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

**DOKTORA TEZİ**

# URARTU SANATINDA İKONOGRAFİK ÖĞELER

**Rıza Gürler AKGÜN**
**2502120050**

**TEZ DANIŞMANI**
**Doç. Dr. Erkan KONYAR**

**İSTANBUL – 2023**

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

**DOKTORA TEZİ**

# URARTU SANATINDA İKONOGRAFİK ÖĞELER

**Rıza Gürler AKGÜN**
**2502120050**

**TEZ DANIŞMANI**
**Doç. Dr. Erkan KONYAR**

**İSTANBUL – 2023**

# ÖZ


**URARTU SANATINDA İKONOGRAFİK ÖĞELER**

**Rıza Gürler AKGÜN**

Doğu Anadolu Bölgesi ve çevresinde M.Ö. 9. ile 7. yüzyıllar arasında hüküm sürmüş olan Urartular, Anadolu uygarlıkları içerisinde farklı bir yere sahiptir. Öyle ki krallığın hüküm sürdüğü dağlık coğrafyanın her türlü olumsuzluğuna rağmen devlet sisteminde, mimarlık ve sanat alanında oldukça önemli eserler meydana getirmişlerdir. Urartulardan kalan ve arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılan bu sanat eserleri farklı konularda bilgilerimizi güncellememizi zorunlu kılmaktadır. Devlet yönetiminden sanata, dini hayattan günlük yaşantıya kadar birçok olgu ve olayı Urartulardan günümüze kalan bu eserler üzerindeki ikonografik sahnelerden öğrenebilmekteyiz. Her konuda olduğu gibi ikonografi konusunda da Assur'dan etkilenen Urartu Krallığı, bu sayede Mezopotamya uygarlıklarının yüzlerce yılda oluşturduğu kültürel mirası da Doğu Anadolu coğrafyasına kurumsal olarak taşımıştır. Dinsel olarak Anadolu - Mezopotamya inançlarıyla zaten iç içe olan bu coğrafyaya Urartu, kendi sanat anlayışını armağan etmiştir.

O çağda tüm Ön Asya'da olduğu gibi Urartu Krallığı da din kuralları üzerinde yükselen bir devletti. Bu nedenle sanat da devletin kuruluşundan itibaren dini ikonografik öğelerin yoğun olduğu bir şekilde gelişti. İkonografiye ilişkin ilk veriler, tapınaklara armağan edilen kalkan, miğfer gibi objeler üzerine işlenmiştir. Buradaki temel konular içinde Urartu devlet dininin omurgasını oluşturan hayat ağacı kutsama, tanrıların liderliğinde kazanılan savaş, askeri geçit alayları, tanrıların selamlanması, libasyon, tanrıların kutsal hayvanlarından oluşan geçit alayları, sunu ve av sayılabilir. En azından arkeolojik kazılardan çıkan ve üzerinde yazıt olan eserler bize bu bilgileri verir. Urartu ikonografisinin bir diğer özelliği de Mezopotamya'daki çağdaşı Assur Krallığı'nın aksine, öyküsel anlatımdan çok durağan anlatımı tercih etmesiydi.

Urartu kralları İšpuini ile oğlu Minua tarafından atılan kültürel temeller, Urartu Krallığı içinde yaklaşık 200 yıla yakın varlığını koruyan bir ikonografik geleneğin oluşmasını ve gelişmesini sağlamıştır. Arayış ve yapılandırma dönemi olarak tanımladığımız bu zaman diliminden sonra tahta çıkan I. Argišti ile birlikte, artık olgunlaşma dönemi başlamış ve en en görkemli zamanını yaşayacağı Argišti oğlu Rusa zamanına kadar sıkı kurallar içinde varlığını sürdürmüştür.

II. Argišti'nin oğlu Rusa'nın M. Ö. 7. yüzyılın başlarında Urartu tahtına çıkması, Urartu sanatının da altın çağını yaşamasına neden olacaktı. İlk iş olarak olasılıkla Urartu Krallığı'nı tekrar eski güçlü günlerine nasıl döndürebileceğini düşünen Rusa, ilk olarak yazıtlarında da anlattığı üzere, Urartu'nun sınırlarına ve çevre ülkelere askeri seferler düzenledi. Seferlerde ele geçirdiği insanları beraberinde Urartu ülkesine getirdi. Bu insanları kullanarak Urartu'nun belki de en görkemli dört kentini inşa ettirdi ve bu insanları da o kentlere yerleştirdi. Yeni gelen bu insanların, sanat ve zanaat konusundaki becerileri, kaya oyma ve kabartma, duvar resmi vb. ikonografik öğe içeren yeni çalışmaların yapılmasını olanaklı kılmıştı. Bu dönemde Urartu ikonografisi, artık daha stilize ve sembollerle konuşan bir sanat halini almıştı.

Urartu Krallığı'nın sanatı ve ikonografisi devletin tekeli altında yaklaşık 150-200 yıl boyunca varlığını sürdürmüştür. Bununla birlikte Urartu topraklarında yaşayan halkın, krallığa bağlı küçük siyasi oluşumların sanat anlayışı ve ikonografiye yaklaşımları net olarak bilinmez. Özellikle mezarlıklarda kaçak kazılar sonucunda ortaya çıkan kemer vb. objeler üzerindeki ikonografi, üretim teknolojisi ve figüratif yaklaşım açısından Urartu'nun yereli etkilediğini gösterir. Bu nedenle Urartu çağı sanatına krallık ve taşra sanatı olmak üzere iki ayrı başlık altında yaklaşmak daha doğru olacaktır. Urartu Krallığı'nın yıkılışıyla birlikte Doğu Anadolu coğrafyasında Urartu sanatını ve ikonografisini çağrıştıracak eserlerin kalmadığını ancak farklı coğrafyalara etkilerini bir şekilde ulaştırdığını söylemek gerekir.

**Anahtar Sözcükler:** Urartu Krallığı, İkonografi, Kültür, Sahneler, Görsel Anlatım

# ABSTRACT


## ICONOGRAPHIC ELEMENTS IN URARTIAN ART

**Rıza Gürler AKGÜN**

The Urartians, who ruled in and around the Eastern Anatolia Region between the 9th and 7th centuries BC, have a different place among the Anatolian civilisations. So much so that despite all kinds of negativities of the mountainous geography where the kingdom ruled, they created very important works in the state system, architecture and art. These works of art left by the Urartians and unearthed by archaeological excavations require us to update our knowledge on different subjects. So much so that we can learn many facts and events from state administration to art, from religious life to daily life from the iconographic scenes on these artefacts that have survived from the Urartians. The Urartu Kingdom, which was influenced by Assyria in terms of iconography as in every other subject, thus institutionally carried the cultural heritage created by Mesopotamian civilisations for hundreds of years to Eastern Anatolia. In this geography, which was already religiously intertwined with Anatolian - Mesopotamian beliefs, Urartu presented its own understanding of art.

As was the case in the entire Near East at that time, the Urartu Kingdom was a state based on religious rules. For this reason, art also developed in a way that religious iconographic elements were intensely used since the foundation of the state. So much so that the first data on iconography were engraved on objects such as shields and helmets presented to the temples. The main subjects here include the blessing of the sacred tree, which forms the backbone of the Urartian state religion, the war won under the leadership of the gods, military processions, salutation of the gods, libation, processions of the sacred animals of the gods, offerings and hunting. At least the artefacts from archaeological excavations with inscriptions give us this information. Another characteristic of Urartian iconography is that, unlike its Mesopotamian contemporary, the Kingdom of Assyria, it favours static narrative rather than narrative.

The cultural foundations laid by the Urartian kings Išpuini and his son Minua led to the formation and development of an iconographic tradition that survived for nearly 200 years within the Kingdom of Urartu. After this period, which we define as a period of searching and structuring, a period of maturation began with Argišti I, who ascended to the throne, and it continued to exist under strict rules until the time of Rusa, the son of Argišti, when it would experience its most glorious period.

The accession of Rusa, the son of Argišti II, to the Urartian throne in the early 7th century BC would lead to the golden age of Urartian art. Rusa, who was probably thinking about how to restore the Kingdom of Urartu to its former power, organised military expeditions to Urartu's borders and neighbouring countries, as described in his inscriptions. He brought the people he captured during these campaigns to Urartu. Using these people, he built perhaps the four most magnificent cities of Urartu and settled these people in these cities. The skills of these newly arrived people in arts and crafts made it possible to carry out new works such as rock carvings and reliefs, wall paintings, etc. containing iconographic elements. During this period, Urartian iconography had become a more stylised and symbolic art.

The art and iconography of the Urartu Kingdom continued to exist under the monopoly of the state for approximately 150-200 years. However, the approaches of the people living in the Urartian lands and the small political formations affiliated to the kingdom to art and iconography are not clearly known. Especially the iconography on objects such as arches unearthed as a result of illicit excavations in cemeteries shows that Urartu influenced the locality in terms of production technology and figurative approach. For this reason, it would be more accurate to approach the art of the Urartian Age under two separate headings: the art of the kingdom and the art of the provinces. With the collapse of the Urartu Kingdom, it should be said that there were no artefacts that would evoke Urartu art and iconography in the Eastern Anatolia geography, but they somehow conveyed their influence to different geographies.

**Keywords:** Urartian Kingdom, Iconography, Culture, Scenes, Visual Expression

# ÖNSÖZ

Bundan tam 20 yıl önce, 2003 yılının Temmuz ayında Van Yukarı Anzaf Kalesi Kazılarına bir öğrenci olarak katılmıştım. 2009 yılında tamamladığım *Yazılı ve Arkeolojik Belgeler Işığında Urartu Krallığı'nın Yıkılış Süreci* başlıklı yüksek lisans tezimin önsözünde de belirttiğim gibi arkeolojik kazılar ve Urartularla tanışmam da bu zamanda başlar. O gün bu gündür Urartularla ve Anadolu arkeolojisiyle ilgili araştırmalara ara vermeden devam etmeye çalıştım.

2012 yılında başladığım doktora süreci, 2013 yılında öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamamla birlikte az da olsa sekteye uğradı. Yoğun arazi çalışması gerektiren ilk konumu, 2017 yılında değiştirmek zorunda kaldık. Bu süreçte tez danışmanım Doç. Dr. Erkan Konyar her türlü desteği sağlayarak beni *Urartu Sanatında İkonografik Öğeler* başlığını taşıyan bu çalışmayı yapma konusunda cesaretlendirip yönlendirdi. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Gerek tez izleme süreçlerindeki olumlu yaklaşımları gerek konuyla ilgili yapıcı yönlendirmeleriyle bu çalışmanın hazırlanmasında büyük katkıları olan Prof. Dr. Kemalettin Köroğlu ile Prof. Dr. Mustafa Hamdi Sayar'a, tez hazırlama sürecinde desteklerini esirgemeyen dostlarım ve hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Can Avcı'ya, Doç. Dr. Güner Sağır'a, Dr. Öğr. Üyesi Hacer Banu Konyar'a, Doç. Dr. Bülent Genç'e, Doç. Dr. Meltem Alparslan'a, Doç. Dr. Metin Alparslan'a, Doç. Dr. Gürkan Ergin'e, Doç. Dr. Ali Çifçi'ye, Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Yarlıgaş'a, Dr. Mehmet Altun'a, Şemsihan Kaya'ya, Hasan Gürer'e ve Esra Alp'e, yazdığım metinleri okuyup yeri geldiğinde ulaşamadığım kaynakları Almanya'daki kütüphanelerde bulup gönderen kardeşim Dr. Armağan Tan'a çok teşekkür ederim.

Maltepe Üniversitesi'ndeki yoğun akademik ve idari görevlerim esnasındaki destekleyici yaklaşımları ve süreci kolaylaştırıcılıklarından dolayı Prof. Dr. Şahin Karasar'a, Prof. Dr. Edibe Sözen'e, Dr. Öğr. Üyesi Şener Odabaşoğlu'na, Öğr. Gör. Diğdem Enerem'e, Dr. Öğr. Üyesi Belis Gülay'a, Dr. Özgür Toraman'a, Öğr. Gör.

Mehmet İsmail Başoğlu'na ve bu satırlarda adını zikredemediğim Maltepe Üniversitesi'ndeki tüm hoca ve çalışma arkadaşlarıma şükranlarımı sunarım.

Tez sürecinde sıklıkla kullandığım Alman Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanesi, Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi Kütüphanesi, Hollanda Araştırma Enstitüsü Kütüphanesi ile Maltepe Üniversitesi Kütüphanesi çalışanlarına; koleksiyonlarındaki eserlerin görsellerini ve bilgilerini, hazırladıkları çevrimiçi kataloglarla tüm araştırmacıların kullanıma açan uluslararası müzelerin yönetimlerine de ayrıca teşekkür ederim.

Son olarak ise bu tez sürecinin cefasını çeken, beni her halimde hoş gören anne, baba ve kardeşlerime, tabii ki de baş destekçim, bu süreçte en çok nazımı çeken sevgili eşim Halisa Şebnem Akgün'e hem minnet hem de özür borçluyum. İyi ki varlar…

Rıza Gürler AKGÜN
İstanbul, 2023

# İÇİNDEKİLER

**ÖZ** ..... **ii**

**ABSTRACT** ..... **iv**

**ÖNSÖZ** ..... **vi**

**İÇİNDEKİLER** ..... **viii**

**ŞEKİLLER LİSTESİ** ..... **xi**

**ÇİZİMLER LİSTESİ** ..... **xx**

**TABLOLAR LİSTESİ** ..... **xxviii**

**KISALTMALAR LİSTESİ** ..... **xxix**

**GİRİŞ** ..... **1**

**BİRİNCİ BÖLÜM**
**URARTU SANATI VE İKONOGRAFİ**

1.1. İkonografi Üzerine ..... 14
1.2. Urartu İkonografisini Yansıtan Arkeolojik Kalıntıların Orijinalliği ..... 17
1.3. Öyküsel Anlatım ve Urartu İkonografisindeki Durumu ..... 21
1.4. Urartu İkonografisinde Sahne Kurgusunun Üzerinde Yer Aldığı Objeler ile İlişkisi ..... 31
1.5. Sahne ve Figür ..... 38

**İKİNCİ BÖLÜM**
**URARTU İKONOGRAFİSİNİ OLUŞTURAN TEMEL SAHNELER**

2.1. Hayat Ağacı ile İlişkili Sahneler ..... 41
2.1.1. Hayat Ağacı Kutsama Ayini ..... 55
2.1.2. Hayat Ağacı ve Koruyucuları ..... 78
2.2. Askeri İçerikli Sahneler ..... 89

2.2.1. Savaş Sahneleri ..... 97
2.2.2. Askeri Geçit Alayı Sahneleri ..... 119
2.3. Av Sahneleri ..... 134
2.3.1. İnsanların Avcı Olarak Betimlendiği Sahneler ..... 151
2.3.2. Tanrıların ve Karışık Yaratıkların Avcı Olduğu Sahneler ..... 157
2.4. Sunu Sahneleri ..... 161
2.4.1. Sıvı Sunusu (Libasyon) ..... 162
2.4.2. Hayvan Sunusu ..... 165
2.5. Kutsal Selamlama Sahneleri ..... 171
2.6. Tanrısal Varlıkların Geçit Halinde Gösterildiği Sahneler ..... 175
2.7. Hayvanların Geçit Halinde Gösterildiği Sahneler ..... 180
2.8. Tartışmalı Sahneler ..... 184

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
## URARTU İKONOGRAFİSİNİ OLUŞTURAN TEMEL SAHNELERDE YER ALAN FİGÜRLER

3.1. Antropomorfik Figürler ..... 190
3.1.1. Tanrı ve Tanrıçalar ..... 190
3.1.1.1. Tanrı Haldi, Teišeba ve Šiuini ..... 190
3.1.1.2. Diğer Tanrı, Tanrıça ve Tanrısal Varlıklar ..... 197
3.1.2. Krallar ve Askerler ..... 200
3.1.3. Kadın Figürleri ..... 205
3.2. Karışık Yaratıklar ..... 207
3.3. Hayvanlar ..... 209
3.4. Sembolik Figürler ..... 211

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**
**URARTU SANATINDAKİ İKONOGRAFİK ÖĞELERİN TARİHLENDİRİLMESİ**

4.1. Urartu İkonografisinde Arayış ve Yapılandırma Dönemi ..... 223
4.2. Urartu İkonografisinin Olgunluk Çağı ..... 227
4.3. Urartu İkonografisinde Farklılaşma Dönemi: Argišti oğlu Rusa ve Urartu Sanatının Altın Çağı ..... 230
4.4. Urartu Sanatı ile İlişkisi ve Tarihlendirilmesi Sorunlu Öğeler..... 236

**SONUÇ..... 243**

**KAYNAKÇA ..... 255**

**ÖZGEÇMİŞ..... 283**

# ŞEKİLLER LİSTESİ

**Şekil 1:** Yayın Veri Tabanı Ekran Görüntüsü..... 4

**Şekil 2:** Urartu Sanatında İkonografik Öğeler Görsel Veri Tabanı Ekran Görüntüsü. 6

**Şekil 3:** Til Tuba (Ulai Nehri) Savaşı'nın Betimlendiği Panonun Genel Görünümü (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001) ..... 24

**Şekil 4:** Tepeden İnerek Kaçan Elam Askerleri (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001) ..... 24

**Şekil 5:** Assur Askerleri Tarafından Elam Askerlerinin Öldürülmesi (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001) ..... 25

**Şekil 6:** Ulai Nehri'ne Sürülen Elam Askerleri (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001) ..... 25

**Şekil 7:** Elam Kralı Teumman'ın Başının Kesilmesi (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001) ..... 26

**Şekil 8:** Assur Savaş Arabasında Kesik Başların Götürülmesi (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001) ..... 27

**Şekil 9:** Kuzey Afrika'dan Bedevi, Berberi ve Türkiye'den Bir Kürt Kadının Yüzlerindeki Stilize Edilmiş Hayat Ağacı Dövmeleri ..... 42

**Şekil 10:** İskandinav Mitolojisindeki Yggdrasil Ağacı (https://i.pinimg.com/originals/ea/fc/44/eafc44c24dcd78feb789b012a6f5bc9b.jpg) 44

**Şekil 11:** Halaf Dönemine (Yaklaşık M.Ö. 7. Binyıl) Ait Bir Vazo Üzerindeki Hayat Ağacı Betimi ve Çizimi – Domuztepe (Tekin, 2018, s. 65) ..... 45

**Şekil 12:** Geç Uruk – Cemdet Nasr Dönemine (M.Ö. 3300 – 2900) Tarihlendirilen Üzerinde Hayat Ağacı Betimi Bulunan Silindir Mühür ve Baskısı (https://www.themorgan.org/exhibitions/noahs-beasts) ..... 45

**Şekil 13:** Geç Uruk – Cemdet Nasr Dönemine (M.Ö. 3300 – 2900) Tarihlenen Bir Mühür ve Baskısı ..... 46

**Şekil 14:** Ur Kral Mezarlığında Bulunan Hayat Ağacı ve Keçi Heykelciği ..... 47

**Şekil 15:** Ur-Nammu ve Hayat Ağaçlarına Su Dökerek Yapılan Kutsama (Canby, 2001, Pl. 3) ..... 48

**Şekil 16:** Mısır Ağaç Tanrıçası (Hayat Ağacı) (Wilkinson, 2011, s. 97) ..... 48

**Şekil 17:** Sennedjem ve Eşi Ağaç Tanrıçası (Hayat Ağacı) Karşısında (Thompson, 2020, s. 157) ..... 49

**Şekil 18:** Ağaç Tanrıçası Olarak Betimlenen Isis, Oğlu Olarak Betimlenen III. Thutmose'yi Emziriyor (Thompson, 2020, s. 159) (https://mitologia.fandom.com/es/wiki/Isis) ..... 49

**Şekil 19:** Arslantepe'de Bulunan Orthostat Üzerinde Hayat Ağacı İkonografisi (https://www.hittitemonuments.com/arslantepe/arslantepe21b.jpg) ..... 51

**Şekil 20:** Karatepe'de Geç Hitit Dönemine Ait İki Yanında Dağ Keçisi Bulunan Hayat Ağacı Kabartması (http://bikeclassical.blogspot.com/2014/12/karatepe-and-antiochus-i.html) ..... 51

**Şekil 21:** Sakçagözü - Sarayın Girişindeki Kabartmalı Orthostat. Günümüzde Anadolu Medeniyetleri Müzesindedir (Darga, 1992, s. 299) ..... 52

**Şekil 22:** Frig Dönemine Ait Hayat Ağacı ve İki Yanında Dağ Keçileri (https://sanat.ykykultur.com.tr/ykksy/sergiler/friglerin-gizemli-uygarligi) ..... 52

**Şekil 23:** Ayanis'te Ortaya Çıkarılan Mimari Öğe ve Çevresinde Bulunan Tebeşir Taşından Yapılmış Damla (Badem) Şekilli Objeler (Batmaz 2013, s. 70) ..... 59

**Şekil 24:** Nimrud'da Kral II. Assurnasirpal Hayat Ağacı Önünde Ayin Yaparken (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-0502-15) ..... 60

**Şekil 25:** Nimrud'da Yeni Assur Dönemine Ait Orthostatta Karışık Yaratıklar Tarafından Hayat Ağacı Kutsama Ayininin Gerçekleştirilmesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322610) ..... 62

**Şekil 26:** Karmir Blur'da Bulunan I. Argišti'ye Ait Bronz Miğfer ve Detay (Hassanzadeh & Grigoryan, 2017, s. 76, fig. 69) ..... 63

**Şekil 27:** Adilcevaz Kabartması ve Çizimi (Burney & Lawson, 1958, 213, fig. 2) .. 71

**Şekil 28:** Huş Ağacı Yaprağı ile Söğüt Ağacı Yaprağı ..... 72

**Şekil 29:** Kef Kalesi'nde Bulunan Payelerden Birinin Üzerindeki Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi (Kuşu, 2018, fig. 5)..... 73

**Şekil 30:** Altıntepe'den Hayat Ağacı Kutsama Ayini Sahnesi (https://www.armmuseum.ru/news-blog/urartu-van-araratskoye-kak-pravilno-proiznosyt)..... 75

**Şekil 31:** Erebuni'deki Duvar Resimleri Üzerinde Bulunan Hayat Ağacı Kutsama Ayini Sahnesi (Hovhannissian, 1973, Table 16, 20)..... 76

**Şekil 32:** Gümüş Tören Bakracı Üzerinde Altın İşlemeli Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi (Museum zu Allerheiligen Schaffhausen - Ebnöther Archaeological Collection; Belli & Avcı, 2004, s. 131) ..... 78

**Şekil 33:** Ayanis Tapınağı'nın Cellası İçindeki Podyum ve Duvarlarındaki Kakma Figürler (Işıklı, 2020)..... 80

**Şekil 34:** Ayanis Kazılarında Ortaya Çıkarılan Orijinial Kakma Parçaları ve Muhtemel Konumları (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II üzerinden düzenlenmiştir). 81

**Resim 35:** Nimrud Ninurta Tapınağı'nda Bulunan, Günümüzde ise British Museum'da Sergilenen II.Ashurnasirpal'e ait Kireçtaşı Stel (www.britishmuseum.org/collection/image/596768001) ..... 84

**Şekil 36:** Karmir Blur'da Ortaya Çıkarılan Taş Kap Üzerinde Hayat Ağacı ve Koruyucuları Sahnesi (Hassanzadeh & Grigoryan, 2017, s. 105, fig. 130)..... 86

**Şekil 37:** Toprakkale'de Bulunmuş Üzeri Çivi Yazılı Mobilya Kaplaması Üzerinde Stilize Hayat Ağacı (https://www.britishmuseum.org/collection/image/418666001; Azarpay, 1968, Pl. 59)..... 86

**Şekil 38:** İç Bükey Kare Sembol (Olasılıkla Stilize Hayat Ağacı) – Ayanis (https://www.arkeolojikhaber.com/haber-urartu-devrinden-kalma-bronz-susleme-levhasi-sapasaglam-bulundu-35212 adresindeki fotoğraftan çizildi) ..... 87

**Şekil 39:** Erebuni Duvar Resimlerinde Stilize Hayat Ağacı Çevresindeki Antitekik Aslan ve Boğalar (Hovhannissian, 1973)..... 89

**Şekil 40:** Akbabalar Steli (https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010121794) ..... 90

**Şekil 41:** Ur Standardı (https://www.britishmuseum.org/collection/image/12550001) ..... 91

**Şekil 42:** Ur Standardı Üzerinde Piyadeler (https://www.britishmuseum.org/collection/image/12582001) ..... 91

**Şekil 43:** Ur Standardı Üzerinde Savaş Arabası ve Çıplak Betimlenen Düşman Askeri (https://www.britishmuseum.org/collection/image/12575001)..... 92

**Şekil 44:** Beyaz Obelisk (Reade, 1975, s. 131; Pitmann, 1996, s. 338) https://www.britishmuseum.org/collection/image/290494001)..... 94

**Şekil 45:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı Duvar Kabartmaları (https://www.britishmuseum.org/collection/image/36506001) ..... 95

**Şekil 46:** İšpuini'ye Ait Savaş Sahneli Sadak – Sadberk Hanım Müzesi (https://www.christies.com/en/lot/lot-5425498) ..... 99

**Şekil 47:** Yukarı Anzaf Kalkanı Üzerinde Tanrı ve Asker Bir Arada (Belli, 1998, çiz. 46) ..... 109

**Şekil 48:** Bronz Disk - Baden Eyalet Müzesi (Badisches Landesmuseum) (Calmeyer & Seidl, 1983, s. 105; Seidl, 2004, s. 102)..... 110

**Şekil 49:** Bronz Diskin Sol Üst Çeyreğindeki Sahnenin Düzleştirilmiş Hali (Seidl, 2004, s. 102'den düzenlendi) ..... 111

**Şekil 50:** Bronz Diskin Sağ Alt Çeyreğindeki Sahnenin Düzleştirilmiş Hali (Seidl, 2004, s. 102'den düzenlendi) ..... 111

**Şekil 51:** Bronz Miğfer - Christie's Müzayede Evi (https://www.christies.com/lot/a-urartian-bronze-helmet-circa-8th-century-5425499/) ..... 112

**Şekil 52:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Savaş Arabalarında Taşınan Tanrısal Sembol (https://www.britishmuseum.org/collection/image/36506001) ..... 115

**Şekil 53:** Bronz At Göğüs Plakasından Detay (Born & Seidl, 1995, Abb. 47; Seidl, 2004, Abb. 85)..... 115

**Şekil 54:** Geniş Bir Bronz Kemere Ait Savaş Sahnesi İçeren Parçalar (Seidl, 2004, Abb. 107)..... 117

**Şekil 55:** Urartu Kralı İšpuini'ye Ait Sorguçlu Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 28)..... 117

**Şekil 56:** Assur ve Urartu Savaş Sahneleri Arasındaki Benzerlikler (Şekil 52 ve 53'ten düzenlendi)..... 118

**Şekil 57:** I. Argišti'ye Ait Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 29; https://vladimirdar.livejournal.com/76602.html)..... 120

**Şekil 58:** II. Sarduri'ye Ait Sadak (https://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/83/SarduriQuiverHorizontal.jpg) ..... 122

**Şekil 59:** II. Sarduri'ye Ait Sadak Üzerinde Süvari ve Savaş Arabası (https://karineavetisyan.am/archives/336) ..... 124

**Şekil 60:** II. Sarduri'ye Ait Sadak Üzerinde Süvari ve Savaş Arabası (https://vladimirdar.livejournal.com/76602.html)..... 124

**Şekil 61:** Barsom Taşıyıcılar (I. veya II. Argišti) (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326172)..... 125

**Şekil 62:** Barsom Taşıyıcılar (https://www.britishmuseum.org/collection/image/30766001) ..... 126

**Şekil 63:** Askerlerin Betimlendiği Tunç Obje - Çavuştepe (Sevin, 2007, s.725, Res. 1) ..... 129

**Şekil 64:** Şekil 65'ten Detay (Sevin, 2007, s. 726, Res. 4)..... 130

**Şekil 65:** Araba Tekerleği Detayları (Seidl, 2004, Abb. 43; Lehmann-Haupt, 1910, s. 261; Sevin, 2007, s. 726, res. 3). 131

**Şekil 66:** Savaş Arabası ve Süvari (https://collections.mfa.org/internal/media/dispatcher/608152/preview) ..... 132

**Şekil 67:** Piyadeler (Seidl, 2004, Taf. 47/a)..... 133

**Şekil 68:** Av Sahnesi (Aubert vd., 2019, 13)..... 135

**Şekil 69:** Çatalhöyük'ten Av Sahnesi
(https://regenaxe.files.wordpress.com/2016/12/img_2459.jpg)..... 135

**Şekil 70:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan ve Günümüzce British Museum'da Sergilenen II. Assurnasirpal'in Aslan Avını Gösteren Kireç Taşı Orthostat (Yaklaşık M.Ö. 870-860)
(www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0) ..... 139

**Şekil 71:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan ve Günümüzce British Museum'da Sergilenen II. Assurnasirpal'in Aslan Avını Gösteren Kireç Taşı Orthostat (Yaklaşık M.Ö. 870-860)
(www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0623-11) ..... 140

**Şekil 72:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan ve Günümüzce British Museum'da Sergilenen II. Assurnasirpal'in Avladığı Boğayı Ayaklarının Dibinde Gösteren Kireç Taşı Orthostat (Yaklaşık M.Ö. 870-860)
(www.britishmuseum.org/collection/image/857578001) ..... 140

**Şekil 73:** Koyuncuk'ta Bulunmuş, M.Ö. 715 Yılına Tarihlenen
Assur Kralının Aslan Avını Gösteren Damga Mühür Baskısı (British Museum Koleksiyonu) (www.britishmuseum.org/collection/object/W_SM-2276)..... 141

**Şekil 74:** Ninive Kuzey Sarayı Orthostatları Üzerinde Aslan Avı Sahnesi, Assurbanipal Dönemi (British Museum)
(www.britishmuseum.org/collection/image/103513001) ..... 142

**Şekil 75:** Ninive Kuzey Sarayı Orthostatları Üzerinde Aslan ve Yaban Eşeği Avı Sahneleri, Assurbanipal Dönemi
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613398213) ..... 144

**Şekil 76:** Tell Halaf'ta Bulunmuş Aslan Avı Konulu Geç Hitit Dönemi Orthostatı
(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324008)..... 145

**Şekil 77:** Malatya Arslantepe'de Bulunmuş Geyik Avı Konulu Geç Hitit Dönemi Orthostatı (https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123055) ..... 146

**Şekil 78:** Sakçagözü'nde Bulunmuş Geç Hitit Dönemi Orthostatı Üzerinde Aslan Avı Sahnesi ..... 147

**Şekil 79:** Gordion'da Bulunmuş Pişmiş Toprak Kaplama Kiremidi ve Çizimi (Körte & Körte, 1904, s. 158, Abb. 141) (https://www.penn.museum/sites/gordion/makaleler/mimarlik-ve-sanat/mimari-pismis-toprak-2/) (Glendinning, 2002, s. 29) ..... 149

**Şekil 80:** Gordion'da Bulunmuş Terakota Çatı Kiremidi (Sivas & Şentürk, 2007, s. 230) ..... 149

**Şekil 81:** Boğa Avı ve Rozet Motifi (Seidl, 2004, Tafel 51/a) ..... 155

**Şekil 82:** Aslan Avı ve Rozetler (Seidl, 2004, Taf. 50/c) ..... 156

**Şekil 83:** Avcı Karışık Yaratıklar (Kellner, 1991b, s. 157) ..... 157

**Şekil 84:** Kemerler Üzerindeki Libasyon Sahneleri ile Arkeolojik Objelerin İlişkisi (Çavuşoğlu, 2014, Lev. XI'deki çizimler kullanılarak oluşturulmuştur) ..... 165

**Şekil 85:** Tanrı'ya Oğlak Sunusu Yapılan Adak Levhası ve Doğubayazıt Kaya Mezarı ile Benzerliği (Caner, 1998, Taf. 69, fig.397) ..... 170

**Şekil 86:** Kutsal Selamlama Pozisyonundaki Tanrıça Figürü (?) (Hassanzadeh & Grigoryan, 2017, s. 79) ..... 175

**Şekil 87:** Yazılıkaya Hitit Yer Altı Tanrıları (Foto: Klaus-Peter Simon, şurada: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Yazilikaya_B_12erGruppe.jpg) ..... 176

**Şekil 88:** Duhok - Geçit Halinde Assur Tanrıları (https://archaeonewsnet.com/2020/01/italian-and-kurdish-archaeologists-on.html) 176

**Şekil 89:** Karatepe'den Tanrısal Varlık (https://www.hittitemonuments.com/karatepe/karatepe14.jpg) ..... 179

**Şekil 90:** Ain Dara (https://www.hittitemonuments.com/aindara/aindara62.jpg) ... 180

**Şekil 91:** Sahneler Arasındaki Benzerlikler (Kellner, 1991a ve Orthmann, 1971 kullanılarak hazırlanmıştır) ..... 188

**Şekil 92:** Sadak Üzerinde Kral Figürü (İšpuini Dönemi-Sadberk Hanım Müzesi) . 200

**Şekil 93:** İšpuini ve Argišti oğlu Rusa Dönemlerinde Saray Görevlisi Tasvirleri .. 202

**Şekil 94:** Sırasıyla İšpuini, I. Argišti, II. Sarduri ve II. Argišti (?) Dönemlerine Ait Asker Betimlemeleri ..... 203

**Şekil 95:** Çavuştepe'de Bulunan Bronz Obje Üzerindeki Askeri Geçit Sahnesi (Palmetlerin de gösterdiği gibi olasılıkla Argišti oğlu Rusa dönemi) ..... 204

**Şekil 96:** Urartu Sanatında Tarihlendirilebilen Hayvan Figürleri (Seidl, 2004, Abb. 94'teki tablodan geliştirildi) ..... 209

**Şekil 97:** Toprakkale'de Bulunan Taht Ayağı Üzerinde Kanatlı Güneş Kursu (Barnett, 1950, Pl. 3) ..... 212

**Şekil 98:** Altın Kanatlı Güneş Kursu (Ayanis) – Mühür Baskıları Üzerinde Kanatlı Güneş Kursu (Ayanis-Bastam) ..... 212

**Şekil 99:** Bronz Miğfer Üzerinde Tanrı Teišeba ile İlişkilendirilen ve Şimşek / Yıldırım Demeti Olarak Bilinen Sembolik Figür ..... 215

**Şekil 100:** İstanbul Fındıklı'da Bulunan Kahve Dünyası Binası Üzerindeki Duvar Resmi (2022) ..... 216

**Şekil 101:** İstanbul Fındıklı'da Bulunan Kahve Dünyası Binası Üzerindeki Duvar Resminden Detay (Sanatçı: No More Lies, Eser: Origami Geyik) ..... 217

**Şekil 102:** Dağ Ceylanları ve Dağ Keçisi ..... 218

**Şekil 103:** Dağ Ceylanı Fotoğrafı Üzerinde Stilize ve Normal Baş Çizimleri ..... 218

**Şekil 104:** Farklı Geyik Fotoğrafları ..... 219

**Şekil 105:** Geyik Fotoğrafı Üzerinde Stilize ve Normal Baş Çizimleri ..... 220

**Şekil 106:** İšpuini Dönemi Selamlama Sahnesi Teması ..... 224

**Şekil 107:** İšpuini Dönemi Savaş Sahnesi Teması ..... 225

**Şekil 108:** İšpuini - Minua Dönemi Savaş Sahnesi Teması ..... 225

**Şekil 109:** Minua Dönemi Tanrılar Alayı Sahnesi ..... 226

**Şekil 110:** I. Argišti Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması ..... 228

**Şekil 111:** I. Argišti Dönemi Askeri Geçit Alayı Sahnesi Teması ..... 229

**Şekil 112:** I. Argišti Dönemi Hayvan Geçit Alayı Sahnesi Teması ..... 229

**Şekil 113:** Stilize Hayat Ağaçları - Ayanis (https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/WcgwMSMFukGCXAZcYxQUkA.jpg)..... 230

**Şekil 114:** Stilize Hayat Ağacı Betimi – Ayanis (Akın Aras, 2022, s. 28, Şek. 2).. 231

**Şekil 115:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması – 1 . 232

**Şekil 116:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması - 2 .. 232

**Şekil 117:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması - 3 .. 233

**Şekil 118:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Koruyucuları Sahnesi Teması - 1 ..... 233

**Şekil 119:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Koruyucuları Sahnesi Teması - 2 (Bu temada ortada stilize hayat ağacı ile güneş ve yıldız sembolleri görüelbilir. Daha çok duvar resimlerinde olmak üzere aslan veya bir bacağı dizden kırılmış boğa figürleri de görülebilir)..... 234

**Şekil 120:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Koruyucuları Sahnesi Teması - 3 ..... 234

**Şekil 121:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Libasyon ve Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması..... 235

**Şekil 122:** Argišti oğlu Rusa Dönemi Selamlama Sahnesi Teması..... 235

**Şekil 123:** Urartu Sanatında Tarihlendirilebilir Bezeme Öğeleri (Seidl, 2004, Abb. 93'ten çizildi, Çilingiroğlu, 2001, s. 58, fig. 22'den ekleme yapıldı)..... 236

**Şekil 124:** Samal Madalyonu ile Urartu Madalyonları Arasındaki Benzerlik..... 238

**Şekil 125:** Adak Levhaları Üzerindeki İkonografinin Tell Ahmar'da Bulunan Arbela İštarı Steli Üzerindeki Tasvirle Karşılaştırılması..... 241

# ÇİZİMLER LİSTESİ

**Çizim 1:** Tanrı Haldi ve Düşman Askerleri Üzerine Fırlattığı Mızrağı – Van Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998, Çizim 17'den hazırlandı) ..... 28

**Çizim 2:** Üzerinde Tanrıça İçin Yapılan Ayin Sahnesinin Bulunduğu Bronz Kemer (Kellner, 1991a, Taf. 282, s. 69-70) ..... 28

**Çizim 3:** Tuc d'Audoubert Mağarasındaki Kadın Genital Bölgesi ile Ağaç Dalının Çizimi ..... 43

**Çizim 4:** Lascaux Mağarasındaki Kadın Genital Bölgesi ile Ağaç Dalının Çizimi .. 43

**Çizim 5:** Çocuk Doğurmak Anlamına Gelen Sümer Hiyeroglifi ..... 44

**Çizim 6:** Assur İkonografisinde Yer Alan Hayat Ağacı Motifleri (Parpola, 1993, s. 200-201) ..... 53

**Çizim 7:** Assur Hayat Ağacı Kutsama Ayini Sahnesinin Öğeleri (Parpola, 1993, s.162, fig. 1'den düzenlendi) ..... 56

**Çizim 8:** Assur İkonografisinde Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Crawford vd., 1980, s. 16) ..... 56

**Çizim 9:** Urartu İkonografisinde Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Çavuşoğlu, 2014, Lev. XXX/2) ..... 56

**Çizim 10:** Toprakkale (a), Elazığ Müzesi (b), Karmir Blur (c) ve Van Müzesi'nden (d) Silindir Mühür Baskıları (Batmaz, 2013, s. 73) ..... 57

**Çizim 11:** Altıntepe'de Hayat Ağacı Kutsama Ayininin Canlandırılması (Çevik, 1999, s. 367) ..... 58

**Çizim 12:** Urartu Ayinlerinde Kullanılan Sembolik Hayat Ağacı ve Yeniden Kurma Denemesi (Batmaz, 2013, s. 77) ..... 59

**Çizim 13:** I. Argišti'ye Ait Miğfer Üzerinde Yer Alan Sahneler (Seidl, 2004, s. 69, Abb. 29) ..... 64

**Çizim 14:** I. Argišti'ye Ait Miğfer Üzerinde Yer Alan Hayat Ağacı Kutsama Sahnesinden Detay (Seidl, 2004, s. 69, Abb. 29) ..... 65

**Çizim 15:** I. Argišti'ye Ait At Gözlüğü Üzerinde Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi (Seidl, 2004, s. 108) ..... 66

**Çizim 16:** Gaziantep Müzesindeki Urartu Miğferinden Detay (Seidl, 2004, s. 71) .. 66

**Çizim 17:** Ayanis'te Bulunan Argišti oğlu Rusa'ya Ait Miğfer (Derin & Çilingiroğlu, 2001, s. 181; Seidl, 2004, s. 74) ..... 67

**Çizim 18:** Ayanis'te Bulunan Argišti oğlu Rusa'ya Ait Miğferdeki Kutsama Ayininden Detay (Derin & Çilingiroğlu, 2001, s. 181; Seidl, 2004, s. 74) ..... 68

**Çizim 19:** Bastam'da Bulunan Mühür Baskıları Üzerindeki Kutsama Ayini Sahnesi (Seidl, 2004, s. 164) ..... 69

**Çizim 20:** Bastam'da Bulunan Mühür Baskısı Üzerindeki Kutsama Ayini Sahnesi (Seidl, 2004, s. 164) ..... 69

**Çizim 21:** Ayanis Kazılarında Ortaya Çıkarılan Mühür Baskıları Üzerinde Kutsama Ayini Sahneleri (Salvini, 2001, s. 316) ..... 69

**Çizim 22:** Ayanis Kazılarında Ortaya Çıkarılan Mühür Baskıları Üzerinde Ayin Sahneleri (Salvini, 2001, s. 317) ..... 70

**Çizim 23:** Adilcevaz Kabartması Rekonstrüksiyon Denemesi (Seidl, 1974, s. 116, Abb. I) ..... 71

**Çizim 24:** Altıntepe Duvar Resminin Tamamlanmış Çizimi (Özgüç, 1966, s.30, res. 37) ..... 75

**Çizim 25:** Kemerler Üzerinde Yer Alan Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Kellner, 1991a, Taf. 35, fig. 117) ..... 77

**Çizim 26:** Kemer Üzerindeki Ayin Sahnesinden Detaylar (Çavuşoğlu, 2014, s. 181, Pl. XXX) ..... 77

**Çizim 27:** Ayanis'deki Podyum Üzerinde Bulunan Karışık Yaratıklar Arasındaki Hayat Ağaçları (Çilingiroğlu, 2001, s. 59, fig. 23) ..... 80

**Çizim 28:** Karışık Yaratıklar ve Stilize Edilmiş Hayat Ağacı (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur) ..... 82

**Çizim 29:** Tanrısal Varlıklar ve Sembolik Yıldız Motifi (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur)..... 83

**Çizim 30:** Tanrısal Varlıklar ve Rozet Motifi (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 10)..... 83

**Çizim 31:** Tanrısal Varlıklar ve Sembolik Güneş Motifi (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur)..... 83

**Çizim 32:** Altıntepe'deki Antitetik Boğalar ve Stilize Hayat Ağacı Sembolü (Özgüç, 1966, s. 17, res. 20, 23'ten oluşturulmuştur)..... 88

**Çizim 33:** Altıntepe'deki Antitekik Boğaların Hayat Ağacı Sembolü Karşısında Duruş Şekliyle İlgili Önerimiz (Erebuni Duvar Resimlerindeki Boğalar Örnek Alınmıştır) (Özgüç, 1966, s. 17, res. 20, 23'ten oluşturulmuştur) ..... 88

**Çizim 34:**Sadak Üzerindeki Savaş Sahnesinden Detay (https://www.christies.com/en/lot/lot-5425498) ..... 100

**Çizim 35:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parça ve Üzerinde Tanrı Haldi Tasviri (Belli, 1998, Çizim 17'den hazırlandı) ..... 102

**Çizim 36:** Yukarı Anzaf Kalkanı Üzerinde Savaş Sahnesi (Belli, 1998, s. 75, çiz. 31) ..... 104

**Çizim 37:** Yukarı Anzaf Kalesi Kalkanında Savaşçı Tanrı Tasvirleri (Belli, 1998, çiz. 17)..... 105

**Çizim 38:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parçalar (Belli, 1998, çiz. 33,34)..... 107

**Çizim 39:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parçalar (Belli, 1998, çiz. 32,36)..... 107

**Çizim 40:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parçalar (Belli, 1998, çiz. 35,37)..... 107

**Çizim 41:** Yukarı Anzaf Kalesi Kalkanına Ait Parçalar Üzerinde Urartulu Asker Tasvirleri (Belli, 1998, çiz.41,42,44) ..... 108

**Çizim 42:** Yukarı Anzaf Kalesi Kalkanına Ait Parçalar Üzerinde Urartulu Asker Tasvirleri (Belli, 1998, çiz.45) ..... 108

**Çizim 43:** Bronz Miğfer Üzerindeki Savaş Sahnesi (https://www.christies.com/lot/a-urartian-bronze-helmet-circa-8th-century-5425499/) ..... 113

**Çizim 44:** Bronz At Göğüs Plakası - Axel Guttmann Koleksiyonu (Born & Seidl, 1995, Abb. 47; Seidl, 2004, Abb. 85) ..... 114

**Çizim 45:** Urartu Savaş Arabası Detayları (Gökce, 2011, s. 463, Lev. I, çiz. 1a) .. 121

**Çizim 46:** II. Sarduri'ye Ait Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 30) ..... 122

**Çizim 47:** II. Sarduri'nin Sadağından Detaylar (Piotrovsky, 1955, s. 37'den düzenlendi) ..... 123

**Çizim 48:** Mühür Baskısı Üzerinde Barsom Taşıyıcılar (Lehmann-Haupt, 1910, s. 261; van Loon, 1966, 153; Ayvazian, 2006, s. 1037-1038) ..... 127

**Çizim 49:** Miğfer Parçası - Gaziantep Arkeoloji Müzesi (Seidl, 2004, Abb. 31) ... 128

**Çizim 50:** Miğfer - Karlsruhe Müzesi (Seidl, 2004, Abb. 32) ..... 129

**Çizim 51:** Savaş Arabaları ve Süvariler (Kellner, 1991a, Taf. 1) ..... 132

**Çizim 52:** Piyadeler (Kellner, 1991a, Taf. 87, fig. 441) ..... 134

**Çizim 53:** Beyaz Obelisk'in Çizimi (Pittman, 1996, s. 338) ..... 138

**Çizim 54:** Av Sahneli Bronz Kemer Parçasının Çizimi (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 11) ..... 152

**Çizim 55:** Av Sahneli Bronz Kemer Parçasından Detay (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 11) ..... 153

**Çizim 56:** Av Sahneli Bronz Kemer Parçasından Detay (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 11) ..... 153

**Çizim 57:** Bronz Kemer Parçası Üzerindeki Av Sahneleri (Seidl, 2004, Abb. 109) ..... 154

**Çizim 58:** Aslan ve Boğa Avı (Nor Areş) (Barnett, 1963, s. 197, fig. 46) ..... 155

**Çizim 59:** Av Sahnesinde Kanatlı Güneş Kursu, Hayat Ağacı ve Güneş Sembolü (Kellner, 1991a, Taf. 27) ..... 156

**Çizim 60:** (Kellner, 1991a, Taf. 12, fig. 55) ..... 158

**Çizim 61:** Kutsal Hayvanları Üzerinde Avcı Tanrılar (Kellner, 1991a, Taf. 13, fig. 54) ..... 159

**Çizim 62:** Av Sahnesinde Güneş, Yıldız ve Rozet Motifleri (Kellner, 1991a, Taf. 16, fig. 68) ..... 159

**Çizim 63:** Avcı Karışık Yaratıklar (Kellner, 1991a, Taf. 25, fig. 96) ..... 160

**Çizim 64:** Avcı Tanrılar (Kellner, 1991a, Taf. 29, fig. 102) ..... 160

**Çizim 65:** Ayanis'te Bulunan Mühür Baskısı Üzerinde Libasyon Sahnesi (Abay, 2001, s. 329, fig. 7) ..... 163

**Çizim 66:** Toprakkale'de Bulunan Mühür Baskısı Üzerinde Libasyon Sahnesi (Ayvazian, 2006, s.64) ..... 163

**Çizim 67:** Pithos Karşısında Libasyon Yapan Kadınlar (Kellner, 1991a, Taf. 71, fig. 282) ..... 164

**Çizim 68:** Pektoral Üzerinde Oğlak Sunusu Yapan Kadın (Toprakkale) (Piotrovsky, 1966, s. 326, fig. 72) ..... 167

**Çizim 69:** Madalyonlar Üzerinde Oğlak Sunusu Yapan Kadınlar (Karmir Blur) (Barnett, 1959, s.12, 18, fig. 11,16) ..... 167

**Çizim 70:** Silindir Mühür Baskısı Üzerinde Keçi Sunusu – Bastam (Seidl, 1979, s. 139, D1) ..... 168

**Çizim 71:** Doğubayazıt Kaya Mezarı Cephesindeki Kabartma (Konyar, 2017, fig.5) ..... 170

**Çizim 72:** İšpuini Adının Okunduğu Sadak Üzerindeki Selamlama Sahnesi (https://www.christies.com/en/lot/lot-5425498) ..... 173

**Çizim 73:** Kutsal Selamlama Sahnesi – Bastam (Seidl, 1988, s.146, B2) ..... 173

**Çizim 74:** Toprakkale'de Bulunan Mühür Baskısı (Lehmann-Haupt, 1931, s. 154; Ayvazian, 2006, s. 1041) ..... 174

**Çizim 75:** Kral Minua Dönemine Ait Tanrılar Geçidi Sahnesi (Seidl, 2004, Abb. 36) ..... 178

**Çizim 76:** Toprakkale'de Bulunan Metal Mobilya Aksamı (Barnett, 1972, s. 174, fig. 14) ..... 179

**Çizim 77:** Bronz Kalkan Üzerinde Aslan ve Boğalardan Oluşan Hayvanlar Geçidi – I. Argišti Dönemi (Seidl, 2004, Abb. 51)..... 182

**Çizim 78:** Hayvanlar Geçidi..... 183

**Çizim 79:** Ayanis Kazılarında Bulunan Argišti oğlu Rusa Yazıtlı Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 34)..... 184

**Çizim 80:** Düğün mü Ayin mi? (Kellner, 1991a, Taf. 70-71, fig. 282) ..... 185

**Çizim 81:** Kemer, Adak Levhası (Urartu?) ve Orhostat (Geç Hitit) Üzerinde Ziyafet Sahnesi (Kellner, 1991a,Taf. 70-71,fig.282; Orthman, 1971, Karkemiş Ab/4; Caner, 1998, Taf. 71, fig. 410) ..... 189

**Çizim 82:** Tanrı Haldi - Van/Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998) ..... 192

**Çizim 83:** Anzaf Kalkanı Üzerinde Haldi (Belli, 1998, Çiz. 17) ..... 192

**Çizim 84:** Güneş Kursu İçinde Tanrılar - Minua Dönemi (Seidl, 2004, Abb. 36) .. 194

**Çizim 85:** Tanrı Teišeba - Van/Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998) ..... 195

**Çizim 86:** Tanrı Šiuini - Van/Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998) ..... 196

**Çizim 87:** Anzaf Kalkanındaki Urartu Tanrıları (Belli, 1998, Çiz. 17'den hazırlandı) ..... 197

**Çizim 88:** Kemerler Üzerinde Bulunan Tanrı Betimleri (Çavuşoğlu, 2014'ten hazırlandı) ..... 198

**Çizim 89:** Toprakkale'de Bulunmuş Madalyon ve Pektoral Üzerinde Tanrıça Tasviri ..... 199

**Çizim 90:** Karmir Blur'da Bulunmuş Madalyonlar Üzerinde Tanrıça Tasviri ..... 199

**Çizim 91:** Kral Tanrısal Sembolleri Selamlarken (Bastam - Argišti oğlu Rusa Dönemi)..... 201

**Çizim 92:** Argišti oğlu Rusa Dönemine Ait Kral Betimiin Olduğu Miğfer (Ayanis) ..... 202

**Çizim 93:** Adak/Hediye Taşıyan Kadınlar (Kellner, 1991a, Taf. 70, fig. 282)..... 205

**Çizim 94:** Kemerler Üzerinde Karşımıza Çıkan Çeşitli Kadın Figürleri (Çavuşoğlu, 2014, Lev. X) ..... 206

**Çizim 95:** Anzaf Kalkanında Bulunan Karışık Yaratıklar (Üzerlerinde Tanrılar Olmadığı Halde) (Belli, 1998, s. 50-71'deki Çizimlerden Oluşturuldu) ..... 207

**Çizim 96:** Kemerl Üzerindeki Çeşitli Karışık Yaratıklar (Çavuşoğlu, 2014, Lev. XII-XVII'den seçilerek hazırlanmıştır)..... 208

**Çizim 97:** Kemerler Üzerindeki Çeşitli Hayvan Türleri (Çavuşoğlu, 2014, Lev. XXIII – XXVIII'den düzenlendi)..... 210

**Çizim 98:** Ayanis'teki Bronz Levha Üzerindeki Güneş Motifleri (Aras, 2022, s. 343) ..... 213

**Çizim 99:** Ayanis Tapınak Cellası İç Duvarlarındaki Güneş, Hayat Ağacı ve Yıldız Sembolleri (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur)..... 213

**Çizim 100:** Minua Adının Okunduğu Objeler Üzerindeki Rozet Motifleri (Seidl, 2004, Abb. 60, 68, 69)..... 214

**Çizim 101:** II. Sarduri Adının Okunduğu Objeler Üzerindeki Rozet Motifleri (Seidl, 2004, Abb. 70, 71)..... 214

**Çizim 102:** Dağ Ceylanının Stilize ve Normal Baş Çizimleri..... 218

**Çizim 103:** Geyik Başı Çizimi ile Miğfer Üzerindeki Motifin Benzerliği..... 220

**Çizim 104:** Bastam'da Bulunan Kralî Mühür Baskısı Üzerinde Üç Çatallı Yaba .. 221

**Çizim 105:** Adilcevaz Kabartmasındaki Stilize, Taşınabilir Hayat Ağacı Betimi ile Bastam'daki Mühür Baskısı Üzerindeki Üç Çatallı Yaba ..... 221

**Çizim 106:** İšpuini Dönemine Ait Kanatlı Güneş Kursu İçinde Tanrı Betimi (Seidl, 2004, Abb. 73)..... 224

**Çizim 107:** Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Seidl, 2004)..... 227

**Çizim 108:** Urartu Kemerlerinin Adak Levhası Olarak Kullanılması (Seidl, 2004, s. 166, Abb. 116)..... 242

**Çizim 109:** Urartu Kemerlerinin Adak Levhası Olarak Kullanılması (Seidl, 2004, s. 190, Abb. 144)..... 242

# TABLOLAR LİSTESİ

**Tablo 1:** Yazıtlı Eserler ve Bilimsel Arkeolojik Kazılar Ölçeğinde Tespit Edilen Sahneler ..... 40

**Tablo 2:** Hayat Ağacı ile İlişkili Sahnelerin Görüldüğü Dönemler ..... 54

**Tablo 3:** Askeri İçerikli Sahnelerin Görüldüğü Dönemler ..... 97

**Tablo 4:** Sunu Sahnelerinin Görüldüğü Dönemler ..... 162

**Tablo 5:** Selamlama / Kutsama Sahnelerinin Görüldüğü Dönemler ..... 172

**Tablo 6:** Tanrısal Varlıkların Geçit Alayı Sahneleri ..... 177

**Tablo 7:** Hayvanların Geçit Alayı Sahneleri ..... 181

**Tablo 8:** Tanrı Haldi İkonografisi ile Bağlantısı Olabilecek Tanrı ve Tanrısal Varlıkların Kronolojik Olarak Dizilimi ..... 193

# KISALTMALAR LİSTESİ

**Abb.** : Abblative

**ANES** : Ancient Near Eastern Studies

**AWE** : Ancient West and East

**Bkz.** : Bakınız

**cm** : Santimetre

**CTU** : Corpus dei testi Urartei

**Çev.** : Çeviren

**eCUT** : Electronic Corpus of Urartian Texts

**Ed.** : Editör

**Eds.** : Editörler

**Fig.** : Figür

**Foto.** : Fotoğraf

**Haz.** : Hazırlayan

**JNES** : Journal of Near Eastern Studies

**km.** : Kilometre

**Lev.** : Levha

**M.Ö.** : Milattan Önce

**No.** : Numara

**Nr.** : Number

**Pl.** : Plate

**Res.** : Resim

**s.** : Sayfa

**SAA** : State Archive of Assyria

**Şek.** : Şekil

**Taf.** : Taf.

**vb.** : Ve benzeri

**vd.** : Ve diğerleri

# GİRİŞ

Doğu Anadolu Bölgesi ve çevresinde M.Ö. 9. ile 7. yüzyıllar arasında hüküm süren Urartu Krallığı, Anadolu uygarlıkları içerisinde farklı bir yere sahiptir. Hüküm sürdükleri zorlu coğrafyada, devlet sistemi, inanç yapısı, mimarlık ve sanat gibi alanlarda oldukça önemli gelişmelerin yaşanmasına yol açmışlardır.

Urartulardan kalan ve arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılan maddi kültür kalıntıları her geçen gün artmakta ve birçok konuda bilgilerimizi güncellememizi zorunlu kılmaktadır. Bu konulardan birisi de hiç şüphesiz devlet yönetiminden sanata, dini hayattan günlük yaşantıya kadar birçok olgu ve olayı bize anlatan, değişik malzeme grupları üzerine işlenmiş ikonografik öğelerdir.

Urartu kültürünün niteliklerini net bir biçimde algılamamız, önceli ya da çağdaşı olan kültürlerle ilişkisini ve kendine has özelliklerini ortaya çıkarmamıza bağlıdır. Tam bu noktada Urartu kültürünü net olarak yansıtan ve diğer kültürlerle ilişkisini somut olarak bizlere aktaran arkeolojik kalıntıları, ikonografik açıdan da ele almamız gerekmektedir.

İkonografi terimi Yunanca *εικον* (resim, imge) ve *γραφία* (yazı) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu birleşim bize en basit anlamıyla *resim/imge yazma* anlamını verir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s.13). Bununla birlikte tarih, sanat tarihi ve arkeoloji gibi bilim alanlarının ikonografiyi bir yöntem olarak el aldığı düşünüldüğünde, bu basit anlam yerini çok daha sistemli bir disipline bırakır. İkonografi terimini sadece bir terim olmaktan çıkarıp yöntemselleştiren sanat tarihçi Erwin Panofsky, ikonografiyi *"sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin"* olarak niteler (Tükel & Yüzgüller, 2018, s.13). Buradan hareketle biz de ikonografiyi, bir konunun görsel oluşturucularla anlatılması, anlam yüklenerek oluşturulan görsel malzemelerin detaylı analizi olarak algılayabiliriz.

En çok tartışılan konulardan birisi hiç şüphesiz eskiçağda üretilen görsel ürünlerin yapılış amaçlarıdır. Günümüz sanat anlayışından farklı olarak çoğunlukla dinsel veya yönetimsel bir amaç uğruna yapıldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktada Urartu Krallığı da ürettiği görsel ürünler ile ön plana çıkar. Tabii ki bu görsel ürünlerin kökeni ve Urartu Krallığı'nın katkısının hangi ölçüde olduğu tartışmalıdır. Anadolu, Mezopotamya, İran ve Kafkas coğrafyasının ter türlü coğrafi ve kültürel etkilerini bünyesinde barındıran Urartu Krallığı, devletin kontrolünde bir sanat anlayışıyla karşımıza çıkar.

## Amaç ve Yöntem

Üzerinde çalıştığımız bu tezin ana konusunu, M.Ö. 9. yüzyıl ortalarından M.Ö. 7. yüzyıl ortalarına kadar Doğu Anadolu ve çevresinde varlığını sürdüren Urartu Krallığı'nı en özgün şekilde yansıtan, Urartu dönemi dünyasını anlamamızı sağlayan, tunç objelerden mimari kalıntılara kadar pek çok arkeolojik eser üzerinde yer alan görsel anlatım öğelerinin ikonografik açıdan ele alınması oluşturmaktadır. Bu tez kapsamında Urartu Krallığı'nın kuruluşu M.Ö. 9. yüzyılın ikinci yarısı (M.Ö. 850-840 arası), yıkılışı ise M.Ö. 7. yüzyılın ortası (M.Ö. 650-640 arası) olarak kabul edilmiştir[1]. Dolayısıyla Doğu Anadolu coğrafyasında yaklaşık 200 yıl varlık gösteren Urartu Krallığı'ndan kalan sanat eserleri üzerinde yer alan ikonografi bu çerçevede ele alınacaktır.

Belki en başta söylememiz gerekir; bu tez bir katalog oluşturma amacıyla hazırlanmamıştır. Temel amacımız mühür, duvar resmi, taş kabartma ve oyma, miğfer, sadak, kalkan gibi çok farklı ürün grupları üzerinde karşımıza çıkan ve Urartu Krallığı'nın kontrolünde üretilen görsel malzemenin hangi anlayış içinde ortaya çıkıp geliştiğini, ortaya çıkan bu anlayışın nasıl bir süreç yaşadığını, varsa dönemsel standart uygulamaları anlamaktır. Bu sürecin anlaşılması Urartu ikonografisinin temel özelliklerini ortaya koyacağından, özellikle Urartu coğrafyasında ele geçirilen ve çoğu

[1] Urartu'nun kuruluş süreci ile ilgili olarak en güncel çalışma olan Tan, 2018, yıkılış süreci ile ilgili olarak da Akgün, 2018'deki tarihler temel alınmıştır.

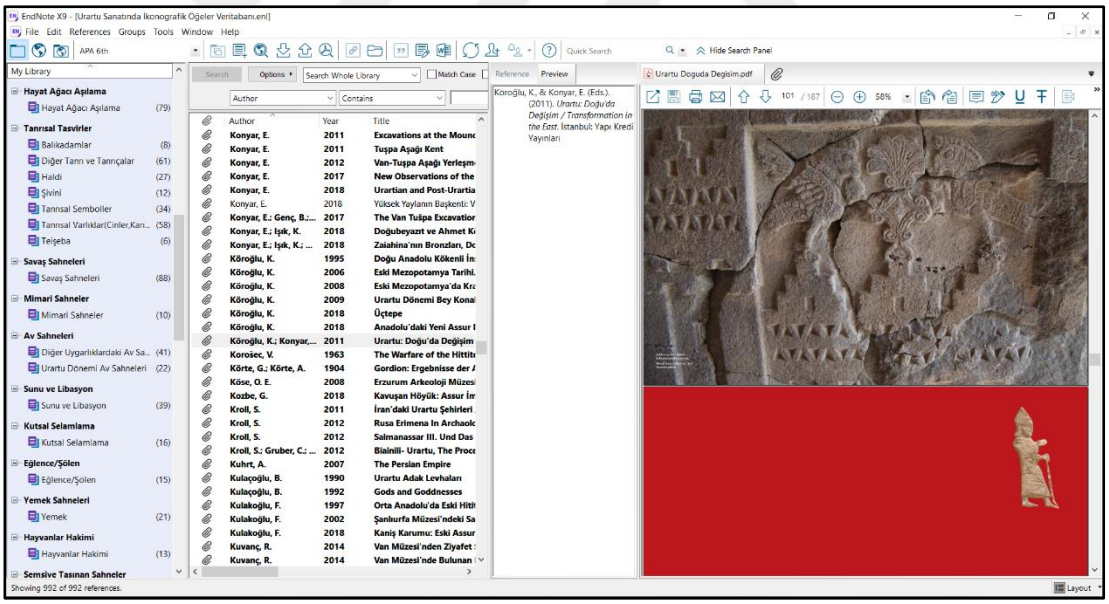
zaman hiç tartışılmadan doğrudan Urartu Krallığı'na atfedilen eserlerin Urartu ile ilişkisini de tartışmaya açacaktır.

Bu temel amacımız yanında özellikle detayları kapsayan başka amaçlarımız da bulunmaktadır. Özellikle Mezopotamya sanatında karşımıza çıkan, çağdaşı Yeni Assur Krallığı ile zirveye ulaşan öyküsel anlatıma sahip örneklerin, Urartu'ya bir yansıması olup olmadığını ve Urartu ikonografisinin hangi kavramlar ile olayları anlatmaya çalıştığını belirlemek bunlardan biridir. Ayrıca başta Tanrı Haldi olmak üzere tartışmalı bir konu olan Urartu tanrı betimlerinin kimliklerinin belirlenip belirlenemeyeceğini görmek, Urartu Krallığı kontrolünde gerçekleşen idari, gündelik ve dini hayata ilişkin izlerin varlığının tespit edilerek anlamlandırılması ve yalnızca Urartu'ya özgü ikonografik öğelerin varlığını saptamak da diğer amaçlarımızdandır.

Yukarıda bahsettiğimiz amaçları yerine getirebilmek için bu tez kapsamında uygulanacak ana yöntem, öncelikle bilimsel arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılmış veya herhangi bir bilimsel arkeolojik kazıda çıkarılmasa da üzerinde Urartuca yazıt bulunup ikonografik öğeler barındıran eserleri tespit etmek ve bunları bir araya getirmek olmuştur. Çünkü Urartu'ya atfedilen ve dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarında kendine yer bulan ikonografik öğelere sahip eserlerin hem geldikleri bölgeler hem de orijinallikleri oldukça tartışmalıdır[2]. Bu noktada yaptığımız ilk çalışma, bugüne kadar Urartu sanatıyla ilgili veriler barındıran başta arkeolojik kazıların monografileri olmak üzere çeşitli yayınların incelenmesi olmuştur. Türkiye ve dünyada çalışma konumuzla ilişkili hazırlanmış yüksek lisans ve doktora tezleri çevrimiçi veri tabanları üzerinden kontrol edilmiştir. Ülkemizdeki tezler için, *Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi* arşivinde bulunan tezlerin çevrimiçi olarak sunulduğu tez.yok.gov.tr web sayfası incelenmiştir. Türkiye dışında hazırlanan tezler içinse, *The Networked Digital Library of Theses and Dissertations* (NDLTD) adlı kuruluşun search.ndltd.org adresli web sayfası, *ProQuest Dissertations & Theses Global*'in proquest.com/pqdtglobal adresli web sayfası ile O*pen Access Theses and Dissertations*'ın oatd.org adresli web sayfası incelenmiştir. Tüm bunlarla birlikte 2007

[2] Konuyla ilgili olarak Muscarella'nın kapsamlı çalışması oldukça önemlidir. Bkz. Muscarella, 2000.

yılında Prof. Dr. Kemalettin Köroğlu'nun liderliğinde, *EndNote* programı üzerinde geliştirilmeye başlanan ve bugün binlerce farklı yayını bünyesinde barındıran *Doğu Anadolu-Urartu Veritabanı Projesi*'ndeki (Konyar, 2009, s.19) yayınlar da tek tek incelenmiştir. Bu veri tabanında Urartularla ilgili en güncel yayınlara ulaşabilmemizin yanında Urartu Krallığı ile ilişkili diğer uygarlıklarla alakalı yayınlara da erişmemiz mümkün olmuştur. Doğu Anadolu-Urartu Veritabanı'nda bulamadığımız yayınlara ise önsözde bahsettiğimiz ihtisas kütüphanelerinden ve çevrimiçi erişime açık uluslararası veri tabanlarından erişilmiştir. Tüm bu yayınlardan seçilenler yine EndNote programı üzerinde oluşturulan ve tez konumuz kapsamında düzenlenen yeni bir veri tabanına aktarılmıştır (Şekil 1). Böylece günümüze kadar gerçekleştirilen bilimsel araştırmalarda nasıl bir yöntem izlendiğini görüp, ikonografik öğelerle ilişkili yapılan yayınları bir veri tabanında toplu olarak görme fırsatı yakalamış olduk.



**Şekil 1:** Yayın Veri Tabanı Ekran Görüntüsü

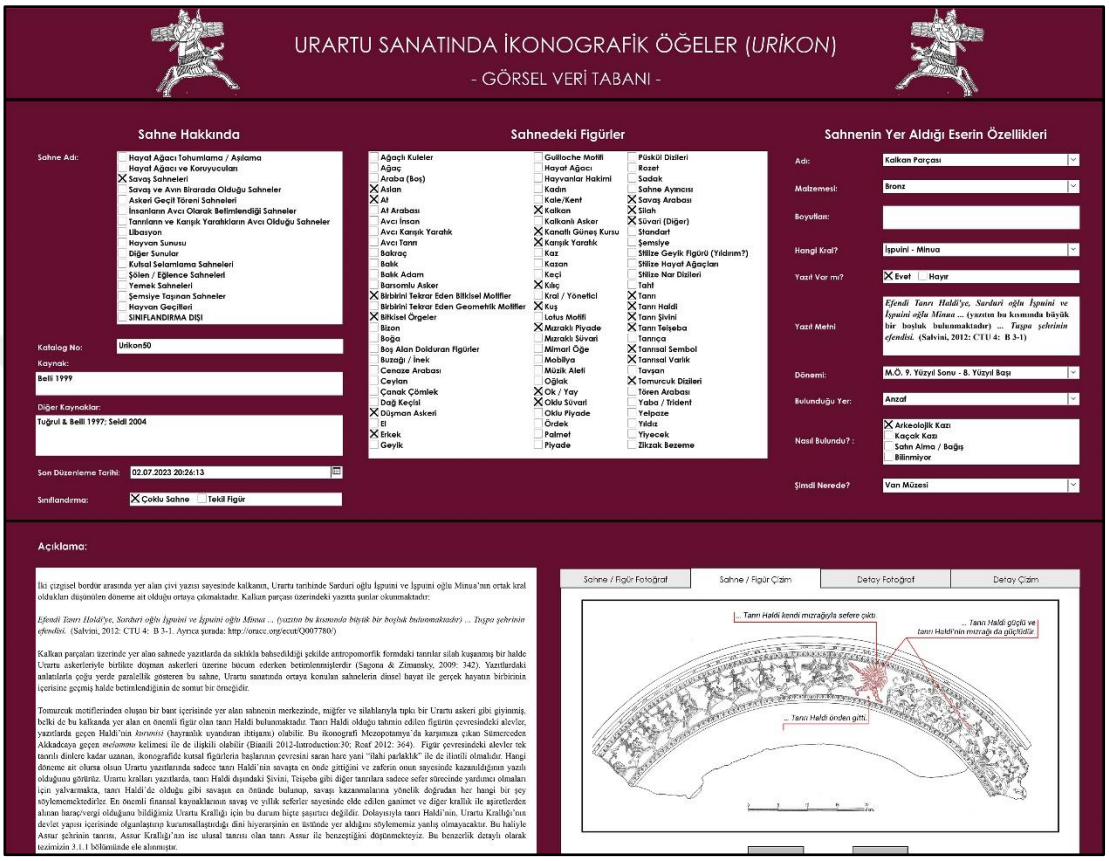
Gerçekleştirdiğimiz yayın taramasında, Urartu ikonografisini yansıtan çalışmaların büyük çoğunluğunun ya tek bir eser üzerine odaklanmış olduğunu ya da sadece tek bir konu, malzeme veya yerleşim yeri üzerine sınırlı sayıdaki örnek ile çalışıldığını gördük (Örneğin: Ayvazian, 2004; Belli, 2003b; Seidl, 2009 vb). Benzer şekilde hazırlanan yükseklisans/doktora tezlerinde de daha geniş kapsamlı olmakla birlikte yine sadece tek bir konu veya tek bir malzeme grubu üzerindeki betimlemeler

üzerine çalışıldığı anlaşılmıştır (Örneğin: Ayman, 2005; Ayvazian, 2006; Ergürer 2009, Gökce, 2011). Elbette bu çalışmalar detaylı verileri bir araya getirmesi bakımından hem Urartu araştırmalarına hem de bizim çalışmamıza oldukça önemli katkılar sağlamışlardır.

