T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARKEOLOJİ ANA BİLİM DALI
KLASİK ARKEOLOJİ BİLİM DALI

ATTİKA VE PELOPONNESSOS BÖLGELERİ CİDDİ STİL HEYKELTRAŞLIĞINDA YÜZ BETİMLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Yrd.Doç.Dr. Ertekin Mustafa DOKSANALTI

HAZIRLAYAN

Bünyat Burak AYKANAT

KONYA-2009

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ **4**

KISALTMALAR VE BİBLİYOGRAFYA **6**

1.GİRİŞ **18**

1.1.KONU 18

1.2.AMAÇ 18

1.3.YÖNTEM VE MATERYAL 19

2.CİDDİ STİL **20**

2.1. CİDDİ PERİYOT 24

2.2. ARAŞTIRMA TARİHİ 28

2.3. İDEALİZM VE İDEAL YÜZ 30

2.4. KOPYA PROBLEMİ 33

3. ATTİKA **35**

3.1 ATTİKA BÖLGESİNİN COĞRAFİ SINIRLARI 35

3.2. ATTİKA HEYKELTRAŞLIĞININ GENEL KARAKTERİ 36

3.3 ESERLER 41

A1 (Levha 1; 2-1,2,3) *41*
A2 (Levha 3-1,2; 4-1,2) *46*
A3 (Levha 5-1,2; 6-1,2) *51*
A4 (Levha 7; 8-1,2) *57*
A5 (Levha 9; 10-1,2,3,4) *61*
A6 (Levha 11) *67*
A7 (Levha 12-1,2) *72*
A8 (Levha 13-1,2) *76*
A9 (Levha 14-1,2,3,4) *82*
A10 (Levha 15; 16-1,2,3) *88*
A11 (Levha 17-1,2,3) *93*
A12 (Levha 18) *98*
A13 (Levha 19-1,2) *103*

3.4. ATTİKA BÖLGESİ ESERLERİNİN EKOL DEĞERLENDİRMESİ 108

A11 (Levha 17-1,2,3) *108*
A12 (Levha 18) *111*
A5 (Levha 9; 10-1,2,3,4) *113*
A9 (Levha 14-1,2,3,4) *117*
A10 (Levha 15; 16-1,2,3) *120*
A1 (Levha 1; 2-1,2,3) *123*
A13 (Levha 19-1,2) *126*
A2 (Levha 3-1,2; 4-1,2) *130*
A6 (Levha 11) *133*
A7 (Levha 12-1,2) *135*
A3 (Levha 5-1,2; 6-1,2) *138*
A4 (Levha 7; 8-1,2) *140*
A8 (Levha 13-1,2) *142*

4. PELOPONNESSOS 144

4.1. PELOPONNESSOS BÖLGESİ COĞRAFİ SINIRLARI.....144

4.2. PELOPONNESSOS HEYKELTRAŞLIĞININ GENEL KARAKTERİ.....145

4.3. ESERLER 149

P1 (Levha 20; 21-1,2,3,4) *149*
P2 (Levha 22-1,2; 23-1,2,3) *154*
P3 (Levha 24; 25-1,2,3) *158*
P4 (Levha 26; 27-1,2,3,4) *162*
P5 (Levha 28; 29-1,2) *167*
P6 (Levha 30; 31-1,2,3) *171*
P7 (Levha 32; 33-1,2,3) *175*

4.4. PELOPONNESSOS BÖLGESİ ESERLERİNİN EKOL DEĞERLENDİRMESİ.....180

P7 (Levha 32; 33-1,2,3) *180*
P2 (Levha 22-1,2; 23-1,2,3) *184*
P4 (Levha 26; 27-1,2,3,4) *187*
P3 (Levha 24; 25-1,2,3) *190*
P6 (Levha 30; 31-1,2,3) *192*
P5 (Levha 28; 29-1,2) *196*
P1 (Levha 20; 21-1,2,3,4) *199*

5. SONUÇ 204

KATALOG.....208

LEVHALARIN LİSTESİ.....235

LEVHALAR 237

ÖNSÖZ

Grek Klasik devir heykel sanatının erken dönemini teşkil eden ve bilim adamları tarafından yerinde bir tespitle Ciddi stil olarak adlandırılan ve kaba olarak M.Ö. 5. yüzyılın ilk yarısını kapsayan yıllar, geçmişte bu tezi ortaya atmış bilim adamları gibi benim de ilgimi çekmiştir. Bununla birlikte yüksek lisans yıllarımın başlarında konuyla alakalı yapmış olduğum yoğun okumalar ve literatür taraması sonucu elde ettiğim bilgiler, konuya olan merakımı bir miktar gidermiş olsa da bu durum kafamda bir takım soru işaretlerinin oluşmasına da engel olamamıştır. Bu soru işaretlerinden ilki Ciddi stilin kavram olarak mükemmellik arz ederek dönemi bir eserler bütünlüğü içinde kavrayarak çok net bir şekilde açıklamasına rağmen oluşumunun doğru bir şekilde açıklanmaması olmuştur. Öyle ki bu açıklama çoğunlukla Yunanistan'ın Pers tehdidiyle karşı karşıya kalması ve buna bağlı olarak gerçekleşen üsluptaki bir sertleşme olarak belirtilmiştir. Sanatın boşlukta var olamayacağı su götürmez bir gerçeklik olsa da sanatsal değişimi sadece siyasal olaylara bağlamak eksik bir düşüncedir. Bu durum Ciddi stilin geçmiş sanat geleneğinden oldukça farklı bir kimlikte olduğunu düşündürmektedir ki bu da hatalı bir yaklaşımdır. Ayrıca dönemin içine idealizm ve ideal yüz kavramlarının girdiği düşünüldüğünde durum daha da karışık bir hal almaktadır. Böyle bir bakış açısıyla yapılan bir değerlendirmenin, hatalı sonuçlar doğurması büyük bir ihtimaldir. Bizim itirazımız tam da bu noktadadır. Ciddi stil değerlendirilirken stilin eski dönemle olan ilişkisi ya da kendi içinde niteliksel bir bütünlük oluşturup oluşturmadığı ve ayrıca idealizm kavramının bunun içindeki yerinin doğru bir şekilde tespitinin yapılması gerekmektedir. Bu amaçla tüm bu soruların cevabını elde edebilmek için Ciddi stile tarihlenen eserlerdeki yüz betimlemelerinin incelenmesinin gerekliliği hissedilmiştir. Doğru sonuçlar elde edebilmek içinde kronoloji biraz geniş tutulmuş ve dönemin sanat hayatının merkezi olmuş ve birbirine yakın iki bölge seçilerek bu iki bölgeden özellikle yüzlerinin sağlam olarak günümüze ulaşdığı eserlerinden bir oluşmuş bir katalog hazırlanmıştır.

Dönemle alakalı oluşmuş bir diğer soru işareti ise bu dönemle ilgili çalışmalarda bulunmuş olan bilim adamlarının metodolojileri üzerine olmuştur. Çünkü birçok bilim adamı, etkisini Roma döneminde de devam ettiren Ciddi stili değerlendirirken yoğun bir şekilde kopya eserler üzerinden değerlendirme yaparak dönemi açıklamaya çalışmışlardır. Bizce böyle seçkilerden oluşturularak yapılmış olan denemelerde dönemle alakalı tam anlamıyla doğru olarak kabul edilebilecek sonuçlar beklenmemelidir. Bu amaçla çalışmamızdaki katalogumuz oluşturulurken bizce gerekli görülen bir eser hariç herhangi bir kopya eser çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Son olarak başta gerek lisans ve gerekse yüksek lisans dönemindeki öğrencilik yıllarında yardımlarını eksik etmeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ertekin Mustafa Doksanaltı'ya, öğrencilik yıllarımda ve de çalışmamda düşüncelerinden yararlandığım Dr. Deniz Pastutmaz'a, özellikle teknik anlamdaki yardımlarından dolayı Onur Kazdal'a ve her türlü maddi ve manevi desteklerinden dolayı aileme teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Kısaltmalar Ve Bibliyografya

Acta Arch	Acta Archaelogica
AD	Antike Denkmäler
A.M.	Acropolis Museum
AM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
AJA	American Journal of Archaelogy
Anz	Archäologischer Anzeiger
BSA	Papers of the British School in Athens
D.M.	Delphi Museum
Hesperia	Journal Of The American School Of Classical Studies At Athens
İst. Mitt.	Istanbuler Mitteilungen Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul
Jahreshefte	Jahrehefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien
JDI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JHS	Journal of Hellenic Studies
N.M.	National Museum
O.M.	Olympia Museum
RA	Revue Archéologique
RE	Pauly-Wissowa, Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft
RM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
Adam 1966	S. Adam, The Technique Of The Greek Sculpture In The Archaic And Classical Period, BSA

	Supplementary Vol. 32
Agizza 2001	R. Agizza, antik Yunan'da Mitoloji, Çev. Zühre İlkgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları
Alscher 1961	L. Alscher, Griechische Plastik Archaik und Die Wandlung zur Klassik Band II Teil I, Berlın
Arnold 1969	D. Arnold, Die Polykletnachfolge Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon Zwischen Polyklet und Lysipp, JDI Beheit 30
Ashmole 1962	B. Ashmole, Some Nameless Sculptors of the Fifth Century B.C., Fellow of the Academy, Oxford Univercity Pres, 213-233
Barringer 2005	J.M. Barringer, The Temple of Zeus At Olympia, Heroes And Athletes, Hesperia 74, 211-241
Beazley 1929	J.D. Beazley, Charinos, JHS Vol. XLIX, 38-79
Beazley 1966	J.D. Beazley, B. Ashmole, Greek Sculpture And Painting To End of the Hellenistic Period, Cambridge
Bennet 1909	F. L. Bennet, The So-called Mourning Athena, AJA Vol. XIII, 431-447
Berger 1970	E. Berger, Das Basler Artztrelief, Basel
Beyen 1947	H.G. Beyen, W: Wollgraff, Argos Et Sicyone, La Hayne Martinis Nıjhoff
Bieber 1912	M. Bieber, Drei attische Statuen des V. Jahrhundert, AM Band XXXVII, 151-180
Bieber 1977	M. Bieber, Ancient Copies Controbutions to History of Greek And Roman Art, New York University Press
Biesantz 1965	H. Biesantz, Die ThessaLischen Grabreliefs, Mainz
Boardman 2005	J. Boardman, Yunan Heykeli Klasik Dönem, İstanbul
Bol 1998	R. Bol, Amazones Volneratae, Mainz

Brommer 1982	F. Brommer, Theseus, Darmstadt
Brown 1973	B.R. Brown, Anticlassicism in Greek Sculpture of the Fourth Century B.C., New York University Press
Bulle 1912	H. Bulle, Der Schoenemensch im Altertum, Muenchen und Leipzig
Bulle 1939	H. Bulle, Der Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. Mit I beilage und 43 Abbildungen, JDI Band LIV, 137-219
Bucshor 1924	E. Bucshor, R. Hamann, Die Skulpturen Des Zeustempels zu Olympia
Carpenter 1960	R. Carpanter, Greek Sculpture, London
Caskey 1925	L. D. Caskey, Museum of Fine Art Catalogue of Greek And Roman Sculpture, Harvard University Press
Casson 1921	S. Casson, Catalogue Of Acropolis Museum Volume II Sculpture And Architectural Fragments, Cambridge
Casson 1925	S. Casson, The New Athenian Stetue Bases, JHS Vol. XLV, 164-179
Casson 1930	S. Casson, Some Technical Methods Of Archaic Sculpture, , JHS, 313-326
Chamoux 1991	F. Chamoux, Guide De Delphes Le Musée, Paris, 180-186
Childs 1988	W.A.P. Childs, The Classic as Realism in Greek Art, Art Journal Vol. 47, No. 1
Clairmont 1995	C.W. Clairmont, Classical Attic Tombstones, Plate Volume, Bonn
Cook 1972	R.M. Cook, Greek Art Its Development, Character And Influence, London
Crome 1935	J.F. Crome, I II II APXEIOI EPMAI, AM Band 60/61, 300-313

Dickins 1912	G. Dickins, Catalogue Of The Acropolis Museum Volume I Archaic Sculpture, Cambridge
Dickins 1914	G. Dickins, The Holkhena Head And Parthenon Pediment, JHS Vol. XXXIV, 122-126
Diepolder 1921	H. Diepolder, Die Attischen Grabreliefs, Berlin
Eichler 1913	F. Eichler, Zur Phaidimos-Basis, Jahreshefte Band XVI, 86-103
Fairbanks 1902	A. Fairbanks, On The Mourning Athena Reliefs, AJA Vol. VI, 410-417
Franke 1964	P. Franke, M. Hirmer, Die Griechische Münze, München
Frel 1970	J. Frel, The Severe Style In Greek Sculpture, The Art Belleten, Vol LVI, Review
Fuchs 1979	W. Fuchs, Die Skulpturder griechen, München
Furtwängler 1891	A. Furtwängler, Zum Ostgiebel von Olympia, JDI Band VI, 76-88
Furtwängler 1893	A. Furtwängler, Meisterwerke Der griechischen Plastik, Leipzig und Berlin
Furtwängler 1897	A. Furtwängler, Intermezzi Kunstgeshichtliche Studien, Leipzig und Berlin
Furtwängler 1906	A. Furtwängler, Aegina; Das Heiligtum Der Aphaia, München
Gais 1978	R.M. Gais, Some Problems Of River-God Iconography, AJA Vol. 82, 354-370
Gardner 1887	E.A Gardner, Recently Discovered Archaic Statues, JHS Vol. VII, 150-194
Gardner 1888	E. A. Gardner, Archaeology In Greece, , JHS 1888 Vol X, 254-279

Graef 1890	B. Graef, Die Gruppe Der Tyrannenmörder und Stilistisch VerWandte Werke in Athen, AM Fünfzehnter Band, 1-40
Grunauer 1974	P. Grunauer, Der West Giebel Des ZeusTempels von Olympia Die Münchner Rekonstruktion- Aufbau und Ergebnise, JDI Band 89, 1-50
Hallett 1986	C.H. Hallett, The Origins of The Classical Style In Sculpture, JHS 106, 71-84
Harrison 1965	E. B. Harrison, Archaic and Archaistic Sculpture, The Athenian Agora Volume XI
Haynes 1968	D. Haynes, The Technique Of The Chatsworth Head, RA Fascicule I, 101-113
Hausmann 1960	N. Hausmann, Griechische Weihreliefs, Berlin
Heiden 2003	J. Heiden, Thessalische Lapithen in Elis. Zur Deutung des Westgiebel von Olympia, Arc.Anz.1. Halbband, 183-191
Hiller 1975	H. Hiller, Ionische Grabreliefs der 1. Hälfte des 5.jhs.v. chr., İst. Mitt Bh.12
Hirmer 1956	M. Hirmer, Griechische Plastik von Den Anfangen Bis zum Ausgang Des Hellenismus, München
Hirmer 1966	J. Boardman, J. Dörig, W. Fuchs, M. Hirmer, Die Griechische Kunst, München
Hurwit 1989	J.M. Hurwit, The Kritios Boy : Discovery, Reconstruction and Date, AJA Vol. 93, 41-80
Iversen 1957	E. Iversen, The Egyptian Origin Of Archaic Greek Canon, JDI Abteilung Kairo, 134-148
Kirsten 1962	E. Kirsten, W. Kraiker, griechen landkunde ein führer zu Klassischen Stätten, Heidelberg
Kleıne 1973	J. Kleıne, Zur Datierung des Poseidon vom Kap

	Artemision, Festschrift Für Gerhard Kleiner zu seinem fünfundsechzigsten Geburstag am 7. Februar, 49-61
Kouruzos 1929	CHR. Kouruzos, The Find from the Sea off Artemision, JHS XLIX, 141-145
Kouruzos 1969	CHR. Kouruzos, Archäologisches Nationalmuseum Antike Skulpture Beschreibender Katalog, Athen
Lamb 1934	W. Lamb, Greek And Roman Bronzes, London
Langlotz 1927	E. Langlotz, Fruehgriechische Bildhauerschulen, Nuernberg
Langlotz 1934	E. Langlotz, Die Herkunft des Olympia Meisters, JDI Band 49, 24-45
Langlotz, Schuchhardt 1943	E. Langlotz, W.H. Schuchhardt, Archaische Plastik auf Der Akropolis, Frankfurt Am Main
Langlotz 1947	E. Langlotz, PhidiasProbleme, Frankfurt Am Main
Langlotz 1963	E. Langlotz, Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien, München
Langlotz 1974	E. Langlotz, Der Apollon Chatsworth, Mansel'e Armağan II, 802-807
Lippold 1950	G. Lippold, Die Griechische Plastik, München
Lorenz 1966	T. Lorenz, Polyklet, Stuttgart
Lullies-Hırmer 1956	R. Lullies, M. Hirmer, Griechische Plastik, Munchen
Lücken 1919	G. Lücken, Archaische Griechische Vasenmalarei und Plastik, AM Band XXXXIV, 47-175
Jacobsthal 1927	P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin
Jacobsthal 1932	P. Jacobsthal, Zum Kopischmuck des Frauenkopfes von Elche, AM XXXVII, 67-74
Johansen 1951	F. Johansen, The Attic Grave-Reliefs of Classical period, Kopenhag

Mattusch 1982	C.C. Mattusch, Bronzeworkers in the Athenian Agora, American School of Classical Studies At Athens
Mattusch 1996	C. Mattusch, The Many Lives of Classical Bronzes, The Fire of Hephaistos, 15-44
Morgon 1952	C. Morgon , Pheidias and Olympia, Hesperia Vol. XXI, 295-340
Müller 1921	V. Müller, Gewandschemata der Archaischen Kunst, AM Band XXXXVI, 36-70
Müller 1915	V. K. Müller, Der Polos die Griechische Gölterkrone, Berlin
Mylonas 1944	Mylonas, Artemision Bronze, AJA 1944, 143-160
Netoliczka 1912	A.V. Netoliczka, Die Manteltracht der Archaischen Frauen Figuren, Jahreshefte Band XV, 253-265
Neugebauer 1921	K.A. Neugebauer, Antike Bronzestatuetten, Berlin
Ohly 1976	D. Ohly, Die Aegineten; Die Marmorskulpturen Des Tempels Der Aphaia auf Aegina, Band I Die Ostgiebelgruppe, München
Özgan 2008	R. Özgan, Adana Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Klasik Çağ Sonlarına ait bir Mezar Taşı, Festschrift für Prof.Dr. Haluk Abbasoğlu zum 65. Geburtstag, 891-898
Palagia 1993	O. Palagia, W.D.E. Coulsen, Sculpture From Arcadia And Laconia, Oxbow Monograph 30
Payne 1950	H. Payne, G.M. Young, Archaic Marble Sculpture From The Acropolis, New York
Pedley 1976	J.G. Pedley, Greek Sculpture of the Archaic Periods : The Island Workshops, Mainz : Zabern
Pfhul 1906	E. Pfhul, Olympiaka. Mit 3 Abbildungen, JDI XXI, 128 -147

Pfuhl 1923	E. Pfuhl, Bemerkungen zur archaischen Kunst, AM Band XXXXVII, 119-182
Pfuhl 1926	E. Pfuhl, Artemis von Ariccia, Athena von Velletri und die Amazonen, JDI, 1-51
Pinley 1977	M.I. Pinley, Atlas of Classical Archaelogy, London
Pollitt 1972	J.J. Pollitt, Art And Experience In Classical Greece, Cambridge University Press
Poulsen 1906	F. Poulsen, Zur Typenbildung in der archaischen Plastik, JDI Band XXI, 177-221
Poulsen 1937	V.G. Poulsen, Der Strenge Stil Studıen Zur Geschichte Der griechischen Plastik 480-450, Ac.Arc. Vol. VIII, Kopenhag
Pryce 1928	F.N. Pryce, Catalogue Of The Sculpture In The Department Of Greek And Roman Antiquities Of The British Museum, London, Vol I Part II
Raubitschek 1940	A.E. Raubitschek, Early Attic Votive Monuments, BSA XL 1939/40, 13-40
Rehak 1998	P. Rehak, Unfinished Hair and the Installation of the Pedimental Sculptures of the Temple of Zeus at Olympia, Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway, 193-209
RE 1896 II.2	Attika (Judeich).
RE 1913 VIII	Homeros (Gudeman)
RE 1932 XV	Metiochos (V. Brunn)
RE 1937 XIX,1	Peloponnessos (E. Meyer).
Richter 1926	G.M.A. Richter, Attributed Vases Recently Acquired by Metropolitan Museum Art, AJA Vol. XXX, 32-44
Richter 1950	G.M.A. Richter, Sculpture And Sculptor Of The Greek

Richter 1951	G.M.A. Richter, Three Critical Periods In Greek Sculpture, Oxford At The Clarendon Press
Richter 1960	G.M.A. Richter, Kouroi Archaic Greek Youth, The Phaidon Press London
Richter 1961	G.M.A. Richter, The Archaic Gravestones of Attica, London
Richter 1962	G.M.A. Richter, How Were The Roman Copies of Portraits Made, RM LXII, 52-58
Richter 1969	G.M.A. Richter, A Handbook Of Greek Art, London
Ridgway 1970	B.S. Ridgway, The Severe Style In Greek Sculpture, New Jersey
Ridgway 1967	B.S. Ridgway, The Bronze Apollo From Piombino In Louvre, Antike Plastik VII, 43-75
Ridgway 1984	B.S. Ridgway, Roman Copies of Greek Sculpture : The Problem of the Originals, University of Michigan Press
Robertson 1975	M. Robertson, A History of the Greek Art, Cambridge Univercity Press
Rodenwaldt 1921	C. Rodenwaldt, Ein archaischer Torso in Athen, AM Band XXXXVI, 27-36
Rodenwaldt 1936	G. Rodenwaldt, Olympia, Berlin
Rolley 1967	C.L. Rolley, Monumenta Graeca Et Romana, Volume V Greek Minor Arts, Fasciculus 1, The Bronzes
Rösh 1914	G. Rösh, Altertümliche Marmorwerke von Paros, Kiel
Rumpf 1949	A. Rumpf, Yunan ve Roma Sanatı, İstanbul, Çev. Jale İnan
Sams 1976	G.K. Sams, Small Sculptures In Bronze From The Classical World, The Department of Classics The University of North Caroline at Chapel Hill

Schanz 1974	H.L. Schanz, The Severe Style In Greek Sculpture, Archaeology Vol 27, Review
Schmidt 1920	E. Schmidt, Ein Akroter des peisistratischen Athenatempels Mit II Abbildungen, JDI Band XXXV, 97-113
Schrader 1909	H. Schrader, Archaische Marmor-Sculpturen im Akropolis-Museum zu Athen, Wien
Schrader 1939	H. Schrader, Die Archaisschen Marmorbildwerke von Der Akropolis. 1-3 Text und Tafel Band, Frankfurt
Schuchhardt 1975	W.H. Schuchhardt, Die Epochen griechischen Plastik,
Säflund 1970	M.L. Säflund, The East Pediment of The Temple Of Zeus At Olympia, Göteborg
Seltman 1948	Ch. Seltman, Approach to Greek Art, London & New York
Shefton 1962	B. Shefton, Heracles and Theseuson ared-figured Louterion, Hesperia 31, 330-368
Sitte 1912	Sitte, Eine archaistiche Frauenfigur, Jahreshefte Band XV, 265-278
Six 1889	J. Six, on the Composition of The Eastern Pediment of The Zeus Temple At Olympia and Alcamenes The Lemnian, JHS Vol. X, 98-116
Stewart 1990	A. Stewart, Greek Sculpture, Yale University Press
Studniczka 1907	F. Studniczka, Kalamis ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte, Leipzig
Studniczka 1921	F. Studniczka, Archäologisches aus Griechenland, JDI Band XXXVI, 308-340
Studniczka 1928	F. Studniczka, Neue Archaische Marmorsculpturen. Falsches und Echtes, JDI Band 43, 140-229
Tulunay 1986	E. T. Tulunay, Theseus ve Kentauromakhi, İstanbul

Vermule 1971	C. Vermule, M. Comstock, Greek Etruscan & Roman Bronzes In Museum of Fine Art Boston
Wace 1939	A.J.B. Wace, The Chatsworth Head, JHS 1939 LVIII, 90-99
Wade-Gery 1933	H. Wade- T. Gery, Classical Epigrams Epitaphs, JHS Vol. LIII, 77-105
Waldstein 1884	C. Waldstein, The Hesperide of The Olympian Metope and Marble Head of Madrid, JHS Vol. V, 171-178
Walters 1925	H. B. Walters, A Portrait-Statuette of Socrates, JHS Vol XLV, 255-261
Walston 1926	Ch. Walston, The Establishment Of The Classical Type In Greek Art, JHS 1926, 223-254
Wolters 1922	H.B. Wolters, Marbles And Bronzes: Fifty Plates From Selected Subject In The Department Of Greek And Roman Antiquities, London
Washburn 1906	O. Washburn, The Charioteer of Delphi, AJA Vol. X, 151-153
Washburn 1908	O. Washburn, The Chairoteer of Amphion At Delphi, AJA Vol. XII
Wegner 1943	M. Wegner, Land der griechen, Berlin
Wiegand 1916	T. Wiegand, Archaische Thronende Göltin im Alten Museum zu Berlin, Antk Denk. Band III
Winter 1893	F. Winter, Archaische Reiterbilder von der Akropolis, JDI Band VIII, 135-157
Winter 1925	F. Winter, Der Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia,, AM Band L, 1-11
Woodford 1982	S. Woodford, The Art of Greece And Rome, Cambridge University Press
Wrede 1928	W. Wrede, Der Maskengott, AM Band LII, 66-96

Yalouris 1967	B. Aschmole, N. Yalouris, Olympia The Sculptures of The Temple of Zeus, London
Zahn 1925	R. Zahn, Junger Sieger, Attiche Marmorstele im Nationalmuseum zu Athen, Die Antike, 361- 377

1.Giriş

1.1.Konu

Attika ve Peloponnessos bölgelerinde bulunan ve bu bölgelerin sanat ekolünü yansıtan Ciddi periyoda tarihlenen bronz, kabartma ve serbest yontu heykeltıraşlık eserlerindeki tanrı, insan ya da antromorfik betimlenmiş mitolojik figürlerin yüz betimlemelerinin stilistik olarak incelenmesi ve Klasik dönemde ortaya çıkan tek tip yüz olarak nitelendirilebilecek olan ideal yüz biçiminin en katı betimlendiği bu dönemde, ele alınan eserlerin, öncelikle bölgelerin kendi içlerinde ve sonra da birbirleriyle karşılaştırılmasıyla değerlendirilerek, aynı yüzler üzerinde ki farklılıkların belirlenmesi üzerine bir inceleme, bir anlamda da ideal yüz tanımının tartışılmasıdır. Buna bağlı olarak Ciddi stil kavramının, ele alacağımız eserler üzerinden gerek kronolojik ve gerekse tanım olarak incelenmesi, Ciddi stil tanımının ideal yüz kavramıyla ilişkisinin değerlendirilmesidir.

1.2.Amaç

Çalışmada ki öncelikli amaç bugüne kadar birçok kez araştırılmış ve genel olarak belirli yasaları konulmuş Grek Ciddi stil heykeltıraşlığı üzerine bizce ihmal edildiği düşünülen ve genel bir kanıyla geçiştirilen dönemin heykeltıraşlık eserlerindeki yüz betimlemelerin derin bir stilistik çözümlemesini yapmaktır. Elde edilen bulgular üzerinden de ideal yüz kavramını yeniden değerlendirerek bu kavramın tek tipliğini değerlendirmeye çalışmaktır. Sonuçlar ışığında ideal yüz ve Ciddi stil kavramlarının coğrafya ve sanat üslubu anlamında ifade ettiği genelliği değerlendirilerek, dönemin enternasyonalistliği sorgulamaktır. Bu anlamda doğru sonuçlar elde edilebilmesi amacıyla özellikle birbirine yakın ve dönem sanatına yenilikler anlamında damgasını vurmuş bu iki bölge seçilmiş ve Roma dönemi kopya eserlerden uzak durulmuştur. Çalışmanın bir diğer amacı ise yeni stilistik bilgiler elde ederek tarihlendirmede yeni kriter noktaları kullanarak tartışmalı olan dönem kronolojisine katkı sağlamak ve bu bağlamda metodoloji sunmaktır.

1.3.Yöntem ve Materyal

Araştırılacak konu ile ilgili olarak ilk önce tanımlar üzerinde durulacak ve bu anlamda temel başlıklar oluşturularak açıklanacak ve gerekli sınırlamalar yapılarak konunun çerçevesi çizilecektir. Tanımlar açıklanırken özellikle çeşitli kaynaklara başvurularak değişik bilim adamlarının görüşlerine de yer verilerek eleştirel bir bakış açısı sunulmaya çalışılacak ve böylelikle konu ile alakalı geniş bir literatür taraması gerçekleştirilerek, problem tespitine çalışılacaktır. Bu literatür incelemesinde karşılaşılan ve araştırılan konuyla alakalı olduğunu düşündüğümüz eserler, müze katalogları ve bölge ile alakalı kazı bantları taranarak çalışmamızın ana malzemesi oluşturulacaktır. Tespit ettiğimiz problemler de seçilen bu eserler üzerinden çözüme kavuşturulmaya çalışılacaktır.

Araştıracağımız eserler üzerinde öncelikle bölgesel ve kronolojik ayrım yapılacaktır. Eserler kendi içinde genel olarak buluntu yeri ya da ait olduğu üsluba göre bölgelere ayrılacak daha sonra stilistik gelişme üzerine temellenen kronolojik bir sıra oluşturulacak şekilde çalışma yürütülecektir. Her başlıktaki eserler grubu kendi içinde değerlendirildikten sonra gene aynı başlıkta olmak koşuluyla başka bölge eserleriyle karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

2.CİDDİ STİL

Bilimsel bir kavram olarak ciddi stil, ilk kez erken kırmızı figür vazolarını ifade edecek şekilde 1837'de *Gustav Kramer* tarafından kullanılan ve sert üslup sınıflandırması anlamına gelen bir alman çevirisidir (*Über den Styl und die Herkunft der bemahlte griechischen Thongefässe, Berlin 1837,p. 101)*[1]. Alman bilim adamları tarafından erken 5. yüzyıl kaplarında tanıtılan bu sert üslup, kapların yanı sıra aynı dönem heykeltıraşlığında da göze çarpar[2]. Bilhassa bu tanım *Vagn Poulsen*'in[3] önemli monografik çalışmasının sonucu olarak heykel sanatıyla daha yakından ilişkilendirilmiştir[4]. Arkaik devrin başlangıcından itibaren Grek heykel sanatı yenilik arayışları içine girmiştir[5]. Bir yüzyıldan daha fazla süren uğraştan sonra Grek heykeltraşları, insan vücudunun anatomik yapılarının tam bilgisine ulaşmışlardır[6]. Bu yeni bilgileri de duruş, duygu, elbise ve elbise kıvrımlarının verilişinde kullanmışlardır[7]. Stilin belirteci olarak, öneminden dolayı duygu ön planda olsa da, duruş ve kıvrım verilişi Grek heykel sanatında yeni dönem başlangıcının habercileridirler ve bir dönem bütünlüğü arz ederler.

Arkaik devir heykellerinde duruş sert, frontal, ayaklardan biri ileride, vücut sağ ve sol olarak simetrik bir şekilde bölünebilir; kabartmalar da ise figürlerin tamamı frontal ve profilden verilir[8] ve linear teknikte zemine kazılmış oldukça alçak kabartmalardır[9]. Yeni dönemde[10] heykellerde vücut ağırlığı bacaklardan biri

[1] Ridgway 1970, 3.
[2] Ridgway 1970, 3.
[3] Poulsen 1937, 1-147.
[4] Ridgway 1970, 3.
[5] Arkaik çağın başlangıcından itibaren anatomik doğru görünüş üretme isteği heykeltıraşların keskisine rehberlik etmiştir. İnsan vücudunun gözler, kulaklar, torsonun masküler ayrımı, ayakların kemikli yapısı gibi tüm detayları M. Ö 6. yüzyıla doğru dikkatlice incelendiği görülür. Genel olarak tutarlı bir ilerleme olmamasına hatta gerilemeler olmasına rağmen bir durgunluk söz konusu değildir. Carpanter 1960, 88.
[6] Richter 1950, 85.
[7] Richter 1950, 85.
[8] Cook 1972, 109.
[9] Carpanter 1960, 65.
[10] Burada ayrı bir tartışma konusu olan dönem tanımlaması, bu çalışmada henüz yapılmadığı için arkaik devrin sonlanmasından sonra başlayan döneme, özellikle sanat tarihi literatüründe kullanılan geçiş dönemi, erken klasik ya da ciddi periyot tanımlamaları yerine, geçici olarak yeni dönem tanımlaması kullanılmıştır.

üzerinde, hareket algılaması kalçalarda belirtilmiş[11] ve baş düzenli bir şekilde yönlerden birine dönmüştür[12]. Böylelikle yüz elli yıllık eski kouros duruşu yıkılmıştır[13]. Kabartmalarda, figürlerde zeminden kopmalar başlamış, kabartma seviyeleri yükselmiştir. Ama asıl önemli değişim figürlerin hareketliliğinde yaşanmıştır. Figürlerin frontal, profilden tek düze görünüşleri yerini yavaş yavaş ¾'lük[14] görünüşe bırakmıştır.

Duruş ile bağlantılı olarak yeni dönemde heykeltıraşlar elbiseye teorik bir yaklaşımda bulunmuşlar ve kumaşı bir sömürü aracı olarak kullanmışlardır[15]. Figürler bu dönemde, hareket halinde ama hareketin ortasında donmuş durumda betimlenmişlerdir[16]. Elbise, figürlerin bu duruşunu dengelemeye hizmet etmiş ve kıvrımlarıyla vücudu sararak donuk hava yumuşatılmaya çalışılmıştır[17]. Elbisenin işlevindeki değişim, kumaşlarda da görülmüştür. Bu değişiklik iki biçimde açıklanır: İonic modadan Doric modaya geçiş ve kıvrım özelliklerinde ki değişiklik[18]. Geç arkaik heykellerde İonic chiton uluslar arası popülerliktedir fakat yeni dönemde Doric peplos[19] egemendir[20] ve peplos bu dönemin standart kadın elbisesi olmuştur[21]. Arkaik devirde basitçe mermerin yüzeyine yivlerin açılması ile oluşturulan kıvrımlar[22], yeni dönemde eskinin şematik düzenlemesine göre daha doğal biçimler almıştır[23]. Chitondan ağır olan peplos kumaşı çok ve derin kıvrımların yapılmasına

---

[11] Richter 1969, 85.
[12] Cook 1972, 109.
[13] Pollitt 1972, 17.; Kastedilen Kritios oğlanı yontusudur. Resim için; Beazley 1966, fig:63
[14] Robertson literatüre yerleşmiş bu genel bilgiye katılmaz ve bilim adamlarının ilgisini Siphnos'luların hazine dairesine çeker. Doğu frizinde ki Chariot'un ¾'lük görünüşte olduğunu belirterek Grek heykel sanatında bu tarz betimlemenin ilk kez M. Ö. 6. yüzyılın 3. çeyreğinde görüldüğünü söyler. Bunu da chariotların da yüzyılın ikinci yarısından itibaren Attik siyah figür vazolarında popüler olmasına dayandırır ve Arkaik gelenekte bir sonlanmanın başladığını vurgular. Robertson 1975, 156. Resim için; a.g.e. Cilt II, fig (47-b)
[15] Hallett 1986, 81. ; Ridgway 1985, 13.
[16] Hallett 1986, 81.
[17] Hallett 1986, 81. Anatomik doğru elde etme isteği yeni dönemde yerini kurgusal hataların giderilmesi olarak realizme bırakmıştır. Realizm kavramı için bkz. Richter 1950, 85.
[18] Ridgway 1970, 8.
[19] Peloponnessoslu'lar peplos'u sahiplenerek bir Dor giysisi olduğunu iddia ederler. Cook 1950, 117. Burada ifade edilen Doric peplos tanımı bir peplos giyiniş biçimidir. Kumaş omuzlardan biri üzerinde tek broş ile tutturularak giyilir ve vücudun bir tarafı komple açıkta bırakılır. Bunun için bkz. Ridgway, 1970, 9.
[20] Cook 1972, 117.
[21] Cook 1972, 116.
[22] Ridgway 1970 ,9.
[23] Richter 1969, 89.

imkân sağlamıştır[24]. Yeni kumaş kullanımına bağlı olarak kıvrımlar bu dönemde derin, uzun ve aralarında geniş boşluklar oluşturmuşlardır. Kıvrım tipolojisi burkulmuş demire[25] benzetilmiştir.

Yeni dönemde sanat özellikle dramatik içerikte değişen düşünce ifadesi ve keşfedilen duygularda arkaik sanattan farklılıklar içerir[26]. Arkaik dönem heykelleri ikonik olma eğiliminde ve değişen dünya durumlarından etkilenmeyen bir gerçeklikte betimlenmişlerdir[27] ve heyecan ve duygu kontrol altındadır[28]. Yeni dönem sanatı ise bir ifadeyi vurgulama eğiliminde olmuştur[29]. Dolayısıyla yüz betimlemeleri, heykeltıraşların yeni ilgi alanları ve deneme sahası olmuştur. Bu dönemde duygusal hisleri gösterecek izler yüzlerde belirtilmiştir[30]. Bilim adamları bu dönem yüz betimlemelerinin, ifade izlenimi olarak ciddi olduğunu belirtmişlerdir[31].

Özellikle betimlenen insan yüzlerinde gözler bir hacim kazanmış, gözün çevresi ve göz kapakları kalın[32], çene belirgin, üçgen[33] kemikli betimlenmiştir[34]. Ağız köşelerde aşağıya doğru meyletmiş ve sonuç olarak bir somurtma ve hafifçe daha uzun bir üst dudak oluşturulmuştur[35]. Saçların verilişi de değişikliğe uğramıştır. Erkek figürlerde saçlar kısalmış, başın tepe noktasından düz inen saç telleri alın ve ense üzerinde yuvarlatılarak toplanmıştır[36].

Bu özellikler yeni dönemin stil özellikleri olarak belirlenmiş, ilk oluşturduğu[37] genel bir kabul görmüş ve ciddi izlenim altında sınıflandırılarak bir anlamda ifade ve

---

[24] Cook 1972, 116.
[25] Ridgway 1970, 9. Bu tanımı Cook da kullanır ve dönemin kıvrım tipolojisiyle alakalı olarak, egemen olan dikey kıvrım sistemi ve buruşturulmuş çapraz ayrıntı kıvrımları olarak açıklar. Cook 1950, 116. Bu tanıma ilginç bir yaklaşım C. H. Hallet tarafından getirilir. Tanımı yüz betimlemeleriyle alakalı olarak kullanır ve buruşturmanın duygusuz arkaik ifadenin kesilmesi, fizyonomilerin güçlü bir şekilde bireyselleştirilmesi ve Grek heykeltıraşlığının sembolik niteliğini bozan ciddi stil gelişmelerinden biri olduğunu ama bu eğilimin hızlıca gözden kaybolduğunu belirtir. Hallett 1986, 80.
[26] Pollitt 1972, 15.
[27] Pollitt 1972, 15.
[28] Seltman 1948, 36.
[29] Pollitt 1972, 15.
[30] Richter 1951, 5.
[31] Beazley 1966, 33.
[32] Ridgway 1970, 8.
[33] Cook 1972, 115.
[34] Ridgway 1970, 12.
[35] Ridgway 1970, 10.
[36] Richter 1969, 92.
[37] Cook ciddiliğin erken klasik heykellerin karakteri olmasına rağmen arkaik devirde başlangıcı olduğunu iddia eder. 6. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kıta Yunanistan'ında ki Korelerin az da olsa ciddi muhteva taşıdığını ve erken 5. yüzyılda bunun doruğa ulaştığını belirtir. Cook 1972, 110.

maneviyat da vurgulanmıştır. Burada Robertson'un konuya yaklaşımı düşüncemizi destekler niteliktedir. Ona göre yeni dönemde ki değişim iki bakış açısına sahiptir: arkaik gelenekteki biçimsel kırılma ve manevi değişim[38]. Biçimsel kırılma gerek duruş ve gerekse elbiselerde gözlemlenmiştir. Hatta bunlara yüz betimlemelerindeki değişimler eklenerek ciddi kelimesiyle genel bir biçimsel değişim de açıklanmıştır. Fakat ciddi kelimesinin stilin ötesine geçerek, yüz betimlemelerinde ki ifade için kullanılması ruh halinin ciddi olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Bu durum da bu döneme tarihlenen birbirinden bağımsız her eser için aynı duyguyu (ciddi) taşıdığı sonucunu doğurmuştur.

Temel eğilim ciddi olmasına rağmen maneviyatın belirtilmesinde bazı ilerlemeler vardır[39]. Pollitt'e göre bu dönem dramatik olma ve heykellere farklı ifadelerden birini uygulama eğilimindedir[40].

Hallet özellikle dönemin mezar stellerini kastederek, betimlenen yüzlerdeki ifadenin melankolik olduğunu belirtir[41]. Robertson ise dikkatleri dönemin erken bir eseri olan sarışın oğlana çekerek melankoli görüşüne katılır[42]. Ridgway'ın konuya yaklaşımı ilginçtir. Ciddi ifadenin acı, merak ve gizlilik duyguları taşıdığı söyler ve en kötü haliyle ifadeyi dalgın[43] olarak değerlendirir[44]. Pollitt'in tercihi ise karamsar bir ifadeden yanadır ve dönemin karakterini bu tanımla açıklar[45]. Ashmole özellikle Olympia Zeus heykeltıraşlık eserleriyle temellendirdiği çalışmasında[46] ifade çeşitliliğini arttırır ve kibirli, duygusuz, umutsuz gibi tanımları incelediği eserlerin yüz ifadelerini anlatmak için kullanır[47].

---

[38] Robertson 1975, 173.
[39] Cook 1972, 110.
[40] Pollitt 1972, 5.
[41] Hallett 1986, 80.
[42] Robertson 1975, 173.
[43] Robertson bu tanımı Kritios oğlanının ifadesi için kullanır ve bu ifadenin klasik ciddiyetin yardımcısı olduğunu belirtir. Robertson 1975, 176.
[44] Ridgway 1970, 10.
[45] Pollitt 1972 s. 39.
[46] Bernard Ashmole, Some Nameless Sculptor of the Fifth Century B. C. 1966.
[47] Ashmole 1962, 215, 219, 221. Resim için bkz. a.g. e. PL(IIa,,V IIb,c, X, VII, VIII)

2.1. CİDDİ PERİYOT

Grek heykeltıraşlığında hâkim olan ciddi stil kronolojik bir süredir[48]. Bu dönem M. Ö. 480 sınır kabul edilerek, M. Ö. 450 ye kadar egemen olan stil olarak bilinir[49]. Fakat bu tanım ciddi stil özelliklerini gösteren tüm çalışmaları bu 30 yıllık dilime tarihleme ve ciddi stil ve ciddi periyodu bir zannetmek anlamına geldiği için hatalıdır[50]. Sonuç olarak burada ciddi stil yerine ciddi periyot tanımını kullanmak daha uygundur. Problem bu basit çözümle bitmiş değildir. Hem dönemin tanımı hem de kronolojisi için değişik görüşler vardır:

Schanz'a göre Grek heykeltıraşlığı, Pers istilası ve Parthenon'un inşası arasında erken klasik ya da ciddi periyot olarak adlandırılan dönemi yaratmıştır[51]. Dolayısıyla öncelikli eğilimlerden biri erken klasik ve ciddi periyodu eşleştirerek açıklamaktır. Pollitt bu periyotta bazı anti oryantal öğelerin yerini geleneksel öğelere bıraktığını söyleyerek, erken klasik heykeltıraşlığının yeni ruhu, yeni kompozisyon desenleri, yeni oranlarıyla ciddi dönem olarak açıklar ve bunun çok açıklayıcı olduğunu savunur[52] ve ilk görüşe katılır. Fakat bu tanımlar gerek arkaik devirde klasik olarak tanımlanabilecek şeylerin varlığını gerekse klasik periyotta ki arkaik yönlendirmeleri ihmal eder[53]. Burada Carpanter'in görüşü bu açıklamaların metodunu gösterip temellendirir niteliktedir. Carpanter'in ilgisi spesifik noktalardadır ve periyodu bir bütün olarak ele alarak stil gelişimini aydınlatan birkaç eserle stilistik görüş elde ederek, geç arkaik sanattan yeni döneme değişimin birdenbire olduğu sonucuna ulaşır[54]. Böylece bu görüşlerin dayandığı temel düşünce açıklanmış olmuştur.

Genel itibariyle bahsedilen görüşlere katılmasına rağmen Carpanter'in bazı itirazları vardır. Carpanter öncelikle erken klasik ve ciddi periyot tanımlarının eşleştirilmesini reddederek, dönem için ciddi periyot tanımını daha uygun bulur[55]. Cook da bu düşünceye katılır ve erken klasiğin amaçsız bir çıkarma olduğunu

[48] Ridgway 1970, 3.
[49] Cook 1972, 110 .
[50] Ridgway 1970, 3.
[51] Schanz 1974, 70.
[52] Pollitt 1972, 36, 42.
[53] Ashmole 1962, 215.
[54] Carpanter 1960, 86.
[55] Carpanter 1960, 86.

belirtir[56]. Carpanter'in ikinci itiraz noktası kronoloji üzerinedir. Erken 5. yüzyılda somurtan kızı (Euthydikos kore) ciddi stil karakteri gösteren ilk heykel olarak görür[57]. Cook da erken 5. yüzyılda ciddi karakterin ortaya çıktığını belirterek Euthydikos koresine, Aristodikos yontusunu ekler[58]. İki yontunun da tarihi aşağı yukarı M. Ö. Erken 5. yüzyıl civarıdır. Dolayısıyla ciddi periyodun başlangıç tarihi için genel kabul gören M. Ö. 480 tarihini daha geriye çekerek dilimi genişletirler.

Bir diğer önemli görüşlerden biri Winkelmann'ın dönemin tüm sanatsal belirtilerini dâhil ederek açıkladığı, dönemin kronolojik anlamını ve özelliğini vurgulayan *post-persian* kavramıdır[59]. Ancak bu kavram açıklayıcılığı bakımından sadece tarihsel bir perspektifi düşündürmektedir. Stil anlamında bir şey sunmaz aksine dönemde hâkim olduğunu düşündüren oryantalistik öğeler aramaya sevk eder. Bu da yanlış bir sonuç olur. Winkelmann bu yanlışı görür ve post-persian kavramı yerine ciddi periyodu *pre-pheidian* tanımıyla açıklar[60]. Bu tanım, döneme yaklaşımda yeni bir metodoloji sunmasından dolayı önemlidir.

Richter dönemde, mevcut heykeltıraşlar tarafından başarılan, radikal değişiklik getiren, spesifik gelişmeler görür ve sonuç olarak klasik stil yaratımını ustalara, ailelere atfedilebilir olarak değerlendirir[61]. Bu bağlamda bu yaklaşım çok ses getirir ve geçtiğimiz yüzyılda alman filoloji uzmanlarının ilgisini heykeltıraşlara çeker ve bilim adamları Myron, Kalamis, Pythagoras gibi sanatsal şahsiyetleri tanımlamayı başarırlar. Fakat son arkeolojik kazılardan gerekli kanıtlar elde edilemez ve bu bilimsel metodolojik yaklaşım bu heykeltıraşlar için sonuç üretemez[62]. Bu metodoloji birçok bilim adamı tarafından kabul görmüş ve dönemi daha çok da eserleri stil kritik yoluyla açıklamak için kullanılan çok yaygın bir metodoloji olmuştur. Metodun en büyük savunucularından biri olan ve heykeltıraşlara dönem sanatının değerlendirmesinde özel bir önem veren Langlotz bu bilim adamlarından biridir. Langlotz dönemin sanatını, Parthenon heykeltıraşlık eserleri ve Athena Parthenos kült heykeli gibi bazı Roma dönemi kopya eserleriyle özellikle Pheidias

[56] Cook 1972, 110 .
[57] Carpanter 1960, 88.
[58] Cook 1972, 110, Plate XIL, XLII.
[59] Ridgway 1970, 3.
[60] Ridgway 1970, 3.
[61] Hallett 1986, 72.
[62] Ridgway 1970, 8.

üzerinden açıklamaya çalışmıştır[63]. Richter'in bu metodolojik yaklaşımda ulaştığı sonuç da özellikle yüzyılın ikinci yarısında heykeltıraşlık eğiliminde hâkim olduğunu düşündüğü Pheidias'tır[64]. Öyle ki Richter Pheidias'ın gençliğinde bile çalışmalarının çığır açabileceğini belirtir[65].

Sonuç olarak M. Ö. 5. yüzyılın, Pheidias'ı anlamak anlamına gelen bir merkez olması önerilmiştir[66].

Bu gelişmeler ışığında yeni bir dönem kavramı ileri sürülür ve M. Ö. 480-450 yılları arası geçiş periyodu olarak değerlendirilir[67]. Bu kavramla açıklanmak istenen durum Pheidias'ın dönemde ki hâkimiyetidir. Dönemde Pheidias tarafından yapıldığı bilinen chryselephantine Athena Parthenos heykeli vardır ve adandığı tarih M.Ö. 438 olarak bilinir[68] fakat daha önce yapılmış olmalıdır ve Langlotz tapınağın inşasında yapılmaya başlanmış olduğunu düşünerek tarihini M. Ö. 448'e kadar çeker[69]. Bu tarih milat olarak kabul edilir ve eserin dönemin model stilini yansıttığı düşünülür.

Richter bu tarihi milat alarak, dönemi erken ve geç Pheidias stili olarak ayırır ve erken dönemi M. Ö. 480–445 yılları arasını geçiş olarak değerlendirir[70]. Langlotz ve Furtwängler de dönemde ki Pheidias hâkimiyetine katılırlar ve bahsi geçen aşağı yukarı bu otuz yılı geçiş periyodu olarak değerlendirirler[71].

Ridgway bu görüşlerin kronolojik sınırlandırmalarına katılır fakat geçiş periyodu yerine farklılıklardan daha çok devamlılığı vurguladığını düşündüğü *Ciddi* periyot tanımında ısrar eder[72].

Carpanter'in itirazı daha çok metodoloji üzerinedir. Dönem sanatının heykeltıraşlar üzerinden temellendirilerek bir anlamda bireyselleştirilmesine

[63] Langlotz, Ernst, Die Pheidian Problem, Frankfurt am Main, 1947
[64] Richter 1951, 7.
[65] Richter 1951, 7.
[66] Ashmole 1962, 213.
[67] Richter 1950, 199.
[68] Richter 1951, 10.
[69] Richter 1951, 10.
[70] Richter 1951, 1.
[71]. Richter 1951, 10.
[72] Ridgway 1970, 8. Genel olarak bu kronolojiye katılsa da başlangıç kronoloji için düşündüğü eserler Richter'den farklıdır. Ridgway Aegina alınlıklarını en erken eserler olarak değerlendir ve Batı alınlığını M. Ö. 490'a Doğu alınlığını ise öncelikle ikiye ayırarak Doğu I 'i M. ö. 490'a Doğu II alınlığını ise M. Ö. 480-470 yılları arasına tarihler. Schanz 1974,70.

karşıdır[73]. Dolayısıyla bu anlayışta gerçekleştirilen geçiş periyodu tanımını da savunması söz konusu değildir.

Beazley ise M. Ö. 480-450 arasının geçiş periyodu olarak değerlendirilmesinin aldatıcı olduğunu belirtir[74]. Çünkü geçiş kavramının öncelik ya da sonralık ya da her ikisini de kapsadığını, bu anlamda bir belirsizlik ve kalitesizliği ifade ettiğini düşünür.

Burada Ashmole'nin analizi, geçiş periyodu tanımına yeni bir bakış açısı getirir niteliktedir. Ashmole, arkaik sanatta klasik stilin var olduğunu düşünür[75]. Frel ise bu görüşü destekleyecek nitelikte geçiş periyodunu sadece ciddi stil olarak görmenin yanlışlığını vurgular ve klasik stilin sade asilliği ve geç arkaiğin erdemli dekorasyonları arasında ki bir geçiş biçimlendirmesinden bahsederek geçiş periyodunu M. Ö. 500-480 yılları arası olarak açıklar[76].

[73] Hallett 1986,72. Carpanter heykeltıraş ailelerinin dönemde ki ağırlıklarını reddetse de kültürel ailelerin varlığını kabul eder ve bölgesel ekollere açık kapı bırakarak patriotistik anlamda bu metodolojiyi savunur. Hallett 1986, 72.
[74] Beazley 1966, 32.
[75] Hallett 1986, 72 ; Ashmole 1964, *passim.*
[76] Friel 1974, 174.

2.2. ARAŞTIRMA TARİHİ

Ciddi sitille ilgili ilk monografik çalışma 1937 yılında *V. H. Poulsen* tarafından yayınlanan *Der strenge stil*dir. Langlotz'un *Frühgriechische Bildhauerschulen* (1927)'in ayak izini takip eden çalışma da Poulsen materyali bölgesel ekollere ayırarak küçük bronzlar ve terracotta figürinler üzerine yoğunlaşır[77]. Aynı temel yaklaşım 1939 yılında yayınlanan Ch. Pichard'ın *Manuel d'Archeologie Grecque La Sculpture*'de de görülür[78].

G. Lippold ise genel olarak Grek heykeltıraşlığını incelediği çalışmasında konuyu bölgesel olarak ele alarak ciddi stilin önemli anıtları ve kopya eserler üzerinde durur[79]. Benzer bir şekilde E. Buschor ve R. Hamman'ın *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia* (Marburg 1924) çalışması temel olarak spesifik anıtlarla ilgili olsa da kopyalar ve ciddi stilin orjinal eserlerini listeleyen ve bölgesellik bilgileri içeren önemli bir çalışmadır[80].

G. M. A. Richter'in *Sculpture and Sculptors of the Greek* (1950) adlı çalışması, yazarın metodolojisini yansıtan ve daha çok heykeltıraşlar üzerine eğilinen bir çalışma olsa da özellikle incelediğimiz periyodun heykeltıraşları ve onlara ait olabilecek heykeller hakkında antik literatür ağırlıklı bilgiler verir. Aynı yazar, *Greek Art of Handbook* (1959) adlı çalışmasında ise arkaikten daha yaratıcı ve kat kat serbest dediği periyodun tipolojisi üzerine yoğunlaşmıştır. Yazarın *Three Critical Period*[81] adlı üçlemesi döneme gerçek bir eleştirel bakış açısı içerir. Richter eserde daha çok farklılıkları vurgulamayı seçerek Pheidias'ın etkisini vurgular ve heykellerde ki idealizeyi, sanattaki ani değişiklik evresinin göstergesi olarak, ciddi periyodu değerlendirmiştir.

L. Alscher'in çalışması[82] ilginç tarihsel ara sözler içerse de erken evre Grek orijinalleri ve bir kaç önemli anıt üzerinde durarak daha çok bölgesel ekoller üzerine yoğunlaşmış bir çalışmadır.

---

[77] Ridgway 1970, 5.
[78] Ridgway 1970, 4.
[79] Lippold 1950, 94-135
[80] Ridgway 1970, 4.
[81] Richter 1951, 1-14
[82] Alscher, 1961, Vol 2:1

Rhys Carpanter *Greek Sculpture* (1960) adlı çalışmasında konuya diğer bilim adamlarından çok farklı biçimde yaklaşmıştır. Carpanter ilgisi daha çok yenilikler üzerindedir. Özellikle dönemde artan bronz üretimi dikkatini çekmiş ve bronz da geliştirilen yeni teknikleri ve bu tekniklerle bronzun dönem sanatına kattıklarını ve dönemde ki etkilerini açıklamaya yönelmiştir. Aynı yöntemi taş kabartmalarda da kullanmıştır ve yeni bir stilistik evrim olduğu sonucuna ulaşmıştır[83].

Bernard Ashmole'nin *Some Nameless Sculptors of the Fifth Century B. C.* (1962) çalışması daha çok Olympia Zeus tapınağı heykeltıraşlık eserleri üzerinde dursa da özelikle stil yoluyla tespit ettiği yeni heykeltıraşlar ve ele aldığı eserlerde özellikle yüz betimlemelerinde ayrıntılı stil incelemesi yapan ve dönemin idealizminin açıklanmasına yararlı sonuçlar katan önemli bir eleştirel çalışmadır.

Ashmole'nin J. D. Beazley ile yaptığı çalışma *Greek Sculpture and Painting* (1966) döneme ait eserleri toplu halde göstermesi açısından önemli bir sanat tarihi incelemesidir. Bu bağlamda G. Becatti, *The Art of Ancient and Rome* (1967); J. Boardman, J. Dörig,W. Fuchs ve Hirmer,*The Art and Architecture of Ancient Greece* (1966);P. E. Arias, *L'Arte della Grecia* (1967);K. Schefold, *Die griechen und ihre Nachbarn* (1967);F. Schachermeyer, *Die Frühe Klassik der griechen* (1966)[84] yayınları da genel sanat tarihi bilgileri kapsamında dönem hakkında toplu tarihsel ve sanatsal bilgiler verip, kataloglarında dönemin eserlerine yer ayırmışlardır.

Ciddi stille ilgili en son monografik nitelikli çalışma Brunilde Sismondo Ridgway'in *The Severe Style in Greek Sculpture* 1970 adlı eserdir. Ridgway ciddi stili bir bütün olarak ele almış, ne kronolojik ne bölgesel ne de eser ayrımına gitmiştir. Bu bağlamda serbest heykel, bronz, mezar kabartmaları ve mimari heykeltıraşlık eserlerinin seçilmiş anıtları ve Roma dönemi kopya eserleri üzerinde incelemeler yapmıştır[85]. Ridgway'in bu çalışması kapsamlı bir eleştirel çalışma olup cevaplardan çok sorular üzerine oluşturulmuş ve bu anlamda genel anlayışı bozacak eserlerden seçilmiş farklı bir katalog düzenlenmiştir.

[83] Carpanter 1960 , Chapter IV ve V.
[84] Ridgway 1970, 5.
[85] Schanz 1974, 70.

2.3. İdealizm ve İdeal Yüz

Grek heykeltıraşlık sanatında idealizm kavramının kullanılışı, klasik dönem içine tekabül etmektedir. Bu kavram, klasik devrin erken dönemi olan M.Ö. 5. yüzyılın ilk yarısında kullanılıp, dönemin sonuna kadar etkinliğini sürdürmüştür. Böylelikle bu kavramla komple bir dönem açıklanmaya çalışılmıştır[86]. Çalışmamızın sınırları gereği konunun bu başlık altında, erken dönemini -M.Ö. 5. yüzyılın ilk yarısı- ele alarak değerlendireceğiz. Bizim için asıl önemli olan kavramın komple bir dönemi nitelemesinden çok bu kavramla öncelikle bir evvelki devir olan Arkaik dönemden bir kopuşun vurgulanmasıdır. Carpanter ve Ashmole'nin idealizmi Arkaik betimleme tekniğinin dışında, problem çıkarmadan ve doğal olarak gelişen klasik stil[87] olarak açıklamaları düşüncemizi desteklemektedir. İdealizm düşüncesiyle vurgulanmak istenen temel düşünce Arkaik devrin kim için, ne için ya da ikonografik olarak kimi betimlediği belli olmayan bu anlamda birçok problemi içinde barındıran ve kavramsal olarak belirli sistematiklerden yoksun olan düşünce biçiminden farklı bir bakış açısının vurgulanmasıdır. Dönem sanatına farklı bir bakış açısı getiren idealizm tek başına değerlendirilebilecek bir düşünce değildir. Değişik kavramlar üzerine temellendirilen bir kavramlar bütünlüğünün ortak adıdır. Bunlar çıplaklık, heroizm[88], natüralizm[89] ve ideal güzellik[90] kavramlarıdır. Burada çalışmanın kapsamı göz önünde bulundurularak özellikle idealizm içinde tek başına yer almasının yanı sıra ideal güzellik kavramı içinde de değerlendirilen çıplaklık ve heroizm[91] kavramları üzerinde durulmayacaktır.

---

[86] Bu düşünceler birçok bilim adamı, araştırmacı, sanat tarihçisi tarafından ileri sürülüp günümüzde de geçerliliğini koruyan genel bir kabul yaratsa da böyle düşünmeyen ve dönemin bu anlamda tartışmalı olduğuna inanan ve hatta buna bağlı olarak dönemi açıklamak için yeni bir kronoloji öneren bilim adamları bulunmaktadır. Örneğin diğerlerine göre daha yeni sayılabilecek ve bu konuya dair düşüncelerin toplu halde görülebileceği çalışmasında Brown M.Ö. 4. yüzyıl Grek heykeltıraşlığında antiklasizmin unsurlarının var olduğunu düşünür. Brown 1973, 1-69.

[87] Hallett 1986, 72.

[88] Clairmont 1995 138.

[89] Richter 1951, 2.

[90] Ashmole 1962, 214.

[91] Bu konu hakkındaki ayrıntılı bilgi için bkz. N. Himmelmann, Ideale Nacktheit, Westdeutscher Vrlg, 1985; N. Himmelmann, Heroische Nackheit, 92–102, Minima Arhaelogica. Utopie Und Wirklichkeit der Antike.

İdeal güzelliğin, idealizm kavramıyla ilişki olan yönü, yaratımda estetik kaygının hat safhaya çıkarılmasıyla şekillenmiş olan en güzeli yaratma, bir başka deyişle mükemmelliğe[92] sahip olma düşüncesidir. Betimde arzulanılan bu isteğe bağlı olarak en iyiye ulaşmak için verilen uğraşılar sonucu belirli kurallar ortaya konmuştur[93]. Yasaların ortaya çıkmasıyla zorunlu olarak bir takım genelleştirmeler ve stilize etmeler ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda çalışmamızın ana konusunu oluşturan yüz betimlemeleri ile doğrudan alakalı olarak genelleştirilmiş yüz tipi[94] olarak ifade edilebilecek olan ideal yüz kavramı ortaya çıkmıştır. Bu kavram aslında idealizm içinde olan ideal güzellik kavramının Klasik dönem Grek heykeltıraşlık sanatındaki yüz betimlemelerine tezahüründen başka bir şey değildir. İdeal güzelliğin içinde olan estetik kaygı ve en güzele ulaşma isteği burada da mevcuttur. Fakat ideal yüzün gözlerden kaçan ve bizim için önemli olan yönü en iyiye ulaşma arzusunun bir sonucu olarak biçimin sabitlenmesi hatta tek tip yüz haline gelmesidir. Bu yüz tipinin çalışmamızda incelediğimiz dönemdeki tezahürü katı ve sert imajın stilize edilmiş hali olmuştur[95]. Bu noktada idealizm kavramını oluşturan natüralizm[96] ve realizm[97] öğelerinin devreye sokularak açıklanmaya başlanması ideal yüz biçiminin gerek oluşumu ve gerekse niteliğini daha açık hale getirecektir.

Natüralizm Grek heykeltıraşlık sanatında Arkaik dönemden beri vardır ve dönem sanatına yön veren ana unsurlardan biri olmuştur. Arkaik çağın başlangıcından beri fiziksel doğru görünüş elde etme isteği heykeltıraşların keskisine rehberlik etmiştir[98]. Dolayısıyla bu durum periyot boyunca heykeltıraşı doğal olanı gözlemlemeye[99] itmiştir. Fakat elde edilen sonuçlar doğal olanın basit taklitlerinden öteye gidememiştir. Arkaik devirden miras kalan bu düşünce klasik devre de taşınmıştır. Doğalı taklit etmeye çalışan bir sanat mecburen bazı yasalar kuracaktır ve evrim geçirecektir[100]. Bu yüzden klasik devirdeki natüralizm algısında ya da natüralizmin kullanılmasında değişiklikler olmuştur. Natüralizm yeni dönemde

[92] Clairmont 1995, 143.
[93] Bkz. Kanon. Arnold 1969, 224-234.
[94] Hallett 1986, 80.
[95] Hallett 1986, 80.
[96] Walston 1926, 238.
[97] Walston 1926, 240.
[98] Carpenter 1960, 88.
[99] Robertson 1975, 46.
[100] Hallett 1986, 80.

gerçekte bulunan şeyden daha güzelini yapma, doğrulanmış doğalı idealize ederek açıklama[101] olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla temeli natüralizme dayanan yaratım estetik kaygıyla değişime uğrayarak doğallıktan koparak stilize edilmiş kendi ideal tipini oluşturmuştur. Fakat burada oluşturulan bu tipte ya da daha genel anlamda idealizm kavramının içinde doğallıktan stilize edilerek bir kopmayla gerçeklikten ne kadar uzaklaşıldığı ya da gerçekliğin bunun içindeki yeri gibi önemli bir soru akla gelmektedir. Bu yüzden idealizm içinde realizm kavramının yerinin tartışılması gerekmektedir.

Klasik devir heykeltıraşları bahsettiğimiz nitelikte ürünler yaratmaya başladıkları zaman realistik ve natüralistik gereklilikleri hesaplamak zorundadırlar[102]. Bunun da gerçeğe teslim olan güzellik ile ideal güzellik arasında heykeltıraşlarda bir bocalama yaratması muhtemeldir. Dönemin idealizm çağı olduğu düşünüldüğünde realizm bir sonuç olmaktan daha çok bir tetikleyici olmalıdır. Dolayısıyla realizm idealizmde etkin unsur olarak görünmemektedir. Childs özellikle bizim incelediğimiz dönem olan erken klasik devirde realizmin olmadığı görüşünü savunur. Bu sonuca dönemin ünlü eserlerindeki betim anlamındaki bir takım eksiklikleri değerlendirerek ulaşır. Bizim görüşümüz de özellikle yüksek klasik dönem eserleri için böyledir. Fakat erken klasik devir eserleri için de böyle bir kanıya varmak bizce pek doğru görünmemektedir. Bu karmaşık mesele çalışmamızın ana konularından bir tanesidir ve incelediğimiz eserler doğrultusunda sonuç bölümünde yeniden ele alınacak ve idealizm ve ideal yüz kavramının bizim bakış açımıza göre olan tanımı yapılacaktır.

[101] Clairmont 1995, 158. Richter de bu görüşe " Grek sanatı her zaman doğaldı. Heykeltıraşlar doğal formları stilize, idealize ederek yorumladılar " şeklinde bir açıklamada bulunarak katılır. Richter 1951, 2.
[102] Hallett 1986, 80.

2.4. Kopya Problemi

Grek heykeltıraşlığının birçok orijinal çalışması malesef ki günümüze kadar ulaşamamıştır. Fakat bu eserlerin çoğu Roma döneminde yapılan kopyalarından bilinmektedir[103]. Erken klasik devrin bazı eserleri daha sonraki jenerasyon tarafından hayranlıkla karşılanmakla birlikte M.Ö. 1. yüzyıla kadar kopya edilmemiştir[104]. Bu tarihten önce Atinalı heykeltıraşlardan Eulides, Dionysios, Timarchides gibi heykeltıraşların eserlerinde eski çalışmalardan esinlenmeler görülmesine rağmen bunlar kopya eserler olarak değerlendirilmemektedir[105]. M.Ö 1. yüzyıldan sonra kopyalama sınırlı ölçüde başlamıştır[106]ve özellikle Hadrian zamanında erken 5. yüzyılın önde gelen eserlerinin kopyalandığı ya da çeşitli uyarlamalarının yapıldığı bilinmektedir[107].

Bu konunun öncelikli tartışma konusu eserleri özellikle heykeltıraşlara atfetme amaçlı yapılan çalışmalar olmuştur ve bu kopya eserler ciddi orijinallerin yanlış yönlendirilmiş kopyaları yoluyla çeşitli heykeltıraşlara verilmiştir[108].

Bu eserleri kopyalayan kopistler kopyaladıkları eserlerdeki üsluba her ne kadar bağlı kalmış olsalar da yine de kendi şekil duygularından ve devrin stilinden bir şeyler katmaktan kendilerini menedememişlerdir[109]. Ölçülerin küçültülmesi, orijinalin keyfi suretle değiştirilmesi, kopyayı yapan heykeltıraşın sanat seviyesi açısından düşük bir seviyede oluşu gibi haller, kopyaları orijinallerinden uzaklaştırmıştır[110].

---

[103] Ashmole 1962, 213.
[104] Cook 1972, 119. Tarihi kesin olarak bilinen en erken kopya esere örnek olarak Delos'ta M.Ö. 88 ya da 69 yıllarında yıkılan bir binadan çıkmış olan ve şimdi Metropolitan Museum'da sergilenen Diadoumenos gösterilebilir. Ridgway 1984, 9.
[105] Bieber 1977, 1.
[106] Cook 1972, 119.
[107] Frel 1970, 272.
[108] Ridgway 1970, 3.
[109] Rumpf 1949, 50.
[110] Rumpf 1949, 50. Antik dönemde taş bir yontu kopyalanacağı zaman günümüzde de olduğu gibi bir ölçüm aletinden yararlanılır. Bu ölçüm aleti genel olarak " T " şeklinde olup iki ince barın birleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu aletin yatay olan kısmı kopyası alınacak olan eserin kaidesine dikey olan kısmı ise gövdesine heykeltıraş tarafından gerekli görülen noktalardan sabitlenir. Hatta buna bir ya da daha fazla bar eklenerek bunlarında üzerine değişik yönlere hareket edebilen aparatlar eklenerek eserin üzerinde sabitlenmesi suretiyle ölçüler alınır. Daha sonra oluşturulan bu ölçüm iskeleti çıkarılarak bunun aktarılacağı blok üzerine yerleştirilir. Böylelikle eserdeki ölçüler en ufak bir

Ayrıca bunun tam tersi bir durum da söz konusu olabilir. Kopya eserlerde kalite kendine hayran bırakacak düzeyde de olabilir[111]. Fakat bu durum eserin orijinalitesi hakkında kesin bir sonuç vermemekle birlikte çoğu zaman kopya eserlerin değerlendirilmesinde yanıltıcı da olabilir. Kopyanın Orijinale en yakın kopya olduğuna karar vermek çok hassas ve güç bir konudur[112]. Dolayısıyla belirtilen tüm bu nedenlerden dolayı kopya eserler ile yapılan araştırmalarda kesin olarak doğru sonuçlar elde etmek oldukça güç görünmektedir. Bu durum ciddi periyottaki eserlerin yüz betimlemelerini incelediğimiz çalışmamız içinde geçerlidir. Çünkü yanlış seçilmiş materyallerle oluşturulan bir çalışmada doğru sonuçlar elde edilmesi beklenilmemelidir.

Bu yüzden ciddi periyottaki ciddi stili ve onun daha sonraki zamanlardaki üretimini ayırt etmek[113], stilin orijinal temel özelliklerinin tanımlanması ve yüz betimlemelerinden doğru sonuçlar elde edilebilmesi içinde orijinal ciddi stil tarihli Grek sanat yapıtlarının analiz edilmesi gerekmektedir[114].

---

sapma olmadan bu bloğa aktarılmış olur. Bu işlem kabadan detay çalışmasına kadar birden fazla yapılabilmektedir. Richter 1962, 52.

[111] Beazley 1966, 37.

[112] Beazley 1966, 37.

[113] Ridgway 1970, 8.

[114] Ridgway 1970, 8.

3. ATTİKA

3.1 Attika Bölgesinin Coğrafi Sınırları

Günümüzde Atina şehrinin bulunduğu yer antik dönemde Attika bölgesi olarak anılmaktaydı[115]. Bölge Yunanistan anakarasının güneydoğu köşesinde yer alır ve aşağı yukarı 2.500 km karelik bir alanı kapsamaktadır[116]. Bölgenin genel görünümü, güneydoğusundan çekilip uzatılmış[117] bir yarımada şeklindedir[118]. Topografyasında akrokeraonik dağ sistemlerini bulunduran bölge için dağlar doğal sınırlar oluşturur ve bölgeyi güneydoğusundan doğuya doğru büyük ve düzensiz bölümlere ayırırlar[119]. Kuzeyinde Boiotia ve Megera bölgelerine kadar uzanan Kithairon ve Parnes dağ sıraları[120] yer alır ve bu dağlar Attika'nın bu bölgelerle olan sınırlarını oluştur[121]. Üç tarafı denizlerle çevrili olan bölgenin tek karasal sınırını oluşturan bu hattın uzunluğu yaklaşık olarak 50 km dir[122]. Bölgenin güneyinde denize açılan en uç nokta Sunion burnu olup buradan bölgenin deniz tarafından çevrelenen ve güneydoğu ve güneybatı sınırını oluşturan hatların uzunluğu sırasıyla 80 ve 70 km dir[123].

