

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI
ESKİÇAĞ TARİHİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

URARTU'DA TAŞ YONTU SANATI

Şemsihan KAYA
2501190155

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Erkan KONYAR

İSTANBUL - 2022

ÖZ

Bu çalışma Urartu dönemi içerisinde yapıldığı düşünülen taş yontuların tamamını kapsamaktadır. Taş yontu olarak ele alınan taş eserler, heykel, kabartma, intaglio/oyma-kakma ve kazıma tekniğiyle yapılmış sanatsal öğelerden oluşmaktadır. Mevcut taş eserlerin yapım tekniklerine göre Notion programında sınıflandırılması ve hem Urartu tunç eserler ile hem de Urartu çağdaşı devletler ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Urartu taş yontularının çağdaş devletlere göre neden az olduğu Urartu'nun coğrafi özellikleri bağlamında ele alınmış ve Urartu'nun mevcut sosyo-politik ve sosyo-ekonomik durumu temel alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'nin dört tarafında bulunan sahnelerin her bir figürünün ölçüleri alınarak AutoCad programında ana hatlarıyla çizilmiştir. Bu yöntem sayesinde birbirini tekrar eden sahnelerin bir şablon yardımıyla mı yapıldığı ve tek bir elden mi çıktığı sorularına yanıt aranmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kabartma, Heykel, Intaglio/Oyma-Kakma, Kazıma, Etkileşim

ABSTRACT

This study covers all of the stone carvings thought to have been made during the Urartian period. Stone works, which are considered stone carvings, consist of artistic elements made with sculpture, relief, intaglio/carving-inlay and scraping techniques. It is aimed to classify existing stone works in the Notion program according to their construction techniques and to evaluate them in comparison with both Urartian bronze works and Urartian contemporary states. The reason why Urartian stone carvings are scarce compared to contemporary states has been discussed in the context of Urartu's geographical features and tried to be explained on the basis of Urartu's current socio-political and socio-economic situation.

The dimensions of each figure of the scenes on the four sides of the Kef Kalesi Embossed Column Bases were taken and outlined in the AutoCad program. Thanks to this method, it was tried to find answers to the questions of whether the repetitive scenes were made with the help of a template and whether they were produced by one hand.

Keywords: Relief, Sculpture, Intaglio/Carved-Inlaid, Engraving, Interaction

ÖNSÖZ

Urartu Devleti'nin kuruluşundan çöküşüne kadar geçen dönemde yapılmış olan az sayıdaki taş yontu eser şimdiye kadarki kazı ve yüzey araştırmaları ve satın alma yoluyla müzelere ve özel koleksiyonlara gelenler hakkındaki literatür taranarak tespit edilmiştir. Tespit edilen taş eserler, yapım tekniklerine göre sınıflandırılmış daha sonra bu taş eserler, ikonografik öğeler çerçevesinde, Urartu tunç eserler ve Urartu çağdaşı devletlerde görülen ikonografik öğeler ile karşılaştırılmış ve bu bağlamda etkileşimin yoğunluğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada Urartu taş yontuları, bulunduğu konteks içinde ya da satın alma yolu ile geldiği müzelerdeki mevcut durumları, ayrı başlıklar altında incelenmeyi gerekli kılmıştır. Satın alma yolu ile müzelere taşınan eserlerin Urartu eseri olup olmadığı, Urartu'nun ise hangi dönemine tarihlenebileceği ikonografik öğeler çerçevesinde incelenmiştir. Bu minvalde Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde olan Erzurum insan ve aslan kabartması, Van Müzesi'ndeki boş araba kabartması, Evoğlu Kabartması, Bastam kabartma parçası, Van Kalesi'nde bulunmuş insan heykeli, Alaköy ve Gevaş aslanları hem bulunmuş olduğu bölgede hem de ikonografik özellikleri göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

Mevcut eserlerdeki Urartu karakteristik özelliklerinin neler olduğu ve bu eserlerin ne kadarının etkileşim sonucu dönüşüme uğradığı incelenmiştir. Bu minvalde eserler kronolojik bir düzlemde, ele alınmış dolayısıyla Urartu coğrafyasında iskân ettirilen halkların/toplulukların kitlesel olarak başka yerlerden sürülerek getirilmesi göz önünde tutularak dönemsel değişiklikler bu iskân hareketleri bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Şimdiye kadar Urartu taş yontuları üzerinde yapılan çalışmaların bu denli geniş bir perspektiften ele alınmadığı göz önünde bulundurulduğunda bu çalışmanın Urartu tarihi ve sanatını kronoloji ve ikonografi açısından değerlendirmede yeni soruları da gündeme taşıyacağı kanaatindeyiz.

Bu çalışmanın meydana gelmesinde büyük katkısı olan tez danışmanım Doç. Dr. Erkan KONYAR'a müteşekkirim. Tez konumu önermesinin yanı sıra süreç boyunca teşvik edici yönlendirmeleri ve geliştirici uyarılarıyla her zaman akıl hocam ve yol göstericim olmuştur. Kendisinden sadece akademik açıdan değil aynı zamanda insanlık açısından da çok şey öğrendiğimi belirtmeliyim. Hocama bu yüzden minnettarım. Hayatımda önemli bir etkiye sahip olan Öğr. Gör. Dr. Can AVCI hocamdan da bahsetmeden edemeyeceğim. Her daim beni zor soruları sormaya ve cevabı bulana kadar durmamaya teşvik ederek bilgimin sınırlarını zorlamam için bana ilham vermiştir. Kendisi hem tez öncesi hem de tez süreci boyunca desteklerini hiçbir zaman esirgememiş ve her daim rehberim olmuştur. Ayrıca tezimin tamamını okuyarak değerli fikirlerini benimle paylaştığı ve tezimin niteliğini artırdığı için hocama ne kadar teşekkür etsem azdır. Kaynak noktasında sıklıkla başvurduğum sayın Doç. Dr. Bülent GENÇ hocama çok teşekkür ederim. Kendisi gerek enerji ve motivasyonu gerekse yönlendirmeleriyle desteğini hiç esirgememiştir. Tez başlangıç aşamasında, tezime katkılarıyla zihnimi açan ve tez süreci boyunca bilgisinden yararlandığım Rıza Gürler AKGÜN hocama ne kadar minnettar olduğumu belirtmek isterim. Bilgi birikimi ve deneyimlerine güvendiğim, Urartu-Assur çivi yazıları noktasında sıklıkla kapısını çaldığım Dr. Armağan TAN hocama da ayrıca teşekkür etmek isterim. Bu katkılarıyla tezimin mahiyetini artırmıştır. Fikirlerini ve görsellerini benimle paylaşan hocam Dr. Kenan IŞIK'a ve fotoğraflarını benimle paylaşan hocam Dr. Öğr. Üye. Rıfat KUVANÇ'a da çok teşekkür ederim.

Türk Petrol Vakfı'na dokuz aylık burs katkısından dolayı teşekkürlerimi sunarım. Anadolu Medeniyetleri Müzesi çalışmalarım için gerekli iznin verilmesinde büyük katkısı olan Arkeolog Umut Emre KÖSE'ye teşekkür ederim. Yine Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde görevli olan Arkeolog Sinan DURMUŞ'a yardımları için minnettarım. Kendisi müzedeki çalışmam boyunca desteğini ve yardımlarını esirgememiştir.

Tez süresi ve öncesinde her daim yanımda olan moral ve motivasyonumun düşmesine izin vermeyen ayrıca tezimi okuyup düzenlemeler yapan sevgili dostum Süeda TÜRKGENÇ'e teşekkür ederim. Tezimin tamamını okuyup gerekli düzeltmeleri yapan ve tez süreci boyunca motivasyon perim olan değerli dostum

Senem IŞIK’a ve yine tezimi okuyup düzeltmeler yapan dostum Sadiye SEY’e bu katkılarından dolayı ayrıca müteşekkirim. Benimle beraber kendi tez sürecinde olan kader ortağım, dostum Sümeyye YAKŞI’ye de her zaman yanımda olduğu ve değerli fikirlerini benimle paylaştığı için teşekkür ederim. Kendisi tezimin tamamını okumuş ve gerekli düzeltmeleri yapmıştır. En ufak teknik sıkıntıda ilk aradığım, her daim yardım etmeye hazır olan ve değerli fikirlerini benimle paylaşan sevgili arkadaşım Hale TÜMER’e teşekkür ederim. Kaynaklarını benimle paylaşan ve Rusça çeviriler noktasında yardım etmekten çekinmeyen arkadaşım Anastasiia MOSKALEVA’ya, tez aşamasında yararlandığım programlar noktasında yardımcı olan arkadaşım Rıdvan YİĞİT’e ve tezimi okuyan sevgili arkadaşım Ayşegül İLK’e teşekkür ederim

Aynı zamanda tez savunmama katılarak kritik noktalarda yapıcı eleştiriler getirerek katkı sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Hamdi ŞAHİN, Doç. Dr. Bülent GENÇ’e ve tezimde düzeltme ve tenkitlerde bulunan Dr. Öğr. Üyesi Ali ÇİFÇİ hocaya katkılarından dolayı teşekkürü borç bilirim.

Son olarak hayatım boyunca aldığım kararları destekleyen, cesaretlendiren ve bu çalışma boyunca zamanımın bana kalmasını sağlayan kardeşlerim Yunus, Eyüp, Özlem, Mikail, Mürşide ve Jale’ye sonsuz teşekkürler. İyi ki varlar... Evlatları olmaktan gurur duyduğum anne ve babamı bu vesileyle minnetle yad ederim.

ŞEMSİHAN KAYA

İSTANBUL - 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
HARİTALAR LİSTESİ.....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	x
FİGÜRLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

NEOLİTİK'TEN DEMİR ÇAĞI'NA MEZOPOTAMYA VE ANADOLU'DA YONTU	12
---	----

İKİNCİ BÖLÜM

URARTU ÇAĞDAŞLARINDA TAŞ YONTU: KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME	20
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

URARTU'DA TAŞ YONTU

3.1. Malzeme ve Teknik.....	35
3.2. Taş Yontu Türleri.....	40
3.2.1. Heykeller	41
3.2.1.1. Van Kalesi Heykeli	43
3.2.1.2. Gevaş Aslanı	46
3.2.1.3. Alaköy Aslanı	48
3.2.2. Kabartmalar	52
3.2.2.1. Kef Kalesi Kabartmaları	52

3.2.2.1.1. Payeler	55
3.2.2.1.2. Adilcevaz Kabartması	62
3.2.2.2. Toprakkale Kabartması.....	68
3.2.2.3. Buluntu Yeri Belli Olmayan Kabartmalar	70
3.2.2.3.1. Evoğlu Kabartması	70
3.2.2.3.2. Erzurum İnsan Kabartması	72
3.2.2.3.3. Erzurum Aslan Kabartması	74
3.2.2.3.4. Boş Araba Kabartması	76
3.2.2.4. Kaya Kabartmaları	80
3.2.2.4.1. Doğubayazıt Kaya Mezarı	80
3.2.2.4.2. Yeniköy Kaya Kabartması	84
3.2.3. Intaglio/Oyma-Kakma.....	86
3.2.4. Kazıma Bezeme	92
3.2.5. Bezemeli Taş Kaplar	96

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

URARTU ESERLERİNİN KRONOLOJİK BAĞLAM

4.1. Urartu Kralları'nın Kronoloji Tartışmaları	103
4.2. Urartu Eserlerinin Kronolojisi.....	108
SONUÇ	112
KAYNAKÇA	128
KATALOG	154

HARİTALAR LİSTESİ

Harita 3.1: Urartu yontularının bulunduğu yerler.....	41
--	----



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3. 1: Urartu Taş Yontuları..... 102

Tablo 4. 1: Urartu Kralları'nın kronolojileri. 107



FIGÜRLER LİSTESİ

Fig. 2. 1: a) Kargamış Savaş Araba Kabartması b) Assur Kabartması c) Zincirli Savaş Araba Kabartması d) Urartu Boş Araba Kabartması	23
Fig. 2. 2: a) Arslantaş'ta bulunan Arami Steli. Boğa üzerinde Fırtına tanrısı Hadad, b) Yukarı Anzaf Kalkanı / Fırtına Tanrısı Teişeba'nın aslan üzerindeki betimi, c) Fırtına tanrısı Ninive sarayı.....	27
Fig. 3. 1: Bastam kalesinde bulunan çekiç	37
Fig. 3. 2: a) Toprakkale'den bir balyoz ve çizimi b) Bastam Kalesi'ndeki demir çekiç ve çizimi	39
Fig. 3. 3: Van Kalesi kayalıklarında bulunmuş olan insan heykeli	44
Fig. 3. 4: Van Kalesi Heykeli ve Ayanis kazılarında ortaya çıkarılan tunç el.....	45
Fig. 3. 5: Gevaş Aslanı	46
Fig. 3. 6: Gevaş Aslanı'nın çizimi	48
Fig. 3. 7: 3. Alaköy Aslanı.....	49
Fig. 3. 8: 3. Alaköy Aslanı'nın önden, arkadan ve yandan görünümü	51
Fig. 3. 9: Kef Kalesi Kabartmalı Paye	53
Fig. 3. 10: Kef Kalesi Kabartmalı Paye	57
Fig. 3. 11: Bastam'da bulunan ve şu an Tahran Müzesi'nde olan mazgallı kabartma parçasının çizimi	58
Fig. 3. 12: Adilcevaz-Kef Kalesi kabartmasının bulunan parçaları ve karşılıklı durduğuna dair çizimi	63
Fig. 3. 13: Adilcevaz Kabartması çizimi.	66
Fig. 3. 14: Kef Kalesi'nin güney yamacında bulunmuş olan kabartmalı blok parçası ve çizimi.....	67
Fig. 3. 15: Toprakkale'de bulunmuş olan, kabartma ve intaglio tekniğinin bir arada kullanıldığı kabartma parçası	69
Fig. 3. 16: Evoğlu Kabartması aslı ve çizimi.....	71
Fig. 3. 17: Erzurum çevresinden gelen insan kabartması	73
Fig. 3. 18: Erzurum çevresinden gelen insan kabartması ve MÖ 7. yüzyıla tarihlenen Urartu bronz plaka.....	73

Fig. 3. 19: Erzurum çevresinden gelen Aslan kabartması ve çizimi.....	75
Fig. 3. 20: Boş Araba Kabartması çizimi	77
Fig. 3. 21: Boş Araba Kabartması	78
Fig. 3. 22: Doğubayazıt Kaya Kabartması.....	81
Fig. 3. 23: Doğubayazıt Kaya Kabartma çizimi ve Bastam’da bulunan bulla çizimi	84
Fig. 3. 24: Malazgirt’te bulunan Yeniköy Kaya Kabartması.....	85
Fig. 3. 25: Ayanis, Çekirdek Tapınağı’nda bulunan oyma ve kakma detayları.	88
Fig. 3. 26: Ayanis Çekirdek Tapınağı’n girişinin güney cephe betimlemeleri ve detayları.....	89
Fig. 3. 27: Ayanis Çekirdek Tapınağı güneybatı duvar süslemeleri.....	90
Fig. 3. 28: Ayanis Çekirdek Tapınağı’nın doğu duvar süslemeleri.....	91
Fig. 3. 29: Ayanis Çekirdek Tapınak’ta su mermeri üzeri kazıma bezeme.....	93
Fig. 3. 30: Toprakkale’de bulunan kazı bezemeler.....	95
Fig. 3. 31: Ayanis bezemeli taş kaplarının çizimi ve fotoğrafları	97
Fig. 3. 32: Karmir Blur’da steatitten yapılmış av ve avcı betimlemesi ve kapakta rond-bosse teknikli aslan figürü, Toprakkale’de somaki taşından yapılmış, taş kap	100
Fig. 3. 33: Karmir-Blur’da bulunmuş kazıma bezemeli taş kap	101
Fig. Sonuç 1: Alaköy (Garibin Tepe) yapı kompleksinin duvar freskoları.....	116
Fig. Sonuç 2: a) Urartu Altıntepe duvar resmi b) Assur Kalhu/Nimrud Sarayı c) Arami-Sakçagözü Kabartması	120
Fig. Sonuç 3: a) Yeni Assur duvar resmi b) Urartu duvar resmi	122
Fig. Sonuç 4: a) Arami-Sakçagözü saray girişine konulan grifon kabartması b) Assur grifon kabartması c) Urartu Altıntepe fildişi grifon d) Geç Hitit-Sam’al grifon kabartması	125
Fig. Sonuç 5: a) Kanatlı Frig Grifonu b)Ayanis cellasında bulunan kazıma bezeme	125
Fig. Sonuç 6: a) Altıntepe’de elinde bakraç tutan sfenks motifi b) Arami-Sakçagözü Saray girişine konan kanatlı aslan-insan ortostatı c) Assur-Khorsabad sarayında bulunan yandan betimlenen lamaşşu d) Geç Hitit-Kargamış “Haberciler Duvarı” iki başlı sfenks	126

KISALTMALAR LİSTESİ

Abb.	: Abbildung (Şekil, Figür)
AMI	: Archäologische Mitteilungen aus Iran
ARAB	: Ancient Records of Assyria and Babylonia
SAA	: State Archives of Assyria
Bkz.	: Bakınız
cm	: Santimetre
CTH	: Catalogue des Textes Hittites
CTU	: Corpus dei Testi Urartei
Çiz.	: Çizim
Har.	: Harita
HchI	: Handbuch der chaldischen Inschriften
Ed.	: Editör
Env.	: Envanter
Fig.	: Figure (Figür)
IANES	: Institut für die Kulturen des Alten Orients
Kat.	: Katalog
km	: Kilometre
Lev.	: Levha
m	: Metre
MÖ	: Milattan Önce
Pl.	: Plate (Levha)
Res.	: Resim
Taf.	: Tafel (Tablo)
t.y.	: tarih yok
UKN	: Urartskie Klinoobraznye Nadpisi
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve devam

GİRİŞ

Kabartma ve heykel yontmanın, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar devam eden anlatımı bir zanaat eylemi olmaktan çok sanatsal ifadeleri karşıladığı da göz önünde tutulursa salt işlevsellik kaygısıyla icra edilmediğini düşünebiliriz. Öyle ki sanatsal öğelerle insanın kendini ifade etme isteği ve tutkusu en temel eylemlerinden biri olmuştur. Nitekim mağara yerleşimlerinde bulunan duvar resimleri, kazıma bezeme tekniğiyle yapılmış figürler ve mağara duvarlarının bombeli kısımlarını kullanarak objeye boyut kazandırma¹ uygulamaları bunun göstergelerindendir. Bu bağlamda Marc Verhoeven'in sanatı tasvir ederken kullandığı "insan dünyasını kontrol edebilme amacıyla, törensel davranışı ve doğaüstü dünyayı kontrol etme arzusunun ifadesidir" (Verhoeven, 2002: 248-249) sözü buna doğrudan örnek teşkil etmektedir.

Başlangıçta insan, çevresinde gördüklerini taklit ederek "sanatsal" çalışmalarda bulunmuştur. Daha sonraları taklit ettiği unsurları aklın ritmi ve kendini kabul ettirme isteği içinde, yeniden düzenleyerek fikir düzeyine paralel bir şekilde geliştirmiştir. Bu sayede kendine özgü bir stil oluşturmuştur. Meydana gelen stilin kullanıldığı yöntem ise teknik olarak adlandırılmaktadır. Kimi zaman kullanılan boyalar ve bu boyalarla oluşturulan betimler teknik kapsamına girerken, kimi zaman da eserin konturlarındaki derinlik tekniği tanımlamak için yeni değerlendirmelere ihtiyaç duymaktadır. Tezde kullanılan sanatsal terimlerin neyi ifade ettiği bu bağlamda açıklanmaya çalışılmıştır. Özellikle konunun terminolojik ifadelerinin ve tanımlarının çok geniş bir literatüre sahip olduğu bilinmektedir. Olası karışıklığı engellemek ve asıl anlatmak istediğimize odaklanmak için ilgili terimleri kısaca ifade etmek yerinde olacaktır.

¹ Lascaux ve Chauvet mağara duvarların bombeli kısmı kullanılarak üç boyutlu görünüm verilen örnekler mevcuttur (Bednarik, 2017: Fig. 1-2; Wade & Melcher, 2006: Fig. 2).

Boyalı resim (painting picture), çizgi ve boyalarla oluşturulan, derinliği olmayan yapıtlardır. Kazıma, gagalama/vurgu yoluyla eserde çizik oluşturan yöntemdir. Intaglio (oyma/gemma), kaya, değerli bir taş ya da maden üzerine negatif izler çıkarma yoluyla motif veya desenlerin oyularak işlenmesi yöntemidir. Kısaca çukur anlamına gelir ve malzemeden bağımsız olarak çukur baskı tekniklerin hepsinin genel adıdır. Kakma, bir zemin üzerine açılan yuvalara gümüş, altın, sedef gibi süs maddeleri kakılarak oturtma tekniğidir. Kesme (coelanaglyphic), oluşturulmuş olan düz zeminin içi oyularak yapılmak istenen figürün dış çizgilerin derinliği artırılarak gölge verilen tekniktir (Çakır Atıl, 2015: 3-4 / Fig. 1). Kabartma (relief) tekniği 3'e ayrılmaktadır: 1. Alçak kabartma (bas-relief), yapılmak istenen figür dışında kalan alanların yontulmasıyla oluşturulan çıkıntıdır. Yapılan figürün de yüzeyi düz olup daha aşağıda kalan zemin ile birliktelik sağlar. Urartu kabartmalarının tamamı alçak kabartma tekniğiyle yapılmış eserlerdir. 2. Yüksek kabartma (high-relief), yapılan figürün hemen hemen yarı yüksekliği yüzeyden ayrılmıştır ve görüntüsü daha hacimlidir. Söz gelimi İskender Lahdi bunun güzel bir örneğidir. 3. Rond-bosse (yontuk tip), bu kabartma tipi ise kabartmadan çok heykeli andırmaktadır. Ancak zeminden veya mimari yapıdan kopmadığı için heykel kategorisine girmemektedir. Hitit ve Geç Hitit kapı aslanları, sfenksler, aslanlı kaideler, Assur lamaşşuları, bu tekniğe verilebilecek örneklerdir. Heykel (sculpture) ise dört tarafı yontularak oluşturulan 3 boyutlu yapıtlardır. Burada açıklanması gereken diğer bir terim ise tezin başlığında geçen yontu terimidir. Fiil olarak yontmak; bir nesneye istenilen biçimi vermek için dış veya iç bölümü keskin bir araçla biçmek anlamına gelmekte iken isim olan yontu; taş, tunç, mermer, alçı, kil, ağaç, bakır gibi maddelerden yontularak, yoğrulup pişirilerek ya da kalıba dökülerek oluşturulan insan, hayvan vb. görünümünde yapıtların tümüdür. Ancak tezin başlığında kullanılan yontu terimi, yontmak anlamında kullanılmaktadır. Bundan dolayı bu tez, Urartu'da sanatsal anlamda kullanılan bütün taş yontuları kapsamaktadır.

Yukarıda yapılan bütün sınıflandırmaları genel hat olarak kabul etmek gerekir. Nitekim özellikle kabartma tekniği tam olarak bir tanımlamaya girememektedir. Çünkü kabartma düzlemine giren her formun yükseklik derecesi, birbirinden farklı olarak yapılmaktadır. Bir nesnede zeminden başlayarak, serbest heykele kadar uzanan

derinlik boyutu, genel sınıflandırmaya uymayacak çeşitliliktedir. Aynı zamanda birden fazla tekniğin aynı yapıt üzerinde uygulandığını da görmekteyiz. Bundan dolayı bir eseri bütün yönleriyle incelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Tez çalışmamızdaki sorunsallar: Tarih boyunca çeşitli doğa olayları veya beşeri etkenler, insanoğlunun yaşam tarzında değişim ve dönüşümlere neden olmuştur. Yaşam tarzındaki değişim, kabartma ve heykel sanatında da zaman zaman artış ve düşüşü beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, Çanak Çömleksiz Neolitik'te yoğun anıtsal heykel ve kabartma kullanım anlayışı söz konusu iken neden MÖ IV. binyıl sonuna kadar kabartma ve heykel kullanımındaki bu anlayış sekteye uğradı ve neden MÖ II. - I. binyıllarda kabartma ve heykel yapımında tekrar artış gözlenmektedir? Sorusunu sormamıza neden olmuştur.

Yine bir başka sorunsalımız: Urartu, taş işçiliğinde uzman olmasına rağmen kabartma ve heykellerdeki eser sayısı neden yok denecek kadar azdır? Özellikle Urartu'nun erken dönemlerinde idari, askeri, siyasi alanlarda belirgin bir Yeni Assur etkisi görülürken neden taş kabartma ve heykel gibi sanatsal öğeleri Urartu sanatı içinde az sayıda görüyoruz? Assur saraylarının görkemi göz önüne alındığında Urartu saraylarının mütevazı yapısı ve Urartu konut mimarisinin niteliği nasıl değerlendirilmelidir? Aynı zamanda konunun sosyo-politik ve sosyo-ekonomik nedenleri nelerdir? Urartu kabartmalarında görülen kompozisyon ve ikonografik özellikler üzerinde Assur etkisi ne denli olmuştur? Bir eseri Urartu eseri yapan temel unsur ya da unsurlar neler olmalıdır? Bu unsur/unsurların ne kadar etkileşim sonucu ortaya çıkmıştır? Nitekim Urartu coğrafyasında çıkan her eser Urartu'ya atfedilmeli mi? Söz gelimi, Erzurum çevresinde bulunmuş olan insan ve aslan heykeli, Van Kalesi'nde arkeolojik araştırmalar sonucu bulunmuş olan taş heykel, Gevaş ve Alaköy aslan heykelleri Urartu eserleri midir? Ayanis kentinin Haldi tapınağında olan intaglio/oyma-kakma bezemeler Urartu için ünik kabul edilmeli midir? Kef Kalesi'nde *in situ* olarak bulunan sekiz kabartmalı payenin dört tarafında da aynı sahne işlenmiştir. Bu sahnelerin hepsinin ölçüleri birebir aynı olmaması farklı bir elden mi çıktıkları ve aynı zamanda bu betimlemelerde bir grid sistemi kullanılmış mıdır? sorusunu sordurmaktadır. “Urartu'da Taş Yontu Sanatı” tezi kapsamında, bu ve bu

gibi problemler değerlendirilmeye alınarak, çözüm önerileri sunulmakta ve yeni görüşler ortaya atılmaktadır.

Urartu, Doğu Anadolu coğrafyasında, kendisinden önce hiçbir devlet kurulmamış olmasına karşın bir devlet oluşturabilmiştir. Bir devlet nasıl olur da bir başka politik güç/güçlerin etkin olduğu bir dönemde ortaya çıkabilmiş ve siyasi, askeri, sosyal ve sanatsal faaliyetlerde kendini var edebilmiştir? Geçmişin birikim ve deneyimi, çağdaş toplumlarla etkileşimi olmadan, kendi başına var olabilmek, hiç şüphesiz düşünülemez. Bu bağlamda, Mezopotamya ve Anadolu’da gelişim gösteren kabartma sanatı, tezin birinci bölümünün “Neolitik’ten Demir Çağı’na Mezopotamya ve Anadolu’da Yontu” başlığı altında değerlendirilmeye alınmıştır.

Urartu iskan politikası sayesinde Urartu sınırları içine entegre edilen toplumlar, etkileşim yoluyla kültürel açıdan katkı sağlamış ve bu yolla sanatsal öğelerde, çağdaş devletlerle benzer özellikler ortaya çıkarmıştır. Söz gelimi, Urartu ve Yakın Doğu kabartma sanatındaki figürler, genel bir kurala bağlı olarak yapılmıştır. Mezopotamya, Mısır ve Anadolu’da Hititler’de görülen frontal duruş² Urartu’da da görülmektedir. Bu kuralları, Yakın Doğu’nun tüm kabartma figürlerinde görmekteyiz. Bir örnek ile açıklamaya çalıştığımız etkileşimin boyutu, “Urartu Çağdaşlarında Taş Yontu: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme” başlığı altında çok sayıda örnek ile değerlendirmektedir.

Taş işçiliğinde de uzman olan Urartulu sanatçılar, sanatsal öğelerde taşı az sayıda kullanmıştır. Bilinen az sayıdaki Urartu taş eseri, “Urartu’da Taş Yontu Sanatı” başlığı altında yapıldığı tekniğe göre, ayrı ayrı incelenerek değerlendirilmeye alınmıştır. Bu eserlerin kronolojisi ve buna paralel Urartu kral kronolojilerinin tartışıldığı dördüncü ve son bölüm “Urartu Eserlerin Kronolojik Bağlamı” başlığı altında ele alınmıştır. Bu çalışmada, Urartu’nun neden az sayıda kabartma ve heykel ürettiği, mevcut eserlerin türü/tekniki, kronolojisi, etkileşim boyutları ve bu etkileşimin Urartu üzerinde etkisinin ne denli olduğu açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu

² Frontal duruş: bir kabartmada insan vücudunun hem önden hem de yandan görünümünün aynı anda verilmesi ve figürlerde başın profilden (yandan görünüş), göğüs ve omuzların önden ve beden yine profilden verilmesidir.

çalışmada, Anadolu Medeniyetleri Müzesi envanterinde yer alan Kef Kalesi Kabartmalı Payesi ile Erzurum insan ve aslan kabartmaları üzerinde ayrıca çalışma yapılmıştır. Kef Kalesi Kabartmalı Payesi'nin iyi durumda olan iki tarafının çizimleri AutoCad programında ana hatlarıyla verilmiştir. Bu bağlamda çalışmada Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'nin iki tarafındaki sahnenin çizimi dört tarafındaki sahnede bulunan figürlerin ise ölçüleri alınarak bir karşılaştırma gerçekleştirilmiştir. Çalışmada Notion programı kullanılarak bütün Urartu eserleri tür/tekniklerine göre ayrılmıştır. Ayrılan eserler, Notion programında Urartu çağdaşı devletlerle ikonografik benzerliklerine göre yeniden karşılaştırılmıştır. Kullanılan bu yöntem sonunda, figürler arasındaki farklılıklar tespit edilmektedir.

Erzurum insan ve aslan kabartmasının çizimleri Adobe Illustrator programında yapılmıştır. Bastam Kabartma Parçası, Gevaş Aslanı ve bezemeli taş kapların tamamının çizimleri ise mevcut olan çizimler üzerinden yapılmıştır. Yerinde çalışılmayan eserlerin fotoğraflar yardımıyla yeniden çizimi, farklı hata ya da algı oluşturabilme durumuna karşı mevcut çizimler temel alınarak yeniden çizilmiştir.

Yapılan literatür taramasında ise Urartu'da çok fazla bilinmeyen heykel ve kabartmalar tespit edilmiş ve bu eserler Urartu sanatı içinde ve çağdaş devletler ile etkileşim boyutu göz önünde bulundurularak daha geniş bir perspektifte ele alınmıştır. Urartu taş yontularını bu denli geniş perspektiften ele alan bir çalışma olmadığından, bu çalışmanın tarih literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmaların Tarihçesi

MÖ 9. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başkent Tuşpa merkezli olarak kendisini hissettirmeye başlayan Urartu Devleti'nin taş yontuları, Van Gölü Havzası'nda yoğun olarak görülmektedir. Az sayıda bulunan Urartu taş yontuları, genel olarak satın alma yolu ile müzelere getirilmiştir. İstisnai olarak, *in situ* bulunan tek eser; Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'dir. Farklı dönemlerde ortaya çıkarılan veya müzelere getirilen bu eserlerin tamamını kapsayan bir çalışma şimdiye kadar yapılmamıştır. Ancak geneli müzelerde olan eserler tek tek ya da belli gruplar halinde çalışılmış ve birçok araştırmacı tarafından değerlendirilmeye alınmıştır. Genel olarak mevcut eserler üzerindeki bu değerlendirmeler birbirinin tekrarı niteliğinde olmuştur.

Çalışmamızın bu kısmında yontular ile ilgili yapılan araştırmalar kronolojik olarak verilip kimler tarafından çalışıldığı ve varsa öne sürülen farklı görüşler ana hatları ile ele alınacaktır.

Urartu kabartmaları hakkında ilk bilgi veren W. Belck olmuştur³. 1899 yılında W. Belck (Belck, 1899), “*Aus den Berichten über die armenische Expedition*” kitabının Beyazıt maddesinde Doğubayazıt Kaya Kabartması hakkında bilgi vermiş ancak mevcut veriler ışığında mezarın hangi medeniyetin ürünü olduğu sorusunun bilinemeyeceğini vurgulamıştır. Daha sonra 1931 yılında C. F. Lehmann-Haupt (Lehmann-Haupt, 1931) “*Armenien Einst und Jetzt*” kitabının ikinci cildinde, Doğubayazıt Kaya Kabartması hakkında benzer bilgiler vermektedir. Lehmann-Haupt’un kitabında Doğubayazıt Kaya Kabartması dışında Toprakkale’de bulunan Toprakkale Kabartması ve yine Toprakkale’de bulunan, rond-bosse tekniğiyle yapılmış taş kap hakkında da bilgi vermektedir.

Lehmann-Haupt, Rus dil bilimci I. A. Orbeli’nin 1912’ yılında Toprakkale’de yaptığı kazılar sonucu ortaya çıkardığı kazımalı kırmızı friz parçaları (Marr & Orbeli, 1922: 24) ve yine Toprakkale bulunmuş olan ve şu an Hermitage Müzesi’nde olan kazıma bezemelerinin Urartu’ya ait olabileceğini düşünmektedir (Lehmann-Haupt, 1931: 745). Lehmann-Haupt bu kazıma parçalarını birleştirmeye çalışmış ancak arada eksik olan parçalardan dolayı bir sonuca varamamıştır.

1939 yılında Gürcü Tarihçi G. Tseretheli, Tiflis Müzesi’nde bulunan Urartu eserleri üzerine “*The Urartean Monuments in the Georgian Museum Tbilissi*” bir katalog çalışması yapmıştır. Bu sayede 1898-99 yıllarında Van Kalesi kayalıklarında bulunan ve şu an Tiflis Müzesi’nde olan Van Kalesi Heykeli hakkında bilgiye sahibiz. G. Tseretheli, bu heykeli Urartu heykeli olarak tanımlamaktadır (Tseretheli, 1939: 62-64). 1995’te M. Salvini (Salvini, 1995) ve 2004’te U. Seidl (Seidl, 2004) da Van Kalesi Heykeli’nin Urartu’ya ait olduğunu belirtmektedirler.

³ 1842-1852 yılı yayınlarında Texier, kabartmayı gördüğünden bahsetmektedir. Ermenistan yolculuğu esnasında kabartmayı görmüş ancak mezar odasını inceleyememiştir. Kaya kabartmasının çizimini de bu süreçte yapmıştır. Texier’in çizimi idealize edilmiş olarak yapıldığı için yanlış yorumlara neden olmuş ve ikonografik olarak karşılaştırma yapmayı engellemiştir (Huff, 1968: 59; Konyar, 2017: Fig. 2). Bu minvalde Belck’in çizimi çok daha doğru olduğundan ve Doğubayazıt Kaya Mezarı’nı da inceleyebilmiş olması, ilk olarak Belck’i referans almamıza neden olmuştur.

Aras Havzası'nda önemli bir Urartu merkezi olan Karmir-Blur'u kazan B. B. Piotrovsky, 1939 yılında yayınladığı eserinde Toprakkale'de bulunmuş olan iki kazıma bezemeden bahsetmektedir (Piotrovsky, 1939: 37). Ayrıca 1944 yılında "*Istoriya i Kultura Urartu*" adlı çalışmasında Van Kalesi Heykeli'nin Urartu'ya ait olduğunu ancak tipolojik olarak Assur heykel modellemesi olduğunu belirtmektedir (Piotrovsky, 1944: 239, Fig. 77). Piotrovsky aynı eserinde Doğubayazıt Kaya Kabartması'nın Urartu'ya ait olup olamayacağı meselesinin tartışmalı olduğunu ancak bununla birlikte Urartu'ya ait olduğunun kabul edilmesi halinde Urartu sanatında ender bir örneği teşkil edeceğinin altını çizmektedir (Piotrovsky, 1944: 238-239, Fig. 76). Bu eserler dışında Piotrovsky, Toprakkale'de bulunan hem Toprakkale Kabartması hem de yine orada bulunan iki kazımalı friz parçasından bahsetmektedir (Piotrovsky, 1944: 240).

1950'li yıllardan itibaren hem Anadolu hem İran'da yüzey araştırmaları ve kazı çalışması yapan C. A. Burney, 1958'de yayınlanan makalesinde, Adilcevaz'daki bir Orta Çağ Kalesi'nin duvarlarına yerleştirilen kabartma blokları hakkında bilgi vermektedir (Burney & Lawson, 1958). C. Burney, bu kabartma bloklarının kesin olarak Urartu dönemine tarihlendiği⁴ bilgisini vermektedir. Bu bölgedeki ilk kabartma bloğu, 1956 yılında C. Burney tarafından bulunmuştur. Daha sonrasında 1964 yılında B. Ögün başkanlığında Kef Kalesi'nde çalışmalara başlanmış, yapılan kazı çalışmaları sonrası *in situ* olarak sekiz adet kabartmalı paye ortaya çıkarılmıştır (Bilgiç & Ögün, 1964). Ögün, Urartu yontuları içinde ilk kez *in situ* olarak açığa çıkarılan bu payelerin bir saray kompleksine ait olabileceğini düşünmektedir (Ögün, 1982: 217). Ayrıca 4 numaralı odanın üzerinde bir balkon olduğu ve kabartmaların bu balkondan düşmüş olabileceğini önermektedir (Ögün, 1982: 217). 1993 yılında Mayer-Opificius yayınladığı makalesinde, yapının kült merkezi görevi gören bir yapı olabileceğini belirtmektedir (Mayer-Opificius, 1993). U. Seidl, yapının işlevinin tartışmalı olduğunu düşünmekle birlikte Ögün'ün iddia ettiğinin aksine bütün kabartmalı payelerin yukarıdan düşmüş olduğuna pek ihtimal vermemektedir (Seidl, 1993: 560).

⁴ Burney, Adicevaz İlkokulu'nun yakınında bulunan iki ayrı yazıt bloğunun varlığı nedeniyle bu sonuca varmaktadır (Burney & Lawson, 1958).

2000 yılında V. Sevin ise kabartmalı payelerin bulunduğu yapıyı “Haldi için yapılmış kule tapınak” şeklinde yorumlamıştır (Sevin, 2000: 305).

1959 yılında E. Akurgal yayınladığı kitabında Erzurum çevresinden gelen aslan kabartması hakkında bilgi vermektedir. Erzurum yerine Erzincan aslan kabartması olarak isimlendirdiği Erzurum Aslan Kabartması’nı Urartu dönemine tarihlemektedir (Akurgal, 1959: 86-87).

1962’de B. B. Piotrovsky, Adilcevaz Kabartması⁵, Toprakkale Kabartması ve kazıma bezemeleri, Karmir Blur’da bulunan hem kazıma hem de rond-bosse tekniğiyle yapılmış taş kaplar ve Toprakkale’den gelen rond-boss teknikli taş kap hakkında bilgi vermektedir (Piotrovsky, 1962: 97-104). Piotrovsky, Karmir-Blur’da bulunan rond-bosse teknikli taş kap için; Urartu oyma sanatındaki örneklerle benzemediği ve kabın daha kuzeyden gelen bir ürün olabileceği yorumunu yapmaktadır (Piotrovsky, 1962: 68). Piotrovsky, Adilcevaz Kabartması’ndaki figürü ise bir boğa üzerinde betimlenmesinden dolayı Fırtına Tanrısı Teişeba olduğunu kesin olarak ifade etmektedir (Piotrovsky, 1962: 96). Ancak 1966 yılında yayınladığı kitabında M. N. van Loon, bu figürün Teişeba’yı temsil ettiği fikrine şüpheyle yaklaşmaktadır. M. N. van Loon, Adilcevaz Kabartması’ndaki figürün gerek başındaki boynuzlu başlık gerekse figürün üzerindeki elbise desenlerini (gamalı haç, rozet vb) dikkate alarak bir tanrıya ait olabileceği görüşünü desteklemesine karşın başlığının üzerinde bulunan ponponun içindeki sekiz çizginin genellikle güneşi sembolize ettiğini belirtmektedir (van Loon, 1966: 76, Fig. 9).

1966’da M. N. van Loon kitabında ayrıca Van Kalesi Heykeli, Doğubayazıt Kaya Kabartması, Adilcevaz Kabartması, Erzurum insan - aslan kabartmaları ve taş kaplar hakkında da bilgi vermektedir (van Loon, 1966). M. N. van Loon’da tıpkı Akurgal gibi Erzurum çevresinden gelen aslan kabartması yerine Erzincan’dan gelen aslan kabartması demektedir. İnsan kabartmasının da Erzincan’dan geldiğini söylemekle beraber henüz bu kabartmanın kimse tarafından yayınlanmadığını

⁵ Adicevaz Kabartması hakkında, 1976’da Calmayer (Calmayer, 1976), 1993’te Seidl (Seidl, 1993), 1993 yılında R. Mayer-Opificius (Mayer- Opificius, 1993) bilgi vermektedir.

belirtmektedir (van Loon, 1966: 77). Erzurum çevresinden gelen aslanı da Toprakkale'den gelen kalkan üzerindeki aslana benzetmektedir (van Loon, 1966).

1968'de D. Huff (Huff, 1968), Doğubayazıt Kaya Kabartması'nı I. Arğişti veya II. Sarduri dönemine tarihlemektedir. Huff'a göre başında miğfer olan figür kral ya da prenstir (Huff, 1968: 76-79). J. Börker-Klähn, 1982'de yayınladığı kitabında miğferli figürün elinde bir kâse tuttuğunu iddia etmektedir (Börker-Klähn, 1982: 264). 1991'de R. Merhav (Merhav, 1991), 2000'de N. Çevik, Doğubayazıt Kaya Kabartması hakkında bilgi vermektedir. Buna ek olarak Çevik, miğferli figürün "mezar beyi" olabileceğini belirtmektedir (Çevik, 2000). 2017'de E. Konyar (Konyar, 2017) Doğubayazıt Kaya Mezarı ve kabartmasını yeniden değerlendirmeye almıştır. Belck (Belck, 1899) ve Konyar (Konyar, 2017) solda duran figürün bir kadına ait olabileceğini önermektedir. Ayrıca Konyar, Doğubayazıt Kaya Mezarı'nın gerek odalarındaki taş işçiliği ve nişler gerekse mezar kabartmasının ikonografik özelliklerini dikkate alarak burayı Urartu dönemine tarihlemektedir. Ancak hangi Urartu kralı döneminde yapılmış olduğu sorusunu; eldeki veriler çerçevesinde tahminden öteye gidilemeyeceği şeklinde açıklamaktadır (Konyar, 2017: 25).

1976'da W. Kleiss ve H. Hauptmann, Evoğlu Kabartması hakkında ilk bilgi verenlerdir (Kleiss & Hauptmann, 1976). Daha sonra 1974'te Seidl (Seidl, 1974), 1979'da Calmayer (Calmayer, 1979) Evoğlu Kabartması hakkında benzer bilgiler vermektedirler. Araştırmacıların ortak görüşü; Evoğlu Kabartması'nın Urartu dönemine ait olduğudur.

Bastam Kabartma Parçası hakkında ise 1976'da Kleiss (Kleiss, 1976a), 1993'te U. Seidl (Seidl, 1993), yayınladıkları makalelerde kabartma parçası üzerinde bulunan mazgalı, Urartu tunç eserlerinde bulunan mazgallar ile karşılaştırmaktadır. Ayrıca Seidl, Van Kalesi Heykeli, Erzurum Aslan Kabartması ve yine Erzurum İnsan Kabartması hakkında bilgi vermektedir. Erzurum İnsan Kabartması hakkında ilk defa yayın yapan (Seidl, 1993) Seidl olmuştur. Seidl'dan sonra insan kabartması ile ilgili herhangi bir yayın olmadığından bütün referanslarımız Seidl üzerinden verilmiştir.

1990'da R.-B. Wartke, Toprakkale Kabartması hakkında (Wartke, 1990) detaylı bilgi vermektedir. Toprakkale'de bulunan ve oyma-kakma-kabartma

teknikinin bir arada kullanıldığı bu figür C. F. Lehmann- Haupt, B. B. Piotrovsky, R.-B.Wartke⁶ ve A. Batmaz tarafından bir kült sahnesi olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Batmaz, 2012: 47; Lehmann-Haupt, 1931: 548; Piotrovsky, 1962: 98-101, Fig. 65; Wartke, 1990).

Boş Araba Kabartması hakkında bilgilerimiz 1963'te M. Riemschneider (Riemschneider, 1963), 1982'de J. Börker-Klähn (Börker-Klähn, 1982), 1991'da P. Calmayer (Calmayer, 1991), 2000 yılında S. Gündüz (Gündüz, 2000), 2011'de B. Gökce'nin (Gökce, 2011) çalışmalarından gelmektedir. Börker-Klähn, kabartmanın bir levha olduğu ve bir yapıya gömülme için yapıldığını düşünmektedir (Börker-Klähn, 1982: 227). Calmayer ve Riemschneider kabartmada olan boş araba kasasının tanrı Haldi'yi temsil ettiği görüşündedirler (Calmayer, 1991: 313-315; Riemschneider, 1963). Gündüz ve Gökce araba kabartmasının yapıldığı tarih aralığını MÖ 9. yüzyıl sonu MÖ 8. yüzyılın başı olarak önermektedirler (Gökce, 2011; Gündüz, 2000).

Van Gölü Havzası'nda Tuşpa, Karagündüz ve Altıntepe'de kazı çalışmaları ile yine aynı bölgede birçok yüzey araştırması yapan V. Sevin, 1993'te ilk defa Gevaş Aslanı'nı (Sevin, 1993) yayınlamıştır. Alaköy Aslanları ise 1998 yılında Z. Derin ve H. Sağlamtimur (Derin & Sağlamtimur, 1998) tarafından yayınlanmıştır. Her iki aslan protomu Urartu dönemine tarihlendirilmektedir(Derin & Sağlamtimur, 1998; Sevin, 1993).

1984-1992 yıllarında Dilkaya ile 1989-2012 yılları arasında Ayanis kazılarını yürüten A. Çilingiroğlu, 2001 yılında yayınladığı kitap bölümünde hem Ayanis cellasında intaglio/oyma-kakma hem de kazıma tekniğiyle yapılmış bezemeler hakkında bilgi vermektedir (Çilingiroğlu & Salvini, 2001). 2009 yılında ise H. Sağlamtimur yayınladığı makalede kazıma bezemeler hakkında bilgi vermektedir (Sağlamtimur, 2009). Podyumlu Salon'daki kazıma bezemeleri ise 2017 yılında M. Işıklı ve B. Beşikçi (Işıklı & Beşikçi, 2017) tarafından yayınlanmıştır. Hermitage Müzesi tarafından 2011 yılında B. B. Piotrovsky'nin yayınlarının özeti kitap haline

⁶ 1993'te Wartke (Wartke, 1993) Erzurum Aslan Kabartması hakkında da bilgi vermektedir.

getirilmiştir. Bu kitapta Hermitage Müzesi'nde olan kazıma bezemelerin tamamı katalog halinde yayınlanmıştır (Piotrovsky, 2011).

Yeniköy Kaya Kabartması'nı ilk olarak 1990'da N. Koçhan yayınlamıştır. Koçhan, Yeniköy Kaya Mezarı'nı 'Alyar' olarak adlandırmıştır (Koçhan, 1990). 2000'de N. Çevik ise bu mezara Yeniköy Mezarı (Çevik, 2000) demektedir. 2013 yılında Yeniköy Kaya Kabartması hakkında H. Biber ve R. Çavuşoğlu (Biber & Çavuşoğlu, 2013) tarafından bir makale yayınlanmıştır. E. Konyar ise mezarın varlığından bahsetmektedir (Konyar, 2017).

Ayanis taş kapları hakkında ilk yayın ise 1994 yılında Çilingiroğlu tarafından yapılmıştır (Çilingiroğlu, 1994). Daha sonra 2001 yılında Güngör (Güngör, 2001) ve 2009'da Sağlamtimur (Sağlamtimur, 2009) intaglio/oyma-kakma tekniğiyle yapılmış bu taş kaplar hakkında bilgi veren yayınlar yapmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

NEOLİTİK'TEN DEMİR ÇAĞI'NA MEZOPOTAMYA VE ANADOLU'DA YONTU

Kabartma ve yontu sanatının tarih öncesi çağlardan günümüze devam eden bir “sanat” olduğu bilinmektedir. İnsanın kendini ifade etme isteği ve tutkusu en temel eylemlerinden biri olmuştur. Orta Paleolitik dönemde ilk örneklerini⁷ gördüğümüz “sanatsal” objeler, Üst Paleolitik dönem mağara yerleşimlerinde, duvar resimleri ve kazıma bezeme olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda mağara duvarlarının bombeli kısımlarını kullanarak objeye boyut kazandırma uygulaması en primitif örneklerden olmuştur.

Çanak Çömleksiz Neolitik dönem ile çok sayıda kült yapıları ortaya çıkmış ve bu yapılar içerisinde kabartmalı taş bloklar, gerek nitelik gerekse nicelik olarak varlık göstermiştir. Kolektif iş gücü isteyen bu yapılardan dolayı yaşam biçiminde birtakım değişimlerin olduğu ortadadır. Kolektif yaşam biçiminin (büyük yerleşmelerde, belirgin bir liderin veya sosyal hiyerarşinin olmadığı ama üretimin olduğu) getirdiği gerekliliklerin stresini azaltmada, toplumsallaşmanın etkisi söz konusudur. Bu bağlamda, var olan ritüellerin sosyal düzen üzerindeki etkisi, grup dayanışmasını ortaya koymaktadır.

Bu dönemde taş yapılar üzerinde görülen hayvan betimlemeleri, toplumsal yaşamda ritüellere verilen önemi ve bu önemin sembolizmayla ifade edilmesini (Özdöl, 2011: 173-199; Zimansky & Sagona, 2015: 59) göstermektedir. Neolitikte görülen kamusal alanların içinde bulunan heykel ve kabartmalar, kullanılan teknoloji göz önünde bulundurulduğunda belirli zanaat ve tekniklerde uzmanlaşmış kişilerin ve aynı zamanda yönlendirilmiş bir işgücünün varlığını göstermektedir.

⁷ İlk bulgular Orta Paleolitik dönemde Yakın Doğu’da görülen insan yapımı figürin Berekhet Ram ve Kuzey Afrika’daki Tan-Tan venüsü olup Üst Paleolitik dönemde ise sayısal olarak ciddi bir artış gözlenmektedir (Bednarik, 2003: Fig. 1-5; d’Errico & Nowell, 2000: Fig. 1).

Peki, ne olmuştu da Çanak Çömleksiz Neolitik'te görülen çok sayıda kabartma ve heykel gibi taş objeler Çanak Çömlekli Neolitik ve Kalkolitik'de yok denecek kadar azalmış ve MÖ IV. binyıl sonunda başlayarak MÖ III. binyılda tekrar artmaya başlamıştı? Çanak Çömleksiz Neolitik'te yani tarımın yoğun görülmediği toplumlarda görülen heykel ve kabartmalar, iş gücünün daha az olmasıyla doğrudan bağlantılı olabilir. Kamusal alan oluşturma, bir yerde toplanma ihtiyacı, ritüeller gibi nedenlerden dolayı bu tür yapıların inşa edilmiş olduğu düşünülebilir. Çanak Çömlekli Neolitik Çağ'da besin üretimine dayalı ekonomik modelin daha sistematikleşmesiyle beraber iş gücünün getirmiş olduğu yoğun tempo, bireysel bir yaşam tarzına geçişin nüvesini oluşturmuştur. Başta buğday, arpa olmak üzere baklagillerin yoğun olarak ekilip biçilmesi, iş gücünde artışa neden olmuştur (Özdoğan, 2011). İş gücünün artmasıyla beraber bu tür kamusal yapıların inşası -yoğun bir iş gücü gerektirdiğinden- geri planda kalmıştır.