Yayınlar dışında özellikle *British Museum, Louvre Museum, Hermitage Museum, Metropolitan Museum of Art* gibi Urartu çağına ait olabilecek eserlere ev sahipliği yapan ve eser kataloglarını çevrimiçi erişime açan müzelerin katalogları da incelenmiştir. Bu kataloglarda sadece Urartu ile ilişkili eserler değil Yeni Assur, Geç Hitit, Elam, Babil gibi Urartu'nun çağdaşı uygarlıkların da eserlerini inceleyerek benzerlik ve farklılıkları tespit etmeye çalıştık. Türkiye'deki müzelerin çevrimiçi katalogları bulunmadığından, sadece sergilenen eserlerin fotoğraflarını çekebilmemiz mümkün olmuştur. Gönül isterdi ki araştırmamızda ele aldığımız tüm eserleri bulunduğu müze ve koleksiyonda doğrudan inceleyebilelim. Ancak Urartu eserlerinin dünyanın çok farklı yerlerinde onlarca müze ve koleksiyonda yer alması bunu olanaksız kılmıştır. Bu yüzden bilimsel yayınların doğruluğuna güvenmek tek çaremiz olmuştur. Belki de bu durum gelecekte yapılacak ve Urartu Krallığı ile ilgili tüm ikonografik eserlerin bir araya getirilip inceleneceği daha detaylı bir projeyi hayata geçirecektir.

Her ne kadar yukarıda bu tezin amacı bir katalog oluşturmak değildir yazmış olsak da arka planda önemli bir katalog oluşturmak zorundaydık. Çünkü kazılardan çıkan eserler ile üzerinde yazıt bulunan eserleri ve bunların dışında kalan eserleri bir ayrıma tabi tutmamız gerekiyordu. Bu da katalogsuz olmazdı. Biz de hem yayınlarda hem de müzelerde tespit ettiğimiz Urartu çağına ait eserleri, *FileMaker Pro Advenced* programında oluşturduğumuz ve adını *URİKON* olarak kısalttığımız *Urartu Sanatında İkonografik Öğeler Görsel Veri Tabanı*'nda bir araya getirdik. Bu veri tabanında kayıtlar oluşturulurken Sahne Adı, Sahnedeki Figürler, Sahnenin Yer Aldığı Eserin Özellikleri gibi başlıkların altındaki bilgiler doldurulmuş, eserin hangi yayınlarda ele alındığı ve hangi müze veya koleksiyonda bulunduğu bilgisi işlenmiş ve ilgili ikonografiyi en iyi yansıtan fotoğraf ile çizimler genel ve detay olarak veri tabanına eklenmiştir. Tüm bu bilgiler eklendikten sonra eser ile eserin üzerinde yer alan

ikonografi için tarafımızdan yapılan değerlendirmeler de Açıklama başlığı altına yazılmıştır.




**Şekil 2:** Urartu Sanatında İkonografik Öğeler Görsel Veri Tabanı Ekran Görüntüsü

Hem EndNote programı üzerinde oluşturulan yayın veri tabanı *(URİKON Yayın)* hem de FileMaker üzerinde oluşturulan görsel veri tabanı *(URİKON Görsel)* çalışmamızın olgunlaşmasında ve sonuçlanmasında oldukça yarar sağlamıştır. Özellikle URİKON Görsel veri tabanıyla birlikte bugüne kadar arkeolojik kazılarda bulunmuş veya başka yollarla ele geçirilmiş ve yayını yapılmış eserlerde yer alan ikonografinin tamamına yakınını elde etmiş olduk. Böylelikle yaptığımız incelemelerde tüm ikonografik öğeleri bir sistem üzerinde bir arada görme fırsatı bulmuş olduk. Burada elde edilen ikonografik bilgiler ise Urartu çağındaki diğer uygarlıklara ait eserler üzerindeki ikonografi ile karşılaştırılmış, böylelikle hem etkileşim hem de özgünlük değerleri anlaşılmaya çalışılmıştır.

## Konuyla İlgili Kaynakların Değerlendirilmesi

Bilindiği üzere Urartu ikonografisini yansıtan sanat eserlerinin çoğu dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarında yer almaktadır. Bunların neredeyse tamamına yakını kaçak kazılar ile ele geçirilip, bu müze ve koleksiyonlarda kendine yer bulmuştur. Dolayısıyla bölgesel ve dönemsel ayrım yapmanın zorluğuna ek olarak eserlerin sahtelik-gerçeklik ayrımını yapmak da hemen hemen imkânsız hale gelmiştir. Bu yüzden araştırmamızda daha önce de belirttiğimiz gibi öncelikle bilimsel arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılmış veya üzerinde çivi yazısı bulunup ikonografik öğe barındıran eserler değerlendirilmiştir. Arkeolojik kazılara ilişkin rapor, araştırma makalesi ve monografiler ile basılı veya çevrimiçi ortamdaki müze katalogları teker teker incelenerek ilgili eserler üzerinde çalışılmıştır. Arkeolojik kazılar dışında ele geçen ve Urartu kültürüne ait olarak tanımlanan eserler ise daha sonra değerlendirmeye alınmıştır.

Urartu Krallığı'na ilişkin kalıntıların araştırmacıların ilgisini çekmesi 19. yüzyılın ilk yarısıyla beraber başlar ve ilk olarak başkent Tuşpa yani Van Kalesi'ndeki kaya mezarları ile Urartuca çivi yazısıyla yazılmış kitabe ve yazıtlar merak uyandırır (Saint-Martin, 1828; Schulz, 1840; Texier, 1842, s. 153 vd.; Layard, 1853, s. 391-403). Bu dönemde özellikle Mezopotamya'da yapılan arkeolojik kazılarda anıtsal görselliğe sahip buluntuların ortaya çıkarılması, Assur Krallığı'nın kuzeyi sınırını oluşturan Urartu coğrafyasında da benzer buluntuların olabilme ihtimaline karşı dikkatlerini üzerine çekmiştir. Bu süreç çok uzamamış, Van bölgesinden geldiği söylenen çok sayıda eserin koleksiyonlara girmeye başlamasıyla batılı araştırmacılar bölgeyle daha da yakından ilgilenmeye başlamışlardır. Batılı araştırmacılardan Austen Henry Layard bölgeye geldiği 1849 yılında Van Kalesi civarında kaçak kazılar yapmış (Layard, 1853, s. 389), sonrasında da bölgede ilk arkeolojik kazılar 1877 yılında British Museum'dan Hormuzd Rassam'ın başkanlığında Toprakkale'de kısa süreli olarak yapılmıştır (Genç, 2018, s. 1,20). Sonrasında ise Carl Friedrich Lehmann-Haupt, Waldemar Belck, N. Marr, I. Orbeli, B. B. Piotrovsky, K. ve S. Lake, C. Burney, A. A. Martirosyan, T. Özgüç, A. Erzen, E. Bilgiç, B. Öğün gibi araştırmacıların Urartu

coğrafyasının farklı noktalarında yaptıkları arkeolojik kazılarla Urartu araştırmaları artarak devam etmiştir (Salvini, 2006, s. 15-21). Bu dönemdeki arkeolojik kazılar günümüz Urartu kazılarının da temelini oluşturmuştur.

Urartu ikonografisi üzerine yaptığımız bu çalışmadaki en önemli kaynakları elbette arkeolojik kalıntılar oluşturur. Üzerinde Urartu ikonografisine ilişkin izler taşıyan buluntular içinde en geniş yayılım kalkan, miğfer, sadak, heykel, mobilya kaplaması, at koşum takımı parçaları, at arabası aksamları gibi metal eserler üzerindedir. Ayrıca taş üzerine işlenen kabartma ve oyma figürler, mühür ile mühür baskıları ve duvar resimleri Urartu ikonografisini anlamamız için bize veri sağlamaktadır. Elbette bu buluntuların en güvenilir olanları, arkeolojik kazılar sonucunda belirli bir stratigrafide ortaya çıkmış olanlarıdır. Bizim bunlara ulaşmamızı sağlayan kaynaklar ise arkeolojik kazıların bilimsel raporları ve monografileridir. Çünkü stratigrafisi belli olan eserler, tarihlendirme konusunda en doğru bilgiyi vermektedirler.

En erken Urartu kazılarına ev sahipliği yapan ve büyük olasılıkla Erimena oğlu Rusa döneminde inşa edilen Toprakkale'de (Akgün, 2009, 36-39) 1877 ve sonrasında yapılan çalışmalar ile burada ortaya çıkarılan eserlere ilişkin ilk bilimsel yayın, R. D. Barnett tarafından 1950'de *Iraq* dergisinde yayımlanmıştır (Barnett, 1950). Bu yayında, günümüzde British Museum'da sergilenen ve Urartu ikonografisinin özellikle son dönemini yansıtan eserleri bir arada bulmamız mümkün olmuştur. Ayrıca yazar burada sadece eserleri tanıtmakla yetinmemiş, başta Assur olmak üzere Mezopotamya ve Anadolu'daki diğer kültürlerin günümüze ulaşan eserleriyle de karşılaştırma yapmıştır. Bu yayında eksik olan eserleri ise 1954'de *Iraq* ve 1972'de *Anatoolian Studies* dergilerinde ek olarak yayımlamıştır (Barnett, 1954; Barnett, 1972).

Toprakkale buluntuları sadece British Museum'da değildir. Bunların bir kısmı da Berlin'deki Vorderasiatischen Museum'dadır. Bu eserlerle ilgili olarak ise R. B. Wartke, 1990 yılında detaylı bir analiz içeren kitap yayımlamıştır (Wartke, 1990). Her

ne kadar ikonografik öğeler özelinde bir yayın olmasa da Toprakkale'deki buluntu durumunu detaylı incelemesi açısından önemlidir.

Çivi yazılı kitabeleriyle dikkatleri üzerine çeken Urartuların başkenti Tuşpa'da ne yazık ki ikonografik öğe barındıran eserlere çok rastlanılmamıştır. Bunun nedeni M.Ö. 7. yüzyılda yıkılışından 20. yüzyıl başına kadar diğer devletler tarafından kullanılan önemli bir yerleşme merkezi olmasından kaynaklanmış olmalıdır.

Argišti oğlu Rusa tarafından kurulduğu bilinen, son dönem Urartu yerleşmelerinden olan Karmir Blur kazılarıyla ilgili Sovyet döneminin raporları ve kitapları oldukça önemlidir. Karmir Blur I (Piotrovsky, 1950), Karmir Blur II (Piotrovsky, 1952), Karmir Blur III (Piotrovsky, 1955) ile Karmir Blur IV (Oganesjan, 1955) başlıklarını taşıyan bu yayınlar özellikle Urartu arkeoloji için yol gösterici olmuştur. Urartu ikonografisinin önemli örneklerini detaylı olarak yayımlamaları da ayrıca önemlidir. Karmir Blur kazıları, Urartu arkeolojisi yayında Urartu sanatının dolayısıyla da Urartu ikonografisinin anlaşılması açısından oldukça olumlu etkiler yaratmıştır.

Anadolu coğrafyasında ise benzer dönemlerde yapılan Adilcevaz Kef Kalesi ile Erzincan Altıntepe kazılarından Urartu sanatı ile ilgili önemli bulgular elde edilmiştir. E. Bilgiç ve B. Öğün tarafından kazılan ve yine Argišti oğlu Rusa tarafından, Urartu Krallığı'nın son döneminde inşa edilen Adilcevaz Kef Kalesi'nde ortaya çıkarılan kabartmalı payeler ile yine buradan çıktığı bilinen tanrısal figür kabartması içeren bir kapıya ait olduğu düşünülen orthostat, Urartu sanatı ve ikonografisinin en önemli buluntularındandır. Bu buluntular E. Bilgiç B. Öğün tarafından 1967 yılında yayımlanmıştır (Bilgiç & Öğün, 1967). Detaylı olarak ise ilk defa, Urartu ikonografisi üzerine araştırmalarıyla ön plana çıkan U. Seidl tarafından ele alınmıştır (Seidl, 1974; Seidl, 1993).

T. Özgüç tarafından kazılan Erzincan Altıntepe, Urartu sınırlarının en batısındaki yerleşme olmasıyla ön plana çıkar. İlginçtir ki burada Urartu çivi yazısına rastlanmaz. Ancak kazılar sonucunda ortaya çıkarılan ve Urartu sanatının özelliklerini

gösteren duvar resimleriyle Urartu sanatı ve ikonografisini anlamaya yönelik önemli veriler sunar. Buradaki kazı çalışmaları T. Özgüç tarafından Altıntepe I ve Altıntepe II adıyla kitaplaştırılmıştır (Özgüç, 1966; Özgüç, 1969). Özellikle Altıntepe I'de duvar resimleri detaylı olarak ele alınmış ve günümüzde bile Urartu duvar resimlerini anlamada temel kaynak olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Ermenistan'da Karmir Blur ile birlikte Urartu ikonografisine ait önemli örneklerin ortaya çıkarıldığı bir diğer yer hiç şüphesiz Erebuni (Arinberd)'dir. Özellikle duvar resimleriyle ön plana çıkan ve Erzincan Altıntepe ile birlikte Urartu duvar resimlerinin önemli örneklerini barındıran Erebuni ile ilgili C. Hovhannissian, sadece duvar resimlerinin anlatıldığı bir kitap yayımlamıştır (Hovhannissian, 1973).

Kuzeybatı İran'da Argišti oğlu Rusa tarafından kurulan Bastam (Rusa-i URU.TUR)'daki arkeolojik kazılar W. Kleiss tarafından yürütülmüştür. Urartu ikonografisi açısından özellikle son dönem mühür baskılarının yüzlerle ifade edilen sayılarda ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Buradaki kazılardan çıkarılan buluntular, Kleiss editörlüğünde hazırlanan Bastam I ve Bastam II başlıklı kitaplarda detaylı olarak ele alınmıştır (Kleiss, 1979; Kleiss 1988).

Urartu ikonografisi ile ilgili önemli buluntuların ortaya çıkarıldığı bir diğer arkeolojik kazı O. Belli tarafından gerçekleştirilen Aşağı ve Yukarı Anzaf Kaleleri kazısıdır. Özellikle Yukarı Anzaf Kalesi'nde ortaya çıkarılan ve üzerinde savaşan tanrıların betimlendiği kalkan parçası, Urartu ikonografisinde ilk defa Tanrı Haldi'yi yazıtlarda geçen tüm özellikleriyle tasvir etmesi açısından eşsizdir. O. Belli tarafından Yukarı ve Aşağı Anzaf Kaleleri ile ilgili yayımlanan kitap, büyük oranda bu kalkan parçasına ayrılmıştır (Belli, 1998).

Urartu'nun son döneminde Argišti oğlu Rusa tarafından kurulan Ayanis (Rusahinili Eiduru-Kai)'teki arkeolojik kazı çalışmaları uzun yıllar A. Çilingiroğlu tarafından gerçekleştirildi. Urartu sanatı ile ikonografisinin eşsiz örneklerinin çıktığı Ayanis kazılarının buluntuları, A. Çilingiroğlu ve M. Salvini editörlüğünde bir kitap olarak yayımlandı (Çilingiroğlu-Salvini, 2001). Kitap içerisinde özellikle mühür ve

bullalar, kalkan, miğfer gibi metal objeler üzerindeki betimler ve en önemlisi de Urartu tapınakları içerisinde ünik olan Ayanis Haldi Tapınağı'ndaki oyma bezemelerin anlatıldığı bölümler önemlidir. Ayanis kazıları günümüzde de devam etmekte ve Urartu ikonografisini anlamamız için her sezon yeni buluntuları bizlere sunmaktadır. Ayanis kazılarının A. Çilingiroğlu sonrasındaki kazı başkanı olan M. Işıklı ile birlikte A. Akın Aras'ın editörlüğünde hazırlanan *Tanrı Eiduru'nun Gölgesinde Bir Urartu Kenti: Ayanis* başlıklı kitap son dönemin önemli buluntularını içermesi açısından önemlidir.

Yukarıda kısaca değindiğimiz kazı monografileri ve raporlar dışında en önemli yayınları doğrudan Urartu sanatı özelinde yapılmış çalışmalar oluşturmaktadır. Bunlardan ilk karşımıza çıkanı 1966 yılında M. N. van Loon tarafından yayımlanan *Urartian Art; its Distinctive Traits in the Light of New Excavations* adlı kitaptır (van Loon, 1966). van Loon bu kitabında, Urartu tarihine genel bir giriş yapıp ardından Urartu sanatını çanak çömlek, mimari, resim, heykel ve dekoratif taş işçiliği, metal işçiliği, fildişi, kemik ve ahşap işçiliği ve mühürler olmak üzere başlıklar halinde ele almıştır. Sonuç kısmında ise Urartu sanatını saray tarzı ve halk tarzı olarak iki bölümde değerlendirmiştir (van Loon, 1968, s. 166-168).

Urartu sanatı ile doğrudan ilgili bir diğer yayın E. Akurgal tarafından hazırlanmış *Urartãische und altiranische Kunstzentren* başlıklı kitaptır (Akurgal, 1968). Bu yayında Akurgal, Urartu sanatını detaylı olarak ele almış, kitabı yazdığı döneme kadar ortaya çıkarılmış eserler üzerinde stil analizleri yapmıştır. Özellikle Urartu buluntuları içinde yer alan ve dönemin batı sanatıyla ilişkilendirilen bronz kazan tutamakları ile kalkan vb. objeler üzerindeki boğa ve aslan betimlerinden hareketle Urartu ikonografisini kronolojik bir şekilde ele almaya, dönemlere ayırmaya çalışmıştır. 1968'te TTK tarafından Almanca yayımlanan bu kitap, 2021 yılında Türk Arkeoloji ve Kültürel Miras Enstitüsü tarafından *Urartu ve Eski İran Sanat Merkezleri* adıyla Türkçe olarak tekrar yayımlanmıştır (Akurgal, 2021).

Akurgal ile aynı tarihlerde yani 1968'de G. Azarpay, *Urartian Art and Artifacts: A Chronological Study* adında bir kitap yayımlamıştır. Azarpay, Urartu

sanatının üslupsal bir incelemesi ile ilgili hazırladığı bu yayında, haklı olarak çalışmanın temelini oluşturacak iyi belgelenmiş eserlerin sayısının yetersizliğinden bahsederek konuya girmekte ve mevcut eserlerin bizim bu çalışmada yapmaya niyetlendiğimiz şekilde yazıtlı eserlerden yola çıkarak Urartu sanatını kronolojik olarak ele almıştır (Azarpay, 1968, s. 2-4). Urartu Krallığı'nın kuruluşundan II. Argišti'ye kadar olan dönemi Birinci Evre olarak tanımlarken (Azarpay, 1968, s. 7), II. Argišti dönemini Geçiş Dönemi olarak adlandırmıştır (Azarpay, 1968, s. 44). II. Argišti'den M.Ö. 7. yüzyılın sonuna kadar olan süreci ise İkinci Evre olarak tanımlamıştır (Azarpay, 1968, s. 60). Bu evreyi Rusa oğlu Erimena ile sonlandıran Azarpay, Urartu sanatının M.Ö. 7. yüzyıl sonunda Son Evresini yaşadığını belirtir. İlk defa Urartu sanatını kronolojik olarak ele alması açısından oldukça önemli bir yayındır.

Çoğunluğu kaçak kazılarda, özellikle de mezarlarda yapılan kaçak kazılarda ortaya çıkmasına rağmen Urartu ikonografisinin önemli özelliklerini günümüze taşıyan bronz kemerler, genellikle dönemin sanatsal işçiliğini sergileyen tasarımlar ve süslemelerle bezenmiştir. Kemerlerin üzerinde genellikle Urartu'nun kültürel ve toplumsal yapısına ilişkin izler barındıran savaş ve av sahneleri, hayvan ve mitolojik yaratıkların geçit alayları, dini ayinlere ilişkin sahneler yer alıyordu. Bu sahnelerde geometrik ve bitkisel motifler, hayvan figürleri, mitolojik yaratıklar, tanrı figürleri, asker figürleri ile sembolik figürler bulunmaktaydı. Dönemin sanatı, işçiliği ve kültürel sembolizmi hakkında fikir veren kemerlerle ilgili ilk kapsamlı yayın ise *Gürtelbleche aus Urartu* adıyla 1991 yılında H. J. Kellner tarafından yapılmıştır (Kellner, 1991a). Kellner bu yayınında kemerlerin malzemelerini, yapım tekniklerini, kullanım alanlarını, geçirdikleri onarımları incelemiş ve boyutlarına göre sınıflandırmıştır. Tüm bunların yanı sıra kemerler üzerindeki sahneleri de başlıklara ayırarak ikonografik olarak ele almıştır. Kitabın son kısmında ise incelediği kemerleri katalog olacak şekilde levhalar halinde sunmuştur (Kellner, 1991a, s. 82 sonrası).

Urartu ikonografisi denilince akla şüphesiz ilk olarak U. Seidl gelir. 1970'li yıllardan beri Urartu sanatı ve ikonografisi üzerine yayınlar yapan Seidl'in en önemli eserleri arasında, 1995 yılında H. Born ile birlikte hazırladığı ve Sammlung Axel

Guttman koleksiyonunda yer alan eserler ışığında Urartu ikonografisine ilişkin değerlendirmeler yaptığı *Schutzwaffen aus Assyrien und Urartu* başlıklı kitap (Born & Seidl, 1995) ile 2004 yılında yayımladığı ve Urartu bronz eserlerini detaylı bir şekilde ele aldığı *Bronzekunst Urartus* sayılabilir (Seidl, 2004). Seidl'in bu kitaplar dışında özellikle Urartu sanatının problemli konularını ele aldığı çok sayıda makalesi vardır ve bu çalışmamızda da bize oldukça yol gösterici olmuştur.

Bu çalışmayı hazırlarken yararlandığımız, doğrudan yararlanmasak bile incelediğimizde başka yayınlara ulaşmamızı sağlayan yüzlerce bilimsel yayın bulunmaktadır. Ancak bu yayınların hepsini burada ele almanın imkansızlığını göz önünde bulundurmalıyız. Bu nedenle özet olarak diyebiliriz ki bilimsel arkeolojik kazı ve yüzey araştırmalarında elde edilen eserlerle birlikte çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer alan eserlerin belli konulara göre incelendiği makale, kitap ve lisansüstü tezler de incelediğimiz önemli kaynaklardan olmuştur. Özellikle son yıllarda Urartu ikonografisi ile ilgili çok sayıda detay çalışmanın ortaya çıkması, Urartu ikonografisinin net olarak anlaşılmasını sağlamaya yardım edecektir.

# BİRİNCİ BÖLÜM
# URARTU SANATI VE İKONOGRAFİ

## 1.1. İkonografi Üzerine

İkonografi terimi Yunanca *εικον* (resim, imge) ve *γραφία* (yazı) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu birleşim bize en basit anlamıyla *resim/imge yazma* anlamını verir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s.13). Bununla birlikte tarih, sanat tarihi ve arkeoloji gibi bilim alanlarının ikonografiyi bir yöntem olarak el aldığı düşünüldüğünde, bu basit anlam yerini çok daha sistemli bir disipline bırakır. İkonografi terimini sadece bir terim olmaktan çıkarıp yöntemselleştiren sanat tarihçi Erwin Panofsky, ikonografiyi *"sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin"* olarak niteler (Tükel & Yüzgüller, 2018, s.13). Buradan hareketle biz de ikonografiyi, bir konunun görsel oluşturucularla anlatılması, anlam yüklenerek oluşturulan görsel malzemelerin detaylı analizi olarak algılayabiliriz.

İkonografi, yukarıda da belirttiğimiz gibi görsel imgeleri inceleme ve yorumlama yöntemidir. Bu yöntem, anlamlarını, kültürel bağlamlarını ve yapılış amaçlarıyla verilmek istenen mesajları ortaya çıkarmak için bir sanat eserindeki sembollerin, motiflerin ve görsel öğelerin analizini ve kodlarının çözülmesini içerir. İkonografik analiz, bir imgenin biçimsel niteliklerinin gözlemlenmesinin ötesine geçerek daha derin sembolik ve kültürel önemini araştırır.

İkonografik analiz, sadece resim, heykel gibi sanat eserleri yanında mühür, sikke gibi temel yapılış amacı sanat olmayan ortamlar da dâhil olmak üzere çeşitli görsel temsil biçimlerini değerlendirmede uygulanabilir. İkonografi çalışması, arkeoloji, tarih, sanat tarihi gibi alanlarda çalışan araştırmacıların, yukarıda belirttiğimiz gibi imgeleri görsel metinler olarak yorumlamalarına, içlerinde gömülü olan kodları ve sembolleri deşifre etmelerine olanak tanır. Bu noktada ikonografik analiz, görsel temsillerin anlamını anlamak ve yorumlamak için çeşitli adımlar ve

metodolojiler içermelidir. Bu adımlar genellikle temel unsurların tanımlanmasını, diğer benzer eserlerle karşılaştırmayı, bağlamsal analizi ve tarihi veya kültürel kaynaklara atıfta bulunmayı içerir.

İkonografik analizin ilk adımı, sanat eserinin kapsamlı bir şekilde gözlemlenmesidir. Bu, figürler, nesneler, renkler, kompozisyon ve mekânsal ilişkiler gibi biçimsel unsurların tanımlanmasını ve betimlenmesini içerir. Ayrıca resim içinde tekrar eden veya alışılmadık sembollere veya motiflere de dikkat edilir.

Bir sonraki adım, görüntüdeki temel unsurların tanımlanmasını ve kataloglanmasını içerir. Bu unsurlar arasında figürler, nesneler ya da diğer önemli görsel unsurlar yer alabilir. Her bir unsur ayrı ayrı ve genel kompozisyonla ilişkili olarak incelenir. Temel unsurlar belirlendikten sonra araştırmacı, bunların sembolik anlamlarını çözmeye çalışır. Bu, yerleşik ikonografik geleneklere, kültürel veya dini geleneklere ya da tarihsel bağlamlara başvurarak yapılabilir. Sembolik anlamlar farklı kültürler ve zaman dilimleri arasında değişiklik gösterebilir, bu nedenle belirli kültürel, dini veya tarihi bağlam hakkında kapsamlı bilgi çok önemlidir.

Bir imgeyi daha iyi anlayabilmek için genellikle onu diğer benzer eserlerle ya da ilgili imgelerle karşılaştırmak gerekir. İkonografideki benzerlikleri ya da farklılıkları inceleyerek ortak anlamları, gelenekleri ya da görsel dilleri tespit edebilmek mümkündür. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, eserin yorumunu bağlamsallaştırmaya ve genişletmeye yardımcı olur. Elbette görsellik barındıran eserin yaratıldığı tarihsel ve kültürel bağlamı anlamak ikonografik analiz için esastır. Tarihsel araştırma, resmin yaratılmasını etkileyen sosyal, siyasi, dini veya felsefi iklimi keşfetmek için yapılmalıdır. Bu aşamada özellikle dini metinler, mitolojik hikayeler, tarihi kayıtlar gibi yazılı metinler, görsel öğelerin yorumlanmasına ilişkin önemli bilgiler sağlayarak, anlatılmak isteneni daha doğru algılamaya yardımcı olur.

İkonografik analiz, sanat tarihi, kültürel çalışmalar, sembolizm ve ilgili metin kaynaklarının derinlemesine anlaşılmasını gerektiren karmaşık ve disiplinler arası bir yaklaşımdır. Araştırmacıların görsel temsillerin içine gömülü anlam katmanlarını

ortaya çıkarmasına olanak tanıyan güçlü bir araçtır ve geçmiş toplumların inançları, değerleri ve kültürel uygulamaları hakkında değerli bilgiler sağlar.

İkonografi terimini sadece bir terim olmaktan çıkarıp yöntemselleştiren kişi sanat tarihçisi Erwin Panofsky'dir. Panofsky, özellikle ikonografi ve ikonoloji alanlarına yaptığı katkılarla tanınır. İkonografi ve ikonolojiyi bir arada kullanarak, sanat eserlerinin sembolik dilini ve anlamlarını anlamak için kapsamlı bir yöntem geliştirmiştir. Panofsky'nin ikonografik yaklaşımı, sembollerin tanınması ve anlamlandırılmasına dayanır. İkonografik analizde, sanat eserindeki sembollerin doğru şekilde tanımlanması ve anlamlarının belirlenmesi önemlidir. Panofsky, sembollerin üç aşamalı bir yaklaşımla analiz edilmesini önermiştir. İlk olarak ön-ikonografik aşama gelir. Bu aşamada, sanat eserindeki temel imgelerin tanınması ve tarif edilmesi yapılır. Sanat eseri, figürler, nesneler, sahneler ve diğer görsel öğeler açısından ayrıntılı bir şekilde incelenir. Bu adım, sembollerin doğru şekilde tanınması için önemli bir temel sağlar (Panofsky, 1972).

İkinci aşama olan ikonografik aşamada, tanınan sembollerin ikonografik kaynaklarda ve kültürel bağlamlarda araştırılması yapılır. İkonografik kaynaklar, mitolojik hikayeler, dini metinler, efsaneler, edebi eserler ve diğer kültürel referanslardan oluşabilir. Panofsky, sembolün belirli bir anlamını belirlemek için, sembolün tarihî, kültürel veya dini bağlamını dikkate almanın önemini vurgular.

Son olarak ise Panofsky, ikonolojik aşamaya geçer. Bu aşamada, sembolün genel anlamının ve mesajının çözümlenmesi yapılır. Sembollerin anlamı, sanat eserinin genel teması, içeriği, yapısal düzenlemesi ve sanatçının niyetiyle birlikte ele alınır. İkonolojik analiz, sembollerin daha derin anlamlarını, metaforik veya alegorik kullanımlarını ve kültürel bağlamlarını anlamaya çalışır (Panofsky, 2012).

Panofsky'nin metodolojisi, sanat eserlerinin sembolik dilini sistematik bir şekilde incelenmesini sağlamış ve eserlerin içerdikleri derin anlamların anlaşılmasına yardımcı olmuştur. Günümüzde Panofsky'nin çalışmaları ve yöntemi, sanat eserlerinin

dini, mitolojik, tarihi ve kültürel bağlamlarını anlamak için temel bir araç haline gelmiştir.

## 1.2. Urartu İkonografisini Yansıtan Arkeolojik Kalıntıların Orijinalliği

Urartu ikonografisini oluşturan sahneler ve öğeler başta bronz kemerler olmak üzere yine bronz at alınlıkları, kalkanlar, sadaklar vb. metal eserler üzerinde, çok az sayıda taş eser üzerinde ve mühürlerde karşımıza çıkmaktadır. Görüldüğü üzere bu ikonografik sahne ve öğeler büyük çoğu Urartu'nun çağdaşı olan Assur ve Geç Hitit gibi uygarlıklardan farklı olarak taşınır eserlerde yer almaktadır. Burada önemli bir sorun karşımıza çıkar. Bu taşınır eserlerden bilimsel arkeolojik kazılarından çıkanların dışında kalanlar ve üzerinde ikonografik öğeler taşıyan eserler gerçekten Urartulara mı aitti? Dönemin modası olması veya benzer ekollerden gelmesinden kaynaklı olarak yapılmış olabilir mi? Herhangi bir arkeolojik kazıda ortaya çıkarılmamış olmakla birlikte hangi bölgede bulunduğu bile meçhul olan ve koleksiyonerler ile müzeler tarafından tarihi eser kaçakçılarından satın alındığı bilinen bu eserler ne kadar orijinaldir? Sahte olma olasılıklarını nasıl göz ardı edebiliriz? Bugüne kadar yapılan Urartu ikonografisi ile ilgili çalışmaların çoğunda bu gerçeğin ne yazık ki yeterince dikkate alınmadığı görülmektedir (Muscarella, 2000).

Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie'de yazdığı *Fälschungen* (Sahtecilik) maddesinde E. Unger şunları söyler:

> *Eski eser koleksiyonu yapan insanlar var olduğu sürece, eski eser sahteciliği yapan insanlar da olacaktır, çünkü eski eserlere olan talep çoğu zaman o kadar fazladır ki stoklar yetersiz kalmaktadır. Genellikle nadir ve ilginç belgelere sahip olma arzusu vardır. Bu nedenle sahte eserler bu arzuyu tatmin etmek için üretilir. Buna ek olarak, sahtecilerin para kazanmaya özel bir ilgisi vardır. Sahteciler bu nedenle sadece basit sanat amatörlerini değil, aynı zamanda*

*bilgili müze yöneticilerini de kandırmış ve çoğu zaman onlardan inanılmaz yüksek meblağlar almışlardır* (Unger, 1971, s. 5-6).

Bu konuyla ilgili olarak en kapsamlı çalışma O. W. Muscarella tarafından yapılmış ve 2000 yılında *The Lie Became Great, The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures* adlı kitaba dönüşmüştür. Bu kitapta, Ön Asya'daki kültürlerle ilişkilendirilen birçok eserin gerçek olamayacağını iddia etmektedir. Öyle ki sahte eser alan çoğu müzenin eserin sahte olduğunu anlamasına rağmen orijinal bir esermişçesine sergilemeye, envanterinde bulundurmaya devam ettiğine dikkat çekmektedir (Muscarella, 2000).

Muscarella'nın özet olarak verdiğimiz bu ifadelerini açmakta fayda vardır. Muscarella tarihi eserlerdeki sahtecilik süreci ile ilgili şunları söyler:

*Sahtecilik kültürü katmanlı ve çok yönlüdür. Bir akrabalık sistemi, hiyerarşik bir yapı, hediye alışverişi sistemleri, yasalar, şifreli bir dil, yargıçlar ve jüriler (genellikle aynıdır), bir polis gücü vardır. Sakinleri arasında profesörler, küratörler, bilim insanları, müze yetkilileri ve mütevellileri, tüccarlar, kaçakçılar, müzayede evi çalışanları, koleksiyoncular ve kalpazanlar bulunur. Emperyal bir kültür olarak diğer daha meşru kültürleri sömürgeleştirir, akademisyenleri, öğrencileri ve genel halkı kendi alanına çeker. Geniş bir fiziki coğrafyayı kontrol eder ancak ahlaki bir coğrafyaya sahip değildir. Yaptıklarının ruhuna dair bir takdir, kültürün faaliyetlerine katılan pek çok kişinin arkeolojik alanda beşinci kol olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Bireyler bu kapasitede isteyerek ya da yol arkadaşı olarak (verilen prestij, güç ve mali destek nedeniyle), bazıları korkudan (örneğin işini ya da birinin sevgisini ve desteğini kaybetme korkusu) işlev görür; diğerleri ise daha masum ya da cahildir, kültürün gelişmesine yardımcı olan önemli görevleri yerine getirdiklerinin farkında değildir.* (Muscarella, 2000, s. 1).

Muscarella'nın yukarıdaki ifadeleri gerçekten arkeoloji ve müzecilik alanında çalışanlar için ağır ithamlardır. Ancak en azından Urartu eserleri için konuşacak

olursak, 19. yüzyılın başından beri eserleri talan edilen bir uygarlık olarak karşımıza çıkar. Kaçak kazıları da özellikle yurt dışındaki müze ve koleksiyonerlerin teşvik ettiğini söylemeye bile gerek yoktur[3]. Günümüzde onlarca müze ve koleksiyonerde binlerle ifade edilen sayıda Urartu dönemi eseri bulunduğu bilinen bir gerçektir. Kaçak kazı veya sahte eser üretimi teşvik sürecine akademisyenlerin katkısı konusunda ise Muscarella, özet olarak aşağıdaki cümleleri kurar:

> *Bir de yakın zamanda kazılmış (ya da halkla ilişkiler açısından heyecan verici bir kelime olan "keşfedilmiş") eserleri harika olarak yayınlayan, hatta bazen belirli bir kaynak gösteren sahte (ya da gerçek) materyalleri yayınlayan akademisyenler var* (Muscarella, 2000, s. 6).

Görünüşe göre müzelerden koleksiyonerlere, akademisyenlerden kaçak kazı yapan veya sahte eser üreten insanlara kadar geniş bir yelpaze var. Urartu açısından değerlendirdiğimizde ise görüntü oldukça korkutucu. Çünkü dünyanın çeşitli müzelerinde bulunan Urartu çağına ait olduğu belirtilen eserlerin kökenleri, sadece Doğu Anadolu, Kuzey Batı İran, Ermenistan gibi bölge veya ülke adı verilerek geçiştirilmek zorunda kalmaktadır. Urartu tarihini aydınlatacak en önemli buluntu grupları, kaçak kazılarla tabakasından, yerinden ve bağlamından koparıldığı için tarihin aydınlatılmasına vereceği katkı doğal olarak en aza inmektedir.

Muscarella, özellikle 1960'lı yıllarda Almanya'ya çok sayıda Urartu eseri geldiğinden ve her birinin kendine bir müze, bir koleksiyoner bulduğundan bahseder. Bu eserlerin çoğunun kaçak kazı malzemesi olduğunu ancak bazılarının modern zamanlarda üretildiğini, yeniden üretilmese bile eski düz alanların yerine yeni bezemeler yapıldığını belirtir. Bu noktada Urartu konusunda çalışan bazı araştırmacılar için serzenişte bulunur ve bahsi geçen eserleri sorgulamaksızın Urartu

[3] Yakın sayılabilecek bir zamanda, 29 Eylül 2016 tarihinde Macaristan'da polisler, Türkiye'den giden bir kamyonu durdurduklarında, aralarında Urartu kökenli bronz objelerin de bulunduğu, yağmalanmış eserlerden oluşan bir kaçakçılığı ortaya çıkarmışlardır. Burada bulunan eserler, ilk olarak bilirkişi olarak atanan Macar araştırmacılar T. Dezső, Z. Niederreiter ve C. Bodnár tarafından değerlendirilmiştir. Sonrasında ise adı geçen araştırmacılar, bu kaçakçılık esnasında ele geçen Urartu dönemine ait bronz eserlerle ilgili 2021 yılında bir kitap yayımlamışlardır (Dezső, Niederreiter & Bodnár, 2021, s. 9).

dönemine ait olarak kabul etmenin yanlışlığını örneklerle belirtir (Muscarella, 2000, s. 146-147).

Elbette Muscarella'nın birçok çekincesine ve eleştirisine katılıyoruz. Zaten bu tez çalışmasını yapmaktaki temel amaçlarımızdan biri buydu: Urartu sanatındaki ikonografik öğelerin standartlarının neler olduğunu ortaya koymak. Böylece de Urartu dönemine ait olduğu iddia edilen eserlerin gerçekliklerini sorgulayabilmek. Tüm bunlarla birlikte eserlerin sahte olup olmadıklarını, modern müdahalelerin varlığını net olarak söylememin günümüz teknolojisinin yetersiz kaldığını da belirtmekte fayda var.

Urartu ikonografisiyle ilgili yayılan bilginin dayandığı önemli bir eser grubunun Giyimli buluntuları olduğunu biliriz. Afif Erzen'in Urartu dönemi sivil bir yayla yapısı olarak nitelendirdiği (Erzen, 1974, s. 197) Giyimli'de bulunduğu öne sürülen ve Urartu'nun geç dönemleriyle ilişkilendirilen adak levhalarının[4] tamamının gerçekten burada mı ortaya çıkarıldığı açık şekilde belli değildir. Hem de buranın adıyla anılan dünya müzelerine dağılan yüzlerce örneğinin bulunması bir başka tartışmalı konudur. Öyle ki Muscarella kitabında Giyimli ve adak levhaları konusuna ayrı bir başlık açmış, "*çılgınca yağmalamaları, toplama açgözlülüğünün arkeolojik bilginin tamamen yok edilmesini nasıl körüklediğinin bir başka örneğidir*" demek suretiyle adak levhaları konusunun içinde bulunduğu çıkmazı açıklamaya çalışmıştır (Muscarella, 2000, s. 155). Öyle ki biz de çalışmamızda bu konunun değerlendirmesinin gerçekte ne kadar zor olduğunu gördük. Çünkü bilimsel arkeolojik kazılarda bulunan bir iki örnek dışında Urartu merkezlerinde adak levhalarına rastlanmaz. Bu durum kimi araştırmacıları Urartu döneminde saray tarzının dışında, halkın üretimi olan eserler olabileceğine, kimi araştırmacıları Urartu'nun son döneminde yaşanan zorluklar sürecinde üretildiklerine, kimi araştırmacıları da Urartu sonrasındaki bir döneme ait olabilecekleri şeklindeki düşüncelere yönlendirmiştir. Bu tartışmalara ve düşüncelere rağmen Urartu dönemi ile ilgili araştırma yapan çoğu araştırmacı, levhaların Urartu dönemine ait olduğu ön kabulüyle konuyu ele almaya

[4] Afif Erzen tarafından yapılan arkeolojik kazılarda sadece 4 adet bronz obje parçası bulunmuştur (Erzen, 1974, s. 201).

devam etmişler, Urartu çağının dini ve toplumsal yapısına ilişkin birçok konuyu bu levhalar üzerinden anlatmayı tercih etmişlerdir.

Tüm bu bilgiler ışığında, Urartu ikonografisini yansıtan eserlerin sahtelikleri ve buluntu yeri belirsizliğini bir kenara koyabilmek için öncelikle bilimsel arkeolojik kazılardan çıkan eserler üzerinden değerlendirmeler yapmanın daha doğru bir yaklaşım olacağını düşünmekteyiz.

## 1.3. Öyküsel Anlatım ve Urartu İkonografisindeki Durumu

Eskiçağ uygarlıklarında öyküsel anlatım ikonografide önemli yer tutmaktadır. Mısır, Assur, Hitit, Geç Hitit gibi uygarlıklarda en somut şekilde bu durum karşımıza çıkmaktadır.

Urartu sanatını büyük oranda etkileyen Assur sanatında sarayların duvarlarını süsleyen kabartmalar, özellikle dini ayinler ve kralların askeri başarılarını anlatan, bir nevi kraliyet propagandasının çeşitli sahnelerini tasvir eden anlatı nitelikleriyle dikkat çekmektedir. Bu kabartmalar görsel bir kayıt işlevi görmüş ve izleyicilere önemli, etkileyici mesajlar vermeye çalışmıştır. Öyle ki Assur sanatındaki öyküsel anlatım, sıralı hikâye anlatımı, hiyerarşik kompozisyon ve sembolik imgelerin kullanımıyla ön plana çıkmaktadır.

Örneğin, askeri seferleri betimleyen kabartmalarda anlatı genellikle Assur kralının askerleri, savaş arabaları ve atları eşliğinde düşmana doğru yürüyüşüyle başlar. Sahneler savaşları, kuşatmaları ve düşman askerlerinin yakalanmasını hatta öldürülmelerini gösterecek şekilde ilerler. Kabartmaların sıralı dizilişi bir hareket duygusu yaratır ve Assur kralının askeri cesareti ve hâkimiyetinin hikâyesini anlatır.

Askeri seferlere ek olarak, Assur duvar resimleri ve kabartmalarında kraliyet avı sahneleri de tasvir edilmiştir. Bu resimlerde kral aslan, boğa ve geyik gibi vahşi hayvanların peşinde koşarken ve onları yakalarken tasvir edilmiştir. Av sahnelerinin

anlatısı kralın cesaretini, gücünü ve doğa üzerindeki otoritesini aktarıyordu. Kraliyet görevlilerinin, av köpeklerinin ve savaş arabalarının varlığı gibi sembolik unsurlar görsel hikâye anlatımına katkıda bulunmuş ve kraliyetin gücünü ve kontrolünü vurgulamıştır.

Dini ve ritüelistik sahneler Assur anlatı sanatının bir diğer önemli yönünü oluşturmaktadır. Bu sahneler genellikle kralı dini törenlere katılırken, tanrılara adaklar sunarken ya da ilahi kutsamalar yaparken betimlemektedir. Bu betimlemeler, kralın tanrılarla olan yakın ilişkisini aktararak, onun ilahi ve dünyevi âlemler arasındaki aracı rolünü vurgulamakta, böylece ilgili sahneyi gören kişi üzerinde kralın olağanüstü gücünü hissettiren bir algı oluşması sağlanmaktaydı.

Tüm bunlarla beraber Assur ikonografisinde figürler, önem ve statülerine göre hiyerarşik olarak düzenlenmiştir. Krallar ve kraliyet mensupları daha büyük ölçekte ve daha belirgin pozisyonlarda tasvir edilirken, halktan kişiler veya mağlup edilen düşmanlar daha küçük ölçekte veya itaatkâr duruşlarda betimlenmiştir.

Assur ikonografisindeki bu öyküsel anlatı tekniği tarihi olayları, dini inançları ve özellikle de kraliyet propagandasını aktarmanın güçlü bir yolu olarak seçilmişti. Sıralı hikâye anlatımı, kompozisyon teknikleri, sembolik imgeler ve bunlara eşlik eden yazıtlar sayesinde bu sanat eserleri karmaşık anlatılara maruz kalan kişilere etkili bir şekilde ileterek Assur kralının (kralın varlığında devletin/hanedanın) gücünü, otoritesini ve kültürel kimliği hakkında kalıcı bir izlenim bırakmıştır.

Westenholz, Ön Asya'daki kraliyet temsillerini ikonografik ve epigrafik bileşenlere göre sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmanın ana bileşenlerinin başında *kralların ikonografik temsilleri* gelir. Temsil edilen kralın duruşu, vücut dili gibi unsurlar bu kategoriye girer. Bu unsurlar, kralların gücünü ve otoritesini yansıtan pozlar ve jestler aracılığıyla ifade edilir. İkinci ana bileşen olarak ise *düşmanların temsilleri* ve tanımlanmaları gelir. Kralların karşılaştığı düşmanların tasvir edilmesi veya tanımlanması bu kategoriye girer. Düşmanlar genellikle tehdit edici, isyan eden kişiler olarak tasvir edilir ve kralların gücünü vurgular haldedirler. Bir diğer bileşen

kralın silahı olarak *yayın* gösterilmesidir. Kralın bir yayla temsil edilmesi, onun askeri yeteneklerini ve liderlik özelliklerini vurgular. Yay, kralın savaşçı kimliğini ve hükümdarlık rolünü temsil edip, pekiştirir.

Westenholz'a göre astral sembollerin görünümü de önemli bir bileşendir. Bu semboller, gökyüzü ve yıldızlarla ilişkili sembollerdir. Kraliyet temsillerinde, astral semboller kralın ilahi gücünü ve tanrılarla kutsal bağlantısını ifade eder. Bunların yanında canavarlarla savaş ve av sahneleri de kraliyet temsillerinde ve propagandasında sıkça rastlanan unsurlardır. Bu tür temsiller, kralın kahramanlığını, gücünü ve yeteneklerini vurgular. Kraliyet temsillerinde, kralın olağanüstü başarıları veya maceraları da tasvir edilebilir. Bu temsiller, kralın özel yeteneklerini veya kahramanlıklarını vurgular (Westenholz, 2000; Buhály, 2014, s. 521).

Assur ikonografisi ile ilgili yukarıda bahsettiklerimizi net bir örnekle de açıklamak daha iyi olacaktır. Assur kralı Assurbanipal ile Elam kralı Teumman'ın başlarında olduğu ordular, M.Ö. 653 yılında karşı karşıya gelmişler ve Ulai Nehri Savaşı olarak da bilinen Til Tuba Savaşını yapmışlardır. Tarihi kayıtlardan Assurbanipal'in kazandığını öğrendiğimiz bu savaşın anlatımı, Ninive Güneybatı Sarayı ile Kuzey Sarayındaki bazı mekânlardaki kabartmalar üzerinde ölümsüzleştirilmiştir (Watanabe, 2004, s. 107-114; Nadali, 2018; Goldstein & Weissert, 2018). Günümüzde British Museum'da sergilenen Güney Batı Sarayındaki kabartmalar üzerinde, savaş alanını betimleyen geniş bir panorama karşımıza çıkar. Bu panoramadaki anlatımda, öyküsel anlatımın ve propagandanın (Bahrani, 2004, s. 115) en iyi örneklerini görebilmek mümkündür. Panonun tasarımı savaşın farklı anlarında meydana gelen olayları bir bütün içinde ancak parçalar halinde göstermek üzerine kurgulanmıştır. Farklı zamanlardaki olaylar başlar ve sona erene kadar adım adım devam eder. Olaylara ilişkin öykünün görsel ve akıcı anlatımı yer yer yazılı anlatım yoluyla da pekiştirilir.




**Şekil 3:** Til Tuba (Ulai Nehri) Savaşı'nın Betimlendiği Panonun Genel Görünümü (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001)

Bu kabartmadaki olaylar, sol tarafta Elam askerlerinin yenilgiye uğradıkları ilk andan itibaren tepeden aşağıya doğru geri çekilmeleriyle başlar (A - Şekil 4). Elam askerleri bu sahnelerde başları bir bant ile bağlı, ellerinde ok ve yaylarıyla betimlenmişlerdir.



**Şekil 4:** Tepeden İnerek Kaçan Elam Askerleri (https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001)

Sahnenin ilerleyen aşamalarında Urartuların da kullandığı sivri uçlu miğfer takan, zırh, kalkan, mızrak, ok ve yaylarıyla iyi donanımlı Assur askerlerini görürüz.

Perişan halde betimlenen Elam askerleri, yaralı veya ölü halde gösterilmiştir. Her figürde bir aman dileme durumu söz konusudur (B - Şekil 5).



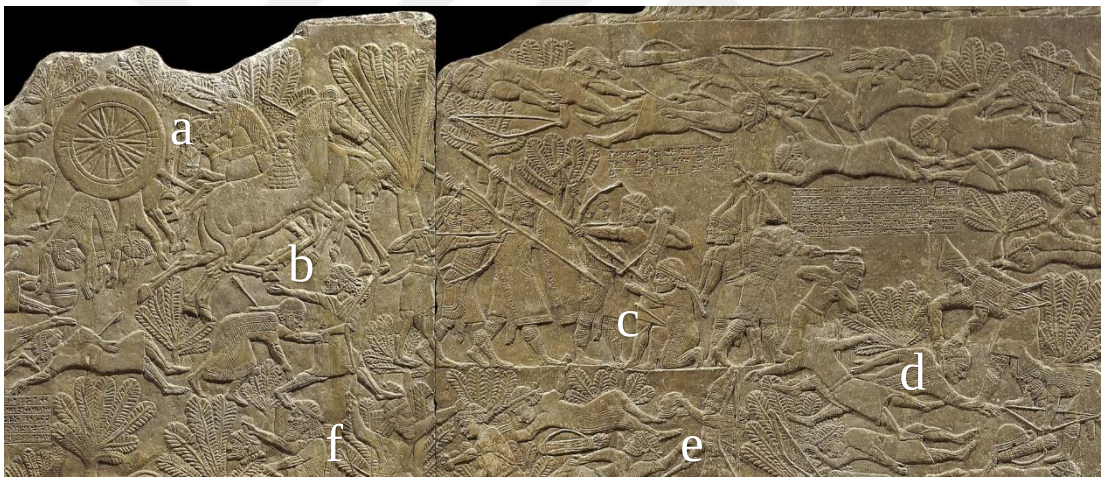
**Şekil 5:** Assur Askerleri Tarafından Elam Askerlerinin Öldürülmesi
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001)

Savaş, Elam askerlerinin Ulai Nehri'ne kadar sürülmesiyle devam eder. Artık Elam ordusu dağılmış durumdadır (C - Şekil 6).



**Şekil 6:** Ulai Nehri'ne Sürülen Elam Askerleri
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001)

Sahnenin devamında, Elam askerlerini Ulai Nehri'ne süren Assur askerleri, Elamlı soyluların başlarını kesmeye başlarlar (D - Şekil 7). Burada esas hedeflenen anlatım ise Assurlular tarafından Teumman olarak adlandırılan Elam kralı Teptihubaninsushnak ile oğlu Tammaritu'nun başlarının kesilmesi olayıdır. Arabası devrilen Teumman ile oğlu (Şekil 7: a), yaralı halde kaçmaya çalışırlar (Şekil 7: b). Teumman krali başlığı ve püsküllü giysisi ile diğer Elam askerlerinden kolaylıkla ayırt edilebilir durumdadır. Assur askerlerinin eline düşen Teumman af dilerken oğlu son bir hamle ile babasını korumaya çalışmaktadır (Şekil 7: c). Oğlunun çabası işe yaramaz ve önce Teumman'ın başı kesilir (Şekil 7: d). Ardından Teumman ve oğlunun kesik başı iki Assur askerinin elinde götürülürken betimlenmiştir (Şekil 7: e-f) (Watanabe, 2004, s. 107-114).




**Şekil 7:** Elam Kralı Teumman'ın Başının Kesilmesi
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001)

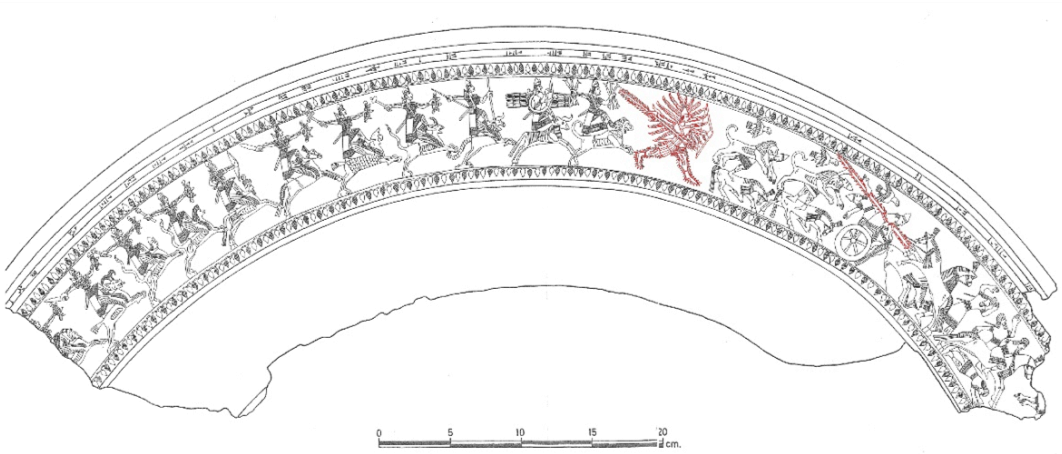
Başları kesilen diğer Elam askerleri ile birlikte Teumman ve oğlunun da başı bir alana getirilir. Sahnenin devamında savaş arabasına binen Assur askerleri, Teumman ile oğlunun kesik başlarını yanlarında götürürken betimlenmişlerdir. Sivri uçlu miğfer takan Assur askerinin elindeki kesik başın Teumman'a ait olduğu saçsız başından hemen anlaşılır (Şekil 8).



**Şekil 8:** Assur Savaş Arabasında Kesik Başların Götürülmesi
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/111334001)

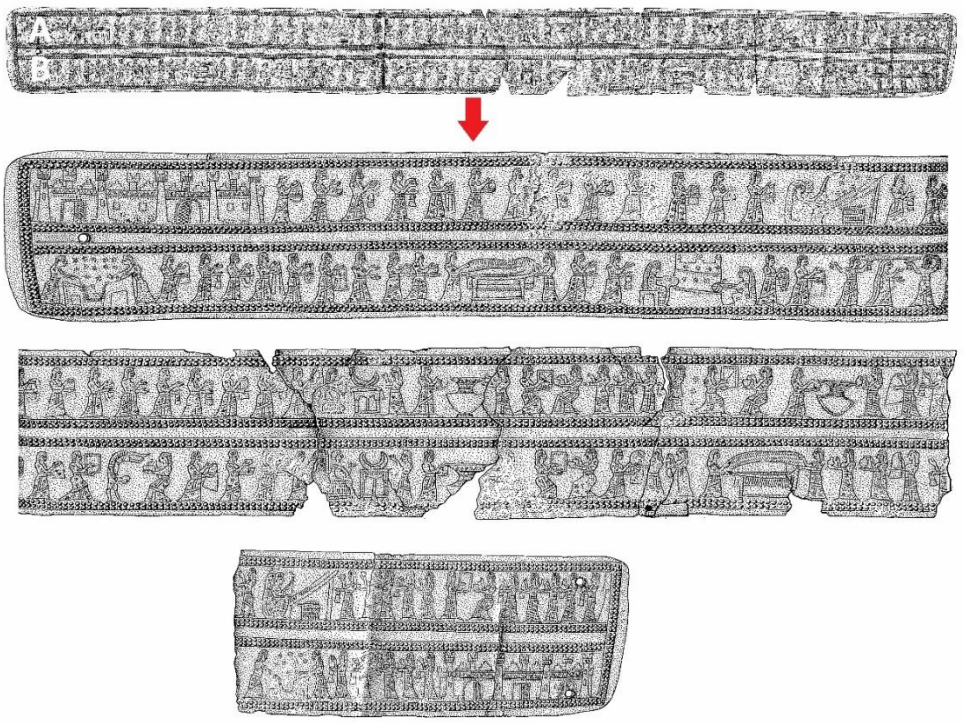
Kadim Anadolu ile Mezopotamya kültür ve uygarlıklarına ait ikonografik tema ve figürler, bu çalışmadaki diğer birçok bölümde defalarca vurgulandığı gibi Urartu ikonografisini büyük oranda şekillendirmiştir. Özellikle de yukarıda detaylı olarak bir örneğini gördüğümüz Yeni Assur sanatının, Urartu sanatının üzerindeki ana etkileyici örnek güç olduğu tüm araştırmacılar tarafından kabul edilir. Hatta Urartu ilk yazıtlarını bile Assurca yazmış, metal eserler üzerine erken dönemde yaptığı sahne ile figürleri, Balawat Kapısı üzerinde gördüğümüz figüratif örnekleri temel alarak yaptığını ilk bakışta anlarız. Ancak bu kadar derin etkiye rağmen günümüze ulaşan ve Urartu çağına ait olduğu bilinen ikonografik öğe barındıran eserlerin çoğu tek düze anlatıma sahiptir. Genelde benzer figür ve sahneler tekrar tekrar işlenmiştir.

En karmaşık ve öyküsel diyebileceğimiz sahne, üzerindeki çivi yazısı nedeniyle Urartu Krallığı'nın erken dönemine, İšpuini ile oğlu Minua dönemine tarihlendirilen Anzaf Kalkanı'dır. Bu kalkan üzerinde Urartu tanrıları, krallığın baş tanrısı Haldi öncülüğünde, Assur askerlerine benzer şekilde betimlenmiş düşman askerlerinin üzerine hücum edip, onları yenerken gösterilmişlerdir. Bu sahnedeki öyküsel anlatımın tek figüratif izi ise Haldi'nin fırlattı mızraktır. Öncelikle Haldi'nin elinde bulunan mızrak, sonraki sahnede düşman askerlerinin bulunduğu arabaya denk gelmiş ve onları öldürmüş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında öyküsel anlatıma sahip diyebileceğimiz ve Urartu kazılarında ortaya çıkarılmış veya üzerinde çivi yazısı bulunan bir sahneyle henüz karşılaşılmamıştır.



**Çizim 1:** Tanrı Haldi ve Düşman Askerleri Üzerine Fırlattığı Mızrağı – Van Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998, Çizim 17'den hazırlandı)

Urartu dönemine tarihlenen ancak bilimsel bir arkeolojik kazıdan çıkmamış ya da çivi yazısı bulmayan, bununla birlikte üzerinde öyküsel anlatımla ilişkilendirilebilecek sahnelerin olduğu bazı kemer örnekleri de vardır. Aşağıdaki kemer üzerinde (Çizim 2) bu örneklerin en iyisini görmekteyiz.



**Çizim 2:** Üzerinde Tanrıça İçin Yapılan Ayin Sahnesinin Bulunduğu Bronz Kemer (Kellner, 1991a, Taf. 282, s. 69-70)

Burada ikili nokta bezemeli şeritlerle sınırlandırılmış ve iki frize ayrılmış kemerdeki ilk sahne, sol üst köşeden bir kent tasviriyle başlamaktadır. Kentten çıkan kadınların ellerinde bakraçlar, tespihler, kumaşlar ve testiler bulunmakta ve aynı yöne doğru ilerlemektedirler. Kadınlar alayı devam ederken sahnede olasılıkla bir dokuma tezgâhında halı/kilim dokuyan iki kadın figürü görürüz. Bu kadınlardan birinin giysisi diğer kadınlardan farklıdır. Ayak bileklerine kadar inen bir başörtüsü giymiştir. Odak noktası olan bu sahnenin devamında yine kadınlar ellerinde çeşitli eşyalar taşımaktadırlar. Bu kadınlar ise az önce bahsettiğimiz uzun kıyafet ve başörtülü kadınla aynı şekilde betimlenmiş ancak bu sefer tahtta oturan kadına kadar devam eder. Tahtta oturan kadının arkasında yelpaze sallayan bir kadın vardır. Tahtta oturan kadının önünde üçayaklı bir masa ve üzerinde yiyecekler vardır. Başka bir kadın tahtta oturan kadını ayakta selamlamaktadır. Bu sahnenin devamında birçok Urartu kazısında çıkan üçgen dilimli bezemeye sahip bir pithos etrafında libasyon yapan iki kadın görürüz. Libasyon sahnesinin devamında çalgıcı ve dansçı kadınlar ile ellerinde bakraç tutan kadınlar bir arada gösterilmiştir. Bu sahneden sonra üst friz tekrar libasyon, dokuma tezgâhında dokuma yapan kadınlar, müzisyen ve dansçılar ile ellerinde eşyalar olan kadınlar şeklinde sonlanır.

Alt frizde de sahne üst frizdeki gibi soldan, niteliği tam anlaşılmayan bir işle uğraşan iki kadının çalışma sahnesiyle başlar[5]. Sahnenin devam eden kısımlarında kadınlar, ellerinde çeşitli kumaş, giysi, tespih, bakraç gibi eşyalar olduğu halde ilerlemektedirler. Bu ilerleme, olasılıkla yatak benzeri bir obje üzerinde yorgan veya örtü benzeri bir eşyayı silkeleyen iki kadının arkasında son bulur. Sahne devamında elleri tespihli ve bakraçlı kadınlar yine karşımıza çıkar. Aslında ellerinde eşya taşıyan bu kadınlar hem alt hem de üst frizde odak noktası olacak sahneler arasına rastgele, kalabalık gösterme amacıyla yerleştirilmiş gibi durmaktadır. Sahne devamında bir çerçeve etrafında oturan uzun, ayağa kadar inen başörtüsü giyen iki kadın figürü karşımıza çıkar. Sahne devamında özellikle başı örtülü, uzun giysiler içerisinde bir kadın figürünün üzerine örtü gerildiğini görürüz. Sahne müzisyen, dansçı ve akrobatların gösterileriyle ilerler. Üst frizdeki üç ayaklı masa önünde tahtta oturan

[5] Kellner bu işlem için toz kaldırma demektedir. Bkz. Kellner, 1991a, s. 69-70.

kadın figürünün bir benzeri alt frizde tam altına gelecek şekilde tekrar betimlenmiştir. Yine yukarıdaki sahneyle benzer şekilde libasyon ve müzisyen sahnesi de denk gelmiştir. Sahne daha önce gördüğümüz yatak (?) hazırlama, un öğütme (?) ve aralarda ellerinde eşya taşıyan kadınlarla, üst frizin sol üst köşesindeki kent tasvirine benzer bir kentin önünde son bulmaktadır.

Uzun uzun anlattığımız bu sahnenin düğün sahnesi olması, dar kemer üzerinde yer alıyor oluşundan yeni evlenecek bir kıza hediye olarak verilmiş olabileceği olasılıkları kuvvetli görünür. Ancak özellikle Ön Asya coğrafyasında sıklıkla gördüğümüz tahtta oturan kadın figürü ve önünde masa üzerinde yiyecekler varken ona saygı sunan kadının varlığı, uzun başörtülü figürün bir tanrıça olabileceğini, baharı, daha doğrusu yeni yılı karşılamak için Mezopotamya'da yapılan sembolik İnanna – Dumuzi evlilik ritüellerini akla getirir. Ayrıca figüratif özellikler ve işçilik Urartu'nun resmi devlet sanatının özelliklerinin dışındadır. Her ne kadar figürlerin kullandıkları objeler Urartu çağıyla birebir eşleşse de, karşımıza çıkan bu yaklaşım Urartu'nun resmi, standartlaşmış sanatını yansıtmaz. Olasılıkla ya birçok araştırmacının dediği gibi bir Urartu halk sanatıyla karşı karşıyayızdır ya da Urartu'nun bilinmezlerle dolu yıkılış döneminde farklı coğrafyalardan gelen insanların kültürel yansımalarının etkisidir[6]. Ayrıca Urartu'nun yıkılışı sonrasında bölgeye özellikle İran coğrafyasından gelen (Medler, Ahamenidler gibi) ve Urartu ile benzer toplumsal ve sanatsal yaklaşımlara da sahip olan insanların oluşturduğu bir sanattır karşımızda olan. Bu tarz eserlerdeki işçilik ve figür örnekleri tartışmalı adak levhalarıyla da oldukça benzer olduğu için, Urartu sonrasına tarihlenmesi olası görülmektedir.

Yukarıda anlattığımız tüm bu örnekler Urartu sanatındaki öyküsel anlatımın çok az oluşunu anlatmaya yetmez. Urartu ikonografisinin temel özelliğinin dinsel olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Bu noktada acaba dinsel sebeplerle mi öyküsel anlatıma ve betimlemeye yönelmediler diye düşünmekteyiz. Çünkü belki daha da zor olan çivi yazısını, Van Kalesi'nin kayalık yüzeyine kazıttırabilecek teknolojiye

[6] Sahte eserlerin varlığını da bu noktada göz önünde bulundurmak doğru olacaktır.

sahip bir uygarlığın çevresindeki uygarlıklara rağmen yoğun olarak kullanmaması ilginçtir. Argišti oğlu Rusa ile bir nebze bu yaklaşımın anıtsal yapılar özelinde yıkıldığını görsek de hem krallığın ömrü buna yetmemiş hem de durağan, tek düze anlatımın dışına çıkılamamıştır.

## 1.4. Urartu İkonografisinde Sahne Kurgusunun Üzerinde Yer Aldığı Objeler ile İlişkisi

Urartu sanatında ikonografik anlatım, başta kemer, kalkan, miğfer, sadak, at koşum takımı aksamları gibi metal objeler üzerinde, mühürlerde, duvar resimlerinde, kakma ya da kabartma olarak taş bloklar veya kaya yüzeyine işlenmiş eserler üzerinde karşımıza çıkmaktadır[7].

Yukarıda saydığımız obje veya alanlar üzerinde yer alan ikonografiyi, uygulandığı obje veya alan ile birlikte değerlendirmenin ve sınıflandırmanın mümkün olabileceği, bu tez kapsamında yapılan çalışmalarda anlaşılmıştır. O halde bu sınıflandırmayı başlıklar halinde açıklayabiliriz.

### *Kemerler ve İkonografi[8]*

Urartu bronz kemerlerini ikonografik anlatımın işleneceği bir pano olarak ele aldığımızda, kemer üzerine işleme yapacak sanatçıya, diğer dar alana sahip objelerden daha uygun koşullar sunduğunu görürüz. Belki de bu yüzden Urartu ikonografisini yansıtan objeler içerisinde kemerler sayıca çok daha fazladır. Her ne kadar bir kullanım eşyası olarak dar, orta ve geniş kemerler olarak kategorize edilmiş olsa da

[7] Arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan ikonografik öğe taşıyan her bir buluntu grubunun konumu benzerdir. Örneğin bezemeli kalkanlar, sadaklar genellikle tapınak alanlarında karşımıza çıkar. Yine tapınak armağanı olduğu bilinen bezemeli miğferler tapınak veya buralarla ilişkili depo odalarında, mezarlarda ele geçmiştir. Kemerler ve at koşum takımlarına ait bezemeli parçalar ise genellikle mezarlarda bulunmuştur. Mühür ve amuletler ise mekân içlerinden mezarlara kadar birçok farklı konumda ortaya çıkabilmektedir.

[8] Kemerler ve üzerinde yer alan ikonografi ile ilgili olarak detaylı bilgi için Kellner, 1990; Kellner, 1991a; Kellner, 1991b; Curtis, 1996; Çavuşoğlu, 2002a; Ergürer, 2009 ile Çavuşoğlu, 2014'e bakılabilir.

(Çavuşoğlu, 2014) kemerler, Urartu sanatında sınırlı sayıda örneği bilinen detaylı öyküsel anlatıma sahip sahneleriyle, Urartuların ikonografik yaklaşımını anlamak için değerlendireceğimiz en önemli arkeolojik buluntuların başında gelir.

Kemerler üzerinde başta savaş ve av sahneleri ile düğün veya dinsel bir şölen olabileceği düşünülen sahneler karşımıza çıkar. Bu sahneler dışında askeri geçit, tanrısal geçit ile hayvan ve karışık yaratık geçit sahneleri en çok örneği olan sahnelerdir. Tüm bu sahneler dinsel bir çerçeve içinde kurgulanmıştır. Gelecek bölümlerde daha detaylı ele alacağımız av sahneleri gibi ilk bakışta gündelik, insana özgü bir eğlence, bir spor, bir uğraşın anlatımı gibi değerlendirilen sahnelerin, diğer Ön Asya uygarlıklarındaki yazılı belgeler ve arkeolojik kalıntılar ile birlikte değerlendirildiğinde, gerçekte dinsel kurallara bağlı, kralî erke de göndermelerde bulunan bir anlam ve anlatım içerdiğini görürüz.