[115] Kirsten 1962, 147.
[116] Pinley 1977, 147.
[117] RE 1896 II.2, 2186.
[118] Kirsten 1962, 147.
[119] Wegner 1943, 1.
[120] RE 1896 II.2, 2186.
[121] Kirsten 1962, 147.
[122] RE 1896 II.2, 2186.
[123] RE 1896 II.2, 2186.

3.2. Attika Heykeltraşlığının Genel Karakteri

Grek heykeltıraşlığının temelleri, genel bir kabul gördüğü üzere Mısır ile kurulan ilişkilere bağlanarak açıklanmıştır. M.Ö.1. bin içinde kurulan bu ilişkiler M.Ö. 7 yüzyılın ortasına gelindiğinde giderek yoğunlaşır. Naukratis gibi zengin Grek yerleşkelerinin kurulmasıyla da birçok Grek sanatçı Mısır'ın monumental heykeltıraşlık eserleriyle yüz yüze gelir[124]. Kurulan bu ilişkilerin etkileri öncelikle kıta Yunanistan'ında değil aksine adalarda görülür. Bunun sebebi kuşkusuz sanattaki kişiselliğin ortaya çıkmasında aranmalıdır[125]. Mısır'da çalıştığı bilinen Telekles I M.Ö 580 ve oğulları Theodoros ve Rhoikos'un[126] M.Ö.(550–520) Samos'ta bir birlik ya da şirket kurarak faaliyetlerinin bulunduğu bilinmektedir[127]. İlginç olan bahsi geçen bu insanların öncelikle taş işçisi olmalarıdır[128] ve aşağı yukarı çalıştıkları dönemlerde Greklerin ünlü, büyük taş mabetlerinde görev alarak Mısırda gördükleri heykelleri çalıştıkları yapılara da yansıtmaları beklenebilir[129]. Dolayısıyla Grek heykeltıraşlığının temelinin taş işçileri ya da mimarlar tarafından atıldığı söylenebilir.

Benzer bir birlik Attika coğrafyasında M.Ö. 620'lerde Atinalı Daidalos önderliğinde kurulmuş ve oğulları Diponios ve Skyllis ile M.Ö. 550'lerde daha sonra dışarıdan alınan Atinalı Endoios gibi öğrencilerle aşağı yukarı M.Ö. 525'lere kadar varlıklarını sürdürmüş ve birlik bu dönem içinde mermerden yapılmış birçok heykel üretmiştir[130]. Fakat Attika coğrafyasında varlığını sürdüren bu birliğin üyeleri diğer birlik üyelerinden farklı olarak, taş işçisi kadrolarında heykel üretmelerine rağmen bu

[124] Seltman 1948, 33.
[125] Seltman 1948, 36.
[126] Mattusch 1982, 10.
[127] Seltman 1948, 36. Bu tarz birlik ya da şirketlerin en erkeni Chios'lu Melos tarafından M.Ö. 630 da kurulduğu görülür. Onun oğlu Mikkiades M.Ö. 600, onun büyük oğlu Archermos M.Ö. 570 ve onun iki oğlu Athenis ve Boupolos M.Ö. 540'a kadar bu şirketlerinin faaliyetlerini sürdürerek mermerden birçok eser verdikleri bilinmektedir. Seltman 1948, 36.
[128] Seltman 1948, 36.
[129] Rhoikos Samos Hera tapınağının hem mimarı hem de heykeltraşı olarak, Theodoros'unda Samos'ta Labryinth'te tyran Polykrates'in portresini yaptığı bilinmektedir. Mattusch 1996, 20. Ayrıca Theodoros ve Rhoikos, Efes Artemis tapınağının hem mimarı hem de heykeltıraşı olarak adlandırılırlar.
[130] Seltman 1948, 38.

üyeler birer Celator'durlar[131]. Bunlar daha çok metal ya da fildişi minyatür eserler üzerinde çalışmışlardır[132]. Dolayısıyla ince işçilik gerektiren bu ufak yaratımların ustaları, daha büyük yapıtların yapımına geçtiklerinde eski alışkanlıklarını yeni çalıştıkları eserlere mutlaka yansıtacaktırlar. M.Ö. 7. yüzyılda Attikalı ustalar fildişini işledikleri gibi mermeri de işleyebileceklerinin farkına vararak mermerin fildişi gibi parlaklaştırılabileceğine ve mermere başka bir takım malzemelerden ekler yapılabileceğini keşfettiler[133]. Bu keşfi doğrular nitelikte Attika'da M.Ö. 615 ve 480 yılları arasındaki mermer heykeltrşalık eserlerinde, ustaların bu keşiflerini gösteren biçimde, onları başka yerde yapılan üretimlerden ayıran bir kalite[134] zarif bir çalışma görülür[135].

Attik heykeller, genel olarak Grek heykeltıraşlığında çağının naturalize edilen en erken örneklerini oluştururlar[136]. Fakat bu oluşturulurken doğal biçimlerin stilize edilmiş halleri kullanılmıştır[137]. Her ne kadar şematize edilmiş olsa da Attik heykeltıraşlık ürünlerini diğer sanat ürünlerinden ayıran doğala daha yakın olma ancak doğalda gözlenen ayrıntıların[138] eserlere aktarılmasıyla yapılabilir. Bu durum hiç kuşkusuz Attik heykeltraşlığın temelini atan minyatür eserlerde çalışmış, ayrıntılarla uğraşan, dolayısıyla gözlem yeteneği kuvvetli olan ustaların, Attik sanata kazandırmış olduğu bir karakterdir.

Attika da heykeltıraşlığın temelini atan ustaların Attik sanata kazandırdıkları sadece ustaların köklerinden kaynaklanan ve kaliteyi vurgulayan ve bu anlamda betimlenişi ön plana çıkaran bir anlayış değildir. Ustaların artık tamamen

---

[131] Seltman 1948, 38.
[132] Seltman 1948, 38. Kypselos ailesi tarafından Olympia'ya adanan altın kâselerde, Delphoi hazine dairesine adanan kazanın kulbunda, Mö. 6. yüzyılda sikkeler üzerindeki hanedan armalarında çalışmışlardır. Seltman 1948, 38; fig. 19b, 20b, 21a, 22. Attik kökenli fildişi eserler için bkz. Robertson 1975, 44;fig. Pl.8d.
[133] Seltman 1948, 48.
[134] Johansen 1951, 145. Seltman 1948, 46. Dipylon başı, New York kourosu, Aristion steli gibi örnekler Attik olarak kabul edilip Attik sanat anlayışını yansıtan kaliteli çalışma örneğini gösterirler. Robertson 1975, 45;fig. Pl. 10a-b, 11a-b.
[135] Seltman 1948, 38. Carpanter mermer heykeller için bu yüksek standarttaki kaliteli üretimi, özellikle detayların verilmesi ve yüzeyin parlatılması gibi özellikleri taş eserlerdeki bronz öykünmeler olarak yorumlar. Bunu açıklarken daha çok geç arkaik ve erken klasik dönem heykellerini kastederek bizim çalışmamızda Attik üretim olduğunu düşündüğümüz Kritios oğlanı yontusu ve Aegina alınlıklarından birkaç figürü kullanır. Carpanter 1960, 67.
[136] Robertson 1975, 46.
[137] Robertson 1975, 46.
[138] Robertson 1975, 45.

heykeltraşlık sanatıyla ilgilenmeleriyle geçmiş birikimlerden yararlanarak Attik sanatta yeni ilgi alanları yarattıkları da söylenebilir. Bunun en büyük göstergesi kabartmalı mezar stelleridir.

Bilindiği kadarıyla Grek mezar stellerinin en eski hali sütunlu biçimidir ve Myken döneminden itibaren görülür[139]. Bunun dışında üzerine ölen kişinin adının yazıldığı boyutları 50 ile 100 cm arasında değişen kaba ve biçimsiz taşlarda bulunmaktadır[140]. Bunun bilinen en eski örneği Attikadandır ve M.Ö. 10. yüzyıla tarihlenir[141]. Ayrıca gene bir Myken yaratımı olan ve genel stel tanımına en yakın bir üretim olan üzerinde ölünün hatıralarının, dövüşme ya da avlanma sahnelerinin belirtildiği dikdörtgen ve ince dilim şeklinde yapılmış, geometrik dönemden olan Yunanistan'ın Dipylon ve Eleusis Thera, Laconia gibi birçok yerinde bulunmuş mezar taşları bulunmaktadır[142]. Attik mezar taşları incelendiğinde Attikalı ustaların bu birikimlerden yararlanarak Attikaya özgü bir tip yarattıkları görülür. Sütun gövdeden vazgeçilerek gövde, önceli basitleştirilmiş dikdörtgen biçimiyle Myken örneklerinde görülen fakat daha farklı ve geliştirilmiş biçimde başlangıç olarak ince mum[143] şeklinde uzun dikdörtgen biçime büründürülmüş ve böylece figürün yapılabileceği bir alan oluşturulmuştur. Stelin alt kısmı bir paradella, üst kısmı lotus-palmet[144] örgesiyle sonlandırılmış ve ölen kişinin adının yazıldığı kaba taşlar terk edilerek, bu durum doğrudan doğruya stel üzerine aktarılmıştır. Gelişim sadece bununla sınırlı kalmamıştır. Klasik devir içinde Attika sanatı, kabartmalı mezar stelleri üzerindeki çalışmalarını sürdürerek stelleri enlemesine genişletmiş hatta

[139] Johansen 1951, 65. ilk zamanlar sütun gövdeli mezar stellerinin kökeni İonia zannediliyordu. Fakat daha sonra bunun kökeninin Yunanistan olduğu anlaşıldı. Johansen 1951, 103. Ayrıca bu tarz steller Attik arkaik stellerin erken tipini oluştururlar ve M.Ö. 610 dan M.Ö. 530 lara kadar görülürler. Sütun şeklinde bir gövde ve ayrı olarak yontulmuş bir başlığa sahiptirler ve başlık için çoğunlukla sphenx kullanılır. Richter 1961, 2.

[140] Johansen 1951, 65. Bunun diğer örnekleri arkaik ve geometrik dönemden Atina, Eleusis ve Thera'da da görülür. Johansen 1951, 65.

[141] Johansen 1951, 65.

[142] Richter 1961, 2.

[143] Richter 1961, 2.

[144] Bu tarz bir motif İonik etki olarak kabul edilmesine rağmen bunun stellere uygulanması ilk Attikada görülür. Richter 1961, 37. Bu tarz steller Attika dışında doğu Grek ve adalarda da görülmesine rağmen Attika coğrafyasında gelişiminin görüldüğü bir sürekliliğe sahip olduğu için Attik olarak adlandırılırlar. Richter 1961, 2.

üçgen alınlıklı tip[145] ya da literatüre " Attika Bildfeldstelen " olarak geçen sınırlı alan içine alınmış kabartmalı stel olarak geçen kendi tipolojilerini yaratmıştır[146].

Attika heykeltıraşlık sanatı, özellikle klasik dönemde, bronz üretiminin hâkimiyetini elinde tutan Aegina ve Sikyon gibi merkezlerin yanında onlar kadar olmasa da bronz üretim faaliyetlerinde bulunmuştur. Atina merkezinde yapılan kazılarda M.Ö. 6. yüzyıldan M.S. 7. yüzyıla, şehirde bronz endüstrisinin geliştiğini gösteren otuzdan fazla antik dökümhane'nin çıkarılması bunu doğrular niteliktedir[147]. Hephaistos kültünün de Atina da yoğun bir şekilde ilgi görmesi Attika da ki bronz üretimini gösteren bir diğer unsurdur. Çünkü M.Ö. 5. yüzyılın ikinci yarısında şehir merkezinde agoranın üstünde hâkim bir noktada Hephaistos tapınağının yapıldığı ve bunun çevresindeki yamaçlarda metal işçilerinin mağazalarının bulunduğu bilinmektedir[148]. Ayrıca Attika bölgesinin baş tanrıçası Athena'ya Grekçe bakır anlamına gelen bir kelimeden türeyen Chalkeia olarak adlandırılan festivallerde "Athena Ergane" yani metal işçisi olarak tapınılması[149] Attika heykeltıraşlık sanatında bronzun önemli bir endüstri haline geldiğini gösteren bir diğer unsurdur.

Grek heykeltıraşlık sanatında literatüre geçmiş Atinalı ustalar tarafından yapılmış günümüze kopyalar yoluyla ulaşan ünlü heykellerin orjinallerinin bronzdan yapılmış olduğu bilinse de Attika heykeltraşlık sanatında, brozun yapımında daha çok tercih edildiği ve dolayısıyla ekol anlamında bir sınıflandırmanın takip edilebildiği heykelcik ya da aynalar gibi çeşitli nesnelerdeki figürlü betimlemelerle alakalı olarak Attika sanatında tam anlamıyla bir orijinaliteden bahsetmek mümkün değildir[150]. Birkaç örnek dışında gerek seçilen konular ve gerekse figürler tekrar niteliğinde olup Attikaya özgü değillerdirler[151]. Fakat burada asıl önemli olan ve Attik heykeltraşlık sanatının dış etkilenmelere ve yeniliklere açık karakterini gösterir nitelikte bronz heykel üretimi ile alakalı olarak bir takım yeniliklerin Attika sanatında hemen kabul görerek uygulanmasıdır. M.Ö. 6. yüzyılda Mısır ile

[145] Clairmont 1995, fig. 251, 252, 254, 258, 392, 431, 460, 465, 695, 700, 875, 883, 971. Diepolder 1921, Tafel, 1,2, 2,2, 4, 7, 8,1, 10, 12,1, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22.
[146] Özgan 2008, 893; Schmidt 1991: passim; Sholl 1996: passim.
[147] Mattusch 1996, 20.
[148] Mattusch 1982, 2.
[149] Mattusch 1982, 2.
[150] Sams 1976, fig. 18.
[151] Lamb 1934, 154.

kurdukları ilişkiler sonucu Samoslu Theodoros ve Rhoikos bronz heykel üretimi için "hollow-cast" ya da "cire perdue"[152] olarak adlandırılan tekniği Yunan dünyasına tanıtmış ve teknik M.Ö. 5. yüzyılda birçok heykeltıraş tarafından yoğun bir şekilde kullanılmaya başlamıştır[153]. Apollon Patroos kutsal alanındaki buluntular bu tekniği gösteren Grek dünyasındaki en erken buluntuları oluşturur[154] ve böylelikle tekniğin Yunan coğrafyasına ilk girdiği andan itibaren Attika sanatı tarafından bir yenilik olarak hemen kabul görüp uygulanmaya başladığı anlaşılır.

Sonuç olarak Attika heykeltraşlığının genel karakteri için heykeltıraşlığın kabartma, bronz, serbest heykel gibi her dalına ayrı ayrı önem veren etkilenmelere açık, sürekli bir gelişim ve değişim içinde olan, yenilikçi, kendine ait yaratımlarını oluşturabilmiş, yüksek kalite bir işçiliğin sergilendiği, ufak detaylara bile önem veren, ayrıntılara gizledikleriyle gerçekliği yakalamaya çalışarak farkını yaratabilmiş bir sanattır denebilir.

[152] Wace 1939, 91; Kluge and Lehmann Hartleben, op. Cit. I , pp.91 ff., Encycl. Brit. I4th ed., s.v. Sculpture Technique.
[153] Mattusch 1982, 10.
[154] Mattusch 1982, 12.

3.3 ESERLER

A1 (Levha 1; 2-1,2,3)

Eser olgun yaşlarda betimlenmiş bir kadın başıdır. Burun, çene, stephane ve sağ göz üzerinde deformeler mevcuttur[155].

Yüzeyi iyi korunmuş durumda olan baş[156] hafif dışa çıkık[157], yüz ise ovaldir[158]. Yüzün oval biçimine rağmen çene, yüzün diri, gergin betimlemesinden dolayı masifliğini, başın dışa çıkıklığıyla uyumlu biçimde çenenin geriye çekilmesinden[159] dolayı da kuvvetliliğini kaybederek yumuşak, gözü yormayacak biçimde küçük[160] betimlenmiştir. Düz belirtilen yanaklar çene, ağız ve burun planlandırılmaları içinde bünyesinde ince, fark edilemez geçişler barındırır[161]. Nasolabial hat ve elmacık kemiklerinin çok yumuşak biçimde verilmesi bu bağlamda değerlendirilebilir.

Üzerlerinde ince siyah boya[162] izlerinin bulunduğu ağız, çok hoş, zarif kesilmiş dudaklara sahiptir[163]. Genel olarak hareketsiz biçimde düz betimlenmiş ağızda üst dudak ince, alt dudak kalındır. Üst dudak köşede dudakların birleşim yerinden itibaren çok hafif eğimli düz bir hat şeklinde yükselerek dudak ortasına kadar devam eder. Dudak ortasında aynı hafiflikte çok yumuşak fakat geniş bir girinti yaptıktan sonra başlangıçtaki aynı biçimiyle diğer dudak köşesinde sonlanır. Üst dudak bu görüntüsüyle ağızdaki genel düz biçimlendirmenin ana unsuru görünümündedir. Alt dudak ise dudakların birleşim yerlerinde yatık bir " V " şeklinde biçimlendirilmiştir. Ayrıca alt dudağın dış konturunu oluşturan hattın kavisli verilmesiyle de üst dudakla kontrast oluşturacak biçimde dışa dönük ve etli bir betimleme sağlanmıştır.

Burun kökünün kuvvetli, sırtının ise geniş[164] verildiği burun genel olarak ait olduğu dönemdeki benzerleri gibi iri betimlenmiştir. İlk bakışta ince ve keskin

[155] Dickins 1912, 213.
[156] Dickins 1912, 214.
[157] Schrader 1939, 44.
[158] Dickins 1912, 214.
[159] Schrader 1939, 44.
[160] Schrader 1939, 44.
[161] Payne 1950, 35. ; Langlotz 1927, 154.
[162] Dickins 1912, 214.
[163] Langlotz 1927, 154.; Dickins 1912, 214.
[164] Schrader 1939, 44.

görünen kaşlar, dikkatli bakıldığında Payne'nin belirttiği yüzdeki yumuşak fark edilemez geçişlere sahip olarak ciddi stil burun kaş düzenlemesini andırır biçimde betimlenmişlerdir. Özellikle eserin sağ kaş düzenlemesi üzerinde bu durum görülebilir. Fakat bu bölgedeki kaş hattına geçiş fazla fark edilemez geçişler halinde olduğu için vurgu kaşları belirtmekten ziyade yüzün o bölgedeki iskelet yapısını belirtir niteliktedir. Dolayısıyla eserdeki burun kaş düzenlemesi bu özellikleriyle ciddi stil düzenlemelerinden daha çok geç arkaik düzenlemeleri hatırlatmaktadır[165]. Heykeltraş bunun farkında olacak ki bu amaçla kaşların biçimlendirilmesinde siyah boya kullanarak betimlemeyi tamamlamayı tercih etmiştir[166]. Kaş düzenlemesinin gerçek kimliği sol kaş üzerinde görülebilir. Siyah boya ile ince kavisli bir hat şeklinde oluşturulan kaş biçimlendirmesi orbitallere doğru çok hafif inik ve şakak kısmındaki saçlara bitişik şekilde betimlenmişlerdir.

Gözlerin genel biçimlendirmesi erken dönem figürlerinde olduğu gibi yana eğimli[167] ya da ekseninden kırık olarak tabir edilebilecek bir biçimlendirmedir. Dar ya da yarı kapalı[168] nitelendirilebilecek gözlerde göz kapağının uçları ve göz bebekleri üzerinde siyah boya izleri bulunmaktadır[169]. Göz kapaklarının biçimlendirmesinde keskin ve sert açılı[170] biçimlendirmeler kullanılmıştır. Fakat gözlerde dikkat çekici ve önemli bir fark olarak alt ve üst göz kapakları farklı tipte biçimlendirmelerle verilmiştir. Üst göz kapağı, göz kapaklarının birleşim yerinden göz pınarlarına doğru düz denecek biçimde göz kapağının ortasına kadar devam ettikten sonra ani bir düşüş göstererek göz pınarlarında sonlanır. Fakat bu ani düşüşte gözlerin eksenden kırık olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü bir an için gözlerde eksen kırıklığının olmadığı düşünüldüğünde göz kapağının biçiminin dönemin standart kore heykellerinde olduğu gibi kaşlarla paralel ve göz kapağının ortasında yumuşak kavis yapan bir biçimlendirmede olduğu görülecektir. Alt göz kapağı ise göz kapaklarının birleşim yerinden keskin bir düşüşle başladıktan sonra göz kapağının ortasına gelmeden yumuşak fakat belirgin bir dönüş yapar ve göz kapağının ortasında üst göz kapağına göre daha belirgin bir kavis yaptıktan sonra göz

[165] Payne 1950, Plate70
[166] Dickins 1912, 215.
[167] Payne 1950, 35.
[168] Dickins 1912, 214.
[169] Schrader 1939, 44.
[170] Schrader 1939, 44.

pınarlarına doğru yükselen bir açıyla sonlanır. Göz kapaklarının gözün saydam tabakasıyla birleştiği yerde, göz kapaklarında herhangi bir şişkinlik yoktur ve eserde göz pınarları vurgusu dikkat çekicidir[171]. Ayrıca eserde göz çukuru içinde üst göz kapağının etliliğini vurgulayan hat dikkat çekmektedir. Bu hat üst kapağının biraz fazlaca üstünde yer almakla birlikte biçimi üst göz kapağının biçimiyle alakasız olarak yarım daireye yakın bir şekildedir.

Saçlar dönemin diğer korelerinde olduğu gibi alın kısmındaki saçların biraz üstünden üzerinde yeşil ve mavi renklerle yapılmış meander motiflerinin olduğu bir stephane[172] ile birlikte tasarlanmıştır. Stephane başın üstünü enseyi kapsamayacak biçimde çevrelemiştir. Stephanenin içinde kalan saç dalgalı ince teller halinde geriye doğru taranmıştır[173]. Alın bölümündeki saçlar ise alında yuvarlak bir çatı oluşturacak biçimde kalın ve başa yapışık[174] fakat sarkık[175] zikzak dalgalar şeklinde betimlenmiştir[176]. Bu zikzak kalın saç telleri alnı baştanbaşa dolaşır ve şakak kısmında ağırlık kazanır ve aşağı yukarı yanak kısmına sarkıtıldıktan[177] sonra kulak sınırında sonlandırılır. Fakat kulak bölgesindeki, alın kısmından gelen saçlarda kulak arkasına doğru herhangi bir sıkıştırma mevcut değildir. Aksine saçlar bu bölgede kümelenmiş saç yığını şeklindedirler. Daha sonra bu dönem eserlerinde artık kural olduğu üzere kulakların arkasından itibaren eserin ön cephesine bukleler sarkıtılır. Dört dalgalı saç telinden oluşan üç bukle omuzlar üzerinden göğüslere düşürülür[178]. Ense üzerinden sırta düşürülen saçlar ise on iki zikzak dalgalı buklenin olduğu[179] tipik dikdörtgen bir yığın şeklinde betimlenmiştir.

İri betimlenmiş kulaklar, açık ve koyu yeşil rozet motifleriyle süslenmiş yuvarlak küpelerle modellenmişlerdir[180].

[171] Schrader 1939, 44.
[172] Dickins 1912, 214.
[173] Schrader 1939, 44.
[174] Payne 1950, 35.
[175] Schrader 1939, 44.
[176] Dickins 1912, 214.
[177] Schrader 1939, 44.
[178] Dickins 1912, 214.
[179] Dickins 1912, 214.
[180] Dickins 1912, 214.

Genel olarak eserin yüz özelliklerinde eski dönem özelliklerinin ağır bastığı görülse de eserin ifade anlamında yeni unsurlar sunarak yeni dönem etkisine girdiği söylenebilir.

Dickins'in bu konuda görüşü kapsamlı olmasına rağmen açıklayıcıdır. Dickins eserin yüz ifadesi için ince, zayıf, zor algılanan dudak oymalarından yola çıkarak eserin belirgin derecede bireysel olduğunu belirtir[181]. Dickins'in bu teklifi eserin karakterize edilmiş olduğunu belirtmesinden ve dudakları ifade için bir ipucu olarak belirtmesinden dolayı önemli olsa da ifadenin niteliğini belirtmemesinden dolayı doğru olsa da eksik bir görüştür.

Payne'nin de başlangıç olarak yorumu kapsamlı bir içeriktedir. Payne eser için fiziksel ve psikolojik karakteri o kadar güçlüdür ki elbise ve diğer detayların bunun yanında zayıf kaldığı yorumunu yapar[182]. Fakat daha sonra Payne yorumunu biraz daha açarak eserin incelikli duygu yaratımı içinde kadınsı olduğunu ve eserin açık bir şekilde gülümsemesini kaybettiğini belirterek yüz ifadesi için utangaç, çekingen, kendi içine dönük bir ifadede olduğunu belirtir[183]. Payne'nin yorumu daha kesin bir sonuç önerdiği için önemlidir. Ancak diğer önemli husus da Payne'nin eserin yüz ifadesini değerlendirirken Dickins ile ortak biçimde sadece eserin dudakları üzerinden bir değerlendirme yaparak sonuca ulaşma çabasıdır. Kuşkusuz ki Payne ve Dickins'in seçtikleri unsurlar bilinçli tercihlerdir. Fakat bizce Payne ve Dickins düşüncelerinin doğrulanması ve eserin yüz ifadesi için önemli sonuç katabilme ihtimali olması açısından dudakların değerlendirilmesinden önce eserdeki göz biçimlendirilmesinin ifadeye kattığı anlam değerlendirilmelidir. Böylece şimdilik en azından Payne ve Dickins'in eser için ileri sürdüğü metodoloji doğrulanacaktır.

Gözlerde göz kapaklarına bakıldığında alt ve üst göz kapaklarının farklı şekillerde biçimlendirildikleri görülecektir. Üst göz kapakları genel olarak daha düze yakın, alt göz kapakları ise daha kavisli verilmiştir. Bu durum her iki göz kapağı arasında bir uyumsuzluk olduğunun göstergesidir. Ayrıca üst göz kapağının etliliğini vurgulayan kaşların altındaki yarım daire şeklindeki hat ile üst göz kapağı arasındaki mesafe bizce fazladır. Dolayısıyla göz kapağının etli bölümü fazlaca belirtilmiştir.

[181] Dickins 1912, 214.
[182] Payne 1950, 35.
[183] Payne 1950, 35.

Bu sonuç üst göz kapağının düzleştirilmiş biçimiyle birleştirildiğinde göz kapaklarının indirilmiş yani gözün kısılmış olma zorunluluğu doğmaktadır. Gözlerdeki bu çeşit bir hareketlendirme tipik ciddi stil tavrıdır. Fakat gözlerin ciddi stil tavrında olmadığı kesin olmakla birlikte üst göz kapağının etliliğine göre yeteri kadar kısıldığı da söylenemez. Sonuç olarak gözlerdeki uyumsuzluklardan dolayı gözlerin betimlenişi biçimsel olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla gözlerin eserin ifadesine herhangi bir katkı yaptığı da söylenemez. Bu anlamda Payne ve Dickins'in metodolojileri doğrulanmış olmaktadır. Fakat gözlerdeki biçimsel betimlemenin eski dönem (arkaik ya da geç arkaik) özelliği olduğu unutulmamalı ve her şeye rağmen gözlerin en azından mutlu bir tavır içinde olduğu düşünülmelidir.

Dudakların değerlendirilmesinde öncelikle alt dudaktan başlamak uygun olacaktır. Alt dudak çok yatık bir V şeklindedir. Fakat alt dudaktaki bu çeşit hareketlendirme ağız çevresinde gamze ya da veya burun ya da elmacık kemiklerinde herhangi bir hareketlenme ile desteklenmediği için alt dudağın genel dudak kombinasyonunda hâkim olduğu söylenemez. Dolayısıyla gözlerde mutlu bir tavır olmasına rağmen alt dudağın yüze herhangi bir gülümseme ya da tebessüm ifadesi kattığı söylenemez[184].

Üst dudak ise düze yakın bir biçimde betimlenmiştir. Dolayısıyla dudakta bir gerilme olduğu düşünülebilir ve ağız, burun, elmacık kemikleri çevresinin gergin bir şekilde hareketsiz betimlenmesinden dolayı da üst dudağın genel dudak kombinasyonuna hâkim olduğu söylenebilir. Üst dudağın biçimine dikkatli bakıldığında dudak ortasındaki girintinin yok denecek kadar az olduğu görülür. Bu, üst dudağın aşağıya çekildiğinin belirtisidir. Üst dudaktaki bu çeşit bir hareketlendirme tebessüm ifadesinde olan yüzlerde karşımıza çıkmaktadır[185]. Fakat tebessüm ifadesi olan bu yüzlerde belirleyici olan alt dudaktır. İncelediğimiz eserde ise hâkimiyet tamamen üst dudaktadır. Sonuç olarak üst dudaktaki bu çeşit bir gerilme, yüzün alt bölümünün gergin betimlenmesi ile birlikte düşünüldüğünde yüzde genel bir gerginlik hali olduğu ve yüzün Payne'nin ileri sürdüğü ve bizce de doğru olan utangaç bir yüz ifadesinde olduğu söylenebilir.

[184] Langlotz eserin yanak, çene ve dudak bölgelerinde gülümseme izlerinin bulunduğunu belirtir. Langlotz 1927, 154.
[185] Bkz. Levha 6-1,2.

A2 (Levha 3-1,2; 4-1,2)

Eser olgun yaşlarda betimlenmiş bir kadın başıdır. Kırık ve eksik parçaların yoğun olduğu eserde burun ve elbise üzerinde de deformeler mevcuttur[186].

Dik bir şekilde duran başta[187] yüz etli betimlemeden dolayı ovaldir[188]. Çene iri ve ağır[189] hafif dışa çıkık[190] betimlenmiştir. Yanaklar yüzün oval biçimini muhafaza edecek şekilde etliliği barındırsa da düz betimlenmişlerdir. Fakat elmacık kemiklerinin çenenin dışa çıkık belirtilmesini tamamlayıcı nitelikte çıkıntılı verilmesi[191], nasolabial hattının adeta bir yay çizerek elmacık kemiklerinin altına kaydırılmasıyla elmacık kemiklerinin vurgusu arttırılarak yuvarlak hatlı bir alan yaratılmış ve böylece yanakların düz betimlenişi eritilerek ve yüzün genel yuvarlak tipolojisi desteklenmiştir.

Alt dudağın üst dudağa göre kalın, etli olduğu[192] ve dudaklar arasında çok ince bir ayrımın verildiği ağız, genel olarak düz bir yapıya sahiptir[193]. Ayrıca üst dudağın alt dudaktan uzun verilişiyle de ağza, tipik ciddi ağız[194] özellikleri kazandırılmıştır. Keskin hatlara sahip üst dudağın biçimlendirilmesinde, dudakların birleşim yerinden hafif açılı bir eğri yaparak yükselen üst dudak, dudak hattının ortasına gelindiğinde yumuşak, fazla derin olmayan bir girinti yaptıktan sonra başlangıçtaki aynı eğrilikle dudakların diğer birleşim yerine doğru alçalarak sonlanır. Üst dudak bu görüntüsüyle tipik martı dudak görünümündedir. Fakat üst dudak her ne kadar martı dudak biçiminde olup ve keskin hatlarla betimlense de gerek üst dudak ortasındaki girintinin fazla derin olmaması ve gerekse üst dudağın herhangi bir kasılma göstermeyerek (Euthydikos gibi) dudak ortasından itibaren her iki dudak birleşim yerine doğru düşük açılı bir eğri yapması, ciddi stilde martı dudakta olan sert havayı kırarak dudaklarda ciddi kombinasyon içinde daha narin, yumuşak ve ince bir hava elde edilmesine yol açmıştır. Alt dudağın biçimlendirilmesi dudakların çok hafif

[186] Dickins 1912, 237.
[187] Langlotz , Schuchhardt 1943 , 34.
[188] Dickins 1912, 239.
[189] Schrader 1939, 55.
[190] Dickins 1912, 239.
[191] Dickins 1912, 239.
[192] Schrader 1939, 55.
[193] Dickins 1912, 239.
[194] Langlotz 1927, 157.

ayrık olmasına rağmen üst dudağın negatif biçimini, dudağın yumuşak betimlenişinin paralelliği içinde karşıladığı görülür.

Uç kısmı hasarlı olan burun tipik erken klasik özellikte iri ve geniş[195] betimlenmiştir. Profil değerlendirmesi içinde burnun kenarlarında ağza yakın alt kısmının elmacık kemiklerinin altında birleştiği yerde derin yumuşak bir kavis yaptığı hatta bunun etkilerinin yumuşayarak burnun ucuna kadar devam ettiği görülür. Bu betimleme burnun geniş ve etli betimlemesini sağlamış ve bölgedeki nasolabial hattın adeta burnun ucuna devamı şeklinde bir bütünlük oluşturarak yüzdeki yuvarlak hatların vurgusu kuvvetlendirilmiştir. Kaşlar dönemin korelerin de olduğu gibi keskin, ince, uzun ve plastikleşerek kavisli[196] bir görünümde betimlenmişlerdir. Orbitaller eğri olmasına rağmen burun köküne çok fazla inmemiş ve dolayısıyla burunla kaş arasında herhangi bir köprü oluşturmamışlardır. Sonuç olarak ciddi stil için söylenen kaşların burunla birlikte yontularak burnun devamı niteliği kazandığı, bu eser için genel görünümü andırsa da söylenemez[197].

Genel olarak oval[198] biçimde olan gözler, ensiz, dar biçimlendirilmişlerdir[199]. Göz kapaklarının verilişi kaşların kavisli betimlemesiyle benzerlik gösterse de bazı farklılıklar mevcuttur. Üst göz kapağı her iki göz kapağının birleşim yerinden yarı dik bir açıyla eğri yaparak yükseldikten sonra yayvan bir kavis yapar ve göz pınarlarına doğru yumuşak biçimde açısı azalarak sonlanır. Aynı betimleniş alt göz kapakları içinde uygulanmıştır. Gözlerdeki dar oval biçimlendirme ve göz kapaklarının iki göz kapağının birleşim yerlerine doğru azalan bir eğim yaparak birleştirilmesi, göz kapaklarının birleşim yerlerinin önemini arttırmış ve özellikle gözlerde, göz pınarlarını egemen hale[200] getirmiştir. Ayrıca göz pınarları vurgusunu destekleyici nitelikte, gözlerin saydam tabakası canlı bir şekilde hissedilebilirdir. Gözlerinin biçimi eski dönem betimlemelerini andırsa da gözlerde ciddi etkiler bulmak mümkündür. Üst göz kapağı ikinci bir kavisli hatla çevrelenerek kalınlaştırılmış ve bu hattın göz kapağı biçimine paralellik göstermeyen biçimiyle de göz kapağının etli bölümünün vurgusu yapılmıştır.

---

[195] Langlotz , Schuchhardt 1943, 34.
[196] Schrader 1939, 55
[197] Langlotz , Schuchhardt 1943, 34.
[198] Dickins 1912, 239.
[199] Schrader 1939, 55.
[200] Dickins 1912, 239.

Saçlar, başın üstünden dalgalı, paralel saç telleri halinde aşağıya doğru tarandıktan[201] sonra bir diademle çevrelenmiştir[202]. Diademin sınırladığı çember içinde kalan saçlar aynı zamanda konsantrik ondulasyon içermektedirler. Ayrıca diadem üzerinde kırmızı ve yeşil boya ile yapılmış lotus ve palmet motifleri görülmektedir[203]. Adeta bir kyma görevini gören diademden sonra saçlarda alın, ense ve omuz üzerinde olmak üzere üç farklı düzenlemeye geçilir. Alın üzerindeki saç düzenlemesi bunlar arasında en farklı düzenlemeye sahip olanıdır. Alın üzerine gelen saç halka biçiminde, yatay zikzak saç telleri halindeki bir ondulasyonda alın üzerinde bir perçem (püskül) yaratır[204] ve oradan da kulaklara doğru toplanır[205]. Alın üzerinden gelen saç kulakların arkasından itibaren farklı düzenlemede, önde omuzlar arkada ise ense üzerine dağıtılır. Omuzlar üzerine düşülen saçlar, kulakların arkasından üç dalgalı uzun bukle halinde omuzlar üzerine[206] oradan da her iki göğüs üzerine düşürülür. Ense üzerine düşürülen saçlar ise masif, trapezoid[207] saç yığını halinde sırta kadar sarkıtılır.

Alın alçak, basık verilmiş[208], kulaklar ise ince, narin[209] bir betimlemede yeşil ya da kırmızı rozet ya da tekerlek desenli küpelerle betimlenmiştir[210].

Eserde, ifade anlamında bir sonuç çıkarma çalışmasında eserin dönemin bazı kurallarının barındırmış olduğu görülse de ayrıntılı bir incelemede kuralların hafif de olsa bozularak ya da niteliğini yitirerek yeni sonuçlar doğurduğu görülecektir.

Bu anlamda dudaklar öncelikle değerlendirilmesi gereken unsurlardır. Dudaklar genel olarak üst dudağın martı dudak şeklinde olması ve alt dudaktan uzun olmasıyla tipik ciddi stil özelliklerindedir. Fakat detaya inildiğinde bazı ciddi stil unsurlarının bulunduğu görülür. Öncelikle alt ve üst dudak arasındaki kombinasyona dikkat edilmelidir. Ciddi özellik göstermesine rağmen dudaklar arasında çok ince bir aralığın olduğu görülecektir. Bu durum ciddi stilde dudak yapılandırılmalarında

[201] Dickins 1912, 238.
[202] Sitte 1912, 275.
[203] Dickins 1912, 239.
[204] Dickins 1912, 239.
[205] Schrader 1939, 55.
[206] Dickins 1912, 239.
[207] Schrader 1939, 55.
[208] Langlotz 1927, 157; Jacopsthal 1932, 68.
[209] Schrader 1939, 55.
[210] Dickins 1912, 239.

görülen yatay hareket sistemi[211] yerine dikey bir hareketlilik sistemi yaratarak dönemde egemen olan üst dudak vurgusunu eserde kırarak vurguyu alt dudağa çekmiştir. Dolayısıyla alt dudak hareketlilik kazanarak ifade anlamında belirleyici unsur olarak ön plana çıkarılmıştır. Alt dudağın biçiminin kanatları kavisli çok yatık " V " şeklinde olması dudaklarda genel olarak bir gülümseme aranması gerektiğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Ayrıca martı dudak şeklinde olan üst dudağın sert bir kasılma göstermemesi alt dudakla uyum sağlar ve şimdilik genel bir tanım olan dudakların gülümseme barındırdığı görüşünü destekler. Fakat dudaklarda belirleyici olan asıl öğe dudak kenarlarıdır. Dickins'in bu konuda ki görüşü ilginçtir. Dickins dudak köşelerinin yumuşakça aşağıya sarktığını belirtir[212]. Bu açıklama dudaklarda tam bir ciddi hâkimiyet ve dudakların ciddi ifade çeşitliliği içinde olduğu sonucunu doğurmaktadır. Fakat bizce Dickins'in bu düşüncesi doğru değildir. Çünkü üst dudakta dudağın ortasından itibaren köşelere doğru azalan bir eğim olsa da dudak köşelerinde herhangi bir sarkma görülmez. Dickins bu sonuca muhtemelen dudakların esrin profile yakın bir görüntüsünden dudak köşelerinden aşağıya uzanan hattı üst dudağın aşağıya sarkması olarak değerlendirerek ulaşmıştır. Fakat cepheden çekilmiş resme bakıldığında dudak köşelerinin aşağıya sarkmadığı açıktır. Dickins'in yanlış olarak değerlendirdiği o hat ise eserin burun ve elmacık kemiklerinde görülen yüzün yumuşaklığını vurgulayan hatların bir benzeridir. Ayrıca dudak köşelerinde böyle bir sarkma olsaydı doğru ifadenin elde edilmesi için bunun üst dudağın kasılarak verilmesiyle desteklenmesi gerekirdi. Sonuç olarak dudaklarda dudak köşelerinin aşağıya inmemesi, alt dudağın biçimi ve dudakların hafif aralık olması ve üst dudağın ciddi biçimde olsa da gerekli kasılmayı göstermeyerek yumuşak verilmesi dudaklarda bir gülümsemenin olduğu sonucunu doğurmaktadır. Fakat dudaklardaki gülümseme ifadesinin derecesi önemlidir. Burada bahsedilen gülümseme olgun arkaik heykellerdeki yoğun ve bariz dudak hareketleri ile gerçekleştirilen gülümsemenin yozlaşarak yumuşatılmış halidir. Dolayısıyla eserin yüz ifadesine yansımasında keskin bir gülümseme anlamı kattığı söylenememektedir. Bu noktada eserin ifadesini netleştiren ve dudaklardaki ifadeyi daha açıklayıcı hale getiren iki unsur olan gözler ve elmacık kemikleri önem arz etmektedirler.

[211] Carpenter 1960, 93-94.
[212] Dickins 1912, 239.

Genel olarak oval biçimde betimlenen gözler, göz kapaklarının birleşim yerlerinin sivri verilmesinden dolayı hafif çekikmiş görüntüsünü verir. Gözler yanlardan çekik olsa da göz kapaklarında bir kısılma yaratmamıştır. Gözler tamamen açık betimlenmiştir. Dolayısıyla gözler ciddi stil özellikleri gösterse de göz kapaklarının ağırlaştığı bunun ifadeye gözlerde göz pınarları belirgin olsa da ciddi içerikli bir anlam kattığı söylenemez. Aksine gözün saydam tabakasının belirgin, dışa çıkık verilişi gözlerinin biçimi ile birleştirildiğinde gözlerin dudaklarla uyum içinde adeta içleri gülüyormuş gibi mutlu bir havası olduğu söylenebilir.

Ayrıca elmacık kemiklerinin yumuşak ve yuvarlak hatlarla verilmesi eserdeki mutlu havayı destekleyici unsur olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak daha çok dudaklarda ortaya çıkan ve gözler ve elmacık kemiklerinin veriliş biçimiyle kesinleşen eserin yüz ifadesinin tebessüm içerdiği söylenebilir.

A3 (Levha 5-1,2; 6-1,2)

Eser olgun yaşlarda betimlenmiş uzun saçlı bir kadın başıdır. Çene, burun ve stephane üzerinde deformeler bulunmaktadır[213].

Olgun arkaikten geç arkaiğe geçiş çalışmalarını andıran başta[214], genel olarak yüz konturlarının ağır[215] bir şekilde olup yüzün oval[216] hatta yumurta biçimli[217] betimlendiği söylenebilir. Büyük bir kısmı tahrip olan çene, yüzün biçiminden dolayı ağır[218] betimlenmiştir. Yanaklar yüzün oval biçimine rağmen düz belirtilmiş fakat nasolabial hattının yumuşak bir biçimde ince, narin bir ayrıntı[219] ile verilmesiyle yüzün biçimiyle uyumlu olarak elmacık kemikleri ortaya çıkarılmış ve yüzdeki genel yuvarlaklık arttırılarak yanakların düz betimlenişi kırılmıştır.

Düz bir görünüme sahip olan ağız, dar[220] ve küçüktür[221]. Erken dönem özelliklerinin gösteren ağızda[222] üst dudak keskin[223] verilmiştir. Bu keskinliğe rağmen ağzın düz biçimlendirilmesiyle alakalı olarak üst dudakta sert bir yapılandırma yoktur. Dudak ortasından itibaren hafif bir girinti yapan üst dudak aynı hafiflikte her iki dudak bitim yerine neredeyse düz denecek biçimde, azalan eğimle köşelerde sonlanır. Üst dudak bu görüntüsüyle ciddi stil üst dudak şekillendirilmelerini tam anlamıyla olmasa bile hatırlatmaktadır. Bu durum alt dudak için geçerli değildir. Üst dudağa göre daha etli verilmiş alt dudak üst dudağın yumuşaklığı içindedir ve yine üst dudağın biçimini karşılamıştır. Fakat bu karşılama içinde alt dudağın biçimi çok yatık bir " V " görünümündedir. Üst dudaktaki ciddi yapılandırmanın aksine alt dudak eski dönem özelliği göstererek ciddi stil dışı tavır sergilemektedir ve ağız köşelerinden aşağıya inen bir kesikle sonlandırılmıştır[224]. Bu

[213] Dickins 1912, 240.
[214] Payne 1950, 35.
[215] Payne 1950, 37.
[216] Schrader 1939, 47.
[217] Dickins 1912, 241.
[218] Dickins 1912, 241.
[219] Payne 1950, 35.
[220] Dickins 1912, 241.
[221] Payne 1950, 37.
[222] Payne 1950, 35.
[223] Schrader 1939, 47.
[224] Dickins 1912, 241.

hat nasolabial hattının devamı niteliğinde fakat onlardan daha derindir. Schrader'in bu derin çukurcukların gamzeler olduğunu ileri sürer[225].

Burnun büyük bir kısmı hasarlı olmasına rağmen iri olduğu anlaşılmaktadır. Dönemde burunla birlikte düşünülebilecek kaş düzenlemesi, eserde ilginçlik arz etmektedir. İnce ve keskin belirtilmiş[226] kaş yapısına sahip olan eserde ilk bakışta dönemin normal ince, kavisli ve orbitallere doğru iniş yapan kaş biçimi özelliği görülebilir, fakat dikkatli bir bakışta kaşların ince bir siyah hatla yapıldığı[227] ve bu hattın orbitallere kadar inmediği görülecektir. Dolayısıyla izlerden kaşların kısa ve düz[228] olduğu sonucu çıkmaktadır. Sadece kaşlardaki bu siyah izlerden kaşların biçiminin kısa ve düz olduğu yorumunu yapmak yanlış görünse de bu durumu kanıtlayan bazı destekleyici unsurlar vardır. Öncelikle orbitallerin burun köküne inişlerinde bir erkenlik vardır. Eserde iki kaş arasındaki mesafe ciddi stil kaş yapılandırmalarına aykırı olarak fazladır. Daha sonra bir diğer önemli unsur olarak artık kural olan kaşların burnun devamı niteliğinde olması kaş aralığının fazla olmasından dolayı burada görülmez. Dolayısıyla bu belirteçler göz önünde bulunduğunda kaşların orbitallere doğru iniş yaptığı sonucu çıkarılamaz ve siyah boya izlerinin yardımıyla da kaşların biçiminin düz olarak değerlendirilmesi zorunluluğu doğar.

Genel olarak gözler küçük[229] ve düşen göz kapaklarıyla[230] dar[231] olarak biçimlendirilmişlerdir. Gözlerde özellikle göz kapaklarının biçimlendirilmesinde aşırıya kaçacak hareketlendirilmelerden kaçınılarak daha yumuşak ve yavaş hareketli biçimlendirme tercih edilmiştir. Bu doğrultuda üst göz kapağı, her iki göz kapağının birleşim yerinden düşük eğimli bir açıyla başlar ve yumuşak bir şekilde eğimi çok az artarak üst göz kapağının ortasında en yüksek seviyesine ulaşır. Daha sonra göz pınarlarına doğru başlangıç noktasındaki eğimin aksine kırk beş derecenin altında bir açıyla göz pınarlarında sonlandırılır. Aynı biçimlendirme alt göz kapakları içinde geçerlidir. Göz kapaklarında önemli bir nokta olarak, göz kapakları ciddi stil

[225] Schrader 1939, 47.
[226] Schrader 1939, 47.
[227] Dickins 1912, 241.
[228] Schrader 1939, 47.
[229] Payne 1950, 37.
[230] Langlotz, Schuchhardt 1943, 33.
[231] Dickins 1912, 241.

özelliklerinde görülen bir şişkinliğe sahip olduğu söylenemez. Kaşların altında gözün etrafını çevreleyen ikinci bir hat olsa da, bu daha çok üst göz kapağının etli bölümünü vurgulayarak ciddi stil göz kapaklarını anımsattır. Göz kapağının gözün saydam yerinde yeteri kadar bir etlilik sağlamadığı ve gözlerin her iki uçtan çekilerek daraltıldığı düşünüldüğünde, bu hattın ciddi stil belirteci olmanın dışında, üst göz kapağının düşürülmesiyle gözlerde aşırı bir kısılma yaratılmasını sağlamaya yönelik bir biçimlendirme olduğu anlaşılacaktır.

Eserdeki saç betimlenişi ait olduğu dönemin koreleriyle paralel niteliktedir. Saç alın üzerindeki saçların biraz yukarısından itibaren enseye kadar inen üzerinde kırmızı ve yeşil meander motifi olan bir stephane ile çevrilir[232]. Stephanenin içinde kalan ve başın üstünü oluşturan saçlar dönemin diğer kore örneklerinde görülen ve bir merkezden her yöne doğru dağılan dalgalı saç telleri yerini başı enlemesine kesen, birbiri ardına gelen yarım daire şeklinde kalın konsantirik bir yapıdaki çizgilerle [233] ayrılmıştır. Fakat buradaki işçiliğin eserdeki diğer saç bölümlerinin betimlenişine göre kaba olması bu bölgenin çalışmasının yarım bırakıldığı ya da başın üstünün kapatıldığını düşündürmektedir. Bu düşünceyi destekler nitelikte alın üzerindeki saç kısmında solda ve sağda ikişer tane olmak üzere toplam dört adet delik görülmektedir[234]. Bu deliklerin başın üstünü kapatan bir meniskos[235] için olması muhtemeldir. Alın üzerindeki saçlar erken tarzda alına sıkıca yapışık[236] perçem niteliğinde dikey boğumlu zikzak[237] saç telleri biçimindedir. İki ince bir kalın saç telleri şeklinde oluşturulan perçem alnı kavisli bir şekilde dolandıktan sonra aynı dönemde türdeş olduğu korelerin aksine şakak kısmında herhangi bir sarkma yapmayarak kulak kısmında kulakların arkasına sıkıştırılarak sonlandırılır. Alından gelen ve kulaklara sıkıştırılan saçlar kulak arkasından itibaren kalın telli dört dalgalı bukle[238] halinde omuzlar üzerinden üç tanesi göğüsler bir tanesi de her iki kol

[232] Dickins 1912, 241.
[233] Schrader 1939, 47.
[234] Dickins 1912, 241.
[235] Schrader 1939, 47.
[236] Payne 1950, 35.
[237] Dickins 1912, 241.
[238] Dickins 1912, 241.

üzerine düşürülür. Ense üzerinden devam eden uzun saç ise kalın dalgalı saç tellerinden oluşturulmuş masif[239] trapezoid yığın şeklinde sırt üzerine sarkıtılır.

Eserde alın üçgene yakın oval bir biçimlendirmeye sahiptir. Kulaklar ise ince, özenilerek çalışılmış olup[240] üzerlerinde kırmızı ya da yeşil renkte rozet motifinin olduğu yuvarlak küpelerle betimlenmişlerdir[241].

Langlotz ele aldığımız koreyi incelediği çalışmasında eserin yeni ciddi ifadede olduğunu belirtir[242]. Langlotz'un eser için öne sürdüğü bu tanım çok genel ve bizce yetersiz olsa da eserde arkaik üslubun dışında yeni dönem karakterinin vurgulanması açısından doğru bir tanımdır. Payne'nin bu konudaki düşüncesi daha net bir şekilde açıklayıcıdır. Payne eserin yüz ifadesini değerlendirdiğinde, eserin erken dönem eserlerinin karakterini taşımadığını ve ifadenin dalgın, belirsiz ya da kararsız olduğunu ileri sürer[243]. Schrader ise biçimsel verileri öne sürerek bir açıklamada bulunur ve üst dudağın biçiminin köşelerde aşağıya doğru olduğunu ve üst dudağın içinde acılık hissi barındırır şekilde buruşturulduğunu belirtir[244]. Schrader'in bu tanımı Langlotz'un düşüncesiyle paralel olmakla birlikte, eserin yüz ifadesi için 'acı' gibi bir tanım kullanması nedeniyle daha somut bir tanım ortaya koymuştur.

Dudakların biçimlendirilmesine dikkatli olarak bakıldığında üst dudağın köşelerde aşağıya sarkması gibi bir husus yoktur. Köşelerde aşağıya doğru verilmiş bir hat görülür. Fakat bu hattın sadece üst dudakla alakalı olduğu ileri sürülerek üst dudağın aşağıya doğru meylettiği söylenemez. Bu hat alt ve üst her iki dudağı kapsayıcı niteliktedir. Schrader bu hattın gamzeler olduğunu düşünür[245]. Bu tanım doğru olsa bile sadece üst dudağa ait olabilecek bir hat olduğu düşüncesi kesinlikle yanlıştır. Dolayısıyla ciddi stilde acı, üzüntü ifadesinin tipik göstergelerinden biri olan üst dudağın köşelerde aşağıya dönmesi[246] gibi bir durum olmadığı için eserin yüz ifadesi için öne sürülen acı ve benzeri ifadeler tanımı sonucu çıkarılamaz. Ayrıca diğer önemli gösterge de üst dudak ile alt dudağın uzunluklarının eşit ve ağzın düz

[239] Dickins 1912, 241.
[240] Schrader 1939, 47.
[241] Dickins 1912, 241.
[242] Langlotz, Schuchhardt 1943, 33.
[243] Payne 1950, 35.
[244] Schrader 1939, 47.
[245] Schrader 1939, 47.
[246] Ridgway 1970, 10.

olmasıdır. Bu göstergeler de Schrader'in öne sürdüğü üst dudağın acı hissi barındıracak şekilde buruşturularak köşelerde aşağıya düşürüldüğü sonucunu dudaklar genel olarak ciddi stil betimlendirmelerini anımsatmasına rağmen çürütür. Dolayısıyla eserin yüz ifadesi için acı değerlendirmesi kesinlikle yanlıştır.

Payne'nin öne sürdüğü ve genel olarak kararsız olarak düşünülebilecek ifade yorumu biçimsel olarak destekleyici unsurlar bulunsa da bizce yanlıştır.

Eserde ağzın dar ve düz verilmesinden dolayı üst dudakta bir kasılma aramak doğrudur. Fakat burada ciddi stil somurtan ağızlardaki kasılmayı beklemek yanlış olur. Çünkü eserde özellikle üst dudak biçimlendirmesi keskin fakat yumuşak hatlı bir biçimlendirmedir. Dolayısıyla aranması gereken kasılma bu yumuşaklık içinde olabilecek bir kasılma olmalıdır. Bu amaçla ağzın düz betimlenmesi en büyük göstergedir. Çünkü ağzın düz betimlenişi sonucunda üst dudakta, dudağın ortasındaki girinti çok hafif aşağıya indirilerek üst dudak düzleştirilmiş ve çok ince ve zayıf bir kasılma yaratılmıştır. Bu ciddi stil vari bir hareketlendirmedir ve yoğunluğu az olduğu için yüze kattığı ifadenin ciddi bir somurtma ya da üzüntü olmasının yerine daha yumuşağı olan karamsarlık ifadesinin belirteci olarak görülebilir. Fakat alt dudağın yatık " V " şeklinde olması ve Schrader'in öne sürdüğü gamzeler, alt dudakta bir gülümsemenin varlığını kanıtlamaktadır. Bu da gösterir ki alt ve üst dudak kombinasyonlarında tezat ifadeler kullanılmıştır. Karamsar ve gülümseme gibi ifadeler birlikte düşünüldüğünde Payne gibi eserin karasızlık çeken bir ifadede olduğu ileri sürülebilir. Ancak bizce üst dudaktaki kasılmanın yoğunluğunun birkaç derece az olmasından dolayı dudaklardaki hâkimiyet alt dudaktadır. Dolayısıyla zıtlık alt dudaktan yana bozulduğu için eserin kararsızlık ifadesinde olduğu söylenemez. Bizce alt dudağın hâkimiyetine ve gülümsemenin yumuşaklığına bağlı olarak bir tebessüm ya da türevleri şeklinde bir ifade aramak eser için uygun olacaktır.

Son olarak gözlerin biçimlendirilmesi, tebessüm düşüncemizi destekler niteliktedir. Dar biçimlendirilmelerinden dolayı gözler kısılmış gibi betimlenmişlerdir. Üst göz kapağının etli kısmındaki ikinci hattın kaşlara yakın belirtilmesiyle gözlerde göz kapağı vurgusu arttırılmıştır. Gözlerin kısık betimlemesine bağlı olarak ta üst göz kapağı göz bebeklerine düşürülmüş gibi bir betimleme doğmuştur. Bu betimleniş ciddi stil betimlemelerinde olan bir davranıştır

ve üzüntü, acı gibi ifadeleri belirtmek için kullanılır. Fakat eserin gözleri için bahsi geçen bu ifadeleri kullanmak yanlıştır. Çünkü eserde üst göz kapaklarının düşürülmesine rağmen göz kapaklarının gözün saydam yeri ile birleştiği yerde üzüntü vurgulama amaçlı şişkinlik olması gerekir ve böyle bir durum eserimiz için söz konusu değildir. Aksine gözlerde hafif bir gülümseme bir mutluluk hali görülmektedir.

Sonuç olarak gözlerdeki kısılmayı üst dudaktaki çok hafif kasılmaya paralel olarak görüp ve bu hareketlendirmeleri eserdeki eski dönem havasını da göz önünde bulundurarak gülümsemeyi yumuşatan unsurlar olarak değerlendirdiğimizde eserin yüz ifadesinin yorumu için tebessüm ifadesi uygun bir değerlendirmedir.

A4 (Levha 7; 8-1,2)

Eser, olgun yaşlarda betimlenmiş bir kadın başıdır. Burun kısmında fazla olmak üzere, çene ve elbise üzerinde hasarlar mevcuttur[247].

Genel olarak hareketsiz ve masif [248] bir görünüme sahip olan yüzde, etli betimlemeden dolayı çehre ovalliği aşarak kare[249] biçimini almıştır. Çene ise bu yüz biçimi içinde daha da ön plana çıkarak kuvvetli[250], ağır[251] ve profilden dışa çıkık[252] betimlenmiştir. Yanaklar çenenin dışa çıkıklığına rağmen düzdür[253] ve arkaik karakterde olan eserde erken dönemlerde görülen elmacık kemiklerine ait linear betimleme kullanılmayarak elmacık kemikleri ayrımı kaybedilmiştir[254].

Ağız, kapalı[255] ve düz[256] bir şekilde dudaklar da etli verilmiştir. Fakat dudaklar bu etliliğe rağmen herhangi bir dışa taşma göstermeyerek düz[257] yontulmuşlardır. Dudak yapılandırılmalarında genel olarak bir hareketlilik hâkimdir. Bu durum alt dudağa göre biraz daha uzun olan üst dudakta daha çok ön plana çıkmıştır. Üst dudak, dudakların birleşim yerlerinden iç bükey bir kavis ile başladıktan sonra devamında daha geniş açılı ve daha yüksek bir dış bükey kavis yapar ve bir inişle dudak ortasında sonlanır. Aynı betimleniş simetrik biçimde diğer dudak birleşim yerine doğru devam eder. Dolayısıyla bu durum üst dudağın ortasında küçük bir girinti oluşmasına yol açmıştır. Alt dudak biçimlendirilmesi ise genel görünüş itibariyle etli olup üst dudağın ortasındaki girintinin karşılığının bulunduğu düz bir hatta sahip olduğu görünse de detaya inildiğinde bu düzlük içinde kanatları üst dudağın hareketlerini karşılayabilecek biçimde çok hafif kavisli olan çok yatık bir " V " görüntüsündedir. Ayrıca çenenin biraz önde oluşu dudakların özelliklede dudak

[247] Dickins 1912, 246.
[248] Ridgway 1970, 35.
[249] Dickins 1912, 247.
[250] Langlotz , Schuchhardt 1943, 39.
[251] Dickins 1912, 247.
[252] Ridgway 1970, 35.
[253] Dickins 1912, 247.
[254] Ridgway 1970, 35.
[255] Schrader 1939, 21.
[256] Dickins 1912, 247.
[257] Dickins 1912, 247.

birleşim yerlerinin çukurda kalmalarına yol açmıştır. Bu durum nasolabial hattıyla da birleşince eserdeki dudak betimlemesi daha da hareketlilik kazanmıştır.

Burnun aşırı derecede zarar gördüğü eserde, dönem özelliği olarak kaşlar, burnun devamı niteliğinde keskin, kavisli ve şakak kısmındaki saçlarla neredeyse birleşik verilmiştir. Orbitaller ise göz çukurlarına doğru inerek tipik bir şekilde burun ve kaşlar arasında köprü vazifesi görmüşlerdir.

Gözler oval biçimlendirilmiştir[258]. Fakat bu biçimlendirilmede alt ve üst göz kapaklarının birleşim yerleri sivriltilerek verilmişlerdir. Fakat bu sivriltme göz kapaklarının daraltılmasıyla desteklenmediği için gözlerde herhangi bir çekiklik oluşmamıştır. Kalın belirtilmiş göz kapakları,[259] gözün etrafını gözlük gibi çevirmişlerdir.[260]

Uzun saç düzenlemesine sahip olan eserde saçlar, genel olarak dolgun ve kabarık[261] yapılandırılmıştır. Saçlar başın üstünden aşağıya konsantrik ondülasyonda[262] merkezden her yöne doğru kalın dalgalı saç telleri[263] şeklinde taranmıştır. Buraya kadar eserdeki saç düzenlemesi tipik ciddi stil saç düzenlemesi görünümündedir. Fakat buradan sonra eserde ense ve alın üzerine gelen saçlarda iki farklı düzenlemeye geçilir ve bunlardan ense üzerine gelen saç yığınları, düzenlemesi açısından yenilikler barındırır. Ciddi stilde betimlenmiş korelerin kıyafetleri değiştirildiğinde kuaförlerinin de değiştiği görülür ve genellikle uzun saç ense üzerine sarkıtılır ya da bir saç topuzunda toplanır[264]. Eserimizde ense üzerine sarkıtılan uzun saç yığınları farklı olarak mantonun içine sarkıtılır[265]. Bu çeşit bir saç düzenlemesi öncelsiz bir modadır[266] ve ciddi stil için yeni bir düzenlemedir. Alın üzerindeki saç düzenlemesi için alın üstündeki saçların biraz üstünden başlayan kulakların arkasından devam ederek ense üzerindeki saç yığınları altında kalan diadem[267] ya da stephane önemlidir. Çünkü başın üstü ve alın üzerindeki saç

[258] Dickins 1912, 247.
[259] Dickins 1912, 247.
[260] Ridgway 1970, 35.
[261] Langlotz , Schuchhardt 1943, 39.
[262] Dickins 1912, 247.
[263] Ridgway 1970, 35.
[264] Ridgway 1970, 35.
[265] Alscher 1961, 190.
[266] Ridgway 1970, 35.
[267] Alscher 1961, 190.

düzenlemesi arasında ayırıcı bir sınır teşkil etmektedir. Başın tepesindeki saç tellerinin aksine alın üzerindeki teller alnın ortasından itibaren ikiye ayrılır[268] ve tepedeki saç tellerinin aksine simetrik olmayan dalgalı saç telleri halindedirler. Şakak kısmından itibaren ise keskin bir kırılma yaparak dik bir şekilde yanakların üst bölümüne düşürülür ve oradan yumuşak bir dönüşle kulakların arkasına bağlanırlar. Şakak kısmındaki saçlar artık saç telleri biçiminden çıkarak neredeyse birbirine bitişik bukleler haline dönüşmüşler ve bu kısımdaki buklelerin daha derin verilmesi, kulak arkasına döndürülmesiyle birleşince buradaki saçlarda bir şişirilme ve sarkma sağlanarak eserin geneliyle uyumlu biçimde bir masiflik elde edilmiştir. Alın saçların ortadan ikiye ayrılması, taşkın ve kabarık betimlenmesiyle basıklaşmış[269] ve çatı biçimini[270] almıştır. Kulaklar ise küpesiz, küçük ve derin kesilmiştir[271].

Eserin gerek saç ve çehre biçimi ve gerekse göz, kaş, burun yapılandırmaları ve başın çok hafif bir yöne dönüşü ciddi stil özellikleri gösterse de eser, duruşu ve kıyafeti ile hala arkaik tipi[272] temsil etmektedir. Fakat detaya inildiğinde arkaik karakterin sadece elbise ve duruşla sınırlı kalmayıp yüz bölümünde ki bazı ciddi stil unsurlarının biçimsellikten öteye geçemeyerek eser de ki arkaizmi destekleyici unsurlar mahiyetine büründüğü görülmektedir.

İlk bakışta eserdeki yoğun ciddi stil özelliklerinden dolayı yüz, ciddi stilin tipik ağır başlı, sakin ifadesinde görünse de yukarıda bahsi geçen biçimsel bazı ciddi özelliklerden dolayı ifadenin de ciddi stil içeriğinin dışına çıktığı neredeyse aksi yönde arkaik tavırda olduğu görülmektedir.

Burada saçların verilişi, yüzün biçimi, kaş ve burun yapılandırılmaları ve bunlar arasındaki ilişkide ciddi stil muhtevası dışında sayılabilecek bir betimleme yoktur. Fakat göz ve dudak betimlenmeleri için aynı durum söz konusu değildir.

Gözler kalın göz kapaklarıyla geleneksel ciddi stildedir. Fakat göz kapaklarının oluşturulması, gözün biçiminin biraz daha büyütülmüş şeklinin üst üste konmuş şekli gibidir. Dolayısıyla göz kapakları, gözün her tarafına paralel ikinci bir çerçeve ya da gözlük gibi doğal olmayan biçimsel bir hal almışlardır. Bunun

[268] Dickins 1912, 247.
[269] Langlotz , Schuchhardt 1943, 39.
[270] Ridgway 1970, 35.
[271] Dickins 1912, 247.
[272] Alscher 1961, 190.

sonucunda da gözler arkaik patetik betimlemelerde kullanılan patlak gözler biçimine dönüşmüşlerdir. Dolayısıyla gözlerin esere ciddi stilin karamsar, üzgün, öfke dolu ya da sakin bir ifade kattığı sonucu çıkarılamamaktadır.

Dudaklarda üst dudağın alt dudaktan uzun olması ve üst dudağın bozulmuş da(ya da yumuşamış) olsa biçiminin martı dudak şeklinde olması gözlerde olduğu gibi dudaklardaki geleneksel ciddi stil yansımalarıdır. Fakat gerek alt dudakta gerekse üst dudakta ciddi stil dışı biçimlendirmeler mevcuttur. Alt dudağın kanatları kavisli yatık " V " şeklinde olması bu biçimlendirmelerden birisi olarak değerlendirilebilir. Üst dudakta ise dudak bitim yerleri tipik ciddi stildeki gibi düz ya da aşağıya kavisli olması gerekirken aksi yönde yukarıya kavislidir. Bu çeşit dudak yapılandırılmaları olgun arkaik devirde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla genel biçimi ciddi stil özelliklerinde olsa da detaylardaki ufak ama önemli ayrıntılardan dolayı dudakların yüze ciddi tanımı içinde sayılan hiçbir ifade kattığı söylenemez. Aksine dudaklarda bir gülümseme aranarak yüz ifadesi değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak eserdeki bu çeşit bir dudak düzenlemesi ve ciddi stil özellikleri gösteren patlak gözler ve bunlarla birlikte eserdeki duruş ve giysi ile alakalı diğer arkaik öğeler düşünüldüğünde eserde hakim bir arkaizmin olduğu ve dolayısıyla arkaik dönemin davranış kodu olan gülümseme[273] göz önünde bulundurularak bu eserin yüz ifadesi için bir tebessüm ifadesi sonucu çıkarılabilir.

[273] Beazley 1966, 33.

A5 (Levha 9; 10-1,2,3,4)

Eser, olgun yaşlarda betimlenmiş bir kadın başıdır. Korunma durumu genel olarak iyi olan eserin başın üstü, burun ucu, kulaklar omuz üzerine düşürülen saç bukleleri,[274] sağ kaş ve her iki gözdeki göz kapakları üzerinde deformeler mevcuttur.

Oval bir çehreye sahip olan eserde[275] genel olarak yüzün sert linear özellik göstererek[276] güçlü köşeli formu[277] dolayısıyla çene, oval bir görüntü sergilemesine rağmen ağır ve kemiklidir[278]. Benzer bir şekilde yanaklarda İonik çalışmaları andırır biçimde kemiklidir[279].

Dış hatları keskin verilmiş dudaklardan oluşan ağızda, dudaklar sıkı bir şekilde kapalı olup[280] ağzın genişliği fazla değildir[281] ve genel görünümü için oldukça düz bir hatta sahip olduğu söylenebilir[282]. Kırmızı boya izlerinin korunduğu dudaklar[283] dışa dönük kütleler halinde etlidir[284]. Alt dudağın daha etli verilmesi dışında dudaklar genel bir uyum içindedir. Üst dudağın belirgin bir şekilde martı dudak şeklinde olması, alt dudağın üst bölümünün bu şekli karşılayacak biçimde verilmesiyle desteklenmiş ve iki dudak arasındaki uyum kuvvetlendirilmiştir. Fakat üst dudak keskin bir şekilde devam ederken köşelerde eğri yaparak aşağıya dönmüştür[285]. Sonucunda da üst dudak alt dudağı kapsayıcı bir nitelik kazanarak alt dudağa göre daha da uzamıştır.

Düz ve kemikli bir yapıya sahip burun, kemikliliği vurgulayıcı biçimde iri betimlenmiştir. Dönemin özelliği olan burnun kaş hattının devamı niteliğinde olması[286] burada burun üzerinde iki keskin kenar yaparak kendini bariz bir şekilde göstermektedir. Burun deliklerinin yanından çapraz ve kısa verilmiş nasolabial

[274] Dickins 1912, 241.
[275] Dickins 1912, 243.
[276] Carpanter 1960, 90
[277] Gardner 1887, 190.
[278] Dickins 1912, 243.
[279] Dickins 1912, 243.
[280] Langlotz 1927, 160.
[281] Carpanter 1960, 90.
[282] Gardner 1887, 190.
[283] Schrader 1939, 77.
[284] Carpanter 1960, 90.
[285] Gardner 1887, 190.
[286] Payne 1950, 41.

hatları göze çarpmaktadır. Bu hatlar kısa olmasına rağmen dudak çevresi ve yanakların kombine edilmesinde önemli bir etkide bulunarak, bu bölgelerin basit düz yüzeyler[287] şeklinde betimlenişini yok ederek yüze hareket kazandırmıştır.

Kaşlar ince keskin belirtilmiş,[288] orbitallerin burun köküne indirilmesiyle de hafif kavislendirilerek[289] erken klasik özelliklerinden biri olan burunla köprü kurma görevi üstlenmişlerdir[290].

Gözler, ağızla eşit düzeye getirilmiş[291] ve boya ile oluşturulmuş göz bebeklerinde, kırmızı boya[292] hala muhafaza edile gelmiştir. Görünümleri itibariyle ağır göz kapaklarıyla uzun ve dar bir yapıdadırlar[293]. Gözlerin biçimlendirilmesi keskin hatlarla betimlenmiş kaş ve burun formulasyonuyla paralellik içindedir. Genel biçimi elipsi andıran gözlerin kenar uçları sivri bitirilerek oluşturulmuştur. Dolayısıyla kenarlara doğru olan bir uzamaya bağlı olarak gözler, çok hafif kısılma izlenimi vermektedir. Basitte olsa göz pınarlarının verilmeye çalışıldığı görülür. Tipik ciddi stil özelliklerinde olan göz kapaklarında alt göz kapağını paralel bir şekilde çevreleyen ikinci bir hat görülürken üst göz kapaklarında bu vurgu farklı şekilde düzenlenmiştir. Üst göz kapaklarında çerçeve niteliğindeki bu hat göz kapağına paralel bir şekilde hareket etmez. Gözlerin kenarlarından itibaren genişleyerek devam eder ve gözlerin orta hizasında zirveye ulaştığından sonra başlangıç açısına göre daha geniş açıyla azalarak devam eder ve göz pınarlarına ulaşır. Bu betimleniş üst göz kapağının vurgusunu arttırmış ve göz kapağı hacim kazanarak, genel göz düzenlemesinde daha fazla yer kaplamıştır.