İnsanoğlunun heykel, kabartma ve kazımaya, yazının çok öncesinde başladığını yukarıda ifade etmiştik. Neolitikle yoğunlaşan ve daha sonra binlerce yıl kesintiye uğrayan, anıtsal heykel ve kabartma sanatı, Tunç Çağı ile birlikte yeniden yükselişe geçmiş ve devlet kontrolünde bir propaganda unsuru olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Uruk ve Cemdet Nasr dönem/kültürleri süresince devam eden heykel ve kabartma, Mezopotamya tarihi içinde bazen birbirinin devamı niteliğinde ilerlemiş bazen de duraksamalar ve farklı formatlarda ilerleme kaydetmiştir (Algaze, 2013: 68-94). Toplamların gelişmesiyle beraber Neolitik'te görülen yontu sanatı yeniden canlanmaya başlamıştır. MÖ IV. binyıl ortalarında kabartmalar ve heykeller genellikle taşın bulunduğu yerlerde ovaların etrafındaki dağ çemberlerinin (Zagros, Turabdin) eteklerinde yoğunluk göstermektedir. Kentlerde merkezi otoritenin oluşmaya başlamasıyla kentler arası kültürel ve siyasi etkileşimler kendini sanatta da göstermiş, savaşlar, iktidar kavgaları, otorite savaşları gibi siyasi çekişmeler, sanatsal eserlerin konularına (Bordreuil et. al., 2015: 425-426) dahil edilmiştir.

MÖ IV. binden itibaren merkezi bir ekonominin oluşması ve hiyerarşik toplumların var olması buna paralel olarak seri üretimi beraberinde getirmiştir. Politik

güç; gelişkin köy veya kent özelinde, kendini göstermeye başlamış, bunun peşi sıra büyük devletler kurulmuştur. Bu devletlerin birbirleriyle mücadele halinde olması ve özellikle savaş sahneleri, kabartmalara yansımış ve dönemin sanat anlayışını oluşturmuştur. Bundan dolayı sanat, yönetici sınıfın kontrolü altında gelişim göstermiştir (Çavgın, 2015: 93-101).

MÖ IV. binyılın sonlarına doğru Eridu ve Uruk gibi kentlerin mimari yapıları, resim ve kabartmalarla süslenmeye başlanmıştır (Algaze, 2013: 68-94). Tapınak ve saraylarda özellikle bu belirgin olarak görülmektedir. Devletleşme süreciyle koşut olarak sanat da gelişim göstermiştir. Edebi metinlerin yanı sıra resmetme sanatı, bu süreçte belirgin olarak varlık göstermiştir.

MÖ III. binyılda Sümer kabartma ve resim betimlemeleri, MÖ II ve I. binyılda Mezopotamya ve Anadolu'da karşımıza çıkan sanatsal kabartmalardaki kompozisyonların kökenini barındırmaktadır⁸. Şerit çekilmiş bantlarda ayrı olarak oluşturulan kompozisyonlar, hayvanlar arasında yaşanan dövüş sahneleri, hayat ağacı aşılama, savaş sahneleri ve cenaze ritüelleri, güçlü hayvanlar üzerinde duran tanrı figürü vb betimlemelerin en erken örneklerini oluşturmaktadır (Bérczi, 2014)

Sümer'de yaratılan sanatın çoğu, tapınaklarda tanrılara ibadet için yapılmıştır. Sanatta daha çok kral veya tanrıların ibadet betimlemelerine⁹ yer verilmektedir. Dolayısıyla heykel ve kabartma, dinsel motifler etrafında şekillenmektedir. Genel olarak Sümer heykel tipolojisi, ayakta (Parrot, 1970: 11), sağ omuz açıkta kalacak şekilde, saçaklı bir elbise ve eller göğüste kenetlenmiş halde dua eder pozisyonda yapılmıştır (Collins, 2011: 28,43-44). Sümer heykelleri üzerinde bulunan yazı, Assur'da görülen kabartma veya heykel üzerine yazı yazma geleneğinin Mezopotamya'daki en erken örneklerindendir. Söz gelimi, Lagaş kralı Gudea'nın oturur vaziyetteki heykelinin üzerindeki yazıt, bunun göstergesi olarak kabul edilebilir (Postgate, 1992: 234).

⁸ Ayrıca MÖ III. binyılın ortalarından itibaren Mezopotamya'da diyoritten yapılmış büyük boy heykellerin varlığı görülmeye başlanmış ve Anadolu'da da taş yontma geleneği bu bağlamda görülmeye başlanmıştır (Bordreuil et al., 2015:425).

⁹ Gudea heykeli hem oturur hem de ayakta ibadet eder vaziyettedir (Benzel, 2010: Fig. 10).

Yeni Sümer döneminden önceki dönemde de heykel üretilmiş ancak, Yeni Sümer dönemindeki heykeller daha incelikle yapılmaya başlanmıştır. Bir diğer gelişim ise malzemede gözlenmektedir. İşlemesi daha kolay olan yumuşak taş yerine steatit, dolerit ve diyorit gibi daha sert malzemeler kullanılmıştır. Bu sert malzemelerin nasıl bir işçilikli aletle yapıldığı heykellerin kusursuz bir şekilde cilalanmasından dolayı bilinmemektedir (Parrot, 1970:21). Tipolojik olarak ise heykellerin baş kısmı daha belirgin iken vücut kısmı daha küçük yapılmıştır.

Akkad Krallığı, Sargon tarafından kurulduğunda da heykel ve kabartmalar, diyorit gibi daha sert taş cinslerinden yapılmıştır. Ayrıca koyu renkli taş kullanımı daha da yaygınlaşmıştır (Collins, 2011:30).

MÖ III. binyılın ikinci yarısında Akkadlar'ın etkin olmasıyla birlikte eskinin yerel hükümdarları, tanrı yerine doğrudan krala karşı sorumlu yöneticiler haline getirilmiştir. Sanatta gelişim devam ederek Naramsin Steli (Benzel, 2010: 36, Fig. 17) gibi kabartmalara, zafer betimlemeleri işlenerek hareketli bir anlatım oluşturulmuştur. Bu süreçte tanrısal anlatımlar, sembollerle ifade edilmeye başlanmıştır.

MÖ 2120 yıllarına gelindiğinde “III. Ur Sülalesi” diğer adıyla “Yeni Sümer Çağı”, Akkadlar'ın aksine geleneksel sanat anlayışına geri dönerek Ur-Nammu Steli örneğinde olduğu gibi, daha duragan ve karşılıklı kümeler halinde olan betimlemelere yer vermiştir (Canby, 2001: Pl. I). MÖ II. binyıl başlarında Sümer Hanedanı'nın İsin ve Larsa olarak parçalanması sonucu Mezopotamya'nın siyasal anatomisi değişim göstermiş ve sonrasında Assur Krallığı bu süreçte bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Başkent Assur (Kal'at Şergat), I. Şamşi-Adad (MÖ 1813-1781) önderliğinde yayılım göstermiştir. MÖ 18. yüzyılın ortalarında siyasal açıdan Babil Krallığı'na ve sonradan Hurri-Mitanni Krallığı'na bağlanarak son bulmuştur. MÖ 1900-1350 yıllarını kapsayan ve Eski Assur Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde heykel ve kabartma sanatına dair yeterli bilginiz bulunmamaktadır. Orta Assur Dönemi (MÖ 1350-1000) olarak adlandırdığımız dönemde ise sanat, kendine özgü bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Eski Assur Dönemi'ne ait tanrı önünde şefaatchi insan figürü yerine bu dönemde av sahneleri, aslan-insan mücadele sahneleri ve coğrafi betimlemeler, yeni konular arasında yer almaktadır (Börker-Klähn, 1982: Fig. 152 A 4, 172, 228;

Brereton, 2018: Fig. 57). Yeni Assur sanatının öykücü anlatım üslubunun erken örneklerini de yine bu dönemde görmekteyiz. Assur kentinde ortaya çıkarılmış MÖ 13. yüzyıla ait bir mermer kutu kapağı üzerine işlenmiş kabartma, bant kuşaklar halinde sıkıştırılmış bir savaş anlatımının ilk örneğini oluşturmaktadır (Sevin, 2010: 8, Fig. 7).

Orta Assur'da tapınak önlerine, kent meydanlarına vb. kamusal alanlara konulan “obelisk” denen dikilitaş üzeri kabartma geleneği önemli bir yer tutmaktadır (Gadd, 1934: Pl. II). Ninive'deki İhtar Tapınağı yakınında bulunmuş olan “Kırık Obelisk” en eski örnek kabul edilmektedir. Bantlarla ayrılmış bu obeliskte, kabartma ve kabartmalarda geçen olaylar, çivi yazısıyla açıklanmaktadır. Burada Tiglat-Pileser (MÖ 1114-1076) ya da Assur-bel-kala (MÖ 1073-1056)'ya ait kabartmada düşman askeri küçük, kral ise büyük olarak resmedilmektedir (Curtis, 2007: 53-57, Fig. 1-3). Bu durum “sosyal perspektif” olarak bilinen anlatım biçimidir. Tanrıların atribüleri (tanrısal simgeleri) de burada gösterilmiştir. Yine I. Tiglat-Pileser, Birkleyn mağara kabartmasında başında fese benzeyen polos türü silindir bir başlık, sağ eli selamlama pozisyonunda ve sol elinde topuz başlı asa ile resmedilerek daha sonra gelecek krallara örnek teşkil edecek bir kral tipolojisi oluşturmuştur (Schachner, 2005: Res. 6). Orta Assur'da başlıklar, tepede konik çıkıntısı olmayan serpuş takarken, Yeni Assur Dönemi'nde özellikle Kalhu'nun kurucu kralı II. Asurnasirpal'den itibaren konik tepelik takmak yalnızca krala özgü olmuştur¹⁰ (Sevin, 2010).

Akkad ve Assur kabartmalarında savaş ve av sahneleri ağırlıkta iken Babil'deki kabartmalarda zenginlik, ihtişam ve gösteriş daha ön plandadır. Nitekim “İhtar Kapısı Aslanlı Tören Yolu”, “Babil Kulesi”, “II. Nabukadnezar taht odası bezeme kuşağı”, “Babil'in Asma Bahçeleri”, bunun göstergesi olmuştur (Benzel, 2010: 96, Fig. 30). Aynı zamanda süsleme sanatının daha ön plana çıktığını ve insan figürünün azaldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Babil'in İhtar Kapısı ve Nebukadnezar sarayının duvarları Assur saraylarından daha büyük ve renkli olarak inşa edilmiştir. Duvarlar sırlı tuğlalardan yapılmış olup

¹⁰ Öncesinde hem kral hem de saray görevlileri de konik biçimli başlık takabiliyordu (Sevin, 2010).

üzerine aslan, boğa, ejder gibi hayvan motifleri ve geometrik desen olarak rozet ve bitki bezemeler işlenmiştir (Benzel, 2010: 96, Fig. 30).

Babil kralı Marduk-nadin-ahhe'nin (MÖ 1099-1082) kireçtaşından yapılmış kabartması günümüze kalan en iyi örneklerdendir (Seymour, 2011: 183). Buradaki kabartmada kralın bütün detayları verilmiştir. Assur kabartma kompozisyonu ile aynı olmakla birlikte sakal stili Pers kabartmalarında görülen kısa ve yuvarlak sakal tipiyle benzerdir.

Anadolu'da Hitit kabartma ve heykel sanatı, krallığa ait bir sanat olup, heykeli yontan sanatçının varlığından yazıtlarda bahsedilmektedir. Ayrıca Hitit kralı III. Hattuşili ve Babil kralı Kadaşman-Enlil arasında geçen bir mektupta (CTH 172) (Beckman, 1996: 137), kabartma ve heykel yapımında kullanılmak üzere Babilli ustaları getirttiğine dair bilgi de yer almaktadır (Darga, 1992: 94-95).

Yazılıkaya'daki tanrı betimlemeleri¹¹ özelinde, Hititler'de genelde gördüğümüz iki parçadan oluşan diz üstü kısa elbise, belde geniş bir kemer, ucu sivri ve havaya kalkık ayakkabı, başta boynuzlu konik başlık, kulakta halka şeklinde küpe ve elde *litus* ile karakteristik özelliklerle karşılaşılmaktadır. Tanrıça kabartmaları, erkek tanrıların kısa eteğine karşın ayak bileklere kadar inen, diyagonal pilelerle bezenmiş, uzun kollu bir elbise ile betimlenmektedir (Harmanşah, 2013: 571-572, Fig. 4).

Hitit betimlemelerinde tanrı figürünün yoğun olmasının yanı sıra hayvan betimlemeleri de önemli ölçüde yer almaktadır. Hitit şehir kapılarına yerleştirilen protom (bedenin ön kısmı) şekilli rond-bosse tekniğinde yapılmış aslan ve sfenksler yer almaktadır. Aslanlar genellikle ağzı açık, kükrer halde, dil dışarıda ve aşağı doğru sarkmış şekildedir. Boğazköy Aslanlı Kapı'daki aslan (Schachner, 2013: 541, Fig. 8), Hitit aslan özellikleri göstermekle beraber kubik ve durağan görünümlüdür. Yele ve bacadaki detaylar kazıma tekniğiyle yapılmıştır. Göz çukurlarına ise daha önce kakma tekniğiyle maden konulduğu anlaşılmaktadır. Hitit aslanlarının kulaklarının

¹¹ Hitit inancında tanrılar insan betimlidir (Harmanşah, 2013:569).

karakteristik özelliği olan yuvarlak ya da kalp biçimli görünüm buradaki aslanda yuvarlak olarak verilmiştir (Darga, 1992: 113-116, Res. 13-15).

Diğer önemli figür, sfenkslerdir. Sfenkslerin kökeni Mısır'dır. Hititler'deki sfenksin doğrudan Mısır'dan gelmeyip Kuzey Mezopotamya üzerinden gelmiş olduğu düşünülmektedir (Benzel, 2010: 78, 94, Fig. 22, 27). Nitekim Assur Ticari Koloni Çağı'nda Kültepe/Karum'da bulunmuş mühürlerin üzerinde sfenkslerin yer aldığı bilinmektedir (Darga, 1992: 171; Schachner, 2013: 534-565). Mısır sfenksleri erkek iken Hitit sfenksleri dişi olarak yapılmıştır. Anadolu'da kadın tasvirlerinin yoğunluğu ve kutsiyeti göz önüne alındığında sfenkslerde de kadınların ön plana çıkmış olabileceği düşünülebilir. Hitit sfenksleri ayrıca karakteristik özelliklere sahip olup Hitit üslubu taşımaktadır. Hitit sfenksinin Hator saç stili¹² Mısır'da görülen saç sitiline göre daha ince olarak yapılmıştır. Boğazköy Yerkapı ve Alaca Höyük sfenks özellikleri (Darga, 1992: Res. 119-121); baş gövde ile bütün, gözler bir zamanlar kakma tekniği kullanılarak maden ile doldurulmuş olduğunu gösteren çukurluğa sahip olup yanaklar ise dolgundur. Alaca Höyük sfenksi 2m'nin üzerinde olup bu haliyle Yeni Assur kapı koruyucu lamaşşuları gibi bir görkeme sahiptir.

Alaca Höyük kabartmalı ortostatları üzerinde, merdivene çıkar vaziyette akrobasi yapan figür ve onun hemen yanında yer alan akrobat betiminin saç sitili Mısır üslubunda yapılmıştır. Kabartmalı ortostat ve bu ortostattaki hikâyeci anlatım Mezopotamya'da sıklıkla gördüğümüz özelliklerdendir. Ortostatlar, üst üste iki sıra halinde düzenlenmiştir. Üsttekiler kendi içinde iki friz daha oluşturmuştur. Buradaki frizlerde geyik ve domuz avı yer almaktadır (Macqueen, 1996: Fig. 134). Bu kabartmalarda bulunan insan figürlerinin betimlemesinde yer alan kısa etek, sivri uçlu ve yukarı kalkık ayakkabı ve kulakta halka şeklindeki küpe Hitit sanatının belirgin öğelerini oluşturmaktadır (Darga, 1992: 137).

Beyşehir Gölü'nün güneydoğusunda bulunan Fasıllar Anıtı, Geç Hitit döneminde karşımıza çıkacak olan kaide üzeri tanrı/kral heykelinin (Schachner, 2013: Fig. 31/a-b) erken örneği olmasından dolayı önem arz etmektedir. Fasıllar anıtı, rond-bosse tekniğiyle yapılmış iki aslan arasında duran sakallı bir dağ tanrısı ve onun hemen

¹² Hator saç stili, saçlar kulağın arkasından göğüs üzerine düz olarak incek şekilde yapıp ucu spiraldir.

üzerinde adım atar vaziyette duran yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış sakalsız genç tanrı heykelidir. Konik biçimli ve dört tane boynuza sahip genç tanrının başlığı, kısa eteği ve kemeri tipik Hitit üslubundadır.

Sivas İli'nin Altınyayla kasabasında bulunan ve 1.86 m boyundaki Tanrı Kurunta, Altınyayla steli üzerinde, geyik sırtında durur vaziyette betimlenmiştir (Schachner, 2013: Fig. 17). Çeşitli hayvanlar üzerinde tanrı betimlemesi, Yazılıkaya'da görülen Fırtına Tanrısı/Teşup, Güneş Tanrısı'nın başının üzerindeki kanatlı güneş kursu, Yakın Doğu'da sıklıkla görülen betimlemelerdir. Hurri kökenli tanrıların da Hitit panteonunda yer alması (Darga, 1992: 174-198) etkileşimin boyutunu görmemiz açısından önemlidir.

Sonuç olarak Hitit kabartma ve heykel sanatı üzerinde, Yukarı Mezopotamya'dan Mısır'a uzanan etkileşimi görmek mümkündür.

Genel anlamda Eskiçağ Yakın Doğu'sunda sanat; coğrafya, din ve siyasetin etkin rolü üzerinde şekil almıştır. Kabartma ve heykellerde kral veya tanrı/rahip figürleri görmemiz bunun sonucudur. Güç ve halklar üzerinde hâkimiyet kurma isteği, sanatsal öğelerde propaganda aracı olarak kullanılmış ve bu sayede devletler, bir güç olarak kendini var edebilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

URARTU ÇAĞDAŞLARINDA TAŞ YONTU: KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME

Tarih boyunca insanlar arasında etkileşim, toplumlar arası kültürel nesnelerin, benzerlik ve gelişiminden anlaşılmıştır. En belirgin öğeler, sanatsal alanda kendini göstermektedir. Dönemin büyük devletlerinden biri olan Assur, sanatsal anlamda hem etkilenen hem de etkileyen devletlerin başında gelmektedir. Assur'un görkemli ve en özgün sanatı, hiç kuşkusuz alçak kabartmalarda görülmektedir. Assur dışında hiçbir topluluk, görkemini ve siyasal gücünü görsel olarak aktarmayı bu denli başaramamıştır. Bu bağlamda, Urartu çağdaşı olan Yeni Assur Dönemi kabartmalarındaki nicelik ve detaylı anlatım, resmedilen mobilyalar, kıyafetler, mücevherler, savaş arabaları, askeri teçhizat gibi unsurlar Assur yaşamının tüm yönleri hakkında bilgi verebilmektedir¹³. Kabartmalarda her ne kadar karmaşık kompozisyon oluştursalar da verdikleri detaylarla “gerçeği” yakalama ve inandırıcı bir hikâye aktarmaya duydukları yoğun bir isteğin olduğu hiç şüphesizdir (Tallis, 2011). Buradaki detaylı anlatım ve görsel mesajın netliği, okur-yazar olmayan bir toplum için gerekli bir unsur olmuştur.

Aynı zamanda kabartma ve heykeller, Assur hükümdarları için güçlü bir siyasi ve ideolojik araç konumundadır. Diğer yandan Assur kabartmalarında yer alan figürler, dönemin üslup anlayışını da ortaya koymaktadır. Çünkü Assur'un zamanla güçlenmesi ve aynı zamanda siyasi bir araç olarak kullandığı kabartmaları daha incelikli ve gerçekçi yansıtmaları, kendine has bir dil oluşturduğunun kanıtıdır. Bu dil, zaman içinde gelişim göstermekle birlikte üslup ve teknikte ani değişiklikleri de beraberinde

¹³ Bütün bu kabartmaların renkli olduğuna dair kanıtlar olmasına karşın çok azı günümüze ulaşabilmiştir (Collins, 2008a:27).

getirmiştir. Bu durum genel olarak yeni saltanat ya da yeni bir saray yapımı ile doğrudan bağlantılı olmuştur¹⁴ (Tallis, 2011: 88).

Tıpkı Mezopotamya ve Mısır kabartmalarında resmedilen insan figürleri gibi Yeni Assur Dönemi sanatçıları da kendi oluşturdıkları üslup kurallarına katı bir şekilde bağlı kalmışlardır. Öyle ki insan bedenini tanımlarken; baş, bacak ve ayaklar yan profilden omuz ve göğüs ise ön cepheden görülmektedir (Collins, 2008b: 110-111). Yapılan figür kral veya saray erkânı ise daima ölçülü hareketlerle sakin ve bütün detayları verilmiş olarak resmedilmiştir. Krallar, erkeksi ve kudretli bir biçimde, adaleli ve atletik vücutlu olarak betimlenmiştir. Vücut anatomisi, vücudun çeşitli kısımları arasındaki orantı gerçeğe yakın verilmiştir (Reade, 1999). Kompozisyonların genel olarak merkezinde kral vardır ve çoğu zaman kral, tanrıların yeryüzündeki temsilcisi oldukları ve tanrısal gücün göstergesi olarak diğerlerinden daha büyük boyutta yapılmıştır. Kabartmanın üzerinde kralın soyuna dair bilgi ve başarılarını anlatan çivi yazılı metin yer almaktadır (Curtis, 2011: 21).

¹⁴ Her ne kadar Akurgal, Assur sanatında MÖ 9. yüzyıldan MÖ 7. yüzyıla kadar üslup olarak neredeyse hiç değişmemiş ya da çok az değişikliğe uğramış olduğunu iddia etse de (Akurgal, 1946) Saltanat değişikliği ya da yeni bir sarayın inşasında değişimin izleri net olarak görülmektedir. Söz gelimi, Aurnasirpal ve sonrasında alçak kabartma geleneği daha komplike ve yoğun bir hal almaya başlamıştır. Artık savaşların betimi birkaç levha ile sınırlı kalmanın aksine bir odanın bütün duvarlarını kaplayacak boyuta erişmiştir. Örneğin Sanherib'in sarayındaki hemen hemen her odanın tamamı kabartma ile bezenmiş durumdadır (Bordreuil et al., 2015: 429). II. Aurnasirpal'in (MÖ 883-859) Nimrud (Kalhu) sarayında kabartmalar, büyük bir silindir mührün yuvarlatılması gibi birbirini tekrar eder vaziyette işlenmiştir (Reade, 1999: Fig. 26). Buradaki kompozisyonlar büyük oranda dini olmakla birlikte apotropiktir. III. Tiglat-pileser (MÖ 744-727) zamanında ise sembolik zafer ifadeleri yerine çoğunlukla gerçek, düşman devlet veya kabilelerle yapılan mücadelelere yer verilmiştir. Bu haliyle III. Salmanasar (MÖ 853-824) ve II. Aurnasirpal'in Balawat Kapısı üzerindeki tunç kuşaklara işlenmiş av, savaş, vergi alım sahneleri ile düşman devleti, coğrafyayı tanımlamada kullanılan özellikleri ile benzerlik gösterilir (Hall, 1928: Pl. XV-X). II. Aurnasirpal döneminde kayalara oyulmuş anıtlar giderek artmakta (Menis, 2020) ve sarayında hayat ağacı aşıl原因 özelliklerle kartal başlı kanatlı cin kabartması çok sayıda betimlenmiştir (Tallis, 2011: 111). Yine III. Tiglat-pileser dönemindeki gerçekçilik vurgusu, kabartması yapılacak sahnenin saray heykeltıraşı tarafından elinde bir parşömen kâğıdıyla taş ustalarına kılavuzluk etmesine kadar uzanır (Collins, 2008a: 64,69). II. Sargon'un (MÖ 726-722) sarayı olan Dur-Şarukin (Khorsabad)'de de dini ritüeller yerine tören alayları, haraç alma sahneleri gibi betimlemeler daha ön planda olmuştur (Collins, 2008a). Sanherib zamanında Assur hemen hemen en geniş sınırlarına sahip olmakla birlikte kral, her yıl sefere çıkmak yerine saray ve kabartmalarla ilgilenmiştir. Ninive sarayının diğer Assur saraylarına nazaran daha büyük olması ve buna koşut olarak kabartmaların uzunluğu söz konusu olup seri bir üretim anlayışının benimsendiği gözlenmektedir. Aynı zamanda farklı ellerden çıkmış kabartmaların varlığı da bunun göstergesi olarak kabul edilebilir (Sevin, 2010: 177).

Yine perspektif tekniğini kullanabilen sanatçılar; insan, hayvan veya nesneleri kraldan uzaktaymış gibi küçük vaziyette betimlemektedirler (Sevin, 2010: 88, Fig. 103-104).

Assur kabartmaları, detaylı anlatımı, hareketlilik ve yakın gözleme dayalı betimlemeleri içermektedir. Av ve savaş betimli kabartmalarda, hayvan anatomisine dair bilgilerin olduğunu gösteren detaylı anlatım ile gerçekçi bir üslup benimsenmiştir (Reade, 1999: 72-79). Aynı zamanda betimlemelerde olağanüstü veya stilize edilmiş abartılı bir anlatım anlayışı da söz konusu olmuştur.

Assurlu sanatçılar, tanrı veya krallar için doğal büyüklüklerinin üstünde, anıtsal heykeller yaptıkları gibi aynı zamanda kabartmalarda kralın, aslan ve boğa gibi güçlü hayvanlarla mücadelesi, kanatlı cin hayat ağacını aşılama sahneleri gibi olağanüstü ve stilize edilmiş betimlemelere de yer vermektedirler. Bu bağlamda, kapı girişlerine konulan kapı koruyucu devasa lamaşşular da olağanüstü ve stilize edilmiş eserler kategorisine dâhil edilebilmektedir.

Yeni Assur kabartmaları kompozisyonlarında askeri figürler esas olarak kabul görerek, kahraman asker/kral motifi, önem kazanmıştır. Kompozisyonlar genel olarak, kralın tahta oturması, ordunun sefere çıkışı, avlanma sahneleri; aslan veya boğa gibi güçlü hayvanların kral tarafından avlanması şeklinde olup (Curtis, 2011: 21; Gadd, 1934: Pl. V, VI, VII) yaptıklarını yücelten abartılı sahnelerden meydana gelmektedir. Savaş sahnelerinde kralın savaş arabasında durur vaziyette iken kaçan düşmanlarına karşı hücum ettiği, muzaffer bir savaştan zaferle döndüğü, dağları ve nehirleri aştığı, savaş arabasıyla kuşatmalara katıldığı görülmektedir (Gadd, 1934: Pl. VIII - X). Savaş galibiyet ile sonlanacaksa -ki hep galibiyetle sonuçlandığı gösterilir- genel olarak düşman askerleri çıplak olarak resmedilir (Hall, 1928: Pl. XVI). Bu düşman askerinin ya ölmüş ya da ölmek üzere olduğunu göstergesidir. Bu yalnızca Assur'a özgü olmayıp bir Mezopotamya betimleme geleneğidir (Fig. 2.1) (Collins, 2008a). Bu haliyle, kendisine boyun eğmeyen şehirlerin ele geçirilip yakılması ve şehir

sakinlerinin katledilmesi gibi temalar ile propaganda güçlü bir şekilde verilmeye çalışılmıştır.

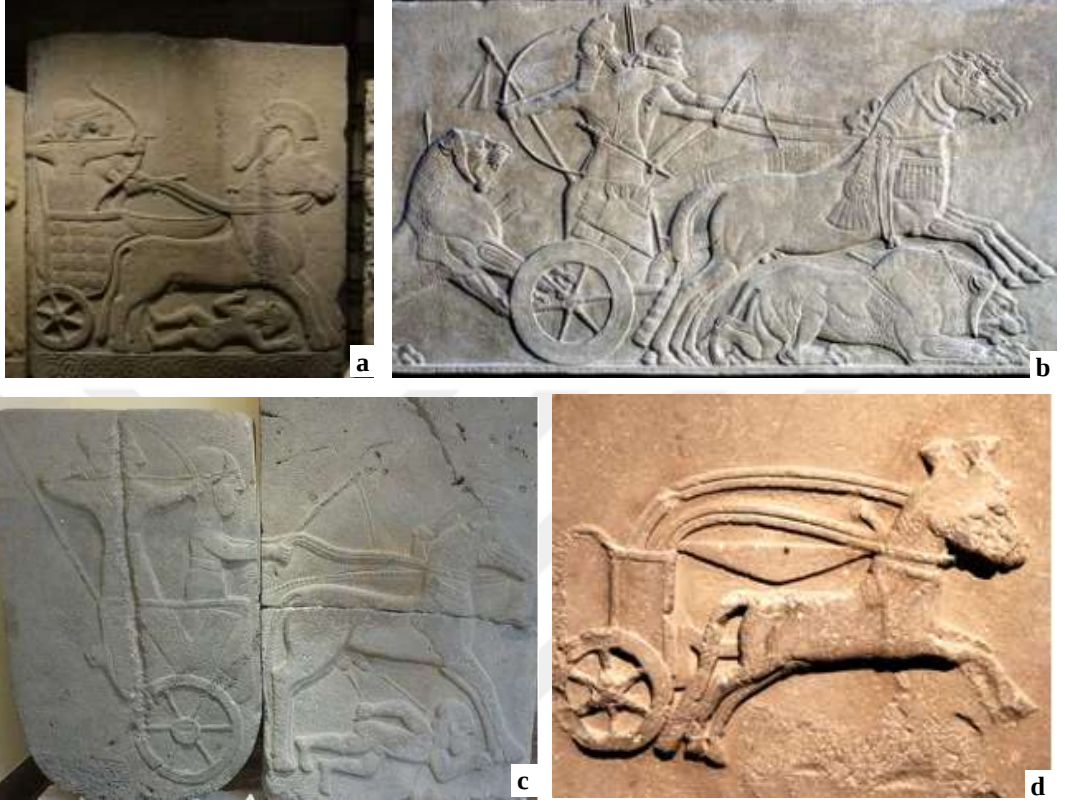


Fig. 2. 1: a) Kargamış Savaş Arabası Kabartması (Anadolu Medeniyetleri Müzesi - Ş. Kaya) b) Assur Kabartması (British Museum – Ş. Kaya) c) Zincirli Savaş Arabası Kabartması (Eski Şark Eserleri Müzesi - Ş. Kaya) d) Urartu Boş Araba Kabartması (Van Müzesi- E. Konyar).

Heykel sanatında ise Assur, saraydakileri kötü ruhlardan korumak amacıyla apotropeik anlamlı bir yapıt olarak Lamaşşu denilen devasa heykeller yapmıştır. Doğada olmayan bir figür olan Lamaşşu, doğada olan canlıların farklı parçalarını bir araya getirerek sentez oluşturmaktadır. Söz gelimi Hitit ve Geç Hitit'te kapı koruyucusu olan aslan (Akurgal, 1962: 67,73, Fig. 16-17), yalın haliyle Assur'da pek rağbet görmemiş onun yerine insan-aslan-boğa karışımından oluşan Lamaşşu, kapı koruyucusu haline gelmiştir (Gadd, 1934: Pl. I). Lamaşşu, her ne kadar heykel olarak geçmese de rond-bosse tekniğiyle yapılmış ve plastik sanatın bir parçası olmuştur. Lamaşşuların en belirgin özelliği beş ayaklı yapılmalarıdır. Cepheden bakıldığında

durur vaziyette yalnızca iki ön ayak görülürken yandan bakıldığında dört ayak üzerinde yürür vaziyette gösterilmektedir¹⁵.

Assur heykellerinin geneli kral heykelidir. Bu heykeller, tıpkı Mezopotamya geleneklerinde olduğu gibi tapınaklara konulmak amacı ile yapılmışlardır. Dünyevi bir amaçla yapılmadığı gibi aynı zamanda propaganda amacı da gütmeye düşünebilir. Krallar burada, günlük hayatta veya dini törenlerde giydikleri sade kıyafetle kendini tanrıya adayan, savaş ve günlük yaşamın sorunlarından uzak bir yönetici pozisyonundadır. Heykeller genellikle başlıksız olarak yapılmıştır. Az sayıda başlıklı olanlar ise tanrısal boynuzlu başlık giyerler. Bu tanrının yardımcısı krallar ellerinde simgesel nesneleriyle betimlenirken elleri birbirine kenetli olarak dua eder vaziyette olup ilahi bir imaj vermektedir (Sevin, 2010: 215-218).

Assurlular genel olarak kabartma ve heykellerde dinsel içerikli konuları sürdürmekle beraber zamanla sanatta daha seküler bir anlayış sergilemeye başlamışlardır. Yeni Assur sanatındaki seküler anlayış durumuna ters düşen nadir örneklerden biri Malta kabartmalarıdır (Spät, 2019: Fig. 2-3). Yukarı Zap Vadisi'ne uzanan yoldaki Dehuk Vadisi'nin güney yamacında bulunan Malta kabartmaları, çeşitli hayvanlar üzerinde, başlarında boynuzlu başlık olan yedi tane tanrı¹⁶, sıralanmış bir şekilde resmedilmiştir (Bachmann, 1927; Contini, t.y. ; Sevin, 2010: 176, Fig. 210; Spät, 2019).

Urartu çağdaşı diğer devletler Geç Hitit Devletleri'dir. Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye bölgesinde yer alan Geç Hitit Devletleri olarak adlandırılan kent devletleri şunlardır: Kahramanmaraş ve çevresinde Gurgum; Adıyaman ve çevresinde Kummuhu; Kayseri ve çevresinde Tabal; Gaziantep'in güneyinde Sam'al; Antakya ve Amuk Ovası çevresinde Pattin (Unqi); Malatya ve çevresinde Melid; Çukurova ve kuzeyinde Que ve Hilakku; Gaziantep'te ise Kargamış'tır. Yukarıda adı geçen

¹⁵ Assur saray girişi, Lamaşsu'nun yanı sıra çeşitli koruyucu doğaüstü yaratıklardan oluşturulmuş taş anıtlar ile de süslenmektedir. Kanatlı cinlerin hayat ağacını aşılama sahneleri de yine kapı girişine konulan ve alçak kabartma tekniğiyle yapılmış eserlerdir (Sevin, 2010: 35; Tallis, 2011). Bu haliyle Urartu Adilcevaz kapı kabartması mantığındadır.

¹⁶ Ejder üzerinde Tanrı Assur, Assur'un eşi tanrıça Ninlil, Sin, Şamaş gibi Assur tanrılarının ve tanrıçalarının arka sınırlarında kutsal selamlama pozisyonunda kral görülmektedir (Sevin, 2010).

kentlerin iç kent ve sitadel kısımlarında, dinsel ve krali amaçlı kabartma bezeli ortostatlar, kral heykelleri ve bezemeli sütun altlıkları ortaya çıkarılmıştır¹⁷.

Genel olarak Geç Hitit sanatı, Hitit ve Assur etkileşimi sonucu benzer kompozisyonlar çerçevesinde varlık göstermektedir. Ancak bütün Geç Hitit Devletleri'nin sanatında baskın bir Hitit sanat etkisi söz konusudur. Hitit kabartma sanatında öne çıkan insan ve hayvan tipolojisi Erken Dönem Geç Hitit kabartmalarında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Kargamış, Sam'al ve Arslantepe gibi büyük kentlerde, Hitit üslubu belirgin olarak görülmektedir. Hitit'te görülen ikonografik öğeler; tanrı veya kral başlığı¹⁸, sivri ve ucu kalkık ayakkabı, silahlar, giysiler, tıknaz vücut, kanatlı güneş kursu gibi öğeler benzer özellikler göstermektedir.

Geç Hitit sanatının büyük bir bölümünü oluşturan üzeri kabartmalı ortostatlar, mimarlığa bağlı olarak ortaya çıkmış eserlerdir (Orthmann, 1971). Özellikle kapı pervazına konulmuş rond-bosse teknikli eserler, apotropeik anlamlı hayvan betimlemeleri hem Hitit hem de Assur sanat geleneğinden gelen uygulamalardır. Ortostatların kabartma ile bezenmesi Hitit'te uygulanan bir gelenek iken II. binyıl Assur'un da ortostatlar bezemesiz şekilde yapılmaktadır. Buna karşın MÖ I. binyılda Assur sanatında, saraylarda görülen duvar resimleri Geç Hitit'te yerine kabartmalı ortostatlara bırakmıştır¹⁹ (Darga, 1992: 223).

Erken Dönem Geç Hitit sanatında, Hitit Krallığı'nın ortostat geleneğine benzer ortostat²⁰ ve kapı aslanları yoğun olarak gördüğümüz eserlerdir. Bu ortostatların en iyi örnekleri Malatya-Arslantepe'dedir (Orthmann, 1971: Taf. 39/a-c). Buradaki kapı aslanları tıpkı Hititler'de olduğu gibi kübik ve masiftir. Hititler'den esinlenerek

¹⁷ Genel olarak bu kent devletlerinin sanatında, farklı dönemlerde farklı üsluplar görülmektedir. Bunlar başlıca 4 döneme ayrılmaktadır. 1. Geç Hitit Sanatı I /Geleneksel Hitit üslubu, MÖ 1050-850, 2. Geç Hitit Sanatı II/ Assur etkisi görülen Geç Hitit üslubu, MÖ 850-800, 3. Geç Hitit Sanatı IIIa/ Assurlaşmış Geç Hitit üslubu, MÖ 800/750-700, 4. Geç Hitit Sanatı IIIb/Aramileşmiş-Fenikeleşmiş Geç Hitit üslubu, MÖ 800-8.yüzyıl sonu 7.yüzyıl başı şeklindedir (Darga, 1992: 224; Kozbe, 1997).

¹⁸ Malatya kabartmalarında tanrıların başlığında ponpon bulunurken kralların başlıklarında kesinlikle ponpon bulunmaz. Bu nedenle ponpon tanrısal bir simge olarak kabul edilebilir (Akurgal, 1946: 23). Ayrıca Malatya kral sakalları Assur sakallarına benzemezken Geç Hitit'in diğer kentlerindeki kral sakalları Assur sakallarına benzemektedir (Akurgal, 1946: 32).

¹⁹ Zincirli/Sam'al kabartmalarının bazıları üzerinde boya kalıntısı bulunmuştur (Darga, 1992: 224).

²⁰ Başkent Hattuşa'da görülen ikonografik özellikler de genel olarak Malatya-Arslantepe'de görülmektedir.

yapılmasına karşın, yeleleri, bacaklarındaki kordon üslubu, kemiklerin eklem yerlerindeki ayrıntılar açısından farklıdır. Zincirli/Sam'al'da da Hitit üslubu kapı aslanı vardır ve her ne kadar aslan üzerindeki ayrıntılar farklılık gösterse de duruş, ayaklar, masif yapısı benzer özellikler taşımaktadır (Darga, 1992: 231; Orthmann, 1971: Taf. 61-62). Yine Sam'al/Zincirli'de sitadelin güney kapısında yer alan kabartmadaki figürde saçlar, Hitit üslubunda yapılmıştır. Hitit kabartmalarında gördüğümüz sivri uçlu ayakkabılar Geç Hitit'de de görülmektedir (Akşit, 2011; Darga, 1992: 257, Fig. 263-264; Kozbe, 1997).

Kapı aslanının bütün özellikleri Hitit üslubunu barındırmaktadır. Kabartmalarda görülen insan betimlemeleri dışında hayvan figürleri de -başı geriye dönük geyik gibi betimlemeler- Hitit Krallığı'nın kenti olan Alacahöyük örneklerine benzemektedir (Darga, 1992: 239, Fig. 244).

Erken Dönem Geç Hitit sanatında Hitit benzeri ikonografik özellikler görülmektedir. Aynı zamanda kabartma levhaları, Hititler'e özgü duvar kalınlığında ağır taş bloklar şeklinde yapılmıştır. Ancak MÖ 8-7. yüzyılda Assur geleneğinde olduğu gibi ince kaplama levhalara dönüştürülmüştür. Örneğin MÖ 9. yüzyıl Zincirli-Sam'al kentinde Hitit geleneğinde olduğu gibi kabartmalar, duvar kalınlığında bloklar halinde yapılmışken MÖ 8. yüzyılda Assur tipi ince kabartma levhaları şeklinde yapılmaya başlanmıştır (Sevin, 2010: 23).

Assur etkisi gösteren daha geç örnekler ise Malatya, Kargamış ve Zincirli'de karşımıza çıkmaktadır. Assur kabartmalarında sıklıkla gördüğümüz av sahneleri, savaş arabasıyla düşman askerini yenilgiye uğratma ve tanrı betimlemeleri Geç Hitit kabartma sanatında da karşımıza çıkan kompozisyonlardır. Söz gelimi, Sam'al/Zincirli'de bulunan iki kabartmalı ortostatta hem av sahnesi kompozisyonu hem de hayvan betimi Assur tarzında yapılmıştır (Orthmann, 1971: Taf. 57/a). İnsan figürleri ise Hitit özellikleri taşımaya devam etmektedir (Darga, 1992: Fig. 245-246). Diğer bir örnekte de yine Sam'al/Zincirli'de bulunan tanrı figürlerinde gözlenmektedir. Kanatlı aslan ve kanatlı kuş başı/grifon kabartmalı ortostat, Assur ve çağdaşı Urartu'da da gördüğümüz kanatlı cin figürü ile benzer özellikler taşımaktadır (Fig. 2.2) (Darga, 1992: 259, Fig. 266-267). Aynı zamanda Mezopotamya ve

Anadolu’da hayvan üzerinde tanrı veya kral tasviri, Geç Hitit sanatında da görülmektedir. Kargamış, Karasu, Sam’al ve Malatya gibi yerlerde bunun örneklerine rastlanılmaktadır (Orthmann, 1971: Taf. 23, 32, 62). Yine Geç Hitit sanatında görülen, elleri havaya kaldırılmış çoğu zaman elinde atribüsü ile betimlenen tanrı figürleri, Mezopotamya ve Anadolu’da sıklıkla görülen tanrı betimlemeleridir (Fig. 2.2) (Orthmann, 1971: 238, Taf. 5).

Geç Hitit sanatı içinde önemli bir yere sahip olan Maraş ve civarında bulunmuş mezar stelleri, Geç Hitit sanatına özgü betimlemeleri barındırmaktadır. Ölü yemeği kompozisyonlu bu kabartmalarda kadın ve erkeğin yanı sıra çocuk figürleri de betimlenmektedir. Genelde sandalye üzerinde oturur vaziyetteki bu figürler, önlerinde sehpa üzerinde çeşitli yemekler ile betimlenmektedir. Söz gelimi Maraş Yörükselim Mahallesi’nde bulunan bir mezar stelinde hem Geç Hitit hem de çağdaş devletlerde nadir görülen ön cepheden tasvir edilmiş, ellerini birbirlerinin omuzlarına atan bir çiftin betimlemesi yer almaktadır (Orthmann, 1971: 43 / h - Maraş A/1; Özyar, 2005).

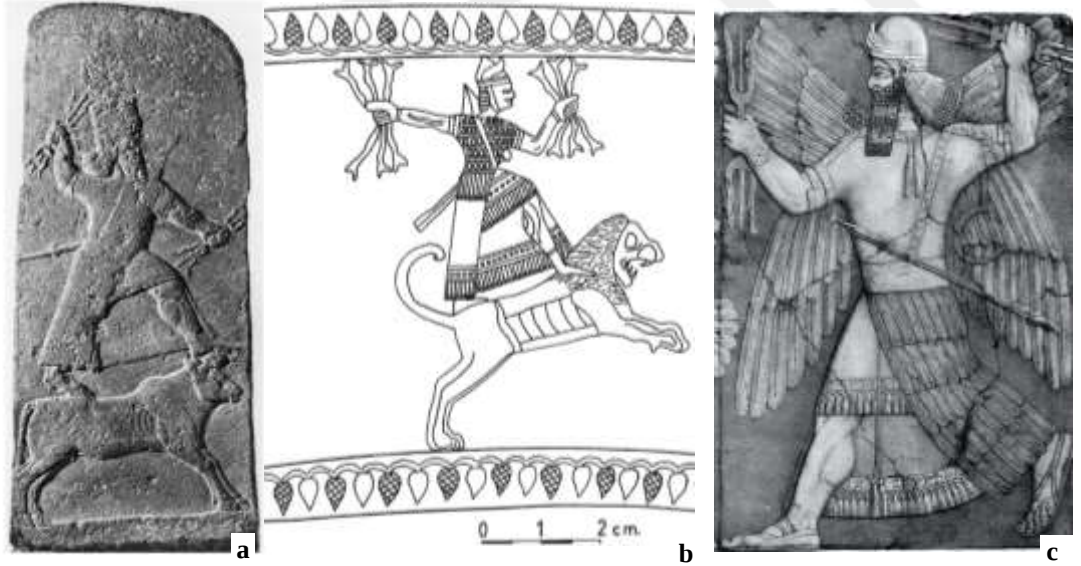


Fig. 2.2: a) Arslantaş’ta bulunan Arami Steli. Boğa üzerinde Fırtına tanrısı Hadad -Louvre Müzesi’nde (Bonatz, 2014: Pl. XI) b) Yukarı Anzaf Kalkanı / Fırtına Tanrısı Teişeba’nın aslan üzerindeki betimi (Çiz. E.Konyar) c) Fırtına tanrısı Ninive sarayı (Layard, 1853).

Geç Hitit sanatında görülen kral heykellerinde ise genelde kralın boyu uzundur ve ihtişamı daha da artırmak için kaide üzerine yapılmaktadır. Heykeli yapılmış olan kralın boyu uzun tasvir edilmesine karşın kral tıknaz bir görünüme sahiptir. Söz gelimi, Sam’al’da bulunmuş çift aslanlı kaide üzerindeki kral heykeli (Eski Şark Eserleri

Müzesi'nde) 3 m olmasına rağmen tıknaz olup boyun kısmı neredeyse hiç verilmemiştir (Orthmann, 1971: Taf. 62). Ayrıca, çift aslan arasında bir insanın her iki aslanı tutması ve onların üzerinde kral heykelinin yapılması, verilmek istenen güç ve ihtişamı gösterse de kral betimi, Assur heykel ve kabartmaları karşısında oldukça sade olmakla beraber yeterince başarılı bir çalışma ortaya konulamamıştır. Çünkü baş, kol ve ayaklar bedene göre orantısızdır. Heykelin ayağında Assur-Arami sandaletlerine benzer ayakkabı mevcuttur (Darga, 1992:Fig. 268).

Sonuç olarak, Geç Hitit kabartma ve heykelleri çağdaş ve komşu devletlerden etkilenmiş olmasına karşın etkilendiği sanatı kendi içinde absorbe ederek kendine has eklektik bir karaktere sahip olmuştur. Geç Hitit sanatı da diğer devletlerdeki gibi yönetici sınıfın propagandası için kullanılan temel unsurlardan biri olmuştur.

Diğer bir Urartu çağdaşı kültürlerden biri de Aramiler'dir. Kuzey Batı Sami dilini konuşan, Kuzey Mezopotamya, Güneydoğu Anadolu, Suriye-Filistin'den Lübnan Dağları'nı da içine alan bölgede (Bryce, 2012: 163; Sader, 2010: 276-277; Schwartz, 1989: 277) yaşamış, hiçbir zaman tek bir siyasi güç haline gelememiş olan Aramiler'in sanatı, hakkındaki bilgiler sınırlı olmuştur. Bununla birlikte Orta Assur döneminde Assur ve Aramiler'in birbirlerine yakın hatta çoğu zaman bir arada yaşamaları sebebiyle sanatları da benzemektedir. Dolayısıyla bu süreçte, birbirlerinin kültürlerini tanımaları ve etkileşim halinde olmaları mümkün olmuştur²¹ (Szuchman, 2007: 204). Keza aynı şekilde zamanla gruplar halinde göç etmeleri, bazı bölgelerde halkın çoğunluğunu oluşturmalarına neden olmuştur. Bu süreçte yerleşilen coğrafyada bir nevi bu halkın Arami üslubunu benimsemesi ve Aramiler'in de bulundukları her bölgenin kültürüne adapte olmaları ve bunun sonucu olarak da Assur, Hitit, Geç Hitit,

²¹ Arami kültürü, geniş bir alana yayılmış ve bu yayılımın başlıca nedeni olarak Aramice'nin alfabe yazısı kullanması olmuştur. Alfabe yazısı çivi yazısına göre çok daha pratiktir. Bundan dolayı, Sami dillerini konuşan halklar tarafından da kolayca anlaşılabilmiş ve ticari faaliyetlerde (Sader, 2010: 284-285) etkin bir rol oynamıştır. Bu sayede Arami kültürü, geniş bir coğrafyada yayılım göstermektedir. Ayrıca, Aramiler'in kurmuş olduğu kent devletlerinin isimlerinin başına Aramice'de ev anlamına gelen "Bit" kelimesini koymuşlardır. Söz gelimi, Bit Zamani, Bit Adini, Bit-Bahiyani, Bit Halupe, Bit Agusi gibi kent isimlerinden dolayı yönetici sınıfın Arami olduğu anlaşılmaktadır (Bryce, 2012: 164; Sader, 2010: 281-283; Schwartz, 1989: 278). Sam'al (Zincirli), Arpad, Hama (Hamat) ve Şam (Damascus) gibi kentler ise birer Arami kentine dönüştürülmüş kentlerdir.

Fenike, Mısır ve Ege’de bulunan devletlerin sanatlarından etkilenmeleri kaçınılmaz olmuştur²².

Arami kültürünün ortak bir ideolojik merkezi olmadığından dolayı kolektif bir Arami bilincinin ortaya çıkması zor olmuştur. Dolayısıyla “Arami Sanatı”nın tam olarak netleştirilemeyeceğini söyleyebiliriz. Bu bilince karşın, Arami görsel sanatına dair ikonografik ve üsluba dayalı bir görsel sanatın varlığı yadsınamaz (Bonatz, 2014: 205-206). Aramiler, her ne kadar Assur’un siyasi ve idari sistemlerinin merkeziyetçi bir yapısından kaynaklanan Assur sanatı gibi belirli bir sistem geliştirememiş ve komşu devletlerin kültürleriyle harmanlanmış ise de Arami sanatı, içerisinde kendine özgü kültürel öğeler barındırmaktadır. MÖ 900'lere gelindiğinde Aramiler kabartmalarda Geç Hitit tarzını ödünç almış gibi görünse de (Collins, 2008b: 126; Schwartz, 1989: 280-281) aslında kabartma betimlemelerinde, stilistik açıdan kendine özgü bir Arami üslubu veya Arami tipi ortaya koymaktadır. Assur’un Suriye ve Kuzey Mezopotamya’da tekrar etkin bir güç haline geldiğinde sanatsal öğelerde Assur üsluplu uygulamalar görülmeye başlanmaktadır (Akurgal, 2005: 195-246; Darga, 1992: 220–367).

Kuzey Suriye ve Geç Hitit kentlerinde de gördüğümüz, ön cephesi sütunlu, arkasında uzun bir oda olan “Bit-Hilani” sarayları, Arami kentlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel bezekli kabartma veya rond-bosse ve kabartma tekniğinin birlikte kullanıldığı insan ve aslan figürlü sütun altlıkları, Arami üslubunda yapılmış belirgin örneklerdir. Bu sütun altlıkları MÖ 730-700 yıllarına yani kral Barrakab dönemine tarihlendirilmektedir (Darga, 1992: 297). Yüksek ve alçak kabartma tekniğinin kullanıldığı kaide üzerinde yükselen büyük heykeller de Geç Hitit ve Arami üslubunun iç içe geçmiş örneklerini oluşturmaktadır.

²² Şimdiye kadar, Aramiler ile ilgili verilerimiz; Assur, Geç Hitit, Urartu, İsrail ve Yahudi devletlerinin yazılı kaynaklarına dayanmaktadır (Kınal, 1954: 193). Araştırmacılar, bu bölgede yaşayan toplulukların büyük çoğunluğunun Sami dili konuşan Aramiler olduğu konusunda hemfikir olunmasına karşın, karakteristik Arami unsurlarını barındırmadığı görüşündedir (Sader, 2010: 286-288). H. Sader ve T. Bryce’e göre Aramiler’in kendine özgü bir kültürleri olmayıp, Arami kültürü olarak adlandırılan şeyin büyük ölçüde Geç Hitit, Assur ve Fenike’den alınan unsurların bir bileşeni olduğunu (Bryce, 2012: 164) iddia etmektedir.

Sam'al²³ gibi bazı kent devletlerinde Aramiler'e ait olan kabartmalar yoğunluktadır. Geç Hitit kökenli bir kent olan ve Aramiler'in egemenlik kurdukları en önemli kentler arasında yer alan Sam'al²⁴ gerek mimari yapılarında gerekse heykel, kabartma ve yazıtlarında bize Aramiler hakkında bilgi vermektedir (Bonatz, 2014; Bryce, 2012: 164; Orthmann, 1971).