Urartu dönemine ait olduğu düşünülen kemerlerin çoğunluğu kaçak kazılar yoluyla ortaya çıkarılmıştır. Bu nedenle bilimsel arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan kemerler bizim için çok daha önemli veriler içermektedir. Urartu yerleşmelerinde yapılan bilimsel arkeolojik kazılarda kemerler, özellikle mezar buluntusu olarak karşımıza çıkar. Benzer şekilde kaçak kazılarda ortaya çıkarılan ve dünyadaki birçok müzenin envanterine giren Urartu kemerlerinin birçoğunun da mezar buluntusu olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Urartu kemerlerini bulunduğu mekânla ilişkilendirmek veya en azından değerlendirme yaparken göz önünde bulundurmak elzemdir. Her halükarda, gelecek bölümlerde tartışılacak, kemerler üzerinde yer alan sahnelerin barındırdığı temaların dinsel vurgusu ortadadır.

### *Kalkanlar ve İkonografi*

Urartu kalkanları çeşitli konuları tasvir eden çeşitli süslemelerle bezenmiştir. Bu dekoratif unsurlar sadece kalkanların estetik çekiciliğini arttırmak için değil, aynı zamanda sembolik ve anlatısal mesajlar iletmek için de kullanılmıştır. Urartu kalkanlarının günümüze ulaşan örnekleri sınırlı olsa da, keşfedilenler Urartu uygarlığının sanatsal ve kültürel gelenekleri hakkında değerli bilgiler sunmaktadır.

Urartu kalkanlarında tasvir edilen en yaygın konulardan biri hayvan tasvirleridir. Bunlar hem gerçek hem de efsanevi yaratıkları içeriyordu. Aslanlar, boğalar, atlar ve kuşlar gibi gerçek hayvanlar sıklıkla resmedilerek doğal dünyadaki önemleri vurgulanmış ve muhtemelen güç, kuvvet ve cesareti sembolize etmişlerdir. Kanatlı aslanlar veya grifonlar gibi efsanevi yaratıklar da popüler motiflerdi ve farklı hayvan özelliklerini birleştirerek ilahi veya doğaüstü alemlerle ilişkili melez varlıklar yaratıyorlardı.

Hayvan motiflerine ek olarak, Urartu kalkanlarında dekoratif desenler ve geometrik tasarımlar da yaygın olarak yer alıyordu. Bu tasarımlar arasında karmaşık iç içe geçmiş desenler, kıvrımlı çizgiler ve geometrik şekiller yer alıyordu. Bu soyut motifler genellikle simetrik kompozisyonlar halinde düzenlenmiş olup Urartuların estetik duyarlılıklarını ve süsleme sanatlarındaki ustalıklarını yansıtmaktadır.

Ayrıca, bazı Urartu kalkanlarında av ya da savaş sahneleri yer alır. Bu sahnelerde mızrak, yay ve kalkanlarla silahlanmış savaşçılar betimlenmiştir. Savaşçılar genellikle toplumdaki statülerini ve rollerini vurgulayan özenli kıyafetler ve başlıklar giyerken gösterilmiştir. Savaş sahnelerinin kalkanlar üzerinde tasvir edilmesi yalnızca askeri hünerlerin sergilenmesine hizmet etmekle kalmıyor, aynı zamanda krallığın korunması ve savunulması mesajını da iletiyordu. Özellikle Yukarı Anzaf Kalesi'nde bulunan kalkan üzerindeki tanrıların savaşa gidişini anlatan sahne önemlidir.

Urartu kalkanlarında betimlenen bir diğer ilginç konu da tanrıların ya da tanrısal figürlerin tasviridir. Bu tasvirler Urartuların taptığı tanrı ya da tanrıçaları temsil ediyor, dini inançlarını ve ruhani bağlantılarını vurguluyordu. Kalkanlar üzerinde tanrısal figürlerin bulunması, savaşlar sırasında tanrısal korumanın bir biçimi ya da çatışma zamanlarında tanrıların lütfunu ve yardımını çağırmanın bir yolu olarak da yorumlanabilir. Ancak bunların bulunduğu yerlerin daha çok tapınak alanlarında oluşu, bunların savaşta kullanılmaktan ziyade adak olarak verildiğini düşündürür. Her

ne olursa olsun kalkanlar, özellikle üzerlerinde bulunan savaş sahneleriyle oldukça uyumludurlar.

### *Miğferler ve İkonografi*

Urartu miğferleri üzerindeki tasvirler doğa ve konu bakımından çok çeşitli değildir. Urartu miğferlerindeki motiflerin çoğu askeri geçit alaylarını içerir. Bu tasvirler mızrak, kılıç ve kalkan gibi silahlarla donanmış savaşçıları betimler. Savaşçılar genellikle statülerini ve savaştaki rollerini vurgulayan özenli zırhlar ve başlıklar giyerken gösterilmiştir. Miğferlerdeki bu askeri motifler basit anlamda savaş gücünün ve krallığın korunmasının önemini vurgulamaktadır. Bunun yanında hayat ağacı kutsama ayinine ilişkin sahneler miğferler üzerinde karşımıza çıkabilmektedir.

Genelde miğferler üzerinde birlikte yer alan bu iki sahne, askeri güç ve dinin iç içe geçtiğini gösterir. İkonografik öğelere sahip miğferlerin de savaşlarda kullanılmadığını, tapınak armağanı olarak verildiğini düşünmekteyiz. Bunun en iyi örneklerini Assur kabartmalarında görebilmekteyiz. Urartulardan günümüze ulaşan sivri uçlu miğferler esasen Assur'dan ithal edilmiştir. Bu noktada Assur kabartmalarını incelediğimizde sivri uçlu miğfer giyen Assur askerlerinin miğferlerinde herhangi bir ikonografik öğe göze çarpmaz. Ayrıca günümüze ulaşan ikonografik öğe barındıran Urartu miğferlerinin neredeyse tamamının eski krallardan kalıp, özellikle yeni kurulan şehirlerin tapınaklarına (her ne kadar önemli örnekleri çoğunlukla depo odalarında gün yüzüne çıkarılsa da) armağan edildikleri durumu göz ardı edilmemelidir[9].

[9] Bu durumun en iyi örneklerini Karmir Blur'da ortaya çıkarılan miğferlerde görebilmek mümkündür İkonografik öğe barındıran miğferlerin 10, 23 ve 28 numaralı depo odalarında bulunduğu raporlanmıştır. (Piotrovsky, 1952, s. 38-40; Piotrovsky, 1967, s. 48; Castelluccia & Dan, 2013, s. 298-302). Hem I. Argişti hem de II. Sarduri'ye ait miğferler üzerinde bunların krallar tarafından Tanrı Haldi'ye adandığı yazmaktadır (CTU B 08-10, çevrimiçi erişim için: http://oracc.museum.upenn.edu/ecut/Q007804; CTU B 09-08, çevrimiçi erişim için: http://oracc.org/ecut/Q007831)

### *Sadaklar ve İkonografi*

Urartu çağından günümüze ulaşan az sayıda sadak vardır. Ancak bu sadaklar üzerlerinde barındırdıkları ikonografiyle bize Urartu sanatı ile ilgili bilgiler verir. Özellikle İšpuini, I. Argišti ve II. Sarduri döneminden günümüze ulaşan sadaklar, ikonografik açıdan oldukça doyurucudur. Sadaklar üzerinde karşımıza savaş sahneleri veya askeri geçit alaylarını betimleyen sahneler çıkar. Bu ikonografik durum bir savaş aleti olan sadağın gerçek durumuyla paralellik arz etmesi açısından oldukça makuldür.

### *At Koşum Takımı Parçaları ve İkonografi*

Urartu at koşum takımlarının bazı parçaları önemli sahnelere ve ikonografik öğelere ev sahipliği yaparlar. Öyle ki at koşum takımı parçalarından olan göğüslükler üzerinde hayat ağacı kutsama sahnelerini, savaş sahnelerini veya askeri geçit alaylarını görebilmek mümkündür. Ayrıca koşum takımlarıyla ilişkili olarak araba aksamları üzerinde de tanrısal figür veya sembollerle karşılaşabiliriz. İkonografik öğelerle bezenmiş bu aksamlar olasılıkla kralın veya üst düzey yöneticilerin kullanımı için yapılmıştı. Seferlere çıkan, savaşlara giren kral veya yöneticiler için estetik gözükmesinin yanı sıra dinsel inançlarına uygun olarak koruyucu özelliklerinin de olduğu düşünülmüş olabilir.

### *Mühürler / Amuletler ve İkonografi*

Urartu mühürleri çeşitli idari, yasal ve ticari amaçlar için kullanılmış ve genellikle kişisel ya da dini semboller barındıran karmaşık oyma tasarımlara sahip olmuşlardır. Urartu mühürleri üzerindeki tasvirler konu bakımından çeşitlilik göstermekle birlikte, genellikle dini inançlar, mitoloji, kraliyet ikonografisi ve günlük yaşamla ilgili sahneler ve motifler içermektedir. Urartu mühürlerinin çoğunda tanrı, tanrıça ve tanrısal varlıkların tasvirleri yer alır. Bu figürler genellikle antropomorfik veya zoomorfik biçimlerde tasvir edilmiş ve Urartu uygarlığının dini inançlarını ve kozmolojisini sembolize etmiştir. Hayvan motifleri de Urartu mühürlerinde sevilerek kullanılan figürlerdi. Genellikle gerçek ya da karışık yaratıkları tasvir ediyordu.

Aslanlar, boğalar, kuşlar ve diğer hayvanlar genellikle gücü, kuvveti ve koruyucu kuvvetleri sembolize edecek şekilde resmedilmiştir.

Bazı mühürlerde kraliyet ve yönetici sınıf ile ilgili tasvirler yer almıştır. Bu tasvirlerde krallar ya da kraliyet figürleri kraliyet kıyafetleri içinde, törensel faaliyetlerde bulunurken, ardında şemsiye taşıyan saray görevlileri varken tasvir edilmiştir. Özellikle bu tarz mühürler Argišti oğlu Rusa döneminden kalmadır.

Tüm bunların yanında hayat ağacı motifi de mühürlerde oldukça sık kullanılmıştır. Tabi ki amuletler üzerinde de hayat ağacı motifi yoğun kullanılmıştır. Olasılıkla o dönemde insanlar hayat ağacının kutsallığına ve koruyuculuğuna inanıyorlardı. Tüm arkeolojik kalıntılar Urartu inanç sisteminin hayat ağacı etrafında döndüğünü net olarak ortaya koymuştur. Dolayısıyla mühürler ve amuletler üzerindeki ikonografi, kullanan kişinin görev ve statüsüne göre değişebiliyordu.

### *Duvar Resimleri ve İkonografi*

Dini temalarla bezenmiş Urartu sanatından nasibini duvar resimleri de almıştır. Altıntepe ve Erebuni'de detaylı örneklerini gördüğümüz duvar resimlerinde, hayat ağacı kutsama sahneleri ön plana çıkmaktadır (Özgüç, 1966; Hovhannissian, 1973). Bazıları ağaç figürü etrafında betimlenmişken bazıları da daha stilize edilmiş figürler etrafında betimlenmişlerdir. Bu iki yerleşim kadar olmasa da Urartu sınırları içinde Armavir Blur, Aragats, Ayanis, Aznavurtepe, Bastam, Çavuştepe, Davti Blur, Kef Kalesi ve Yukarı Anzaf Kalesi'nde duvar resimlerine ilişkin kalıntılara rastlanmıştır (Dan vd., 2019, s. 179-183). En son 2022 yılında Ayanis yakınlarındaki Alaköy'de, Garibintepe olarak bilinen mevkide definecilerin yaptığı kaçak kazılarla gün yüzüne çıkan duvar resimleri (Kuyucu & Aşan, 2022) de özellikle Altıntepe ve Erebuni ile benzer ikonografiye sahiptir. Burada gerçekleştirilecek arkeolojik kazılardan elde edilecek veriler, duvar resimleri konusunda Urartu sanatındaki birçok sorunlu konuya ışık tutacaktır.

Duvar resimlerinde dinsel imgelerin oluşu, bulundukları ortamın doğasıyla oldukça uyumludur. Çünkü dinin koruyucusu ve tüm Mezopotamya krallıklarında olduğu gibi tanrının temsilcisi olan kralın durumu Urartu için de aynı olmalıydı. Öyle ki günümüze ulaşan çoğu duvar resmi, tapınak ve tapınakla doğrudan ilişkili mekânlarda karşımıza çıkmaktadır.

### *Taş ve Kaya Üzerinde İkonografi*

Urartu sanatında taş ve kaya üzerinde yer alan ikonografi sınırlıdır. Özellikle Argišti oğlu Rusa ile başlayan bir süreç vardır. Bu süreçte Rusa, özellikle taş yüzeyler üzerine Urartu'nun dinsel özelliklerini yansıtacak şekilde bezeme yapılmasını sağlamıştır. En güzel örnekleri Ayanis ile Kef Kalesi'nde karşımıza çıkar. Ayanis Haldi Tapınağı'nın içi oymalarla bezenmiştir. Bezemelerdeki temel öğeler karışık yaratıklar ve stilize edilmiş hayat ağaçlarıdır.

Her ne kadar ikonografi aynı olsa da, Kef Kalesi'nde kullanım alanı daha farklıdır. Büyük bir salonu taşıyan payelerin taş kısımları üzerinde kent betimi ve kent betimi önünde de hayat ağacı kutsama ayinini gerçekleştiren karışık yaratıklar tasvir edilmiştir. Yine burada bulunduğu bilinen bir kapının parçası olduğu düşünülen kabartma üzerinde de boğa üzerinde duran bir tanrısal varlık betimlenmiştir. Argišti oğlu Rusa döneminin tipik ikonografik ve işçilik özelliklerini taşıdığı net olarak görülür.

Kaya üzerindeki ikonografide en tartışmalı konu Doğubayazıt kaya mezarının durumudur. Burada bir kadın, bir keçi ve sivri uçlu miğfer takan bir figür bulunmaktadır. Urartu çağı için benzersiz bir kalıntı olan bu betimlemelerin ne zaman yapıldığı sorunu daha da büyütmektedir. Çünkü bu haliyle Urartu coğrafyasında üniktir, bir başka örneği bölgede yoktur.

## 1.5. Sahne ve Figür

Urartu sanatında sahne ile tasvir edilen figürler arasındaki ilişki ve hiyerarşi, kompozisyona ve verilmek istenen mesaja bağlı olarak değişir. Ancak genel olarak, sahne içindeki figürler birincil odak noktasıyken, genel kompozisyon onların önemini bağlamsallaştırmaya ve artırmaya hizmet etmiştir.

Urartu sanatında figürler genellikle daha büyük ölçeklidir ve kompozisyon içinde çevrelerindeki unsurlara kıyasla daha belirgin bir şekilde konumlandırılmışlardır. Figürlere yapılan bu görsel vurgu onların önemine işaret eder ve eylemlerine, kimliklerine ya da rollerine dikkat çeker. Figürler tipik olarak hiyerarşik bir şekilde tasvir edilmiş, en önemli veya merkezi figür en geniş alanı kaplamış ve sahne içinde görsel olarak öne çıkan bir konuma yerleştirilmiştir. Bu hiyerarşi, tasvir edilen kişilerin sosyal, dini veya anlatısal öneminin aktarılmasına yardımcı olmuştur.

Manzara, mimari özellikler veya sembolik motifler gibi çevredeki unsurlar, figürler ve genel anlatı için bir fon veya bağlam sağlamıştır. Bu unsurlar sahneyi belirli bir ortama yerleştirmeye veya sembolik anlamlar iletmeye yardımcı olmuştur. Örneğin, bir kral tasviri, kraliyet otoritesini simgeleyen mimari detaylarla çevrili bir saray ortamına yerleştirilebilir. Alternatif olarak, dağlar, nehirler veya ağaçlar gibi doğal unsurların dâhil edilmesi, anlatıyla ilişkili ilahi veya doğal güçleri sembolize edebilir.

Sahne ile figürler arasındaki ilişki genellikle belirli bir anlatı ya da mesajı iletmek üzere dikkatle düzenlenirdi. Figürlerin sahne içindeki kompozisyonu ve yerleşimi izleyicinin dikkatini yönlendirir ve sanat eserinin yorumlanmasına rehberlik ederdi. Tasvir edilen kişiler, jestleri, duruşları ve diğer figürler ya da nesnelerle etkileşimleri aracılığıyla rollerini, ilişkilerini ya da belirli bir olayın gelişimini aktarmışlardır. Sahne bir bütün olarak bir hikâye anlatan, dini inançları aktaran ya da siyasi veya sosyal idealleri ileten görsel bir anlatı işlevi görmüştür.

Genel olarak, Urartu sanatında sahne ve figürler arasındaki ilişki karşılıklı bağımlılık ilişkisiydi. Figürler ana odak noktasıyken, sahne de onların eylemleri ve önemleri için bağlam ve görsel çerçeve sağlıyordu. Birlikte, anlam taşıyan ve izleyiciyi sanat eserindeki anlatıyı veya sembolizmi yorumlamaya davet eden uyumlu bir kompozisyon oluşturmuşlardır.

Tüm bunlardan hareketle, sahne ile Urartu Krallığının siyasi, dini ve toplumsal yapısının özelliklerini yani büyük resmi görebilecek, figürler ile de Urartu sanatının detaylarına inip, gelişim süreçlerini karşılaştırabilmek olanağı yakalamak mümkün olacaktır.

# İKİNCİ BÖLÜM
# URARTU İKONOGRAFİSİNİ OLUŞTURAN TEMEL SAHNELER

Urartu sanatı içinde kendine has bir yeri olan ikonografi, özellikle krallığın kuruluş döneminden itibaren bir gelişim süreci yaşamıştır. Birçok konuda örnek aldığı Assur Krallığı'nı ikonografi konusunda da örnek alan Urartular, Assur sanatındaki temel sahneleri de kullanmışlardır. Yaptığımız çalışma kapsamında, incelediğimiz eserler üzerinde yer alan temel sahneleri hayat ağacı ile ilişkili sahneler, askeri içerikli sahneler, av sahneleri, sunu sahneleri, selamlama/kutsama sahneleri, tanrısal varlıkların geçit sahneleri, hayvanların geçit sahneleri şeklinde bir sınıflandırmaya tabi tuttuk[10]. Buradaki temel ayrım daha önce de söylediğimiz gibi sahnelerin ya arkeolojik bir kazıda ortaya çıkmış eser üzerinde olmasına ya da üzerinde çivi yazısı bulunmasına göredir. Urartu sanatına atfedilen ancak herhangi bir kazıda çıkmayan ve üzerinde yazıt bulunmayan diğer sahneler, tartışmalı sahneler bölümünde ayrıca ele alınacaktır. Aşağıdaki tablo, yöntemimizi net olarak göstermesi açısından oldukça önemlidir (Tablo 1). İlgili her bölümün altında tekrar tekrar ve özelleştirilmiş olarak gösterilecektir.

| Kral Adı | Hayat Ağacı ile İlişkili Sahneler | | Askeri İçerikli Sahneler | | Av Sahneleri | Sunu Sahneleri | | Kutsal Selamlama Sahneleri | Tanrısal Varlıkların Geçit Alayı Sahnesi | Hayvanların Geçit Alayı Sahnesi |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Hayat Ağacı Kutsama Ayini | Hayat Ağacı ve Koruyucuları | Savaş | Askeri Geçit Alayı | | Libasyon | Hayvan Sunusu | | | |
| Lutipri oğlu Sarduri | | | | | | | | | | |
| Sarduri oğlu İşpuini | | | | | | | | | | |
| İşpuini oğlu Minua | | | | | | | | | | |
| Minua oğlu Argişti | | | | | | | | | | |
| Argişti oğlu Sarduri | | | | | | | | | | |
| Sarduri oğlu Rusa | | | | | | | | | | |
| Rusa oğlu Argişti | | | | | | | | | | |
| Erimena oğlu Rusa | | | | | | | | | | |
| Argişti oğlu Rusa | | | | | | | | | | |
| Belirsiz Dönem | | | | | | | | | | |

**Tablo 1:** Yazıtlı Eserler ve Bilimsel Arkeolojik Kazılar Ölçeğinde Tespit Edilen Sahneler

[10] Temel sahneler ayrımı yapan diğer araştırmalar, genellikle ikonografik öğeleri kemerler üzerindeki sahneler, savaş aletleri üzerindeki sahneler gibi belirli arkeolojik eser gruplarının üzerindeki ikonografiden yola çıkarak sınıflandırmışlardır (Örneğin; Kellner, 1991a; Ghadim, 2007; Çavuşoğlu, 2014 vb.)

## 2.1. Hayat Ağacı ile İlişkili Sahneler

Tarih boyunca toplumların varlığına etki eden en önemli olgu hiç şüphesiz inanç sistemleri yani din olmuştur. Dinlerin ortaya koyduğu kavramlar her ne kadar doğa ile ilişkili olsa da gerçek anlamlarından farklı özellikler taşıyabilmektedirler. Bu yüzden tüm dinlerde kavramlar çeşitli sembollerle ifade edilmiştir. İnsanlar, inanma ihtiyacının bir gereği olarak çeşitli varlık veya objelere doğaüstü özellikler atfederek onu kutsallaştırmış, kutsallaştırdığı bu varlık veya objeleri inancının en belirgin sembolü haline getirmiştir. Böylece ortaya konulan bu kutsal sembol ile inandığı varlık veya varlıklar ile iletişim kurmanın yollarını aramıştır. Bu sembollerin en önemlilerinden birisi de şüphesiz ağaçlar olmuştur. Bu nedenle ağaç ve ağaçtan yapılan objeler bütün inanç gruplarında önemli bir yer edinmiş ve çeşitli ayinlerin merkezinde yer almıştır.

Peki, ağaçlar insanlar için neden bu kadar önemliydi? Buna verilebilecek en doğru yanıt ağaçların insanın ömrü boyunca yaşamının her evresinde farklı özellikleriyle kullanılmış olmasıdır. Coğrafyalara göre ağaçların türleri değişse de insanlar ağaçları, besin elde etmede, ısınmada, barınmada, av ve savaşlarda kullanacağı silahların yapımından tarım aleti yapımına kadar sayısız ihtiyacı için kullanmıştır. Ayrıca ağaçlar doğadaki diğer canlılara da ev sahipliği yaparak tüm canlılar için yaşamın, sürdürülebilirliğin kaynağı olmuştur. Besleyicilikleri ve koruyuculuklarıyla ağaçlar, Toprak Ana'nın sembolü olmuşlardır (Wilkinson, 2011, s. 97). Tüm bu durumlar ağaç kavramının kendi doğal özelliklerinin ötesinde kutsal bir yapıya kavuşmasına yol açmıştır.

Her inanç sistemi kendine ait sembollere sahiptir ve bu semboller yoluyla yapısını görünür kılar. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi tüm inanç sistemlerinin en önemli sembollerinden biri ağaçlar olmuştur. Ağaçların yapıları gereği mevsimsel olarak görünümleri değişmektedir. Sonbahar ve kış aylarında yapraklarını döken ağaçlar, ilkbahar ve yaz aylarında tekrar yaprakları ile meyvelerine kavuşurlar. Bu döngüsel olay insanlar tarafından doğum ve ölüm ile ilişkilendirilerek sembolik

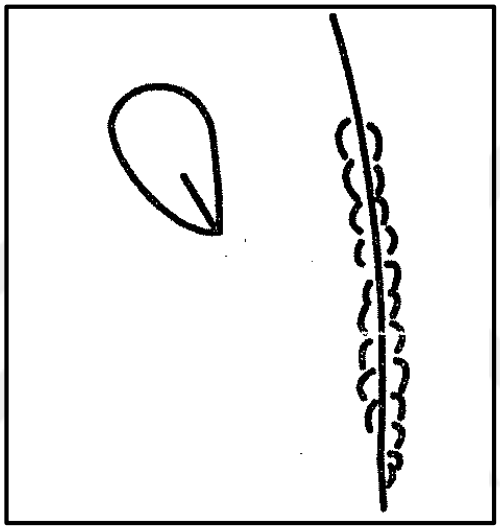
anlamlar yüklenmiştir. Ölümden sonra yeni bir yaşamın başlangıcı, sonsuz yaşam, insan ömrü, yenilenme ve bereket ağaçlara yüklenen sembolik anlamlardan sadece birkaçıdır. Bu özelliklerinden dolayı ağaçların ruhlarının olduğuna birçok toplum tarafından inanılarak kutsallık atfedilmiştir. Yer yer ağaçlar ile ilgili kutsallık inancı daha da büyümüş, doğrudan tanrısallığı / yaratıcılığı temsil eder hale gelmiştir. Bu yüzden insanlar ağaçların çevresinde yaptıkları ayinler ile tanrısal güçle iletişim kurmaya çalışmış, ağaçları bir aracı gibi kullanmışlardır. Hristiyan dünyasındaki Noel ağacı geleneği veya dünyanın birçok yerinde görülen ağaçlara bez benzeri nesneler bağlayıp dilek dileme, vücuda hayat ağacı dövmeleri yapma gibi inanışlar Eskiçağdan günümüze uzanan örnekler olması açısından dikkat çekicidir.



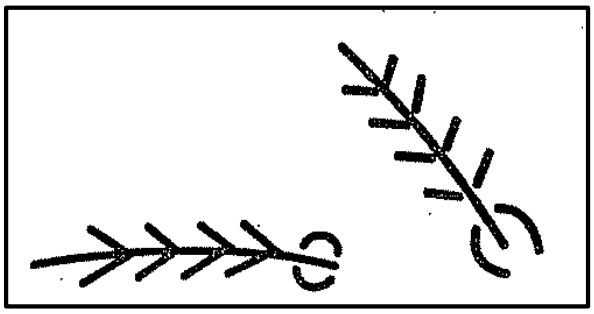
**Şekil 9:** Kuzey Afrika'dan Bedevi, Berberi ve Türkiye'den Bir Kürt Kadının Yüzlerindeki Stilize Edilmiş Hayat Ağacı Dövmeleri
(https://i.pinimg.com/474x/b4/c3/cd/b4c3cd279f94e22e6a342bcc50fe3fcd.jpg)
*(https://www.huffpost.com/entry/berber-women-tattoos-algeria_n_5643c102e4b060377347a50c)*
(https://curatornet.net/2015/10/03/the-tree-of-life/)

Sonsuz yaşam – ölüm döngüsü ile izini halkalar halinde gövdelerine işleyen zamanın doğal anıtları olan ağaçlarla ilgili inanışların en eski geleneği ve ikonografide kendine yer bulanı hiç şüphesiz hayat ağacı inancıdır (Wilkinson, 2011, s. 97). Ağaçlar ile ilgili tüm inanışların kökeninde hayat ağacı inancının olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hayat ağacı tüm kültürlerde benzer özelliklerle karşımıza çıkmaktadır. Yeni bir yaşam, uzun ömür, tarımsal bolluk bereket ve hatta ölümsüzlük gibi olağanüstü birçok olayı gerçekleştirebileceğine inanılır. Eliade'nin belirttiği gibi "*varlığıyla ("gücüyle") ve evrim yasasıyla ("yenilenme") eski inanışlara göre ağaç kendi yapısında tüm kozmosu yeniler"* (Eliade, 2003, s. 270).

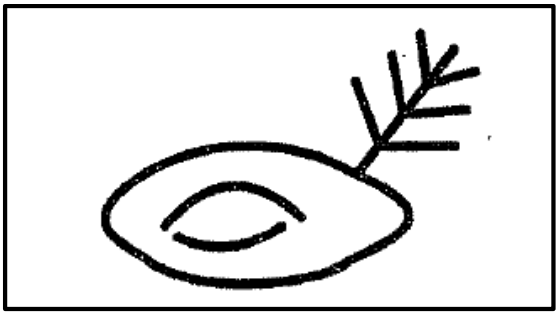
Hayat ağacı inanışının köklerini paleolitik döneme kadar götürebilmemiz mümkündür. Özellikle *Tuc d'Audoubert* ve *Lacaux* mağaralarında tespit edilen çizimlerde (Çizim 3-4) kadın genital bölgesi ağaç dalı ile birlikte betimlenmiştir. Bu çizimler çocuk doğurmak anlamına gelen Sümer hiyeroglifine oldukça çok benzemektedir. Hayat ağacı (bitkisi) kavramı burada yaşamın devamlılığını sağlayan doğurganlık ve bereket ile sembolize edilmiş olmalıdır (Ateş, 2001, s. 75, 139).



**Çizim 3:** Tuc d'Audoubert Mağarasındaki Kadın Genital Bölgesi ile Ağaç Dalının Çizimi (Ateş, 2001, s. 75)

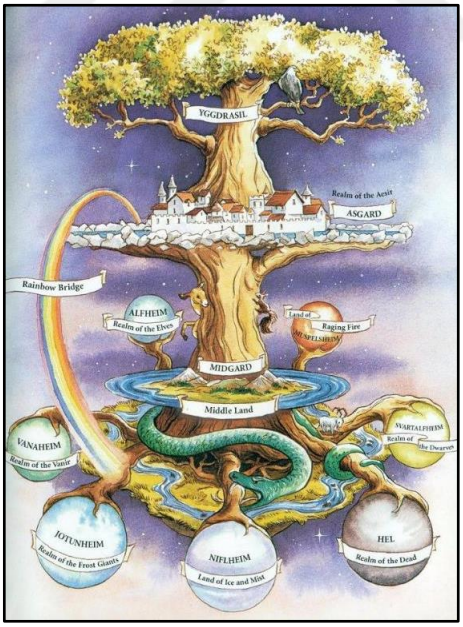


**Çizim 4:** Lascaux Mağarasındaki Kadın Genital Bölgesi ile Ağaç Dalının Çizimi (Ateş, 2001, s. 75)



**Çizim 5:** Çocuk Doğurmak Anlamına Gelen Sümer Hiyeroglifi
(Ateş, 2001, s. 75)

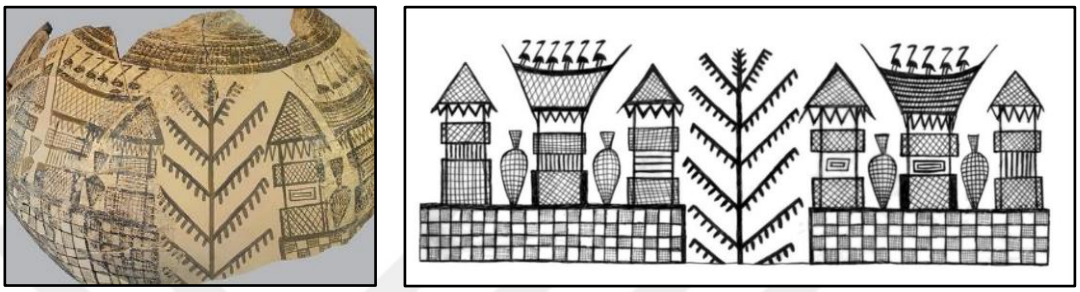
Hayat ağacının sembolik anlamları dışında şekilsel özellikleriyle ilgili olarak da çeşitli benzetmeler yapılmış, anlamlar yüklenmiştir. Bunlardan en önemlisi hayat ağacının cennet, cehennem ve yeryüzünü içerisinde barındırmasıdır. Bu yönüyle kozmik ağaç, dünya ağacı gibi adlar verilen hayat ağacı kökleriyle cehennemi, gövde kısmıyla yeryüzünü ve dalları ile de cenneti bir arada tutar (Wilkinson, 2011, s. 97). İskandinav mitolojisindeki Dokuz Dünyayı bir arada tutan *yggdrasil ağacı* tasviri (Şekil 10) bu inancın en güzel örneklerinden biridir[11].




**Şekil 10:** İskandinav Mitolojisindeki Yggdrasil Ağacı
(https://i.pinimg.com/originals/ea/fc/44/eafc44c24dcd78feb789b012a6f5bc9b.jpg)

[11] İskandinav mitolojisinde Dokuz Dünyayı birbirine bağladığına inanılan, şamanik kökeninin olduğu bilinen *yggdrasil ağacı* ile ilgili detaylar için, ilk bilgilerin yer aldığı ve daha önceki geleneksel kaynaklardan derlenen 13. yüzyıla ait *Poetic Edda*'ya bakılabilir.

Neolitik dönem ve sonrasında da farklı kültürlerin ikonografilerinde kendine yer bulan hayat ağacı betimi (Şekil 11) en belirgin ve yaygın olarak M.Ö. 4. binyıl sonrasında (Parpola, 1993, s. 61) başta Mezopotamya'da olmak üzere çok sayıda kültür ve inançlarda karşımıza çıkmaya başlar (Şekil 12).



**Şekil 11:** Halaf Dönemine (Yaklaşık M.Ö. 7. Binyıl) Ait Bir Vazo Üzerindeki Hayat Ağacı Betimi ve Çizimi – Domuztepe (Tekin, 2018, s. 65)



**Şekil 12:** Geç Uruk – Cemdet Nasr Dönemine (M.Ö. 3300 – 2900) Tarihlendirilen Üzerinde Hayat Ağacı Betimi Bulunan Silindir Mühür ve Baskısı (https://www.themorgan.org/exhibitions/noahs-beasts)

Sümerlerin yaşadığı Güney Mezopotamya bölgesinde yaz ayları sıcak ve kurak geçerdi. Başta insanlar olmak üzere tüm canlılar bu kuraklıktan zarar görürdü. Bu yüzden bölgede yaşayan toplumlar da doğanın Temmuz ayında öldüğünü yani tamamen verimsizleştiğini düşünürlerdi. Bu durumu kendi dinsel anlayışlarıyla sembolleştirdiler. Yazın ortasında ölen doğa, aslında Tanrıça İnanna'nın cezalandırıp yılın altı ayı yer altında kalan altı ayı da yeryüzünde geçirmesine izin verilen bereket tanrısı Dumuzi (Tammuz)'den başkası değildi. Dumuzi ilkbaharda Mart ayının başında yeniden doğarak yeryüzüne dönüyor, toprağı dölleyip tohuma hayat veriyor, doğaya canlılık, verimlilik, bolluk getiriyordu. Bundan dolayı Dumuzi, baharın gelişinin, doğanın canlanışının, bitkilerin ve ağaçların yeşermesinin sembolü olmuş,

hayat ağacı ile de sembolize edilmiştir (Belli, 1982, s. 238; Langdon, 1914, s. 33; Miller, 2013, s. 127; Öz, 2018, s. 215).

Dumuzi ile ilişkili olarak M.Ö. 4. binyıl sonu 3. binyıl başına, Geç Uruk veya Cemdet Nasr dönemine tarihlenen bir mühür baskısı dikkat çeker. Bu mühür baskısında bir rahip kral (veya Dumuzi) Tanrıça İnanna'yı sembolize eden rozetlerin yer aldığı ağaç dalları ile her iki yanındaki keçileri beslemektedir (Şekil 13). Bu sahne, daha sonraki zamanlarda hayat ağacının iki yanında yer alan kutsal hayvanlarla betimlenen sahnelere örnek oluşturmuş olmalıdır.



**Şekil 13:** Geç Uruk – Cemdet Nasr Dönemine (M.Ö. 3300 – 2900) Tarihlenen Bir Mühür ve Baskısı (Beaujard, 2019, Illustration VII)

Yukarıdaki mühür baskısındaki sahneye benzer şekilde Ur Kral Mezarlığı'nda ortaya çıkarılan altın, gümüş, lapis lazuli, bakır alaşım, deniz kabuğu ve bitüm kullanılarak yapılmış, yanında bir keçi olduğu halde betimlenen hayat ağacı heykelciği de oldukça önemlidir (Şekil 14). Yaklaşık M.Ö. 2400'lü yıllara tarihlenmektedir.



**Şekil 14:** Ur Kral Mezarlığında Bulunan Hayat Ağacı ve Keçi Heykelciği
(Beaujard, 2019, Illustration VII)

M.Ö. 3. binyılın sonunda, III. Ur Sülalesinin ilk kralı olan ve kendini Sümer ve Akkad kralı olarak tanımlayan, günümüze ulaşan en eski yazılı kanun metinlerini oluşturan Ur-Nammu'ya ait stelde de hayat ağacı ikonografisinin erken bir örneğini görmekteyiz (Canby, 2001). Günümüzde Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesinde bulunan stelin sol tarafında kral Ur-Nammu'nun, ay tanrısı aynı zamanda Sümer'in koruyucu tanrısı Nannar'ın (Black & Green 2004, s. 135) önünde duran taşınabilir halde, bir saksı içerisindeki bitkiye, muhtemelen de hayat ağacına su dökerek sunusunu gerçekleştirmektedir. Benzer şekilde stelin sağında bulunan tanrı Nannar'ın eşi, güneş tanrısı Utu'nun annesi Ningal'in (Black & Green 2004, s. 138) önündeki bitki veya ağaca da su sökerek sunusunu yapmaktadır (Şekil 15). İlerleyen bölümlerde detaylı anlatacağımız gibi özellikle Assur ve Urartu ikonografisindeki hayat ağacı kutsama ayini sahnesinin en erken örneklerinden biri olmalıdır.



**Şekil 15:** Ur-Nammu ve Hayat Ağaçlarına Su Dökerek Yapılan Kutsama (Canby, 2001, Pl. 3)

Ağaç varlığının önem kazandığı, Nil Nehri çevresi dışında çöl alanlardan oluşan Mısır'da da hayat ağacı inancı oldukça önemliydi. Özellikle tanrıçalar ağaçlar ile ilişkilendirilmişlerdi. Örneğin tanrıça Hator "güney çınarının hanımı" ve "hurma ağacının hanımı" olarak da anılmaktaydı (Thompson, 2020, s. 156). Mısır metinleri ve ikonografisinde, ağaç ile ilişkilendirilmiş tanrıçalar en çok güneşin doğduğu ve battığı (doğu-batı) yönlerdeki ufuklarla, tapınakların ve mezarların girişleriyle ilişkilendirilmişlerdir (Thompson, 2020, s. 156-157). Mısır inanç sisteminde, ölüler diyarına yolculuk esnasında batı ufkunda ilk olarak bir ağaç tanrıçasıyla karşılaşılır. Bu ikonografi özellikle Yeni Krallık dönemine ait mezarların duvarlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ağaç şeklindeki tanrıçalar karşılarındaki varlıklara testiler ile su dökmektedirler (Şekil 16-17). Bununla birlikte ağaç tanrıça kimi zaman bir anne gibi koruyup kollayabilir. Örneğin tanrıça İsis Şekil 18'de de görüleceği gibi bir ağaç tanrıçası olarak ve III. Thutmose'yi emzirirken betimlenmiştir.



**Şekil 16:** Mısır Ağaç Tanrıçası (Hayat Ağacı) (Wilkinson, 2011, s. 97)



**Şekil 17:** Sennedjem ve Eşi Ağaç Tanrıçası (Hayat Ağacı) Karşısında (Thompson, 2020, s. 157)



**Şekil 18:** Ağaç Tanrıçası Olarak Betimlenen Isis, Oğlu Olarak Betimlenen III. Thutmose'yi Emziriyor (Thompson, 2020, s. 159) (https://mitologia.fandom.com/es/wiki/Isis)

Bu durum, Mısır için hayati derecede önemli olan suyu kutsamakla birlikte esas olarak ölümsüzlükle ilişkilendirilmektedir (Thompson, 2020, s. 157). Özellikle Eski

Ahid'de dünyanın yaratılışı bölümünde anlatılan yaşam ağacı öyküsü ile benzeşir. Eski Ahid Yaratılış 3:22-24'te ağaç ve ölümsüzlük ilişkisi (Hz. Adem ve Havva'nın cennetten kovulması) şu şekilde anlatılır:

> *RAB Tanrı Adem'le karısı için deriden giysiler yaptı, onları giydirdi. Sonra, "Adem iyiyle kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu" dedi, "Artık **yaşam ağacına** uzanıp meyve almasına, yiyip **ölümsüz olmasına** izin verilmemeli." Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem'i Aden bahçesinden çıkardı. Onu kovdu. Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi.*

Mezopotamya kültürlerindekine benzer şekilde hayat ağacı, taşıdığı sembolik anlamları ve ilişkilendirilmiş olduğu bereket, doğum-ölüm, ölümsüzlük, yenilenme kavramlarını Mısır'a ve sonrasında tek tanrılı dinlere kadar ulaştırmıştır.

Mezopotamya'da ortaya çıkıp tüm dünyaya yayılan hayat ağacı inancından Anadolu'da nasibini almıştır. En erken dönemlerden itibaren Anadolu'daki kültür ve uygarlıklar hayat ağacı ikonografisini eserlerinde kullanmışlardır. Anadolu'daki ilk imparatorluğu kuran Hititler, görsel anlatımdan daha çok yazılı kaynaklarında hayat ağacını ele almışlardır. Hitit çivi yazılı tabletlerinde -Sümerlerdeki Dumuzi öyküsüne benzer şekilde- karşımıza çıkan bir öyküye göre Tanrı Telepinus kaybolur ve bunun sonucunda ülkeden bereket gider. Bunun üzerine hayat ağacı olarak tanımlanabilecek bir direk üzerine koyun postu asılır ve bu direk etrafında bazı dini ayinler yapılır. Tanrı'nın önünde bulunduğuna inanılan bu direk etrafında yapılan ayinlerden sonra berekete kavuşulacağına inanılırdı (Hooke, 1993, s. 119).

Hitit İmparatorluğunun yıkılması sonrasında aynı coğrafyada kurulan Geç Hitit Krallıklarında hayat ağacı ikonografisine daha sık rastlarız. Arslantepe (Şekil 19) ve Karatepe'de (Şekil 20) bulunan kabartmalar kendi dönemindeki kompozisyonları aynen yansıtır. Geç Hitit Krallıklarının çağdaşı olan Frig Krallığında da hayat ağacı ikonografisini görürüz (Şekil 22).



**Şekil 19:** Arslantepe'de Bulunan Orthostat Üzerinde Hayat Ağacı İkonografisi (https://www.hittitemonuments.com/arslantepe/arslantepe21b.jpg)



**Şekil 20:** Karatepe'de Geç Hitit Dönemine Ait İki Yanında Dağ Keçisi Bulunan Hayat Ağacı Kabartması (http://bikeclassical.blogspot.com/2014/12/karatepe-and-antiochus-i.html)

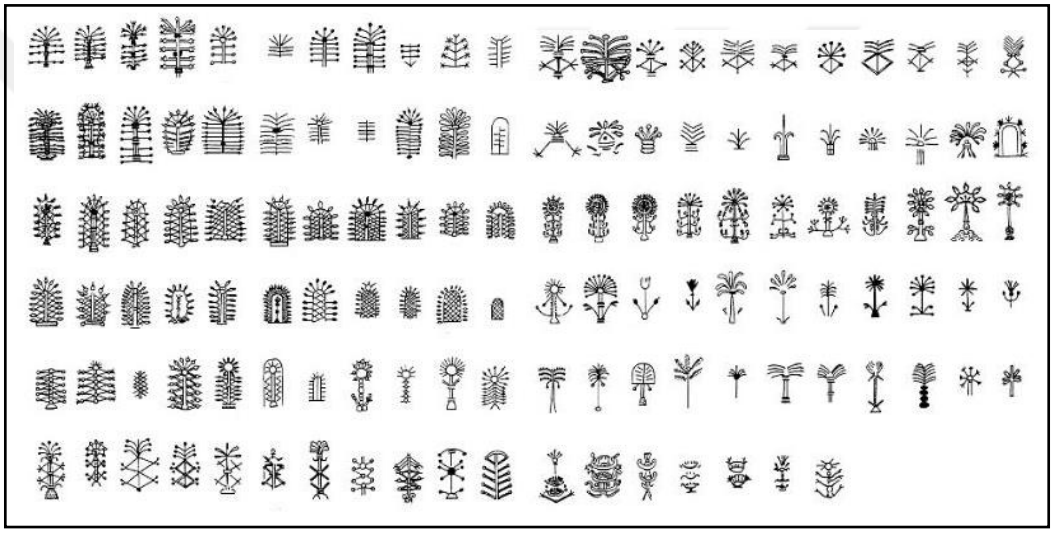


**Şekil 21:** Sakçagözü - Sarayın Girişindeki Kabartmalı Orthostat. Günümüzde Anadolu Medeniyetleri Müzesindedir (Darga, 1992, s. 299)



**Şekil 22:** Frig Dönemine Ait Hayat Ağacı ve İki Yanında Dağ Keçileri (https://sanat.ykykultur.com.tr/ykksy/sergiler/friglerin-gizemli-uygarligi)

Mezopotamya inançlarının ikonografik olarak en net karşımıza çıkan örnekleri Yeni Assur dönemine aittir. Bu dönemde hayat ağacı, etrafında tanrılar, kanatlı tanrısal varlıklar, karışık yaratıklar, çeşitli hayvanlar vb. olduğu halde işlenmiştir. Özellikle anıtsal orthostatlar üzerine işlenen hayat ağacı sahneleri, dönemin Assur saraylarında tüm ihtişamıyla insanları karşılarken, günümüzde de tüm etkileyiciliği ile müzelerde karşımıza çıkmaktadır. Hem taş hem de metal üzerine işlenen bu hayat ağacı motifleri aşağıda da görüleceği üzere oldukça çeşitlidir (Çizim 6).



**Çizim 6:** Assur İkonografisinde Yer Alan Hayat Ağacı Motifleri (Parpola, 1993, s. 200-201)

Urartu kültüründe hayat ağacı sembolü ve ikonografisi, Mezopotamya özellikle de Yeni Assur geleneklerine benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Hayat ağacı sahnelerinin yer aldığı örneklere kemer, miğfer gibi metal eserler üzerinde rastladığımız gibi mühür baskıları, taş kabartmalar ve duvar resimlerinde de rastlamaktayız.

Urartu dönemine ait eserler üzerindeki sahnelerde karşımıza çıkan hayat ağacı ikonografisi, öncelikle ağacın her iki yanında tanrısal varlıkların ellerinde kozalak ve bakraçla ağacı kutsadığı[12], çevresinde törenler yaptığı şekilde karşımıza çıkar. Ayrıca

[12] Bizim burada kutsama olarak tanımladığımız kavram, birçok araştırmacı tarafından aşılama, dölleme, tohumlama, gübreleme, kozalak sürme (Black & Green, 2003, s. 189-191) gibi terimler kullanılarak ele alınmıştır.

bu çalışmada hayat ağacı ve koruyucuları olarak adlandırdığımız, ağacın yine her iki yanında bulunan ancak ellerinde bakraç ve kozalak olmayan karışık yaratık, cin ve hayvanlar ile hayat ağacını ellerinde bulunan silahlarla koruyan karışık yaratıkların oluşturduğu kompozisyonlar da Urartu ikonografisinde karşımıza çıkar. Bunların dışında hayat ağacı motifi herhangi bir ikonografiye bağlı olmadan da Urartu sanatında dekoratif bir öğe olarak kullanılmıştır.

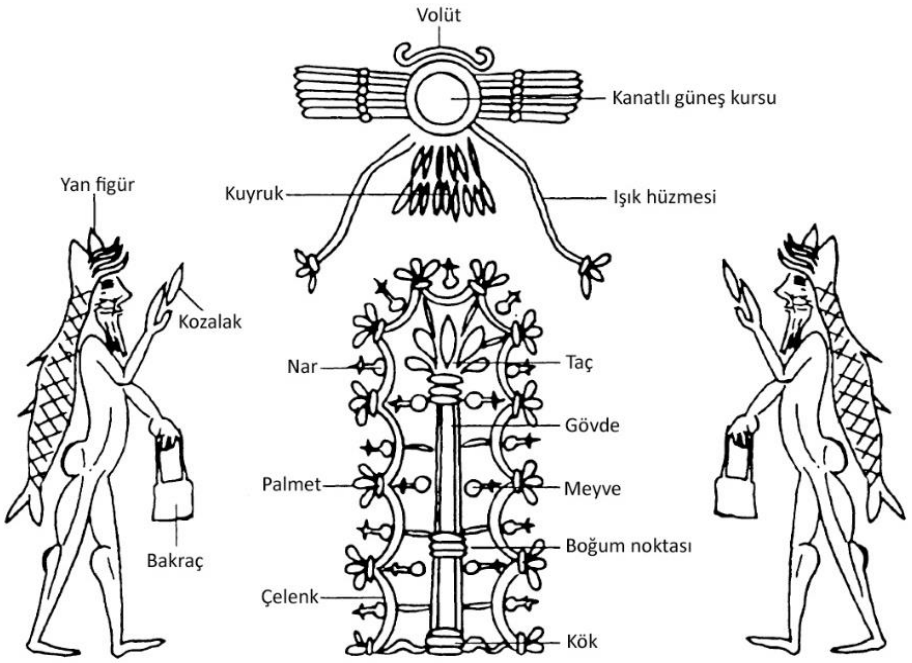
Arkeolojik verileri değerlendirdiğimizde Urartu sanatında hayat ağacı ikonografisi en net şekilde ve ilk olarak, Karmir Blur'da bulunmuş Minua oğlu Argišti'ye (I. Argišti) ait bir bronz miğfer üzerinde karşımıza çıkar (Piotrovsky 1952, s. 22; Azarpay, 1968, Pl.10-11; Hassanzadeh & Grigoryan, 2017, s. 76, fig.69). Bilimsel arkeolojik kazılarda bulunan veya çivi yazılı Urartu eserleri üzerinde yer alan hayat ağacı ile ilişkili sahnelerin dönemsel durumlarını aşağıdaki tablodan net olarak görebilmekteyiz.

| Kral Adı | Hayat Ağacı ile İlişkili Sahneler | |
|---|---|---|
| | Hayat Ağacı Kutsama Ayini | Hayat Ağacı ve Koruyucuları |
| Lutipri oğlu Sarduri | | |
| Sarduri oğlu İšpuini | | |
| İšpuini oğlu Minua | | |
| Minua oğlu Argišti | | |
| Argišti oğlu Sarduri | | |
| Sarduri oğlu Rusa | | |
| Rusa oğlu Argišti | | |
| Erimena oğlu Rusa | | |
| Argišti oğlu Rusa | | |
| Belirsiz Dönem | | |

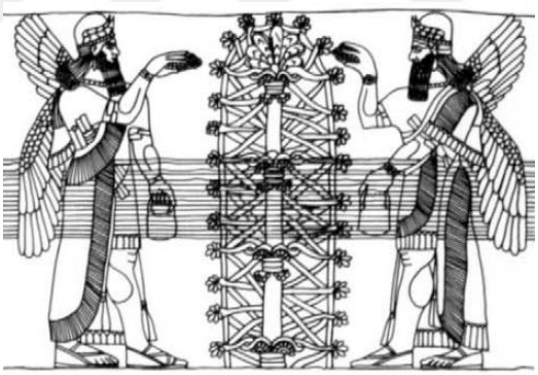
**Tablo 2:** Hayat Ağacı ile İlişkili Sahnelerin Görüldüğü Dönemler

### 2.1.1. Hayat Ağacı Kutsama Ayini

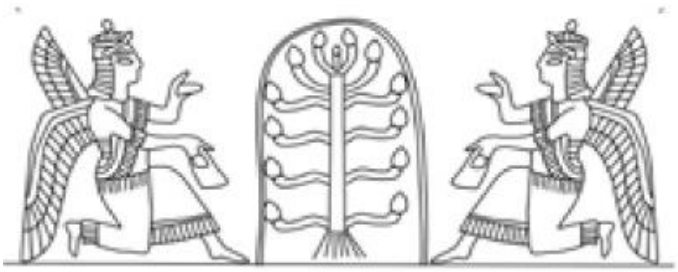
Hayat ağacı çevresinde düzenlenen dinsel törenler, Assur ikonografisinde olduğu gibi Urartu ikonografisinde de en sık karşılaşılan sahnelerdendir. Hayat ağacı betimleri dinsel içerikli sahnelerin merkezini oluşturmaktadır. Bu sahnelerde genellikle hayat ağacının her iki yanında karşılıklı olarak duran aslan, boğa gibi çeşitli hayvanlar, karışık yaratıklar, kanatlı tanrısal varlıklar ile muhtemelen kral olan insan betimleri birlikte ele alınmıştır. Urartu sanatına yön veren yönetim mekanizması bu sahnelerde, tanrılardan beklenen tarımsal bereket ve sağlıklı bir yaşamı, kralın ve krallığın uzun ömürlü olmasını, krallığın devamlılığının tanrısal bir güç tarafından sağlanabileceğini, ölümden sonra tekrar dirilişin mümkün olabileceğini (Çevik, 1999, s. 336) anlatmak istemiş olmalıdırlar. Bu haliyle Assur hayat ağacı betiminin anlamsal özellikleriyle ortak özellikler taşımaktadır. Hayat ağacının Assur'daki gibi krallığı veya Assur ülkesini sembolize etme olasılığı da göz ardı edilmemelidir (Çevik 1999, s. 335; Çavuşoğlu, 2014, s. 46). Tüm bu anlamların temelinde tabi ki bereket ile birlikte ölümsüzlük ve yeniden doğuş olgusunun olduğu oldukça nettir (Çevik 1999, s. 336). Parpola tarafından yayınlanan (Parpola, 1993, s.162) Assur dönemi ikonografisindeki hayat ağacı kutsama ayinine ait sahnelerdeki temel unsurlar Çizim 7'de gösterilmiştir. Özellikle stilize edilmiş hayat ağacı değerlendirmesi yaparken yol gösterici olacaktır.




**Çizim 7:** Assur Hayat Ağacı Kutsama Ayini Sahnesinin Öğeleri (Parpola, 1993, s.162, fig. 1'den düzenlendi)

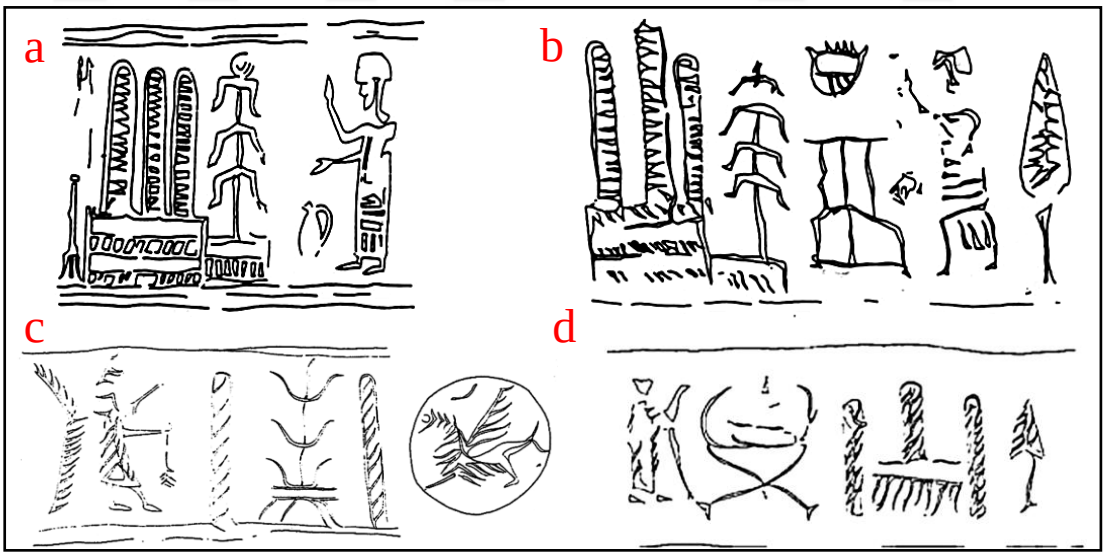


**Çizim 8:** Assur İkonografisinde Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Crawford vd., 1980, s. 16)



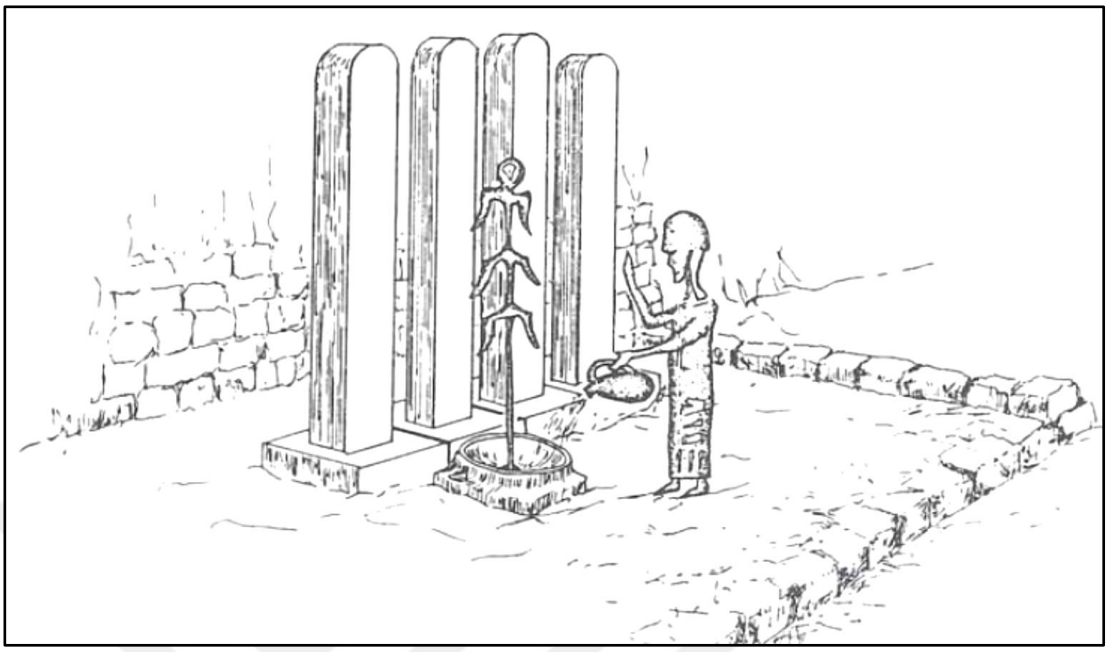
**Çizim 9:** Urartu İkonografisinde Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Çavuşoğlu, 2014, Lev. XXX/2)

Peki, Urartu sanatında hayat ağacı ikonografisi sadece Assur'dan alınmış kalıplaşmış bir sahne miydi yoksa Urartu inanç sisteminde, ikonografidekine benzer şekilde dinsel törenler yapılıyor muydu? Bu konuda özellikle Nevzat Çevik'in yaklaşımı değerlidir. Çevik, metal eşyalardan mühürlere, duvar resimlerinden kabartmalara kadar Urartu ikonografisinde en çok kullanılan bu sahnenin mutlaka döneminde de ayin olarak uygulandığını düşünmektedir (Çevik, 1999, s. 338–342). Özellikle mühür baskılarında karşılaştığımız (Çizim 10), üçlü steller/Haldi stelleri önünde yer alan ve sıvı sunusu gerçekleştirilen hayat ağacının taşınabilir olduğunu belirtmekte[13] ve buna da en iyi örnek olarak Altıntepe'deki stelleri ve önünde yer alan sunu çanağını göstermektedir. Sunu çanağının içerisindeki oyuğa taşınabilir, büyük olasılıkla ahşaptan yapılmış törensel bir hayat ağacının dikildiğini ve Urartu yazıtlarında geçen, dinsel ayinlerde kurban öncesi veya sonrasında yapılan sıvı sunusunun bu alanda yapıldığını düşünür (Çevik 1999, s. 347). Bu yorumun tüm aşamaları ve Çizim 11'de Çevik'in önerdiği canlandırma göz önüne alındığında kesinlikle doğru bir yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz.




**Çizim 10:** Toprakkale (a), Elazığ Müzesi (b), Karmir Blur (c) ve Van Müzesi'nden (d) Silindir Mühür Baskıları (Batmaz, 2013, s. 73)

[13] Çevik'e ayinlerde taşınabilir hayat ağacı kullanıldığını düşündüren bir diğer arkeolojik buluntu Toprakkale'de ortaya çıkarılan inlay (kakma/dolgu) tekniği ile yapılmış, elinde stilize bir hayat ağacı tutan figürün bulunduğu taş oymadır. Bu taş oymadaki figürlerin boş kısımları metal ile doldurulmuştur. Hayat ağacına ait metal parçaların bir kısmı sadece ortaya çıkarılmıştır (Çevik, 1999, s. 346-347). Bu taş oyma ve metal parça için bakınız: Wartke, 1990, Taf. XXV.



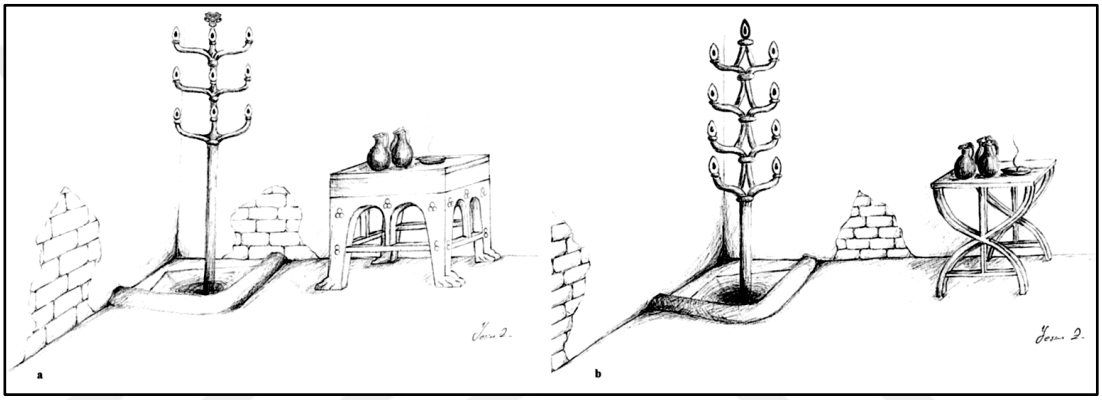
**Çizim 11:** Altıntepe'de Hayat Ağacı Kutsama Ayininin Canlandırılması (Çevik, 1999, s. 367)

Ayanis kazılarında ortaya çıkarılan tebeşir taşından yapılmış, 40 x 20 cm boyutlarındaki orta kısmı Altıntepe'dekine benzer şekilde oyuk olan dikdörtgen mimari öğe de bu tezi desteklemektedir. Özellikle ilk defa bu mimari öğe çevresinde bulunan damla (badem) şekilli mozaik taşlar, Urartu sanatındaki hayat ağacı betiminde dalların uçlarında yer alan öğelerle birebir aynıdır (Şekil 23). Atilla Batmaz, Nevzat Çevik'in tezine ek olarak bu damla şekilli mozaik taşların arka kısımlarında yanmış ahşap kalıntılar olduğunu, dinsel ayinlerde kullanılan taşınabilir hayat ağacının dallarının ucunda bu taşların yer aldığını belirtmektedir (Batmaz, 2012, s. 3; Batmaz, 2013, s. 70-77). Hem Çevik'in hem de Batmaz'ın tezleri Urartu'da hayat ağacının sadece Assur sanatından alınmış ikonografik bir gelenek olmadığını, aynı zamanda dinsel ayinlerde kullanılan normal ağaçtan farklı olarak, stilize edilerek tasarlanmış kültsel bir öğe olduğunu da kanıtlamaktadır[14]. Ayrıca Urartu dönemine ait bakraçların müzelerdeki varlığı ve ikonografide hayat ağacıyla birlikte karşımıza çıkması da yapılan sıvı sunuyu destekleyen bir başka arkeolojik unsurdur (Belli & Avcı, 2004).

[14] P. Albenda, II. Ashurnasirpal'in Nimrud Kuzeybatı Sarayı'nda yaptırdığı kabartmalar üzerindeki hayat ağacı (kutsal ağaç) motifini incelerken bunu somut bir nesne olarak değerlendirdiğini belirtmiştir. Bkz. Albenda, 1994, s. 124.



**Şekil 23:** Ayanis'te Ortaya Çıkarılan Mimari Öğe ve Çevresinde Bulunan Tebeşir Taşından Yapılmış Damla (Badem) Şekilli Objeler (Batmaz 2013, s. 70)



**Çizim 12:** Urartu Ayinlerinde Kullanılan Sembolik Hayat Ağacı ve Yeniden Kurma Denemesi (Batmaz, 2013, s. 77)

İster ahşap veya metalden yapılmış olsun, isterse de gerçek ağaç kullanılmış olsun hayat ağacının Urartu ayinlerinde kullanılan gerçek bir obje olduğu görülür. Bundan dolayı Urartu hayat ağacı ikonografisini değerlendirirken bu gerçeği göz önünde bulundurmalıyız. Özellikle dallarının ucunda tomurcuk veya meyve olarak tanımlanabilecek[15] damla şeklindeki objelerin bulunduğu hayat ağaçları, bunların anlatımına dayalı sahneleri objeler üzerine işleyen Urartulu sanatçıların/zanaatkârların günlük hayatta törenler esnasında karşılaştıkları gerçek birer objedir. Bu yüzden ikonografide karşımıza çıkan Urartu hayat ağaçlarının işleniş şekillerinin gerçek görüntü ile benzer olduğunu net olarak ifade edebiliriz. Hayat ağaçlarının stilize edilmesi ikonografiden çok daha önce gerçek hayatta meydana gelmiş olmalıdır.

[15] Her ne kadar bu damla şeklindeki betimlemeyi tomurcuk veya meyve olarak tanımlasak da Sümer döneminde hayat ağacı dallarının ucundaki rozetlerin Tanrıça İnanna'yı sembolize ettiği de göz ardı edilmemelidir. Damla şeklindeki bu betimlemenin sembolik anlamı ayrıca değerlendirilmelidir.

Assur ikonografisinde sahnenin ortasında hayat ağacı, iki yanında kral, kanatlı tanrısal varlıklar veya karışık yaratıkların ellerinde kozalak benzeri bitkisel bir obje ile bakracın bulunduğu kutsama sahnesi kompozisyonu, Urartu ikonografisinde benzer bir şekilde kendine yer bulmuştur.



**Şekil 24:** Nimrud'da Kral II. Assurnasirpal Hayat Ağacı Önünde Ayin Yaparken (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-0502-15)

Öncelikle bu ikonografi ile anlatılmak istenen, daha önce de belirttiğimiz gibi gerçek hayatta da gerçekleştirilen, arkeolojik kanıtları ile de tespit edilmiş ayinin kendisidir. Peki bu ayin hangi amaçla yapılıyordu? Her ne kadar araştırmacılar genelde bir tohumlamadan, döllemeden, gübrelemeden veya aşılamadan bahsetseler de arkeolojik kalıntılardan elde edilen veriler daha çok sembolik bir ağaca su vb. bir sıvı dökerek onun kutsandığını, onun gerçeküstü varlığını sürdürmesi için çaba harcandığını göstermektedir. Öyle ki kanatlı tanrısal varlıkların veya karışık yaratıkların ellerinde tuttukları bakraçlar ile müzelerde bulunan Urartu bakraçları birebir aynıdır (Belli & Avcı, 2004). Bu sembolik ağaç olasılıkla devleti, dini ve yaşamın kendini ifade ediyordu. Ayin gerçekleştirilirken sembolik olarak tören alanında bulunan hayat ağacına günümüzde de benzer şekilde ağaç/bitki dikimi esnasında uygulanan "can suyu" verilip (Baştürk, 2009, s. 135), tanrılardan iyi dileklerde bulunuyorlardı.

Bu aşamada hayat ağacı ayini ikonografisindeki başka bir nokta tartışmaya açılmaktadır. Tanrısal varlıklar neden bir elinde bakraç tutarken diğer elinde çam kozalağı tutuyorlardı? Çam kozalağının buradaki anlamı neydi? Bu sorunun cevabını verebilmemiz için bu ikonografinin ilk ortaya çıktığı Mezopotamya coğrafyasına bakmamız doğru olur. Bu coğrafyada hurma ağaçları dışında baskın türde başka bir ağaç yetişmiyordu ve özellikle yapı inşasında kullanılacak ağaçlar Anadolu, İran veya Doğu Akdeniz bölgesinden temin ediliyordu (Tekin, 2014, s. 114). Ancak bir ağaç türü özellikle Kuzey Mezopotamya'da kendine yaşam alanı bulabilmişti. Bu ağaç günümüzde genellikle Afgan, İran, Mondell çamı ile Kraliyet veya Noel Ağacı olarak bilinen, kurak iklime dayanıklı bir çam ağacı türü olan ve Güney Rusya, Pakistan, Afganistan, Ermenistan, Azerbaycan, Gürcistan, Kuzey İran ve Kuzey Irak'da kendine yayılım alanı bulan "*pinus elderica*"dır (Polat vd., 2016). Çam ağaçlarının dayanıklı oluşu, kozalaklarının ölümsüzlüğü (Wilkinson, 2011, s. 94) çağrıştıran bir sembol olarak kullanılmasına neden olmuş olabilir. Öyle ki gerçek hayatta bir çam kozalağı yere düştüğünde içindeki tohumları çevresine saçarak devamlılığını sağlayabiliyor. Dikkatle incelendiğinde bu ağacın kozalaklarının ikonografideki kozalaklarla benzerliği hemen fark edilmektedir. Genel olarak Assur ikonografisinde ellerinde kozalak tutan mitolojik varlıklar, palmiye veya hurma ağacı motifleri ile yer yer farklı bitki ve meyve motifleriyle birlikte oluşturulmuş, olasılıkla taşınabilir ve stilize edilmiş törensel ağaçlara yönelerek ellerindeki kozalaklar ile sembolik bir su verme yani kutsama yaparken betimlenmişlerdi[16].

[16] Kozalak veya benzer başka bir bitkisel objeye insanlar kutsiyet yüklemiş olmalıydı. Öyle ki Ninive'de bulunmuş, M.Ö. 7. yüzyılın ilk yarısında Assur tahtında bulunan kral Esarhaddon dönemine ait bir tablette şunlar yazmaktadır: "*Kislev'de (IX) 15. günde Nergal'e yakararak dua etsin, elinde bir hurma dalı tutsun, o zaman yolculukta veya yolda güvende olacaktır*" (Hunger, 1992, s. 211; çevrimiçi sürümü için bkz. http://oracc.org/saao/P236976).