Eserde ki saç düzenlemesi genel olarak erken dönem Atina mermer korelerinin şaşırtıcı bir şekilde benzeridir[294]. Alın üzerinde ortadan ikiye ayrılmış uzun saç[295] her iki yöne doğru birbirine paralel dalgalar[296] halinde belirtilmiş saç tellerinden oluşturulmuştur. Bu dalgaların girinti yapan yerlerinin daha derin belirtilmesiyle,

---

[287] Dickins 1912, 243.
[288] Dickins 1912, 243.
[289] Payne 1950, 41.
[290] Payne 1950, 41.
[291] Dickins 1912, 243; Payne 1950, 41.
[292] Schrader 1939, 77.
[293] Gardner 1887, 190.
[294] Robertson 1975, 174.
[295] Dickins 1912, 243. Bu ayırma sonucunda alın Grek tapınaklarını andırır biçimde üçgen bir hal almıştır. Carpanter 1960, 91.
[296] Robertson 1975, 174.

birbirinin üstüne binen simetrik dalgaların çıkıntı yerleri şişkinlik kazanarak basit bir kavun dilimi motifi oluşturmuş gibilerdir. Carpanter'in bu dalgalar için görüşü şevron motifinden yanadır[297]. Başın üstünden itibaren sığ damarlar şeklinde betimlenen dalgalı saç telleri[298] alın üzerine geldiğinde, damarlar daha da kalınlaştırılarak ve derinleştirilerek kabarıklık sağalanmış ve özellikle alın üzerindeki iki saç telinde de simetrileri bozularak bu bölümde daha bağımsız bir yapı elde edilmiştir. Ayrıca saçlarda, şakaklara doğru bu mantıkla betimlenmiş, adeta yüksek klasik saç düzenlemelerini andırır nitelikte bir taşırma gerçekleştirilerek saçın genel olarak biçimselliği kırılarak saç daha organik bir yapıya kavuşturulmuştur. Şakaklar üzerinden kulaklara gelen derin kesilmiş saç[299] kulakların arkasından itibaren üç bukleye ayrılmıştır. Bu bukleler geleneksel biçimde her iki göğüs üzerine düşürülmüştür[300]. Her iki göğüs üzerine benzer simetride düşmüş buklelerden ortadaki bukleler göğüs ucuna diğerleri ise orta buklenin sağ ve sol tarafına göğüslerin bitim yerleri üzerine düşürülmüştür. Dışları derin kesiklerle ayrılan saç bukleleri[301] özellikle boyun üzerinde, boyundan tam anlamıyla koparak plastikleşmiştir ve bukleler üzerinde matkap izleri hala görülebilmektedir[302]. Başın üzerindeki dalgalı saç düzenlemesiyle genel olarak benzer olan buklelerde farklı olarak dalga motifi biraz daha genişlemiş, saç telleri daha kalın damarlı verilmiş ve teller arasında seviye farklılıkları yaratılmıştır. Gerek bu farklılıklar ve gerekse daha plastik yapı alın üzerindeki organik saç düzenlemesiyle bütünlük sağlamıştır. Başın arka kısmında ki saç düzenlemesi ilginçtir. Arkada taş perde donukluğuyla sarkan[303] dikdörtgen saç yığını görülmektedir[304]. Aşağı yukarı sırtı komple kaplayan bu saç yığını sırta yapışık şekilde betimlenmiş ve üzeri yatay şeritlerle bölümlenmiştir. Bu bölümde ayrıca başın üzerini, saçların ön kısmını kapamayacak biçimde yani başın tepesi ve çevresini kaplayan konsantrik[305] dairelerle oluşturulmuş örtünün birbirine

[297] Carpanter 1960, 90.
[298] Robertson 1975, 174.
[299] Dickins 1912, 243. İyi korunmuş durumda olan kulaklar üzerinde herhangi bir küpe izi yoktur ve muhtemelen boya ile yapılmıştır. Robertson 1975, 174.
[300] Robertson 1975, 174.
[301] Payne 1950, 41.
[302] Dickins 1912, 243.
[303] Carpanter 1960, 89.
[304] Dickins 1912, 243.
[305] Dickins 1912, 243.

bağlanmış ve sarkık durumdaki saçlarla aynı donuklukta ve saça yapışık bantları görülebilmektedir.

Euthydikos koresi, geleneksel arkaik biçimlendirmedeki ilk kırılma ve yeni klasik formdaki en erken ortaya çıkışı belirtir[306]. Dolayısıyla eserde eski öğelerin yanında yeniliklerin de bulunması beklenmelidir. Bu bağlamda eserin yüzüne bakıldığında öncelikle yeni bir sadelik ve ciddilik açık bir şekilde gözlemlenebilirdir[307]. Bu iki kavram bu eser için genel kabul görmüş bir düşüncedir ve sadelik kavramı ciddi ifadeyi destekleyici bir unsur gibi kullanılmıştır. Fakat bu düşünce bizce tam doğru değildir. Sadelik kavramı öncelikle yalınlık, ikincil anlamda ise saflık ve duruluğu vurgular. İlk bakışta eserdeki keskin ve yumuşak hatlar ve bunların abartısız verilmiş uyumu ve Attik bir özellik olan ekstra raspa kullanımı[308] sonucunda bronz eserler gibi bir parlaklık göstermesiyle birleştirdiklerinde, muhtemelen sadelik yorumu çıkarılmıştır. Fakat bu açıklamaların kökeni stil ve teknikle alakalıdır ve bu özellikler Attik arkaik çalışmalarda da mevcuttur[309] ve bunlardan elde edilen sonuç için sadelik en iyi ihtimalle yetersiz kalmaktadır. Duru ya da saf benzetmesi stille alakalı olarak daha kullanılabilir ve açıklayıcı görünmektedir. Ayrıca eserde günümüze kadar ulaşan boya izleri görünmekte ve bu izlerden eserin polikrom[310] olduğu anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak eserin yüzünün boyalı hatta ağır bir makyaja sahip olduğu düşünüldüğünde eserin sadelik kesin olmakla birlikte, saflık ya da duruluğunu kaybetmesi muhtemeldir.

Esere ilk bakışta ciddi stilin temel özellikleri olan somurtulmuş ağız ve ağır göz kapakları dikkati çekmektedir ve dolayısıyla bu özellikler eserin ciddi bir ifadede olduğunu düşündürmektedir. Fakat bu düşünce genel bir kabul görse de ciddi ifade dışı bazı unsurları da bulmak mümkündür.

[306] Carpanter 1960, 90.
[307] Beazley 1966, 33.
[308] Richter 1961, 4.
[309] Richter 1961, 4.
[310] Schrader 1939, 79.

Seltman Euthydikos koresi'nin somurtkan olduğunu kabul etmekle birlikte eseri yüzünün sakin, duygusal ve şehvetli olduğunu da belirtir[311]. Seltman'ın bu yorumu içerisinde zıtlıklar taşıması açısından ilginçtir.

Robertson ise eserin yüzünün derin düşünceye dalmış öfke dolu fakat sessiz olduğunu belirtmekle birlikte yüzün zarif, ince ve çekici bir ifadesi olduğunu belirterek[312] Seltman'ın düşüncesini desteklemektedir. Robertson bu düşüncesinin dayanağı olarak yüzün genel çekiciliğiyle zıt olan somurtulmuş ağız olarak görür ve heykeli eski biçimler ile yeni ruhun çatıştığı bir uzlaşı eseri olarak görür[313].

Bu açıklamaların birinci dayanak noktası olan somurtulmuş ağız aksi bir durumdan söz edilemeyecek biçimde kesindir. Fakat yüzün ağzın bu ciddi biçiminin aksine şehvetli ve çekici verilmiş olması düşüncesi bir kesinlik oluşturmamaktadır.

Eserde Attik üslup dışı iki öğe bulunmaktadır. Gözler ve yanaklar[314]. Yanaklar İonik etkide ki eserlerde olduğu gibi ovaldir[315]. Aynı durum gözlerde de mevcuttur. Gözler her iki uçtan hafif çekiktir ve dolayısıyla gözlerde bir daralma mevcuttur. Bu İonik bir özelliktir[316]. Eserin bu özellikleri ve boyalı olduğu da düşünüldüğünde, eser İonik etkideki geç arkaik cazibeli koreleri hatırlatmaktadır[317]. Bu düşünceler ışığında şehvetli yorumu eser için yapılabilirdir. Fakat burada İonik etkili gözlerin durumu arkaik şehvetli, gülümseyen Korelerde ki gibi değildir. Üst göz kapakları dikkatli incelendiğinde bazı açıklayıcı ayrıntılar ortaya çıkmaktadır. Üst göz kapağının biçimlendirilmesinde ciddi stilin özelliği olan göz kapağına paralel ikinci bir göz kapağı çizgisinin verilmesi bazı değişikliklere uğramıştır. Üst göz kapaklarında ki ikinci hat göz kapaklarına paralel bir biçim taşımayarak göz kapaklarına paralel olmayan geniş bir bombe yapar. Bu biçimlendirme üst göz kapaklarının etliliğin ötesine geçerek yarı kapalı olduğunu göstermek için yapılmış bilinçli bir vurgudur. Gözlerin kısılması öfke ya da üzüntünün göstergesidir. Gözlerin bu şekli somurtan

[311] Seltman 1948, 50.
[312] Robertson 1975, 174.
[313] Robertson 1975, 174.
[314] Dickins 1912, 244.
[315] Robertson 1975, 155. Fakat Robertson oval yüz kavramını açıklarken ionik yerine Doğu Grek gibi daha genel bir tanım içinde değerlendirir.
[316] Langlotz 1963, 67.
[317] Payne 1950, Plate 41-43.

ağızla uyum içindedir ve dolayısıyla yüzde şehvetin aksine ciddi, öfkeli ama sakin bir ifade oluşmasına katkı sağlamıştır.

Schundaartt eserin genel yüz betimlemesinin sphenxleri anımsattığını belirtir[318]. Ayrıca bazılarına göre de korenin Euthydikos tarafından Athena'ya adandığı[319] iddiaları düşünüldüğünde yüzün ikonografik anlamıyla uyum gösterecek biçimde, çekici ya da şehvetin aksine, ciddi bir ifadede olduğunu düşünmek daha doğru gibi görünmektedir.

[318] Schuchhardt 1975, 50; Pfuhl 1926, 136.
[319] Seltman 1948, 50.

A6 (Levha 11)

Eser, uzun saçlı ve başında polos ile olgun yaşlarda betimlenmiş bir kadın başıdır[320]. Kırık ve eksik parçaların bulunduğu başta burun ve polos üzerinde de deformeler mevcuttur[321].

Yanakların büyük oranda hasarlı olduğu eserde yüzün genel biçimini tarif etmek oldukça güçtür. Fakat yanağın tam olan kısmından anlaşıldığı kadarıyla yüz oval biçimli olmalıdır. Oval betimleme içinde ağırlığı hissedilir derecede olan çene dışa çıkıntı yapmayan[322] bir biçimde kemikliliği az[323] fakat tok bir görünümde, kuvvetli betimlenmiştir. Elmacık kemikleri çene ile benzer bir şekilde hafif kemikli olsa da yanakların düz[324] betimlenişi ile uyum sağlamış ve yanak ve elmacık kemikleri kombinasyonunda yumuşak fakat düz bir betim elde edilmiştir.

Ağız, yumuşak bir şekilde narince yontulmuştur ve dudaklar gamzelerle sonlandırılmıştır[325]. Fakat erken dönem heykellerdeki gibi de değildir[326]. Üst dudağın biçimlendirmesinde dudak, dudak ortasında birleşen iki basit yayın birbirine eklenmesiyle oluşturulmuştur[327]. Dudak bu biçimiyle tipik martı dudak görünümündedir. Alt dudak ise kanatları yatık bir " V " şeklindedir. Çağdaşı olan diğer eserler ile birlikte düşünüldüğünde normal ve sıradan bir betimde olan dudaklar alt ve üst dudak kombinasyonuna dikkatli bakıldığında bazı sıra dışılıkların olduğu görülebilir. Genellikle alt dudağın biçiminin üst dudağın biçimine uyduğu betimlemenin aksine bu eserde tam ters nitelikte üst dudak martı dudak formunda olmasına rağmen ve onu kaybetmeden alt dudağın yatık " V " biçimine uyarak genel olanın tersi niteliğinde alt dudağın biçimi üst dudak tarafından karşılanmıştır.

Burun iri, geniş ve keskin sırtlı[328] betimlenmiştir. Kaşlar ise tipik ciddi stil özelliklerinde ince kavisli, orbitallerden aşağıya burun köküne doğru inerek burun ile

[320] Langlotz, Schuchhardtt 1943, 31.
[321] Dickins 1912, 261.
[322] Dickins 1912, 261.
[323] Payne 1950, 39.
[324] Dickins 1912, 261.
[325] Dickins 1912, 261.
[326] Payne 1950, 39.
[327] Payne 1950, 39.
[328] Schrader 1909, 20.

kaş arasında bir köprü oluşturmuş ve böylece kaşlar, burnun devamı niteliğini kazanmışlardır.

Gözler genel görünümü itibariyle yatay olarak ayarlanmış[329] ve keskin göz kapaklarıyla plastik bir karakter[330] kazanmışlardır. Yatay görünüm içinde gözler düz ve dar[331] betimlenmişlerdir. Ayrıca göz pınarları geniş betimlenmiştir[332]. Göz kapaklarının gözün saydam tabakasından keskin bir şekilde ayrılarak belirtilmesi gözlerde ciddi stil etkisi olarak görülse de bu kısım şişkinlik yoğunluğunun az olması nedeniyle göz kapaklarının eski dönem etkisinde kalarak biçimselleştiği söylenebilir. Üst göz kapağının biçimi genel olarak kaşların kavisli betimlenişinin daha rahatlamış ve yumuşamış[333] halidir. Üst göz kapağı göz pınarlarından kırk beş derecenin altında bir açıyla başladıktan sonra eğimi yükselerek devam eder ve göz kapağının ortasına gelindiğinde düze yakın bir kavis yaparak başlangıçtaki açısından daha düşük bir açıyla göz kapaklarının birleşim yerinde son bulur. Alt göz kapaklarının biçimi ise üst göz kapaklarının tekrarı niteliğindedir. Üst göz kapağının etli bölümünü vurgulamak için kaşların altından, göz çukurunun sınırlayıcı alanını oluşturan bir hat görülür. Bu hat üst göz kapağının biçiminin aksine ortası şişkin kenarları ani iniş gösteren bir kavis şeklinde betimlenmiştir ve böylece üst göz kapağının etli bölümü için geniş bir alan oluşturularak vurgusu arttırılmıştır.

Saçlar, üzerinde kırmızı ve yeşil renkte lotus-palmet ve meander desenlerinin bulunduğu[334] ve polos üzerinde yer alan bir tacın[335] altından tipik bir şekilde alın üzerine düşürülür[336]. Zikzak hareketlenme içinde olduğu söylenebilecek saçlar[337] alın üzerinde rahatlamış, kolayca sarkan hatlarla yüzeyde basitçe dalgalandırılmıştır[338]. Alnı boydan boya dolaşan saçlar yatay dalgalı dört saç telinin birbirinin üstüne bindirilmesiyle oluşturulmuştur. Normal sığ kazımalarla oluşturulmuş saç telleri

[329] Payne 1950, 39.
[330] Payne 1950, 39.
[331] Dickins 1912, 261.
[332] Dickins 1912, 261.
[333] Schrader 1909, 20.
[334] Müller 1915, 35.
[335] Dickins 1912, 261.
[336] Langlotz, Schuchhardt 1943, 31.
[337] Dickins 1912, 261.
[338] Payne 1950, 39.

şakaklara gelindiğinde daha derin kazılmış ve bu bölgede saçlarda hafif de olsa bir sarkma sağlanmıştır.

Payne eserin olgun arkaik periyodun karakteristiğine sahip olduğunu fakat beşinci yüzyılın ustalığını da barındırdığını belirtir[339]. Bu bizce doğru bir tespittir ve eserin yüz ifadesinin değerlendirilmesinde ipucu sunmaktadır. Bu bağlamda eserde yüz ifadesini etkileyebilecek yerlerin eski ve yeni dönem olarak taşıdığı özellikler tespit edildiğinde eser için doğru bir yüz ifadesi yorumu elde edilebilecektir.

Bu durumda bizce öncelikli ilgi ağız yapısı ve dudaklar üzerine yoğunlaştırılmalıdır. Payne ağız yapısının erken dönem heykellerindeki gibi olmadığını belirtir ve bunu daha açarak üst dudağın dudak ortasında buluşan iki basit yaydan oluşturulduğunu söyler[340]. Payne'nin burada çizmeye çalıştığı üst dudak profili kuşkusuz martı dudak profilidir. Dolayısıyla dudaklarda şimdilik geçicide olsa ciddi stil tavrı aramak doğru bir mantık olacaktır. Ayrıca tam anlamıyla olmasa da üst dudak köşelerde aşağıya doğru sarkmaktadır fakat dudak boyları eşit verildiğinden bu sarkma alt dudağı kapsamamaktadır. Her şeye rağmen bu hareketlendirme üst dudaktaki ifadeyi belirleyici bir betim yaratmasa da en azından dudaktaki ciddi tavrı da bozmamaktadır. Bu noktada bizce Payne'nin çizdiği üst dudak profiline geri dönmek gerekmektedir. Tipik bir şekilde martı dudak diyebileceğimiz biçimde olan üst dudağa dikkatli bakıldığında dudak ortasındaki girintinin merkez ya da bir eksen olduğu kabul edildiğinde martı dudağı oluşturan kanatların biraz fazla yukarıya kalktığı ya da daha kavisli verilerek dudakta yoğun bir kasılma olduğu görülecektir. Sadece üst dudağın bu biçimi düşünüldüğünde dudağın bariz bir şekilde Euthydikos Kore'nin üst dudağını andırdığı söylenebilir. Dolayısıyla üst dudağın acı ya da somurtma ifadesi içinde olduğu ileri sürülebilir. Bu açıklamalarla alakalı olarak bizce alt dudak biçimlendirmesi ile beraber değerlendirildikten sonra yapılacak olan bir ifade yorumu daha doğru sonuçlar elde edilmesini sağlayacaktır. Alt dudağın biçimlendirmesi eserin çağdaş diğer örneklerinde olduğu gibi tipik yatık " V " şeklindedir. Fakat burada önemli ve belki de tek örnek olan bir fark olarak dudakların biçimlendirmesinde artık geleneksel olan

[339] Payne 1950, 39.
[340] Payne 1950, 39.

alt dudağın üst dudağın biçimine uyması bu eserde üst dudağın alt dudağın biçimine uyması şeklinde gerçekleşmiştir. Daha açık bir ifade ile üst dudak martı biçiminde olmasına rağmen alt dudakla birleşim yerinde alt dudağa uyarak yatık bir " V " şeklinde betimlenmiştir. Dolayısıyla sadece üst dudak biçimlendirmesinden yola çıkarak salt bir acı ya da somurtma ifadesinden bahsetmek yanlış bir değerlendirmedir. Alt dudağın yatık " V " şekli, üst dudağın buna uyması ve Dickins'in belirttiği gamzeler birlikte düşünüldüğünde dudakların bir tebessüm ifadesi içinde olduğu söylenebilir.

Son olarak eserin yüz ifadesinin doğru elde edilmiş bir sonucuna ulaşılması için eserdeki göz betimlemesi üzerinde durulacaktır. Genel olarak ciddi stil yaratılış tavrında olan gözlerde, ifade anlamında da ciddi stil yorumu içinde olan sonuçlar beklenebilmelidir. Bu bağlamda ilgi bizce üst göz kapaklarına yoğunlaştırılmalıdır. Üst göz kapağının etli bölümünün vurgusunun göz yuvarının sınırlayıcı alanını belirleyen hattın yukarıdan ve üst göz kapağının biçimine göre daha kavisli verilmesiyle üst göz kapağının etli bölümü daha geniş verilerek vurgusu arttırılmıştır. Aslında bu erken dönem arkaik betimlemelerde olağan bir vurgudur ve biçimselliğin ötesine geçememiştir. Fakat bizce burada üst göz kapağının biçimi ayrı bir önem arz etmektedir. Üst göz kapağının biçimi göz pınarlarından itibaren yüksek bir çıkış yapmasına rağmen göz kapağının ortasına gelindiğinde kavisi oluşturan eğrinin neredeyse düz denecek biçimde yumuşak bir geçişle verildiği görülür. Bu bizce önemli ve üzerinde durulması gereken bir noktadır. Çünkü Payne'nin belirttiği gözlerin dar betimlenmesi üst göz kapağının etli bölümünün fazla vurgulanması ve bizce en önemli bir etken olan üst göz kapağının biçiminin yumuşak bir kavis oluşturularak verilmesi gözlerin kısıldığına dair olan belirtilerdir. Bu betimleniş ciddi stil tavrı içinde olan bir hareketlendirmedir ve eserimizle özdeşleştirdiğimiz Euthydikos Koresinde olan benzer bir betimlemedir. Gözlerdeki kısılma ve Euthydikos koresine benzerlik onunla aynı şekilde, eserimizin gözlerinin üzüntü ifadesi içinde olduğunun göstergesi olarak sayılabilir. Fakat her ne kadar gözlerde bir kısılma olsa da göz kapaklarının şişkin verilmemesinden dolayı gözlerin Euthydikos koresindeki gibi üzüntü ifadesinde olduğu söylenemez ve ayrıca üst göz kapağının biçimi üzerinden değerlendirdiğimiz kısılma yorumunda göz kapağının farklı bir ekolde betimlenmiş olabileceği yorumunu da göz önünde bulundurmalıyız. Sonuç

olarak bu düşünceler kesinlik kazanmasa da gözler ciddi bir tavır içinde olmasına rağmen heykeltıraş gözlerin biçimselliğini kıramamıştır ve dolayısıyla yüze gözler üzerinden bir ifade katma çabası içinde olduğu söylenemez.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında eserimizin yüz ifadesi için tebessüm içinde olduğu yorumu söylenebilir.

A7 (Levha 12-1,2)

Eser, mızrak ve korinth miğferi[341] ile betimlenmiş bir Athena kabartmasıdır[342]. Korunma durumu iyi olarak ele geçirilmiştir.

Genel olarak sağ yandan[343] ¾'lük görünüşten betimlenen figürde baş, tamamen sağ profilden betimlenmiş ve figürün mızrağı tutan eline değecek kadar öne eğilmiştir[344].

Çenenin belirgin bir şekilde kuvvetli, yuvarlak ve dışa çıkık verildiği yüzde, yanakların düz fakat dolgun verildiği görülmektedir. Hatta elmacık kemiği bariz belirgin bir hat ya da yumuşak bir geçiş barındırmamasına rağmen hissedilebilirdir. Çene ve yanakların bu çeşit bir betimlemeye sahip olmasından dolayı yüz, muhtemelen oval bir görünüme sahip olmalıdır.

Kapalı betimlenmiş ağızda üst dudak ince alt dudak çenenin dışa çıkık ve yuvarlak betimlenişiyle uyum içinde etli verilmiştir. Üst dudağın biçimlendirilmesine profilden bakıldığında, üst dudağın ortasındaki girinti sayılabilecek en uç kısmının vurgusunun belirgin bir şekilde olduğu görülür. Bu da üst dudağın özellikle bu bölgeden kaynaklanan bir hareketlilik içinde olduğunu gösterir. Dudak ortasındaki girinti muhtemelen çok hafif bir şekilde aşağıya doğru çekilmiş olmalıdır. Çünkü devamında gelen dudak biçimlendirmesinde üst dudak incelmiş ve düzleşmeye başlamıştır. Ayrıca çok belirgin olmasa da dudak köşelerinden itibaren aşağıya yumuşak bir yivlendirme görünmektedir.

Burun tipik erken klasik tipolojide büyük, kuvvetli ve güçlü burun kökü ile betimlenmiştir. Biçimlendirilmesi alından başlayan düz hattın devam ettirilmesiyle oluşturulmuş ve böylece burunda düz bir betim sağlanmıştır. Ayrıca başın profilden verilmesinden dolayı burun başın dış konturunu oluşturma vazifesi görmüştür. İnce ve kavisli verilmiş olan kaşlar, orbitallerden itibaren burun köküne iniş yaparak tipik ciddi stil özelliği gösterirler.

---

[341] Graef 1890, 23.
[342] Ridgway 1970, 48.
[343] Schuchharddt 1975, 58.
[344] Gardner 1890, 267.

Gözün betimlenmesinde başın profilden betimlenmesinden kaynaklanan herhangi bir modellenme problemi ile karşılaşılmaz. Başa paralel olarak gözlerde, doğru, başarılı bir şekilde profilden verilmiştir[345]. Böyle bir betimlemede doğal olarak eserde, gözün saydam tabakasının genel göz biçimlendirmesinde hâkim, etkili bir yapıda olduğu söylenebilir. Gözün biçimlendirmesinde diğer dikkat çeken bir özellik alt göz kapağının ikinci bir hatla çerçeve gibi çevrilerek kalınlaştırılması ve ciddi stil mahiyetine bürünmesidir.

Saçların büyük bir bölümü stelin sınırlandığı pervazın üzerine taşırılan miğferin altındadır ve sadece alın üzerine gelen küçük bir bölümü betimlenmiştir. Görünen kısmından anlaşıldığı kadarıyla saçlar, dönemin bayan heykellerinin tipik saç düzenlemesinde dalgalı bir şekilde alın üzerinden ortadan ikiye ayrılarak kulakların arkasına sıkıştırılmıştır[346]. Alın üzerinde yoğunlaştırılan saç betimlemesinden dolayı alın dönemin eserlerindeki gibi daralmıştır.

Stel oldukça sade, karışık olmayan bir düzenlemeye sahip olmasına rağmen eserin ikonografisinin henüz çözülememesinden[347] dolayı Athena figürünün yüz ifadesi için kesin bir yorumda bulunmak güçleşmektedir.

Athena figürünün tavrı için öncelikli olan genel görüş Athena'nın yas tutma halinde olduğudur[348]. Dickins bu görüşe katılmakla birlikte Athena'nın kesinlikle izleyici tavrında olduğunu belirtir[349]. Robertson ise figürün yas tutma halinden yola çıkarak figürün tümüyle melankoli düşüncesinde olmasa bile üzüntülü olduğunu belirtir[350]. Fakat tüm bu yorumlar Athena'nın yüz ifadesinden çok gerek figürün duruş ikonografisi gerekse kabartmadaki diğer ikonografik semboller üzerinden yapılmıştır. Bu Athena'nın yüz ifadesinin incelenmesinde ikonografik öğelerin göz önünde bulundurularak, birlikte incelenmesi gerektiği sonucunu doğurmaktadır. Bunun için öncelikli bahis konusu stelin hala tam çözülemeyen ikonografisi olmalıdır.

---

[345] Dickins 1912, 258.
[346] Dickins 1912, 258.
[347] Dickins 1912, 260.
[348] Richter 1969, 93
[349] Dickins 1912, 260.
[350] Robertson 1975, 178. Graef, Fairbanks ve Bennet'in görüşleri de bu doğrultudadır. Bennet 1909, 433.

Kabartmanın ikonografik çözümlemelerinden biri olarak mızrak ve miğferiyle betimlenen ve muhtemelen stel olabilecek bir dikmenin önünde duran Athena figürünün ilginç bir yorum olarak bir siperi savunduğu iddia edilir[351]. Bu yorum bizce yanlıştır. Çünkü ne Athena'nın miğfer ve mızraklı olmasına rağmen ne savaşçı bir görünümü vardır ne de karşısında duran dikme siper olarak değerlendirilebilir.

Ridgway ise kabartmanın bir adak siteli olduğundan yanadır[352]. Bizce Ridgway'in bu görüşü kesin olmamakla birlikte hatalıdır. Kabartmada tek karakter olması ve daha önemli olarak bunun Athena olması reliefin adak siteli olduğunu düşündürebilir. Fakat burada tanrıça Athena'ya yapılan bir sunu ya da daha genel bir tabirle tanrıçanın kutsallığını vurgulayacak ve onu onurlandıracak herhangi bir ikonografik betim bulunmamaktadır. Aksine Athena burada tanrısallıktan uzak biçimde insani bir pozla betimlenmiştir. Fakat burada eserin devlet tarafından adanmış bir adak steli olabileceği de gözden kaçırılmamalıdır.

Başka bir görüş olarak Athena'nın üzerinde kanun ya da önemli bir açıklamanın yazılı olduğu bir steli koruyan Athena olduğu ileri sürülür[353]. Fakat bu görüş bizce hem stelin üzerinde herhangi bir yazıtın olmaması[354] hem de Athena'nın böyle bir görev için vakur bir tavır yerine genel bir üzüntü havası içinde yas tutar biçimde betimlenmesinden dolayı yanlıştır.

İkonografik anlamda son yorum olarak kabartmanın yapıldığı dönem ve o dönemin siyasi olayları göz önünde bulundurulduğunda eserin, üzerinde Perslerle olan savaşta hayatlarını kaybeden Atinalılar'ın isimlerinin yazıldığı stelin önünde yas tutan Athena'yı konu edindiği ileri sürülür[355]. Bizce bu yorum kesin olmamakla birlikte doğru olabilecek bir düşüncedir ve ifadesel yorum bu ikonografi üzerine kurulmalıdır.

Bu ikonografiyle alakalı olarak eserin melankoli ya da bir üzüntü hali içinde olması beklenebilir. Fakat sadece başın eğikliği ve duruş gerekli hüznü göstermez ve kompozisyonda başka hiç bir şey üzüntü ve yas tutma tavrını desteklemez[356]. Burada bu ifadesel sorunun çözümü için Dickins'in açıklaması yol gösterici niteliktedir.

[351] Dickins 1912, 260.
[352] Ridgway 1970, 49.
[353] Dickins 1912, 260.
[354] Dickins 1912, 260.
[355] Robertson 1975, 178.
[356] Ridgway 1970, 49.

Dickins tanrıçanın kesin olmayan ifadesel yorumu için net bir şey söylemese de tanrıçanın kesinlikle izleyici tavrında olduğunun belirtir[357].

Bu yorumla ve eserin bir stel olduğu varsayıldığında dikkatler bizce Athena figürünün bakışlarına odaklanmalıdır. Figür bir noktaya sert bir biçimde dik dik bakmaktadır. Bakışın içerdiği duygunun çözümü için bizce figürdeki kaş yapılandırması önemlidir. Kaşların burun kökünü gösterecek biçimde orbitallerden aşağıya doğru bir iniş yaptığı görülmektedir. Bu dönemin kaş yapılandırması için tipik bir betimlemedir. Fakat orbital yapılandırması bazı ufak ayrıntılar barındırmaktadır. Orbitalin başlangıç yerinin hafif şişkin denecek biçimde vurgusu arttırılarak belirtilmiştir. Bu da kaşlarda bir kasılma olduğunu göstermektedir. Ayrıca kaşın geri kalan bölümünde de bu çeşit hafif bir kasılmanın hafif bir düzleşme olarak hissedilmesi ve kaşın üst göz kapağına düşecek kadar yakınlaştırılarak betimlenmesi, kaş da ki bu çeşit bir kasılmanın bizce çatılmış olduğunun göstergesi olarak yorumlanmalıdır. Ayrıca kaşların bu çeşit bir hareketlendirme içinde olduğu bir betimde, alt göz kapağının ikinci bir hatla kalınlaştırılarak verilmesi ciddi stilin biçimsel özelliğinden çok kaşlardaki hareketlendirmenin gerçeğe uygun bir yansıması olarak düşünülmelidir.

Son olarak dudaklar üzerinde dikkat çekilmelidir. Üst dudakta dudak ortasındaki girinti hafif aşağıya çekilmiştir. Çünkü profilden verilmiş betiminde dudak ortasındaki bu girinti üst dudağın görünen devamıyla hemen hemen düz bir şekilde aynı hizadadır. Ayrıca dudak birleşim yerlerinden aşağıya doğru sarkıtılmış bir yivlendirme vardır. Bu yivlendirme direk üst dudağın köşelerden aşağıya döndüğünün bir vurgusu olmasa da dudak ortasındaki girinti ile birlikte düşünüldüğünde dudaklarda hafif bir somurtma hali vardır ve bu hafif üzüntü ya da melankoli olarak ta yorumlanabilir.

Sonuç olarak eserde salt bir üzüntü ya da melankoli ya da yas tutma hali yerine bunları göz önünde bulundurarak göz ve kaş betimi üzerinden bir ifade yorumu yapılmadır ve bu yorum Athena'nın savaşta ölen Atinaların isminin yazdığı sitelin önünde durduğu düşünüldüğünde, içinde hüznün yanı sıra intikam duygusunun barındığı öfkeli fakat sakin bir ifade olmalıdır.

[357] Dickins 1912, 260.

A8 (Levha 13-1,2)

Eser, üzerinde frontal bir şekilde duran[358] çıplak olarak betimlenmiş erkek figürünün zemine yapışık biçimde verildiği bir steldir[359]. Genel korunma durumu iyi olan stelin üzerindeki figürün kalça hizasından sonraki kısmı kırık ve eksiktir[360].

Sol profilden verilmiş baş, dirsekten kırık bir şekilde yukarıya kaldırılan sağ elin açık avuç içi ve parmaklarına kadar öne hafif eğilmiş ve el alna dokundurulmuştur[361].

Çene masif[362] verilerek ağırlaştırılmış ve çene kemiğinin boyna giden hattının, özellikte boyun üzerinde yumuşak bir kesme ile devam ettirilmesi hem vücut ve başın aksi yönlerde hareket etmesi sonucu oluşan gerilimi ustalıkla ve doğru bir şekilde yansıtmış hem de masif olan çenenin profilden betimlenişte kaybolabilecek olan kuvvetliliği belirtilmiştir. Küçük bir kısmı şakak üzerinden düşen saçlarla kaplı olan yanaklar düz verilmiştir. Elmacık kemikleri ise yanakların düzleştirilmesine rağmen gerek göz çukurunun derinlikli olması ve gerekse nasolabial hattın yumuşak bir şekilde olsa da belirtilmesiyle vurgusu narince hafif bir şekilde betimlenmiştir.

Kapalı olarak verilmiş ağızda dudaklar sert ve güçlü[363] fakat yumuşak bir görünüme sahiptir[364]. Üst dudak ince alt dudak üst dudağa göre kalın ve etli belirtilmiştir. Dudaklar birbirinden derin kesilmiş bir hatla ayrılmışlardır. Böylelikle ağız kapalı olmasına rağmen heykeltıraş kendine dudakların hafif iç bölümlerini betimleme olanağı yaratmıştır. Ayrıca çenenin hafif dışa çıkık verilmesi dudaklar arasındaki ayrımın derin verilmesiyle birleşince zaten etli verilmiş olan alt dudağın, dudak kombinasyonunda daha da öne çıktığı söylenebilir. Üst dudak, dudak birleşim yerinden itibaren çok kısa olarak düz fakat başın öne doğru eğilmesinden dolayı hafif meyilli bir görünüm kazanan bir hatla başladıktan sonra yumuşak bir şekilde dudak ortasındaki girintiye kadar hafif olarak yükselir daha sonra burada bir düşüş

[358] Ridgway 1970, 50.
[359] Hausmann 1960, 23.
[360] Robertson 1975, 177.
[361] Robertson 1975, 178.
[362] Ridgway 1970, 50.
[363] Lippold 1950, 109.
[364] Langlotz 1927, 162.

göstererek dudak ortasındaki girintiyi meydana getirir. Alt dudak ise tamamen düz verilmiştir denebilir. Sadece üst dudağın ortasındaki girintiyi karşılayacak nitelikte çok hafif bir çöküntü alt dudaktaki düzlüğü bozar niteliktedir.

Alından itibaren düz bir şekilde indirilen burun iri ve kemikli betimlenmiştir. Kaşlar ise biçim olarak ciddi stil tipolojisinde olsa da keskinliklerini kaybederek yumuşak betimlenmişlerdir[365]. Bu tarz betimleme stilden daha çok heykeltıraşın kaş betimlemesi için seçtiği teknik ile alakalıdır.

Sol profilden betimlenmiş başta göz hatalı bir şekilde cepheden betimlenmiştir. Genel ciddi stil kurallarına sahip olarak göz kapakları adeta kalın bir gözlük çerçevesi ile çevrilmiş ve göz kapakları ağırlaşmışlardır[366]. Fakat gözler her ne kadar ciddi stil kuralları içinde olsa da hatalı bir cepheden betimleme ve göz kapaklarındaki Propylaea koresinde de görülen yapaylık heykeltıraşın gözlere gerekli önemi vermediğini gösterir ve tasarımda sadece formulatif bir betimleme düşünülerek, sıradan bir biçimsel betimleme tercih edilmiştir.

Eserdeki saç yapılandırması genel itibariyle saçların bir stephane[367] ya da bir taç altında sıkıştırılarak verilmesi açısından yaklaşım, tipik olarak dönem özelliğinin bir yansımasıdır. Bu amaçla başın etrafını komple çeviren stephane muhtemelen dönemin diğer örneklerinde görüldüğü üzere[368] başın üstünden bir merkezden dağılmış ve stephanenin saçı sıkıştırmasıyla[369] başın bu bölgesindeki saçların gerilmesiyle başın üstü yuvarlaklaştırılarak[370] betimlenmiştir. Langlotz bu yuvarlaklaştırılmayı başın üstünde bir şapka bulunduğu olarak yorumlar[371]. Langlotz'un ifadesine katılmakla birlikte bizce şapka kelimesi eser için çok açıklayıcı değildir; başın üstündeki nesnenin şapka değil örtü olması daha yüksek bir ihtimaldir. Çünkü Euthydikos kore gibi dönemin diğer birçok eserinde bone olarak nitelendirilebilecek bu çeşit bir örtü görülmektedir. Fakat bu düşüncelerin hepsi kesinleşmemiş yorumlardır.

---

[365] Langlotz 1927, 162.
[366] Ridgway 1970, 50.
[367] Hausmann 1960, 23. Stephane başın üstündeki deliklerden anlaşıldığı kadarıyla muhtemelen metal olmalıdır. Studniczka 1921, 327. Robertson ve Langlotz da aynı görüştedir. Robertson 1975, 177.; Langlotz 1927, 162.
[368] Bkz. Levha 2-1,2,3; 4-1,2; 6-1,2.
[369] Studniczka 1921, 327.
[370] Langlotz 1927, 163.
[371] Langlotz 1927, 163.

Stephane ile sıkıştırılan saç artık genel olduğu üzere alın ve başın arkası ve kulaklar üzerine düşürülür. Alın üzerine düşürülen saçlar düğüm[372] şeklinde geriye doğru yuvarlanır[373]. Arkaya düşürülen saçlar ise uzun saç şeklinde ense üzerine sarkıtılır[374]. Kulaklar üzerine düşürülen saçlar ise şakakların bir kısmını da kapatacak biçimde ense üzerine düşürülen saçlarla aynı uzunlukta düşürülerek aşağıya sarkıtılır. Bu bölgedeki saçlar kuvvetli bir şekilde dalgalı ince kazıma çizgilerle ayrıntılandırılmıştır.

Stel gerek yapıldığı dönemin siyasal ve toplumsal koşulları ve gerekse stilistik ve ikonografik özellikleri olarak çeşitli önem ve bir o kadar da belirsizlikleri bünyesinde barındırmaktadır.

Stelin yapıldığı dönemde Attika'da kabartmalı steller nadir görülür[375]. Dolayısıyla incelediğimiz eser yapıldığı dönem içerisinde günümüze ulaşan ender eserlerden biri olması açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bu hem sevindirici bir o kadar da dönemdeki problemin açıklanmasına varlığı ile olumsuz bir katkı sunması açısından düşündürücüdür. Çünkü yapıldığı dönemde Atina'da stel üretimi için devletin içinde bulunduğu siyasal kriz ve buna bağlı mali bunalımla alakalı olarak mezar stelleri için yasağın olduğu bir kanun bulunmaktadır[376]. Bu yüzden böyle bir eserin bulunması tarihsel gerçeklikle uyuşmayarak yasakla ilgili kuşku uyandırmaktadır. Bu noktada eserin ikonografik çözümlemesi devreye girerek sorunu kısmı olarak çözer fakat başka bir sorunun ortaya çıkmasına neden olur. Tartışma artık mezar steli mi yoksa adak steli mi olduğu üzerinedir. Böylelikle stelin adak steli olma ihtimali kabartmaların dönemde seyrek olduğu gerçeğini dengeler gibi görünmektedir[377]. Bu arada eserde gerçekleştirilen stilistik yenilikler eserdeki ikonografik problemin çözümüne katkı sağlar niteliktedir. Malzeme ve zemin[378] olarak arkaik ruhlu[379] olan eserde frontal duruş vücudun davranışına maruz kalarak biçim anatomiye zorunlu olarak boyun eğmiştir[380]. Gerçekleştirilen yeni ritim ve

[372] Ridgway 1970, 50.
[373] Langlotz 1927, 163.
[374] Langlotz 1927, 163.
[375] Ridgway 1970, 49.
[376] Ridgway 1970, 49.
[377] Ridgway 1970, 49.
[378] Attika bölgesi Arkaik steller için bkz. Richter 1961, 1-55.
[379] Hirmer 1956, 20.
[380] Ridgway 1970, 50.

varlık ciddi stili haber vererek arkaik dönemden klasik çağa geçişi kanıtlamaktadır[381]. Hausmann'ın yeni gelişmeler için düşüncesi, yenilikleri salt stilistik yenilik olarak değerlendirmemesi açısından ilginç ve bizce doğru bir tespittir. Hausmann eserin stelden öte metop kompozisyonunda olduğunu belirtir[382]. Dolayısıyla stilistik gelişmeler ile steldeki ikonografinin önemi stil yoluyla bir kez daha vurgulanarak eserin ikonografisinin öncelikle analiz edilmesi ve yüz ifadesi incelemesinin de bundan elde edilecek sonuçlar üzerine oturtulması zorunlu hale gelmiştir.

Kabartmanın mezar siteli mi yoksa adak steli mi olduğu konusunda öncelikli aranması gereken şey kuşkusuz ki yazıtlardır. Fakat eserimizde herhangi bir yazıt bulunmamaktadır[383]. Dolayısıyla sorun çözüme kavuşamamaktadır. Her iki konuda da çeşitli yaklaşımlar vardır. Bizce öncelikle eserin mezar steli olup olmadığına dair görüşlerin değerlendirilmesi doğru olacaktır.

Bu konudaki görüşler eserin duruşu ve buluntu yeri ile alakalı olarak iki görüş üzerine temellenmektedir. Birinci görüş de eserin kol hareketi bir ağlama ya da yas tutma hareketi olarak değerlendirilir ve eserin mezar siteli olduğu düşünülür[384]. Bu davranışın mezar stellerinde beklenebilir bir davranış olması açısından yaklaşım doğrudur fakat eksiklikler vardır. Çünkü figür hareketli olan elini amaçsızca alnına götürmüş değildir. Tavrı böyle olsa da figürün bu hareketiyle asıl vurgulanmak istenen şey başın üstündeki matkap deliklerinden anlaşıldığı kadarıyla stephanedir ve figür muhtemelen stephaneye dokunmaktadır. Dolayısıyla figürün elini başına götürerek yapmış olduğu hareket bir ağlama ya da yas tutma olarak yorumlanamaz. İkinci görüş ise eserin bulunduğu yerin Sunion'un antik bir liman kenti olması, kabartmanın Atinalılar'ın yasasına bağlı olmayan bir yabancının mezar steli olabileceği üzerine temellendirilir[385]. Fakat bizce bu görüş doğru bir düşünce değildir. Çünkü figürün bir metiokos[386] olduğunu gösteren herhangi bir belirteç

[381] Hausmann 1960, 23.
[382] Hausmann 1960, 23.
[383] Langlotz 1927, 162.
[384] Robertson 1975, 178.
[385] Ridgway 1970, 49.
[386] RE 1932 XV, 1407.

yoktur[387]. Bizce bu bilgiler ışığında ilgi figürün yüzüne çekilerek yüz ifadesi değerlendirilmelidir. Yüzde göz kapaklarının şişkin verildiği görülür ve bu ilk bakışta üzüntü ya da ağlama ile ilişkilendirilebilir. Fakat gözlerin burada üzüntüyü belirtecek şişkinlikten çok biçimsel bir kabalıkta olduğu daha doğru gibi görünmektedir ve ayrıca eserin ait olduğu dönemin ciddi stilin erken dönemleri[388] olduğu düşünüldüğünde gözlerdeki bu çeşit bir betimleme 'zeitgeist'[389] olarak değerlendirilmelidir ki gözlerin biçimsel verilmesi bunun en büyük kanıtıdır. Tüm açıklamalar birlikte düşünüldüğünde eserin mezar steli olma ihtimali çok düşük görünmektedir.

Mezar steli olmadığı büyük ölçüde anlaşılan kabartmadaki figürün yaptığı hareketin ikonografik anlamdaki yorumları çeşitlilik arz etmektedir. Robertson'un yorumu figürün kendini taçlandırdığı şeklindedir[390]. Ridgway ise bu yorumu daha açarak figürü sunu yapan zafer kazanmış atlet olarak geliştirir[391]. Hausmann ise Ridgway'in bu görüşüne katılmakla birlikte iki yorumda daha bulunur. Birincisinde Hausmann figürün bir atlet olduğundan yola çıkarak derin bir tipolojik tahlille stelin çeşitli müsabakalarda yarışmış bir atlet'in steli olduğunu düşünür[392]. İkinci olarak ise stelin Sunion'daki Athena kutsal alanında bulunmasıyla bağlantılı olarak stelin bölgesel olarak tapılan bir kahramana ait olduğunu ileri sürer[393]. Kabartmanın ikonografisi hakkında çeşitli görüşler olsa da bahsedilen tüm bu görüşler aralarında büyük farklılıklar olmasına rağmen tek bir ortak noktada buluşurlar. O da stelin kesinlikle adak steli olduğu konusudur. Buradaki sorun ise adak stelinin kişiye veya tanrı ya da bir kahraman olarak hangisine adanmış olduğu konusudur. Langlotz'un düşüncesi bu sorunu çok net bir şekilde açıklar niteliktedir. Langlotz eserin Athena kutsal alanında bulunmasına rağmen figürde tanrısallık ya da kahramanlığa yorumlanacak hiçbir belirti olmadığını söyleyerek stelin bir tanrı ya da kahramana ait

[387] Metiokosların betimlemesi ile alakalı uygun bir örnek olarak Parthenon'un doğu frizlerine bakılabilir ve böylece metiokosların Atina'daki sosyal konum konumları için bir fikir elde edilebilir. Boardman 2005, fig. 93b.
[388] Ridgway 1970, 49.
[389] Hallet 1986, 73.
[390] Robertson 1975, 177.
[391] Ridgway1970, 50.
[392] Hausmann 1960, 23.
[393] Hausmann 1960, 23.

olamayacağını söyler[394]. Bu görüş bizce de doğru bir düşüncedir. Sonuç olarak stelin bir Stephanephros'u[395] yani Olympia'da M.Ö. beşinci yüzyılda birçok kopyalarının olduğu atletizm yarışmalarında zafer kazanların heykellerinin betimlemesinin bir benzeri olarak, incelediğimiz kabartma da atletizm yarışmalarında zafer kazanmış bir atlete adanmış[396] olmalıdır.

Kabartmanın bir atleti betimlemesi üzerinden bir yüz ifadesi yorumu yapıldığında odaklanılması gereken nokta bizce dudaklardır. Dudaklara genel olarak bakıldığında bir düzleşme eğiliminde olduğu görülür. Alt dudak tamamen düz üst dudak ise dudak ortasındaki girintiyi belirten çok hafif bir kasılma hareketindedir. Fakat burada asıl belirleyici nokta dudak birleşim yerleridir. İlginç olarak eserde dudak birleşim yeri çok hafif yukarıya doğrudur. Dolayısıyla dudaklarda bir gülümseme, belirtinin yumuşak olması dolayısıyla en azından bir tebessüm ifadesi aranmak zorundadır. Fakat sadece salt bir gülümsemeden söz edilemez. Çünkü alt dudak, dudak birleşim yerlerinin yukarıya doğru betimlenmesinden hiç etkilenmeyerek katı bir şekilde düzdür. Üst dudağın ise etkilendiği açık bir şekilde görülmektedir. Dolayısıyla dudaklarda var olan tebessüm sadece üst dudağa aittir. Bu durumda alt ve üst dudağın farklı duygu yoğunluklarında olduğunu gösterir. Alt dudağın sert ve katı duruşuyla ifade anlamında bir belirsizlik, donukluk taşıdığı söylenebilir ki bu da her iki dudak arasında ifade anlamında bir zıtlık olduğunu gösterir. Alt ve üst dudağın bu ifadeleri birlikte düşünüldüğünde bunlara gözlerinde ifadeden yoksun betimlenişi ve figürün Kritios oğlanının[397] bir benzeri olarak yarışma kazanmış bir atlet olduğu düşünüldüğünde eserin yarışmayı yeni kazanmış bu yüzden olayın şokunu üzerinden atamamış, sevinç ve hüzün gibi karmaşık duygular içinde şaşkın bir ifadede olduğu söylenebilir.

[394] Langlotz 1927, 162. Langlotz bu sonuca daha çok Seltman'ın yaptığı figürün başındaki yuvarlaklıkla alakalı olarak tanrısallık ya da kahramanlığına işaret eden bir şapka taktığı yorumunu reddinden yola çıkarak bu sonuca ulaşır. Langlotz 1927, 162.
[395] Langlotz 1927, 162.
[396] Robertson 1975, 178.
[397] Bkz. S. 91.

A9 (Levha 14-1,2,3,4)

Eser, ephep yaşlarda[398] betimlenmiş bir erkek başıdır. Genel olarak iyi korunmuş durumda[399] olan eserde boyun kısmında ve burnun ucunda hafif deformeler bulunmaktadır.

Baş, erken klasiğin karakteristiği olan üçgen yüze[400] sahiptir. Yüzün genelinin kemikli yapıda olması, çehrenin üçgenliğiyle birleştiğinde çene tipik olarak ağırlaşmış[401] ve eserde kuvvetli bir çene vurgusu ön plana çıkmıştır. Yüzün belirgin bu en uç yerinden diğer en uç nokta olan başın üstü arasındaki uzunluk 22.8 cm,[402] çene ile alın arasındaki mesafe 12.8 cm[403] dir. Düz verilmiş yanaklar yüzün kemikli yapısını vurgulamakla birlikte çehrenin üçgenliğini destekleyici unsurlar olmuşlardır.

Ağız, kapalı olarak betimlenmiştir[404] ve genişliği 4.9 cm[405] dir. Ayrıca dudaklar üzerinde günümüze kadar koruna gelen kırmızı boya izleri mevcuttur[406]. Dudakların biçimlendirilmesinde tezatlıklar bulunmaktadır. Alt dudağa göre daha uzun olan üst dudağın genel fizyonomisi ince ve sert[407] olmakla birlikte ortası kuvvetli olan[408] bir kavis yapmaktadır[409]. Bu görüntüsüyle martı dudak profili çizen üst dudak, geleneği bozmayarak köşelerde aşağıya doğru olan oluklarla sonlandırılmıştır[410]. Alt dudak ise daha yaygın[411] ve dolgun betimlenerek dışa doğru çıkıntı oluşturmuştur[412]. Üst dudağın kavis yapan yeri, negatifi şeklinde alt dudak tarafından karşılansa da bu durum ağzın genel düz yapısını[413] bozmamıştır.

---

[398] Lippold 1950, 119.
[399] Dickins 1912, 248.
[400] Cook 1972, 115.
[401] Pollitt 1972, 39.
[402] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[403] Schrader 1939, 107.
[404] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[405] Schrader 1939, 107.
[406] Dickins 1912, 249.
[407] Alscher 1961, 174.
[408] Schrader 1939, 107.
[409] Richter 1960, 149.
[410] Dickins 1912, 248. Carpanter kopyaların yanı sıra orijinal mermer beşinci yüzyıl çalışmalarını kapsayan birçok başta, ağzın uç kesimlerinde matkapla delinmiş küçük dairesel çukurların ya da kanalların olduğunu belirterek bunların matkapla delinmiş iç kenar şekillendirmeleri ya da ustaların koymuş oldukları kanonik noktalar olduğunu düşünür. Carpanter 1960, 94.
[411] Richter 1960, 149.
[412] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[413] Dickins 1912, 248.

Kuvvetli verilmiş burun iri ve kemiklidir. Burnun yapılandırılmasında, burun deliklerinin kenarları ağzın orta hattındaki kavis yapan yeriyle çakıştırılmıştır[414]. Ayrıca burnun bu bölgesinde yumuşak verilmiş nasolabial hat görülmektedir. Kaşlar, zamanın ruhunu[415] yansıtır biçimde verilmiştir. İnce ve kavisli olan kaşlar, neredeyse şakak kısmında ki şaçlarla birleşecek gibi bu bölgedeki saçlara yakın bir başlangıç yapmakta ve daha sonra hafif kavislendikten sonra kavisi azalarak devam edip düşürülmüş orbitallerle son bulmaktadır. Orbitaller, burnun devamı niteliğinde olan kaşla burun arasında adeta bir köprü görevi görmüştür. Kaşların birleşme yerindeki burun genişliğiyle burun deliklerinin konumlandırılmaları çakışmaktadır[416]. Burun bu özelliğiyle dudak ve kaşlar arasında bir bağlantı vazifesi görmüştür.

Gözler dudakların 5.5 cm yukarısında yer alır ve gözlerin genişliği 2.7 cm dir[417]. Sol ve sağ her iki göz uzunluğunda tanımlanan ölçü iki göz pınarı aralığındaki mesafe ile çakışmaktadır[418]. Gözlere genel olarak bakıldığında göz pınarlarının gözlere egemen olduğu[419] söylenebilir. Biçimlendirilmelerinde dönemin karakteristiği olan ağır ve etli göz kapaklarıyla[420] badem biçimli[421] olduğu söylenebilir. Göz kapaklarının biçimi genel olarak kavisli bir yapı gösterir fakat detaya inildiğinde bazı ince şekil özellikleri olduğu görülür: Üst göz kapağının biçimlendirilmesinde gözpınarının hizasından başlayan göz kapağı, normal bir elips formuna göre hafif bir başlangıç gösterdikten sonra, göz pınarının bittiği yerden itibaren keskin bir yumuşama göstererek normal elips formuna kavuşur. Göz bebeğinin ortasında yumuşak bir şekilde en yüksek kavisini yaptıktan sonra bir süre açısı azalarak kısa bir uzunlukta devam eder. Fakat normal seyirde devam eden bu hat, göz bebeğinin sonuna yakın bir yerden keskin bir açıda bir iniş yaparak sonlanır. Üst göz kapaklarının bu biçimi alt göz kapakları içinde geçerlidir fakat göz pınarlarının vurgusu, alt göz kapaklarında olduğu için şekil biraz daha yumuşayarak farklı bir biçimdeymiş gibi görünmektedir. Ciddi stil özelliği olan göz kapaklarının

[414] Carpanter 1960, 93.
[415] Hallett 1986, 70.
[416] Carpanter 1960, 94.
[417] Schrader 1939, 107.
[418] Carpanter 1960, 94.
[419] Dickins 1912, 248. Carpanter göz pınarlarının matkapla yapıldığını düşünür. Carpanter 1960, 94.
[420] Richter 1960, 149.
[421] Walston 1924, 249.

etrafının ikinci sıra bir çerçeve ile çevrilmesi, bu eserde alt ve üst her iki göz kapağında, göz kapağı biçimlerine paralel biçimde verilmiştir. Fakat alt göz kapaklarında bu durum yumuşak bir geçişle belirtilirken üst göz kapaklarında keski ile yapılmış keskin bir hatla gerçekleştirilmiştir. Fakat üst göz kapaklarındaki bu vurgu ciddi stil vurgusundan öte üst göz kapağını hacimli ve etli kısmını gösterme çabasıdır. Eserde gözlerin saydam tabakası hissedilebilir derecede başarılı verilmiştir[422]. Göz bebeklerinde sarı boya, göz kapaklarında da kırmızı boya izleri hala görülebilmektedir[423]. Ayrıca eserde her iki göz kapağı üzerinde siyah boya ile kirpikler de gösterilmiştir[424].

Eserin saç düzenlemesi karmaşık bir yapıya sahiptir. Uzun saça sahip olan eserde saçlar öncelikle tepede dalgalı saç telleri şeklinde[425] her yöne, aşağıya doğru taranmıştır[426]. Daha sonra arkaya doğru sarkıtılan uzun saç ense üzerinde iki saç örgüsü şeklinde çaprazlama toplanıp[427] kulakların arkasından başın etrafına sarılır[428]. Ön tarafa dalgalı biçimde taranan saç telleri ise alın üzerinde simetrik olmayan iki sıra halinde[429] alın üzerine sarkıtılır[430]. Başın etrafını saran saç örgüleri önde perçem altında bağlanarak[431] gizlenir. Alın üzerine düşürülen saç tellerinin uçları kıvrılarak birbirinden bağımsız asimetrik bukleler[432] oluşturmuşlardır. Kulaklarla şakaklar arasında kalan bölümdeki saçlar ise geriye doğru taranmıştır[433]. Boyun üzerindeki saç örgülerinde sarı ve siyah boya izlerine rastlanmıştır[434].

Öne doğru düşürülen saçların kabarık verilmesiyle alın daralmış ve alına derinlik[435] kazandırılmıştır. İncelikle çalışılmış kulaklarda[436] tragus ve anti tragus doğru modellenmişlerdir[437].

---

[422] Richter 1960, 149.
[423] Dickins 1912, 249.
[424] Dickins 1912, 249.
[425] Richter 1960, 149.
[426] Dickins 1912, 248.
[427] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[428] Richter 1960, 149.
[429] Richter 1960, 149.
[430] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[431] Dickins 1912, 248.
[432] Dickins 1912, 248.
[433] Richter 1960, 149.
[434] Dickins 1912, 248.
[435] Lippold 1950, 119.
[436] Dickins 1912, 249.
[437] Richter 1960, 149.

Eserin yüzü genel olarak değerlendirildiğinde öncelikle göze çarpan durum, erken klasik heykeltıraşlığında karşılaşılan süs detaylarında azalmaya ve yüzeyin sadeleştirilmesine doğru bir eğilimin olmasıdır[438]. Eser ciddi stilin yeni berraklık, duruluk ve saflığına sahiptir[439]. Bu bağlamda eserin cazibeli ve çekici olduğu söylenebilir[440].

Robertson'un eserin ifadesi için yorumu suskun, öfkeli fakat melankolik ifadesidir[441]. Pollitt'in de görüşü melankoliden yanadır[442].

Eserde betimlenen gerek göz ve gerekse dudak yapısı melankolik ifadeye çok uygundur. Fakat önce eserin barındırdığı düşünülen kızgınlık ifadesini incelemek gereklidir. Çünkü eğer eserde bir kızgınlık ifadesine yol açacak unsurlar varsa bu durum eserde ki genel melankoli havasını daha sert bir hüzün belki de acı içeren bir ifadeye kadar çekebilecektir.

Eserde ki göz yapısı incelendiğinde gözlerin genel ciddi stil yapısında olmasına rağmen ilginin göz kapakları yerine gözün saydam tabakasında olduğunu görebiliriz. Özellikle üst göz kapaklarında göz kapaklarının gözün saydam yeri ile olan birleşim yerlerinin oldukça şişkin verilerek gözün saydam tabakasına derinlik kazandırılmıştır. Böylece ilgi eserin gözlerinin biçimlerinden çok bakışlarına çekilmek istenmiştir. Gözlerin açık bir şekilde olduğu[443] göz kapaklarında herhangi bir daralma olmamasından ve gözün saydam tabakasının göz kombinasyonunda fazla yer kaplamasından dolayı büyük verilmesinden anlaşılmaktadır. Saydam tabakanın böyle geniş verilmesi, gözlerin yoğun bir şekilde bir yere dik dik baktığı[444] izlenimi vermektedir. Dik dik bakan gözler kızgınlık ifadesini akla getirse de göz kapaklarının bu ifadeyi karşılayacak şekilde bir hafif de olsa bir kısılma (Euthydikos kore gibi) ya da ekstra bir açılma göstermemesinden dolayı mümkün değildir. Ayrıca bu görüşümüzü destekler nitelikte eserin dudaklarında kızgınlık ifadesini belirtecek herhangi bir kasılma mevcut değildir.

---

[438] Pollitt 1972, 41.
[439] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[440] Robertson 1975, 175.
[441] Robertson 1975, 175.
[442] Pollitt 1972, 40.
[443] Pollitt 1972, 39.
[444] Pollitt 1972, 39.

Eserin göz bebeklerinde sarı boya izlerinin bulunması ve gözlerin bir yere doğru yoğun bir şekilde bakıyor olması kanıt gösterilerek eserin gözleri görmeyen kör birine ait olduğu düşünülmüştür[445]. Eğer eserin kör birine ait olduğu görüşü kabul edilirse eserin kime ait ve niçin yapılmış olduğu sorularının önemi biraz daha artmış olacaktır. Böyle bir durumda eserin ünlü bir Raphsodos'a ait olması muhtemeldir. Raphsodoslar'ın antik dönemde kör oldukları[446] bilinir ve bu anlamda eserimiz için bir Raphsodos'a ait olabileceği ileri sürülebilir. Fakat literatürde ki Raphsodos betimlemelerinde figürler uzun bir tunik giyinmiş ve bir bastona dayanırken en önemlisi de uzun saçlı ya da başının üstü kel, uzun sakallı ve yaşlı betimlenirler[447]. Dolayısıyla eserimizin ephep yaşlarda olduğu düşünüldüğünde bir Raphsodos olması ve dolayısıyla kör olması kesinlik kazanamamaktadır.

Gözlerin sakin betimlenişi[448] ağır göz kapaklarıyla birleştirildiğinde yüzde genel bir melankoli havası oluşmaktadır. Ayrıca gözler de dikkat çekilecek bir diğer önemli husus göz pınarlarıdır. Göz pınarlarının matkapla belirginleştirilerek verilişi heykeltraşın eserde göz pınarlarına özellikle dikkat çekme çabası içinde olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla eserde bir hüzün vurgulanmak istenmiştir. Göz pınarlarının verilişi şiddetli bir hüzün ya da ağlamayı ifade edecek düzeyde olsa da genel göz bütünlüğü içinde bu şiddetliği vurgulayacak başka bir unsur olmadığı için şiddetli hüzün ya da ağlama ifadesi çıkarılamamaktadır. Sonuç olarak göz pınarlarının bu vurgusu melankoli ifadesine katkı sağlayıcı unsurlar olarak değerlendirilmelidir.

Dudakların birleşim yerlerinde matkap kullanılarak üst dudak alt dudaktan daha uzun gösterilmiştir. Bu dönem özelliğidir. Fakat bu durum dudaklarda bir somurtmaya neden olmaz. Çünkü üst dudakta dudak köşelerinde aşağıya doğru bir meyil görülmemektedir ve üst dudak düz bir görünüm sergileyerek herhangi bir kasılma göstermemiştir. Bu bilgiler ışığında dudaklarda sıkıntı ve hoşnutsuzluk ifadesi vardır denebilir[449].

---

[445] Beazley 1966, 33.
[446] RE 1913 VIII, 2248.
[447] Sams 1976, Fig. 15.
[448] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[449] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.

Eserin açıklanan bu özellikleri ve başın bir tarafa doğru eğik olması da göz önünde bulundurulduğunda eserin karamsar,[450] melankolik bir ifadede olduğu ileri sürülebilir.

[450] Pollitt 1972, 39.

A10 (Levha 15; 16-1,2,3)

Eser, ephep yaşlarda[451] betimlenmiş bir erkek başıdır. Genel olarak iyi korunmuş durumda ele geçen eserin, alın üzerindeki saç tomarlarında, sol kaş ve alt göz kapağı üzerinde, burnun uç kısmında, alt dudak üzerinde, çenenin sol alt kısmında ve boynunun etrafında deformeler mevcuttur.

Baş " U "[452] biçimli bir çehreye sahiptir. Erken klasik stilin özelliği olan ve özellikle çeneyi belirgin hale getiren üçgen yüz, [453] burada görüldüğü üzere hafif yağlı verilmiş dolayısıyla yüz " U " biçimini almıştır fakat üçgen çehrenin kaybolmasına ve çenenin yuvarlaklaşmasına rağmen yüzün ağırlığı hala hissedilebilmektedir. Yanaklar ise çehrenin bu oval betimlenişini bozacak bir çıkıntı göstermeyecek şekilde düz verilmiş böylelikle yüzün oval biçimi desteklenmiştir[454].

Kapalı olarak betimlenmiş ağız, çenenin 4 cm yukarısında yer alır ve genişliği 3.6 cm olmakla birlikte üst dudağın burunla arası 0.8 cm dir[455]. Her iki dudağında etli betimlendiği ağızda dudak kalınlıkları arasında büyük bir fark görünmektedir. Dönem özelliği olan üst dudağın alt dudaktan biraz daha uzun olması[456] burada görülmemektedir ve iki dudağın birleşim yeri çok yatık bir " V " şekli oluşturmuştur. Üst dudak ise bozulmuş martı dudak şeklinde olup, dudakların birleşim yerlerindeki yatık " V " şeklinin, özellikle ortasındaki küçük girintinin negatifi biçiminde tamamlayıcısıdır.

Burun 4 cm uzunluğunda, 2 cm genişliğinde,[457] uzun ve ağır,[458] yüzün genel fizyonomisiyle uyum içindedir. Ayrıca yüzün bu bölgesinde zarif belirtilmiş nasolabial dikkat çekici bir şekilde kendini göstermektedir. Başın kaş yapılandırması burunla birlikte kombine edilmiştir. İnce, yay gibi kavis yapan kaşlar[459] burnunla birleşim yerlerinde keskin bir açı yapmayacak şekilde adeta burnun[460] devamı gibi

[451] Alscher 1961, 174.
[452] Hurwit 1989, 68.
[453] Cook 1972, 115.
[454] Ridgway 1970, 32.
[455] Hurwit 1989, 80.
[456] Ridgway 1970, 10.
[457] Hurwit 1989, 80.
[458] Ridgway 1970, 32.
[459] Hurwit 1989, 68.
[460] Ridgway 1970, 32.

belirtilmişlerdir. Bu çeşit bir kombinasyon özellikle geç arkaik ve erken klasik dönemde yaygın bir düzenlemedir.

Gözler alındaki saç hizasının 4 cm aşağısında yer almaktadır ve sol göz 2.4 cm, sağ göz 2.3 cm genişliğinde olup iki göz arasındaki mesafe 2.6 cm dir[461]. Gözlerin içinin tamamen oyulduğu görülmektedir. Bu durum da gözlerin kakma tekniğiyle[462] farklı bir materyal ile doldurulduğunu düşündürmektedir. Gözlerin biçimlendirilmesinde göz kapakları, dönemde genellikle horizontal olan fakat değişen ritimlerde hareketlenen omuz, kalça, dizler gibi aşağı ya da yukarıya horizontalliği bozacak şekilde betimlenmişlerdir[463]. Göz kapaklarının horizontal bir kırılma yaratan bu hareketliliği neticesinde gözler badem[464] şeklini almışlardır. Göz kapakları da tipik ciddi stil özelliklerinde şişkin, kalın belirtilmiştir.

Eserin dönem için yeni olan bir saç düzenlemesi vardır. Saçlar tepe noktasında ki merkezden simetrik şekilde dağılarak ve damar şeklinde ince ve dalgalı saç telleri halinde alın, ense ve kulaklar üzerine düşürülmüştür[465]. Daha sonra bu saç telleri bir halka etrafında geriye doğru yuvarlanarak kesik kesik saç boğumları meydana getirerek başın etrafında adeta yuvarlak bir şapka oluşturmuşlardır[466]. Saç boğumları toplam 22 adet olup, aralarındaki boşluklardan dolandıkları ve M.Ö. 480 den önce pek yaygın olmayan halka görülebilmektedir[467]. Farklı ve özenilmiş bir kuaföre sahip olan Kritios oğlanı, ensesi üzerindeki biçimsel verilmiş kısa tüyler ya da saççıklara sahiptir[468]. Biçimlendirmesi saçlar gibi ince ve birbirine paralel saç tellerinden oluşan tüyler ana saç tellerine göre daha hareketlidir. Tüylerdeki formülasyon uzun ve kısa tüyler olarak iki türlüdür. 10 adet uzun tüy buna karşılık 6 adet kısa tüyün olduğu formülasyonda, aralarında herhangi bir simetri göstermezler[469]. Uzun tüyler ana saçlara benzer nitelikte fakat daha hareketli dalga motifindedirler. Kısa tüyler ise

[461] Hurwit 1989, 80.
[462] Schuchhardt 1975, 34. Bkz. Schnitzstil
[463] Richter 1960,148.
[464] Hurwit 1989, 68.
[465] Robertson 1975, 176.
[466] Hurwit 1989, 68.
[467] Hurwit 1989, 74.; Bol (supra n. 96) pls.3-5, ve Houser ve Finn (supra n. 30) 34, 45. Diadem ve saç halkalarında daha fazlası için, bkz. A. Krug, Binden in der griechischen Kunst (Diss. Mainz 1967)
[468] Robertson 1975, 176.
[469] Hurwit 1989, 74.

belki de enseden biraz daha kopmuş olduğunu vurgulamak için uzun tüylere göre daha az sayıda tellerden oluşan çengel motifi sergilerler.

Yüzün betimlenen bu özellikleri eserde ifade anlamında ilginç bir o kadar da karmaşık sonuçlar doğurmaktadır. Alt dudağın yatık " V " şeklinde olması gülümsemenin oğlanın dudaklarında zayıflamış olduğunu[470] gösterir fakat bu durum gülümsemenin tamamen kaybolduğu anlamına gelmez ve yüze kesin olarak belirgin bir ifade kattığı sonucu da çıkarılamaz. Üst dudağın, zayıflamış bir şekilde olsa da, ciddi stilin bir özelliği olan martı dudak şeklinde verilmesi alt dudağın biçimlendirilmesiyle uyuşmaz ve genel dudak kombinasyonunda hafif gülümseme ve hafif somurtma gibi bir tezatlık yaratır. Dudaklardaki bu tezatlık kararsızlık ifadesi olarak yorumlanabilir. Burada başın vücut üzerindeki duruşu düşüncemizi destekler niteliktedir. Başın kontrapost bir kırılma yaratarak[471] çok hafif sağa dönmesi,[472] dudaklardaki gibi aynı tezat tavırla, gideceği yer ve yapacağı şey hakkında belirsizlikleri ve tereddütleri olan[473] bir figür yaratır ve karasızlık ifadesini kuvvetlendirir.

Eserin gözleri genel itibariyle ciddi stil özellikleri gösterse de dikkatli bakıldığında bazı farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Ciddi stilde betimlenen gözlerde görülen ve göz kapağının neredeyse bir çerçeve gibi göz kapağına paralel ve simetrik ikinci bir göz kapağı niteliğinde kalın verilmesi Kritios oğlanında sadece üst göz kapaklarında görülür. Badem gözün şişkinlik yapan yerinde göz kapaklarında herhangi bir ekstra bombe görülmez aksine heykeltıraş tarafından keskiyle iyice belirtilmiş bir paralel hat görülür. Alt göz kapaklarında ise betimleniş daha farklıdır. Göz kapaklarının kalın ve şişkin olduğu görülebilmekte fakat üst göz kapaklarındaki gibi göz kapaklarının çevresinde keski ile belirtilmiş ikinci bir hat görülememektedir. Aksine göz kapağına paralel olmayan ve badem şeklindeki gözün şişkinlik yapan yerinde ekstra bombe yapan baş da ki nasolabial hattı gibi zarifçe betimlenmiş neredeyse gözaltı torbaları niteliğine alt göz kapakları görülmektedir. Bu açıklamalar ışığında göz betimlemelerinin yüzün bu belirsizlikler taşıyan ifadesine kesin bir

[470] Beazley 1966, 33.
[471] Alscher 1961, 171.
[472] Lippold 1950, 105.
[473] Pollitt 1972, 18. Ayrıca Pollitt aynı eserinde Kritios oğlanın başının çok hafif bir tarafa dönmesiyle ilgili olarak kendisiyle çelişerek oğlanın dönmüş ve sanki bir soru sormuş gibi olduğunu belirtir.

anlam kattığı söylenemez. Ciddi stil özellikleri gösterse de gözlerin, kararsızlığa uygun olarak boş ya da dalgın baktığı söylenebilir[474]. Robertson bu boş ya da dalgın ifadeyi klasik ciddiyetin yardımcısı olarak görür[475].

Başın genel etli fizyonomisi, gözaltlarının şişkin verilişi ve nasolabial hattının surattaki şişkinliği vurgularcasına verilişi ve tüm bunların üzerine boş, dalgın bir bakış ifadesi eklenerek düşünüldüğünde başın sanki uykusundan yeni kalkmış, dolayısıyla yüzünde uykudan yeni kalkmanın vermiş olduğu şişkinleri barındıran etrafında olanları henüz idrak edememiş ya da bunu anlamaya çalışma gibi bir durumun olmadığı, o ara etrafından bir ses duymuş anlamsızca ona dönmüş ve henüz uykunun sersemliğini üstünden atamamış şaşkın bir ifade vardır. Fakat yüzünde şaşkın bir ifade olsa da bunun uykudan yeni kalkmış birine ait olması şüphesiz kuşkuludur.

