

BİBLİYOGRAFYA

KARL SCHEFOLD, *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte (Pompeyi boyalı resimleri. Bunların mânası ve fikir tarihi)*. Basel, B. Schwabe Verlag, 1952, 8°, 207 s. 52 levha.

Devrimizde ilk çağ anıtlarını yalnız üslûp ve kompozisyon bakımından değil, mâna ve mahiyetleri bakımından da inceleyen eserler kaleme alındığını ve bu eserlerde müsbet neticelere varıldığını memnuniyetle müşahede etmekteyiz. Nitekim Roma mezar sanatında ve bilhassa lâhitler üzerinde görülen resim motiflerinin tezyinî mahiyette olmayıp sembolik bir mâna taşıdığını ve o zamanın felsefî ve dinî görüşleri ile pek yakından ilgili olduğunu Belçika'lı âlim F. Cumont ortaya koymuş bulunmaktadır¹. Roma mimarisinde ve bilhassa yapı tezyinatında sembolik unsurlar keşfolunmakta², tarihî kabartmaların başlıca temsilcileri olarak karşımıza çıkan şeref sütunlarının (meselâ Roma'daki Trajanus yahut Markus sütunları) bir "resimli kronik"ten fazla bir şey oldukları anlaşılmakta, bunların, imparator ve ordusunun meziyetlerini tebarüz ettirmekle, altlarında gömülü bulunan imparatorun ebediliğe intikaline yardım ettikleri anlaşılmaktadır³.

Yukarıda zikrettiğimiz sanat kollarındaki birçok motifler Roma evlerinin duvarlarını süsleyen boyalı resimlerde de görülmektedir. Binaenaleyh burada da bu motiflerin süsten daha fazla bir şey olduğu ve bir mâna taşıdığı hatıra gelebilir. Bilindiği gibi duvar resimlerine az miktarda Roma'da, çok miktarda ise M. s. 79 senesinde Vezüv'ün küllerine gömülmüş olup ikiyüz senedenberi kazılan Pompeyi ve 1939 senesindenberi sistematik bir surette araştırılan Herkulaneum'da rastlanmaktadır. Bunların üslûp, kompozisyon, menşe ve Yunan resim motifleri ile olan ilgisi üzerinde şimdiye kadar mütemadiyen durulmuş, bilhassa A. Mau 1882 de intişar eden "*Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*" (*Pompeyi'de dekoratif duvar resimlerinin tarihi*) adlı meşhur eserinde duvar dekorasyonunda dört üslûp, yahut daha doğrusu dört sistem tesbit etmekle bu araştırmalar için sağlam bir çerçeve meydana getirmişti. Bu üslûpların menşei üzerinde de durulmuş, uzun müddet bunların Yunan menşeli olduğu kabul edilmiş, ancak son zamanlarda ikinci üslûbun, bazı münferit motifleri Yunan resim sanatından almış olmakla beraber, M. ö. 1 inci asır başlarında Roma'da meydana geldiği ileri sürülmüştür⁴. Fakat acaba bu duvar resimleri sadece evlerin içlerini süslemek için mi yapılmıştı, yoksa bunların ahlâkî ve dinî bir mânası var mıydı? Şimdiye kadar üzerinde

¹ F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris, 1942.

² H. P. L'Orange, *Domus Aurea, der Sonnenpalast. Serta Eitremiana (Symbolae Osloenses. Suppl. 11, 1943)*, s. 68 v.d.

³ W. Wegner, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 46, 1931, s. 71 v. d., bilhassa s. 168. Bu hususta bk. *Mélanges Ch. Picard*, II (Paris 1949), s. 936.

⁴ H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration*, I, (Den Haag 1938).