**Şekil 25:** Nimrud'da Yeni Assur Dönemine Ait Orthostatta Karışık Yaratıklar Tarafından Hayat Ağacı Kutsama Ayininin Gerçekleştirilmesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322610)

Bu ikonografide karşımıza çıkan ayinin temel amacı insanların tanrılardan tarımsal bereket ve uzun ömür beklentisi olmalıdır. Beklenti içerisinde olan insanlar, aracı objeler yardımıyla yaptıkları ayinlerle tanrılardan bunları istemekteydiler. Olasılıkla kış mevsimin bitip bahar mevsiminin başladığı bir dönemde bu ayinler daha çok gerçekleştirilmekteydi. Böylelikle yaptıkları sunu ve kurbanlarla tanrıları hoşnut edecekler ve böylece yeni yılda hem ürünleri verimli olacak hem de tanrıların vermiş olduğu ömürle o yılı sağlıklı geçireceklerdi.

Günümüzde özellikle Asya ve Avrupa'nın zorlu coğrafi bölgelerinde yaşayan toplumlar tarafından şenliklerle kutlanan, karların eriyip doğanın tekrar dirilişinin kutlandığı Nevruz ve Hıdırellez gibi kutlamalar, geçmişten günümüze uzanan birer bağ gibidir. Kimi bölgelerde Nevruzda ağaçlara bez bağlanıp yaylalara çıkılır. Hıdırellez'de gül ağacının dalına insanlar dileklerini yazıp Tanrıdan dileklerini gerçekleştirmesini dilerler. Noel'de Hristiyanlar süslenen çam ağaçlarının dallarına veya altına aileleri için hediyeler bırakarak yeni yılın bereketli geçmesini dilemektedirler. Tüm bu ayinler geçmişle kuracağımız bağlantının temelini oluşturmaktadır.

Urartu ikonografisindeki hayat ağacı kutsama ayinine ilişkin örnekleri incelediğimizde Assur ikonografisi ile benzerliklerinin oldukça fazla olduğunu görürüz. Stilize edilmiş taşınabilir bir hayat ağacı, ağacın her iki yanında kutsal suyu döküp, dualar ederek ayini gerçekleştiren mitolojik varlıklar, ellerinde tuttukları bakraç veya kâseler ile kozalaklar vb. objeler bu ikonografinin temel unsurlarını oluşturmaktadır.

Daha önce de söz ettiğimiz gibi Urartu çağına ait olup, günümüze ulaşan eserler üzerindeki hayat ağacı kutsama sahnesini ilk olarak Minua oğlu Argišti zamanındaki bir bronz tören (Seidl, 2004, s. 68) veya adak miğferi üzerinde görürüz[17].

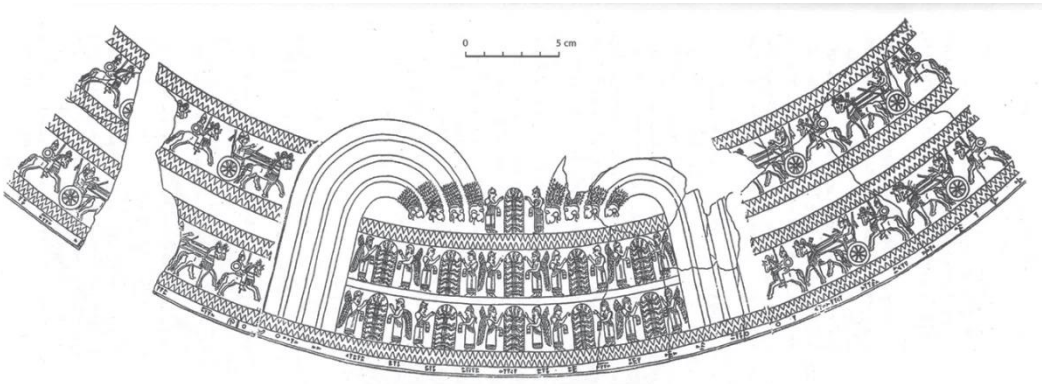


**Şekil 26:** Karmir Blur'da Bulunan I. Argišti'ye Ait Bronz Miğfer ve Detay (Hassanzadeh & Grigoryan, 2017, s. 76, fig. 69)

Miğfer üzerinde bulunan hayat ağacı kutsama ayini sahnesi, miğferin ön kısmında ve ortada merkezi bir alanda kendine yer bulmuştur. Çizim 13'e baktığımızda I. Argišti'ye ait olan bu miğferin merkezindeki alanın, zikzak bezemelerle bölünen üç şerit halinde, hayat ağacı kutsama sahnesine ayrıldığını görürüz. Bu sahnelerdeki kanatlı ve kanatsız tanrısal figürler (cinler/koruyucu

[17] I. Argişti'nin bu miğferinin, oğlu II. Sarduri'nin sahiplik yazısını taşıyan birebir aynısı yine Karmir Blur'da bulunmuştur. Bkz. Barnett & Watson, 1952, fig.15, Pl.XXXII; Piotrovsky, 1967, Pl. 16-17; Seidl, 2004, s. 69, Abb. 30.

ruhlar)[18], hayat ağacı kutsama ayininin temel liturjik objelerinden olan bakraçlar sol ellerindeyken betimlenmişlerdir.




**Çizim 13:** I. Argišti'ye Ait Miğfer Üzerinde Yer Alan Sahneler (Seidl, 2004, s. 69, Abb. 29)

Sağda ve solda dörder tane olan kükrer haldeki aslan başlı yılan gövdelerinden oluşan bir çerçeve, hayat ağacı kutsama sahnesini, miğferin geri kalanında yer alan askeri geçit alayı sahnesinden ayırmaktadır (Piotrovsky, 1967, s. 46). Bu sahnelerde de iki şerit halinde süvariler ile savaş arabalarının betimlendiğini görürüz. Buradaki kükreyen aslanlar ile süvariler ve savaş arabaları askerliği, gücü, savaşı sembolize ediyor olmalıdır. Merkezde yer alan hayat ağacı kutsama ayini sahneleri ise yazıtların da desteklediği gibi[19], miğferi giyen veya yaptırıp tanrılara armağan olması için tapınaklara adak olarak veren kralın, tanrılara gereken sunuları yaparak, dini görevlerini yerine getirip onları hoşnutlandırdığını[20], tanrıların desteği ve korumasıyla

[18] Seidl, sahnedeki varlıkların, kanatlı ve sakallı ile kanatsız ve sakalsız olmak üzere iki tür cin olduğunu belirtir (Seidl, 2004, s. 70). Bununla birlikte kanatsız ve sakalsız olarak betimlenen figürlerin rahip olma ihtimali de bulunmaktadır.

[19] Tanrıların desteğine ilişkin olarak, I. Argišti tarafından Tuşpa'da dikilen bir stelde şunlar yazmaktadır: "*Argišti der ki: Gölün kenarındaki Siluni ülkesinin Qihuni şehrini fethettim ve Alištu şehrine geldim. Erkekleri ve kadınları sürgün ettim.* ***Tanrı Haldi'nin emriyle****, Minua'nın oğlu Argišti diyor ki: Bia topraklarını korumak ve düşman ülkelere gözdağı vermek için Erbuni şehrini inşa ettim. Ülke terk edilmişti, burada (daha önce) hiçbir şey inşa edilmemişti. Orada büyük işler başardım. Hatti ülkesinden ve Supa ülkesinden 6600 savaşçıyı ("savaş adamları") oraya yerleştirdim. Minua'nın oğlu Argišti,* ***Tanrı Haldi'nin büyüklüğü sayesinde*** *şöyle der:* ***Tanrı Haldi'ye, efendime, Fırtına Tanrısı'na, Güneş Tanrısı'na*** *ve* ***Bia ülkesinin tüm tanrılarına*** *yalvardım.* ***Efendinin büyüklüğü sayesinde****, ne dilediysem* ***tanrılar*** *beni dinledi. [Aynı yıl Uburda ülkesine doğru yola çıktım. Uburda kralı X-lubura'yı yendim. [...] o topraklarda...*" (CTU A 8-1; Çevrimiçi erişim için: http://oracc.org/ecut/Q007002)

[20] Urartu'nun çağdaşı Assur'da tapınaklar ve bu tapınaklara yapılan sunular oldukça önemliydi. İnsanlar tanrıların maddi ihtiyaçlarını yerine getirmek zorundalardı. Bu nedenle tapınaklara tanrılar için yiyecek, giyecek ve çeşitli eşyaları adak olarak sunarlardı. Tapınaklarda tanrılara hizmet etmek için görevlendirilen ve müzisyen, aşçı gibi çalışan rahipler bulunmaktaydı (Kuiper, 2011, s. 178).

savaşı kazanacağını, savaş sonucunda ganimetlerle bolluk ve zenginliğe kavuşup sağlıklı bir şekilde geri döneceği düşüncesini anlatmayı amaçlamış olmalıydı.

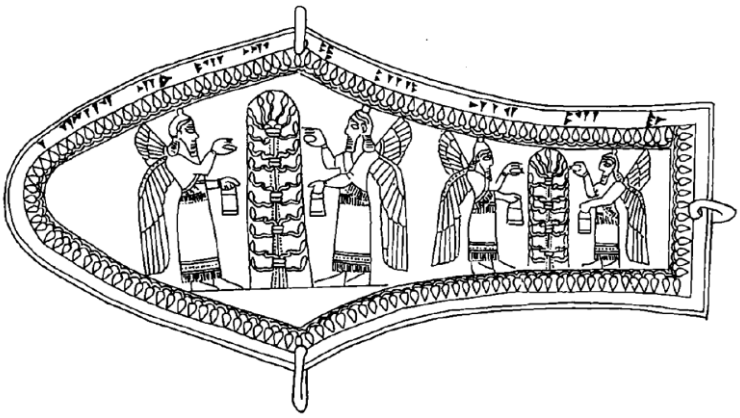
Miğfer üzerindeki hayat ağacı kutsama ayinini ikonografik açıdan ele aldığımızda, kanatlı tanrısal varlıklar ile kanatsız tanrısal varlıkların aynı türdeki ağaçlar etrafında, ayrı ayrı betimlendiğini görürüz. En üstteki şeritte kanatsız tanrısal varlıklar bir hayat ağacının iki yanında duruyorlarken, alttaki iki şeridin her birinde 5 hayat ağacı, 6 kanatlı tanrısal varlık ve 4 kanatsız tanrısal varlık vardır ve çifter şekilde dönüşümlü olarak betimlemişlerdir. Üç şeridin toplamında 11 hayat ağacı, 12 kanatlı tanrısal varlık ve 10 kanatsız tanrısal varlık bulunur. Hayat ağaçları gerçek bir ağaç görünümünde değildirler. Ayine uygun hazırlanmış yapay ağaçlardır. Her birinde 19 dal ve uçlarında kozalak veya tohuma benzetilebilecek nesneler bulunmaktadır. Ağacın etrafı Urartu stellerini andırır şekilde çerçeve içine alınmıştır (Piotrovsky, 1967, s. 46).

Kanatlı ve kanatsız tanrısal varlıklar, kıyafetleri ve duruşlarıyla birbirine benzer. Uzun bir giysinin üzerine püsküllü bir örtü örtülmüştür ve bu örtünün ucu sadece kanatsız figürlerin sırtından aşağı doğru düşer. Başlıklarında, tepelerinde küçük bir ponpon bulunan kubbe biçimli boynuzlu başlıkları vardır. Sol elleriyle küçük bir bakraç tutarlar ve sağ ellerini ağaca doğru uzatırlar (Seidl, 2004, s. 68).



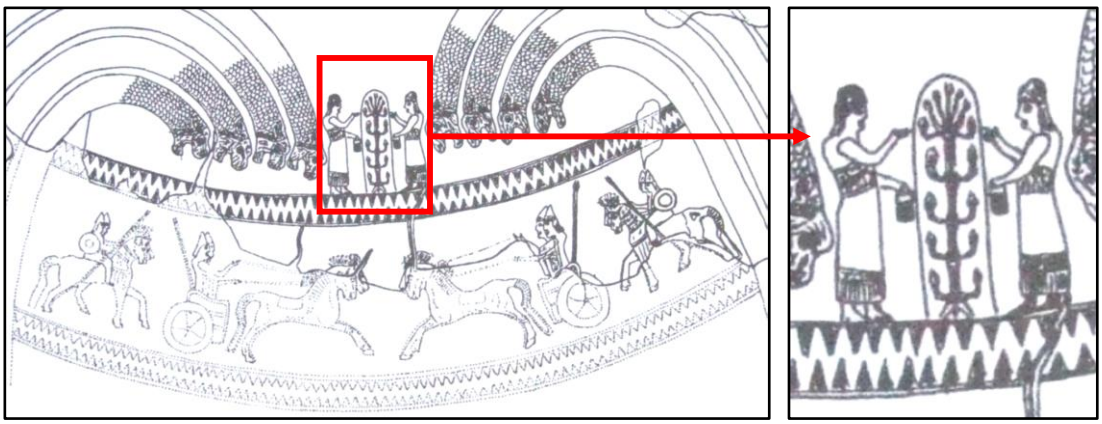
**Çizim 14:** I. Argišti'ye Ait Miğfer Üzerinde Yer Alan Hayat Ağacı Kutsama Sahnesinden Detay (Seidl, 2004, s. 69, Abb. 29)

I. Argišti'ye ait bir at göz siperliğinde benzer bir sahne daha söz konusudur. Kanatlı olarak betimlenen tanrısal varlıkların bulunduğu sahne tomurcuk dizileri ile bezenmiştir.



**Çizim 15:** I. Argišti'ye Ait At Gözlüğü Üzerinde Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi (Seidl, 2004, s. 108)

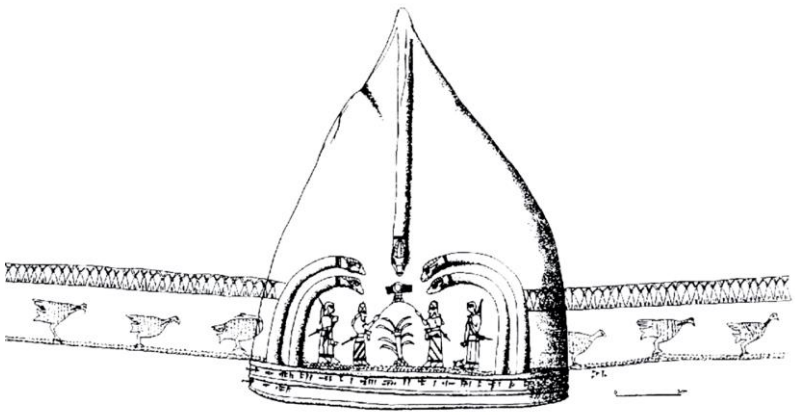
Üzerinde yazıt bulunmamasına ya da herhangi bir arkeolojik kazıda çıkmamasına rağmen Gaziantep Müzesi'nde bulunan bir miğfer parçası üzerindeki hayat ağacı kutsama sahnesinin içinde bulunduğu ikonografik düzen, dört aslan başlı yılan gövdesiyle çevrelenmiş kutsama sahnesi, zikzak bezemeli sahne ayırıcıları ve diğer örneklerden farklı olarak miğferin orta kısmında yer almasına rağmen askeri geçit alayı sahnesi, I. Argišti veya II. Sarduri dönemi özellikleriyle yakın benzerlik gösterir (Çizim 16).



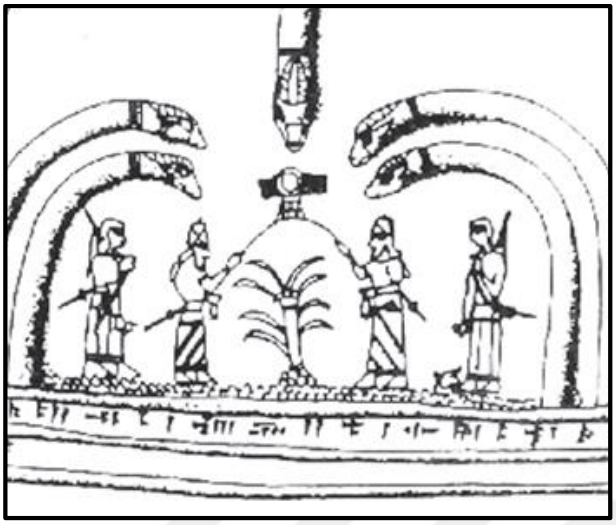
**Çizim 16:** Gaziantep Müzesindeki Urartu Miğferinden Detay (Seidl, 2004, s. 71)

Tarihsel olarak eserler üzerindeki hayat ağacı kutsama sahnesini, I. Argišti ve II. Sarduri'den sonra Argišti oğlu Rusa'nın döneminde tespit edebilmekteyiz.

Argišti oğlu Rusa'ya ait Ayanis'te bulunan ve üzerindeki çivi yazısından Tanrı Haldi'ye adak olarak sunulduğu öğrenilen bir miğfer (Çizim 17-18), form olarak benzese de kısmen farklılık arz eder. Aslan başlarının yerinde koç başları vardır ve bir çengel gibi aşağıya doğru sarkmaktadır. Koç başlarının arasında kalan alanda stilize edilmiş, hurma ağacına benzer şekilde sekiz dala sahip bir hayat ağacı işlenmiştir (Derin & Çilingiroğlu, 2001, s. 181). Hayat ağacının hemen üzerinde kanatlı güneş kursu bulunmaktadır ve güneş kursundan çıkan ışınlar, kutsamayı yapan iki kişinin üzerine doğru inmektedir. Ellerinde bakraç tutan ve sunuyu gerçekleştiren figür, bu sefer tanrısal varlık değil büyük olasılıkla kralın kendisiydi. Sakallı olarak betimlenen bu figürün arkasında, omzunda oku ve sadağı olan sakalsız bir asker bulunmaktadır. Simetriyi sağlamak için ağacın diğer tarafına da aynı figürler işlenmiştir. Bu sahne Assur sanatında sakallı kralın arkasında onu koruyan sakalsız hadım figürü ile benzerlik göstermektedir. Yine bu miğferde farklı olan bir durum, daha önce görülmeyen bir şekilde miğferin çevresinin birbirini takip eden tavuklarla çevrili olmasıdır. Miğferlerde ilk defa böyle bir kompozisyona rastlanmıştır.



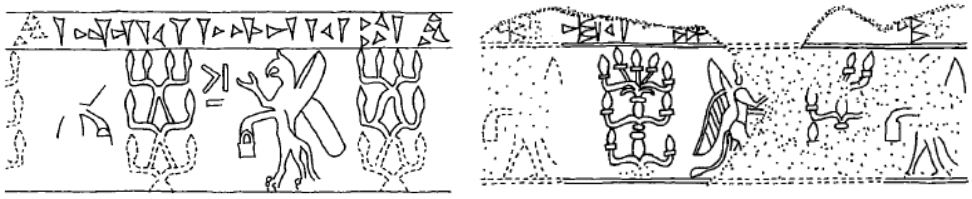
**Çizim 17:** Ayanis'te Bulunan Argišti oğlu Rusa'ya Ait Miğfer (Derin & Çilingiroğlu, 2001, s. 181; Seidl, 2004, s. 74)



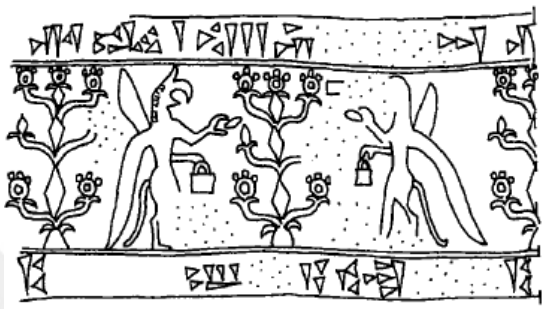
**Çizim 18:** Ayanis'te Bulunan Argišti oğlu Rusa'ya Ait Mığferdeki Kutsama Ayininden Detay (Derin & Çilingiroğlu, 2001, s. 181; Seidl, 2004, s. 74)

Daha önce mühürlerde steller önünde gerçekleştirilen hayat ağacı kutsama ayinini görmüştük. Aşağıda, Bastam ve Ayanis'teki kazılarda ortaya çıkarılan çivi yazılı mühür baskılarında ise bronz eserlerdekine benzer şekilde işlenen sahneler görmekteyiz. Şekil 35'deki hayat ağacı dallarının ucu, Ayanis kazılarında ortaya çıkarılan tebeşir taşından yapılmış damla şeklindeki objelere benzer şekilde işlenmiştir. Bununla birlikte çiçek açmış gibi betimlenen, baklava dilimi desenleriyle oluşturulan gövdesiyle dikkat çeken Bastam'daki mühür baskısı ilginçtir (Şekil 36). Bu şekilde gövdesi işlenmiş hayat ağacı betimlerine veya bağımsız kullanımlarına kemerler üzerinde de rastlanır (Seidl, 2004, s. 164). Argišti oğlu Rusa dönemi mühür baskılarındaki hayat ağaçlarının çevresinde artık bir çerçeve görülmez.

Bastam ve Ayanis'teki mühür baskıları üzerindeki tanrısal varlıklar, daha çok Assur ikonografisindeki grifonlar gibi betimlenmişlerdir (Ayvazian, 2006). Tamamının elinde bakraç vardır ancak hepsinin elinde kozalak yoktur. Bazen mığferler üzerinde de gördüğümüz üzere sadece sağ ellerini tipik kutsal selamlama biçiminde ağaca doğru uzatmışladır.



**Çizim 19:** Bastam'da Bulunan Mühür Baskıları Üzerindeki Kutsama Ayini Sahnesi (Seidl, 2004, s. 164)



**Çizim 20:** Bastam'da Bulunan Mühür Baskısı Üzerindeki Kutsama Ayini Sahnesi (Seidl, 2004, s. 164)



**Çizim 21:** Ayanis Kazılarında Ortaya Çıkarılan Mühür Baskıları Üzerinde Kutsama Ayini Sahneleri (Salvini, 2001, s. 316)

Ayanis'te bulunan bir mühür baskısı ise diğerlerinden kısmen farklıdır (Abay, 2001, s. 329). Buradaki hurma ağacına benzer hayat ağacının olduğu sahnede kutsama ayinini gerçekleştiren erkek figürlerinin ellerinde kozalak olduğu varsayılmakla birlikte, diğer ellerinde bakraç veya çanak yerine asa vardır. Bu sahnenin hemen yanında üzerinde kanatlı güneş kursu olan bir pithos etrafında ellerindeki asalarla duran ve libasyon yapan iki erkek figürü görülür. Sahnedeki tüm figürlerin başlıkları konik Urartu miğferi şeklindedir. Üzerindeki yazıttan bir eve ait olduğu öğrenilmektedir (Abay, 2001, s. 329; Salvini, 2001, s. 317). Mühür üzerindeki figürlerin yönetici veya rahip olma olasılıkları oldukça yüksektir.



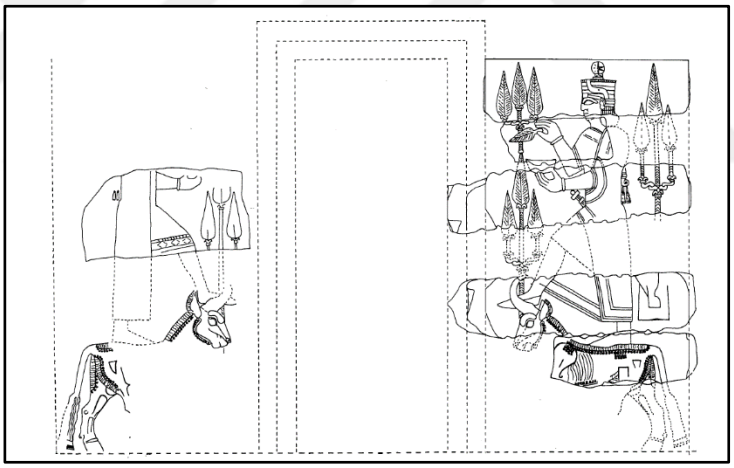
**Çizim 22:** Ayanis Kazılarında Ortaya Çıkarılan Mühür Baskıları Üzerinde Ayin Sahneleri (Salvini, 2001, s. 317)

Urartu'da sayıca az olan taş üzerine yapılan kabartmalardan ikisinde doğrudan hayat ağacı kutsama ayini ile karşılaşmaktayız. Bunlardan ilki Van Müzesi'nde bulunan Adilcevaz Kabartması'dır (Şekil 27). Kabartma üzerindeki kanatsız tanrısal figürün boğa üzerinde durması, birçok araştırmacının Tanrı Teišeba olduğunu düşünmesine yol açmıştır. Bir ön kabule dönüşen bu niteleme günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Ancak, olasılıkla Kef Kalesi'nde bir kapı girişini süsleyen orthostata ait olan bu kabartma parçası (Seidl, 1974, s. 116; Calmeyer, 1976, s. 48-49), üzerindeki tanrısal varlık[21] stilize edilmiş taşınabilir hayat ağacının önünde ayin yapmaktadır. Bir elinde hayat ağacının dallarının ucunda bulunanlara benzer şekilde işlenen yaprak/kozalak tutarken, diğer elinde de ayin sırasında ağacı sulayacağı suyun bulunduğu kâseyi tutmaktadır.

[21] Her ne kadar Adilcevaz Kabartmasındaki figür Tanrı Teišeba olarak bilinse de yine Adilcevaz'da bulunan Kef Kalesi'ndeki taş payeler üzerinde Assur'daki cinlere benzer şekilde kanatlı tanrısal varlıklar kutsama ayinini yapar şekilde görülmektedir. Bunların her birinin Urartu pantheonunda geçen tanrıları doğrudan nitelemedikleri göz önüne alındığında, Adilcevaz Kabartmasındaki tanrı figürünün de sadece boğa üzerinde durması onun Tanrı Teišeba olduğunu kanıtlamaz. Üstelik bunun bir orthostat olduğu ve restitüsyonunda simetrik olarak yine aynı tanrısal varlığın oluşu bu ihtimali neredeyse ortadan kaldırır (Seidl 1974, s. 116, Abb.1). Devlet kültüne tabi hayat ağacı kutsama ayininin bir bileşeni olarak da göz önüne alındığında bu figürlerin Assur'daki koruyucu cinler ile eş tutulması gerekmektedir (Calmeyer, 1976, s. 48).



**Şekil 27:** Adilcevaz Kabartması ve Çizimi (Burney & Lawson, 1958, 213, fig. 2)



**Çizim 23:** Adilcevaz Kabartması Rekonstrüksiyon Denemesi (Seidl, 1974, s. 116, Abb. I)

Sakalsız olarak betimlenen tanrısal figür, Urartu ikonografisinde görmeye alışkın olduğumuz bir biçimde betimlenmiştir. Tanrısallığı ifade eden boynuzlu başlığın hemen üzerinde, tanımlarken ponpon olarak adlandırılan, zaman zaman yıldız motifi ile de karıştırılan Assur güneşi şeklindeki sembol bulunmaktadır. Bu sembol, Urartu sanatındaki ikonografik öğelerinin en erken örnekleriyle karşılaştığımız İšpuini dönemi bile kullanılmaktaydı. Ancak olasılıkla metal eserler üzerine işlenmesinden dolayı, oldukça basit bir şekilde gösterilmekteydi (örnekler için bkz. Belli, 1983, s. 329, Res. 1-2; Calmeyer & Seidl, 1984, s. 312, Abb. 2-3). Kıyafeti ve başlığı üzerindeki güneş ve yıldız çağrışımları yapan rozet motifleri birbirleriyle uyumludur.

Bu sahnede betimlenen hayat ağacı yukarıda da belirttiğimiz gibi artık tamamen stilize olmuş, sembolik hale gelmiştir. Urartu metal eserlerinde karşımıza çıkan hayat ağacı tasvirinden oldukça farklıdır[22]. Hayat ağaçlarının dalları ile uçlarındaki yaprak, kozalak veya tomurcuk olabilecek bitkisel motifler çok daha fazlayken, biçimsel olarak da damla şekline benzemektedir. Kabartma üzerindeki hayat ağacı ise çok az sayıda dala sahiptir. Tanrısal varlığın elinde tuttuğu nesne, hayat ağacıyla benzer şekilde kozalak veya yaprak olmalıdır. Özellikle Doğu Anadolu Bölgesi'nde de yetişen huş ağacı ile söğüt ağacı yaprağı model alınarak oluşturulmuş stilize bir yaprak olabilir. Ayrıca Urartu kazılarında ortaya çıkarılan söğüt yaprağı biçimli ok ve mızrak uçları da bu formun Urartular tarafından sıkça kullanıldığını bize göstermektedir (Örnekler için bkz. Burney, 1966, Pl. XIII; Ulusoy, 2001, lev. II-XVII).

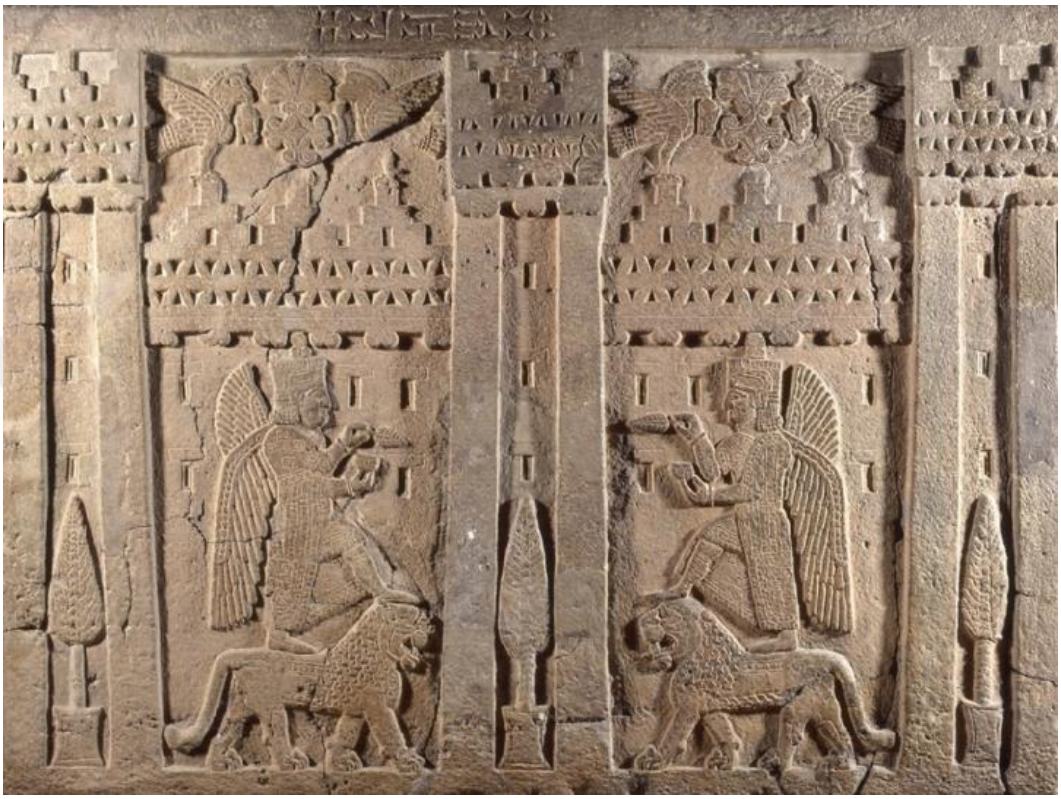


**Şekil 28:** Huş Ağacı Yaprağı ile Söğüt Ağacı Yaprağı

Hayat ağacı ayini ikonografisinin taş kabartmalar üzerinde karşımıza çıktığı bir diğer yer Adilcevaz Kef Kalesi'dir. Burada ortaya çıkarılan payeler üzerine benzer sahneler işlenmiştir. Muhtemelen bir kalenin dış cephesi tasvir edilmiş olup, sahne üç kule ile ayrılmıştır. Kulelerin oluşturduğu boşluklara ise aslanlar üzerinde duran, Adilcevaz Kabartması'ndaki tanrısal varlık gibi sakalsız, üzerinde güneş sembolü olan boynuzlu başlık takmış biçimde, bir elinde kozalak veya yaprak olabilecek bir obje, diğer elinde de kâse tutan tanrısal varlıklar yerleştirilmiştir. Adilcevaz Kabartması'yla arasındaki en önemli fark tanrısal varlıkların kanatlı oluşu ve boğa yerine aslanlar üzerinde duruyor oluşudur. Bu kompozisyon şekli Assur'daki tanrısal varlıkların

[22] Bu ağaç üzerindeki bölümler bazı araştırmacılar tarafından mızrak olarak değerlendirilmiş, Tanrı Haldi'nin mızrağı olabileceğini düşünüp boğa üzerinde duran tanrısal figürü Tanrı Haldi olarak nitelendirmişlerdir. Ancak yukarıda da söz ettiğimiz gibi bu figür Assur'daki cinlerin karşılığı olmalıdır.

bulunduğu kutsama sahneleriyle birebir örtüşmektedir. Assur tanrısal varlıklarının kollarındaki bilezikler bile Urartu sanatı özellikleri gözetilerek işlenmiştir.



**Şekil 29:** Kef Kalesi'nde Bulunan Payelerden Birinin Üzerindeki Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi (Kuşu, 2018, fig. 5)

Kulelerin oluşturduğu boşluklara tanrısal varlıklar yerleştirilmiştir. Kulelerin alt kısımlarına ise saksı içerisindeki hayat ağaçları yerleştirilerek alanın verimli kullanılması amaçlanmış olmalıdır. Buradaki ağaçların şekli olasılıkla aynı atölyeden veya sanatçıların elinden çıktığı için Adilcevaz Kabartması'ndaki yapraklara benzemektedir. Tanrısal varlıkların ellerinde bulunan obje de bu ağaçların küçültülmüş hali gibidir.

Kenti çevreleyen surlar üzerinde, kuleler arasındaki alanda karşılıklı iki kartal ağızlarında tavşan olduğu halde betimlenmişlerdir. Kartalların arasında uçları helezonlu 4 çizgiden oluşan stilize bir sapa sahip, 7 yapraklı palmet motifi bulunmaktadır (Bilgiç & Öğün, 1967, s. 7). Bu motif de stilize edilmiş bir hayat ağacı olabilir. Kentin üzerinde duran kartallar doğrudan tanrısal güç ve kraliyet ailesi ile

ilişkilidir (Wilkinson, 2011, s. 63). Avladıkları tavşanlar ile tanrıların kraliyet ailesinin yanında olduğunu ve bu güç ile düşmanlarını yendiklerini ifade ediyor olmalıdırlar.

Hem Adilcevaz Kabartması'nı hem de Kef Kalesi payeleri üzerindeki kabartmaları kompozisyon benzerliği olduğu için birlikte değerlendirmek doğru olacaktır. Adilcevaz Kabartması büyük olasılıkla bir orthostat olarak kullanılmış, belki de bir kapının girişinde yer almıştı. Buradaki tanrısal varlığın yaptığı hayat ağacını kutsaması, kabartmanın bulunduğu yapının tanrıların izniyle bolluk zenginlik içerisinde, sonsuza kadar yaşaması dileğini ifade etmeliydi. Benzer şekilde Kef Kalesi kabartmasındaki tanrısal varlıkların gerçekleştirdikleri hayat ağacını kutsama ayini de kenti çevreleyen surların, kulelerin önünde gerçekleştirilmekte, böylelikle Kef Kalesi'nin ve Urartu ülkesinin bolluk zenginlik içerisinde, sonsuza kadar yaşaması tanrılardan isteniyordu. Ayrıca hem Adilcevaz Kabartması'ndaki boğanın kuyruğunun aşağıya doğru inmiş oluşu hem de Kef Kalesi payelerindeki kabartmalarda bulunan aslanların kuyruklarının aşağıya doğru inmiş oluşu bir barış halini, isteğini ifade etmektedir. Özet olarak tüm bu kabartmalardaki ikonografi bolluk, bereket, zenginlik, ölümsüzlük ve barış hali isteğini anlatıyor olmalıydı. Tanrıya ulaşmak için de tanrısal varlıklar ve hayat ağacı aracı olarak kullanılmıştı.

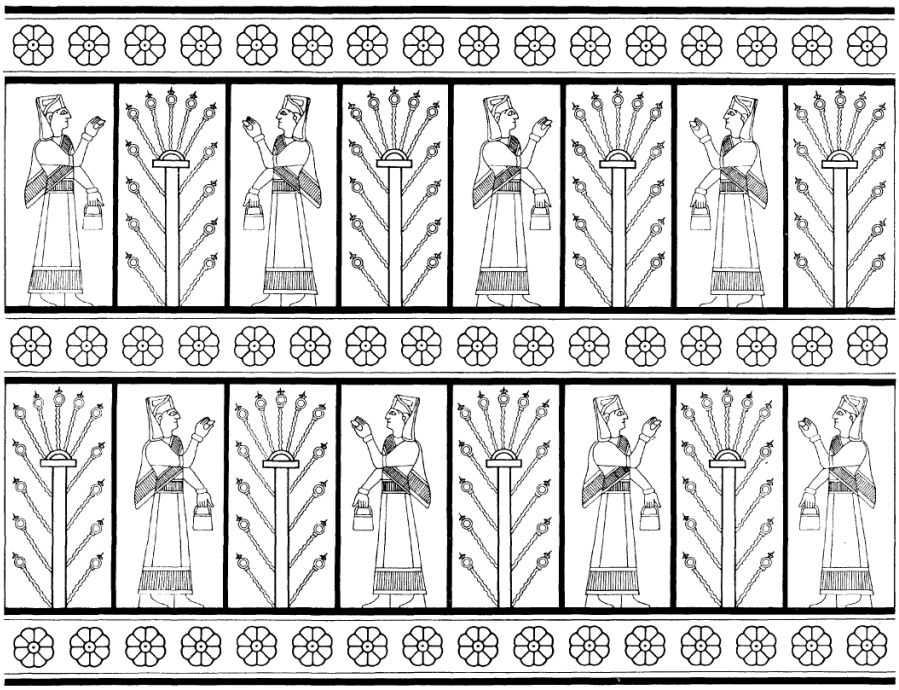
Hayat ağacı kutsama ayinlerine duvar resimleri üzerinde de rastlanmaktadır. Erzincan Altıntepe ile Erebuni'de ortaya çıkarılan duvar resimlerinde bu sahneleri görmekteyiz (Özgüç, 1966; Hovhannissian, 1973). Ayrıca Van'da Ayanis yakınlarındaki Alaköy Garibintepe'de definecilerin ortaya çıkardığı duvar resimlerinde de hayat ağacı kutsama ayinine ilişkin birbirini tekrar eden sahneler vardır (Kuyucu & Aşan, 2022).

Altıntepe'de ortaya çıkarılan duvar resimlerinde rozetli şeritler arasında birbirini tekrar eder şekilde sahneler uygulanmıştır. Tanrılar sakalsız, boynuzlu bir başlık giymiş şekilde, bir elinde bakraç diğer elinde kozalak/tohum tutar şekilde betimlenmiştir (Özgüç, 1966, res. 18). Stilize edilmiş hayat ağacının dallarının ucunda narlar bulunmaktadır (Özgüç, 1966, s. 15). Bu nar motifleri, aynı zamanda sahneyi sınırlayan şeritlerin altında bezeme öğesi olarak kullanılmışlardır. Yukarı daha önce

bahsettiğimiz gibi bolluk, bereket, Altıntepe'nin sonsuza dek yaşaması dileği bu yolla tanrılara iletilmiş olmalıydı.



**Şekil 30:** Altıntepe'den Hayat Ağacı Kutsama Ayini Sahnesi (https://www.armmuseum.ru/news-blog/urartu-van-araratskoye-kak-pravilno-proiznosyt)



**Çizim 24:** Altıntepe Duvar Resminin Tamamlanmış Çizimi (Özgüç, 1966, s.30, res. 37)

Erebuni'deki duvar resimlerinde karşımıza çıkan hayat ağacı ile ilişkili arkeolojik kalıntılar daha azdır. Ancak Şekil 32'de de görüleceği üzere Altıntepe ile

benzerlik göstermekteydi. Farklı olan hayat ağaçlarının betimleniş şekli ve tanrısal varlığın elinde tuttuğu nesne idi. Hayat ağacı yine stilize edilmiş, dallarının uçlarına ise bu sefer 9 yapraklı palmetler işlenmişti. Tanrısal varlığın elinde 3 dallı 7 yapraklı palmetlerden oluşan bir obje bulunmakta ve kutsama bu obje ile yapılmaktaydı.



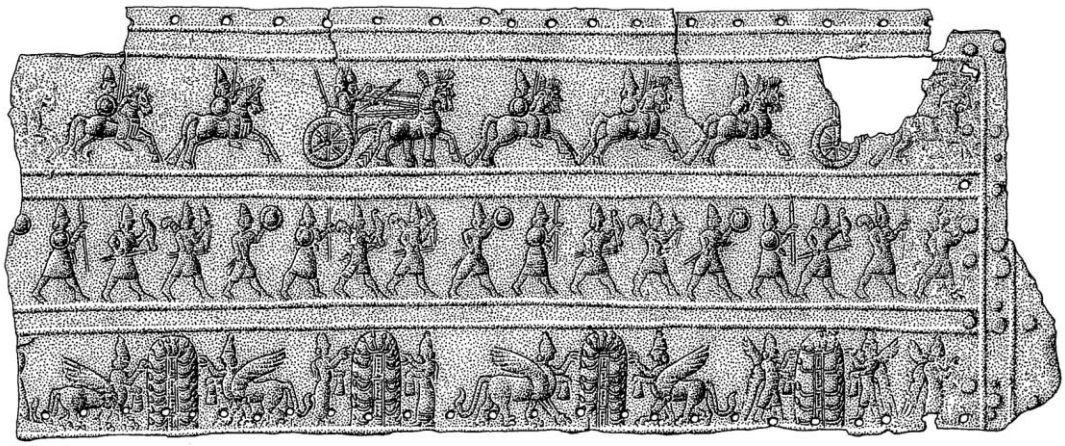
**Şekil 31:** Erebuni'deki Duvar Resimleri Üzerinde Bulunan Hayat Ağacı Kutsama Ayini Sahnesi (Hovhannissian, 1973, Table 16, 20)

Altıntepe ve Erebuni'deki bu farklılık aslında bize önemli bir bilgi de vermektedir. Urartu ikonografisinde hayat ağacı kutsama ayininin gerçekleştiği sahnelerde tanrıların ellerinde tuttukları bitkisel formlu objeler, Assur'daki benzer sahnelerden farklı olarak, mutlaka ağaç üzerindeki bitkiler ile birebir aynı olmalıydı.

Yukarıda verdiğimiz hayat ağacı kutsama sahnesi ile ilgili örnekler, arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılmış, bulunduğu yer ve dönem belirli veya üzerinde yazıtı olan eserlerde gördüğümüz sahnelerden oluşmaktaydı. Buradan hareketle üzerinde yazıt bulunmayan ve herhangi bir arkeolojik kazıdan çıkmayan ancak büyük olasılıkla Urartu dönemine ait olan bazı eserlerdeki sahnelere de bakmamız yerinde olacaktır.

Çoğunlukla kaçak kazılarda, özellikle de mezar kazılarında ele geçen kemerler üzerinde yer alan hayat ağacı kutsama ayinine ilişkin sahneler, miğferler üzerindeki ikonografi ile benzer kompozisyona sahiptir. Süvariler, savaş arabaları ve piyadelerin oluşturduğu askeri birlikler kemer üzerinde farklı şeritler içerisinde betimlenirken hayat ağacı kutsama ayini başka bir şeritte betimlenmiştir (Çizim: 25). Kanatlı ve

kanatsız tanrısal varlıklar ile karışık yaratıkların olduğu sahneler bir arada işlenmiştir. Hayat ağacı çevresindeki bu figürlerin başlıklarının üzerinde diğer örneklerde de gördüğümüz üzere güneş motifi olduğunu düşündüğümüz semboller vardır.



**Çizim 25:** Kemerler Üzerinde Yer Alan Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Kellner, 1991a, Taf. 35, fig. 117)



**Çizim 26:** Kemer Üzerindeki Ayin Sahnesinden Detaylar (Çavuşoğlu, 2014, s. 181, Pl. XXX)

Tören bakraçları üzerinde betimlenen hayat ağacı kutsama ayinindeki figürler de diğer Urartu metal eserleri üzerindeki figürlerle benzerlik gösterirler. Şekil 32'deki Urartu bakracı zaten bu törenlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu nedenle ayin üzerine işlenmiş olmalı ve törenler sırasında kullanılıyor olmalıydı. Boynuzlu başlıklı ve sakallı olarak betimlenen tanrısal figürlerin bastığı zeminin altı tomurcuk bordürü ile bezenmiştir (Belli & Avcı, 2004, s. 127).



**Şekil 32:** Gümüş Tören Bakracı Üzerinde Altın İşlemeli Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi (Museum zu Allerheiligen Schaffhausen - Ebnöther Archaeological Collection; Belli & Avcı, 2004, s. 131)

Üzerinde hayat ağacı kutsama ayini ile ilgili sahneler olan, Urartulara ait kabartma, duvar resmi, miğfer, kemer, tören bakracı, at gözlüğü, mühür baskısı gibi objeler yukarıda incelenmiştir. Özet olarak bu ayinin Urartu dinsel yaşantısında ve günlük hayatlarında çok önemli bir yer tuttuğunu, tanrısal desteği yaşamlarının her anında yanlarında görmek istediklerini, sadece görsel kalıntılarının değil arkeolojik kanıtlarının da olduğunu söyleyebiliriz. İkonografi ve ikonografiyi oluşturan öğeleri her ne kadar Assur kültüründen almış olsalar da bezeme aşamasında ağırlıklı olarak sakalsız, sivri uçlu başlıklı, kutsal hayvanlar üzerinde duran figürler ile sahneleri oluşturarak Urartu kültürüne özgü işlemler yaptıklarını, hayat ağacı dallarındaki nesneler ile ayini gerçekleştirecek varlığın elinde tuttuğu nesnenin her koşulda birbiriyle benzer olduğunu söyleyebiliriz. Bu ikonografinin Assur sanatı dışında en çok Urartu sanatı içerisinde kendine yer bulduğunu da ifade etmek gerekir.

### 2.1.2. Hayat Ağacı ve Koruyucuları

Urartu sanatında hayat ağacının etrafında betimlenen edilen varlıklar, genellikle dinsel inançlarla ilişkilendirilen çeşitli amaçlara hizmet etmiştir. Spesifik yorumlar farklılık gösterse de, Urartu'da hayat ağacının etrafında bekleyen ve onu koruyan varlıklar bir yerde muhafız yani koruyucu olarak betimlenmişlerdir. Çünkü hayat ağacı Urartu Krallığı için tıpkı Assur'da olduğu gibi hem devletin bekasını temsil ediyordu hem de dinin varlığını sürdürmesini betimliyordu. Bu nedenle koruyucu

olarak tasvir edilen hayvanlar veya karışık yaratıklar hayat ağacının canlılığını korumak ve varlığını sürdürmesini sağlamakla görevlendirilmiş ilahi varlıklardı.

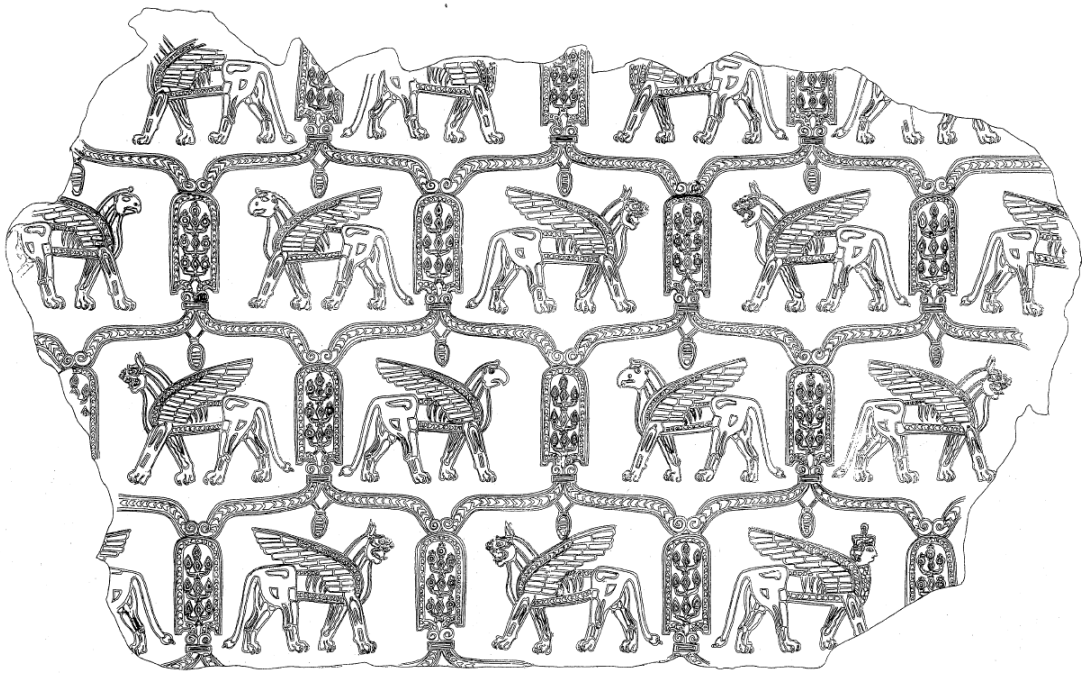
Urartu sanatında hayat ağacının etrafındaki varlıkların özel anlamlarının ve yorumlarının tam olarak bilinmediğini belirtmek gerekir. Urartu dini inançlarının ve mitolojik anlatılarının anlaşılması, yazılı kayıtların azlığı nedeniyle sınırlıdır. Eserler ve arkeolojik kalıntılar üzerindeki betimlemeler, Urartuların karmaşık inanç sistemine değerli ama çoğu zaman yetersiz katkılar sunmaktadır.

Bu sahnelerde karşımıza çıkan ve çalışmamızda koruyucu olarak tanımladığımız figürler, tanrısal varlıklar, karışık yaratıklar ve hayvanlardan oluşmaktadır. Kronolojik olarak ele aldığımızda, dönemi belirli olan en erken örneklerinin Argišti oğlu Rusa zamanından kaldığını söyleyebiliriz.

Argišti oğlu Rusa'nın kurmuş olduğu Ayanis'teki tapınak yapısı, bu gruptaki betimlemelerle en yoğun karşılaştığımız arkeolojik alandır. Hem tapınak cellasının iç duvarlarındaki bazalt taşlar oyularak, içleri taş kakma tekniğiyle kireçtaşından üretilen figürlerle doldurulan sahneler hem de yine tapınağın cellasında ortaya çıkarılan su mermerinden yapılmış podyum üzerine kazıma tekniği ile yapılmış sahnelerde karışık yaratıklar ile tanrısal varlıklar hayat ağaçlarının iki yanında bulunarak onları "korumaktadır". Aslında hiyerofaninin bir yansımasıdır.



**Şekil 33:** Ayanis Tapınağı'nın Cellası İçindeki Podyum ve Duvarlarındaki Kakma Figürler (Işıklı, 2020)



**Çizim 27:** Ayanis'deki Podyum Üzerinde Bulunan Karışık Yaratıklar Arasındaki Hayat Ağaçları (Çilingiroğlu, 2001, s. 59, fig. 23)

İlk olarak, cellanın giriş geçidine bakan ve kısa kenarı doğu duvarının ortasına gelecek şekilde 175 x 75 cm ölçülerinde olup, kuzey-güney doğrultusunda yerleştirilmiş ve cellanın su mermeri zemini üzerine inşa edilip, ahşap kirişlerle

güçlendirilen, dikdörtgen kerpiç bloklarla desteklenmiş (Çilingiroğlu, 2001, s. 42) podyum üzerindeki betimlere bakmalıyız. Podyumun doğu tarafı hariç her yeri 18 cm kalınlığında su mermeri bloklarla kaplanmıştır ve hayat ağacı betimlemeleri de bunlar üzerine kazıma olarak işlenmiştir. Podyumda ilk olarak bir ağ gibi birbirine bitkisel desenlerle bağlanmış hayat ağaçlarını görürüz. Bu sahnedeki genel tasarım, içinde aslan, kuş ve insan başlı karışık yaratık betimlerinin bulunduğu, üzerinde nar veya kozalak/tohum bulunan hayat ağaçlarının şevron bezeme içeren sarmal dallarıyla düzenli bir dizi boşluk ya da pencere yaratacak şekilde iç içe geçtiği bir haldedir (Çilingiroğlu, 2001, s. 43). Oluşan boşluklar içinde karışık yaratıklar karşılıklı olarak, hayat ağacına dönük şekilde durmaktadırlar. Hayat ağaçlarının çevresinin bir taş steli hatırlatacak şekilde çerçeve içine alınması, günümüze ulaşan Urartu dönemi kalıntıları ölçeğinde, I. Argišti'den beri görülen bir gelenektir. Ancak buradaki hayat ağaçlarının tasarımı ile ağaçları sarmallarla birbirlerine bağlayıp boşluk oluşturma ilk defa Argišti oğlu Rusa zamanında görülür. Buradaki düzen, özellikle bronz kemerler ve silindir mühür baskıları üzerinde karşımıza çıkan benzer türdeki sahne tasarımını açıklamakta ve tarihlendirilmelerini olanaklı kılmaktadır[23].

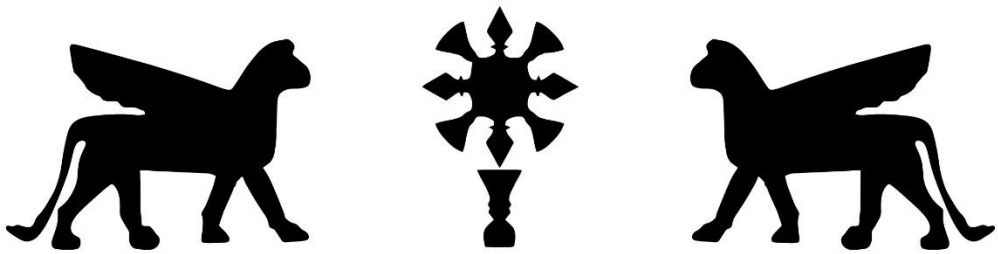
Daha önce de belirttiğimiz gibi, podyumun içinde bulunduğu cellanın iç duvarları bazalt taşlar oyularak, içleri taş kakma tekniğiyle kireçtaşından üretilen figürlerle doldurulan sahneler şeklinde oluşturulmuştur.



**Şekil 34:** Ayanis Kazılarında Ortaya Çıkarılan Orijinial Kakma Parçaları ve Muhtemel Konumları (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II üzerinden düzenlenmiştir)

[23] Benzer anlayışı Zakim'de gün yüzüne çıkarılan ve günümüzde Hermitage Museum'da bulunan bir kemer parçası üzerinde görürüz. Bkz. Azarpay, 1968, s. 51, fig. 13. Bu haliyle dönemi belirsiz kemer, kolaylıkla M.Ö. 7. yüzyıla tarihlendirilebilir.

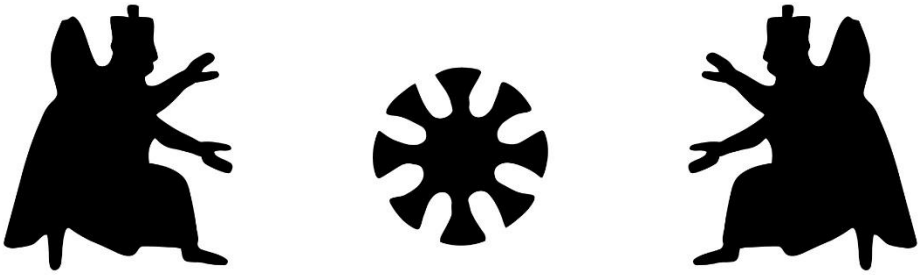
Tekrarlar halinde duvarlara işlenmiş olan bu sahnelerde üç farklı kompozisyon karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, bir saksı üzerindeki, stilize edilmiş hayat ağacı figürü ve bu ağacın etrafında karşılıklı duran karışık yaratıklar şeklindedir. Karışık yaratıklar kuş başlı kanatlı aslan olarak betimlenmişlerdir. Saksının üzerindeki hayat ağacı betimlemesi Mezopotamya'da M.Ö. 3. binyıldan beri kullanılmaktadır[24].



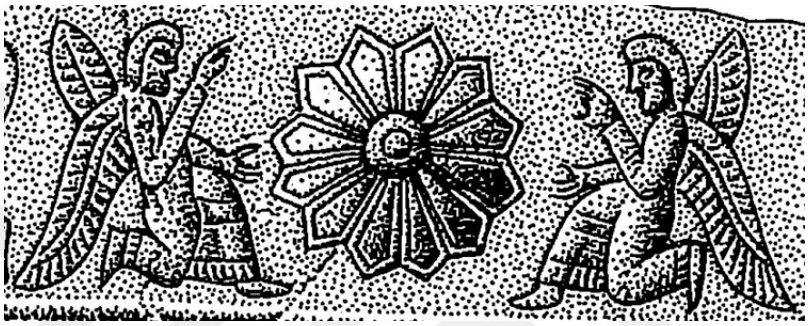
**Çizim 28:** Karışık Yaratıklar ve Stilize Edilmiş Hayat Ağacı (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur)

İkinci kompozisyon olarak antitetik kanatlı tanrısal varlıklar, kutsal selamlama pozisyonunda ellerini öne doğru uzatmış ancak bir bacağını dizden kırıp üstünde çömelmiş şekildedirler. Ortalarında ise olasılıkla yıldız olabilecek bir figür vardır[25]. Önceleri stilize hayat ağacı olabileceğini düşündüğümüz bu figürün elde ettiğimiz yeni veriler ışığında değerlendirdiğimizde yıldız olabileceğine kanaat getirdik. Çünkü hayat ağacı inancı ve ayini tüm Ön Asya'da Tanrıça İštar ile özdeşleştirilmiştir. Bu özdeşleştirme Tanrıça İštar'ın sembolü olan yıldız ile pekiştirilmiş, Urartu sanatının içine dâhil olmuş olabilir. Öyle ki bu dâhil oluş Argišti oğlu Rusa'dan çok önce, krallığın kuruluş yıllarında gerçekleşmiş olabilir. Özellikle İšpuini döneminde gördüğümüz tanrı figürlerinin başındaki ponpon şeklindeki betimleme yıldız motifidir. Her ne kadar Urartu yazıtları bu konularda genel kalıpların dışına çıkamasa da sanat yoluyla bu semboller -diğer Ön Asya kültürlerinde olduğu gibi- Urartu inanç sistemi içinde görünür olmuştur. Bu sahnedeki kompozisyon kemerler üzerinde de karşımıza çıkmaktadır.

[24] Ur'da bulunan Ur-Namma Steline ait parçalar üzerinde tahtta oturan tanrı figürünün hemen karşısında saksı içinde hayat ağacı örneği görülebilir. Bkz. Evens, 2003, s. 444, fig. 317.
[25] Sahnelerin bulunduğu Ayanis Tapınak cellasıyla ilgili yayımlanan makalede, bu tipteki motiflerden genel olarak rozet olarak bahsedilmiştir. Bkz. Çilingiroğlu, 2001.

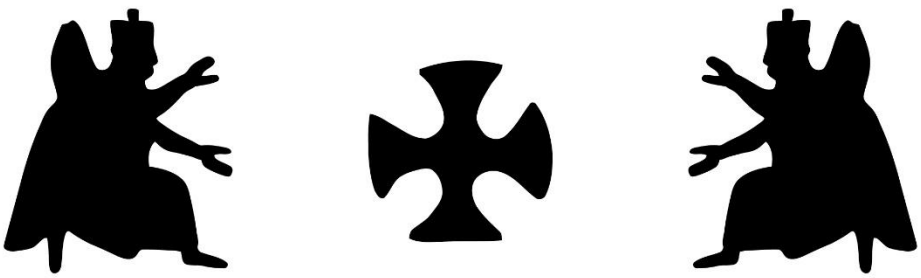


**Çizim 29:** Tanrısal Varlıklar ve Sembolik Yıldız Motifi (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur)



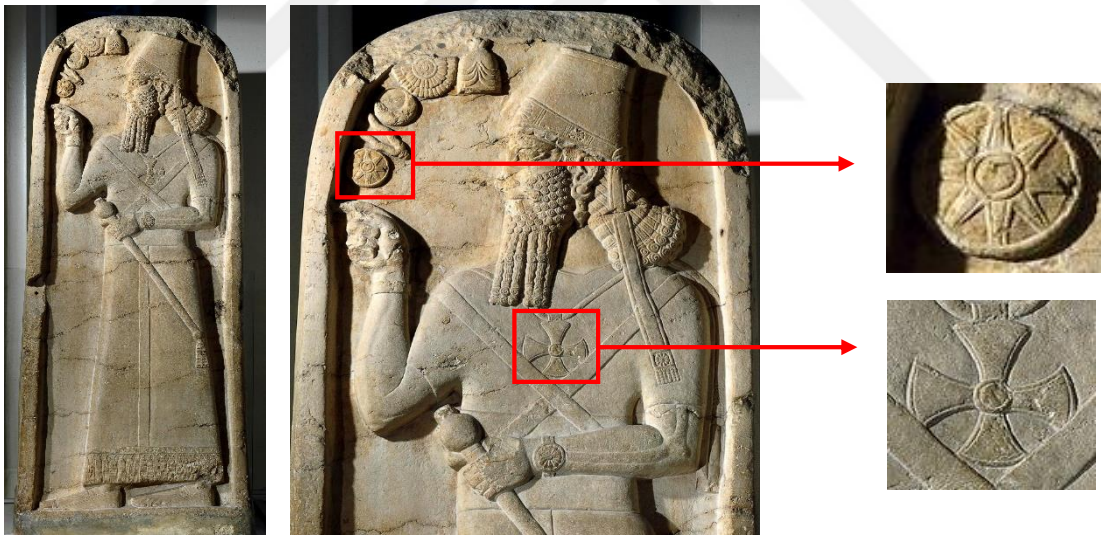
**Çizim 30:** Tanrısal Varlıklar ve Rozet Motifi (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 10)

Benzer bir durum üçüncü kompozisyonda da karşımıza çıkmaktadır. Yıldız motifinin iki yanındaki antitetik tanrısal varlıklar, üçüncü kompozisyonda da hiçbir değişikliğe uğramadan aynı konumlarda bulunurlar. Ancak bu sefer antitetik tanrısal varlıkların arasında yıldız motifi değil, Mezopotamya'da Güneş Tanrısı Šamaš ile özdeşleşmiş, sanat tarihi literatüründe Malta Haçı olarak bilinen motif bulunmaktadır. Bu motif aynı zamanda Ayanis'te bulunan taş kaplar üzerinde de karşımıza çıkar (Çilingiroğlu, 1996, s. 191, 195).



**Çizim 31:** Tanrısal Varlıklar ve Sembolik Güneş Motifi (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur)

Her iki sembolün de bir Urartu tapınağı içerisinde yer alması oldukça ilginçtir. Her ne kadar Urartu dini (en azından devletin), Mezopotamya dinlerinin bir yansıması olsa da yazıtlardaki baskın Tanrı Haldi kavramıyla tezat bir durum söz konusudur. Yazıtlar ve ikonografi bizlere görece farklı şeyler anlatmaktadır. Tabii ki burada karşımıza çıkan sembolleri sadece taşıdıkları anlamlarıyla değerlendirmemek gerekmektedir. Olasılıkla bu semboller zaten göksel anlamlar ifade ettiği için Urartu panteonundaki tanrıları da pek ala temsil edebilir. Özellikle Šamaš'ın güneş sembolü, Šiuini kimliğinde değerlendirilebilir. Sonuçta her ikisinin de tanımladığı kavram güneştir. Tanrıça İštar'ın yıldızı olarak bilinen sembol de zaten en erken dönemlerden beri en azından tanrı başlıkları üzerinde betimlenerek Urartu sanatında yer alıyordu. Eski Mezopotamya inançlarında İštar'ın (Sümer çağındaki adıyla İnanna'nın) hayat ağacıyla olan ilişkisi ve sembolleşmesi de göz önünde bulundurulduğunda durum anlaşılabilir.



**Resim 35:** Nimrud Ninurta Tapınağı'nda Bulunan, Günümüzde ise British Museum'da Sergilenen II.Ashurnasirpal'e ait Kireçtaşı Stel (www.britishmuseum.org/collection/image/596768001)

Bu konudaki ikinci bir olasılığı, Argišti oğlu Rusa'nın yazıtlarında diğer ülkelerden getirdiğini belirttiği toplulukların kültürel kimliğinde aramak gerekir diye düşünmekteyiz. Öyle ki bu sahnelerin yer aldığı cellanın duvarlarındaki Urartu'nun en uzun tapınak yazıtında şunlar yazmaktadır:

*Argišti oğlu Rusa şöyle der: Düşman ülkelerden, Assur ülkesinden, Targuni ülkesinden, Etiuni ülkesinden, Tabla (Tabal) ülkesinden, Qainaru ülkesinden, Hatti ülkesinden (yani Geç Hitit devletlerinden), Muški ülkesinden, Ḫatti ülkesinden, Ṣiliquni ülkesinden erkekleri (ve) kadınları tehcir ettim.* (CTU A 12-01; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007100)

Adı geçen bölgelerdeki toplulukların dini karakterleri, Mezopotamya inanç sistemlerinin tüm özelliklerini taşımaktadır. Özellikle M.Ö. 7. yüzyılda, tanrıçalara tapınmanın artışına paralel olarak görsel malzeme üzerindeki tanrıça -özellikle de İštar- tasvirlerinin artışı dikkat çekicidir. Aslında Ayanis yazıtında Tanrı Haldi sonrasında rutin olarak sayılan Teišeba (Fırtına Tanrısı) ve Šiuini (Güneş Tanrısı) sonrasında çok sayıda tanrıçanın da adının zikredilmesi ilginçtir. Her iki durum bize hem Urartu inanç sisteminde tanrıçalar lehine bir gelişme olduğunu hem de yeni gelen toplulukların Urartu inanç sistemine dâhil edilmeye çalışıldığını gösteriyor olabilir. Çünkü hem yıldız hem de güneş sembolü, yeni gelen topluluklar tarafından kendi tanrı ve tanrıçalarıyla rahatlıkla ilişkilendirilebilecekti. Özellikle Urartu'nun son dönemine atfedilen üzerinde tanrıça İštar (özellikle de Erbil İštar'ı) tasvirlerinin olduğu adak levhalarının bu gelişmelerle yakından bir ilgisi olmalıydı[26].

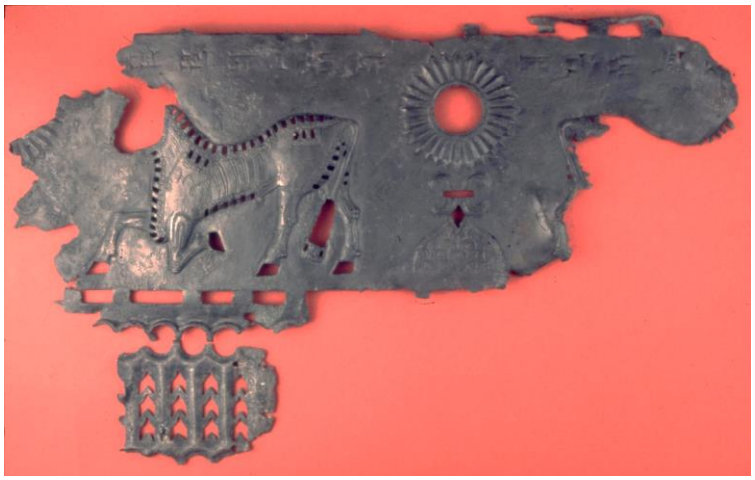
Argišti oğlu Rusa döneminin en önemli kentlerinden Karmir Blur'da ortaya çıkarılan bir taş kap üzerinde de hayat ağacı koruyucuları sahnesiyle uyumlu bir kompozisyon görürüz. Üslup olarak daha güneyli özellikler gösterir. Kuş başlı, kanatlı iki antitetik tanrısal varlık selamlama (dua) pozisyonunda hayat ağacının yanındadırlar. Ağacın üzerinde kanatlı güneş kursu görülmektedir. İlerideki bölümlerde de değineceğimiz gibi, tanrılardan bağımsız tek başına kanatlı güneş kurusu sembolü Urartu'da, yine ilk defa Argišti oğlu Rusa zamanında görülmeye başlar. Sahnenin çevresi, tüm Ön Asya kültürlerinde çokça kullanılan *guilloché* motifi ile çevrilidir.

[26] Konu ilerleyen bölümlerde daha detaylı, adak levhaları üzerinden tartışılacaktır.



**Şekil 36:** Karmir Blur'da Ortaya Çıkarılan Taş Kap Üzerinde Hayat Ağacı ve Koruyucuları Sahnesi (Hassanzadeh & Grigoryan, 2017, s. 105, fig. 130)

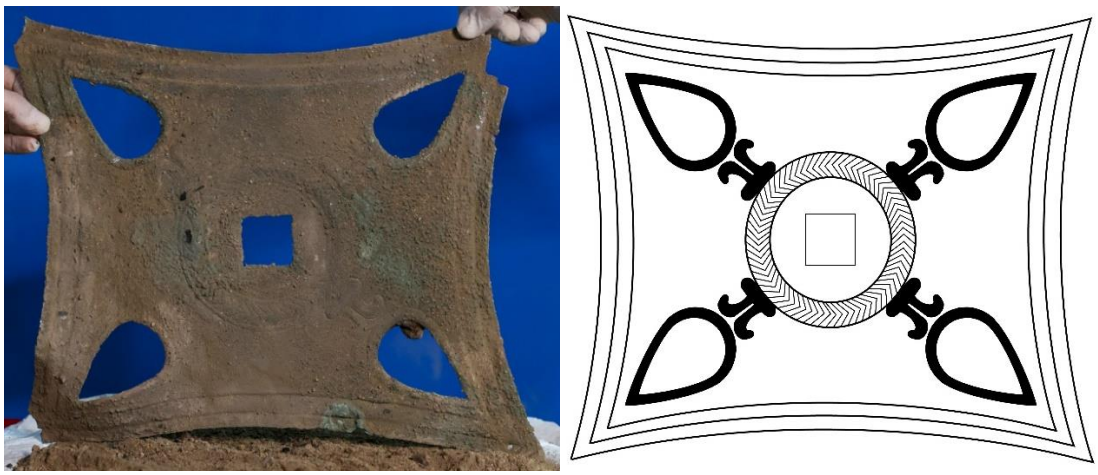
Urartu sanatıyla ilgili önemli buluntuların ortaya çıktığı Toprakkale'de de hayat ağacı ve koruyucuları sahnesine ait izler bulunmuştur. Her ne kadar okunamasa da üzerinde çivi yazısı bulunan, olasılıkla taht gibi bir mobilyanın dış kaplama parçasına ait bronz parça üzerindeki sahnede, dizini kırmış bir boğa karşısında bulunan güneş figürüne benzer ancak altındaki bağlantı motifinden stilize edilmiş bir hayat ağacı olduğu anlaşılan figüre yönelmiştir. Her ne kadar sahne tüm olmasa da boğanın önündeki ve arkasındaki figürler, boğaların antitetik şekilde, stilize edilmiş hayat ağacı motifine yönelmiş şekilde tasvir edildiğini net olarak gösterirler.