Son olarak şaşkınlık ifadesini daha kabul edilebilir hale getirecek bir varsayım üzerinde açıklamalarda bulunulacaktır. Atina agorasında M.Ö. 482 ye tarihlenen 6442 envanter nolu yazıt üzerinde Didymas'ın oğlu genç Kallias tarafından Panathenaic zaferin belirtildiği bir kaide ele geçmiştir[476]. Yazıtından da anlaşılacağı üzere kaidenin sporcu- heykele ait olması gerektir ve bu kaidenin, kesin olmamakla birlikte, Kritios oğlanına ait olabileceği iddia edilir[477]. Eğer bu düşünce doğru kabul edilirse Kritios oğlanı yontusunun zafer kazanmış bir sporcuya ait olduğu sonucu çıkmaktadır. Gerek ephep yaşlarında bir gencin betimlenişi gerekse vücudun genel fizyonomisi bu görüşü destekler niteliktedir. Bu düşünceden hareketle eserin yüz betimlemesi değerlendirildiğinde yüzün bir spor yarışmasında yarışan ve bunun izlerini yüzündeki gözaltları ve nasolabial hattında ki hafif şişkinliklerle hala barındıran dolayısıyla yarışmanın az önce oğlanın galibiyetiyle sonuçlanmış ve galibiyetin vermiş olduğu şaşkınlık olarak yorumlanabilir. Burada düşüncemizi destekler nitelikte bir nokta daha vardır. Antik dönemde betimlenen sporcuların en büyük özelliği kulaklarının şişkin verilmesidir ve bu durum özellikle Peloponnik bronz çıplak sporcu heykelciklerinde görülmektedir[478]. Kritios oğlanın kulaklarına

[474] Ridgway 1970, 32; Robertson 1975, 176.
[475] Robertson 1975, 176.
[476] Hurwit 1989, 77.
[477] Hurwit 1989, 77.
[478] Ridgway 1970, 9; Sams 1976, Fig. 19, 21.

bakıldığında belirgin bir şişkinliğin farkına varılması pek zor olsa da heykeltraşın kulağı özellikle ön plana çıkardığı görülebilmektedir. Heykeltıraş, Kritios oğlanındaki saç düzenlemesini, kulağı kapamayacak şekilde üzerinden hatta kulağın saç halkasının yanından taşırılarak verilmesi[479], sanatçının eserin kimliğini açık hale dolayısıyla öne sürdüğümüz şaşkınlık ifadesini daha anlamlı hale getiren bilinçli bir vurgusu olabilir.

[479] Burada Akropolis'ten Kritios oğlanıyla aynı saç düzenlemesine sahip olan 6590 envanter no'lu eser saçlarının kulağını kapamamasıyla benzerlik; Selinus'ta bulunan bronz heykelcik figürünün saçlarının kulağını kapamasıyla farklılık taşımaktadır. Hurwit 1989, 75, Fig. 29, 30. Görüldüğü üzere dönemde her iki saç tipine de ait olan eserler bulunmaktadır. Sunulan bu örnekler ilk başta düşüncemizi çürüten örneklermiş gibi görünse de ilişki kurduğumuz eserlerin ikonografik kimliğinin kesin olarak çözümlenmesi ile bu konu daha net bir sonuca kavuşacaktır.

A11 (Levha 17-1,2,3)

Eser, ense üzerine düşürülen uzun kıvırcık saç lüleleriyle[480] bronzdan yapılmış, orjinal[481], normal ölçülerin üzerinde[482] olduğu anlaşılan bir Apollon[483] başıdır. Genel korunma durumu iyi olan eserde boyun ve başın arkasında hasarlar görülmektedir[484]. Ayrıca parça parça döküldükten sonra başa eklenen saç lülelerinde özellikle sol kulak üzerine düşen lülelerde de kopmuş ve eksik parçalar bulunmaktadır[485].

Genel olarak baş, ağır ve masif bir karakterde[486], gösterişli[487] bir betimlemededir. Yüzün ağır karakteri başın stilinin saf bir şekilde klasik olmasıyla açıklanabilir[488]. Baş asimetrik bir uyumsuzluk yaratacak biçimde[489] hafif sağına dönmüştür[490]. Genç yaşlarda bir betimleme içinde olan suratta yüz, tanrının heybetliliğini gösterir nitelikte geniş[491] biçimlendirilmiştir. Geniş betimlemeyle yüzün ağır karakterine de uygun olarak kare şeklinde biçimlendirildiği söylenebilir. Çenenin kuvvetli[492] ve özellikle elmacık kemikleri ve yanakların düz betimlenmesiyle yüzün kare betimlenişi desteklenmiştir[493].

Sıkı bir şekilde kapatılmış ağızda, dudaklar etli[494] betimlenmişlerdir. İlginç olarak bu etlilik alt ve üst dudakta eşit orandadır. Eser artık ciddi stilin erken

---

[480] Wolters 1922, 24.
[481] Schuchhardt eserin Hadrian klassizminin bir yaratımı olduğunu iddia eder. Haynes 1968, 104. Fakat eserin stilistik karakteri, farklı anlatımı ve teknik çerçevede olanaksız görülür. Robertson 1975, 196.
[482] Furthwängler 1896, 3.
[483] Eser ilk bulunduğu ve bilim alemine tanıtıldığı sırada Dionysos ile ilişkilendirilmiştir. Studniczka 1907, 78. Fakat daha sonradan eserin Apollon'a ait bir baş olduğu Furthwängler tarafından ileri sürülmüş ve büyük ölçüde doğruluğu kanıtlanmıştır. Furthwängler bu açıklamayı yaparken eseri özellikle dönemdeki Apollon kopyalarından Palozzo Pitti ve Thermen Museum'daki Apollon kopyalarıyla karşılaştırarak eserin Apollon'a ait bir baş olduğu sonucuna ulaşmıştır. Fakat Furthwängler eser için düşüncesini daha ileriye götürerek eseri heykeltıraş Pythagoras ile ilişkilendirmiştir. Furthwängler 1896, 3 -13.
[484] Wace 1939, 91.
[485] Wace 1939, 93.
[486] Robertson 1975, 195.
[487] Furthwängler 1896, 4.
[488] Robertson 1975, 195.
[489] Langlotz 1974, 804.
[490] Wace 1939, 91.
[491] Studniczka 1907, 78.
[492] Langlotz 1927, 166.
[493] Langlotz 1974, 804.
[494] Langlotz 1927, 166.

safhasından çıkıp klasik bir betimleme haline bürünse de dudak boylarında üst dudağın alt dudağa göre uzun verilmesiyle dudaklarda ciddi stil etkisi rahatça görülebilmektedir. Genel olarak dudakların birleşim yerinde oluşan hattan düz bir biçime sahip olduğu rahatça söylenebilecek ağızda, dudakların biçimlendirilmeleri düzlüğü bozmasa da özellikle üst dudağın keskin hareketlendirme içinde olduğu görülür. Üst dudak dudakların birleşim yerinden itibaren keskin bir açıyla dik bir şekilde yükseldikten sonra orta kısma geldiğinde başlangıçtaki yükselişle aynı oranda bir düşüş göstererek dudak ortasındaki oval girintiyi meydana getirir ve daha sonra aynı biçimde son bulur. Alt dudak etliliği vurgular biçimde geniş, yaygın bir oval biçimi oluşturmuştur. Üst dudağın ortasındaki girintinin, alt dudağın iç bölümünde aynı keskinlikte negatifi biçiminde karşılandığı görülür. Ayrıca dudak kenarlarında döküm esnasında yapılmış dudakları birbirinden ayırır nitelikte delikler[495] görülmektedir.

Burun kökünden itibaren sert ve düz bir şekilde inen, iri ve kemikli olan burun bu görüntüsüyle çenenin betimlenişinde olduğu gibi kuvvetli[496] bir görünüme sahiptir. Kaşlar ince paralel çizgiler şeklinde belirtilmiştir[497] ve dökümden sonra çizilerek yapılmışlardır[498]. Kaşların sonradan yapılması teknik bir bilgi olarak görülse de ciddi stil dönemi içine giren eserdeki burun ve kaş kombinasyonunu açıklaması açısından ilginçtir. Çünkü kaşların dökümden sonra yapılması demek ciddi stilin özellikle erken dönemlerinde kurallarından biri olan kaşların burunla birlikte düşünülerek burnun devamı niteliğini bürünmesinin bu eserde olmadığını kanıtlar. Ayrıca orbitallerin burun köküne doğru iniş yapmaması ve kaşların neredeyse burun kökünü yok edecek biçimde birbirine yakın verilmesi de eserdeki kaş ve burun dizaynının ciddi stil dışında olduğunun biçimsel kanıtı olarak görülebilir. Böylelikle sanatçının eserdeki klasik havayı kuvvetlendirdiği söylenebilir.

Gözler kakmadır[499] ve şimdi kayıp olmasına rağmen muhtemelen mermer[500], fildişi ya da cam[501] ile doldurulmuş olmalıdır. Göz kapakları ayrı olarak yapıldığı

[495] Wace 1939, 94.
[496] Langlotz 1927, 167.
[497] Furthwängler 1896, 5.
[498] Wace 1939, 93.
[499] Langlotz 1927, 167.
[500] Wolters 1922, 24.

için sağ gözdeki boşluk sol gözdeki boşluktan daha küçüktür[502]. Dolayısıyla gözlerin tam biçimini yansıtması açısından sağ gözü kıstas alarak gözlerin biçimini tarif etmek daha doğru olacaktır. Üst göz kapağı, göz pınarlarının olduğu yerden üst dudaktakine benzer bir açıyla dik bir şekilde yükseldikten sonra göz kapağının ortasına doğru kavis yapar ve başlangıca göre daha dik bir açıyla düşerek alt ve üst göz kapaklarının birleşim yerinde son bulur. Göz kapaklarındaki bu ani düşüşler göz kapağının ortasındaki kavisi, aslında yumuşak olmasına rağmen biraz sertleştirmiş ve gözlerdeki vurgunun burada toplanmasına neden olmuştur. Alt göz kapaklarının biçimlendirilmesi ise üst göz kapağının tekrarından ibarettir.

Saçlar genel olarak zengin, bol ve etine dolgun bir betimlenişte ciddi stil periyodunun içinde sayılabilir[503]. Saçlar başın üstünde, bir merkezden dağılan dalgalı saç telleri şeklinde ense ve alın üzerine doğru kazılarak[504] betimlenmiştir. Daha sonra ciddi stilde tipik olduğu üzere, saç iki ayrı formulasyona bürünmüştür. Ense üzerine düşürülen saçlar kulakları da kapatacak biçimde heybetli[505], uzun, kıvırcık saç lüleleri[506] şeklinde birbirinin tekrarı ve kulaktan enseye doğru uzayan ve boynu tamamen kapatan bukleler halinde betimlenmişlerdir. Sorunsuz bir şekilde baş ile birlikte dökülen alın üzerindeki saçlar[507] ise alın üstünde yatay olarak düzleştirilmiştir[508]. Bu bölümdeki saçlar, kulakların üst bölümünden çıkan ve her iki yönden karşılıklı gelen kalın ve geniş diyagonal saç tellerinden oluşan saç demetlerinin alın üzerinde bir düğümle bağlanmasıyla sonlanmıştır[509]. Ayrıca başın özellikle de saçların bu görüntüsüyle bir çelenk taşıdığı önerilir ve başın çelenk için ideal bir destek yaratması açısından da bu öneri muhtemelen doğrudur[510].

Eserin yüz biçiminin ifade anlamında değerlendirilmesi, eserin gerek bir tanrıya, Apollon'a ait bir baş olması ve gerekse eserdeki yoğun klasik hava bu tarz bir yorumu güçleştirmektedir. Kaldı ki Robertson'un başın saf bir şekilde klasik

---

[501] Wace 1939, 93.
[502] Robertson 1975, 196; Wace 1939, 93.
[503] Furthwängler 1896, 4.
[504] Wace 1939, 91.
[505] Langlotz 1927, 166.
[506] Wolters 1922, 24. Ense ve kulaklar üzerine düşürülen bukleler ayrı olarak döküldükten sonra eklenmiştir. Robertson 1975, 196.
[507] Haynes 1968, 104.
[508] Furthwängler 1896, 4.
[509] Langlotz 1927, 166.
[510] Wace 1939, 94.

olduğunu belirterek yüzün ağır bir karakterde olduğunu söyleyerek[511] pekte açık olmayan bir ifade ile bizce geçiştirme yapması, eserdeki ifade yorumunun güçsüzlüğü hakkındaki düşüncemizi desteklemektedir.

Bu nokta da en işe yarar ve açık yorum Boardman'dan gelmektedir. Boardman eserin yüzünün kaba ve duygusuz olduğunu belirtmektedir[512]. Bu tanım bizce eserdeki klasik havaya gönderme yapması açısından doğru fakat irdelenmesi gereken bir tanımdır.

Duygusuz tanımının açılımı ifadeden yoksunluk olmalıdır ki bu bizim eserdeki klasik havayı göz önümde bulundurarak ileri sürdüğümüz ve doğru olduğunu düşündüğümüz bir tanımdır. Çünkü eserin hem genel yüz betimlemesi olarak hem de ayrıntıya inildiğinde dudak, göz ya da kaşların betimlenişinde, karakterize edilmiş ya da bireyselleştirilerek ifadesel bir nitelik kazandırılmış hiçbir hareketlenme tarafımızdan görülememiştir. Her şey gayet düzgün muntazamdır. Bu çeşit bir yüz betimlemesinin Grek klasik devir heykel sanatındaki terminolojik karşılığı donukluktur ve daha çok Myron ile başlayan ve Pheidias ile devam eden dönem için kullanılır[513]. Tarihlendirilmesi konusunda eserin M.Ö. 460'lı yıllar[514] üzerine yoğunlaştırıldığı düşünüldüğünde donukluk yorumunu yapmak için bizce erkendir. Burada eserin Apollon'a ait bir baş olması ve eserdeki klasik etkiler düşünüldüğünde eserin klasik devir tanrı betimlemelerindeki gibi donuk ve heybetli olması beklenebilir ve bu, eserin yüz ifadesindeki duygusuzluk ve donukluk için yaptığımız yorumu çürütebilir görünmektedir. Fakat bizim esas itibariyle karşı çıktığımız ve duygusuzluk yorumu için yaptığımız itiraz tamda bu noktadadır. Bizce eserimiz ifadesiz ve donuktur fakat bunların derecesi yüksek klasik heykeltıraşlında ki gibi değildir. Bizce eserimizin donukluğunda biraz yumuşama vardır ve bu eserin yüzüne ifade anlamında yansımış olmalıdır.

Bu açıklamalar üzerine ilgi bizce dudaklar üzerine toplanmalıdır. Langlotz'un dudaklar için olan yorumu ilginçtir. Langlotz dudakların etine dolgun olduğunu belirterek dudaklar için bir kadınsılıktan söz eder[515]. Langlotz'un bu tanımı bizce

[511] Robertson 1975, 195.
[512] Boardman 2002, 26.
[513] Richter 1951, 1-14.
[514] Wolters 1922, 24.
[515] Langlotz 1927, 166.

doğrudur ve dolayısıyla eserdeki sert ve donuk ifadede bir yumuşama yarattığı söylenebilir. Ayrıca bizce önemli olan bir diğer nokta dudakların birleşim yerleridir. Dudakların birleşim yerlerinde her ikisinde de birer tane olmak üzere iki adet noktacık görülür. Bu notacıklar eserdeki kaşlar ya da burun delikleri gibi dökümden sonra kalem benzeri bir şeyle yapılmışlardır[516]. Burada sorulması gereken soru tamamen kapalı olan ağızda böyle iki noktacığın yapılmasına neden ihtiyaç duyulduğu sorusudur. Bizce anlamsız iki noktacık değillerdir. Çünkü dökümden sonra yapılmaları, heykeltraşın bilinçli bir tercihinin olduğunun en büyük göstergesidir. Bu iki noktacığa anlam kazandırır nitelikte nasolabial hattına dikkat çekilmelidir. Eserde burun deliklerinin dış kenarlarından başlayan ve neredeyse çeneyi tamamen çevreleyecek biçimde derin betimlenmiş bir nasolabial hattı görülmektedir. Dolayısıyla yüzün bu bölgesinde bir hareketlendirme olduğu kesindir. Bu hattın iki noktacığı içine aldığı düşünüldüğünde dudakların çevresinde ciddi stilin erken dönem eserlerinin bir benzeri niteliğinde gamzeler yaratılmak istenmiş olabilir[517]. Kuşkusuz ki bu noktalar gamze niteliğinde değillerdir. Çünkü dudak biçimlendirmelerinde gülümsemeye yorulacak herhangi hareketlendirme söz konusu değildir. Fakat burada kastetmek istediğimiz şey dudakların bu bölgesinde bir hareketlenme olduğu ve bunun nasolabial hatla birleşmesiyle dudak kenarlarında bir çöküntü yaratıldığıdır.

Sonuç olarak yüksek klasiğin tam anlamıyla donuk ve sert havası taşıması için erken olduğunu öne sürdüğümüz eserimizde dudak kenarlarındaki çöküntü eserin yüz ifadesinde bir yumuşama yaratmıştır. Dolayısıyla eserde Boardman'ın önerdiği donuk ve duygusuz ifade tam anlamıyla olmasa da biraz yumuşayarak Ridgway önerdiği soğuk iklimli[518] tanımının içinde yüz ifadesinin sempatik bir çekicilik içinde olduğu söylenebilir.

[516] Wace 1939, 94.
[517] Bkz. Levha 2-1,2,3; 4-1,2; 6-1,2.
[518] Ridgway 1970, 49.

A12 (Levha 18)

Eser, kısa saçlı başında ince bir bant ile betimlenmiş genç yaşlarda bir erkek başıdır[519]. Boyun kısmından[520] itibaren olan eserde burun, dudaklar, çene, kaş ve alın üzerinde deformeler bulunmaktadır[521].

Yüz genel olarak baş ile birlikte düşünüldüğünde yumurta biçimli[522] olarak değerlendirilebilir. Bu şeklin esere uyarlamasında incelediğimiz başın çene kısmı yumurtanın sivri kısmını oluşturmaktadır. Dolayısıyla yüzün biçimi oval hatta birazda üçgene yakın oval olarak betimlendiği söylenebilir. Fakat başın bu kısmındaki sivriliğe rağmen çene yumuşak betimlenmiştir[523]. Yanaklar sıkı[524] ve düzdür[525]. Elmacık kemikleri ise yüzün bu bölgesindeki düzlüğü bozmayacak biçimde yumuşak[526] betimlenmişlerdir.

Genel olarak küçük bir yapıda olan ağız[527] köşelerde aşağıya dönen[528] kuvvetli[529] bir üst dudak betimine sahiptir. Dudaklar aşırı derecede hasarlı olduğundan biçimleri hakkında bir şey söylemek oldukça güçtür. Fakat Langlotz tarafından Euthydikos koresi[530] ile ilişkilendirilen eserimizin dudak yapısının hem bu benzerlik hem de üst dudağın köşelerde aşağıya dönüş yapmasından dolayı Euthydikos koresinin bir benzeri olarak martı dudak şeklinde olması muhtemeldir.

Büyük kısmı hasarlı olan burun ince[531] ve uzun[532] betimlenmiştir. Kaşlar orbitallerin burun köküne kadar indirilmesiyle ciddi stilde tipik olduğu üzere burnun devamı niteliğindedir. Biçimlendirmelerinde bazı ilginçlikler vardır. Öncelikle kaşların biçimi alın üzerinde kabaca betimlenmiş olan saçlara paralel bir betime

[519] Schrader 1939, 325.
[520] Schrader eserin boyun kısmındaki kırığı incelediğinde kırığın neredeyse pürüzsüz olduğunu görür ve bunun modern zamanda yapıldığını düşünür. Schrader 1939, 325.
[521] Dickins 1912, 186.
[522] Dickins 1912, 186.
[523] Dickins 1912, 186.
[524] Schrader 1939, 325.
[525] Dickins 1912, 186.
[526] Dickins 1912, 186.
[527] Schrader 1939, 325.
[528] Dickins 1912, 186.
[529] Schrader 1939, 325.
[530] Langlotz 1927, 166.
[531] Dickins 1912, 186.
[532] Schrader 1939, 325.

sahiptir[533]. Aslında normal bir biçimde ince kavisli bir yapılandırmaya sahip olan kaşlar sanki ortalarının şakaklara doğru biraz ilerisinden eksenlerinden kırılmış gibilerdir. Böylelikle kaşlar düz bir şekilde normal kavisli biçimlerini kaybederek orbitaller burun köküne doğru derin bir iniş göstermişlerdir. Fakat daha önemlisi orbitallerin bu şekilde bir iniş yapması kaşların ortasına denk gelen kavislerin vurgusunu daha da arttırmış ve ilginç olarak kaşlar kalkık olarak tabir edilebilecek bir hal almışlardır. Ayrıca kaşlar ve göz kapakları arasındaki alanda belirgin bir şekilde ayırt edilmiştir[534].

Gözler kalın[535] ve ağır göz kapaklarıyla[536] küçük[537] ve dar[538] betimlenmişlerdir. Gözlerin biçimi genel bir ifadeyle oval[539] olarak nitelendirilebilir. Alt göz kapaklarının biçimlendirmesinde göz kapağı göz pınarlarının olduğu yerden normal bir derecede iniş gösterdikten sonra göz kapağının ortasına doğru yumuşak bir kavis yapar ve daha sonra başlangıca göre daha yüksek bir açıyla yükselerek göz kapaklarının birleşim yerlerinde son bulur. Üst göz kapağının biçimlendirmesi ise biraz farklıdır. Genel olarak biçim alt göz kapağı ile aynı olsa da, üst göz kapağının biçimi kavisli olmasına rağmen daha düze yakındır. Özellikle göz kapağının ortasına denk gelen ve oval biçimin oluştuğu yerde bu açık bir şekilde görülmektedir. Fakat bizce gözlerde önemli olan esas nokta gözlerin, göz çukuruna eksenlerinden hafif göz pınarlarına doğru kırık bir şekilde betimlenmeleridir. Böylelikle gözler, göz çukurunda hafif eğri betimlenir durumunda olmuşlardır. Ayrıca gözlerde göz kapaklarının birleştiği her iki noktada heykeltraş daha derin bir oyma kullanarak gözlerin saydam tabakasının vurgusunu arttırmıştır.

Eserdeki saç yapılandırması ilginçtir. Genel olarak oldukça düz bırakılan saçların[540] kısa olduğu anlaşılmaktadır. Saçlarda çok ince bir bant başın etrafını dolanmaktadır[541]. Dickins bu bant fikrine katılarak onun bir taenia olduğunu ve başın

[533] Schrader 1939, 325.
[534] Dickins 1912, 186.
[535] Dickins 1912, 186.
[536] Schrader 1939, 325.
[537] Dickins 1912, 186.
[538] Schrader 1939, 325.
[539] Dickins 1912, 186.
[540] Dickins 1912, 186.
[541] Schrader 1939, 325.

etrafını dolanarak önde bir düğümle sonlandığını belirtir[542]. Alın üzerindeki saçlar genel düz bir betimleme içinde bant altında sıkıştırılmış ve çok ufak bir bölümü bant dışına taşırılarak alın üzerine düşürülmüştür. Düşürülen bu saçlar alın üzerinde kaşlara paralel bir hat oluşturularak betimlenmiş ve alın böylelikle daraltılarak dikdörtgen bir hal almıştır.

Eserin, yüz ifadesi anlamında önemli ipuçları gösterecek yerlerinin hasarlı olmasına rağmen karakteristik özellikler içinde bulunduğu söylenebilir. Fakat bizce bu özellikler saptanmadan önce eserin ikonografisi üzerinde durulması gerekmektedir. Çünkü kesin olarak tespit edilen ikonografik kimlik eserin yüz ifadesi değerlendirmesinde önemli yol gösterici olmaktadır.

Bu amaçla bizce öncelikle eserde başı saran bant üzerine yoğunlaşılmalıdır. Eserin başında böyle bir bandın bulunması, genç yaşlarda betimlenmiş bir fizyonomiye sahip olması ile birlikte düşünüldüğünde eserin sporcuya ait bir baş olduğu fikrini akla getirir. Hatta bu düşünce Dickins'in eseri Polykleitos ve Pheidias'ın çalışmalarına benzediği görüşünü belirtmesiyle kuvvetlenir[543]. Langlotz'unda Olympia Zeus tapınağının yapımı sırasında Atlet figürlerinin de yapıldığından bahsetmesi[544] eserin gerek ait olduğu dönem ve gerekse sahip olduğu Peloponnik etki ile birlikte düşünüldüğünde eserin bir sporcuya ait olma ihtimalini kesin olmamakla birlikte daha da artmaktadır. Ayrıca bu görüşümüzü destekler nitelikte Buschor'un eserimizin A.M. no. 699 ile aynı elden çıktığını belirtmesi[545] ve Furtwangler'in yanlışta olsa A.M. 699 nolu eseri Kritios oğlanının başı olarak düşünmesi[546], Buschor tarafından aynı ele verilen eserimizin çıplak bir torsonun başı olması ihtimalini ve dolayısıyla da sporcuya ait bir baş olma ihtimalini destekleyen bir diğer unsurdur.

Eserimiz için diğer bir ikonografik görüş Winter tarafından ileri sürülür. Winter eseri A.M. 697 nolu bir at yontusu ile ilişkilendirir[547]. Winter başın, klasik mizaçta olan at yontusu[548] ile ilgili olarak, atın binicisine ait olduğu ve bir alınlıkta

[542] Dickins 1912, 186.
[543] Dickins 1912, 186.
[544] Langlotz 1934, 39.
[545] Buschor 1924, 29.
[546] Hurwit 1988, 51.
[547] Winter 1893, 145.
[548] Payne 1950, 52.

yer aldığını, dolayısıyla da büyük oranda mitolojik figüre ait bir baş olduğunu söyler. Fakat bu görüş hem ispatlanabilirliği açısından oldukça zor hem de figürün ait olduğu mitolojik konunun bilinmemesinden dolayı yüz ifadesi değerlendirmesinde yardımcı olacak bir görüş gibi görünmemektedir.

Destekleyici bu bilgiler ışığında eserde bizce karakteristik özellikler taşıyan göz ve ağız yapılandırmalarına değinilmelidir.

Eserdeki göz biçimlendirmesi oldukça ilginçtir. İlk bakışta ağır ve şişkin göz kapaklarıyla tipik ciddi stil formunda olsa da bazı betimleme özellikleriyle şematik düzenin önüne geçtiği söylenebilir. Langlotz'da eserdeki göz biçimlendirmesine büyük önem verir ve bu amaçla üst göz kapağının biçimlendirmesi üzerinde durur. Langlotz üst göz kapağının biçiminin gözlerde belirli bir göz ifadesinin kanıtı olduğunu belirtir[549]. Bizce de bu görüş doğru bir düşüncedir. Çünkü üst göz kapağının aşağı yukarı gözün ortasına gelen ve kavis yapan yerinin hafif düzleştirilerek verilmesi göz kapağında bir kasılma olduğunun en büyük göstergesidir. Aynı zamanda göz çukuru sınırına gelen ve kaşlar ile göz çukuru arasındaki alanı heykeltıraşın belirgin bir hat ile ayırması ve bu hattın üst göz kapağına göre oldukça yukarıdan verilmesi üst göz kapağının etli bölümünü göstermek için yapılmış bir vurgu olmalıdır. Dolayısıyla üst göz kapağının etli bölümünün gözlerde geniş bir yer kaplaması ve göz kapağındaki kasılma ile birlikte düşünüldüğünde, bu kasılmanın gözlerin kısılması sonucu ortaya çıktığı ve etliliğin de gözlerin yarı kapalı[550] olmasının doğal bir sonucu olduğu görülür. Gözlerin bu şekilde biçimlendirilmelerinin yüze ifade anlamında belirgin bir anlam yüklediği ilk değerlendirme sonucunda söylenebilir. Langlotz eserimizle -bizce de uygun bir şekilde Euthydikos kore arasında yakın ilişkiler kurmuştur.[551] Eserimizde gözlerin koredeki gibi bir ağlama ya da üzgün bir ifadede olduğu söylenebilir. Fakat biçimsel olarak gözler bu çeşit bir ifadeye yol açacak özellikleri taşısa da bizce tam olarak bu duygu yoğunluğu içinde değillerdir. Çünkü gözler kısık ve ağır göz kapaklarına sahip olsa da eksenlerinden hafif kırık oldukları için bu kırılma ile birlikte tam olarak

[549] Langlotz 1927, 145.
[550] Dickins 1912, 186.
[551] Langlotz 1927, 145.

olmasa da gözlerin üzgün ifadesi de hafif kırılmıştır. Bu yüzden gözlerde tam bir üzüntü ifadesi görülememektedir.

Son olarak bizce dudaklar üzerinde durulmalıdır. Dudaklar da gözler gibi ifade anlamında belirli bir duygu yoğunluğunun özelliğini taşımaktadırlar. Dudak yapılandırmasında da Euthydikos kore ile ilişkilendirdiğimiz eserimizde üst dudağın martı dudak şeklinde olması muhtemeldir. Fakat daha da önemlisi dudaktaki ifadeyi kesinleştirici nitelikte Dickins'in önerdiği dudakların köşelerde aşağıya dönüş yapmış olmalarıdır[552]. Böyle bir dönüş üst dudağın aşağıya doğru sarkmış olduğunun ve dolayısıyla Euthydikos kore ile de uygun olarak dudakların somurtma ifadesi içinde olduğunun göstergesi sayılabilir. Biçimsellik bu ifade yorumunu gösterse de dudaklar içinde gözlerde olduğu gibi kesin bir somurtma ya da üzüntü ifadesi içinde olduğu yorumu kesin olarak yapılmamaktadır. Çünkü alt ve üst dudak biçimlendirmeleri birbirinden biraz farklıdır. Üst dudak genel biçimlendirme olarak köşelerinin aşağıya dönüş yapmasından dolayı somurtma ifadesinde olsa da alt dudağın üst dudağın bu biçimlendirmesini tam olarak karşıladığı söylenemez. Bu noktada bizce hasarlı olmasına rağmen alt dudağın biçimini anlamak için dudakların birleşim yerlerine odaklanılmalıdır. Buraya bakıldığında alt dudağın üst dudağın aksine çok yatık bir " V " şeklinde olduğu görülecektir. Bu tarz bir betimlemenin ifadesel karşılığı gülümseme en azından bir tebessüm ifadesi olmalıdır.

Sonuç olarak eserin zıt ifadeleri içinde barındırdığı söylenebilir. Dudaklarda bu bariz şekilde ortadadır. Üst dudak somurturken alt dudak yumuşak bir gülümseme halindedir. Aynı şey gözler içinde söylenebilir. Biçimlendirmeleri üzüntüye işaret ederken tam anlamıyla bir üzüntü taşımadığı görülür. Bu anlamda da dudak ve göz yapılandırmaları birbiri ile uyum içindedir. Böylelikle eserin üzüntü ve sevinç gibi ifadeleri aynı anda ve iç içe yaşadığı görülür. İkonografik anlamda ulaşılan sonuçlardan yardım alınarak eserin bir sporcuya ait olduğu düşünüldüğünde bu karmaşık duygu yoğunlukları daha açık hale gelmektedir. Eserin, yarışmayı kazanmış ve zafere ulaşmanın sevinci ve üzüntüsünü yaşayan karmaşık duygular içinde ama genel olarak ne hissettiğini henüz algılayamamış dolayısıyla şaşkın bir ifade taşıyan bir sporcu olduğu söylenebilir.

[552] Dickins 1912, 186.

A13 (Levha 19-1,2)

Eser, uzun saçlı ve sakallı betimlenmiş bir Herme başıdır[553]. Kırık ve eksik parçaların olduğu başta sakal ve burun üzerinde yoğun deformeler mevcuttur[554].

Dar[555] olarak nitelendirilebilecek yüz, baştaki yükseklik ve derinlik oranları karşılaştırıldığında[556] ortaya çıkan ölçüler, yüzün dar betimlenmesini doğrulamaktadır. Bu dar betimlemeye yüzün uzun sakallı betimlenmesi eklendiğinde çehrenin genel biçiminin ince, uzun dikdörtgen formda olduğu söylenebilir.

Çene tamamen sakal ile kaplı olmasına rağmen yüze egemendir[557] ve ağır ve güçlü betimlenmiştir. Ayrıca yüzde belirgin elmacık kemikleri dikkat çekicidir[558]. Yanaklar çene gibi tamamen sakalla kaplıdır fakat elmacık kemiklerini takip eden sakalsız bölümden anlaşıldığı kadarıyla yanaklar düz bir şekilde gergin betimlenmiş olmalıdır. Çene ve yanakları kaplayan sakal yüzün ince uzun dikdörtgen biçimini yansıtır biçimde uzun ve birbirinin tekrarı şeklinde zikzak kazımalarla gösterilmiştir[559].

Ağız ciddi enerjili sade ve sert bir görünüme sahiptir[560] ve bıyık ve sakal ile oluşturulan bir pencere içinde formüle edilmiştir. Ağız, ciddi bir tipolojide olmasına rağmen alt ve üst dudak boyları eşit betimlenmiştir. Üst dudak gerek ortasındaki girinti ve gerek barındırdığı kasılma hareketliliğiyle tipik martı dudak şeklindedir. Üst dudak, dudakların birleşim yerinden artan bir açıyla yükseldikten sonra dudak ortasına yakın bir yerde kavis yaparak bir sırt oluşturur ve hareketlendirmedeki en yüksek seviyesine ulaşır. Daha sonra ani bir düşüş gerçekleştirerek dudak ortasındaki geniş, kavisli, derin girintiyi oluşturur ve başlangıçtaki aynı biçimini koruyarak diğer dudak birleşim yerinde sonlanır. Alt dudak genel görünümü itibariyle etli betimlenmiştir ve dış konturu dudak birleşim yerinden geniş bir yay çizilerek oluşturulmuştur. Fakat alt dudağın üst dudakla birleşim yeri olan alt dudağın iç

[553] Schrader 1939, 461.
[554] Dickins 1912, 184.
[555] Dickins 1912, 184.
[556] Schrader 1939, 461.
[557] Dickins 1912, 184.
[558] Dickins 1912, 184.
[559] Dickins 1912, 184.
[560] Schrader 1939, 461.

bölümü farklı bir betimlemeye sahiptir. Dudak bu bölümde üst dudaktaki herhangi bir hareketlenmeyi karşılamayarak adeta düz bir çizgi şeklinde betimlenmiştir. Bu betimleniş ağzın genel yapısının düz bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Baştaki bıyık yapılandırması üst dudakta tam anlamıyla başarılamayan ciddi stil dudak yapılandırması anlamında bir takım ilginçlikler arz etmektedir. Bıyıklar da sakallar gibi zikzak kazıma çizgilerle[561] belirtilmekte olup genel itibariyle üst dudaktaki martı dudak yapılandırmasının karşılarlar. Fakat ilginçlik ya da heykeltraşın yeniliklerin farkında olduğunun kanıtı olarak üst dudağın köşelerde aşağıya yapılmayan dönüşü bıyıklarda başarılmıştır[562]. Hatta dönüş kısmındaki betimleme daha yüksek bir şekilde kabartılarak bilinçli bir şekilde vurgulanmıştır.

Büyük bir bölümü hasarlı olan burun kalın[563] ve büyük betimlenmiştir. Ayrıca eserde kuvvetli burun kökü vurgusu dikkat çekicidir. Kaş yapılandırması için bir şeyler söylemek güçtür.

Sol gözün tamamen hasarlı olduğu başta gözler, yumuşak bir biçimde dışa çıkık[564] ve kabaca modellenmişlerdir[565]. Fakat bu kaba betimlenmede bizce gözlerin çalışmasının yarım bırakılmış olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Ayrıca kaş betimlemesinin de belirgin bir şekilde oluşturulmamış olmasında yüzün bu bölgesinin yapılandırmasının son olarak planlandığının ya da yarım bırakıldığının kanıtı olabilir. Gözlerde kuvvetli göz pınarı vurgusu görülmektedir. Dış konturlarından anlaşıldığı kadarıyla gözler yarım daireye yakın bir kavislik yapan bir konturla oluşturulmuştur.

Saçların betimlenişinde öncelikle düz bir bant kulakların üzerinden başın etrafını çevirir[566]. Daha sonra saçlar alın üzerine perçem, ense üzerine de uzun saç yığını şeklinde düşürülür. Başın üstünün büyük bir bölümü eksik olmasına rağmen sağlam yerlerden anlaşıldığı kadarıyla kalan saçlar kaba biçimde konsantrik dalgalarla[567] betimlenmiştir. Bandın çevrelediği alan dışında kalan ve enseye düşürülen saçlarda hemen hemen benzer formülasyonda yatay olarak bölümlenmiş

[561] Dickins 1912, 184.
[562] Dickins 1912, 184.
[563] Dickins 1912, 184.
[564] Schrader 1939, 461.
[565] Dickins 1912, 184.
[566] Dickins 1912, 184.
[567] Schrader 1939, 461.

saç yığınıyla oluşturulmuştur[568]. Alına düşürülen perçemler ise iki sıra halinde[569] siprallerle düzenlenmiştir[570].

İri betimlenen kulaklar, alındaki sipraller ve ensede saç yığınları arasına sıkıştırılmıştır[571].

Büyük bir bölümünün hasarlı olması ve ifade yorumlamalarında önemli ipuçları gösteren gözlerin betimlenişinin kabaca verilmesi incelemiş olduğumuz Herme başı için herhangi bir yüz ifadesi yorumu yapmayı güçleştirmekle birlikte baştaki sağlam olan dudak ve sakalların biçimlendirilmelerinin önemini arttırmıştır. Eserin yüz ifadesinin yorumunu sağlam olan bu betimler üzerine temellendirme zorunluluğu doğmuştur.

Schrader eserdeki ağız biçimlendirmesinin sert bir şekilde ciddi enerjili olduğunu belirtir[572]. Bizce bu tanım doğrudur ve bunun sonuçlarının eserin yüz ifadesi tanımına yansıtılması gerekmektedir. Bunun için öncelikle ağızdaki dudak biçimlendirmeleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilmelidir.

Üst dudağın biçimlendirmesine bakıldığında dudağın tipik ciddi stil özelliğinde martı dudak şeklinde olduğu ve dudak köşelerine doğru azalan bir açıyla meylettiği görülmektedir. Bu dudağın ciddi enerjili olduğunu gösteren stilistik bir belirteç olarak değerlendirilebilir. Fakat dikkatli bakıldığında üst dudağın alt dudaktan uzun olmadığı ve dudak köşelerinin alt dudağı kapsayacak şekilde bir dönüş yapmadığı görülür. Bu özellikler eserdeki ciddi enerjili olarak değerlendirilebilecek olan ağız için ciddi stil dışı olmasa da ciddi stil betimlemesindeki eksiklikler olarak değerlendirilmelidir. Fakat şu durumda bu bilgiler ışığında eserdeki üst dudak betimlemesindeki sert ve bizce ciddi ifadeli olan yorumu bu ifadenin biraz yumuşadığı yönünde yorumlamak için erkendir.

Bu noktada dikkatler dudaklardaki ifadeyi belirleyecek olan alt dudağa çekilmelidir. Alt dudağın etli bölümünü oluşturan dış konturlarına bakıldığında dudağın esere çağdaş olan diğer eserlerdeki gibi ciddi ifadeyi yumuşatan ve tebessüm

[568] Dickins 1912, 184.
[569] Schrader 1939, 461.
[570] Dickins 1912, 184.
[571] Schrader 1939, 461.
[572] Schrader 1939, 461.

yorumuna yol açan bir gülümseme havasında olduğu söylenebilir[573]. Fakat bizce bu noktada alt dudağın üst dudağın alt tarafıyla birleştiği yerin biçimi önemlidir. Çünkü alt dudak üst dudağın martı biçiminde hareketlendirmesini herhangi bir şekilde karşılamayarak düz verilmiştir. Eğer dış konturuyla beraber alt dudağın biçimi yatık " V " şeklinde olsaydı alt dudakta bir gülümsemenin var olduğu söylenebilir ve böylece üst dudaktaki sert " ciddi " ifade yumuşayarak bir tebessüm yorumu yapılabilirdi. Fakat alt dudak bu haliyle dudak kombinasyonunda tam anlamıyla etkisiz olmasa bile tamamen düz verildiği için üst dudaktaki sert yapılandırmaya bizce biraz destek olmuştur. Sadece dudak biçimlendirmeleri göz önünde bulundurularak ciddi stil özellikleri anlamında bir takım eksikleri bulunsa da dudakların, içinde yumuşak biçimde üzüntü ya da somurtmanın bulunmadığı " ciddi " bir ifadede olduğu söylenebilir.

Son olarak bizce eserdeki sakal ve bıyık betimlemesi üzerinde durulması gerekmektedir. Sakalın yüzün dış konturlarını takip eden bir şekilde onu genişleterek verilmesinin yüzdeki ve özellikle çenedeki ağır ve kuvvetli betimlemeyi güçlendirdiği ve böylece dudaklarla birlikte oluşa gelen ciddi, sert ifadeyi desteklediği söylenebilir. Fakat bu destek sadece sakal betimlemesi ile yapılmamıştır. Bıyıkların rolü burada ayrı bir önem arz etmektedir.

Eserde ilginç olarak bıyıklar, üst dudağın hareketlendirilmesini karşılayacak biçimde martı biçimine sahiptir. Bu anatomik olarak doğru bir betim olabilir. Fakat daha ilginç olanı sanatçının üst dudakta başaramadığı dudak kenarının aşağıya dönmesi işlemi bıyık betimlemesinde görülür. Bunun anatomik olarak olması gereken bir dönüş olduğu ileri sürülebilir. Fakat geneli ince kazıma çizgilerle alçak kabartma şeklinde oluşturulan sakal ve bıyıkların, bıyık dönüşlerine gelindiğinde dış konturunun belirgin bir şekilde derin kesilerek verilmesi genel kombinasyona uyumsuz ve bizce heykeltıraşın bilinçli bir tercihidir. Çünkü eserin ait olduğu dönemle hem zamansal hem de çağdaş olan eserlerde böyle bir betimleme olması söz konusu bile olmayarak gayet sıradan, basit ve şematik geçiştirmeler görülmektedir[574]. Dolayısıyla bizce bu çeşit bir betimleme heykeltıraşın üst dudak yapılandırmasında başaramadığı fakat farkında olduğu ciddi anlayışın bıyıklara uygulanması ve bizce

[573] Bkz . Levha 2-1,2,3.
[574] Payne 1950, Plate 103.

heykeltıraşın bilinçli olarak yaptığı betimleme tercihi ve ciddi stil vurgusundan başka bir şey değildir.

Sonuç olarak bu açıklamalar ışığında hem dudakların yapısı hem sakal betimlemesinin destek unsuru olduğu düşünüldüğünde ve bunlara bıyıkların betimlenişindeki özel ve bilinçli vurgu eklendiğinde eserin yüz ifadesi için dudaklarda hâkim olan fakat genelleştirilebilecek olan her türlü acı, üzüntü ve öfkeden yoksun salt bir " ciddi " ifadede olduğu söylenebilir.

3.4. Attika Bölgesi Eserlerinin Ekol Değerlendirmesi

A11 (Levha 17-1,2,3)

Devon Shire dükü tarafından sözde Smyrna'da bulunan eserin, ilk önce Grek anakarasından uzak İonik kültlere ait olan motifler taşıdığı, dolayısıyla İonik etkili olduğu ileri sürüldü[575]. Fakat Smyrna'da satın alınan eserin Kıbrıs'ta Tamassos'dan geldiği anlaşılınca bu görüş güvenilirliğini kaybetti ve Langlotz tarafından Attik kökene sahip olduğu öne sürüldü[576]. Langlotz'un bu düşüncesi tarihsel gerçeklikle örtüşür niteliktedir.

M.Ö. 470–460 yılları arasında Kıbrıs'ta Grek etkili bir Rönesans görülür[577]. M.Ö.470'lerden beşinci yüzyılın son dörtlüğüne kadar Kıbrıs ve birçok ada Pers istilasından kurtulur ve Greklerle özellikle de Atina ile yakın ilişkiye girer[578]. Grek sanatçıları tarafından yapılmış birçok çalışmanın burada bulunmuş olması[579] bu durumu kanıtlamaktadır.

Bizce çalışmanın Attik etkiler taşıdığı kesin olmakla birlikte İonia ya da Doğu Grek etsinin olabileceği ihtimali göz ardı edilmemesi gereken bir husustur. Bu noktada Langlotz'un M.Ö. 4. yüzyıla tarihlenen Kolophondan bir sikke üzerinde Apollon başının betimlendiği figür[580] ve Robertson'un Miletos'tan bir torso[581] ile eserimizle ilişki kurması etkilenmeyi açık bir şekilde göstermektedir. Özellikle sikke üzerindeki sağ profilden betimlenmiş olan Apollon figürünün kulak ve ense üzerinden sarkıtılan kıvırcık saç lüleleri eserimize çok yakın bir benzerlik sergilemektedir. Fakat bu benzerlikten yola çıkarak eserimizin kesin bir şekilde sanatsal etkilenme anlamında İonia ya da Doğu Grek ekolüne verilmesi, doğru bir düşünce gibi görünmemektedir. Çünkü böyle bir yorumun yapıla bilmesi için Kolophon sikkesi üzerindeki Apollon tipinin İonya yaratımı olduğunun kesinleşmesi gerekmektedir. Sikkedeki Apollon figürüyle benzer bir tipolojiye sahip betimlemenin

[575] Langlotz 1927, 166.
[576] Langlotz 1927, 166. Langtoz, eseri Athena Lemnia ile ilişkilendirerek Attika bölgesi sanatsal yaratımına bahşeder. Langlotz 1927, 167.
[577] Wace 1939, 90.
[578] Robertson 1975, 195.
[579] Robertson 1975, 195.
[580] Langlotz 1974, 804, Fig. 270b.
[581] Robertson 1975, 195.

Sicilya'da pişmiş toprak bir kabartma parçası[582] üzerinde rastlanılması, böyle bir yorumu güçleştirmekle birlikte zıttı olan düşünceyi kuvvetlendirerek tipin belki de enternasyonalist bir niteliğe sahip olma ihtimalini arttırmaktadır.

Eserimizin yüz biçimi bizce eserdeki Attik etkilenmeyi en açık bir şekilde gösteren tek unsur olduğu söylenebilir. Yüzün özellikle elmacık kemikleri ve yanaklar üzerindeki kısımda oldukça geniş bir yapıda olması, bu genişliğin alt bölüme doğru korunarak devam ettirilmesiyle oluşturulan " U " şeklindeki çehre biçimi çalışmamız içerisinde A.M. 642, 684, 686, 688 envanter numaralı Attik tipoloji içerisindeki sınıflandırdığımız eserlerde de görülmektedir. Bu yakın benzerlikler eserimizin yüz biçiminin Attik bir biçimlendirmede olduğunu düşündürmektedir. Fakat eserimizdeki çene yapılandırmasında Attik yüz biçimlerinde karşılaşılan geniş, yuvarlak çene biçimlendirmesinin yerine oldukça küçük ve belirgin bir çene yapılandırmasının tercih edildiği görülmektedir. Küçük çene yapılandırmasının Peloponnessos üretimlerinde tercih edildiği bilinmektedir[583]. Ayrıca Langlotz'un çenenin bu yapısıyla Holyoke koleksiyonundan bir bronz heykelcikteki çıplak erkek figüründeki çene yapısıyla ilişki kurması[584] ve Sams tarafından bu eserin Pre-Polykletian olduğunun vurgulanması[585] bu Peloponnik etkiyi eserimizin yüz biçimi ile ilişkili olabileceğini düşündürmektedir. Fakat bizce bu düşünce mümkün görünmemektedir. Çünkü Peloponnik etkili yüzlerde görülen yanakların kurulaşarak sıkı bir görünüm almaları ve bunun sonucunda yüzün üçgenleşmesi gibi bir durum eserimizde görünmemektedir. Dolayısıyla çenenin ufak betimlenişini, Attik yüz biçimindeki stilistik ilerleme olarak kabul etmek daha uygun olacaktır.

Eserimizdeki ağız ve göz yapılandırmasına bakıldığında gözlerin gerek her iki uçtan çekilerek darlaştırılmış İonik biçimi andıran yapısı ve gerekse her iki gözün boyutları arasında farkların bulunması, dudakların ise oldukça etli ve keskin hareketlenmeler gösteren biçimsel yapısıyla Delphoi arabacısı ile oldukça yakından benzediği görülmektedir. Langlotz, eserimizle daha önceden ilişki kurduğumuz Holyoke koleksiyonundan bronz heykelcik arasında göz ve ağız betimlemeleri

[582] Langlotz 1974, 806, Fig. 270d.
[583] Dickins 1912, 186.
[584] Langlotz 1974, 807, Fig. 269b.
[585] Sams 1976, Fig. 15.

arasında yakın benzerliklerin olduğunu belirtir[586]. Langlotz'un bu düşüncesi her iki eserdeki gözlerin betimlemeleri için uygundur fakat ağız yapılandırması için bizce böyle bir benzerlik söz konusu değildir. Çünkü heykelcikteki dudak yapılandırmasında eserimizdekinin aksine üst dudağın kavisli bir şekilde hareketlendirildiği görülmektedir. Daha önceden Sikyonik etkilerin bulunduğunu belirttiğimiz bronz heykelcik ile eserimiz arasındaki göz betimlemeleri anlamında olan benzerlik Delphoi arabacısını incelerken üzerinde durduğumuz Sikyon ve Aegina[587] etkisinin eserimiz üzerinde de olabileceğini düşündürmektedir. Fakat eserimiz için böyle soruyu cevaplamak bu tarz bir betimlemeye sahip olan ve kesin bir ekole atfedilmiş olan bir eser bulunmadığı için oldukça zordur. Fakat bizim görüşümüz kesin olmamakla birlikte Aegina ekolünün etkisinin daha yoğun olduğu yönündedir. Çünkü Peloponnessoslu ustaların Aegina bronz tekniğini kullanarak çalıştıklarının bilinmesi[588] ve eserimizle benzerlik ilişkisi kurduğumuz Delphoi arabacısı heykelinin tarihsel bilgilere dayanarak Aeginalı ustalar Onatas ve Glaukias tarafından yapıldığının ileri sürülmesi[589] buna işaret etmektedir.

Son olarak eserimizdeki saç betimlemesinin en yakın örneklerinin gene Onatas ile ilişkilendirilen Riace grubu[590] heykellerindeki betimlemelerle benzerlik göstermesi bu düşüncemizi daha da kuvvetlendirmektedir.

[586] Langlotz 1974, 807.
[587] Bkz. S. 185.
[588] Ridgway 1967, 51.
[589] Bkz. S. 184.
[590] Stewart 1990, Fig. 292-293.

A12 (Levha 18)

Buschor eserin Attik betimleme ruhunda olduğunu belirtir[591]. Langlotz da bu görüşe katılarak başı Attik olarak adlandırır[592]. Fakat İonik etkilerinde bulunduğunu belirtir[593]. Schrader de Langlotz'un bu görüşüne katılarak başın attik davranış taşıdığını ve onun içinde de İonik ve kuzey İonik etkilerin bulunduğunu belirtir[594]. Dickins'in düşüncesi ise bu görüşlerden farklıdır. Dickins'e göre tip açık olarak yabancıdır ve Argos'ta Polykleitos'un çalışmalarına benzerdir ve bundan dolayıdır ki modelin şüphesiz Argos'dan ithal edilmiş olduğunu belirtir[595]. Bu görüş diğerlerinden oldukça farklı bir düşüncedir ve 5. yüzyılda Attik heykeltıraşların esinlenme için Argos'a döndükleri[596] gerçeği ile birlikte değerlendirildiğinde eserimizde böyle bir etkinin olmasını beklemek doğru bir yaklaşımdır.

Bu görüşler ışığında eserin ait olduğu ekoller Attik ve kapsamlı bir tanımla Peloponnik olarak iki başlık altında değerlendirilebilir. Bu görüşlerin temel dayanak noktaları eserimizle yakın benzerlikleri taşıdığı öne sürülen Euthydikos kore ve A.M. 699 nolu iki ayrı esere dayandırılarak oluşturulur. Euthydikos kore ile eserdeki Attik etki[597], A.M. 699 nolu eser ile de eserdeki Peloponnik etkiler[598] ilişkilendirilir.

Dickins A.M. 699 nolu başın yoğun bir şekilde Pheidias ekolünü yansıttığını belirttikten sonra yanakların düz, ağzın küçük ve dudakların ağır bir şekilde betimlenmelerini baştaki Peloponnik etkiler olarak tespit eder[599]. Bizce Dickins'in 699 nolu eser için tespit ettiği özellikler, incelediğimiz eserimizde de görülmektedir. Yanakların düz betimlenişi buna bağlı olarak yüzün üçgenleşmesi ve ağzın küçük oluşu eserimizde de aynıdır ve dolayısıyla eserimizde benzerlik kurduğumuz bu bölgelerin Peloponnik özellikte betimlendiği söylenebilir.

Eserimizle Euthydikos kore arasındaki benzerlik gözlerin biçimlendirilmelerinde de görülmektedir. Her iki eserde de gözlerde göz kapakları

[591] Buschor 1924, 29.
[592] Langlotz 1927, 145.
[593] Langlotz 1934, 39.
[594] Schrader 1939, 325.
[595] Dickins 1912, 186.
[596] Dickins 1912, 186.
[597] Bkz. Levha 10-1,2,3,4.
[598] Hurwit 1989, 51, Fig. 7.
[599] Dickins 1912, 186.

kısılmış bu kısılma sonucu göz kapaklarının kavis yapan kısımları daha yumuşayarak eserimizde daha belirgin olmak üzere düzleşmiş ve gözler yanlara doğru uzamış uçları sivri dar bir elips şeklini almışlardır. Euthydikos korede İonik etkilerin yoğun olduğu[600] gerçeğinden hareket ederek Attik dışı unsurlar arasında değerlendirilen gözlerin bu betimlenişiyle İonik ekolde olduğu ve dolayısıyla eserimizde de gözlerin İonik etkileşimin yaratım unsurlarını taşıdığını söyleyebiliriz. Hatta eserimizde bu etkinin daha da yoğun olduğu söylenebilir. Çünkü özellikle arkaik İonik etkili çalışmalarda görülen gözlerin eksenlerinden kırık bir şekilde göz çukuruna yerleştirilmeleri[601] eserimizde hafif de olsa hissedilmektedir.

[600] Bieber 1912, 158.
[601] Payne 1950, Plate 40.

A5 (Levha 9; 10-1,2,3,4)

Sade görünümüyle, hoş ve algılanması kolay bir sanatsal yaratım içinde olan eser için derin bir stilistik incelemede, ait olduğu ya da etkisini gösterdiği sanatsal ekoller için aynı şeyleri söylemek oldukça güçtür. Eserin bu anlamda karmaşık bir yapıda olduğu söylenebilir.

Pfuhl eserin giymiş olduğu elbiseleri üzerinden yola çıkarak eserin Attik arkaik etkide olduğunu belirtir[602]. Gardner'in elbiseler için görüşü de dekorasyonunun Attik olduğundan yanadır[603]. Bizce de bu görüşler eserin iç elbisesi için İonik khitonun seçilmesi, özellikle geç arkaik Attika sanatında İonik etkilerin hâkim olduğu[604] düşünüldüğünde doğrudur. Dolayısıyla da eserin yüzü değerlendirildiğinde Attik etkileri beklemek doğru bir mantıktır. Fakat bilim adamlarının görüşleri eserin yüzünün salt bir Attik etki taşıdığı yönünde değildir.

Casson kore için dönemin sanatında Peloponnik etkiler egemen olduğu zaman yapıldığını belirtir[605]. Fakat eser için doğrudan bir değerlendirmede bulunmaz. Dickins ise daha açık bir yorumda bulunarak eserin Attik sanatta önemli bir kronolojik değere sahip olduğunu fakat eserde Attik sanatın dışında bazı büyük etkilerde olduğunu belirtir[606]. Dickins'e göre bu etki Argos ekolüdür ve eser bu bağlamda ona göre A.M. 689 nolu (sarışın oğlan) eserin öncüsüdür[607]. Payne'nin görüşü de bu doğrultudadır. Payne Dikins'in A.M. 689 nolu eser ile ilişkili olduğuna katılarak bunu daha da açar ve Argos, Sikyon ve Korinth'ten bronzdan yapılmış küçük ayna destekleriyle yakın benzerlikler kurarak eserdeki Peloponnik etkileri vurgular[608]. Gardner'in görüşü de bu doğrultuda olsa da önemli bir fark ile bu görüşlerden ayrılır. Gardner doğrudan bir ekol adı vermese de eserin yüzünün Attik ekolden daha çok M.Ö. 5. yüzyılın diğer ekollerinin etkisinde olduğunu belirtir[609].

---

[602] Pfuhl 1926, 136.
[603] Gardner 1887, 190.
[604] Dickins 1912, 29.
[605] Casson 1925, 174.
[606] Dickins 1912, 244.
[607] Dickins 1912, 244.
[608] Payne 1950, 42. Payne'nin bahsettiği bu eserler için bkz. Langlotz 1927, Plate 18 ve 22d.
[609] Gardner 1887, 190.

Fakat Gardner aynı görüşte olduğu diğer bilim adamlarının aksine, yüzün kesinlikle Attik tipte olmadığını belirterek eserde yüz için Attik etkilerin varlığını reddeder[610].

Gardner'in eser için Attik bir etkilenmeyi yok farz etmesi bizce hatalı bir görüştür. Çünkü eser bizce ait olduğu dönemden Akropolis'ten birçok bayan yontusuyla yakın benzerlikler içindedir ve bunun içindir ki eserimizde Attik ekol etkilerinin yoğun bir şekilde var olduğu söylenebilir[611]. Eserimiz bu eserlerle birlikte toplu halde değerlendirildiğinde hepsinin benzer bir şekilde ortak bir tipolojide olduğu görülecektir. Saçların uzun oluşu, alın üzerine gelen saçların eserimizde biraz farklı olsa da başın üstünde bir merkezden dağılarak bir stephane ile çevrelendikten sonra formulasyonunu değiştirerek alnı yatay olarak sarması, kulak arkasından gelen buklelerin göğüsler üzerine düşürülmesi, eserimizde biraz daha kuvvetli olmak üzere sahip oldukları oval yüz biçimi[612] ve aralarında biçimlendirilmelerinde farklılıklar olsa da keskin hatlı dudak yapılandırılmasıyla oluşturulmuş fazla geniş olmayan normal ölçülerde ağız yapılandırılması eserimizde de görülen ortak özelliklerdir. Bahsi geçen tüm eserlerin kaba olarak aynı yerden çıkması ve sahip oldukları ortak tipolojiler bizce eserimizin yoğun bir şekilde Attik ekol etkisinde olduğunun göstergesidir. Dickins'in görüşü bizim düşüncemizi destekler niteliktedir. Dickins eserin göz ve yanaklar hariç Attik özellikte olduğunu belirterek[613] aşağı yukarı bizim tarifimizle aynı şeyleri dile getirir. Bu tanımdan saç, alın, ağız ve özellikle çene, burun ve kaş (bu kesin değil) yapılandırılmalarının Attik özellikte olduğu ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak çenenin ağır ve kemikli yapısı[614], ağzın küçük olmayarak normal ölçülerde, düz ve dudakların keskin hatlı[615] burnun ince ve uzun olacak şekilde iri olması ve kaşlarında orbitallere doğru düşürülerek aralığının açık ve biçiminin düze yakın kavis şeklinde olması gibi özellikler bizce eserdeki Attik ekol etkileri olarak görülmelidir.

---

[610] Gardner 1887, 190.
[611] Benzerlik kurduğumuz bu eserler A.M. 684, 685, 674, 688 envanter nolu eserlerdir. Bkz. Dickins 1912.
[612] Eserimizin yüz biçimi Dickins tarafından oval olarak adlandırılmıştır. Dickins 1912, 243. Fakat bu oval biçim doğrudan doğruya ionik etkiye ait olan oval biçimlendirme değildir. Çünkü eserimizin çene yapısı yüz biçimindeki ionik ovalliği kırmış ve kendine has bir özellik kazanarak ovalliğin içinde güçlü köşeli hatlar yaratmıştır. Gardner 1887, 190.
[613] Dickins 1912, 244.
[614] Bkz. S. 61.
[615] Bkz. S. 61.

Koredeki Peloponnik etkiler için Payne'nin belirttiği Sikyon'dan küçük ayna desteği[616] ile karşılaştırmak önemli sonuçlar doğurabilir gibi görünmektedir. Eser gerek saç düzenlemesi ve gerekse ağız ve saç yapılandırmalarıyla kore ile yakın benzerlikler içinde ve bu bağlamda korede ki Peloponnik etkilerin kanıtı olabilir niteliğindedir.

Bronz parçadaki saç betimlemesiyle eserimizdeki saç betimlemesi birbirine çok yakındır. Her iki eserde de alın üzerinden ortadan ikiye ayrılan saçlar kulakların arkasına sıkıştırılmıştır. Böylece alın üzerinde tapınak alınlığına benzeyen üçgen bir alan oluşturulmuştur[617]. Bizce alın üzerindeki saçlardaki bu yakınlık Peloponnik etkinin bir sonucu olarak yorumlanmalıdır. Fakat şu durum da gözden kaçırılmamalıdır. Bronz ayna desteğindeki saç betimlemelerinin tam anlamıyla olmasa da gerek saçın alnı çevrelemesi ve gerekse saçların şakaklara doğru bir sarkma yapması açısından Akropolis'ten birçok korede de görülmektedir[618]. Bizce alnın üçgen görünmesi hariç saçların genel düzenlemesi Akropol koreleriyle aynıdır. Bu anlamda Sikyon'daki bronz eserin saç yapılandırması için Attik etkili ama kesin olmamakla birlikte Peloponnik olduğu söylenebilir. Bu konunun tam anlamıyla çözülebilmesi için eserdeki üçgen alın yapısının analiz edilmesi gerekmektedir. Bu yapı daha sonradan Peloponnessos bölgesi eserlerini incelediğimiz bölümde ele alınacaktır. İkinci olarak ise bahsi geçen bu bronz eser ve eserimiz arasında dudaklarda bir benzerlik kurmak mümkün gibidir. Her iki eserde de üst dudak betimlemeleri hemen hemen birbirinin aynıdır. Dudaklar sert bir kasılma içinde martı dudak biçiminde olup köşelerde aşağıya döndürülmüştür. Ayrıca alt dudakların etli yapılandırmaları arasında da bir benzerlik görülmektedir. Fakat bu yakın benzerliklere rağmen eserimizde gördüğümüz ağzın sıkı bir şekilde kapalı yapılandırması bronz parçada görülmez. Bronz parçadaki ağız yapılandırması eserimize göre daha rahat bir biçimlendirme içindedir ve bu özelliğiyle de Polykletik çalışmaları andırmaktadır. Bu anlamda eserimizden daha ileri olduğu söylenebilir. Burada konuyu daha açık hale getirir biçimde bizce eserimizle A.M. 689 (Sarışın Oğlan) nolu esere dikkat çekilmelidir. Dudak yapılandırmaları, eserin üst dudağı

[616] Langlotz 1927, Plate 18c.
[617] Poulsen aşağı yukarı aynı benzerlikte saç çeşitlemelerine ait birçok bronz parça tespit etmiş ve bunları Güney Peloponnessos başlığı altında toplamıştır. Poulsen 1937, 7-34. Fig. Abb. 10-17
[618] Payne 1950, Plate 35, 42, 49.

daha ince betimlenmiş olsa da çok yakın bir şekilde benzemektedir. Dickins'in 689 nolu eserin ağız yapılandırması için Peloponnik etkide olduğu[619] yorumu ve ilişki kurduğumuz bir diğer eser, bronz ayna desteğindeki kuşku götürmez Peloponnik betimleme düşünüldüğünde, eserimizin dudak biçimlendirmesi için Peloponnik etki içersinde olduğu söylenebilir.

Son olarak kore göz biçimi değerlendirildiğinde Dickins'in gözlerin Attik etkide olmadığı yorumu[620] doğrudur. Fakat bizce gözler Peloponnik etkide de değildir; İonik etkidedir ve A.M. 644 nolu eserle yakın benzerlikler içindedir[621].

[619] Dickins 1912, 244.
[620] Dickins 1912, 244.
[621] Bkz. Levha 18.

A9 (Levha 14-1,2,3,4)

Atina Akropolisin'de bulunan eser için genel görüş eserin attik özellikler taşıdığının yanı sıra daha çok Peloponnik etkiler taşıdığı üzerinedir. Bu bağlamda birçok bilim adamının görüşleri bulunmaktadır.

Carpanter eser için eleştirel bir gözün eserdeki simetrinin varlığını tanıyabilir ve Grek heykeltıraşlığında ki kanonik yapıyla bir benzerlik kurabileceğini belirtir[622]. Langlotz ve Schuchhdartt ise Carpanter'in bu görüşünü daha açık hale getirerek eseri Polykletik çalışmanın bir habercisi olduğunu belirterek eserin Argos'lu bir sanatçının yapmış olduğunu düşünürler[623]. Bu görüşler doğrultusunda figür Peloponnik ekol ile ilişkilendirilmiştir. Burada Bieber'in görüşü aynı yönde olsa da ilginçtir. Bieber eserin elbette ki Argos çalışması olduğunu kabul ettikten sonra eseri Kritios oğlanı ile ilişkilendirerek yaratımın Attik kreasyonda olduğunu belirtir[624]. Pfuhl'un görüşü de bu doğrultudadır. Pfuhl eserdeki Olympia ya da Argos[625] ekolünün etkisini reddetmeden eseri Euthydikos kore ve Kritios oğlanı ile ilişkilendirerek birazda dönem vazo sanatından yararlanarak eserimizin Attik bir çalışma olduğunu belirtir[626]. Payne de bu görüşlere benzer bir şekilde eseri Euthydikos kore, Akropolis'ten Peloponnik bronz ve Olympia'dan Apollon ile benzerlik ilişkisi kurar[627]. Fakat eserin etkilendiği ekol konusunda kararsızdır. Çünkü ona göre Euthydikos kore Peloponnik bir çalışma ise Sarışın oğlan da Peloponnik bir çalışmadır ve aksi bir şekilde kore Attik bir çalışma ise oğlanda Attik bir çalışma olmak zorundadır[628]. Sonuç olarak Payne Attik ya da Peloponnik etkilerin ikisinden herhangi birini reddetmez[629].

Dickins eserin gözlerinin ağır ve geniş olan Attik yumuşak kavisli göz kapağı biçimlendirmelerine sahip olduğunu belirtir[630]. Bizce bu görüş doğru bir düşüncedir.

---

[622] Carpanter 1960, 94.
[623] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45.
[624] Bieber 1912, 154.
[625] Bkz. Pfuhl 1923, 180. Doppelproblem.
[626] Pfuhl 1923, 180.
[627] Payne 1950, 45.
[628] Payne 1950, 45.
[629] Payne eserdeki peloponnik etkinin inkâr edilemeyeceğini fakat birçok attik vazo ile yakın ilişki kurulabileceğini belirtir.
[630] Dickins 1912, 244.

Eserin badem biçimli[631] olarak adlandırılabilecek bir göz biçimi vardır ve birçok bilim adamı ve bizce de yakın ilişkiler içinde olduğu saf Attik çalışma olan Kritios oğlanı[632] ile göz biçimleri aynıdır. Bu yüzden eserin göz biçimlendirmesi için Attik bir etkilenmede olduğu rahatlıkla söylenebilir[633].

Eserimizle alakalı bir diğer Attik özellik çene betimlemesi ile ilgili olarak kurulabilir. Bu bağlamda Pfuhl'un eserimizi Euthydikos kore ve Kritios oğlanı arasındaki benzerliğe dikkat çekmesi ve aralarında Attik bir bağ kuması düşüncemiz için önemli bir yol gösterici unsurdur[634]. Bizce eserimizin çene yapısı ile Kritios oğlanı ve Euthydikos kore'nin çene yapıları ağır hafif geniş, tok ve kemikli olmaları ile birbirlerine çok benzerdir. Dolayısıyla Euthydikos kore ve Kritios oğlanındaki çene yapılandırmalarını eserdeki Attik unsurlar olarak değerlendirdiğimizde incelediğimiz eserin çene yapısının da Attik etkilenme içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Dickins eserin ağız yapılandırması için Peloponnik etkiyi görmek mümkündür yorumunu yapar[635]. Bu bizce doğru bir düşüncedir. Gerek Eutydikos korenin Peloponnik etkide betimlenmiş kavisli, köşelerde aşağıya dönen dudak yapılandırması ile olan benzerliği[636] ve gerekse Carpanter'in dudak yapılandırması için belirttiği kanonik oranlar[637] düşünüldüğünde eserin dudakları ve ağız yapılandırması için Peloponnik etkide olduğu söylenebilir.

Eserin burun ve yanak yapılandırması için A.M. 644 nolu eser ile ilişki kurulabilir. Eserimizde gördüğümüz yanakların düz betimlenmiş olması, burnun iri ve özellikle kanatlarının geniş olması ve hissedilen kanonik etki[638] A.M. 644 nolu eserde gördüğümüz benzerliklerdir. A.M. 644 nolu eserde yüzdeki bu bölgelerin

---

[631] Bkz. Dipnot 421.
[632] Bkz. S.89.
[633] Dickins eserin göz biçimlendirmesi için attik bir yapıdan söz etmesine rağmen peloponnik etkininde inkar edilemiyeceğini belirtir. Dickins 1912, 244. Fakat Dickins'in bahsettiği bu etkilenme muhtemelen biçimsel değil gözlerdeki kanonik oranlarla ilgilidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Carpanter 1960, 94.
[634] Bkz. Dipnot 626.
[635] Dickins 1912, 249.
[636] Bkz. Levha 10-1,2,3,4.
[637] Carpanter 1960, 94. Ağız genişliği 3 birim, ağız bölümünde yüzün genişliği 3 birim gibi.
[638] Carpanter 1960, 94. Kaşların birleşme yerinde burun genişliğ 1 birim, burn delikleri genişliği 2.5 b.

Peloponik ekolde olduğu[639] bilindiğinden eserimizin de yanak dolayısıyla yüzün genel biçimi ve burun yapılandırmaları için Peloponnik ekol etkisini gösterdiği söylenebilir.

[639] Bkz. S. 111-112.

A10 (Levha 15; 16-1,2,3)

Eserin etkisini gösterdiği ekoller hakkında çeşitli görüşler olsa da eser için ortaklaşa uzlaşılan nokta eserin Harmodias'a benzerliğinden dolayı Kritios ve Nesiotes'in ekolünün etkisini[640] taşıdığıdır. Fakat eseri herhangi bir heykeltıraşa atfetme üzerinden yapılacak olan bir değerlendirme eserimizdeki bölgesel özelliklerin belirlenmesi anlamında yardımcı olacak bir bilgi olarak görünmemektedir. Bu noktada bilim adamların diğer görüşleri konumuzla alakalı olarak daha aydınlatıcıdır.

Langlotz eseri vücut ve baş olarak ayrı ayrı değerlendirdikten sonra her iki parçanın Attik özellikler taşıdığını dolayısıyla eserin Attik yaradılışlı olduğunu belirtir[641]. Lücken de Langlotz gibi düşünür ve eserin Attik bir çalışmayı işaret etiğini belirtir[642]. Caskey Boston müzesinden bir torsoyu anlattığı katalog çalışmasında torso ile Kritos oğlanı arasında yakın bir benzerlik kurar ve her iki çalışmada göğüs, kalça ve abdominal kaslarının Polykletios'un çalışmalarındaki gibi vurgulanmadığını belirterek incelediği torsoyu ve dolayısıyla Kritios oğlanını yüzü hakkında birşey söylemese de Attik çalışma olarak sınıflandırır[643]. Bu konuda en ilginç görüş Wrede tarafından ileri sürülür. Wrede Kritios oğlanı ile A.M. 657 nolu küçük baş arasında bir benzerlik kurarak oğlanda Attik dışı unsurlardan bahsederek Peloponnik etkilerin varlığına dikkat çeker[644]. Eserde Attik etkilerin yoğun olduğu şeklindeki görüşler ağırlıkta olsa da Wrede'nin belirttiği gibi bizce de eserde diğer bölgelerin sanatsal yaratımlarının etkileri de bulunmaktadır.