hemen hemen hiç durulmamış olan ⁵ bu önemli meselenin aydınlatılması işini Basel Üniversitesi arkeoloji profesörü Karl Schefold üzerine almış bulunmakta, bu hususta neşretmiş olduğu iki muhtasar etüdden sonra ⁶ bu sahadaki araştırmalarını ve bunlardan elde ettiği neticeleri bu makalemize konu teşkil eden kitabında mufassal bir tarzda yayınlamış bulunmaktadır. Kitabının birinci kısmında (s. 27 v. d.) Schefold Roma duvar dekorasyonunun vücut bulmasında âmil olan ana fikirleri kavramak suretile Roma resim sanatının “esrarını” çözmeye çalışmaktadır. Müellif bir evi “Mabed”, “Museion” ve “Pinakothek” olarak ele alan görüşleri birer birer tahlil etmektedir. Bir Roma’lı, şimdiye kadar zannedildiğinden çok daha dindar bir insandır. Ev, insanın hayatı gibi, ilâhi kuvvetlerin hükmü altındadır; binaenaleyh bazı odalar bazı ilâhlara ait bir nevi “mabed” mahiyetindedir ve bu ilâha ait bazı sembolik motifler ihtiva etmelidir. İşte bu kabil inançların tesiri ile evin bazı odaları bir “pinakothek”, yani bir nevi resim galerisi haline getirilmekte, bu mümkün olmadığı takdirde duvar tezyinatı bu kabil galerileri taklid etmektedir. İkinci, fakat bilhassa üçüncü ve dördüncü üslûplarda mimarî çerçevenin içindeki resim motiflerinin tertibinde pinakothek fikri daima hâkim bulunmaktadır. Fakat “pinakothek”ler, Yunanlılarda olduğu gibi, Romalılarda da dinî bir mahiyet taşıyordu. Tabloları ve diğer sanat eserlerini toplamakla bir Roma’lı, zamanımızda olduğu gibi, sırf koleksiyon hevesini ve sanat zevkini tatmin etmemekte, fakat sanatla ve dolayısıyla Muse’lerle temasa gelmek, yani kendinin aydın bir insan olduğunu göstermek suretiyle hayatına ilâhi, dinî bir kuvvet katmak, dolayısıyla ölümsüzlüğe erişmek gayesini gütmektedir. Varro parkının içinde bir Muse’ler mabedine sahipti; Cicero villâsını bir “akademi”, yani Muse’lere ithaf edilmiş bir mabed olarak göstermektedir.

Kitabının ikinci kısmında (s. 53 v.d.) müellif resim motiflerinin teker teker ele almakta, bunların Romalılar tarafından ne şekilde telâkki edildiğini araştırmaktadır. İkinci üslûpta misterler, yani Dionysos, Eleusis ilâheleri ve diğer birtakım tanrılarla ilgili olup insanlara ölümden sonra başka bir dünyada sonsuz bir hayat vâdeden gizli din ve tarikatlere ait motifler, bilhassa kült ve kurban sahneleri, kutsal bahçe ve ormanları evin içine nakletmek gayesini güden tabii manzaralar ve bunların yanında destan tasvirleri ön safta gelmektedir. Fakat misterlerle ilgili motifler ikinci üslûpta o kadar mebzuldür ki, Schefold’un haklı olarak yazdığı gibi bu motiflerle süslü bütün evlerin sahipleri bu dinlere mensup olamazlar. Bunlar M. ö. 1 inci asırda Roma’nın iç harpler yüzünden geçirdiği buhrandan dolayı revaç bulan umumî dinî fikirlere uyarak evlerini bu kabil motiflerle süslemişler, bu sayede hayatlarını günlük hayatın fevkine çıkarmak ve ölümden sonra ebediyete kavuşmak istemişlerdir. İşte bu gözle baktığımızda meşhur “misterler villâsı”nın

⁵ Bu hususta Pompeyi araştırmalarında A. Mau gibi bir otoritenin “(bir Roma odasının) dekorasyonunda fazla fikri bir rabitanın katiyetle tesbit edilemediği anlaşılıyor” (A. Mau, *Pompeji*, 4. tabı, 1908, s. 501) şeklinde verdiği hükmün müessir olduğu aşîkârdır.

⁶ K. Schefold, *Vom Sinn der römischen Wandmalerei. Mélanges Ch. Picard, II*, (Paris 1949), s. 936 v. d. ve *Der Sinn der römischen Wandmalerei. Vermächtnis der antiken Kunst* (Heidelberg 1950), s. 171 v. d.