**Şekil 37:** Toprakkale'de Bulunmuş Üzeri Çivi Yazılı Mobilya Kaplaması Üzerinde Stilize Hayat Ağacı (https://www.britishmuseum.org/collection/image/418666001; Azarpay, 1968, Pl. 59)

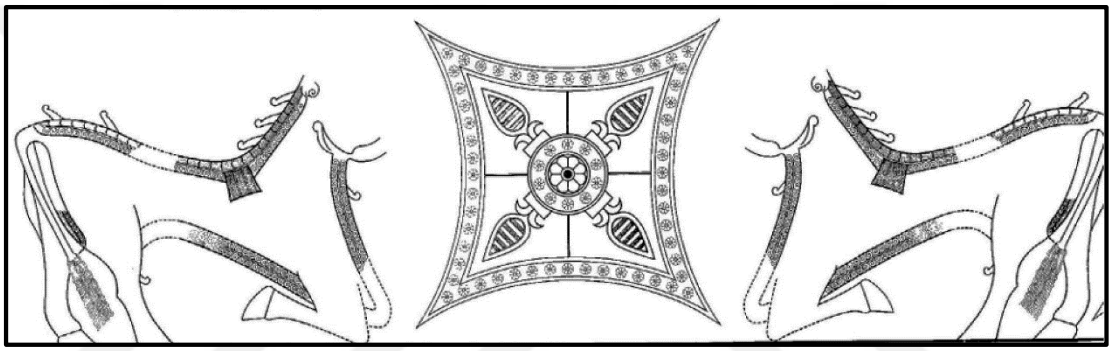
Günümüzde British Museum envanterinde bulunan bu eserin bir diğer önemi de, Ayanis Tapınağının cella duvarlarında benzer anlayışta yapılmış hayat ağacı motifini desteklemesidir. Ayrıca dizini kırmış boğa motifi, hem Erzincan Altıntepe duvar resimlerinde hem de Erebuni duvar resimlerinde benzer şekilde karşımıza çıkar. Birbirlerini anlayış olarak destekleyen bu tasvir ve kompozisyon şekli, adı geçen yerlerdeki duvar resimlerinin de Argišti oğlu Rusa dönemine ait olduğunu net bir şekilde gösterir.

Erzincan Altıntepe'deki antitetik diz kırmış boğaların arasında, Assur ve Assur'un kültürel etki altına aldığı bölgelerde sıklıkla karşılaşılan, genelde pişmiş topraktan yapılmış ve üzerinde adak eşyası veya kandil taşıyacak çıkıntıların olduğu objenin bir benzeri vardır. Tomurcuk ve rozet motiflerinden oluşan bu motif de olasılıkla sembolik bir hayat ağacıydı ve rozetlerin de işaret ettiği gibi Tanrıça İštar'ı temsil ediyordu. İç bükey kare sembolün, Urartu'nun kraliyet gömülerinin yapıldığı Van Kalesi'ndeki Argišti kaya mezarındaki yuvası günümüzde bile rahatlıkla görülebilmektedir. Benzer şekilde Ayanis'te sembolün bronz bir örneği de gün yüzüne çıkarılmıştır (Şekil 38). Bu durum ya sembolün daha erken zamanlarda kullanıldığını ya da duvar resimlerinden hareket edecek olursak kaya mezarlarına Argišti oğlu Rusa zamanında da müdahaleler yapıldığını gösterir.

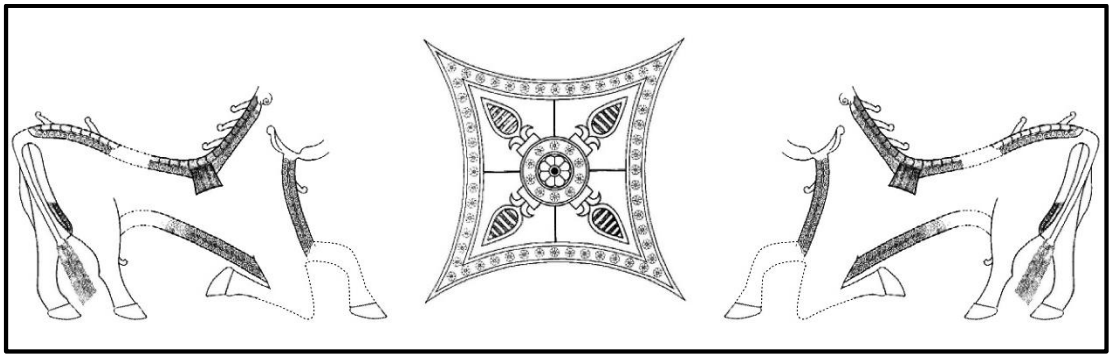


**Şekil 38:** İç Bükey Kare Sembol (Olasılıkla Stilize Hayat Ağacı) – Ayanis (https://www.arkeolojikhaber.com/haber-urartu-devrinden-kalma-bronz-susleme-levhasi-sapasaglam-bulundu-35212 adresindeki fotoğraftan çizildi)

Altıntepe'deki duvar resimlerinde, Ayanis'te bulunan bronz objenin çok benzer bir şeklinin duvara işlendiğini görürüz. Buradaki antitetik boğaların iki dizini birden kırdığı şeklinde bir tümleme yapılmıştır (Çizim 32). Ancak Ayanis, Toprakkale ve Erebuni örneklerine baktığımızda, boğaların bir bacağı dizden kırılmış olarak işlenmişken diğer bacağı öne doğru uzatılmıştır. Bu nedenle Altıntepe duvar resimleri için önerilen çift bacağın diz kırması doğru olmamalıdır. Bizim önerimiz bu duvar resimlerindeki boğaların da sadece bir bacağının dizden kırılmış olduğu yöndedir (Bkz. Çizim: 33).



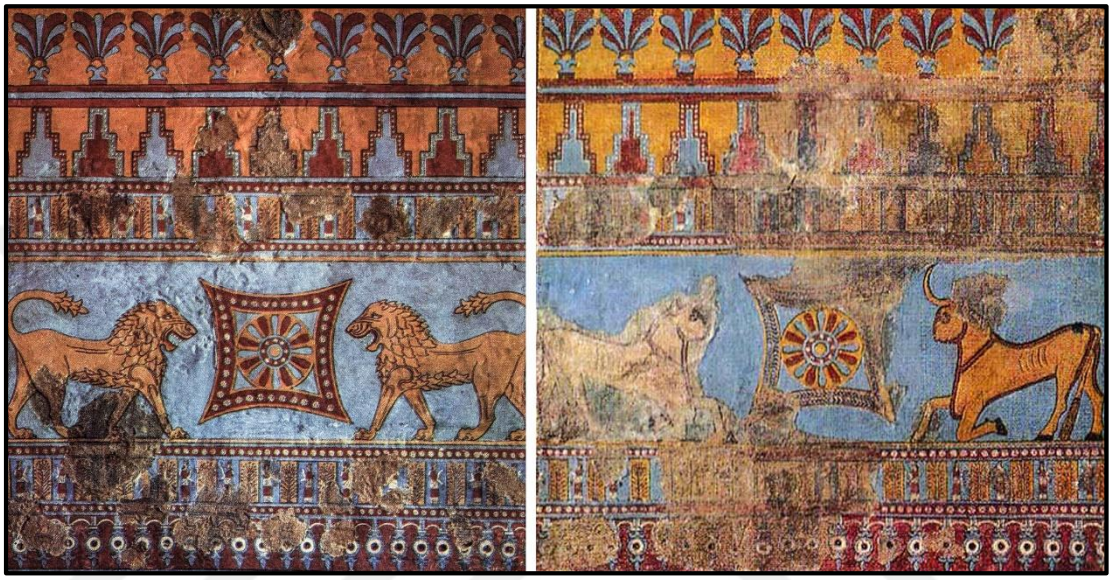
**Çizim 32:** Altıntepe'deki Antitetik Boğalar ve Stilize Hayat Ağacı Sembolü (Özgüç, 1966, s. 17, res. 20, 23'ten oluşturulmuştur)



**Çizim 33:** Altıntepe'deki Antitekik Boğaların Hayat Ağacı Sembolü Karşısında Duruş Şekliyle İlgili Önerimiz (Erebuni Duvar Resimlerindeki Boğalar Örnek Alınmıştır) (Özgüç, 1966, s. 17, res. 20, 23'ten oluşturulmuştur)

Hayat ağacı ve koruyucuları sahnesiyle ilgili bulguların olduğu bir diğer Urartu kenti Erebuni'dir. Erebuni'deki duvar resimlerinde bir bacaktan dizleri kırılmış antitetik boğalar iç bükey kare şeklindeki hayat ağacı sembolü karşısında durmaktadırlar. Yine hayat ağacı sembolünün olduğu bir başka sahnede kuyruğu dik halde antitetik aslanlar karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar aslan figürü Urartu için

tanrı Haldi'yle özdeşleştirilmiş olsa da, iç bükey kare semboldeki rozet motifleri ve hayat ağacı temsiliyeti, bu kompozisyondaki aslanların Tanrıça İštar veya Urartu'daki karşılığı olabilecek bir tanrıçayı temsil ettiğini düşündürür. Benzer şekilde boğaların da güneş tanrısını temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.



**Şekil 39:** Erebuni Duvar Resimlerinde Stilize Hayat Ağacı Çevresindeki Antitekik Aslan ve Boğalar (Hovhannissian, 1973)

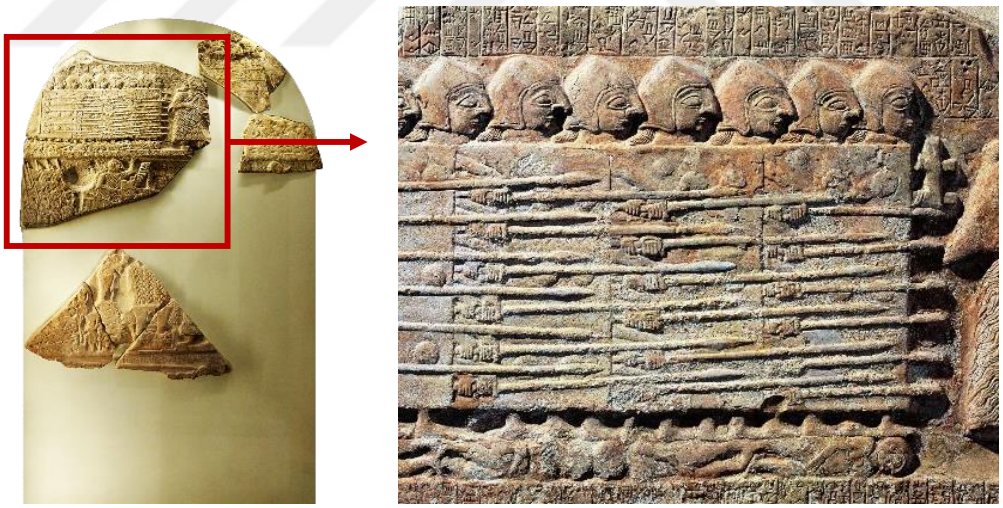
Sonuç olarak hayat ağacı ve koruyucuları sahnesi özellikle Argišti oğlu Rusa zamanında örneklerini vermiştir. Elbette günümüze ulaşan eserlerin çıktığı yerleşmelerin son kullanım tarihlerinin Argišti oğlu Rusa dönemi olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla arkeolojik kazılarda bulunan eserlerin çok büyük bir kısmı Urartu'nun son dönemine hatta son gününe aittir (Tabii ki Urartu kralları, atalarından kalan eşyaları da saklamışlardır. Dolayısıyla her ne kadar buluntu durumu son güne aitse de geçmişten gelen eşyaların varlığı da unutulmamalıdır).

## 2.2. Askeri İçerikli Sahneler

Günümüzde olduğu gibi eskiçağda da bir devletin en önemli kurumu orduydu. Devletler çoğu zaman askeri güçlerinin büyüklüğü ile doğru oranda toprak ve ganimet kazanır, bu durum da devletin başta ekonomik olmak üzere birçok alanda güçlenmesine katkı sağlardı. Dolayısıyla orthostatlar, duvar resimleri gibi somut

görsel materyaller meydana getirerek bu askeri gücün ve devletin propagandasını yapmak, kazanılan başarılara ilişkin öyküleri geleceğe aktarmak Eskiçağ devletleri için önemliydi. Özellikle bu devletleri oluşturan toplulukların neredeyse tamamına yakınının okuma yazma bilmediği gerçeği de göz önüne alınırsa, görsel materyallerle yapılan propagandanın ne kadar elzem ve etkileyici olduğu anlaşılır.

Ön Asya'daki en erken askeri içerikli sahneler, Sümer döneminde Mezopotamya'da karşımıza çıkar. Günümüzdeki Irak toprakları içerisinde yer alan Sümer kenti Girsu'da ortaya çıkarılan M.Ö. 3. binyılın ortalarında yaşamış Lagaş kralı Eannatum'a ait olduğu bilinen Akbabalar steli, savaş ve zaferin anlatıldığı en erken ikonografik içerikli kalıntılardandır (Sevin, 2010, s. 1) Günümüzde Louvre Müzesi'nde bulunan Akbabalar steli üzerinde Sümerli askerler, ellerinde kalkan ve mızrakları, başlarında özgün başlıklarıyla, çıplak haldeki düşmanlarını ayakları altına almış ve zafer kazanmış olarak betimlenmiştir.



**Şekil 40:** Akbabalar Steli (https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010121794)

Yine M.Ö. 3. binyıl ortalarına tarihlenen ve Ur Kraliyet Mezarlığında yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan; dört tarafı deniz kabukları, kırmızı kireçtaşı ve lapis lazuli kullanılarak, ahşap üzerine zift ile tutturulan figürlerle oluşturulmuş

sahnelerle bezenmiş ve "Ur Standardı" olarak anılan, işlevi ise net olarak bilinmeyen[27] eser üzerindeki savaş ve zaferin anlatıldığı sahne dikkat çekicidir.



**Şekil 41:** Ur Standardı (https://www.britishmuseum.org/collection/image/12550001)

Üç frizden oluşan bu sahnenin orta frizinde tören yürüyüşü durumunda, kendilerine has kıyafet ve başlıklarıyla piyadeler yer almaktadır. Piyadelerin hemen önünde Akbabalar stelindeki sahneye benzer şekilde çıplak durumdaki iki düşman askerinin piyadelerin ayakları altında betimlendiği görülür.



**Şekil 42:** Ur Standardı Üzerinde Piyadeler
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/12582001)

[27] Ur Standardının bir müzik aletine ait gövde parçası olabileceği düşünülmektedir. Bkz. (Roaf, 1996, s. 92)

En altta bulunan üçüncü frizde ise sıralanmış halde muhtemelen eşeklerin çektiği, dört tekerlekli savaş arabaları görülmektedir. Sümerli askerlerin kullandığı bu savaş arabalarını çeken eşeklerin ayakları altında ise yine çıplak halde can vermiş düşman askerleri betimlenmiştir. Sümer ordusunun muzafferiyetini anlatan bu sahne, artık sadece Mezopotamya sanatında değil tüm dünyada örnek alınan bir ikonografi haline gelmiş ve bu tarihten itibaren yüzlerce yıl savaşlarda kazanılan zaferleri anlatmak için kullanılmıştır (Köroğlu, 2006, s. 71; Sevin, 2010, s. 2-3).



**Şekil 43:** Ur Standardı Üzerinde Savaş Arabası ve Çıplak Betimlenen Düşman Askeri (https://www.britishmuseum.org/collection/image/12575001)

M.Ö. 3. binyılın ikinci yarısında Sami kökenli Akkadlar, Sümer'in Er Hanedanlar dönemini sona erdirerek tarihte ilk defa Mezopotamya'yı tek bir yöneticinin hâkimiyeti altında birleştirmeyi başarmışlar ve kendilerinden sonra kurulacak Assur ve Babil gibi Sami kökenli krallıklara örnek oluşturacak Akkad Krallığı'nı kurmuşlardır (Köroğlu, 2006, s. 76; Roaf, 1996, s. 96). Sümer kültürünü oluşturan birçok bileşeni özümseyen Akkadlar, özellikle Sümerceyi resmi işler ile dinsel törenlerde kullanmayı sürdürerek Sümer kültürünün Mezopotamya'daki devamlılığını da sağlamışlardır (Köroğlu, 2006, s. 75).

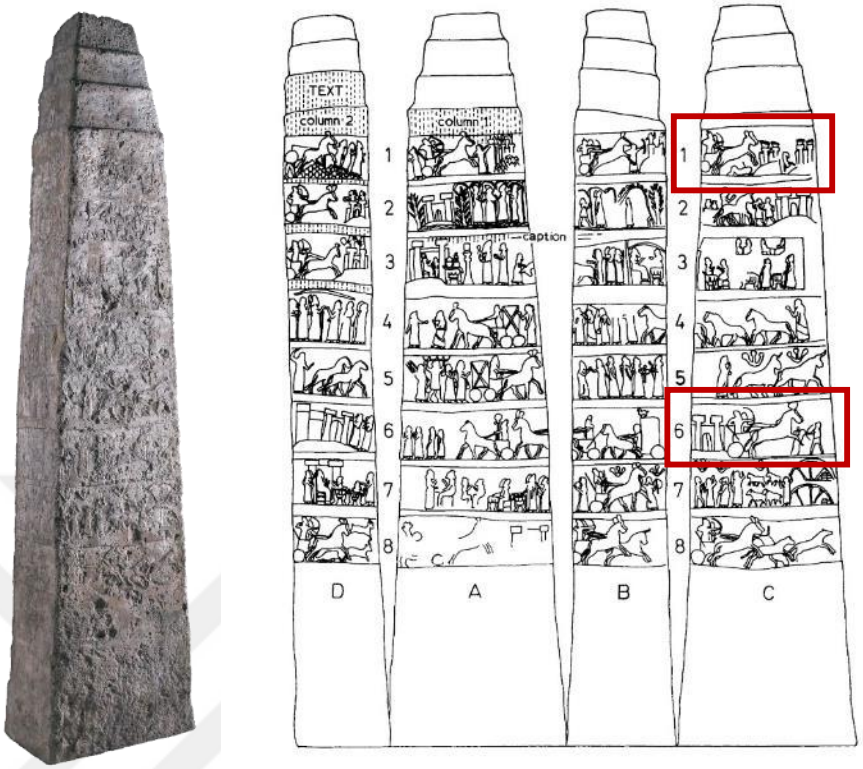
Akkad tarihi boyunca iki önemli kral karşımıza çıkar. Bunlardan ilki krallığın kurucusu Şarru-kin (Eski Ahit'te Sargon, M.Ö. 2334-2279) diğeri ise torunu Naram-Sin (M.Ö. 2254-2218)'dir (Köroğlu, 2006, s. 76). Naram-Sin dönemine ait Susa'da

bulunan ve günümüze Louvre Müzesinde sergilenen bir stel, savaş ve zafer sahneleri içermesi bakımından önemlidir.

Bu stelde Akkad kralı Naram-Sin'in Lullubiler'e karşı kazandığı zafer anlatılmıştır. Tanrısal sembollerin altında, diğer figürlerden daha büyük olarak betimlenen kral Naram-Sin'in başında boynuzlu başlık, elinde ise ok ve yay bulunmaktadır. Boynuzlu başlık ile betimlenen kral, ordunun başında yer alan bir tanrı-kral olarak gösterilmiştir (Sevin, 2010, s. 4). Ayakları altında yenilen düşman askerleri, Sümer dönemine ait eserlerdeki betimlere benzer şekilde çıplak halde ve ayaklar altındadır. Sümerlerden beri düşmanların çıplak olarak gösterilmesinin artık standart bir uygulama olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir.

H. Rassam'ın Ninive'de yaptığı kazılarda ortaya çıkarılan, Orta Assur Krallığı'nın son krallarından I. Assurnasirpal'e (M.Ö. 1049-1031) ait olduğu düşünülen[28] ve "Beyaz Obelisk" olarak adlandırılan dikilitaş, üzerindeki sahnelerle dikkat çeker. Beyaz kalker üzerine alçak kabartma tekniğinde yapılan ve 285 cm yüksekliğinde olan bu dikilitaşın 4 yüzünde de sahneler bulunmaktadır. Her bir yüzde 8, toplamda ise 32 sahnenin bulunduğu bu dikilitaşta, askeri seferler, savaş ve zafer, av, düşmandan elde edilen haraçları/ganimetleri taşıyan alaylar ile Assur kralıyla ilişkili yapılan törenler betimlenmiştir. Eserin iki yüzünde yer alan çivi yazısında ise özet olarak kralın yaptığı seferlerden ve elde ettiği ganimetlerden bahsedilir. Burada bizi doğrudan ilgilendiren konu Sümer ve Akkad dönemlerinde karşımıza çıktığı şekilde savaş arabasını çeken at, eşek gibi hayvanların ayaklarının altında düşman askerlerinin yine çıplak olarak betimlenmiş olmasıdır (Şekil 44: C yüzü 1. ve 6. frizler).

[28] Dikilitaşın arkeolojik kazılarda ortaya çıkarıldığı dönemde II. Assurnasirpal'e (MÖ 883-859) ait olduğu düşünülmüş ancak sonraki çalışmalarda özellikle figürlerin kullandığı başlıkların Yeni Assur dönemi öncesine, Orta Assur dönemine ait olduğu düşüncesi ve üzerindeki yazıtta Assurnasirpal (*Aššur-nāṣir-apli )* adının okunması başta eserin sergilendiği British Museum araştırmacıları olmak üzere birçok bilim insanının I. Assurnasirpal (MÖ 1049-1031) dönemi ile ilişkilendirmesine neden olmuştur. Bu konudaki tartışmalar için bkz. (Amin, 2017; Karlsson, 2013, 53-54; Pittman, 1996; Reade, 1975; Sollberger, 1974)




**Şekil 44:** Beyaz Obelisk (Reade, 1975, s. 131; Pitmann, 1996, s. 338)
https://www.britishmuseum.org/collection/image/290494001)

Orta Assur Krallığı sonrasında, Urartu Krallığının da çağdaşı olan Yeni Assur İmparatorluğu (M.Ö. 10. – 7. yüzyıl) Mezopotamya'nın tek hâkimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu döneme baktığımızda, askeri sahnelerin kendinden önceki Mezopotamya krallıkları ile benzer ikonografide ancak daha gelişkin olduğunu görürüz. Özellikle bu döneme ait sarayların duvarlarını süsleyen kabartmalardaki işçilik ve kompozisyon Mezopotamya sanatının doruklarına ulaşmıştı. Krallığın geniş topraklara sahip olarak, çevre ülkeleri boyunduruğu altına alması ve böylelikle imparatorluk haline gelmesi; Aramiler gibi farklı etnik grupların göç yoluyla imparatorluk içine ve çevresine yerleşmesi ve kültürel etkileşimi artırması gibi olaylar bunda oldukça etkiliydi. Ayrıca geniş sınırlara sahip imparatorluğun propaganda araçlarından en önemlisi de bu türdeki görsel üretimlerdi.

Yeni Assur İmparatorluğu dönemine ait en önemli askeri içerikli eserler II. Assurnasirpal (M.Ö. 883 – 859) döneminde[29], Nimrud kuzeybatı sarayı duvarlarında karşımıza çıkar. Ur Standardında gördüğümüz savaş arabası altında ezilen düşman askerinin betimlendiği sahnelerin benzerleri, bu saraydaki orthostatlar üzerine tekrar tekrar taşa işlenir; böylelikle kazanılan zafer en görkemli şekilde ilan edilir. Günümüzde British Museum'da sergilenen bir orthostat üzerinde tanrılara ait sembollerin yer aldığı sancakların taşındığı savaş arabaları ve onların altında ezilen düşman askeri betimi dikkat çekicidir (Şekil 45). Savaş arabalarını çeken süslü atların önünde bir taraftan ok fırlatarak karşı koyan düşman askerleri betimlenirken bir düşman askerinin ise yalvarır şekilde elini kaldırarak af dilediğini görürüz. Bütün düşman askerlerinin yüzü savaş arabasına dönük olmasına rağmen belden altları ters yönde tasvir edilmiştir. Muhtemelen burada ister karşı koysun isterse af dilesin tüm düşman askerlerinin kaçmaya çalıştığı anlatılmak istenmiştir.



**Şekil 45:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı Duvar Kabartmaları
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/36506001)

Urartu yazıtlardan anlaşıldığına göre tüm Ön Asya devletlerinde olduğu gibi Urartu Krallığında da devletin iskeletini ordu oluşturmaktaydı. Kuruluşundan

[29] II. Assurnasirpal (MÖ 883 – 859) dönemi, hem Yeni Assur sanatında hem de yönetim anlayışında köklü değişikliklerin olduğu bir dönemdir. Bu kral döneminde Kargamış gibi Geç Hitit krallıkları boyunduruk altına alınarak haraca bağlanmış, Akdeniz kıyılarına kadar ilerlenmiş, başkent Assur'dan daha kuzeyde yer alan Nimrud'a taşınmıştır. Nimrud'da kuzeybatı sarayı duvarlarını süsleyen kabartmalar, eskiye göre çok daha nitelikli bir işçilik ve çok daha detaylı bir ikonografi ile ortaya konmuştur. Bu yeni anlayış sadece Assur ülkesiyle sınırlı kalmamış, yayılmacı Assur politikasının da yardımıyla ilerleyen süreçte İran, Suriye ve Anadolu gibi coğrafyalarda yer alan kültürlerin sanatlarında Assur etkisi kendini doğrudan göstermeye başlamıştır.

yıkılışına kadar geçen tüm süre içerisinde Urartuların devlet yapılanmasında örnek aldıkları Yeni Assur Krallığı, bu konuda da yine örnek olmuştu. Arkeolojik kazılarda elde edilen buluntulardan da anlaşıldığı üzere Urartu ordusunun kullandığı kılıç, kalkan, zırh, miğfer gibi askeri teçhizatın şekilsel ve teknolojik yapısından yıllık olarak belirli bölgelere seferlere çıkılması gibi eylemlere kadar ordu yapısı ile ilgili birçok unsur Assur örnek alınarak Urartu'ya uyarlanmıştı.

Her ne kadar Assur kültürü Urartu üzerinde etkili olmuş olsa da, daha önce de söylediğimiz gibi Assur sanatının temel özelliklerinden biri olan öyküsel anlatım, Urartu ikonografisinde çok az görülmektedir. Bu durum savaş ile ilişkili sahnelerde de kendini göstermektedir. Anıtsal orthostatlar üzerine askeri seferlerini ve zaferlerini işleyen Assur'dan farklı olarak Urartu, taş üzerine hiçbir savaş sahnesi işlememiştir. Urartu sanatında karşımıza çıkan savaş ile ilişkili sahnelerin neredeyse tamamı miğfer, sadak, kalkan, kemer gibi metal eserler üzerinde yer almaktadır. Tek bir örnek olarak ise günümüzde Van Müzesi'nde korunan, taş üzerine işlenmiş savaş arabası tasvirini görürüz[30].

Arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan buluntular ile müze ve özel koleksiyonlardaki kemer, miğfer, kalkan gibi eserler incelendiğinde savaş ile ilgili üç temel sahnenin Urartu sanatında karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bunlardan ilki düşmanla mücadele edilen ve zafer kazanılan bir savaş sahnesi, ikincisi aslında yine düşmanla mücadele sahnesi içerisinde yer alan ancak Sümerlerden beri Mezopotamya sanatında bir gelenek olarak kendine yer bulmuş Ur Standardı üzerinde bulunan düşmanın atların ayaklarının altında betimlendiği sahne, sonuncu olarak ise askerlerin (süvariler, piyadeler, savaş arabaları) tören yürüyüşü pozisyonunda betimlendiği sahnelerdir.[31]

[30] Sürücüsü betimlenmeyen bu eser üzerinde atların ayakları altında sırtlarından oklanmış iki düşman askeri betimlenmiştir. Ancak bunların sadece ana hatları günümüze ulaşmıştır (Bilgiç & Öğün, 1964, lev. XIX; Calmeyer, 1976, s. 49; Börker-Klähn, 1982a, s. 227; Börker-Klähn, 1982b, nr. 256).
[31] Kemerler üzerindeki sahnelerin sınıflandırılması için bkz. Çavuşoğlu, 2014, s. 48.

Yaptığımız incelemede bu sahne ile ilişkili Urartu kral ve dönem listesi şöyle oluşmuştur.

| Kral Adı | Askeri İçerikli Sahneler | |
|---|---|---|
| | Savaş | Askeri Geçit Alayı |
| Lutipri oğlu Sarduri | | |
| Sarduri oğlu İšpuini | | |
| İšpuini oğlu Minua | | |
| Minua oğlu Argišti | | |
| Argišti oğlu Sarduri | | |
| Sarduri oğlu Rusa | | |
| Rusa oğlu Argišti | | |
| Erimena oğlu Rusa | | |
| Argišti oğlu Rusa | | |
| Belirsiz Dönem | | |

**Tablo 3:** Askeri İçerikli Sahnelerin Görüldüğü Dönemler

### 2.2.1. Savaş Sahneleri

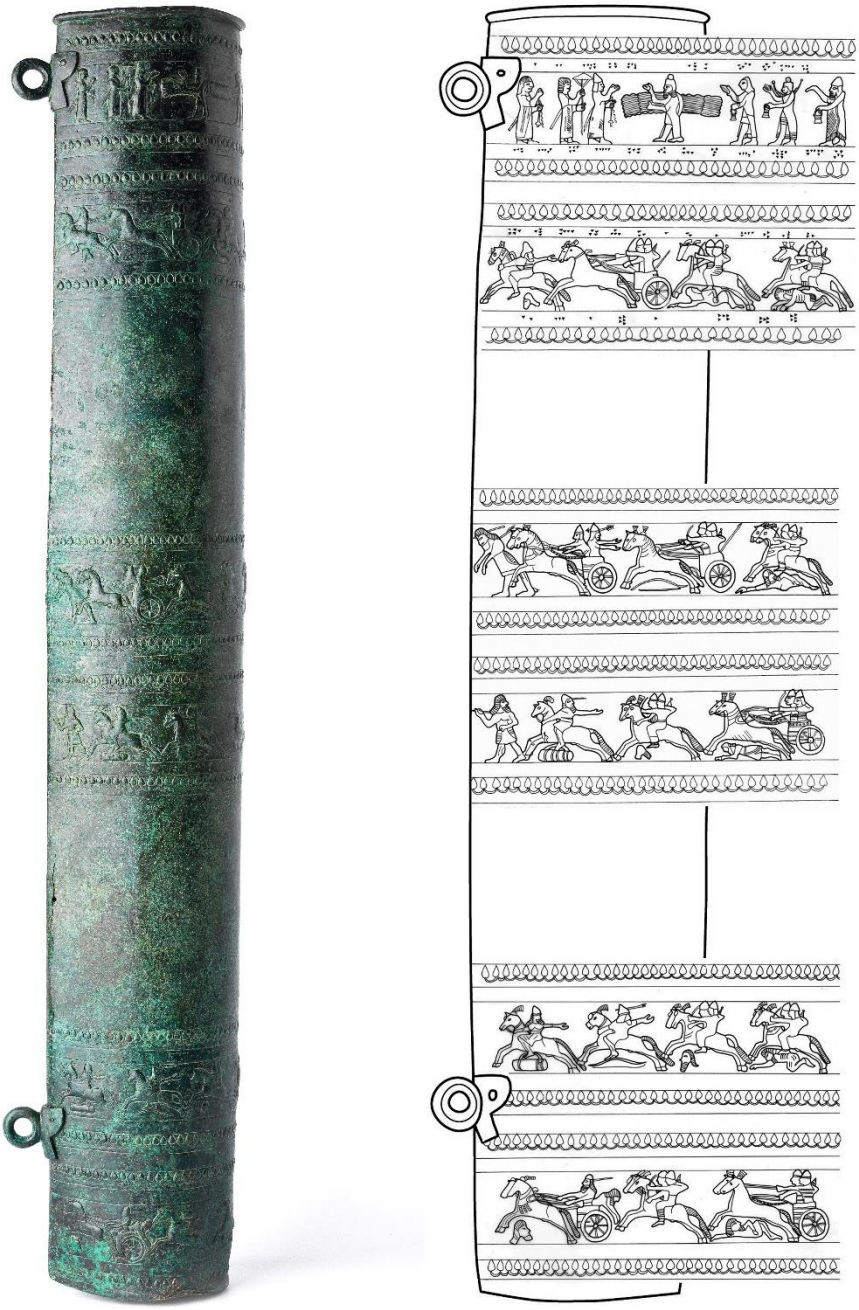
Urartu yazıtları incelendiğinde askeri seferler ve savaşlarla ilgili çok sayıda yazıta rastlarız. Bu yazıtlarda her zaman Urartu ordusunun tanrıların özellikle de tanrı Haldi'nin yardımıyla savaşı kazandığını, düşmanı yendiğini görürüz. Bir örnek olarak Minua oğlu Argišti'nin Van Kalesi kayalıkları üzerine kazıttığı Horhor Yıllıkları olarak bilinen çivi yazılı yıllıklarda karşımıza çıkan aşağıdaki metin verilebilir:

> *... **Tanrı Haldi kendi mızrağıyla sefere çıktı.** Abiliane Ülkesi'ni, Aništirga Ülkesi'ni, Quarza ve Ultuza Ülkesi'ni ele geçirdi ve (onları) Argišti önünde yere çaldı. **Tanrı Haldi güçlü ve tanrı Haldi'nin mızrağı da güçlüdür**. Tanrı **Haldi'nin büyüklüğüyle Minua oğlu Argišti sefere çıktı. Tanrı Haldi önden gitti.** Argišti der ki: Etiuni Ülkesi'ni **ele geçirdim**. [ ]ue Ülkesi'ne ve Uduri-*

*Etiuhi Ülkesi'ne kadar* ***ilerledi****m. Erkek ve kadınlar* ***sürgün ettim****. Argišti der ki:* ***(Onların) ilahi büyüklüğünden (yardım) istediğim için efendi tanrı Haldi'ye, tanrı Teišeba'ya ve tanrı Šiuini'ye, yalvardım****. Aynı yıl Umelu Ülkesi'ne karşı sefere çıktım. Uria Ülkesi'ni ve Tertubi Ülkesi'ni ele geçirdim. Muruzu[ ] boyunu yendim.* ***Güç kullanarak kayalıktaki tahkimatlı kaleyi aldım.*** *Erkek ve kadınlar sürgün ettim. Kralî şehir Ubarugildu'yu ele geçirdim ... Ku[ ]rupira Ülkesi'ne ve Tarra[ ] Ülkesi'ne kadar ilerledim. İd[ ]ku[ ]aunede Şehri'ne karşı sefere çıktım ... Erkek ve kadınlar sürgün ettim ... İrkiuni Ülkesi'ni ele geçirdim ... kadar ilerledim ... Artarmu[ ] Ülkesi'ne karşı sefere çıktım ... güç kullanarak ... (Onları) dışarıya attım ... Şehirler ... kadar ilerledim ... kadar ... 3(?) ... 11.000 ... kadın ... toplam 20.279 kişi, (o) yıl(ın esir sayısıdır). Kimilerini* ***öldürdüm*** *ve kimilerini de* ***canlı götürdüm*** (Payne, 2006, 151; Salvini, 2008a, CTU A 03-04)

Peki, Urartu yazıtlarına yukarıdaki metindekine benzer şekilde yansıyan savaş ile ilişkili olay ve durumları Urartular nasıl görselleştirmişlerdi? Bu sorunun yanıtını verebilmek için Urartulardan günümüze kadar ulaşan ve ikonografik özellikler içeren kalıntılara bakmalıyız. Daha önce de söylediğimiz gibi Urartu sanatındaki ikonografik öğeler daha çok kalkan, miğfer, sadak, kemer gibi metal eşyalar üzerinde yer almaktadır. En erken örnek olarak, herhangi bir arkeolojik kazıda bulunmayan ancak üzerindeki çivi yazısından dolayı İšpuini'ye ait olduğunu öğrendiğimiz bronz bir sadak üzerindeki savaş sahneleri oldukça önemlidir[32].

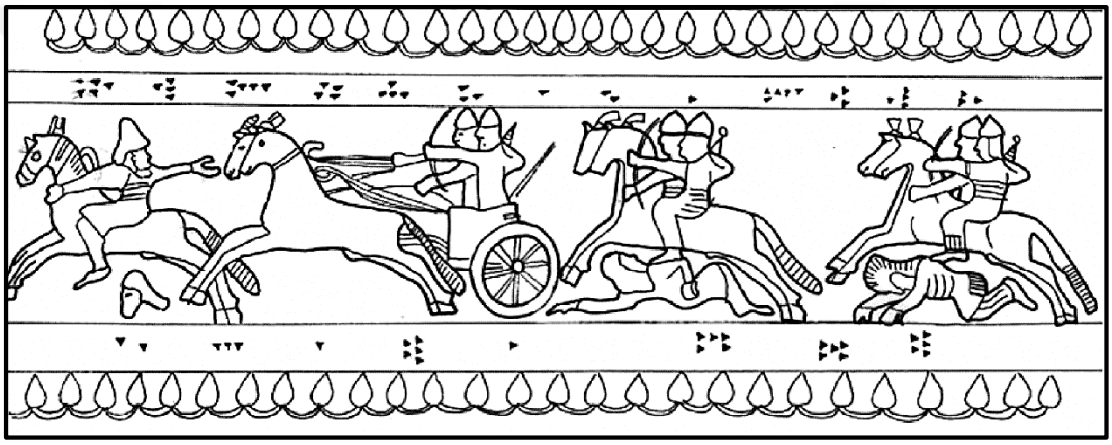
[32] Bu sadak daha önce Christies Müzayede Evinin envanterinde yer alıyordu. Ancak günümüzde Sadberk Hanım Müzesi'nin envanterinde yer almakta olup, müzenin Urartu vitrininde sergilenmektedir.



**Şekil 46:** İšpuini'ye Ait Savaş Sahneli Sadak – Sadberk Hanım Müzesi (https://www.christies.com/en/lot/lot-5425498)

Sadağın en üst kısmındaki içi boş tomurcuk dizileriyle çevrili ilk bantta, beraberine tanrı veya tanrısal varlıklar olduğu halde kanatlı güneş kursu içindeki bir tanrının, karşısındaki maiyeti ile birlikte şemsiye altındaki kral (olasılıkla İšpuini) tarafından selamlanması kompozisyonu işlenmiştir. Bu bölümdeki temel konumuzu oluşturan savaş sahneleri ise hemen bu bölümün altında başlar ve sadağın sonuna kadar

toplam 5 bantta savaş konusu işlenir. Bu bantlardaki düşman askerinin tamamı sakallıdır. Urartu tarafında ise sadece savaş arabası üzerinde tasvir edilen figür (olasılıkla kral) sadece sakallıdır. Ok atan Urartu askerleri düşmanı yenmiş, atlarının ayaklarına almış ve hatta başlarını kesmiş şekilde, oldukça kanlı bir savaş anı içinde betimlenmişlerdir. Urartu askerleri, savaş arabalı ve süvari olarak betimlenirken düşman Assur askerleri savaş arabalı, süvari ve piyade olarak betimlenmişlerdir. Kesik başlar işlenirken, Assur kralı veya komutanı temsil edilmiş olmalıydı. Çünkü bu kompozisyonu biz Urartu'dan önce Assur sanatında görmekteyiz[33].



**Çizim 34:**Sadak Üzerindeki Savaş Sahnesinden Detay (https://www.christies.com/en/lot/lot-5425498)

Öyküsel anlatımın kendine çok az yer bulduğu Urartu sanatında savaş sahnesi içeren, belki de en önemli buluntu Van Yukarı Anzaf Kalesi'nde gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda ortaya çıkartılan, yaklaşık 1 m. çapında olduğu anlaşılan bronz bir kalkana ait parçalardır (Belli, 1998). Bronz kalkan parçaları ortaya çıkarıldığı zaman aşırı korozyon nedeniyle üzerindeki figürlerin ve çivi yazısının gözle net olarak seçilebilmesi mümkün olmamış, bu nedenle laboratuvar ortamında X-ışını radyografi ve mikroradyografi tekniği ile çalışılarak figürler ve çivi yazısı ortaya çıkarılıp, çizimleri yapılabilmiştir (Tuğrul & Belli, 1997).

İki çizgisel bordür arasında yer alan çivi yazısı sayesinde kalkanın, Urartu tarihinde Sarduri oğlu İšpuini ve İšpuini oğlu Minua'nın ortak kral oldukları düşünülen

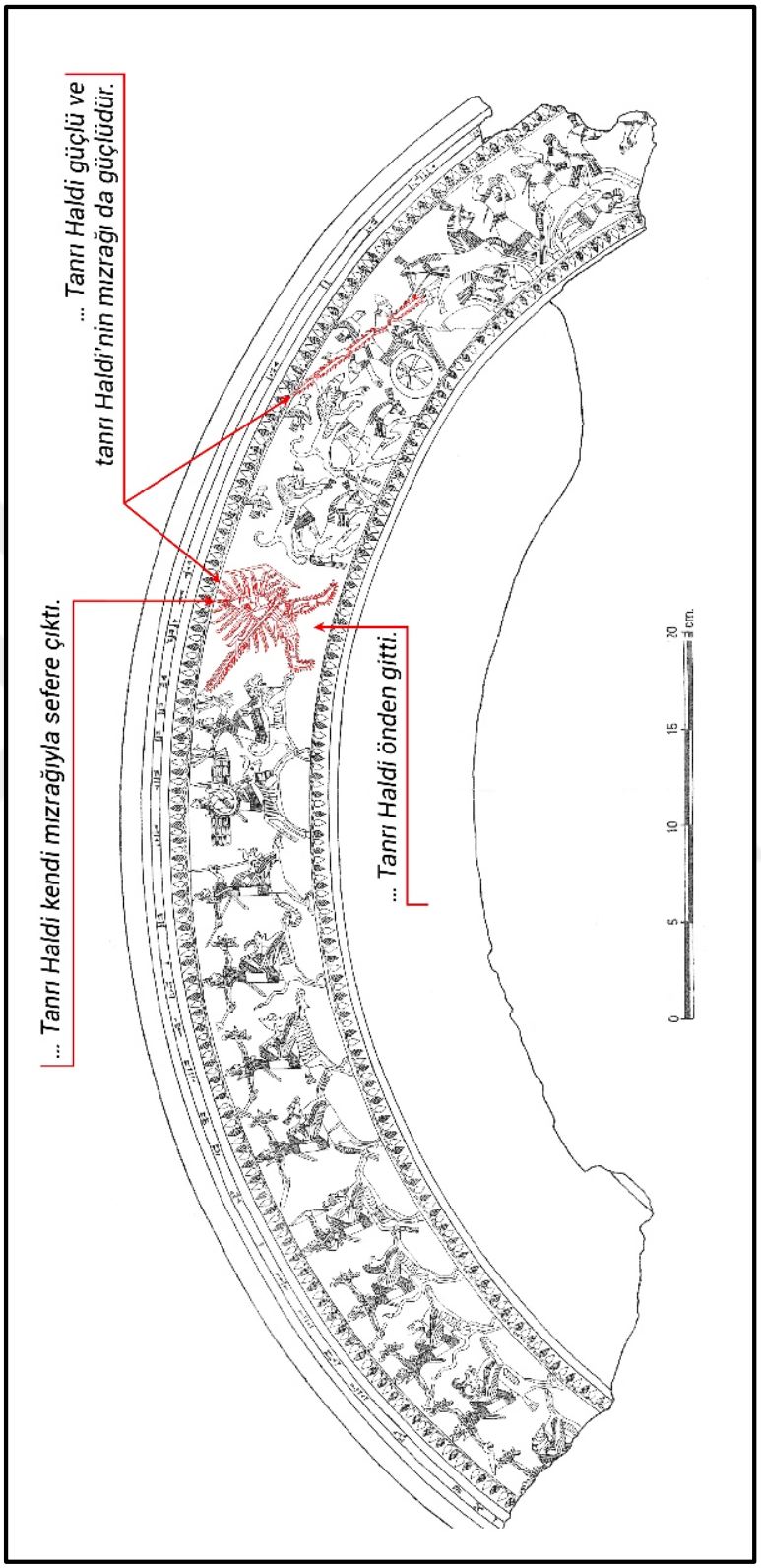
[33] Elam Kralı Teumman ve oğlunun öldürülüp başlarının kesildiği anlatım için bakınız: Bu tez içinde Bölüm 1.3. Öyküsel Anlatım ve Urartu İkonografisindeki Durumu.

döneme ait olduğu ortaya çıkmaktadır. Kalkan parçası üzerindeki yazıtta şunlar okunmaktadır:

> *Efendi Tanrı Haldi'ye, Sarduri oğlu İšpuini ve İšpuini oğlu Minua ...* (yazıtın bu kısmında büyük bir boşluk bulunmaktadır) *... Tuşpa şehrinin efendisi.* (Salvini, 2012, CTU 4, B 3-1).

Kalkan parçaları üzerinde yer alan sahnede yazıtlarda da sıklıkla bahsedildiği şekilde antropomorfik formdaki tanrılar silah kuşanmış bir halde Urartu askerleriyle birlikte düşman askerleri üzerine hücum ederken betimlenmişlerdir (Sagona & Zimansky, 2009, s. 342). Yazıtlardaki anlatılarla çoğu yerde paralellik gösteren bu sahne[34], Urartu sanatında ortaya konulan sahnelerin dinsel hayat ile gerçek hayatın birbirinin içerisine geçmiş halde betimlendiğinin de somut bir örneğidir.

[34] Özellikle Urartu yazıtlarında geçen *"Tanrı Haldi kendi mızrağıyla sefere çıktı", "Tanrı Haldi önden gitti"*, "*Tanrı Haldi, kendi mızrağıyla sefere çıktı, Uiteruhi boyunu yendi ve Katarza boyunu yendi. Tanrı Haldi güçlü ve Tanrı Haldi'nin mızrağı da güçlüdür"* gibi tanımlamalar kalkan parçası üzerinde yer alan sahnenin yazıtlarda karşımıza çıkan halidir. Örnek yazıt için bkz. Payne 2006: 35, 151; CTU A 03-04 http://oracc.org/ecut/Q006889/; CTU A 08-03 http://oracc.org/ecut/Q007004/.



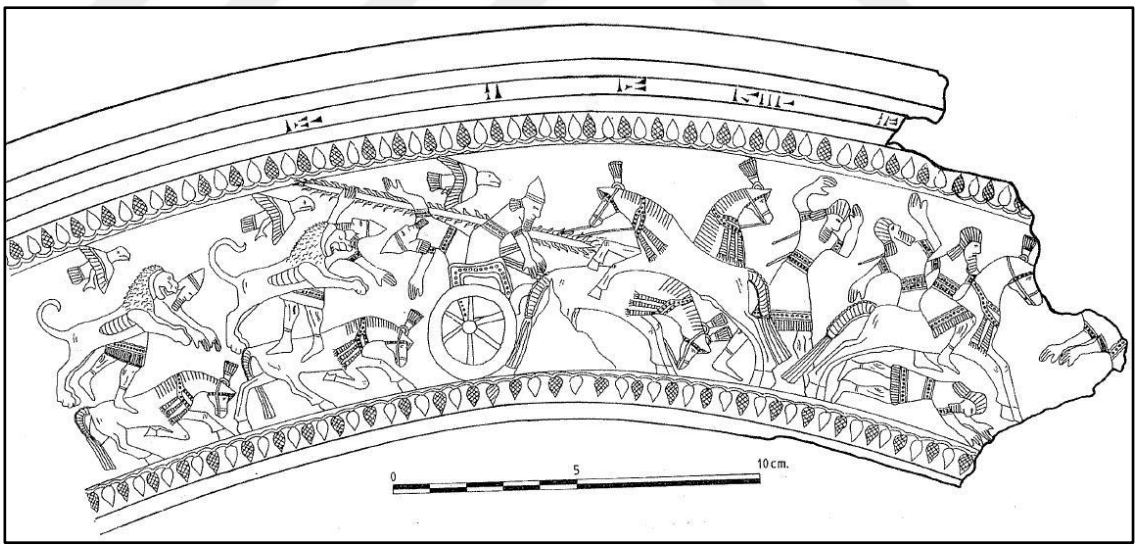

**Çizim 35:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parça ve Üzerinde Tanrı Haldi Tasviri
(Belli, 1998, Çizim 17'den hazırlandı)

Tomurcuk motiflerinden oluşan bir bant içerisinde yer alan sahnenin merkezinde, miğfer ve silahlarıyla tıpkı bir Urartu askeri gibi giyinmiş, belki de bu kalkanda yer alan en önemli figür olan tanrı Haldi bulunmaktadır. Tanrı Haldi olduğu tahmin edilen figürün çevresindeki alevler, yazıtlarda geçen Haldi'nin *kurunisi* (hayranlık uyandıran ihtişamı) olabilir. Bu ikonografi Mezopotamya'da karşımıza çıkan Sümerceden Akkadcaya geçen *melammu* kelimesi ile de ilişkili olabilir (Kroll vd., 2012, s. 30; Roaf, 2012, s. 364). Figür çevresindeki alevler tek tanrılı dinlere kadar uzanan, ikonografide kutsal figürlerin başlarının çevresini saran hare yani "ilahi parlaklık" ile de ilintili olmalıdır. Hangi döneme ait olursa olsun Urartu yazıtlarında sadece tanrı Haldi'nin savaşta en önde gittiğini ve zaferin onun sayesinde kazanıldığının yazılı olduğunu görürüz. Urartu kralları yazıtlarda, tanrı Haldi dışındaki Šiuini, Teišeba gibi diğer tanrılara sadece sefer sürecinde yardımcı olmaları için yalvarmakta, tanrı Haldi'de olduğu gibi savaşın en önünde bulunup, savaşı kazanmalarına yönelik doğrudan her hangi bir şey söylememektedirler. En önemli finansal kaynaklarının savaş ve yıllık seferler sayesinde elde edilen ganimet ve diğer krallık ile aşiretlerden alınan haraç/vergi olduğunu bildiğimiz Urartu Krallığı için bu durum hiçte şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla tanrı Haldi'nin, Urartu Krallığı'nın devlet yapısı içerisinde olgunlaştırıp kurumsallaştırdığı dini hiyerarşinin en üstünde yer aldığını söylememiz yanlış olmayacaktır. Bu haliyle Assur şehrinin tanrısı, Assur Krallığı'nın ise ulusal tanrısı olan tanrı Assur ile benzeştiğini düşünmekteyiz.

Yukarı Anzaf Kalesi'nde ortaya çıkarılan bu kalkan parçası üzerinde betimlenen savaş sahnesinde iki ana figür grubu bulunmaktadır. İlki başlarında tanrı Haldi olduğu düşünülen ve her birinin karışık yaratıklar üzerinde ellerinde silahlarıyla hücum durumunda betimlendiği soldan sağa doğru ilerleyen tanrılar grubu ve Urartu askerleri; ikincisi ise tanrıların hücumu karşısında çoğu atlarından düşen düşman süvarileri ile düşman savaş arabasının bulunduğu figür grubudur (Belli, 1998, s. 37 vd.).

Bu sahnede temelde anlatılan daha önce de belirttiğimiz gibi Urartu ordusunun düşman ordusunu yenerek zafer kazanmasıdır. İkonografik olarak ele aldığımızda tanrılar grubunun önünde mağlup olarak betimlenen figürler, Urartu tanrılarının veya

Urartu askerlerinin aksine sakallı olarak betimlenmişlerdir. Urartu sanatında sakalsız betimlenme konusu oldukça önemlidir. Her ne kadar istisnai örnekleri olsa da sakalsız betimlenen insan ve tanrı figürleri bize karakterlerin Urartulu olduğunu anlatmaktadır. Sakallı ve uzun saçlı olarak betimlenen figürlerin ise Mezopotamya sanatında gördüğümüz örneklerden hareketle Assur askerleri olduğu çıkarımı yapılabilir. Buradaki savaş sahnesinde, başta tanrı Haldi yazıtlarda geçtiği şekilde mızrağını fırlatmış ve mızrak düşman ordusunun savaş arabasına isabet ederek, arabayı ve içindeki askerleri hezimete uğratmış olarak tasvir edilmiştir. Sahnenin başlangıcında kartallar ve aslanlar Assurlu süvarilere saldırmış olarak betimlenirken, buradaki süvariler atlarının üzerinden yere düşmüş, sırtlarından oklarla vurulmuş, Ur Standardındaki gibi atların ayakları altında kalmış olarak gösterilmiştir. Burada Assur sanatından bildiğimiz ve tanrısal semboller olarak ikonografide kullanılan kartalların ve aslanların savaşta Urartu ordusunun bir destekçisi olarak gösterilmesi, Urartu ikonografisi ve sembolizmi açısından da kayda değerdir.

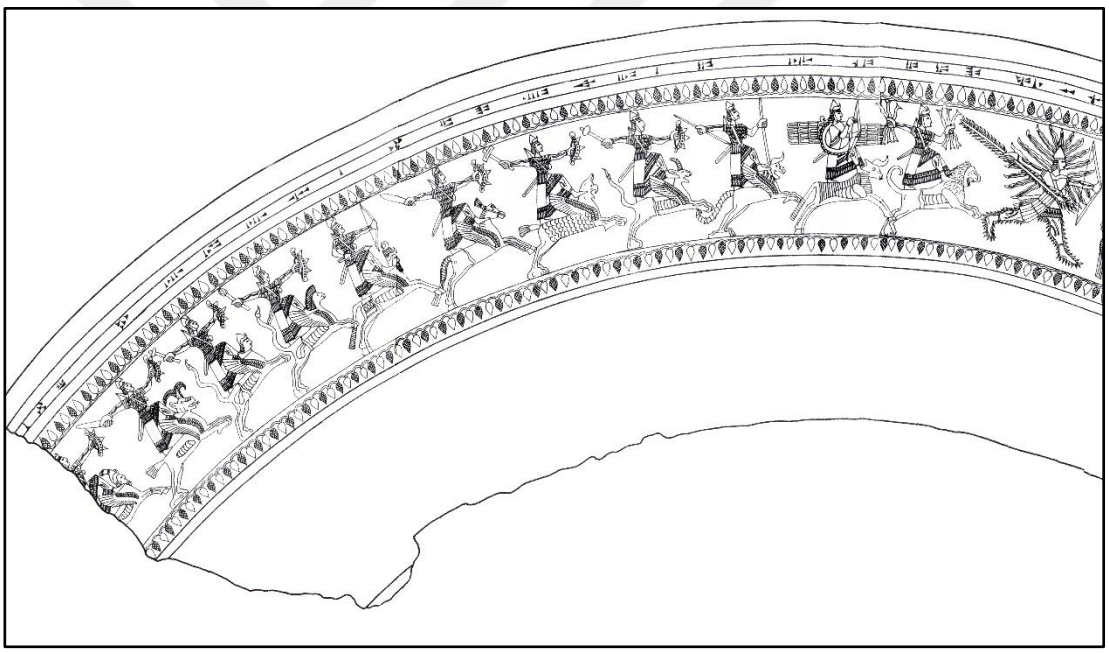



**Çizim 36:** Yukarı Anzaf Kalkanı Üzerinde Savaş Sahnesi (Belli, 1998, s. 75, çiz. 31)

Urartulu sanatçılar, Anzaf kalkanında betimlenen savaş sahnesinin düzeni ve bu düzen içerisinde düşman Assur askerlerinin içinde bulundukları hezimet durumunu figürlerin yüzlerine ve hareketlerine çok iyi yansıtmışlardır. Figürlerin elleri genellikle yukarı doğru kalkık ve yalvarır şekilde tasvir edilmiştir. Bu açıdan M.Ö. 9. yüzyılın

ikinci yarısına tarihlenen Assur sanatındaki benzer sahnelerle büyük oranda paralellik göstermektedir[35].

Savaş sahnesinin diğer parçasını savaşır halde betimlenen tanrılar grubu oluşturmaktadır. Tanrı Haldi'nin başında olduğu, her biri bir hayvan veya karışık yaratık üzerinde betimlenen tanrılar grubunu oluşturan figürlerden fırtına tanrısı Teišeba ile güneş tanrısı Šiuini'yi, Ön Asya kültürlerindeki benzer ikonografik özelliklerinden dolayı kolaylıkla tanımlayabilmekteyiz. Ancak diğer tanrıları adlandırmak, ikonografik özelliklerini net olarak bilmediğimiz için olanaklı görünmemektedir (Sagona & Zimansky, 2009, s. 342)[36].



**Çizim 37:** Yukarı Anzaf Kalesi Kalkanında Savaşçı Tanrı Tasvirleri (Belli, 1998, çiz. 17)

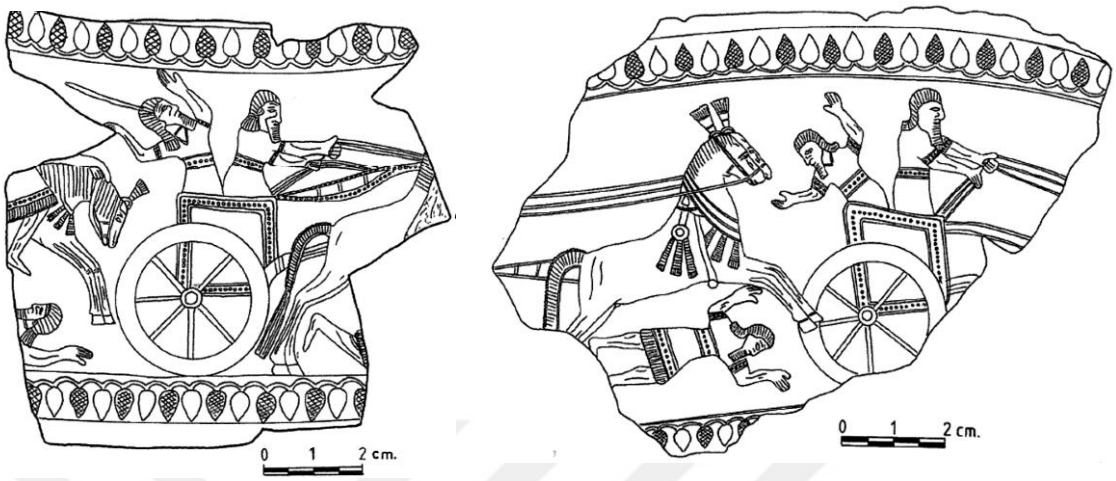
Sahnedeki savaş pozisyonunda betimlenen 12 tanrıdan sadece tanrı Haldi'nin ayakları altında hayvan veya karışık yaratık yoktur. Diğer tüm tanrılar bir hayvan veya

[35] Benzer sahneler için özellikle II.Assurnasirpal dönemine ait başkent Nimrud'daki Kuzeybatı Sarayı orthostatları üzerindeki sahneler ile karşılaştırma yapılabilir.

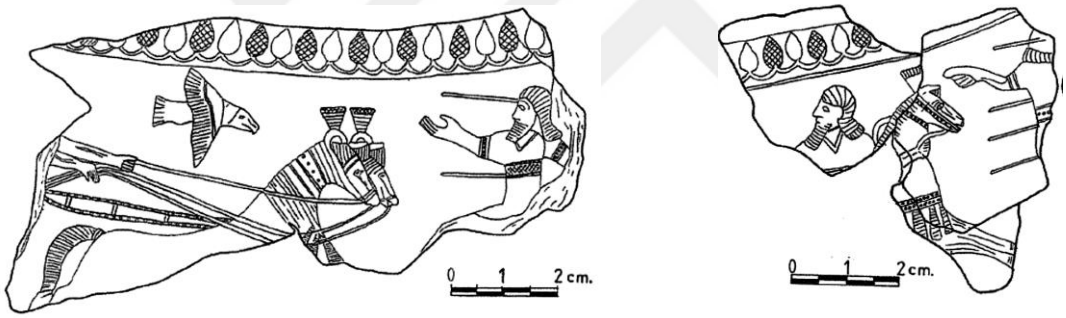
[36] Bronz kalkan parçasının ortaya çıkarıldığı Yukarı Anzaf Kalesi'ndeki arkeolojik kazıları yöneten Oktay Belli, kalkan parçası üzerinde tasvirleri yer alan tanrıların, Toprakkale yakınında yer alan Meher Kapı yazıtındaki tanrı sıralamasıyla aynı olabileceğini önerir. Buna göre kalkan parçası üzerinde Haldi, Teišeba, Šivini dışında sırasıyla Hutuini, Turani, Ua, Nalaini, Şebitu, Arsimela, Anaşpa, Dieduani, Şelardi adlı Urartu tanrıları yer almaktadır (Belli, 1998, s. 38 vd.).

karışık yaratık üzerinde tasvir edilmiştir. Bu hayvan veya karışık yaratıkların her biri birbirinden farklıdır. Tanrı Haldi figürünün önündeki düşman askerlerine saldıran iki aslanın Haldi'nin aslanları olduğu, bu nedenle tanrının herhangi bir hayvan üzerinde durmadığı düşünülebilir. Tanrı Haldi dışında sırasıyla 2. tanrı Teišeba aslan, 3. tanrı Šiuini boğa, 4. tanrı akrep kuyruklu, kuş ayaklı kanatlı bir boğa, 5. tanrı aslan ayaklı kanatlı bir keçi; 6. tanrı aslan ayaklı, kuş kuyruklu kanatlı bir ejder, 7. tanrı kanatlı at, 8. tanrı insan başlı kanatlı bir boğa, 9. tanrı kuş başlı, aslan ayaklı kanatlı bir ejder, 10. tanrı insan başlı kanatlı bir aslan, 11. tanrı aslan ayaklı, kuş kuyruklu, çatal dilli kanatlı bir koç, 12. tanrı insan başlı kanatlı bir boğa üzerinde durmaktadır. Yine benzer şekilde her bir tanrı elinde farklı bir silah tutarken betimlenmiştir. Bu kadar çok farklı figürün bir sahnede toplanması Urartu ikonografisinin özgün noktalarından birini oluşturmaktadır.

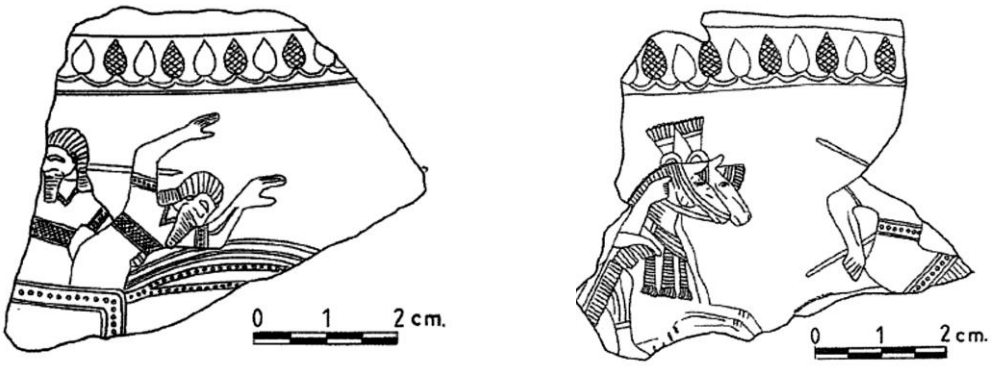
Savaş sahnesi içeren bronz kalkana ait bu büyük parça dışında daha küçük başka parçalar da kazılar esnasında ortaya çıkarılmıştır. Bu parçalar üzerinde de benzer şekilde atların çektiği iki tekerlekli savaş arabası üzerindeki uzun saçlı ve sakallı olarak betimlenen Assur askerleri, okla vurulmuş, savaş arabalarını çeken atların ayakları altında kalmış olarak tasvir edilmişlerdir. Elleri yukarı doğru açık, yalvarır vaziyettedir. Tanrı Haldi'nin önünde Assur ordusu üzerine doğru uçan kartal figürünün benzeri bu küçük parçalar üzerinde yine karşımıza çıkar. Hem büyük parçadaki hem de bu küçük parçalardaki figürler göstermektedir ki kalkan çevresinde benzer kompozisyonlar birbirini tekrarlar vaziyette yer alarak Assur ordusunun hezimetini göstermektedir.




**Çizim 38:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parçalar (Belli, 1998, çiz. 33,34)

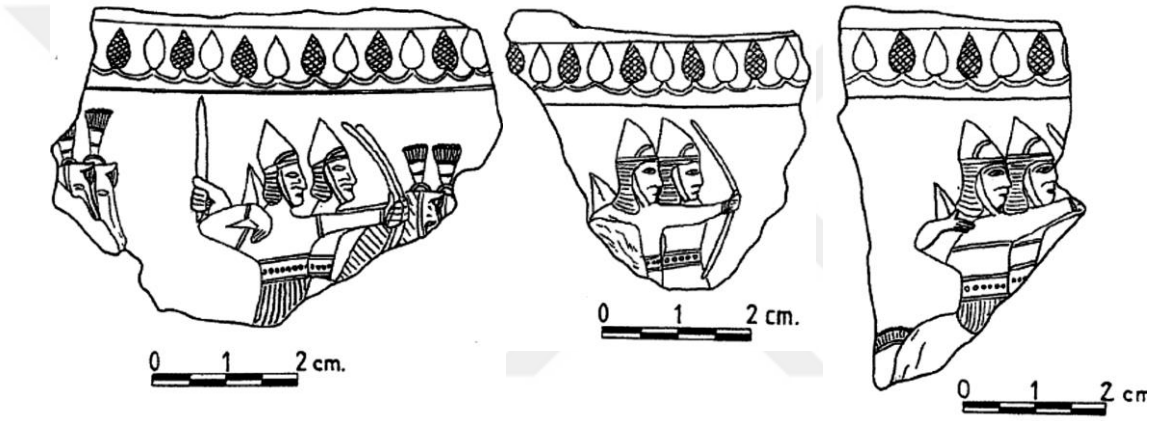



**Çizim 39:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parçalar (Belli, 1998, çiz. 32,36)

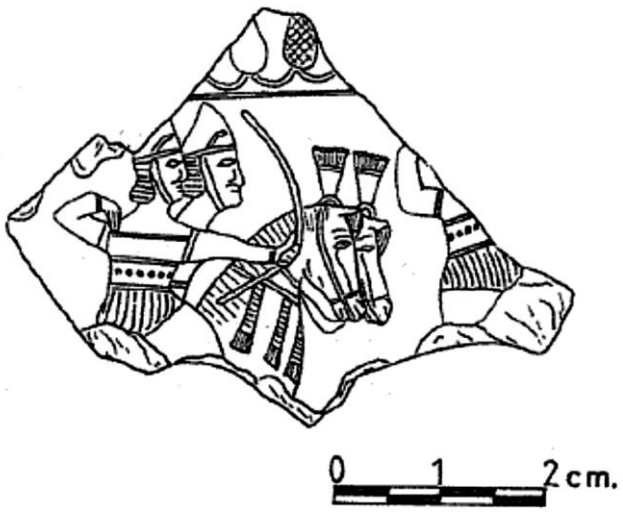



**Çizim 40:** Yukarı Anzaf Kalkanına Ait Parçalar (Belli, 1998, çiz. 35,37)

Kalkana ait küçük parçalar üzerinde, hezimete uğrayan Assurlu karakterler ile ilişkili figürler dışında başka figürler de bulunmaktadır. Bu figürler Tanrı Haldi ve arkasındaki hayvan ve karışık yaratık üzerinde duran tanrıları takip eden Urartulu askerler olmalıdır. Süvari olarak tasvir edilen Urartulu askerler, uzun saçlı ve sakalsız, başlarında arkeolojik kazılarda da ortaya çıkarılan, üzerleri bezemeli sivri uçlu miğferleri, ellerinde yayları ve kılıçlarıyla düşman üzerine ok fırlattıkları anda betimlenmişlerdir. Ellerinde ok olmaması Assurlu askerleri vuran okların bu süvarilerin yaylarından fırlatıldığını göstermektedir.