E. Akurgal ve M. Darga, Geç Hitit sanatı içinde Arami üslubunun özelliklerini belirtmektedir. Buna göre, Sam'al (Zincirli) kabartmalı ortostat, sütun altlığı ve heykeller (Bonatz, 2014: 205-242, Pl. III, XX ; Darga, 1992: Res. 278-289), Tel Halaf ve Tell Tainat'taki bitkisel bezekli sütun altlıkları (Darga, 1992: 273-295, Res. 290), Sakçagözü saray kapısı, kabartmalı ortostat (Darga, 1992: 297, Res. 292-293), İvriz Kaya Kabartması (Darga, 1992: 305, Res. 294) ve Maraş mezar stelleri (Darga, 1992: 308), Arami özellikleri taşımaktadır. Yine Akurgal ve Darga'ya göre, helezon şekilli saç bukleleri, kulak önünde duran favorileri, kavisli burunları, kısa boyları ve basık vücut ölçüleri, takke şeklinde tepesi ponpon başlıkları, çöl tipi sandaletler, uzun elbiselerinin uçlarında görülen püsküller ve omuzlarına aldıkları pileli uçları püsküllü şallar tamamen Aramilere özgü özelliklerdir²⁵ (Bonatz, 2014: Pl. III).

Akurgal ve Darga, Tell Tainat ve Sam'al İç kalede yer alan tambur biçimli bazalt sütun kaideleri (Darga, 1992:296 res. 290), bitkisel motifleri ve örgü dizileri, Arami üslubu olarak nitelendirmektedir²⁶. Yine Darga, ölü yemeği kompozisyonlu,

²³ MÖ 10. yüzyılın ikinci yarısı ile MÖ 7. yüzyılın başları arasında 250 yıllık bir sürede Sam'al yontu sanatı üslup ve özellikler ele alındığında iki evreye ayırmak gerekmektedir. İlk evre MÖ 9. yüzyılın sonuna kadar Hitit-Luvi etkili evre ve Eserhaddon'un MÖ 671-670'deki fethine kadar süren ikinci evre olarak ayrılmaktadır (Bonatz, 2014: 210).

²⁴ Geç Hitit kenti olan Sam'al'ın MÖ 920'li yıllarda Gabbar adında bir yönetici tarafından Aramiler'in egemenliği altına girdiği kabul edilmektedir. Bu tarihten itibaren Bit Gabari olarak anılan bu kent Anadolu topraklarında Aramiler tarafından kültürel anlamda en fazla etkinlik gösterdikleri kent devletidir (Bryce, 2012: 164).

²⁵ Arami kralı Barrakab kabartması Hilani IV girişine dikilmiştir (Orthmann, 1971: Taf. 66/c). Gelen olarak kompozisyon ve stilistik açıdan Assur etkili bir kabartma olarak algılansa da hem kralın kıyafeti hem de saç stili Arami kültürünün özellikleridir. Ayrıca üzerinde Aramice yazıt söz konusudur (Bonatz, 2014: Pl. III).

²⁶ E. Akurgal ve M. Darga, İvriz Kaya Kabartmasında solda yer alan tanrı figürünün saç ve sakal üslubu, sağdaki Kral Varpalavas'ın mantosunu 'Aramlaşmış' Geç Hitit sanatı olarak tanımlamaktadır. Yine Maraş mezar stellerindeki figürlerin hüznü yüz ifadeleri ve saç stillerini, Fenike ve Arami üslubu olarak nitelemektedir. Dahası, mezar stel geleneğinin de Fenike ya da Aram özeiliği olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bazalttan yapılmış Hilani III yapısının çift sfenks sütun altlığı, Arami üslubunun belirgin öğelerini taşımaktadır (Wartke, 2005: 70, Fig. 63)(Şu an Vorderasiatisches Museum Berlin'de).

kabartmalı mezar stellerinin, Arami özellikleri taşıdığını belirtmektedir (Darga, 1992: 309-314, Res. 299-301).

Arami dini ritüelleri hakkında bilgilerimiz net olmamakla birlikte Mezopotamya, Suriye ve Anadolu dini gelenekleriyle birlikte süreklilik gösterdiği gözlenmektedir. Söz gelimi, Mezopotamya ve Anadolu topraklarında farklı isimlerle anılan Fırtına Tanrısı²⁷ (Bonatz, 2014: 229, Pl. XI), Arami panteonunda Hadad ismiyle karşılanan bir tanrıdır. Yine Mezopotamya ve Kuzey Suriye kökenli birçok kabartmada görülen hilal sembollü, Harran'ın Ay Tanrısı Sin, Aramiler'in önemli bir tanrısıdır (Novak, 2015: 123-135). Til Barsip'te bulunan bir kabartmalı stelde, Assur ve Urartu ikonografik özellikleri görülmektedir (Orthmann, 1971: Taf. 53 /c-e). Bu haliyle kompozisyon ve stilin Assur'dan alındığından ve kuzey bölgelerdeki kültürler üzerindeki etkisinden söz edilebilir. Yine Urartu'da da tanrıların benzer ikonografik unsurlar barındırması bunun nedenini açıklamaktadır (Bonatz, 2014: 233, Pl. XIV).

Bu bağlamda, Mezopotamya ve Anadolu'da gördüğümüz kuş başlı/grifon cinler, Arami sanatçıları tarafından değiştirilerek Arami üslubuna has özelliklerle betimlenmiştir. Baştaki kartal başı betimlemesi yerine aslan-at karışımı bir yaratığa dönüştürmüşlerdir (Orthmann, 1971: Taf. 49/a Sakçagözü A/2). Buradaki alt çene kısmına bakıldığında gaga yerine daha çok aslan çenesi şeklinde olduğu görülmektedir (Darga, 1992: 303, Res. 293). Aynı şekilde açık ağızlı olup tıpkı Geç Hitit, Urartu örneklerinde görülen dil yılan tıslaması gibi dışardadır ve dişler belirgindir.

Sonuç olarak Kuzey Suriye bölgesinde yaşamış olan bu topluluk, büyük oranda Geç Hitit, Assur ve Fenikeliler'in kültür öğelerinin etkileşiminde kalmıştır. Bu da Arami sanatına dair bilgilerimizin sınırlı kalmasına yol açmaktadır (Novak, 2015: 123-135; Schwartz, 1989: 281 vd).

Urartu çağdaşı olarak değineceğimiz son devlet ise Frigler'dir. Arkeolojik ve epigrafik bulgulara göre, coğrafi olarak Kızılırmak'ın doğusundan başlayarak kuzeyde

²⁷ Aslantaş steli net olarak Assur etkisinde kalmış Arami stelidir. Bu stelde karakteristik Assur ikonografisinin karakteristik özellikleri olan boğa üzerinde, her iki elinde şimşek demeti tutan fırtına tanrısı tasvir edilmiştir. Silindirik başlık, yırtmaçlı cübbe, güçlü ve kaslı bacaklar. Fırtına tanrısı Hadad Urartu'daki Teşup/Teişeba gibi isimler farklılık gösterse de ikonografi ve işlev aynı olmaktadır (Bonatz, 2014: 229, Pl. XI). Bu stel Arami kentinde dikilmiş olmasına karşın MÖ 8. yüzyılda Assur tarafından yönetildiği dönemde yapılmaktadır.

Samsun; güneyde Niğde ve Konya; batıda Eskişehir, Kütahya ve Afyonkarahisar'ı içine alacak (Tüfekçi Sivas, 2007b: 11) şekilde etki alanı oluşturmuştur. Frigler, Urartu'nun hem çağdaşı hem de sınır komşusu olması nedeniyle etkileşimin bu devletle ne ölçüde olduğu önem arz etmektedir.

Frig kabartma sanatına baktığımızda hem alçak hem de yüksek kabartma tekniği ile yapılmış örnekler söz konusudur. Alçak kabartmalarda, geometrik ve bitkisel motifler ağırlıktadır. Bitkisel motiflerde; tomurcuk, rozet, palmet örnekleri sayılabilirken geometrik motiflerde; kare ve iç içe daireler, baklava dilimleri haç, eşkenar dörtgen ve dikdörtgen motif çeşitleri görülmektedir (Erdan, 2018: 97,102). Bitkisel motifler dışındaki betimlemelerde ise tanrıça Kybele en çok karşımıza çıkan figür olmaktadır. Kybele kabartmaları, genellikle ayakta duran, üzerinde uzun elbisesi, başında yüksekçe bir başlık ve başlığın altından omuzlara sarkan uzunca bir başörtüsü giyen bir kadın halinde betimlenmektedir (Prayon, 1987: 37-40). Heykel olarak karşımıza sadece "Boğazköy Kybelesi"nde çıkmaktadır. (Erdan, 2018: 146,149, Fig.12).

Frigler'de Aslantaş ve Harmankaya mezar cepheleri hariç Frig kaya mezarları genellikle Urartu örnekleri gibi sade yapılmıştır (Çevik, 2000: 102). Aslantaş Kaya Mezarı cephesinde alçak kabartma tekniğiyle yapılmış antitetik duruşlu iki aslan figürü betimlenmektedir. Buradaki aslanların Hitit geleneğinden geldiği ancak Hitit geleneğinde görülen aslanlardan daha hareketli ve canlı görünüme sahip olduğu kuşkusuzdur (Erdan, 2018: 115; Haspels, 1971: 135).

Frig kabartma ve heykelleri diğer tüm sanatsal öğeler içerisinde özgünlük açısından en tartışmalı grubu oluşturmaktadır. Kabartma ve heykellerin ikonografik olarak çoğunlukla Geç Hitit etkileşimli olduğu düşünülse de aslında Frigler kendi sanat türüne yenilikler getirmiş ve Batı Anadolu sanatını etkilemiştir (Erdan, 2018: 148).

Heykelin en erken örnekleri Gordion kentinin ortostatlarıdır. Geç Hitit etkisinin yoğun olarak görülmesine karşın Frig üslubu da söz konusudur (Erdan, 2018: 152; Prayon, 1987: 87).

Aslankaya anıtında bulunan kabartmada ise nişin içinde, arka ayaklarının üzerinde duracak şekilde antitetik biçimde tanrıçaya bakar halde, iki aslan betimine yer verilmiştir. Ortalarında ayakta durur vaziyette ana tanrıça Kybele'nin kabartması yapılmış olup tanrıça, aslan kabartmalarına göre daha yüksek kabartma tekniği verilerek yapılmıştır. Antitetik biçimli aslanlar, ön ayak pençelerini tanrıçanın kafasına dokunacak şekilde yerleştirmiş gibi görünmektedirler. Tanrıçanın başı tahrip olduğundan detaylar tam olarak belirlenememektedir (Prayon, 1987: Taf. 15).

Sakçagözü'ndeki adım atar vaziyetteki grifon ve sfenksle (Orthmann, 1971: Taf. 49/c, 50/c) Assur saraylarında örneklerini gördüğümüz türdendir. Assur kökenli bu ögeler, Geç Hitit sanat üslubuyla yapılmasına karşın hayvan gövdeli lamaşşu benzeri eserler Geç Hitit ile ilişkilendirilmezler (Prayon, 1987: 55, Taf. 43). Bundan dolayı Ankara kabartmaları üslup açısından Geç Hitit sanatından farklı olarak görülmektedir. Buna karşın Yeni Assur sanatının etkisinin fazla olduğu gözlenmektedir. Ayrıca Prayon'a göre Frig kuruluşundan itibaren Frig heykelticiliği yabancı kültürlerin etkisi altında kalmıştır ve Gordion'daki sanat Kuzey Suriye sanatıyla büyük oranda benzerlik göstermektedir (Prayon, 1987: 183).

Frig Hamamkaya mezarı yanında bulunan kaya işaretleri (Tüfekçi Sivas, 2007a: 80), Urartu'da bulunan kaya işaretleri ile aynıdır. Bu işaretlerin tanrılara sıvı sunu ritüeli için yapıldığı yorumu (Belli, 1989), Frig kaya işaretleri için de yapılmaktadır. Ancak E. Konyar tarafından farklı bir bakış açısıyla değerlendirilen işaretlerin araba aksam parçası üretimi için kullanılan kalıplar olduğu ileri sürülmüştür (Konyar, 2006). Hem Urartu'da hem de Frig'de görülen bu kaya oyukları (Sivas, 2012: 277-279, Fig. 20-21) ihtiyaca binaen yapılmıştır.

Şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen aslan ve grifon kabartmalı Frig ortostatları (Fig. Sonuç 5/a), Urartu ve diğer çağdaş devletlerle benzer özellikler taşımaktadır.

Sonuç olarak bütün bu Urartu çağdaşı devletlere baktığımızda ikonografik ögeler, kompozisyonlar birbirinin tekrarı niteliğinde yapılmıştır. Her kültür bir diğer kültür ile etkileşim içinde olduğu süre zarfında, etkilendiği kültür öğelerini kendi içine absorbe etmeyi başaramış ve ihtiyaçları doğrultusunda, kendine has eklektik bir

karakter ortaya koyabilmiştir. Kompozisyonların genelinin hayvan hâkimiyeti üzerine olması hiç şüphesiz; başlıca gelir kaynağı hayvancılık ve tarım olan toplumların propagandasının da aslan, boğa, sığır gibi gücü temsil eden hayvanlar ve bu hayvanlarla mücadele sahneleri olması kaçınılmazdır. Ayrıca yapılan savaşlarda zaferini herkese duyurmak, kendisine saygı duyulmasını sağlamak ya da korku ile halkları tek bir güç altında toplamak gibi olguların temel hedeflerden biri olduğu aşîkârdır. Görkemli ve yüksek tavanlı yapılar, bu yapıların kapı girişlerine konulan devasa lamaşşular, aslan heykelleri, kabartma ve heykellerde kralın aslan gibi güçlü hayvanlarla mücadelesi ya da hayvanlar ile bütünleşmiş kral ve tanrı betimlemeleri sözünü ettiğimiz propaganda unsurları içinde yer almaktadır. Bundan dolayıdır ki I. binyılda kabartma betimlemelerinde gözlenen savaş, avcılık, hayvanlar gibi ortak kompozisyonlar, devletlerarası yakın ilişkileri de net olarak yansıtmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

URARTU'DA TAŞ YONTU

3.1. Malzeme ve Teknik

Urartu'da gerek mimaride gerekse sanatsal anlamda taş, önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Urartu'ya ait günümüze kadar ulaşan yapı öğelerinin büyük bir çoğunluğu taş işçiliğinin bize sunmuş olduklarıdır. Mimari ya da sanatsal anlamda işlenen taş, muhtemeldir ki taşınamaz öğelerde taş cinsi dikkate alınarak işlenecek öğeler belirlenmiş ve buna göre taş eserler ortaya konmuştur. Diğer yandan taşınabilir öğelerde yapılması tasarlanan figürün formuna uygun taş cinsi tercih edilmiş olmalıdır. Bu sorunun cevabı şu an için sınırlı kalsa da malzeme ve kullanım alanları dikkate alındığında belli bir sonuca varmak olası gibi görünmektedir. Nitekim ana kayaya oyularak oluşturulan mimari öğelerdeki taş cinsi ve kabartma, heykel, kazıma gibi sanatsal öğelerin taş cinsleri kullanım alanına göre farklılıklar göstermektedir. Kullanılan taş cinsleri; traverten, kireçtaşı (kalker), gabro, bazalt, andezit, kumtaşı, serpantin, dasit ve oniks gibi çeşitlidir (Kuvanç, 2017).

Taş cinsi ve kullanım alanına baktığımızda; travertenler, daha çok kale ve su yapılarında kullanılmıştır. Van Kalesi, Toprakkale ve Minua Kanalı buna örnek olarak gösterilebilir. Kireçtaşı/Kalker, diğer volkanik kayalar ile kıyaslandığında işlenmesi daha kolay bir malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır. Lakin yapısı itibarıyla çatlamalar meydana gelebilmektedir. Van Kalesi'ndeki Arğişti Mezarı ve cephesindeki yazıt buna verilebilecek örneklerdendir. Ayrıca Toprakkale'de bulunan taş döşeme levhalarındaki mozaik halkalar içerisinde bulunan beyaz renkli taşlar da yine kireçtaşından örneklerdir. Gabro, parlak görünümü yanında pürüzsüz bir görünüm elde etmede tercih edilebilecek bir taş cinsidir. Mimari unsurlarda kullanılan bu malzeme aynı zamanda Urartu yazılı veya yazısız stellerinde yoğun olarak kullanılmıştır. Bazalt ise gabronun tam tersi bir özelliğe sahiptir. Dokusal olarak kristalleri iri tanelerden oluşmaktadır. Bu taş cinsinin birçok mimari unsurun yanı sıra Urartu heykellerinde de tercih edildiği görülmektedir. Kumtaşı, işlenmesi kolay bir

malzemedir. Buna rağmen mimari unsurlarda pek kullanılmamıştır. Çavuştepe Kalesi depo odalarındaki çivi yazıtları ve Van Müzesi'ndeki Boş Araba Kabartması gibi daha incelikli işlerde tercih edilmiştir. Serpantinit, Urartu mimarisinde daha çok süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Toprakkale'de bulunan mozaik bezemenin siyah renkte olan parçası serpantinitin güzel bir örneğidir. Son olarak oniks taş cinsi ise Ayanis'in cella bölümündeki kazıma bezeme platformda kullanılmıştır. Beyaz rengi, parlaklığı ve zengin görünümü nedeniyle hiç şüphesiz burada özellikle tercih edilmiş olmalıdır (Kuvanç, 2017: 130-134).

Taşın işlenmesinde ise hem taş mimari yapılar hem de kabartma, heykel gibi taş işçiliklerinin yapımında demirin kullanıldığı öngörülmektedir. Nitekim Eski Yakın Doğu, İran, Anadolu ve Mısır coğrafyasında taş işçiliğinde zengin alet çeşitliliğinin varlığını bilinmekte (Kuvanç, 2017: 150-151) ve MÖ 8-7. yüzyıl arasında hem Assur hem de Urartu'da demirin tunçtan daha yaygın olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Wartke, 1991: 325). Durum böyle iken taş işçiliğinde önde gelen isimlerden olan Urartu'nun arkeolojik kazılarında sınırlı sayıda taş işleme aleti bulunmuştur. Urartu merkezlerinde yapılan kazı çalışmaları esnasında az sayıda aletin günümüze ulaşması, buna karşın Urartu'nun taş işlemede oldukça mahir olması kendi içinde bir tezatlık oluşturmaktadır²⁸. Bütün bunlara rağmen, Urartu taş işçiliğini ve Urartu'nun demiri çelik seviyesinde kullanabildiğini dikkate aldığımızda, bu durum bizi aletlerin sayıca bilinenden daha fazla olduğu sonucuna götürmektedir.

1898-99 yıllarında C. F. Lahmann- Haupt ve W. Belck'in Toprakkale ve çevresinde yapmış oldukları arkeolojik çalışmalar sonucunda, 1900'e yakın metal eser (bunların 1600'ü demir eser) ortaya çıkmış ve bu eserlerin çoğu satın alma yoluyla Berlin Vorderasiatische Museum'a götürülmüştür. Berlin Vorderasiatische Museum'daki demir eserler üzerinde çalışma yapan R. B. Wartke, bazı demir malzemelerinin taş işlemeye yönelik üretilmiş olduğunu bildirmektedir (Wartke, 1990: 94; 1991: 324). Karmir Blur'un Sovyet kazılarında ise demirden kazma, balta, keser, bıçak, hançer, testere parçaları ve daha birçok demir obje açığa çıkarılmıştır. Aynı

²⁸ Bu durum, inşa araç ve gereçlerinin daha çok demirden üretilmiş olması ve bu aletlerin devlet envanterinden ziyade kişisel kullanım araçları olmasından kaynaklı olarak günümüze ulaşmadığı ile açıklanmaya çalışılmıştır (Nylander, 1970: 23-50).

zamanda taş işçiliğinde kullanılabilecek benzer nesneler Armavir Blur'da da görülmekte ve bunların çok sayıda ağır çekiç, spatula ve demir objeler olduğu anlaşılmaktadır. Ağrı Dağı'nın kuzey yamacındaki mezarlarda da yine bıçak, kılıç ve baltalar söz konusudur (Wartke, 1991: 324). Bastam Kalesi'nin üst kısmında çapa parçası ve çekiç benzeri demir alet bulunmuştur. Çekicinin ön kısmı uca doğru daralıp uç kısmı tamamen yuvarlaklaşmaktadır. Bu durum bize taş işlemede kullanıldığı yorumunu yapmaya imkân vermektedir (Fig. 3.1) (Wartke, 1990: 96). Ayrıca Van Müzesi (Belli, 1996), Ayanis (Çilingiroğlu & Erdem, 2007)²⁹, Yoncatepe (Avcı, 2002; Belli, 2007) ve Kalecik Nekropolü'nde (Çavuşoğlu, Gökce, & Işık, 2014: 45, Fig. 5/e) tespit edilen metal aletler de mevcuttur. İnşaat işleri için taş veya ahşap gibi hammadde temininin nispeten daha kolay olması, bakır ve demir metalürjisinin yüksek erime sıcaklığını üretebilmek için odun ve kömüre ihtiyaç duyması³⁰ Urartu'yu, taşın cinsi ve işçiliğinin inceliğine göre farklı metal aletlerin kullanmasına engel teşkil etmediği görülmektedir.



Fig. 3. 1: Bastam kalesinde bulunan çekiç (Wartke, 1990: Taf. XXIXb).

Taşın işlenme sürecine baktığımızda ilk etapta ana kayadan ayrılması, taşın kabaca düzeltilmesi ve ardından taşın yerleştirileceği yere taşınması sürecini kapsamaktadır. Taşın istenen formu ve ölçüleri belirlendikten sonra, üç tarafından dar bir kanal açılır ve kullanılan çeşitli aletlerle bu kanallar derinleştirilir. Daha sonra, üç tarafı nispeten oyulmuş taşın, ana kayadan ayrılması için, önceden hazırlanmış küçük çukurluklara demir veya ahşap kamalar yerleştirilir. Yerleştirilen kamalara çekiçle vurularak taşın ana kayadan kopması sağlanır (Adam, 1994: 30-31, 37-40; Naumann, 2019). Diğer bir yöntem de taş bloğunun üzerine sıralar halinde açılan deliklerin içine yerleştirilen ahşap kamalara su dökme yöntemidir. Suyu doymuş ahşap genişerek

²⁹ VII No.lu Alan yani “9 No.lu Magazin” olarak adlandırılan Batı Depo alanının üst katından düştüğü düşünülen bir demir balta açığa çıkarılmıştır (Çilingiroğlu & Erdem, 2007: 125-126).

³⁰ Ekolojik değişikliklere uğramış olsa da Urartu coğrafyasının bir zamanlar yoğun ormanlık bir alan olduğu bilinmektedir (Wartke, 1993: 98-100).

şışmesi sağlanır ve böylelikle bloğun içinde şişen ahşap kamalar, yavaş yavaş taş çatlatarak ana kayadan ayırma işlemi gerçekleşmiş olur (Naumann, 2019: 41). Taş ana kayadan ayrıldıktan sonra da ince işçilik gerektiren, taşın yüzeylerinin ve köşelerinin düzeltilme işlemine geçilir. Çapakları temizlemek, pürüzsüzleştirmek, küçük parçalar üzerinde düzeltme işlemi için murç kullanılır (Bingöl, 2004: 33-35). İstenilen ölçülerde ana kayadan koparılan ve belli bir forma sokulan taş, götürülmesi gereken yere taşınabilmesi için muhtemelen iki taşıma yönteminden biri tercih edilmiştir. Kızakla taşıma: bir kızağa oturtulan taşın, önceden oluşturulmuş bir yol ve sabit noktalara bağlanan halatlar yardımıyla, yani bir çeşit bocurgat kullanılarak iple çekme yönteminin kullanıldığı taşıma sistemi. Ninive’de görülen bir kabartmada “*lamaşşu*” taşıma sistemi bu şekilde gerçekleşmiştir (Bingöl, 2004: 39, Res. 48). Diğer bir taşıma yöntemi kütük üzerinde taşıma tekniğidir. Düzgün bloklar halinde yapılmış kütüklerin yola dizilimi ve halat yardımıyla çekme işlemi de diğer bir taşıma yöntemidir (Bingöl, 2004: 38-45).

Taş biçim verme işleminde ilk etapta işlenecek taşta düz bir zemin oluşturulur. Demir öncesi dönemlerde taş şekil vermek için yine daha sert bir taş³¹ ya da bronz murçlar veya bronz taşçı kalemleri kullanılmaktadır. Taş aletler, işlenecek taş yüzeyine, köşelerine ve kenarlarına sürekli vurularak düz yüzey oluşturulmaya çalışılır. Günümüzde bu darbe izlerinin beyaz nokta biçimli kanıtlarını görebilmek çoğu kez mümkündür (Seeher, 2019: 150). Urartu’da ise bu iş için demirden yapılmış balyoz, balta, sivri uçlu çekiçler, keskiler ve delme işlemi için bızlar kullanıldığı, arkeolojik verilerden yola çıkılarak söylenebilir.

Taşın işlenme aşamasında kaba işçilikten daha ince işçiliğe doğru izlenen bir süreç söz konusudur. Öyle ki taş işçiliğinde kullanılan aletleri işlevine göre genel olarak ikiye ayırmak mümkündür. İlki balyoz, balta ve kazma gibi ana kayayı işlemede veya taşları parçalamada kullanılan aletler. İkinci grup aletler, çekiç, bız, keski ve murç gibi daha ince işlerde kullanılan aletlerdir. İlk gruptaki balyoz olarak tanımlanan alet taş işleme veya demir dövme işleminde bir çekiç görevi görebilmektedir. Söz konusu

³¹ Diyorit ve başka sert kayaktan yapılmış vurgu ve çekiç taşları kullanılmıştır. Genellikle bu çekiç taşlarına ince birşey yerleştirebilmek için delik açılmaktadır (Seeher, 2019: 150).

balyoz 38,2 cm uzunluğunda, kullanılan ucunun genişliği 7 cm, yaklaşık ağırlığı ise 7,6 kg'dan fazladır. (Fig. 3.2) (Wartke, 1990: 98). Yine taş kesme aleti olarak kazma sıklıkla kullanılan aletlerdendir (Kleiss, 1976a: 29). İkinci gruptaki aletler daha çok taşın üzerine yerleştirildikten sonra küt taraflarına çekiç veya tokmak ile vurularak kullanılan aletlerdendir. Murç, keski, bız gibi el aletleri; kabartma, oyma ve kazıma gibi işlemlerin kolaylaştırılmasını sağlamıştır. Kullanım amacına göre hangi aletin kullanılması gerektiğine karar veren taş ustası aynı zamanda farklı aletler kullanmak yerine aynı aletle farklı teknikler de uygulamaktadır. Örneğin bir murcun yatık tutularak kullanılması taşı parçalayabilirken dik olarak kullanılması düzeltme işinde ziyadesiyle iş görmektedir (Bingöl, 2004: 114).

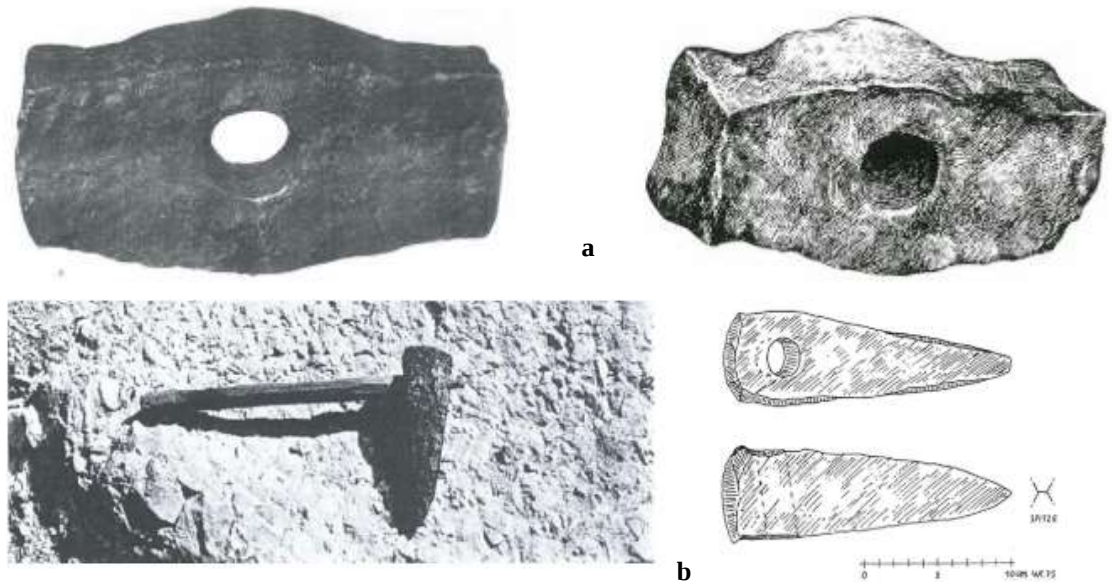


Fig. 3. 2: a) Üstte Toprakkale'den bir balyoz ve çizimi b) altta Bastam Kalesi'ndeki demir çekiç ve çizimi (Kleiss, 1979: Abb. 96, Taf. 23.2; Kleiss, 1976: Abb 4; Wartke, 1990: Taf. XXXa; 1993: Abb.43).

Bir başka teknik, taş delme işleminde görülmektedir. Döndürülebilen metal sivri uç, ahşaptan yapılmış bir düzeneğin içine yerleştirilerek ip yardımıyla ileri geri döndürülerek, taşta bir delik açılması sağlanmaktadır. Bu delme işlemini daha etkin kılmak adına aşındırıcı kuvars kumu da konulmaktadır. Nitekim Ayanis intagliosunda bulunan deliklerin bu yöntem ile açılmış olduğu düşünebiliriz. Bu yöntem gerek mimaride gerekse heykeltıraşlıkta oyuntu ve girinti olan yerleri işlemede de

kullanılmıştır. Su serptirilmiş kuvars kumu, kumtaşı veya volkanik taşın aynı zamanda düzeltilmiş bir taş zeminin perdahlamasında da kullanılmış olabileceği düşünülmektedir (Bingöl, 2004: 116; Seeher, 2019: 151-152).

Bir taşın aşama aşama kat edilen işleme sürecini özetlemek gerekirse; ilk aşama balyoz, balta, kazma gibi aletlerle işlenecek taşı belli bir standarda getirme; ikinci aşama çekiç, keski ve murç yardımıyla işlenecek olan taşın yüzeyini pürüzsüz hale getirme; üçüncü aşama bız, keski, murç gibi aletlerle yüzeyi pürüzsüz hale getirilen taşın üzerine istenilen motifleri işleme; dördüncü ve son olan aşamada ise suyla ovulan kumtaşı, kuvars taşı veya volkanik taş ile perdahlama aşamasıdır.

Bütün bu süreci göz önüne aldığımızda, yapılan işlemin hem belli bir teknik çerçevesinde hem de estetik kaygıları olan zanaatkarların işin içine dahil edildiği bir üretim olduğu sonucuna varmaktayız. Muhtemeldir ki iyi eğitim görmüş zanaatkârlar ve taş ustaları organize bir şekilde çalışmıştır. Nitekim Urartuca yazan yazmanların çivi yazısının taşta işlenme sürecinde her ne kadar yazıyı Assur’dan uyarlamış olsalar da taş yüzeyinin parçalanmaması adına birbirini kesen işaretler yerine birbirine temas etmeyen işaretleri işlemişler³². Bu durum aynı zamanda “taş yazıt” üzerine uzmanlaşmış bir zanaat sınıfının varlığının da göstergesidir (Baştürk, 2012: 77).

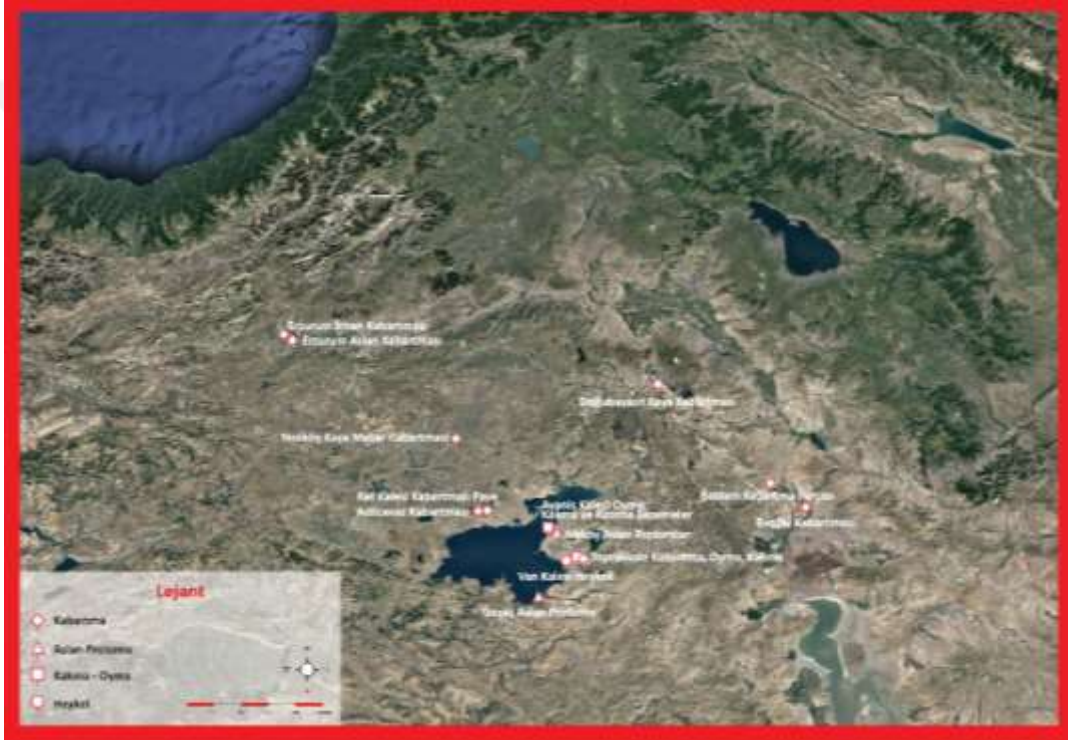
3.2. Taş Yontu Türleri

MÖ 9. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başkent Tuşpa merkezli olarak kendisini hissettirmeye başlayan, Urartu Devleti’nin az sayıdaki taş yontuları da merkez çevresinde yoğunlaşmakta ve geneli Van Gölü Havzası’nda görülmektedir (Har. 3.1). Urartu yontularının çoğunluğu satın alma ile müzelere getirildiğinden dolayı bu eserlerin Urartu krali merkezlerden mi geldi sorusu bu bağlamda yanıtız kalmaktadır. Kef Kalesi, Ayanis ve Toprakkale gibi krali kentler haricinde, yontuların buluntu yeri krali kentler dışından gelmektedir. Bundan dolayı Urartu taş yontuları krali merkezlere göre ya da tamamına yakının Van Gölü Havzası’nda olması nedeniyle

³² Bu durum kil üzerine yazıtlarda görülmez (Baştürk, 2012: 77).

bölgelere göre ayırlamamıştır. Bunun yerine yontuların türleri/yapım tekniğine göre ayrılması uygun görülmektedir.

Urartu’da heykel, kabartma, intaglio/oyma- kakma ve kazıma (gagalama/vurgu) teknikleri olmak üzere toplamda dört yontu türü mevcuttur. Bu bağlamda eserler dört ayrı başlık altında incelenmiştir. Ancak oyma-kakma, rond-bosse, kabartma ve kazıma tekniğinin görüldüğü taş kaplar, Urartu yontuları içerisinde farklı bir işleve sahip olması nedeniyle ayrı bir başlık altında anlatılmaktadır.



Harita 3.1: Urartu yontularının bulunduğu yerler (R. G. Akgün).

3.2.1. Heykeller

Yakın Doğu’nun diğer kültürlerindeki büyük heykel anlayışına karşın Urartu’da taş heykel sınırlı sayıdadır. Mevcut bilgilerimiz de II. Sargon’un Muşasir yağmasında elde ettiği ganimetler listesinden gelmektedir. Muşasir Tapınağı’nın Haldi’nin ikametgâhı olduğu, hem Assur’un hem de Urartu’nun burayı ziyaret ederek kurbanlar sunduğu ve aynı zamanda Urartu krallarının burada taç giydiği bilinmektedir (Mayer, 1983: 103, Text No.342). Dolayısıyla Urartu ve Assur için önemli bir dini

merkez olduğu kabul edilebilir. II. Sargon'un sekizinci seferi (MÖ 714) sonrası oluşturulan listede genel olarak üç Urartu kralına ait heykel ismi verilerek hem heykellerin tipolojisi hem de kullanılan malzeme ve teknik, ağırlık ve boyutlar hakkında bilgi verilmektedir (Mayer, 1983: 108-109, Text No. 401-403).

Buna göre; bir kaide üzerinde insan boyunda yapılmış, dua eder vaziyette Sarduri oğlu İşpuini (Text No. 401); yıldızlı bir taç giyen, sağ kolu dua eder gibi havaya kalkmış, sol elinde bir nesne tutan Argiști (Text No. 402); iki at ve sürücüsüyle betimlenmiş ve yazıtında *“İki atım ve sadece arabacımla Urartu Krallığı'nı kazandım”* diyen Rusa (Text No. 403) (Mayer, 1983:108-109). Diğer heykellerden bazıları ise girişi koruyan kapı görevlileridir.

“... kaidesi dökme bakır olan Urartu Kralı İşpueni oğlu İštarduri'nin krali yüceliğini simgeleyen, dua eder durumda bir heykeli; İşpuini oğlu İštarduri'nin dönerek üzerlerine ... için döktüğü bir sığır ve buzağısıyla beraber bir inek; bir tanrının ... tacını taşıyan ve sağ eli kutsama pozisyonunda olan, kaidesi ile beraber 60 talent tunç gelen Urartu Kralı Argiști'nin bir heykeli; üzerinde kendi mağrur yazıtı 'iki atım ve bir arabacımla Urartu Krallığı'nı kazandı' kazanmış olan, kaidesi ile beraber tunçtan dökme Urša ve iki süvarisiyle bir arabacısının heykeli...” (Luckenbill, 1927: 173).

Atlı bir savaş arabasında duran I. Rusa'nın büyük heykeli, insan boyundaki İşpuini, Haldi tapınağında sağ elinde kutsal yıldızlı taç tutan ve 60 talent (1820 kg) ağırlığındaki I. Argiști heykeli ve listedeki diğer eserlerin tamamına yakını tunçtan yapılmıştır. Tümü tunçtan yapılmış heykellerin varlığı, tam anlamıyla Urartu'da anıtsal heykeltıraşlığın yaratıldığını doğrulamaktadır (Piotrovsky, 1944:219; Salvini, 1995: 158-159). Bütün bu anıtsal heykellerin varlığını arkeolojik çalışmalarla saptayamayızın nedenini Sargon'un Khorsabad'daki kabartmalarından (salon XIII, 1,4 kabartmaları) anlamaktayız. Ayrıca kabartmalarda ganimetin tartılması ve taşınması da betimlenmiştir (Botta & Flandin, 1849: Pl. 140-143; Salvini, 2006: 171-172). Muhtemelen tartılıp taşınan bu eserler Sargon'un sarayında yeniden üretilmek üzere eritilmiş olmalıdır. Bu durum bize neden anıtsal Urartu tunç heykellerinin günümüze kalmamış olduğunu açıklamaktadır. Yazılı metinlerde yalnızca adı geçen birkaç tunç eserin varlığına ilişkin bilgi söz konusudur. Buna karşın yapılan arkeolojik çalışmalar süresince herhangi bir Urartu tunç heykeline rastlanılmamıştır.

3.2.1.1. Van Kalesi Heykeli

Anıtsal tunç heykeller günümüze ulaşamamış olsa da anıtsal taş heykellerin varlığı söz konusudur. Bunlardan ilki, şu an Tiflis Müzesi'nde bulunan, bazalttan yapılmış erkek heykelidir. 1898-1899 yılları arasında Alman arkeolojik keşif çalışması sırasında Van Kalesi'nin kayalıkları arasında keşfedilmiştir (Tseretheli, 1939: 62-63). Anıt, gri bazalt taşından oyulmuş, yaklaşık yüksekliği 1.28 m olup baş kısmının kayıp olduğu düşünüldüğünde orijinal hali biraz daha yüksek olmuş olmalıdır. Bu da neredeyse yetişkin bir insan boyu demektir (Piotrovsky, 1944: 239; Piotrovsky, 1962: 94-95; Piotrovsky, 2011: 222; Salvini, 1995; van Loon, 1966). İki parça halinde bulunmuş olan heykelin üst kısmının yüksekliği 85 cm, alt kısmı 43 cm olup omuz çevresi 1.10 m, en geniş alt kısmının çevresi 1.20 m ve heykelin ortasının çevre genişliği 95 cm'dir. Heykelin tüm detayları alçak kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Baş kısmı kırılmış olmasına rağmen, omuza düşen ve heykelin ensesini kapatan 32 kalın spiral şekil, saçın uç kısmını belirgin olarak göstermektedir. Ön yüzünde görülen sivri sakalı bu heykelin erkek olduğunu gösterir (Fig. 3.3). Heykelin spiral şeklindeki saç bukleleri Assur kralı II. Aurnasirpal'ın heykeli ve Kalhu'daki tanrı Nabu heykelinin (Tseretheli, 1939: 62-63) yanı sıra III. Salmanasar'ın İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan heykelini (Parrot, 1961: Pl. 20-21) anımsatmaktadır. Bu saç modelinin benzeri Karmir-Blur'da bulunan bronz erkek heykelciğinde (Piotrovsky, 1970: Res. 32-34) ve tam olarak nereden geldiği bilinmeyen bir tunç heykelciğinde de görülmektedir (Seidl, 2004: 125, Taf. 37/a-c). Sivri sakal ise Balawat Kapısı'nın bantlarında resmedilen Urartu askerlerinin sakallarıyla benzerlik gösterir.

Heykelin elleri vücuda yapışık ve göğüste bükülür haldedir. Bu haliyle Ayanis'te bulunmuş olan tunç ele benzemektedir (Fig. 3.4/e). Sağ elinde bir çubuk/sopa veya asa, sol elinde yay ve okun yanı sıra bileğinin altında kılıç tutar vaziyettedir. Sol elin de ise kabart bileğinin altında olan uzun kılıcın kabzası da görülecek şekilde kabartma olarak verilmiştir. Kılıç, uzunlamasına üç dışbükey

çizgiye sahip bir kının içindedir. Sol kolun altında bir halka vardır, bu halka muhtemelen kılıcı kemere bağlamak için kullanılmıştır (Tseretheli, 1939: 62-64).



Fig. 3.3: Van Kalesi kayalıklarında bulunmuş olan insan heykeli (Seidl, 2004: Taf. 39/b-c).

Heykelin kafası günümüze ulaşamamış olmasından dolayı bir tanrıya mı yoksa krala mı ait olduğu sorusuna kesin cevap verilememektedir. Nitekim bilindiği gibi kullanılan başlıklar, figürlerin kimliği hakkında bilgi vermektedir. Assur'da taş heykellerinin sayıca fazlalığı ve III. Salmanasar döneminde yapılan Balawat Kapısı'nın I. bandının üst sahnesinde Assur ordusunun sefere çıkış betimi ve aynı zamanda hemen yanındaki yazıtta "*Nairi ülkesinin denizinin kıyısına tasvirimi diktim... (ve) tanrılara kurbanlar sundum*" (Luckenbill, 1927: 225, ARAB,I, No: 614) ve yine III. Salmanasar'a ait Kurkh Monolit "*Nairi denizine indim... O zamanda kendimin bir tasvirini yaptım; üzerine yüce efendi Aşşur'un şerefini ve kudretimini //gücünü yazdım; onu denizin kenarına diktim...*" (Luckenbill, 1927: 214, ARAB, I, No: 598) yazıtında geçen kendi tasvirimi yaptım sözü bu heykelin Assur heykeli olabilir mi sorusunu akıllara getirmektedir. Lakin hem Assur kral heykellerinin tapınak içinde bulunmuş olması gerektiği³³ (Sevin, 2010: 215) hem de Kurkh Monoliti'nde geçen, III. Salmanasar'ın yapmış olduğu kendi tasviri üzerine yazıt yazmış olduğu bilgisinden yola çıkarak bu heykelin Assur kralı III. Salmanasar'a ait olamayacağını

³³ Assur kral heykelleri, tıpkı Mezopotamya geleneklerinde olduğu gibi tapınaklara konulmak amacı ile yapılmaktadır. Dünyevi bir amaçla yapılmadığı gibi aynı zamanda propaganda amacı da gütmeye kabül edilebilir. Günlük hayatta veya dini törenlerde giyildiği düşünülen sade kıyafet ile kendini tanrıya adayan, savaş ve günlük yaşamın sorunlarından uzak bir yönetici pozisyonundadır (Sevin, 2010).

söyleyebiliriz. Dolayısıyla gerek tipoloji gerekse bulunduğu konum itibarıyla bu heykelin, Assur heykel anlayışına öykünerek yapılan bir Urartu heykeli olduğu tezi daha olası gözükmektedir. Yine Assur heykel ve kabartma anlayışında kralın elinde sıklıkla asa bulundurması göz önünde alındığında bunun bir kralı temsil ettiğini de düşünülebiliriz. Heykelin üzerinde herhangi bir yazıt olmadığı için kesin bir tarihleme yapmak oldukça zordur. Seidl'e göre heykelin saç modeli İşpuini ve Minua döneminde görülen bronz eserlerdeki tanrıların saç stiliyle benzer özellikler taşıdığından heykeli erken döneme tarihlemenin daha doğru olabileceği düşünülebilir (Seidl, 2004: 125). Bulunduğu yer ve tipolojisi göz önüne alındığında, MÖ 8. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir (Piotrovsky, 2011: 355).



Fig. 3. 4: Van Kalesi Heykeli a) önden b) arkadan c) yandan d) arkadan saç buklelerinin görünümü (Tseretheli, 1939: Taf. XXX-24/a, XXXI-24/a-b-c) ve e) Ayanis kazılarında ortaya çıkarılan tunç el (E. Konyar).

3.2.1.2. Gevaş Aslanı

Urartu coğrafyası sınırları içinde bulunmuş bir diğer taş heykel, Gevaş Aslan Protomu'dur. Sert bazalttan yapılmış bu aslan figürü, 1974 yılında Van'ın 38 km güneydoğusunda Urartu kentlerinden biri olan Hişet Kalesi'nin güney yamacında, MS 14. yüzyıldan kalma Celme Hatun Mezarlığı'nın kuzeybatı köşesinde, bir kanal kazılması sırasında ortaya çıkarılmıştır (Herdt, 2012: 9). Heykel keşfedildiğinde kafa kısmı kayıp olup, korunan yüksekliği 2.45 m ölçülerinde ve yekpare olarak bulunmuştur. Aslan heykeli 1.00 m uzunluğunda ve 0.75 m enindedir (Herdt, 2012: 9; Sevin, 1993: 565). Muhtemelen bir kapı koruyucusu olarak kullanılmıştır. Omuzlar arkaya bakar vaziyette, yele stilize edilmiş, sırt basık haldedir (Fig. 3.5). Birçok Urartu taş yontusunda olduğu gibi bu aslanında Urartu'ya ait olup olmadığı tartışmalıdır. Aslanın gövdesindeki yeleler, duruşu ve işlevi Hattuşa'daki Hitit Kapı Aslanı'nı andırmaktadır. Yeleleri Hattuşa Kapı Aslanı kadar özenle işlenmemiştir (Herdt, 2012: 9). Kafası kayıp olmasına karşın gövde kısmı hasar görmemiştir. Boyun çevresindeki yeleler ise Urartu bronz aslan figürlerinde gördüğümüz kadar stilizedir. Kulakları genişçe olup çeneye doğru incelmektedir (Sevin, 1993: 565).



Fig. 3. 5: Gevaş Aslanı (R. Kuvanç).

Aslanın ilginç olan özelliği, yelelerindeki geriye doğru kıvrık omuzdur. Bu özellik, MÖ 9. yüzyıl Assur aslanlarında da görülmektedir. Ancak Assur örneklerinde omuz -bazı örnekler dışında- işlenmeden bırakılmıştır. Geç Hitit dönemine tarihlenen Karkamış kabartmasında (Orthmann, 1971: 23/a) ise Gevaş Aslanı'nda olduğu gibi yelenin omuzda betimlendiği bir örnek mevcuttur. Gevaş Aslanı'nın yeleleri boynundan

aşağıya doğru tüm gövdeyi kaplar. Yeleler tek düze ve stilize yapılmış olmasına rağmen ustaca işlenmiştir. Yeledeki buklelerin uçları üst üste düşecek şekilde yapılmıştır. Gevaş Aslanı'nın arkası düzdür. Bundan dolayıdır ki koruduğu kapının duvarına bitişik olduğu varsayılmaktadır. Aslanların kapı bekçisi olarak kullanılması MÖ II. binyılın ikinci yarısından itibaren Kuzey Suriye ve Hitit İmparatorluğu'nda görülmeye başlanmaktadır. MÖ 9. yüzyılın ortalarından itibaren ise özellikle Yeni Assur döneminde Aurnasirpal'in Nimrud'daki sarayında görölmektedir (Madhloom, 1970: Pl. LXXVI/2). Gevaş Aslanı'nın son örneklerle karşılaştırmak zor olsa da Boğazköy, Yesemek ve Karkamış/Zincirli'de bulunan benzer aslan figürleriyle karşılaştırabiliriz. Assur aslanlarının tipik özelliğı olan kübik, bodur vücut yapısından dolayı ise doğrudan Gevaş örneğı ile karşılaştırılamamaktadır.

Bununla birlikte, MÖ 9. yüzyılın ikinci yarısı ve MÖ 8. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Nimrud ve Arslantaş (Hadatu) II. Aurnasirpal'in (MÖ 883-859) anıtsal koruyucuları ile karşılaştırılabilir (Madhloom, 1970: Pl. LXXVI/2, LXXVIII/1). Gevaş'taki aslanın, genel olarak, Geç Hitit örneklerine benzediğı, Assur örneklerinden açıkça etkilendiğı anlaşılmaktadır. Ancak Gevaş Aslanı'nın başının ve ayaklarının nasıl olduğıyla ilgili bilginin azlığından dolayı net olarak bir sonuca varmak zordur. V. Sevin tarafından olası görünümü çizilen bu protomun (Fig. 3.6), Urartular'ın da diğeri Yakın Doğı uygarlıkları gibi kapılarının koruyucu hayvanlarla süslendiğini göstermesi açısından önemlidir (Sevin, 1993: 567).

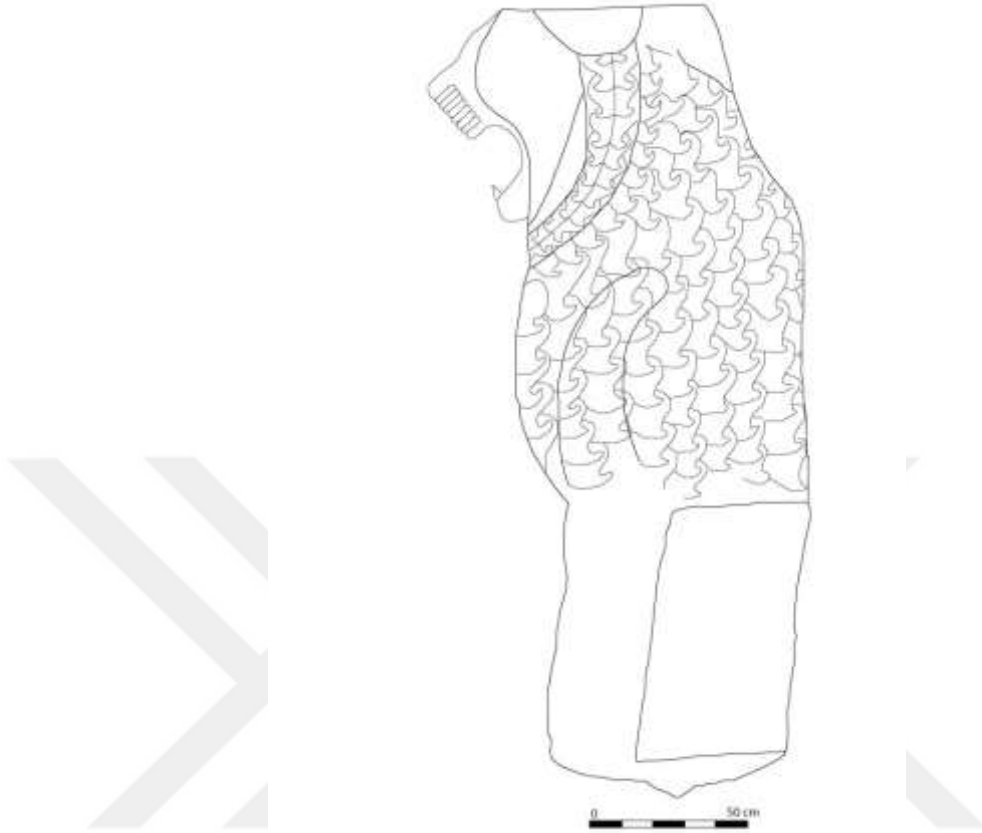


Fig. 3. 6: Gevaş Aslanı'nın çizimi
(Çiz. Ş. Kaya, Sevin, 1993: Fig. 1'den yeniden çizilerek).