bir odasındaki duvar resimlerinin mahiyetini anlar, bu odanın, şimdiye kadar zannedildiği gibi, mister âyinlerine tahsis edilmiş bir salon olmayıp bir yatak odası olduğunu, dolayısıyla resimlerin zevciyet hayatını takdis etmek ve bu hayatı yükseltmek gayesini güttüğünü kabul edebiliriz (s. 55 v. d., levha. 2-3). Keza Boskoreale villâsının yemek salonunun duvarlarda bir tarafta Venus ve Bakhus maiyetleri ile birlikte tasvir edilmiş olup misterlerle ilgili bulunmakta, diğer tarafta ise Makedonya'lı bir hükümdar (Antigonos Gonatas?) ve onun karşısında bir filosof (Eretria'lı Menedemos?) yer almaktadır. İşte bu suretle iki cepheden, yani bir taraftan misterleri, diğer taraftan ilâhlaşmış meşhur hellenistik hükümdarlar ve filosofların tasvirleri sayesinde bunlarla temas eden insanların Muse'lere yaklaşmış, dolayısıyla hayatlarının asilleşmiş ve klâsik mazinin vakarı seviyesine yükselmiş olduğu tebarüz ettirilmek istenmiştir (s. 47 v. d., lev. 4).

Üçüncü ve dördüncü üslûplarda, ikinci üslûbun illüzyonist bir âlem içine vazettiği mister motifleri, duvar dekorasyonunun tâli yerlerine ve tavanlara geçmekte, yüksek bir orta kısım ve alçak yan kısımlardan müteşekkil sabit tektonik bir şekil alan duvar resimlerinde yeni birtakım motifler belirmektedir. M. ö. 10 senelerine doğru başlıyan üçüncü üslûbun ilk safhalarında resim motifleri Augustus devrinin ana fikirlerini aksettirmektedir. O devrin şairleri, bilhassa Horatius, Augustus'un kurmuş olduğu yeni dünya nizamı üzerinde durmakta, edebî eserlerle beraber giden duvar dekorasyonları ise bu nizamın sağlamlığını, bu nizama uymak istemiyenlerin ne gibi âkibetlere uğrayabileceğini mitolojiden alınmış vakalarla sembolize etmektedir. İkarus, Marsyas, Nessus, Helena ve Medea gibi nizam bozucularının feci akibetleri yanında muti bazı insanların (meselâ Ariadne'nin) saadeti tebarüz ettirmekte, bu sahnelerin yanına ise, nizamın koruyucuları olarak Juppiter ve Fortuna, Apollon ve Merkurius, Bakhus, Venus, Diana ve Muse'ler vazolunmaktadır. Üçüncü üslûbun son safhalarında, imparator Klaudius zamanında kahramanlar âlemi (bilhassa Akhilleus ve Theseus), kahramanların apotheosis'i, yani ilâhlaşması ve plâtonik aşk motifleri ölümsüzlüğe götüren bir vasıta olarak ele alınmakta, bu vasıtaların Bakhus ve İsis-Diana misterleri tarafından kuvvetlendirilmesi unutulmamaktadır. Aynı fikirler geç üçüncü üslûbu M. s. 1 inci asrın ortasında başlıyan 4 üncü üslûp ile birleştirmektedir. Yalnız burada bu fikirlerin daha açık olarak ortaya atıldığı görülüyor. Dördüncü üslûbta, Neron'dan Vespasianus'a kadar mister motiflerinin azaldığını, kahramanların, dünya nizamının hizmetkârları ve nizam bozucularının cezalandırıcıları olarak tekrar revaç bulduklarını müşahede etmek mümkün oluyor. Müellif bilhassa Pompeyi duvar resimlerinin en enteresanlarını ele almak suretile bu fikirlerle ilgili motifleri birer birer tahlil etmekte ve bunların o devirlerin şairleri tarafından ifade edilmiş fikirlerle ne dereceye kadar beraber gittiğini tesbite çalışmaktadır.

"Roma boyalı resim sanatının mânası ve şekli" adını taşıyan üçüncü ve son kısımda (s. 153 v. d.) müellif dört üslûbun ana şekilleri üzerinde durmakta ve bunların zamanla geçirdiği değişiklikleri izah etmektedir. Müellife göre bu resim sanatı Romalıların eseridir. Yunanların resme karşı tavırları başka ve Romalılarınkine nazaran daha sade idi. Vakıta bir Yunan evinin içinde de duvar tezyinatı vardı, fakat bu tezyinat duvarın plâstik karakterine tamamen tâbi idi. Zeminde ise ekser hallerde mozayikler bulunurdu ve bunlar odaların hangi ilâhların himayesinde olduğuna işaret ederdi. Meselâ yemek ve iştet odaları Dionysos'a ithaf edilmiş-