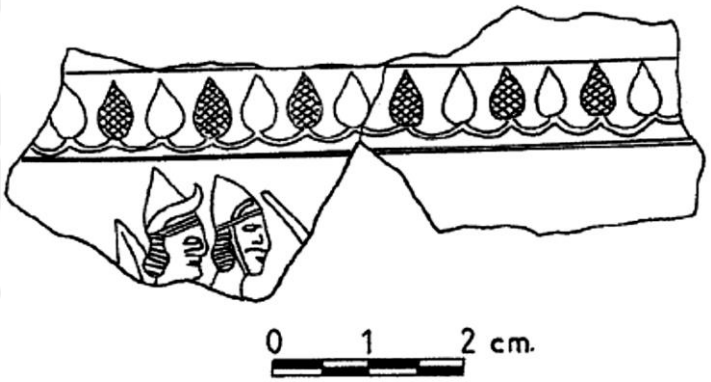



**Çizim 41:** Yukarı Anzaf Kalesi Kalkanına Ait Parçalar Üzerinde Urartulu Asker Tasvirleri (Belli, 1998, çiz.41,42,44)



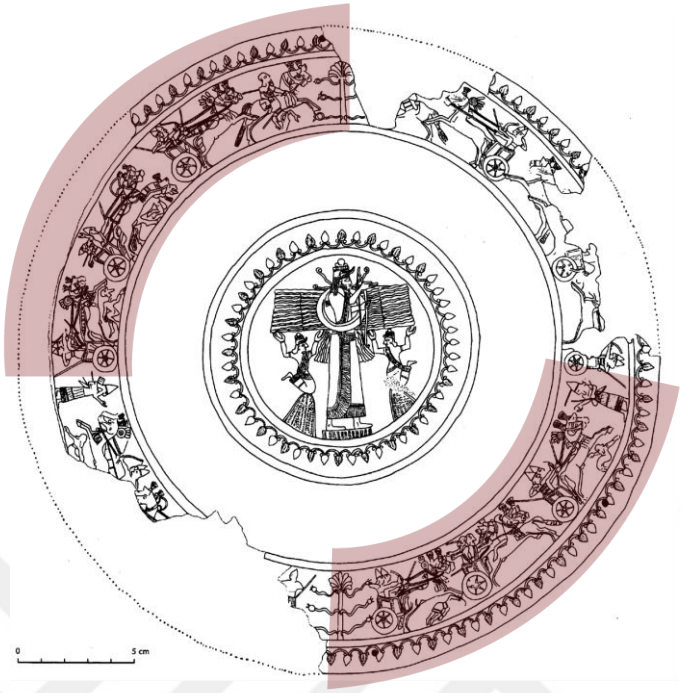

**Çizim 42:** Yukarı Anzaf Kalesi Kalkanına Ait Parçalar Üzerinde Urartulu Asker Tasvirleri (Belli, 1998, çiz.45)

Yukarı Anzaf kalkanına ait bu parçalardan biri üzerinde diğer Urartulu askerler gibi at üzerinde olduğu anlaşılan iki figür dikkat çekicidir. Öndeki figür tipik bir Urartu askeriyken hemen arkasındaki figür boynuzlu sivri başlık giyen bir tanrıdır. Bu da bize hayvan veya karışık yaratıklar üzerinde betimlenen Urartulu tanrılar grubunun hemen devamında süvariler ile birlikte başka tanrıların da yer aldığını göstermektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi yazıtlarda karşılaştığımız tanrıların Urartu ordusuna yardım etmesi, ordu ile birlikte savaşa katılmaları ilk defa bu kalkan üzerinde görselleştirilmiştir. Urartu ile çağdaş uygarlıklara ait savaş sahnelerinde her ne kadar tanrısal semboller yer alsa da Yukarı Anzaf kalkanı üzerinde yer alan savaş sahnesindeki gibi antropomorfik formda betimlenmiş tanrılarla karşılaşmayız.




**Şekil 47:** Yukarı Anzaf Kalkanı Üzerinde Tanrı ve Asker Bir Arada (Belli, 1998, çiz. 46)

Her ne kadar üzerinde çivi yazısı bulunmasa ve herhangi bir arkeolojik kazıdan çıkmasa da Urartu dönemine ait savaş ikonografisi içeren bir diğer önemli eser, Karlsruhe Sarayı'nın ev sahipliği yaptığı Baden Eyalet Müzesi (Badisches Landesmuseum) envanterinde bulunan, at koşum takımı veya at arabası üzerinde kullanıldığı tahmin edilen 28 cm çapındaki bronz disktir (Calmeyer & Seidl, 1983, s. 103 vd.; Gökce, 2011, s. 193; Seidl, 2004, Abb. 74). Ortasında ayakta duran kanatlı güneş kursu içerisinde bir tanrı figürü yer almaktadır. Güneş kursunun kanatları, her iki taraftan dağ olduğu düşünülen yükseltiler üzerinde dizlerinin üzerine çökmüş halde duran, boynuzlu başlık giyen tanrısal varlıklar tarafından taşınmaktadır.

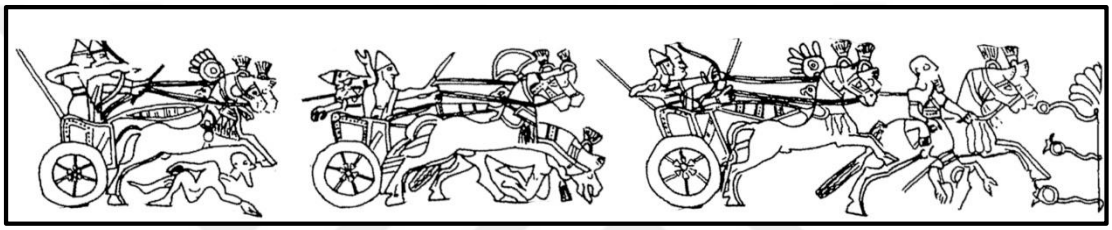


**Şekil 48:** Bronz Disk - Baden Eyalet Müzesi (Badisches Landesmuseum) (Calmeyer & Seidl, 1983, s. 105; Seidl, 2004, s. 102)

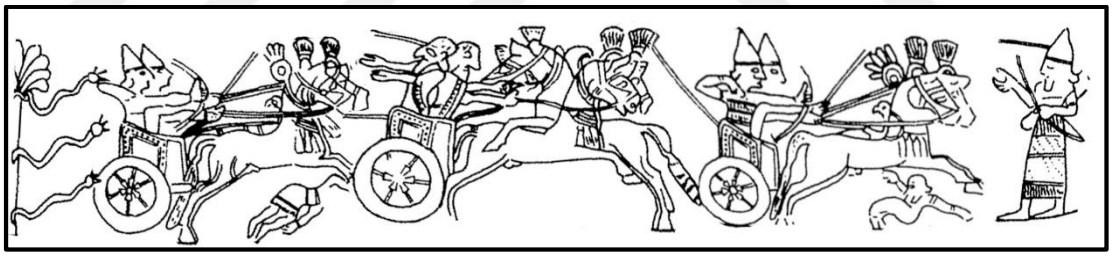
Bizim bu bölümdeki ana konumuz olan savaş sahneleri ise bronz diskin en dış kısmında yer almaktadır. Yukarı Anzaf kalkanındaki gibi biri boş biri taralı haldeki tomurcuk motiflerinden oluşan bir bordürün içerisinde, düz çizgilerle sınırlandırılmış bir bant içinde savaş sahnesi tasvir edilmiştir. Sahne, üst kısmı palmet, dallarının uçları ise narçiçeği / haşhaş başı şeklinde betimlenmiş iki hayat ağacı ile alttan ve üstten; sağdan ve soldan ise başından veya sırtından okla vurulmuş iki figür ile dörde ayrılmıştır. Her bir bölümdeki figürler birbirine zıt yönde ve simetrik olacak şekilde konumlandırılmıştır.

Birbirinin tekrarı olan sahnelerde öncelikle iki atın çektiği ve üzerinde sakalsız betimlenen iki Urartu askerinin bulunduğu savaş arabası bulunmaktadır. Bu savaş arabasını çeken atların ayakları altında ise çıplak ve ölmüş haldeki düşman askeri vardır. Urartulu askerlerin kullandığı savaş arabası aynı zamanda önündeki düşman savaş arabasını kovalarken, düşman savaş arabasındaki bir askeri de sırtından okla vurmuş ve atlardan birini tökezletmişlerdir. Hem Urartu hem de düşman askerlerinin atları, arkeolojik kalıntılardan dolayı varlığını kesin olarak bildiğimiz at koşum takımı, gem, alınlık, göğüslük, sorguç vb. objeler ile donatılmıştır. Sahnede düşman askerleri

sakallı olarak betimlenmiş, muhtemelen dönemin en güçlü devleti Assur ordusuna mensup oldukları belirtilmek istenmiştir. Düşman savaş arabasının önünde bir öncekine benzer şekilde başka bir Urartu savaş arabası daha vardır ve o da önündeki düşman süvarilerini kovalarken birini sırtından vurmuş, diğerini de yine okla vurarak at üzerinden düşürmüştür. Diskin üst yarısında son figür sırtından okla vurulan düşman süvarisi ile at üzerinden düşen süvariyken, diskin alt yarısındaki son figür sırtından veya başından okla vurulmuş, yalvarır şekilde elini açan düşman piyadesidir. Tüm bu özellikler Yukarı Anzaf kalkanıyla ikonografik açıdan benzer görünmektedir.



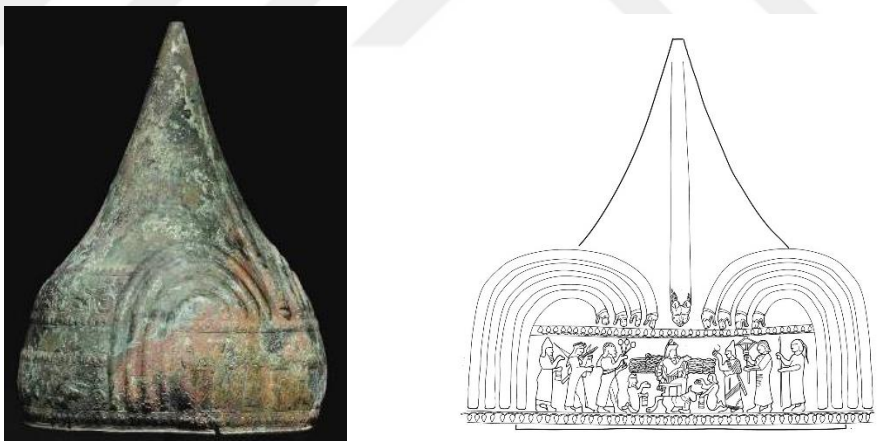
**Şekil 49:** Bronz Diskin Sol Üst Çeyreğindeki Sahnenin Düzleştirilmiş Hali (Seidl, 2004, s. 102'den düzenlendi)



**Şekil 50:** Bronz Diskin Sağ Alt Çeyreğindeki Sahnenin Düzleştirilmiş Hali (Seidl, 2004, s. 102'den düzenlendi)

Günümüzde Londra merkezli Christie's Müzayede Evi'nin envanterinde yer alan konik biçimli bronz Urartu miğferi, üzerinde yer alan savaş sahnesiyle dikkat çeker. Özellikle Yukarı Anzaf Kalkanı ile Baden Eyalet Müzesi'ndeki bronz disk üzerindeki sahnelerin benzeri bu miğfer üzerinde de karşımıza çıkar. Miğferin merkezinde, yukarıdan bir, sağdan ve soldan ise dört aslan başlı yılan gövdeleri ile çevrelenmiş bir sahne bulunmaktadır. Aynı zamanda tomurcuk motifleriyle çevrelenmiş bu sahnenin ortasında kanatlı güneş kursu içindeki bir tanrı, boğa üzerindeki tahtta oturur şekilde betimlenmiştir. Tanrının içerisinde olduğu güneş kursunun kanatlarının altında dizleri üzerine çökmüş iki figür bulunmaktadır.

Bunlardan tanrının arkasında olanın sağ eli havada selamlama pozisyonunda, sol elinde ise bakraç olduğu halde tasvir edilmiştir. Boynuzlu başlığından dolayı tanrısal bir karakter olduğu anlaşılan bu figürün arkasında ayakta durur şekilde üç tanrısal varlık daha vardır. Kanatlı güneş kursu içerisindeki tanrının önünde diz çökmüş haldeki figür ise sol elinde bakraç, sağ elinde ise kozalak/tohum tutmaktadır. Bu karakterin arkasında da ayakta durur halde üç tane figür bulunmaktadır. Sağ eli havada selamlama pozisyonundaki ilk figür kral veya bir başka yüksek dereceli yönetici olmalıdır. Başındaki miğfer ve belindeki kılıcının yanı sıra arkasında elinde şemsiye tutan figür ile arkasındaki mızrak tutan görevli bu düşüncemizi desteklemektedir. Tanrının önündeki bu kişilerin hepsinin sakalsız olarak betimlenmiş olması da miğferin ve üzerindeki ikonografinin Urartu dönemine ait olduğunu göstermektedir. Hatta yukarıda gördüğümüz, günümüzde Sadberk Hanım Müzesi'nde sergilenen sadakla çok benzer tanrı selamlama sahnesine sahip olduğunu ilk bakışta fark ederiz. Bu da miğferin İšpuini zamanına ait olabileceğini düşündürür.

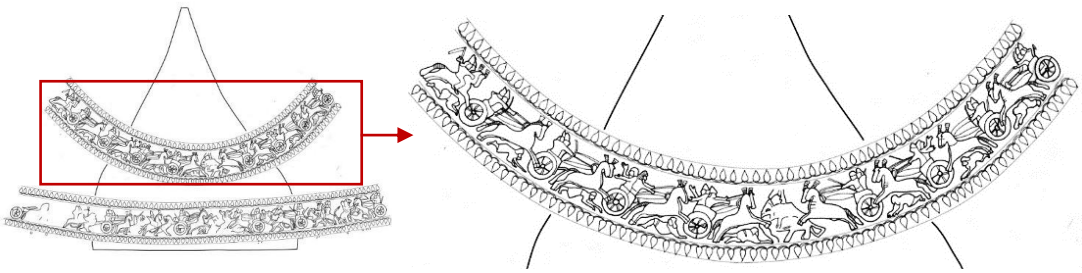


**Şekil 51:** Bronz Miğfer - Christie's Müzayede Evi (https://www.christies.com/lot/a-urartian-bronze-helmet-circa-8th-century-5425499/)

Bronz miğferin merkezinde yer alan sahnenin dışında çevresini iki sıra bant halinde saran sahneler de bulunmaktadır. Urartu ikonografisinde sahneleri ayırmada en çok kullanılan tomurcuk dizileri burada da karşımıza çıkar. En alttaki bant içerisinde yer alan sahnede Assur ikonografisinin önemli bir sahnesi olan aslan avı tasvir edilmişken, üstteki bant içerisinde yer alan sahnede savaş anı resmedilmiştir. Sağdan sola ve soldan sağa olmak üzere iki yöne doğru ilerleyen sahnede figürler

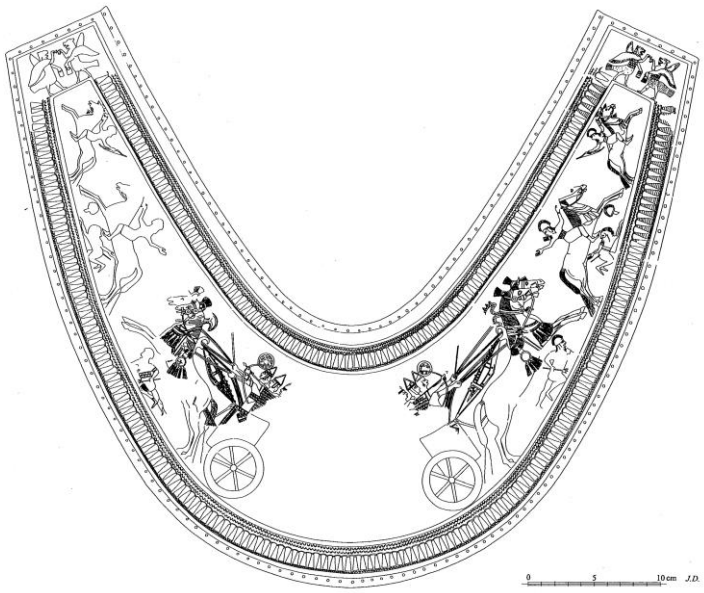
ortada buluşmaktadır. Sahneyi sağ taraftan başlayacak şekilde ele aldığımızda öncelikle iki Urartu süvarisi görürüz. Süvarilerin atlarının ayakları altında ölü düşman askeri bulunmaktadır. Süvarilerin hemen önünde ise birbirini takip eden iki Urartu savaş arabası görülür. Her birinin üzerinde iki askerin bulunduğunu iki tekerlekli bu arabaları iki at çekmektedir. Buradaki atların ayakları altında da ölü düşman askerleri yer almaktadır. Urartu savaş arabalarının hemen önünde düşman ordusuna ait iki savaş arabası bulunur. Bu arabalardaki askerlerin düşman askeri olduklarını arabada bulunan iki askerden birinin sağ elini kaldırarak Urartu askerlerinden merhamet diler halde betimlenmesinden anlamaktayız.

Soldan sağa doğru sahneyi incelediğimizde ise neredeyse diğer taraf ile aynı sahnenin işlendiğini görürüz. Buradaki tek fark sahnede diğer sahnedeki iki Urartu süvarisinin olmayışıdır. Ayrıca sahnelerin ortada birleştiği kısımdaki figürler çok net değildir. Hem Urartu hem de düşman askerleri olsun bir savaş arabası dışında tümünü çeken atların ayakları altında ölü düşman askeri olması ayrıca dikkate değerdir.



**Çizim 43:** Bronz Miğfer Üzerindeki Savaş Sahnesi (https://www.christies.com/lot/a-urartian-bronze-helmet-circa-8th-century-5425499/)

Sakalsız, konik miğferli Urartu askerleri, sorguçlu atlar, iki tekerlekli ve iki atın çektiği savaş arabası, atların ayakları altındaki düşman askerleri ile merhamet dileyen düşman askerlerinin oluşturduğu miğfer üzerindeki bu sahne, Urartu ikonografisinin savaş ile ilgili tüm özelliklerini barındırmaktadır.



**Çizim 44:** Bronz At Göğüs Plakası - Axel Guttmann Koleksiyonu
(Born & Seidl, 1995, Abb. 47; Seidl, 2004, Abb. 85)

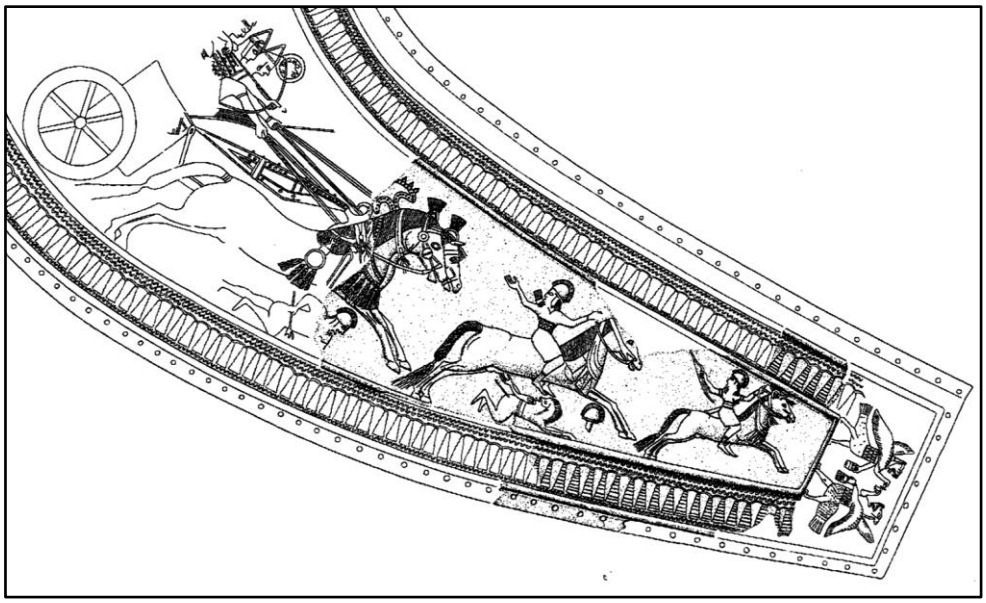
Savaş sahnesi içeren bir başka eser, Almanya'da Axel Guttmann Koleksiyonu'nda bulunan bronz at göğüs plakasıdır. Atın göğüs kısmına oturduğunda her iki taraftan da görülebilmesi için aynı sahneler hem sağ hem sol tarafa işlenmiştir. Birbirine zıt olarak işlenen bu sahneler, sahnede betimlenen atların üzerlerinde yer alan püsküllerin formlarına benzer şekillerden oluşturulan birbirlerine bağlı zincirler ile sınırlandırılmıştır. At göğüslüğünün her iki ucunda, bordürlerin dışında iki ayak üzerinde durur halde, ellerinde bakraç ile kozalak/tohum tutan aslan başlı, kuş kanatlı ve gövdeli iki karışık yaratık, kutsama yaparken karşılıklı olarak durmaktadır. Sahnede savaş arabası üzerinde konik miğferli, sakalsız üç asker bulunmakta, bunlardan biri savaş arabasını sürerken bir diğeri okunu germiş fırlatmaya hazır olarak betimlenmiştir. Üçüncü asker ise muhtemelen diğer iki askeri korur pozisyondadır. Askerlerin yanlarında, Yeni Assur krallarından II. Assurnasirpal dönemine ait Nimrud Kuzey Batı Sarayı duvarlarındaki kabartmalarda karşımıza çıkan tanrısal bir sembolün yer aldığı benzer alemi de görürüz. Arabayı iki at çekmektedir ve bu atlar arkeolojik kazılarda da ortaya çıkarılan koşum takımına ait sorguç, diskler, göğüs plakası ve diğer süsler ile birlikte tasvir edilmiştir. Her zamanki gibi atların ayakları altında hezimete uğramış bir düşman askeri betimlenmiştir. Daha önce görmüş olduğumuz örneklerde

Assurlu olarak adlandırabileceğiz düşman askerleri yerine bu defa Urartular gibi sakalsız, sorguçlu bir miğfer giyen düşman askeriyle karşılaşırız.



**Şekil 52:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Savaş Arabalarında Taşınan Tanrısal Sembol (https://www.britishmuseum.org/collection/image/36506001)

Urartu askerlerinin sürdüğü savaş arabasının hemen önünde iki düşman süvarisi kaçar vaziyette betimlenmiştir. Bu süvarilerden ilki geriye doğru bakarken sağ elini kaldırmış ve Urartu askerlerinden merhamet diler şekilde tasvir edilmiştir. Bu süvarinin ayakları altında yine bir düşman askeri, başından sorguçlu miğferi çıkmış olduğu halde yatmaktadır. En öndeki süvari de elinde yay tutmakta olup, geriye doğru bakışıyla diğer süvari gibi merhamet diler halde gösterilmiştir.



**Şekil 53:** Bronz At Göğüs Plakasından Detay (Born & Seidl, 1995, Abb. 47; Seidl, 2004, Abb. 85)

Bu sahnedeki temel ikonografiyi II. Assurnasirpal dönemine ait Nimrud Kuzey Batı Sarayı duvarlarındaki kabartmalar ile karşılaştırdığımızda neredeyse birebir aynı olduğunu görürüz. Savaş arabaları, savaş arabası altında hezimete uğramış düşman, atların üzerlerindeki koşum takımları ve süsleri, düşman askerlerinin aman dilemesi gibi betimlemeler birebir aynıdır.

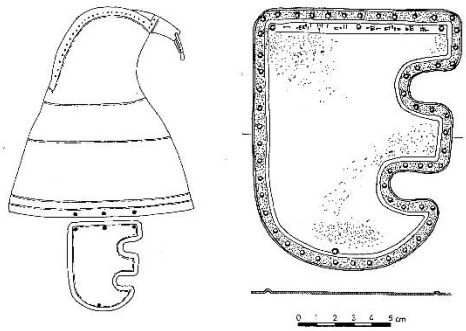
Bronz at göğüslüğünün benzerleri Van Müzesi (Çavuşoğlu, 2002b) ile Diyarbakır Müzesi'nde (Çavuşoğlu, 2010) de bulunmaktadır. Yapılış şekli ve üzerindeki kompozisyondan her üçünün de aynı döneme ait olabileceğini söylememiz yanlış olmayacaktır.

Savaş sahneleri için son olarak ele alacağımız sahne, geniş bir kemer parçası üzerinde betimlenmiş ünik bir anlatımdır (Seidl, 2004, s. 152-153). En az beş frizden oluşan bu sahnede bir meydan savaşı tasvir edilmiştir. Savaş arabalarının, farklı başlıklar giymiş düşman askerlerinin, başsız çıplak bedenlerin, ağzında kesik baş taşıyan kartalların betimlendiği bu sahnede Urartulu askerler, sivri uçlu miğferleriyle hemen ayırt edilebilmektedir. Urartulu askerlerin daha çok süvari biçiminde, ellerinde mızrak veya oklarıyla betimlendiği göze çarpmaktadır.

Düşman askerlerinden ilk grup, ucu eğik sorguçlu miğferleriyle dikkat çekmektedir. Süvari veya savaş arabasında tasvir edilen bu askerler eğer süvarilerse kalkan ve mızraklarıyla, savaş arabası üzerindelerse biri arabayı sürerken diğeri arkasını dönüp merhamet diler şekilde betimlenmişlerdir. Sorguçlu miğfer giyen bu düşman askerlerinin kim olduğu önemlidir. Urartu'nun erken dönemlerinde de kullanıldığı bilinen sorguçlu miğferin Geç Hitit döneminde Kuzey Suriye'de, özellikle de Karkamış askerleri tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Assur'da ise III. Tiglatpileser döneminde ilk defa karşımıza çıkar (Dezsö & Curtis, 1991, s. 116-120).




**Şekil 54:** Geniş Bir Bronz Kemere Ait Savaş Sahnesi İçeren Parçalar (Seidl, 2004, Abb. 107)



**Şekil 55:** Urartu Kralı İšpuini'ye Ait Sorguçlu Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 28)

Sahnede yer alan başı kesik Assur tipolojisindeki figürler ile sorguçlu miğfer giyen düşman askerlerini göz önünde bulundurduğumuzda, sahnede betimlenen ve hezimete uğratılan düşman askerlerinin, Assur ordusuna mensup olduğunu ve kemer parçasının eğer sorguçlu miğfer giyen askerler Assurlu ise en erken M.Ö. 8. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğunu söyleyebiliriz.

Savaş sahnesinde dört kartal benzeri yırtıcı kuş bulunmaktadır. Yukarı Anzaf kalkanında, Tanrı Haldi'nin önünde yer alan kartala benzer şekilde düşman askerlerine

saldırmaktadırlar. Kuşlardan ikisinin gagasında Assur tipolojisinde kesik başlar bulunmaktadır. Bu figürler hem Urartu ikonografisinin bir özelliği olması hem de Urartu sanatı üzerindeki Assur etkisini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Sonuç olarak, Urartu'da savaşların anlatıldığı sahneler oldukça sınırlıdır ve sadece kalkan, miğfer, kemer, at koşum takımlarına ait disk ve göğüslükler üzerinde karşımıza çıkar. Bu eserler üzerindeki temel anlatım da sakalsız, konik miğferli, belinde kemeri olan Urartu süvarilerinin veya savaş arabaları üzerinde yer alan Urartulu askerlerin, Assurlu olarak betimlenen düşman askerlerini ayaklar altına alması, onları merhamet için yalvartması (her zaman sağ el havada yalvarır şekilde) ve böylece Urartu ordusu tarafından zaferin kazanılmasıdır. Başta Balawat Kapısı olmak üzere Assur sanatında özellikle orthostatlarda karşımıza çıkan savaş sahneleri ve buradaki ikonografi Urartular tarafından örnek alınarak Urartu sanatına uyarlanmıştır.



**Şekil 56:** Assur ve Urartu Savaş Sahneleri Arasındaki Benzerlikler (Şekil 52 ve 53'ten düzenlendi)

### 2.2.2. Askeri Geçit Alayı Sahneleri

Urartu sanatında savaş sahneleri dışında askerlerin bulunduğu bir diğer sahneyi neredeyse tüm araştırmacılar tarafından askeri geçit alayı olarak tanımlanan sahneler oluşturmaktadır. Bu sahneler genel olarak savaş arabası üzerindeki askerleri, at üstündeki süvarileri ve yürür haldeki piyadeleri kapsamaktadır. Sahnelerdeki tüm figürler hareket eder şekilde, ellerinde silahları olduğu halde betimlenmişlerdir.

Bu sahneler genelde kemer, miğfer, sadak gibi metal eserler üzerinde görülürler. Nadir de olsa mühür baskıları üzerinde de bu sahnelere rastlanılabilmektedir.

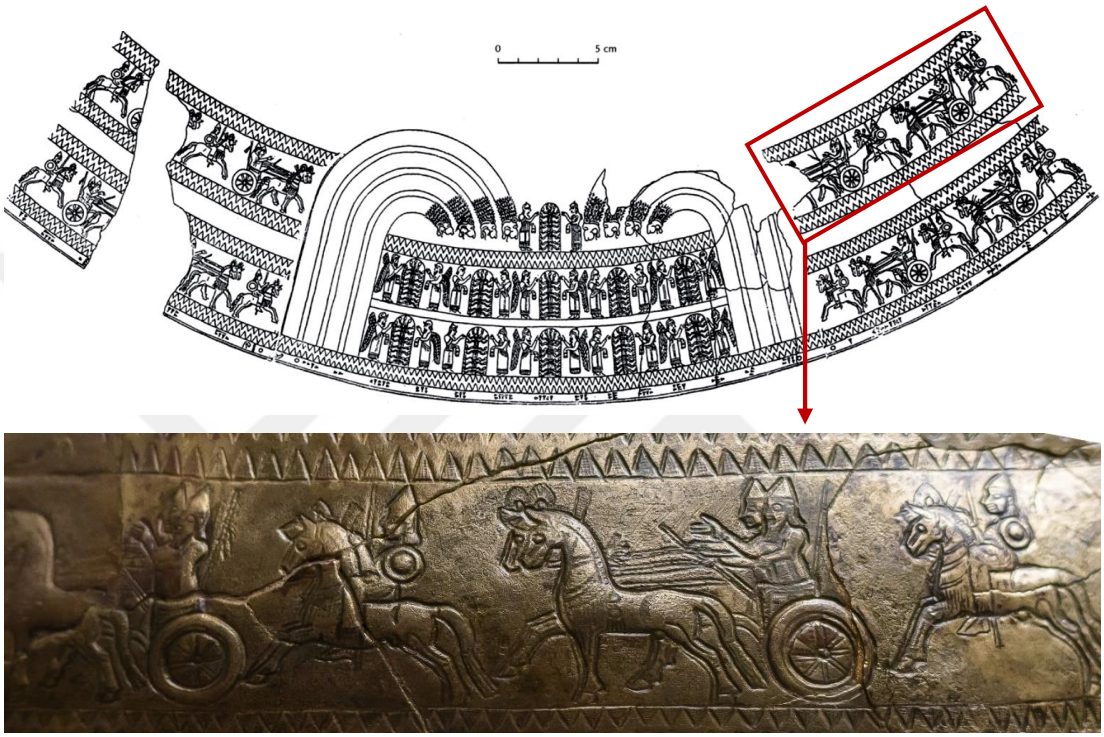
Urartu sanatında savaş sahnelerinin İšpuini döneminden itibaren bronz objeler üzerine işlendiğini bilmekteyiz. Bununla birlikte şu ana kadar ortaya çıkarılan arkeolojik kalıntılar göstermektedir ki, geçit alayı şeklinde olan sahneler ilk olarak I. Argišti dönemiyle birlikte başlar. Üzerindeki çivi yazılı metinlerden I. Argišti'ye ait olduğunu öğrendiğimiz sadak, miğfer gibi bronz objeler bu sahnenin en güzel halini üzerlerinde barındırmaktadırlar.

Karmir Blur kazılarında ortaya çıkarılan ve günümüzde Ermenistan Tarih Müzesi envanterinde yer alan I. Argišti'ye ait bir miğfer[37], üzerindeki geçit alayı sahnesi ile dikkat çeker (Azarpay 1968, Pl.10). Sivri uçlu, konik şekildeki miğferin ön kısmı her iki yönden dörder tane aslan başlı yılan gövdeleri ile çevrelenmiştir. Çevrelenen bu alanda çok sayıda kanatlı ve sakallı tanrısal varlıklar ile sakalsız tanrısal varlıklar sağ elleri havada kutsal selamlama pozisyonunda, sol ellerinde ise bir bakraç varken hayat ağacı tohumlama ayinini gerçekleştirir halde betimlenmişlerdir.

Bu bölümdeki konumuzu oluşturan geçit alayı sahneleri ise miğferin arka kısmında kendine yer bulmuştur. Zikzak bezemeli bantlar arasında iki sıra halinde

[37] Üzerindeki çivi yazısında "*Minua oğlu Argišti, Efendisi Tanrı Haldi'ye bu miğferi adadı"* yazmaktadır (Bkz. CTU IV, B 8-10; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007804).

geçit alayı sahneleri işlenmiştir. Miğferin sağı ve solu aynı şekilde işlenmiş birbirinin simetrisinde olan figürlerle oluşturulmuştur. Her figür grubu da miğferin ön kısmındaki hayat ağacı tohumlama ayini sahnesine doğru hareket halde betimlenmiştir.

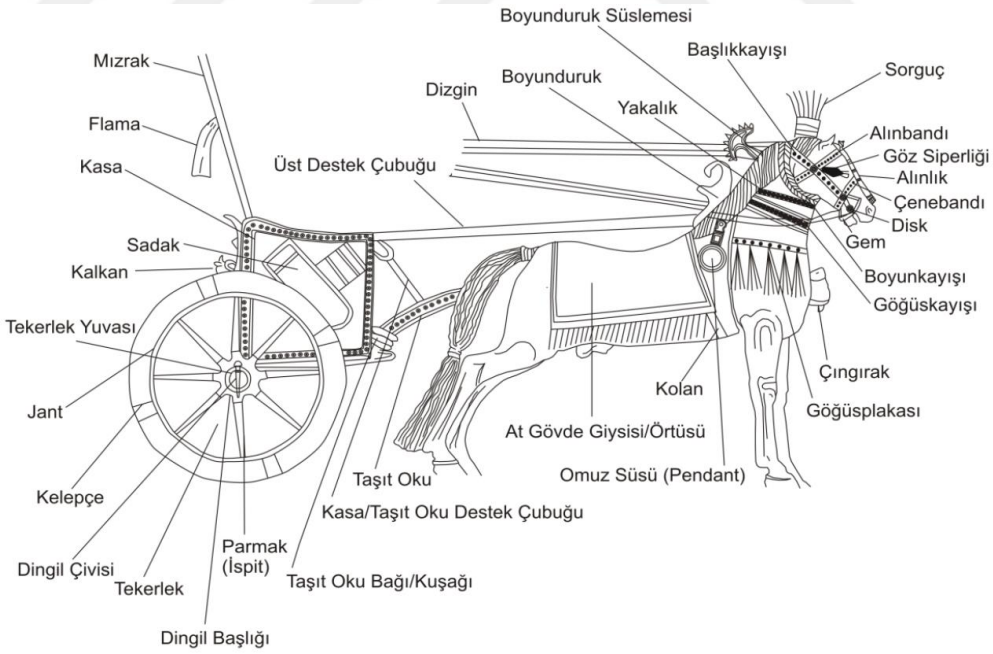



**Şekil 57:** I. Argišti'ye Ait Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 29; https://vladimirdar.livejournal.com/76602.html)

Yukarıdaki zikzak bezemeli şeritler arasında yer alan ilk sahnede en önde çifte atın çektiği bir savaş arabası gelmektedir. Savaş arabası üzerinde arabayı süren, bu yüzden dizginler ile kırbacı tutan bir asker ile kral olabilecek bir yönetici tasviri bulunmaktadır. Kral olabilecek figür askerlerden farklı olarak sakallıdır ve sağ eli havada kutsal selamlama pozisyonunda durmaktadır. Savaş arabasının arka kısmında mızrak üzerine bağlanmış bir flama betimlenmiştir. Savaş arabasının hemen arkasında konik miğferli, yuvarlak kalkanı ve elindeki mızrağıyla yine sakalsız haldeki tipik bir Urartu süvarisi, hareket halindeki at üzerinde betimlenmiştir (Azarpay, 1968, Pl. 12-13). Bu süvarinin ardında benzer şekilde yine bir savaş arabası ile bir süvari bulunmaktadır. Altta yer alan zikzaklı şeritlerin arasında ise bir süvari, ardından gelen savaş arabası, tekrar bir süvari, arkasında savaş arabası ve en sonda süvari olacak bir

sahne vardır. Hem üstteki hem de alttaki sahnelerin aynısı miğferin diğer tarafına da işlenmiştir.

Savaş arabaları, hafif bir gövde ve sekiz kollu tekerlek görünümüyle Assur sanatındaki örneklere benzer. Hem savaş arabasını çeken atların hem de savaş arabasının önünde veya arkasında hareket halindeki süvarilerin bindiği atların tüm detayları Urartulu sanatçılar tarafından düşünülmüş, eyer, sorguç, göz siperliği, gem, göğüs plakası gibi detayları işlenmiştir. Atların kuyruklarının bağlı olarak tasvir edilmesi ise ayrıca dikkat çekicidir. Atların kuyruklarının bağlanmasının, atın hızlı hareket halinde kuyruğunun ayaklarına dolanmasını önlediği bilinen bir gerçektir ve günümüzde de bu yöntem kullanılmaktadır. Özellikle savaş durumunda bu uygulama çok daha hayati öneme sahip olmaktadır. Arkeolojik kazılardan çıkan buluntuların ve Urartu ikonografisindeki tasvirlerin ışığında Bilcan Gökce tarafından oluşturulan Urartu savaş arabası detaylarını içeren çizim, bu konu hakkında oldukça açıklayıcıdır.




**Çizim 45:** Urartu Savaş Arabası Detayları (Gökce, 2011, s. 463, Lev. I, çiz. 1a)

I. Argišti miğferinin bir benzeri hemen sonrasında Urartu tahtına çıkan oğlu II. Sarduri tarafından da yaptırılmıştır. II.Sarduri'ye ait bu miğfer üzerindeki ikonografi I. Argišti miğferinin birebir aynısıdır.



**Çizim 46:** II. Sarduri'ye Ait Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 30)

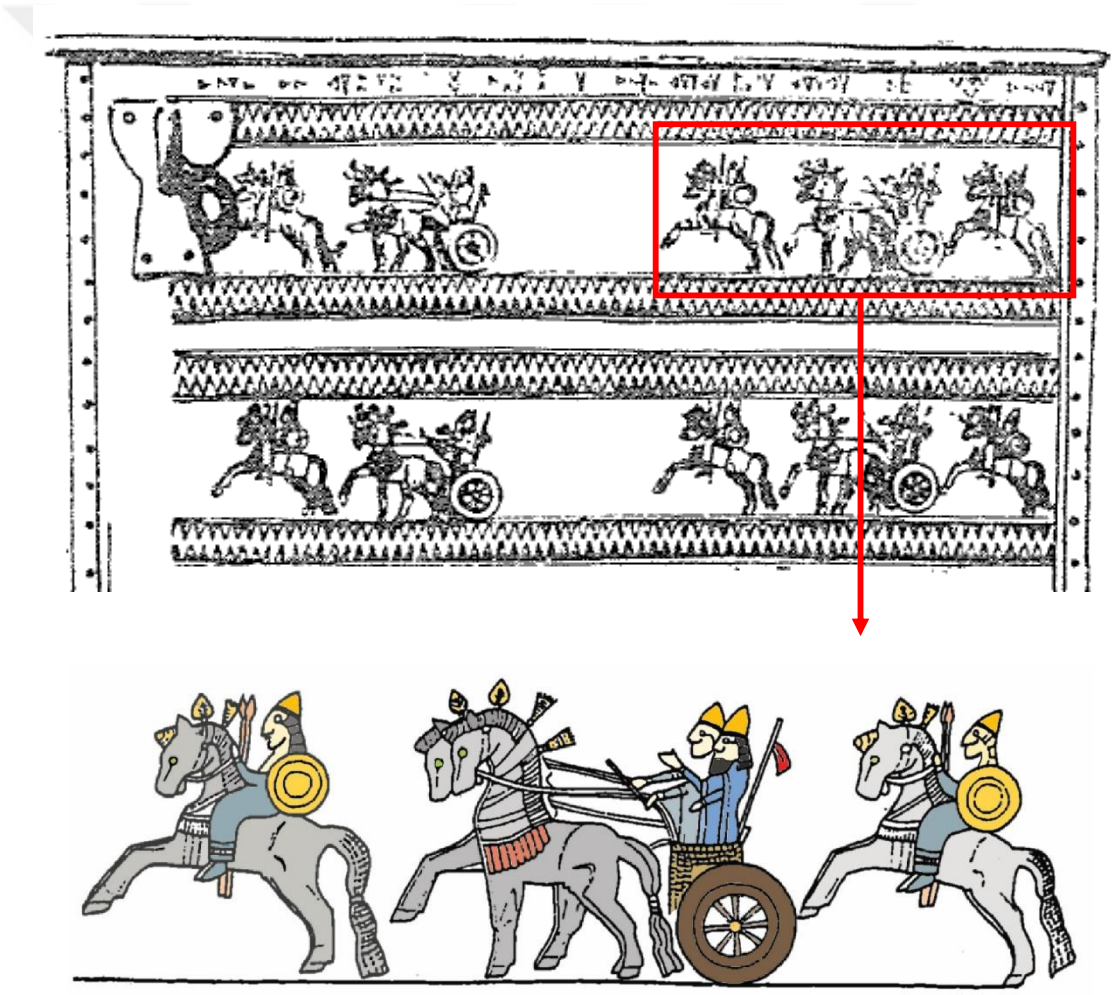
Karmir Blur kazılarında ortaya çıkarılan ve üzerindeki çivi yazılarından II. Sarduri'ye[38] ait olduğunu öğrendiğimiz iki sadak üzerindeki kompozisyon bu sahne grubunu en iyi şekilde tanımlayan diğer örneklerdendir. Günümüzde biri Hermitage Müzesi'nde diğeri de Ermenistan Tarih Müzesi'nde bulunan ve büyük olasılıkla bir tapınak armağanı olan bu sadaklar üzerinde 8 sıra halinde sahneler bulunmaktadır. Birbirinin aynısı olan bu sahneler, iki şerit arasında yer alan zikzak bezemelerle oluşturulmuş bordürlerle sınırlandırılmıştır.



**Şekil 58:** II. Sarduri'ye Ait Sadak
(https://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/83/SarduriQuiverHorizontal.jpg)

[38] Sadak üzerindeki çivi yazısında "*Sarduri, Efendisi Haldi'ye bu sadağı sundu*" yazmaktadır. Bkz. CTU IV: B 9-12.

Sahnenin en önünde konik miğferli, kalkanlı, elinde çift mızrak tutan sakalsız haldeki tipik bir Urartu askeri hareket halindeki at üzerinde betimlenmiştir. Arkasından ise çifte atın çektiği bir savaş arabası gelmektedir. Savaş arabasının arka kısmında mızrak üzerine bağlanmış bir flama betimlenmiştir. Savaş arabası üzerinde arabayı süren bir asker ile kral olabilecek bir yönetici tasviri bulunmaktadır. Kral olabilecek figür askerlerden farklı olarak sakallıdır ve kutsal selamlama pozisyonunda durmaktadır. Belirli bir boşluk bırakıldıktan sonra tekrar bir süvari, onun arkasında savaş arabası ve arabanın arkasında bir süvari olacak şekilde sahne tekrarlanmaktadır.



**Çizim 47:** II. Sarduri'nin Sadağından Detaylar (Piotrovsky, 1955, s. 37'den düzenlendi)



**Şekil 59:** II. Sarduri'ye Ait Sadak Üzerinde Süvari ve Savaş Arabası (https://karineavetisyan.am/archives/336)

Yine II. Sarduri'ye ait ve Karmir Blur kazılarında ortaya çıkarılmış, günümüzde ise Ermenistan Tarih Müzesi'nde sergilenen bir başka sadak üzerinde de aynı ikonografinin uygulandığını görürüz.



**Şekil 60:** II. Sarduri'ye Ait Sadak Üzerinde Süvari ve Savaş Arabası (https://vladimirdar.livejournal.com/76602.html)

Günümüzde Metropolitan Sanat Müzesi envanterinde bulunan, üzerindeki çivi yazısından[39] dolayı II. Argişti dönemine ait olduğu düşünülen ve işlevi net olarak tespit edilmemiş bronz bir plaka (Markoe, 1982; Kellner, 1991a, s. 40) üzerindeki sahne, miğfer ve sadaklarda karşılaştıklarımızla aynı figüratif özellikleri taşımakla birlikte, farklı bir kompozisyon ile oluşturulmuştur. Bu defa savaş arabası önünde süvariler değil, elinde bitkisel bir demet benzeri objeler tutan piyadeler yürümektedir.



**Şekil 61:** Barsom Taşıyıcılar (I. veya II. Argişti)
(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326172)

Plakayı inceleyen Gleen Markoe, piyadelerin ellerinde tuttukları objelerin, Ahamenid döneminde Zerdüşt din adamlarının gerçekleştirdikleri dinsel törenlerde ellerinde tuttukları bitki demetleri olan *barsom*'un[40] erken tasvirleri olduğunu iddia etmektedir (Markoe, 1982, s. 5-6). Buna dayanak olarak da günümüzde British Museum'da Oxus Hazineleri koleksiyonunda yer alan altın bir plaka üzerine işlenmiş figürü göstermektedir (Şekil 62)[41]. Urartu askerleri ile Ahamenid dönemi askerinin

[39] Bronz plaka üzerinde "*Argišti'nin cephaneliğinden*" yazmaktadır (Markoe, 1982, s. 8). Bu plakayı inceleyen Gleen Markoe, kralın I. Argişti mi yoksa II. Argişti mi olduğunun belirsiz olduğunu; her ne kadar kompozisyonun I. Argişti dönemini çağrıştırsa da askerlerin ellerinde taşıdıkları asalar ile atların sorguçlarının benzerlerinin Assur sanatındaki gibi MÖ. 8. yüzyıl sonları ile MÖ. 7. Yüzyılın başlarına tarihlendirilebileceğini, bu durumda da plakanın II. Argişti'ye ait olabileceğini söylemektedir (Markoe, 1982, s. 7-8).
[40] Barsom tanımı için bkz. https://iranicaonline.org/articles/barsom-av
[41] Detaylı bilgi için bkz. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1897-1231-48

ellerinde tuttukları objeler yaklaşık 300 yıllık farka rağmen hem tasvir yönünden hem de amaç yönünden aynı olmalıdırlar[42].



**Şekil 62:** Barsom Taşıyıcılar (https://www.britishmuseum.org/collection/image/30766001)

Urartu araştırmalarının erken zamanlarında Toprakkale'de bulunduğu bilinen çivi yazılı[43] bir mühür baskısı (Lehmann-Haupt, 1910, s. 261; van Loon, 1966, 153; Ayvazian, 2006, s. 1037-1038) üzerinde bronz levha ile benzer bir kompozisyon bulunur. Burada da savaş arabasının önünde yürüyen askerler ellerinde bitkisel bir demet veya değnek benzeri objeler tutmaktadırlar. Hem okunan kral adından hem de işlenen kompozisyondan yola çıkarak mühür baskısının M.Ö. 7. yüzyılın ilk yarısına ait olabileceğini söylemek mümkündür[44]. Plaka ve mühür baskısı dışında bu

[42] Figürlerin ellerinde tuttukları objelerin, Urartu ikonografisi ile arkeolojik kalıntılardan öğrendiğimiz kutsal hayat ağacı ve çevresinde gelişen ayinde kullanılan çam kozalağı gibi bitkisel liturjik objelerden olduğunu düşünmekteyiz. Bu durum, Anadolu ve Mezopotamya inançlarının etkisi yanı sıra Urartu kültürünün İran coğrafyasıyla etkileşimi ile de açıklanabilir.

[43] Mühür baskısı üzerinde "*Rusa'nın*" yazısı okunmaktadır. Bkz. van Loon, 1966, s. 153; Ayvazian, 2006, s. 1037.

[44] Mühür baskısının bulunduğu Toprakkale'nin Erimena oğlu Rusa zamanında mı yoksa Argišti oğlu Rusa zamanında mı kurulduğu net değildir. Tarafımdan 2009 yılında hazırlanan yüksek lisans tezinde Toprakkale'nin Erimena oğlu Rusa zamanında kurulmuş olma olasılığının daha fazla olduğunu belirtmiştik (Akgün, 2009; Akgün, 2018). Bununla birlikte mühür baskısının krallığın son zamanlarına, Urartu Krallığı'nın yıkıldığı tarihte tahtta olan Argišti oğlu Rusa zamanına ait olduğunu düşünmekteyiz.

kompozisyona günümüze ulaşan başka herhangi bir Urartu eseri üzerinde rastlamadığımız ve tarihsel yakınlık göz önüne alındığında, Markoe'nin önerdiği gibi bronz levha da II. Argišti dönemine tarihlenebilir.

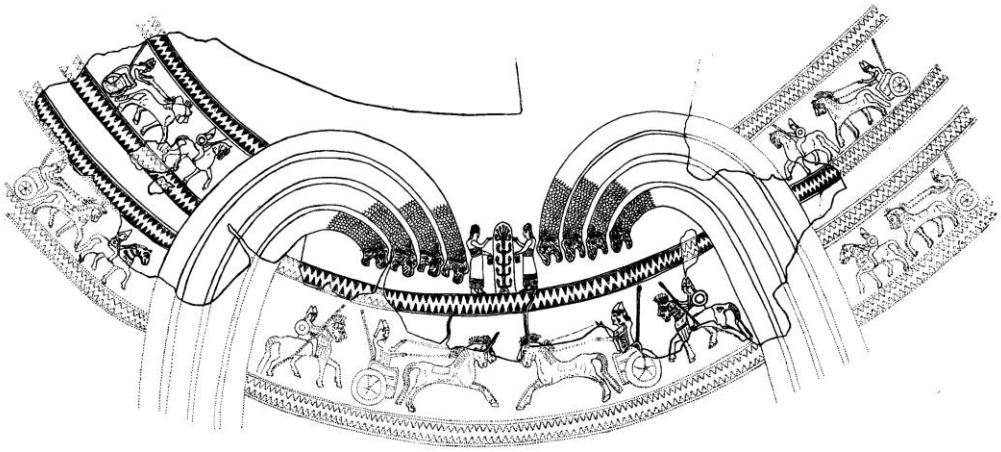


**Çizim 48:** Mühür Baskısı Üzerinde Barsom Taşıyıcılar (Lehmann-Haupt, 1910, s. 261; van Loon, 1966, 153; Ayvazian, 2006, s. 1037-1038)

Yukarıdaki çivi yazılı ve çoğu arkeolojik kazılardan çıkarılmış örneklerden de anlaşıldığı üzere, özellikle süvarilerin ve savaş arabalarının birlikte yer aldığı geçit alayı sahneleri, I. Argišti ve oğlu II. Sarduri dönemlerinde hemen hemen aynı üslup ve kompozisyonla oluşturulmuş, Urartu Krallığı'nın yıkılışına kadar yani Argišti oğlu Rusa zamanına kadar varlığını sürdürmüş olmalıdır. Urartu sanatının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi göz önüne alındığında yaşanan standartlaşmanın tipik örneklerinden biri olduğunu da söyleyebiliriz. Bu örnekler bize Urartu dönemine ait ve üzerinde çivi yazısı olmayan benzer arkeolojik objeleri de yaklaşık olarak tarihlendirme fırsatı verir.

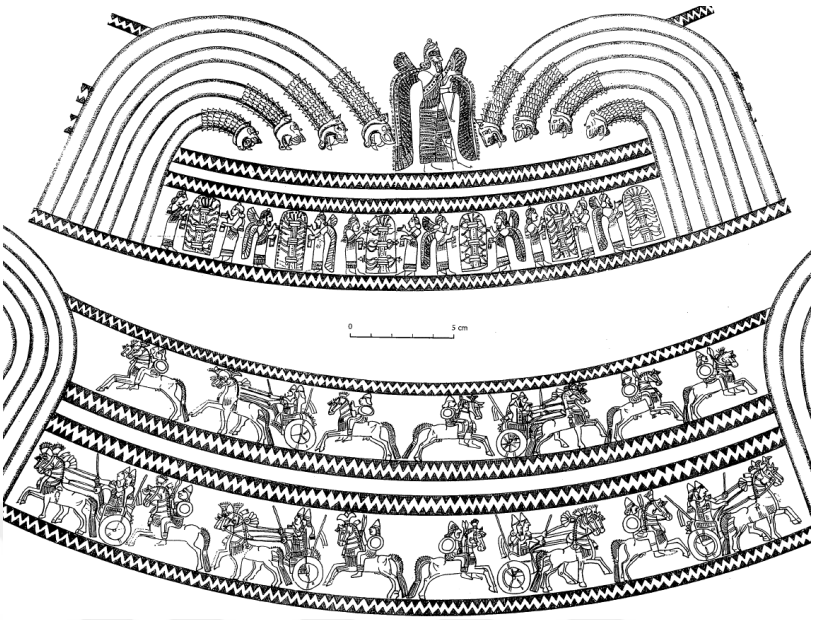
Çivi yazılı arkeolojik eserlerin yardımıyla benzer sahneleri ele alabiliriz. İlk olarak çivi yazılı olmayan ancak yukarıda bahsettiğimiz tüm ikonografik özellikleri taşıyan, Gaziantep Arkeoloji Müzesi envanterinde bulunan bir miğfer parçasını inceleyebiliriz (Çizim 49). Zikzak bordürler arasındaki sahnelerde savaş arabaları ve süvariler yer almaktadır. Her iki yanda dörder aslan başlı yılan gövdesiyle çevrelenmiş miğferin merkezindeki alanda ise üstte hayat ağacı kutsama sahnesi altta da savaş

arabası ve süvariler bulunmaktadır. Tüm bu benzer özellikler miğfer parçasının büyük olasılıkla I. Argišti veya II. Sarduri dönemlerine ait olabileceğini göstermektedir.



**Çizim 49:** Miğfer Parçası - Gaziantep Arkeoloji Müzesi (Seidl, 2004, Abb. 31)

Bir başka örnek de Almanya'da Karlsruhe müzesi envanterinde bulunan bir miğfer üzerinde bulunan sahnedir. Miğferin ön kısmında her iki yanda dört aslan başlı yılan gövdesinin çevirdiği alanın en üstünde benzer örneklerinden farklı olarak kanatlı, boynuzlu tanrısal başlık taşıyan sakallı bir figür bulunmaktadır. Bu figürün hemen altındaki zikzak bezemeli şeritler arasında hayat ağacı tohumlama ayinini yansıtan sahneler bulunmaktadır. Miğferin yan ve arka kısımlarında ise yine zikzak bezemeli şeritler arasında iki sıra halinde askeri geçit alayı sahneleri yer almaktadır. Sivri miğferlerden, atların kuyruklarının bağlı olmasına kadar tüm figürlerin ve detaylarının betimleniş şekli, I. Argišti ve II. Sarduri dönemlerindeki figürlerle aynıdır. Tek farklı detay savaş arabalarının arkasına asılan sivri çıkıntılı kalkanların varlığıdır.



**Çizim 50:** Miğfer - Karlsruhe Müzesi (Seidl, 2004, Abb. 32)

1963 yılında Çavuştepe kazılarında ortaya çıkarılan ve günümüzde ise Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan tunç bir esere ait parçalar üzerinde yer alan sahneleri (Sevin, 2007, s. 721) de bu bilgiler ışığında değerlendirebilmek mümkündür.



**Şekil 63:** Askerlerin Betimlendiği Tunç Obje - Çavuştepe (Sevin, 2007, s. 725, Res. 1)



**Şekil 64:** Şekil 65'ten Detay (Sevin, 2007, s. 726, Res. 4)

İşlevi tam olarak belirlenemeyen bu parçaların ilkinde, dokuz yapraklı palmet dizileriyle oluşturulan frizler arasında sahneler yer almaktadır. Bu sahnelerde konik miğferli birbiri peşi sıra giden iki süvari, bu süvarilerin önünde ise üzerinde kral olabilecek bir figür ile iki askerin bulunduğu hareket halindeki iki atın çektiği bir savaş arabası bulunmaktadır. Bu sahne aynı friz üzerinde, ters yöne bakacak şekilde yinelenmiştir. Sahne üzerinde yer alan kral ve süvari figürleri, Urartu sanatı için tipik olabilecek şekilde konik miğferli, sakalsız, uzun saçlı olarak betimlenmişlerdir. Süvarilerin bindiği atların başlarında sorguçlar ve alın püsküllerı ile göğüslükler detaylı olarak tasvir edilmiştir. Sahneleri ve buradaki figürleri değerlendiren Veli Sevin, savaş arabası üzerindeki biri arabacı, biri kral biri de muhafız olan üç figür ile ilgili olarak "*Başları, Urartu, Geç Hitit ve belki de Yeni Assur sanatlarında ilk kez görüldüğü üzere, içi noktalı yarım yuvarlak bir hale içine alınmış, gerideki muhafız figürü ise daima bu halenin dışında bırakılmıştır.*" demiştir (Sevin 2007, s. 722). Bahsedilen sahneyi incelediğimizde bunun bir hale betimi değil en arkada yer alan, sol

kolu aşağıda duran muhafız figürünün sağ elinde tuttuğu bir kalkan olduğunu görürüz[45].

Bronz parçalar üzerindeki işçilik daha önce yukarıda ele aldığımız örneklere göre oldukça iyidir. Detaylar daha fark edilebilir haldedir. Savaş arabalarının tekerlek detayları I. Argišti ve II. Sarduri döneminden ziyade, Nimrud'daki Assur kabartmaları üzerinde gördüklerimiz ile Toprakkale'de bulunan ve üzerinde Rusa adı okunan mühür baskısındaki betime benzer. Bu benzerlik ile birlikte daha gelişkin işçilik ve palmet motiflerinin varlığını da göz önüne aldığımızda bu bronz parçaların, Urartu Krallığı'nın son dönemlerine ait olabileceğini söyleyebiliriz.



**Şekil 65:** Araba Tekerleği Detayları
(Seidl, 2004, Abb. 43; Lehmann-Haupt, 1910, s. 261; Sevin, 2007, s. 726, res. 3)

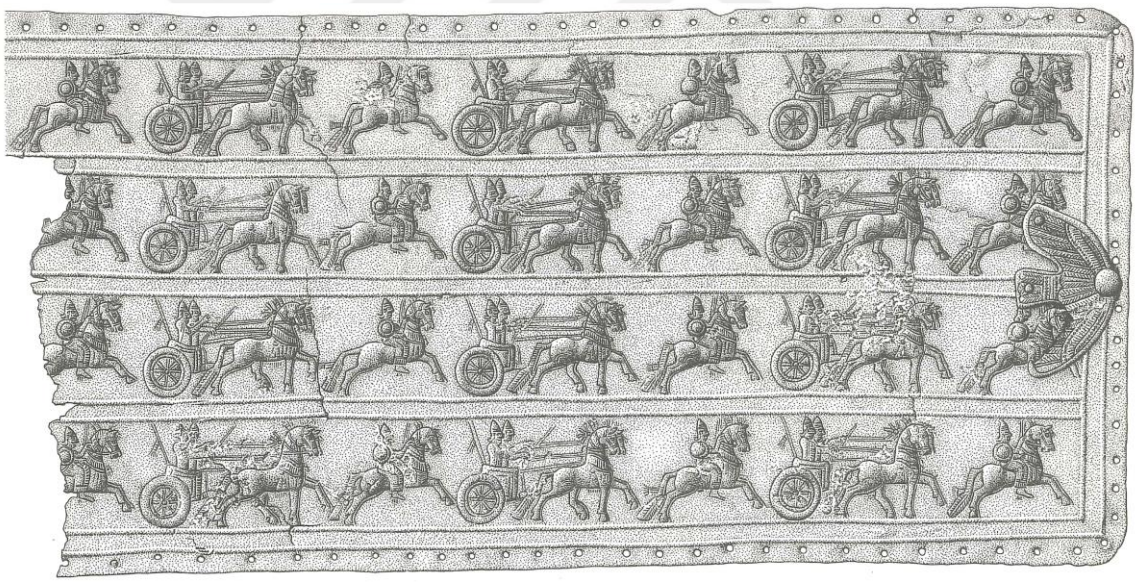
Çivi yazılı veya çivi yazılı olmasa da bilimsel arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılmış eserler üzerindeki geçit alayı sahnelerinin yanı sıra dünyanın çeşitli müzelerine yayılmış, Urartu dönemine ait olduğu düşünülen çok sayıda eser üzerinde de benzer sahneler bulunmaktadır. Özellikle bronz kemerler üzerindekiler en fazla

[45] Her ne kadar kalkan olduğunu düşünsek de Assur kabartmalarında karşımıza çıkan ve savaş arabalarında bulunan standart gibi bir obje olması da mümkün olabilir. Bronz parça üzerindeki sahneyi işleyen kişi burada kalkanı veya standardı figürlerin ve arabanın sağ tarafında durduğunu gerçekçi bir şekilde göstermeye çalışmış olmalıdır. Bkz. Şekil 52.

olanlarıdır. Bu sahnelerde de figüratif özellikler tipik Urartu stilindedir. Miğfer ve sadaklardan farklı olarak sahneler, zikzak bezemeli şeritler içinde değil düz çizgi bezemeli şeritler arasında yer almaktadır.



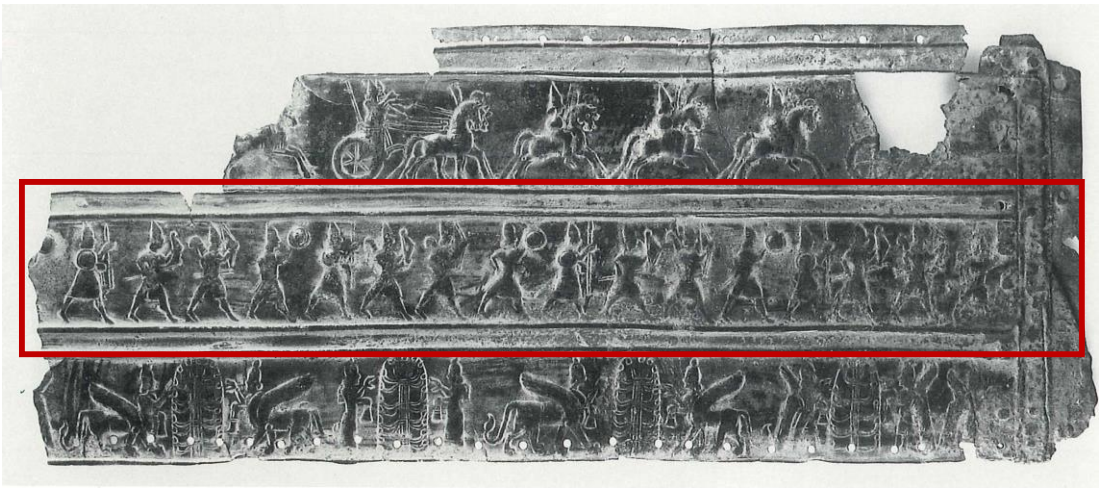
**Şekil 66:** Savaş Arabası ve Süvari
(https://collections.mfa.org/internal/media/dispatcher/608152/preview)



**Çizim 51:** Savaş Arabaları ve Süvariler (Kellner, 1991a, Taf. 1)

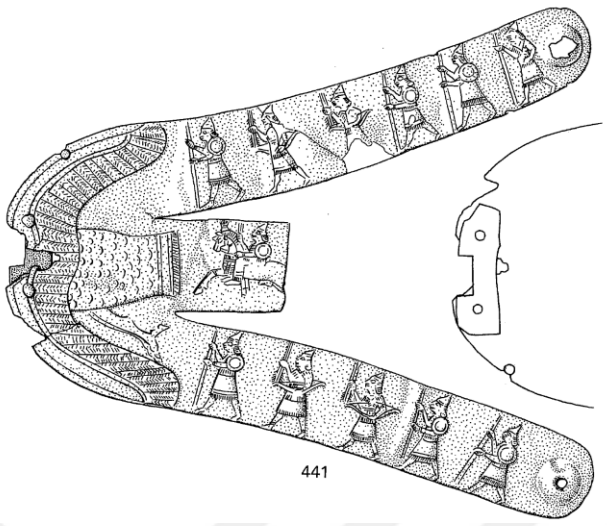
Kemerler ile kemer parçaları üzerinde, sadak ve miğferler üzerinde görmediğimiz ve sadece piyadelerden oluşan sahneler de bulunmaktadır. Figüratif özelliklerinden dolayı Urartulara ait olduğu anlaşılan ve Münih'te Archäologische Staatssammlung envanterinde yer alan aşağıdaki kemer parçasının ortadaki sahnesinde sadece piyadelerden oluşan askerler bulunmaktadır. Başlarında sivri uçlu tipik Urartu miğferleri olan bu piyadelerin bazıları ellerinde mızrak ve yuvarlak kalkanlar, bazıları ok ve yay, bazıları da kılıç ve yuvarlak kalkanlar ile betimlenmişlerdir (Seidl, 2004,

Taf. 47/a). Elbette kemerin ortasındaki çizgi bezeme ile ayrılmış banttaki bu sahne tek başına bir anlam taşımamakta, üstündeki içinde kral olabilecek yöneticinin bulunduğu savaş arabası ve süvarilerin olduğu banttaki sahne ile altındaki hayat ağacı tohumlama ayini gerçekleştirilen banttaki sahne ile birlikte değerlendirilmelidir. Urartu'nun kraliyet sembolleri bu kemer üzerinde iç içe geçmiş (Seidl, 2004, s. 204), askeri gücü ve bunun dinsel dayanağı bir arada gösterilerek, zafer ve bereket kavramlarına vurgu yapılmıştır.



**Şekil 67:** Piyadeler (Seidl, 2004, Taf. 47/a)

Yine Münih'teki Archäologische Staatssammlung envanterinde yer alan bir kemer bağlantı ucu üzerinde, ellerinde yuvarlak kalkan ile mızrakları veya ok ve yayları bulunan başlarında tipik Urartu sivri uçlu miğferleri olan piyadeler betimlenmiştir. Her ne kadar üzerlerinde çivi yazısı olmasa da askerlerin figüratif özellikleri Archäologische Staatssammlung envanterindeki kemer ve kemer ucu üzerindeki sahnelerin M.Ö. 8. yüzyıl ortalarına tarihlendirilebilmesini olanaklı kılmaktadır.



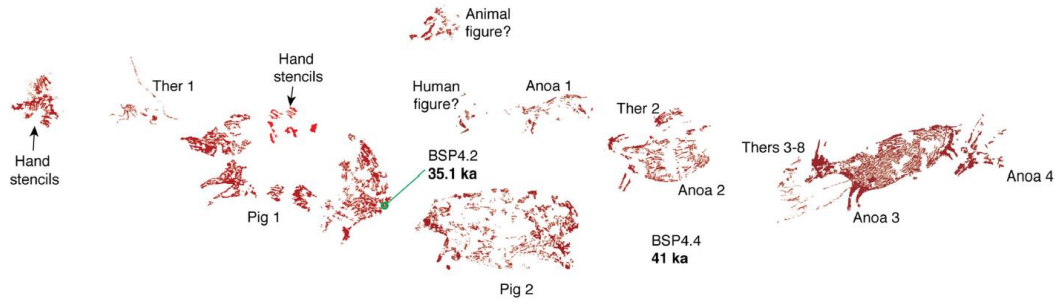

**Çizim 52:** Piyadeler (Kellner, 1991a, Taf. 87, fig. 441)

## 2.3. Av Sahneleri

İnsanoğlunun doğada göründüğü ilk andan itibaren yaşamını sürdürebilmesi ve soyunun devamını sağlayabilmesi için her canlı gibi öncelikle beslenme ihtiyacını gidermesi gerekmekteydi. Öncelikle besin maddelerini doğadan toplamaya başladığı düşünülen insanoğlu, taşlardan aletler yapmayı öğrenince de silahlar yaparak beslenme düzeninde önemli bir yere sahip olan hayvanları avlamaya başladı (Taşkıran, 2018, s. 62-63).

İnsanlık tarihinin erken dönemlerinin en önemli faaliyeti olan avcılığa ilişkin izleri ilk olarak mağara duvarlarında görmekteyiz. Günümüzde bilinen en erken avcılık sahneleri yaklaşık 44 bin yıl önceye tarihlenen, Endonezya Sulawesi'deki Leang Bulu'Sipong 4 mağarasındaki domuz ve anoa[46] avı sahnesidir (Aubert vd., 2019).

[46] Anoa, mağara resimlerinin bulunduğu Sulawesi'ye özgü küçük bir manda türüdür (Burton vd. 2005, s. 25)




**Şekil 68:** Av Sahnesi (Aubert vd., 2019, 13)

Bu tarih ve sonrasına ait Altamira, Lascaux gibi dünyanın farklı yerlerindeki çok sayıda mağarada da av sahnelerine rastlanmıştır. En yaygın görüş, bu sahnelerin dinsel bir ayinin parçası olup, büyüsel bir amaçla, av süreğinin bereketli geçmesi için mağara duvarlarına işlendiği yönündedir. Bununla birlikte o zaman ki mevcut yaşamın görselleştirilmesi amacıyla da mağara duvarlarına insanoğlunun resimler yaptığı düşünülmektedir (Özden, 2009, s. 73; Uysal, 2011, s. 34-38).

Mağara duvarları dışında insanlar zamanla av ile ilişkili resimleri Çatalhöyük'teki gibi mekân içlerine duvar üzerine yapmaya başlamışlar (Mellart, 1967, res. 54-55; Clamagirand & Pelon, 2009, fig. 8-9), sonrasında ise mühürler, kabartmalar, metal eşyalar gibi çok çeşitli objeler üzerine bu sahneleri aktarmışlardır.



**Şekil 69:** Çatalhöyük'ten Av Sahnesi (https://regenaxe.files.wordpress.com/2016/12/img_2459.jpg)

Başlangıçta zorunlu ihtiyaçlardan doğan avcılık, zaman içerisinde dönüşüm yaşayıp farklı anlamlar da kazanmaya başlamıştır. Bunların başında zorunlu olmayan, eğlence veya spor amaçlı yapılan avcılık faaliyetleri gelmektedir. Avcılık, geçmişten günümüze eğlence ve spora ek olarak insanların, güçlerini ispatladığı ve egolarını tatmin ettiği bir alan olmuştur. Öyle ki tarihin her döneminde karşımıza çıkan av sahneleri, özellikle insanın gücünü tasvir etmede savaş temasıyla birlikte en sık kullanılan temalardandır. Gücü sembolize eden av sahnesi, aynı zamanda bir iktidar göstergesidir. Bu sahnelerdeki ana figür yani kral, kudretli ve muzaffer bir avcı olarak betimlenir. Avlanan hayvan ne kadar güçlü ve ihtişamlıysa, kralın gücü de o kadar artar (Naskali, 2008, s. XI). Elbette av betimlemeleri sadece kralın kahramanlığını ve vurucu gücünü temsil etmiyordu. Maul'a göre "*Avlar, aynı zamanda kralın ne türden olursa olsun tüm tehdit edici güçleri yenme ve böylece ülkeyi barış ve düzen içinde tutma konusundaki temel yeteneğini gözle görülür ve örnek teşkil edecek şekilde ortaya koyma görevini de üstlenmiştir*" (Maul, 2000, s. 24).