3.2.1.3. Alaköy Aslanları

1993 yılında Van'ın Tuşba İlçesi'ne bağlı Alaköy Köyü'nde bulunan Alaköy Kalesi'nin (Garibin Tepe) güneyinde defineciler tarafından yapılan kazılar sonucu tahrip edilmiş bazalt heykel parçaları açığa çıkarılmıştır. 1995 yılında definecilerin yaptığı tahribatı düzeltmek amaçlı burada kısa süreli çalışmalara başlanmıştır³⁴. *In situ* halde bulunmamış olan bu heykeller siyah bazalt taşından yapılmıştır. Açığa çıkarılmış heykellerden iki tanesi tüme yakın iken diğer bir tanesi ise, parçalar halinde bulunmuştur (Derin & Sağlamtimur, 1998: 17-18).

³⁴ Garibin Tepe'de defineciler tarafından yapılan tahribat sonrası Prof. Dr. Altan Çilingiroğlu başkanlığında Ayanis Kazı Ekibi, heykellerin çıkarıldığı alanı temizleyerek mevcut buluntuları Van Müzesi'ne teslim etmiştir (Derin & Sağlamtemir, 1998: 18).

1. Heykel, bazalttan yapılmış olup 130 x 75 cm ölçülerinde ve 70 cm kalınlığındadır. Heykel parçasının yarısına yakın bölümü kırılmış vaziyettedir. Heykel parçasının beş ayrı yanı farklı olarak işlenmiştir. Parçanın uzun kısmı düz bir yüzey ve ikinci uzun kısmında dikine bir sırt yer alırken kırık olan dar kısmı ise oval şekilde bitirilmiştir. Heykelin diğer taraflarının nasıl olduğu kırık olması nedeniyle bilinmemektedir. 2. Heykel, iki büyük parça halinde olup 120 x 90 cm ölçülerindedir. Bazalttan yapılmış ikinci heykel definecilerin tahribatına maruz kalmıştır. Bu heykelin diğerlerine nazaran daha iyi durumda olduğu ve özgün halini koruduğu anlaşılmıştır. Yüz kısmı kırık olmasına rağmen bir aslan başına ait olduğu, omuz kısmına kadar ise kabaca yontulduğu tespit edilmiştir. Heykelin çenesi yuvarlaktır ve mevcut izlerden aslanın ağzının açık olduğu yani kükrer vaziyette olduğu anlaşılmıştır. Başın tepe kısmı ise özenle işlenmiş olup kulak kısmının olduğu yerde kabartma mevcuttur. 3. Heykel de bazalttan yapılmış olup 100 x 71 x 56 cm ölçülerindedir (Fig. 3.7). Bu heykelin de yüzü kırıktır buna rağmen bir aslan heykeli olduğu anlaşılmaktadır. Bu aslan iri bir boyuna sahip olup yelesiz olarak işlenmiştir. Yanak kısmından başlayıp kulaklarının altında biten bir kabartma mevcuttur. Kulaklarına yakın yerden gözlerine doğru uzanan çizgiler, aslanın kaz ayaklarına işaretir. Diğer iki heykel gibi bu aslan heykel de bitmemiş ve kabaca yontulmuş yerleri nedeniyle tamamlanmamış olarak değerlendirilir (Derin & Sağlamtimur, 1998: 18-19). Restore edilebilir bu heykel parçalarının dışında amorf diyebileceğimiz heykel parçaları da söz konusudur.



Fig. 3. 7: 3. Alaköy Aslanı (K. Işık).

Üç aslan parçasının da arka ayaklarının üzerine oturmuş bir kapı koruyucusu şeklinde düşünmek yanlış olmayacaktır. Nitekim Gevaş Aslanı gibi yelesinin olmamasına rağmen işlevinin Gevaş Aslanı ile aynı yönde olduğu düşünülmektedir. Bu heykellerin en iyi durumda olanı 3 numaralı heykeldir. Bu aslan, stilistik açıdan değerlendirilebilecek durumdadır (Fig. 3.8).

Urartu tunç eserler üzerindeki aslanlar ile karşılaştırıldığında, kulak, kulak üzerindeki disk ve çenede bulunan kabartı hem Van Müzesi'nde olan Patnos aslanına (Akurgal, 1968: 60-61, Abb. 26-28) hem de Kudüs Müzesi'nde bulunan şamdan ayağı aslanına (Merhav & Ruder, 1991: 75-96, Pl. 06.1) benzemektedir (Derin & Sağlamtimur, 1998). Aynı zamanda Alaköy Aslanı'nın yüzü kırık olmasına rağmen çeneden kulağa doru giden kabartı, alınının detayı, kulağının üzerindeki iki disk ve yelesinin olmayışı, Karmir-Blur'da bulunan kazan eklentisinin kopyasıdır (Akurgal, 1968: 58, Abb. 22-23; Derin & Sağlamtimur, 1998).

Urartu'da taş aslan heykeli olmadığından bu aslan Assur, Geç Hitit ve Frig taş kabartma ve rond-bosse teknikli kaide aslanları ile de karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, aslanın yelesiz oluşuyla Frig dönemine tarihlendirilen ve şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan kabartmalı aslan ortostatına benzemektedir (Akurgal, 1962: 133, Pl. 137; Uçankuş, 2002: 325, Res. b). Sam'al/Zincirli'deki kabartmalı aslan ortostatı (Darga, 1992: 240, Res. 248) ile benzerlik görülmektedir. Ancak bu aslanların Alaköy aslanlarından daha basit ve ayrıntısız yapılmış olduğu kuşkusuzdur. Sırtından okla vurulmuş Malatya Aslanı (Darga, 1992: 239, Res. 246) ve üslup bakımından Assur kralları II. Asurnasirpal (MÖ 883-859) ve Asurbanipal (MÖ 668-627) aslanlarına daha çok benzemektedir (Roaf, 1996: 154-155).

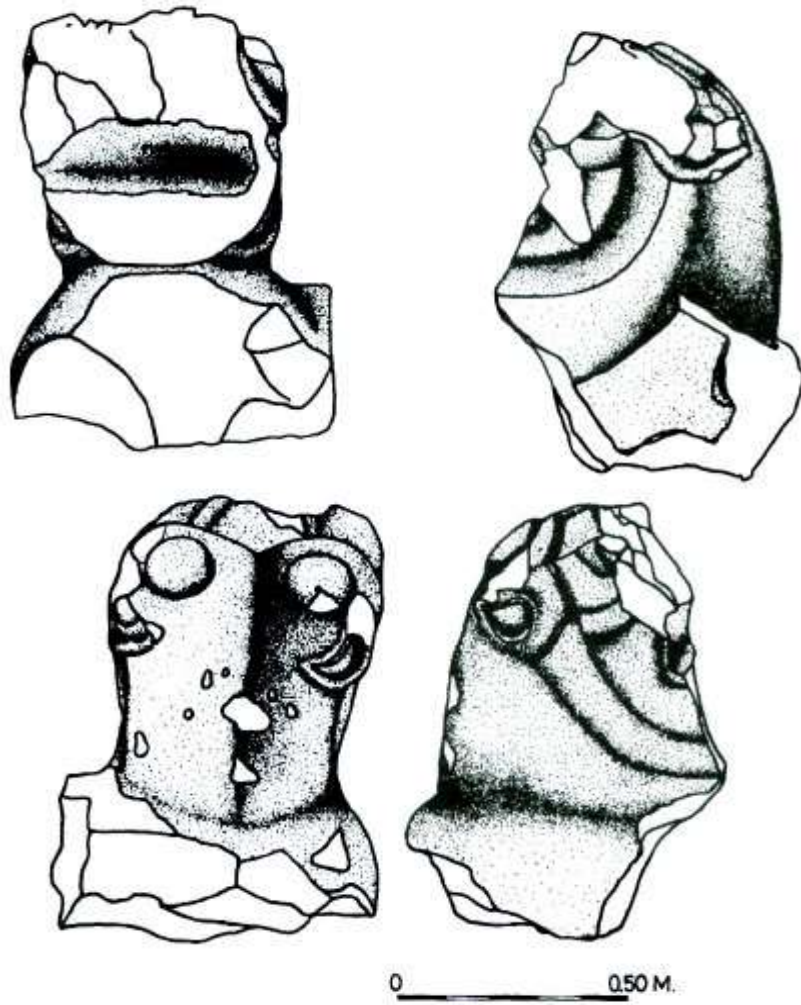


Fig. 3. 8: 3. Alaköy Aslanı'nın önden, arkadan ve yandan görünümü (Derin-Sağlamtimur, 1998)³⁵.

Alaköy Aslanı'nın üzerinde herhangi bir yazıt söz konusu olmadığı için tarih vermek zordur. Ancak küçük buluntulardaki benzer aslan tipolojileri göz önüne alındığında MÖ 8. ve MÖ 7. yüzyıllara tarihlenmektedir (Derin & Sağlamtimur, 1998: 15–24).

³⁵ Alaköy Aslanı'nın ilk çizimleri kullanılmıştır. Yerinde çalışılmayan eserin, fotoğraflar yardımıyla yeniden çizimi farklı hatalara ya da algılara neden olacağı düşüncesiyle var olan çizimlerin kullanılması tercih edilmiştir.

3.2.2. Kabartmalar

Kabartma genel olarak bir taş levha veya bloğun üzerine işlenecek olan motif konturunun dışında kalan bölümlerinin çeşitli aletler yardımıyla yontma işlemidir. Sanatsal anlamda üçe ayrılan -alçak, yüksek ve rond-bosse kabartma- bu teknik, Urartu kabartma sanatında alçak kabartma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapılan çalışmalarda ortaya çıkarılan kabartma sayısı toplamda on iki tane olup (Tablo 3.1) bunlardan üçü Kef Kalesi ve çevresinden gelmektedir. Kef Kalesi'nde *in situ* halde bulunmuş olan sekiz adet kabartmalı paye, Adilcevaz'da bulunmuş olan altı parçadan oluşan bir kapının her iki yanında yer aldığı düşünülen ve Teişeba Steli olarak adlandırılan Adilcevaz Kabartması ve son olarak yine kalenin güney yamacının eteğinde bulunmuş olan yaklaşık iki ton ağırlığındaki kabartmalı blok parçasıdır. Bu kabartmalar haricinde “Lokasyonu Belli Olmayan Kabartmalar” başlığı altında detaylı incelediğimiz Evoğlu, Erzurum insan ve aslan kabartması, şu an Van Müzesi'nde bulunan boş savaş araba kabartması, Bastam'da bulunmuş olan kabartma ve Ayanis Kalesi yamacında bulunan kabartma parçalarıdır. Diğer kabartma+oyma-kakma tekniğinin bir arada kullanıldığı Toprakkale kabartma parçası “Intaglio/oyma-kakma” başlığı altında, Doğubayazıt ve Yeniköy kaya kabartmaları ise “Kaya Kabartmaları” başlığı altında incelenmektedir.

3.2.2.1. Kef Kalesi Kabartmaları

Urartuca ismi “Haldiei URU. ^{KUR}Ziuquni (Ziuquni Ülkesi'ndeki Haldi'nin kenti)” olan Kef Kalesi, Bitlis İli Adilcevaz İlçesi'nin 6 km kuzeyinde volkanik bir kayalık üzerine kuruludur. 1956 yılında ilk defa C. Burney tarafından bir taş kabartma bloğu bulunmuştur. Daha sonra Ögün, bu taş kabartma bloğunun Kef Kalesi'ne yakın olmasından dolayı ve Kef Kalesi'nden yuvarlandığını düşünerek 1964 yılında Kef Kalesi'nde çalışmalara başlar (Ögün, 1967: 484). Yapılan çalışmalarda çok sayıda pithosun olduğu 1 ve 2 no'lu odada kabartmalı bazalt parçalar açığa çıkarılmıştır. 1 ve 2 no'lu odalardaki kabartma parçaları gerek yangın gerekse yuvarlanmanın etkisiyle bloktan kopuk, parçalar halinde, farklı yer ve seviyede bulunmuştur. Kabartma blokların kendisi ise (biri kabartmasız olan 9. blok) 1 ve 3 no'lu depo odalarında

bulunmuştur (Fig. 3.9) (Bilgiç & Ögün, 1964: 304; Bilgiç & Ögün, 1967; Ögün, 1967: 486; Sevin, 2000).



Fig. 3. 9: Kef Kalesi Kabartmalı Paye (Bitlis Ahlat Müzesi-E. Konyar).

Ögün, yapının genel olarak iki katlı olmasının yanında bazı bölümlerin 3. bir katı daha olduğu ve 4 numaralı odanın üzerinde kabartmalı blokların bulunduğu bir balkonun olduğunu önerir (Ögün, 1982: 217). Sevin ise balkonun olmadığını ve tümüyle iki katlı bir yapının olduğunu düşünmenin daha doğru bir yaklaşım olacağını belirtir (Sevin, 2000: 305). Çünkü Sevin'e göre çok odalı Urartu saraylarının alt katlarının servis için tasarlandığı, üst katların ise çok daha önemli fonksiyonların yüklendiği yapılardan oluştuğunu düşünmek gerekir (Sevin, 2000: 305). Buluntu durumları bu blokların yukarıdan düştüğünü gösterse de Seidl, bütün blokların üst kattan düşmüş olduğuna pek ihtimal vermez (Seidl, 1993).

Kabartma bloklarının muhtemel yeri hakkındaki tartışmanın yanı sıra burasının saray kompleksi içindeki bir tapınım alanı mı yoksa saraya benzeyen büyük bir tapınak kompleksi mi olduğu da yine bir başka tartışma konusunu oluşturur. Tümü alt katta olan sıra sıra dizili pithosların varlığı bize, Eski Doğu'da dini yapılardaki işlevi ve Urartu kalelerinin en yüksek yeri tanrılara tahsis edildiği yerler olması (ki düşmüş

olduğu düşünölen kabartma ve yazıtlı bloklardan anladığımız kadarıyla Argışti oğlu Rusa'nın tanrı Haldi'nin büyüklüğü sayesinde bu *é ašihuše*³⁶i yaptırdığı) da (Sevin, 2000: 304) göz önüne alındığında buranın işlevi, özel bir yapı olduğu sonucuna götürmektedir.

Bir istisnai durum olarak bu dağlık bölgede özellikle kaya kabartmaları ve heykellerinin Urartu sanatında nadir olması, Kef Kalesi kabartmalarının ve Ayanis *intaglio*'sunun, Urartu sanatında özel bir yere sahip olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Nitekim Assur ve Babil kabartma ve pişmiş toprak figürinlerinden de bildiğimiz pişmiş topraktan yapılmış balık adam rahiplerinin kabartma bloklarının olduğu 2 ve 3 no'lu odaların birbirine bağlandığı kapı eşiğinden gelmeleri bu tezi destekler niteliktedir. Kafalarının arkasından kuyruk sokumuna kadar inen, balık sırtına benzer bir örtüye sahip ve ellerini aynı bazalt bloktaki kabartmada görölen figür gibi öne doğru uzatmış olmaları bu figürinlerin ellerinde bakraç ve kozalak tutmuş olabileceği sunucuna götürmektedir (Bilgiç & Öğün, 1965).

Bu yapının özel bir yapı olduğu sadece kabartma ve balık adamlarından değil aynı zamanda ayrıntılı duvar resimlerine de sahip olduğu gün ışığına çıkarılmış parçalardan anlaşılmaktadır. 3. odanın üst katında kabartmalı bloklara ek olarak parçalar halinde freskler ortaya çıkarılmıştır. Duvarlarda ağırlıklı olarak mavi olmak üzere kırmızı, sarı ve beyaz renklerde fresk parçaları bulunmuştur. Yine fresklerin dışında Toprakkale, Karmir Blur ve Kayalıdere'deki gibi bronz duvar çivileri de görölmüştür (Öğün, 1967: 488,491). Urartu dini yapıların gösterişi dikkate alındığında kabartma bloğunun olduğu kompleks yapının saraydan çok dini bir yapı olabileceği ve kült merkezi görevi gördüğü daha olasıdır³⁷ (Mayer-Opificius, 1993: 273,276).

Adilcevaz Kabartması ise Burney tarafından altı parça halinde bulunmuştur. Kef Kalesi eteklerinde bulunan kabartma parçalarının bir kapı girişine ait olduğu

³⁶ *é ašihuše*'yi König ve Bilgiç "içki kurbanı kült evi" olarak tanımlar. Veli Sevin ise bu kelimenin daha çok "saraydan küçük, kimi sütunlu yapılar" için kullanılmış olabileceğini savunur (Sevin, 2000). M. Salvini'de bu terimin, depo odalarıyla da bağlantılı olan bir yapı olduğunu belirtmektedir (Salvini, 1998: 127).

³⁷ Hatta rahiplerin ikamet alanı olarak bile kullanılmış olabilir (Mayer-Opificius, 1993: 273).

düşünülmekte ancak bunun sitadel kapısı mı yoksa sitadel içinde bulunan yapı kompleksinin mi kapısı olduğu tam olarak bilinmemektedir.

3.2.2.1.1. Payeler

Payeler, 1'nolu depo odasında üç, 3'nolu depo odasında beş adet bulunmuş olarak toplamda sekiz tanedir. Kübik şekilde olan bu paye bloklarının genel ölçüleri 110 x 140 x 140 cm olup tabanları ve yüzeyleri düz yontulmuştur. Her biri dört köşe çıkıntısı olan bu kabartma blokları sekiz adet sütun olarak dikilmiştir (Seidl, 1993: 559). Bu sütunların hepsi figüratif süslemelere sahiptir. En iyi korunmuş olan şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ndedir (Fig. 3.10). Payelerin her dört tarafında yapılmış olan betimlemeler aynıdır. Payenin ilk iki kabartmalı cephesi iyi durumda olmasına karşın diğer iki kabartmalı cephesi tahrip olmuş durumdadır. İyi durumda olan iki kabartmalı cephenin ölçüleri arasında farklılıklar söz konusudur³⁸. Söz gelimi, payenin sağlam durumda olan iki kabartmalı cephesi arasında, figürlerin ölçülerinde yalnızca 0 - 4 cm'lik farklılıklar gözlenmektedir. Aynı cephede antitetik duran kanatlı cinlerin elbise modelleri birbirinden farklı olmasına karşın diğer cephelerle birebir benzerlik taşımaktadır. Elbise modelinin biri kare diğeri yukarıdan aşağıya doğru düz çizgi desenine sahiptir. Elbise desenlerinin birbirinden farklı olarak yapılmasının nedeni çok sayıda kanatlı cinin var olduğu mesajını vermek olabilir. Her iki cinin eteklerinde bulunan desenin, aslanın sırt yelesindeki üçgen kabartma desenin ve ayrıca mazgalların altında bulunan yine üçgen oyma desen şekilleri dikkate alındığında bu desenlerin tam tersi şekilde kopya edildiği görülmektedir. Bu desenlerin birbirine ayna olacak şekilde yapılması, bir şablon kullanılarak yapılmış olduğu ancak bazı iç detayların farklı yapıldığı sonucuna götürmektedir. Ayrıca teknik olarak detaylı incelendiğinde farklı ustalar tarafından yapılmış olduğu da düşünülebilir. Nitekim özellikle mazgallarda hem simetrik hem de asimetrik durum söz konusudur.

Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri, alçak kabartma, kazıma ve oyma tekniğini aynı anda barındırır. Bu ağırlıklı kabartma bloklarının her dört yüzünde aynı sahne

³⁸ Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde yapılan çalışmalar sonucu payenin bütün cephelerinin detaylı ölçüleri alınmıştır. Ancak payenin sağlam durumda olan iki cephesi bize sağlıklı değerlendirme sağlayacağından sadece bu cephelerin ölçüleri verilmiştir.

betimlenmiştir. Bu sahneler iyi tahkim edilmiş bir yapının cephesini göstermesinin yanı sıra mimariden sanata dini ritüelden giyim kuşama kadar birçok unsur hakkında bilgi vermektedir.

Kabartmalı payenin cephesinde ilk etapta bir yapı oluşturulmuştur. Yapının ortasında ve her iki yanında üç kulesi vardır. Yapının iki katlı olduğu, aşağı ve yukarıda olmak üzere toplamda on dokuz adet olan “T” biçimli kör pencerelerin konumu doğrultusunda anlaşılmaktadır. Ayrıca bu kabartmalı payeler sayesinde Urartu dış cephe anlayışı hakkında bilgi de edinebilmekteyiz. Dış cephe ve pencereler hakkında bilgilerimiz aynı zamanda tunç eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. Toprakkale’de bulunmuş olan bir tunç eserde, Kef Kalesi Kabartma Payeleri’ne benzer mimari öğeler vardır. Lakin yapı duvarı ve kuleler üzerinde bulunan pencerelerde farklılıklar söz konusudur. Tunç plaka üzerindeki pencereler iki kademedede içeri doğru oyulmakla birlikte dikdörtgen şeklindedir. Kef Kalesi’ndeki kabartmalı payelerde ise iki kademedede içeri doğru oyularak “T” şekli verilmiştir. “Kör pencere” olarak da isimlendirdiğimiz bu yapıların, gerçek anlamda Urartu’yu temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim bazalttan yapılmış bu yapıların örneklerine Karmir-Blur, Toprakkale ve Armavir Blur’da rastlamaktayız (Seidl, 1993: 557).



Fig. 3. 10: Kef Kalesi Kabartmalı Paye (Anadolu Medeniyetleri Müzesi – Ş. Kaya).

Şimdiye kadar olan bilgilerimiz Urartu yapılarının tonozlu olmadığı bunun yerine düz tavanlar tercih edildiği yönündedir. Ancak Toprakkale’de bulunmuş olan bronz parça ve kaya odalarındaki kemerli nişler göz önüne alındığında tonozun da kullanılmış olabileceği düşünülmektedir (Kleiss, 1976a: 30).

Urartu mimarisinde genel olarak çok katlı yapıların olduğuna dair bilgiyi tunç eserler ve taş kabartma üzerindeki betimlemelerinden de anlıyoruz. Ayrıca Urartu’nun komşusu Manna ve Ziwıye’den gelen fildişi eserler üzerindeki tasvirlerden, Urartu komşularının çok katlı yapılara sahip olduğu bilgisine ulaşmaktayız. Bu durum da bize Urartu’nun da çok katlı yapılara sahip olabileceği çıkarımını yapmaya imkan vermektedir (Kleiss, 1976a: 30).

Tekrar kabartmaya dönecek olursak, yapının kuleleri olduğundan bahsetmiştik, bu kulelerin panelleri içerisinde hayat ağacı³⁹ betimi işlenmiştir. Her ne kadar bu

³⁹ Payeler arasındaki mızrakları andıran ve bazen büyük mızrak olarak yorumlanan tasvirlerin mızrak değil, ağaçları temsil ediyor olmaları daha olasıdır. Toprakkale’de bulunan ve Bilgiç tarafından normalüstü büyüklükte madeni mızraklar olarak tanımlanan betimlerin ve Muşşir tapınak cephesi örneğinden bilinen mızrakların benzeri olma ihtimali de söz konusudur. Ancak kompozisyonun tümü

ağacın Margarethe Riemschneider tarafından tıpkı Muşşir Tapınağı'ndaki büyük mızraklar gibi bunun da büyük bir mızrak olduğu öne sürülmüşse de (Calmayer, 1979: 185), modern Ermenistan'a özgü bir kavak türü olduğu (Calmayer, 1991: 315-316) ve zamanla Urartu sanatında stilize edildiği düşüncesi daha olası görülmektedir.

Yapının düz bir çatısı olmasına rağmen hem kuleler de hem de merkez kule ve yan kulelerin arasında mazgallı parapetler bulunmaktadır. Bu mazgallı parapetlerin hemen altında birbirine paralel gelecek şekilde sıralar halinde oyulmuş üçgen desenli friz ve frizle bütün halde iki kulaklı yuvarlak on iki korniş detayı bulunmaktadır. Mazgallı yapı ve altındaki üçgen desenli frizin bir benzeri de Bastam'da karşımıza çıkmaktadır (Seidl, 1993: 563, Fig. 5). Bastam'da bulunan yaklaşık 10 cm genişliğinde olan alçak kabartmadan yapılmış mazgallı yapı parçası, Kef Kalesi Kabartmalı Paye'deki gibi mazgallı yapıya benzemektedir (Fig. 3.11) (Kleiss, 1976a: 29; Seidl, 1993: 560). Ancak Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan Kef Kalesi Kabartmalı Payesi'nde kule mazgalının genişlik ölçüleri 15 cm iken kanatlı cinlerin üzerinde olan mazgalın genişlik ölçüsü 23 cm'dir. Dolayısıyla 10 cm genişliğinde olan Bastam mazgallı kabartma parçası Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'nden daha küçük ölçekli bir yapının parçasını oluşturmaktadır. Ayrıca Ayanis yamaçlarında bazalttan yapılmış bezemeli, benzer kabartma parçalarının varlığı da söz konusudur (Batmaz, 2003: 47).

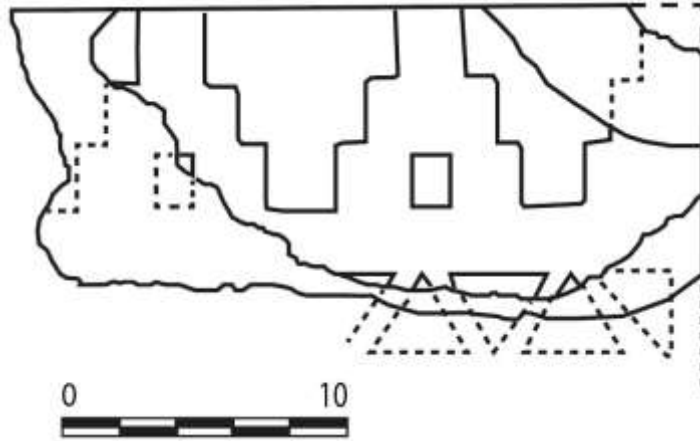


Fig. 3. 11: Bastam'da bulunan ve şu an Tahran Müzesi'nde olan mazgallı kabartma parçasının çizimi (Çiz. Ş. Kaya, Kleiss, 1976a: Abb. 6'dan yeniden çizilerek).

incelendiğinde konunun dini ritüel olduğu ve bu nedenle betimlenenin kutsal hayat ağacı olduğu daha olasıdır (Bilgiç & Ögün, 1964: 75-76).

Bastam'daki kabartma parçası ve Kef Kalesi'nde bulunan kabartmalı bloklarda resmedilen mazgallı kulelerin benzerleri, tunç eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. Şu an British Museum'da sergilenen tunçtan yapılmış mazgallı kule (yüksekliği yaklaşık 16,5 cm) dışında hem kemikten hem de bronzdan yapılmış, iki ayrı levha daha mevcuttur⁴⁰. Bronz olan levha (30,5 cm), tıpkı Kef Kalesi'nin kabartmalı payelerinde olduğu gibi benzer mimari cephe anlayışıyla tasvir edilmiştir (Kleiss, 1982: 64, Abb.8; Piotrovsky, 1962: 90-91). Kapı haricinde bütün mimari özellikler görülmektedir.

Kabartmanın asıl kompozisyonunu oluşturan ve büyük yer kaplayan ise karşılıklı duran aslan ve onun üzerinde ayakta durur vaziyette olan kanatlı cin figürüdür. Figürün sağ ayağı aslanın sırtına sol ayağı ise kafasının üzerine gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Sol elinde kap sağ elinde kozalak tutar vaziyettedir. Kafasındaki başlık, silindir biçimli olup başlığın tepesinde yuvarlak bir ek vardır. Kıyafeti ise Teişeba'nın -ya da Şivini- "tanrı giysisi" olarak adlandırılan yüksek kalite ve zenginliğin göstergesi olan brokar türü tekstil ürününden yapıldığı düşünülmektedir (Burney & Lawson, 1958: 211,214). Kef Kalesi'ndeki tanrı figürünün sahip olduğu hem silindir başlık, başlıktaki boynuzlar⁴¹ ve başlığın üzerindeki yuvarlak ek hem de kare desenli yüksek kaliteli brokar kumaşın bir benzeri Evoğlu Kabartması'nda (Calmayer, 1979: 187) da görülmektedir. Özellikle buradaki kumaş türüne baktığımızda II. Sargon'un Muşasir ganimet listesinde bahsi geçen elbise ve kumaş türü ile benzer özellikler göstermektedir. Assur tanrı kabartmalarında da gördüğümüz bu kaliteli brokar kumaş türünün renkli olduğu ve aynı zamanda altın veya elmas işlemeli rozetlerin kullanıldığı (Burney & Lawson, 1958: 214) bilinmektedir. Kumaşın renkli aplike ile değerli malzemelerden yapıldığı ve hatta belki de değerli metal objelerin üzerine dikilmesi (Wartke, 1993: 130) aynı zamanda Urartu kabartmalarında özenle betimlenmesi kuşkusuz Yakın Doğu sanatında önemli bir yere sahip olduğunun kanıtıdır. Bu bağlamda bu figürün silindir başlığı, kıyafet ve ellerinde

⁴⁰ Werahram'daki kaya mezar odasının birinde mazgal benzeri yapı parçası, Karmir Blur'da kemikten yapılmış oyma parçaları, Altıntepe'de hem fildişinden hem de tunçtan yapılmış mazgal parçaları, Arinberd (Erebuni) duvar resim kalıntıları, Urartu'da mazgallı yapının yoğun olarak kullanıldığını düşündürmektedir (Kleiss, 1982: 57, Abb. 3).

⁴¹ Boynuzlu başlık Mezopotamya'da ilahi sembol olarak temsil edilir (Ornan, 2005: 13,168; Seymour, 2012).

bulundurdukları kozalak ile hayat ağacını aşılması, cini temsil ettiği sonucuna götürmektedir.

Bu sahne bize Asurnasirpal sarayındaki elleri koni ve bakraç tutar vaziyette hayat ağacını aşılama sahnesini hatırlatmaktadır (Russell, 2017: 473, Fig. 24.6). Yine aynı sahne MÖ 8. yüzyılın ortalarında II. Sardur döneminde yapılmış bir miğferde de görülmektedir. Bir binek üzerinde tanrı ve kutsal ağacı dölleme sahnesi geniş bir coğrafyaya yayılmış durumdadır. Nitekim Geç Hitit kabartmalarında da bu sıkça görülmektedir (Orthmann, 1971: Taf. 22 Ba/b).

Adilcevas Kabartması'ndaki kutsal ağacı aşılama sahnesine baktığımızda, ağaçlar tanrılardan oldukça uzak durmaktadır. Buradaki ritüel Urartular tarafından artık stilize edilmiş bir sahne olarak verilmiştir. Urartu aslanı ise doğal yapısına uygun olarak ayrıntılı resmedilmiştir. Aslan, ağzı açık, kükrer halde, burun kısmı buruşuk, gerilmiş bir çehre, üçgen göz çevresi, güçlü ve kaslı vücudu, zarif duruşuyla tasvir edilmektedir. Dili dışarıda ve dişleri görünür vaziyette olup bu haliyle Erzurum'da bulunan aslan kabartmasına benzemektedir⁴².

Erebuni kentinin Haldi tapınağındaki resminden yola çıkarak aslana binen tanrının Haldi olduğu (Azarpay, 1968: 20) ve boğanın ise tanrı Teişeba ve Şivini'yi sembolize ettiği düşünülmektedir. Aslan ile Haldi'nin bir diğer ilişkisi, hiyeroglifte aslan başının Haldi işareti olarak kabul edilmesidir (Diakonoff, 1983: 193). Bundan dolayıdır ki Kef Kalesi kabartmasında karşımıza çıkan aslan üzerindeki tanrının, Urartu baş tanrısı Haldi olduğu düşünülmektedir. Lakin hayat ağacı aşılama sahnesi Yakın Doğu'da bilinen bir sahne olup kanatlı cin ile doğrudan ilişkilendirilir⁴³. Bundan dolayı biz bu figürü, kanatlı cin olarak adlandıracamız.

Merkez kule ve yan kulelerin ortasına gelecek şekilde konumlandırılan, mazgallı yapının hemen üzerinde yedi yapraklı bir palmet, palmetin gövde kısmını oluşturan eşkenar dörtgen şekil ve bu şeklin uçları volüt biçimli sarmal bezeme ile donatılmıştır. Ayakları yan mazgalların tepesine basar halde, ortadaki palmete dönük ve birbirine bakan iki yırtıcı kuş, ağızlarında baş aşağı olarak kuyruğundan tuttukları tavşan ile

⁴² Daha detaylı bilgi "Erzurum Aslan Kabartması" başlığı altında yer almaktadır. Bkz. 3.2.2.3.3.

⁴³ Daha detaylı bilgi "Adilcevas Kabartması" başlığı altında yer almaktadır. Bkz. 3.2.2.2.2.

tasvir edilmektedir. Gagalarında bir tavşan olan bu iki yırtıcı kuş, zayıf bir tavşan üzerinde galibiyet kuran güç ve zaferi sembolize etmiş olabilir (Mayer-Opificius, 1993: 272,277).

Kabartmalı payelerin üst tarafını çevreleyen bandın üzerinde tek satırlık çivi yazılı yazıt bulunmaktadır. Bu tek satırlık yazıt, diğer sekiz kabartmada aynı sahnenin betimlenmesi gibi kendini tekrar eder vaziyette olup yazıtta bu yapıyı yaptıranın Argiști oğlu Rusa olduğu belirtilmektedir (Öğün, 1967: 497-499).

Kef Kalesi kabartmalarının, Assur'da olduğu gibi taşla hareketlilik katmak yerine, durağan, kutsal ön plana çıkaran kendine has unsurları barındıran sanat anlayışını benimsediğini söylemek mümkündür. Urartu devlet propagandasında, güç ve dini öğelerin varlığını ziyadesiyle göstermesine karşın savaş ve şiddeti daha az hissettirmektedir.

Bu durum doğrudan yaşam tarzının getirmiş olduğu bir unsur olarak kabul edilebilir. Urartu Devleti, Doğu Anadolu'nun yüksek yaylalarında kurulmadan önce burada yaşayan halkların çoğunluğu yarı göçebe yaşam tarzı ile yaşayan halklardır. Bu hareketli halkın asıl geçim kaynağı hayvancılıktır. Bundan dolayı yazı yaylalarda kışı ise ovalarda geçirmektedirler. Urartu devletleşmesiyle birlikte uyguladığı kitlesel nüfus transferleri sayesinde büyük krali yapılar ve bu yapılar içerisinde taş kabartma gibi sanatsal öğeleri işleyecek bir nüfus oluşturmuştur. Aynı zamanda krali yapılar içindeki yerli nüfusu besleyecek ve farklı üretim modellerini oluşturabilecek bir iskân politikası geliştirmiştir (Avcı, 2017: 78-79). Nitekim Urartu, yazıtlarında (CTU: A 9-3; CTU: A 9-3) *Hate*, *Muški*, *Assur* gibi uzak bölgelerden bile insanlar getirdiğinden bahsetmektedir (Salvini, 2008; Tan, 2020: 194 vd.). Ancak bu etkileşimin sanatsal öğelerdeki boyutu daha çok dini betimlemelerde görülmektedir. Söz gelimi, boynuzlu silindirik başlık, fırtına ve güneş tanrısı, kanatlı cin ve bu kanatlı cinin hayat ağacını aşılama sahnesi gibi öğeler gösterilebilir. Dinsel öğelerin doğrudan kabulü, hemen hemen bütün dini unsurların Yakın Doğu'dan süre gelen bir uygulama olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Kanımızca dini öğelerin köklü bir gelenek sonucu Urartu'ya ulaşması, Urartular tarafından kolaylıkla benimsenmesine yol açmıştır. Bu minvalde

Urartu, dini ögeler üzerinden bir propaganda oluşturarak Yakın Doğu'nun köklü geleneklerine sahip devletlerle eşit olduğunu ifade etmek istemektedir.

Urartu sanatçısı, dini ögelerin dışında, Assur, Geç Hitit ve Frig etkisine rağmen kendi sanatını ancak yaşam tarzının getirmiş olduğu şartlar çerçevesinde şekillendirmiştir. Nitekim Urartu erken dönemlerinde görülen eserler üzerinde etkileşimin etkisi daha yoğun olarak görülmektedir. Ancak Urartu geç dönemlerinde kendine özgü bir sanat anlayışı oluşturmaktadır. Özellikle Argiști oğlu Rusa döneminde belirgin bir üslup söz konusu olmuştur ⁴⁴.

van Loon bu duruma netlik getirerek; MÖ 9. yüzyıl Assur'dan etkilenmiş olan bir Urartu sanatı iken MÖ 8. yüzyıl sanatı Urartu'nun kendi sanatıdır (van Loon, 1966) şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda Urartu'da MÖ 8. yüzyılın 2. çeyreğinden sonra aslanlar üslup olarak da birbirinden ayrılmaya başlarlar (Öğün, 1967: 500). Bu da hem teknik hem de ikonografik olarak dönemsel farklılıkların görüldüğünün göstergesidir.

3.2.2.1.2. Adilcevaz Kabartması

Van Gölü'nün kuzey kıyısında bulunan Adilcevaz İlçesi'nde bir Ortaçağ Kalesi'nin duvarlarında kullanılmış olan diğer bir kabartmamız Adilcevaz Kabartması'dır⁴⁵ (Burney & Lawson, 1958: 211, Pl. XXXIII). C. Burney tarafından Adilcevaz'da bulunmuş olan altı parça halindeki kabartmanın muhtemelen bir zamanlar görkemli bir kapının her iki yanında yer aldığı düşünülmektedir. İlk beş parça kapının sağ bloğu iken altıncı parça kapının sol bloğuna aittir. Bu durumda karşılıklı duran iki ayrı kabartmalı blok söz konusudur. Blok parçaları halinde bulunan bu kabartmanın üzerindeki murç izlerine baktığımızda muhtemelen Ortaçağ Kalesi'nin inşası sırasında bu kabartma bloğunun kesildiği düşünülebilir (Fig. 3.12). Muhtemeldir ki bu kabartma, Urartular tarafından bir bütün halinde yapılmıştır. Anıtsal bir kapıya ait olduğu düşünülen kabartmaların, sitadel kapısı mı yoksa sitadel içinde bulunan yapı kompleksinin kapısı mı olduğu tam olarak bilinmemektedir (Fig. 3.12).

⁴⁴ Daha detaylı bilgi "Urartu Eserlerinin Kronolojisi" başlığı altında verilmiştir. Bkz. 4.2.

⁴⁵ C. Burney, Orta Çağ Kalesi inşasında kullanılmak üzere bloklara ayrılan altı kabartma parçasını bir araya toplamıştır (Burney & Lawson, 1958: 211, Pl. XXXIII).

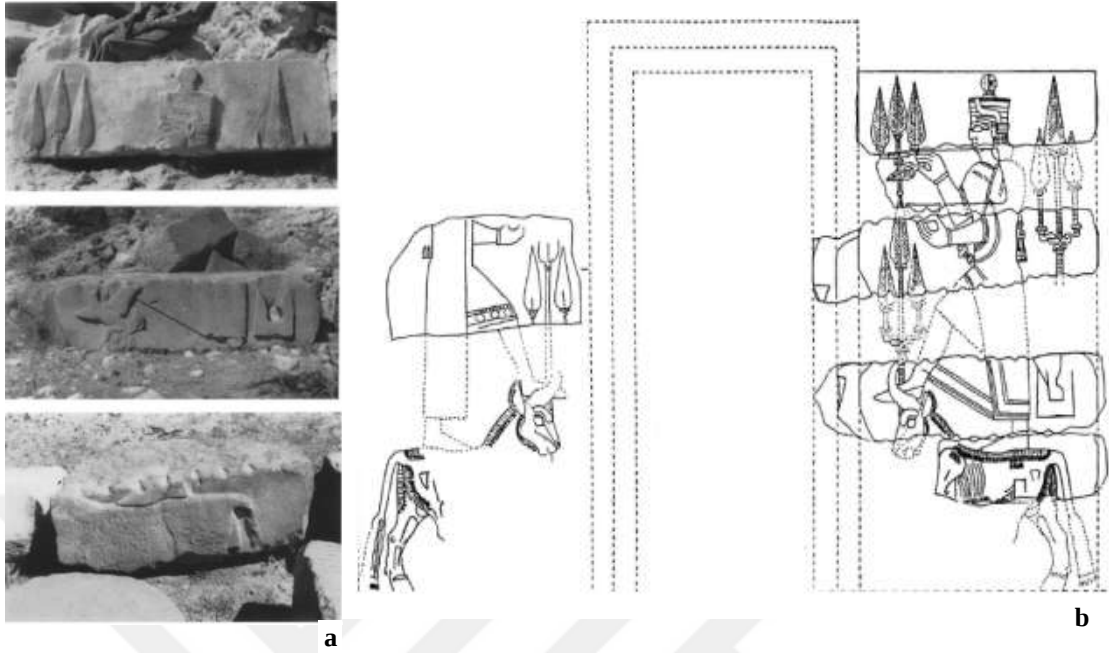


Fig. 3. 12: a) Adilcevaz-Kef Kalesi kabartmasının bulunan parçaları ve b) karşılıklı durduğuna dair çizimi (Burney, Lawson, 1958: Pl. XXXIII; Seidl, 1993: Fig. 2).

Adilcevaz Kabartması bulunduğu zamanda Argišti oğlu Rusa tarafından inşa edildiğine dair yazıtta bulunmuştur (Mayer-Opificius, 1993: 275). Şu anda Van Müzesi'nde bulunan bu kabartmanın, en üst sağ köşenin kalınlığı 60 cm iken en alt kısmın kalınlığı 72 cm'dir. Kabartmanın yüksekliği yaklaşık 4 m, genişliği 3,5 m ve ağırlığı en az 7 ton'dur (Burney & Lawson, 1958: 218).

Genel olarak Urartu tanrıları aslan ve boğa gibi hayvanlar üzerinde olmasına karşın Anzaf Kalkanı'nda gördüğümüz gibi çeşitli hayvanlar üzerinde durur vaziyette de betimlenmişlerdir (Wartke, 1993: 130). Her ne kadar aslan üzerinde duran tanrı Haldi'yi, boğa üzerinde duran ise tanrı Teişeba ya da Şivini'yi temsil ettiği düşünülse de⁴⁶ Wartke'ye göre aslanı Haldi ile boğayı Teişeba ya da Şivini ile doğrudan ilişkilendirmek doğru değildir. Boynuzlu başlıklara sahip olanlar kanatlı cinlerdir (Ornan, 2005: 13,168) ve bunlar daha çok kapı bekçisi işlevine sahip hizmetkâr tanrılardır. Yani işlev olarak ikincil öneme sahip tanrılardır. Aynı zamanda kült faaliyetlerini yine bu tanrılar gerçekleştirir. Tıpkı Wartke gibi Calmayer'de Haldi ya

⁴⁶ Piotrovsky 1952 yılında Karmir- Blur'da bulunan bir mühürden yola çıkarak (mühürün bir yüzünde Fırtına Tanrısı Teişeba bir boğa üzerinde durmaktadır) Fırtına Tanrısı Teişeba'nın boğa ile doğrudan bir ilgisinin olduğu yorumunu ortaya atmıştır (Piotrovsky, 1965: 44-45).

da Teişeba gibi bir tanrının kapı kabartması olmayacağını altını çizmekle beraber Assur'da görülen ve Urartu metal eserler üzerinde de sıkça tekrarlanan kutsal ağaç aşılama sahnesinin doğrudan kanatlı cin ile ilişkilendirmektedir. Assur'da görülen bu figürler için böyle bir yorumun oluşmasının nedeni Assur'da da kapı girişine konulan kanatlı ve boynuzlu başlıklara sahip, insan biçimli kabartma figürlerin varlığıdır. Buradaki amaç bina ya da odadan tüm kötülüklerin kovulmasıdır. Yani Calmayer ve Wartke'ye göre Urartu kabartmalarındaki kanatlı cin hem işlevsel hem de görünüm olarak Assur modellemesidir (Calmayer, 1976: 48-49; Seidl, 1974: 118-119; Wartke, 1993: 130).

Adı ve işlevi her ne olursa olsun boğa üzerinde duran bir kanatlı cindir ve bu figür alçak kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Kabartma figürünün yüksekliği genel olarak farklılıklar göstermektedir. Cin figürünün alt kısmı yaklaşık 1 cm kadar dışa doğru çıkıntı verirken baş kısmı 2 cm yüksekliğinde olup alçak kabartma tekniğiyle yapılmıştır (Piotrovsky, 1962: 66).

Cin figürü boğa üzerinde, sol elinde tuttuğu kaptaki su ve sağ elinde tuttuğu kozalak ile karşısında duran hayat ağacına can vermektedir. Buradaki kabartma Kef Kalesi payelerinde görünen kanatlı tanrı figüründen farklı olarak kanatsız yapılmış olup stilize⁴⁷ edilmiş iki hayat ağacı ortasında betimlenmiştir.

⁴⁷ Hayat ağacının motifi Sümer, Babil, Hurri, Mitanni, Hitit, Geç Hitit, Frig, Assur ve Urartu kültürlerinde mevcuttur. En eski inanışlardan biri olan hayatağacı MÖ III. binyıl ve sonrasında Aşağı Mezopotamya'da görülmeye başlanıp, yaşam ve ölüm arasındaki sürekli döngünün sembolü olarak bilinmektedir. Figüratif öğelerde karşımıza çıkan hayat ağacı, şematize olarak da karşımıza çıkmaktadır. von der Osten, bu noktada hayat ağacının normal sıradan bir öge olan ağaçtan ayırabilmek adına, "doğal olarak betimlenen ağacın normal ağacı, stilize bir şekilde resmedilen ağacın kutsal bir ağacı sembolize ettiği" görüşündedir (von der Osten, 1934). Urartu'da stilize edilmiş ağacın çok sayıda örneğiyle karşılaşmak mümkündür. Armavir Blur'da bulunan bazı çanak çömleklerin üzerinde damga olarak kule ve kulenin üzerinde ağaç veya mızrak ucu şeklinde betimlenmiştir (Calmayer, 1979: 191). Toprakkale'de bulunmuş olan bir kakma ve kabartma tekniğinin birlikte kullanılmış olduğu olduğu bir figür de vardır. Bu figür, Lehmann- Haupt tarafından bir kült sahnesi olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Lehmann-Haupt, 1931: 548). Çünkü söz konusu olan nesne, bir kutsal ağacı andırmakta ve aynı nesne yine Urartu'ya ait bir silindir mühür üzerinde de bulunmaktadır. Buradaki tasvirde bir boğanın üzerinde duran tanrı, elinde yine aynı nesneyi tutmaktadır (Wartke, 1990: 88). Hem Toprakkale'de bulunmuş olan kabartmadaki ağaç hem de silindir mühür üzerindeki ağaç (Piotrovsky, 1962), stilize edilmiş kutsal ağaç olarak yorumlanır. Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'nde görülen ağaç da stilize edilen ağaca örnek verilebilir. Calmayer, Kef Kalesi'ndeki bu ağaç betimlerini daha çok mızrağa benzetmektedir. (Calmayer, 1979: 186). van Loon da Adilceviz Kabartması'ndaki stilize

Cin figürünün giydiği kumaş türü Urartu tanrı/tanrıça figürlerinin sıkça giydiği kumaş türüne aittir. Urartu'da insan biçimindeki tanrı ya da tanrıçaların (?) kıyafetleri genel olarak gösterişli dekore edilmiştir. Derebeyi'nde bulunmuş olan bronz tanrıça (?) heykelciği ve Toprakkale'den gelen altın madalyon üzerinde tahta oturmuş bir tanrıça (?) brokar türü, zengin ve gösterişli kumaştan yapılmış, başından beline kadar inen bir başörtüsü ve elbise giymiştir (Merhav, 1991: 184,247, Fig. 21,1.4). Kef Kalesi kabartmalı payelerinde görülen kanatlı cinin kıyafeti de benzer kumaş türündendir. Bu kumaş üzerine muhtemelen renkli kumaş ya da değerli malzemelerden objelerin aplike edildiğini düşünebiliriz (Wartke, 1993: 130). Nitekim II. Sargon'un Muşafir ganimet listesinde bahsi geçen elbise ve kumaş türü benzer özellikler göstermektedir (Thureau-Dangin, 1912: 57, 61, Text No. 366, 386). Çok renkli olduğu söylenen elbiseler aynı zamanda altın veya elmas işlemeli rozetlerin kullanıldığı (Burney & Lawson, 1958: 214) kaliteli brokar türü kumaşlardan yapılmıştır. Kuşkusuz Adilcevaş Kabartması'ndaki cinin de elbisesi benzer kaliteye sahiptir.

Cin, önü açık bir pelerini, dizine kadar inen bir elbisenin üzerine giymiştir. Elbisenin dış hatları, çeşitli motiflerden oluşan bir bantla çevrilidir. Elbise, diğer tanrı kıyafetlerinde olduğu gibi kısa kollu olarak yapılmıştır. Pelerinin arka yüzünde bir püskül vardır ve bu püskül Assur kabartmalarında da görülen bir detaydır (Burney & Lawson, 1958: 214). Cin'in her iki bileğinde sade, halka şeklinde bir bileklik görölmektedir. Bel kısmında bir kılıca ait olabileceğini düşündüğümüz kabza, görünür haldedir. Figürün sağ tarafına takılmış olan kabzanın, hemen altındaki kabartma bloğunun olmaması, kabzanın ne türden bir nesneye ait olduğu sorusuna cevap vermemizi engellemektedir (Fig. 3.13).

edilmiş hayat ağacının uçlarını mızrağa benzetmekle birlikte Assur'da görülen stilize ağaç örneğini vererek bu nesnenin hayat ağacı olduğunu belirtmektedir (van Loon, 1966: 74, Fig. 9). Bu ve diğer teoriler kabul edilecek bile olsa ağacın ağaçla kutsanması ya da mızrağın mızrakla kutsanması bir soru işareti olarak akıllarda kalacaktır.



Fig. 3.13: a) Adilcevaz Kabartması ve b) çizimi (Konyar, 2022: Fig. 190; şu an Van Müzesi'nde).

Cin figürünün yüz hatları ise Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'nde görülen figürle birebir aynı özellikler göstermektedir. Badem göz, ince dudak ve alnı ile burun arasında çukur olmaksızın inen büyük bir burun... Burun ve göz çevresi aynı zamanda Geç Hitit beyliklerindeki kabartmalarda görülen insan tipolojisini andırmaktadır (Orthmann, 1971: Taf. 41/f, 42).

Figürün silindir başlığı muhtemelen metalden yapılmış bir miğfer olup hem Kef Kalesi hem de Evoğlu Kabartması'nda görülen başlıkla benzer özellikleri göstermektedir. Miğfere boynuz şeklinde bir kabartma işlenmiştir ve tepesinde güneş amblemi barındırmaktadır. Miğferdeki her iki detay Sakçagözü (Çifçi, 2019: 385-386, Fig. 7-8) ve Kargamış kabartmalarında karşımıza çıkmaktadır (Burney & Lawson, 1958; Orthmann, 1971: Taf. 22 - Bb/b). Zaten miğferlerdeki boynuz detayı Yakın Doğu'da oldukça yaygın kullanılmaktadır (Burney & Lawson, 1958: 214).

Figür sağ ayağını boğanın başına koyar ve sol ayağını beli üzerine gelecek şekilde yerleştirir. Sivri bir boynuza sahip boğanın yüzü kızgınlık ifade eden gergin çizgilerle doludur. Kuyruğu tıpkı kabartmalı payelerde olduğu gibi aşağı sarkmış

haldedir. Boğa kafasının olduğu kabartma bloğunun sağ tarafında bir objeyi aplike edecek boşluk vardır (Seidl, 1993: 557).