ti. Pompeyi'de duvarları renkli mermer levhalarla kaplı gibi gösteren birinci üslûpta, M. ö. 2 nci asırdan itibaren, hellenistik duvar tezyinatı ile Roma duvar dekorasyonu arasında farklar kendini göstermeğe başlamakta, dekorasyon plâstik şeklini kaybetmekte ve doğuda görülmeyen bir zenginlik iktisap eylemektedir. İkinci üslûpta ise illüzionist dekorasyon sistemi başlamakta, yani duvarlar önlerine oturtulmuş mimarilerin gerisinde yer alır gibi görünmekte, mekân sınırları bazı yerlerde kesilmekte ve bunların arasından nazarlar gerilerde cereyan ediyormuş gibi görünen sahnelere çekilmektedir. Bunun neticesinde, duvarların plâstik karakterini kaybetmesine mukabil bunların içine resim vazetmek imkânı hasıl olmaktadır. Fakat bu suretle resimler, Yunanlılarda olduğu gibi, müstakil sanat eserleri olmaktan çıkmakta, bütün bir oda dekorasyonunun bir parçası haline gelmektedir. İlk önce "misterler villası"nda olduğu gibi, geriye çekilmiş gibi görünen duvar sathının önüne Yunan orijinallerine oldukça sadık kalan resimler friz halinde vazolunmakta, Boskoreale'de ise sütunlar vasıtasile friz illüzionist mimariye tâbi birtakım gruplara parçalanmakta ve bu gruplara muayyen bir derinlik verilmektedir. Sonraları frizlerin yerine daha tektonik bir kompozisyon, orta kısmı bilhassa tebarüz ettirmek suretile, kaim olmaktadır. Bu orta kısmın içine vazolunan resimlerin ise Yunan orijinallerinden gittikçe uzaklaştığı anlaşılıyor. Klâsisizm cereyanlarına tâbi olarak mekân illüzionizmi unsurlarını azaltan ve sathiliğe doğru giden üçüncü üslûpta duvar tezyinatı gayet vâzih taksimata sahip olmakta, orta kısımdaki tablo için sağlam bir çerçeve elde edilmektedir. Yunan orijinallerine dayanan bu resim bütün duvar dekorasyonu gibi muayyen mihverlere göre tertiplendirilmekte ve bu yüzden tabii olarak esaslî değişikliklere uğramaktadır. Bu resimlerde zaman ile sathilik zail olmakta, figürler daha plâstik bir şekil almakta ve mekân derinliği artmaktadır. Bu üslûp değişikliği ile muhteva değişikliği de beraber gitmektedir: Augustus devrinin sert nizamı yerine "ilâhlaştırma" temayülleri tedricî surette kaim olmakta ve bu temayüller Neron zamanında en yüksek noktasına erişmektedir. Fakat burada, müellifin gösterdiği gibi, tekâmül düz bir hat şeklinde cereyan etmemekte, klâsisistik reaksiyonlar kendini göstermekte geçikmemekte ve bunlar "dördüncü üslûp" a yol açmaktadır.

Dördüncü üslûp o devirde büyük bir gelişme geçiren mimarînin tesiri altında yeni, hattâ fantastik mimarî şekiller meydana getirmekte, fakat bunların arasında figürlü tasvirlerle de yer ayırmaktadır. Bununla beraber dördüncü üslûbu fasılasız bir surette serbestliğe doğru giden illüzionist bir üslûp olarak kabul etmek doğru olmasa gerektir. Çünkü bu üslûp gayri mütecanis elemanlar ihtiva etmektedir. Neron zamanında vücut bulan üslûbun yanında birinci ve ikinci üslûplara rücu eden klâsisistik cereyanlar da vardır. Vespasianus devrinde ise vazih bir değişiklik kendini göstermekte (s. 136 v. d.) ve bu hadise Trayanus zamanındaki klâsisizme isal etmektedir. Müellif bu fasılda Roma'lı ressamların Yunan modellerine karşı takındıkları tavri da izah etmeğe çalışmaktadır.