Urartu sanatında karşımıza çıkan av sahnelerini incelemeden önce Urartu ile çağdaş ve yakın ilişki içinde olan Yeni Assur, Geç Hitit, Frig gibi M.Ö. I. binyılda var olmuş uygarlıkların sanatlarına da kısaca bir göz atmalıyız.



**Şekil 69:** Uruk Steli Üzerinde Aslan Av Sahnesi (Wang, 2021, s. 48, fig. 2)

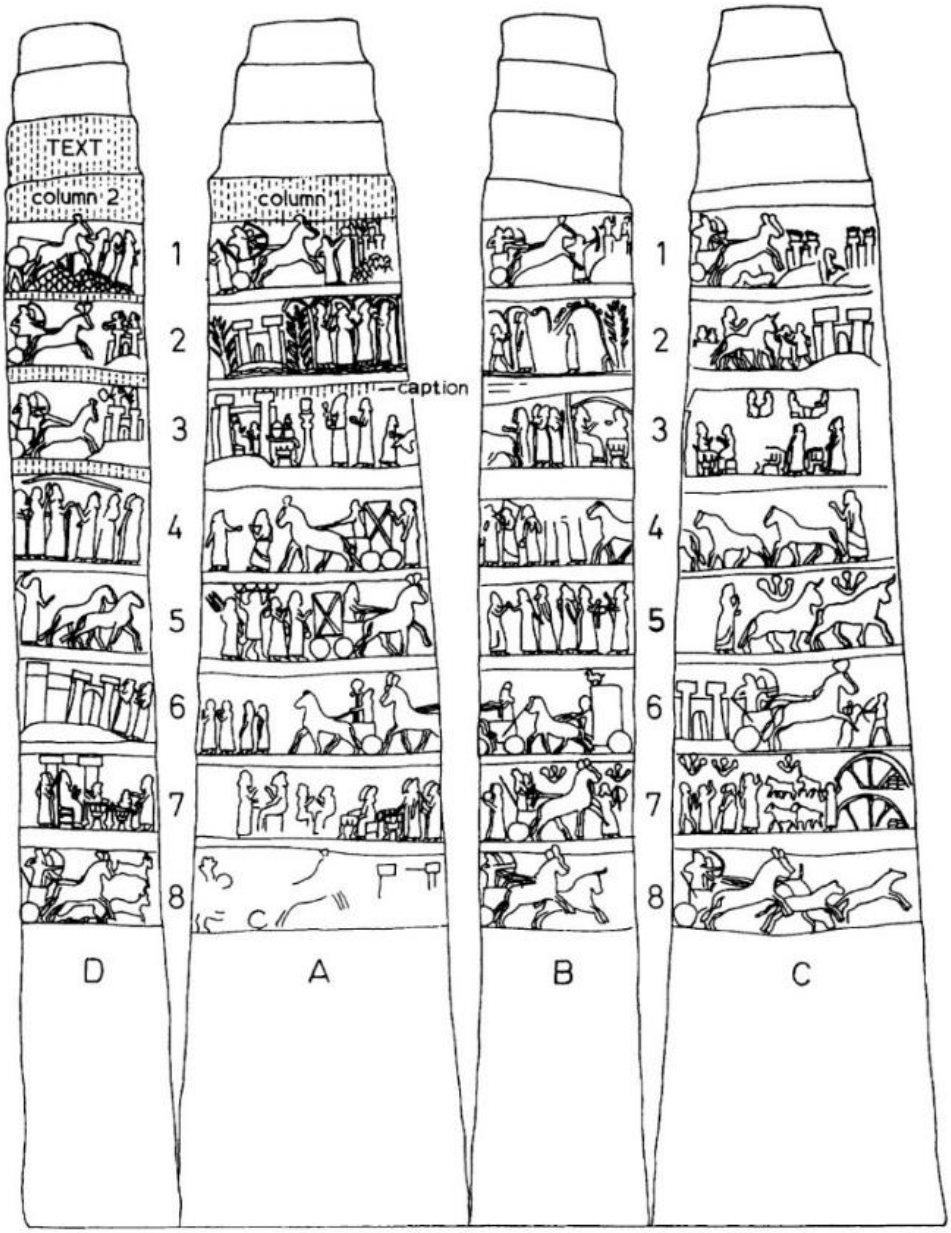
Uruk dönemi yani yaklaşık M.Ö. IV. binyıldan itibaren Mezopotamya sanatında karşımıza çıkmaya başlayan bu türdeki av sahneleri, özellikle M.Ö. I. binyılda, Yeni Assur döneminde, daha da belirginleşir ve o dönemin tüm uygarlıklarında karşımıza çıkar. Assur kralının aslan veya boğa avlamasını konu alan sahneler, özellikle kralların saraylarını süslemek ve gelen konuklara güçlerini göstermek için yaptırdıkları taş duvar kabartmaları yani orthostatlar üzerinde karşımıza çıkar (Köroğlu, 2008, s. 3). Ovalık bir coğrafi alanda kurulmuş Mezopotamya krallıkları için dağlık bir alana sefer düzenlemek oldukça zor ve karmaşık bir işti. Benzer şekilde av hayvanlarının bulunduğu bu dağlık bölgelerde düzenlenecek av faaliyetleri de benzer zorluk derecesine sahipti. Dolayısıyla kralların saraylarının bulunduğu şehir merkezlerinden yüzlerce kilometre ötelerde, dağlık alanlarda yaptıkları avlanma faaliyetleri -bir diğer deyişle av partileri- ve bunların organizasyonu krallara güçlerini gösterme, kudretlerini sergileme fırsatı sunardı (Köroğlu, 2008, s. 4). Öyle ki arkeolojik kalıntılar ve yazılı belgelerden[47] av faaliyetlerinin, Yeni Assur kralları tarafından önemli bir propaganda malzemesi olarak kullanıldığı anlaşılır.

Yeni Assur sanatında av sahneleri, kralın kudretini sergileme üzerine kuruludur. Aslanlar veya boğalar olabildiğince ihtişamlı tasvir edilmişlerdir. Bu dönemde en erken av sahnesi örneklerinden birini I. Assurnasirpal zamanına ait olduğu düşünülen Beyaz Obelisk üzerinde görürüz[48]. Dört bir tarafına sekiz şerit halinde, zafer ile güç vurgusu içeren farklı konuların tasvir edildiği bu obeliskin en alt kısmındaki yani sekizinci sıradaki sahneler, kralın avlanması konusuna ayrılmıştır. Toplam dört panodan oluşan bu sahnelerde araba üzerindeki kral[49], sırasıyla aslan, boğa, atgiller familyasından bazı hayvanlar (yaban eşeği?) ile dağ keçilerini avlarken betimlenmiştir (Pittman, 1996, s. 355; Köroğlu, 2008, s. 6).

[47] III. Şalmaneser dönemine ait Sultantepe'de, Qurdi-Nergal Arşivi'nde bulunan bir tablette şu yazılar okunur: "*Assur'da kral sevinçle bir aslan avı [gerçekleştirdi]; [..., girdi] tüm ülkesiyle birlikte Ištar'ın huzuruna çıktı.*" (SAA 03 017; çevrimiçi: http://oracc.org/atae/P338360)

[48] Her ne kadar British Museum'da I. Assurnasirpal dönemine ait bir eser: olarak sergilense de I. Assurnasirpal dönemine mi yoksa II. Assurnasirpal dönemine mi ait olduğu konusu tartışmalıdır. Bu tartışmalar için bkz. Sollberger, 1974; Reade, 1975; Pittman, 1996; Amin, 2017.

[49] Aslan avı ile ilişkili sahne net değildir. Bu pano oldukça zarar görmüştür. Ancak kralın üzerinde olduğu araba ile arabanın arkasından gelen aslanın pençesi görülebilmektedir. Bu yüzden bu panoda aslan avının betimlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.




**Çizim 53:** Beyaz Obelisk'in Çizimi (Pittman, 1996, s. 338)

Yeni Assur sanatının erken dönemlerinden itibaren kendine yer bulan av sahnelerinin en iyi örnekleri, Assur çivi yazılı belgelerine göre hayatı boyunca 450 aslanı öldürmekle övünen II. Assurnasirpal (Köroğlu, 2008, s. 5) dönemine ait Nimrud Kuzey Batı Sarayı duvarlarını süsleyen kireç taşı orthostatlar üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu orthostatlarda Assur kralı, atların çektiği bir araba üzerinde, elindeki yay ile ok fırlatmak üzere olduğu halde betimlenmiştir. Başındaki kraliyet başlığı ile arabacı ve diğer asker figürlerinden ayrılır. Araba üzerinde sadaklar asılıdır. Arabayı

çeken atlar süslü gemleri, alınlık, yanaklık, göğüslük gibi detaylı aksamlarıyla dikkat çekerler. Kral tarafından avlanan aslanlar, Ur Standardı üzerindeki yenilmiş düşman askeri betimi gibi eski bir geleneği hatırlatır şekilde arabayı çeken atların ayakları altında, üzerlerine saplanmış oklar olduğu halde, çaresiz ama ağızları açık kükrer ve can çekişir halde betimlenmişlerdir. Bazı sahnelerde, kralın üzerinde bulunduğu arabanın hemen arkasında sivri bronz miğferleriyle aslanların kontrollü ve güvenli bir şekilde avlanmasını sağlayan askerler de tasvir edilmiştir. Ayrıca orthostatları işleyen Assurlu sanatçıların, tüm figürlerin kas hareketlerini olabildiğince gerçekçi betimledikleri de görülmektedir.



**Şekil 70:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan ve Günümüzce British Museum'da Sergilenen II. Assurnasirpal'in Aslan Avını Gösteren Kireç Taşı Orthostat (Yaklaşık M.Ö. 870-860) (www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0)



**Şekil 71:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan ve Günümüzce British Museum'da Sergilenen II. Assurnasirpal'in Aslan Avını Gösteren Kireç Taşı Orthostat (Yaklaşık M.Ö. 870-860) (www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0623-11)

Yeni Assur döneminde av partilerinin ardından, kralın ayakları altına serilmiş aslan veya boğanın çevresinde, müzik ve içki eşliğinde tanrılar onuruna yapılan kutsal törenler, orthostatlar üzerindeki sahnelerde karşımıza çıkar. Bu sahnelerde kral, krallık alametleriyle ve diğer herkesten daha belirgin özelliklerde olacak şekilde betimlenmiştir (Köroğlu, 2008, s. 5). Kutsal bir törenle sonlandırılan av partilerinin dinsel bir öneminin de olduğu aşikârdır. Burada kral, avladığı hayvanları tanrılara adayarak dini bir görevi yerine getirmiş olmalıdır.



**Şekil 72:** Nimrud Kuzey Batı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan ve Günümüzce British Museum'da Sergilenen II. Assurnasirpal'in Avladığı Boğayı Ayaklarının Dibinde Gösteren Kireç Taşı Orthostat (Yaklaşık M.Ö. 870-860) (www.britishmuseum.org/collection/image/857578001)

Av sahnelerinin özellikle de aslan avı sahnesinin Assur döneminde ayrı bir yeri olduğu arkeolojik kalıntılarla sabittir. Öyle ki Assur İmparatorluğunda herhangi bir devlet adamı göreve atandığında, imparatorluğun amblemi olduğu düşünülen şahlanan bir aslanı öldüren kral tasvirinin işlendiği mühür yüzük, yetkilerini kral adına kullanabilmesi için verilmekteydi (Radner, 2008, s. 487). Kazılarda ortaya çıkarılan bullalar bu konudaki en somut kanıtlardır. Kralî aslan avı sahneleri Assur için en bilinen kraliyet ikonografisini oluşturmaktadır (Wagner-Durand, 2019, s. 235).



**Şekil 73:** Koyuncuk'ta Bulunmuş, M.Ö. 715 Yılına Tarihlenen
Assur Kralının Aslan Avını Gösteren Damga Mühür Baskısı (British Museum Koleksiyonu)
(www.britishmuseum.org/collection/object/W_SM-2276)

Yukarıda da belirttiğimiz üzere Yeni Assur'un kuruluşundan yıkılışına kadar geçen süre içerisinde av sahneleri, orthostatlardan mühürlere kadar pek çok eser üzerinde kendine yer bulmuştur. Özellikle yıkılışa giden süreçte, Ninive Kuzey Saray'da Assurbanipal zamanına tarihlenen ve M.Ö. 645-635 tarihlerinde yapıldığı düşünülen orthostatlar oldukça gerçekçi tasvir edilmiştir. Burada aslan avlarının saray çevresinde olduğu sanılan bahçelerde kontrollü olarak gerçekleştirildiği açık olarak görülmektedir. Orthostatlar üzerindeki sahneleri incelediğimizde olayın gerçekleşme sırasına göre panolara ayrıldığını görürüz. İlk panoda aslanın kral tarafından avlanması

için kafesten bir saray görevlisi[50] tarafından çıkarılması, ardından aslanın kralın üzerine hücumu ve yine saray görevlilerin yardımıyla aslanın oklanarak avlanması tasvir edilmiştir. Hemen altındaki panoda ise aslanın kırbaçlı bir saray görevlisi tarafından kontrol altında tutulması, araba üzerindeki askerlerin ava hazır halde ellerindeki mızraklarla beklemesi, kralın aslanı kuyruğundan tutarak gücünü göstermesi betimlenmiştir.



**Şekil 74:** Ninive Kuzey Sarayı Orthostatları Üzerinde Aslan Avı Sahnesi, Assurbanipal Dönemi (British Museum) (www.britishmuseum.org/collection/image/103513001)

En alttaki panoda yer alan sahnede ise yukarıdaki satırlarda da belirttiğimiz üzere aslanları avlayan daha doğrusu kontrollü olarak öldüren kral, aslanların cesetlerini, üzerinde çeşitli yiyeceklerin bulunduğu aslan ayaklı bir masa önüne bırakarak libasyon yapmaktadır. Sağ elinde libasyon yaptığı kâse, sol elinde ise aslanları öldürdüğü yay ile okları tutmaktadır. Kralın hemen arkasında yelpaze tutan, yay ile mızrak taşıyan, kralın atlarını tutan saray görevlileri vardır. Masanın diğer tarafında ise iki saray görevlisi lir benzeri bir çalgı çalmaktadır. Onların hemen

[50] Buradaki figürü saray görevlisi olarak tanımlamamızın nedeni Assur ikonografisinde kralın yakınında bulunan, çoğu araştırmacı tarafından "*hadım*" olarak nitelenen sakalsız kişilerle benzer şekilde betimlenmiş olmalarıdır.

arkasında da bazı saray görevlileri öldürülen başka bir aslanın cesedini taşıyarak masaya doğru getirmektedirler. Tüm bu sahneler bir güç gösterisini yansıtmalarının yanı sıra dinsel bir ayini de yansıtmaktadır. Öyle ki orta panodaki kartuş içindeki Assurca çivi yazısında şunlar okunmaktadır:

> *Ben, evrenin kralı, Assur ülkesinin kralı Assurbanipal, kraliyet sporumda, bir ova aslanını kuyruğundan yakaladım ve güvendiğim tanrılar Ninurta ve Nergal'in emriyle, kafatasını kendi topuzla ezdim.* (Streck, 1916, s. 306)

Benzer şekilde en alt panoda yer alan kartuş içindeki Assurca çivi yazısında da şunlar okunmaktadır:

> *Ben, Assurbanipal, dünyanın kralı, Assur ve Ninlil'in üstün güçle donattığı Assur ülkesinin kralı, aslanları savaşın leydisi İštar'ın korkunç yayıyla onlara nişan alarak öldürdüm. Onlara bir sunu sundum, üzerlerine bir şarap libasyonu döktüm.* (Reade, 2018, s. 62) [51]

Orthostatlar üzerindeki ikonografi ile çivi yazılarının da açıkça gösterdiği üzere av sahneleri, özellikle de aslan avı sahneleri, dinsel bir ayinin yansımasıdır. Av ve bu avın tanrılara sunulması belki de kralın devletinin devamlılığı için tanrılara belirli zamanlarda yapmakla yükümlü olduğu en önemli kralî törenlerden biriydi[52]. Öyle ki

---

[51] Bu metin Streck tarafından şu şekilde çevrilmiştir: *Ben Assur'un (ve) Ninlil'in yüce güç bahşettiği dünyanın kralı, Assur kralı Assurbanipal'im. Öldürdüğüm aslanlara gelince; (yani) üzerlerine savaşın efendisi İštar'ın korkunç til (?) panu'sunu kurdum. Onlara bağış yaptım. Bir libasyon olarak üzerlerine şarap döktüm.* (Streck, 1916, s. 304)

[52] Eski Babil döneminde, Mari Kralı Zimri-Lim'e yazılmış bir mektupta Vali Yaqqim-Addu, aslan öldürmenin sadece kralın yetkisinde olduğunu belirten tanımlamalar yapmış, aslan öldürülmesini bir tabu olarak ifade etmiştir. Bu mektupta şunlar yazmaktadır: "*Efendime konuş, hizmetkârın Yakkim-Addu böyle söylüyor. Gece Bit-Akkaka'da, bir ahırda bir dişi aslan yakalandı. Ertesi sabah bana haber verildi ve ayrıldım. O aslanı kimse öldürmesin diye bütün gün Bit-Akkaka'da kaldım, kendi kendime, 'onu (aslanı) efendime canlı götürmeliyim' diyerek. Ona bir ... ve bir domuz (?) attım; onları öldürdü, bıraktı. Ve onları hiç yemek istemedi. Bidaha'ya kafes getirilmesi gerektiği mesajını gönderdim. (Ama) ertesi gün, kafes bana ulaşmadan aslan öldü. Bu dişi aslanı inceledim; yaşlı ve hastaydı. Efendim "Biri o aslanı öldürmüş olmalı" diyebilir. Biri bu aslana dokunduysa, (bana) Efendimin* ***tabusunu*** *(yıkmışım) gibi (davranılmalıdır). Şimdi, bu aslan öldüğü için derisini yüzdürdüm ve (etini) yenilmesi için verdim.*

yukarıda ele aldığımız orthostat dışında Ninive Kuzey Saray'da başka orthostatlar üzerinde benzer sahneler bulunur. Bu sahnelerde kralın aslanı ayakta elinde kılıcıyla, ayakta ok ve yayla, at üzerinde mızrakla avladığını görürüz. Ayrıca aslan dışında köpeklerin de yardımıyla yaban eşeklerini de kralın avladığını görürüz. Başka orthostatlarda ceylan ve yabani boğa da avlanan hayvanlar arasında karşımıza çıkarlar (Reade, 2018, s. 56).



**Şekil 75:** Ninive Kuzey Sarayı Orthostatları Üzerinde Aslan ve Yaban Eşeği Avı Sahneleri, Assurbanipal Dönemi (https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613398213)

Özetleyecek olursak geleneksel bir tema halini alan Yeni Assur dönemi kralî av sahnelerinde, öncelikle ava çıkılması konusu ele alınır ve sahne bu şekilde başlatılır. Ardından kral aslana[53] hücum eder veya aslan saldırısıyla karşı karşıya kalır. Bu esnada kral kahramanca hareketler sergileyerek karşısındaki aslanı mızrak, ok, kılıç vb. bir silahla ayakta, at sırtında veya savaş arabası üzerindeyken öldürür ve son olarak tanrılara bir libasyon eşliğinde sunar (Wagner-Durand, 2019, s. 243).

Yeni Assur döneminde bu kadar önemli bir hale gelmiş av sahneleri aynı dönemde var olan ve Assurla sıkı ilişkileri bulunan Geç Hitit dünyasında da kendine

*Aslan ihtiyardı ve zayıflığından dolayı öldü.*" (Watanabe, 2002, s. 85; Wagner-Durand, 2019, s. 242-243)

[53] Elbette aslan dışında başka av hayvanları da Assur ikonografisinde görülmektedir. Ancak aslan avı sahneleri yoğunlukta olduğundan buradaki durumu en iyi aslan avı örneğinde anlatmanın daha anlaşılır olacağını düşündük.

önemli bir yer bulmuştur. Geç Hitit dönemine ait ikonografik öğe barındıran eserler üzerinde aslan, boğa, geyik, ayı, kuş, tavşan ve balık avlanmasını konu edinen sahnelere rastlarız (Pınarcık vd. 2017, s. 396; Ünal, 2012, s. 677).

Geç Hitit dönemine ilişkin av sahneli eserler de Assur gibi orthostatlar üzerinde daha çok karşımıza çıkmaktadır. Tell Halaf'ta bulunmuş ve M.Ö. 9. yüzyıla tarihlendirilen aslan avının betimlendiği bazalt bir orthostat üzerindeki sahne, kültürel etkileşimi en net şekilde yansıtmaktadır. Burada savaş arabasının üzerinde elinde yayı ile kral ve yanında araba sürücüsü betimlenmiştir. Arabayı çeken atın ön ayakları havada olduğu halde altında ölmüş bir aslan olduğu görülür. Atın üzerinde ise kartal veya şahin olabilecek kanatları iki yana açık halde yırtıcı bir kuş bulunmakta ve krala doğru bakmaktadır. Orthostat üzerindeki bu ikonografi, Ur Standardından beri Mezopotamya'da sıklıkla karşılaşılan, Yeni Assur döneminde ise en iyi örneklerinin verildiği kompozisyonu yansıtır.



**Şekil 76:** Tell Halaf'ta Bulunmuş Aslan Avı Konulu Geç Hitit Dönemi Orthostatı (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324008)

Genelde Arami biçemi olarak bilinen bu orthostat üzerindeki figür tasarımı ve işçilik, Yeni Assur dönemi örneklerinin çok gerisindedir. Benzer şekildeki diğer

sahnelerdeki işçiliğin de Yeni Assur örnekleriyle işçilik yönünden karşılaştırılamayacağı açıktır. Ahmet Ünal Geç Hitit dönemine ait av sahnelerinin yer aldığı eserleri Yeni Assur'un ilkel birer kopyası olarak tanımlar (Ünal, 2012, s. 677).

Malatya Arslantepe'den çıktığı bilinen ve günümüzde Louvre Müzesi'nde sergilenen başka bir orthostat üzerinde ise geyik avı sahnesini görürüz. Figürler yine Arami biçemindedir. Savaş arabası üzerindeki kralın elinde ok fırlatmaya hazır halde gerilmiş yay betimlenmiştir. Atın yanında bir av köpeği bulunmaktadır. At, köpek ve geyik koşar haldedirler.



**Şekil 77:** Malatya Arslantepe'de Bulunmuş Geyik Avı Konulu Geç Hitit Dönemi Orthostatı (https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123055)

19. yüzyılda Sakçagözü'nde bulunmuş ve yine bu zamanda Almanya'ya götürülen bazalt bir orthostat üzerinde de aslan avıyla karşılaşırız. Rozet motifleri, sahneyi yukarıdan ve aşağıdan sınırlandıran motifler ile kanatlı güneş kursu betimi Yeni Assur dönemi ikonografisine çok daha yakındır. İşçilik de diğer Geç Hitit örneklerinden daha niteliklidir.



**Şekil 78:** Sakçagözü'nde Bulunmuş Geç Hitit Dönemi Orthostatı Üzerinde Aslan Avı Sahnesi (Berlin Vorderasiatisches Museum)

Kanatlı güneş kursunun altında yer alan savaş arabası üzerinde sakallı iki figür bulunmaktadır. Biri arabayı sürerken diğeri yayını germiş ve aslana doğru fırlatmak üzeredir. Arabayı çeken atlar Yeni Assur örneklerindeki gibi süslü göğüslük, alınlık gibi aksamlarıyla tasvir edilmişlerdir. Arabanın hemen önünde sakalsız ve muhtemelen bedeninin üst yarısı çıplak bir saray görevlisi, sol elindeki mızrağını aslana saplamış, havada olan sağ elinde ise balta tutmaktadır. Kükrer haldeki aslanın hemen önünde ise sivri miğferli, sakallı bir figür, iki eliyle tuttuğu mızrağını aslanın kafasına saplamaktadır. Sahnedeki figürlerin boyutlarının eşit olmaması ilk dikkat çeken hususlardandır. Yeni Assur örneklerinde aynı pano üzerindeki sahnede, kralın hem ayakta kılıçla, mızrakla veya okla hem de savaş arabası üzerinde ok veya başka silahlarla aslan avladığını görebilmekteyiz. Buradaki kompozisyon mantığı da benzer şekilde işlemiş olabilir. Öyle ki bu sahnedeki kral figürü hem araba üzerindeki ok fırlatmak üzere olan figür hem de aslanın kafasına iki eliyle tuttuğu mızrağı saplayan sivri uçlu miğfer giyen figür olabilir.

Geç Hitit dönemi av sahnelerini, yukarıdaki örneklerin yanı sıra burada ele alamadığımız diğer örneklerle birlikte değerlendirdiğimizde, işçilik ve figür tasarımlarının dönemin en gelişkin sanat ürünlerini ortaya koyan Yeni Assur sanatından birçok açıdan farklı olduğunu ancak kompozisyon ve anlatılmak istenen konu açısından Yeni Assur sanatından olabildiğince fazla etkilendiğini belirtmemiz

gerekir. Bununla birlikte yukarıda kısaca bahsettiğimiz Malatya Arslantepe'dekine benzer şekilde Kargamış, Zincirli, Karatepe gibi önemli Geç Hitit yerleşmelerindeki orthostatlar üzerinde de geyik avını anlatan sahneler bulunmaktadır. Bu durum belki de Geç Hitit av sahnelerini oluşturan kompozisyondaki en ayırt edici özelliktir.

M.Ö. I. binyıl Ön Asya dünyasının önemli uygarlıklarından biri olan ve Assur kaynaklarında Muşkiler olarak bahsedilen Friglere ait eserler üzerinde benzer av sahnelerini aradığımızda ne yazık ki arkeolojik kalıntılar büyük bir sessizliğe bürünürler. Gelişkin taş, metal ve seramik işçiliğinin gözlemlendiği Frig sanatında av sahnelerinin karşımıza çok az çıkması oldukça düşündürücüdür. Arslantaş, Arslankaya, Yılantaş gibi aslan figürlerinin olduğu Frig kaya anıtlarını, at, aslan ve boğa figürlerinin yer aldığı orthostatları, bronz kazanlar ve ağız kısımlarını süsleyen boğa figürlerini, renkli Frig seramikleri üzerindeki çeşitli hayvan betimlerini göz önüne aldığımızda, av sahnelerinin neredeyse yok denecek kadar az olduğunu görürüz. Belki bu durumu, bugüne kadar yapılan arkeolojik kazıların azlığıyla veya Mezopotamya sanatının etki alanından biraz daha uzakta olmasıyla açıklamak mümkün olabilir. Bununla birlikte Urartu sonrasına yani M.Ö. 6. yüzyıl ortalarına tarihlendirilen ve Emircik Yaslanbayır ile Gordion'da bulunan pişmiş toprak kaplama kiremitleri üzerinde bazı av sahnelerini görürüz[54]. Bu av sahnelerinin ilkinde Mezopotamya'daki örneklerine benzer şekilde araba üzerindeki bir kral yardımcı askerleriyle birlikte geyik avındadır. Bir başka av sahnesinde ise bir erkek kahramanın, elindeki kılıcı boynuzundan tuttuğu boğanın boğazına saplayarak öldürmeye çalıştığını görürüz. Araştırmacılar bu sahnede antik çağın önemli mitolojik hikâyelerinden biri olan Theseus'un Minotauros'u öldürmesinin betimlendiği konusunda hemfikirdirler[55].

[54] Sivas, 2002, s. 298, res. 13.; Sivas & Şentürk, 2017, s. 230; Glendinning, 2002, s. 29. Fahri Işık ise bu pişmiş toprak kaplama ve üzerindeki ikonografinin Geç Hitit orthostatlarından etkilenen özgün bir Frig ürünü olduğunu savunur. Bu nedenle de genelde MÖ. 6. yüzyıla yapılan tarihlendirmenin 150 yıl daha erkene çekilmesi gerektiğini belirtir (Işık, 1991, 64; Işık, 2003, 22).

[55] Fahri Işık, Frig dönemine ait bu pişmiş toprak kaplama levhaları üzerindeki boğa öldüren kahraman sahnesini Halaf'taki bey-boğa adam mücadele sahnesiyle ilişkilendirir (Işık 2003: 22) ve doğulu köklerine vurgu yapar (Işık, 1991, s. 82).



**Şekil 79:** Gordion'da Bulunmuş Pişmiş Toprak Kaplama Kiremidi ve Çizimi (Körte & Körte, 1904, s. 158, Abb. 141) (https://www.penn.museum/sites/gordion/makaleler/mimarlik-ve-sanat/mimari-pismis-toprak-2/) (Glendinning, 2002, s. 29)



**Şekil 80:** Gordion'da Bulunmuş Terakota Çatı Kiremidi (Sivas & Şentürk, 2007, s. 230)

Her ne kadar Urartu yazıtlarında av ve avcılık ile ilgili doğrudan herhangi bir veri bulunmasa da (Gökce, 2018, s. 313), diğer Ön Asya uygarlıklarında da sıkça rastlandığı şekilde, birçok yazıtta Urartu kralları kendilerini çoban olarak tanımlar[56]. Av sahnelerinde kralın, sürüsünü ehlileştiren, onlarını kontrol altına alan bir çoban ve kendi halkını kontrol altında tutan, düşmanlarını dize getiren güçlü bir komutan gibi gösterilmesi amaçlanmış olmalıdır. Bazı metal eserlerde av ile savaş sahnesinin iç içe geçmesi bu görüşümüzü destekler niteliktedir.

Urartu sanatında da kendine yer bulan av sahneleri, özellikle kemer, miğfer, kalkan, at göğüslüğü gibi metal eserler üzerinde yer almaktadır. Erebuni'deki duvar resminde yer alan av sahnesinin ise Urartu çağına ait olup olmadığı tartışmalıdır. Urartu sonrasındaki bir döneme ait olması daha olasıdır. Ayrıca belirtmek gerekir ki av sahnesi içeren hiçbir eser üzerinde yazıt bulunmamaktadır. Dolayısıyla av sahneleri olan eserlerin tarihlendirilmesi oldukça tartışmalıdır. Tli, Zakim, Gusci, Dedeli ile Nor Areş üzerinde av sahnesi olan kemerlerin bulunduğu yerleşimlerdendir (Azarpay, 1968, s. 48, 49, 51; Barnett, 1963, s. 195, 197, 198; Kellner, 1991a, Taf. 12, fig. 63 Piotrovsky, 1966, s. 358).

Urartu sanatının ürünü olan eserler üzerindeki av sahnelerini incelerken özellikle insan figürü ile aslan ve boğaların yer aldığı sahnelerin de av sahnesine dâhil edildiğini görürüz. Bu sahnelerin av sahneleri ile ilişkili olmayıp, tıpkı savaş sahnelerindeki gibi bir geçit alayı hali söz konusu olduğunu düşünmekteyiz. Adı geçen sahnelerdeki aslan ve boğalar av kavramı ile tezat bir şekilde güç sembolü olarak kullanılmış olmalıdırlar. Bu durum, Eski Ön Asya uygarlıklarında sıklıkla karşılaşılan güç ve tanrısal simge ikonografisinin olağan bir tezahürü olmalıdır.

Urartu dönemi av sahnelerini içerik olarak üç gruba ayırmanın doğru olacağını düşünmekteyiz. Bunlardan ilki insanların avcı olarak betimlendiği sahneler, ikincisi karışık yaratıklar ve tanrısal varlıkların avcı olarak tasvir edildiği sahneler ve son

[56] Movana Steli'nde I. Rusa şöyle söyler: "*[. . . ] Bayram için [her gün] buraya geldim. Ben Rusa, Tanrı Ḫaldi'nin hizmetkârı, halkın gerçek* ***çobanı****, (ben) Tanrı Ḫaldi'nin evine yaklaşan, (ben) savaştan korkmayan biriyim*". Bkz. CTU A 10-03; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007087

olarak da hem insanların hem de karışık yaratık ve tanrısal varlıkların avcı olarak betimlendiği sahnelerdir.

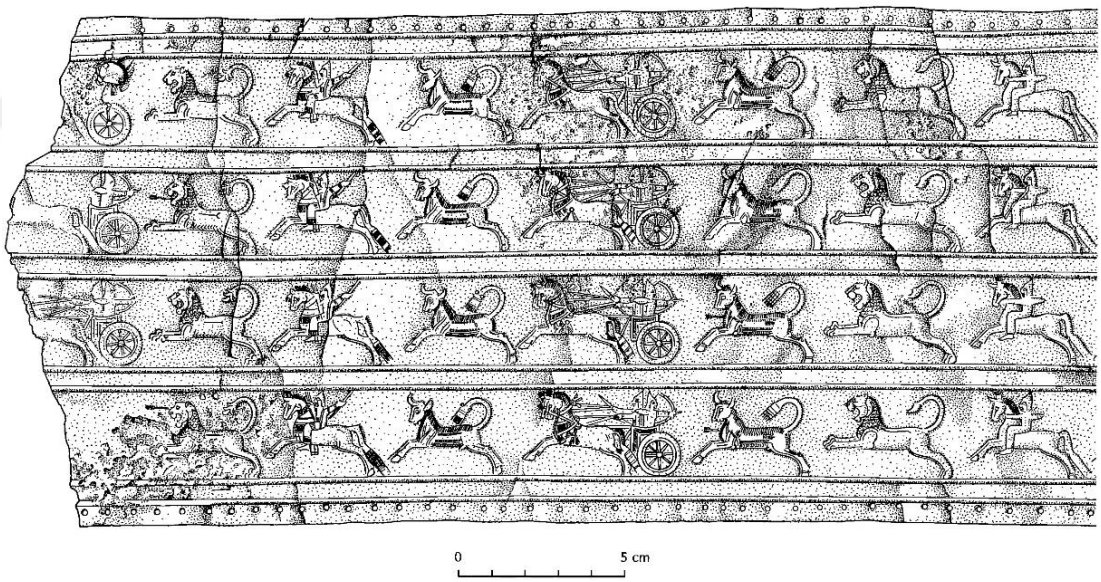
Av sahnesinin betimlendiği eserlere arkeolojik kazılarda rastlanmasına rağmen daha önce de belirtiğimiz gibi hiçbir yazıtlı eserde av sahnesiyle karşılaşmamamız da bir başka ilginç konudur. Konuyla ilgili yaptığımız incelemede hiçbir Urartu kralına ait yazıtlı bir eser üzerinde av sahnesine rastlamadık.

### 2.3.1. İnsanların Avcı Olarak Betimlendiği Sahneler

Urartu sanatında insanların avcı olarak betimlendiği sahnelerde üç önemli figür karşımıza çıkar. İlki atların çektiği ve bir sürücünün bulunduğu araba üzerinde avlanan figür, ikincisi at üzerinde elindeki mızrak ile avlanan figür ve üçüncüsü de yaya olarak, elindeki ok ile yay veya mızrak ile avlanan figürdür. Avlanan hayvanlar ise genellikle Assur sanatından bildiğimiz aslan ve boğalardır. Aslan ve boğa her ne kadar av hayvanı olarak gösterilse de aynı zamanda bu sahneyle tezat bir şekilde birer güç sembolü olarak kullanılmıştır. Özellikle bronz kemerlerin birleşim noktalarında tek başına ve büyük bir figür olarak işlenen aslan tasviri bu durumu kanıtlar. Aslan ve boğanın yanı sıra çok az örnekte keçi avlandığı da görülmektedir. Av sahnelerinin yer aldığı hiçbir eserin üzerinde çivi yazısı bulunmamaktadır. Bu durum sahnelerin tarihlendirilmesini ve hangi dönem itibariyle Urartu sanatında kendine yer bulduğunu öğrenmemizi zorlaştırır.

Araba üzerinde avlanan figürler genellikle bronz kemer parçaları üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Arabanın betimlenmesi tıpkı savaş sahnelerindeki gibidir. Araba üzerinde mutlaka bir sürücü ile muhtemelen kral/yönetici olan avcı figürü bulunmaktadır. Çift atın çekmiş olduğu arabalarda atlar, sorguç, göğüslük gibi tüm detaylarıyla betimlenmişlerdir. Araba üzerindeki sürücü ve avcı, konik miğferleri ile tipik Urartu askeri şeklinde tasvir edilmişlerdir. Arabadaki avcı, yayını germiş ve okunu atmak üzere hamle yapar haldedir. Bazı sahnelerde aslan veya boğanın ok ile vurulmuş olduğunu da görürüz ki bu durum av sahnesini iyice anlaşılır kılar. Hem

aslanlar hem de boğalar avcılardan kaçar halde koşarken betimlenmişlerdir. Bu tür sahnelerin birçoğunda aslan veya boğalar avcıların bulunduğu at arabası ile atlı veya yaya olarak betimlenen avcıların arasında gösterilmişlerdir. Bu avcıların Urartu askerleri olduğu açık şekilde anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bahsi geçen sahneler yukarıda da anlatılan Assur krallarının betimlendiği av sahneleriyle aynı amacı taşır şekilde oluşturulmuştur.

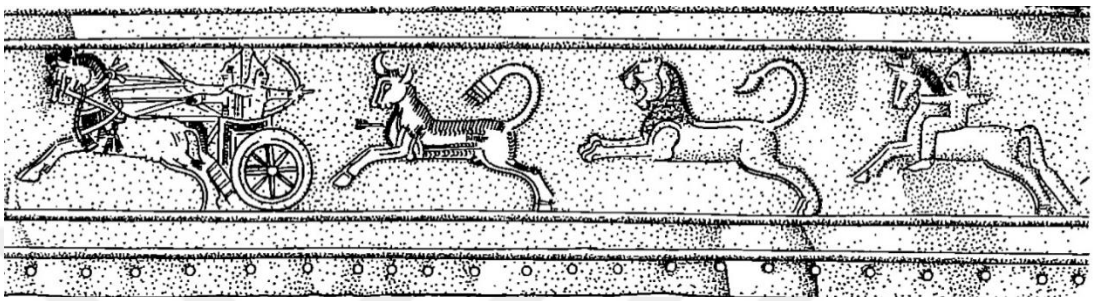



**Çizim 54:** Av Sahneli Bronz Kemer Parçasının Çizimi (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 11)

Yukarıda çizimi bulunan bronz kemer parçasında betimlenen av sahnesi, Urartu av sahnelerinin klasik bir örneğidir. Yaklaşık 15 cm genişliğinde olan bronz kemer parçası, kabartma çizgiler ile dört sahneye ayrılmıştır. Her sahne birbirinin tekrarı av sahneleri ile bezenmiştir. Bu sahnelerde iki kompozisyon göze çarpmaktadır. İlki, üzerinde sürücü ile elinde ok ve yay olan avcının bulunduğu at arabasıyla, elinde büyük olasılıkla mızrak bulunan atlı avcı arasında kalan aslan ve boğanın oluşturduğu kompozisyondur. Hem aslan hem de boğa koşar halde, kuyrukları dik olarak betimlenmiştir. Bu türdeki hayvanların kuyruklarının[57] dik olarak betimlenmesi, hem hayvanların korku ve telaşı ile kızgınlığını yansıtırken hem de sahneye hareket katmaktadır. Atlı avcının elindeki silah ne yazık ki betim

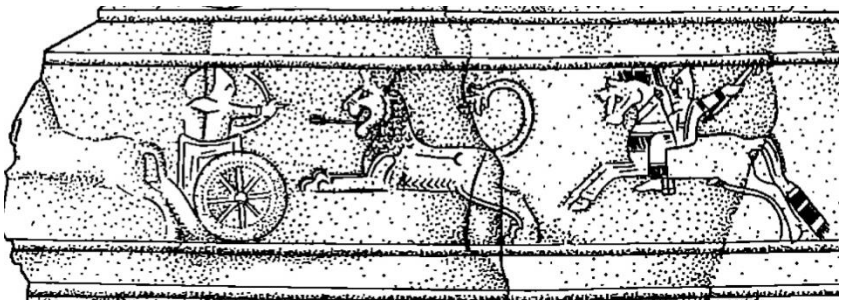
[57] Hayvanların kuyruk hareketleri içinde bulundukları duruma göre değişkenlik gösterebilmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Kiley-Worthington, 1976 incelenebilir.

eksikliğinden veya günümüze ulaşamamasından dolayı kesin olarak anlaşılamamaktadır. Ancak aynı şerit üzerindeki diğer kompozisyonda ve diğer tüm Urartu av sahnelerindeki atlı figürlerde de görüldüğü üzere elinde mızrak tutuyor olmalıdır.



**Çizim 55:** Av Sahneli Bronz Kemer Parçasından Detay (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 11)

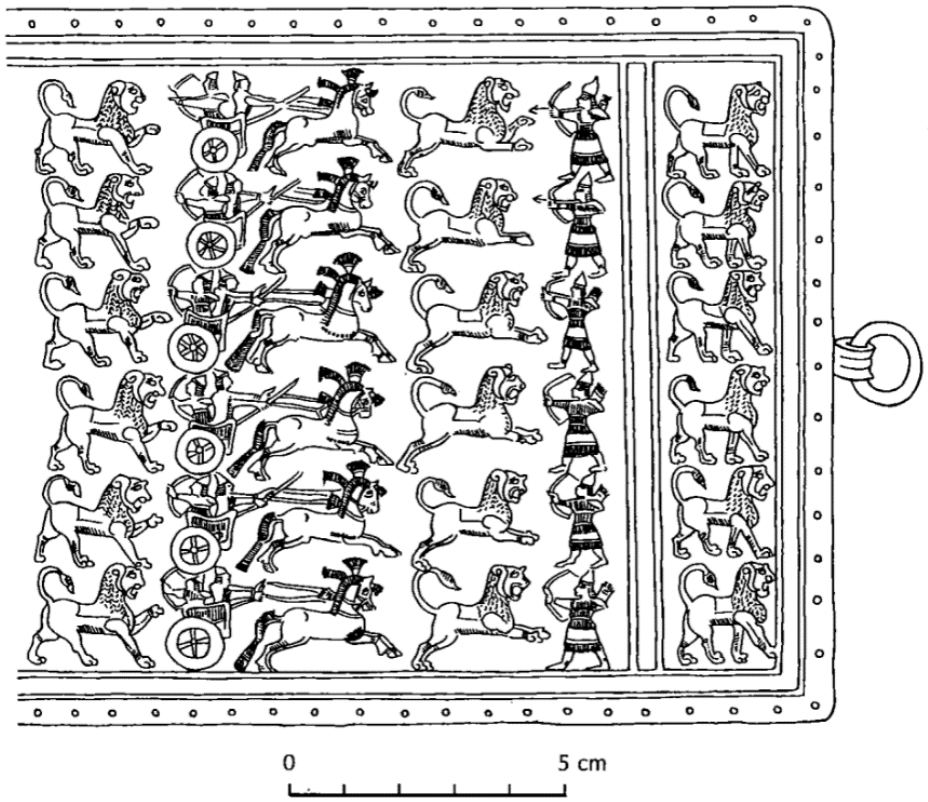
Sahnedeki bir diğer kompozisyon ise at arabalı avcı ile elinde mızrak tutan atlı avcının arasında kalan ve ağzından okla vurulmuş aslanın olduğu kompozisyondur. Aslan, ön ayakları havada koşar ve kükrer haldedir. Kuyruğu da içinde bulunduğu zor durumu niteler şekilde diktir. Bu kompozisyon ile tıpkı Assur sanatında gördüğümüz aslan avı sahnesi canlandırılmış olmalıdır.



**Çizim 56:** Av Sahneli Bronz Kemer Parçasından Detay (Kellner, 1991a, Taf. 2, fig. 11)

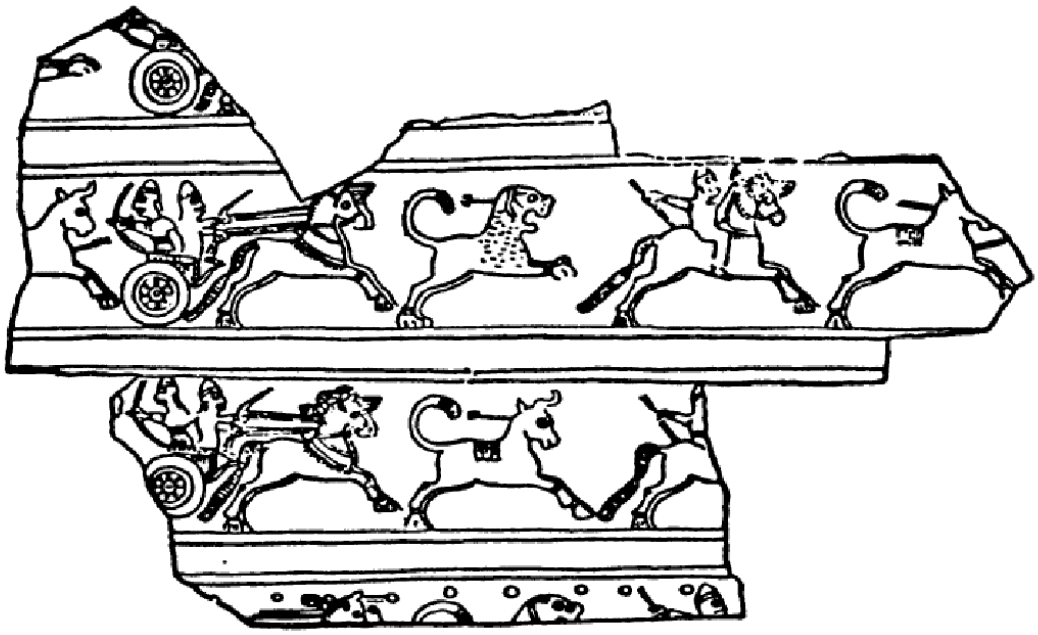
Yaklaşık 13 cm genişliğindeki bir başka bronz kemer parçası üzerinde betimlenen 6 sıra halinde ve birbirinin tekrarı olan av sahnesinde ise at arabasının arkasında bir aslan figürü bulunmaktadır. Yukarıdaki örnekte gördüğümüz aslan figüründen farklı olarak bu aslanın sadece ön sol ayağı havada, üç ayağı yere basmaktadır. Koşmaktan öte yürür vaziyette tasvir edilmiştir. Avcı yayı gerili halde ok atmaya hazır şekilde betimlenmiştir. Arabayı tek bir atın çektiği görülmektedir. Birçok

örnekte çift at varken bu örnekte tek atın olması şaşırtıcıdır. Burada sanatçı, tek atın çektiği bir arabayı mı betimlemek istemiş yoksa 13 cm genişliğindeki alanın çok dolu oluşu nedeniyle figürlerin daha fazla iç içe geçmesini mi engellemek istemiştir? Bu soruya yanıt vermek güçtür. Her ne olursa olsun kemer üzerinde betimlenen arabayı çeken atlar, koşar ve kuyrukları düğümlü haldeyken, sorguçları, alınlıkları ve süsleme amaçlı takılan püsküllerıyle oldukça başarılı bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Sahnedeki bir diğer kompozisyon ise yaya halde, elinde ok ve yayı, sırtında sadağı, başında sivri uçlu miğferi olduğu halde betimlenen avcı Urartu askeri ile karşısında duran ve ön iki ayağı havada, kuyruğu dik, kükrer ve koşar haldeki aslan figürüdür. Assur sanatındaki kralın aslan avı sahnesi burada da tipik bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

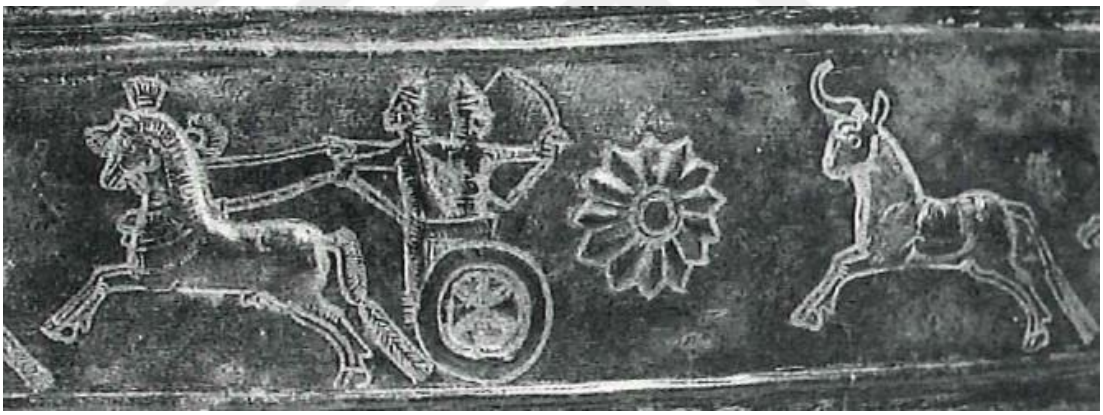



**Çizim 57:** Bronz Kemer Parçası Üzerindeki Av Sahneleri (Seidl, 2004, Abb. 109)

Av sahnelerinde her ne kadar aslanlar ön plana çıksa da boğaların da benzer öneme sahip olduğunu söyleyebiliriz. Urartu av sahnelerinde tüm boğaların kuyrukları dik, koşar halde ve aslanların aksine ağızları kapalı betimlenmişlerdir (Çizim 58).

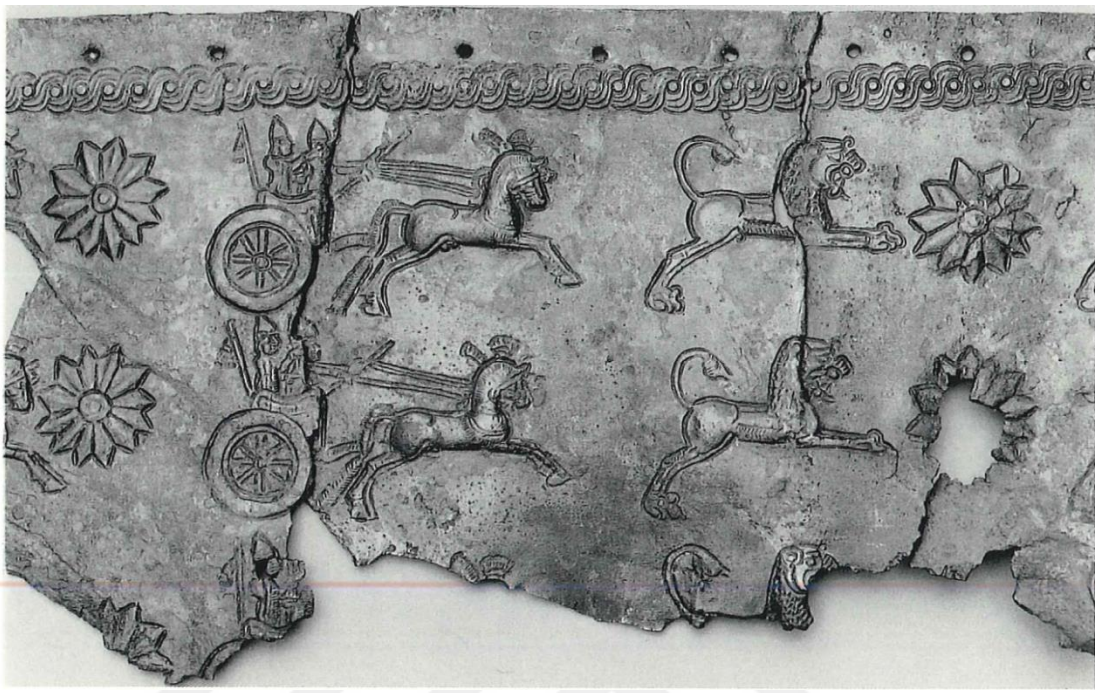


**Çizim 58:** Aslan ve Boğa Avı (Nor Areş) (Barnett, 1963, s. 197, fig. 46)



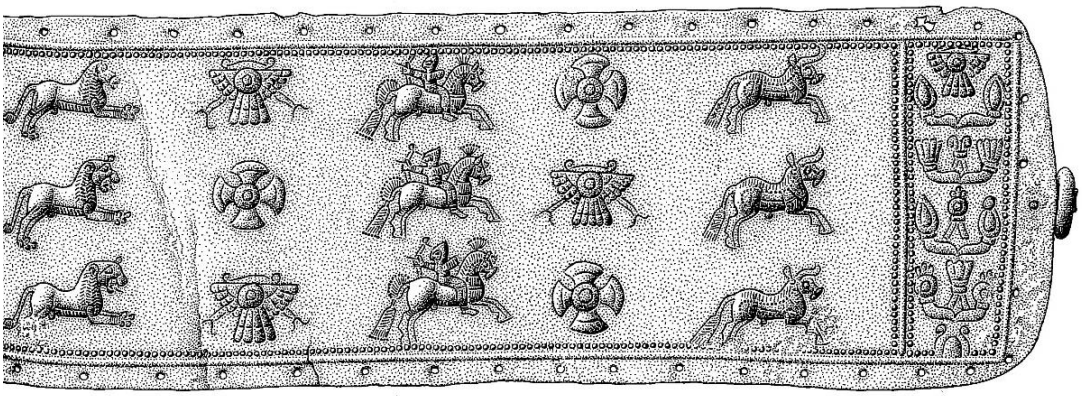
**Şekil 81:** Boğa Avı ve Rozet Motifi (Seidl, 2004, Tafel 51/a)

Kemerler üzerindeki av sahnelerinde, araba üzerindeki avcının avı aslandır. Aslanın olduğu böyle bir sahnede rozet motifinin oluşu bize M.Ö. 7. yüzyıl başlarını verebilir. Aslan ve rozet motifinin Tanrıça İštar ile ilişkisini daha önce belirtmiştik. Burada da benzer bir sembolik anlatım söz konusu olabilir.



**Şekil 82:** Aslan Avı ve Rozetler (Seidl, 2004, Taf. 50/c)

Rozet motiflerinin yanı sıra kanatlı güneş kursu, hayat ağacı ve yine Malta haçı şeklindeki stilize güneş sembolü kemerler üzerinde kendine yer bulmuştur (Çizim 59). Bu semboller kullanılarak belki de kemerlere *apotropeik* (kötülükten koruyucu) özellikler kazandırılmıştı.



**Çizim 59:** Av Sahnesinde Kanatlı Güneş Kursu, Hayat Ağacı ve Güneş Sembolü (Kellner, 1991a, Taf. 27)

### 2.3.2. Tanrıların ve Karışık Yaratıkların Avcı Olduğu Sahneler

Urartu sanatında tanrılar ve karışık yaratıklar da bazen avcı olarak tasvir edilirler. Bu tasvirler çeşitli sembolik anlamlar taşıyor olmalıdırlar. Tanrıların ve karışık yaratıkların avcı olarak tasvir edilmesi, onların gücünü, kudretini ve doğal dünya üzerindeki hâkimiyetini vurgulamak amaçlı olmalıdır. Eskiçağda avcılık asil ve prestijli bir faaliyet olarak kabul edilirdi ve tanrıları ve karışık yaratıkları yetenekli avcılar olarak tasvir etmek, onların otoritelerini ve doğa güçlerini kontrol etme ve boyun eğdirme yeteneklerini göz önüne serme amacı taşımış olmalıydı.

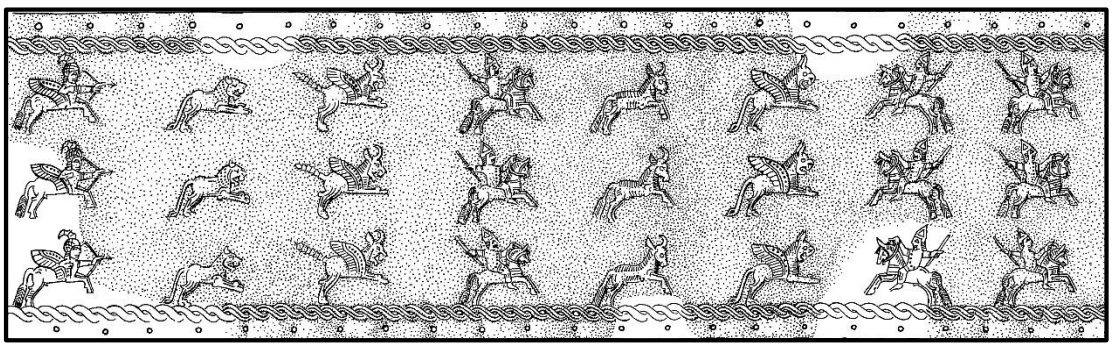


**Şekil 83:** Avcı Karışık Yaratıklar (Kellner, 1991b, s. 157)

Tanrıların veya karışık yaratıkların yer aldığı av sahneleri, bu varlıkların doğal dünya ve vahşi doğayla olan bağlantılarını vurgular. Bu varlıklar genellikle belirli hayvanlar veya doğal unsurlarla ilişkilendirilmiş ve avcı olarak tasvir edilmeleri hayvanlar âlemine ve varoluşun ilkel yönlerine olan yakınlıklarını vurgulamıştır.

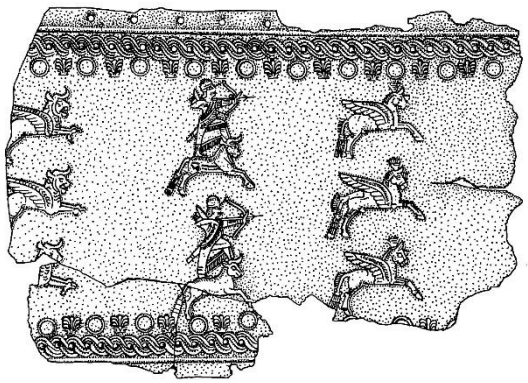
Tanrıların ya da efsanevi yaratıkların yer aldığı av sahnelerinin ayinsel ya da kurbanla ilgili çağrışımları da olabilir. Avcılık eski kültürlerde sadece bir beslenme aracı değil, aynı zamanda törensel ve dini bir öneme de sahipti. Tanrıları ya da karışık yaratıkları avcı olarak tasvir etmek, onların sunuları kabul etme ya da hayvan kurbanları gibi avcılıkla ilişkili ayin faaliyetlerine katılma rollerine işaret ediyor olabilir.

Urartu sanatında karşımıza çıkan avcı tanrı ve karışık yaratıklar, Urartu mitolojisinin bir yansımasıdır. Öyle ki krallığın kuruluş dönemine ait Anzaf Kalkanı üzerindeki tanrılar da hayvanlar ve daha çok olmak üzere karışık yaratıklar üzerinde durmaktadırlar. Büyük çoğunluğunun M.Ö. 7. yüzyıla ait olduğunu düşündüğümüz kemerler üzerindeki sahnelerde de tanrılar ve karışık yaratıklar bazen beraber, bazen de ayrı olarak avlanmaktadırlar. Hatta bazı sahnelerde insanlar da at üstünde veya yaya olarak ellerinde mızrak veya oklarıyla av süreğine dâhil olurlar. Avladıkları hayvanlar içerisinde aslanlar ve boğalar ilk sırayı almaktadır. Bunların dışında farklı karışık yaratıklar, keçiler, geyikler vb. başka hayvanları da avladıkları görülür. Bu sahneler tamamen mitolojik konulu olup, olasılıkla ne yazık ki yazılı kaynakların olmaması nedeniyle detaylarını bilemediğimiz dini olay ve kavramlara gönderme yapıyor olmalıdır. Aşağıdaki çizimde de görüleceği üzere hem insanlar hem de karışık yaratıklar birlikte ava çıkmışlardır (Çizim 60). Aslan, boğa ve karışık yaratık avladıkları görülür.



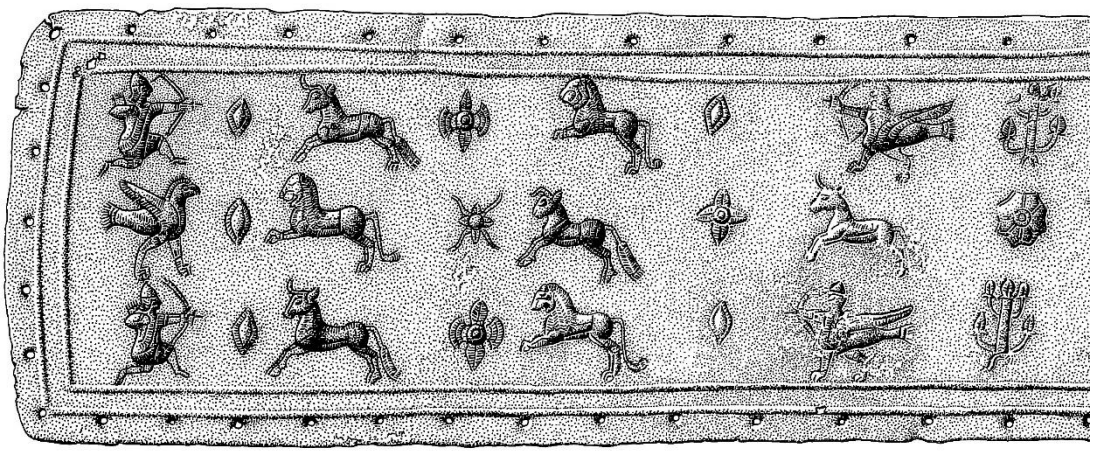
**Çizim 60:** (Kellner, 1991a, Taf. 12, fig. 55)

Kemerler üzerinde tanrıların avcı olduğu sahnelerde mutlaka kendi kutsal hayvanları üzerinde ellerinde oklarıyla muzaffer bir şekilde tasvir edilmişlerdir (Çizim 61).



**Çizim 61:** Kutsal Hayvanları Üzerinde Avcı Tanrılar (Kellner, 1991a, Taf. 13, fig. 54)

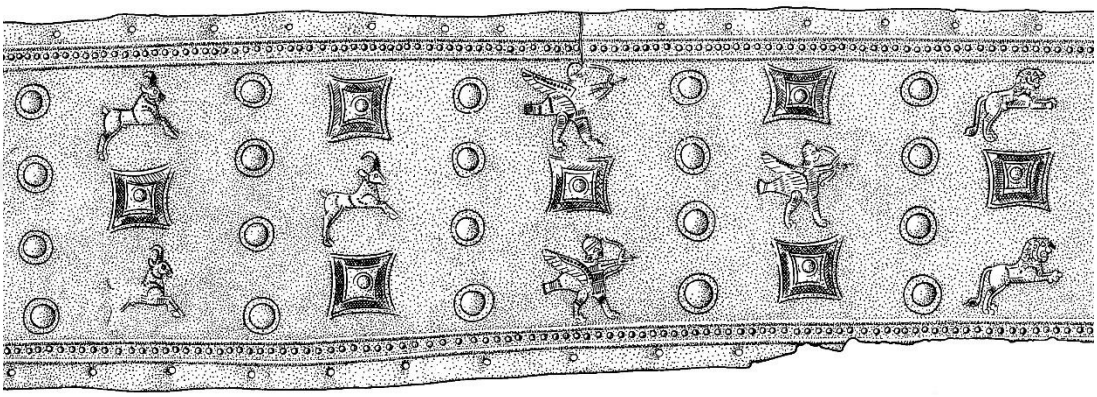
Hem tanrılar hem de insanlar bir asker gibi giyinmişler, kullanacakları silahlarıyla donanmışlardır. Aslında tüm bu sahneler yukarıda da bahsettiğimiz gibi tamamen sembolik anlatıma ayrılmıştır. Aslanların, boğaların ve karışık yaratıkların avlanması onların öldürülmesi değil tam tersine bir ölümsüzlüğü, kötülüklere karşı korunmayı vurguluyor olmalıdır. Çünkü söz ettiğimiz tüm bu hayvanlar tanrıların sembolleridir. Aşağıdaki örneklerde de sahne ayırıcısı olarak zaten hayat ağacına ek olarak sembolik güneş, yıldız ve rozet motifleri kullanılmıştır (Çizim 62). Tüm bu motifler, M.Ö. 7. yüzyılda Ön Asya'da adları coğrafyalara göre değişse de en çok tapınılan tanrıların göksel simgeleriydi.



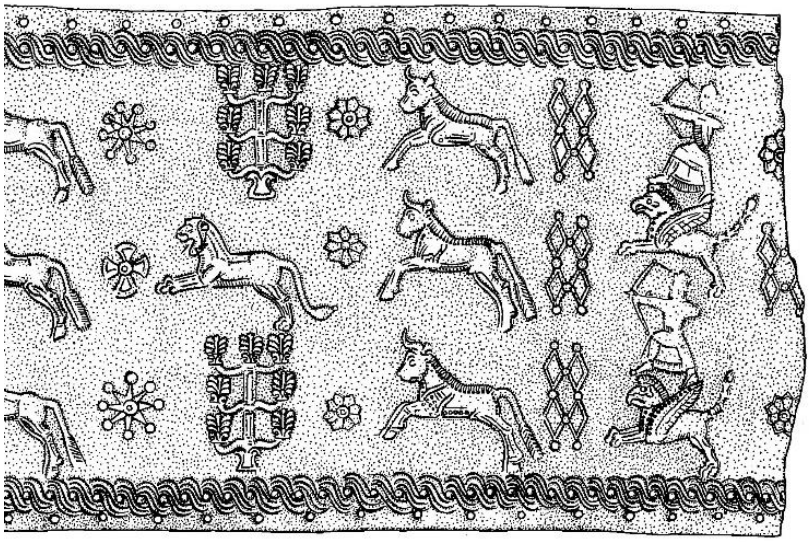
**Çizim 62:** Av Sahnesinde Güneş, Yıldız ve Rozet Motifleri (Kellner, 1991a, Taf. 16, fig. 68)

Tüm bunlara ek olarak belirtmek gerekir ki, bu sahnelerin yer aldığı kemerler çoğunlukla mezarlardan (neredeyse tamamı kaçak kazılarla) çıkarılmıştır. Günlük hayatta belki de bu kemerler hiç kullanılmadı veya sadece dinsel ayinler sırasında

giyildi. Kemerlerin mezara konulması belki de kemerin daha doğrusu üzerindeki sembol ve tasvir edilen mitolojik olayın, ölen kişiyi öteki dünyada koruyacağına, tanrıların lütfuna mazhar olacağı bir inançla ilgiliydi. Bu noktada herhangi bir yazılı metin günümüze ulaşmadığı için ne yazık ki bilgi sahibi değiliz. Mevcut bilgilerimiz ışığında yorumlamakla, tahminlerde bulunmakla yetinmekteyiz.



**Çizim 63:** Avcı Karışık Yaratıklar (Kellner, 1991a, Taf. 25, fig. 96)



**Çizim 64:** Avcı Tanrılar (Kellner, 1991a, Taf. 29, fig. 102)

Sonuç olarak, av sahneleriyle ilgili objeler her ne kadar yazısız olsa da ve bilimsel arkeolojik kazılardan çıkmasa da özellikle işçilik ve sembolizm niteliği nedeniyle Argişti oğlu Rusa döneminde bu sahnelerin sıklıkla kullanıldığını söyleyebiliriz. Urartu sanatının sıkı kuralları bu kemerler üzerinde her ne kadar yoğun

olarak görülmese de, sahnelerin düzenleri arasında farklar vardır. Kimisi boş alan bırakmamaya dikkat ederken kimisi de Urartu ikonografisinin bir özelliği olarak simetriye ve düzene dikkat etmiştir. Bu durum da bize kralî atölyeler ve onunla ilişkili yerlerin olduğunu gösterdiği gibi, Urartu sanatının özelliklerinin farkında olan ancak taşrada kendi olanaklarıyla üretim yapan, olasılıkla yerel yöneticilere bağlı atölyelerin olduğunu gösterebilir.

## 2.4. Sunu Sahneleri

Eski uygarlıklarda tanrılara sunu yapma geleneği, insanların tanrılarla olan ilişkilerini ifade etmek, tanrıların hoşnutluğunu kazanmak ve taleplerini iletmek için yapılan dini ritüellerin merkezi bir parçasıydı. Bu ritüellerde kullanılan sunular, tapınaklarda gerçekleştirilen ibadetler sırasında sunulur ve genellikle rahipler gibi din adamları tarafından yönetilirdi. Sunular arasında yiyecekler, içecekler, bitkiler, değerli nesneler ve hayvan kurbanları bulunurdu. Bu ritüeller, toplumun dini yaşamının önemli bir parçası olarak kabul edilir ve tanrılara olan bağlılık ve minnettarlık ifadesi olarak görülürdü.

Urartu döneminde de özellikle hayvan sunularının çok önemli bir yeri olduğunu günümüze ulaşan yazıtlardan anlıyoruz. Özellikle Meher Kapı'daki tanrı, tanrıça ve tanrısal kavramlara yapılacak kurban sunuları, sayısına kadar net olarak yazılmıştır (CTU A 03-01; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q006886). Bu örnek dışında çokça başka örnek de görürüz. Urartular tanrılara sadece hayvan sunuları yapmamışlar, kalkan, miğfer, bronz halka gibi objeleri de sunu olarak tapınaklara sunmuşlardır[58]. Ayrıca su, şarap vb. bir sıvının dökülerek tanrılara sunulması, armağan edilmesi anlamına gelen libasyon[59] da Urartu çağında oldukça önemliydi. Minua dönemine ait Güsak Steli'nde libasyona ilişkin şunlar yazmaktadır:

[58] Örnek sunular için bkz. Belli, Dinçol & Dinçol, 2004; Belli, 2006.

[59] Tam bu noktada belirtmek gerekir. Daha önceki bölümlerde incelemiş olduğumuz hayat ağacı kutsama ayinine ilişkin sahneler de aslında bir libasyon sahnesidir. Ancak sahnenin özelliği hayat ağacı temalı olmasından dolayı libasyon konusunun dışında tutulup, özel bir anlam yüklenmiştir.

"*Yeni üzümler toplandığında, tanrı Ḫaldi ve tanrı Ḫaldi'nin kapısı için bir libasyon(?), tanrıça 'Arubani için bir libasyon(?) ve stelin önünde tanrı Ḫaldi için bir libasyon(?) sunulacaktır.*" (CTU A 05-33; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q006931).