Adilcevaz Kabartması'ndaki objelerde çizgi detay ve inceliği Burney'e göre, Assur, Kargamış, Zincirli, Sakçagözü ve Tell Halaf etkileri barındırmaktadır (Burney & Lawson, 1958: 215-216).

Kef Kalesi'nde Adilcevaz Kabartması haricinde Kef Kalesi payelerine benzer büyük bir bazalt kabartma bloğu daha kalenin güney yamacının eteğinde bulunmuştur (Fig. 3.14). Bloğun ağırlığı iki tondan fazladır. Bu kabartmanın bir kale duvarını temsil ettiği düşünülmektedir ve Toprakkale'de bulunmuş olan bronz parçasındaki yapıya oldukça benzemektedir. Aradaki tek fark bazalt blokta kör pencerelerin üstü kazıma tekniğiyle T biçimi verilirken bronz parçada bu detaya rastlanmamasıdır (Burney & Lawson, 1958: Pl. XXXIVa). Kulenin pencerelerinin yanda bulunan her iki pencereden yüksek olması kulenin içinde bir merdiven olduğu ihtimalini güçlendirmektedir. Yapının yaklaşık yüksekliğinin on iki metreden fazla olabileceği öngörülmektedir (Burney & Lawson, 1958: 217).



Fig. 3. 14: a) Kef Kalesi'nin güney yamacında bulunmuş olan kabartmalı blok parçası ve b) çizimi (Burney & Lawson, 1958: Pl. XXXIVa, Fig. 3).

Kef Kalesi'nin kapısına konulduğu düşünülen bu kabartma muhtemelen tek eser değildi. Burney, bu kabartmaları bulduğu dönemde kasaba halkından edindiği bilgiye göre, yöredeki halk, birkaç yıl önce binalarının temelinde bir at bir de araba kabartmasını kullandıklarını bildirmişlerdir. Burney'e göre bu kabartma parçaları Kef Kalesi'ne ait olabilirdi (Burney & Lawson, 1958: 216). Durum böyleyken Kef Kalesi'nin Urartu için dini açıdan önemli bir yer olduğu, daha da netlik kazanmıştır.

Nitekim Ögün'de Kef Kalesi'nin kabartmalı payelerini kutsal bir mekâna ait olabileceği ve dahası II. Sargon'un Muşafir kentini yağmalamasının ardından eski gücünü kaybettiği ve bundan dolayı Kef Kalesi'ni yeni kutsal kent olarak kurduğu düşüncesindedir (Bilgiç & Ögün, 1964: 65-120). Kente Haldi'nin kenti adı verilmesi de bunun göstergesi olabilir.

3.2.2.2. Toprakkale Kabartması

Diğer bir intaglio/oyma tekniği Toprakkale'de bulunmuş olan hem intaglio/oyma hem de kabartma tekniğinin bir arada kullanılmış olduğu bazalt parçasıdır. Haldi tapınağına ait olduğu düşünülen kabartma ve intaglio tekniğinin beraber kullanıldığı bazalt parçanın yüksekliği yaklaşık 17 cm, kalınlığı ise 30 cm'dir⁴⁸. Bu bazalt parçası bazalt bloğunun bir parçasını oluşturmaktadır. Sola dönmüş olarak resmedilen figür, tanrı ya da kral olarak yorumlanmaktadır. Tanrı/kral sol eliyle aşağı doğru kıvrılan uzun bir sopa veya dal benzeri nesneyi tutmaktadır. Sağ el ise açık bir şekilde selamlama pozisyonundaymış gibi yukarı doğru eğiktir ve sol elle tutulan nesne ile örtüşür vaziyettedir. Stilize edilmiş ağaç, yüz, kollar ve figürün üzerindeki kıyafetin içi muhtemelen renkli taşlarla veya metalle doldurulmuştur (Piotrovsky, 1944: 240-241; 2011: 222,358,406). Bu ise kabartma ve intaglioneun yanı sıra kakma tekniğinde yapılmış olduğunu göstermektedir. Lehmann-Haupt'a göre muhtemelen bronz ile doldurulmuştur. Nitekim fotoğrafta nesne, bazalt bloğa yerleştirilmiş vaziyettedir (Fig. 3.15). Bu tasvir Lehmann- Haupt tarafından bir kült sahnesi olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Lehmann-Haupt, 1931: 548). Çünkü söz konusu olan nesne, bir kutsal ağacı andırmakta ve aynı nesne Münih'te Prehistorik Devlet Koleksiyonu'nda yine Urartu'ya ait bir silindir mühür üzerinde de bulunmaktadır. Buradaki tasvirde bir boğanın üzerinde duran tanrı, elinde yine aynı nesneyi tutmaktadır (Wartke, 1990: 88). Hem Toprakkale'de bulunmuş olan kabartmadaki ağaç hem de silindir mühür üzerindeki ağaç (Piotrovsky, 1962), stilize edilmiş kutsal ağaç olarak yorumlanır.

⁴⁸ Bir zamanlar Berlin Müzesi'nde bulunan bu parçanın şimdilerde nerede olduğu bilinmemektedir.

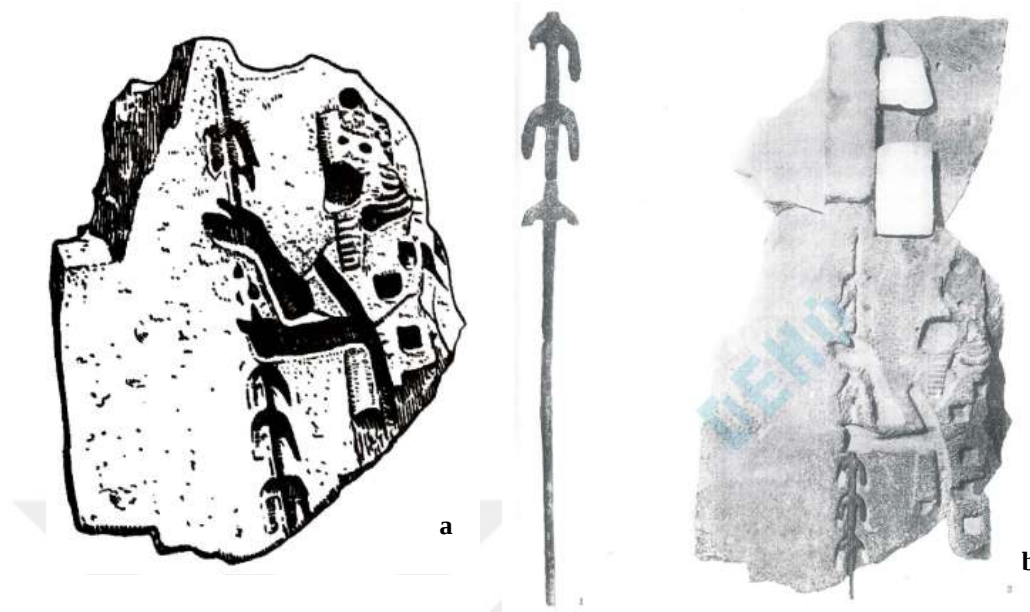


Fig. 3. 15: Toprakkale'de bulunmuş olan, kabartma çizimi ve intaglio tekniğinin bir arada kullanıldığı kabartma parçası (Piotrovsky, 2011: 406, Fig.103; Wartke, 1990: Taf. XXV).

Atilla Batmaz'a göre buradaki elde tutulan nesne stilize edilmiş hayat ağacıdır (Batmaz, 2012: 47). Şöyle ki; Ayanis Kalesi'nde kolidorun kuzeybatı köşesinde (10 no'lu mekân) zemine gömülü olarak, 40 cm uzunluğunda, 20 cm yüksekliğinde ve ortasında çapı 5 cm delik olan bir altar bulunmuştur. Bu altar iç kısmı yivli, mihrap benzeri bir şekilde yapılmış ve kireçtaşındandır (Batmaz, 2013: 69). Hemen yakınında ise badem veya damla şekilli, iç içe geçmiş renkli mozaik taşlar bulunmuştur (Batmaz, 2012: 42). Bu taşların bazıları ikili olmakla birlikte az sayıda üçlü versiyonunu da görmek mümkündür. Bu mozaiklerin dışı tebeşir taşından ve içi siyah taşından olanın dışında, içi kireç taşı dışı siyah olan az sayıda örneklerle de rastlanılmıştır. Taşların ne işe yaradığı hakkında henüz bir sava varılamamıştır. Duvarların mozaiğini oluşturma da ise yetersiz görülmektedir. Durum böyle iken hepsinin aynı yerden çıkmış olması sebebiyle A. Batmaz, bunların bir hayat ağacını sembolize eden tomurcuklar olabileceğini öne sürmektedir. Bunu öne sürmekteki nedenlerinden biri bu damla motiflerin arkasında çentik olduğu dolayısıyla bir yere monte edilmek üzere yapılmış olduğudur (Batmaz, 2013: 70). İkinci nedeni; Ayanis cella'sında bulunan kazıma bezemelerde görülen hayat ağacı ve yine Ayanis'te Oda 11'de bulunmuş olan som altından obje üzerlerindeki hayat ağacı ve damla motifleridir. Diğer bir nedeni ise altların delikli bölümün içerisinde çok sayıda yanmış

odun ve dal parçalarının bulunmasıdır. Dolayısıyla buradaki odun kalıntıları hayat ağacının gövdesini oluşturmuş olmalıdır. Ayanis dışında Altıntepe’de fildişi bir levha da bunun güzel örneklerindendir. Aynı zamanda Urartu mühür ve baskılarında da bu türden motifi görmekteyiz (Batmaz, 2013: 71; Wartke, 1990: 88). Bütün bunları göz önünde bulundurduğumuzda Toprakkale’de bulunan oyma ve kakma tekniğiyle yapılmış bazalt parçasındaki çentikli çubuk şeklindeki nesne, stilize edilmiş hayat ağacını temsil etmektedir. Ayrıca Toprakkale’de bulunmuş olan bu kabartma hem kompozisyon hem de ikonografik olarak Urartu tunç eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız betimlemelere benzemektedir (van Loon, 1966: 77).

3.2.2.3. Buluntu Yeri Belli Olmayan Kabartmalar

Türkiye ve İran sınırları içinde bulunmuş Urartu taş eserlerinin müzeye getirilişi her zaman arkeolojik kazılar sonucu olmamıştır. Arkeolojik kazılar, sondaj ve yüzey araştırması gibi eserlerin bilimsel çalışmalar sonucunda müzeye kazandırılan eser dışında kaçak kazı, satın alma, zoraltım (mahkeme kararı ile) ve bağış yolu ile de müzelere getirilmektedir. Bilimsel araştırma ile müzelere gelmeyen eserler *in situ* olmadığı gibi buluntu yeri hatta kimi zaman geldiği bölge bile tespit edilememektedir.

Koleksiyonlarda yer alan eserlerde bağlamından kopartıldığı için birçok açıdan sağlıklı bir değerlendirme yapma imkânını ortadan kaldırmaktadır. Bu noktada, eserler stil kritiği kapsamında, karşılaştırma yapılarak değerlendirmeye alınmaktadır.

3.2.2.3.1. Evoğlu Kabartması

Evoğlu kabartması, ilk olarak R. Ghirshman tarafından sunulmuş olup şu an Tebriz’de özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. Kabartma, Evoğlu’nun bulunduğu bölge olan Kız Kalesi’nin (Kleiss, 1973, 1974) çevresinden gelir (Kleiss, 1973: 89; 1979; 2015: 67,77; Kleiss & Hauptmann, 1976: 29; Kroll, 2012: 35). Kabartma Urartu kalesinin 2 km güneybatısında bulunmuştur. Kırmızı kumtaşından yapılmış olan kabartma levhası, mevcut haliyle 60 cm yüksekliğinde ve 54 cm genişliğindedir. Kabartmanın levha kalınlığı 2,6 cm iken genel kalınlığı 12 cm’dir (Calmayer, 1979: 187). Evoğlu Kabartması’nın arka yüzünde bulunan modern darbe izleri levhanın kalın bir taştan koparılmış olduğunu düşündürmektedir (Seidl, 1974; 1993: 560). Taşın sağ

kenarları işlenmiş ve düzeltilmiştir. Muhtemelen kabartma bir kapı duvarını süslemek için yapılmıştır⁴⁹ (Kleiss, 1973: 89). Evoğlu kabartması stil ve ikonografik olarak Kef Kalesi Kabartmalı Paye ve Adilcevaz Kabartması'na benzemektedir. Tıpkı buradaki figürler gibi Evoğlu Kabartması'ndaki figürün de bir cine ait olduğu düşünülebilir. Nitekim sağ elinde dini bir ritüeli sembolize eden kozalak, sol elinde küçük bir dağ keçisi⁵⁰, boynuzlu silindir başlık ve brokar kumaş türünde kıyafet gibi etkenler bu figürün cini temsil ettiği sonucuna götürmektedir (Fig. 3.16). Evoğlu Kabartması'nın yapılmış olduğu tarih ise gerek tipolojik özellikleri gerekse elindeki keçi dikkate alındığında Arğıştı oğlu Rusa dönemine tarihlenebilir. Nitekim Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri ve Adilcevaz Kabartması'ndaki cin figürüne benzemektedir.

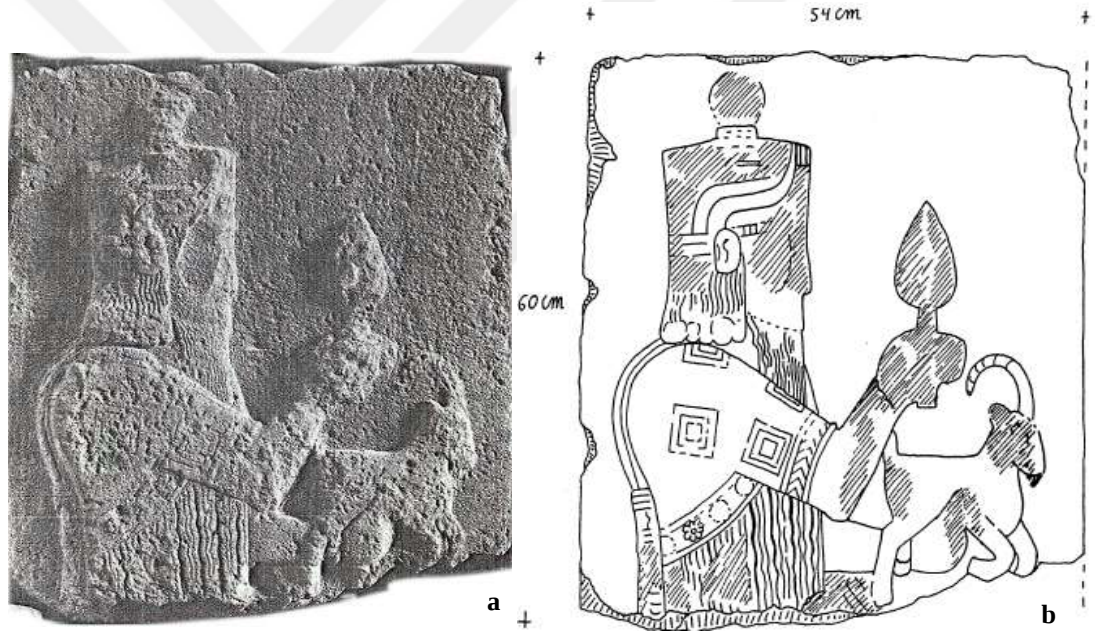


Fig. 3. 16: a) Evoğlu Kabartması aslı ve b) çizimi (Calmayer 1979: Abb. 5, Taf. 44/1).

⁴⁹ Muhtemelen kabartma buraya daha sonra taşındı; çünkü bulunduğu alanda mimari ögeye rastlanmadığı gibi çanak çömlekte bulunamamıştır (Kleiss, 1976b: 38).

⁵⁰ Bastam İç Kale'de kalkerden yapılmış bir mühürün üzerinde tek başına bir dağ keçisi betimi söz konusudur (Kleiss, 1972: 49, Abb. 44).

3.2.2.3.2. Erzurum İnsan Kabartması

İnsan kabartması, Erzurum çevresinden gelmiş olup şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunmaktadır (Env. No: 19009). Satın alma yolu ile müzeye getirilmiş olan kabartma, 61 cm yüksekliğinde, 33 cm genişliktedir. Kabartma bloğunun kalınlığı 25,5 cm, bloktaki kabartma figürünün boyu ise 49 cm'dir. Figür, bir erkeğe ait olup⁵¹ (Seidl, 1993: 560) her iki elinde de tahribattan dolayı tanımlanamaz birer nesne tutmaktadır. Figür bir platform üzerinde, sola dönük olarak betimlenmiştir. Figürün elindeki nesne gibi yüzü, kafası ve elleri de tahrip olmuş durumdadır.

Tahribata rağmen ellerindeki nesnenin barsom olabileceği önerilebilir (Fig. 3.17). Zerdüşt metinlerinde geçen (Avesta: Yasna 2 & 25.3, Yasna 57.5, Vendidad 19.18 & 19) bilgilere göre dini törenlerde rahipler barsom⁵² adında bir dal demeti taşımaktadırlar. MÖ 8. ve MÖ 7. yüzyıla tarihlenen Urartu'ya ait bronz plakta da bastom taşıyan askerler (Fig. 3.18) betimlenmiştir (Markoe, 1982: 5-6, Fig. 3). Ayrıca MÖ 850-800 yıllarında Kargamış'ta yapılmış olan, "Tören Alayı Girişi" olarak adlandırılan kabartmalı ortostatta da barsom taşıdıkları düşünülen kadınlar resmedilmiştir (Darga, 1992: 252, Fig. 259; Orthmann, 1971: Taf. 30/a-d).

Figür, zikzak bezemeli dar bir kemer, kısa kollu ve püskülleri olan uzun bir elbise ile verilmiştir. Elbisenin detayları Assur krallarının sıklıkla giydiği uzun, püsküllü bir tören elbisesi olarak bilinen kıyafet türündendir (Börker-Klähn, 1982: Fig. 136-138). Kafasındaki tahribata rağmen sakalsız olduğu ve başında silindirik bir başlık ve bu başlığın tepesinde bir disk bulunduğu anlaşılmaktadır.

Seidl'e göre figürün hediye alayına katılan biri olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir (Seidl, 1993: 561). Çünkü Argiştı oğlu Rusa mühürü üzerindeki bir betimlemeye ve bir sadak üzerindeki figürlere benzemektedir. Bu nedenle taş kabartmanın bir saray mensubu olduğu sonucuna varılabilir. Bloğun sağ tarafı düzdür ancak sol tarafı kırıktır. Bundan dolayı sol tarafta belki de betimlemenin devamı söz

⁵¹ Her ne kadar Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ndeki envanter kaydında (Env. No: 19009) bu figürün bir kadın olduğu yazılmış olsa da bu figürün bir erkek olduğu kanısındayız.

⁵² Zerdüşt dini rahipleri tarafından bazı törenlerde taşınan, kurdele ile bağlı dal demetidir.

konusudur. Bloğun arkasının düz olması da bir yere yerleştirilmiş olabileceğini düşündürmektedir.



Fig. 3. 17: Erzurum çevresinden gelen insan kabartması (Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ş. Kaya).



Fig. 3. 18: a) Erzurum çevresinden gelen insan kabartması (Çiz. Ş. Kaya) b) MÖ 7. yüzyıla tarihlenen Urartu bronz plaka (Metropolitan Sanat Müzesi – Markoe, 1982: Fig. 3).

3.2.2.3.3. Erzurum Aslan Kabartması

Bir taş bloğun ön yüzünde bulunan aslan kabartması ise yine Erzurum çevresinde bulunmuş olup şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir (Env. No: 19010). Bazalttan yapılmış bu ortostat, 60,5 cm yüksekliğinde, 79,5 cm genişliğinde ve 50,5 cm kalınlığında olup, sol ve sağ üst köşelerde hafif hasar görmüştür (Seidl, 1993: 560). 61 x 2,5 cm'lik bir platform üzerinde yürür vaziyetteki aslan kabartmasının kafa kısmı tamamen Urartu kalkanlarındaki aslan tipolojisindedir. Aslanın burun kısmı tahripten dolayı tam olarak anlaşılamamasına karşın gözaltı çizgileri diğer Urartu aslan tasvirlerinde olduğu gibi iki sıra palmetten oluşmaktadır (Fig. 3.19). Alt ve üst dudaklarının yuvarlaklığı MÖ 7. yüzyıl kalkanlarında bulunan Urartu aslanı ile benzer özellikler göstermektedir.

Aslanın bacakları kısa, gövdesi ve boynu uzundur. Bu haliyle taş işinde uzman sanatçılar tarafından belki de tam olarak ayarlanamamış ve levhanın şekline göre farklı oranlarda kullanmak zorunda kalmıştır. Piotrovsky, aslanın bacağına zayıf olmasının nedeninin taşra sanatıyla doğrudan bağlantılı olabileceğini ifade etmektedir (Piotrovsky, 1962).

Erzurum Aslanı'nın da sadece omuz kısmı Urartu aslan tipolojisiyle farklılık göstermektedir. Omuz kısmı daha çok Geç Hitit sanatında görülmektedir. Yine kalça kısmındaki "M" ya da "N" şekli, Assur işçiliğinde de kendini göstermektedir. Yan yatmış "N" ya da "M" şekli ise Toprakkale'den gelen kalkanlar üzerindeki aslan figürlerine ve bir koşum takımı parçası üzerinde kükreyen bir aslan figürüne benzemektedir (Akurgal, 1959: 87-88; van Loon, 1966: 77; Wartke, 1993: 149).

Ayanis'te bulunan tunç aslan kafasıyla da oldukça benzerlik gösterir. Bu aslan başı aynı zamanda Muşasır tapınağında yağmalanan kalkanların ortasında çıkıntı olarak görünen aslan başlarına da benzemektedir (Wartke, 2012: 413).

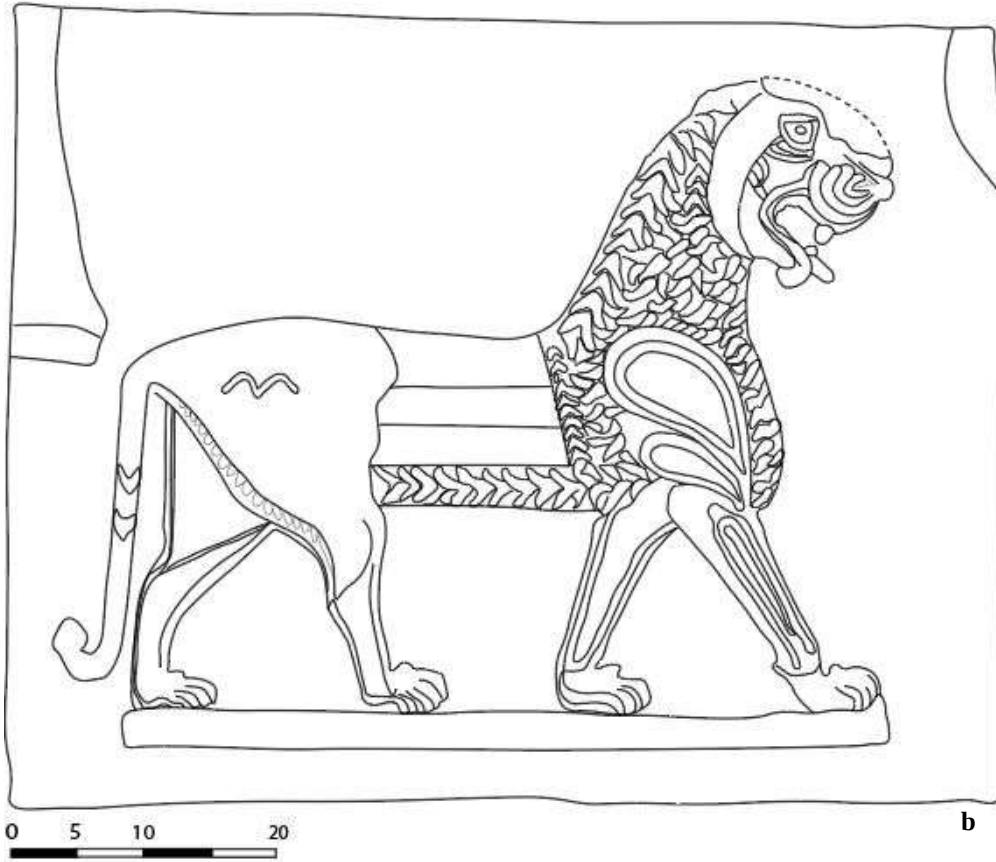


Fig. 3. 19: a) Erzurum çevresinden gelen Aslan kabartması b) Aslan kabartmasının çizimi (Anadolu Medeniyetleri Müzesi - Ş. Kaya; Çiz. Ş. Kaya).

Seidl'e göre aslan kabartmasının bazı detayları; açıkcağız, dilin dışarda olması, gözaltındaki çizgiler, üst dudağın yuvarlak olması ve ön ayaklarında lale benzeri işaretler Urartu aslanlarında görülen özelliklerdir. Aslanın omuz kısmı I. Arğiști ve II. Sarduri'nin kalkanlarındaki aslanlarla benzer özellikler göstermektedir. Bundan dolayı Seidl, kabartmanın MÖ 8. yüzyılın ortalarına tarihlendirilebileceğini ön görmektedir. Aynı zamanda Erzurum çevresinde insan kabartması dışında I. Arğiști (780-756) (Payne, 2006: 192, 196-197) ve II. Sarduri'ye (756-730) ait yazıtlar (CTU A 9-39) düşünüldüğünde aslanı bu tarihlere yerleştirebileceğini belirtmektedir (Seidl, 1993: 561). Ancak Erzurum çevresinde sadece I. Arğiști ve II. Sarduri yazıtları olmayıp aynı zamanda İşpuni oğlu Minua dönemi yazıtları da (CTU A 5-41; CTU A 5-41 B; CTU A 5-3) söz konusudur (Payne, 2006: 70).

3.2.2.3.4. Boş Araba Kabartması

Urartu kabartma sanatı içerisinde sadece tek bir örnekle temsil edilen ve günümüzde Van Müzesi'nde teşhir edilen kumtaşından (Kuvaç, 2017: 133) yapılmış, savaş arabası sahnesi, alçak kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Kabartma levhasının kenarları 2,5 cm genişliğinde pahlı olmasından dolayı ve ayrıca arka kısmının da düzeltilmesi bu kabartmanın bir alana gömülmek amacıyla yapılmış olduğunu düşündürmektedir (Börker-Klähn, 1982: 227).

Urartu savaş arabaları hakkında bilgilerimizi tunç levha ve mühür gibi nesneler üzerindeki tasvirlerden elde etmekteyiz. Bu nesneler üzerindeki arabalara baktığımızda arabaların savaş esnasında manevra hâkimiyeti oluşturabilmek adına, küçük ve hafif olarak yapıldığı görülmektedir. Bu kabartmadaki araba da ince, ufak bir kasa ve altı ispitli tekerleğe sahiptir. Atın boyunduruk kısmı yuvarlak bir motif şeklinde yapılmıştır. Arabaya binebilecek kişi için kasanın arkasından aşağıya doğru sarkan bir binek halkası yer alır. Araba okunun başa gelen kısmı, mantar başlıdır ve şimdiye kadar yapılan arkeolojik çalışmalarda örneklerine rastlanılmamasına karşın bu kabartmada karşımıza çıkmaktadır⁵³.

⁵³ Genellikle savaş arabalarında kullanıldığı görülmektedir (Gökçe 2011: 50).

Araba oku “Y” şeklinde olup Urartu arabalarında kullanılan ünik bir örnektir. Kabartmadaki araba kasası dikdörtgen yapılmıştır. Dikdörtgen kasa, iki at tarafından çekilmektedir. Urartu metal eserler üzerinde yer alan savaş araba sahnelerinde de tıpkı bu kabartmada görüldüğü gibi birbirine paralel çift ayak, iki ayrı sorguç, yüzün paralelinde ikinci bir yüz hattı şeklinde, arabanın iki at tarafından çekildiği gösterilmektedir (Fig. 3.20) (Çavuşoğlu, 2005: 367 Fig. 2; Gökce, Işık, & Değirmencioğlu, 2013: 118, Fig.10).

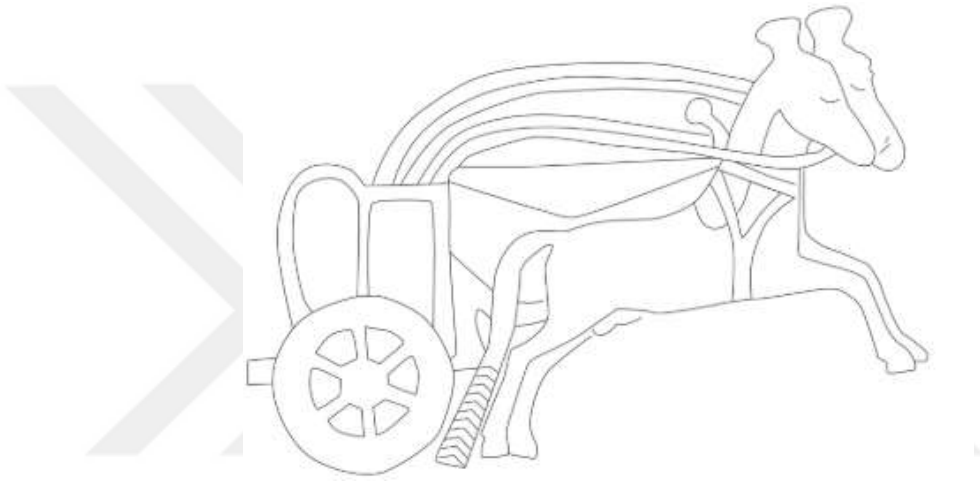


Fig. 3. 20: Boş Araba Kabartması çizimi (Gökçe 2011:466 Lev. IV Çiz.9).

Arabanın üst destek çubuğu elips şeklindedir. Elips tipli üst destek çubuğunun ilk örnekleri Assur kralı II. Tukulti- Ninurta (MÖ 890-884) döneminde ortaya çıkmıştır. Urartu sanatında ise elips tipli üst destek çubuğu genellikle savaş arabalarında kullanıldığı tespit edilmektedir (Gökce, 2011: 82-83). Zaten atın altında ana hatlarıyla verilen iki yaralı askerin, arabanın altında serili olarak uzanması, atların hareket halinde olması bu kabartmanın bir savaş sahnesinin betimi olduğunu göstermektedir (Fig. 3.21).



Fig. 3. 21: Boş Araba Kabartması (Börker-Klähn, 1982: Abb. 256; E. Konyar).

Sürücüsüz olarak betimlenen bu boş savaş arabası Calmayer tarafından tanrısal bir ifadeyi temsil ettiği şeklinde yorumlanmaktadır (Calmayer, 1991: 313-315). Buna gerekçe olarak Urartu metinlerinde geçen “*Tanrı Haldi'nin arabası yola çıktı ve ... topraklarını fethetti*” (König, 1955: 38, Taf. 5-6, Text No. II-III) örneğidir⁵⁴. Calmayer, boş kasada tanrı Haldi'nin olabileceğini düşünmesinin yanında M. Riemschneider'de Urartu tanrılarının herhangi bir resminin olmadığı onların resimsiz tasvir edildiği tezini bu boş araba tasviriyle değerlendirmeye almaktadır (Riemschneider, 1963: 148-149). Aynı zamanda Reimschneider, Urartu metinlerine dayanarak, Haldi'nin -tıpkı Assurlular gibi- savaş arabasında orduyu ilerlettiğini ve zaferin Haldi'ye atfedildiğini belirtmektedir (Riemschneider, 1963: 148-149). Ancak Riemschneider ve Calmayer bu yorumu yaptığında, üzerinde Urartu tanrı tasvirlerinin yapıldığı Anzaf Kalkanı henüz bulunmamıştı (Belli, 1999: Fig. 18; Zimansky, 2012: 713-724, Fig. 3). Tanrı tasvirlerinin en iyi örneğini oluşturan Anzaf Kalkanı üzerindeki

⁵⁴ Calmayer'in boş araba kabartması Haldi'yi temsil ettiği yorumu, König'in (König, 1955: 38) Urartu'nun erken dönemlerinde sefer yazıtlarında görülen ^{GI}šuri kelimesini “wagen” olarak yorumlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Ancak Diakonoff (Diakonoff, 1983: 190-194) ve Melikişvili (Melikişvili, 1960: UKN 21) bu terimin genel olarak silah manasına geldiğini belirtmektedirler. Salvini ise bu terimi “*Tanrı Haldi mızrağıyla yola çıktı...*” (Salvini, 2008: CTU A 3-5 Ro) mızrak olarak yorumlamaktadır.

tanrılar göz önünde tutulduğunda, boş araba kasasının içinde tanrı olduğu görüşü bu bağlamda gerçeği yansıtmamaktadır.

Savaş arabası kompozisyonu başta Assur olmak üzere Mezopotamya’da yaygın olarak kullanılan bir betimlemedir. İlk örnekleri III. Erken Hanedanlar Dönemi (2600-2350) zamanında yapılan ve “Ur Standardı” olarak bilinen kabartmada, savaş arabası ve bu savaş arabası altında ölmüş düşman askerleri betimi yer almaktadır (Postgate, 1992: 246, Fig. 13/1). Birinci binyıl örneklerinden tek fark buradaki hayvanlar; at yerine eşektir. Savaş arabası ve üzerinde savaşılan askerler de daha primitiftir. Yine Geç Hitit Devletleri’nde de benzer kompozisyon söz konusudur. Sam'al (Zincirli) ve Kargamış kentinde bulunan kabartmalarda at arabası ve bu at arabasının altında okla vurulmuş halde düşman askerleri yerde uzanmaktadır (Darga, 1992: 248-249, 255, Fig. 255-256, 261-262). Assur’da da bir silindir mühür üzerindeki savaş sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Burada ısıtli tekerlek kullanılmış ve araba kasası, manevra kabiliyeti kazandıracak şekilde ince ve hafif yapılmıştır (Moorgat, 1969: 326). Ayrıca II. Aşurnasirpal döneminde savaş arabaları donanım ve estetik bakımından gelişim göstermekle beraber arabaların altında okla vurulmuş insan yerine aslan yer almaktadır. Gücün ve görkemin vurgusunu hem süslü at koşum takımlarından hem de aslan gibi güçlü hayvanlar üzerindeki hâkimiyetten anlamaktayız. Savaş arabası geleneğinin bir güç simgesi olduğu açıktır. Hiç şüphesiz Urartu’da bu geleneği devam ettirmiş ve üslup olarak Assur kabartmalarına yakın olmakla birlikte kendi anlayışını ortaya koymuştur.

Urartu ve Geç Hitit araba kasaları genellikle iki kişinin sığabileceği şekilde hafif ve küçük olup iki at tarafından çekilmektedir. Assur’da ise özellikle MÖ 8. yüzyıldan itibaren araba kasaları dört atın çekebileceği büyüklükte yapılmıştır. Coğrafi koşullar doğrultusunda Urartu’nun hafif ve küçük araba kasasının manevra kabiliyeti açısından önemli olduğu kuşkusuzdur (Gündüz, 2000: 247).

Kabartmanın tarihlemesine baktığımız da MÖ 9. yüzyıl erken Urartu döneminde araba tekerlekleri altı ısıtli iken MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısından sonra tekerlekler sekiz ısıtli olarak görmekteyiz. Tekerleğin ebadı büyüdükçe ısıt sayısı buna paralel olarak artmaktadır. Dolayısıyla bu kabartmanın tarihi olarak bizi,

tekerlekteki ispit sayısı ve üst destek çubuğunun elips şeklinde olması, MÖ 8. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olduğu sonucuna götürmektedir (Gökce, 2011: 82-83; Gündüz, 2000: 104-105,240).

3.2.2.4. Kaya Kabartmaları

Kayaya oyulmuş kabartma örnekleri iki tanedir. Urartu genel olarak dış mekân veya cephelerde düz bir zemin oluşturmuştur. Bunun dışındaki nadir örnekler Doğubayazıt, Yeniköy Kaya Kabartması ve Neft Kuyu Mezarı'nın cephesinin her iki yanında bulunan kuleli yapıdır. Her üç yapının da ortak paydası, kaya mezarı olmalarıdır.

Urartu'da kaya mezar geleneği, kaya mimarisinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Cephede yer alan anıtsal boyuttaki kapı nişlerinin haricinde herhangi bir mimari unsur veya betimleme içermez. Buna karşın iç bölmede “T” biçimli kör nişler ve işlemeli pervazlar mekânı hareketlendiren unsurların başında gelmektedir. Bu bağlamda, Urartu kaya mezar geleneğinde görülen ana kayaya mimari bir özellik kazandırmak, cephe anlayışındaki sadelik ile ters düşmektedir.

3.2.2.4.1. Doğubayazıt Kaya Mezarı

Ağrı'nın Doğubayazıt ilçesinde ana kayaya oyulmuş kaya mezarı, zeminden yaklaşık 8 m yükseğe açılmış dikdörtgen kapı ve 3 x 3.35 m ölçülerinde bir alana yayılan cephe kabartmasına sahiptir. Bugün dörtgen kapı neredeyse yarısına kadar moloz taşlarla örülmüş vaziyettedir. Kaya mezarının girişindeki cephe, alçak kabartma tekniği kullanılarak yapılan üç figürü barındırmaktadır. Bu cephenin solunda kolları yukarıya doğru açılmış (dua eder şeklinde) bir insan figürü vardır. Hemen üstünde küçük bir dağ keçisi betimlenmiştir. Sağ tarafta ise diğerlerine nazaran hatları daha belirgin, sol elinde, ayaklarına kadar inen bir asa bulunduran (Konyar, 2017: 21; 2019: 158-159) ve sağ elini havaya kaldırmış vaziyette ikinci bir insan kabartması mevcuttur. Figürün başına, Ayanis'te bulunmuş olan bronz miğferle aynı stilde bir başlık takılmıştır (Fig. 3.22) (Konyar, 2017). Çevik, elinde asa olan bu figürü “mezar beyi” ve soldaki figürü ise mezar beyinin hizmetçisi olarak nitelendirmektedir (Çevik, 2000: 63-64, Lev. 35a, 81a). Çevik tarafından her ne kadar “mezar beyi” olarak tanımlansa

bile bir kralı temsil ediyor olması daha olası görülmektedir. Nitekim şu an Münih'te olan altın madalyon üzerindeki miğferli kral, asalı bu figüre benzemektedir (Merhav, 1991: 167, Fig. 4)⁵⁵. Ayrıca konik biçiminde miğfer zaten genellikle Urartu kralları tarafından takılan bir başlıktır. Nitekim buna benzer miğferler, Ayanis, Anzaf, Karmir-Blur ve Çavuştepe'de bulunmaktadır (Biber, 2011: 240, Fig. 10-11; Konyar, 2017: 24).



Fig. 3. 22: Doğubayazıt Kaya Kabartması (Konyar, 2017: Fig. 4).

Kim olduğu tartışılan bu miğferli figür, badem gözlü, düz burunlu ve sakalsızdır. Saçları ise omuzlarına kadar inmektedir. Her iki el bileğine bileklik benzeri bir takı takmıştır. Ayak bileklerine kadar inen elbisenin ön tarafı işlemeli bir bant şeklinde olup pelerin izlenimi vermektedir. Ayaklarında ise babet ya da sandalet diyebileceğimiz bir ayakkabı çeşidi vardır. Börker-Klähn, miğferli figürün sağ elinin üzerinde -şu an bizim göremediğimiz- kayaya oyulmuş bir kâse olduğunu bildirmektedir (Börker-Klähn, 1982: 264).

Sol taraftaki insan betimi sağ taraftakine kıyasla daha sade bir görünüme sahiptir. Başında herhangi bir kask yoktur⁵⁶ (Huff, 1990). Ayak bileklerine kadar inen elbisenin iki parçadan oluştuğu gözlenmesine rağmen oldukça sadedir. Sağ el bileğinde diğer figürde olduğu gibi bir halka bulunmaktadır. Ayaklarında ayakkabı olup olmadığı tam olarak belli olmamakla beraber hafif çizgiler gözlenmektedir. Bir platform üzerinde ayakta durur vaziyette ve ellerini dağ geçisine doğru havaya kaldırmış olarak betimlenmiştir. Badem gözlü, düz ve kısa burun, sakalsız bir yüz,

⁵⁵ Madalyondaki betimlemede miğferli figür, karşısında aslan üzerinde duran tanrı figürüne dua eder vaziyettedir.

⁵⁶ Belck'e göre vardır (Belck, 1899: 242).

omuzlarına kadar inen saçlar ile sağda duran figüre benzemektedir. W. Belck bu kabartmanın bir kadına ait olduğunu iddia etmektedir ve kafası aşınmış olmasına rağmen başında bir başlık olduğunu düşünmektedir (Belck, 1899: 242). Nitekim aşağıda detayları verilecek olan Toprakkale madalyon ve pektoralinde aynı zamanda Giyimli bronz levhasında da görülen kadın, dağ keçisi ve kral/tanrı üçlemesi nedeniyle Doğubayazıt'taki figürün de kadına ait olabileceğini düşündürmektedir (Konyar, 2017: 24).

Cinsiyet ve işlevinde bir netliğe varılmayan bu figürün hemen üzerindeki dağ keçisi kabartması, bölgede bilinen türüyle, arkaya doğru uzun ve budaklı boynuz, kısa ve kıvrımlı kuyruk, geniş toynaklar, dik kulak ve sivri sakala sahiptir ve bu küçük dağ keçisinin bütün detayları verilmeye çalışılmıştır. Dağ keçisi figürü, Evoğlu Kabartması, Toprakkale'de bulunmuş olan gümüş pektoral, Giyimli'de bronz levha ve yine Giyimli'de madalyon üzerinde de betimlenmiştir (Kellner, 1980: 84).

Toprakkale'de bulunmuş olan madalyon üzerinde, bir boğa üstünde duran tanrı ve onun karşısında elleri havaya kalkmış bir kadın, yanında dağ keçisi ile betimlenmiştir (Merhav, 1991: 175, Fig. 11). Yine Giyimli'de bronz adak levhasında görünen aslan üzerinde duran tanrı ve onun karşısında elleri havaya kalkar vaziyette bir kadın, önünde ise küçük bir dağ keçisi betimlenmiştir (Merhav, 1991: 176, Fig. 17).

Toprakkale'deki pektoralde kadın, tanrı ve dağ keçisi üçlüsü, Doğubayazıt'ta iki figür bir dağ keçisi üçlüsü söz konusudur. Evoğlu Kabartması'nda tanrının sol elinde tuttuğu dağ keçisi, sağ elinde ise Urartu'da kutsal olan hayat ağacını aşılama da kullanılan kozalağını tutması dini bir ritüel olma durumunu göstermektedir. Dahası bütün bu kompozisyonları bir arada incelediğimizde dağ keçisinin tanrıya kurban olarak sunulmuş bir hayvan olabileceği ya da Urartu'da kutsal bir hayvanı simgelediği yorumu yanlış olmayacaktır. Her ne kadar Huff, kurban olarak yazılı metinlerde sığır, koyun, manda hatta kuzu gibi hayvanların kurban edilmesinden ve bundan dolayı kabartmalarda keçi kurbanını şaşırtıcı olduğunu düşünse de (Huff, 1968: 68) Çevik, dağ keçisini bir oğlak olarak nitelendirerek, ölüye oğlak kurban etmenin Mezopotamya ve Anadolu'da bilinen bir gelenek olduğu, Hitit ve Assur metinlerinde geçtiğini

vurgulamaktadır (Çevik, 2000: 63-64). Piotrovsky’de oğlak kurban etmenin Mezopotamya dinleriyle doğrudan ilişkili olduğunun altını çizmektedir (Piotrovsky, 1960: 220-231). Doğrudan dini bir ritüele karşılık geldiği, Erken Assur döneminde geçen bir “*Sustuğumuz günde kral öldü, Assurlular ağlıyor, bir oğlak yakıldı*” yazılı metinden (SAA 20 005, 7’) net olarak anlaşılmaktadır (Haller, 1954: 184). Ölüye kurban için burada özellikle oğlağın tercih edilmesi, yavru ve hiç çiftleşmemiş olması büyük ölçüde etken olmuştur. Assur’dan Urartu’ya kadar taşınmış olan bu geleneğin nedeni, günahsızlığı sembolize etmek ve bu sayede ölenin bağışlanmasını sağlamak olmuş olabilir (Çevik, 2000: 63-64).

En nihayetinde Doğubayazıt mezar kabartmasında bir ritüelin gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Keza elleri yukarı kaldırma betimi Urartu’da ritüel olarak görülen betimlemelerdendir. Ayrıca figürlerin sağa doğru bakması ve kayanın sağına doğru yarım bırakılmış bir işçiliğin olması, bir tanrı betimi yapılması amaçlanmış olabileceği fikrini akıllara getirmektedir.

Doğubayazıt kabartmasının Urartu’ya ait olup olmadığı tartışmalı bir diğer konudur. Huff (Huff, 1968) buradaki kabartmanın Urartu menşeli olduğunu düşünmektedir. Lakin Herrmann ve Bossert bu konuda daha temkinli davranmaktadır. Doğubayazıt kaya kabartmasının Urartu’da ünik olduğu bundan dolayı Urartu’ya ait olsa bile komşu kültürlerden etkilenmiş olabileceğini savunmaktadırlar (Börker-Klähn, 1982). Doğubayazıt mezarının her ne kadar Urartu’ya ait olup olmadığı tartışmalı olsa da gerek kabartmadaki detaylar gerek kaya mezar tipolojisi⁵⁷, Urartu menşeli olduğu tezini güçlendirmektedir. Urartu dönemine ait olduğunu kabul ettiğimiz bu mezarın hangi Urartu kralı döneminde yapıldığı bilinmemektedir. Huff, I. Arğişti veya II. Sarduri dönemine tarihlenebileceğini öne sürmekte (Huff, 1968: 86), Salvini ise Aramu’nun veya Lutipri’nin saltanat dönemine tarihlemektedir (Salvini, 2006: 176). 2018 yılında yayınlanan Ahmet Koroğlu Koleksiyonu’na ait çoğu eser üzerinde Arğişti oğlu Rusa’nın adının geçmiş olması (Işık, 2018; Konyar & Işık, 2018) ve sağda bulunan figürün başındaki miğferin Ayanis’te bulunan konik biçimindeki miğferle aynı özelliklere sahip olması, onun Arğişti oğlu Rusa döneminde yapılmış

⁵⁷ Buradaki mezar tipolojisi Van Kalesi ve Kayalıdere’deki kaya mezarlarıyla karşılaştırılabilir (Börker-Klähn, 1982: 264).

olabileceği üzerine de düşünmemize neden olmaktadır. Ayrıca Bastam’da bulunan mühür baskıda (bulla) şemsiyenin altında betimlenen kral (Kleiss, 1988: 145-152, Taf. 23-24; Kroll, 2019: 118) ile Doğubayazıt kabartmasındaki asalı figür birbirine benzemektedir. Her ikisinin de sağ eli dua eder gibi avuç içi havaya doğru kalkar vaziyette olup sol ellerinde asa tutar halde betimlenmişlerdir. Kralın konik biçimli miğferi de Doğubayazıt Kaya Kabartması’ndaki kral miğferiyle benzerdir. Bastam’daki bullada “*Argišti oğlu Rusa’nın mührüdür*” (CTU Sig. 12-01) ibaresi Doğubayazıt kabartmasının Argišti oğlu Rusa’ya ait olabileceği tezini güçlendirmektedir (Fig. 3.23). Yine de mevcut veriler üzerinden kesin bir kanıya ulaşmak zordur.



Fig. 3. 23: a) Doğubayazıt Kaya Kabartma çizimi ve b) Bastam’da bulunan bulla çizimi (Huff, 1968: Abb. 2; P. E. Zimansky, 1979).

b

3.2.2.4.2. Yeniköy Kaya Kabartma

Doğubayazıt Kaya Mezarı cephe kabartması dışında, Yeniköy Kaya Mezarı I'de de cephe kabartması görmek mümkündür. Yeniköy Kaya Mezarı I, Muş İli'nin Malazgirt İlçesi'nin, Yeniköy Köyü'nün kuzeyinde, Kale'nin yaklaşık 100 m güneyinde yer almaktadır. Yeniköy Kaya Mezarı I⁵⁸ olarak adlandırılan bu mezar (Biber & Çavuşoğlu, 2013: 311), kayalığın güneybatıya bakan yüzüne oyulmuş ve zeminden 15 cm yükseklikte, kolay erişilebilen, tek odaya sahiptir. Onun hemen üzerinde zeminden yüksekliği 2.30 m, taban derinliği 80 cm, tavan derinliği 8 cm olan aşağıdan yukarıya doğru daralan ve üstü hafif tonozlu bir niş yer almaktadır. Dikdörtgen olarak oyulan niş içerisine, uzun paltosuyla sola dönük, sivri bir başlığa sahip, elleri dua pozisyonunda duran alçak kabartma tekniğiyle yapılmış bir figür işlenmiştir (Fig. 3.24) (Biber & Çavuşoğlu, 2013: 311; Çevik, 2000: 36,125).



Fig. 3. 24: Malazgirt'te bulunan Yeniköy Kaya Kabartması (E. Konyar).

Çevik'e göre kabartma aşağıdan yukarıya doğru büyük oranda tahrip edilmiş olmasına rağmen Doğubayazıt kabartmasındaki asalı figüre benzemektedir. Lakin Doğubayazıt kabartmasında verilmek istenen kompozisyona karşın Yeniköy mezarında, niş içine tek bir figür yapılmıştır. Zaten Doğubayazıt kaya mezarı iki katlı

⁵⁸ Yeniköy Kaya Mezarı'na Koçhan, yanlışlıkla "Alyar" (Koçhan, 1990) olarak adlandırmışsada aynı mezar Çevik tarafından "Yeniköy Mezarı" olarak sınıflandırılmıştır (Çevik, 2000: 36).

olmasıyla da kaya mezarları içinde farklı formata sahiptir⁵⁹. Yeniköy mezar kabartması ise nişin içinde yer alması ve duruş pozisyonuyla Assur özellikleri taşımaktadır. Söz gelimi, Bavian'da (Reade, 1999: Fig. 53) on adet niş içinde, sağa dönük vaziyette sağ elleri selamlama ya da dua eder pozisyonunda krallar betimlenmiştir. Bu haliyle Urartu üzerinde Assur etkisi kendisini bir hayli göstermektedir (Çevik, 2000: 72).

Urartu'da mezar odası cephesi oluşturma, aslında yaygın olan bir uygulamadır. Örneğin Gojer Kale'nin (Kleiss, 1973: Taf. 5) kaya odasının hemen yanındaki cephe de özenle hazırlanmıştır. Kaya yüzeyi muhtemelen yazıt veya kabartma yapmak için düzeltilmiştir (Kleiss & Hauptmann, 1976: 32).

Bundan dolayıdır ki Urartu'da asıl ünik olan mezar cephe anlayışı, Van Kalesi'nde bulunan Neft Kuyu Mezarı'dır. Yaklaşık 22 m genişliğinde ve 8 m yüksekliğinde bir cepheye sahip olan mezarın yan cephesine kule tipli dar bir panel işlenmiştir (Çevik, 2000: 36). Hem tunç eserlerde hem de Kef Kalesi Kabartma Payeleri'nde gördüğümüz kule tipi yapıyı Urartular kaya mimarisinde uygulamıştır (Konyar, 2019: 156-157). Neft Kuyu mezar cephesinde görülen kule tipli paneller, Urartu'nun cephe anlayışına önem verdiği yönünde bir anlayış doğurmuş olsa da kabartma betimini sadece Doğubayazıt ve Yeniköy mezar cephe örneklerinde görmekteyiz.

3.2.3. Intaglio/Oyma ve Kakma

Van'ın Ağartı köyünün 500 m kuzeyinde kalan Ayanis Kenti, 400 x 150 m boyutlarında olup, etrafı surlarla çevrilidir. Kentin en yüksek yerinde olan tapınak alanı, yaklaşık 5 metreyi bulan kerpiç duvarlarla örülüdür. Tapınak alanı dikdörtgen bir plana sahip olup, içten içe ölçüleri 36x26.5 m'dir. Yapının içinde, boyutları 2 m'yi aşan, kare planlı, üzeri kerpiç bloklu on adet bazalt taş temelli paye vardır. 2 tane payede cella duvarının doğu ve batısına birleşik olup toplamda on iki paye olduğu belirlenmiştir (Çilingiroğlu, 2011: 342-343). Payeli Salon'da denilen bu tapınak

⁵⁹Mezar hem bu yönü ve hemde kabartmasıyla Akamenid döneminde de görülür. Ferhad-u Şirin'deki iki katlı mezar ve Akhur-i Rustem buna örnek verilebilir (Çevik, 2000: 72).

alanına kuzeydoğu tarafından bir kapı ile girilir. Kapı açıklığının her iki yanında 30 cm yüksekliğinde alabaster kaide yer alır. Kaidelerin ortalarında, boyalı ve ahşaptan yapılmış sembolik ağaçları taşıdığı düşünülen delikler vardır. (Çilingiroğlu, 2005: 98; 2007: 78; Çilingiroğlu & Salvini, 2001: 38). Kapının avlu tarafında tunçtan yapılmış bir disk ve bu disk üzerinde, Argiştı oğlu Rusa tarafından Tanrı Haldi'ye armağan edildiği belirtilen bir yazıt söz konusudur (Çilingiroğlu, 2007: 78; 2011: 343). Tapınak alanını çevreleyen duvarlar ise genellikle mavi⁶⁰, kırmızı ve beyaz renklerde boyanmıştır (Çilingiroğlu, 2011:344).