Scheffold'un eserinin sonunda tebarüz ettirdiği gibi, bu dört üslûpta ve bunların gelişmesinde Roma'nın siyasî, iktisadî ve dinî tekâmülünün akislerini de sezme mümkünür : İkinci üslûp hellenistik medeniyet elemanlarını benimsemek ve onları kendi mizaçlarına uydurmak suretile Romalıların vücade getirmiş oldukları siyasî ve dinî eserlere tekabül etmekte, üçüncü üslûbun ilk safhaları Augustus'un vazetmiş olduğu sağlam nizamı, son safhaları ise Klaudius devrinin İsis dini ve

“apotheosis” ile temayüz eden ruh haletini aksettirmektedir. İlk dördüncü üslup Neron devrinin kendi benliğini müdrik “pathos”u hakkında güzel bir fikir vermekte, bu üslubun geç safhaları ise Vespasianus’un ortaya koymuş olduğu yeni nizamı ve bununla ilgili ciddiyeti tebarüz ettirmektedir. Fakat bu üslup değişikliklerini sadece yukarıdaki âmillerle izah etmek doğru olmasa gerektir. Burada Roma boyalı resim sanatının kendi içinden husule gelen bir gelişme vardır : ikinci üsluptaki arkaik ve klâsik elemanlar üçüncü üslupta yapmacıklı bir sanata, Klaudius zamanındaki “barok”a ve Vespasianus devrindeki “klâsisizm” e inkılâp etmektedir.

Bu eseri ile Prof. Schefold şimdiye kadar Roma sanatının hemen hemen hiç işlenmemiş bir faslına el koymuş ve zannımıza göre, çığır açıcı bir etüd vücade getirmeğe muvaffak olmuştur. Belki ilk araştırmalar ve bunların neticesinde yapılan ilk önemli keşiflerin verdiği hızla bazı hususlarda ileri gidilmiştir; fakat bunlar eserin değerini azaltabilecek mahiyette değildir.⁷

Bu eserle hiç şüphe yok ki Roma sanatı incelemelerine yepyeni ufuklar açılmıştır. Daha şimdiden aynı metodlarla zemin mozayiklerinin mâna ve mahiyeti üzerinde verimli çalışmalara başlanmıştır⁸. Aynı noktai nazarlara göre duvarlarında sütun mimarisi arasında, yahut arşitektonik bir çerçeve içinde heykeltraşî eserler ihtiva eden Roma devri binalarının da araştırılması gerekmektedir. Nitekim müellif bu hususlar da eserinin muhtelif yerlerinde temas etmiştir : meselâ Mileto’staki Faustina hamamlarının muhtelif salonlarında duran Herakles, Apollon ve Muse’ler heykellerinden müellif hamamların yalnız sıhhi müesseseler olarak telâkki olunmayıp buraya giren insanları ruhan da yükseltmek gayesini güttüklerine işaret etmektedir (s. 28 v. d.). Side’de yaptığımız kazılarda meydana çıkarmış olduğumuz bazı binalarda da heykellerin tertibindeki mânanı araştırmak üzerinde durulacak bir noktadır. Nitekim M binasının⁹ büyük salonunda, son derece zengin bir mimarî çerçeve içinde duran ve büyük bir kısmının mahiyeti tesbit olunan heykellere de müellif temas etmiş, Apollon, Hermes, Merkurius, Viktoria, Mars, Nemesis ve Hygieia gibi heykellerin Romalılarca pek iyi bilinen “hayat idealleri”ni temsil ettiklerini yazmıştır.

Sonsöz olarak bu enteresan ve ilham verici kitabın sonuna, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak üzere, nefis bir surette basılmış 52 levha ve birtakım enteresan notlar (s. 177 v. d.) ilâve edilmiş olduğunu söyleyelim ve müellifi tebrik edelim.

PROF. DR. ARIF MÜFİD MANSEL

⁷ Bu sahadaki araştırmaların ilim âlemi tarafından müsaide karşılandığı anlaşılıyor. Bk. Ch. Picard, *Revue Archéologique* 1949, II, s. 149, 3.

⁸ A. Merlin-L. Poinssot, *Factions et saisons sur des mosaïques de Tunisie. Mélanges Ch. Picard*, II (Paris 1949), s. 732 v. d.

⁹ *Fasti Archaeologici* IV, s. 294-5, No. 2984 ve V, s. 266-7, No. 3032.- *Belleten* 14, 1950, s. 683 v. d.