Dickins gözlerin Attik biçimlendirmeye sahip olduğunu belirtir[645]. Gözlerin biçiminin badem şeklinde olduğu ve bu anlamda Sarışın oğlanın göz yapılandırması[646] ile çok yakın olduğu düşünüldüğünde sarışın oğlanın badem

[640] Wrede 1928, 72.; Payne 1950, 42.; Ridgway 1970, 32.; Dickins 1912, 265.
[641] Langlotz 1927, 72.
[642] Lücken 1928, 108.
[643] Caskey 1925, 27.
[644] Wrede 1928, 72.
[645] Dickins 1912, 265.
[646] Bkz. Dipnot 631.

biçimli göz şeklini Attik olarak değerlendirilmesi doğal olarak eserimizin de göz biçiminin Attik etkili olduğu sonucunu doğurur.

Lücken'in belirttiği eserin Euthydikos koresine benzerliğinden[647] yola çıkarak oğlanın burun, çene ve kaş yapılandırmalarıyla alakalı ilişkiler kurulabilir. Oğlandaki ince[648] ve kanatları dar burun yapısı ile Euthydikos koresinin burun yapıları çok benzerdirler ve bu ilişkiden dolayı eserimizin burun yapılandırması Attik olarak değerlendirilmelidir. Eserimizdeki çene yapılandırması içinde aynı durum söz konusudur. Ağır çene yapısıyla[649] Eythydikos kore ve Şarışın oğlanın çene yapılarıyla yakın benzerlikler içindedir ve Carpanter'in başta bir simetri olduğu[650] yönündeki açıklamasına rağmen çenede herhangi bir kanonik etki bizce görülememektedir. Bu yüzden oğlanın çene ve dolayısıyla genel yüz biçimi yapılandırması karşılaştırma yaptığımız diğer benzerleri gibi Attik etkide olmuş olmalıdır. Çene yapılandırması için kurduğumuz benzerlikler eserimizde kaş yapılandırmaları için sadece Euthydikos kore ile kurulabilir. Sarışın oğlanın kaş yapılandırmasında görülen kaş aralığının burun delikleri arasındaki mesafe kadar olması[651] gibi kanonik durumlar esrimizde görülmez. Dolayısıyla eserimizin kaş yapılandırması için sarışın oğlandaki gibi Peloponnik ekolde olduğu yorumu yapılamaz. Aksine Euthydikos korenin kaş yapılandırmasında olduğu gibi orbitallerin burun köküne indirilmiş olması ve kaşların yumuşak bir kavis içinde olması gibi durumlar ve ayrıca dönem özelliği olan kaşların burun ile birlikte düşünülmesi[652] ve burnun Attik betimlemede olduğu düşünüldüğünde Kritios oğlanının kaş yapılandırması için de Attik betimlemede olduğu söylenebilir.

Eserimizin dudak betimlemesi için şimdiye kadar incelediğimiz yüz bölümlerinde hâkim olan Attik etkilerin aksi bir yapılanmada olduğu söylenebilir. Burada Wrede'nin eserimizle karşılaştırma için uygun gördüğü A.M. 657 nolu eser[653] oğlandaki dudak yapılandırmasının mahiyetini açıklar niteliktedir. Dickins A.M. 657 nolu eserin ağız yapılandırmasını ağzın küçük ve dudakların birbirinden

[647] Lücken 1928, 118.
[648] Dickins 1912, 265.
[649] Dickins 1912, 265.
[650] Ridgway 1970, 32.
[651] Carpanter 1960, 94.
[652] Ridgway 1970, 32.
[653] Bkz.Dipnot 644; Dickins 1912, 195.

ayrı olarak biçimlendirildiğini belirttikten sonra eserdeki bu çeşit bir ağız yapılandırmasını Peloponnik ekolün bir etkisi olduğunu belirtir[654]. Wrede'nin belirttiği benzerliğe uygun olarak Dickins'in A.M. 657 nolu eser için belirttiği ağzın küçük yapısı ve dudakların ayrı yapılandırması incelediğimiz Kritios oğlanı yontusunda da görülmektedir. Ayrıca aynı nitelikteki bu benzerlik eserimizle A.M. 644 nolu eserin dudak yapılandırmaları arasında kurulabilir. A.M. 657 ve 644 nolu eserlerin ağız ve dudak yapılandırmalarının Peloponnik özellik taşıdığı bilindiğinden eserimizin de ağız yapılandırmasının Peloponnik ekolün etkisi altında betimlendiği söylenebilir.

[654] Dickins 1912, 195.

A1 (Levha 1; 2-1,2,3)

Kendine has bir zarafetiyle döneminin diğer örnekleri arasından sıyrılan kore, üzerinde bölgesel ekollerinin etkilerinin saptanması anlamında olan bir çalışmada zarafetliliğiyle uyumlu bir biçimde herhangi bir karmaşık durum içinde değildir ve eser için Attik etkilerin yoğun bir şekilde olduğu söylenebilir.

Langlotz M.Ö. 6. yüzyılın sonuna tarihlendirdiği eseri Atina bölgesi Attik çalışmaları içinde sınıflandırır[655]. Schrader'in görüşü de eserin Attik bir çalışma olduğu yönündedir[656]. Pfuhl'un görüşü de bu doğrultuda olsa da şu ana kadar olan eserin tamamını kapsayan genelleştirilmiş görüşlerin yerine eserde başın Attik karakterde olduğunu belirtir[657]. Bu konudaki en ilginç düşünce Dickins tarafından ileri sürülür. Dickins eserin yüzünde İonik özellikler saptayarak eseri Attik-İonik bir çalışma olarak değerlendirir[658]. Bizce eserdeki İonik etkilerin varlığı göz ardı edilmemek üzere eserin Attik bir çalışma olduğu doğru bir düşüncedir. Çünkü gerek eserin bulunduğu bölge ve gerekse aynı bölgeden ele geçmiş benzer nitelikte aynı tipolojik başlık altında Attik olarak sınıflandırılabilecek birçok eser bulunmaktadır. Ayrıca aşağı yukarı aynı tarihten insan başı biçimli Attik vazolarla eserimiz arasında benzerlik anlamında çok yakın bir ilişki bulunmaktadır[659]. Tüm bu ilişkilerin varlığı eserimizin Attik bir çalışma olduğunu gösteren kanıtlardır.

Dickins eserin yüz ve göz biçiminin İonik olduğunu belirtir[660]. Bu bizce doğru bir tespittir. Çünkü eserimizin yüz biçimi hala arkaikliğini muhafaza eder biçimde oval bir betimlemededir. Arkaik yontularda görülen bu tarz oval yüz biçimi İonia bölgesi sanatsal yaratımlarıyla ilişkilendirilerek İonik bir özellik olarak literatüre yerleşmiştir[661]. Dolayısıyla eserimizin yüz biçimi için İonik etkili olduğu düşüncesi doğrudur. Aynı durum eserdeki göz betimlemesi içinde geçerlidir. Gözlerde üst göz kapağının düzleşmesi ve en önemlisi olarak gözlerin göz çukuruna eksenlerinden kırık bir şekilde yamuk yerleştirilmeleri İonik etkili birçok korede bulunan bir

[655] Langlotz 1927, 154.
[656] Schrader 1939, 44.
[657] Pfuhl 1923, 176.
[658] Dickins 1912, 215.
[659] Beazley 1929, 38-78.
[660] Dickins 1912, 215.
[661] Robertson 1975, 156.

özelliktir[662]. Dolayısıyla eserimizin göz biçimlendirmesi için yapılan İonik biçimde olduğu yorumu doğrudur. Ayrıca korenin iç elbisesi için İonik khitonun tercih edilmesi eserdeki İonik etkilerin varlığını destekleyen bir unsur olarak görülebilir.

Eserimiz ağız yapılandırmasında Akropolis buluntularıyla Euthydikos kore hariç benzer tipolojide olduğu görülmektedir. Ağzın normal ölçülerde hemen hemen hiç hareketlenmemiş dudak biçimlendirilmeleriyle düz bir yapıda olduğu söylenebilir. Dickins'in eserdeki bu çeşit bir ağız yapılandırması hakkındaki görüşü Attik bir betimleme olduğu yönündedir[663]. Bizce bu ifade doğrudur. Çünkü bölgesel bir ortaklık içinde olduğu Euthydikos koresi ile eserimizin dudak yapılandırmaları dudakların hareketliliği anlamında zıtlık içindedirler ve bunun için Euthydikos koresinde belirlediğimiz Peloponnik dudak yapılandırması[664] eserimiz için söz konusu değildir. Akropolis'ten çıkan diğer korelerde de bu tarz bir dudak betimlemesi olması bu anlamda Attik bir tipoloji olarak sınıflandırılabilecek bir sonuç doğurmaktadır. Dolayısıyla eserimizin dudak yapılandırmasının da bu sınıflandırma içinde Attik etki içinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Eserimizin burun yapılandırmasında burnun kırık olsa da iri, kanatlarının ve özelliklede burun kemiğinin geniş ve kesitinin de yuvarlak olduğu görülmektedir. Burun bu biçimiyle Crome'nin tespitine[665] uyan bir yapılanmada olduğu için İonik ekolün etkisini yansıtmaktadır.

Eserimizde alın üzerinde alnı baştanbaşa yatay olarak dolaşan ve şakaklarda sarkma yapan zikzak saç biçimi ve buna bağlı olarak oluşan ovigal alın şekli Akropolisten benzeri diğer örneklerde olduğu üzere tipiktir[666]. Bu yüzden bu çeşit bir alın ve saç betimlemesi bizce Attik bir özellik olmalıdır. Burada düşüncemizi destekler nitelikte Beazley'in Attic Vases In The Form of Human Heads çalışması seramik gibi başka bir sanat dalı ile ilgili olsa da benzer alın ve saç düzenlemelerinin bulunduğu örnekleri içermesi ve ekol tespiti açısından önemli bir yol göstericidir. Beazley Attik insan yüzü biçimli vazoları incelediği bu çalışmasında Berlin'de

[662] Payne 1950, Plate 40,42,43.
[663] Dickins 1912, 215.
[664] Bkz. Dipnot 619.
[665] Crome 1935/6, 301.
[666] Payne 1950, Plate 24, 27, 29, 35, 39, 41, 52, 56, 57, 62, 65, 69.

sergilenen Vulci'den gelme bir insan yüzlü oinoche[667] ile incelediğimiz arasında yakın benzerlikler kurar[668]. Beazley bu benzerlikleri daha çok tarihlendirme için kullansa da eserimizle örnek verdiğimiz bu insan yüzlü vazoda betimlenen kadın yüzünün alın ve saç düzenlemesi arasında yakın ilişkiler bulunmaktadır. Vazodaki kadın figürünün alın üzerine gelen saçları bizim eserimizden farklı olarak bir püskül gibi taranmış olsa da saçın alnı yatay olarak boydan boya dolaşması ve alnın oval bir hal alması açısından çok benzerdirler. Bu vazoların Attik yaratım olduğu bilindiğinden eserimizdeki alın ve saç düzenlemesinin Attik bir yaratım olması muhtemeldir.

[667] Beazley 1929,43.; Berlin 2190.; Röm. Mitt. 5, pp. 316-7; Kekule, Gr. Sculptur, pp. 149-150.
[668] Beazley 1929, 44.

A13 (Levha 19-1,2)

Eser Attika bölgesi sanat yaratımı içinde değerlendirdiğimiz, bir tanrıya ait tek örnek olması açısından çalışmamızda bir ünik değer niteliğine sahiptir. Tanrıya ait bir olmasına rağmen eserin yüzünde tespit ettiğimiz bireysellik olarak sayılabilecek karakterize edilmiş yüz özellikleri, eserde yapılan bir ekol değerlendirmesinde aynı ilginçlikleri bize sunmaktadır.

Dickins eserin belirgin bir şekilde ne Attik ne de Peloponnik etkiler gösterdiğini belirttikten sonra eserin Attik-İonik sanat içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtir[669]. Dickins'in bu açıklamasından eseri daha çok İonik sanat ile yakın ilişkili olarak bulduğu ve eserdeki Attik ve Peloponnik etkileri tam anlamıyla reddetmediği anlaşılır. Casson da Dickins'in düşüncesine paralel nitelikte eseri Attik-İonik etkili bir çalışma olarak değerlendirir[670]. Crome ise eserdeki İonik etkileri reddetmeden, eseri Attik bir çalışma olarak değerlendirir[671].

Bizce baş yüzün belirli bölgelerinde İonik ya da başka sanat ekollerinin etkisini gösterse de genel olarak Attik bir çalışma olarak değerlendirilmelidir. Çünkü Atina'da ele geçirilmiş ve eserimizde gördüğümüz aynı sakal ve saç betimlemesinin görüldüğü örnekler mevcuttur[672]. Crome'nin eserimizle ilişki kurduğumuz bu eserleri Attik çalışma[673] olarak değerlendirmesinden dolayı eserimizde Attik bir çalışma olmalıdır. Bu amaçla öncelikle eserimizin saç, sakal ve genel olarak yüz biçiminin değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Eserimizde görülen ve alın üzerinde üst üste binmiş çift sıra halindeki salyangoz kabuğu ya da boncuk uçla sonlanan püskül şeklindeki saç betimlemesi bizce Attik-İonik bir özelliktir. Bu tarz saç betimlemeleri Attika'da arkaik dönemden beri İonik etikili birçok eser vasıtasıyla bilinmektedir[674]. Aristion stelindeki savaşçı figürü[675] ve

---

[669] Dickins 1912, 184.
[670] Casson 1925, 175.
[671] Crome 1935/6, 303.
[672] Crome 1935/6, Tafel 102,105.
[673] Crome 1935/6, 301.
[674] Bu tarz saç betimlemeleri A.M. 653, 663, 623, 633,621, 1323 envater numaralı eserlerde de görülür. Schrader 1939, 308, 315, 317, 322, 323, 329.
[675] Adam 1966, Plate 54-55.

Metropolitan Museum'da sergilenen stelde, çıplak sporcu genç erkek figüründe[676] olduğu gibi birçok İonik etkili çalışmada bu çeşit saç betimlemeleri görülmektedir. Bu tipolojinin Attika'da İonik etkinin hâkim olduğu eserlerde yoğun bir şekilde bulunmasından dolayı incelediğimiz eserdeki alın üzerindeki saç betimlemelerinin Attik-İonik özellikte olduğu düşünülmelidir.

Eserimizdeki sakal betimlenişi bizce Attik bir etkilenme içindedir. Sakalın Grek heykeltıraşlığına girişi doğu kökenli olmasına ve 7. yüzyıldan Samos'tan şimdi British Museum'da sergilenen birçok sakallı betimlenmiş Grek heykeltıraşlık eseri olarak değerlendirilebilecek başların bulunmasına[677] rağmen eserimizdeki sakal biçimlendirmesi için böyle bir etki bizce söz konusu değildir. Çünkü eserimizdeki sakal biçimlendirilmesi yapılış tekniği ile diğer başlardan oldukça farklıdır. Eserimizdeki sakal ve bıyıkların biçimlendirilmesine bakıldığında birbirine paralel zikzak ince kazıma çizgilerden oluştuğu görülecektir. Eserimizdeki özellikle sakal betimlenişinin bu haliyle daha öncede ilişki kurduğumuz Aristion stelindeki savaşçı figürünün sakal betimlemesine çok yakın bir şekilde benzediği görülmektedir. Adam Aristion stelindeki sakal biçimlendirmesinin dişli keski ile yapıldığını[678] ve dişli keskinin M.Ö. 6. yüzyılın ortasında ilk defa Attika bölgesinde Attik heykeltıraşlar tarafından kullanıldığını belirtir[679]. Richter tarafından Attik sanat çalışması olarak değerlendirilen Aristion stelindeki[680] sakal biçimlendirilmesinin Adam'in belirttiği bu teknik bilgiden sonra Attik ustalara ait bir yaratım olduğu rahatlıkla söylenebilir. Dolayısıyla zamanları çok uyuşmasa da daha çok yapılış tekniği yönünden Aristion stelindeki savaşçı figüründeki sakal yapılandırmasının eserimizdeki sakal yapılandırması ile aynı olmasından dolayı eserimizdeki sakal biçimlendirmesi bizce Attik sanat yaratımı içinde değerlendirilmelidir.

Yüzün sakallı olmasına rağmen eserimizin yüz biçimi için çenenin sert ve ağır yapısıyla İonik özellik olan yüzün oval betimlenişinin[681] kırılarak yüzün güçlü kare

[676] Johensen 1951, fig.49.
[677] Pryce 1928,69-72.
[678] Adam 1966, 22.
[679] Adam 1966, 19. Adam bu bilgiyi A.M. 563 envanter nolu parçaya dayandırarak oluşturur. Adam 1966, 18.
[680] Richter 1961, 47, Fig 156, 157, 158.
[681] Robertson 1975, 156.

hatlara sahip olduğu söylenebilir ve bu anlamda eserimizin yüz biçimi Euthydikos kore ve Kritios oğlanının yüz biçimi ile benzer olduğu görülür. Bu benzerlikten dolayı eserimizin benzettiğimiz diğer eserlerdeki gibi bizce Attik bir çehreye sahip olduğu düşünülmelidir.

Casson eserdeki göz biçimlendirmesi için Attik sanatta Attik-İonik yeniden canlanış döneminin erken dönemlerinde tuhaf göz biçimlendirilmelerinin görüldüğünü belirtir[682]. Casson incelediğimiz eserin göz biçimlendirmesini de bu tuhaf biçimlendirmeler içinde olduğunu belirterek eserimizdeki göz biçimlendirmesini Attik-İonik biçimlendirme olarak değerlendirir[683]. Casson'un bu tespiti bizce doğrudur. Çünkü eserimizdeki göz biçimlendirmesinin kaba bir şekilde dışa çıkık betimlenişi ve az da olsa göz çukuruna eksenlerinden kırık bir şekilde yerleştirilmeleri A.M.639, 640, 645, 651 envanter nolu birçok İonik etkili çalışmalarda görülür[684]. Dolayısıyla gözlerde İonik bir etkinin var olduğu rahatlıkla söylenebilir. Fakat bizce daha ilginç ve gözlerdeki Attik etkilenmeyi vurgulaması açısından gözlerin biçimlendirilmesi özel bir önem teşkil etmektedir. Çünkü eserdeki gözlerin betimlenişine dikkatli bakıldığında gözlerin biçiminin bozulmuş ya da henüz tam oluşmamış bir badem şeklinde olduğu görülecektir. Bu tarz göz biçimi Attik sanat ile ilişkilendirildiğinden[685] eserimizdeki göz biçimlendirmesinin de onun henüz tam oluşmamış erken örneğini oluşturduğu ve Attik biçimde olduğu söylenebilir.

Crome Attik-İonik sanatta geniş kanatlı yayvan burun yapısını İonik bir özellik olarak tespit eder[686]. Eserimizdeki burun yapısının da Crome'nin yaptığı tanıma uygun bir biçimlendirmede olmasından dolayı İonik sanat yaratımında olduğu söylenebilir.

Eserin dudak yapılandırması yüzde hâkim olan Attik ve İonik etkilere aksi bir şekilde üniklik teşkil edecek biçimde Peloponnik etkili dudak biçimlendirmesine sahip olduğu söylenebilir. Sarışın oğlan ve Euthydikos kore'de gördüğümüz kasılmış ve bu yüzden kavislenmiş üst dudak biçimlendirmesi, eserimizin zamansal olarak daha erken olmasına rağmen eserimizde de karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzdendir ki

[682] Casson 1925, 175.
[683] Casson 1925, 175.
[684] Payne 1950, Plate 94.
[685] Bkz. Dipnot 630, 631.
[686] Crome 1935/6, 301.

eserimizdeki dudak biçimlendirmesi dönemde hâkim olan İonik etkilere rağmen ilginç bir şekilde Peloponnik bir betim tarzındadır.

A2 (Levha 3-1,2; 4-1,2)

Eserin büyük oranda Attik bir çalışma olduğu genel bir kabul görse de bu konuda çeşitli bilim adamları tarafından ortaya atılmış değişik bakış açıları ve görüşler bulunmaktadır.

Bu konudaki en ilginç yaklaşım Jacobsthal tarafından ileri sürülür. Jacobsthal eserin başındaki diadem üzerinde bulunan lotus motifinin konsantrik yapısıyla Attik bir stamnos ve Berlin müzesinde sergilenen gene Attik bir lekythos üzerindeki lotus motifi ile benzediğini belirtir[687]. Karşılaştırma yapılan malzemeler farklı olsa da kapların Attik kökeninden dolayı benzetme eserimizle alakalı Attik bir bağıntının olduğunun göstergesi olarak sayılabilir. Kaldı ki Jacobsthal başka bir makalesinde eserimizin davranış biçimiyle genel görünümü ve alın ve saç yapısı bakımından A.M. 671, 666 nolu eserlerle ilişkilendirerek konu hakkındaki düşüncesini eserin Attik bir çalışma olduğu yönünde açıkça ortaya koymaktadır[688].

Jacobsthal ile benzer nitelikte bir diğer ilginç yaklaşım sonuç olarak eserdeki Attik etki vurgulansa da Casson tarafından ileri sürülür. Casson eserimizle çağdaş ve daha erken örnekleri teknik yönden incelediği çalışmasında eserimizi A.M. 681 nolu eser ile karşılaştırarak yoğun bir şekilde matkap izlerinin varlığından bahseder ve eserleri Attik yaratım olarak değerlendirir[689].

Dickins'in düşüncesi de bu görüşler doğrultusundadır. Dickins Attik-İonik etkilerin vücut yapısı ve kostümü için yoğun bir şekilde hissedildiğini belirttiği eserin baş kısmı için Attik etkili olduğu görüşündedir[690]. Payne de Dickins'in görüşüyle aynı doğrultuda eserin saç ve yüz özellikleriyle Attik yeniden canlanış döneminin eserlerini hatırlattığını belirtir[691].

Konu hakkındaki en farklı görüş Winter tarafından ileri sürülür. Winter başın Euthydikos kore'nin karakterinde olduğunu belirtir[692] ve her iki başın genel

[687] Jacobsthal 1927, 54,167; Tafel 88c,65a.
[688] Jacobsthal 1932, 68.
[689] Casson 1930, 314.
[690] Dickins 1912, 239.
[691] Payne 1950, 35.
[692] Schrader 1909, 33.

özellikleriyle Attik etkide olduğunu söyledikten sonra Peloponnik etkiyle bezenmiş olduğunu belirtir[693].

Dickins eserdeki göz biçimlendirmesinin İonik etkili olduğunu belirtir[694]. Dickins'in bu görüşü bizce doğrudur. Çünkü gözlerin dar, ensiz, göz kapaklarının kavisli ve göz pınarlarına doğru uzayan sivri yapısı İonik tanımını karşılamaktadır. Benzer bir durum eserin genel yüz biçimi içinde geçerlidir. Yüz belirgin bir şekilde oval biçimdedir ve çenenin betimlenişinde bu ovalliği kıracak herhangi bir kemikli ya da ağır yapı görülmemektedir. Eser bu anlamda daha önce yüz biçimi oval olmasına rağmen Attik olarak tespit ettiğimiz A.M. 686, 698 nolu eserlerden ayrılarak, biçimi koruduğu ovalliğiyle İonik betimlemede olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Dickins eserin başına taktığı stephaneyi Attik, eserin saç biçimini İonik olarak değerlendirir[695]. Dickins'in stephane için belirttiği görüş daha önce Jacopsthal görüşleri doğrultusunda yaptığımız açıklama ile uyuşmaktadır ve bu anlamda bizce doğrudur. Saçlar için belirttiği görüş doğru olmakla birlikte bizce eksiktir. Saçlarda kulakların arkasından gelen ve göğüsler üzerine düşürülen üç bukle arkaik örneklerinden bilindiği kadarıyla saf İonik bir özellik olarak nitelendirilebilir[696]. Fakat alın üzerindeki saçlar ve oluşan alın biçimi için saf İonik bir betimledir düşüncesi bizce yanlıştır. Çünkü eser Payne'nin belirttiği Attik yeniden canlanış dönemine aittir[697]. İçinde İonik etkilerin kuvvetli olduğu bilinen bu dönem eserlerinde, Attik etkileri yok sayarak bir açıklama yapmak bizce yanlış bir düşüncedir. Eserimizin alın üzerindeki saç formülasyonu ve alnın ovigal biçimi A.M. no: 685, 674, 696, 639, 645 gibi Akropolis'ten birçok çalışmada görülmektedir[698]. Ayrıca aynı mantıkta tasarlanmış saç betimlemesi Beazley'in incelediği birçok Attik insan yüzü biçimli vazolarda da görülmektedir[699]. Dolayısıyla eserin alın üzerindeki saç yapılandırması ve alın biçimi, İonik etkileri reddetmeden Attik bir etkilenmededir denebilir.

---

[693] Dickins 1912, 239.
[694] Dickins 1912, 239.
[695] Dickins 1912, 239.
[696] Payne 1950, Plate 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52.
[697] Payne 1950, 35.
[698] Schrader 1939, 20, 44, 47, 93, 94.
[699] Beazley 1929, fig. 2, 9, 10, 11.

Eserin ağız yapılandırması için ince, düz ve keskin biçimlendirilmiş dudak yapısıyla incelediğimiz A.M. 674 nolu eser benzerdir ve bu yüzden Attik tipolojide olduğu söylenebilir. Ayrıca Dickins'in eserin ağız yapılandırması için olan görüşü düşüncemizi destekler niteliktedir[700].

Burnun iri ve kanatlarının geniş betimlenişiyle ilk bakışta tipik İonik biçimlendirmede olduğu söylenebilir. Fakat bizce burunda İonik dışı bazı etkiler bulunmaktadır. Burada eserimizin burun yapısını bizce Sarışın oğlanın burun yapısıyla karşılaştırmak düşüncemizi daha net bir şekilde açıklayacaktır. Daha önce kanonik oranlarıyla Peloponnik bir betim içinde değerlendirdiğimiz Şarışın oğlanın burun yapısı incelediğimiz eserin burun yapısına oldukça benzerdir. Eserimizde görülen burun kanatlarının geniş verilmesi oğlanda da görülmektedir. Fakat burada burun kanatlarının geniş betimlenişi ile alakalı bölgesellik sorunu doğmaktadır. Çünkü burun kanatlarının geniş verilişi Crome'nin belirttiği gibi İonik bir özelliktir[701] ve dolayısıyla eserimizin burun yapılandırmasının da İonik olduğu söylenebilir. Fakat bu tanıma uyan eserimizin burun yapısı bizce Peloponnik bir betimdedir. Burada küçük bir nüans bulunmaktadır. Eserimizin burun kanatlarının geniş olmasına rağmen İonik burunlarda görülen burun kemiksiz, etli ve iri yapısı ve dolayısıyla burunda oluşan masif görünüm[702] eserimizde görülmemektedir. Aksine eserimizin burun kanatlarından sonra başlayan burun kısmı ince ve burun kemikli bir betimlemededir ve bu biçimiyle Sarışın oğlanın burun betimiyle yakın bir benzerliktedir. Bu açıklamalar ışığında eserimizin burun betimlemesi bizce Peloponnik bir tarzda olmalıdır.

[700] Dickins 1912, 239.
[701] Bkz. Dipnot 686.
[702] Bkz. Levha 19-1,2.

A6 (Levha 11)

Schrader tümüyle Pentelik mermerden olduğunu belirttiği eserin, kullanılan malzemeye uygun olarak yapımının Attik mermer ustaları tarafından gerçekleştirildiğini belirtir[703]. Dolayısıyla Schrader'in görüşü eserin net bir şekilde Attik bir çalışma olduğu yönündedir. Dickins ise eserde özellikle yanak kısmında Peloponnik etkilerin varlığını belirttikten sonra Schrader ile aynı görüşü paylaşarak eserde Attik karakterin egemen olduğu sonucuna varır[704]. Payne'nin görüşü de bu doğrultudadır. Payne eserimiz ile Euthydikos kore ve Sarışın oğlan arasında ilişkiler kurarak bir anlamda eserimizde Peloponnik etkileri belirtir[705]. Konudaki en ilginç yaklaşım Müller tarafından ileri sürülür. Müller Polosları incelediği Der Polos adlı çalışmasında eserimizin başında bulunan polosu değerlendirerek tipoloji oluşturur[706]. Eserimizi form 43 tipolojik başlık altında değerlendirerek benzerlerini Samos'tan bronz bir eser ve Kalkedon'dan bir baş ile çoğaltarak formun Attik olup olmadığını tartışır[707].

Eserimizin genel yüz biçimi bizce Attik biçimlendirmededir. Çünkü genel olarak oval bir görünüme sahip olan yüzde ovallik çenenin ağır, tok ve kemikli yapısıyla köşeli hale gelerek yüzün oval biçimi kaybolmayacak biçimde kırılmıştır. Yüz bu görünümüyle Euthydikos kore ve Kritios oğlanının yüz biçimine çok yakın bir şekilde benzerdir. Burada Payne'nin görüşleri de düşüncemizi doğrular niteliktedir[708]. Daha önceden Attik yüz biçimine sahip olduğunu tespit ettiğimiz bu eserler ile eserimiz arasındaki benzerlikten dolayı eserimizin yüz biçimi için Attik yapılanmadadır denebilir.

Eserimizin Euthydikos kore ile benzerliği dudak yapılandırmasında da rahatlıkla kurulabilir. Dudakların, dudak ortasında buluşan iki basit yay şeklinde

---

[703] Schrader 1909, 20.
[704] Dickins 1912, 261.
[705] Payne 1950, 39.
[706] Müller 1915, 35.
[707] Müller 1915, 34,35. Müller bu konuda Winter'in görüşünden yararlanarak bu tip polos biçimi için Attika bölgesini ima etse de kesin bir şey söylemez. Fakat aynı tarzda ama daha yüksek polosların Boiotia'da görüldüğünü belirtir. Müller 1915, 35.
[708] Payne çenenin ağır ve kemikli yapısından bahsederek eserimizi bu anlamda Euthydikos kore ve Sarışın oğlan ile karşılaştırır. Payne 1950, 39.

oluşturulması[709] üst dudakta Euthydikos kore'de gördüğümüz kasılmayı yaratmıştır. Fakat alt dudak yapılandırmasının yatık bir " V " şeklinde olduğu görülür. Bu çeşit zıt karakterlere sahip dudak biçimlendirmeleri Akropolis'ten birçok kore görülür. Dolayısıyla eserimizin ağız yapılandırmasının Attik betimlemede olduğunu düşündürür. Fakat eserimiz her ne kadar zıt karakterlere sahip alt ve üst dudak biçimlendirmelerine sahip olsa da üst dudağın betimleniş biçimiyle Akropolis korelerinden ayrılır. Payne'nin bu konu hakkındaki görüşü eserimizin dudak biçimlendirmelerinin Euthydikos kore'de gördüğümüz dudak biçimlendirmesinin ilk örneği olduğu görüşündedir[710]. Bizce Payne'nin bu görüşü doğrudur ve dudaklardaki bu zıtlığı Attik bir özellik değil de "zeitgeist" olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu değerlendirmelerin sonucunda eserimizin ağız yapılandırması için Peloponnik bir yapılandırmada olduğu söylenebilir.

Burun kanatlarının geniş ve burun kemiğinin ince ve keskin sırtlı yapısıyla eser Sarışın oğlan, A.M. 644 ve 684 nolu eserler ile aynı tipoloji içindedir. Bu tipolojiye sahip olan eserleri Peloponnik bir betim içinde değerlendirdiğimizden dolayı eserimizin sahip olduğu burun biçiminin de Peloponnik bir yapılandırmada olduğunu düşünebiliriz.

Gözler göz kapaklarının ince fakat belirgin kesilerek verilişi ve karunkellerin[711] şişkin ve dolgun verilerek dikkat çekici ve göz kapakları biçiminin benzerliği bakımından A.M. 684 nolu eser ile yakın ilişkidedir. Dar ve uzun göz biçimiyle İonik tipolojiye uyan eserimizde daha önceden İonik göz biçimlendirmesine sahip olduğunu tespit ettiğimiz A.M. 684 nolu esere bu anlamda çok yakın benzerliğinden dolayı gözlerin İonik betimlemede olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Saçın alnı yatay olarak boydan boya dolaşması ve bunun sonuncunda oluşan oval ve basık alın biçimi bir tipoloji oluşturur biçimde Akropolis'ten birçok korede[712] ve birçok Attik kökenli vazo üzerinde[713] görülür. Eserimizdeki alın ve saç düzenlemesi bu tipoloji içine girdiği için Attik yapıya sahip olduğu söylenebilir.

---

[709] Payne 1950, 39.
[710] Payne 1950, 39.
[711] Hiller 1975, 111.; Schrader 1909, 20.
[712] Bkz. Levha 2-1,2,3; 4-1,2; 6-1,2.
[713] Beazley 1929, fig. 2, 3, 9, 10, 11.

A7 (Levha 12-1,2)

İkonografisi üzerinde sonuca bağlanamayan çeşitli tartışmaların olduğu eserde stilistik değerlendirmede bu tartışmaların aksine bir uzlaşma söz konusudur.

Dickins eserin yüz betimlemesinin, Prepersian korelerden daha sonra Pheidian tipte, elbisenin ise genel özellikleriyle Peloponnessos etkisinde olduğunu belirtir[714]. Dolayısıyla Dickins eserin hem Attik hem de Peloponnik etkili bir olduğunu düşünmektedir. Furtwängler ise Meisterwerke adlı çalışmasında Pheidias ve ona ait olan ya da olabilecek olan eserleri incelerken Athena Lemnia tipi ile eserimiz arasında ilişkiler kurar[715]. Eserimizi çalışma yıllarının çoğunu Attika'da geçirmiş olan bir heykeltıraşın eseriyle ilişkilendirildiği için Furtwängler bir anlamda eserdeki Attik etkilenmeyi vurgulamış olmaktadır. Fakat Furtwängler Pheidias'ın Athena çalışmalarıyla Olympia Zeus tapınağı heykeltıraşlık eserleriyle de ilişkiler kurar[716] ve böylece eserimizde Peloponnik etkilerin var olabileceği de dolaylı olarak ileri sürmüş olur.

Bu görüşlerle aynı doğrultuda olsa da konu hakkındaki en açık ifade Graef tarafın yapılır. Graef eserde Peloponnik karakterin varlığından söz ettikten sonra kabartma ile Olympia Zeus tapınağı heykeltıraşlık eserleri arasında ilişki olduğunu belirtir[717]. Özellikle eserin yüz profil hatları, saç ve göz özelliklerinin Olympia alınlıklarındaki başları hatırlattığını belirtir[718]. Fairbanks de eserdeki Attik etkileri ihmal etmeden eserin güçlü bir şekilde Peloponnessos etkisi taşıdığı görüşüne katılır[719]. Fairbanks bu düşüncesini eserle aşağı yukarı çağdaş olan beyaz zeminli bir Lekythos[720] üzerindeki benzer duruş ve görünümde olan Athena figüründen yola çıkarak kabartmadaki figürün tipolojik kökenini bulmaya çalışır. Fairbanks'in bu öncelikli denemesi eserimizin bu benzerlikte ve daha önce bu tarz bir Athena betimlemesi olmadığından dolayı eserimizin Attik bir kökene sahip olduğunu düşündürmektedir. Fakat Fairbanks'in ilgisi bu noktada kabartmada Athena

[714] Dickins 1912, 260.
[715] Furtwängler 1893, 40.
[716] Furtwängler 1893, 40.
[717] Graef 1890, 24.
[718] Graef 1890, 24.
[719] Bennet 1909, 431.
[720] Fairbanks 1902, 411, fig. 2.

figürünün baktığı dikme üzerine yoğunlaşır. Bunun tam anlamıyla olmasa da benzer bir şekilde lekythos üzerinde de betimlendiğini belirttikten sonra hem kabartmanın hem de lekythos üzerindeki Athena figürünün bir tapınağa ait, Peloponnik etkilere sahip serbest bir heykelden esinlenerek yapıldığını belirtir[721]. Fairbanks esinlenilen bu heykelin, kalçasında duran sağ eli ve muhtemelen bir elinde tuttuğu mızrak ile Hestia Guistiniani yontusu olduğunu önerir[722].

Attik bir çalışma olsa da Peloponnik etkilerin tartışılmaz bir şekilde varlığını hissettiğimiz eserin Hausmann'ın dönemin stellerinin metoplaşmaya başladığı görüşünden yola çıkarak diğer bilim adamlarının da ilgisini inkar etmediği Olympia Zeus heykeltıraşlık eserleri ve bizce metopları ile ilişkiler kurmak eserimizdeki bölgesel etkileri en doğru bir şekilde ortaya çıkaracak bir değerlendirme olacaktır.

Bu amaçla eserimizi Olympia Zeus metoplarından Atlas, Nemea aslanı ve Stymphalos kuşları[723] konularının işlendiği metoplardaki Athena figürünün yüz betimlemeleri ile karşılaştırıldığında Garef'in belirttiği gibi hepsinin eserimizle ortak bir yüz tipolojisine[724] sahip olduğu görülecektir. Düz yanaklar ve küçük fakat belirgin çene bu tipolojide net bir şekilde fark edilmektedir. Daha önceden Peloponnik bir özellik olarak tespit ettiğimiz bu özellikler Elis bölgesinden ilişki kurduğumuz bu eserlerle de pekişmiştir. Dolayısıyla incelediğimiz Athena figürünün genel olarak Peloponnik bir yüz tipolojisine sahip olduğu söylenebilir.

Graef eserimizdeki göz biçimlendirmesinde Olympia Zeus tapınağına ait başları hatırlattığını belirtir[725]. Graef'in bu benzetmesi bizce doğrudur. Batı alınlıktaki Oenomaus[726] olarak adlandırılan başın göz biçimiyle benzerdir. Doğrudan gözlerle alakalı olmasa da eserimizle Oenomaus arasındaki ilişki Graef tarafından da vurgulanır[727]. Ayrıca böyle bir benzerlik Augeas ahırlarının temizliğinin anlatıldığı metopta Herakles başında da ağır göz kapaklarının sinirliliğin bir göstergesi olarak köşelere doğru keskin bir açıyla düşürülmesi eserimizde de görülür[728]. Attik ya da

[721] Bennet 1909, 431.
[722] Fairbanks 1902, 411.
[723] Ashmole 1962, Plate, VIa, VIII a,b, Xa.
[724] Bkz. Dipnot 718.
[725] Bkz. Dipnot 717.
[726] Ashmole 1962, Plate, V.
[727] Graef 1890, 24.
[728] Ashmole 1962, 226, Plate VIII.

İonik etkilenmeden uzak olduğu anlaşılan bu göz biçiminin, tapınakta Ashmole'nin belirttiği en az altı ayrı heykeltıraş olmasına rağmen çoğu başta görülmesi bölgeselliğe atfedilebilecek yeni bir biçimlendirme olduğu sonucuna götürebilir ki bu bizce Peloponnessos bölgesi olmalıdır. Çünkü bu yeni biçim dönem heykeltıraşlığın da daha sonra öne çıkacak ve Grek klasik devir heykeltıraşlığın da bölgesellikten çıkarak genel bir kabul görecektir[729].

Ağız ve burun biçimlendirmeleri için rahatlıkla Peloponnik etki içinde olduğu söylenebilir. Ağız hareketli dudak biçimlendirmesi ve küçük burnun ise iri kanatları geniş fakat kemiğinin ince yapısıyla Olympia eserlerine benzemekle birlikte aynı zamanda Akropolis'ten A.M. no 686 ve 696 gibi dönemin Peloponnik etkili çalışmaları ile de benzerlik ilgisinin kurulması düşüncemizi destekleyen kanıtlar olarak görülebilir.

[729] Der Schöne Menchion, Bulle, Tafel 143, 201, 203, 233, 245, 247. Augenbildung IM 5. Jahrhundert v. C.

A3 (Levha 5-1,2; 6-1,2)

Dickins eserin karışık ekollerin etkisini gösterdiğini belirttikten sonra bu ekolleri Attik ve İonik etki olarak tespit eder[730]. Schmidt'te Dickins'in düşüncesine paralel nitelikte eserin Attik ve İonik yaradılışlı olduğunu belirtir[731]. Payne ise eserimizi A.M. 674 ve 684 nolu eserler ile ilişkilendirerek eserin literatürde "Attic revival" olarak adlandırılan döneme giren eserler grubuna sokar[732] ve bir anlamda Dickins ve Schmidt ile aynı görüşü paylaşır. Casson da teknik yönden incelediği eserimizi Attik çalışma olarak değerlendirir[733]. Müller'in görüşü de bu doğrultudadır[734]. Bu konudaki en farklı görüşler Schrader ve Pfuhl tarafından belirtilir. Pfhul düşüncesini tam olarak belirtmese de eserimizi bir kouros ile ilişkilendirir[735]. Schrader ise eserin genel kabul gördüğü üzere Attik bir çalışma olduğunu kabul etmekle birlikte Euthydikos kore ile ilişkilendirerek[736] Attik etkinin dışında belki de Peloponnik etkilerin var olabileceğini ima etmiştir.

Eserimizin yüz biçiminin genel olarak oval şekliyle İonik tipolojide olduğu rahatlıkla söylenebilir. Payne'nin ilişki kurduğu[737] ve eserimizle aynı yüz tipolojisine sahip olan eserlerden daha uzun ve ince bir görüme sahip olmak dışında aynı özellikleri göstermesi bu düşüncemizi kanıtlamaktadır.

Dickins eserimizin ağız yapılandırmasının Attik betimlemede olduğunu belirtir[738]. Dickins'in bu düşüncesi bizce doğrudur. Ağzın düz ve uzun yapısı bunun en büyük göstergeleridir. Ayrıca eserimiz bu anlamda Akropolis'ten birçok kore ile aynı tipolojidedir[739] ve bu tipoloji bizce Attik etkilenmededir.

Eserimizdeki burun yapılandırması için kesin bir şekilde tek bir ekolün etkisini gösterdiği yorumunu yapmak oldukça güçtür. Burun masif ve etli görümüyle A.M. 643 nolu eserdeki İonik burun biçimlendirmesini hatırlatmaktadır. Fakat burun

[730] Dickins 1912, 241.
[731] Schmidt 1920, 103.
[732] Payne 1950, 35.
[733] Casson 1930, 318.
[734] Müller 1921, 45.
[735] Pfhul 1923, 155.
[736] Schrader 1939, 47.
[737] Bkz. Dipnot. 732.
[738] Dickins 1912, 241.
[739] Bkz. Levha 2-1,2,3; 4-1,2.

kanatlarının dar belirtilmesiyle bu baştan ayrılır ve A.M. 686 ve 698 nolu eserler ile benzerlik ilişkisi içine girerek Attik etkiyi yansıtır. Dolayısıyla eserin yapıldığı dönemde göz önünde bulundurularak burnun Attik-İonik yapılandırma içinde olduğu söylenebilir.

Dickins eserimizdeki göz biçimlendirmesinin İonik etkilerin hâkim olduğu Attik bir biçimlendirme olduğunu belirtir[740]. Gözlerin kısık ve göz çukurlarına eksenlerinden hafif kırık bir şekilde yerleştirilmeleri gözlerdeki İonik etkilenmeyi vurgularken gözlerin biçiminin badem şeklinde olması Attik etkilenmeyi göstermektedir. Ayrıca eserimizdeki gözlerin bu biçimiyle dönemin ilerleyen zamanlarındaki tam anlamıyla kendini bulan Attik badem şeklindeki göz biçimlendirmelerinin öncüsü olduğu söylenebilir.

Alnı baştanbaşa yatay olarak saran saç düzenlemesi ve bunun sonucunda oluşan basık ve ovigal biçimli alın şekli Akropolis koreleriyle benzer tipolojiyi yansıttığı üzere Attik ekol etkisindedir.

[740] Dickins 1912, 241.

A4 (Levha 7; 8-1,2)

Langlotz eserin Attik bir yaratım olduğunu fakat kıyafetiyle Sikyon ve Argos çalışmalarını anımsattığını belirtir[741]. Jacobsthal'in ise eserimizle A.M. 666 envanter numaralı eser arasında yakın benzerlikler kurması[742] dolaylı olarak da olsa eserimizin Attik bir çalışma olduğunu daha da kuvvetlendirmektedir. Bizim görüş ise eserin Atttik bir çalışma olduğu yönünde fakat Langlotz'un görüşüne dayanarak onun eserin kostümü için oluşturduğu görüşün aksine eserin yüz bölümünde de bazı Peloponnik unsurların olabileceği yönündedir. Bu amaçla sırasıyla eserimizdeki yüz biçimi, dudak ve göz yapılandırmasını değerlendirmek düşüncemizi daha net hale getirecektir.

Eserimizdeki genel yüz biçimlendirmesi, yüzün geniş yapısı aynı şekilde çenenin kuvvetli ve geniş yapısı ve en önemli olarak ta yüzün genelinin " U " biçimini andırması eserimizi Euthydikos kore, Kritios oğlanı ve çalışmamızın dışında bıraktığımız Aristodikos yontusu gibi Attik çalışmaların yüz biçimlerine yaklaştırmaktadır. İlişki kurduğumuz eserlerin yüz biçimini Attik tipolojide sınıflandırdığımızdan dolayı eserimizin yüz biçimi de bu tipoloji içine dâhil olmalıdır.

Eserimizdeki gözlerin biçimlendirmesine bakıldığında öncelikle düşündürdüğü şey patlakmış gibi olan yapısıyla eski Arkaik betimlemeleri anımsattığıdır. Fakat dikkatli bakıldığında heykeltıraşın ciddi stilin gözler için olan ve artık kural haline gelen bir takım özeliklerinin farkında olduğu ve bunu uygulamaya çalıştığı görülecektir. Özellikle gözlerin etrafını çeviren göz kapaklarının gözlük çerçevesini anımsatması bunu net bir şekilde göstermekte ve eserimizi eski Arkaik betimlemelerden açık bir şekilde uzaklaştırmaktadır. Gözlerde bu çeşit bir havanın bulunması bizce heykeltıraşın beceriksizliği ile alakalı olmalıdır. Gözler erken Klasik Attik betimlemelerde görülmeyen bir özelliğe sahiptir. Gözlerde özellikle karunkel betimlerine bakıldığında, karunkellerin canlıymış gibi şişkin verildiği ve göz kapaklarının anlık bir hareketle adeta açılıp kapanacakmış gibi

[741] Langlotz 1927, 161.
[742] Jacobsthal 1932, 69, Tafel X.

betimlendikleri görülmektedir. Bu tarz göz betimlemeleri Attika'ya yabancıdır ve en güzel örnekleri Peloponnessos'da Olympia Zeus tapınağı heykeltıraşlık eserlerinde ve Attika'dan Peloponnik etkileri yoğun olan Sounion stelinde karşımıza çıkmaktadır. Bu çeşit göz biçimlendirmesini ilişki kurduğumuz Sounion stelinde daha ayrıntılı bir şekilde tarafımızdan açıklanmıştır[743]. Dolayısıyla kurduğumuz benzerlik ilişkisinden dolayı Sounion stelindeki göz yapılandırması için söylediklerimiz incelediğimiz bu eser içinde geçerlidir.

Eserimizdeki dudak yapılandırmasında üst dudağın oldukça hareketlenerek martı dudak biçimine büründüğü görünmektedir. Dudak biçimiyle Euthydikos kore'nin dudak biçimlendirmesini hatırlatmaktadır. Dolayısıyla eserimizdeki dudak biçimlendirmesi Peloponnik olarak sınıflandırdığımız tipoloji içine girmektedir.

[743] Bkz. S. 141-142..

A8 (Levha 13-1,2)

Ridgway stelin Attik bir çalışma olduğunu kabul eder fakat stelde plansızca yapılmış bazı şeyler olduğunu öne sürerek lokal sanat çalışması olabileceği ihtimalini de belirtir[744]. Hausmann da eserin haber verdiği yeni ritimle Attik bir çalışma olduğu görüşündedir[745]. Studniczka[746] ve Hirmer'in[747] görüşü de eserin tümüyle Attik bir çalışma olduğu yönündedir. Eser üzerinde bu anlamda uzlaşılan görüşten farklı olmasa da bu konu hakkındaki en ilginç yaklaşım Zahn tarafından ileri sürülür. Zahn, Rumpf ve Langlotz'un figürün bir vazo resminden alındığı görüşün üzerinden yola çıkarak eseri Attik bir alabastron üzerindeki çıplak olarak betimlenmiş bir erkek figürü ile ilişkilendirir[748]. Zahn figürün vücudun davranışı, kollarının hareketi ve saçlarının betimlenişi yönüyle benzediğini ve steldeki figürün vazo resminden alındığını belirtir[749]. Dolayısıyla Zahn da diğer bilim adamları gibi stelin Attik bir çalışma olduğunu düşünür.

Bizim görüşümüz ise eserin Peloponnik etkiler barındıran Attik bir çalışma olduğundan yanadır. Bu söylemimizi destekler nitelikte öncelikli olarak eserimizin göz biçiminin değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Gözler teknik yönden yanlışlıkları bulunmasına ve arkaik görünümlü olmasına rağmen bizce bir takım yenilikleri bünyesinde barındırmaktadır. Eserimizin göz biçimlendirmesine bakıldığında göz kapaklarının birleşim yerinden itibaren yükselen ve daha sonra göz pınarlarına doğru ani bir kavis yaparak sonlandırılan bir betimleme görülmektedir. Bu kavis şeklinde sonlandırma bizce önem teşkil etmektedir. Çünkü göz bu biçimiyle badem şeklini anımsatmaktadır ve dolayısıyla gözün Attik bir biçime sahip olduğu düşünülebilir. Fakat bu düşünce bizce yanlıştır. Çünkü badem şeklindeki göz biçimlendirmelerinde şeklin kavis yapan yeri göz pınarının olduğu yerde değil göz kapaklarının diğer birleşim yerindedir. Eserimizde tam tersi bir durum olduğu için böyle bir tespit doğru değildir. Bizim önerimiz

[744] Ridgway 1970, 49.
[745] Hausmann 1960, 23.
[746] Studniczka 1921, 327.
[747] Hirmer 1956, 21.
[748] Zahn 1925, 361; Tafel 29.
[749] Zahn 1925, 361.

eserimizin yapıldığı tarihteki sanat etkilenmelerine uygun olarak eserimizdeki göz betimlemesinin Olympia Zeus tapınağı heykeltıraşlık eserlerinde birçok örneğinin olduğu üzere Peloponnik betimleme de olduğudur. Batı alınlığındaki Apollon figürü ve Stymphalos kuşları metobundaki Athena figüründe aynı betimleme mevcuttur[750]. Eserimiz bu göz biçimiyle Peloponnik sanatta görülen bu yeni biçimlendirmenin habercilerinden biri sayılabilir.

Benzer bir şekilde eserimizdeki burun yapılandırması için rahtlıkla Peloponnik betimleme tarzında olduğu yorumu yapılabilir. Burnun iri, kemikli ve kanatlarının ince yapısı düşüncemizi net bir şekilde kanıtlamaktadır.

Langlotz figürün yüz biçiminin tipik Attik betimlemede olduğunu belirtir[751]. Böyle bir tespitin doğruluğu için eserimizi Kritios oğlanı ve Euthydikos kore'nin yüzleri ile karşılaştırmak uygun olacaktır[752]. Eserimize bakıldığında stephaneporos olması açısından Kritios oğlanı ile aynı tipolojiye girdiği rahatça görülebilir. Fakat detaya inildiğinde benzerliğin sadece bununla kalmadığı görülecektir. Profilden verilmesine rağmen eserimizin yüzünde yanakların düz, çenenin yüzde herhangi bir sivrilik yaratmayacak biçimde kemikli, güçlü ve masif bir yapıda olması ilişki kurduğumuz eserlerde de görülen özelliklerdir. Bu benzerlik, daha önceden Attik bir yüz biçimine sahip olduğunu tespit ettiğimiz eserlerle tıpatıp aynı olduğundan dolayı bizce eserin Attik bir yüz biçimine sahip olduğunun ve Langlotz'un düşüncesinin doğru olduğunun kanıtı sayılmalıdır.

[750] Ashmole 1962, 226, Plate VIIb, IIIa.
[751] Langlotz 1927, 163.
[752] Bu karşılaştırmayı doğrudan yüz ile alakalı olmasa da Langlotz da yapmaktadır. Langlotz 1927, 163.

4. PELOPONNESSOS

4.1. Peloponnessos Bölgesi Coğrafi Sınırları

Günümüz Yunanistan'ının en uç noktasını teşkil eden ve ufak bir kara parçası ile anakaraya bağlanan büyük bir yarım ada görünümünde olan Peloponnessos bölgesi, gerek yüz ölçümü olarak büyüklüğü ve gerekse çok girintili çıkıntılı yapısı[753] nedeniyle çeşitli bölgelere ayrılmış bir coğrafya bütünüdür. Yarımadanın iç kesiminde oldukça dağlık olan Arcadia bölgesi yer almaktadır. Daha sonra bölgeyi anakaraya bağlayan İsthmos boğazından doğuya doğru sırasıyla Korinthia ve adanın her bir köşeni teşkilden Achaea, Elis, Messenia, Laconia ve Argolis bölgeleri gelmektedir. Bölgenin kıyı uzunlukları İsthmos'tan Achaea'ya 169 km, buradan Elis'e 194 km, Messenia körfezi 139 km, Laconia körfezi 129,6 km, Argos körfezinden Kap Skyli'ye 237 km, buradan tekrar İsthmos'a 124 km dir[754]. Tüm bu ölçüleri toplayınca Peloponnessos yarımadasının ölçüsü yaklaşık olarak 1104 km'yi bulmaktadır[755].

[753] RE 1937 XIX,1, 388.
[754] RE 1937 XIX,1, 388.
[755] RE 1937 XIX,1, 388.

4.2. Peloponnessos Heykeltraşlığının Genel Karakteri

Peloponnessos coğrafya olarak Attika bölgesine göre çok daha büyük bir alanı kapsamaktadır. Dolayısıyla Attika bölgesindeki gibi bir mono kültür yapısı beklemek, özellikle tarih boyunca bu bölgelerin değişik coğrafyalardan gelen kavimlerin sürekli göç ve iskânına maruz kaldığı düşünüldüğünde yanlış bir yaklaşım olacaktır. Ayrıca Peloponnessos bölgesinin kendi içinde Argos, Sparta, Korinth, Arcadia, Messenia, Elis, Laconia, Achaea gibi bölgelere ayrılması ve bu bölgelerin büyük bir çoğunluğunun sanatsal üretim anlamında kendi beğenilerini oluşturabilmiş olmaları bu ayrımı net bir şekilde vurgulamaktadır[756].

Peloponnesos heykeltıraşlığı denince akla gelen ilk şey bronz endüstrisine olan ilgidir[757]. Gerek bizim incelediğimiz dönemdeki heykel üretiminin büyük çoğunluğunu bronz eserlerin oluşturması ve gerekse Kanachos ve Polykleitos gibi klasik stilin önemli yaratıcıları olan ve özellikle de dönem sanatına yön veren bu bölge heykeltıraşlarının bronz çalıştıklarının bilinmesi[758] Peloponnessos bölgesi sanatında bronzun ayrı bir önemi olduğunu göstermektedir. Bronz üretim, taş işçiliğinde olan yontmaya dayanan ve çalışma esnasında yapılan hataların giderilmesinin çok zor olduğu tek yönlü üretim biçimden farklı olarak üretim tekniği anlamında Cire Perdue[759], Skypherelata[760], Repoussé[761] ya da Solid-Cast[762] gibi çeşitli ve yapılan hataların daha üretim aşamasında önüne geçilebildiği teknikler geliştirmiştir. Bu durum bronz üretimi yapan tüm yerlerde olduğu gibi Peloponnessos bronz üreticilerine de avantajlar sağlamıştır. Teknik anlamdaki bu kolaylıklar, Peloponnessos heykeltıraşlığında, üretim aşamasındaki hatanın giderilmesinin ve sağlıklı ürünler verilmesinin yanı sıra sanatsal üretim olarak yeni şeylerin

[756] Langlotz Peloponnessos bölgesi heykeltıraşlığını Sikyon, Argos, Korinth, Sparta bölgelerine ayırarak incelemiştir. Langlotz 1927, 30- 68, 86-99. Benzer bir ayrım, Arkadia, Sparta ve Güney Peloponnessos bölgesi olarak Poulsen tarafından da vurgulanmıştır. Poulsen 1937, 7-38. Ayrıca Palagia ve Coulsen tarafından Arcadia ve Diğerlerinden değişik olarak Laconia'nın da üretim merkezleri içinde olduğu belirtilmiştir. Palagia 1993, 1-283.
[757] Lamb 1934, 145.
[758] Mattusch 1996, 20.
[759] Seltmann 1948, 60.
[760] Seltmann 1948, 60.
[761] Carpenter 1960, 69.
[762] Seltmann 1948, 60.

denenebilmesinin de önünü açmıştır. Bizce Peloponnessos heykeltıraşlığının keşifler yapan yenilikçi ruhunun altında yatan etken, bölgenin kaliteli heykeltıraşlara sahip olmasının yanı sıra bronz üretimindeki daha çok teknik anlamdaki ilerlemelerdir.

Peloponnessos, her ne kadar içinde coğrafi olarak çok sayıda bölge bulundursa da bölge sanatında hâkim ve yönlendirici olan en önemli merkezler Argos ve Sikyon'dur[763]. Bu yerler genel olarak Peloponnessos'un tüm bölgelerinde olduğu gibi sadece küçük bronz heykelcikler için değil normal ölçülerdeki bronz üretimi için başlıca merkezdirler[764]. Arkaik heykel geleneğindeki gerek biçim ve gerekse ruhani anlamdaki değişim ilk Peloponnsessoslu bronz ustaları tarafından gerçekleştirilmiştir[765]. Dolayısıyla Peloponnessos yeni dönem olan erken klasik devrin, temellerinin atıldığı merkez olarak değerlendirilmelidir[766]. Tabi Peloponnessos'un bir merkez haline getiren en önemli etkenin Atina'nın M.Ö. 6. yüzyılın sonundan itibaren Pers tehdidiyle karşı karşıya kalmış olması olduğu[767] unutulmamalıdır. Fakat böyle bir merkezileşmede Olympiyat oyunları gibi daha önemli bir etken bulunmaktadır. Antik dünyada enternasyonalist bir niteliğe sahip olan bu oyunlar sırasında çeşitli dallardaki spor müsabakalarında yarışan ve kazanan atlethler için ödül olarak heykellerinin dikilmesi[768] heykeltıraşların ilgisini çekerek Olympia'yı bir cazibe merkezi haline dönüştürmüştür. Böylelikle de özellikle M.Ö. erken beşinci yüzyıl boyunca Olympia ve dolayısıyla Peloponnessos bölgesi büyük Grek dünyasının sanatsal merkezinin odak noktası haline dönüşmüştür[769].

Peloponnessos heykeltıraşlığının Grek sanatına getirdiği ve gerek Helenistik dönem ve gerekse Roma döneminde de etkisini kaybetmeyerek varlığını sürdürdüğü

[763] Lamb 1934, 145. Burada Arcadia bölgesinin Peloponnessos ürünlerinlerinden ayrı tutulmuştur ve bu yüzden genellemeye dâhil değildirler. Çünkü Arkadia bölgesi eserleri büyük Peloponnessos ekolleri tarafından geliştirilen yeni motiflerle eski bölgesel stilin kombinasyonunu gösteririler. Genellikle kısa vücutlu, geniş omuzlu köylü, rençper tipteki betimlemeleri kullanılmıştır. Lamb 1934, 151. Bu yüzden Argos hakimiyetindeki Peloponnessos sanatı tarafından eritildiği söylenememektedir.
[764] Lamb 1934, 145.
[765] Robertson 1975, 180. Robertson bu görüşünü dönemdeki küçük bronz eserler üzerinden temellendirerek oluşturur.
[766] Seltman M.Ö. erken beşinci yüzyılın en iyi örneklerinin bu bölgeden olduğunu belirtir. Seltman 1948, 40.
[767] Robertson 1975, 180.
[768] Richter 1950, 24.
[769] Ridgway 1970, 7.

ve keşif olarak değerlendirilebilecek en önemli yenilik erkek figürler için çıplak Athlethler[770], kadın figürler için Peplophoros[771] tipolojilerinin oluşturulmasıdır.

Yüzyıllardan beri insan vücudunun anatomik yapısı Grek heykel sanatının temel konularından biri olmuştur. Bu durum Peloponnessos bölgesi heykeltıraşlığında da pek farklı değildir. Yukarıda bahsettiğimiz Olympia kültünün etkisiyle Peloponnessos bölgesinde bu ilginin yenilikler yaratacak kadar ileri götürüldüğü söylenebilir. Anatomik olarak doğru görünüş elde etme isteği genel olarak Grek sanatında olduğu gibi Peloponnessos heykeltıraşlığının da uğraşıları arasında yer almıştır. Bu uğraşılar sonucu Peloponnessos sanatı anatomik olarak doğru görünüşler elde etmeyi başarmış ve hatta daha da ileri götürerek en güzeli elde etmeye çalışarak kendi ideal tipi olan çıplak erkek vücudunu oluşturmuştur. Bunun sonucunda da bu bölge sanatı etkisi Roma döneminde de görülen Canon[772] gibi bir kavramı üreterek heykel sanatının yasaları koymuştur.

Peloponnessos sanatının diğer önemli keşiflerinden biri de ayakta duran ağır yünlü kumaş[773] giymiş olan Peplophoroslardır. Peplos özellikle geç arkaik dönemde Attika heykeltıraşlık sanatında kadın figürlerinde yoğunlukla kullanılmış bir giysi türüdür[774]. Fakat bu kullanım Dor Peplos'u şeklinde olup Chiton üzerine giyilen bir üst örtü niteliğindedir. Kadın figürlerinde tek başına Peplos giyimi Peloponnessos bölgesinin bir üretimidir. Dönemin küçük bronz eserlerinde ve de Olympia Zeus tapınağı metoplarında örneklerine sıklıkla rastlanılmaktadır. Bu betimlerdeki Peploslar Doric Peplos'tan farklı olarak her iki omzun üzerine gelecek biçimde iki iğne ile tutturularak oluşturulmuşlardır. Bu tarz Peplos giyimi Peloponnessos heykeltıraşlığının bir buluşudur. Literatüre de bunu gösterecek biçimde Argos tipi Peplos[775] olarak yerleşmiştir.

---

[770] Langlotz 1927, Tafel 18b, 20b,c, 21, 27, 29, 30, 42, 50a,c. Rolley 1967, Fig. 51, 54, 55, 56, 57, 58, 61.
[771] Langlotz 1927, Tafel 15, 16, 17, 18c, 23, 24b, 25, 26, 40a, b, 47c. Rolley 1967, Fig. 46, 53.
[772] Çeşitli oransal ölçüler anlamına gelen Canon'un kökeni Mısır' dayanmaktadır. Orada incelenmiş olan eserlerde bu durum kendini göstermektedir. Iversen 1957. 134. Fakat bizim bu metindeki kullandığımız Kanon kavramı ve ilkliği ile vurgulamak istediğimiz şey Grek klasik devrindeki ideal Kanon kavramıdır.
[773] Lamb 1934, 141.
[774] Payne 1950, Plate 41, 42, 46, 54.
[775] Ridgway 1970, 9.

Sonuç olarak Peloponnessos heykeltıraşlığı, üretimini daha çok bronz eserler üzerine yoğunlaştırmış, bronzun hareket serbestîsi[776] sağlamasından yararlanarak yeni keşfiler yapabilmiş ve böylelikle kendi tiplerini oluşturabilmiş, yaptığı buluşlarla çığır açmış ve bölgesellikten çıkarak enternasyonalist bir kimliğe bürünmüş etkisi heykel sanatında uzun yıllar devam eden özünde yenilikçi olan bir sanattır.

[776] Carpanter 1960, 74.

4.3. ESERLER

P1 (Levha 20; 21-1,2,3,4)

Eser bronzdan yapılmış uzun saçlı, sakalsız, çıplak olarak betimlenmiş genç bir fizyonomiye sahip ve Apollon'u betimlediği düşünülen bir heykelin baş kısmını oluşturmaktadır. Korunma durumu oldukça iyi olan eserde kakma[777] olan gözler dışında herhangi bir eksik parça bulunmamaktadır.

Baş, üstünün uzayan yapısına rağmen oldukça küçük yapıdadır. Profilden bakıldığında arkasının çıkıntı yaptığı[778] net bir şekilde görülmektedir. Yüz, başın arkaya genişlemesine rağmen uzun ve dar[779] bir yapıdadır. Başta, çenenin yuvarlak yapıda fakat güçlü[780] verildiği görülmektedir. Yanakların herhangi bir düzlük belirtisi göstermeyerek hafif etli verilmeleri ve gene yüzün bu bölümünde küçükte olsa elmacık kemiklerinin yumuşak bir şekilde hissedilmesiyle, yüzün dış hattını oluşturan genel biçiminin bir yuvarlaklık taşıdığı söylenebilir[781].

Kapalı olarak verilmiş ağız küçüktür ve dudaklar üzerine bakır uygulanmıştır[782]. Alt dudakta biraz daha fazla olmak üzere her iki dudağın etli verildiği ağız yapılandırmasında dudakların birleşim yerlerinden anlaşıldığı kadarıyla alt dudak üst dudağa göre biraz daha hareketlidir ve biçimi kanatları düz denecek kadar yatırılmış " V " şeklindedir. Üst dudağın biçimi için ise oldukça düz olduğu söylenebilir. Üst dudak köşelerde birbirlerine değen[783] dudakların birleşim yerinden çok hafif bir eğimle yükselerek dudakların ortasında geldikten sonra burada fazla derin olmayan bir girinti yapar ve dudakların diğer birleşim yerinde başlangıçtaki aynı biçimiyle son bulur. Ayrıca dudaklar köşelerde yanakların etli bölümünde çok hafif bir şişkinlik yaratır[784].

---

[777] Ridgway 1967, 47.
[778] Richter 1960, 145.
[779] Ridgway 1967, 47.
[780] Richter 1960, 145.
[781] Ridgway 1967, 47.
[782] Ridgway 1967, 47.
[783] Richter 1960, 145.
[784] Ridgway 1967, 47.

Burun genel olarak dar ve ince bir görünümdedir[785]. Düz ve küçük görünmesine yol açan içbükey kanat yapısına sahiptir ve bu betimleme dönemde çok yaygın değildir[786]. Alttan bakıldığında " M " şeklinde biçimlendirilmiş olan burun delikleri[787] geniş ve ince bir yapıdadır[788]. Ayrıca burun deliklerinden ağız köşelerine giden zayıf bir nasolabial hat görülmektedir[789].

Burun hattının devamı niteliğinde olan kaşlar[790] orbitallere inen keskin yapısıyla aşırı derecede kavislendirilerek betimlenmişlerdir.

Kakma[791] olan gözler genel olarak kalın göz kapaklarıyla oldukça geniş betimlenmiştir[792]. Köşelerde göz pınarları görülmektedir ve kirpiklere ait herhangi bir iz bulunmamaktadır[793]. Sağ göz sol göze oranla daha kısık ve ekseninden hafif kırılmış şekildedir. Fakat bu durum büyük ihtimalle ya döküm hatası ya da eserin uğradığı bir kırım olmalıdır. Alt göz kapaklarının üst göz kapaklarına göre daha keskin sırtlı verildiği göz yapılandırmasında sağ göz kıstas alınarak biçim tarifi yapıldığında gözlerin oldukça geniş betimlenmiş bir elips şeklini anımsattığı söylenebilir. Ayrıca gözaltları olarak nitelendirilebilecek olan bölgede yüzey elmacık kemiklerine doğru yumuşak bir biçimde kademeli olarak şişkin verilmiştir[794].

Saç, merkezini oluşturan bir boğum etrafında çevrelenen altı konsantrik dalga[795] şekilde başın üstündeki merkezden yayılmaktadır[796]. Daha sonra işleniş biraz daha detaylandırılarak birbirlerine paralel ve dalgalı olarak verilmiş saç telleri[797] görülmektedir. Dönemdeki bronz eserlerin birçoğunda görülen sivri uçlu bir kalemle kazıma yapılarak oluşturulan saç tellerinin betiminden sonra baştaki saç yapılandırması biraz daha karmaşık bir hal alarak yapılandırmada iki ayrı düzenlemeye geçilir. Merkezden dağılan ve yüz bölümü üzerine düşürülen saçlar kısa tutularak alın üzerinde sonlandırılmıştır. Fakat önemli bir değişiklik olarak bu

[785] Ridgway 1967, 47.
[786] Ridgway 1967, 47.
[787] Richter 1960, 145.
[788] Ridgway 1967, 47.
[789] Ridgway 1967, 47.
[790] Ridgway 1967, 47.
[791] Richter 1960, 145.
[792] Ridgway 1967, 47.
[793] Ridgway 1967, 47.
[794] Ridgway 1967, 47.
[795] Ridgway 1967, 47.
[796] Richter 1960, 145.
[797] Ridgway 1967, 47.

bölümdeki saçlar, saçın genelindeki linear aranjmanlarını kaybederek plastik hale bürünerek alın üzerinde birbirlerinin üstüne binen çift sıra kıvırcık[798] ya da spiral bukle[799] denilebilecek düzenlemede betimlenmişlerdir. Merkezden başın arkasına düşürülen saçlar ise uzun tutularak ense üzerine düşürülmüştür. Ense konturunu takip eden saç tellerinden oluşan güçlü saç yığınları kulakların arkasından çıkan bir ip vasıtasıyla bol bir şekilde sarıldıktan sonra aşağı yukarı sırt başlangıcına kadar kütlesini korumuş ve burada uç kısmından toplanarak bağlandıktan sonra da farklı yönlere dağılan dört kıvırcık bukle[800] ile sonlandırılmıştır. Buradaki kıvırcıklar alın üzerindekilerle aynı biçimdedir. Ayrıca saçta dikkat çekici bir betimleme olarak kulakların arkasından çıkan ip üzerinde alev hüzmesi olarak nitelendirilebilecek on üç adet kalın saç tellerinden oluşturulan buklelerin sarkıtıldığı görülmektedir.

Apollon Piombino'da yüz ciddi periyota yaklaşan çalışmalardan beklenen ağırlık ve ciddilikten yoksundur[801]. Hatta aksi bir şekilde yüz özelliklerinin oldukça feminem[802] olduğu görülmektedir. Bunun yaratılmasında hiç kuşkusuz ki yüzün hafif etliliği vurgulayacak biçimde tombul verilmesi ve tersi bir betimleme olarak ta yüzde burun, kaşlar ve dudaklar gibi yüz uzuvlarının narin bir şekilde incelikli betimlenmelerinin önemi büyüktür. Hatta yüz, bu biçimiyle alnın farklı bir saç düzenlemesinde olmasına rağmen ovigal şekliyle Akropolis'ten geç arkaik Korelerinin yüzlerinin neredeyse tam benzer bir örneğini oluşturmaktadır[803]. Dolayısıyla eserin yüz ifadesi değerlendirilirken çalışmamızda incelediğimiz ve Akropolis'ten olan bayan heykellerinin yüz ifadeleri ile karşılaşmak beklenmelidir. Fakat eserin bahsedeceğimiz üzere kendine has olan özellikleriyle bu durum pek mümkün görünmemektedir.

Düşüncelerimizi daha net hale getirmek için öncelikle eserimizdeki göz-kaş düzenlemesinin betimleniş biçimine bakmak bizce uygun görünmektedir. Bu bölümde esere ilk bakışta dikkatleri çeken durum kaşların neredeyse ortasından itibaren orbitallere doğru keskin bir iniş göstermesi ve böylelikle kaşların aşırı derecede kavislenmesidir. Buna müteakiben de kaşlar ve üst göz kapağının bitiş

[798] Ridgway 1967, 47.
[799] Richter 1960, 145.
[800] Ridgway 1967, 47.
[801] Ridgway 1967, 51.
[802] Ridgway 1967, 46.
[803] Payne 1950, Plate 90, 92.

yerinden başlayan kısım arasında kalan alanın oldukça geniş verilmesidir. Bu betim sonucunda kaşların kalkık betimlendiği söylenebilir. Aslında bu betim oldukça spesifik bir durum gibi görünse de biz bunun örneklerini Geç Arkaik devirden özellikle bayan yontularından bilmekteyiz. Örneğin A.M. 682 envanter numaralı eserde böyle bir göz-kaş yapılandırması mevcuttur[804]. Bir kadın yontusu olan eserde böyle bir betimin eserde yarattığı ifade için birçok araştırmacı tarafından uzlaşılan görüş dişiliğin vurgulanmasıdır[805]. Fakat benzer yapılandırmada olan eserimiz için böyle bir yorum yapmak eserimizin erkek bir tanrıyı betimlemiş olmasından dolayı mümkün değildir. Ridgway'in bu tarz göz-kaş betimlemesinin yüze kattığı ifade olarak görüşü kendini beğenmiş olduğudur[806]. Bizim görüşümüzde bu doğrultudadır.