Intaglio⁶¹ ve kakma tekniğinin kullanıldığı motifler Ayanis'in "çekirdek tapınak" ya da cella olarak adlandırılan yapısında yer almaktadır. Çekirdek Tapınak/cella, tapınak alanının doğu duvarına yaslanmış bir şekilde inşa edilmiştir. (Çilingiroğlu, 2011: 343). Kare planlı cellanın köşeleri rizalit olup dıştan 12.75x13 m içten 4.58x4.62 m ölçülerindedir. Bu yapı penceresiz olup sadece ahşap kapının açılmasıyla ışığın içeri girmesi sağlanmıştır (Çilingiroğlu, 1998: 229; 2005: 98). Çekirdek tapınağın zemini 0.48 x 0.52 m boyutlarında 0.11 ile 0.14 m arası kalınlıkta doksan adet kaymaktaş levhayla kaplanmıştır (Baştürk, 2012: 234; Çilingiroğlu, 2011:344; Çilingiroğlu & Salvini, 2001:40). İç duvarları boyunca iki sıra bazalttan oluşan ve Urartu'da ünik görülen, oyma üzerine taş kakma tekniğiyle yapılmış betimlemeler yer almaktadır. Taş oyma motifleri bazalt duvara ortalama 2 cm derinlikte negatif yuvalar şeklinde açılmıştır. Beyaz kireçtaşıdan yapılmış bir malzeme bu oymalara yerleştirilerek kakma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bazı motiflerden anlaşıldığı kadarıyla üzerleri kırmızı, yeşil ve mavi renklerle boyanmıştır (Sağlamtimur, 2009: 570). Bazalt içine oyulan; gamalı haç, rozet, kanatlı tanrı/cin, kanatlı sfenks, grifon, bitki motifleri gibi betimlemeler mevcuttur.

Taş oyma/intaglio'nun içine yerleştirilen malzemenin tamamı tek parça halinde olmayıp bazıları birkaç parça halindedir (Fig. 3.25).

⁶⁰ "Mısır mavisi" olarak adlandırılan sentetik madde yardımı ile elde edilmiştir (Çilingiroğlu, 2011: 344; Çilingiroğlu, 2014: 137-145).

⁶¹ İlk örneklerini Eski Mısır duvar betimlemelerinde kesme tekniği ile birlikte gördüğümüz intaglio (oyma) tekniği (Collins, 2008b: 94), Ayanis'in "çekirdek tapınak" (cella) olarak adlandırılan yapısında yer almaktadır.



Fig. 3. 25: Ayanis, Çekirdek Tapınağı'nda bulunan oyma ve oyma-kakma detayları (Ocak, 2019: Fig. 67; E. Konyar).

Oymaların hemen hemen hepsinin içerisinde sıralı küçük delikler mevcuttur (Fig. 3.25). Bu deliklerin işlevini hakkında Çilingiroğlu, Urartu sanatçılarının, kakma parçaların sabit bir şekilde oturabilmek adına deliklere erimiş kurşun akıttığını savunmaktadır. Buna göre akıtılan kurşun, soğuduktan sonra kakma parçalarını stabilize etmektedir (Çilingiroğlu, 2005: 98; Çilingiroğlu & Salvini, 2001: 41; Işıklı, 2014). Lakin bu deliklerin işlevinin bu olmadığı, mevcut deliklerin aslında; kakması yapılmak istenen duvarda negatif yuvalar oluşturmak için delme yoluyla ana bloktan kopmasını sağlamak ve bu sayede oyma/intaglio elde etmek olduğu, kanısındayız.

Cellanın giriş kısmının güney duvarında üç sıra halinde olan bloklar üzerindeki betimlemeler ilk bakışta karışık dizilmiş figürler olarak görülse de kendi içerisinde motiflerin bir düzene göre yerleştirildiği görülmektedir (Fig. 3.26). Üst blokların her iki yanında hayat ağacı motifi yer almaktadır. Bu motifler, kaide ayaküzeri rozet motifli olup dört tanesi köşeli dört tanesi yuvarlak olmak üzere sekiz uzantıdan oluşmaktadır. Bunların ortasında ise sfenks betimi görülmektedir. Sfenks'in ayakları ileri doğru adım atar pozisyonda olup başında ise silindirik başlık vardır. Buradaki gerek başlık gerekse başlık üzerindeki ponpon şeklindeki yuvarlak çıkıntı başta Kef Kalesi Kabartmalı Paye ve Adilcevaş Kabartması'nda olmak üzere Evoğlu kabartması, Erzurum çevresinden gelen insan kabartması ve Urartu tunç eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.



Fig. 3. 26: Ayanis Çekirdek Tapınağı'nın girişinin güney cephe betimlemeleri ve detayları (Ocak, 2019: Fig. 66-67).

Güney duvarının orta sırasında, her iki yanında yine kaide ayaküzeri rozetli motifler görülürken bu sefer orta sütunda kartal başlı ve kanatlı aslan vücutlu bir grifon yer almaktadır. En alt sıranın her iki yan sütununda ise dizleri üzerine çökmüş kanatlı tanrı veya kanatlı cin tasvir edilip ortasındaki sütuna ise sekiz köşeli rozet motifi yerleştirilmiştir. Orta sütunda bulunan sfenks ve grifon betimlemeleri tapınağın doğu duvarına dönük bir şekilde ve her ikisi de ileriye doğru adım atar vaziyettedir. Alt sıradaki kanatlı tanrı veya kanatlı cin figürü ise birbirine dönük biçimde yer almaktadır. Onun da başında tıpkı sfenkste olduğu gibi silindirik bir başlık vardır (Çilingiroğlu & Salvini, 2001:41).

Cellanın güneybatı duvarı iki sıra halinde taş bloklarla örülmüş ve hemen kapı pervazının olduğu üst kısımda, tek dizi üzerine çökmüş kanatlı tanrının tasvir edildiği ek bir blok daha mevcuttur. Bu blokta dizleri üzerine çökmüş olarak kapıya dönük bir kanatlı tanrı/cin betimlenmiştir. Kanatlı tanrı/cinin bir ayağının içinde kireç taşı kakma parçası bugüne değin varlığını korumuştur. İkinci sıranın her iki uç sütununda birer adet grifon ters yönler bakar vaziyette olup bu iki grifonun arasına kaide ayaküzeri rozet motifi yer almaktadır. En alt sırada bu sefer kanatlı tanrı/cin figürü ortada her iki yanında ise rozet motifi işlenmiştir (Fig. 3.27) (Baştürk, 2012: 234; Çilingiroğlu & Salvini, 2001:41).



Fig. 3. 27: Ayanis Çekirdek Tapınağı güneybatı duvar süslemeleri (Ocak, 2019: Fig. 68).

Cellanın güney duvarının özellikle üst sırasındaki blok oldukça tahrip durumdadır. Sadece doğu ucunda bir kaideli rozet, batı ucunda grifon ve onun yanında kaideli rozet korunabilmiştir. Güney duvarı alt sıra motiflerinin tamamının ne olduğu anlaşılabilecek durumdadır. Buna göre, yedi bloktan oluşan sırada, birbirini izleyen rozet ve tek dizinin üzerine çökmüş kanatlı tanrı/cin figürleri yer almaktadır (Çilingiroğlu & Salvini, 2001: 41).

Cellanın doğu duvarında aynı motiflerin sıralandığını görmekteyiz. Aradaki tek fark su mermerinden yapılmış üzeri kazıma bezeli kare podyumun duvara yaslanmış olmasıdır. Zamanla podyumda 4-5 cm kadar bir çökme meydana gelmiştir. Bu cepheye yaslanan podyum olmasından dolayı alttan ilk sıranın ortası ve üst sıranın orta kısmının yarısı oyma tekniği yapılmamıştır. Orta üst sıranın yarısı podyuma denk geldiğinden dolayı buradaki yedi oyma/intaglio motif küçültülerek yapılmıştır. Podyumun güney ve kuzeyine bakan oyma motifler standart boyda yapılmıştır. Podyumun güney yanına bakan ve alt sırada olan motifler; tek dizi üzerine çökmüş halde ve birbirine bakar biçimde kanatlı tanrı/cin ve onların ortasında rozet yer almaktadır (Fig. 3.28). Hemen üzerindeki üst sırada ise; bu sefer iki yanda kaide ayaküzeri rozet ve ortalarında sfenk motifi mevcuttur. Toplamda altı adet olan bu iki sıra oyma motiflerin tamamı podyumun kuzey duvarına da işlenmiş vaziyettedir. Podyumun hemen üzerinde, yukarıda sözünü ettiğimiz yedi küçük oyma motif, diğerlerinden boyut olarak farklı olmasının yanı sıra kanatlı tanrı/cin motifi arasında ilk defa gamalı haç motifi kullanılmıştır (Çilingiroğlu & Salvini, 2001: 41-42). Tapınağın kuzey, kuzeybatı ve

kuzey giriş duvarı, -bazı bloklar tahrip olmasına rağmen- güneye bakan duvarlarla aynı motiflere sahiptir.



Fig. 3. 28: Ayanis Çekirdek Tapınağı'nın doğu duvar süslemeleri (Ocak, 2019: Fig. 70).

Ayanis'te bulunan bu oyma/intaglio ve kakma bezemelerinin Toprakkale dışında diğer Urartu merkezlerinde şimdilik tespit edilememiş olması bu bezeme tekniğinin farklı bir kültür ile etkileşim sonucunda mı ortaya çıktığı sorusunu akıllara getirmektedir. Nitekim Arğişti oğlu Rusa'nın seferleri sonucunda *Muški*, *Hate Etiuni*, *Tablani*, *Assur* gibi ülkelerden toplu esir nüfus aktardığını söylediği yazıtlar söz konusudur (CTU: A 9-3; CTU: A 9-3). Buna ek olarak bu halklar için kentin dışında bir yerleşim alanı oluşturduğundan bahsetmektedir (Çilingiroğlu, 2011: 348). Stone'da Ayanis Kalesi'nin dışında Assur kültürüne dair çanak-çömlek, beslenme ve mimari gibi kültür izlerine rastladığını vurgulayarak bu tezi desteklemektedir (Stone, 2012). Durum böyle iken bir kültür etkileşimi sonucu mu intaglio ortaya çıktı sorusu gündeme gelmektedir.

Arğişti oğlu Rusa döneminde oyma-kakma tekniğiyle; taşı oyarak içine bezemeli kireç taşı ile doldurmak, farklı bir süslemenin ortaya koyulduğunu göstermektedir. Her ne kadar Ayanis ve Toprakkale'de bulunan intaglio ve kakma tekniği ile yapılmış betimlemeleri ünik olarak değerlendiresek de aslında Urartu'nun oyma içine kakma tekniğini farklı malzemelerde de kullanmış olduğu bilinen bir gerçektir. Urartu taş işçiliğinin yanı sıra ana malzemesi tunç, fildişi olan nesnelerde de bunu sıklıkla tercih etmiştir. Ana malzemenin bir kısmını oyarak yerine renkli taş,

balmumu, fildişi veya metal yerleştirmek Urartu'nun kendine has karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir. Gerek Ayanis ve Toprakkale örnekleri ya da taş kaplar, gerek mobilya aksamı gibi tunç objeler ve gerekse fildişinden yapılmış objeler de oyma-kakma tekniğini görebilmekteyiz.

3.2.4. Kazıma Bezeme

Ayanis Kalesi tapınak alanı içinde bulunan Çekirdek Tapınak'ın içinde doğu duvarına bitişik, su mermerinden yapılmış podyum yer almaktadır. Podyumlu yapı, 1.75 x 145 x 0.75 ölçülerinde olup içeriden kerpiç blok ve ahşap kirişlerle desteklenmektedir. Podyumun tıpkı üzeri gibi yanları da su mermeri ile yapılmıştır. Yanlarda iki sıra halinde delikler söz konusu olup bu deliklerin yirmi dört tanesi kuzeye, yirmi üç tanesi doğuya ve on dokuz tanesi güneye bakmaktadır (Çilingiroğlu & Salvini, 2001: 42). Söz konusu delikler içerisinde Toprakkale'de bulunmuş olan ve şu an British Museum'da sergilenen taş döşeme levhasına benzer birbiri içine geçirilmiş halkalar yerleştirilmiştir⁶². Podyumun ön tarafında bir zamanlar altın başlı çivilerle tutturulmuş yine altından yapılan bir levha olduğu düşünülmektedir. 17 x 8 cm ölçülerinde olan bu levhanın üzerinde altı tane aslan ve boğa motifi yer almakta olup yağmalama sırasında sökülerek yerinden alınmıştır. Yerinden sökülmüş bu levhanın üzerinde sadece hayvan izleri kalmıştır. Ayrıca *in situ* durumda olan altın kaplı çivilerde hayvan izleri gibi günümüze kadar ulaşabilmiştir (Çilingiroğlu & Salvini, 2001: 42; Işıklı, 2014). Ayrıca tapınak duvarlarının aksında 15 cm'lik bir kayma olması güçlü bir depremin meydana gelmiş olabileceğini göstermektedir (Çilingiroğlu, 2011: 344).

⁶² Taş döşeme levhaları; bazalt bir blok içine yerleştirilen kireçtaşından beyaz bir halka ve serpantinitten (Kuvaç, 2017: 131-133) siyah bir halkanın dairesel tabanı yukarıya bakan konik bir merkez etrafında bir araya getirilmiş ve Halkaların ortasında, metal bir pim vasıtasıyla sabitlenen, düz bir tabana sahip olan (Piotrovsky, 2011: 358) bir dekoratif objedir. Taş Döşeme levhaları; Toprakkale, Bastam, Armavir-Blur ve Ayanis'te bulunmuştur. Tümü tapınak ya da tapınak çevresinden gelmektedir (Dan, 2015: 55). Altıntepe ve Ereboni gibi yerleşmelerde parçalar halinde bulunan renkli frizlerde mozaik biçimli resimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu dekoratif ürünler muhtemelen Assur'dan gelmektedir. Yeni Assur döneminde Nimrud (C odası), Khorsabad'ın taht odası ve Til Barsip'in 22,24 nolu odalarında bu türden motifler bulunmuştur (Dan, 2015: 59-60).

Su mermerinin üzerinde kazıma tekniği kullanılarak yapılmış çeşitli motifler yer almaktadır. Bu motifler; Grifon, sfenks, kanatlı aslan gibi mitolojik yaratıklarla beraber hayat ağacıdır (Fig. 3.29). Birbirini tekrar eder vaziyette yapılmış olan bu kazıma bezemelerin içleri de muhtemelen boyanmıştır. Kazıma tekniğiyle yapılmış bu motifler için önce bir kalıp çıkarılmış ve bu kalıp doğrultusunda figürler kazıma tekniğiyle işlenmiştir. Kazıma tekniğiyle yapılmış olan bu figürlerin daha belirgin olabilmesi için üzerlerine ince bir zift sürülmüştür. Nitekim tapınağın içinde özellikle platformun olduğu yerde erimiş ve tabaka halinde platform üzerine akmış zift kalıntıları bulunmuştur (Çilingiroğlu & Salvini, 2001: 42-43; Sağlamtimur, 2009: 570).



Fig. 3. 29: Ayanis Çekirdek Tapınak'ta su mermeri üzeri kazıma bezeme ve detayı.
(<https://www.instagram.com/arkeofilm/> Erişim Tarihi:15.07.2022)

Tapınak Alanı'nın doğusunda kalan tıpkı çekirdek tapınağın içindeki podyum gibi su mermerinden yapılmış ve içindeki podyumdan dolayı “podyumlu salon” olarak adlandırılan özel bir yapı daha mevcuttur. Bu salonun hem zemini hem de podyumu su mermerinden yapılmıştır. Podyum, kare formunda olup gerek üzerindeki kazıma bezemeleri gerekse malzeme ve tekniği, yukarıda bahsi geçen podyuma benzemektedir (Işıklı & Beşikçi, 2017: 65-66).

2.50 x2.60 m boyutlarında ve 76 cm yüksekliğe sahip podyumun, üzerindeki kazıma bezemeler tıpkı Çekirdek Tapınak'ta yer alan podyum üzeri motiflerde olduğu gibi merkezde hayat ağacı motifi ve ona bakar vaziyette kanatlı grifon, sfenks ve aslan başlı tanrı/cin, birbirini tekrar eder şekilde betimlenmiştir. Her sırada farklı bir tanrı/cin olup üç sırada bir birbirini tekrar vaziyette yapılmıştır. İlk sırada, aslan başlı, kanatlı tanrı/cin; ikinci sırada, aslan vücutlu, kartal başlı/grifon, kanatlı tanrı/cin;

üçüncü sırada ise Kef Kalesi paye ve kapı girişine konulan kabartmada gördüğümüz insan görünümlü, boynuzlu silindir başlık takmış, kanatlı tanrı/cin figürü yer almaktadır.

Merkezde bulunan ve stilize olarak betimlenen hayat ağacının uçları tıpkı Ayanis Kalesi'nde 10 nolu mekânda zemine gömülü olarak bulunmuş olan altarın hemen yakınındaki badem/damla şekilli, iç içe geçmiş renkli mozaik taşlara benzemektedir (Batmaz, 2012: 42). Ayanis podyumlu yapısı üzerindeki kazıma bezemelerde görülen hayat ağacı ve Ayanis'te Oda 11'de bulunmuş olan som altından obje üzerlerindeki hayat ağacı birbirinin kopyası şeklindedir (Çilingiroğlu & Salvini, 2012: 109-110 Fig. 2-4) Ayrıca altarın delikli bölümünün içerisinde çok sayıda yanmış odun ve dal parçalarının bulunması buradaki odun kalıntılarının kazıma bezemede görülen hayat ağacının⁶³ günlük hayattaki karşılığı olabileceği çıkarımının yapılmasına imkân tanımaktadır.

Bir başka kazıma tekniği ile yapılmış eser 1911-1912 yıllarında Orbeli tarafından, Toprakkale'de küçük ölçekli kazılar sırasında ortaya çıkarılmıştır (Marr & Orbeli, 1922: 24). Toprakkale'nin güneydoğu yamacında kırmızı mermerden yapılmış üzeri kazıma bezemeli friz parçası bulmuştur. Küçük bir parça olmasına rağmen friz parçasında kazıma yöntemiyle boğa resmedilmiştir. Bu boğanın yanında ise geometrik bezemelerle hayat ağacı betimlenmiştir⁶⁴. Diğer bir kazıma parçası da yine Toprakkale'de bulunmuştur (Marr & Orbeli, 1922: 24). Yaklaşık olarak 23 cm yüksekliğinde olan bu parçada bir boğanın arka bacaklarını resmedilmiştir. Boğa sağa dönüktür. Diğer parçada ise boğanın bacağından anlaşıldığı kadarıyla boğa sola dönüktür (Fig. 3.30) (Lehmann-Haupt, 1931: 743; Piotrovsky, 1939: 37; Piotrovsky, 1962: 98-99; Piotrovsky, 1969; 2011: 357). Bundan dolayıdır ki bu boğaların arasında Ayanis'te bulunan podyumlarda olduğu gibi stilize edilmiş hayat ağacının olduğu söylenebilir.

⁶³ Altıntepe'de fildişi bir levha da bunun güzel örneklerindendir. Aynı zamanda Urartu mühür ve baskılarında da bu türden motifi görmekteyiz (Batmaz, 2013: 71; Wartke, 1990: 88). Toprakkale'de bulunan oyma ve kakma tekniğiyle yapılmış bazalt parçasındaki çentikli çubuk şeklindeki nesne, stilize edilmiş hayat ağacını temsil etmektedir.

⁶⁴ Kazıma tekniğini bronzda yapılan çekiçleme/gravür tekniğine benzetebiliriz.

Hermitage Müzesi'nin Doğu Bölümü'nde saklanan yukarıda bahsi geçen kazımalı iki friz parçasının dışında yirmi beş adet kazımalı friz parçası daha mevcuttur (Kat. 1) (Piotrovsky, 2011). Bu friz parçaları genel olarak geometrik ve bitkisel motiflere sahiptir. Urartu motiflerinde görülen gamalı haç ve palmet motifi bu bezemelerde de karşımıza çıkmaktadır (Kat. 1: No. 5) (Piotrovsky, 2011: Env. No: 16419, Kat. No: 48). Bu kazıma bezemelerin tamamı Toprakkale'de Rus keşifleri sırasında bulunmuştur. Kırmızı mermerden yapılmış olan bu bezemelerin aynı yapıya ait olduğu düşünülmektedir. Nitekim C. F. Lehmann-Haupt bu parçaları birleştirmeye çalışmış ancak aradaki eksik parçalardan dolayı bir sonuca varamamıştır (Lehmann-Haupt, 1931: 750-753). Ayrıca Lehmann-Haupt, Toprakkale'de bulunmuş olan ve şu an Hermitage Müzesi'nde olan bu kazıma bezemelerin Urartu'ya ait olabileceğini düşünmektedir (Lehmann-Haupt, 1931: 745).

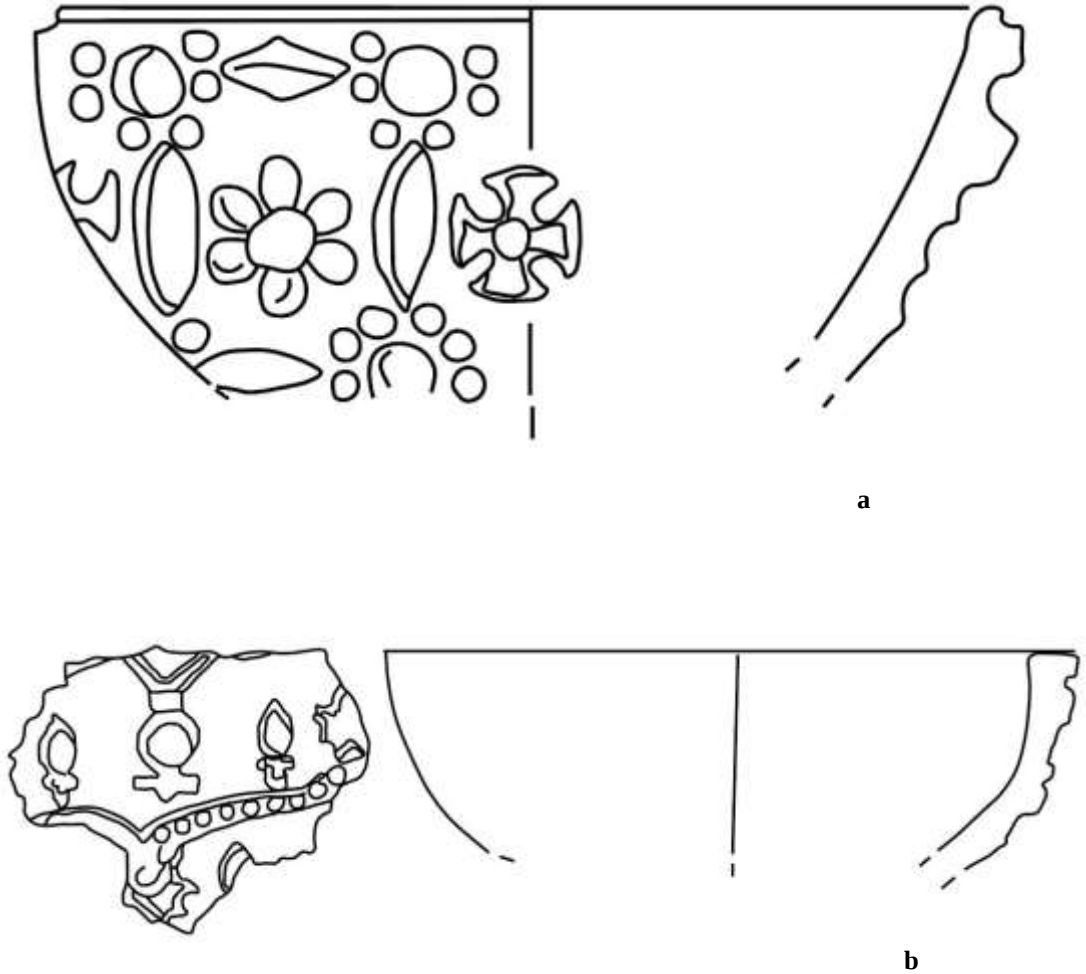
van Loon, Toprakkale'de bulunmuş olan kazıma bezemelerin rozet, gamalı haç başta olmak üzere iç içe geçmiş daire, baklava ve palmet motiflerinin ağırlıkta olduğuna değinmektedir (van Loon, 1966: 77).

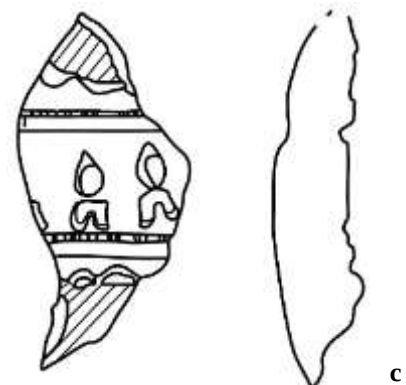


Fig. 3. 30: Toprakkale'de bulunan kazı bezemeler (Şu an Hermitage Müzesi'nde) (Piotrovsky, 2011: 406 Fig.101-102).

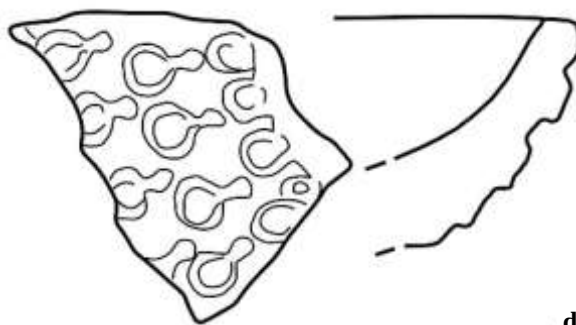
3.2.5. Bezemeli Taş Kaplar

Bezemeli taş kabın görüldüğü dört Urartu krali kenti vardır. Bu krali kentler; Ayanis, Çavuştepe, Karmir Blur ve Toprakkale'dir. Ayanis ve Çavuştepe kentlerinde görülen bezemeli taş kaplar intaglio tekniğiyle yapılmıştır. Bu taş kap motiflerin yapımı, incelikli iş isteyen keskin bir kalem veya bir burgu aracılığıyla yapılmış olup Urartu bronz kemerlerinde görülen rozet, tomurcuk, çeşitli geometrik desenler ve bitki motifleri gibi bezemeleri içermektedir (Fig. 3.31). Çeşitli geometrik, bitkisel ve hayvan motiflerinin işlenmesi ve küçük boyutta olup ağız çaplarının 3.0 cm ile 13.0 cm arasında olmaları bu taş kaplarının işlevinin daha çok dekoratif veya kozmetik gibi özel amaçlı olduğu çıkarımını yapmaya imkân vermektedir (Çilingiroğlu, 1996: 184; Sağlamtimur, 2009: 568).

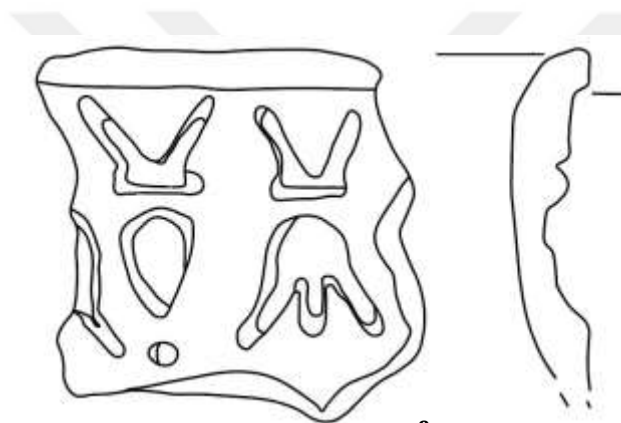




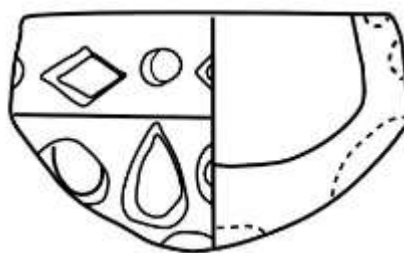
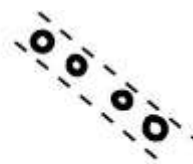
c



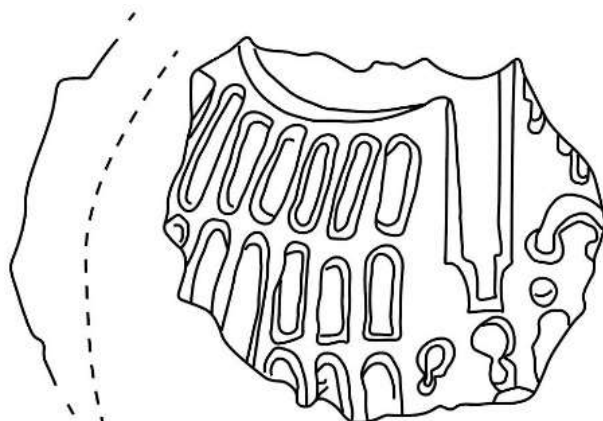
d



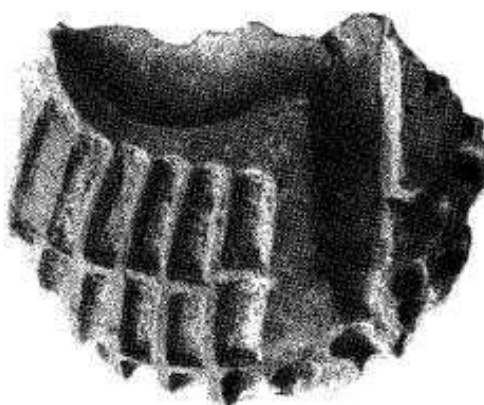
e



f



g



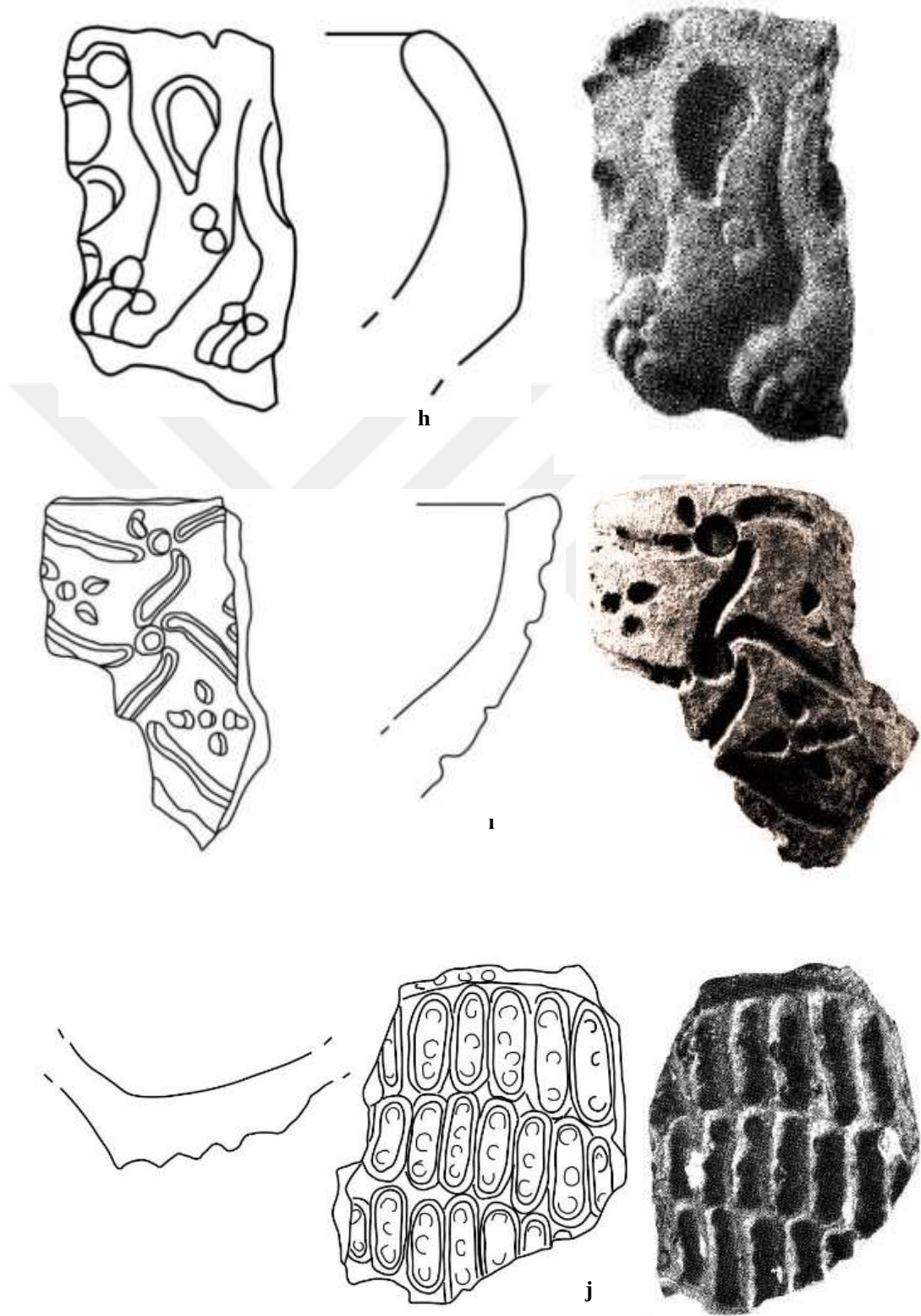


Fig. 3.31: Ayanis bezemeli taş kaplarının çizimi ve fotoğrafları
(Çiz. Ş. Kaya; Çilingiroğlu, 1994: Fig. 1-2'den yeniden çizilerek).

A. Çilingiroğlu'na göre Ayanis'te görülen intaglio/oyma tekniğiyle yapılmış taş kapların içleri muhtemelen odun gibi organik maddelerle doldurulmuştur. Nitekim bulundukları “Payeli Salon” daha önce yangın geçirmiş ve bundan dolayı bu yangından taş kaplar da etkilenmiştir (Çilingiroğlu, 1996: 188).

Ayanis'te görülen intaglio/oyma tekniğiyle yapılmış taş kapların tek örneği Çavuştepe'de görülmektedir. Çavuştepe'de yapılan ilk dönem kazılarında, intaglio teknikli, geometrik bezemeli yalnızca bir taş kap ortaya çıkmıştır⁶⁵. Söz konusu kap, andezitten yapılmış olup, kabın dış yüzeyi boyunca uzanan köşeleri yuvarlatılmış dikdörtgen motiflere sahiptir (Güngör, 2001: Lev. XIX Çiz. 2a-b, Res. 1-2).

Ayanis'te 45 adet bezemeli taş kap parçası bulunmuştur. Ağırlıklı olarak oyma tekniği kullanılan taş kaplarda nadir de olsa kabartma tekniğiyle yapılmış figürler görmek mümkündür. Bunun en iyi örneği muhtemelen bir aslana ait olan iki ön bacağın verildiği kabartma parçasıdır (Fig. 3.31/h). Bu örnekte görüldüğü gibi aynı kap üzerinde hem oyma hem de kabartma tekniğinin birarada kullanıldığı örnekler mevcuttur.

Karmir-Blur'da bulunan steatitten yapılmış taş kaba, kabartma tekniğiyle yapılmış avcılar ve avlanan hayvan (geyik, kuş ve aslan) figürleri işlenmiştir (Güngör, 2001: Lev. XVIII). van Loon, hem yaya hem de at üzerinde gösterilen avcılarının yanı sıra hayvan figürlerinin tıknaz oluşu ve avcılarının kafasının şematik oluşunun Yakın Doğu'nun herhangi bir sanatında görülmediğini ifade etmektedir (van Loon, 1966: 79). Kabın kapağı ise rond-bosse tekniğiyle yapılmış aslan figürünü barındırmaktadır (Fig. 3.32). Kap, Piotrovsky tarafından MÖ 7. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiştir (Güngör, 2001; Piotrovsky, 1970). Bu kabın Urartu oyma sanatındaki örneklerle benzemediğini belirten Piotrovsky, daha kuzeyden gelen bir ürün olabileceğini düşünmektedir (Piotrovsky, 1962: 68).

⁶⁵ Bu kap, Çavuştepe Kalesi'nin olasılıkla II. Rusa Dönemi'ne ait olmalıdır (Güngör, 2001: 36. Lev. XIX, Çiz. 2a-b, Res. 1-2, Kat. No. 11).

Toprakkale’de bulunmuş olan taş kap da yine rond-bosse tekniği kullanılarak yapılan örnektir (Fig. 3.32). Kabın ağız çapı 5 cm’dir ve kabın ağız kenarında rond-bosse tekniğiyle yapılmış boğa betimi yer almaktadır. Somaki taşından yapılan ve kırmızı renkte olan bu kabın gövde kısmı “phiale” adı verilen yivlerle bezelidir (Güngör, 2001: Lev. XIV, Çiz. 4 ; Lehmann-Haupt, 1931: 471).



Fig. 3. 32: a) Karmir Blur’da steatitten yapılmış av ve avcı betimlemesi ve kapakta rond-bosse teknikli aslan figürü (Güngör, 2001: Lev. XVIII). b) Toprakkale’de somaki taşından yapılmış, kabın kenarında çömelmiş bir aslanın rond-bosse teknikli taş kap (van Loon, 1966: 76, Fig. 10).

Karmir Blur’da steatit bir taş kabın üzerinde kazıma bezeme tekniğiyle yapılmış bir ritüel sahnesi gösterilmektedir. Kabın kapağı üzerinde ortada stilize edilmiş hayat ağacı ve onun her iki yanında kuş kafalı /grifon kanatlı cinler yer almaktadır (Fig. 3.33). Buradaki cinler, Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri’nde ve Adilcevaz Kabartması’nda görülen cinlerden farklı olarak hayat ağacını aşılama sahnesi yerine elleri dua eder şekilde yukarı doğru kalkan kanatlı cinler şeklinde betimlenmektedirler. Ayrıca bu cinler ince ve uzun olarak yapılmıştır. Palmet şekline benzeyen bu hayat ağacının hemen üzerinde kanatlı güneş kursu yer almaktadır. Kabın alt tarafı ise “phiale” adı verilen yivlere sahiptir (Piotrovsky, 1969). Taş kabın kozmetik kabı olarak kullanıldığı düşünülmektedir (van Loon, 1966: 78).



Fig. 3. 33: Karmir-Blur'da bulunmuş kazıma bezemeli taş kap (E. Konyar).

Urartu bezemeli taş kapları diğer taş eserler gibi az sayıda görülmektedir. Ayanis'teki bezemeli taş kaplar daha çok oyma-kakma tekniğiyle yapılmış olup geometrik ve bitkisel motiflere sahiptir. Bu haliyle Karmir-Blur ve Toprakkale örneklerinden hem süsleme hem de teknik olarak belirgin bir fark oluşturmaktadır. Ayanis cellasında görülen oyma-kakma tekniğinin yanı sıra taş kaplarda da oyma-kakma tekniğinin kullanımı, bu tekniğin Ayanis'e özgü olduğunu düşündürmektedir (Çilingiroğlu, 1994: 76).

Heykel	Kabartma	Intaglio/Oyma-Kakma	Kazıma Bezeme
Van Kalesi Heykeli	8 Adet Kef Kalesi Kabartmalı Payesi	Ayanis	Ayanis Çekirdek Tapınak İçi
Gevaş Aslanı	Adilcevaz Kabartması	Toprakkale Kabartma+Oyma-Kakma	Ayanis Podyumlu Salon
3 Adet Alaköy Aslanı	Adilcevaz'da Kabartmalı Blok	Oyma-Kakma Teknikli Taş Kaplar	Toprakkale'den 2 Kazıma Friz Parçası
1 Adet Karmir-Blur 2 Adet Toprakkale Rond-bosse Teknikli Taş Kaplar	Evoğlu Kabartması		25 Adet Kazıma Parçası (Hermitage Müzesi)
	Erzincan İnsan Kabartması		Kazıma Bezemeli Taş Kap (Karmir-Blur)
	Erzincan Aslan Kabartması		
	Boş Savaş Arabası (Van Müzesi)		
	Bastam Kabartma Parçası		
	Doğubayazıt Kaya Mezarı		
	Yeniköy Kaya Mezarı I		
	Ayanis'te Bulunan Kabartma Parçaları?		
	Toprakkale Kabartması		

Tablo 3. 1: Urartu Taş Yontuları.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

URARTU ESERLERİNİN KRONOLOJİK BAĞLAMI

4.1. Urartu Kralları'nın Kronoloji Tartışmaları

Çalışmamızın önemli bir bölümünü oluşturan Urartu eserleri, tarihsel olarak çoğunlukla Arğişti oğlu Rusa dönemine tekabül etmektedir. Lakin Urartu kral listesinde kronolojik sıralamada birtakım sorunlar söz konusu olmasından dolayı Arğişti oğlu Rusa'nın hüküm sürmüş olduğu tarih aralığı da tartışmalı konular arasında yer almaktadır. Erimena oğlu Rusa ve Arğişti oğlu Rusa'nın kaçınıcı Rusa olduğu; hangi tarihler arasında kabul edilmesi gerektiğı literatürü oldukça meşgul eden sorunlardandır. Tıpkı Erimena oğlu Rusa ile Arğişti oğlu Rusa'nın kronolojik tartışmaları gibi Sarduri oğlu Rusa ve Erimena oğlu Rusa'nın da kronolojisi tartışma konusu olmuştur. Bütün bu tartışmaların ana kaynağını filolojik veriler oluşturmaktadır⁶⁶.

Klasik kronolojiye göre Erimena oğlu Rusa III. Rusa, Arğişti oğlu Rusa II. Rusa olarak kabul edilmektedir. Toprakkale'nin yaklaşık 25 km doğusunda bulunan Keşiş Göl'de bir stel parçası bulunmuş ve bu stel parçasında Rusa adlı bir Urartu kralının Rusa Gölü'nü (Keşiş Göl) inşa ettiğini ve kurduğu Rusahinili adlı şehre su getirmek için kanallar inşa ettiğinden bahsetmektedir. 1891 yılında W. Belck tarafından ilk bulunan stel parçası, König tarafından yazıtta geçen Rusa'nın, Sarduri oğlu Rusa olduğunu ileri sürülmüştür (König, 1955: 23-24, Text No. 121). Ancak daha sonra Toprakkale'nin (Rusahinili Qilbaini-kai) Arğişti oğlu Rusa tarafından inşa edilmiş olduğu görüşü hâkim olmuştur. Toprakkale'de üzerinde Rusa'nın adının yazılı olduğu birkaç nesnenin -üç adet tamamlanmamış mühür baskısı, bir sadak ve bir bronz şamdan- bulunmuş olması, kenti kuranın hangi Rusa olduğu bilinmese de,

⁶⁶ Tartışmaların ilki "Gövelek Steli (CTU: A 14-1) diğeri ise onun dublikatı olan Savacık steli (CTU: A 14-2) olup Erimena oğlu Rusa ve Arğişti oğlu Rusa kronolojisi üzerine olmuştur.

Toprakkale'nin hem Argišti oğlu Rusa hem de Erimena oğlu Rusa döneminde kullanılmış olduğunu gösterir.

1978'de Bastam'da üzerinde yılının yazılı olduğu kil bulla bulunmuştur⁶⁷. Bullada yazan yıl Argišti oğlu Rusa'nın Qilbaini Dağı'nın karşısında olan Rusahinili'de taht kurduğu yıl şeklindedir (CTU CB Ba-6; CTU CB Ba-8). Toprakkale'deki bir tablette ise Argišti oğlu Rusa, Qilbani Dağı'nın karşısındaki Rusahinili ile ilişkilendirilir (Seidl, 2012: 177-178). Bastam ve Toprakkale'de bulunan bulla ve tablet de Argišti oğlu Rusa'nın Toprakkale'de tahta çıktığı belirtilmektedir.

2002'de ise Keşiş Göl Steli'nin üst kısmı olduğu anlaşılan iki stel parçası daha Gövelek köyünde bulunmuştur (Salvini, 2007). Salvini 2007'de yayınlamış olduğu makalede Gövelek ve Savacık'ta bulunmuş stel parçalarından yola çıkarak eski bilinen Urartu'nun kral kronolojisini değiştirme konusunda çekinceleri olmasına rağmen (Salvini, 2007: 149-150) yazıtta daha önce ortaya atılan Argišti oğlu Rusa'nın Toprakkale (Rusahinili Qilbani-kai) kentinin kurucusu olduğu varsayımının yanlış olduğu bunun yerine Erimena oğlu Rusa'nın Toprakkale (Rusahinili Qilbani-kai) kentinin kurucusu olduğu hem bu stelle hem de Savacık'ta bulunan buna paralel bir metinde kesin olarak kanıtlanmıştır.

Erimena oğlu Rusa'nın Argišti oğlu Rusa'dan önce tahta oturmuş olduğu görüşünü destekleyen Gövelek ve Savacık stellerinin yanı sıra Armavir-blur ve Arin-berd'den gelen iki taş blokta da Erimena oğlu Rusa'nın ismi geçmesi iddiayı güçlendirir (Roaf, 2012). Armavir-blur ve Arin-berd gibi merkezlerde Erimena oğlu Rusa'ya ait yazıtların olması ve bu merkezlerin Argišti oğlu Rusa'nın kurmuş olduğu Kef Kalesi, Ayanis, Bastam ve Karmir-blur kentlerinden⁶⁸ çok önce inşa edilmiş olması Erimena oğlu Rusa'nın Argišti oğlu Rusa'dan önce tahta çıkmış olduğuna kanıt niteliğindedir (Akgün, 2018: 70). Argišti oğlu Rusa kendisinden önce inşa edilmiş bir

⁶⁷ Toprakkale'nin Bastam'dan daha önce yapıldı gerekçesi: Bastam'da bulunan bir kil bullada "*Ala'a (ni) Ülkesi'ndeki Rusa'nın Küçük Kenti*" (CTU CB Ba-8) şeklinde yazılmış çivi yazılı bulla ve bu bullanın devamında Rusahinili Qilbanikai ifadesinin yer alması. Bullanın Bastam'da bulunmasından yola çıkılarak buranın Toprakkale'den sonra kurulmuş olduğu yorumunu doğurmuştur (Batmaz, 2003: 57). Erimena oğlu Rusa'nın Toprakkale'yi inşa etmiş olduğunu düşündüğümüzde ise Argišti oğlu Rusa dönemi krali kentlerinin tamamının Erimena oğlu Rusa'dan sonra inşa edildiği söz konusu olmaktadır.

⁶⁸ Argišti oğlu Rusa'nın kurmuş olduğu Ayanis, Karmir Blur, Bastam ve Kef Kalesi kesin olarak yazıt ile ifade edilmektedir.

kentte, yani Toprakkale'de (Rusahinili Qilbani-kai) tahta çıkmıştır (Fuchs, 2012: 148; Seidl, 2012:178) ve buna göre Erimena oğlu Rusa II. Rusa iken Argiști oğlu Rusa III. Rusa kabul edilmektedir (Akgün, 2018; Hellwag, 2012; Kroll, 2012; Seidl, 2012: 177-178).

Sarduri oğlu Rusa ve Erimena oğlu Rusa kronolojisi hakkındaki tartışma ise Roaf'un⁶⁹, 2012'de yayınladığı bir makalesinde, II. Sargon'un sekizinci seferini (MÖ 714) düzenlerken karşısındaki rakibin Erimena oğlu Rusa'nın olduğunu savunmasıdır. Ona göre Urartu'da biri Rusa, diğeri Sarduri ile bağlantılı iki farklı soylu aile vardır. Nedeni ise Sargon'un annalarında (yıllık) geçen sekizinci ve dokuzuncu yılı hakkında verdiği bilgilerdir. Sargon'nun verdiği bilgiye göre sekizinci seferini gerçekleştirdiği yılda (MÖ 714) Urartu kralı Rusa yenilgiye uğratılmış ve bu yenilgi sonucunda dağlara kaçmak zorunda kalmıştır. Sargon Muşaşir'i yağmalamış bunu duyan Rusa ise intihar etmiştir. Yine Sargon'un annalarında geçen dokuzuncu yılı ile ilgili bilgi verirken (Rusa'nın ölümünden sonraki yıl yani MÖ 713) Tabal kralı Bit-Purutaşlı Ambaris, hem Urartu kralı Rusa ile hem de Frig kralı Muški ile Sargon'a karşı ittifak kurmuştur. Roaf'un tartıştığı temel problem, Sargon, intihar ettiğini söylediği Urartu kralı Rusa'nın bir yıl sonra neden kendisine komplo kurmakla suçlasın ki? ve neden Ambaris ölmüş birine ittifak çağrısında bulunsun ki? soruları olmuştur. Bu sorulardan yola çıkarak iki farklı Rusa'nın söz konusu olduğunu ve bunların Erimena oğlu Rusa ile Sarduri oğlu Rusa olduğudur (Roaf, 2012).

Şimdiye kadar olan görüşler Sarduri oğlu Rusa'nın I. Rusa olduğu ve Sargon'la 714'te mücadele eden Urartu kralı olduğu yönünde olmuştur. Bunun nedeni Movana stelinde geçen Sarduri oğlu Rusa'nın Muşaşir'e yaptığı sefer ve orada Muşaşir kralı Urzana'yı mağlup ederken bir yandan da tekrar Muşaşir'in başına getirerek kral yaptığı bilgisidir. Roaf'a göre bu bilgiden Sargon'un sekizinci seferinde (MÖ 714) geçen Rusa'nın, Sarduri oğlu Rusa olduğu bilgisi çıkmamaktadır. Bahsi geçen olayı MÖ 714'ten sonraya tarihlememek için hiçbir neden yoktur. Ayrıca Sargon'un MÖ 714'teki İran'ın kuzeybatısında bulunan Arbu kentine yaptığı seferde Urartu kralı Rusa'nın babasının kenti olduğu bilgisinden yola çıkarak eğer bu Rusa, Sarduri oğlu

⁶⁹ Aslında bu tartışmayı yapan ilk kişi M. Roaf değildir. Daha önce Lehmann-Haupt'da yapmıştır (Lehmann-Haupt, 1921).

Rusa olsaydı neden Sarduri⁷⁰ Tuşpa'da değilde İran'ın kuzeybatısında bir kentte bulunsun? Bunun yerine Erimena'nın kral olduğuna dair bir bilgi yokken Arbu'da olan baba, neden Erimena olmasın ki?⁷¹ Bütün bunları göz önüne alarak Roaf, şöyle bir öneride bulunur. Erimena oğlu Rusa, Sargon'un saltanatından önce (yani MÖ 722'den önce) zaten kraldı⁷². Toprakkale'yi ve sulama kanalını da bu süreçte inşa etmiş olmalıdır. Sargon'un sekizinci seferinde yenilgiye uğramış ve daha sonra ölmüştür⁷³. Yerine Sarduri ailesinin bir üyesi olan Rusa geçmiştir (Sarduri oğlu Rusa). Bu da Ambaris ile anlaşma yapan, ayrıca Muşaşir'e karşı -Topzava (Kessler, 1986), Mergah Karvan ve Movana stellerinde adı geçen- başarılı bir karşı saldırıya öncülük eden Rusa olmuş olmalıdır. Kimmerlerle mücadele eden, bu mücadelede mağlup olan, Rusa'nın yerine Kimmerler tarafından Rusa'nın oğlu Malertua'nın getirilmesi olayı, Sarduri oğlu Rusa'nın saltanatı döneminde olmuş olmalıdır. Bütün bu olaylar MÖ 714 ile MÖ 709 arasındaki yıllarda gerçekleşmiş ve nihayetinde MÖ 709'da Arğişti başa (Assur annallerine göre) geçmiştir (Roaf, 2012). Bu durumda Erimena oğlu Rusa I. Rusa, Sarduri oğlu Rusa II. Rusa olduğu görüşü daha olası gözükmemektedir. Hem Urartu hem de Assur metinsel anlatıları ve sanatsal üslup, kronolojiyi bu şekilde vermeye uygundur. Dahası Roaf'a göre, bunun aksini söylemeye yetecek kadar herhangi bir kanıt mevcut değildir (Tablo 4.1) (Roaf, 2012).

⁷⁰ II. Sarduri'nin başkent Tuşpa'da bulunan Analıkız yazıtında ismi geçmektedir.

⁷¹ Ayrıca Erimena oğlu Rusa'yı Sarduri oğlu Rusa'dan sonraya yerleştirmek ikonografinin bize sunmuş olduğu kronolojiye uymamaktadır.

⁷² III. Tiglat-Plaser'in istilasının ardından olmuş olabilir.

⁷³ İntihar, Urartu soyluları tarafından suikast ile veya başka bir nedenle ölmüş olabilir.

Klasik Görüş	Yeni Önerilen Görüş 1	Yeni Önerilen Görüş 2
I.Sarduri	I.Sarduri (840-830)	I.Sarduri (840-830)
İşpuini	İşpuini (830-820)	İşpuini (830-820)
Minua	İşpuini-Minua (820-810)	İşpuini-Minua (820-810)
I.Argiştı	Minua (810-780)	Minua (810-780)
II.Sarduri	I.Argiştı (780-756)	I.Argiştı (780-756)
Sarduri oğlu Rusa	II.Sarduri (756-730)	II.Sarduri (756-730)
II.Argiştı	Sarduri oğlu Rusa (730-713)	Erimena oğlu Rusa (735?-714)
Argiştı oğlu Rusa		
Sarduri, Rusa oğlu Sarduri	Erimena oğlu Rusa (713?) II.Argiştı (709)	Sarduri oğlu Rusa (713-709)
Sarduri oğlu Erimena	Argiştı oğlu Rusa	II.Argiştı (709)
Erimena oğlu Rusa	(673/72-652) Rusa oğlu Sarduri	Argiştı oğlu Rusa (673/72-652)
	Sarduri oğlu Sarduri	Rusa oğlu Sarduri Sarduri oğlu Sarduri

Tablo 4. 1: Urartu Kralları'nın kronolojileri.

Erimena oğlu Rusa'nın Sarduri oğlu Rusa'dan önce mi sonra mı olduğu tartışılmaya devam edilse de Erimena oğlu Rusa'nın Argiştı oğlu Rusa'dan önce olduğu neredeyse netlik kazanmıştır⁷⁴. Ayrıca Erimena oğlu Rusa'nın Toprakkale'yi (Rusahinili Qilbani-kai) kurmuş olduğu ve büyük sulama sistemini inşa ettiği ve bunları yapacak bir zamana sahip olduğu kabul edilmektedir. Argiştı oğlu Rusa'nın son kral olarak kabul edilmesinin diğer bir nedeni de krallığın artık güç kaybetmesi,

⁷⁴Ayanis'e Assur topraklarından halklar getirildiği ve buraya yerleştirildiğinden bahsedilmektedir. Çilingiroğlu'na göre eğer Erimena oğlu Rusa Argiştı oğlu Rusa'dan önce başa geçmiş olsaydı, aynen Gövelek yazıtında ismi geçen Assur tanrısının Ayanis yazıtlarında da görmek mümkün olacaktı. Yine Çilingiroğlu'na göre Asurbanipal'in Elam zaferi sonrası (MÖ 653) elçi gönderen Rusa, Argiştı oğlu Rusa'dır (Assur kayıtlarında bu olaydan sonra yaklaşık on yıl Urartu kral ismi geçmemektedir. On yılın sonunda ismi anılan Urartu kralı Sarduri olmuştur. Lakin babasının kim olduğuna dair herhangi bir bilgi bulunamamaktadır.) (Çilingiroğlu, 2008: 26).

bu gücü koruduğunu göstermek adına daha fazla çaba sarf ederek Ayanis, Bastam, Kef Kalesi ve Karmir Blur gibi birden fazla kent kurduğu görüşüdür⁷⁵ (Seidl, 2012: 181).

Urartu yazıtlarında görülen bazı kelimelerin tam olarak anlaşılamaması ve bu kelimelerin farklı yorumlanması ve aynı zamanda yazıtların eksik/kırık parçaları, Urartu kral kronolojisinde kesin bir sonuca varmayı engellemektedir. Bu noktada Urartu maddi kültürü çoğu zaman bize daha fazla bilgi verebilmektedir. Özellikle ikonografik öğelerdeki ayrıntılar, yaklaşık bir tarih vermemizde bize olanak sağlayabilmektedir (Roaf, 2012: 189). Bundan dolayı Urartu taş sanatına dair kronolojimiz, filolojik ve ikonografik öğeler çerçevesinde ele alınacaktır. Eserlerin kronolojisi bizim de kabul ettiğimiz kronolojik bağlam “Yeni Önerilen Görüş 2” sırası doğrultusunda verilecektir.

4.2. Urartu Eserlerinin Kronolojisi

Bir eseri Urartu eseri yapan temel unsur ya da unsurlar nelerdir? Bu unsurun ne kadarı etkileşim sonucu ortaya çıkmış ne kadarı kendine has unsura dönüşmüş bunların hepsi kronolojik bağlamda değerlendirmeye alınmalıdır. Eserler kronolojik bir düzlemde, Urartu’nun çağdaş devletlerle etkileşimi ve iskân politikası göz önünde bulundurularak değerlendirilmeli ve dönemsel olarak değişim ve dönüşüm dikkate alınmalıdır. Bu bağlamda ilk eserimiz 1898-99 yıllarında Van Kalesi çevresinde bir Alman Arkeolojik keşif çalışması sırasında bulunmuş olan ve şu an Tiflis Müzesi’nde sergilenen, bazalttan yapılmış heykeldir. Bu heykelin, gerek tipoloji gerekse bulunduğu konum itibarıyla Assur heykel anlayışına öykünerek yapılan bir Urartu heykeli olduğu önerilebilmektedir. Heykelin üzerinde herhangi bir yazıt olmadığından dolayı kesin bir tarihleme yapmak zordur. Lakin bulunduğu yer ve tipolojisi göz önüne

⁷⁵ Nitekim Urartu’nun Assur ile barış sağlandığı yıllar Argiştı oğlu Rusa döneminde olmuştur. Argiştı oğlu Rusa dönemi geniş çaplı imar faaliyetlerinin yanı sıra idari ve ekonomik anlamda da gerçekleştirdiği hamleler, rasyonel bir politika izlediği yönündedir (Batmaz, 2003: 54-55). Argiştı oğlu Rusa dönemi inşaa faaliyetlerinin artması ve ülkeye getirilen esir nüfusun bölge için oldukça fazla olması Urartu devletinin çöküşüne zemin hazırlamış olabilir. Bir uygarlık kendi varlığını tehlikeye atmak istemiyorsa, var olan nüfus kapasitesinin üzerine çıkılmaması gerektiğinden bahsetmektedir. Çünkü antik çağda doğal bilimlerin maddi üretime uygulanması bilinmemektedir. İnsanların sayısı arttıkça, biri ötekini üretim alanına tecavüz eder. Bu nedendir ki sistemin çökmemesi için mevcut kapasitenin üzerine çıkılmaması elzemdir. Çıkılması dahilinde artan nüfusun zorunlu göçe tabi tutulması gerekir (Marx & Engels, 2009: 145-146).

alındığında, MÖ 8. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir (Piotrovsky, 2011: 355).

Şu an Van Müzesi'nde bulunan alçak kabartma tekniği ile yapılmış “Boş Araba Kabartması”nın ise tam olarak hangi Urartu kralı döneminde yapıldığı bilinmemekle birlikte Erken Dönem Urartu eseri olduğu düşünülmektedir. Urartu tunç eserler ile karşılaştırıldığında, Urartu'nun erken dönemlerinde (MÖ 9. yüzyıl sonu - 8. yüzyıl başı) araba tekerlekleri altı ispitli iken MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısından sonra tekerlekler sekiz ispitli olarak verilmektedir. Muhtemeldir ki araba kasası ve buna paralel olarak tekerleğin ebadı büyüdükçe ispit sayısı da artmaktadır. Ayrıca yine tunç eserler ile yapılan karşılaştırmalar sonucu “Y” biçimli araba oku, tekerlekteki ispit sayısı, üst destek çubuğunun elips şeklinde olması, bu kabartmanın MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olduğu sonucuna götürmektedir (Gökce, 2011: 82,104-105; Gündüz, 2000: 240).

Erzurum çevresinden gelen aslan kabartmasının bazı detayları; açıkagız, dilin dışarıda olması, gözaltındaki çizgiler, üst dudağın yuvarlak olması ve ön ayaklarında lale benzeri işaretler Urartu aslanlarında görülen özelliklerdir. Ayrıca aslanın omuz kısmı I. Argišti ve II. Sarduri'nin kalkanlarındaki aslanlarla benzer özellikler göstermektedir. Bundan dolayı Seidl, bu kabartmayı MÖ 8. yüzyılın ortalarına tarihlendirmenin mümkün olduğunu ön görmektedir. Aynı zamanda Erzurum çevresinde I. Argišti (780-756) ve II. Sarduri'ye (756-730) ait yazıtlar olduğu düşünüldüğünde aslan kabartmasını bu tarihlere yerleştirmek olası görülmektedir (Seidl, 1993).

Erzurum çevresinde I. Argišti (780-756) ve II. Sarduri'ye (756-730) ait yazıtlar olduğu düşünüldüğünde ve Erzurum çevresinden gelen aslan kabartmasının ikonografik özellikleri yine bu krallar dönemine tarihlendiğinden (Seidl, 1993) dolayı insan kabartmasını da MÖ 8. yüzyılın ortalarına tarihlendirmek öneriler arasında değerlendirilebilir.

Toprakkale'de bulunmuş olan intaglio/oyma-kakma tekniği ile kabartma tekniğinin birlikte kullanılmış olduğu bazalt parçası, burayı kurmuş olan Erimana oğlu Rusa (735?-714) dönemine tarihlenebilir.

Kef Kalesi Kabartma Payeleri ve Adilcevaz Kabartması, kesin olarak bilinen Arğiști oğlu Rusa'nın kurmuş olduğu dört kentten biri olan Kef Kalesi'nde bulunduğundan dolayı Arğiști oğlu Rusa dönemine ait kabartmalardır. Yine Arğiști oğlu Rusa tarafından kurulmuş olan Ayanis Kalesi içerisindeki çekirdek tapınakta bulunmuş olan intaglio ve kakma tekniğıyle yapılmış olan bezemeler Arğiști oğlu Rusa dönemi eserleridir. Intaglio içine kakma teknikli bezemeler dışında hem çekirdek tapınak içerisinde su mermerinden yapılmış podyumun üzerine kazıma tekniğıyle yapılmış bezemeler hem de “podyumlu salon” olarak isimlendirilen diğeri bir alanda yine su mermerinden yapılmış ve üzeri kazıma tekniğıyle işlenmiş bezemeler Arğiști oğlu Rusa dönemine ait eserlerdir.

Bastam'da bulunan yaklaşık 10 cm genişliğinde olan alçak kabartmadan yapılmış mazgallı yapı parçası da hem bulunduğu kentin Arğiști oğlu Rusa kenti olması hem de Kef Kalesi Kabartmalı Payeler'indeki gibi mazgallı yapıya birebir benzemesi, kabartma parçasını Arğiști oğlu Rusa dönemine tarihleyebilmekteyiz (Kleiss, 1976a: 29; Seidl, 1993: 560). Ayrıca Ayanis Kalesi'nin yamaçlarında bazalttan yapılmış bezemeli, benzer kabartma parçalarının varlığı da söz konusudur (Batmaz, 2003:47). Bu bağlamda Ayanis'teki kabartma parçaları da Arğiști oğlu Rusa dönemine tarihlenebilir.

Doğubayazıt mezarının her ne kadar Urartu'ya ait olup olmadığı tartışmalı olsa da gerek kabartmadaki detaylar gerek kaya mezar tipolojisi⁷⁶, Urartu menşei olduğu tezini güçlendirmektedir. Urartu dönemine ait olduğunu kabul ettiğimiz bu mezarın hangi Urartu kralı döneminde yapılmış olduğu tartışma konusu olmakla birlikte Huff, I. Arğiști veya II. Sarduri dönemine tarihlenebileceğini öngörmekte (Huff, 1968: 86), Salvini ise Aramu'nun veya Lutipri'nin saltanat dönemine tarihlenmenin daha doğru olabileceğini öne sürmektedir (Salvini, 2006: 176). Lakin bu ismi geçen krallar dönemi dışında 2018 yılında yayınlanan Ahmet Köroğlu Koleksiyonu'na ait çoğu eser üzerinde Arğiști oğlu Rusa'nın adının geçmiş olması (Işık, 2018; Konyar & Işık, 2018) ve sağda bulunan figürün başındaki miğferin Ayanis'te bulunan konik biçimindeki

⁷⁶ Buradaki mezar tipolojisi Van Kalesi ve Kayalidere'deki kaya mezarlarıyla karşılaştırılabilir (Börker-Klähn, 1982: 264).

miğferle aynı özelliklere sahip olması, onun Arğiști oğlu Rusa döneminde yapılmış olabileceği üzerine de düşünmemize neden olmaktadır. Bu düşünceyi destekleyen diğeri bir unsur da Bastam’da “Arğiști oğlu Rusa’nın mührüdür” ibaresinin yer aldığı bullada, şemsiyenin altında betimlenen kral (Kroll, 2019: 118) ile Doğubayazıt kabartmasındaki asalı figürün birbirine benzemesidir. Her ikisinin de sağ eli havaya doğru dua eder şekilde sol elinde ise asa bulunmaktadır. Yine her ikisinde başında konik biçimli miğfer olup aynı yöne bakar vaziyettedir. Kompozisyonun benzerliği Doğubayazıt kabartmasının da Arğiști oğlu Rusa dönemine ait olabileceği tezini güçlendirmektedir. Yine de bütün bu mevcut veriler üzerinden kesin bir tarihe ulaşmak zordur.

Urartu taş yontu sanatının kronolojisi çıkarıldığında; MÖ 9. ve MÖ 8. yüzyılın Mezopotamya sanatı, Urartu sanatının erken evrelerinde görülebilmektedir. Urartu'nun ilk yıllarında siyasi, idari, askeri ve yazı dahil her şeyini Yeni Assur’dan aldığını göz önünde bulundurduğumuzda kabartma ve heykel gibi sanatsal öğelerin Assur kökenli olması bu bağlamda açıklanabilmektedir. Ancak Assur kültürel öğeleri, kalıcı etki bırakmamıştır (Wartke, 1993: 147).

Özellikle Arğiști oğlu Rusa’nın döneminde, sanatsal öğelerdeki özgünlük bunun göstergesi kabul edilmektedir. Nitekim Arğiști oğlu Rusa döneminde sosyal, ekonomi ve idari işlerde birtakım değişikliklerin yaşandığı ve aynı zamanda kültürel açıdan da bir dönüşüm sürecine girildiği bilinmektedir. Arğiști oğlu Rusa kendisinden önceki krallardan farklı olarak inşa faaliyetlerine önem vermiş ve inşa ettiği kentlerdeki sanat anlayışında reformlar gerçekleştirmiştir. Urartu sanatında nadir kullanılan kabartma, oyma-kakma ve kazıma gibi teknikler, onun döneminin öne çıkan eserleri olmuştur.

Bu bağlamda denilebilir ki Urartu erken dönemlerindeki eserleri, Assur sanatına öykünerek yaptı ancak zamanla kendi üslubunu oluşturarak, özgün eserler ortaya çıkardı.

SONUÇ

Urartu'da gerek mimari yapı elemanı gerek sanatsal anlamda taş, önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Taşı işlemede uzman olan Urartular, yapmış oldukları yapılarla hem matematik, geometri gibi bilimlerden hem de belli estetik kaygıları olan zanaatkârlardan yararlanmış olmalıdır. Yani iyi yetişmiş zanaatkârlar ve taş ustalarının organize bir şekilde çalışmış oldukları anlaşılmaktadır.

Taş işçiliğindeki ustalıklarına rağmen az sayıdaki Urartu eseri, yaşam tarzının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu Anadolu'nun yüksek yaylasında kurulmuş olan bu devletin yaşam tarzı, bölgenin coğrafi özellikleri olan; yer şekilleri, yükseltisi, sert iklim yapısı ve buna paralel olarak geçim ekonomisiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu halklar, coğrafi özelliklerin sunmuş olduğu yaşam biçimleri ve bu yaşam biçimini temellendiren iktisadi uğraşları gereği olarak yazın yaylalarda kışın ise ovalarda geçirdikleri yarı göçebe yaşam tarzını benimsemektedirler. Bu hareketli halkın asıl geçim kaynağı hayvancılıktır (Avcı, 2015: 327-328; Beşikçi, 1970: 233; Sağlamtimur, 2017: 1-16). Yaşam tarzının sonucu olarak konut mimarisinde daha sade ve mütevazı yapılar olmuştur. Konutlardaki sadelik, coğrafyanın yaşam koşullarına etkisini açık şekilde ortaya koymaktadır.

Urartulu halklar tarafından kullanılan konutlar nasıl ki yaylak-kışlak yaşam tarzının getirmiş olduğu zorunluluk gereği olarak senenin belli zamanlarında kullanılmış ve bu doğrultuda konut mimarisi gelişmemiş ise, aynı nedenlerden dolayı Urartu saray yapılarının da neden Assur sarayları gibi görkemli olmadığına cevap niteliğindedir. Bu bağlamda, Urartu saray yapılarının daha sade ve mütevazı yapılar olması, etkileşimde oldukları Assur, Geç Hitit ve Arami gibi kültürlerdeki kabartma ve heykel niceliğine rağmen Urartular'ın kabartma ve heykel yapımını bilinçli olarak tercih etmediğini göstermektedir.

Bir topluma üslup kazandıran üç temel faktör vardır. İlki: Alet, malzeme ve teknikten oluşan teknolojidir. İkincisi: Topluluk içinde yer alan bireylerin topluma katılma biçimleri, çalışma hayatı, hiyerarşi ve aile grupları gibi karakteristik tabloyu

oluşturan sosyolojisi ve üçüncüsü ise ideolojisi (Mülayim, 1984: 97-114)⁷⁷. Bu bağlamda, Urartu Devleti'nin coğrafi koşulları, iskân politikası, yönetim anlayışı, felsefi birikimi ve geleneksel yapısı ve dahi teknolojisi; kendine has üsluplar üretmesini zorunlu kılmıştır. Sanatta kullanılan malzeme, alet ve teknik bu çerçevede değerlendirilmiştir. Urartu toplumu içinde yer alan bireylerin topluma katılma biçimleri ve çalışma hayatlarına baktığımızda, nüfusun büyük bölümünün yaylacılıkla uğraştığı bilinmektedir.

Dolayısıyla hem Urartu krali yapıları ve bu yapılar içindeki taş kabartma gibi sanatsal faaliyetleri işleyecek hem de oluşan krali yapılar içindeki yerleşik nüfusu besleyecek farklı üretim modelleri oluşturmak gerekmektedir. Geçiminin büyük çoğunluğunu yaylacılık ile geçiren bir toplumun kısa sürede farklı üretim modeli oluşturması zor olacağından ve mevcut nüfusun az olması başka bölgelerden nüfus kitlelerinin tehcir ettirilmesini zorunlu kılmış olabilir (Konyar, 2022). Urartu kralları, ele geçirdikleri çok sayıda ülkeden bahsetmektedir. Ele geçirdikleri ülkelerde elde ettikleri ganimetler arasında küçükbaş, büyükbaş, binek hayvanları ve bunların yanı sıra tehcir yoluyla getirilen insanların varlığından da bahsetmektedir (CTU: A 9-3; CTU: A 3-9; CTU: A 8-3; CTU: A 5-3; CTU: A 9-1) (Çilingiroğlu, 1983; Konakçı, 2009; Tan, 2020)⁷⁸.

Minua döneminde artan esir nakli, kurulmuş kentleri ihya etme ve yeni kentler kurmak amacı taşıdığından, bu durum seferlerin doğal sonucu olarak kabul etmek gerekmektedir (Avcı, 2015: 339; 2017: 80). Dolayısıyla Urartu yazıtlarında geçen tehcirin bu amaca yönelik kullanılmış olduğu şüphesizdir. Nitekim Ayanis Haldi Tapınağı inşa yazıtlarında, Argiştı oğlu Rusa'nın *Hate*, *Muşki*, *Assur* gibi bölgelerden insanlar getirdiği bahsedilmektedir (CTU: A 9-3; CTU: A 9-3). Bu halklar için Ayanis

⁷⁷ Buna inançlar, ibadetler, mitler, ritüeller, etik ve sanat dâhil edilmektedir. Dolayısıyla bir devletin uygarlık düzeyi arttıkça, toplum yapısı değişir, sanatın üslubu değişir, sanat anlamında yeni düzenlemeler, biçim ve renkler benimsenir, yenilikler yaygınlık ve süreklilik kazanır. Dolayısıyla Urartu devletinin sanatını da bu bağlamda ele almak gerekir.

⁷⁸ CTU: A 9-3: 25.000 kadın, 6.000 erkek; farklı ülkeden 3.500 genç erkek, 15.000 kadın, 4.000 erkek; farklı ülkeden 1.100 erkek, 6.500 kadın, 2.000 erkek savaşçı gibi ganimetlerden bahsedilmektedir. Urartu'da tehcir ile ilgili ayrıntılar için bkz; (Çilingiroğlu, 1983; Konakçı, 2009; Tan, 2020). Ancak bu rakamların, propaganda amaçlı abartılı anlatım içerdiği göz önünde bulundurulmalıdır (Tan, 2020: 187-188).

kenti aşığı yerleşmesinde yaşam oluşturulduğı, ayrıca Assur kültürüne dair çanak çömlek, beslenme, mimari gibi kültür izlerine rastlanıldığı bilgisi (Stone, 2012), bu tezi desteklemektedir.

Bu bağlamda, yoğun iş gücünün yanı sıra bilgi ve ekol gerektiren işlerde kullanılmak üzere yetişmiş eleman ihtiyacı, muhtemelen tehcir yoluyla getirilen bu halklar üzerinden sağlanmışır (Konyar, 2022: 156). Urartu kent kurmak için temel eksiğı olan insan gücünü karşıladıkça, bu sayede daha çok kenti daha çabuk kurması mümkün olmuştur. Özellikle Argiştı oğlu Rusa döneminde görülen yoğun inşa faaliyetleri ve taş eserlerdeki artış, gerekli iş gücünün elde edildiğini ve bu eserlerin niteliğı göz önünde bulundurulduğunda da uzman kişiler tarafından yapıldığı düşünölebilir.

Kitlesel nüfus transferleri, Urartu'nun yerleşim politikası, sosyo-ekonomik yapısı ve kısmen sanatsal faaliyetlerini belirleyen unsur olmuş olsa da Yeni Assur ve Geç Hitit Devletleri'nde gördüğümüz devlet ideolojisinin etkili propaganda araçları olan yazıtlı taş kabartmalar, Urartu'da yapılmamaktadır. Taş işçiliğinde usta olan Urartular'ın yaşam tarzından dolayı böyle bir tercihte bulundukları düşünölmektedir. Nitekim güvenliğı sağlayabilecek görkemli kentler yapmalarına karşın saray dahil iç yapıların ortostat yerine taş temel üzerine kerpiç duvar yapılması bunun göstergesidir. Ayanis Tapınağı ve Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'nin olduğu kutsal yapı gibi dini yapıların iç dekorasyonu ise, saray yapılarına nazaran daha gösterişlidir. Bu, Urartu'nun din ve dini yapılara verdiği önemi göstermektedir. Kabartmalarda görülen cin ve kutsal ağacı aşılama betimlemelerin yoğunlukta olması ve mühür, tunç gibi eserler üzerindeki tanımlanabilir birkaç kral figürünün dışında taş kabartmalarda kral betimlemesi yerine tanrı betimlemeleri yer alması, bunun göstergesidir.

Dini unsurların Urartu sanatında ön planda olması, devlet ideolojisinin din propagandası üzerinde şekillendiğini göstermektedir. Ayrıca intaglio, kazıma ve Kef Kalesi Kabartmalı Payeleri'nin Urartu için kutsal olarak bilinen mekanlarda bulunmuş olması din, sanat ve ideoloji üçlüsünün Urartu kültüründe birbirine entegre bir sistem içerisinde yeraldıklarını göstermektedir. Nitekim Urartu üslubunu oluşturan ideolojinin simgesel faaliyetleri, bizzat Urartu kültürün kendisini oluşturmaktadır

(Harmanşah, 2003: 110-132). Bundan dolayı sanatsal öğelerin konulduğu yapıların kendisi, sahip oldukları kültür çerçevesinde şekillenmiş ve buna paralel olarak mekân-insan bağlamı oluşmuştur.

Yeni Assur Dönemi'nde görülen devlet ideolojisine bağlı olarak yapılan kabartma ve bu kabartmaların propaganda aracı olarak kullanımı, Urartu'yu da etkilemiştir. Az sayıda olan Urartu heykel ve kabartmaları bu etkileşimin sonucu olarak kabul edilmektedir. Ancak Urartu'nun yaşam tarzını oluşturan koşullar, kabartma ve heykel yapımına yeterli vakti ayırma isteğini sınırlamıştır.

Başta Assur olmak üzere Yakın Doğu kültürlerin de çok sayıda görülen kabartma ve heykelin varlığına karşın Urartu'da neden sınırlı sayıda olduğu yukarıda açıklanmaktadır. Yapılan literatür çalışmasında elde edilen verilere göre Urartu'ya ait olduğunu düşündüğümüz eserler; bir heykel, dört aslan protomu, üç rond-bosse teknikli taş kap, on iki kabartma + sekiz kabartma payesi, iki intaglio/oyma-kakma + parçalı halde taş kaplar, otuz adet kazıma bezeme olmak üzere toplamda 59 parçadır.

Bu az sayıdaki Urartu heykel ve protomları; 1898-1899 yıllarında Van Kalesi'nde bulunmuş olan ve şu an Tiflis Müzesi'nde sergilenen 1.28 m boyundaki insan heykeli, Hişet Kalesi'nin güney yamacında bulunan 1 m boyundaki Gevaş Aslan protomu, Tuşba İlçesi'ne bağlı Alaköy köyünde parçalar halinde bulunan üç ayrı Alaköy Aslan protomları'dır. Van Kalesi'nde bulunmuş olan insan heykeli, Urartu'da bilinen tek örnektir. Bu heykelin tipolojik özellikleri dikkate alındığında Assur'a öykünerek yapıldığı ve Urartu'nun erken dönemlerine tarihlendiğini ön görmekteyiz. Alaköy ve Gevaş Aslanları ise genel olarak, Mezopotamya ve Anadolu devletlerinde görüldüğü gibi kapı koruyucu aslanlar niteliğinde yapıldığı düşünülmektedir.

Özellikle Alaköy Kalesi'nde (Garibin Tepe) bulunan üç aslan protomu dışında, 17. 06. 2022 tarihinde basında yer alan görüntü ve haberlerde kaçak kazılar sonucu ortaya çıkarılan krali/dini bir yapıya ait olabileceğini düşündüğümüz bina kalıntıları ve bu bina kalıntılarının duvarlarında fresko parçaları bulunmuştur. Freskoların kompozisyon ve renkleri Erebuni ve Altıntepe örneklerinde gördüğümüz süsleme programının doğrudan paralelini oluşturmaktadır. Duvardaki freskoların kompozisyonu, hayat ağacı ve bu hayat ağacını aşıl原因 cin figürü aynı zamanda

Doğubayazıt ve Evoğlu kabartmalarında gördüğümüz keçi figürü gibi dini öğelerden oluşmaktadır (Fig. Sonuç 1). Şimdiye kadar olan veriler, Urartu'nun herhangi bir yapı kompleksinde aslanlı girişlerin varlığına dair bir bulguyu içermemektedir. Ancak hem 1995'te bulunmuş olan üç adet aslan protomu hem de yukarıda sözünü ettiğimiz kaçak kazılar sonucu bulunan krali/dini yapı kalıntısı göz önünde bulundurulduğunda Urartu krali/dini yapılarının girişinde de koruyucu kapı aslanlarının olabileceği açık bir şekilde görülmektedir. Bu bağlamda aslan protomlarının Hitit ve Geç Hitit örneklerine benzediği, Assur örneklerinden de açıkça etkilendiği düşünülmektedir.



Fig. Sonuç 1: Alaköy (Garibin Tepe) yapı kompleksinin duvar freskoları.
(<https://www.independentturkish.com/node/522991/haber> Erişim Tarihi: 25.06.2022)

Kabartmalar heykele oranla sayıca daha fazladır. Şimdiye kadar tespit edilebilen kabartma eserlerin sekiz tanesi paye halinde Kef Kalesi'nin 1 ve 3 nolu odalarında *in situ* olarak bulunmuştur. Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan payenin her dört tarafında yapılan ölçü ve incelemeler sonucu merkez kulenin sağ ve solundaki betimlemelerin aynı şablon üzerinde çizildiği ancak birbirine antitetik bakan kanatlı cinlerin kıyafetlerindeki detayların farklı formatlarda yapıldığı tespit edilmiştir.

Yine Kef Kalesi'nde bulunan Adilcevaz Kabartması, beş blok kapının sağında, diğer kabartmalı bir blok ise kapının sol tarafına konumlandırılacak şekilde toplamda altı kabartma bloktan meydana gelmektedir. Muhtemeldir ki bu kabartma, Urartular tarafından bir bütün halinde yapılmıştır. Üzerindeki murç izleri bu kabartmanın bölge halkı tarafından mevcut yerinden nakli sırasında kesildiğini düşündürmektedir. Kef Kalesi güney yamacının eteğinde bulunmuş bir diğer kabartma ise yaklaşık iki ton ağırlığında olan bazalt blok parçasıdır. Kef Kalesi'nde başka kabartmaların da olabileceği hem kırık olan kabartmanın durumundan hem de bölge halkının vermiş olduğu bilgiden yola çıkarak söylenebilir. Kef Kalesi'nde bulunan çok sayıdaki kabartmanın varlığı, buranın dini açıdan Urartu için önemli bir yapı olduğunu düşündürmektedir.

Kef Kalesi'nde bulunan kabartmalar haricinde Evoğlu Kız Kalesi çevresinden gelen ve kırmızı kumtaşından yapılmış “Evoğlu Kabartması”, Erzurum çevresinden gelen ve şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan “İnsan Kabartması” ve “Aslan Kabartması”, Van Müzesi'nde teşhir edilen “Boş Araba Kabartması”, Tahran Müzesi'ndeki “Bastam Mazgallı Kabartma”, Ayanis Kalesi yamacından gelen kabartma parçaları ve Toprakkale'de bulunmuş olan kabartma, oyma ve kakma tekniğinin bir arada kullanıldığı “Tanrı/kral Kabartması” diğer kabartma eserlerimizdir. Doğubayazıt ve Yeniköy kaya kabartmaları ise Urartu kaya işçiliğinde görülen ünik eserlerdir. Aynı zamanda Neft Kuyu Mezarı'nın cephesinin her iki yanında bulunan kuleli yapılar da Urartu cephe anlayışının tek örneğini temsil etmektedir.

Urartu taş işleme sanatında ünik olarak anılan ve bizimde yontu olarak aldığımız diğer eserler, intaglio/oyma ve kakma teknikli figürlerdir. Ayanis ve

Toprakkale’de gördüğümüz bu figürler, taş bir zeminde negatifi çıkarılarak ve içine değerli maden yerleştirilerek/kakılarak yapılmıştır. Argiști oğlu Rusa döneminde oyma-kakma tekniğiyle; taşı oyarak içine bezemeli kireç taşı ile doldurmak, farklı bir süslemenin ortaya koyulduğunu göstermektedir. Her ne kadar Ayanis ve Toprakkale’de bulunan intaglio ve kakma tekniği ile yapılmış betimlemeler, ünik olarak değerlendirilse de aslında Urartu’nun oyma içine kakma tekniğini farklı malzemelerde de kullanmış olduğu bilinmektedir. Urartu, taş işçiliğinin yanı sıra ana malzemesi tunç, fildişi olan nesnelerde de oyma içine kakma tekniği sıklıkla kullanmıştır. Ana malzemenin bir kısmını oyarak yerine renkli taş, balmumu, fildişi veya metal yerleştirmek Urartu’nun karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir. Ayanis ve Toprakkale örneklerinin haricinde taş kaplar, mobilya aksamı gibi tunç eserler ve fildişinden yapılmış objeler de oyma-kakma tekniğinin kullanıldığı örneklerdir.

Kazıma bezeme figürler ise toplamda 30 adet olup bunların ikisi Ayanis Kalesi’nde yer almaktadır. Ayanis Haldi Tapınağı cellasındaki podyum üzerindeki kazıma tekniğiyle yapılmış örnekler ve tapınak alanının doğusunda kalan podyum üzerinde kazıma bezemeli figürler söz konusudur. Buradaki figürler genel anlamda Urartu sanatında sıklıkla tekrar edilen hayat ağacı ve kanatlı cin gibi kompozisyonlardan oluşmaktadır. Diğer iki kazıma bezeme, Toprakkale’nin güney yamacında bulunmuş olup şu an Hermitage Müzesi’nde sergilenmektedir. Yine Hermitage Müzesi’nde olan yirmi beş adet kazıma bezemeli friz parçası vardır. Kazıma bezemeli örneklerin diğer tekniklerle üretilenlere göre sayıca fazlalığı, Urartu sanatında yaygın kullanılan bir teknik olduğunu ortaya koymaktadır.

Urartu’nun erken dönemlerinde belirgin bir Assur etkisi söz konusu olmuştur. Ancak Assur’da görülen öykücü anlatım Urartu’da yok denecek kadar azdır. Bunun yerine durağan ve birbirini tekrarlayan figüratif tasvirler yer almaktadır. Bu haliyle Urartu’nun doğrudan Assur’dan etkilendiği söylemi yerine Kuzey Mezopotamya ortak kültür mirasının getirmiş olduğu bir sanat içinde kendi üslubunu oluşturduğu söylemini temel almak, daha doğru bir yaklaşımdır.

Assur ile Urartu arasındaki etkileşimi anlayabilmek için öncelikle Urartu kimliğinin kültürel bazı özelliklerinin tanımlanabilmesi gerekir. Bu tanımın yapılabilmesi için de Urartu'nun kuruluş evresinden itibaren, Assur ile nasıl bir ilişki içinde olduğu ve Assur kültürel öğelerini nasıl gözlemlediği irdelenmelidir. Bu durumda Urartu'nun gözlemlediği ve kendine adapte ettiği “Assur kültür etkisini” belirleyebilmek için Assur yazıtları⁷⁹ ve görsel sanat öğeleri⁸⁰, önemli bir referans olarak kabul edilebilir.

Assur-Urartu arasında sadece siyasi ve askeri anlamda bir etkileşim olmamış aynı zamanda hem Urartu hem de Assur'un himayesi altında ve önemli ibadet yeri olan Kummu⁸¹ ve Muşaşır tapınakları, etkileşimin yoğunluğunu artıran yerler arasında olmuştur. II. Sargon (MÖ 721-705) döneminde yaşanan kutsal kent Muşaşır şehrinin⁸² yağmalanmasına dair bilgilerimiz; Sargon tarafından yazdırılan zengin ganimet

⁷⁹ Urartu kelimesi Assur'da ilk defa Orta Assur döneminde I. Salmanasar (1273-1244) zamanında geçmektedir. Salmanasar, Uruatri/Uratri bölgesini kendisine isyan etti gerekçesiyle işgal ettiğinden bahsetmekte ve aynı zamanda burada yaklaşık 50 kasaba veya köyü yağmaladığını, halktan haraç aldığını ve genç erkekleri Assur'a rehin olarak getirdiğinden bildirmektedir (Curtis, 2012: 427; Grayson, 1972: 81, Text No. 127).

⁸⁰ Urartu etkileşimi, V. Şamşi-Adad (MÖ 823-811), IV. Salmanasar (MÖ 782-773), V. Asur-Nirari (MÖ 754-745) ve III. Tiglat-Pileser (MÖ 744-727) dönemlerinde de Urartu'ya karşı yoğun seferler yaşandığını bilmekteyiz (Curtis, 2012: 430). Daha sonra I. Tukulti-Ninurta (1243-1207), I. Tiglat-pileser (1114-1076), Asurbanipal (1073-1056), II. Adad-nirari (911-891), II. Asurnasirpal (883-859) ve III. Salmanasar (MÖ 858-824) Urartu bölgesine seferler düzenlediklerini ve buradan haraç aldıklarını yazıtlarda dile getirmektedirler. Urartu-Assur etkileşimi açısından ele alındığında II. Asurnasirpal'ın ve III. Salmanasar'ın haraç envanteri ve Balawat Kapısı'nın tunç bantlarındaki sahnelerden de anlaşılmaktadır. Tunç kuşaklara işlenmiş bu sahneler, kabartma ve kazıma tekniğiyle yapılmış olup iki parça süslemeli ahşap kapı üzerinde yer almaktadır. II. Asurnasirpal Balawat Kapısı'nda düşman askerlerini betimlerken standart bir asker profili çizmektedir. Sorguçlu miğfer ve yuvarlak kalkan ile dağlardan inen bu askerlerin Urartulu olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni III. Salmanasar'ın Balawat Kapısı'nın I, II ve VII bantlarındaki Urartu asker tipolojisiyle benzerlik göstermesidir. Burada betimlenen askerler, Urartu askerinin sahip olduğu benzer miğferlere sahip, geniş kemerli, kısa tunikli ve sadece mızrakla silahlanmış insanlar olarak betimlenmektedir. III. Salmanasar, yazıtında Urartu kenti olan Sugunia, Arzaşkun'dan ve Urartu kralı olduğu düşünülen Aramu'dan bahsetmekte ve Balawat Kapısı'ndaki betimlemelerdeki tipolojik özellikler II. Asurnasirpal bantlarında da benzer özellikler göstermesi, aynı halkla ikinci kez mücadele ettiğinin göstergesidir (Batmaz, 2011: 43-44). Muhtemeldir ki Assur sanatçıları düşman askerini sadece Assur askerinden ayırt etmek için değil, aynı zamanda Urartu kültür öğelerinin gerçekçi tarafını da betimlemiştir.

⁸¹ MÖ 2. binyılların başından beri, Kumme'nin Fırtına Tanrısı, cennetin ve yeryüzünün rakipsiz hükümdarı kabul edilir. Hem Hitit hem de Hurri mit ve ritüellerinin çoğunda yer alır. Assur ve Urartular da bu kutsal alanı sık sık ziyaret ederlerdi (Radner, 2011: 738-742).

⁸² Muşaşır kenti bir Urartu kenti olarak algılansa bile aslında Urartu ve Assur arasında bağımsız bir tampon kent olduğu bununla birlikte Haldi tapınağında Assur tarafından yağmalanan eserlerin çoğu Urartu kralları tarafından kutsal kente adanan eserler olduğu anlaşılır ve Sargon'un yağmaladığı bu eserler Urartu işçiliğini yansıtır (Radner, 2012).

listesi⁸³ ve Khorsabad sarayında Muşaşir yağmalanmasının betimlendiği bir kabartmadan gelmektedir.

Yeni Assur Devleti'nin Urartu üzerindeki etkisi, iki devletin mücadelesi kadar yoğun olmuştur. Assur bir yandan Urartu'nun ezeli düşmanı iken diğer yandan Urartu'ya ayna görevi görmüştür. İki devlet arasında olan savaşlar ve bu savaşlarda elde edilen savaş esirleri ve onların teçhizatları kültürel değişim aracının bir parçası olmuştur (Radner, 2011: 742-743). Bundan dolayı, Assur ve Urartu kültürlerinin etkileşimleri, tarihçiler tarafından Urartu'nun diğer yakın komşuları ile olan etkileşiminden daha ön planda tutulmuştur (Kessler, 1986).

Urartular tanrılarını görselleştirmek için de Assur ikonografisini kullanmıştır. Bu bağlamda dini betimlemelerde benzer ögeler ortaya çıkmaya başlamıştır (Seidl, 2004: 179). Boynuzlu silindirik başlık takan kanatlı cinin hayat ağacını aşılama sahnesi belki de Urartu'da hiç uygulanmayacak bir ritüel iken, Assur gibi güçlü bir devlet tarafından kullanması sonucu etkileşim yoluyla başta Kef Kalesi kabartmaları olmak üzere Urartu'nun önemli merkezlerinde görülen bir uygulama haline gelmiştir. Aslında bu Assur özelinde, Mezopotamya geleneklerinden süregelen bir uygulamadır. Köklü bir gelenek sonucu Doğu Anadolu coğrafyasına ulaşması, Urartular tarafından kolaylıkla kabul edilmesine yol açmış olabilir (Fig. Sonuç 2).

⁸³ II. Sargon, Muşaşir kralı Urzana'nın sarayından yaklaşık 1040 kg altın, 5060 kg gümüş ve 400 kg'dan fazla değerli metalden obje yağmaladığını söyler. Bunlar arasında 6 altın kılıç ve hançer, Rusa'ya ait 11 kapaklı gümüş kâse, yaldızlı mızraklar vardır. Haldi Tapınağı'nda ise Sargon, 109 ton bronz külçede dahil olmak üzere büyük miktarda ganimet çıkardığı uzun bir liste yer alır. Bunlar içinde: 96 gümüş nesne; mızrak, zırh, yay, gümüş savaş arabaları, 6 altın kalkan 393 gümüş kap, değerli taşlar, bakır kalkan, hançer ve 607 bakır kap, 3 bronz kazanın yanı sıra Urartu krallarına ait olan iki atlı bir arabalı olmak üzere bronzdan devasa kapı koruyucu heykelleri de yine listede yer almaktadır (Curtis, 2012: 430; Mayer, 1983: 105-108, Text No. 349-397; Wartke, 1993: 55; 2012: 413).



Fig. Sonuç 2: a) Urartu Altintepe duvar resmi (Anadolu Medeniyetleri Müzesi–Ş. Kaya) b) Assur Kalhu/Nimrud Sarayı (British Museum–Ş. Kaya) c) Arami-Sakçagözü Kabartması (Anadolu Medeniyetleri Müzesi–Ş. Kaya).

Nitekim Assur ve Babil geleneklerinden bildiğimiz kilden yontulmuş balık giysili rahip figürinlerinin de Urartu merkezleri olan Karmir Blur ve Kef Kalesi’nde bulunmuş olması, bunun önemli göstergesi olarak kabul edilebilir (Calmayer, 1976: 45).

Bunların yanı sıra; Yakın Doğu’da da sıkça kullanılan “halka içinde tanrı betimi”⁸⁴ (Seidl, 2004: 201), I.Asumasirpal’in beyaz obeliskinde betimlenen yapıya ait mazgallı ve kulesinde bulunan pencerelerin Kef Kalesi’nde bulunan kabartmalarda da kullanılması (Börker-Klähn, 1982: 62), Dur-şarukin sarayında bulunan duvar resmindeki aplikelerin Urartu Altintepe’de bulunan duvar resminde görülen aplikelerle aynı olması ve hatta tıpkı Altintepe’deki friz içine boğa ve applike yerleştirilmesi, palmet, rozet ve nar gibi bitki desenlerin sık kullanımı (Fig. Sonuç 3) (Sevin, 2010: 141, Fig. 167), Til Barsip Arbela’daki İştâr kabartması tanrı figürü ile Kef Kalesi payelerinde ve Adilcevaz Kabartması’nda görülen tanrı figürüyle benzer başlığa sahip olması (Seidl, 2004) Yakın Doğu sanatının Urartu üzerindeki etkilerini ifade etmektedir. Ayrıca hayat ağacı aşılama sahnesi, kostümler ve askeri aksesuarlar neredeyse Assur ile aynı olması, Urartu sanatının üzerindeki Assur etkisini net olarak göstermektedir.

⁸⁴ Urartu’nun her döneminde ve genellikle bronz eserlerde karşımıza çıkmaktadır (Seidl, 2004: 201).

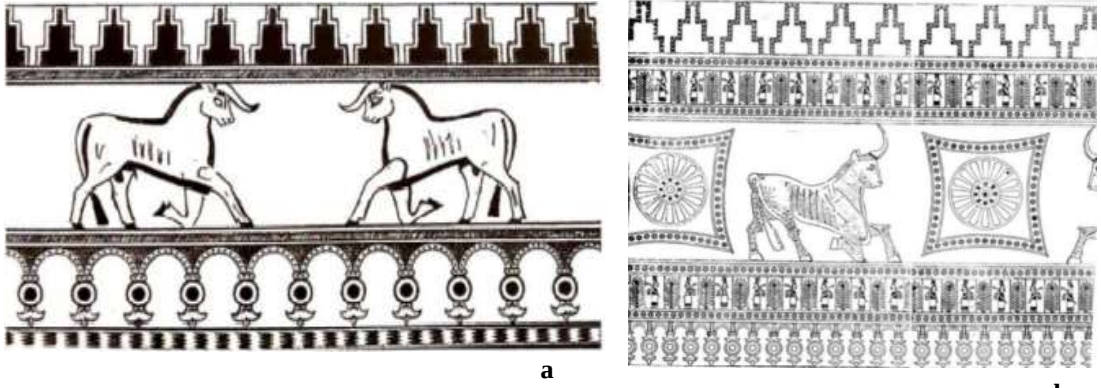


Fig. Sonuç 3: a) Yeni Assur duvar resmi b) Urartu duvar resmi
(Sevin, 2014: 75; Hovhannissian, 1973: 120).

Ancak burada bir yanılgıya düşmemek de gerekir. İstatistiki olarak Urartu'nun çoğu betimlemeleri bizi Yeni Assur'a götürse de kendine özgü anlatım ve üslup söz konusudur. Assur ile Urartu arasındaki farklı sanatsal öğelerin oluşmasının temelinde; coğrafi koşullar ve geleneksel yapı iki temel ayırıcı unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Kessler, 1986; Radner, 2011: 748).

Urartu erken dönemlerinde ilişki kurduğu kültürün/kültürlerin belli öğelerini alarak daha sonra kendi üslubunu ortaya koymuştur (Sevin, 2005: 116-117). Bu anlamda Urartu sanatına; mekânsal bağlam, kompozisyon, motif ve betimlemelerine detaylı bakıldığında Urartu'nun Yeni Assur'a bağımlı bir sanat izlemediği net olarak görülebilmektedir.

Assur ve Urartu'nun kendine özgü mimari mekânsal üretim biçimi mevcuttur. Söz gelimi, Assur saray kabartmaları olarak bilinen kabartmalarda hem propaganda amaçlı hem de sanatsal anlamda belirli bir tasvir anlayışı vardır. Savaş ve avcılık saray kabartmalarının ana temasını oluşturmakla birlikte ihtişam ve güç baskın olarak hissedilmektedir. Kabartmaların görkemini artırmak için kabartma üzeri resim yapılarak duvarlar boydan boya figüratif öğelerle bezenmiştir. Öyle ki Assur saray yapısındaki kabartmaların tamamını bir bütün halinde algılamak güçtür. Ancak Assur kabartmalarındaki öyküsel anlatım söz konusu olup anlatılmak istenen bütün hikâye hem görsel hem de yazınsal olarak bir bütün halinde verilmektedir. Bu haliyle Assur kabartmalarını bir fotoromana benzetmek mümkündür. Aynı zamanda kabartmaların

bu denli propaganda ögesi olarak kullanılması, sarayın hem halka hem de başka devletlerin “bürokratlarına” açık olma ihtimalini göstermektedir.

Bunun yanında Urartu’da kabartmaları öykücü ve yazınsal bir anlatıya sahip olmadığı gibi sınırlı sayıda yapılmış küçük boyutlu kabartmaları da bir bütün olarak algılamak daha kolaydır. Bu bağlamda muhtemeldir ki Urartu krali binaları Assur sarayları gibi kamuya açık değildir. Urartu, Assur gibi “bürokrat” ağırlayamamış ya da ağırlama ihtiyacı gütmemiştir. Dolayısıyla Urartu krali yapıları ya da kabartmaları propaganda unsuru haline gelmemiştir.

Urartu kabartma, oyma veya kazımalarında, Assur’da görülen ayrıntılı tasvirlerden ziyade genellikle tekrar eden bir desen karakteri vardır. Böylelikle anlatısal bir içeriğe sahip olmayıp, bir bütün olarak tasarlanmış gibi görünmektedir. Bu nedenle Yeni Assur saray ve tapınak kabartmalarına kıyasla farklı bir işlev veya anlama sahip olduğu düşünülebilir. Kompozisyonların geneline baktığımızda; Urartu kabartmalarında, sözde ele geçirilen esirlere karşı, kazığa oturtma, deri yüzdürme, kafası kesilmiş insanlarla yığın oluşturma gibi çeşitli işkence ve katliamlara yer verilmemektedir. Assur kabartmalarında görülen av ve savaş sahneleri, kralların çağdaş devletler üzerinde kurmuş olduğu hâkimiyet betimlemeleri ve buna ek olarak kabartma ve heykeller üzerinde yazılan yazılar⁸⁵, propagandanın hem görsel hem de yazınsal bütün etkisini sunarken, bu durum Urartu’da genellikle dinsel öğeleri ön planda tutan bir betimleme anlayışıyla farklılık arz etmektedir. Bu durum Urartu’nun sosyoekonomik durumu ile doğrudan bağlantılıdır. Urartu hayat ağacı ve onu aşıl原因 boynuzlu silindirik başlığa sahip kanatlı cin figürü gibi dinsel öğeleri de muhtemelen sadece şekilsel olarak veya dekoratif amaçlı almıştır.

Urartu’nun Geç Hitit ile etkileşimi Yeni Assur’a nazaran sanatsal objelerde daha az görülmektedir. Geç Hitit Devletleri merkezi bir krallığa sahip olmayıp ayrı ayrı kent devletlerinden meydana gelmektedir. Bundan dolayı Urartu sanatında baskın

⁸⁵ Ayrıca, Urartu’da yazıt neredeyse günlük hayatta hiç kullanılmazken Assur’da propaganda amaçlı kraliyet yazıtlarına ek olarak mektuplar, yapı yazıtları ve hesaplar gibi günlük belgelerde söz konusudur (Egbers, 2019: 98).

bir Geç Hitit sanat etkisi yerine baskın bir Assur sanatının görülmesinin temel nedeni siyasi bir birliğin olmayışı kanısındayız.

Bu bağlamda mevcut etkiler; boynuz betimlemeli başlıklar, sfenks figürleri, aslan betimlemeleri ve kompozisyonlar üzerine olmuştur. Söz gelimi, Kargamış ve Sam'al'da "Kabartmalı Uzun Duvar" ve "Arabalı Savaş Sahnesi" Urartu "Boş Arabası Kabartması" kompozisyon olarak karşılaştırılabilir örneklerdir⁸⁶. Yine Kargamış'ta bulunmuş olan ve ellerinde barsom taşıyan kadınlar (Darga, 1992: 248-249, 252, Fig. 255-256, 259,262) ile elinde barsom olan Erzurum İnsan Kabartması'ndaki figür aynıdır.

Bunlar haricinde Urartu ve Mezopotamya'da da yaygın şekilde kullanılan hayat ağacı motifinin, Geç Hitit sanatında da kullanıldığı görülmektedir (Fig. Sonuç 4).



Fig. Sonuç 4: a) Arami-Sakçagözü saray girişine konulan grifon kabartması (Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ş. Kaya) b) Assur grifon kabartması c) Urartu Altın-tepe fildişi grifon (Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ş. Kaya) d) Geç Hitit-Sam'al grifon kabartması (Anadolu Medeniyetleri Müzesi -Ş. Kaya).

Geç Hitit Devletleri'nin içinde yer alan Arami sanatı ise yine Urartu ile benzer ikonografik öğeler barındırmaktadır. Aslantaş'ta bulunmuş olan kabartmalı stel bunun en iyi örneklerinden birisidir. Bu stelde, Assur ikonografisinin karakteristik özellikleri olan boğa üzerinde, her iki elinde şimşek demeti tutan fırtına tanrısı tasvir edilmiştir. Silindirik başlık, yırtmaçlı cübbe, güçlü ve kaslı bacaklara sahip bu tanrı Fırtına tanrısı Hadad olarak bilinmektedir. Bu tanrı Urartu panteonunda Teişeba olarak anılsa da

⁸⁶ Atların altında duran okla vurulmuş düşman askerleri hem Assur'un hem de Urartu'nun tipik savaş kompozisyonunu oluşturmaktadır.

hem ikonografik hem de işlev olarak aynıdır (Bonatz, 2014: 229, Pl XI). Diğer benzer ögeler kuş başlı/grifon kanatlı cinlerdir. Arami sanatçıları tarafından başları değiştirilmiş olsa da⁸⁷ cinin elinde tutmuş olduğu kozalak ile hayat ağacını sulama sahnesi aynıdır (Fig. Sonuç 4).