Benzer bir durum olarak eserdeki burun yapılandırmasında da özel bir betimlemeye rastlanılır. Burunda kanat betimlemesinin hafif içbükey olduğu görülür. Ridgway bu betimlemeyi bizce de uygun olarak hafif bir sinirlilik hali göstergesi olarak yorumlamaktadır[807].

Son olarak eserimizdeki dudak yapılandırması üzerinde durulduğunda alt ve üst dudak yapılandırmalarının zıt duygular taşıdığı görülmektedir. Oldukça etli ve dışa taşkın verilmiş olan alt dudağın dudakların birleşim yerinden anlaşıldığı kadarıyla biçiminin kanatları çok yatırılmış " V " şeklinde olduğu görülmektedir. Dudaktaki bu çeşit biçimlendirme olgun arkaik devirden beri bilindiği üzere dudaklara kattığı anlam gülümseme ifadesi olmuştur. Fakat burada gülümsemeyi yaratan biçimin aşırı derece geniş verilmesinden dolayı tam anlamıyla bir gülümsemeden bahsedilememektedir. Alt dudağın aksine üst dudağın oldukça sert bir yapıda olduğu görülmektedir. Hatta dudakların, dudakların birleşim yerlerine yaptığı meyil düşünüldüğünde ciddi stildeki yüze acı, üzüntü ya da somurtma ifadelerini veren üst dudak yapılandırmalarını hatırlattığı söylenebilir. Fakat her iki dudak yapılandırmasının farklı ifadeler verecek şekilde biçimlendirmeleri, dudakların kombine edilmiş bir yapılandırmada birbirlerinin aşırılıklarını kırdıkları görülmektedir. Yani dudak yapılandırmaları genel olarak düşünüldüğünde ne tam bir gülümseme ne de tam bir sertlik ifadesinde olduğu söylenebilir. Dudaklar bu

[804] Payne 1950, Plate 40.
[805] Schrader 1939, 41.
[806] Ridgway 1967, 47.
[807] Ridgway 1967, 47.

görüntüsüyle tipik M.Ö. geç 6. yüzyıl ile erken 5. yüzyıl dudak biçimlendirmelerini hatırlatmaktadır. Çalışmamızda da örnekleri[808] bulunduğu üzere bu çeşit dudak biçimlendirmelerinin bizim tarafımızdan yorumu tebessüm ifadesi olduğudur.

Sonuç olarak üç temel unsur üzerinden ayrı ayrı açıklamaya çalıştığımız eserimizin yüz ifadesi için özellikle kaşlar ve burunda ortaya çıkan ve bizce eserin bir tanrı olmasından kaynaklanan ve uç duygular olan kendini beğenmiş ve öfke halinin özellikle dudak bölümünde oluşturulan hafif bir tebessümle kırılarak bu duyguları bünyesinde barındırmak kaydıyla daha yumuşak bir ifadede olduğu söylenebilir

[808] Bkz. Levha 4-1,2; 6-1,2.

P2 (Levha 22-1,2; 23-1,2,3)

Eser, bronzdan yapılmış, orijinal[809], kısa saçlı ve başında bir bantla betimlenmiş[810], genç bir yüz fizyonomisine sahip, bir arabacının betimlendiği[811] heykelin baş kısmıdır. Kakma olan göz bebeklerinin[812] kayıp olması dışında başın korunma durumu mükemmeldir.

Baş, arkaik frontallikten, kırılarak çok hafif bir şekilde sağa dönmüştür[813]. Yüz biçimlendirmesinde, eserin tamamında hâkim olan keskin, sert[814] betimlemenin biraz yumuşadığı görülmektedir. Ridgway yüzün genel olarak oval bir biçimlendirmede olduğunu belirtir[815]. Fakat bu ovallik bizce erken klasik devir içinde olan ve İyonik etkinin dışında olan bir biçimlendirmedir. Yanakların düz[816] verişliyle yüz genişlemiş, çenenin yuvarlaklaştırılarak fakat küçük verişliyle de yüzün alt bölümünde bir daralma yaratılmıştır.

Kapalı olarak betimlenmiş ağızda, dudaklar bakırdan yapılmış ve oldukça etli belirtilmişlerdir. Dudak boylarının eşit olduğu ağız yapılandırmasında dudakların birleşim yerinden anlaşıldığı kadarıyla ağız düz bir yapılandırmadadır. Üst dudağın biçimi için oldukça kalın martı dudak şeklinde olduğu söylenebilir. Üst dudak, dudak birleşim yerinden eğimi artan bir açıda başlar ve dudak ortasına kadar devam eder. Dudak ortasında ani bir düşüş yaparak bu bölgede geniş bir çukur oluşturduktan sonra başlangıçtaki aynı şekliyle diğer dudak kenarında son bulur. Alt dudak daha sade olarak bir elips şeklindedir. Alt dudakta ilginç bir durum olarak üst dudağın girintisinin dudak birleşim yerine yansıtılmamasına rağmen alt dudağın etli bölümünde karşılık bulduğu görülür.

[809] Rumpf 1949, 49.
[810] Lullies-Hirmer 1956, 51.
[811] Washburn 1908, 198.
[812] Chamoux 1991, 182.
[813] Robertson 1975, 188.
[814] Rumpf 1949, 49.
[815] Ridgway 1970, 34.
[816] Ridgway 1970, 34.

Burun, düz, keskin sırtlı[817] ve kanatları oldukça dar bir yapıdadır. Kaşlar burnun devamı niteliğinde olup ince, keskin sırtlı ve hafif kavisli betimlenmişlerdir. İlginç olarak sol kaş sağa göre biraz daha kavisli verilmiştir[818].

Bronz çalışmalarda mecbur olunduğu üzere eserimizdeki gözlerde kakmadır ve muhtemelen renkli taş ya da cam ile doldurulmuştur[819]. Gözlerin genel biçimlendirmeleri olarak dar bir yapılandırmada olduğu söylenebilir. Fakat önemli bir fark olarak sol göz sağ göze oranla belirgin bir şekilde daha dar betimlenmiştir[820]. Bu anatomik anlamda doğru ve sol kaştaki kasılmayı açıklayan bir betimdir. Gözlerin biçimlendirmelerinde kısık olan sol gözün biçimi uçlarından uzatılmış elips şeklindedir. Sağ göz biçimlendirmesi ise biraz daha farklıdır. Göz kapakları, göz pınarlarının olduğu yerden normal bir açıyla yükselerek aşağı yukarı gözün ortasına kadar devam ettikten sonra burada en yüksek noktasına ulaşarak bir kavis oluşturur. Daha sonra göz kapakları gözün orta kısmının biraz ilerisinden itibaren başlangıca göre daha keskin bir açıyla düşüş göstererek göz kapaklarının birleşim yerinde son bulur.

Saçlar genel itibariyle kısadır ve bir bant ile çevrelenmişlerdir[821]. Üzerinde basit geometrik bir desenin olduğu bu bant, alnı komple çevreleyerek kulaklar üzerinden geçerek ensede sonlandırılmıştır. Kısa olan saç başın üstünden karmaşık şekilde dağılan yüzeysel orak biçimindeki saççıklardan oluşmaktadır. Buradaki saçlar ense ve şakaklar ve kulak önünde yüzeyselliğini kaybederek plastikleşmiştir[822]. Hatta bu saçlar yanaklar üzerine kadar indirilerek orada tüy mahiyetine büründürülmüşlerdir.

Eserin ikonografisinin elde edilen yazıt ile kesinleşmesi ifadesel bir değerlendirmede doğru sonuçlar elde edilmesine sunacağı katkı oldukça büyüktür. Eserle birlikte ele geçen kaidedeki yazıtta Syracussae'da Deinomeid Tyran ailesine mensup[823] Hieron'un erkek kardeşi Plyzalos'un Delphi'de bir araba yarışında

[817] Alscher 1961, 192.
[818] Alscher 1961, 192.
[819] Lullies-Hirmer 1956, 51.
[820] Alscher 1961, 193.
[821] Robertson 1975, 189.
[822] Lullies-Hirmer 1956, 51.
[823] Washburn 1906, 152.

kazandığı zafer ansına dikildiği[824] anlaşılmıştır. Dolayısıyla figürün zafer kazanmış bir arabacı olduğu yazıtla kesinleşmiştir. Ayrıca yazıt günümüze ulaşmamış olsaydı bile figürün elinde tuttuğu kement ve başındaki bant bunu net bir şekilde açıklamaktadır.

Yüz özellikleri değerlendirildiğinde gerek ağız, burun ve gerekse göz, kaş yapılandırmalarından eserimizin ciddi stil ile ilişkili[825] olduğu çok rahat bir şekilde görülebilmektedir. Tarihini aşağı yukarı kesin olarak bildiğimiz eserin ciddi stilin doruk noktasına ulaştığı Olympia eserlerine yakın olduğu düşünüldüğünde eserde ifadesel anlamda bir değerlendirme yapıldığında, eskinin biçimsel de olsa maneviyatı ağır basan yönü ile yeni, yüksek klasik dönemin donuk havasını bünyesinde daha olgunlaşmamış bir şekilde barındırması beklenebilir. Fakat bizce eserdeki genel hava daha çok ikinci olarak saydığımız etkenden yanadır. Bunun en büyük göstergesi bizce arabacı figürü için seçilen baş tipolojisidir. Çünkü bir an için eserin bütün halinde değil de sadece baş kısmının ele geçtiği düşünüldüğünde başın tipolojik anlamda yüksek klasik dönemin athleth betimlemelerinden hiçbir farkı yoktur. Hatta orak şeklindeki kısa saç, bandın alnı büyük oranda kapatacak biçimde başı çevrelemesi Polykleitos'un donuk yüzlü athlethlerini hatırlatmaktadır. Yüzde, ifadeyi doğrudan etkileyen dudak ve göz biçimlendirmelerine bakıldığında bunların yüze belli bir duygunun aktarılması çabası içinde olmadığı aksine yüzdeki donuk havayı güçlendirdiği söylenebilir. Fakat ilginç olarak eser, bu düşüncemizi zayıflatır nitelikte örneklerine pek rastlanılmayan bir özelliğe sahiptir. Eserde metinde daha önce geçtiği üzere sol göz diğerine göre hafif kısılmış ve buna bağlı olarak ta sol kaş kasılarak diğerine göre daha kavisli verilmiştir[826]. Ciddi stilde gözlerin kısılması yüzde üzüntü ya da çekilen bir acı ifadesini belirtmek için yapılmaktadır. Fakat bunun üst göz kapağının etli bölümünün vurgusunun fazlalaştırılması ya da göz kapaklarının kalınlaştırılması gibi unsurlarla desteklenmesi gerekmektedir. Fakat eserimizde böyle durum söz konusu olmadığı için yüzde herhangi bir üzüntü ya da daha basit bir şekilde melankolik bir tavırdan bahsetmek söz konusu değildir. Bu betimlemenin yüzdeki genel donuk havayı kırmayacak biçimde eserin maneviyatını

[824] Washburn 1908, 198.
[825] Chamoux 1991, 182.
[826] Bkz. Dipnot. 820.

güçlendirdiği söylenebilir. Burada sorulması gereken soru niçin böyle bir betimleye ihtiyaç duyulduğu ve bununla ne anlatılmak istendiği sorusudur. Sorunun cevabını bulmak oldukça zordur. Fakat bizce figürün, vücudunun üst bölümünün ve başının hafif sağa dönüşüyle alakalı olmalıdır. Ama bu yanıt yetersiz ve eksik kalmaktadır. Ayrıca bu anıt sadece araba yarışında kazanılan basit bir zafer anıtı olarak değil Tyran Plyzalos'un bir anlamda propagandası olarak değerlendirilmelidir. Çünkü Plyzalos'unda eserin yapıldığı dönemde kardeşi ile siyasi mücadele içinde olduğu bilinmektedir. Henüz çözememiş olsak ta sorunun cevabı bizce bu düşünceler üzerine temellendirilmelidir.

Sonuç olarak eserimizin yüz ifadesi için bu görüşler ışığında donuk, duygu yoğunluğundan yoksun yani duygusuz[827] bir ifadede olduğu söylenebilir.

[827] Ridgway 1970, 34.

P3 (Levha 24; 25-1,2,3)

Eser, genç yaşlarda, kısa saçlı sakalsız betimlenmiş bir alınlık figürüne ait olan heykelin baş kısmını oluşturmaktadır. Genel korunma durumu kulaklar ve burnun uç kısmındaki ufak deformeler haricinde oldukça iyidir.

Baş vücudun üst bölümünün dönüşüne uyumlu olarak alınlığın merkezine doğru dönmüştür[828]. Figürün alınlık figürü olarak tasarlanmasından dolayı bu dönüşün gerektirdiği perspektif detaylar heykeltraş tarafından yüze oldukça başarılı yansıtılmıştır. Genç bir yüz fizyonomisine sahip olan eserde, başın hareketlenmesinden kaynaklanan perspektif etki yüzde genel bir asimetriklik oluşturmuştur. Yüzün sol yarısı sağdan daha geniş ve dolgun[829] betimlenmiştir.

Yüzün sağ ve sol tarafındaki belirgin asimetrik farklara rağmen yüzün genel biçimi için çenenin belirgin bir şekilde kemikli ve geniş olmasına rağmen ve de özellikle yanakların kuru betimleme sonucu düzleşmesinden dolayı ovalliğin ötesinde yumuşak biçimde üçgenleştiği söylenebilir.

Alt dudağın üst dudağa göre etli verildiği ağız yapılandırmasında yüzdeki asimetrik durum ağız yapılandırmasında da görülmektedir. Dudakların ortası merkez alındığında ağzın sol tarafı sağ tarafa göre daha uzun betimlenmiştir[830]. Sıkı bir şekilde kapalı olan ağızda üst dudağın biçimlendirilmesinde dudak, köşelerde hafif bir şekilde aşağıya döndürülerek alt dudağı kaplayacakmış gibi bir havaya büründürülmüştür. Üst dudak köşelerdeki bu hareketlendirmeden sonra dudak ortasına doğru düz bir şekilde devam ettikten sonra kısa ve keskin çıkışlar göstererek dudak ortasında belirgin bir girinti oluşturur ve daha sonra hemen hemen başlangıçtaki aynı biçimiyle diğer dudak kenarında son bulur. Üst dudakta dudak ortasındaki hareketlendirmenin olduğu bu bölüm diğer yerlere göre daha etli verilmiştir. Alt dudak dudakların birleşim yerinden anlaşıldığı kadarıyla üst dudaktaki girintinin negatif mahiyetini bünyesinde taşımakla birlikte üst dudağın düz biçiminin aksine kanatları çok yatık ve kavisli bir " V " şeklindedir.

[828] Säflund 1970, 61.
[829] Säflund 1970, 61.
[830] Säflund 1970, 61.

Burun oldukça iri, kemikli ve kanatları fazla geniş olmayan bir yapıdadır. Burunda en dikkat çekici özellik sırtı oluşturan burun kemiğinin oldukça kuvvetli, eğri[831] ve ilginç olarak kesitinin yuvarlaklaştırılarak verilmesidir. Hatta bu yuvarlaklık burun ucuna kadar inmiş olup burun ucu etli bir yapıya büründürülmüştür. Kaşların belirgin bir biçimde olduğunu söylemek oldukça güçtür. Çünkü kaş bölümüne tekâmül eden hat kaşlara verilmiş bilinçli bir şekilden ziyade kafatasındaki göz çukurunun üst sınırı niteliğindedir. Bundan dolayıdır ki kaşların sonradan boya ile belirtilmiş olması gerekmektedir.

Eserdeki göz yapılandırmasının, genel olarak alınlıktaki diğer figürlerde olduğu gibi şişkinleştirilerek belirginleştirilmiş karunkeller ve ikinci bir sıra hatla çevrelenmiş göz kapakları kalınlaştırılarak biçimlendirildiği söylenebilir. Göz kapaklarının bu kalınlaştırılmasında üst göz kapakları gayet nizami şekilde verilmişken alt göz kapaklarında bu nizamilik görülmemektedir. Üst göz kapağına göre daha kalın verilmesinin yanı sıra yer yer kalınlaşmalar ve incelmeler görülerek biraz gözaltı torbası biçimsel de olsa vurgulanmıştır. Gözlerin biçimlendirmesinde üst göz kapağı göz pınarlarının olduğu yerden yüksek bir eğimde yükseldikten sonra göz kapağının ortasında kuvvetli bir eğri yapar ve daha sonra başlangıçtakine benzer bir açıyla düşüş göstererek son bulur. Alt göz kapağının biçimi ise göz pınarlarındaki girinti sayılmazsa üst göz kapağının aksine neredeyse düz denebilecek kadar çok hafif bir eğri şeklindedir.

Eserdeki saç betimlemesinin oldukça basit bir biçimlendirmededir. Kulakları kapamayacak şekilde oluşturulmuş kısa saçlar bir takke gibi başı örterek[832] bir bone mahiyetine bürünmüştür. Saçlar alında düz, şakaklarda biraz daha hareketli hatların yüzeyden hafifçe kesilmesiyle sadece dış konturlarının verilmesiyle oluşturulmuşlardır.

Eserimizdeki yüz ifadesi değerlendirildiğinde bizce odaklanılması gereken dudaklar ve gözler olmak üzere iki nokta bulunmaktadır. Dudak yapılandırmasında üst dudağın biçimlendirmesine dikkat edildiğinde dudağın köşelerde aşağıya dönüş yaptığı görülmektedir. Bu durum daha önce çalışmamızda belirtmiş olduğumuz üzere tipik ciddi stil özelliğidir ve bunun sonucunda da yüz ifadesinin bir somurtma hali

[831] Säflund 1970, 61.
[832] Säflund 1970, 61.

içinde olması beklenebilir. Fakat eserimizdeki dudak yapılandırması için böyle bir şey söz konusu değildir. Çünkü üst dudak, köşelerde aşağıya dönmüş olmasına rağmen dudağın genelinde somurtmayı tamamlayacak bir kasılma görülmemektedir. Ayrıca dudakların yapılandırmasına genel olarak bakıldığında etli yapısıyla hâkimiyetin alt dudakta olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yüze dudaklar üzerinden verilecek bir ifadede, alt dudağın biçimi daha öne çıkmış olmaktadır. Alt dudağın biçiminin ise çok yatık " V " şeklinde olduğu bilinmektedir. Bunun ifadesel karşılığı tebessüm olmalıdır. Fakat bu ifadenin dudaklardaki yoğunluğu ve gerek üst dudağın köşelerde aşağıya dönüşü ve gerekse yüzde hâkim olan biçimsellikle oldukça azalmıştır. Burada çok yumuşak tebessüm tanımıyla vurgulamak istediğimiz esas durum yüzde herhangi bir gerilim, acı, somurtma ya da endişeli bir ifadenin bulunmadığını zıttı olan görüşü kabul ederek reddetmektir. Gözler ise özellikle figürümüzün sol gözünde daha belirgin olmak üzere dudaklarla birlikte düşünüldüğünde karunkellerin şişkin verilmesiyle adeta canlıymış gibi yüzdeki mutluluğu gösterir biçimde mutlu, gülen bakışlarla bakmaktadır.

Eserimizdeki yüz ifadesinin değerlendirilmesinde daha önce incelediğimiz birçok figürde olduğu gibi eserin ikonografisi ayrı önem arz etmektedir. Eserimiz için başka birçok tapınak alınlıklarında rastlanılan başka örneklerde[833] olduğu gibi dikeyden ziyade daha çok yatay şekilde tasarlanmış olmasından dolayı alınlığın köşe kısmına ait olduğu kesindir ve bu yüzden doğru bir tespit olarak figürün ırmak tanrısını betimlediği[834] düşünülmüştür. Hatta daha da ileri götürülerek bu ırmak tanrılarının kesin olmamakla birlikte soldaki Alphaeos ve sağdakinin de Kladeos olarak adları belirlenmiştir[835]. Antik coğrafyada bu ırmakların karşılıkları bulunmaktadır[836] ve alınlıkta köşe figürleri olarak seçilmesinin nedeni de hiç kuşkusuz olayın geçtiği coğrafyayı belirtme düşüncesidir. Alpheios şehrin güney sınırının yanından Kladeos ise kuzeye akmasına rağmen güneybatı köşeden Alphaeios ile birleşir[837]. Yarış karadan denize doğru[838] bu iki nehir arasında ki bir bölgede gerçekleştirilmiş olmalıdır. Dolayısıyla nehirlerden her birinin başlangıç ya

[833] Brown 1973, Fig. 33.
[834] Buschor 1924,20; Rodenwaldt 1936, 39.
[835] Gais 1978, 356.
[836] Yalouris 1967, 4.
[837] Yalouris 1967, 4.
[838] Six 1889, 108.

da bitiş noktalarını simgelemesi zorunlu hale gelmiştir. Coğrafi sonuçlardan dolayı yarışmanın güneyden kuzeye doğru olduğu düşünüldüğünde Kladeos kuzeyde yer aldığından dolayı bitişi temsil etmektedir. İncelediğimiz figür yüz ifadesinden dolayı bizce Kladeos'u betimlemektedir. Çünkü alınlıkta betimlenen diğer ırmak tanrısına göre genç ve dinamik vücut yapısı ve daha önemli olarak ta adeta yarışın sonunu kazanana müjdeleyecekmiş gibi olan ve alınlıktaki başka hiçbir figür olmayan çok hafif tebessümlü yüz ifadesi bunu gösterir niteliktedir.

P4 (Levha 26; 27-1,2,3,4)

Eser, ileri yaşlarda, uzun sakallı betimlenmiş[839] bir alınlık figürüne ait olan heykelin baş kısmını oluşturmaktadır. Korunma durumu iyi olan başta herhangi bir eksik parça ya da deforme bulunmamaktadır[840].

Figürün vücudu ¾'lük bir dönüş içerisinde olmasına rağmen baş, figürün bacaklarına uyum sağlayacak şekilde neredeyse profilden görünecek biçimde sola döndürülmüştür[841]. Yüzün genel fizyonomisi vücudun ileri yaşlardaki betimini tamamlayıcı niteliktedir. Eserin yüz biçimi, yüzün büyük bir bölümünü kaplayan ve kabarık verilmiş sakallarla, sağ elin yumruk biçiminde çeneye getirilerek[842] yüzün sağ bölümünde büyük bir yer kaplamasına rağmen genişleyerek trapezoid biçimde betimlendiği söylenebilir. Sakalların biçimlendirilmesi, kısa[843] " S " biçiminde kalın sakal lülelerinin sonu spiralleşerek merkezi matkap delikleri kullanılarak oluşturulmuş deliklerin olduğu bir betimlemedir.[844]. Sakalın bu şeklikle salyangoz kabuğu biçiminde olduğu söylenebilir. Fakat ilginç bir nokta olarak kullanılan bu matkap delikleri çene kısmındaki yoğunlaşmış yanaklarda ise hemen hemen hiç kullanılmamıştır. Bununla birlikte sakal kısmındaki saç lülelerinin daha kaba verildiği düşünüldüğünde heykeltıraş bir çeşit gölge oyunu[845] yapma çabası içinde olmuştur. Bıyık yüzeyinin oldukça düz bırakıldığı görülmektedir. Büyük bir ihtimalle sonradan boya ile belirtilmiştir[846].

Yüz, aksı çeneden alna doğru yerinden çıkarak dikey aks sağ tarafa doğru biraz kaymıştır[847] ve heykeltıraş bunun etkilerini yüze ustalıkla yansıtmıştır. Bu durum özellikle dudaklarda net bir şekilde görülmektedir. Sakala açılan derin bir pencere içinden gösterilen ağız yapılandırmasında alt dudağın oldukça etli üst dudağın ise yüzeysel bırakılmış çalışmadan anlaşıldığı kadarıyla oldukça ince, güçlü, derin ve

---

[839] Rodenwaldt 1936, 38.
[840] Säflund 1970, 64. Başın alınlığın iç tarafında kalan sağ tarafı üzerindeki saçlarda bitirilmemiş yerler bulunmaktadır.
[841] Yalouris 1967, 14.
[842] Rodenwaldt 1936, 38.
[843] Säflund 1970, 64.
[844] Ridgway 1970, 23;Yalouris 1967, 14.
[845] Yalouris 1967, 14.
[846] Säflund 1970, 64.
[847] Säflund 1970, 64.

keskin bir yapıda olduğu görülmektedir[848]. Alt dudağa göre daha uzun olduğu anlaşılan üst dudağın çok yumuşak betimlenmiş bir martı dudak şeklinde olduğu söylenebilir. Fakat üst dudak yapılandırmasına dikkatli bir şekilde bakıldığında dudağın ortasındaki girinti merkez alındığında sağ kanadın sola göre daha kısa ve hafif daha kavisli verilmiştir[849]. Bu detay betim eksen kaymasından kaynaklanmakta olup heykeltıraş tarafından fark edilerek maharet gerektiren bir ustalıkla belirtilmiştir.

Burun ekseni hafif sağa doğru kırık biçimde[850] olup azgın burun delikleri[851], etli ve geniş burun ucuyla[852] fazla geniş olmayan kemikli bir sırt yapılandırmasına sahiptir. Ayrıca burun deliklerinin yanından derin ve oldukça kısa verilmiş burun kanatlarıyla sıkı bir uyum içinde olan nasolabial[853] hat görülmektedir. Kaşlar ise kısa, ince ve hareketli olmayan biçimlendirmede çok hafif sırtlı verilmiştir.

Eserimizdeki göz yapılandırmasına dikkat edildiğinde önemli iki unsur dikkat çekicidir. Birincisi, dönem sanatının ulaştığı en yüksek seviyeyi gösterir nitelikte karunkellerin oldukça şişkin verilerek göz bebeklerinin adeta hareket edecekmiş gibi canlı[854] ve karunkellerin parlaklığını hissettirir biçimde betimlenmesidir. İkincisi ise örneklerine daha çok Roma döneminde rastladığımız kaşlar ve göz kapakları arasında kalan bölümün etli ve hafif sarkıtılarak verilmesi[855] ve çok hafif bir şekilde gözaltı torbalarının vurgulanmasıdır. Bu kuşkusuz figürün betimlendiği ileri yaşın bir göstergesi olarak düşünülebilir. Fakat figürün ait olduğu dönem içinde değerlendirildiğinde ezberleri bozacak nitelikte ayrı bir öneme sahiptir. Gözlerin biçimlendirmesine gelindiğinde gözlerin ikinci bir sıra hatla ile kalınlaştırılmış göz kapakları tarafından bir gözlük çerçevesi gibi çevrelendiği görülmektedir. Gözlerde alt ve üst göz kapaklarının biçimi birbirinden oldukça farklıdır. Alt göz kapağı nerdeyse düze yakın yumuşak bir kavis ile betimlenmişken üst göz kapağının daha çok daha hareketli verilmiştir. Üst göz kapağı göz pınarlarından dike yakın bir açıyla

[848] Säflund 1970, 66.
[849] Säflund 1970, 66.
[850] Säflund 1970,92.
[851] Yalouris 1967, 14.
[852] Säflund 1970, 66.
[853] Yalouris 1967, 14.
[854] Bulle 1939, 185.
[855] Yalouris 1967, 14.

yükseldikten sonra gözün ortasına geldiğinde kavis yaparak en yüksek yerine ulaşır. Daha sonra başlangıç noktasına göre daha düşük bir eğimde göz kapaklarının birleşim yerinde sonlanır. Ayrıca sağ gözün sol göze göre küçük olduğu görülmektedir[856]. Biçimi de genel itibariyle aynı olsa da çok ufak farklılıklar barındırmaktadır. Bu durum baştaki eksen kırıklığı ve bundan kaynaklanan perspektif sonucu uygulamak için heykeltıraşın yapmış olduğu kısaltma[857] çalışmasıdır.

Başının üstü kel[858] olarak betimlenmiş olan eserimizde saçlar, başın üstünde kel olan kısmın bittiği yerden itibaren uzun dalgalı saç telleri halinde başlar ve geriye doğru taranarak kulakları kapatacak biçimde ense ve kulaklar üzerine düşürülürler. Bu saç tellerinin uçları sakallarda olduğu gibi sonu içe doğru döndürülmüş ve ortasına matkapla bir delik açılarak spiral hüviyeti kazandırılmışlardır. Saçlarda dikkat çeken bir özellik olarak biçimleri aynı olup bir düzen oluşturduğu görülse de boyutları için aynı şeyleri söylemek söz konusu değildir. Şakaklar üzerine düşürülen saç telleri oldukça kısa verilmiş olup ense ve kulaklar üzerine düşürülen saçlar aralarında bir tek düzelik görülmemesine rağmen daha uzun betimlenmişlerdir.

Eserin taşıdığı ifade için oluşturulan düşünceler genel olarak iki görüş üzerine temellendirilir. Birincisi figürün dalgın, düşünceli bir görünüm sergilediği [859] ikincisi ise korku ve endişe duyguları bir ruh halinde olduğu görüşüdür[860]. Bu görüşlerin her ikisi de bizce doğru olma ihtimali yüksek olan düşünceler olmakla birlikte gerek figürün içinde bulunduğu mitolojik kompozisyon ve figürün bu kompozisyon içindeki ikonografik yeri gerekse yüz betimlemesinin biçimsel anlamda taşıdığı özellikler ile geliştirilerek daha kesin hale getirilmesi gereken düşüncelerdir.

Alınlıktaki figürlere genel olarak toplu halde bakıldığında yerleştirilen figürlerin hiçbirinin birbirleri ile alakaları yokmuş gibi göründükleri gözlemlenmektedir. Aşağı yukarı her figürün ilgisi farklı noktalardadır. Kompozisyondaki bütünlükten yoksunluk öncelikle her eseri içinde bulunduğu gruptan bağımsız bir şekilde değerlendirme zorunluluğunu doğurmuştur. Eserimiz bu

[856] Säflund 1970, 66.
[857] Säflund 1970, 66.
[858] Rodenwaldt 1936, 38.
[859] Waldstein 1884, 199.
[860] Yalouris 1967, 14; Rodenwaldt 1936, 38.

anlamda tek başına değerlendirildiğinde ve yüz betimine odaklanıldığında yüzde donuk bir havanın çok rahat bir şekilde olduğu söylenebilir. Özellikle dudak ve göz biçimlendirmeleri figüre herhangi bir duygusal yoğunluktan sıyrılmış bir biçimde oldukça biçimsel betimlenmesi, bu donuk havayı kuvvetlendirmiştir. Fakat sağ elin yumruk biçimine getirilerek sağ yanak üzerine konması[861] bu yüzdeki bu donuk havayı kırmış ve figürü adeta canlı hale getirerek ona bir ruh katmış ve figürün yüz ifadesi daha öncede belirtildiği gibi dalgın ve düşünceli bir hal almıştır. Ayrıca figürde gözaltlarının şişkin, alnın kırışık[862], nasolabial hattın derin ve başın kel[863] verilmesiyle yaşlılık ve dinamizmden yoksunluğu ön plana çıkarılarak figürün durgunluğu vurgulanmış ve dolayısıyla dalgın ve düşünceli yüz ifadesi desteklenmiştir. Fakat eser içinde bulunduğu grubun diğer eserleri ile birlikte değerlendirildiğinde yüz ifadesi anlamında ulaşılan sonuç değişmektedir. Bu durumda alınlıkta anlatılan mitoloji ve eserimizin bu anlatım içindeki yeri ön plana çıkmaktadır.

Doğu alınlıktaki mitolojinin betimlemenin Pelops ile Oinomaios arasındaki araba yarışının hazırlık sahnesi olduğu bilinmektedir. Pelops Oinomaios'un arabacısı Myrtillos'a rüşvet vererek arabasının dingilini bal mumundan yaptırarak bir hileye başvurur. Pelops'un müdahalesiyle yarışın adil bir yarış olmayacağı kesindir. Daha önce alınlıkta yer alan figürlerin kompozisyonla bir bütünlük sergilemeyerek bağımsız figürler gibi betimlendiğini belirtmiştik. İncelediğimiz figür hariç diğer tüm figürlerin odaklandıkları noktalar birbirlerinden çok farklıdır. Diğer tüm figürler alınlıkla ve birbirleriyle alakaları yokmuş gibi birbirlerinden farklı yönlere odaklanmışken figürümüzün ilgisi çevirdiği başıyla doğrudan doğruya alınlığın batı tarafındaki figürlere odaklıdır. Figürümüzün bu odaklanması bizce çok büyük bir önem arz etmektedir. Çünkü figürümüz Oinomaios'un olduğu grupta yarışma öncesi yapılan hilenin farkına varmış olan tek figürdür. Bu anlamda da figürümüz kâhin (İamos) olarak değerlendirilir[864]. Bu bilgiler ışığında figürümüzün yüz ifadesi değerlendirildiğinde elin çeneye götürülme hareketi figürün dalgın ve düşünceli bir

[861] Bulle 1939, 184.
[862] Morgon 1952, 304.
[863] Morgon 1952, 304.
[864] Buschor 1924, 23.

ifadede olduğunu vurgulamaktan çok korkunun içgüdüsel hareketi[865] olarak değerlendirilmeli ve eserdeki endişeli ifadeyi vurgulama çabası olmalıdır. Bu noktada bizce eserdeki göz biçimlendirmesine dikkat çekilmelidir. Gözlerde, bakışların doğrudan doğruya sabit bir şekilde merkeze yönlendirilmesi[866] ve daha önemli olarak ta gözlerde karunkellerin şişkin verilmesi gözlerde var olan endişenin[867] göstergeleri olarak değerlendirilmelidir. Sonuç olarak eserimizdeki yüz betimlemesinde dönemin sanatından kaynaklanan biçimsellik ön planda olsa da eser konu bütünlüğü içerisinde değerlendirildiğinde, elini çenesine götürmesi ve şişkin karunkellere sahip olduğu düşünüldüğünde esrimizin yüz ifadesi dalgın ve düşünceli bir ifadeden çok endişeli bir ifadede olduğu söylenebilir.

[865] Yalouris 1967, 14.
[866] Yalouris 1967, 14.
[867] Yalouris 1967, 14.

P5 (Levha 28; 29-1,2)

Genç bir fizyonomiye sahip olan eser, alınlık grubuna ait olan ve bir erkek figürünün betimlendiği heykelin baş kısmını oluşturmaktadır. Genel korunma durumu iyi olan eserde dudaklarda bulunan ufak deformeler dışında herhangi bir kusur bulunmamaktadır.

Vücudun hareket yönüne doğru dönmüş olan baş, boyun kısmındaki gerilimden anlaşıldığı kadarıyla bu dönüş başın sağ profilden bir görüntü sergileyecek kadar ileriye götürülmüştür. Ayrıca başın kuvvetli bir dönüş içinde olmasına rağmen yüzün dikey ekseninde kırıklık yaratacak biçimde çok hafif bir şekilde sola doğru yatık olduğu görülmektedir.

Eserde çenenin fazla ön plana çıkmayacak bir şekilde düz fakat kuvvetliliği hissedilir derece betimlendiği görülmektedir. Yanaklar ise oldukça sıkı bir şekilde düz hatta dudaklara doğru sıkılığının biraz daha artarak yumuşak şekilde bir daralma yarattığı söylenebilir. Yüz bu şekliyle yanaklardan çeneye doğru olan bir daralma halindedir ve bu yüzden biçimi için üçgenleştiği söylenebilir.

Ağız yapılandırmasında ilk göze çarpan durum dudakların birleşim yerlerinden anlaşıldığı kadarıyla başın hafif sola yatık olmasından kaynaklanan ağzın ekseninden kırık bir şekilde sola yatık betimlenmesidir. Bunun dışında yumuşak bir şekilde kapalı olan ağzın küçük bir yapıda olduğu söylenebilir. Alt dudakta biraz daha fazla olmak üzere her iki dudağında etli verildiği ağız yapılandırmasında, alt dudak, üst dudaktaki dudak ortasındaki çıkıntının negatif biçimini bünyesinde barındırmış olmanın dışında oldukça düz bir yapıdadır. Üst dudak ise dudakların birleşim yerinden eğimi artarak dudak ortasına kadar devam ettikten sonra burada keskin bir düşüş göstererek bir çıkıntı oluşturur ve başlangıçta olan aynı biçimiyle diğer dudak birleşim yerinde sonlanır. Dudaklarda dikkatleri çeken diğer husus ta dudak birleşim yerlerinin üst dudaktan yana derin bir şekilde kesildiği kadar üst dudağın dış hattının bir o kadar belirsizleştirilmeye çalışılmasıdır.

İri ve oldukça kemikli betimlenmiş olan burunda kanatlarının da geniş olduğu görülmektedir. Kaşlarda orbitallere doğru herhangi bir iniş olmadığından dolayı şakaklara dönüş yapan kısma kadar düz ve kaş aralıkları da açık betimlenmiştir.

İlginç olarak üst dudağı açıklarken bahsettiğimiz durum kaşların biçimlendirilmesinde de görülmektedir. Belirsizleştirilmiş gibi oluşturulan kaşlar daha çok göz çukurunun etrafını sınırlayan ince bir çerçeve görünümündedirler.

Gözlerde alınlıktaki diğer figürlerde olduğu gibi dikkatleri çeken ilk şey karunkellerin adeta canlı ve her an hareket edecekmiş gibi şişkin verilmesidir. Tipik ciddi stil özelliğini taşıyan gözlerde bu durum kalın ve artık iyice oturarak şematikleşmiş ve dönemin stilini yansıtan göz kapaklarında açık bir şekilde görülmektedir. Gözlerin biçimlendirmesinde alt göz kapağının tam düz denecek biçimde verildiği görülmektedir. Alt göz kapaklarında olan bu sade betimlemenin aksine üst göz kapakları oldukça hareketli biçimlendirilmişlerdir. Göz pınarlarından dike yakın bir açıyla yükselen üst göz kapağı göz ortasına yakın bir yerde yükselmesini bitirdikten sonra gözün ortasını da kapsayacak biçimde düze yakın bir şekilde kavis yapar ve başlangıçtakine göre daha küçük bir açıyla düşüş göstererek göz kapaklarının birleşim yerinde son bulur.

Eserdeki saç betimlemesinde başın üstü adeta kalın bir şapka ya da başlıkla[868] örtülmüş gibidir. Böylelikle saçın genel görünümünde bitirilmemiş ya da düz bırakılmış havası hâkimdir[869]. Fakat saç aynı mantıkta olsa da gerçek şeklini alın ve ense üzerindeki bölümde bulmaktadır. Bu bölgelerdeki saçlar erken klasik erkek betimlemelerindeki saç modasını andırır biçimde alın ve ense üzerine düşürülen saçların geriye doğru kıvrılarak toplamış halini hatırlatmaktadır. Özellikle bu biçimlendirmenin ense üzerinde görülmesi bunun en büyük kanıtıdır. Çünkü aksi halde alın üzerindeki saç betimlemesinin alınlıktaki benzer örneklerine dayanarak kaba bırakılmış saç betimlemesi olarak yorumlanması gerekirdir. Düşüncemizi destekleyen bir diğer kanıt ta bu bölgedeki saçların aşırı derecede yuvarlaklaştırılarak[870] verilmesidir. Ayrıca başın etrafını bir bant gibi saran bu betimlemesinin kulakları kapsamayarak açıkta bıraktığı görülmektedir[871].

Eserimizin sahip olduğu yüz betimlemesinin ifadesel anlamda çözümlemesine geçmeden önce ikonografik olarak bir değerlendirme yapıldığında

[868] Bulle 1912, 459.
[869] Rehak 1998, 202.
[870] Rehak 1998, 202.
[871] Rehak 1998, 202.

oluşturulan ortak görüş eserin Theseus'u betimlediğidir[872]. Öncelikle içinde çeşitli matematiksel hesaplamalarında olduğu bir inceleme de figürün yeri belirlenmiş[873] daha sonra figürün merkezde duran Apollon figürüne olan yakınlığı ve Theseus'un Kentauromachia mitolojisindeki yeri düşünüldüğünde bizce de doğru bir tespit olarak eserin Theseus'u betimlediği belirlenmiştir.

Theseus bu savaşta Peirithoos'un başyardımcısı konumundadır ve onunla birlikle Kentauroslar tarafından kaçırılan Lapith gelinini kurtarmaya çalışmaktadır[874]. Bu durum da Theseus'un karşısında duran bir Lapith kadınını kucaklamış ve onu kaçırmaya çalışan Kentauros'a doğru yönelmesiyle açık bir şekilde görülmektedir. Özellikle kollar gibi uzuvların eserimizde eksik olması dolayısıyla Theseus'un Kentauros'a müdahale ediş şekli çok belli değildir. Fakat eserle birlikte günümüze ulaşan boyun kısmındaki çok küçük bir omuz parçasından omuzun yukarıya kalktığı ve balta savurduğu önerilir[875]. Fakat gene de sahnenin bu kaotik haline göre Theseus'un idealize edilmiş, oldukça sakin tavırda bir yönelme içinde olduğu görülür.

Aynı sakin tavır ile yüzde de karşılaşılır ve bu anlamda baş ve vücut arasındaki bir uyumdan söz edilebilir. Eserde yüzdeki bu sakin havayı bozacak iki durumla karşılaşılır. İlki üst göz kapaklarının aşırı derecede kavislenmesi, ikincisi ise başın çok hafif sola doğru yatmasıdır. Üst göz kapaklarının bu şekilde verilmesi kuşkusuz ki gözlerin yakınında olmayan bir hedefe doğru odaklandığına işaret etmektedir. Hedef olarak karşısında bir Kentauros'un bulunması ve figürümüzle ile aralarında olan mesafe düşünüldüğünde gözlerin bu şekilde betimlenişi heykeltıraş tarafından yapılan anlamsız birer biçimlendirme olmaktan çıkmaktadır. İkinci olarak ise başın sol tarafa eksenden kırık bir şekilde yatık olması vücudun hareketleniş yönü ve başın bu hareketlendirme içinde aldığı konumdan başka bir şey değilmiş gibi görünmemektedir. Saydığımız tüm bu hareketlendirmelerin yüzdeki genel sakin ve donuk havayı kırarak yüzü sahnenin katostrofik ruhuna uyumlu hale getirdiği söylenememektedir. Fakat belirttiğimiz tüm özellikler, eserimiz ile A.M. 689 envanter numaralı Sarışın oğlan arasındaki ilişkileri işaret etmektedir. Gerek başın

[872] Fuchs 1979, 391; Andronicos 1975, 9.
[873] Bulle 1912, 90.
[874] Agizza 2001, 248.
[875] Shefton 1962, 366 Nr.23.

eksenden kırık olacak biçimde bir tarafa eğilmesi gerekse gözlerdeki baygın bakışlar her iki eseri birbirine yaklaştırmakla birlikte aynı ifadesel hava içine sokmaktadır. Fakat bizce hem bu benzerlikleri kuvvetlendirerek her iki eseri birbirine yaklaştıracak hem de ifadesel anlamda elde edilecek sonucu kesin hale getirebilecek olan dudak betimlemesi üzerinde durulması gerekmektedir.

Eserimizdeki dudak betimlemelerine bakıldığında Sarışın oğlanın sahip olduğu dudak betimlemesine göre daha etli hali olduğu söylenebilir. Alt dudağın oldukça kalın yapısı, üst dudağın martı dudak şeklinde oluşu ve hatta dudak sonlarındaki matkap kullanımları bile aynıdır. Tüm bu benzerliklerden dolayı eserimizle Sarışın oğlan'ın yüz ifadeleri tam anlamıyla aynı olmasa da birbirlerine oldukça yakın olmalıdır. Sonuç olarak eserimiz, karamsar ya da melankolik olarak açıkladığımız Sarışın oğlanın yüz ifadesi kadar ileriye gidecek bir hüzün taşımasa da mutsuz bir ifadede olduğu söylenebilir.

P6 (Levha 30; 31-1,2,3)

Eser olgun yaşlarda betimlenmiş ve alınlık grubuna ait olan bir kadının betimlendiği heykelin baş kısmıdır. Korunma durumu iyi[876] olan başta çok ufak deformeler dışında herhangi bir kusur bulunmamaktadır.

Başın yönü, ¾'lük bir cephe görüntüsü içinde olan vücutla aynı doğrultudadır. Eserin, yüz biçimi resimden anlaşıldığı kadarıyla oval bir biçimdeymiş gibi görünmektedir. Bunda çenenin kuvvetli, geniş ve yuvarlak betimlenmesinin payı oldukça büyüktür. Fakat burada yanaklar gibi yüzün biçimini doğrudan etkileyen göz ardı edilmemesi gereken hususlar bulunmaktadır. Esere özellikle bir profil değerlendirmesinden bakıldığında yanakların oldukça sıkı bir şekilde gergin ve düz olduğu görülmektedir. Yanakların bu şekilde düz betimlenmesinden dolayı yüzün kesin olarak oval bir biçimde olduğu söylenememektedir. Aksine bu şekliyle yüzün net bir şekilde üçgenimsi bir biçimlendirmede olduğu söylenebilir.

Eserdeki ağız yapılandırması dudakların belirgin bir şekilde ayrı betimlenmesinin dışında fazla hareketlilik göstermeyip neredeyse düz denecek biçimdedir. Dudaklarda, üst dudak oldukça ince bir yapılandırmada olmasına rağmen alt dudak tam zıttı biçimde etli ve dışa taşkın betimlenmiştir. Üst dudağın biçimlendirmesi için genel olarak düz bir yapıda olduğu söylenebilir. Dudakların birleşim yerinden çok hafif bir eğimle başlayan ve dudak ortasına kadar devam eden üst dudak, dudak ortasına gelindiğinde çok hafif bir girinti yaptıktan sonra başlangıçtaki biçimiyle aynı olacak şekilde devam ederek diğer dudak birleşim yerinde sonlanır. İlginç olarak alt ve üst dudağın birbirlerinden ayrı olmalarına rağmen üst dudaktaki girinti negatif karşılığı alt dudak üzerinde belirtilmiştir.

Burun oldukça iri ve kemikli bir yapıdadır. Ayrıca bu iriliği destekler nitelikte burun kanatlarının geniş olduğu görülmektedir. Kaşlar ise oldukça ince ve keskin bir yapıdadır. Fakat her iki kaşın biçimlendirmesinde bir birliktelik olduğu söylenemez. Sağ kaş düz bir görünüm sergilerken sol kaş orbitallere doğru keskin bir iniş göstermektedir.

[876] Yalouris 1967, 18.

Gözlerin biçimlendirmesine bakıldığında öncelikle dikkatleri çeken özellikler gözlerin göz çukuru içerisine ustalıkla yerleştirilmeleri, göz akından derin bir şekilde ayrılmış kalın göz kapakları, gözlerin çok hafif eksenden kırık ve dar yapılandırmaları ve tapınağın hemen hemen tüm heykeltraşlık eserlerinde görülen canlıymış gibi verilmiş şişkin karunkellerdir. Ayrıca heykeltraşın başın ¾'lük bir cephe içerisinde bulunmasından kaynaklanan bilinçli bir tercihi olarak sol göz sağ göze oranla daha küçük ve biçimi de çok küçük olmak kaydıyla biraz farklılıklar arz etmektedir. Burada gözlerin biçimini değerlendirilirken seyir cephesine bakan sağ göz üzerinden değerlendirme yapmanın daha doğru sonuçlar vereceği kanaatindeyiz. Alt göz kapağı göz pınarlarının olduğu yerden göz bebeğinin ortasının hafif ilerisine kadar neredeyse tam düz denebilecek bir şekilde devam ettikten sonra hafif bir kırılma göstererek bir eğim artışı sağlandıktan sonra çok az bir şekilde yükselerek göz kapaklarının birleşim yerlerinde sonlanır. Üst göz kapağı ise göz pınarlarından kuvvetli bir açıyla başladıktan sonra yükselerek göz bebeğinin ortasının biraz gerisine kadar devam eder. Daha sonra göz kapağı buradan göz bebeğinin ortasının ilerisine kadar düz denecek biçimde hafif kavisli bir şekil yaptıktan sonra başlangıca göre daha dik bir açıyla düşüş göstererek diğer göz kapaklarının birleşim yerlerinde son bulur.

Saçların neredeyse tamamı alın üzerinde düğümlenen bir mitra ile örtülmüştür[877]. Saçın açıkta kalan tek bölümü alın ve şakaklar üzerinde olan kısımdır. Başın üst bölümünde, mitranın şişkin verilmesinden anlaşıldığı kadarıyla bayanın saçları topuz[878] biçiminde toplanmış olmalıdır. Saçın açıkta bırakılan bölümünün kaba olarak bırakıldığı söylenebilir[879]. Bu bölümde saç, alın ve şakaklar üzerinden oldukça derin bir kesikle ayrılmıştır. Biçimlendirilmesinde ise saç, alın üzerinde yuvarlağımsı hatlarla iki ayrıldıktan sonra düze yakın bir eğimde olan diyagonal hatlarla devam ederek kulaklar üzerinde son bulur. Böylelikle alın düz bir şekil alarak sığlaşmıştır.

Eserdeki yüz betimlemesinin ifadesel anlamına geçmeden önce figürün ait olduğu grup içindeki ikonografik değerlendirmesini yapmak öncelik taşımaktadır.

[877] Rehak 1998, 201.
[878] Rehak 1998, 201.
[879] Rehak 1998, 201.

Figürün ait olduğu Olympia Zeus tapınağının batı alınlığının konusu Lapith-Kentauros mücadelesidir[880]. Mitolojiye göre Lapith kralı Peirithoos düğününe soy olarak akrabalıklarının bulunduğu Kentaurosları çağırır[881]. Düğünde aldıkları aşırı şaraptan dolayı Kentauroslar sarhoş olup kendilerini kaybederek aralarında Peirithoos'un eşinin de bulunduğu Lapith kadınlarına saldırırlar[882]. Alınlıktaki temel kompozisyon bu mitoloji üzerine temellenmiştir. İncelediğimiz eserin bu mitolojiye göre Peirithoos'un eşi Deidameia ve ona saldıran Kentauros'un da Eurytion olduğu önerilir[883]. İncelediğimiz eserin Deidameia ve Eurytion olup olmadığı bir kesinlik taşımasa da burada önemli olan mitolojiye uygun ikonografik yaratımın verilme çabasıdır ki bu da Kentaruros'un saldırı, Lapith kadının ise savunma halinde verilmesiyle oldukça başarılıdır.

Gerek Kentauros ve gerekse incelediğimiz eser olan Lapith gelinin birlikte yapılan bir ikonografik değerlendirmede Kentauros'un adeta gözü dönmüşçesine gelini elde etmek için yaptığı saldırı ve gelinin ona özelilikle dirseklerinden birini kullanarak sert bir karşı koyuş içinde olması betimdeki katostrofik hava net bir şekilde vurgulanmakta ve izleyiciye bu duyguyu hissettirmektedir. Fakat burada yaratılmaya çalışılan esas durum kaos hali olmasına rağmen bizce göze direk çarpmayan ama ikincil anlamda bir önem arz eden bir diğer düşünce sahnede vurgulanan erotizmdir[884]. Kadının göğüslerinden birini çıplak betimlenişi ve Kentauros'un bayanın açıkta kalan göğsünü şehvetli bir şekilde sıkmaya çalışması ve özellikle elbisenin dönemin modasının ilerisinde olacak biçimde vücut hatlarını vurgular biçimde betimlenmesi kompozisyondaki erotizmi oluşturan unsurlardır. Dolayısıyla eserimizin yüzünde yapılacak ifadesel bir değerlendirmede bu iki temel unsur aranmalıdır.

Kompozisyondaki katostrofik hava düşünüldüğünde eserin yüzünde bunu destekleyen herhangi bir acı ya da terör ifadesi olarak nitelendirilebilecek herhangi

[880] Heiden 2003, 183.
[881] Agizza 2001, 248.
[882] Agizza 2001, 248.
[883] Grunauer 1974, 22.
[884] Rodenwaldt 1936, 41.

bir belirti bulunmamaktadır[885]. Aksine yüzde aşırı derecede bir durgun[886] bir betimleme hâkimdir.

Erotizm havası düşünüldüğünde yüz betimlemesinin buna karşılık verdiği görülmektedir. Her ne kadar yüz aşırı derecede biçimsel betimlemeyle idealizmin[887] donuk, duygusuz havasının güzel bir örneğini sergilese de bunun biraz da olsa kırıldığını göstermek için bizce eserdeki gözlerin betimlemelerine dikkat edilmelidir. Gözlerin şekillendirmelerine bakıldığında ciddi stil özelliklerinin doruğa ulaşarak tam bir biçimselliğin sağlandığı görülse de bu durum bizce gözlerin hafif kısıkmış gibi bir ifade uyandıracak biçimde verilmesiyle kırılmıştır. Ciddi stilin erken örneklerinde karşılaştığımız bu durumun ifadesel anlamı daha çok üzüntü, acı ya da keder gibi duyguları vermek için kullanılır. Fakat bu gibi duyguların gerçek anlamda yüze yansıtılması için yüzün özellikle dudak bölümünde verilecek ve somurtmaya yol açacak sert bir kasılma ile desteklenmesi gerekmektedir. Eserimizde böyle bir durum söz konusu olmadığı için gözlerin kısılması, acı ya da üzüntüye yol açabilecek bir ifade olarak yorumlanamaz. Bizim görüşümüz bu gözlerdeki bu kısılmanın kompozisyondaki erotizm düşüncesinin yüze yansıtılmasından başka bir şey olmadığı yönündedir.

Sonuç olarak eserimizin yüz ifadesi için sanatçının bilinçli tercihinden kaynaklanan, kompozisyonda ön plana çıkardığı ve seyircinin odaklanmasını istediği esas unsur olan erotizmi, idealizmin donuk havasıyla kombine edilmiş hali olduğu söylenebilir.

[885] Yalouris 1967, 19.
[886] Yalouris 1967, 19.
[887] Yalouris 1967, 19.

P7 (Levha 32; 33-1,2,3)

Eser, bronzdan yapılmış, orijinal[888], uzun saç ve sakallı[889], kimliği kesin olmasa da tanrıyı betimlediğine şüphe olmayan bir heykelin baş kısmıdır[890]. Korunma durumu iyi olan eserde gözlerde biçimsel anlamda çok küçük bir bozulmanın dışında herhangi bir deformasyon mevcut değildir.

Baş, neredeyse profilden denecek kadar kendi soluna dönmüştür ve figürün geneli itibariyle betimlenen kuvvetli biçimi başta da hissedilir. Bu anlamda başın vücutla uyumlu biçimde kombine edildiği söylenebilir[891]. Yüz, uzatılmış ve gayet canlı görünen sakallar[892] tarafından kaplanmasıyla dikdörtgen biçimindedir. Genel olarak sıkışık biçimde ince dalgalı bukleler halinde betimlenen sakallar[893], uç kısımlara geldiklerinde daha bağımsız buklelere dönüşerek uçları kıvrık bir şekilde sonlanırlar. Kısa ve uzun olmak üzere iki sıra oluşturacak biçimde betimlenen sakallar, yanağın alt bölümündekiler hariç bir yönde uzanmaktadır. Yanağın alt bölümünde yer alan sakallar genel sakal kombinasyonu ile benzer biçimde dalgalı fakat eğri biçimde betimlenerek sakal düzenlemesinde ikinci bir yönü oluştururlar.

Küçük bir yapıda olan ağzın sakalla ve özellikle üst dudağın bıyıklar tarafından kaplanması[894] yüzdeki ağız yapılandırmasını gizlemek amacı ile yapılmış gibidir. Ağız bu görüntüsüyle sakala açılan ufak bir pencereden kendini zoraki bir şekilde gösteriyor imajını uyandırmaktadır. Sıkı bir şekilde kapalı olan ağızda alt dudak bir hayli etli betimlenmiştir. Bıyıklar tarafından kaplanan üst dudağın ise anlaşıldığı kadarıyla alt dudağa göre daha ince olduğu görülmektedir. Biçim olarak alt dudak düz bir şekle sahiptir. Üst dudak ise bıyıklardan anlaşıldığı kadarıyla alt dudağa göre daha hareketli ve muhtemelen alt dudağı kapsayacak biçimde ondan biraz daha uzun olmuş olmalıdır.

Burun iri, düz ve keskin sırtlı ve kanatları geniş betimlenmiştir. Ayrıca burun kanatlarından sakallara doğru derince ve hafifçe eğri şekilde verilmiş nasolabial hattı

[888] Poulsen 1937, 139.
[889] Robertson 1975, 196.
[890] Mylonas 1944, 143.
[891] Robertson 1975, 196.
[892] Robertson 1975, 196.
[893] Kouruzos 1929, 141.
[894] Kleine 1973, 58.

dikkat çekicidir. Bu hat, elmacık kemiklerinin olduğu alanı başarılı bir şekilde karakteristik bir vurgu mahiyetine büründürmüştür.

Kaşlar eserin ciddi periyot içersinde olduğunu vurgular nitelikte burnun devamı biçimindedir. Biçimi neredeyse düz denecek biçimde hafif kavislidir ve kaş aralıkları azdır. Kaşlar bu biçimiyle büyük bir ihtimalle dökümden hemen sonra çizilerek oluşturulmuştur.

Eserdeki göz biçimlendirmesinin kesin bir tarifini yapmak mümkün değildir. Gözlerin kakma bir şekilde oluşturulduğu ve muhtemelen dökümden sonra lehimlenmiş olan göz kapakları ve kirpikler, kakma göz bebekleriyle birlikte kaybolmuş olmalılardır. Fakat kesin olmamakla birlikte gözlerin bu biçimiyle bozulmuş bir badem şeklinde olduğu söylenebilir.

Eserdeki saçın ilk bakışta basit bir şekilde başın etrafına sarılmış uzun saç ve daha sonra alın üzerine düşürülen bukleler[895] oluşturduğu rahat bir şekilde görülebilmektedir. Fakat detaya inildiğinde kombinasyonun daha ayrıntılı tasarlandığıyla karşı karşıya kalınmaktadır. Saç başlangıç olarak başın üstünde merkezden alına ve enseye doğru olmak üzere iki farklı şekilde dağılır. Bu ayrımla başın üstünde iki ayrı saç biçimi oluşmuştur ki bu başı merkezden ortadan ikiye bölmüştür. Buradan alına yönlendirilen saçlar aralarında kalın yivler bulunduracak biçimde ince, diyagonal, birbirine paralel saç telleri halindedir. Enseye yönlendirilen saçlar ise gene aynı biçimdedir fakat alına yönlendirilen saçlara yakın bir yerde düzen dışına çıkarak daha karmaşık bir yapıda betimlenmişlerdir. Bu ayrım başın üzerinde çok rahat görülebilmektedir. Daha sonra uzun saçın başa yerleştirilmesi görülür. Uzun saç her iki kulağın hemen arkasından itibaren örgü halinde çıkarak ense üzerinde çaprazlama birbirini kestikten sonra incelerek alındaki saçların üzerinde sonlanarak başı çevrelemektedir. Örgü haline getirilmiş uzun saçın başın ense üzerindeki saçları kullanılarak oluşturulduğu bu bölümdeki örgüye dâhil olmayan saçların, geriye doğru taranmış, sıkı bir şekilde belirtilmesinden anlaşılmaktadır. Alın üzerindeki saçlar ise kabarık ve daha bağımsız, uçları çengel biçiminde olan birbiri üstüne binenlerinde görüldüğü aralarında daha kısa olanlarında barındığı saç tellerinden oluşturulmuş ince bukleler halinde belirtilmişlerdir.

[895] Kouruzos 1964, 44.

Eser yüz ifadesi anlamında değerlendirilmeye çalışıldığında yapılan ikonografik tespitler çok önemli ipuçları verir niteliktedir. Kaldı ki eser için yapılan tartışmaların büyük bir çoğunluğunu da bu konu oluşturmaktadır. İkonografik olarak yapılan en farklı yorum Jüthner tarafından ileri sürülür. Jüthner çok ilginç bir şekilde eserin bir athleth'e ait olduğunu belirtir[896]. Bu düşüncesini de figürün fırlatma yaptığı koldaki parmakların biçimlendirilişi üzerinde durarak bu düşüncesini bizce çok ustalıklı bir biçimde ankyle[897] kavramı üzerinden oluşturur. Fakat bu düşünce çürütülmüştür. Eserimizin yüz ifadesi bunu kanıtlayabilecek hiçbir şey göstermemektedir. Çünkü öncelikle eserimizde uzun sakallı ve orta ya da ileri yaşlarda betimlenmiş bir yüz görünmektedir ve eserimizin ait olduğu dönemdeki sporcu betimlemelerine bakıldığında da ileri yaşlarda betimlenmiş bir örnek yoktur. Bunun yunan sanatına girmesi Helenistik dönem içerisinde olmuştur. Dolayısıyla böyle bir ikonografik kimlik üzerinden eserimizin yüz ifadesini değerlendirmek, bizleri yanlış sonuçlara götürecektir. Fakat burada Jüthner'in yapmış olduğu tespit eserimizin fırlattığı nesnenin ankyle'den dolayı cirit olmasa bile onun tipolojisine sahip bir nesne mızrak ya da trident olabileceği ihtimalinin büyük oranda doğrulayarak eserin kimliğinin çözümüne büyük katkı sağlamıştır.

İkinci olarak eserin Zeus ya da Poseidon olabileceği ihtimali üzerinde durulur. Dolayısıyla araştırmacıların ilgisi figürün fırlattığı nesne üzerine tekrardan yoğunlaşır. Eğer bir trident fırlatıyorsa Poseidon ya da bir şimşek demeti fırlatıyorsa eserin Zeus'a ait bir heykel olması gereklidir[898]. Fakat tam anlamıyla kesinlik kazanmasa da Kouruzos'un yaptığı tespitle[899] fırlatılan nesneyi kavrayan eldeki parmakların konumlandırılmalarından trident tuttuğu sonucuna varılmış ve dolayısıyla eser literatüre Poseidon olarak yerleşmiştir. Sonuç olarak eserin baba tanrılardan birine ait olduğu kesinleşmiş gibidir.

Bu ikonografik tespit bizce çok önemlidir. Çünkü eserimizin baba tanrılığın vermiş olduğu heybetlilik ve bakanda bir çeşit saygı ya da korku yaratan sert bir yüz ifadesine sahip olabilecek unsurları fizyonomisinde taşıya bileceği ihtimali anlamına gelmektedir ve eserimizde bu mevcuttur. Kaldı ki eser yapmış olduğu fırlatma

[896] Mylonas 1944, 145.
[897] Mylonas 1944, 145.
[898] Ridgway 1970, 62; Kleine 1973, 50.
[899] Kleine 1973, 51; Kouruzos 1929, 142. Poulsen 1937, 139.

hareketiyle bu çeşit bir korkutma[900] ya da sertlik içerine girmiştir. Vücuttaki gerilimli betim bunu çok net bir şekilde göstermektedir. Bu durumun eserin yüz fizyonomisine yansıtılmış olması bizce kaçınılmazdır.

Bunun en büyük göstergesi erken klasik dönemdeki tanrı betimleri içinde bir ilk olabilecek olan, figürümüze sakal eklenmesidir. Sakal ve hatta alın üzerine düşürülen saçların kabartılarak verilmesi figürümüzde baba tanrılığın vermiş olduğu sert havanın oluşumuna katkı sağlamışlardır. Bu sert havayı destekler nitelikte eserdeki nasolabial hat ve kaş yapılandırmasına bizce özellikle dikkat çekilmelidir.

Eserdeki kaş yapılandırmasına dikkatli bir gözle bakıldığında kaş aralıklarının az olup kaşların neredeyse tam denecek kadar düzleştikleri görülecektir. Bunun anlamı bakışlarda bir noktaya doğru olmuş olan bir odaklanma hali olmalıdır. Bu da büyük bir ihtimalle tridentini fırlatacağı hedef olmalıdır. Öte yandan kaşların bu tarz biçimlendirilişi hafif bir çatılmanın da göstergesidir. Bunun bir benzeri incelediğimiz Chathsworth başındaki kaş yapılandırmasında da görülür. Bu yüze öfke hali katacak kadar olmasa da yüze tanrılıktan gelen vakur ve sert ifadenin katılmasına yardımcı olmuştur.

İkinci olarak bizce önemli olan bir diğer unsur nasolabial yapılandırmasıdır. Yüzdeki nasolabial hattın derin ve kavisli verilmesi sonucu elmacık kemiklerinin daha belirgin hale geldiği hatta biraz sarkmış gibi göründüğü anlaşılacaktır. Bunun yüze kattığı anlam bizce yüzün ileri yaşta olmasının ve dolayısıyla eski baba tanrılardan olmuş olmanın ve yüzdeki sert havanın desteklenerek vurgulanmasından ibarettir.

Her ne kadar tanrının yüzünde belirtilen bir sertlik ifadesi olsa da bu ifadenin öfkeye dönüşmediği çok açıktır. Hatta yüz bu anlamda figürün vücudunda oluşan fırlatma hareketinden kaynaklanan müthiş gerilim ve kasılma ile tezatlık hali içindedir. Eserdeki yüz ifadesi bu anlamda değerlendirildiğinde donuk olarak değerlendirilebilir. Çünkü aynı baş, frontal betimlenmiş başka bir vücuda koyulduğunda hiç sırıtmayacaktır. Fakat eserimiz maneviyatını tamamen kaybetmiş de değildir. Sonuç olarak eserimizin artık ideal yüzün tam anlamıyla oturmaya başladığı döneme olan yakınlığı düşünüldüğünde, içinde donuk bir ifadeyi barındıran

[900] Ridgway 1970, 62.

fakat maneviyatını tam olarak kaybetmemiş bir biçimde duygu yoğunluğunu öfkeye kadar taşıyamamış sert, “ ciddi ” bir ifadede olduğu söylenebilir.

4.4. Peloponnessos Bölgesi Eserlerinin Ekol Değerlendirmesi

P7 (Levha 32; 33-1,2,3)

Eserimizin ikonografisi literatürde hala devam eden bir tartışma konusu olsa da sunduğu tipoloji ve buna bağlı olarak yapılan ekol değerlendirmeleri ikonografik değerlendirmelere göre daha kesin sonuçlar vermektedir.

Pausanias, Hagelaidas'ın Zeus İthomotas adlı bir heykel yaptığını belirtir[901]. Bu heykelin sahip olduğu tipoloji Messina'da ele geçirilen sikkeler vasıtasıyla bilinmektedir[902]. Zeus bu tipte, eserimize çok benzer biçimde, kartal ve şimşek demeti ile ileriye adım atmış biçimde betimlenmiştir[903]. Şimşek fırlatan ve koluna kartal konmuş Zeus ilk defa M.Ö. 6. yüzyılda Peloponnessos'ta görüldüğü[904] ve yaygın olduğu bilinmektedir[905]. Ayrıca Hagelaidas'ın Argoslu olduğu ve burada eserler verdiği de bilinmektedir[906]. Dolayısıyla eserimizdeki tipolojinin kökeni Peloponnessos bölgesi heykeltıraşlık ekolüne ve eserimizde bu ekole ait olmalıdır. Örnek vereceğimiz iki eser bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Birincisi The Fogg Art Museum'da sergilenen kartallı Zeus bronz heykelciği[907], ikincisi Staatliche Museen, Berlin'de sergilenen literatüre Dodone Zeus'u[908] olarak geçen bronz heykelciktir. Her iki eserde, eserimizde olduğu gibi neredeyse aynı denecek kadar benzer uzuv hareketlendirmelerine ve vücut gerilimlerine sahiptirler. İlişki kurduğumuz eserlerle ilgili olarak Lamb ve Sams Peloponnik etkinin yoğun bir şekilde hissedildiğini vurgularlar[909]. Eserimizin ikonografik kimliği kesin olarak belirlenmese de bahsettiğimiz bu nedenlerden dolayı eserimiz, Peloponnik bir

[901] Lamb 1934,149.
[902] Mylonas 1944, 149.
[903] Lamb 1934,148.
[904] Mylonas 1944, 152.
[905] Sams 1976, fig. 20.
[906] Robertson 1975, 197.
[907] Sams 1976, fig. 20.
[908] Neugebauer 1921, fig. 28; Rolley 1967, fig. 51.
[909] Lamb 1934,148; Rolley 1967, fig. 51.

çalışma olarak değerlendirilmelidir ki Kouruzos'un düşüncesi[910] de net bir şekilde böyledir.

Elde edilen bu bilgiler, Peloponnessos heykeltıraşlık ekolüne yerleştirdiğimiz eserde, detaylı bir yüz incelemesinde büyük bir yol gösterici niteliğinde olmuştur ve bu sonuçlar bizi Peloponnessos etkisinde olduğu kesinleşen dönemin önemli eserlerine yönlendirmiştir.

Kleine, eserimizle Sarışın oğlan arasında bir ilişki kurmaktadır[911]. Kouruzos Munich Glyptotek Museen'den bir terracotta ilişkilendirir[912]. Ridgway Omphalos Apollon[913] ile Raubitschek Olympia batı alınlıkta Apollon[914], Robertson da Hestia Guistiniani[915] ile ilişkiler kurmaktadır. Benzetme ilişkisi kurulan tüm bu eserler, eserimizin ait olduğu ekolü açık bir şekilde açıklamaktadır. Bu konu hakkındaki tek farklı görüş Poulsen tarafından ileri sürülür. Poulsen esrimizi Carlsberg Glyptotek'ten Roma dönemi bir mermer baş ile ilişkilendirerek eserimizi Pheidias tipinde çalışılmış bir eser olduğunu iddia eder[916] ve de dolayısıyla eserimizdeki Peloponnik etkileri bir anlamda yok saymış olur.

Poulsen'in eserimizle karşılaştırma için seçmiş olduğu eser zamansal yerleştirme anlamında uygundur. Genel itibariyle her iki eserin sahip olduğu uzun ve örülerek başa sarılmış saç, uzun sakal ve etli dudaklar bu eserleri birbirine yaklaştırmaktadır. Fakat genel yüz biçimi düşünüldüğünde karşılaştırma yapılan eserdeki yuvarlaklaşmış hatlar eserimizde daha köşeli ve sert[917] tezahür etmiştir. Bu özellikler eserimizi, benzetme kurulan baştan ayırmaktadır ve bu temel farktan dolayıdır ki eserimiz için Pheidias bir anlamda da Attik etkide olduğu sonucu çıkarılamaz.

Bu genel açıklamalardan sonra eserimiz için yapacağımız değerlendirmelere öncelikle burun ile başlamak bizce uygun olacaktır. Eserimizdeki iri, kemikli, keskin

---

[910] Kouruzos 1969, 44.
[911] Kleine 1973, 59.
[912] Kouruzos 1929, 142. Kouruzos Poreigliano'da Roma villasında bulunmuş bu eserin Omphalos Apollon'u ile aynı ekole ait olduğunu belirtir. Kouruzos 1929, 142. Ayrıca bu eser Roma kopyaları arsında eserimizle ilişki kurulabilecek ve doğru sonuçları verebilecek en benzer eserdir.
[913] Ridgway 1970, 62.
[914] Raubitschek 1940, 34.
[915] Robertson 1975, 197.
[916] Poulsen 1937, 140. Abb. 74.
[917] Sams bu özelliğin Peloponnessos ekolüne ait olduğunu belirtir. Sams 1976, 15.

ve ince burun sırtı ve en önemlisi geniş burun kanatları daha önceden Pelopnnik burun yapısına sahip olduğunu tespit ettiğimiz Sarışın oğlan, Olympia batı alınlıktan Apollon ve özellikle iri yapısıyla Münih'te terracotta plaka üzerindeki Poseidon figüründe de görülmektedir[918]. Bu benzerlik ilişkisinden dolayı eserimizin Peloponnik bir burun yapısında olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Eserimizdeki dudak yapılandırması için kesin bir şey söylenememekle birlikte M.Ö. 470'lerden itibaren sanattaki hâkimiyetin Sikyon önderliğinde Peloponnessos'a verildiği düşünüldüğünde eserimizde alt dudağın fazla büyük olmayan etli yapısıyla Pre-Polyletian etkide olduğu rahatlıkla söylenebilir[919].