Hem Geç Hitit hem de Arami kaidelerinde gördüğümüz üslup ise Urartu payelerinden çok farklı tekniklerle yapılmıştır. Geç Hitit ve Arami kaideleri genel olarak aslan figürü veya bitkisel motifler kullanılarak, rond-bosse tekniğiyle üç boyutlu olarak yapılmıştır. Urartu'da payeler ise alçak kabartma tekniği kullanılarak yapılmaktadır.



Fig. Sonuç 5: a) Kanatlı Frig Grifonu (Anadolu Medeniyetleri Müzesi –Ş. Kaya) b) Ayanis cellasında bulunan kazıma bezeme (<https://www.instagram.com/arkeofilm/> Erişim Tarihi: 15.07.2022).

Urartu-Frig taş yontularında gözlenen etkileşim de ise en belirgin figürler aslan ve grifon ortostat kabartmalarıdır⁸⁸ (Fig. Sonuç 5). Yılantaş ve Aslantaş aslanları ile Urartu aslanlarının arasında da benzer özellikler görülmektedir. Urartu-Frig etkileşiminde taş yontu haricinde tunç eserlerde benzer tipolojik özellikler görülmektedir⁸⁹.

⁸⁷ Baştaki kartal başı betimlemesi yerine aslan-at karışımı bir varlığa dönüştürmüşlerdir. Buradaki alt çene kısmına baktığımızda gaga şekli yerine daha çok aslan çenesi şeklindedir (Darga, 1992: 303, Res. 293). Aynı şekilde açık ağızlı olup tıpkı Geç Hitit, Urartu örneklerinde gördüğümüz dil yılan tıslaması gibi dışarda ve dişler belirgindir.

⁸⁸ Şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan grifon ve aslan ortostatları hem Urartu hem de Mezopotamya geleneğinde sıkça gördüğümüz figürlerdir (Uçankuş, 2002: 324,325, Fig.a-b).

⁸⁹ Tunç aslan heykel motifi, biçim ve işlev açısından Toprakkale'de bulunmuş olan fildişinden yapılmış heykelden ilham alınmış gözükmemektedir (Prayon, 1987: 51-52, Taf.43). Frig Gordion'unda çıkan Vetulonia grubu kazanların üstünde bulunan insan figürlerinin omuzlarındaki pileli pelerin, Arami stilinde olduğu ve ayrıca Zincirli ve Sakçagözü örneklerinde de görüldüğünü belirtmektedir (Akurgal, 1968: 36, Taf. XX-XXI). Gordion kazıları sonucu Tümülüs'te bulunan insan başı kazan eklentileri,

Sonuç olarak denilebilir ki ilk olarak Mısır'da gördüğümüz sfenks figürünün Assur, Geç Hitit, Urartu ve Frig'de de görülmesi, bu figürün Yakın Doğu'dan süregelen bir etkileşim oluşturduğunu göstermektedir (Fig. Sonuç 6). Yine Assur, Geç Hitit, Arami devletlerinden bildiğimiz kuş başlı/grifon figürler, Urartu'da karşımıza çıkması, kanatlı cin ve hayat ağacı aşılama sahnelerinin de Urartu sanatında önemli bir yer işgal etmesi, Yakın Doğu'da baskın olan dini öğelerin, Urartu sanatında doğrudan kabul edilmiş olduğunu açıkça göstermektedir. Nitekim Urartu'da tanrıların benzer ikonografik unsurlar ile gösterilmesi bunun göstergesi olarak kabul edilebilir.

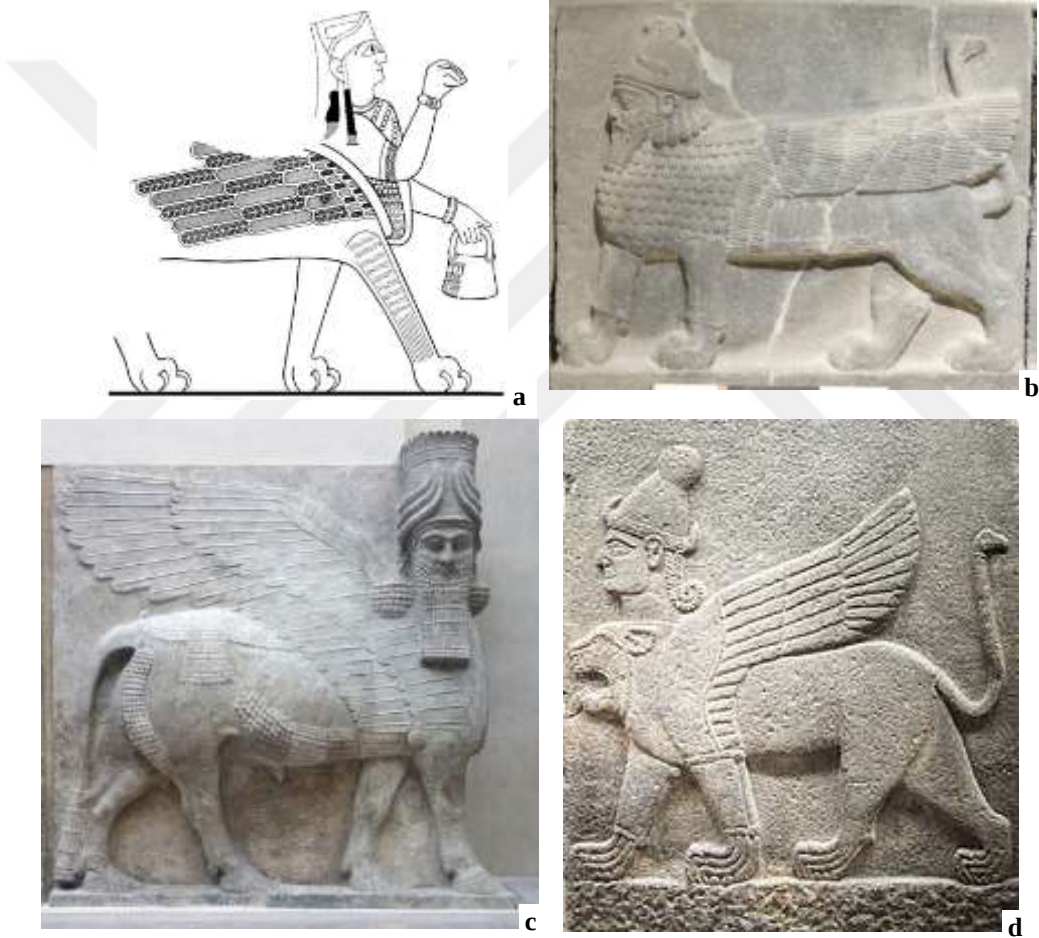


Fig. Sonuç 6: a) Altıntepe’de elinde bakraç tutan sfenks motifi (Özgüç, 1966: 24). b) Arami-Sakçagözü Saray girişine konan kanatlı aslan-insan ortostatı (Anadolu Medeniyetleri Müzesi –Ş. Kaya). c) Assur-Khorsabad sarayında bulunan yandan betimlenen lamaşşu (Louvre Müzesi). d) Geç Hitit-Kargamış “Haberciler Duvarı” iki başlı sfenks (Anadolu Medeniyetleri Müzesi –Ş. Kaya).

Urartu’da bilinen kazan eklentileriyle işlev ve tipolojik benzerlikler göstermektedir. Akurgal’a göre bu akım Urartu merkezli olmasına karşın eklentilerin tipolojik özellikleri aslında Geç Hitit-Arami, Assur özellikleri taşımaktadır (Akurgal, 1968: 36, Taf. I-II).

Bütün bu etkileşimler dikkate alındığında Urartu ve Urartu çağdaşı devletler birbirinden etkilenmiş ve birbirlerini etkilemiştir. Urartu iskân politikası sayesinde de Urartu sınırları içine entegre edilen topluluklar, etkileşim yoluyla kültürel açıdan Urartu kültürüne katkı sağlamış ve bu yolla çağdaş devletlere denk olabilmıştır. Bu bağlamda kitlesel nüfus transferi, etkileşimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Urartu etkileşim ile oluşan sanatsal öğeleri kendi içinde absorbe etmiş ve farklı bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Oluşan sanat anlayışı, taş eserlerden ziyade tunç eserler üzerinden günümüze ulaşmıştır. Ayrıca Urartu çivi yazılı taş stellerinin nitelik ve niceliği göz önünde bulundurulduğunda, Urartu'nun taşı işlemede hünerli olmasına rağmen kendini görsel anlatımdan ziyade yazınsal ifade etmeyi tercih ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda çağdaş devletlerde görülen taş kabartma ve heykellerin Urartu'da az olması, bilinçli bir tercihin sonucu olarak kabul edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Adam, J. P.: 1994 *Roman Building Material & Techniques* London and New York: B.T.Batsford Ltd.
- Akgün, R. G.: 2018 The Fall of the Urartu Kingdom (G. Öncü, Trans.). A. Çilingiroğlu, K. Köroğlu, Z. Çulha, & G. Öncü (Eds.), *Urartians: A Civilization in the Eastern Anatolia* (pp. 66-84). İstanbul: Rezan Has Museum.
- Akşit, İ.: 2011 Late Hittite City States 1200-650 BC. A. Eryılmaz Williams & J. R. Williams (Eds.), *Anatolian Civilizations and Historical Sites* (pp. 67-76). Ankara: Ministry of Culture and Tourism.
- Akurgal, E.: 1946 *Remarques Stylistiques Sur Les Reliefs de Malatya* (Vol. 53). Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Akurgal, E.: 1959 Urartu medeniyeti. *Urartäische Kunst. Anadolu*, 4, 67-114.
- Akurgal, E.: 1962 *The Art of The Hittites*. London: Thames and Hudson.
- Akurgal, E.: 1968 *Urartäische und altiranische Kunstzentren*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Akurgal, E.: 2005 *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: TÜBİTAK.

- Algaze, G.: 2013 The end of prehistory and the Uruk period. In H. Crawford (Ed.), *The Sumerian World* (pp. 68-94). London - New York: Routledge.
- Avcı, C.: 2002 "Van-Yoncatepe Kazılarında Ortaya Çıkarılan Demir Silahlar". (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Avcı, C.: 2015 "Van Gölü Havzası'nda Urartu İskan Politikası". (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Avcı, C.: 2017 The Role of the Enslaved Populations in the Urartian Settlement Policy. *Anadolu Araştırmaları*, 20, 77-90.
- Azarpay, G.: 1968 Urartian Art and Artifacts. *University of California Press*.
- Bachmann, W.: 1927 *Felsreliefs in Assyrien, Bawian, Mal tai und Gundük*. Leipzig: J. C. Hinrichs.
- Baştürk, M. B.: 2012 "Doğu Anadolu'da Demir Çağlar İnanç Sistemlerinin Arkeolojik ve Filolojik Veriler Işığında İncelenmesi". (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Batmaz, A.: 2003 "Urartu Krallığı'nın II. Rusa Dönemi'ndeki Tarihi ve Kültürü [History and Cultur of Urartian Kingdon in the Reign of Rusa II". (Yayınlanmamış Yüksek Lisans). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Batmaz, A.: 2011 "Urartu Kültürünü Oluşturan Temel Öğeler". (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

- Batmaz, A.: 2012 Ayanis Kalesi'nden Hayat Ağacı İnancına İlişkin Yeni Bulgular. *Arkeoloji ve Sanat*, 141: Eylül-Aralık, 39-50.
- Batmaz, A.: 2013 A New Ceremonial Practice at Ayanis Fortress: The Urartian Sacred Tree Ritual on the Eastern Shore of Lake Van. *Journal of Near Eastern Studies*, 72(1), 65-83.
- Beckman, G. M.: 1996 *Hittite Diplomatic Texts*. Georgia: Scholars Press.
- Bednarik, R. G.: 2003 A Figurine from the African Acheulian. *The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research*.
- Bednarik, R. G.: 2017 Chauvet Cave Rock Art by 'Neanderthals'. *The Newsletter of the Australian Rock Art Research Association*, 34(1).
- Belck, W.: 1899 Aus den Berichten über die armenische Expedition. *Zeitschrift für Ethnologie*, 31, 236-275.
- Belli, O.: 1989 Urartu Kalelerindeki Anıtsal Kaya İşaretleri, Monumentale Felszeichen im Bereich urartaischer Festungsanlagen. *Anadolu Araştırmaları*, 11(İstanbul), 65-121.
- Belli, O.: 1996 Çekiç Başlı Urartu Demir Baltaları. *Anadolu Araştırmaları*, 14, 161-182.
- Belli, O.: 1999 *The Anzap Fortresses and the Gods of Urartu*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Belli, O.: 2007 *Van-Yoncatepe Sarayı'nda Bulunan Demir Eşya, Alet ve Silahlar*. Paper presented at the II. Van Gölü Havzası Sempozyumu (4-7 Eylül 2006 Bitlis Kültür Merkezi), Bitlis.
- Benzel, K.-G.,
Sarah B. - Rakic,
Y.-W. Edith W.: 2010 *Art of the Ancient Near East A Resource for Educators*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Bérczi, S.: 2014 *Mesopotamian Arts. Journal of Eurasian Studies*, VI(3).
- Beşikçi, İ.: 1970 *Doğu Anadolu'nun Düzeni Sosyo-Ekonomik ve Etnik Temeller*. Ankara: e yayınları.
- Biber, H.: 2011 *Urartu Silahları / Urartian Weapons*. In K. Köroğlu & E. Konyar (Eds.), *Urartu: Doğu'da Değişim / Transformation in the East* (pp. 233-245). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Biber, H.,
Çavuşoğlu, R.: 2013 *2011 Yılı Muş-Malazgirt Arkeolojik Yüzey Araştırması. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 30(2).
- Bilgiç, E.,
Öğün, B.: 1964 *1964 Adilcevaz Kef Kalesi Kazıları - Excavations at Kef Kalesi of Adilcevaz, 1964. Anadolu (Anatolia)*, 8, 65-120.
- Bilgiç, E.,
Öğün, B.: 1965 *Adilcevaz Kef Kalesi İkinci Mevsim Kazıları (1965). Türk Arkeoloji Dergisi*, 14, 119-120.
- Bilgiç, E.,
Öğün, B.: 1967 *Adilcevaz Kef Kalesi Kazıları 1967 Türk Arkeoloji Dergisi* 16/1, 45-50.

- Bingöl, O.: 2004 *Arkeolojik Mimari'de Taş*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Bonatz, D.: 2014 Art. H. Niehr, W. H. v. Soldt, G. Beckman, C. Leitz, P. Michalowski, P. Miglus, & H. Gzella (Eds.), *The Aramaeans in Ancient Syria* (Vol. 106, pp. 205-242). Leiden-Boston: Brill.
- Bordreuil, P.,
Briquel-Chatonnet, F.,
Michel, C.: 2015 *Tarihin Başlangıçları*. İstanbul: Alfa.
- Botta, P. E.,
Flandin, M. E.: 1849 *Monument de Ninive (Band II) : Architecture et Sculpture*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Börker-Klähn, J.: 1982 *Alt Vorderasiatische Bildstelen und Vergleichbare Felsreliefs Mainz am Rhein, BaF 4.2*.
- Börker-Klähn, J.: 1982 *Alt Vorderasiatische Bildstelen und Vergleichbare Felsreliefs* (Vol. BaF 4.1).
- Brereton, G.: 2018 *I am Ashurbanipal: King of the World, King of Assyria*. London: Thames & Hudson.
- Bryce, T.: 2012 *The world of the Neo-Hittite kingdoms a political and military history*. Oxford: Oxford University Press.
- Burney, C. A.,
Lawson, G. R.: 1958 *Urartian Reliefs at Adilcevaz on Lake Van, and a Rock Relief from the Karasu, near Birecik. Anatolian Studies*, 8, 211-218.

- Calmayer, P.: 1976 Ikonographie und Stil Urartaischer Bildwerke. H. J. Kellner, S. Kroll, & G. Zahlhaas (Eds.), *Urartu Ein wiederentdeckter Rivale Assyriens: Katalog der Ausstellung* (2. Aufl. ed., pp. 45-52). München: Buchdruckwerkstätte Pichlmayr, Prähistorische Staatssammlung, München, Museum für vor- und Frühgeschichte.
- Calmayer, P.: 1979 VII. Zu den Eisen-Lanzenspitzen und der 'Lanze des Haldi'. *Kleiss (Hrsg.)*, 183-193.
- Calmayer, P.: 1991 Some Remarks on Iconography. M. R. (Ed.), *Urartu - A Metalworking Center in the First Millennium B.C.E.* (pp. 311-320). Jerusalem: The Israel Museum.
- Canby, J. V.: 2001 *The "Ur-nammu" Stela*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Collins, P.: 2008a *Assyrian Palace Sculptures*. London: The British Museum Press.
- Collins, P.: 2008b *From Egypt to Babylon the International Age 1550-500 BC*. London: The British Museum Press.
- Collins, S.: 2011 Sumer. In *Splendours of Mesopotamia* (pp. 25-65). London: The British Museum.
- Contini, I. F.: t.y. The reliefs of Maltai (Halamata). *Italian Archaeological Mission in Assyria, Udine University*.
- Curtis, J.: 2007 The Broken Obelisk. *Iraq*, 69, 53-57.

- Curtis, J.: 2011 Splendours of Mesopotamia. In *Splendours of Mesopotamia* (pp. 18-24). London: The British Museum.
- Curtis, J.: 2012 Assyrian and Urartian Metalwork: Independence or Interdependence, Stephan Kroll, C. Gruber, U. Hellwag, Michael Roaf, & Paul Zimansky (Eds.), *Bianili-Urartu* (Vol. The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007 Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007, pp. 427-443). Belgium: Peeters.
- Çakır Atıl, A.: 2015 Rölyef Heykel. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 14, 1-10.
- Çavgın, İ.: 2015 Orta ve Geç Uruk Dönemi'nde (M.Ö. 3700-3100) Kentler, Devletleşme, Ticaret, Kültürel Etkileşim ve Kolonileşme. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 25(1), 75-124.
- Çavuşoğlu, R.: 2005 A unique Urartian belt in the Van Museum. *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan*, 37, 365-370.
- Çavuşoğlu, R., Gökce, B., Işık, K.: 2014 The Craftsmen and Manufacturers in the Urartian Civilization. *Anatolica XL*, 23-45.
- Çevik, N.: 2000 *Urartu Kaya Mezarları ve Ölü Gömme Gelenekleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Çifçi, A.: 2019 John Garstang and Sakçagözü Excavation (1908-1911). *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XXXIV(2), 369-386.

- Çilingiroğlu, A.: 1994 Decorated Stone Vessels from the Urartian Fortress of Ayanis. *Tel Aviv*, 21, 68-76.
- Çilingiroğlu, A.: 1996 Urartu'da Az Bilinen Bir Sanat Dalı Bezemeli Taş Kaplar. *Anadolu Araştırmaları*, 14, 183-195.
- Çilingiroğlu, A.: 1998 Urartu'da Tapınma ve Tapınma Yerleri. G. Arsebük, M. J. Mellink, & W. Schirmer (Eds.), *Light on Top of the Black Hill: Studies presented to Halet Çambel/ Karatepe'deki Işık: Halet Çambel'e Sunulan Yazılar* (pp. 230-239). İstanbul: Ege Yayınları.
- Çilingiroğlu, A.: 2005 Ayanis Kalesi Haldi Tapınağı. *Arkeo Atlas*, 4, 98-99.
- Çilingiroğlu, A.: 2007 Urartulu Argışti oğlu Kral Rusa: Bir Başarı Öyküsü. *TÜBA-AR*, 10, 73-89.
- Çilingiroğlu, A.: 2008 Rusa son of Argishti: Rusa II or Rusa III? *Ancient Near Eastern Studies* 45. *A Re-Assessment of Iron Ages Chronology in Anatolia and Neighbouring Regions. Proceedings of a Symposium held at Ege University, Izmir, Turkey, 25-27 May 2005*, 21-29.
- Çilingiroğlu, A.: 2011 Ayanis Kalesi / Ayanis Fortress. K. Köroğlu, E. Konyar (Eds.), *Urartu: Doğu'da Değişim / Transformation in the East* (pp. 336-359). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çilingiroğlu, A.: 2014 Ayanis Kalesi'nde Mısır Mavisi (Egyptian Blue). A. Özfirat (Ed.), *Arkeolojiyle Geçen Bir Yaşam İçin Yazılar. Veli Sevin'e Armağan. SCRIPTA. Essays in*

Honour of Veli Sevin/ A Life Immersed in Archaeology
(pp. 137-145). İstanbul: Ege Yayınları.

Çilingiroğlu, A.,
Erdem, A. Ü.: 2007

Ayanis Kalesi Kazıları, 2005. *Kazı Sonuçları Toplantısı*,
28(I), 123-136.

Çilingiroğlu, A.,
Salvini, M.: 2001

Ayanis I Ten Years' Excavations at Rusahinili Eidurukai 1989-1998 (Vol. VI): CNR Istituto Per Gli Studi
Micenei Ed Egeo-Anatolici.

Çilingiroğlu, A.,
Salvini, M.: 2012

New Contributions to Urartian Archaeology From the
Fortress at Ayanis. A. Çilingiroğlu & A. Sagona (Eds.),
*Anatolian Iron Ages 7, The Proceedings of the Seventh
Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Edirne, 19-24
April 2010* (pp. 100-112). Leuven-Paris-Walpole, Ma.:
Peeters.

d'Errico, F.,
Nowell, A.: 2000

A New Look at the Berekhat Ram Figurine: Implications
for the Origins of Symbolism. *Cambridge
Archaeological Journal*, 10(1), 123-167.

Dan, R.: 2015

Circles in Stone: Urartian Decorative Inlay Stonework.
ARAMAZD, IX(2), 55-66.

Darga, A. M.: 1992

Hitit Sanatı (Vol. 56). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat
Yayınları.

Derin, Z.,
Sağlamtemir, H.: 1998

Alaköy Kalesi ve Kale'de Bulunan Urartu Heykelleri.
Belleten, 233, 15- 24.

Diakonoff, I. M.: 1983

On the Question of Haldi's Symbol. *Drevnii Vostok*, 4,
190-194.

- Egbers, V.: 2019 „Ein Assyrer in Urartu“. Thirdspace in der Eisenzeit in Nord-Mesopotamien. *Forum Kritische Archäologie* 8, 92–113.
- Erdoğan, E.: 2018 *Frig Kültürü ve Uygarlığı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Fuchs, A.: 2012 Urartu in Der Zeit. S. Kroll, C. Gruber, U. Hellwag, M. Roaf, & P. Zimansky (Eds.), *Biainili-Urartu* (Vol. The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007 Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007, pp. 135-161). Belgium: Peeters.
- Gadd, C. J.: 1934 *The Assyrian Sculptures*. England: British Museum.
- Gökçe, B.: 2011 "Arkeolojik Buluntular, Betimle Sanatı ve Yazılı Kaynaklar Işığında Urartu Krallığı'nda Tekerlekli Taşıtlar". (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Van
- Gökçe, B., Işık, K., Değirmencioğlu, H.: 2013 On Urartian Chariots. A. Veldmeijer & S. Ikram (Eds.), *Chasing Chariots. Proceedings of the first international chariot conference (Cairo 2012)* (pp. 107-122). Leiden: Sidestone Press.
- Grayson, A. K.: 1972 *Assyrian Royal Inscriptions* (Vol. I). Wiesbaden.
- Gündüz, S.: 2000 "M.Ö. I. Binin İlk Yarısında Anadolu Tasvir Sanatında Arabalar". (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

- Güngör, P. (2001). "Urartu Taş Kapları". (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Hall, H. R.: 1928 *Babylonian and Assyrian Sculpture in the British Museum*. Paris and Brussels: Les Editions G. Van Oest.
- Haller, A.: 1954 *Die Gräber und Gräfte von Assur*. Berlin: Gebr. Mann.
- Harmanşah, Ö.: 2003 *Eski Yakın Doğu'da Ortostatlı Yapıların Tektonik Estetiği ve Kültürel Bağlamı: Bölgeler-Arası Paylaşılan Mimari Bir Pratiğin Oluşumu*. Paper presented at the Eskiçağ'ın Mekanları/Zamanları/İnsanları. ODTÜ Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans ve Doktora Programı Doktora Araştırmaları Sempozyumu III 2-3 Haziran 2003, Ankara.
- Harmanşah, Ö.: 2013 Taşa Oyulmuş Suretler: Hitit Kaya Anıtları/Figures Carved on the Living Rock: Hittite Rock Monuments. M. D. Alparslan & M. Alparslan (Eds.), *Hititler: Bir Anadolu İmparatorluğu/Hittites An Anatolian Empire* (pp. 566-581). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Haspels, C. H. E.: 1971 *The Highlands of Phrygia: Sites and Monuments I-II*. Princeton.
- Hellwag, U.: 2012 Der Niedergang Urartus. S. Kroll, C. Gruber, U. Hellwag, M. Roaf, & P. Zimansky (Eds.), *Biainili-Urartu The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007 Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007* (pp. 227-241). Belgium: Peeters.

- Herdt, S.: 2012 Steinmetzarbeiten der Urartäer. *IANES – Tübingen*, 1-55.
- Huff, D.: 1968 Das Felsgrab von Eski Doğubayazıt *İstanbul Miteilungen*, 18, 58-86.
- Huff, D.: 1990 Das grab von Eski Doğubayazıt. Seine stellung unter den Urartäischen und İranischen felsgräbern. *X. Türk Tarih Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986, Kongreye Sunulan Bildiriler I* 87-95.
- Işık, K.: 2018 Yazıtlı Eserler. Kenan Işık, Erkan Konyar, Rıfat Kuvanç, Bülent Genç, Bilcan Gölce (Ed.), *Zaiahina'nın Bronzları Doğubayazıt Urartu Metal Eserleri* (pp. 18-29). İstanbul: Doğubayazıt Belediyesi Kültür Yayınları.
- Işıklı, M.: 2014 Ayanis/Urartu Mozaik Sanatı. *Aktüel Arkeoloji*, 39, 132-136.
- Işıklı, M., Beşikçi, B.: 2017 Ayanis Kalesi/Doğu Anadolu Yaylasında Görkemli Bir Yapı Ayanis Kalesi Podyumlu Salonu. *Aktüel Arkeoloji*, 60(Kasım-Aralık), 64-67.
- Kellner, H. J.: 1980 Ein neues Goldmedaillon aus Urartu. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 13, 83-89.
- Kessler, K.: 1986 Zu den Beziehungen zwischen Urartu und Mesopotamien. V. Haas (Ed.), *Das Reich Urartu. Ein altorientalischer Staat im 1. Jahrtausend v.Chr. [Symposion, Konstanz 12. bis 15. Juni 1984]* (Vol. 17,

pp. 59-86). Konstanz: Universitätsverlag Konstanz GmbH.

- Kınal, F.: 1954 A. Dupont Sommer: ''Les Arameens. L'orient Ancien Illustre N. 2., Librairie A. Maisonneuve. Paris 1949. 124 S. 8''. *DTCF. Dergisi*, 1-2(12), 193-205.
- Kleiss, W.: 1972 Ausgrabungen in der urartäischen Festung Bastam (Rusahinili) 1970. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 5, 1-68.
- Kleiss, W.: 1973 Planaufnahmen Urartäischer Burgen in Iranisch-Azerbaidjan im Jahre 1972. *Archaeologische Mitteilungen aus Iran* (Vol. 6, pp. 81-89). Berlin: IstMitt
- Kleiss, W.: 1974 *Planaufnahmen Urartäischer Burgen und Neufunde Urartäischer Anlagen in Iranisch-Azerbaidjan im Jahre 1972* (Vol. 7).
- Kleiss, W.: 1976a Urartaische Architektur. H.-J. Kellner (Ed.), *Urartu: Ein wiederentdeckter Rivale Assyriens* (pp. 28-44.). Munich: Prähistorische Staatssammlung München.
- Kleiss, W.: 1976b Urartaische Plätze in Iran (Stand der Forschung Herbst 1975) 9, 19-43.
- Kleiss, W.: 1979 *Bastam I: Ausgrabungen in den Urartäischen Anlagen 1972-1979*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Kleiss, W.: 1982 Darstellungen Urartaischer Architektur. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 15, 53-77.

- Kleiss, W.: 2015 *Geschichte der Architektur Irans*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Kleiss, W.: 1988 *Bastam II*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Kleiss, W.,
Hauptmann, H.: 1976 *Topographische Karte von Urartu*. In *Archaeologische Mitteilungen Aus Iran*. Berlin: Verzeichnis der Fundorte und Bibliographie.
- Koçhan, N.: 1990 *Malazgirt-Tıkızlı Kalesi*. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, V, 87-108.
- Konakçı, E.: 2009 *Urartu Krallığı'nın Ekonomik ve Siyasi Yapılanmasında Toplu Nüfus Aktarımları*. Sağlamtimur, H., Abay, E., Derin, Z., Erdem, A.Ü., Batmaz, A., Dedeoğlu, F., Erdalkıran, M., Baştürk, M.B., Konakçı, E. (Eds). *Altan Çilingiroğlu'na Armağan Yukarı Denizin Kıyısında Urartu Krallığı'na Adanmış Hayat*. (pp. 367-381)İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Konyar, E.: 2006 *An Ethno-Archaeological Approach to the "Monumental Rock Signs" in Eastern Anatolia*. *Colloquium Anatolicum V*, 113-126.
- Konyar, E.: 2017 *New Observations of the Doğubayazıt Rock-cut Tomb*. *Anadolu Araştırmaları*, 17-35.
- Konyar, E.: 2019 *Urartu'da Mezar Tipleri ve Gömü Âdetleri*. E. Konyar, K. Köroğlu (Ed.), *Urartu Doğu'da Değişim* (pp. 147-169). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Konyar, E.: 2022 *Urartu Aşiretten Devlete*. İstanbul: Homer Kitapevi.
- Konyar, E.,
Işık, K.: 2018 Doğubayazıt ve Ahmet Köroğlu Koleksiyonu. K. Işık, E. Konyar, R. Kuvanç, B. Genç, B. Gökce (Ed.), *Zaiahina'nın Bronzları Doğubayazıt Urartu Metal Eserleri* (pp. 8-17). İstanbul: Doğubayazıt Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kozbe, G.: 1997 Geç Hitit Sanatı ve Mimarlığı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Vol. 1, pp. 656-662). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- König, F. W.: 1955 *Handbuch der Chaldischen Inschriften (Archiv für Orientforschung, herausgegeben von Ernst Weidner)*. Horn: Graz.
- Kroll, S.: 2012 Rusa Erimena in archäologischem Kontext. S. Kroll, C. Gruber, U. Hellwag, M. Roaf, & P. Zimansky (Eds.), *Biainili-Urartu* (Vol. The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007 Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007, pp. 183-186). The Proceedings of the Symposium held in Munich PEETERS.
- Kroll, S.: 2019 İran'daki Urartu Şehirleri. E. Konyar, K. Köroğlu (Ed.), *Urartu Doğu'da Değişim* (pp. 104-122). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuvanç, R.: 2017 "Urartu Mimarisinde Malzeme ve Teknik". (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Van Yüzüncü Yıl, Van.
- Lehmann-Haupt, C. F.: 1921 Das urartäische-chaldische Herrscherhaus. *Zeitschrift für Assyriologie*, 33, 27-51.

- Lehmann-Haupt, C. F.: 1931 *Armenien Einst und Jetzt* (Vol. II). Berlin.
- Luckenbill, D. D.: 1927 *Ancient Records of Assyria and Babylonia. Volume II Historical Records of Assyria from Sargon to the End.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Macqueen, J. G.: 1996 *The Hittites and Their Contemporaries in Asia Minor.* London: Thames and Hudson.
- Madhloom, T. A.: 1970 *The Chronology of Neo-Assyrian Art.* London: The Athlone Press.
- Markoe, G.: 1982 Barsom or Staff? An Inscribed Urartian Plaque. *Metropolitan Museum Journal*, 17, 5-8.
- Marr, N. J.,
Orbeli, H. I.: 1922 *Arkheologicheskaya ekspeditsiya 1916 goda v Van* Petersburg.
- Marx, K.,
Engels, F.: 2009 *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri* (M. Belli, Trans. Vol. 4. Baskı). Ankara: Sol Yayınları.
- Mayer-Opificius, R.: 1993 Gedanken zur Bedeutung des urartäischen Ortes Kefkalesi. *Istanbuler Mitteilungen* (pp. 267-279): Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Istanbul (ISTMITT 43).
- Mayer, W.: 1983 Sargons Feldzug Gegen Urartu -714 v. Chr. Text und Übersetzung. *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* (Vol. 115, pp. 65-133). Berlin.

- Melikišvili, G. A.: 1960 *Urartskie Klinoobraznye Nadpisi (Uartian Cuneiform Inscriptions)*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Menis, R.: 2020 Iconography as expansionism: The Neo-Assyrian Empire and the ideological conquest of frontiers. *Università degli Studi di Udine/Monografie*, 3, 119-135.
- Merhav, R.: 1991 *Urartu, A Metal working Center in the First Millennium B.C.E.* Jerusalem: Israel Museum.
- Merhav, R.,
Ruder, A.: 1991 *The Construction and Production of a Monumental Bronze Candelabrum of King Menua of Urartu*. Paper presented at the Anatolian Iron Ages. The Proceedings of the Second Anatolian Iron Ages Colloquium held at İzmir, 4-8 May 1987, Oxford.
- Moorgat, A.: 1969 *The Art Of Ancient Mezopotamia*. London: Paidon Press.
- Mülayim, S.: 1984 Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, III, 97-114.
- Naumann, R.: 2019 *Eski Anadolu Mimarlığı* (B. Madra, Trans. 6. ed.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Novak, M.: 2015 Assyrians and Aramaeans: Modes of Cohabitation and Acculturation at Guzana (Tell Halaf). J. Aruz & M. Seymour (Eds.), *Assyria to Iberia Art and Culture in the Iron Age* (pp. 123-135). Newyork.
- Nylander, C.: 1970 *Ioians in Pasargadae: studies in Old Persian architecture*. Uppsala: Uppsala University.

- Ocak, H.: 2019 "II. Rusa Dönemi Kalelerinde Görülen Mimari Süslemeler". (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Ornan, T.: 2005 *The Triumph of the Symbol Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban*: Academic Press Fribourg Vandenhoeck.
- Orthmann, W.: 1971 *Untersuchungen zur Späthethitischen Kunst* (Vol. 8). Bonn: Habelt.
- Öğün, B.: 1967 Die Ausgrabungen von Kef Kalesi Bei Adilcevaz und Einige Bemerkungen Über die Urartaische Kunst. *Archäologischer Anzeiger*, 481-503.
- Öğün, B.: 1982 Die urartäischen Paläste und die Bestattungsbräuche der Urartäer. D. Papenfuss & V. M. Strocka (Eds.), *Palast und Hütte* (pp. 217-236.). Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Özdoğan, M.: 2011 Çanak Çömlekli Neolitik. N. Karul (Ed.), *Anadolu'nun Arkeoloji Atlası* (pp. 78-82). İstanbul: Arkeo Atlas.
- Özdöl, S.: 2011 Çanak Çömleksiz Neolitik Çağda Güneydoğu Anadolu'da Din ve Sosyal Yapı. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XXVI(1), 173-199.
- Özyar, A.: 2005 Geç Hitit Sanatı. *ArkeoAtlas:Doğu'nun Demir Çağı*, 4, 30-31.
- Parrot, A.: 1961 *Assur*. Paris: Gallimard.

- Parrot, A.: 1970 *Sumerian Art*. New York: A Mentor-Unesco Art Books.
- Payne, M. R.: 2006 *Urartu Çiviyazılı Belgeler Katalogu*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Piotrovsky, B. B.: 1939 *Urartu: drevnejsee gosudarstvo Zakavkaz'ja*. Leningrad.
- Piotrovsky, B. B.: 1944 *Istoriya i Kultura Urartu (History and Culture of Urartu)*. Yerevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR Institute of History.
- Piotrovsky, B. B.: 1960 Vanskoe Tsarstvo (Urartu) *DTCF Dergisi*, 23(1-2), 220-231.
- Piotrovsky, B. B.: 1962 *Iskusstvo Urartu (The Art of Urartu)*. Leningrad.
- Piotrovsky, B. B.: 1965 Urartu Dini. *Dil ve tarih cografya Fakultesi Dergisi*, 23(Journal Article), 39-49.
- Piotrovsky, B. B.: 1969 *Urartu*. London: Nagel Publishers.
- Piotrovsky, B. B.: 1970 *Karmir-Blur*. Leningrad: Aurora Art Publisher.
- Piotrovsky, B. B.: 2011 *Istoriya i Kultura Urartu (History and Culture of Urartu)*. Petersburg: The State Hermitage Saint-Petersburg State University Faculty of Philology.
- Postgate, J. N.: 1992 *Early Mesopotamia: Society and Economy at the Dawn of History*. London/New York: Routledge.
- Prayon, F.: 1987 *Phrygische Plastik (Vol. 7)*. Germany: Ernst Wasmuth Verlag Tübingen.

- Radner, K.: 2011 Assyrians and Urartians. S. R. Steadman & G. McMahon (Eds.), *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia* (pp. 734-751). Oxford.
- Radner, K.: 2012 Between A Rock and A Hard Place: Muşasir, Kumme, Ukku and Subria-The Buffer States Between Assyria and Urartu. S. Kroll, C. Gruber, U. Hellwag, M. Roaf, & P. Zimansky (Eds.), *Biainili-Urartu* (pp. 243-264). Belgium: Peeters.
- Reade, J.: 1999 *Assyrian Sculpture* (2nd ed.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Riemschneider, M.: 1963 Die urartäischen Gottheiten. *Orientalia* (Vol. 32, pp. 148-169). Roma: Pontificium Institutum Biblicum.
- Roaf, M.: 1996 *Mezopotamya ve Eski Yakın Doğu* (Z. Kılıç, Trans.). İstanbul.
- Roaf, M.: 2012 Could Rusa Son of Erimena Have Been King of Urartu during Sargon's Eighth Campaign. K. S., G. C., H. U., R. M., & Z. P. (Eds.), *Biainili-Urartu* (Vol. The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007 Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007, pp. 187-216). Belgium: Peeters.
- Russell, J. M.: 2017 Assyrian Art. E. Frahm (Ed.), *A companion to Assyria* (pp. 453-510): Wiley Blackwell.

- Sader, H.: 2010 The Aramaeans Of Syria: Some Considerations On Their Origin And Material Culture. B. Halpern, M. J. Adams, B. Halpern, M. J. Adams, & A. Lemaire (Eds.), *The Books of Kings Sources, Composition, Historiography and Reception* (pp. 273-300): Brill.
- Sağlamtimur, H.: 2009 Urartu Krallığı'nda Fildişi Oymacılığı, Ayanis Kalesi Taş Kapları ve Haldi Tapınağı. H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A. Ü. Erdem, A. Batmaz, F. Dedeoğlu, M. Erdalkıran, M. B. Baştürk, & E. Konakçı (Eds.), *Altan Çilingiroğlu'na Armağan. Yukarı Denizin Kıyısında Urartu Krallığı'na Adanmış Bir Hayat/ Studies in Honour of Altan Çilingiroğlu. A Life Dedicated to Urartu on the Shores of the Upper Sea* (pp. 565-579). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sağlamtimur, H.: 2017 Urartu Krallığı'nda Hayvancılığın Sosyo Ekonomik Açıdan Önemi. *Anadolu Araştırmaları*, 20, 1-16.
- Salvini, M.: 1995 Geschichte und Kultur der Urartäer. *Darmstadt*.
- Salvini, M.: 1998 The Inscription of the Urartian King Rusa II at Kefkalesi (Adilcevaz). *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* 40, 123-129.
- Salvini, M.: 2006 *Urartu Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Salvini, M.: 2007a Argišti, Rusa, Erimeña, Rusa und die Löwenschwänze: Eine Urartäische Palastgeschichte des VII. JH. V. CHR. *Aramazd, II*, 146–162.

- Salvini, M.: 2007b Les deux stèles de Rusa III, fils d'Erimena, provenant du Kesis Göl. 1015-1040.
- Salvini, M.: 2008 *Corpus dei testi Urartei. Le iscrizioni su pietra e roccia* (Vol. I Testi). Roma: CNR - Istituto di studi sulle civiltà dell'Egeo e del Vicino Oriente.
- Schachner, A.: 2005 Birkleyn Mağaraları (Dicle Tüneli) Yüzey Araştırması 2004. *Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 23, 367-385.
- Schachner, A.: 2013 Hitit Sanatının Gelişimi ve Toplumsal İşlevlerine Dair. M. D. Alparslan & M. Alparslan (Eds.), *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu / Hittites An Anatolian Empire* (pp. 534-565). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schwartz, G. M.: 1989 The Origin of the Aramaeans in Syria and Northern Mesopotamia: Research problems and potential strategies. M. v. Loon (Ed.), *To the Euphrates and Beyond* (pp. 275-291). Rotterdam: Balkema.
- Seeher, J.: 2019 Hitit Mimarisinde Kullanılmış Teknikler. M. Doğan-Alparslan & M. Alparslan (Eds.), *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu* (pp. 149-161). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Seidl, U.: 1974 Torschützende Genien in Urartu. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 7, 115-120.
- Seidl, U.: 1993 Urartaische Bauskulpturen. M. J. Mellink, E. Porada, & T. Özgüç (Eds.), *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors. Studies in Honor of Nimet Özgüç (Nimet Özgüç'e Armağan)* (pp. 557-564). Ankara.

- Seidl, U.: 2004 *Bronzekunst Urartus*. Mainz am Rhein: Von Zabern.
- Seidl, U.: 2012 Rusa Son of Erimena, Rusa Son of Argişti and Rusahinili/Toprakkale. K. S., G. C., H. U., R. M., & Z. P. (Eds.), *Biainili-Urartu* (Vol. The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007 Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007, pp. 177-181). Belgium: Peeters.
- Sevin, V.: 1993 An Urartian Lion from Gevaş, Van. M. J. Melling, E. Porada, & T. Özgüç (Eds.), *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors. Studies in Honor of Nimet Özgüç (Nimet Özgüç'e Armağın)* (pp. 565-567.). Ankara: Turk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sevin, V.: 2000 Adilcevaz Kef Kalesi Sarayı Üzerine Bir Not. O. Aslanapa & E. İhsanoğlu (Eds.), *Emin Bilgiç Hatıra Kitabı* (pp. 303-308). İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları.
- Sevin, V.: 2005 Urartu Sanatı. *ArkeoAtlas*, 4, 116-117.
- Sevin, V.: 2010 *Assur Resim Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Seymour, M.: 2011 Babylon. In *Splendours of Mesopotamia* (pp. 175-213). London: The British Museum.
- Seymour, M.: 2012 Mesopotamia. T. Insoll (Ed.), *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*. Oxford: Oxford University Press.

- Sivas, H.: 2012 Frig Kaya Mezarları, Phrygian Rock-Cut Tombs. T. Tüfekçi-Sivas & H. Sivas (Eds.), *Frigler/Phrygians, Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde/In the Land of Midas, In the Shadow of Monuments* (pp. 265-280). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Spät, E.: 2019 Monuments, Civil War and Local Communities Archaeological Heritage in the Duhok Region (Kurdistan Region of Iraq). *Hungarian Archaeology*, 8(3), 36-45.
- Stone, E. C.: 2012 Social Differentiation within Urartian Settlements. S. Kroll, C. Gruber, U. Hellwag, M. Roaf, & P. Zimansky (Eds.), *Biainili-Urartu*. Belgium: Peeters.
- Szuchman, J. J.: 2007 "Prelude to Empire: Middle Assyrian Hanigalbat and the Rise of the Aramaeans". (Ph. D. Dissertation). University of California, Los Angeles.
- Tallis, N.: 2011 Assyria. In *Splendours of Mesopotamia* (pp. 81-174). London: The British Museum.
- Tan, A.: 2020 Urartu Krallığı'nda Tehcir Uygulamaları ve Toplumsal Yapıya Etkileri. İ. Albayrak (Ed.), *Eski Yakındoğu'da Sürgünler* (pp. 181-237). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Thureau-Dangin, F.: 1912 *Une relation de la Huitième campagne de Sargon (714 av. J.-C.)* (Vol. 3). Paris: Paul Geuthner.
- Tseretheli, G.: 1939 The Urartean Monuments in the Georgian Museum Tbilissi. In.

- Tüfekçi Sivas, T.: 2007a Batı Frigya'da Frig Yerleşmeleri ve Kaya Anıtlarının Araştırılması. H. Sivas & T. T. Sivas (Eds.), *Friglerin Gizemli Uygarlığı* (pp. 77-92). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tüfekçi Sivas, T.: 2007b *Frigler ve Frig Uygarlığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçankuş, H. T.: 2002 *Ana Tanrıça Kybele'nin ve Kral Midas'ın Ülkesi: Phrygia*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- van Loon, M. N.: 1966 *Urartian Art* (Vol. XX). Leiden: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut
- Verhoeven, M.: 2002 Ritual and ideology in the Pre-Pottery Neolithic B of the Levant and southeast Anatolia. *Cambridge Archaeological Journal*, 12, 233-258.
- von der Osten, H. H.: 1934 *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell* (Vol. XXII). Chicago: The University of Chicago Press Chicago, Illinois.
- Wade, N. J.,
Melcher, D.: 2006 Cave art interpretation I. *Perception*, 35, 577-580.
- Wartke, R.-B.: 1990 *Toprakkale. Untersuchungen zu den Metallobjekten im Vorderasiatischen Museum zu Berlin*. Berlin: Akademie-Verlag.

- Wartke, R.-B.: 1991 Production of Iron Artifacts. M. R. (Ed.), *Urartu, A Metal working Center in the First Millennium B.C.E.* (pp. 321-331). Jarusalem: Sabinsky Press Ltd., Tel Aviv.
- Wartke, R.-B.: 1993 *Urartu, das Reich am Ararat (Kulturgeschichte der antiken Welt)*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.
- Wartke, R.-B.: 2005 *Sam'al: Ein Aramäischer Stadtstaat des 10. bis 8. Jhs. v. Chr. und die Geschichte seiner Erforschung*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Wartke, R.-B.: 2012 Bemerkungen Zur Metallurgie Urartus. Stephan Kroll, C. Gruber, U. Hellwag, Michael Roaf, & P. Zimansky (Eds.), *Biainili-Urartu* (Vol. The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007 Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007, pp. 411-416). Belgium: Peeters.
- Zimansky, P.: 2012 Imagining Haldi. H. D. Baker, K. Kaniuth, & A. Otto (Eds.), *Stories of Long Ago: Festschrift für Michael D. Roaf* (pp. 713-724). Münster: Ugarit-Verlag.
- Zimansky, P.,
Sagona, A.: 2015 *Arkeolojik veriler ışığında Türkiye'nin En Eski Kültürleri MÖ 1.000.000 - 550*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Zimansky, P. E.: 1979 Bones and Bullae: An Enigma from Bastam, Iran. *Archaeology* 32(6), 53-55.

KATALOG

	1. İşlemeli Kırmızı Friz Parçası: sola doğru ürüyen bir boğanın gövdesi ve arka ayakları Cinsi: Mermer Boyutları: 5,8x3,3 Env. No: 16415 Katalog No: 44 Kaynak: Piotrovsky 2011
	2. Gravüzlü Kırmızı Friz Parçası: bir ağacın gövde kısmı ve meyveli dalları Cinsi: Mermer Boyutları: yük. 7 Env. No: 16416 Katalog No: 45 Kaynak: Piotrovsky 2011
	3. Kazımalı Kırmızı Friz Parçası: bir palmye ağacı Cinsi: Mermer Boyutları: 7x6,5 Env. No: 16417 Katalog No: 46 Kaynak: Piotrovsky 2011
	4. Gravürlü Kırmızı Friz Parçası: Bir üzüm salkımı Cinsi: Mermer Boyutları: 5,4x3,7 Env. No: 16418 Katalog No: 47 Kaynak: Piotrovsky 2011
	5. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: sağ üst köşede bir dairenin içinde baklava dilimli şekiller, altta ise yine bir daire içinde haç şekilli bir rozet. Cinsi: Mermer Boyutları: 10x4,8 Env. No: 16419 Katalog No: 48 Kaynak: Piotrovsky 2011

	6. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: geometrik bezeme Cinsi: Mermer Boyutları: 4,8x2,5 Env. No: 16420 Katalog No: 49 Kaynak: Piotrovsky 2011
	7. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: örgü desen ve daire içinde gamalı haç Cinsi: Mermer Boyutları: 3,7x2,7 Env. No: 16421 Katalog No: 50 Kaynak: Piotrovsky 2011
	8. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: elips şeklin içinde örgü desen Cinsi: Mermer Boyutları: 5,5x4,6 Env. No: 16422 Katalog No: 51 Kaynak: Piotrovsky 2011
	9. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: yuvarlak desenli kazıma Cinsi: Mermer Boyutları: 3,2x2,2 Env. No: 16423 Katalog No: 52 Kaynak: Piotrovsky 2011
	10. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: geometrik bezeme Cinsi: Mermer Boyutları: 6x2,2 Env. No: 16424 Katalog No: 53 Kaynak: Piotrovsky 2011
	11. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: çember içinde gamalı haç Cinsi: Mermer Boyutları: 3,7x1,8 Env. No: 16425 Katalog No: 54 Kaynak: Piotrovsky 2011

	12. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: geometrik bezeme Cinsi: Mermer Boyutları: 6,5x3 Env. No: 16426 Katalog No: 55 Kaynak: Piotrovsky 2011
	13. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: baklava dilimli ve örgü bezeme motifler Cinsi: Mermer Boyutları: 3x3 Env. No: 16427 Katalog No: 56 Kaynak: Piotrovsky 2011
	14. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: iki düz çizgi ve geometrik desenler Cinsi: Mermer Boyutları: 3,3x2,1 Env. No: 16428 Katalog No: 57 Kaynak: Piotrovsky 2011
	15. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: bir dairenin içinde yuvarlak bezemeler Cinsi: Mermer Boyutları: 5,5x4,6 Env. No: 16422 Katalog No: 58 Kaynak: Piotrovsky 2011
	16. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: bir daire içinde gamalı haç Cinsi: Mermer Boyutları: 5,5x4,6 Env. No: 16422 Katalog No: 59 Kaynak: Piotrovsky 2011
	17. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: daire içinde baklava dilimli ve dairesel motifler Cinsi: Mermer Boyutları: 2,9x1,8 Env. No: 16431 Katalog No: 60 Kaynak: Piotrovsky 2011

	18. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: iki çizgi ve yanında geometrik desen Cinsi: Mermer Boyutları: 2,9x1,8 Env. No: 16432 Katalog No: 61 Kaynak: Piotrovsky 2011
	19. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: üzüm yaprağı olduğu düşünülen kazıma bezeme Cinsi: Mermer Boyutları: 2,5x4,2 Env. No: 16433 Katalog No: 62 Kaynak: Piotrovsky 2011
	20. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: köşesi üçgen bezeme Cinsi: Mermer Boyutları: 8x5 Env. No: 16434 Katalog No: 63 Kaynak: Piotrovsky 2011
	21. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: birbirine paralel altı daire şekilli bezeme Cinsi: Mermer Boyutları: 8,3x5 Env. No: 16435 Katalog No: 64 Kaynak: Piotrovsky 2011
	22. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: boğa figürünün bir parçası Cinsi: Mermer Boyutları: 3,5x3,4 Env. No: 16436 Katalog No: 65 Kaynak: Piotrovsky 2011
	23. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: birbirine paralel dört daire şekil Cinsi: Mermer Boyutları: 4,6x2,5 Env. No: 16437 Katalog No: 66 Kaynak: Piotrovsky 2011

	24. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: bir figürün köşe parçası Cinsi: Mermer Boyutları: 4,8x3,4 Env. No: 16438 Katalog No: 67 Kaynak: Piotrovsky 2011
	25. Kazıma Bezemeli Kırmızı Friz Parçası: Cinsi: Mermer Boyutları: 7,6x4,8 Env. No: 16439 Katalog No: 68 Kaynak: Piotrovsky 2011