Son olarak eserimizdeki saç yapılandırmasına gelindiğinde genel olarak saçın başın etrafını sarmasıyla Olympia ruhundan henüz ayrılmadığını gösterir[920]. Dolayısıyla dönemdeki Apollon betimlemeleri eserimizle benzerlik ilişkisi olarak önem kazanmışlardır. Öncelikle orijinal eser olan Olympia Batı alınlığındaki Apollonu[921] ile karşılaştırma yapmak bizce daha uygundur. Her iki eserdeki saç yapılandırmaları, saçın başın üstündeki bir merkezden dağılması ve Apollon figüründe başı çevreleyen bir örgü olmasa da saçın ensede yukarıya doğru kıvrılması, önde ise alın üzerine düşürülmesi her iki eseri ortak tipolojiye sokan unsurlardır. Dönemin diğer Apollon betimlemelerine bakıldığında kopyalar karşımıza çıkmaktadır. Eserimiz bu anlamda Omphalos Apollonu ve Choisseul-Gouffier Apollonu[922] ile birlikte değerlendirilebilmektedir. Bu eserlerle bir karşılaştırma yapıldığında Olympia'daki Apollon'a göre özellikle alın üzerine düşürülen saçların eserimizle uygun bir biçimde daha canlı verilmesi ve gene Qlympia'da ki Apollon'da olmayan başa sarılmış saç örgüsü burada görülmektedir. Son olarak Attika'dan bir örnek olan Sarışın oğlan ile karşılaştırma yapmak mümkündür. Sarışın oğlandaki gerek uzun saçın örülerek başa sarılması ve gerekse saçın alın üzerine düşürülmesi eserimizle benzerdir. Fakat farklı olarak Sarışın oğlanda başa dolanan saç örgüsü alın üzerine düşürülen saçların altından geçirilmiştir.

[918] Rodenwaldt 1936, Tafel, 44, 45, 46, 47, 48; Kouruzos 1929, Fig. 2.
[919] Arnold 1969, Tafel, 5a, 6a,b, 7a.
[920] Kouruzos 1929, 141.
[921] Rodenwaldt 1936, Tafel 44-45.
[922] Furtwängler 1896, 7-13.

Sonuç olarak karşılaştırma yaptığımız eserlerle ilgili olarak Olympia batı alınlıktaki Apollon'un Peloponnik bir çalışma olduğu aşikârdır. Dönemdeki Apollon kopyaları ile alakalı olarak Polykletios öncesi etkilenmede[923] yani Pre-Polykletik olarak nitelendirildikleri bilinmektedir. Her ne kadar Attik bir çalışma olarak araştırmamızda sınıflandırmış olsak da sarışın oğlanda Peloponnik etkilerin yoğun olduğu bilinen bir gerçektir. Ayrıca Attika'dan bu dönemde bu çeşit saç betimlemesine sahip olduğu bilinen Sarışın oğlandan başka baş yoktur. Tüm bu sebeplerden dolayı kesin olmamakla birlikte eserimizdeki saç formulasyonu bizce Peloponnessos ekolüne ait bir yapılandırma olarak değerlendirilmelidir.

[923] Boardman 2005, 84.

P2 (Levha 22-1,2; 23-1,2,3)

Erken klasik dönemden günümüze bütün halinde ulaşmış ender orijinal çalışmalardan biri olan eserimizin yapıldığı yer ve ait olduğu sanat ekolü hakkında bir uzlaşma söz konusu değildir.

Robertson eserin yüz biçiminin Euthydikos kore'yi anımsattığını belirtir[924]. Ridgway ise eserle Kritios oğlanı ve A.M. 633 envanter nolu eser ile benzerlikler bulur[925]. Bu iki araştırmacı tarafından karşılaştırma için seçilen eserlerin Atttika bölgesi sanat çalışmaları olması eserimizde Attik bir etkilenme olduğunu düşündürmektedir. Alscher eserin Kritios oğlanı ile olan benzerliğini reddetmeden eserimizdeki özellikle farklı göz biçimlendirmelerini dikkate alarak eserimizle Boston Museum'daki Peloponnik etkili bronz bir ayna desteği ile benzerlikler bulur[926]. Bu konudaki en değişik görüş Lullies- Hırmer tarafından ileri sürülür ve eser Boiotia sanat ekolü etkisi taşıdığını belirtir[927]. Rumpf ise eserin Attika eserlerinden ayrıldığı kadar Peloponnessos eserlerinden de ayrıldığını belirtir ve Aiginalı heykeltıraşlar tarafından yapılmış olabileceğini ileri sürer[928]. Bu görüşünü de eserdeki yazıttan yola çıkarak oluşturur. Yazıt ile eserin Syracussae'den Deinomenidler tyran ailesine ait olduğu ve bu tyranların sarayında Aiginalı Onatas ve Glaukias'ın çalıştığının bilinmesinden[929] dolayı bu sonuca ulaşır.

Alscher'in görüşü eserimizin Boiotik etkide olduğunu önermek için benzerlik kurduğu eserlerin hepsinin kronolojik olarak erken örnekler olması[930] ve bizce bir benzerlik ilişkisi kurulamayacağı için kabul edilebilir bir görüş değildir.

Eserimizin Aigina sanat ekolüne ait olup olmadığı burada tartışılması gereken önemli sorulardan biridir. Çünkü tarihsel dayanaklar bunu işaret etmektedir. Böyle bir tartışmada doğru değerlendirmelerde bulunulması için Aigina Aphaia tapınağı heykeltıraşlık eserlerine bakılması gerekmektedir. Alınlık heykeltıraşlık eserleri

[924] Robertson 1975, 189.
[925] Ridgway 1970, 33.
[926] Alscher 1961, 193.
[927] Lullies-Hirmer 1956, 51.
[928] Rumpf 1949, 49.
[929] Rumpf 1949, 49.
[930] Alscher 1961, 193; Abb. 1c-e, 11e-g, 13d-e, 15, 21d-e, 26c-g, 28c-e, 37.

arasındaki eserimizle en yakın ilişkide olan bizce doğu alınlığındaki bir baştır[931]. Bu baş alınlıktaki birçok figürde olduğu gibi öncelikle genel olarak etli dudak ve hareketli üst dudak biçimlendirmesi ile eserimize benzemektedir. Fakat daha önemli bir benzerlik olan ve başı alınlıktaki diğer başlardan ayırarak eserimize daha çok yaklaştıran sol gözün belirgin bir şekilde kısık olmasıdır. Bu önemli benzerlik her iki eseri benzer tipolojiye sokmakla birlikte eserimizdeki Aigina etkilerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Fakat eserimizin tam anlamıyla bir Aigina sanatı üretimi oldu sonucu da bizce çıkarılamamaktadır. Bu noktada Alscher'in daha önce eserimizle ilişkisi olduğunu belirttiği ve Langlotz tarafından Aigina bölgesi başlığı içinde değerlendirilen[932] şimdi Boston Museum'da sergilenen bronz ayna desteği[933] eserimizdeki ekolizm etkilerini daha açık hale getirir niteliktedir. Ayna desteğindeki figür bir Aphrodite figürü olsa da yüzde çenenin belirgin ve alt doğru incelen yapısı, dudakların etli ve hareketli biçimlendirmeleri, burnun ince, keskin sırtlı ve kanatlarının dar yapılandırması eserimizle olan benzerlikleridir. Langlotz bu ayna desteği ile Aigina Aphaia alınlık eserlerindeki kadın figürler arasında ilişkiler kurmakla birlikte Sikyon etkisinin varlığından da söz eder[934]. Langlotz bu benzerliklerin öncelikle vücut ve elbise yapısıyla ilişkili olduğunu belirttikten sonra dudak, göz ve saç yapılandırmalarının da bu benzerlik içine dâhil edilebileceğini belirtir[935]. Eserimizle bu ayna desteği arasındaki yakın ilişkiden dolayı eserimizde de aynı ekollerin etkileri beklenebilir olmalıdır.

Bu genel değerlendirmeden sonra eserimizde detaylı bir ekol değerlendirmesine öncelikle saç betimlemesi ile başlamak bizce daha uygun olacaktır. Eserimizdeki saç yapılandırmasına dikkat edildiğinde Polykleitos'un kopya Doryphoros ve Diadimenos'unda[936] görülen saç betimlemesine oldukça yakın olduğu görülecektir. Eserimizdeki kısa saçın orak biçimindeki saççıklardan oluşması bunun en büyük göstergesidir. Fakat eserimizdeki orak şeklindeki saççıklar kopyalardakine göre daha hareketsiz ve başa daha yapışık betimlenmiştir. Eserimizdeki bu çeşit saç biçimlendirmesi bizce Sikyon kökenlidir ve stiliyle de kanonik tipin bir prototipini

[931] Furtwängler 1906, Tafel 97; Ohly 1976, Tafel 37.
[932] Langlotz 1927, 101.
[933] Vermeule 1971, 243, Fig.352.
[934] Langlotz 1927, 101-102.
[935] Langlotz 1927, 102
[936] Lorenz 1966, Tafel 11.

oluşturmuştur. Başka bir deyişle Pre-Polykletik daha genel anlamda Peloponnik olarak değerlendirilmelidir.

Eserimizdeki burun biçimlendirmesinin düz ve keskin sırtlı yapısıyla ciddi stil formulasyonunda olduğu açık bir şekilde görülmekle birlikte özellikle kanatlarının dar yapısıyla Attika bölgesi eserlerine yakınlaşmaktadır. Burun bu yapısıyla Akropolis'ten 686, 698[937] envanter nolu eserlerle oldukça benzerdir. Daha önce ilişki kurduğumuz bu eserlerdeki burun yapılandırmalarının Attik etkide olduğunu tespit ettiğimizden dolayı eserimizdeki burun yapılandırması da Attik yapılandırmadadır.

Eserimizde dudak biçimlendirmesine dikkat edildiğinde özellikle üst dudağın Euthydikos korenin dudak yapılandırmasına benzediği söylenebilir. Fakat eserimizdeki üst dudağın kavisli biçimlendirmesi Euthydikos koredeki gibi dudağın acı ya da üzüntü gibi duyguların gösterilme çabası sonucu aldığı şekilden çok üst dudağın genel biçimini oluşturmuştur. Bununda en büyük kanıtı dudakların birleşim yerindeki çizginin bu hareketlenmeyi algılamayarak düz betimlenişidir. Dolayısıyla eserimizdeki dudak biçimlendirmesi bu görüntüsüyle Euthydikos koredeki betimlenişten sıyrılarak daha yüzeysel bir hale kavuştuğu söylenebilir. Bizce eserimizdeki dudak yapılandırması bu görünümüyle Chatsworth Apollon başındaki dudak yapılandırması ile çok yakın bir şekilde benzerdir. Her iki eserde de alt dudağın belirgin bir şekilde etli, dudak birleşim yerlerinin düz ve üst dudağın biçimsel yapısı birbirleriyle aynı denecek kadar benzerdir. Sonuç olarak yapılan bir ekol değerlendirmesinde her iki eserdeki dudak yapılandırmalarının aynı ekolü yansıttığı söylenebilir.

[937] Bkz. Levha 10-1,2,3,4; 16-1,2,3.

P4 (Levha 26; 27-1,2,3,4)

Figürün yüz betimlemesi için yapılan ayrıntılı bir ekol değerlendirmesine geçmeden önce genel olarak sahip olduğu tipolojinin değerlendirilmesi gerekmektedir.

Eserimiz, izleyici biçiminde oturmuş, belden üstü çıplak ve yaşlılığı vurgular derecede sarkık betimlenmiş vücut yapısıyla ilginç bir tipolojiye sahiptir. Vücudun belden üstünün çıplak ve sarkık verildiği betimlemeler Grek sanatında erken Helenistik döneme kadar bilinmemektedir[938]. Bu açıdan eserimiz için erken klasik heykel sanatında üniktir ve bu tipolojide betimlenmiş olan heykellerin öncüsünü oluşturduğu söylenebilir[939]. Fakat Attik vazo resimlerine bakıldığında bu tipolojinin eserimizde bir üniklik oluşturduğu söylenemez. Özellikle arkaik Attik vazo resimlerinde bu tipolojideki figürlere rastlanılmaktadır[940]. Bu betimlemelerde bu tipolojideki figürler genellikle sahnedeki en yaşlı figürü vurgulamak amaçlıdır. Eğer konu mitolojik bir konu ise bu tipolojiyle genellikle bilgelik vurgulanmak istenmiştir. Figürümüzde de bu durum çok farklı değildir. Çünkü mitolojik konuyla alakalı olarak figürümüz yapılan hilenin farkında olan Oinomaus'un tarafındaki tek figürdür. Dolayısıyla kâhinlik yönü ağır bassa da figürün bilgeliği vurgulanmıştır. Mitolojisi Elis bölgesine ait olmasına rağmen incelediğimiz yaşlı bilge kâhin için seçilen tipoloji Attika bölgesi boyalı vazolarında çok daha önceden bilinmektedir. Dolayısıyla kâhin için seçilen tipolojinin Attik etkilenmede olduğu gözlerden kaçırılmamakla birlikte yüz için yapılacak bir detay çalışmasında da bu durum beklenmelidir.

Baş ayrıntılı olarak değerlendirildiğinde, kel betimlenişi bizce öncelikli bir önem taşımaktadır. Eserimizde başın saçsız olan bölümü tamamını kaplamayıp her iki yanı ve arkasına inmeyecek biçimde sadece üstü ile sınırlandırılmıştır. Bu tipteki betimlemelere Hephaistheon tapınağı Eurystheus metobunda, Parthenon tapınağının kentaurosların betimlendiği iki metopta ve Strangford kalkanında rastlanılır[941]. Bu

[938] Morgon 1952,304.
[939] Walters 1925, 255-261, Plate X-XIII.
[940] Säflund 1970, 122. Fig. 76.
[941] Morgon 1952, 295. Plt. 83a; 79f, g ; 83c.

tipin eserimiz haricinde Attika dışında benzeri bulunmamaktadır[942]. Ayrıca genel tipolojik seçimini Attik boyalı vazolara bağladığımız eserde aynı şekilde başın kel betimlenişinin de yoğun olarak kırmızı figürlü vazolarda özellikle aşağı yukarı eserimizle çağdaş olan Brygos-Douris grubunda rastlanılması[943] başın üstünün kel betimlenişinin eserimizde Attik bir özellik olarak kullanıldığını düşündürmektedir.

Eserimizdeki göz yapılandırması tam anlamıyla oluşmuş ve biçimselliğin doruğa ulaştığı ciddi stil özelliklerini yansıtmaktadır. Fakat bunun dışında daha önemli olarak eser, benzerlerinin ait olduğu mimarinin heykeltıraşlık eserlerinin dışında bulunmadığı bir göz biçimlendirmesine sahiptir[944]. Bu yüzden bu çeşit göz biçimlendirmeleri bizce Peloponnik heykeltıraşlık ekolüne ait bir özellik olmalıdır ve eserimizdeki göz biçimlendirmesi de bu ekolün etkisinde olmalıdır.

Aynı şekilde eserimizdeki burun yapılandırması içinde Peloponnik etkide olduğu söylenebilir. Her ne kadar eserimizdeki burun, yaşlılık belirteçlerinin varlığıyla farklı bir yapıdaymış gibi görünse de dikkatli bakıldığında sırtının keskinliğini kaybetse de kemikli yapısını koruduğu ve özellikle kanatlarının geniş yapıda olduğu ve biçimselliğini kaybetmediği görülecektir. Dönem olarak daha geç olmanın getirdiği stilistik ilerlemeleri barındırmasına rağmen eser bu özellikleriyle daha önceden Peloponnik heykeltıraşlık ekolüne verdiğimiz eserlere[945] oldukça benzemektedir. Dolayısıyla eserimizin burun yapılandırmasının Peloponnik etkide olduğu söylenebilir.

Morgon Olympia Zeus tapınağı alınlık figürlerinde saç tipolojisi olarak dört ayrı tipin bulunduğunu belirtir[946]. Eserimiz Morgon'un belirlediği bu tiplerden uzun zig zag saç tellerinden oluşan 2. tip içine girmektedir. Bu tipin alınlık heykelleri içinden birçok benzeri bulunmaktadır. Fakat aynı benzerliği alınlık haricindeki başka eserlerle yoğun bir şekilde kurmak mümkün değildir. Çünkü benzerlik ilişkisi kurulabilecek çok eser yoktur. Bu durumda bize ön bir değerlendirme olarak bu çeşit saç betimlemesinin Peloponnik ekole ait bir özellik olabileceğini düşündürmektedir.

[942] Morgon 1952, 295.
[943] Morgon 1952, 304.
[944] Bkz. S. 163.
[945] Bkz. Levha 14-1,2,3,4; 33-1,2,3.
[946] Morgon 1952, 298.

Benzerlik ilişkisi kurulan eserler olarak alınlık dışından sadece Sarışın oğlan, Sunion steli ve Selinus'tan bir metop bulunmaktadır[947]. Bu eserlerindeki figürlerin saç betimlemelerine bakıldığında birbirin tekrarı ince, uzun ve zig zag saç tellerinin uçları kıvrılarak sonlandırıldıkları görülmektedir. Bu durum Sarışın oğlanın alın kısmındaki saçlarda, Sunion stelindeki çıplak erkek figüründeki kulak üzerine düşen saç tellerinde ve Selinustaki metopta oturur biçimde betimlenmiş Zeus'un saçlarında net bir şekilde görülmektedir. Sarışın oğlanın kopya eser olduğu düşünüldüğünde diğer eserlerin aşağı yukarı tarihi M.Ö. en erken 470 yılları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu da yaklaşık olarak o tarihe kadar bu çeşit bir saç betimlemesinin bilinmediğini gösterir. Bu tarihte de Grek heykeltıraşlığının Peloponnessos etkisine girdiği bilinmektedir[948]. Bu nokta da bu çeşit bir saç betimlemesine ait orijinal olan en erken eser olarak Sunion steli ön plana çıkmaktadır. Bu stel çalışmamızda Attika bölgesi sanat ekolü içinde değerlendirilmesine rağmen eserde Peloponnik etkinin yoğun bir şekilde kendini gösterdiğini belirtmişti. Fakat bu eser ve Sarışın oğlanın saç betimlemesiyle alakalı hiçbir açıklama da bulunulmamıştı. Bu çeşit bir saç biçimlendirmesinin Attika bölgesinde Sunion'a gelmeden önce herhangi bir öncüsünün olmaması ve bu biçimin ilk Attika bölgesi esrinde görülmesine rağmen ait olduğu dönemde bu bölge heykeltıraşlığının Peloponnessos bölgesi etkisi altına girmesi ve eserin bunun etkilerini yansıtması ve ayrıca bu tipin en güzel örneklerinin Sunion stelinden hemen sonra yoğun bir şekilde Olympia alınlıklarında görülmesinden dolayı bu çeşit bir saç biçimlendirmesi bizce kesin olmamakla birlikte Peloponessos bölgesi heykeltıraşlığının buluşu olmalıdır. Dolayısıyla gerek incelediğimiz eserimiz ve gerekse Sarışın oğlan ve Sunion stelindeki saç betimlemeleri Peloponnik ekolün etkisini göstermektedir.

[947] Morgon 1952, 298; Plate 79a, 81a, 82a.
[948] Payne 1950,42.

P3 (Levha 24; 25-1,2,3)

Eserimizdeki saç işlenişi oldukça ilginç bir betimlemeye sahiptir. Kısa olarak verilmiş saç, ilk bakışta işlenmeden bırakılmış izlenimini vermektedir. Fakat detaylı bir şekilde bakıldığında saçın alın, kulaklar ve ense üzerinde derin kesiklerle ayrılarak bir çerçeve çizildiği böylelikle saçın yüzeyi düz bırakılmasına rağmen bilinçli bir şekilde belirginleştirildiği görülecektir. Morgon Olympia heykeltıraşlık eserlerinde görülen bu tipi 4. tip olarak adlandırır ve modeli bir takke ya da şapka benzeterek açıklar[949]. Morgon bu tipin benzerlerini eserimize göre daha geç olarak Parthenon ve Hephaistheon tapınaklarındaki heykeltıraşlık eserlerinde bulduktan sonra tipin Olympia'da yeni olduğu sonucuna varır[950]. Morgon'un tespitinden tipin daha önce Olympia'da bilinmediği anlaşılır. Dolayısıyla bu yeniliğin bir Olympia buluşu mu yoksa bir ekolden bir etkilenme sonucu mu alındığı sorusu doğmaktadır ki bu da eserimizin özellikle daha erken benzer örneklerin var olup olmadığı konusunda literatür taramasını zorunlu hale getirmektedir.

Literatür taramasında karşılaşılan en erken örnekler şimdi Basel Museum'da sergilenen Doktor steli[951] ve Nasional Museum'da sergilen ve Kynthos adasından olan stel[952] parçasıdır. Her iki eserde aşağı yukarı M.Ö. 480 civarına tarihlenmekte olup stellerdeki figürlerin saç yapısı eserimizle hemen hemen aynıdır. Benzer yapıdaki eserimize göre daha geç olan örnekler M.Ö. 460- 450 yılları arasında yoğunlaşmakta olup coğrafya bakımından çeşitlilik sergilemektedirler. Bu eserler Nisyros'tan bir sporcu steli[953], Thasos'tan toplantı sahneli bir stel[954], Aegina Museum'da sergilenen bir stel, Sinop'tan olan fakat Kastamonu müzesinde sergilenen iki stel[955] ve son olarak Thesellia'dan dört steldir[956]. Bu stellerde yer alan figürler üzerinde eserimizde gördüğümüz saç betimlemelerine rastlamak mümkündür. Sunulan bilgilere göre çıkış yeri adalar olarak görünen bu tipolojinin

[949] Morgon 1952, 299.
[950] Morgon 1952, 299.
[951] Hiller 1975, Kat. O14; Tafel 9.
[952] Berger 1970, 142; Abb. 142.
[953] Hiller 1975, Kat. O16; Tafel 10.
[954] Berger 1970, 53; Abb. 52.
[955] Hiller 1975, Kat. O20, O21, K7; Tafel 12, 17.
[956] Biesantz 1965, Kat. K5, K19, K20, K30; Tafel 1, 10, 19

yüzyılın ortalarına doğru hem kıta Yunanistan'ında ve hem Batı Anadolu'nun iç kesimlerinde tercih edildiği görülmektedir. Gerek adalar ve gerekse iç bölgelerde lokal üretim olduğu düşünüldüğünde bu tipolojinin bir çeşit taşra üslubu olduğu sonucu çıkmaktadır. Fakat Thesallia'daki steller hariç Örnek verdiğimiz diğer tüm eserler Hiller tarafından İon sanatı etsinde olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla bu lokalite de İon etkisinin varlığı asla göz ardı edilmemelidir.

Eserdeki göz yapılandırması gerek gözlerin biçimiyle ve gerekse karunkellerin canlı ve şişkin yapısıyla alınlıktaki diğer eserlerden ayrılmamaktadır. Gözlerin bu biçimiyle Olympia Zeus geleneğinde olduğu söylenebilir. Daha önce belirttiğimiz üzere bu biçim bizce Olympia ve dolayısıyla Peloponnessos'da ortaya çıkmış bir biçimlendirmedir ve dolayısıyla eserimizin de göz biçimlendirmesi için bu yorum geçerliliğini korumaktadır.

Son olarak burun yapılandırmasının metoplar da dâhil olmak üzere tapınağın heykeltıraşlık eserleri arasındaki en dikkat çekici yapılandırmada olduğu söylenebilir. Çünkü burnun sahip olduğu oldukça iri, kesiti yuvarlak olan kemerli ve kemikli burun sırtı ve tapınak eserlerinde tipik olduğu üzere burnun kanatlarının saban izi şeklinde olmasına rağmen dar yapısı ve burun ucunun toplaşmış biçimiyle tapınaktaki başka hiçbir heykeltıraşlık eserinde görülememektedir. Bu durum yapılacak bir ekol değerlendirmesini de güçleştirmektedir ve bu da bizi başka yerlerden örnekler aramaya yöneltmiştir. Fakat yaptığımız tarama da herhangi bir benzer örnek teşkil edebilecek olan eser bulunamamıştır. Dolayısıyla burun için tapınaktaki herhangi bir tipoloji içinde yer aldığı ya da ekol içine girdiği yorumu da yapılamamaktadır.

P6 (Levha 30; 31-1,2,3)

İncelediğimiz ve büyük oranda Lapith gelini olduğundan şüphe olmayan eserimizin Kentauros ile birlikte betimlenerek ikili bir kompozisyon içinde olduğu bilinmektedir. Bu durumda eserimizi incelemeye geçmeden önce biraz Kentauros figürü üzerinde durmak gerekmektedir.

Kentauromachia Homeric şiirlerde ve Fronçois gibi Attik vazolarda[957] görünmesine rağmen mimari heykeltraşlık örneklerinde öncü sayılabilecek herhangi bir kullanımı bulunmamaktadır. Mimari heykeltıraşlıkta böylesine büyük ölçüde, Kentauros ve insan figürleri arasında olan meydan kavgası olarak nitelendirilebilecek betimlemenin kullanımı Olympia alınlıklarında ilktir[958]. Elisli ustaların mimari heykeltıraşlıkta erken örnekler olarak M.Ö. 550de Olympia'da Megaralıların hazine dairesinde ve daha sonra M.Ö. 510'da Delphi'de Apollon tapınağında Gigantomachia[959] gibi konuları betimlemeyi tercih edip bu gibi kaos içerikli konuları erken dönemde mimari heykeltıraşlıkta becerebildikleri görülse de Kentauromachia gibi aynı kaotik içeriğe sahip bir konunun en azından modellenmesinin Elisli ya da daha da genellersek Peloponnessoslu ustalar tarafından yapıldığını düşündürecek herhangi bir arkeolojik kanıt bulunmamaktadır. Bu durumda eldeki verilerden Kentauromachia'nın betimlendiği en eski delilleri Attik vazo resimleri oluşturmaktadır. Dolayısıyla Olympia'ya kadar Peloponnessos bölgesinde bilinmeyen Kentauromachia'nın Olympia Zeus tapınağı için konu olarak seçildiğinde modellenme yapılırken o döneme kadar ki tek betimleme örneklerin olduğu Attik vazo resimlerinden yararlanmış olma ihmalleri göz ardı edilmemelidir ve eserimiz sanat ekolleri anlamında değerlendirilirken Attik sanatın etkileriyle karşılaşılabileceği beklenmelidir.

Bu bilgiler üzerine detay çalışmamıza eserimizdeki göz betimlemeleri ile başlamak uygun olacaktır. Eserimizdeki gözlerin biçimlendirilmelerinde her iki göz arasında gerek boyut ve gerekse biçim anlamında çok ufak farklar olmasına rağmen

[957] Barringer 2005, 233.
[958] Barringer 2005, 233.
[959] Barringer 2005, 234.

gözlerde görülen ortak özellikler ağır basmaktadır. Gözlerin çok hafif kısık, fazla geniş olmayan ensiz yapıları, daha önemli olarak gözlerin biçiminin kenarlarından çekilmiş olan elips biçimini andırmaları ve çok hafif olarak eksenlerinden kırık olarak betimlenmeleri gözlerdeki ortak özelliklerdir. Saydığımız bu özellikler İonik etkili göz biçimlendirmelerinde gördüğümüz özelliklerdir. Bilhassa çalışmamızın Attika bölgesi kısmında incelediğimiz A.M. 686 ve 644 envanter numaralı eserlerde de görülen özelliklerdir[960]. Belirttiğimiz bu eserlerin göz biçimlendirmelerini İonik etkili olarak sınıflandırdığımızdan dolayı eserimizin gözlerinin biçimlendirmeleri de İonik etkili göz biçimlendirmesindedir. Ayrıca gözler için belirttiğimiz bu özellik girişte belirtmiş olduğumuz eserde Attik etkilerin beklenebileceği ihtimalini de destekleyerek doğrulamaktadır. Çünkü M.Ö. 5. yüzyılın ilk çeyreğindeki Attika heykeltıraşlık sanatında İonik etkilerin varlığı azımsamayacak biçimdedir.

Eserimizdeki burun yapılandırması, iri, kemikli ve kanatlarının geniş olan biçimiyle çalışmamızda benzerlerinde[961] görüldüğü üzere Peloponnik yapıda olduğu söylenebilir.

Son olarak eserimizin alın üzerine gelen saçların biçimi değerlendirildiğinde biçimin oldukça farklı olduğu görülmektedir. Alın üzerinde ortadan ikiye ayrılan saçlar yanlara doğru düz fakat diyagonal hatlarla devam ederek kulakların arkasında son bulurlar. Eserimizdeki ile benzer yapıda olan saç biçimine sahip hemen hemen tek ve en güzel örnek Biae müzesindeki Aspasia Sosandra kopyasıdır[962]. Bu yontudaki güçlü Sikyon etkisinin varlığı bilinmesine hatta Ridgway'in Aspasia yontusu ile Amazon heykellerinin[963] saç biçimleri arasında kurduğu ilişki[964] bu etkinin varlığını daha da kuvvetlendirmesine rağmen gerek ilişki kurduğumuz eserlerin kopya eserler olması ve gerekse incelediğimiz esere göre daha geç bir tarihe sahip olmaları esrimizin alın üzerindeki saç biçiminin Sikyon ya da daha genel bir ifade ile Peloponnessos sanat ekolüne verilmesini güçleştirmektedir. Bu noktada sorunun çözümü için daha erken örneklere başvurulma zorunluluğu doğmuştur. Fakat öncelikle biçimin tanımında bir çeşit sadeleştirme yapılması gereklidir. Çünkü

[960] Bkz. S. 62, 99.
[961] Bkz. S. 98, 163.
[962] Fuchs 1969, Fig. 198.
[963] Bol 1998, Tafel 23, 25, 29, 32, 35, 37, 41, 49.
[964] Ridgway 1970, 66.

eserimizdeki saç biçimiyle tıpatıp benzer erken örnekler bulmak mümkün değildir. Bu yüzden eserimizdeki saç biçiminin temel mantık olarak alın üzerinden ikiye ayrıldığı ve alnı bir anlamda üçgenleştirdiği kabul edilirse sonuç elde etme ihtimali daha yüksek görünmektedir.

Bu mantık üzerinden yola çıkıldığında eserimizdeki saç biçimlendirmesine benzer en erken örnek M.Ö. 570[965] civarına tarihlenen A.M. 677 envanter numaralı eserdir[966]. Saçın alın üzerinden ikiye ayrılması ve üçgenleşen alın bu eserde net bir şekilde görülmektedir. Hatta dikkatli bakıldığında alın üzerindeki saçların esrimizdeki diyagonal hattı hafif hatırlatırcasına dalgalı oldukları da görülmektedir. Furthwängler eserin Samos atölyelerinde yapılmış olduğunu belirtir[967]. Langlotz ve Bucshor'un görüşleri de bu doğrultudadır[968]. Bu düşüncelerden farklı olan bir görüş ise eserin Naxos üretimi olduğu yönündedir[969]. Fakat sonuç olarak eserin Samos ve Naxos etkileri taşıdığı üzerinde uzlaşılır.

En erken örneğinin doğu Grek, adalarda bulunan bu saç tipinin daha geç iki örneğini Attika'dan attik sanat çalışması olmasına rağmen Peloponnessos etkilerinin görüldüğü Propylae ve Euthydikos kore oluşturur[970]. Fakat bu iki eser dışında -ki onlarda da Peloponnessos sanatı etkili- Attika'dan başka örnek bulunmadığı için bu saç biçiminin Attika'da bir tipoloji oluşturduğu söylenememektedir. Şu durumda elde edilen bulgulardan bu çeşit saç biçimin kökeninin kesin olmamakla birlikte adalar kökenli olduğu görülmektedir. Fakat işin ilginç olan yönü bu saç tipinin gerek Olympia Zeus heykeltıraşlık eserlerinde, Güney Peloponnessos, Sparta, Olympia bölgesindeki ayna destekleri[971] ve pişmiş toprak figürünlerde[972], Güney İtalya ve

[965] Payne 1950, 12
[966] Schrader 1939, 23;Tafel 34.
[967] Pedley 1976, 28.
[968] Pedley 1976, 28.
[969] Pedley 1976, 28.
[970] Bahsettiğimiz bu eserlere gelmeden önce bu tipinin benzerlerine M.Ö. 6. yüzyılın sonlarına tarihlenen İtalya ve Sicilya'daki birkaç pişmiş toprak figüründe rastlamak mümkündür. Fakat bu eserler hem İonia geleneğinde yapılmış oldukları için hem de pişmiş toprak eserler oldukları için Attika bölgesi eserlerine gelmeden önceki onlarla çağdaş olabilecek ve bu tipolojisini bir anda güney İtalya ya da Sicilya'ya dayandırabilecek öncül örnekler oluşturduğu söylenemez. Aksine bu tipinin Doğu Grek ya da adalar kökenli olduğunu kuvvetlendiren örnekler olarak değerlendirilebilirler. Langlotz 1963, 64-67, Tafel 34, 37, 44.
[971] Poulsen 1937, Tefel I, II; Abb. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
[972] Poulsen 1937, Abb. 1, 2, 5, 6, 7.

Sicilya'da[973] ve gerekse daha öncede bahsettiğimiz üzere Sikyon etkili kopya olan heykellerde sevilerek yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür. Birçok bölgede rastlanılan bu tipolojinin Peloponnessos bölgesinde daha fazla bir yoğunluk içerisinde olduğu görülmektedir. Fakat bu yoğunluk bu çeşit bir saç biçiminin Peloponnik sanatın bir özelliği olduğunu göstermemektedir.

Sonuç olarak en erken örneğine adalar üretimi olan bir eserde rastlanılmasından dolayı bu çeşit saç biçiminin kökeni muhtemelen Doğu Grek sanatına ait olmalıdır. Fakat yoğun kullanılmasından dolayı Peloponnessos sanatında çok sevildiğinden başka bir yorum yapılmasına elde edilen materyal izin vermese de bu saç tipinin Attika sanat ekolüne ait olmadığı kesin olarak söylenebilir.

[973] Selinus Temple E Aktaion metobundaki Artemis figürünün başında, Medena'dan M.Ö. 470'e tarihlenen Pişmiş toprak bayan figüründe, Lokri'den M.Ö. 470'e tarihlenen bronz ayna desteğinde ve gene Lokri'den M.Ö. 460 civarına tarihlenen bronz Athena heykelcik figürlerinde görülmektedir. Langlotz 1963, Tafel 67, 103, 64, 92.

P5 (Levha 28; 29-1,2)

Eserimizdeki göz biçimlendirmesi, kalın göz kapaklarının gözün etrafını bir çerçeve gibi çevirmesiyle tipik ciddi stil özelliklerini yansıtmaktadır. Fakat gözlerin biçimiyle alakalı bir ekol değerlendirmesi yapıldığında kesin olarak bir lokalizeden bahsetmek mümkündür. Olympia Zeus tapınağı doğu alınlığında incelemiş olduğumuz kâhin figürünün göz biçimlendirmesi için söylediklerimiz[974] bu eser için de geçerlidir. Kısacası eserdeki göz biçimlendirmeleri için Peloponnik sanat ekolüne ait bir yaratım içinde olduğu söylenebilir.

Eserimizdeki burun yapılandırması, çalışmamızda benzer birçok örneğinin[975] bulunduğu üzere iri, kemikli ve en önemlisi kanatlarının geniş yapısıyla tipik ideal Peloponnik burun yapılandırmasındadır.

Eserimizdeki ağız yapılandırmasında özellikle üst dudak martı dudak biçiminde olup Euthydikos kore'deki üst dudak biçimlendirmelerini anımsatsa da üst dudağın bu biçimiyle Delphi arabacısı ve Chatworths Apollon'undaki dudakların biçimlendirmelerine çok daha yakın olduğu görülmektedir. Bu yüzden eserimizdeki dudak biçimlendirmesinin belirttiğimiz bu eserlerle aynı ekolü yansıttığı söylenebilir.

Eserimizdeki yüz biçimlendirmesi düşünüldüğünde, yanakların düz bir şekilde verilmiş olan sıkı yapısıyla, yüzün profilden daha belirgin olmak üzere, üçgen biçimde olduğu görülmektedir. Yüz bu biçimiyle çalışmamızda ele aldığımız A.M. 644 envanter numaralı esere oldukça benzemektedir. Bu eserin Dickins'in görüşüne dayanarak Argos etkili olduğu belirtmiştik[976]. Dolayısıyla öne sürdüğümüz bu benzerlikten dolayı da eserimizin yüz biçimi Polykleitos çalışmalarının, öncelini oluşturan örnekler içinde sayılmalı ve bu yüzden de Peloponnik etkili olarak değerlendirilmelidir.

Son olarak saç biçimlendirmesi üzerinde durulduğunda, eserimizdeki saç tipolojisinin Morgon tarafından tip IV[977], Rehak tarafından da Mantle Head[978] olarak sınıflandırıldığı görülür. Bu saç tipi yani kaba bırakılmış ya da düzleştirilerek

[974] Bkz. S. 188.
[975] Bkz. Levha 4-1,2; 14-1,2,3,4; 33-1,2,3.
[976] Bkz. Dipnot 595.
[977] Morgon 1952, 299.
[978] Rehak 1998, 195.

oluşturulan saç tipolojisi araştırmacılar tarafından eserimizle aynı tipoloji içinde değerlendirilen Doğu alınlığındaki Kladeos ve Batı alınlığındaki gelin Deidameia üzerinde de görülür. Çalışmamızda özellikle Deidameia'nın alnı üzerindeki üçgen yapılandırma üzerinde durmuş ve konuyu derinlemesine tartışmıştık. Eserimizdeki alın biçimlendirmesi bu tartışmada açmış olduğumuz üçgen alın biçimlendirmesini anımsatmaktadır. Bu anlamda da Deidameia ve eserimizin alın üzerindeki biçimlendirmenin genel mantık olarak birliktelik sergiledikleri söylenebilir. Fakat bu durum oldukça şüpheli görünmektedir. Çünkü alın üzerindeki saç biçimlendirmesinin özellikle kesitinin yuvarlak yapısıyla ve ensede de görülmek kaydıyla saçların alın üzerinden geriye doğru döndürülerek adeta bir çelenk gibi başı çevrelemesi sağlanmıştır. Bu saç tipolojisi erken klasik dönemde, erkek figürlerindeki iki saç tipinden benzerlerinin sadece Attika bölgesi ya da Attik etkili olduğu bilinen çalışmalarda görülen örneğini oluşturmaktadır. Bunun bilinen en iyi örneği Attika'dan Kritios oğlanı yontusudur. Ayrıca Attika dışından fakat Attik etkili çalışmalar olduğu üzerinde uzlaşılan Selinus/Castelvetrano'dan bronz heykelcik[979] gene Selinus'dan Hera tapınağında iki ayrı metoptataki Aktaion ve Zeus figürlerinde[980], ayrıca gene bronz bir baş Atina'dan N.M. 6590 envavter numaralı eserde[981], her ne kadar kopya olsalar da Geç arkaik Attik çalışmaları olarak değerlendirilen Cleveland başı, Argigento torsosu[982] ve son olarak Atina Agorasından çıkan ve Roma dönemine tarihlenen ölmüş Chimera'yı taşıyan Belleropontes figüründe[983] de görülmektedir. Tüm bu saydığımız örnekler dışında tipin başka sanat ekollerine atfedilen örneklerde görülmemesinden dolayı Attika sanatının bir yaratımı olduğunu düşünmek zorundayız. Dolayısıyla incelediğimiz Theseus figüründeki özellikle başı çevreleyen saç sisteminin bu tipoloji ile çok yakın bir benzerlik sergilemesinden dolayı Attik bir yapılandırmada olduğunu düşünmeliyiz. Ayrıca Theseus'un Atina'nın ulusal kahramanı olduğu[984] ve eserin heykeltıraşlık eseri olarak bilinen ilk Theseus örneği olduğu düşünüldüğünde[985]

[979] Hurwit 1989, 75, Fig. 31.
[980] Hirmer 1956, Fig. 124, 125.
[981] Hurwit 1989, 75, Fig. 30.
[982] Ridgway 1970, Fig. 88, 91, 92.
[983] Harrison 1965, 76, Fig. 126.
[984] Brommer 1982, 1; Dipnot 1.
[985] Tulunay 1986, 37.

ustaların modellenmede Attik boyalı seramiklerden yararlanmış olmaları büyük bir ihtimaldir[986]. Dolayısıyla incelediğimiz Theseus figüründe Attik sanat etkilerine rastlanılması beklenebilirdir.

[986] Theseus'un betimlendiği Vazo resmi örnekleri için bkz. Tulunay 1986, Fig. A I, II, III,IV, V, VI, VII.

P1 (Levha 20; 21-1,2,3,4)

Eser bulunduğundan bu yana gerek kimliği, gerekse orijinalitesi kadar ait olduğu sanat ekolüyle de önemli tartışma konusu olmuştur.

Rochette eserin duruşunun Sikyonlu Kanachos tarafından Miletos için yapılan Apollon Philesios'u betimlediği önermiştir[987]. Overback, Collignon, Deonna'nın görüşleri de bu doğrultudadır[988]. Fakat bu konu tartışmalı olsa da eserin bir anlamda Sikyon ekolünün bir ürünü olduğu sonucunu doğurmaktadır. Rochette'in bu konudaki düşüncesi eserin Aegina, Argos ve Sikyon ekolünün etkilerini yansıttığıdır[989]. Fakat eserin ilk olarak sadece Sikyon ekolüne verilmesi Langlotz tarafından ileri sürülmüştür[990]. Langlotz eseri Etrüsk bronz heykelcikleriyle karşılaştırır ve Piombino'nun Etrüsk tipinin eksikliğini hissettirmediğini belirterek[991] eserin Etruria'ya göç eden Güney Peloponneoslu bir heykeltıraş tarafından yapılmış olabileceğini belirtir[992]. Poulsen'in görüşü ise eserin bir Magna-Grecian atölyesinin üretimi olduğu ve değişik sanat ekollerinin bir karışımını yansıttığı yönündedir[993]. Ayrıca Ridgway tarafından eseri Güney İtalya, Sicilya ve Attika eserleri ile ilişkilendirme çalışmaları da vardır[994]. Fakat bu konuda hakkında araştırma yapan bahsi geçen tüm araştırmacılar eseri detaya inmeyerek bir bütün halinde değerlendirerek geneli için elde edilmiş bir sonuca ulaşmışlardır. Görüldüğü üzerede aralarında herhangi bir uzlaşı söz konusu değildir. Bu yüzden eserin sadece yüz detayının değerlendirilmesinde farklı sonuçlar elde etme ihtimali yüksektir.

Öncelikle eserimizdeki kaş yapılandırması değerlendirildiğindeki kaşların oldukça ince bir yapıda keskin sırtlı ve orbitallere doğru gösterdiği kuvvetli bir inişle, ait olduğu dönemde sık rastlanılmayan özel bir betimde olduğu görülmektedir.

---

[987] Ridgway 1967, 45. Apollon Philesios'un tipolojisi N.M.'daki bir gemme ve Berlin'deki bir kabartma üzerindeki betimden bilinmektedir. Bielefeld 1962, Tafel 1,3.
[988] Ridgway 1967, 45.
[989] Ridgway 1967, 45.
[990] Langlotz 1927, 47.
[991] Langlotz 1927, 41.
[992] Langlotz 1962, 119.
[993] Poulsen 1937, 104. Poulsen bu düşüncesini eserimiz ile Sciarra'dan bir bronz eser ile karşılaştırarak oluşturur.
[994] Ridgway'in ilişki kurduğu bu eserlerden bazıları Argigento ve Potenza torsoları ile Adarno'dan bronz bir heykelciktir. Ridgway 1967, 52,53.

Yapılan literatür taramasında eserimizdeki ile benzer kaş biçimlendirmesine sahip iki eserle karşılaşılmıştır. Boetia'da Kreusis'de (Livadhostra) bulunmuş bronz Poseidon heykeli[995] ile Atina'da bulunmuş olan bronz baştır[996]. Her iki eserde Piombino'dan farklı olarak ortak bir şekilde kısa saçlı ve uzun sakallı betimlenmiş olmalarına rağmen benzer kaş betimlemelerine sahiplerdir. Eserimizde görülen sonucunda kaşlara hafif kalkıkmış görünümü veren biçimlendirme bu eserlerde, eserimize göre daha az olmak üzere net bir şekilde görülmektedir. Hatta kaşlardan buruna yapılan geçişte yaratılmış olan kaş aralıklarının kısa tutulması da oldukça benzer görülmektedir. Kaşlardaki bu yakın benzerliklerden dolayı her üç eserinde yüzlerindeki bu bölümün yapılandırmaları aynı sanat ekolüne sahip olmalarının bir göstergesi olmalıdır. Kreusis'te bulunan eserin ait olduğu sanat ekolü kesinlik kazanmış değilse de üzerinde uzlaşılan görüşler eserin Sikyon, Boetia ve Aegina sanat ekollerine ait olabileceğidir[997]. Atina da bulunmasına rağmen Kreusis'teki esere çok benzer olan ve bu yüzden de Boetia çalışması olabilme ihtimali göz önünde bulundurulması gereken karşılaştırma yaptığımız ikinci eserimiz ise Robertson tarafından Aegina Aphaia'dan sakallı savaşçı ve Batı alınlığındaki Herakles figürü ile ilişkilendirilir[998]. Bizce bu benzerliği Kreusis'teki Poseidon heykeliyle de kurmak mümkündür. Kurulan bu ilişkilerden sonra eserimizdeki kaş betimlemesi bizce Aegina daha ağır olmak üzere Sikyon ya da Boetia sanat ekollerinden olma ihtimali yüksektir.

Eserimizdeki burun yapılandırması daha öncede bahsedildiği üzere dar ve küçük bir yapılandırma da olmasına rağmen[999] özel bir durum olarak kanatların üst kısmını kapsamak kaydıyla yanlarının içbükey verilmesi, burun küçük ve dar olmasına rağmen burnun genel yapılandırmada kanatlarının geniş betimlenmesine yol açmıştır. Burun geniş kanatlı, keskin ve kemikli olan sırt biçimiyle yukarıya doğru incelen, prizma biçiminde tipik Peloponnik burun yapılandırmasındadır.

Eserimizde, yüzün genel biçimi değerlendirildiğinde yüzün elmacık kemiklerine denk gelen kısımda oldukça geniş olduğu ve yanakların düzleşmelerine

[995] N.M. 11761 Yük. 118 cm. Lippold, Tafel 37a ; Langlotz 1927, 42, Tafel 22h.
[996] N.M 6445 Yük. 27 cm. Schuchhardt 1975, 34, Fig. 27.
[997] Sikyon : Langlotz 1927, 42; Boetia : Lippold , 113. Kaidesindeki yazıttan dolayı. ; Aegina : Ridgway 1967, 51.
[998] Robertson 1975, 167, Plate 52b.
[999] Bkz. S. 200.

rağmen etliklerini koruyarak çeneye doğru incelmeleriyle yüzün çok hafif bir şekilde ovalliğini koruduğu görülmektedir. Yüz bu biçimiyle tipik Geç 5. yüzyıldan erken 5. yüzyıla geçişin bir örneğini teşkil etmektedir. Eser geç arkaik devrin İonik etkili yanaklardan buruna doğru olan ovalleşen biçimi bir hayli azalarak yanakların da düzleşmesiyle de erken 5. yüzyılın " U " biçimli[1000] yüzlerine adım atmıştır. Yüz, çene kısmı hariç bu biçimiyle Attika bölgesi çalışmalarına bir hayli benzemektedir. Euthydikos kore, A.M. No. 684, Aristodikos ve Kritios oğlanının yüz biçimleri bu anlamda eserimizle hemen hemen aynı betimlemeye sahip olduğu söylenebilir. Bahsedilen benzerliklerden dolayı eserimizin yüz biçiminin değerlendirmesi için Attik bir betimlemede olduğu yorumunu yapmak düşünülebilir. Fakat bu durum eserimizde çenenin betimlenişinin ilişki kurduğumuz eserlere göre daha küçük ve dar verilmesi bu düşünceye engel olmaktadır. Bu tarz küçük çene yapılandırmalarıyla Peleponnesos bölgesi eserlerinde sıkça karşılaşılmaktadır[1001]. Fakat çenenin küçük verilmesiyle yüz biçiminin Peloponnik yüz biçiminin bir örneği oluşturduğunu söylemek oldukça güçtür. Çünkü Peloponnik sanatta çenenin küçük verilmesindeki amaç yüzde üçgen bir görünüm elde etme isteğidir. Oysaki bizim eserimizde böyle bir durum söz konusu değildir. Fakat her ne kadar verdiğimiz örneklerle kesin bir sonuca ulaşamasak ta eserde yüzün bu bölümü için Attik sanat etkisinin ağırlığının hissedilir derecede olduğu söylenebilir.

Aynı şekilde eserimizdeki ağız yapılandırmasının benzerlerini Attika bölgesi eserlerinde bulmak mümkündür. A.M. 684(Levha 4-1,2) nolu eserdeki üst dudağın neredeyse düz denecek düzeydeki yanlardan hafif eğimli başlayan yapısı ve dudak ortasındaki girintinin hafif verilişi eserimizdeki üst dudak yapılandırmasıyla oldukça uyumludur. Aynı benzerlik eserimize göre daha ince olan ve dudak ortasındaki girinti geçişinin biraz daha yumuşak verildiği A.M. 674(Levha 2-1,2,3) nolu eserde de bulmak mümkündür. Ayrıca bu eserdeki alt dudak biçimi alt dudağın dışa taşkın ve adeta ok yayının andıran biçimi ve ağzın iç tarafına bakan kısmının kanatları aşırı derecede yatırılmış olan " V " şeklinde olması eserimizle oldukça benzerdir. Eserimizle Attika bölgesi eserleri arasında kurduğumuz bu ilişkilerin benzerlik

[1000] Hurwit.bu tanımı Kritios oğlanı için kullanmıştır Hurwit 1986. Ancak bu tanım bizim tarafımızdan genelleştirilmiştir.
[1001] Bkz. Levha 18; 29-1,2.

anlamında yüksek derecede bir uyumluluk göstermesinden dolayı eserimizdeki ağız yapılandırması için M.Ö. geç 6. yüzyıl Attika bölgesi ekolünü yansıttığı ileri sürülebilir.

Piombino'daki saç yapılandırması özellikle arkaik sanatta örneği bulunması zor olan bir biçimlendirmededir[1002]. Bunun için öncelikle daha önce belirttiğimiz gibi eserdeki saç yapılandırmasını öne düşürülen ve alın üzerinde kısa tutulan saç ve arkaya düşürülen ve toplanan saç olarak ayırarak ayrı ayrı incelenmesi gerekmektedir. Çünkü Arkaik sanatta iki betimlemenin kombine edilmiş örneğini bulmamaktadır.

Bu ayrımdan sonra öncelikle eserde arkaya düşürülen uzun saç yapılandırmasından değerlendirmeye başlamak gerekirse başın üzerinden arkaya düşürülen saç tellerinin uç kısmından sıkıca toplanarak başın arkası ve ense üzerinde bol bırakılarak saç yığını şeklini alması ve yığının en bol kısmından geçirilen bir iple saçın çevrelenmesi tanrıçaların yanı sıra Apollon[1003] gibi erkek tanrılarda da bulunabilen bir düzenlemedir. Bu betim Grek heykeltıraşlığında M.Ö. 6. yüzyılın sonuna doğru başlar ve M.Ö.480 ve ciddi periyotta oldukça popüler olur[1004]. Bu betimin varlığı kesin olarak bilinse de özellikle geç 6. yüzyıl ve erken 5. yüzyıldan günümüze ulaşmış herhangi bir orijinal heykeltıraşlık eseri bulunmamaktadır[1005]. Bu saç biçiminin varlığı M.Ö. 5. yüzyılın ilk yarısı içine dâhil olan Grek sikkeleri üzerinde net bir şekilde takip edilebilir[1006]. Eserimizle aynı ya da benzer mantıkta fakat daha geliştirilmiş saç düzenlemesine sahip figürlerin görüldüğü sikkelerin tamamı Sicilya adasındandır ve figürlerin hepsi bir tanrı ya da tanrıçaya ait betimlemelerdir[1007]. Kurulan bu ilişkiler bu saç betisine sahip eserimizin Klasik Grek düşüncesine göre bir tanrıyı betimlemiş olduğunu kesin olarak gösterse de figür için ileri sürülen Güney İtalya ya da Sicilya ekolünün bir ürünü olabileceğinin de bilinmesine rağmen eserimizdeki bu çeşit saç biçimlendirmesini Güney İtalya ekolüne atfederek açıklamanın doğru olmayacağı kanaatindeyiz. Buluntular onu

[1002] Ridgway 1967, 55.
[1003] Ridgway 1967, 55.
[1004] Ridgway 1967, 55.
[1005] Fakat M.Ö. 470-60 yıllarına tarihlenen Museo Chiaramoti'den kopya bir Apollon başı bulunmaktadır. Ridgway 1967, 55, Dipnot. 82.
[1006] Ridgway 1967, 55.
[1007] Franke 1964, Plate 2, 7, 12, 25, 28, 29, 70, 95, 102, 103, 103.

gösterse de Sicilya'nın kıta Yunanistan'ındaki şehirler tarafından yoğun bir şekilde kolonize olduğu unutulmamalı ve sanatsal etkilenmenin olabileceği göz ardı edilmemelidir.

Son olarak eserimizdeki alın üzerine gelen ve birbiri üstüne bindirilmiş çift sıra salyangoz biçimi şeklinde sonlandırılan saç biçimi değerlendirildiğinde bu biçiminin eserimizle hemen hemen çağdaş olan ve çalışmamızda ele aldığımız A.M. 642 nolu esere neredeyse birebir denecek biçimde benzediği görülmektedir. Önemli bir fark olarak eserimizde salyangozların ortasında bir delikle sonlandırıldıkları görülmektedir. Bu yakın benzerlikten dolayı A.M. 642 nolu eseri incelediğimizde alın üzerindeki saç biçimlendirmesi için elde ettiğimiz sonuçlar[1008] esrimiz içinde geçerlidir. Dolayısıyla eserimizdeki bu çeşit saç biçimlendirmesi Attik-İonik bir betimlemedir.

[1008] Bkz. S. 127. Ayrıca bu çeşit saç biçimlendirmesinin Attika bölgesindeki yoğunluğu için bkz. Harrison 1965, Plate 18, 41, 44, 45, 46, 47, 48.

5. Sonuç

Grek klasik devir heykeltıraşlığının temelini oluşturan Ciddi stil, genel bir kabul gördüğü üzere idealizm kavramıyla birlikte değerlendirilmiştir. Bu da ideal olanı ya da en güzeli elde etme uğrunda belirli yasaların konmasına yol açarak betimde, özellikle çalışmamızın ana konusunu teşkil eden yüz betimlemelerinde tek tip bir tipolojinin oluşturulmasına neden olmuştur ki bu durum da ideal yüz kavramıyla açıklanmıştır.

Çalışmamızda elde ettiğimiz bulgular ışığında özellikle Ciddi stilin erken dönemleri olan M.Ö. 5. yüzyılın ilk çeyreği için tek tip bir tipolojiden bahsetmek mümkün görünmediğinden dolayı bahsettiğimiz bu erken dönem zaman dilimi için Ciddi stil ve idealizm kavramlarının birbirlerinden ayrılarak, idealizm unsurunun tam anlamıyla ortaya çıkmadığı Ciddi stil olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Özellikle Attika bölgesi eserlerinde karşılaştığımız utangaç, üzgün, şaşkın ya da tebessüm ifadeli yüzler bunu net bir şekilde ortaya koymaktadır. İlk bakışta bu kavramlar oldukça soyut kavramlarmış gibi görünseler de, bu ifade çeşitliliğinin yaratılmasında, somut biçimselliğin ön plana çıkarılarak oluşturulduğu görülmektedir. Yüzlerde özellikle bu çeşitli ifadelerin yaratılmasında elmacık kemikleri, kaşlar, gözler ve en önemli olarak ta dudaklar üzerindeki yapılandırmalarda uygulanan farklı biçimlendirmelerin etkili olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bahsi geçen bu dönem eserleri için yüz betimlemelerinin tek tip olarak nitelendirilebilecek ortak bir tipoloji oluşturdukları söylenememektedir. Bu nokta da yüzlerde karşılaşılan bu ifade çeşitliliğinin Ciddi stil muhtevasındaki yeri gibi önemli bir soru akla gelmektedir. Çünkü yukarıda belirtmiş olduğumuz tebessüm ya da şaşkınlık gibi ifadeleri içeren yüzler, Ciddi stil tanımıyla uyumsuzmuş gibi görünmektedir. Fakat bizce tam tersi bir durum söz konusudur. Çünkü Ciddi stil, eserlerdeki somurtma, acı, üzüntü ya da daha genel bir başlık altında " ciddi " ifadeyi barındırıp bunu öncelikli düşündürdüğü kadar Kramer'in tespit ettiği ve bizim de çalışmamızın birinci bölümünde belirtmiş olduğumuz üsluptaki sertleşme anlamına da gelir. Dolayısıyla ciddi ifade dışında düşünülebilecek olan tebessüm, şaşkınlık ya da utangaç gibi yüz ifadelerinin stil anlamında Ciddi stilin sert üslubunu gösterdiği

sürece Ciddi stil dışı betimler sayılmaları yanlış bir düşüncedir. Bizce bu çeşit ifadedeki betimler Ciddi stilin muhtevasındadır fakat dönemin erken örneklerini oluşturmakla birlikte M.Ö. 5. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren de görülmemektedirler. Bu durum da başlangıçta yapmış olduğumuz idealizm ve idealizmsiz Ciddi stil ayrımını kuvvetlendirmekle birlikte bu ayrımın kronolojik bir sınıflandırma ile olması gerektiğini düşündürmektedir. Bu konu üzerine bu bölümde daha sonra ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

Çalışmamızda elde ettiğimiz bulgular ışığında idealizm kavramının tüm özelliklerinin tam anlamıyla kendini gösterdiği dönem Ciddi stil içindeki M.Ö. 5. yüzyılın ikinci çeyreğine tekabül eden zaman dilimidir. Çalışmamızda daha çok Peloponnessos grubuna dâhil olan bu dönem eserlerindeki yüzlerde tespit ettiğimiz ifadeler Ciddi stilin erken döneminde belirtmiş olduğumuz ifadelerdeki gibi çeşitlilik arz etmemektedir. Bu dönem yüzlerinde karşılaşılan ortak ifade, ifadenin donukluğu veya genel olarak ifadesizlik ya da betimin özellikle dönem sonuna doğru tanrı heykellerinde görülen ve heybetlilik yaratmak için sertleştirilen betimin sonucu olarak ifadenin duygusuzlaşması olarak belirtilebilir. Bu durum çalışmamızda incelediğimiz ve zaman dilimi olarak belirttiğimiz tarihlerle uyumluluk gösteren tüm eserlerde istisnasız görülebilmektedir. Dolayısıyla Ciddi stilin erken dönemlerindeki yüzlerde göremediğimiz ifade anlamındaki birlik zamansal olarak bu dilimde görülmektedir. Yüzlerde sağlanan ifade anlamındaki bu birlikte yüz uzuvlarının biçimlendirilmesinin de payının oldukça büyüktür. Fakat Ciddi stilin erken dönemine ait olan yüzlerde gördüğümüz kaş, göz ya da dudaklarda yaratılan ve yüzlere birbirlerinden ayrı ifadeler katan farklı biçimlendirmelerin görülmesi, yüzlerin genelinde ifade anlamında bir birliktelik olduğu için bu dönem eserlerinde görülmemektedir. Yani Ciddi stilin bu döneminde yüzlerde biçimlendirme anlamında olan bir birliktelikten söz edilebilmektedir. Bu noktada Walston'un açıklaması düşüncemizi daha netleştirir niteliktedir. Walston M.Ö. 5. yüzyılın ilk yarısında yüzlerde birbirinden ayrı iki tipin bulunduğunu belirtir[1009]. Bunlardan ilki diğerine göre daha erken olmak üzere yuvarlağımsı hatların egemen olduğu kare ve dikdörtgen olarak belirtilebilecek olan yüz tipi, diğeri ise ilkine göre daha geç olmak

[1009] Walston 1926, 236.

üzere üçgen yüz tipidir[1010]. Walston'un yapmış olduğu açıklama bizce doğru düşüncedir. Ciddi stil boyunca yüz biçimlerinde görülen temel eğilim kare biçimden üçgen biçime doğrudur ve her iki biçiminde çalışmamızda ele aldığımız eserler göz önünde bulundurulduğunda genel bir tipoloji oluşturdukları söylenebilir. Bizim düşüncemiz bu her iki tipolojideki yüzlerde zamansal olan bir ayrımın yanı sıra bölgesel olarak ta bir ayrım içinde oldukları yönündedir. Kare ya da dikdörtgen olan " U " biçimli yüz Attika bölgesinde; ilkine göre daha geç görülen üçgen yüz Peloponnessos bölgesinde tipoloji oluşturmuştur. Dolayısıyla Ciddi stil içinde var olan bir bölgesellikten bahsetmek mümkündür.

Gerek İdealizm ve ideal yüz kavramları ve gerekse bu kavramların birbirleriyle olan ilişkilerini açıklayarak çalışmamızı sonlandırmak için daha önce de bahsettiğimiz üzere İdealizm içindeki Natüralizm ve Realizm kavramlarına tekrar dönülmesi gerekmektedir.

Natüralizm tüm Grek sanatında olduğu gibi Ciddi stil boyunca üretilen eserlerde hep bulunmaktadır. Doğal olanı model alma heykeltıraşların temel dayanak noktalarından biri olmuştur. Ele aldığımız eserlerde de bu durum doğal olana uygunluk anlamında gayet açık bir şekilde görülmektedir. Fakat bu kavram üretilen eserlerde sadece doğru biçimlendirmeyi ön plana çıkararak eserlerdeki biçimselliği karşılamaktadır. Ele aldığımız eserlerin antromorfik ürünler olduğu düşünüldüğünde dönem sanatını açıklamak için tek başına bu kavram yetersiz kalmaktadır. Bu noktada da Realizm kavramı devreye girmektedir. Çünkü üretilen eserde biçimsellik kadar onunla birlikte gelişen ve biçimlendirmenin bir sonucu olarak ta bir maneviyat ya da içsel biçimlendirme bulunmaktadır. Bunun sadece Natüralizm kavramıyla açıklanması mümkün değildir. Çünkü insan maneviyatıyla bir bütündür. Çalışmamızda aynı yüzler üzerindeki çok ufak oynamalarla yaratılan utangaç, öfkeli ya da kazandığı ödülden dolayı şaşkınlık ifadesinde olan sporcu yüzleri eserlerdeki içsel biçimlendirmenin ve maneviyatın da ihmal edilmediğini göstermektedir. Eğer tam anlamıyla gerçek olana uygun bir betim elde edilecekse biçimin yanı sıra maneviyatında belirtilmesi gerekmektedir. Dönem sanatının doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için bu durumu eksiksiz bir biçimde açıklayabilecek kavram Realizm

[1010] Walston 1926, 236.

kavramıdır. Sonuç olarak Ciddi stilin dayandığı temel iki dayanak noktasının Natüralizm ve Realizm kavramları olduğu söylenebilir.

İncelediğimiz eserler doğrultusunda Natüralizm Ciddi stilin tamamında etkisini gösterirken Realizm M.Ö. 5. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren görülmemektedir. Çünkü bu döneme kadar olan yüzlerde bir ifade çeşitliliği görülmesine rağmen bu dönemden sonra ifadelerin çeşitliliğini kaybederek tek tipleştiği görülmektedir. Bu dönemde yüzlerdeki ortak ifade daha öncede belirttiğimiz üzere donuk, duygusuz yüz ifadesi olmuştur. Bizce bunun nedeni İdealizmin tam anlamıyla kendini hissettirmeye başlamasıdır. Ya da tersi olan mantıkta düşünecek olursak İdealizm içinde Realizmin bulunmamasıdır[1011]. Sonuç olarak bir ideal yüz tanımı yapıldığında Natüralizmin yoğun bir şekilde kendini hissettirmesiyle en güzele ulaşma arzusunda biçimselliğin ön planda olduğu her türlü maneviyattan yoksun dolayısıyla içinde Realizmin hiçbir unsurunun bulunmadığı, incelediğimiz eserler sonucunda ulaştığımız bilgilere göre üçgen yüz tipolojisi üzerine kurulan ve dolayısıyla Peloponnessos unsurlarının daha ağır olduğu ortak bir tiptir denebilir.

Son olarak ulaştığımız tüm sonuçlar Ciddi stil içinde bir ayrımın bulunduğuna işaret etmektedir. Bizce dönemin daha iyi anlaşılabilmesi için dönemde bir kronolojik olarak ta bir ayrım yapılması gerekmektedir. Bizim önerimiz ise yukarıda belirttiğimiz kavramların ışığında dönemin Ciddi Stil I (M.Ö. 500- M.Ö. 475) ve Ciddi Stil II (M.Ö. 475- M.Ö. 450) olarak ayrılması gerektiğinin uygun olduğu yönündedir.

[1011] Walston'un düşüncesi de Realizm ve İdealizmin uzlaşmadığı yönündedir. Walston 1926, 238.

KATALOG

A1 (Levha 1; 2-1,2,3)

Toplam Yük. : 92 cm

Envanter No : 674

Sergi Yeri : A.M.

Tarihi : M.Ö. 500

Paros mermerinden olan eser[1012] khiton üzerine manto giyinmiş[1013] uzun saçlı bir bayan yontusudur[1014]. Her iki kol dirsek, bacaklar ise diz hizasından itibaren kırık ve eksiktir[1015]. Burun, çene, stephane, sağ göz ve sağ omuzun arkasında deformeler mevcuttur[1016]. Frontal bir şekilde duran eser ince uzun boyun hafif eğik omuz ve geniş kalçalara sahiptir[1017] ve sol bacak muhtemelen düz bir şekilde sağ kol dirsekten kırık bir şekilde ileriye uzatılmıştır[1018]. Dirseklere kadar inen khiton ince dalgalı kıvrımlarla; sol koltuk altından vücudun üst bölümünü saran ve sol omuzu tamamen, sağ omuzun büyük bir kısmını da açıkta bırakarak sağ kol üzerinden sarkan himation ise dikey kıvrım sistemi içinde uçları zikzak[1019] şeklinde katlanarak betimlenmiştir. Yüz oval, çene küçük ve geriye doğru[1020], gözler dar ve yarı kapalı betimlenmişlerdir[1021]. Başın üstünde bir stephane ile çevrilen saç, stephanenin için den ince teller şeklinde geriye doğru taranmıştır[1022]. Alın üzerindeki saçlar ise on iki

---

[1012] Schrader 1939, 44.
[1013] Payne 1950, 35. Burada manto olarak geçen üst örtü bizce dorik peplostur.
[1014] Dört parçanın birleştirilmesiyle oluşturulan eser Ekim 1888 de Parthenon'un güneybatısında bulunmuştur. Schrader 1939, 44.
[1015] Netoliczka 1912, 254.
[1016] Dickins 1912, 213.
[1017] Payne 1950, 34.
[1018] Schrader 1939, 44.
[1019] Netoliczka 1912, 254. Schrader'in bu katlamalar için yorumu paryphedir. (pile) Himation kıvrımları üzerinde kırmızı ve yeşil boya ile yapılmış meandır kuşakları vardır. Dickins 1912, 214.
[1020] Schrader 1939, 44.
[1021] Dickins 1912, 214.
[1022] Schrader 1939, 44.

zikzak dalgalı bukle[1023] halinde alın çevreledikten sonra kulak arkasına sıkıştırılır. Enseye devam eden saçlar dikdörtgen yığın şeklinde sırta, öne düşürülen saçlar ise dört uzun bukle haline göğüsler üzerine sarkıtılır

[1023] Dickins 1912, 214.

A2 (Levha 3-1,2; 4-1,2)

Toplam Yük. : 119 cm

Envanter No. : 684

Sergi Yeri : A.M.

Tarihi : M.Ö. 490

Ada mermerinden olan eser,[1024] ionik khiton üzerine himation bunlara ek olarak da epiplema giyinmiş[1025] uzun saçlı bir bayan yontusudur[1026]. Sol omuz ve sol kol tamamen[1027], sağ el bilek hizasından, bacaklar kalçanın biraz aşağısından[1028] ve sol göğüs tamamen sağ göğsün ise alt kısmında küçük bir alan kırık ve eksiktir. Arkada sırtı komple örten himation[1029] atkı gibi önde her iki omuzdan aşağıya sarkıtılarak göğsü komple kaplar[1030] ve sağda sağ kol üzerinden sarkıtılarak sonlandırılır[1031]. Himation kıvrımları önde dikey kıvrımlarla katlanarak[1032] düşer. Khiton kıvrımları ise dalgalı hatlarla gösterilmiştir[1033]. Frontal bir şekilde duran eserde yüz oval ve elmacık kemikleri çıkıntılıdır[1034]. Çene ağır, dudaklar kalın[1035], gözler dar oval[1036], kaşlar keskin kavisli betimlenmişlerdir. Saç başın üstünden her yöne dalgalı saç telleri şeklinde dağıldıktan sonra bir diademle çevrilir. Daha sonra saç formulasyon değişerek alın üzerine gelen saçlar halka biçiminde zikzak

[1024] Langlotz , Schuchhardt 1943, 34. Fakat sadece kollar Pentelik mermerden yapılmıştır. Schrader 1939, 55
[1025] Dickins 1912, 238. Schrader eserin İonik khiton yerine İonik peplos giyindiğini belirtir. Schrader 1909, 33.
[1026] On parçanın birleştirilmesiyle oluşturulan eser 1982-3 yılında Parthenon'un doğusunda bulunmuştur. Schrader 1939, 55. Ayrıca daha sonraki yıllarda keşfedilen 501 envanter nolu sağ bacak parçası da Schrader tarafından 1907 yılında esere eklenmiştir. Schrader 1909, 33
[1027] Schrader 1909, 33.
[1028] Dickins 1912, 237.
[1029] Schrader 1909, 33.
[1030] Schrader 1939, 55.
[1031] Dickins 1912, 238.
[1032] Rodenwalt 1921, 32.
[1033] Dickins 1912, 238.
[1034] Dickins 1912, 239.
[1035] Langlotz , Schuchhardt 1943, 34.
[1036] Dickins 1912, 239.

ondulasyonda, arkada ise uzun dikdörtgen saç yığını şeklinde sırta sarkıtılır[1037]. Ayrıca kulak arkasından çıkan üç kalın saç buklesi göğüsler üzerine düşürülür.

[1037] Dickins 1912, 239.

A3 (Levha 5-1,2; 6-1,2)

Toplam Yük. **:** 125 cm

Envanter No. **:** 685

Sergi Yeri **:** A.M.

Tarihi **:** M.Ö. 500

Ada mermerinden olan eser[1038], İonik khiton ve üzerine himation giyinmiş[1039] uzun saçlı bir bayan yontusudur[1040]. Sağ kol dirsek, sol el bilek hizasından; sağ bacak ayak bileğinden, sol bacak baldırın orta kısmından itibaren kırık ve eksiktir[1041]. Burun, çene, stephane ve elbise üzerinde deformeler mevcuttur[1042]. Frontal bir duruşta olan eserde sol bacak dik bir şekilde[1043] ; kollar dirsekten kırık bir biçimde ileriye uzatılmıştır[1044]. Eser figürün inceliğini vurgulayan himation ve khiton giyimine sahiptir[1045]. Göğüs ve omuzlar üzerine düşen khiton dalgalı ince şeritler halinde kıvrımlara sahiptir[1046]. Ayak bileklerine kadar uzanan khiton, bu bölümde bacakları sıkıca sararak[1047] ince uzun çizgiler halinde kıvrımlar oluşturmuşlardır. Sol omuzu açıta bırakan himation çapraz bant üzerinde sarkan[1048] karın üzerindeki merkezden her iki tarafa katlanan kıvrımlarla gösterilmiştir. Yüz oval[1049], çene ağır, ağız ve gözler dar[1050] betimlenmiştir. Saçlar başın üstünden yatay kalın çizgilerle[1051] ayrıldıktan sonra bir stephane ile çevrilir. Alın üzerine gelen saçlar yatay dalgalı saç

[1038] Schrader 1939, 47. Dickins Paros mermerinden olduğunu düşünür. Dickins 1912, 240.
[1039] Dickins 1912, 240. Schrader ionik khiton üzerine giyilen elbisenin himation yerine peplos olduğunu savunur. Dickins 1912, 240.
[1040] Altı parçanın birleştirilmesiyle oluşturulan eser, 1888 yılında Parthenon'un güneybatısında bulunmuştur. Schrader 1939, 47. Daha sonra Schrader tarafından iki parça daha eklenmiştir. Dickins 1912, 240.
[1041] Schrader 1939, 47.
[1042] Dickins 1912, 240.
[1043] Dickins 1912, 240.
[1044] Schrader 1909, 38.
[1045] Payne 1950, 35.
[1046] Schrader 1939, 47.
[1047] Dickins 1912, 240.
[1048] Dickins 1912, 240.
[1049] Schrader 1939, 47.
[1050] Dickins 1912, 240.
[1051] Schrader 1939, 47.

telleri şeklinde ikiye ayrılır. Uzun saç ise bir kısmı yığın şeklinde enseden sırta, dört uzun saç buklesi ise omuzlar üstünden göğüsler üzerine düşürülür.

A4 (Levha 7; 8-1,2)

Toplam Yük.	**:**	51 cm
Envanter No.	**:**	688
Sergi Yeri	**:**	A.M.
Tarihi	**:**	M.Ö. 490

Pentelik mermerden olan eser ionik khiton üzerine himation giyinmiş[1052] uzun saçlı bir bir bayan yontusudur[1053]. Vücut kalçaların biraz aşağısından[1054] ve kollar dirsek hizasından[1055] kırık ve eksiktir. Genel olarak dikey kıvrım sisteminin hakim olduğu eserde arkada sırtı komple örten, önde her iki omuzdan sarkan himation[1056] şal gibi giyinilmiştir[1057]. Açık bir şekilde arkaik frontallikte duran eserde[1058] baş çok hafif sağ omuza dönmüştür[1059]. Genel olarak yüz oval ve kemiksiz[1060], çene ağır betimlenmiştir. Gözler kalın göz kapaklarıyla, kaşlar ise keskin betimlenmiştir[1061]. Uzun olan saçlar alın üzerinde ikiye ayrıldıktan sonra kulakların arkasından enseye düşürülür ve burada himationun içine sarkıtılır[1062]. Baş üzerinde bir diadem[1063] ya da stephane[1064] mevcuttur.

[1052] Schrader 1939, 21. Robertson eserin ionik khiton yerine peplos giyindiğini önerir. Robertson 1975, 179.
[1053] Baş ve vücud halinde iki parçadan oluşan eserde vücud 1889 da Propylaea'da baş ise kesin olmamakla birlikte 1882'de Stamatakis'in kazıları sırasında Propylaea'da bulunmuştur. Dickins 1912, 246
[1054] Dickins 1912, 246.
[1055] Alscher 1961, 190.
[1056] Alscher 1961, 190.
[1057] Dickins 1912, 246.
[1058] Robertson 1975, 179.
[1059] Schrader 1939, 21.
[1060] Ridgway 1970, 35.
[1061] Dickins 1912, 247.
[1062] Alscher 1961, 190.
[1063] Alscher 1961, 190.
[1064] Dickins 1912, 246.

A5 (Levha 9; 10-1,2,3,4)

Toplam Yük. : 58.9 cm

Envanter No. : 686

Sergi Yeri : A.M.

Tarihi : M.Ö. 490-80

Paros mermerinden olan eser,[1065] İonic khiton ve üzerine himation giyinmiş[1066] uzun şaçlı[1067] bir bayan yontusudur.[1068] Eserin bel hizasından sonraki kısmı, sağ kol dirsek hizasından ve sol el parmakları kırık ve eksiktir.[1069] Frontal bir duruş sergileyen eserde[1070] kuvvetli verilmiş sol kol[1071] dirsekten hafif bükük şekilde aşağıya sarkmakta ve muhtemelen geç arkaik korelerinde olduğu gibi elbiseyi tutmaktadır[1072]. Sağ kol ise izlerden anlaşıldığı kadarıyla dirsekten doksan derece kırık bir şekilde ileriye uzanmaktadır. Vücudun frontalliği ile uyum içinde olan başta, yüz oval fakat kemikli, ağız küçük, dudaklar hareketli, çene geniş ve kuvvetlidir. Saçlar ise alın üzerinden ortadan ikiye ayrılmış olup bir kısmı kulakların arkasından omuz ve her iki göğüs üzerine üç uzun bukle halinde diğer kısmı ise trapezoid saç yığını halinde sırt üzerine düşürülmüştür. Ayrıca saçlar üzerinde başın üst kısmını kaplayan üzerinde konsantrik daire düzenlemesinin bulunduğu ve başın arka kısmında bir düğümle bağlanmış örtü bulunmaktadır.

[1065] Schuchhardt 1975, 50
[1066] Schrader 1939, 77
[1067] Dickins 1912, 243
[1068] Eser 1882 yılında Parthenon kutsal alanının doğusunda bulunmuştur. Schrader 1939 s. 77. 1886 ya da 1887 yılında Erechtheum yanında kaidesinde Euthydikos yazılı dizin biraz alt hizasından itibaren olan ve bir bayana ait olan kaidesiyle birlikte bir heykel parçası çıkarılmıştır (Acr. No. 609). Bu parça Winter ve Schrader tarafından no.686 ile ilişkilendirilmiş ve stil, materyal ve ölçü değerlendirilmeleri sonucunda iki parçanın aynı esere ait olduğu kesinleşmiştir. Dickins 1912, 241. Resim için bkz. Alscher 1961 Fig. 25c.
[1069] Dickins 1912, 242
[1070] Schuchhardt 1975, 49
[1071] Langlotz , Schuchhardt 1943, 36
[1072] Robertson 1975, 173

A6 (Levha 11)

Yük. : 27.5 cm

Envanter No. : 696

Sergi Yeri : A.M.

Tarihi : M.Ö. 500-90

Attik, Pentelik mermerden[1073] olan eser, muhtemelen uzun saçlı ve başının üzerinde bir polos[1074] taşıyan bir kadın başıdır[1075]. Başın arka kısmı, kulaklar, yanağın sol bölümü, polosun sol köşesi, kırık ve eksiktir ve burnun ucunda da hasar bulunmaktadır[1076]. Yüz oval fakat çok hafif bir şekilde kemiklidir[1077]. Gözler, düz ve dar, ağız yumuşak, çene ve yanaklar dışa çıkıntı yapmayarak düz betimlenmiştir[1078]. Saçlar üzerinde kırmızı ve yeşil meander ve lotus-palmet motiflerinin olduğu[1079] ve polosun üstünde kalan bir taç altından alın üzerine, perçem oluşturacak biçimde, zikzak dalgalar şeklinde düşürülmüştür[1080]. Polos ise geniş bir dikdörtgen kütle şeklinde başın üzerine oturmaktadır[1081].

[1073] Langlotz, Schuchhardtt 1943, 31.
[1074] Müller 1921, 35.
[1075] Eser kasım 1888 yılında Parthenon'un batı fasadında bulunmuştur. Schrader 1939, 20.
[1076] Dickins 1912, 261. Eser alt dudaktan itibaren çeneyi kapsıyan parça ve yüzün geri kalan bölümünü oluşturan iki parçanın birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Dickins 1912, 261.
[1077] Payne 1950,39
[1078] Dickins 1912, 261.
[1079] Gardner 1889, 265.
[1080] Dickins 1912, 261. Ayrıca baş, 493, 354 ve 4156 envanter numaralı parçalarla ilişkilendirilir. Schrader 1939, 20.
[1081] Schrader 1939, 461.

A7 (Levha 12-1,2)

Yük.	**:**	54 cm
Genişlik	**:**	31,5 cm
Envanter No.	**:**	695
Sergi Yeri	**:**	A.M.
Tarihi	**:**	M.Ö. 470

Paros mermerinden olan eser[1082], üzerinde Athena[1083] figürünün betimlendiği bir steldir[1084]. Stelin sol köşenin üstü ve figürün sol kolunun aşağısı kırık ve eksik olan eserde figürün elbisesi ve sağ eli üzerinde de deformeler mevcuttur[1085]. Athena sağ cepheden[1086], sol eliyle mızrağa dayanır[1087], sağ eli kalçasında[1088], başı, sol elinin dokunduğu yere kadar öne eğik, sağ ayak sabit, sol ayak geride ve topuktan yükselmiş[1089] bir şekilde önünde duran küçük stele bakar konumda betimlenmiştir[1090]. Athena iki sorguçlu korinth miğferi[1091] takmış ve omuzlardan iğneli[1092] kemerli peplos giyinmiştir. Peplos ayak bileklerine kadar inen[1093] uzun, düz, kanal biçimli kıvrımlarla betimlenmiştir[1094]. Başın profilden verildiği eserde[1095]

[1082] Dickins 1912, 258.
[1083] Ridgway 1970, 48.
[1084] Stel 1888 yılı haziran ayında, Parthenon'un güneyindeki bir inşaatın duvarında yüzeyin yirmi metre aşağısında bulunmuştur. Dickins 1912, 258. Richter stelin adak steli olduğunu düşünür. Richter 1969, 93.
[1085] Dickins 1912, 258. Eserde kırık ve eksik olan yerler restore edilerek sağlamlaştırılmıştır.
[1086] Schuchharddt 1975, 58.
[1087] Lippold 1950, 110.
[1088] Robertson 1975, 178.
[1089] Dickins 1912, 258.
[1090] Ridgway 1970, 48.
[1091] Gardner 1890, 267.
[1092] Dickins 1912, 258. Gardner eserin sadece khitona büründüğünü belirtir. Gardner 1890, 267. Langlotz ise elbisenin doric peplos olduğunu belirtir. Langlotz 1927, 163.
[1093] Dickins 1912, 258.
[1094] Robertson 1975, 178.
[1095] Dickins 1912, 258.

çene belirgin, burun kuvvetli belirtilmiştir. Saçlar miğfer altından dalgalı şekilde ikiye ayrılmış ve kulakların arkasına sıkıştırılmıştır[1096].

[1096] Dickins 1912, 258.

A8 (Levha 13-1,2)

Yük. : 59 cm

Envanter No. : 3344

Sergi Yeri : N.M.

Tarihi : M.Ö. 470

Paros mermerinden olan eser[1097], üzerinde çıplak olarak betimlenmiş bir erkek figürünün olduğu bir steldir[1098]. İnce, uzun dikdörtgen biçiminde olan stel[1099], yüzeyi genel olarak deformeler barındırmasına rağmen üzerindeki figürün bel hizasına gelen yerden itibaren aşağı kısmı kırık ve eksiktir[1100]. Sağ dirsekten, bel kısmına kadar betimlenen figürün[1101] baş sol profilden vücut sol ¾'lük görünüşten zemine yapışık[1102] betimlenmiştir. Frontal[1103] duruş içinde olan figürde sol kol düz bir şekilde aşağıya sarkmakta sağ kol ise dirsekten kırık bir şekilde yukarıya kaldırılarak başın üstüne dokunmaktadır. Vücut maskuler bir yapıda[1104] fakat yumuşak bir betimleme hali içindedir. Baş hafif öne eğilmiş, başının üstü giydirilen bir şapkayla yuvarlaklaştırılmış[1105] ve izlerden anlaşıldığıyla onun üzerine yerleştirilen bir stephane[1106] ile betimlenmiştir. Saçlar stephane altından arkada ense üzerine sarkıtılmış[1107], önde ise alın üzerinde yuvarlatılarak düğümlenmiştir[1108]. Yüzde çene ve göz kapakları ağır[1109], dudaklar sert bir şekilde güçlü betimlenmişlerdir[1110].

[1097] Hırmer 1951, 20.
[1098] Eser Sunion'daki Athena kutsal alanında bulunmuştur ve Sunion steli olarak anılmaktadır. Hausmann 1960, 23. Bulunduğu tapınak persler tarafından işgal edilmiş ve daha sonra yapılmamıştır. Robertson 1975, 178.
[1099] Hausmann 1960, 23.
[1100] Robertson 1975, 177.
[1101] Casson 1921, 98.
[1102] Hausmann 1960, 23.
[1103] Ridgway 1970, 50.
[1104] Langlotz 1927, 162.
[1105] Langlotz 1927, 162.
[1106] Lippold 1950, 109.
[1107] Langlotz 1927, 162.
[1108] Ridgway 1970, 50.
[1109] Ridgway 1970, 50.
[1110] Lippold 1950, 109.

A9 (Levha 14-1,2,3,4)

Yük. **:** 25 cm

Envanter No. **:** 689

Sergi Yeri **:** A.M.

Tarihi **:** M.Ö. 490-80

İnce kristalli pentelik mermerden olan eser[1111], kısa şaçlı erkek başıdır[1112]. Boyun hizasından itibaren kırık[1113] olan eserin ait olduğu vücut kayıptır[1114]. Baş boyun kısmından anlaşıldığı kadarıyla, genel planına göre asimetrik biçimde[1115] sağ omuza doğru dönmüştür[1116]. Yüz üçgen, çene geniş ve kuvvetli, yanaklar sıkı betimlenmiştir. Ağız genel olarak geniş ve hareketli dudak yapılandırmasına sahip olup üst dudak ince alt dudak oldukça etli verilmiştir. Burun oldukça iri, kemikli ve kanatları geniş betimlenmiştir. Başın üstündeki merkezden her yöne ince dalgalı saç telleri halinde dağılan saçlar, alın üzerinde kısa tutularak uçları çengel şeklinde hareketlendirilerek sonlandırılmıştır. Ense üzerinde uzun bırakılmış saçlar ise örgü

[1111] Schrader 1939, 107. Fakat Dickins Paros mermerinden olduğunu düşünür. Dickins 1912, 248
[1112] Eser 1887 yılında Akropolis müzesinin güney doğusunda bulunmuştur.
[1113] Alscher 1961, 174
[1114] Gövdesi olmayan bu başın 1886 Atina şehrinin güney duvarlarında bulunmuş beli aşağısından kaba ete kadar olan torsoya ait olabileceği düşünülür. Schrader 1939, 108; Richter 1960, Fig. 572-574; Bieber 1912, 151 ff.
[1115] Schrader 1939, 107
[1116] Langlotz , Schuchhardt 1943, 45

şekline getirilerek birbirini çapraz kesecek şekilde kulaklar üzerinde başın etrafına sarılarak alın üzerine düşürülen saçların altına sıkıştırılmıştır.

A10 (Levha 15; 16-1,2,3)

Toplam Yük.	**:**	116.7 cm
Baş Yük.	**:**	19.5 cm
Torso Yük.	**:**	102 cm
Envanter No.	**:**	698
Sergi Yeri	**:**	A.M.
Tarihi	**:**	M.Ö. 490-80

Paros mermerinden olan eser[1117], çıplak, kısa saçlı, genç yaşta betimlenmiş bir erkek yontusudur. Baş[1118] ve torso[1119] olarak iki parça halinde fakat restore edilmiş olarak sergilen eserin[1120] sağ ve sol kol dirsek hizasından; sol bacak ayak bileği, sağ bacak ise dizin hafif alt kısmından kırık ve eksiktir. Figürün ağırlığı sol bacağı üzerinde olup, sağ bacak diğerine göre hafif ilerlemiş, dizden kırık bir şekilde rahatlamıştır[1121]. Kollar ise hareketsiz şekilde aşağıya sarkmaktadır[1122]. Bacaklardaki hareketliliğin neticesinde kontrapost[1123] özellikle kalçalarda belirgin bir şekilde

[1117] Langlotz, Schuchhardt 1943, 42

[1118] Baş Kavvdias ve Kawerau'nun 1885 yılında Akropolis'in güney duvarı ve eski müze arasında kalan alanda yaptıkları kazılarda, yani Pheidias'ın atölyesinin kalıntılarının ortaya çıktığı building IV ve Periklean Parthenon güneyi arasında kalan bölümde 1888 yılında keşfedilmiştir. Hurwit 1989, 60; Dickins 264; AMA 191; Brouskari 124.

[1119] Torso'nun buluntu yeri ve zamanı tam olarak bilinmese de başın keşfinden önce bulunduğu kesindir. Bu konu da çeşitli görüşler vardır. Akropolis'te ilk kazı çalışmaları 1863 yılında müze inşaatı için Pittakis tarafından yürütülmüştür. Pittakis'in ölümünden sonra kazıları Evstratiadis yürütmüştür ve müze inşaatının 1874 de tamamlandığı bilinmektedir. Dolayısıyla torsonun keşfinin bu zamanlar arsında olduğu sanılmaktadır. Örneğin Sybel, Bungaard ve Kokkou keşfin tarihini 1864 e Dickins ve Brouskari 1865 Schuchhardt 1865 ya da 1866 olarak görürler. Pervanoğlu ise 1865-1866 yılları kazılarında bulunduğunu belirtir. Buluntu yeri için önerilen yer, kesin olmamakla birlikte uzlaşı halinde kabul gören mekan building IV yapısıdır. Hurwit 1989, 47-49

[1120] Torso bulunduktan sonra üzerinde restorasyon çalışmalarında bulunulmuştur. Akropolis'te müze inşaatında bulunan acr. no lu 699 bir başın, 1878 de Furtwangler tarafından, 1865-66 keşfedilen torsoya (Kritios oğlanı torsosu) ait olabileceği sonucunu çıkarılmıştır. 1880 de iki parça birleştirilmiştir (fig 8) 1888 e kadar birlikte kalmıştır. Diğer baş – Kritios oğlanı torsosunun başı – P. Kavvadias ve G. Kawerau kazılarında keşfedilince yapılan hatanın farkına varılmış ve aynı yıl Kavvadias tarafından eski baş torsodan sökülerek yerine yeni keşfedilen baş yerleştirilmiştir. Hurwit 1989, 55

[1121] Robertson 1975, 174

[1122] Cook 1972, 115

[1123] Hırmer 1951, 19

vurgulanmıştır. Eserin omurgasını meydana getiren aksı, aşırı belirgin, dış bükey bir profil oluşturmaktadır[1124]. Baş ise torso aksında bir eğriliğe neden olacak bir biçimde, kourosda ki frontal kırılmayı tamamlayıcı nitelikte sağa dönmüştür[1125].

[1124] Beazley 1966, 33. Hurwit konveks profil görüşüne katılmakla birlikte, göğüs kafesinin havayla doldurulmuş ya da nefes almış gibi şişkin olduğunu belirtir. Hurwit 1989, 69
[1125] Pollitt 1972, 18

A11 (Levha 17-1,2,3)

Yük. **:** 31.6 cm

Envanter No. **:** 1958 4-18 I

Sergi Yeri **:** B.M.

Tarihi **:** M.Ö. 460-50

Eser, dökme tekniği ile yapılmış[1126] ve genç yaşlarda betimlenmiş[1127] bronz bir Apollon başıdır[1128]. Vücut kısmı kayıp olan baş üzerinde boyun ve başın arka üst bölümünde yoğun hasarlar bulunmaktadır[1129]. Sol kulak üzerindeki saç bukleleri de kırık ve eksiktir[1130]. Doğru bir açıyla bakıldığında asimetrik[1131] olan başta çene kuvvetli, dudaklar etine dolgun[1132], kaşlar ince ve paralel[1133], gözler kakmadır[1134]. Başın üstünde bir merkezden dağılan saçlar ense ve kulaklar üzerine zengin ve dolgun[1135] uzun kıvırcık saç lüleleri[1136] şeklinde düşürülür. Başın etrafını çevreleyen uzun saç demetleri ise ense ve kulaklar üzerinde kıvırcık saç lüleleri altından

[1126] Haynes 1968, 106.
[1127] Studniczka 1907, 78.
[1128] Furthwängler 1896, 11. Eser 1836 yılında Kıbrıs'da antik Tamassos kentinde bulunmuştur. Haynes 1968, 101.
[1129] Kıbrıs'ın merkezinde yer alan Episkopio ve Pera köylüleri tarafından bulunan eser daha sonradan buraya giden araştırmacıların köylülerden elde ettikleri bilgilere göre bütün olarak bulunmuş olup köylülerin öküz arabasıyla taşlık yoldan bulunan eseri taşıdığı sırada eserin baş, kollar ve ayaklarının koptuğu anlaşılmıştır. Kopan parçalardan baş hariç diğer tüm uzuvlar o zamanki Türk hükümetinin korkusuyla köylüler tarafından hurdalık olarak kullanılmıştır. Haynes 1968, 101.
[1130] Robertson 1975, 196.
[1131] Langlotz 1974, 804.
[1132] Langlotz 1927, 166.
[1133] Furthwängler 1896, 5.
[1134] Wolters 1922, 24.
[1135] Furthwängler 1896, 5.
[1136] Wolters 1922, 24.

geçirildikten sonra uzun geniş diagonal saç telleri biçiminde alın üzerinde düğümle[1137] sonlandırılır.

[1137] Langlotz 1927, 166.

A12 (Levha 18)

Yük. **:** 11.7 cm

Envanter No. **:** 644

Sergi Yeri **:** A.M.

Tarihi **:** M.Ö. 450

Paros mermerinden[1138] olan eser, genç yaşlarda betimlenmiş bir erkek başıdır[1139]. Boyun kısmından aşağısı kırık ve eksik olan eserde gözler[1140], alın, burun, sol kaş, dudaklar ve çene üzerinde hasarlar bulunmaktadır[1141]. Yüz yumurta biçimli[1142], burun uzun[1143], ağız küçük, çene yumuşak, [1144] gözler ağır göz kapaklarıyla dar[1145] betimlenmiştir. Oldukça düz bırakılmış saçlar, dolaşan ve önde muhtemelen bir düğüm ile sonlanan taenia[1146] ya da ince bant[1147] ile betimlenmişlerdir.

[1138] Dickins 1912, 186.
[1139] Schrader 1939, 325.
[1140] Schrader 1939, 325.
[1141] Dickins 1912, 186.
[1142] Dickins 1912, 186.
[1143] Schrader 1939, 325.
[1144] Dickins 1912, 186.
[1145] Schrader 1939, 325.
[1146] Dickins 1912, 186.
[1147] Schrader 1939, 325.

A13 (Levha 19-1,2)

Yük. : 10 cm

Envanter No. : 642

Sergi Yeri : A.M.

Tarihi : M.Ö. 490

Paros mermerinden olan eser[1148], uzun saçlı ve sakallı bir Herme başıdır[1149]. Sol gözün üstünden itibaren başın üstü ve alnın sol tarafı kırık ve eksiktir[1150]. Burnun tamamı ve sakallar üzerinde yoğun deformeler mevcuttur[1151]. Yüz dar[1152], gözler dışa çıkık, burun kalın, ağız bıyık altından[1153] sert bir ifadede[1154] betimlenmiştir. Saçlar, başın etrafını çeviren bantla alın üzerinde çift sıra spiral[1155], arkada ense üzerinden sarkıtılmış yüzeyi yatay olarak parçalanmış saç yığını şeklindedir[1156]. Saç bandının içinde kalan saçlar ise konsantrik dairesel dalgalar şeklinde düzenlenmiştir[1157].

[1148] Dickins 1912, 184.
[1149] Schrader 1939, 461.
[1150] Dickins 1912, 184.
[1151] Schrader 1939, 461.
[1152] Schrader 1939, 461.
[1153] Dickins 1912, 184.
[1154] Schrader 1939, 461.
[1155] Schrader 1939, 461.
[1156] Dickins 1912, 184.
[1157] Dickins 1912, 184.

P1 (Levha 20; 21-1,2,3,4)

Yük.	**:**	115.8 cm
Baş Yük.	**:**	18.2 cm
Envanter No.	**:**	61
Sergi Yeri	**:**	L.M.
Tarihi	**:**	M.Ö. 500-90

Bronzdan yapılmış olan eser, normal ölçülerin altında[1158] çıplak olarak betimlenmiş uzun saçlı, genç bir erkek yontusudur[1159]. Hollow-cast tekniği ile yapılmış olan eserde genel olarak omuzların geniş ve bacakların uzun betimlendiği görülmektedir[1160]. Sağ bacak sabit sol bacak ise sert bir şekilde ileriye atılmıştır[1161]. Vücutta yaratılan bu hareketlendirmenin sonucunda çok hafif olmak kaydıyla bel ve kalçada seviye farklılıkları görülmektedir[1162]. Vücuttan tamamen kopmuş olan kolların her ikisi de dirseklerinden kırık bir şekilde ileriye uzatılmıştır ve sağ kol soldan daha ileridedir[1163]. Sol el yumruk şekline sağ el ise avuç içi açık bir şekilde yukarıya döndürülmüş olup her iki elin de bazı nesneler tuttuğu anlaşılmaktadır[1164]. Vücut, ince bir görünüme sahip olmasına rağmen çok hafif yağlılıktan[1165] dolayı maskuler bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. Oldukça küçük bir yapıda olan başta, aynı şekilde burun küçük, çene kuvvetlidir[1166]. Başın üstünde, merkezden dağılan dalgalı saç telleri, ense üzerinde bir düğümle toplamış, alın üzerine gelen saçlar ise kısa tutularak plastikleşmiş çift sıra kıvırcık saç bukleleriyle sonlandırılmıştır[1167].

[1158] Ridgway 1967, 43. 1832 yılında Piombino'da ele geçirilen eser 1834 yılında Louvre müzesi tarafından satın alınmıştır. Ridgway 1967, 43.
[1159] Richter 1960, 144.
[1160] Ridgway 1967, 46.
[1161] Richter 1960, 145.
[1162] Ridgway 1967, 48.
[1163] Richter 1960, 145.
[1164] Ridgway 1967, 48.
[1165] Langlotz 1927, 41.
[1166] Richter 1960, 144.
[1167] Ridgway 1967, 47.

P2 (Levha 22-1,2;23-1,2,3)

Yük. **:** 180 cm

Envanter No. **:** 3484

Sergi Yeri **:** D.M.

Tarihi **:** M.Ö. 470

Bronzdan yapılmış olan eser, kısa saçlı ve ayak bileklerine kadar inen uzun khiton[1168] giymiş bir arabacının betimlendiği[1169] heykeldir[1170]. Sol kol dirsekten itibaren kırık ve eksiktir[1171]. Frontal bir şekilde duran eserde kollar dirsekten kırık bir şekilde ileriye uzanmış olup kentron[1172] tutmaktadırlar. Kısa kollu olarak verilmiş khiton, göğüs altına kadar çekilmiş bir kemerle[1173] toplanmıştır. Genel olarak ağır ve düz bir yapıya sahip olan kıvrımlar, omuz bölgelerinde yapısını değiştirerek dar bir yapıya bürünmüş daha karmaşık ve yatay bir biçim almışlardır[1174]. Baş hafif sağa dönmüştür[1175]. Saçlar kısa betimlenmiş ve başın etrafını saran bir bant görülmektedir[1176]. Gözler kakma ve muhtemelen cam ile doldurulmuş olup, dudaklar ise bakırdan yapılmıştır[1177].

[1168] Chamoux 1991, 179.
[1169] Wade-Gery 1933, 102;
[1170] Eser 1896 yılında Delphi Apollon kutsal alanındaki tapınak terasında bulunmuştur. Alscher 1961, 192.
[1171] Chamoux 1991, 182.
[1172] Lullies-Hırmer 1956, 51.
[1173] Ridgway 1970, 34.
[1174] Robertson 1975, 189.
[1175] Lullies-Hırmer 1956, 51.
[1176] Alscher 1961, 192.
[1177] Robertson 1975, 189.

P3 (Levha 24; 25-1,2,3)

Yük.	**:**	82.5 cm
Uzun.	**:**	2.30 cm
Der.	**:**	65 cm
Sergi Yeri	**:**	O.M.
Tarihi	**:**	M.Ö. 470-60

Olympia Zeus tapınağının doğu alınlığına ait olan figür[1178], uzanır konumda betimlenmiş[1179], kalçasından itibaren ayakları kapatacak biçimde vücudunun alt bölümüne himation sarılmış, üst bölümü çıplak[1180], kısa saçlı betimlenmiş bir nehir tanrısı (Kladeos) yontusudur. Gövde, baş ve ayaklar olarak üç parçanın birleştirilmesiyle oluşturulan eserde, sağ kol, sol ön kol, sağ bacağın küçük bir yüzeyi kırık ve eksiktir[1181]. Sağ bacağı üzerinde uzanan eser, dayandığı dirseklerin yardımı ile gövdenin üst bölümünü döndürmüştür[1182]. Böylelikle bacaklarda cephe görünümü elde edilmişken gövdede ¾'lük bir perspektif elde edilmiştir. Vücut kaburga kemikleri ve deltoit kaslarından anlaşıldığı kadarıyla atletik[1183], fiziksel yapısı genç bir adam görünümündedir[1184]. Baş gövdenin dönüşünden aldığı ivmeyle yukarıya kaldırılmıştır. Yüz genel olarak kemikli ve sert bir yapıdadır. Kısa verilmiş saçlar adeta bir takkeyi[1185] andırır biçimde başı kaplamaktadır.

[1178] Buschor 1924,20.
[1179] Rodenwaldt 1936, 39.
[1180] Säflund 1970, 61.
[1181] Säflund 1970, 61.
[1182] Rodenwaldt 1936, 39.
[1183] Säflund 1970, 61.
[1184] Yalouris 1967, 13.
[1185] Säflund 1970, 61.

P4 (Levha 26; 27-1,2,3,4)

Yük.	**:**	138 cm
Gen.	**:**	193 cm
Der.	**:**	54.5 cm
Sergi Yeri	**:**	O.M.
Tarihi	**:**	M.Ö. 470-60

Olympia Zeus tapınağının doğu alınlığına ait olan eser[1186] vücudunun alt bölümüne himation sarılmış uzanır konumda fakat sol elinde tuttuğu bir sopa ile belden itibaren vücudunun üst bölümü frontal fakat ¾'lük bir görünümde olan uzun saç ve sakal ile yaşlıca betimlenmiş bir alınlık figürüdür[1187]. Sekiz parçanın birleştirilmesiyle oluşturulan eserde[1188] sağ kolun dirseğe kadar olan kısmı, sol kolun dirsek ön kol üzerinde ve sol elin parmakları ile himation üzerinde kırık ve eksik parçalar bulunmaktadır[1189]. İleriye doğru uzatılmış ve elbise içinde kalan bacaklar, bacak bacak üstüne atılmıştır ve sol profilden betimlenmişlerdir. Vücudun üst bölümü ise yaşlılığı vurgulayıcı biçimde ve çıplak verilmiştir[1190]. Sağ kol dirsek kırık bir şekilde çeneye götürülmüş[1191], sol kol ise hafif geriye çekilerek dirsekten kırık bir şekilde bir sopayı kavramaktadır[1192]. Sol profilden verilmiş baş ise üstü kel olacak biçimde uzun[1193] ve salyangoz kabuğu biçiminde sonlanan saç ve sakal betimine sahiptir.

[1186] Waldstein 1884, 199.
[1187] Yalouris 1967, 14.
[1188] Säflund 1970, 64.
[1189] Säflund 1970, 64.
[1190] Buschor 1924,23.
[1191] Yalouris 1967, 14.
[1192] Säflund 1970, 66.
[1193] Rodenwaldt 1936, 38.

P5 (Levha 28; 29-1,2)

Yük. **:** 39 cm

Sergi Yeri **:** O.M.

Tarihi **:** M.Ö. 470-60

Olympia Zeus tapınağının batın alınlığına ait olan eser[1194], ayakta, karşısında duran Kentauros'a doğru hamle yapan, bacaklarının alt tarafına sarılı himation dışında çıplak olan ve Theseus'u betimlediği[1195] düşünülen bir erkek yontusudur. Sadece baş kısmının tam olduğu eserde, omuzlar ve kollarında içinde olduğu bel bölümündeki ufak bir parça dışında gövdenin üst bölümünün tamamı, sağ bacakta kalçadan dize kadar olan kısım, sol bacakta ise diz kapağının biraz aşağısından ayak bileğine kadar olan kısım kırık ve eksiktir. Uzuvlarının büyük bir bölümünün eksik olmasından dolayı figürün yapmış olduğu hareketler tam olarak bilinemese de vücudunun yönelişinden sol tarafa doğru hareketlendiği görülmektedir. Bu yönelişte gövde ve sağ bacak ¾'lük cepheden, sol bacak ve baş profilden verilmiştir. Saç kısmı düz[1196] bırakılmış olan başta dudaklar etli, burun kemikli, yanaklar düz bir şekilde sıkı betimlenmişlerdir.

[1194] Rodenwaldt 1936, 25.
[1195] Bulle 1912, 459.
[1196] Rehak 1998, 202.

P6 (Levha 30; 31-1,2,3)

Yük. **:** 235 cm

Sergi Yeri **:** O.M.

Tarihi **:** M.Ö. 470-60

Olympia Zeus tapınağının batı alınlığına ait olan figür[1197] hemen hemen ayakta ve kendisine saldıran Kentauros'a karşı koyan bir Lapith kadınıdır[1198]. Bayanın her iki ayağı diz hizasından, sağ kol omuzun biraz aşağısından ve sol ön kolda bileğe yakın küçük bir kısım kırık ve eksiktir. Peplos giydiği anlaşılan figür mücadele sonucu kentauros'un ön bacakları üzerine hafif oturur konumda sol dirseğini kentauros'un başı üzerine koyarak böylelikle sol göğsünü tutan kentauros'a sol eliyle, kırık olan sağ eliyle de belini kavrayan kentauros'un sağ elinden kurtulmaya çalışırken betimlenmiştir. Bu mücadele sonucu Lapith kadınının sol göğsü elbiseden sıyrılmış ve çıplak halde betimlenmiştir. Elbise kıvrımlarının fazla derin olmayan düz denebilecek hatlarla verilmesiyle elbise vücudun hatlarını[1199] gösterir niteliktedir. Kalın göz kapakları ile tipik ciddi stilde olan başta saçlar alın üzerinde düğümlenen bir mitra ile sarılmıştır[1200]. Mitranın dışında kalan ve alın üzerine gelen saçlar ise kaba bir şekilde bırakılmıştır[1201].

[1197] Rodenwaldt 1936, 41.
[1198] Yalouris 1967, 18.
[1199] Yalouris 1967, 18.
[1200] Rehak 1998, 201.
[1201] Rehak 1998, 201.

P7 (Levha 32; 33-1,2,3)

Yük.	**:**	209 cm
Envanter No.	**:**	15161
Sergi Yeri	**:**	N.M.
Tarihi	**:**	M.Ö. 460-50

Bronzdan yapılmış olan eser normal ölçülerin üzerinde, Zeus ya da Poseidon[1202]'u tasvir ettiği düşünülen çıplak olarak betimlenmiş bir tanrı heykelidir[1203]. Heykel vücudun üç boyutluluğunu vurgular biçimde 3/4'lük bir görünüş çabası içindedir[1204]. Bu amaçla vücudun cepheden betimlenen üst bölümü ve sağ bacak hariç diğer bütün uzuvlar profilden betimlenmişlerdir. Vücudun ağırlığını taşıyan sol bacak[1205] ve sol kol ileriye[1206] sağ kol ve sağ bacak geriye çekilmiştir. Uzuvların bu hareketlenmelerinden figürün bir nesne fırlatma hazırlığında olduğu anlaşılmaktadır[1207]. Eserdeki masküler yapı, kalça ve omuz seviyeleriyle bu hareketlenme mükemmelleştirilmiştir[1208]. Baş tam anlamıyla profilden olmayacak biçimde sola dönmüştür. Örgü haline getirilmiş uzun saç başın etrafına sarılmıştır[1209]. Başın merkezinden diagonal halde dağılan saç telleri bu örgü altından alın üzerine bukleler halinde düşürülmüştür[1210]. Sakallar alındaki saç buklelerine benzer biçimde uzun, burun iri, dudaklar etli, kaşlar düz denecek biçimde ince ve birbirine yakın betimlenmiştir.

[1202] Beyen 1947, 42. Poulsen 1937, 139. Kesin olmamakla birlikte eser, Kalamis ya da Onatas'ın çalışmaları ile ilişkilendirilir. Kouruzos 1969, 44; Kleine 1973, 51. Ayrıca eserin Zeus'un betimlendiği bir heykel olduğu varsayımından yola çıkılarak yapılan yorumlarda eserin Hageladas'ın Zeus Ithamotas'ı olduğu önerilir. Mylonas 1944, 149.

[1203] Eser 1926 yılında Euboia adasının güneyindeki Artemision burnunda bulunmuştur. Kouruzos 1929, 141.

[1204] Ridgway 1970, 62.

[1205] Ridgway 1970, 62.

[1206] Robertson 1975, 196.

[1207] Fırlatılan nesnenin figürün kimliğiyle alakalı olarak trident ya da şimşek demeti olabileceği önerilir. Raubitschek 1940, 34.

[1208] Ridgway 1970, 62.

[1209] Kouruzos 1929, 141.

[1210] Kouruzos 1969, 44.

LEVHALARIN LİSTESİ

Levha 1, **A.M. 674, Payne 1950**

Levha 2, **A.M. 674, Payne 1950**

Levha 3, **A.M. 684, Payne 1950**

Levha 4, **A.M. 684, Payne 1950**

Levha 5, **A.M. 685, Payne 1950**

Levha 6, **A.M. 685, Payne 1950**

Levha 7, **A.M. 688, Payne 1950**

Levha 8, **A.M. 688, Payne 1950**

Levha 9, **A.M. 686, Payne 1950**

Levha 10, **A.M. 686, Payne 1950**

Levha 11, **A.M. 696, Payne 1950**

Levha 12, **A.M. 695, Yazar**

Levha 13, **A.M. 3344, Yazar**

Levha 14, **A.M. 689, Payne 1950**

Levha 15, **A.M. 698, Payne 1950**

Levha 16, **A.M. 698, Payne 1950**

Levha 17, **B.M. 1958 4-18 I, Wace 1939**

Levha 18, **A.M. 644, Langlotz 1927**

Levha 19, **A.M. 642, Payne 1950**

Levha 20, **L.M. 61, Ridgway 1967**

Levha 21, **L.M. 61, Ridgway 1967**

Levha 22, **D.M. 3484, Lullies-Hirmer 1956**

Levha 23, **D.M. 3484, Lullies-Hirmer 1956**

Levha 24, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 25, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 26, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 27, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 28, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 29, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 30, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 31, **O.M., Yalouris 1967**

Levha 32, **N.M. 15161, Lullies-Hirmer 1956**

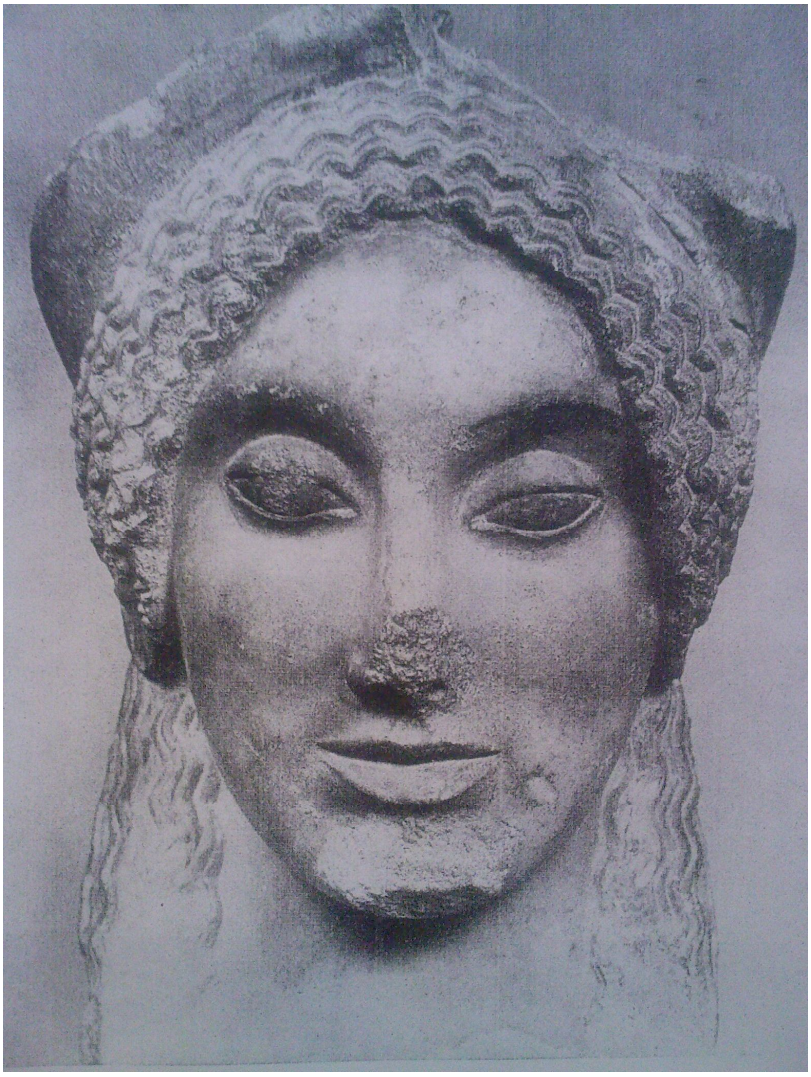
Levha 33, **N.M. 15161, Yazar**

LEVHALAR

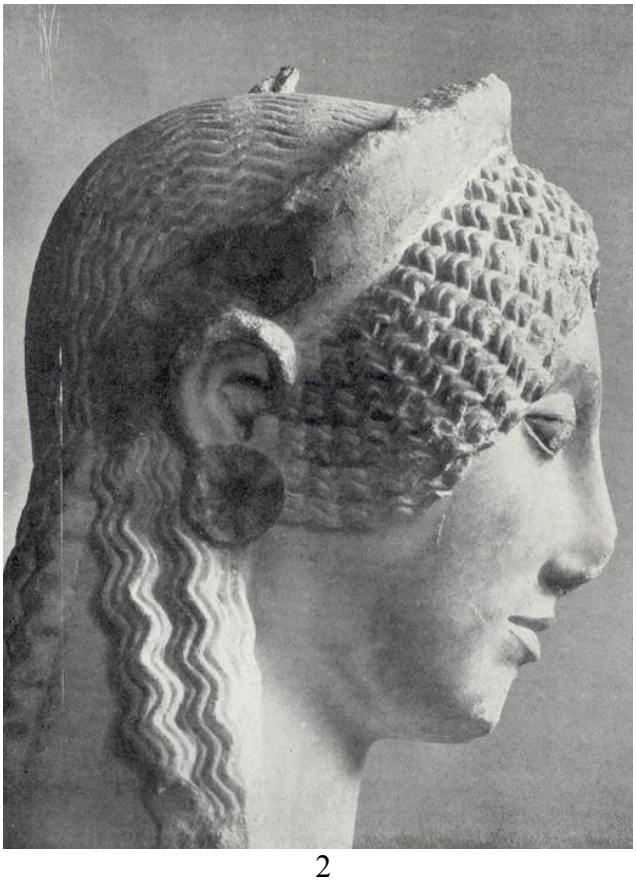
LEVHALAR

Levha 1

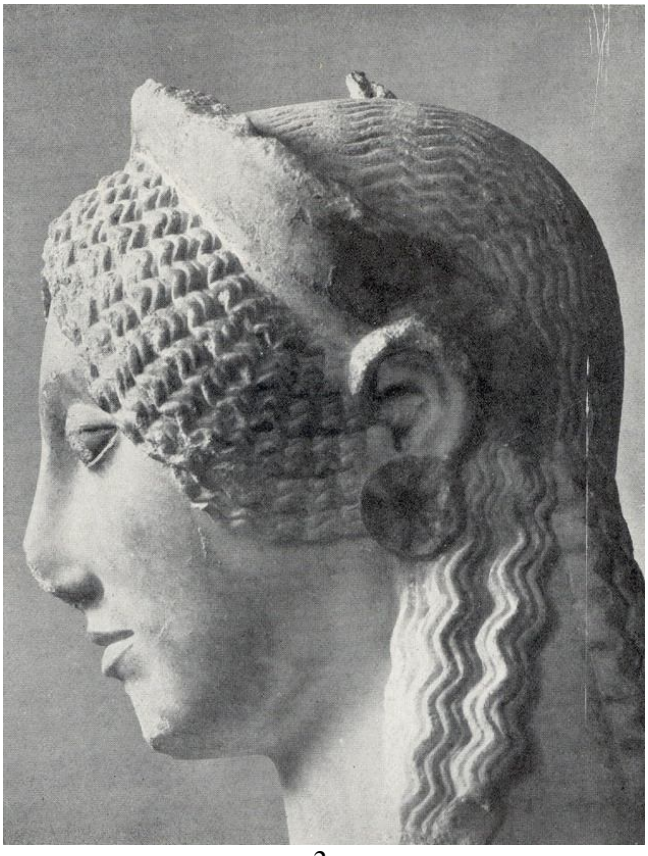




1



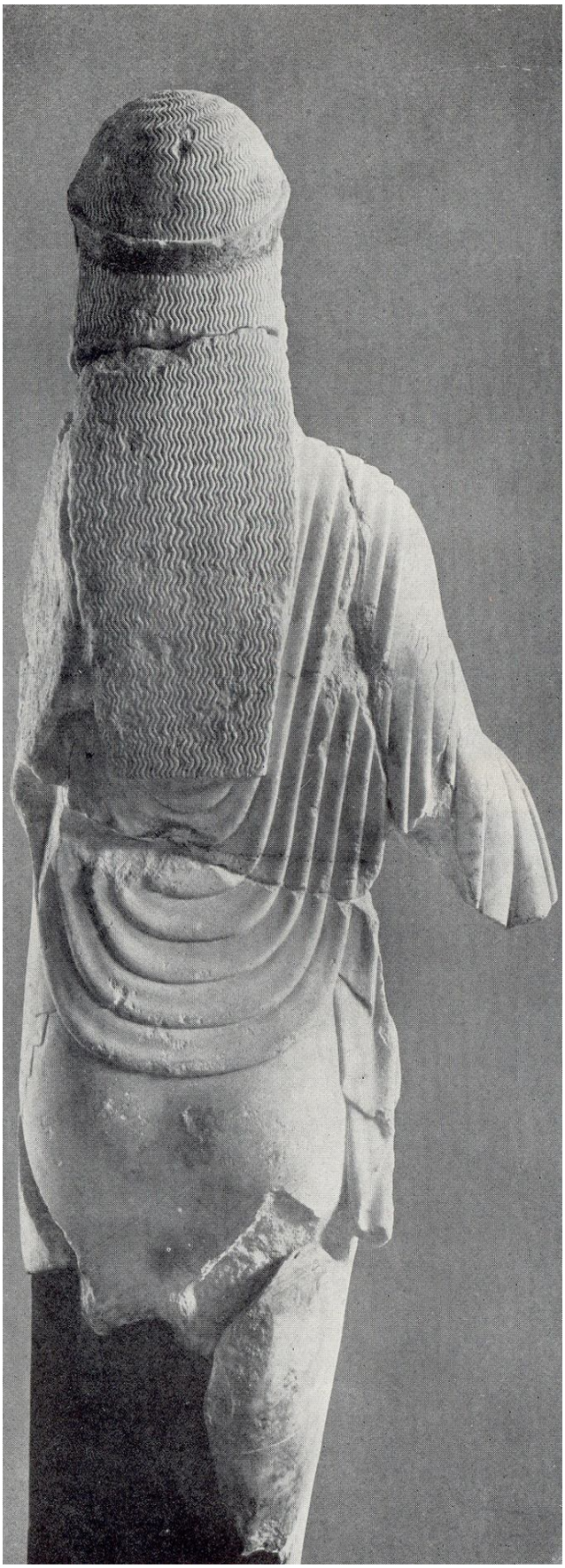
2



3



1



2



1



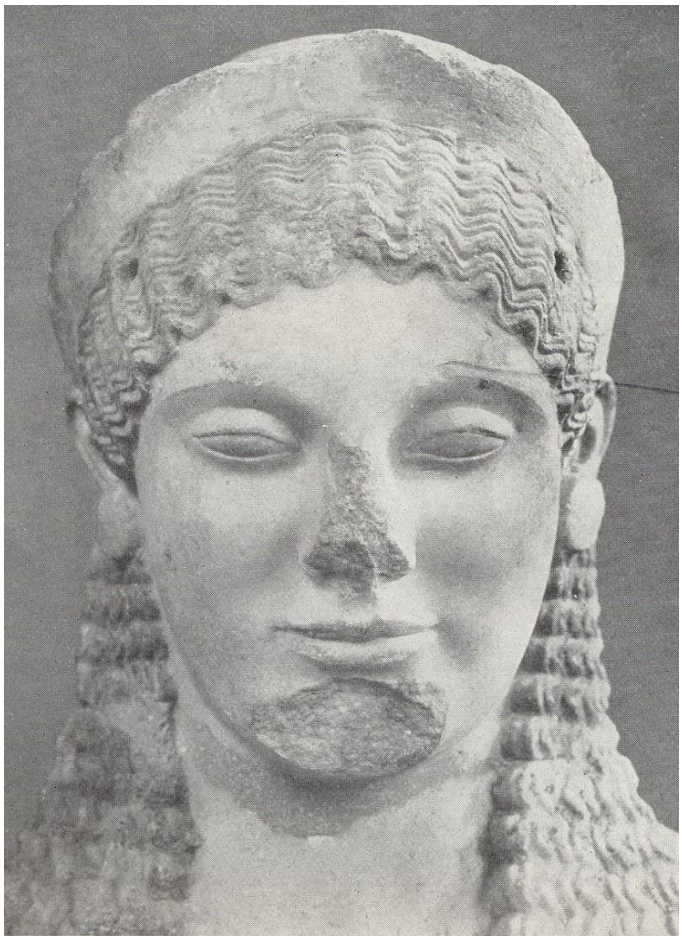
2



1



2



1



2

Levha 7





1



2

Levha 9

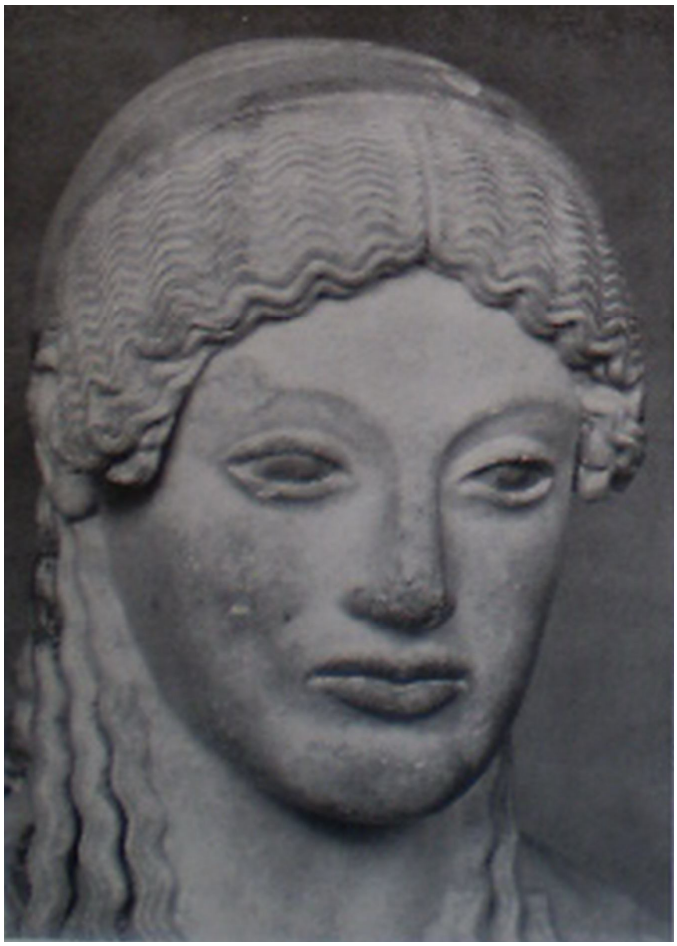




1



2



3



4

Levha 11





1



2



1



2



1



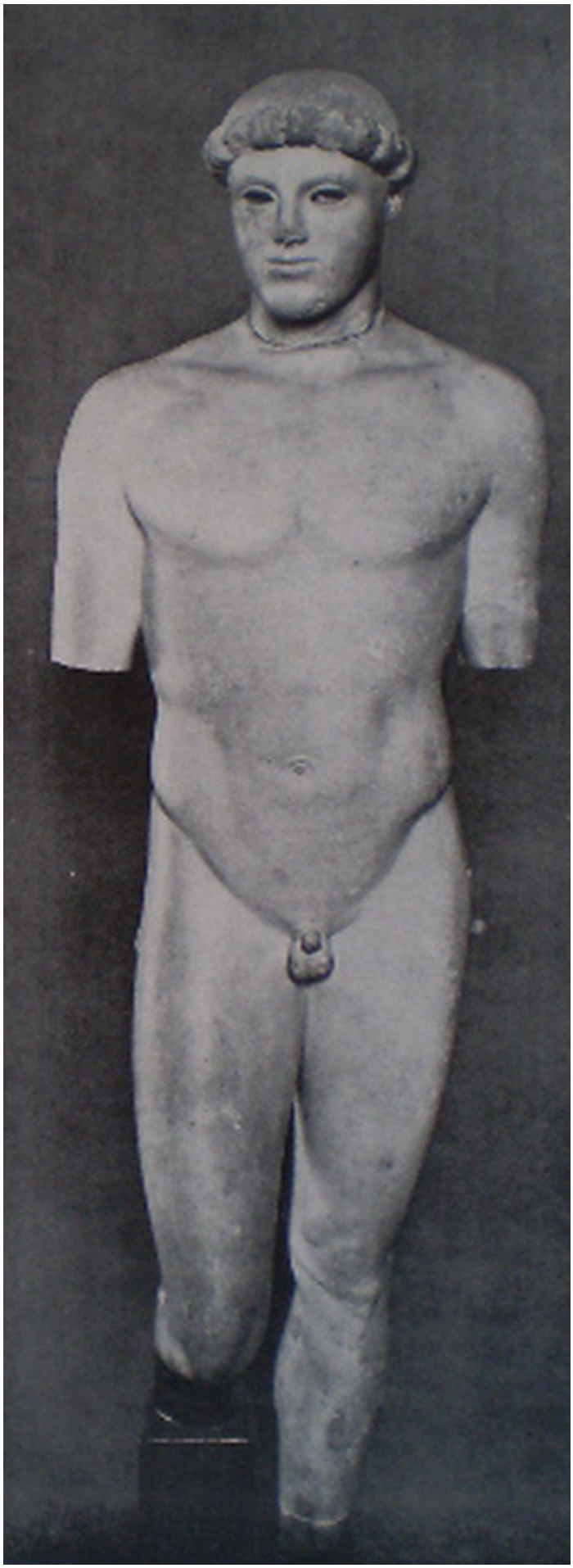
2



3

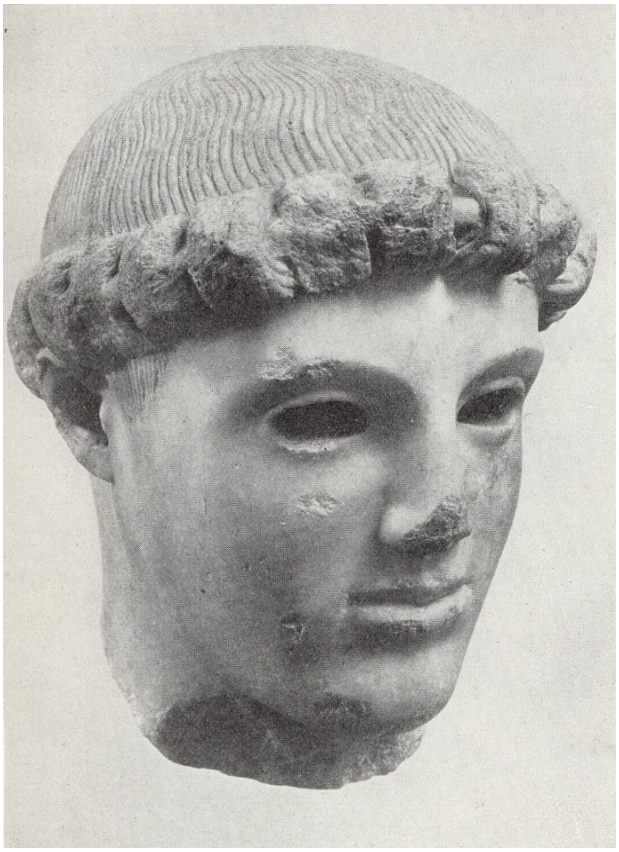


4





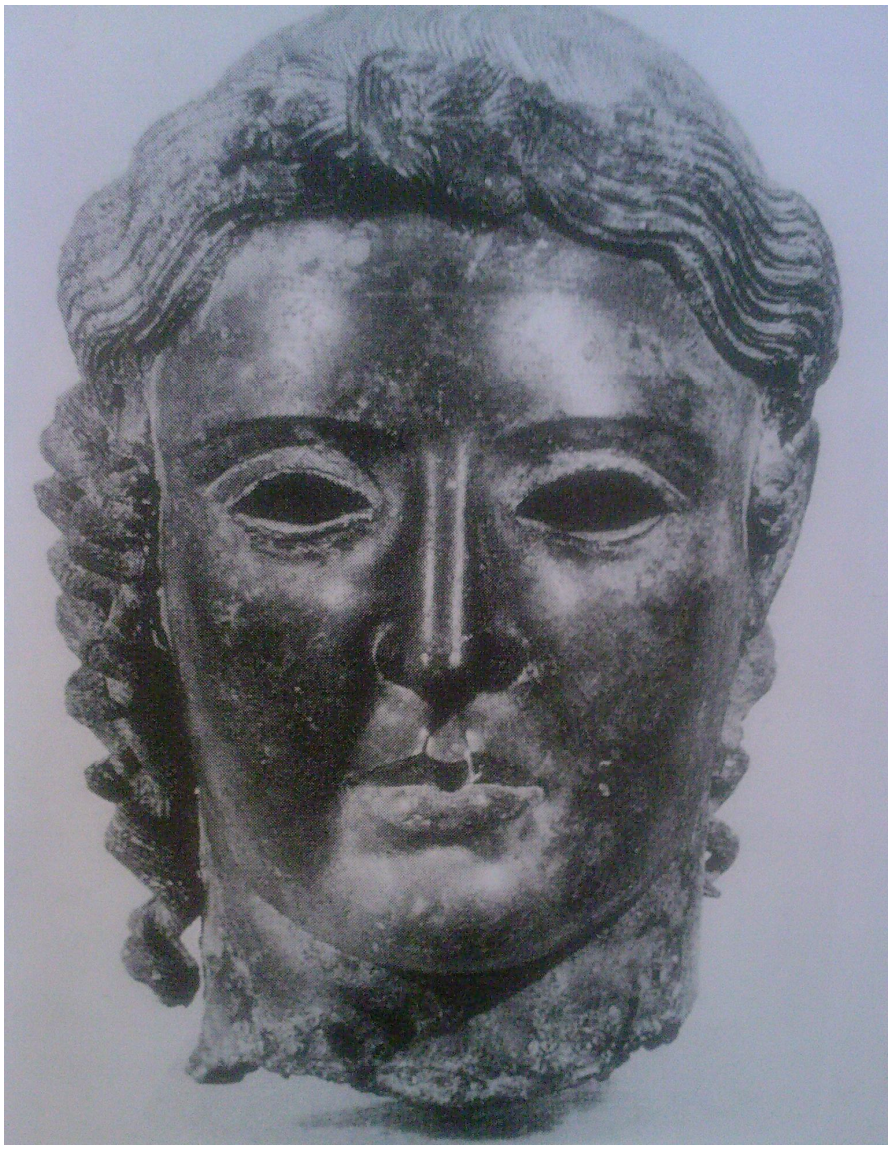
1



2



3



1



2



3





1



2



Levha 21



1



2



3



4



1



2



1



2



3





1



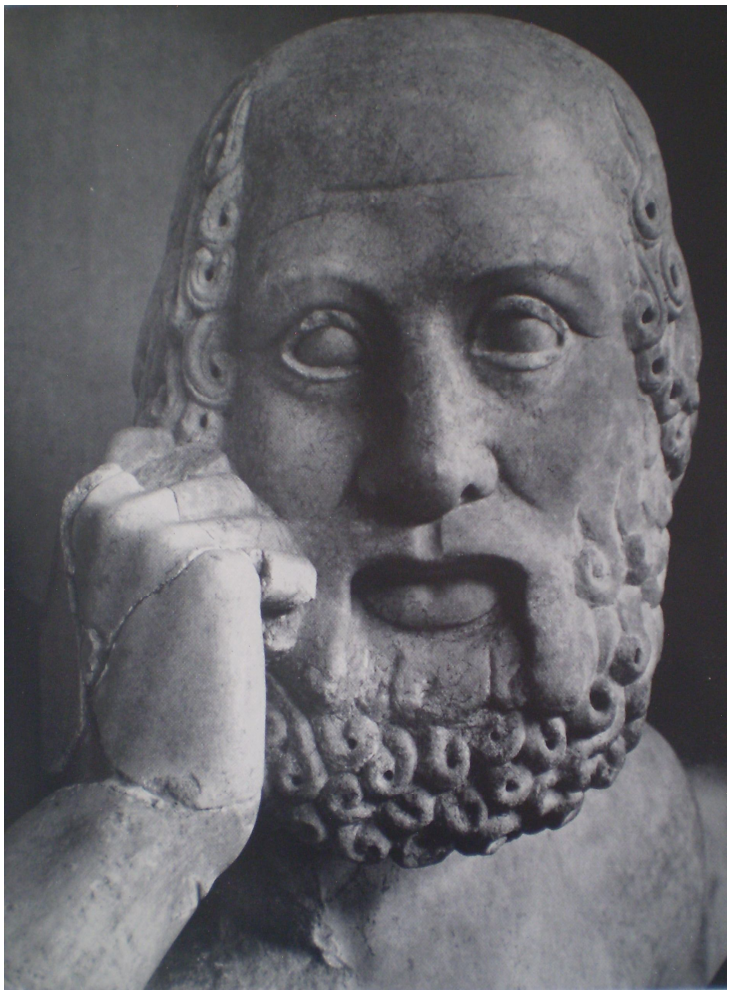
2



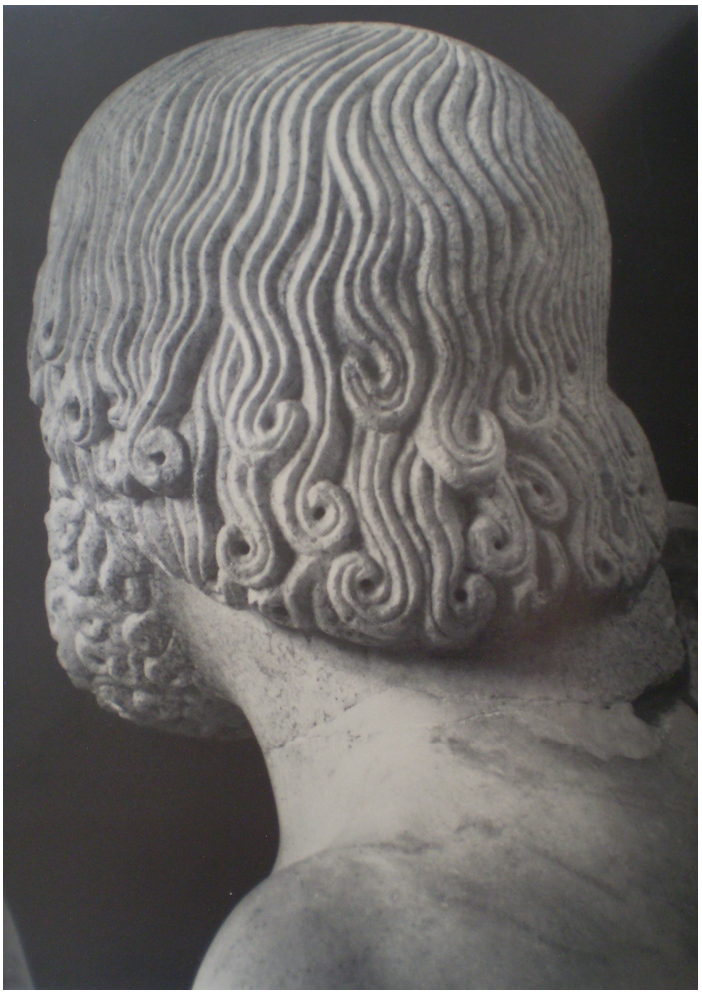
3

Levha 26

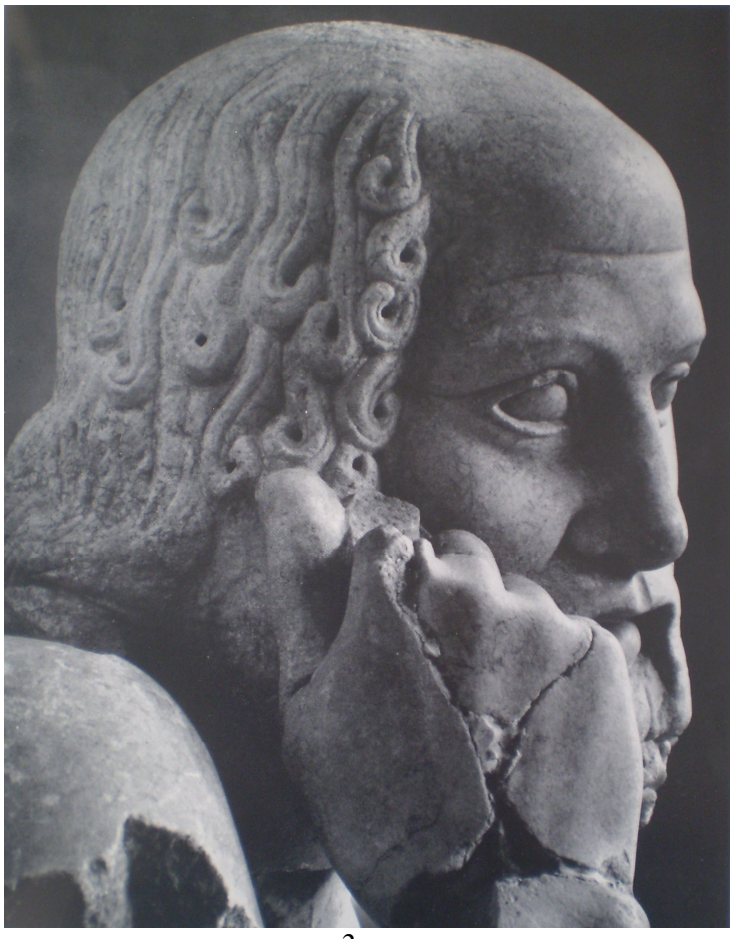




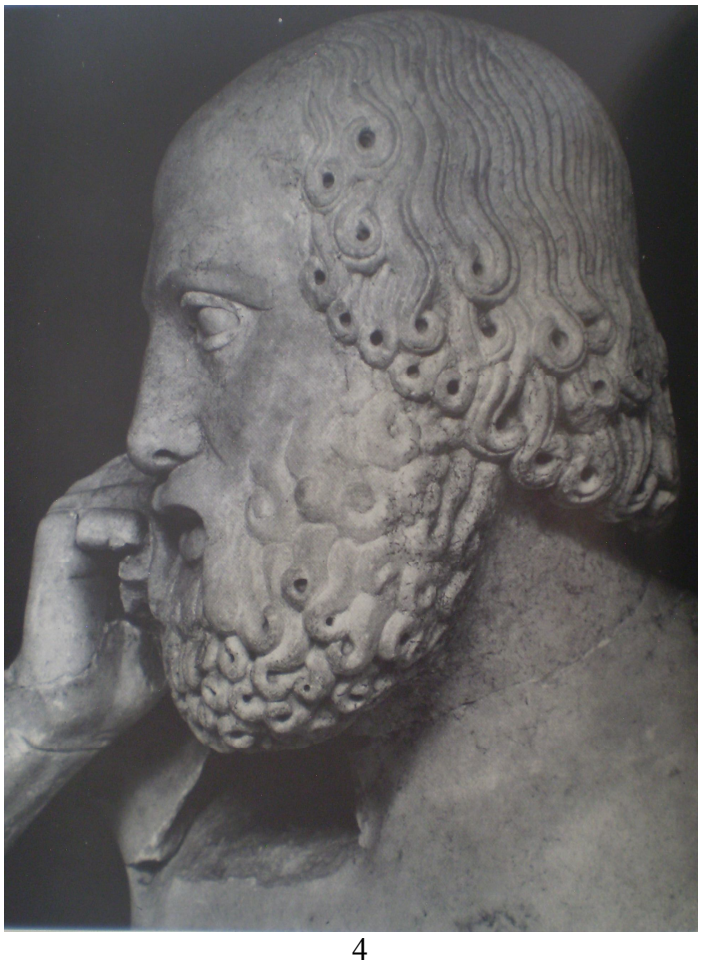
1



2



3



4

Levha 28





1



2





1



2

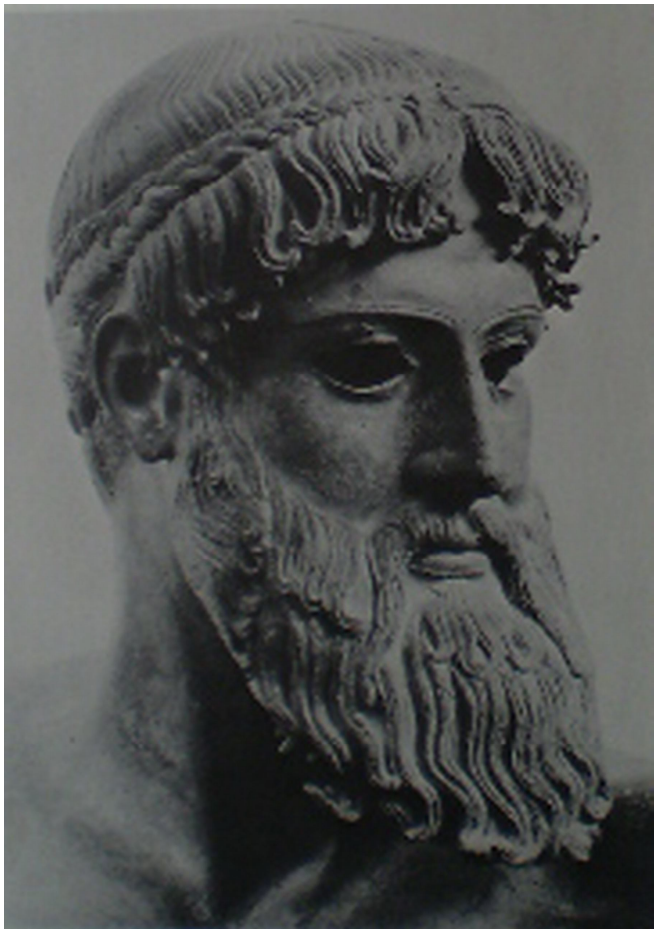


3

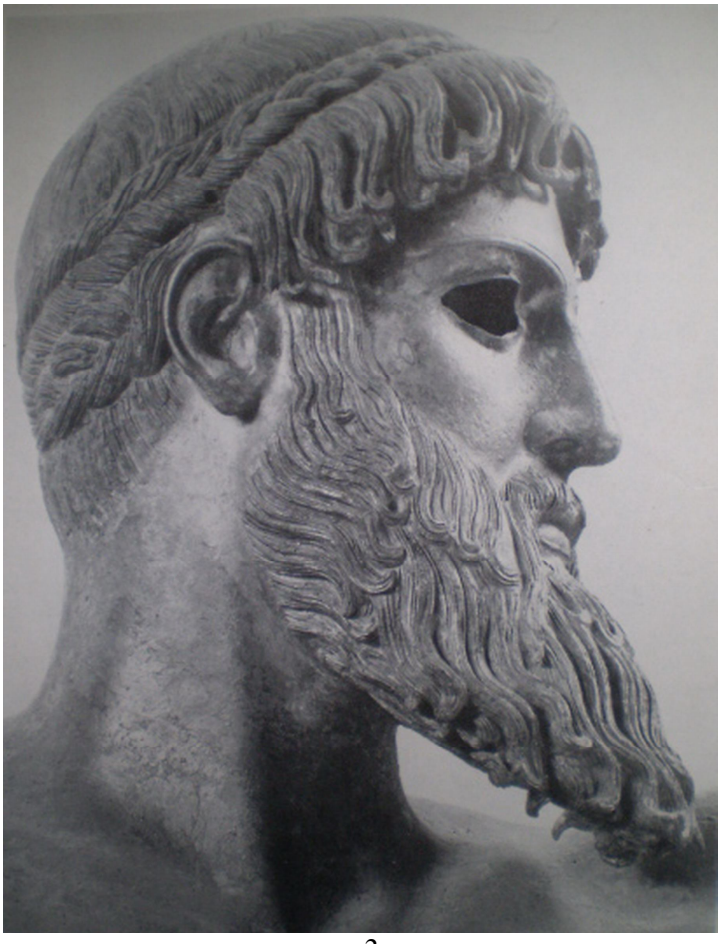




1



2



3