Sunu sahneleriyle ilgili olarak yaptığımız incelemelerde sadece Argišti oğlu Rusa dönemine tarihlendirilebilecek sunu sahnelerinden biri olan libasyona rastladık. Kurban vb. sunulardan bu kadar çok bahsedilmesine rağmen Urartu ikonografisinde net olarak bir krala ve onun dönemine tarihlendirebileceğimiz sahneler bulunmamaktadır. Aşağıdaki tablodan durum net olarak anlaşılabilecektir (Tablo 4).

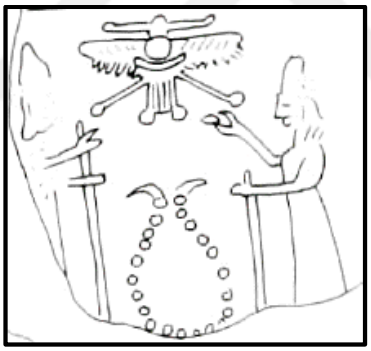
| Kral Adı | Sunu Sahneleri | |
|---|---|---|
| | Libasyon | Hayvan Sunusu |
| Lutipri oğlu Sarduri | | |
| Sarduri oğlu İšpuini | | |
| İšpuini oğlu Minua | | |
| Minua oğlu Argišti | | |
| Argišti oğlu Sarduri | | |
| Sarduri oğlu Rusa | | |
| Rusa oğlu Argišti | | |
| Erimena oğlu Rusa | | |
| Argišti oğlu Rusa | | |
| Belirsiz Dönem | | |

**Tablo 4:** Sunu Sahnelerinin Görüldüğü Dönemler

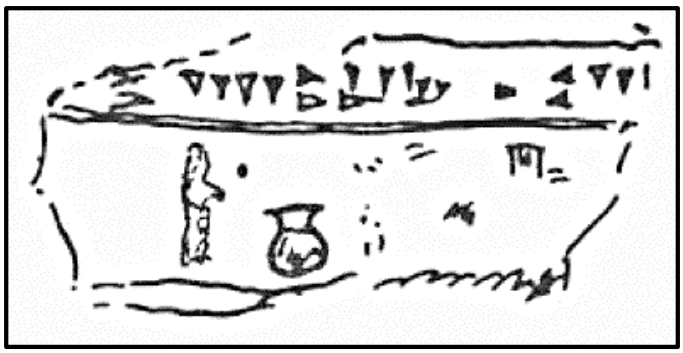
### 2.4.1. Sıvı Sunusu (Libasyon)

Tanrılara adak olarak, bir ayinle birlikte sıvı dökülmesi anlamına gelen libasyon, Urartu'da önemli bir dini uygulamaydı. Urartu libasyon törenlerinin detayları net olarak bilinmiyorsa da, arkeolojik kalıntılardan elde edilen kanıtlar, libasyonun nasıl gerçekleştirilmiş olabileceğine dair fikir vermektedir.

Urartu sanatında libasyon sahnelerinde tipik olarak bir kral/rahip veya kadın figürü, genellikle elindeki kaptan, pithos içine bir sıvıyı, genellikle şarap ya da suyu dökerken betimlenmiştir. Bu sahneler sunu eylemini ve sıvıyı dökmenin bir hürmet ve ilahi olanla iletişim jesti olarak sembolik önemini vurgular. Libasyon sahnelerinde genellikle ayini gerçekleştiren kişi ya da kişiler, iki elini kutsal selamlama pozisyonunda kaldırmış, sıvının döküldüğü kabı tutarken gösterilir. Figürün duruşu ve jestleri ciddi ve saygılı bir tavır sergiler ve eylemin kutsal doğasının altını çizer. Bazen figür tören kıyafetleri giyerken ya da belirli dini semboller taşırken tasvir edilerek ilahi ya da dini bir otoritenin temsilcisi olarak rolünü daha da vurgular. Ayanis'te bulunmuş bir mühür baskısı üzerinde kanatlı güneş kursunun altında bulunan pithos çevresinde libasyon yapan karşılıklı iki figür bulunmaktadır. Ellerindeki asadan dolayı kral oldukları düşünülebilir. Biri elini kutsal selamlama pozisyonunda kaldırırken diğeri elindeki kâsede[60] bulunan sıvıyı pithosa boşaltmak üzere betimlenmiştir.



**Çizim 65:** Ayanis'te Bulunan Mühür Baskısı Üzerinde Libasyon Sahnesi (Abay, 2001, s. 329, fig. 7)

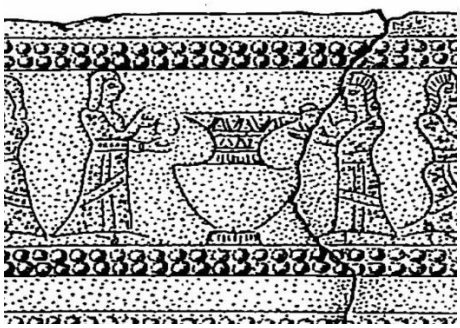


**Çizim 66:** Toprakkale'de Bulunan Mühür Baskısı Üzerinde Libasyon Sahnesi (Ayvazian, 2006, s.64)

[60] Mühür baskısında elinde tuttuğu objenin niteliği net değildir. Ancak Adilcevaz Kabartmasındaki kanatlı tanrısal figürün elindeki kâsenin boyutu bu kompozisyon için uygundur. Dolayısıyla elinde tuttuğu objeye kâse dememiz yerinde olacaktır.

Urartu kültüründe libasyon çok önemliydi. Öyle ki ayrı bir konu olarak ele aldığımız hayat ağacı ile ilişkili ritüellerin en önemli özelliklerinden biri, bu ritüellerde kutsama yapacak figürün her defasında elinde sıvı dolu bakracın olması ve libasyon yapıyor oluşuydu. Ancak bizim bu başlık altında ele alacağımız sahnede, pithos çevresinde yapılan libasyonlar değerlendirmeye alınacaktır.

Genel olarak, Urartu sanatında libasyonun tasviri, dini ayinlerin önemini ve insanlar ile ilahi olan arasındaki etkileşimi aktarmaya hizmet etmiştir. Sahneler, bir ibadet biçimi olarak libasyon dökme, bağlılık gösterme ve tanrılardan lütuf veya kutsama isteme eylemini sergiler. Yukarıda örneklerini verdiğimiz libasyon sahneleri dışında Urartu Krallığı ile doğrudan bağdaştırabileceğimiz, tarihlendirme yapabileceğimiz başka yazılı veya arkeolojik kazıda çıkan bir sahne yoktur. Bu nedenle biz de zorunlu olarak kaçak kazılarda ortaya çıkarılıp dünyanın dört biryanındaki müze ve koleksiyonlara dağılmış, Urartu'nun son dönemi ile ilişkili olabilecek kemerler üzerindeki libasyon sahnelerini incelemek durumundayız.



**Çizim 67:** Pithos Karşısında Libasyon Yapan Kadınlar (Kellner, 1991a, Taf. 71, fig. 282)

Aslında tartışmalı sahneler konusunda ele alacağımız ve dinsel bir ritüel olduğunu düşündüğümüz, tamamen kadınlardan oluşan ve çeşitli sunuları taşıyıp, müzikle ayinler yapan, bunun yanı sıra farklı sembolik işlerle uğraşıp tanrıça olabilecek bir figüre adak sunan insanların olduğu olay örgüsü içeren sahnede libasyon da yapılmaktadır. Her ne kadar devletin atölyelerinden çıkmadığını düşünsek de bu ve benzer sahnelerin, sahnede yer alan figürlerin kullandıkları pithos, kazan, çömlek ve rhytonların benzerlerinin arkeolojik kazılarda bulunmuş olması da değerlendirmeyi zorunlu kılar. Aşağıdaki çizimlerde de görülebileceği gibi bu libasyon sahnelerinde

sadece kadınlar vardır ve kullandıkları libasyon ile ilgili objeler Urartu kazılarında bulunmuştur.



**Şekil 84:** Kemerler Üzerindeki Libasyon Sahneleri ile Arkeolojik Objelerin İlişkisi (Çavuşoğlu, 2014, Lev. XI'deki çizimler kullanılarak oluşturulmuştur)

Bizim buradaki düşüncemiz, diğer kemerler üzerindeki sahnelerin de çağrıştırdığı üzere bu sahnelerin Urartu kültürüne ait olduğu ancak devletin ortaya koyduğu kurallı sanat ile bir bağlantısının olmadığı yönündedir.

### 2.4.2. Hayvan Sunusu

Urartu kültüründe hayvan kurbanları dini ayinlerin ve tanrılara yapılan sunuların ayrılmaz bir parçasıydı. Kurban edilmek üzere seçilen hayvanlar

muhtemelen sembolik önemlerine ya da tanrılarla ilişkilendirilen niteliklerine göre seçilmiş olmalıdır. Kurban olarak kullanılan hayvanlar arasında büyükbaş hayvanlar, koç, koyun, keçi gibi küçükbaş hayvanlar bulunurdu. Toprakkale yakınlarındaki Meher Kapı anıtında hangi tanrıya hangi tür ve kaç kurban sunulacağı detaylı olarak yazılmıştı (CTU A 03-01; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q006886).

Her ne kadar Urartu Krallığı'nın ikonografik anlayışında hayvan kurban etmenin doğrudan bir yansıması yoksa da yine Urartu çağına ait olduğu düşünülen bazı arkeolojik kalıntılar üzerindeki sahnelerden çıkarımda bulunabiliriz.

Bu sahnelerde genellikle bir figür, muhtemelen bir rahip veya rahibe, bir hayvanı tanrıya sunmayla meşgulken gösterilir. Sahneler, görevliler veya tapınanlar gibi diğer katılımcıları ve kurbanın dini bağlamını belirtmek için kutsal semboller veya tanrı ve tanrıçalar gibi unsurları içerebilmektedir.

Urartu sanatıyla ilişkisi olan, en azından etkilenen eserler üzerindeki hayvan sunusu, ağırlıklı olarak bir kadın tarafından (olasılıkla bir rahibe) yapılmaktadır. Bu kompozisyonda genelde sunulan hayvan hep keçi olmaktadır. Bu durum kurbanı sunan kişinin kültürel aidiyetine yönelik ipuçları vermesi açısından oldukça değerlidir.

İlk olarak inceleyeceğimiz sahne Toprakkale'de bulunan ve günümüzde Berlin Müzesi'nin envanterinde olan bir pektoraldir (Çizim 68). Bu pektoral üzerinde ortada bir tahtta oturan ve elinde bir bitki ve kâse tutan olasılıkla bir tanrı veya tanrıça figürü vardır. Bu figürün karşısında ayakta duran, uzun giysili, başından yere kadar uzanan bir başörtüsü takmış, kutsal selamlama pozisyonunda bulunan bir kadın vardır. Kadının yanında sunu olarak tanrı veya tanrıçaya getirdiği keçi bulunmaktadır. Figür grubunun altında zikzak bezemeden bir zemin oluşturulmuştur. Ayrıca merkezdeki bu figür grubunun etrafında iki tane saksı içinde ağaç (hayat ağacı) vardır (Meyer, 1955, s. 209; Piotrovsky, 1966, s. 326).



**Çizim 68:** Pektoral Üzerinde Oğlak Sunusu Yapan Kadın (Toprakkale)
(Piotrovsky, 1966, s. 326, fig. 72)

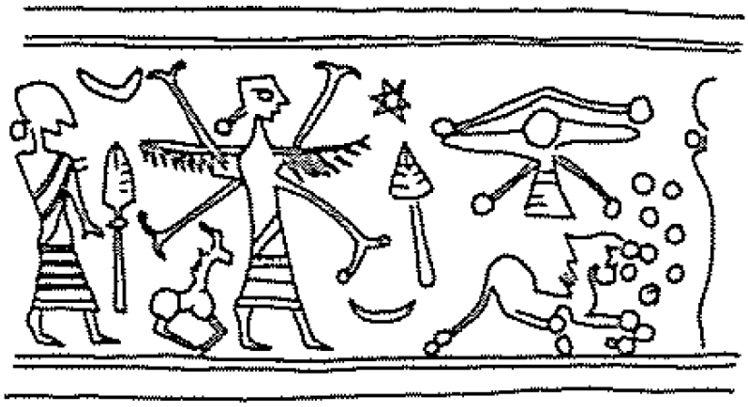


**Çizim 69:** Madalyonlar Üzerinde Oğlak Sunusu Yapan Kadınlar (Karmir Blur)
(Barnett, 1959, s.12, 18, fig. 11,16)

Bu sahneyle benzer kurguya sahip iki sahne, Karmir Blur'da bulunan iki gümüş madalyon üzerinde yer almaktadır (Çizim 69). Sahnelerden ilkinde tanrıça[61] bir kadın tarafından yapılan keçi sunusunu kabul ederken betimlenmiştir. Görüldüğü kadarıyla her iki figür de birbirine karşı kutsal selamlama pozisyonunda durmaktadır. Tanrıça figürünün elinde bir bitki tuttuğu görülür. Figürlerin altındaki zemin, yukarıda bahsettiğimiz pektoraldeki zemin gibi zikzak bezemelerden oluşmuştur.

[61] Buradaki figür tanrıça olmalıdır. Hatta İštar ikonografisindeki gibi arkasında sembolleri vardır. Keçi sunusu yapan kadın figürünün başının üzerinde yer alan yıldız motifi de İštar'ın en bilinen simgesidir.

İkinci gümüş madalyonda ise benzer sahne olmakla birlikte bu sefer tahttaki figür yerini ayakta duran başka bir figüre bırakmıştır. Her iki figür de kutsal selamlama pozisyonundadırlar. Tanrıçanın elinde bir bitki tuttuğu görülür. Kadın figürünün yanında ise sunu için getirdiği keçi vardır. Zemin diğer iki örnekte de bahsettiğimiz gibi zikzak bezemeyle oluşturulmuştur.

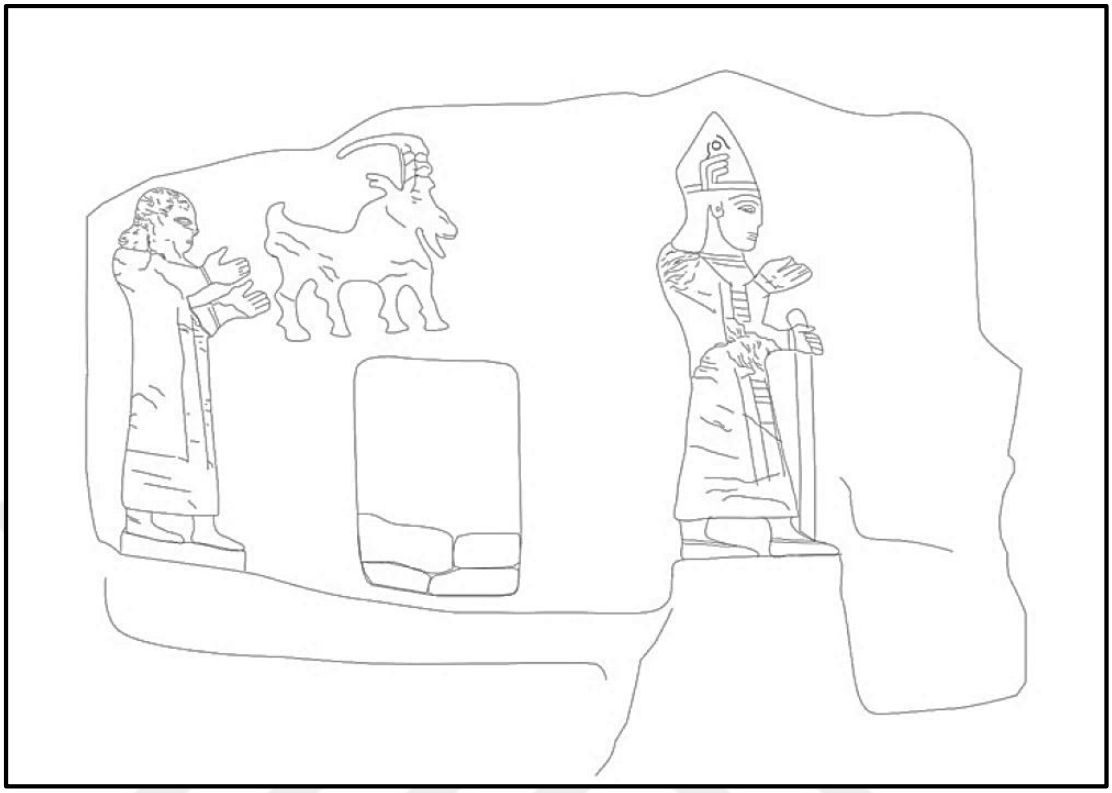


**Çizim 70:** Silindir Mühür Baskısı Üzerinde Keçi Sunusu – Bastam (Seidl, 1979, s. 139, D1)

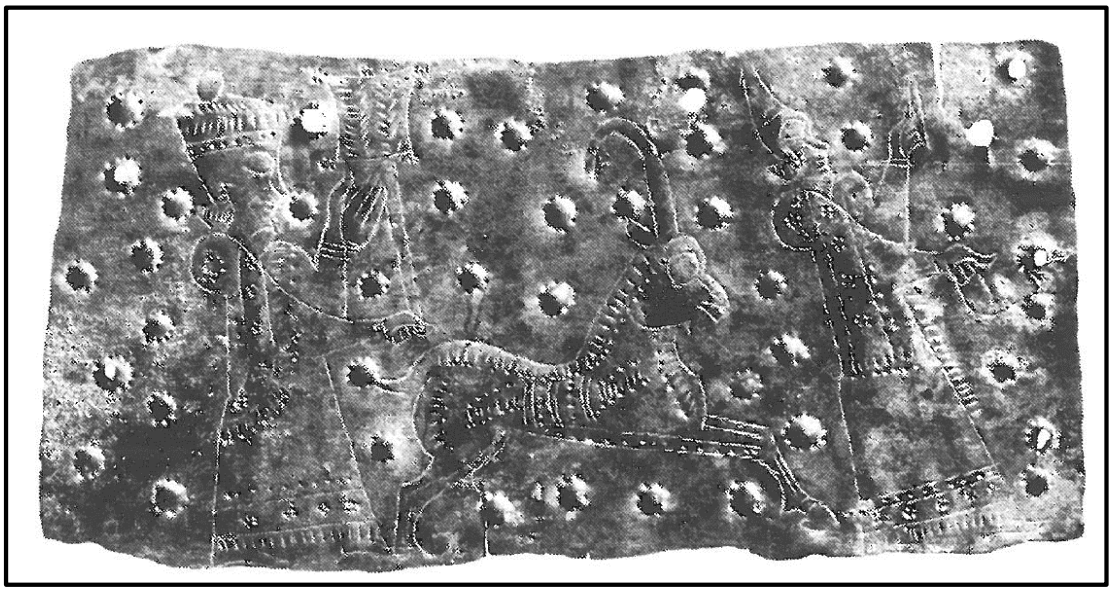
Bastam'da ortaya çıkarılan silindir mühürler üzerinde de kurban sahnelerine rastlarız. Bu sahnede bir insanın keçi sunusu yaptığı görülür. Ancak sahnede kanatlı ve dört şua çıkan bir tanrı/tanrıça vardır. Bununla birlikte sahnede yıldız, kanatlı güneş kursu, hilal ve gezegen sembolleri gibi semboller yer alır. Üstelik tanrı/tanrıçanın önünde bir aslan bulunmaktadır. Aslında tüm semboller sahnedeki tanrısal varlığın Tanrıça İštar olduğunu ispat etmeye yeterdir.

Hayvan sunusu sahnelerinde mutlaka incelememiz gereken bir yer de Doğubayazıt kaya mezarıdır. Urartu dönemine ait olduğu düşünülen ancak mezar mimarisiyle İran coğrafyasının izlerini taşıyan Doğubayazıt kaya mezarı üzerindeki sunu sahnesi de tartışılmalıdır. Özellikle Medlere atfedilen İran'daki Sahna kaya mezarının iki katlı plan kurgusu Doğubayazıt kaya mezarı ile benzerlik gösterir (Çevik 2000, s. 98-99, Lev. 88b-c). Tabii ki Med ve Ahamenid gibi İran kökenli devletlerin özellikle Anadolu'ya geldikleri zaman buradaki kültürlerden etkilenip, buradaki teknoloji ve kültürel değerlerin benzerlerini İran coğrafyasına taşıdıklarını da göz ardı

etmemek gerekir. Bu karmaşık duruma rağmen bronz adak levhaları üzerindeki tasvirlerin Urartu olmama ihtimalini ve Doğubayazıt kaya mezarı üzerindeki kompozisyonun madalyon, pektoral, mühür baskısı ve adak levhalarıyla benzeştiğini düşündüğümüzde, Doğubayazıt kaya mezarının kralî Urartu sanatı dışında bir kültüre ait olduğu fikri aklımızı çeler. Elindeki asası, başındaki boynuzlu miğferi ve kendine yapılan keçi sunusuyla bir tanrı olduğu aşikârdır. Buradaki temel sorumuz eğer bir Urartu mezarıysa son güne kadar kullanmış oldukları arkeolojik kalıntılarla da kanıtlanabilecek olan Van Kalesi'ndeki mezarların cephelerine neden benzer kabartmalar yapmadılar? Yeni gelen insanların bölgedeki etkinliği neydi ve Urartu topraklarındaki inanç sistemini nasıl etkilediler? Bu soruların cevabını aldığımızda Doğubayazıt kaya mezarı üzerindeki kabartmaların sırrını çözmeye bir adım daha yaklaşacağız. Ancak şimdilik düşüncemiz, Urartu'da Argišti oğlu Rusa ile birlikte kaya oyma ve kabartma işçiliğinin ortaya çıktığı düşünüldüğünde hem bu mezarın hem de üzerindeki kabartmanın ya Urartu'nun son dönemindeki yerel bir yönetici tarafından ya da Urartu'nun hemen sonrasında yapıldığı sonucu karşımıza çıktığı şeklindedir.



**Çizim 71:** Doğubayazıt Kaya Mezarı Cephesindeki Kabartma (Konyar, 2017, fig.5)



**Şekil 85:** Tanrı'ya Oğlak Sunusu Yapılan Adak Levhası ve Doğubayazıt Kaya Mezarı ile Benzerliği (Caner, 1998, Taf. 69, fig.397)

## 2.5. Kutsal Selamlama Sahneleri

İnsanlar tarih boyunca, inanç dünyaları içinde önem verdikleri kavram ve objeleri kutsama ve ihtiyacı olduğu zaman da onlar tarafından kutsanmayı istemişlerdir. Kutsama iyi dilekleri, koruma, başarı, sağlık veya refah gibi olumlu etkileri içerir. Selam kavramı da bir nevi kutsama içermektedir. Kişiler için iyi dileklerde bulunmayı ifade eder.

Eski Önasya kültürlerinde karşımıza çıkan ve kutsal selamlama olarak tanımladığımız kavram aslında bir teslimiyet göstergesi, bir itaat şeklidir. Bir yerde dua etmek anlamına da gelir. Örneğin bu sahnenin en iyi örneklerine sahip Assur sanatında kutsal selamlama, genellikle ölümlülerle tanrısal ya da kraliyet figürleri arasındaki etkileşimleri gösteren sahnelerde tasvir edilir. Bu jest tipik olarak bir kişinin kral ya da tanrı gibi yüksek rütbeli bir kişiye ellerini kaldırarak ve eğik bir duruşla yaklaşmasını içerir. Assur kabartmalarındaki bu kutsal selamlamayı "boyun eğme" ya da "el kaldırma hareketi" olarak da tanımlayabiliriz. Burada selamlamayı yapan kişi bir ya da iki elini kaldırmış, avuç içleri öne bakar ve parmaklarını hafifçe uzatmış şekilde gösterilir. Kişi ayakta, diz çökmüş veya hatta daha yüksek rütbeli bir figür sahnede varsa önünde secde ederken de tasvir edilebilir.

Kutsal selamlamada kaldırılan eller boyun eğmeyi, alçakgönüllülüğü ve hürmeti simgeler. Bu, alıcının üstün statüsünü ve otoritesini kabul etmenin bir yoludur. Eğik duruş, genellikle hafifçe eğilmiş bir başla birlikte, saygı ve hürmeti daha da vurgular. Kutsal selamlama genellikle bireylerin krala veya bir tanrıya yaklaştığı sahnelerde tasvir edilir. Bu sahnelerde saray görevlileri, yabancı elçiler ya da tapınanlar saygılarını sunarken ve tanrısal veya kralî figürün iyiliğini isterken gösterilebilir.

Saygı ve hürmeti ifade eden ritüelleşmiş bir hareket olan kutsal selamlama, Urartu sanatında da kendini gösterir. Hatta hayat ağacı ile ilişkili sahnelerde gördüğümüz üzere ağaç çevresinde yapılan kutsama ritüelinde sol elde bakraç varken

sağ el havada ya kozalak vb. bir obje tutarken ya da selamlama halinde tasvir edilmiştir. Bu sahnenin Urartu krallarına ait eserler üzerindeki durumunu şu tablo ile gösterebiliriz:

| Kral Adı | Kutsal Selamlama Sahneleri |
|---|---|
| Lutipri oğlu Sarduri | |
| Sarduri oğlu İšpuini | |
| İšpuini oğlu Minua | |
| Minua oğlu Argišti | |
| Argišti oğlu Sarduri | |
| Sarduri oğlu Rusa | |
| Rusa oğlu Argišti | |
| Erimena oğlu Rusa | |
| Argišti oğlu Rusa | |
| Belirsiz Dönem | |

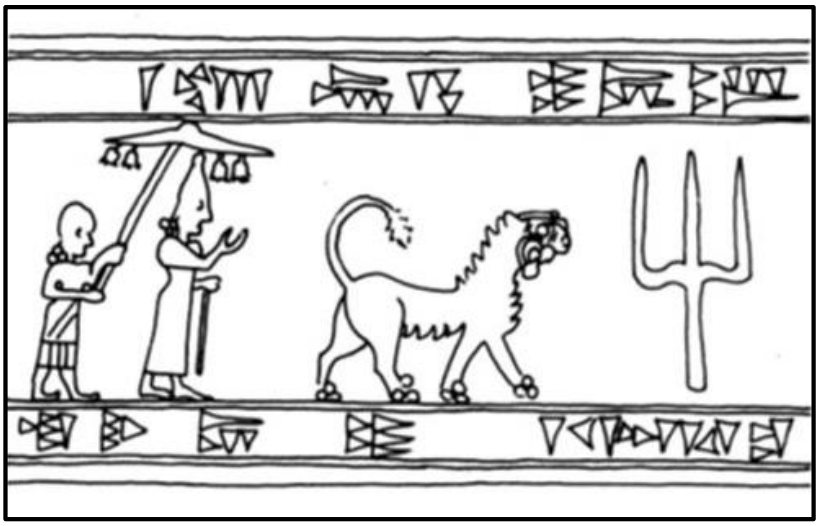
**Tablo 5:** Selamlama / Kutsama Sahnelerinin Görüldüğü Dönemler

İlk inceleyeceğimiz örnek, Urartu'nun erken dönemine, Kral İšpuini dönemine ait bir sadak üzerindeki sahne olacaktır. Bu sahnenin merkezinde kanatlı güneş kursu içinde sakallı bir tanrı yer almaktadır. Tanrı sağ kolunu kaldırmış halde kutsal selamlama pozisyonundadır. Tanrının hemen arkasında olasılıkla üç tanrısal varlık, sol ellerinde bakraç varken, sağ ellerini kutsal selamlama pozisyonunda havaya kaldırmışlardır. Merkezdeki tanrı figürünün karşısında ise sol elinde topuzlu bir kırbaç varken sağ eli havada kutsal selamlama yapar halde sivri miğferli kral (olasılıkla İšpuini) bulunmaktadır. Kralın arkasında ise biri şemsiye tutan diğeri de kralın elindeki asaya benzer bir asa tutup, selamlama pozisyonunda olan iki saray görevlisi vardır. Bu sahneyle anlatılmaya çalışılan konu kralın tanrıdan aldığı destek olmalıdır. Çünkü sadağın alt kısımlardaki sahnelerin tamamında savaş konusu işlenir ve düşman askeri yenilmiş olarak tasvir edilmiştir.



**Çizim 72:** İšpuini Adının Okunduğu Sadak Üzerindeki Selamlama Sahnesi
(https://www.christies.com/en/lot/lot-5425498)

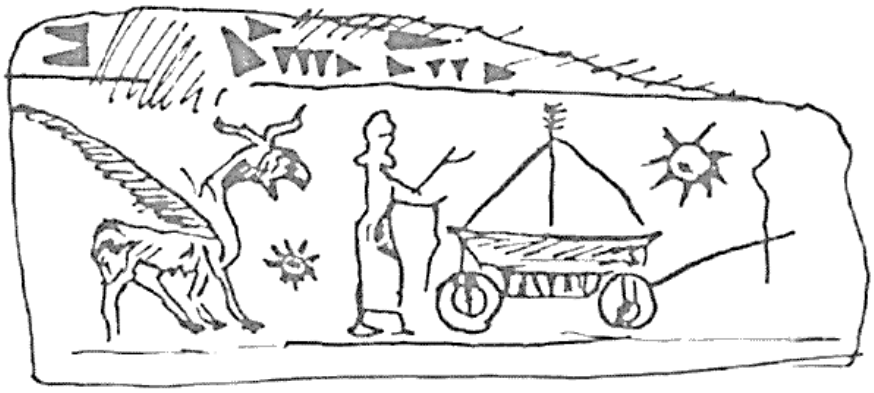
Krallığın kuruluş dönemine ait verdiğimiz yukarıdaki örneğe karşılık bir tane de krallığın son döneminde ait vermek doğru olacaktır. Bastam kazılarında ortaya çıkarılan bir silindir mühür üzerinde bulunan sahnede elinde asasıyla kral figürü yer almaktadır. Hemen arkasında şemsiye tutan ve daha kısa betimlenmiş bir saray görevlisi yer alır. Kralın selamlama yaptığı yönde sadece bir aslan ve üç çatallı bir yaba yer alır. Bu figürlere sembolik anlamlar yüklenmiş olmalıdır. Figürleri stilize etme, onlara sembolik anlamlar yükleme, Argišti oğlu Rusa döneminin tipik özelliklerindendir.



**Çizim 73:** Kutsal Selamlama Sahnesi – Bastam (Seidl, 1988, s.146, B2)

Sahnedeki aslan olasılıkla bir tanrı veya tanrıça ile ilişkili olmalıdır. Normal şartlarda yazıtların yönlendirmesine kulak versek şüphesiz, Tanrı Haldi bu sahnede aslanla sembolize edilmiş derdik. Ancak başka örneklerde gördüğümüz üzere Urartu sanatında ikonografinin seyri biraz farklı olmuş gibidir. Güneş tanrısı yanı sıra Tanrıça İštar sembolleri tapınaklara kadar girmiştir. Buradaki aslanın da Tanrıça İštar'ı veya Urartu panteonunda karşılık gelebilecek bir tanrıçayı sembolize ediyor olma olasılığı göz ardı edilemez. Üç çatallı yaba da olasılıkla hayat ağacını sembolize ediyordu. Özellikle Adilcevaz kabartması üzerindeki stilize hayat ağacına bakıldığında, üç çatallı bir yabaya benzer şekilde tasarlandığı görülecektir. Hatta sırf bu yüzden bazı araştırmacılar, Adilcevaz kabartmasındaki hayat ağacının uç kısımlarının mızrak sembolü olabileceği tezini öne sürdüler.

Kutsal selamlama sahneleri konusunda son ele alacağımız örnek ise Toprakkale'deki bir mühür baskısıdır. Bu mühür baskısı üzerinde sol elinde asası olan, sağ eli kutsal selamlama pozisyonunda olasılıkla bir kral vardır. Kralın arkasında kanatlı bir yaratık bulunur. Kral figürünün önünde bir araba ve arabanın içinde de taşınabilir ağaç figürü vardır. Kral burada bu ağaç figürünü selamlamakta, kutsamaktadır. Sahnedeki diğer figürler içinde güneş veya yıldız motifleri dikkat çeker. Sahnedeki bu figürler güneş olabilirler. Çünkü Mezopotamya ikonografisinde Güneş Tanrısı Utu'nun (Šamaš) bir arabası vardır ve gökyüzünde onunla dolaşır. Burada da hayat ağacı güneş tanrısının arabasına bindirilerek bir bereket sembolü olarak kullanılmış olabilir.



**Çizim 74:** Toprakkale'de Bulunan Mühür Baskısı (Lehmann-Haupt, 1931, s. 154; Ayvazian, 2006, s. 1041)

Urartu sanatında işlenen tanrı, tanrıça ve kral gibi figürler her zaman kutsal selamlama pozisyonunda tasvir edilmişlerdir. Öyle ki Urartu dönemine ait bulunan heykelciklerde bile figürler kutsal selamlama hareketindeyken gösterilmiştir (Şekil 86).




**Şekil 86:** Kutsal Selamlama Pozisyonundaki Tanrıça Figürü (?)
(Hassanzadeh & Grigoryan, 2017, s. 79)

## 2.6. Tanrısal Varlıkların Geçit Halinde Gösterildiği Sahneler

Tanrıların geçit alayı halinde bir arada gösterilmesi Ön Asya kültürlerinde sıklıkla kullanılan bir kompozisyondur. Örneğin Hititler Yazılıkaya kült alanında birbirini takip eden tanrılar betimlenmişken, Assur kralı II. Sargon ile oğlu Sennaherib de Irak'ta günümüzdeki Duhok'ta tanrılarını geçit alayı halinde betimletmişlerdir.



**Şekil 87:** Yazılıkaya Hitit Yer Altı Tanrıları (Foto: Klaus-Peter Simon, şurada: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Yazilikaya_B_12erGruppe.jpg)



**Şekil 88:** Duhok - Geçit Halinde Assur Tanrıları (https://archaeonewsnet.com/2020/01/italian-and-kurdish-archaeologists-on.html)

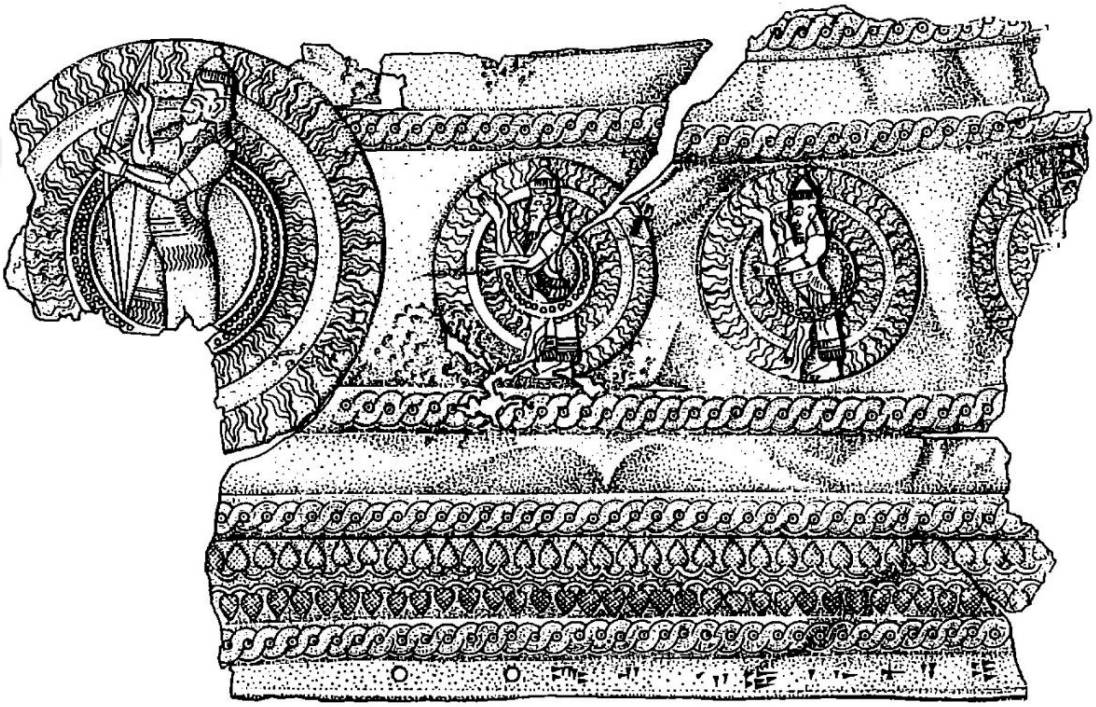
Urartu zamanında ise böyle betimlemelere taş yüzey üzerinde rastlamayız. Urartular bunun yerine kayalık yüzeylere yazıt yazdırmayı tercih etmişlerdir. Bununla birlikte bazı bronz eserler üzerinde tanrıların geçit alayı halinde görüldüğü örnekler de vardır. Tarihi net olarak tespit edilen örneklerinden hazırladığımız aşağıdaki tablo durumu net olarak yansıtmaktadır.

| Kral Adı | Tanrısal Varlıkların Geçit Alayı Sahnesi |
|---|---|
| Lutipri oğlu Sarduri | |
| Sarduri oğlu İšpuini | |
| İšpuini oğlu Minua | |
| Minua oğlu Argišti | |
| Argišti oğlu Sarduri | |
| Sarduri oğlu Rusa | |
| Rusa oğlu Argišti | |
| Erimena oğlu Rusa | |
| Argišti oğlu Rusa | |
| Belirsiz Dönem | |

**Tablo 6:** Tanrısal Varlıkların Geçit Alayı Sahneleri

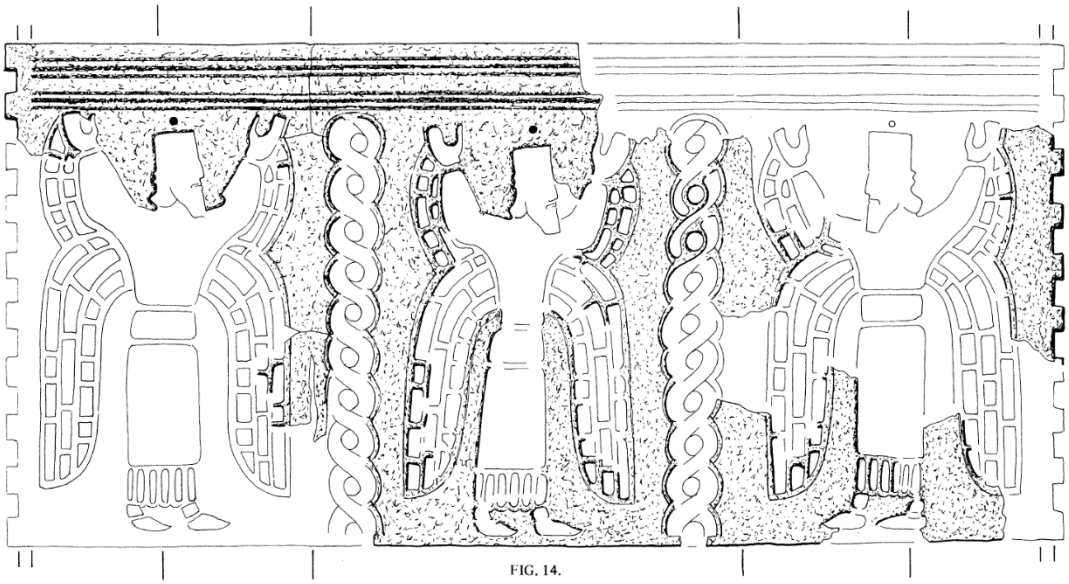
Bu sahneyle ilgili ilk inceleyeceğimiz eser, Toprakkale'deki kazı çalışmaları sırasında çevredeki köylülerden satın alınmış, üzerindeki yazıdan Minua'ya ait olduğunu öğrendiğimiz, ne tür bir objeye ait olduğu bilinmeyen bronz bir parça üzerindeki tanrılar geçididir. İšpuini döneminden bildiğimiz güneş diski içinde betimlenen tanrı tasvirinin bir benzeri model alınmış olmalıdır. Buradaki dört tanrı tasvirinden biri diğerlerine göre oldukça büyük işlenmiştir ve elinde yay tutmaktadır. Bu tanrının savaşçı karakterine bir gönderme olmalıdır. Diğer tanrılar kutsal selamlama pozisyonunda betimlenmişler ve guilloche motifi ile çevrelenmişlerdir. Her tanrının boynuzlu başlığı vardır. Herhangi bir hayvan üzerinde durmamaları oldukça ilginçtir. Çünkü Minua'nın babası İšpuini zamanında yapılan eserler üzerindeki sahnelerde güneş diskinin içinde yer alan tanrının her zaman kutsal hayvanı boğa üzerinde betimlendiğini görürüz. Ayrıca Minua'nın babasıyla yönetimi birlikte sürdürdüğü dönemde tapınak armağanı olarak yaptırdıkları Anzaf kalkanı üzerindeki savaşa giden tanrılar da hayvanlar üzerinde betimlenmişti. Bu nedenle buradaki farklılık önemlidir. Bir başka önemli husus tüm tanrıların güneş diski içinde gösterilmiş olmasıdır. Çünkü Urartu sanatı üzerine çalışan uzmanlar genelde güneş

motifi ile Tanrı Šiuini'yi akla getirmektedirler. Burada ise betimlenen tüm tanrıların güneş ile ilişkisi net olarak görülmektedir. Bu sahnenin Urartu ikonografisine en önemli katkısı, tanrıların kimliklerini incelerken güneşin tüm tanrısal özelliklerin üzerinde bir üst kapsayıcı olduğunu hatırlatmasıdır. Büyük ve savaşçı olarak tasvir edilen tanrının Haldi olması kendi dönemi içinde değerlendirdiğimizde oldukça makuldür.



**Çizim 75:** Kral Minua Dönemine Ait Tanrılar Geçidi Sahnesi (Seidl, 2004, Abb. 36)

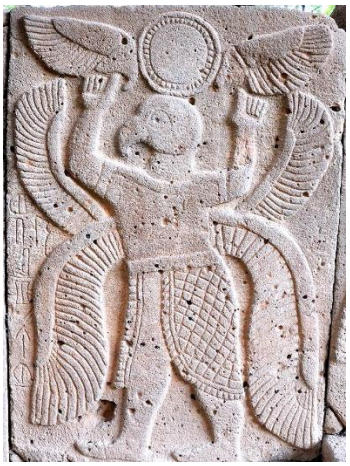
Bir diğer inceleyeceğimiz eser yine Toprakkale'de bulunan bronz bir mobilya kaplaması parçasıdır. Bu bronz parça içinde olasılıkla tanrılara ait kakma parçalar olmalıydı. Ancak günümüze sadece tanrı formlarını veren dış çerçeve ulaşmıştır. Bu sahnede dört kanatlı, sakallı, başında tanrısal başlığı olan tanrılar, birbirlerinden quilloche motifi ile ayrılmıştır.




**Çizim 76:** Toprakkale'de Bulunan Metal Mobilya Aksamı (Barnett, 1972, s. 174, fig. 14)

Diğer kültürlerde gördüğümüz, açık alanda taş üzerine işlenen bu sahnelerden amaçlanan tanrıları insanlara göstermek ve oralarda ayinlerin gerçekleşmesini sağlamak olmalıydı. Urartu kültürü içinse taşınabilir objeler üzerine bu sahneleri işlemek koruyucu bir anlam içermesiyle açıklanabilmektedir.

Bununla birlikte ellerini gökyüzüne doğru açmış bu tanrısal varlıkların benzerlerini Geç Hitit coğrafyasında taş üzerinde görürüz. Diğer anlattığımız konularla bu benzerliği iyi değerlendirmek gerekmektedir.



**Şekil 89:** Karatepe'den Tanrısal Varlık (https://www.hittitemonuments.com/karatepe/karatepe14.jpg)




**Şekil 90:** Ain Dara (https://www.hittitemonuments.com/aindara/aindara62.jpg)

## 2.7. Hayvanların Geçit Halinde Gösterildiği Sahneler

Hayvan figürleri, tek veya grup halinde çok eski zamanlardan beri çeşitli objeler üzerine işlenmektedir. Özellikle hayvan geçitleri bazen doğal anlamlarıyla sahnede yer alırken bazen de tanrılar ve tanrısal varlıklarla olan ilişkilerinden dolayı ele alınabilmektedir. Bizim Urartu sanatı için üzerinde duracağımız konu ikincisidir.

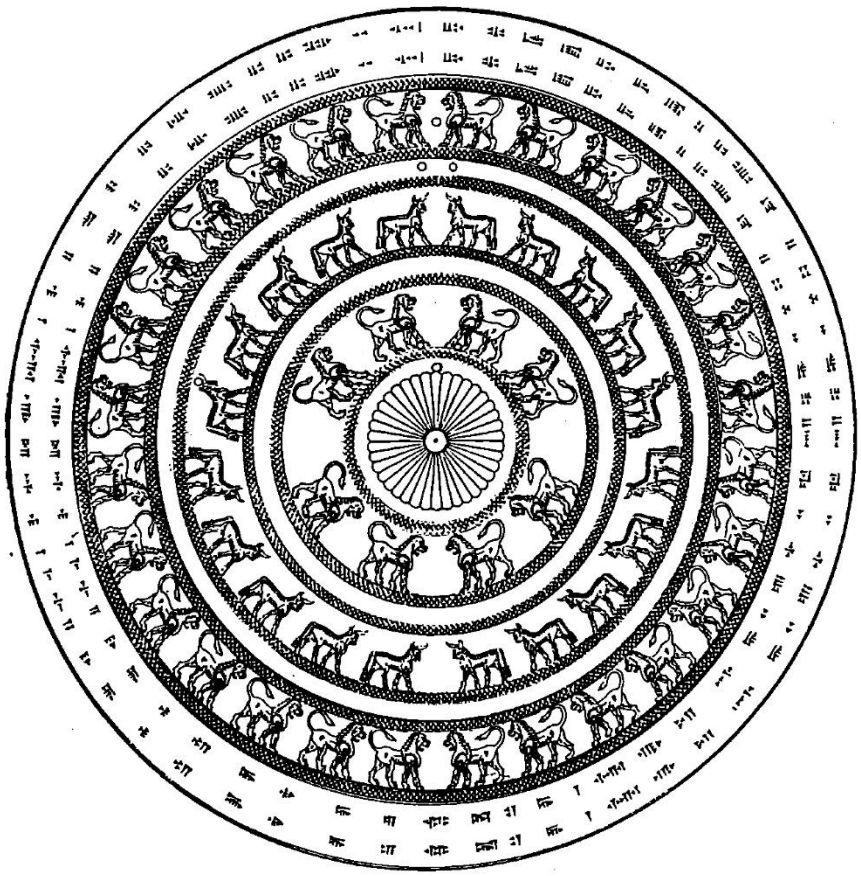
Urartu sanatında hayvan betimleri, en erken dönemlerden beri her zaman önemli olmuştur. Kimi zaman üzerine bir tanrı binmiş kimi zaman da diğer türdeşleriyle geçit halindeyken gösterilmişlerdir. Özellikle bronz kalkanlar ve kemerler üzerindeki geçit sahneleri oldukça önemlidir. Hayvanların bu sanatsal temsilleri sembolik, ritüelistik ve dekoratif olmak üzere çeşitli amaçlara hizmet etmiş olmalıdır. Bu sahne ile ilgili yaptığımız incelemede ulaştığımız sonuca göre tarihlendirilebilir ilk hayvan geçidi sahneleri Minua oğlu Argišti dönemine aittir. Aşağıdaki tabloda durum tüm yalınlığıyla görülmektedir.

| Kral Adı | Hayvanların Geçit Alayı Sahnesi |
|---|---|
| Lutipri oğlu Sarduri | |
| Sarduri oğlu İšpuini | |
| İšpuini oğlu Minua | |
| Minua oğlu Argišti | |
| Argišti oğlu Sarduri | |
| Sarduri oğlu Rusa | |
| Rusa oğlu Argišti | |
| Erimena oğlu Rusa | |
| Argišti oğlu Rusa | |
| Belirsiz Dönem | |

**Tablo 7:** Hayvanların Geçit Alayı Sahneleri

Bronz kalkanlar üzerinde hayvanlar dinamik bir şekilde betimlenerek güç, kuvvet ve vahşilikleri sergilenmiştir. Urartu kalkanlarında yaygın olarak tasvir edilen hayvanlar arasında aslanlar ve boğalar yer alır. Bu hayvanlar tipik olarak profilden ya da cepheden gösterilerek ayırt edici özellikleri ve anatomik detayları vurgulanmıştır. Sanatsal üslup hem natüralist hem de soyut unsurları bir araya getirerek görsel olarak çarpıcı ve sembolik bir temsil ortaya çıkarır. Hayvanlar dinamik bir pozda betimlenerek hareket ve canlılık hissi verirler. Bu hayvan tasvirleriyle ilişkilendirilen sembolizmi net olarak ortaya koymamız şu an için mümkün görünememekle birlikte, özellikle aslan ve boğanın Ön Asya kültürlerinde tanrılarla ilişkisi bağlamında diğer tüm hayvanların önüne geçmektedir. Aslanlar, genellikle kraliyet, güç ve koruma ile ilişkilendirilirdi. Hayvanların kralı olarak kabul edilir, güç ve cesareti temsil ederlerdi. Boğalar ise doğurganlık, bolluk ve ilahi gücü sembolize ediyordu. Ayrıca özellikle aslanın Urartu panteonunun en önemli tanrısı Haldi ile ilişkisi de bu tasvir yoğunluğunu artırmaktadır. Araştırmacıların çoğu, aslanın Haldi'nin kutsal hayvanı olduğu konusunda görüş bildirmişlerdir. Boğa ise Anadolu ve Mezopotamya'da

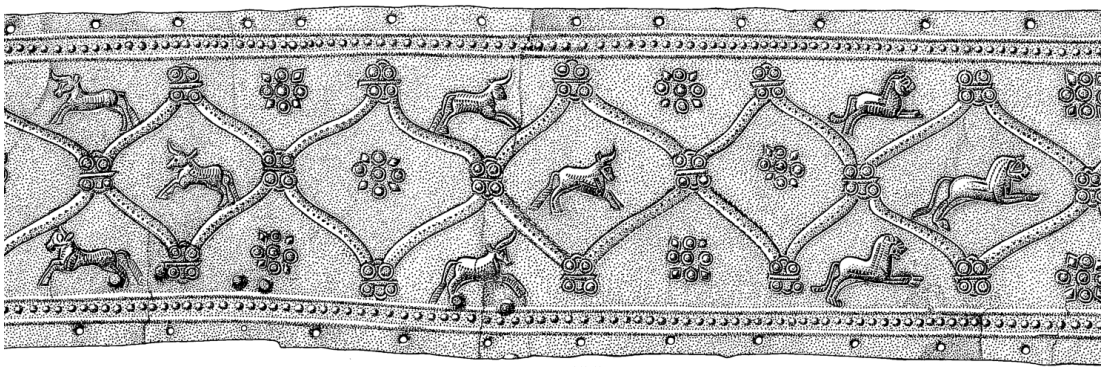
çoğunlukla Fırtına Tanrısının kutsal hayvanı olarak bilinir. Ancak Urartu'da durum biraz farklıdır. Boğa figürü, Urartu sanatında Güneş Tanrısı ile ilişkilendirilmiştir.



**Çizim 77:** Bronz Kalkan Üzerinde Aslan ve Boğalardan Oluşan Hayvanlar Geçidi – I. Argišti Dönemi (Seidl, 2004, Abb. 51)

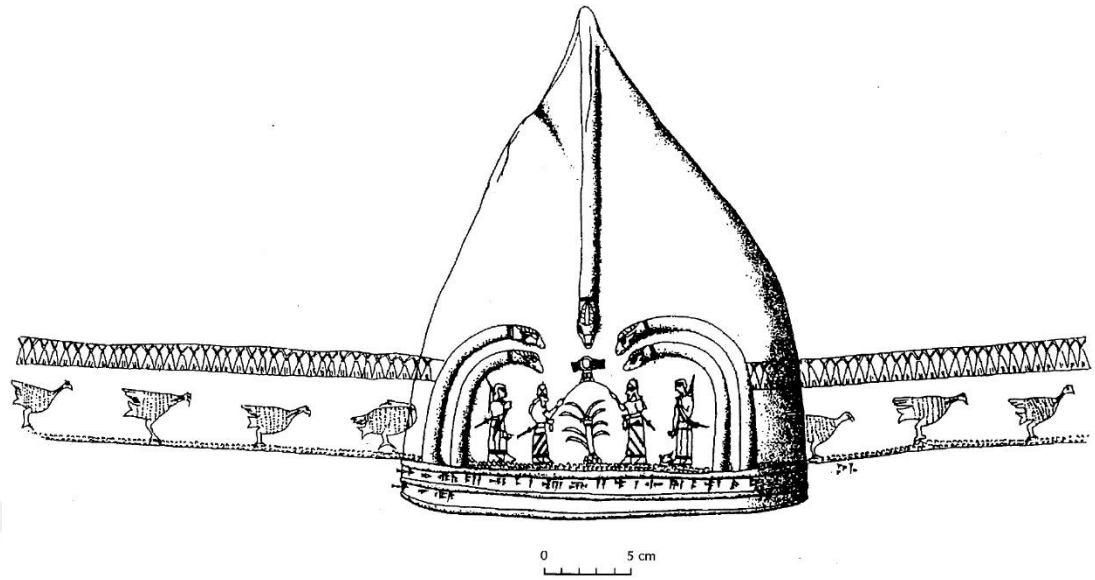
Yukarıdaki I. Argišti dönemine ait bronz kalkan üzerine geçit halindeki aslanlar ve boğalar tasvir edilmiştir. Kalkanın ortasında bir rozet motifi bulunmaktadır. İlk bakıldığında göze çarpmayan ama dikkatli bakıldığında hayvanların çeyrek dilimler halinde farklı yöne gittikleri görülür. Bu sayede optik bir illüzyon oluşturulmuş ve kalkan doğru olarak asıldığında herhangi bir hayvanın baş aşağı görünmesinin önüne geçilmiştir. Bu uygulayış, Urartu tasvir sanatının önemli özelliklerinden bir olarak karşımıza çıkar. Buradaki hayvan geçitleri sahnelerine benzer sahneler II. Sarduri, I. Rusa, Erimena oğlu Rusa ile Argišti oğlu Rusa dönemlerinde de karşımıza çıkar.

Kalkanların yanı sıra Urartu bronz kemerlerinde de hayvanlar tasvir edilmiştir. Bu kemerler genellikle karmaşık desen ve tasarımlara sahiptir ve hayvan motifleri genel kompozisyona entegre edilmiştir. Kemerlerin üzerindeki hayvan tasvirleri hem tek tek hayvanları hem de çeşitli hayvan özelliklerini tek bir temsilde birleştiren bileşik yaratıkları içerebilir. Urartu bronz kalkanları ve kemerlerindeki hayvanların sanatsal temsili, bu canlıların Urartu toplumundaki kültürel önemini yansıtmaktadır. Güç, koruma ve ruhani inançların sembolleri olarak hizmet etmişlerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi üzerlerine işlenen figürlerle kemerlerin apotropeik etkisinin olması amaçlanmış olmalıydı. Özellikle Argišti oğlu Rusa dönemine ait olduğunu düşündüğümüz kemerlerde başta aslan ve boğalar olmak üzere çeşitli hayvanlar geçit halinde gösterilmişlerdir.



**Çizim 78:** Hayvanlar Geçidi

Hayvan geçit alayı sahneleriyle ilgili olarak son ve en ilginç örneğimiz, Ayanis kazılarında gün yüzüne çıkarılmış Argišti oğlu Rusa'ya ait bronz bir miğfer üzerindeki sahnedir. Burada merkezdeki hayat ağacı kutsama ayini dışında kalan kısımda oluşturulan bant içine sıra halinde ilerleyen kuş (tavuk?) figürleri işlenmiştir.




**Çizim 79:** Ayanis Kazılarında Bulunan Argišti oğlu Rusa Yazıtlı Miğfer (Seidl, 2004, Abb. 34)

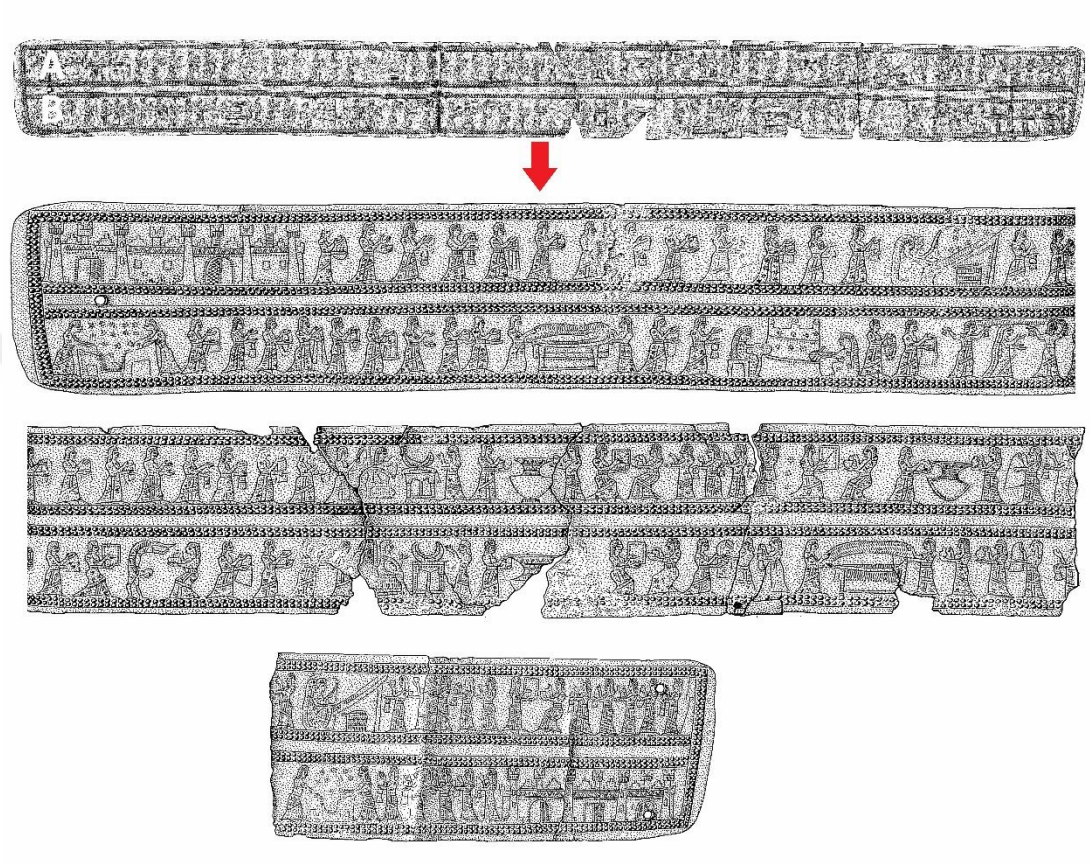
Sonuç olarak diyebiliriz ki, Urartu sanatında işlenen hayvan geçidi sahneleriyle amaçlanan, üzerine işlendiği objenin koruyucu özelliklere kavuşacağına ve tanrıları temsil edecek figürlerle yapılıp armağan edilen eşyaların tanrıları hoşnut edeceğine olan inanç olmalıdır.

## 2.8. Tartışmalı Sahneler

Yazılı kalıntıları olmamasından ve bilimsel arkeolojik kazılardan çıkmamalarından dolayı Urartu ikonografisinde en çok tartışılan sahnelerin başında eğlence sahneleri olarak bilinen ancak bir tanrıça -olasılıkla İštar veya Urartu coğrafyasında onunla aynı nitelikleri taşıyan başka bir tanrıça- için yapıldığı aşikar olan ayin sahneleri gelmektedir. Çünkü Urartu Krallığı'nın standartlaşmış sanatsal ürünlerinde bu tür üretimlere hiçbir şekilde rastlanmamıştır. Her ne kadar figürler ve sahnelerde betimlenen objeler Urartu ikonografisinin içinden çıkmışçasına göze görünüyorsa da[62] bu yanıltıcı olabilir. Çünkü Doğu Anadolu coğrafyasında ilk defa bir devlet kuran Urartu Krallığı, yönettiği zorlu coğrafyada çok farklı etnik gruplarla ilişki içine girmiş olmalıdır. Ayrıca krallık yıkılmadan önce aldığı Kimmer ve İskit göçleri,

[62] Bkz. Bölüm 2.4.1 Sıvı Sunusu (Libasyon).

Geç Hitit coğrafyasından getirilen insanlar, ardından Med ve Ahamenid hâkimiyeti bu etkileşimi artırmıştır. O yüzden bu sahneleri Urartu ikonografisi açısından şüpheli kategorisine ekleyip değerlendirmemiz gerekir.



**Çizim 80:** Düğün mü Ayin mi? (Kellner, 1991a, Taf. 70-71, fig. 282)

Bahsettiğimiz tartışmayı en iyi yansıtan yukarıda görülen bronz bir kemer üzerindeki sahnedir. Bir kentten çıkan ve tamamı kadın olan figürlerin kimisinin elinde bakraç, kimisinin örtü, kimisinin tespih bulunduğu halde yürüdükleri, sahnenin odak noktasında tahtta oturan ve önünde yemek masası olan uzun püsküllü giysili bir kadın figürü ile Urartu için tipik olan üçgen bezemeli pithos çevresinde libasyon yapıldığı, müzisyen ve dansçıların insanları eğlendirdikleri görülür. Ayrıca bu uzun giysili kadın figürü sahnenin başka yerlerinde halı dokurken, kadınların açtığı örtünün altında dururken ve olasılıkla bir yatak hazırlığı yapıldığı anlarda sahnede bulunur. Burada anlatılmak istenen konu her ne kadar yeni evlenecek bir gelini tasvir ediyormuş gibi dursa da aslında bir tanrıça için yapılan ayini betimlemiş olmalıdır. İnanna yani İštar'ın Dumuzi ile ilgili efsanesi hatırlandığında kutsal bir evlilik töreninin aslında

İnanna/İštar kültünün olduğu her yerde özellikle yeni yıl şenliklerinde canlandırıldığı bilinir. Çok farklı ülkelerden gelip yeni kentlerin kurulmasında başat rolü oynayan insanların varlığı, bu kemer üzerindeki sahneler, tahtta oturan veya kutsal hayvanı aslan üzerinde, sırtında silahları olduğu halde adak levhaları üzerinde betimlenen İštar figürü yanı sıra Urartu coğrafyasının zorlu durumu da göz önüne alındığında Tanrıça İštar krallık için değil ama Urartu topraklarında yaşayan insanlar için bir umut olmuş olabilir. Öyle ki her ne kadar yazıtlar Tanrı Haldi adını anıp dursa da Ayanis Tapınak alanındaki cella duvarlarındaki semboller içinde İštar'ın simgesi yıldız da bulunmaktadır. Belki de burada devletin başını çektiği bir değişim yaşanmış olmalıydı ya da sadece yeni gelen insanları hoşnut edecek bir şekilde sembolleri tapınaklara konulmaktaydı. Gerçi devlet otoritesinin de yaklaşımı az çok farklılaşmıştır. Özellikle Ayanis tapınak yazıtındaki tanrıçalara olan vurgu dikkat çeker:

> *Rusa der ki: Tanrı Ḫaldi'nin kapısı adına gerçekten bir ayin (ve) gerçekten arqauše olsun. Yeni bir yapı inşa edilmesi durumunda(?), tanrı Ḫaldi için bir oğlak kurban edecekler, tanrı Ḫaldi için bir öküz (ve) iki koyun, Hava Tanrısı için semiz bir koyun, Güneş Tanrısı için semiz bir koyun,* ***tanrıça 'Arubaini*** *için bir inek, tanrı Ḫuṭuni için bir koyun, Ay Tanrısı için bir koyun, tanrı Ḫaldi'nin silahları için bir koyun kurban edecekler, Tanrı Ḫaldi'nin kapısı için bir koyun, Tanrı Eiduru için bir koyun,* ***Tanrıça Baba*** *için bir koyun,* ***Tanrıça Adia*** *için bir koyun,* ***Tanrıça İnuani*** *için bir koyun,* ***Tanrıça Aia*** *için bir koyun,* ***Tanrıça Ṭušpue*** *için bir koyun,* ***Tanrıça İnuani*** *için ikinci kez bir koyun; 2 koyun tanrılar için, 2 koyun tanrıçalar için.* (CTU A12-01, çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007100)

Acaba Argišti oğlu Rusa, Urartu Krallığı'na yeni bir çağ yaşatırken, krallığın kökleşmiş inanç sistemlerine de müdahale etmiş miydi? İlginç bir şekilde aynı dönemde Assur ülkesinde ve çevresinde Tanrıça İštar tapınımı çok geniş bir alana yayılırken, Rusa da bu inanç değişiminin etkisinde ne kadar kalmıştı?

Bu sorular zor olmakla birlikte inancın yansıması olan sanat ve onun da görsel çıktısı olan ikonografi bu konuda bize bazı cevaplar vermektedir. Öncelikle Ayanis

tapınak cellasındaki İštar motfileri, bu dönemde üretildiği düşünülen kalkan ve kemerler üzerinde rozet ve yıldız motiflerinin artması, Altıntepe ve Erebuni'de ortaya çıkarılan duvar resimleri üzerindeki İštar ile ilişkisi aşikâr rozet motiflerinin yoğunluğu, mühür baskılarındaki yıldız sembolleri, Toprakkale'deki taht ayakları üzerinde kanatlı güneş kursu motifi üzerindeki yıldız sembolleri, Ayanis'te ortaya çıkarılan bronz levha üzerindeki güneş motiflerinin orta kısmında rozet motifinin oluşu sanki Argišti oğlu Rusa'nın Urartulu Haldi ile yeni gelenlerin tapındığı İštar inancını bir araya getirme çabası içinde olduğunu gösterir. Öyle ki Babil tanrısı Marduk bile artık Urartu yazıtlarında kendine yer bulur[63].

İlginç bir başka bilgi ise ilk defa oğlak sunusunun Argišti oğlu Rusa zamanında yazıtlara yansıyor oluşu ve oğlak sunusunun sadece Tanrı Haldi'ye yapılıyor oluşudur[64]. Özellikle pektoral, madalyon, adak levhası ve hatta kaya mezarı[65] üzerinde karşılaşılan oğlak sunularının Urartu'nun son dönemi veya yıkılıştan hemen sonraya tarihlendirilebileceğini düşünüyorduk. Ancak yazıtların da ikonografiyi desteklemesiyle Argišti oğlu Rusa çağında inançtaki bir değişimle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Dolayısıyla tanrıça için yapılan bu ayin sahnesi Argišti oğlu Rusa çağına tarihlendirilebilir.

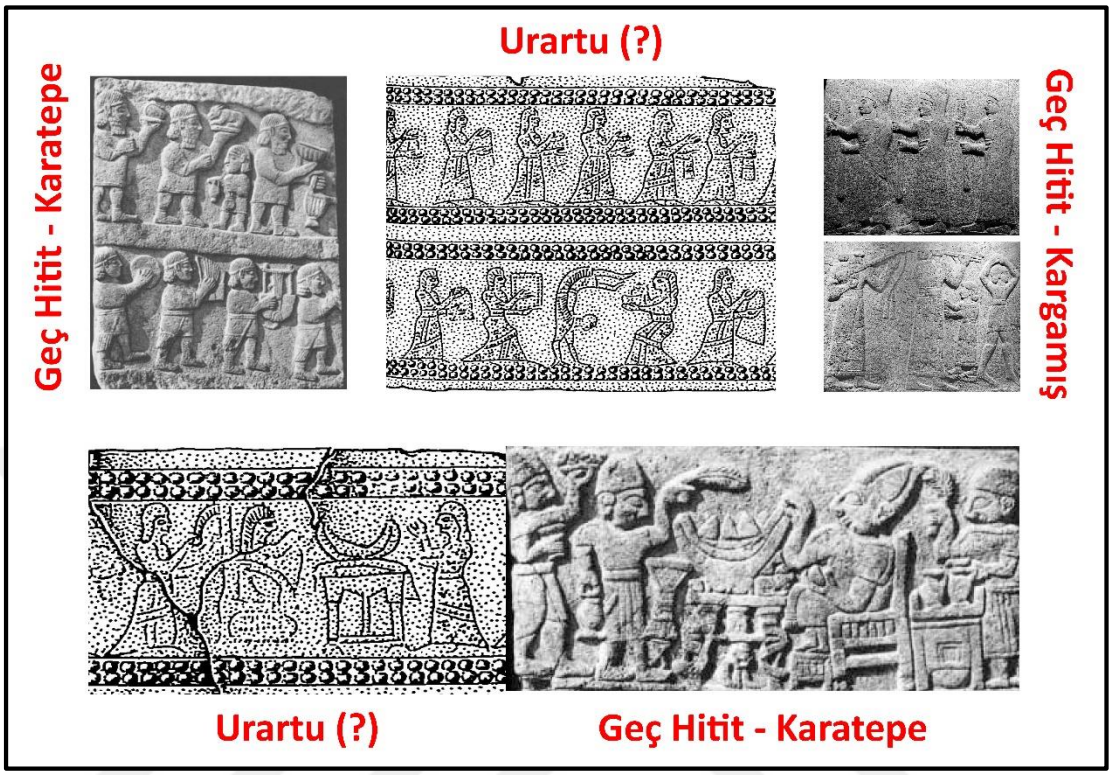
Bu tartışmaya biraz daha görsel kanıt eklememiz iyi olacaktır. Geç Hitit kentlerinden Karkamış, henüz Argišti oğlu Rusa Urartu tahtına çıkmadan önce II. Sargon tarafından fethedilip Assur'a bağlanmıştı. Özellikle M.Ö. 8. yüzyılda yapılan orthostatlarla Urartu'ya atfedilen eğlence, düğün veya ayin sahnesini karşılaştırdığımıza şunları görürüz:

---

[63] Karmir Blur'daki bir tapınağa ait taş blok üzerindeki yazıda Tanrı Marduk adı geçer: *Argišti oğlu Rusa şöyle der: [Tanrı Ḫaldi'nin kapısının] bu yazıtını yok eden, (ona) zarar veren, (onu) saklayan (?) ), (onu) [yerinden] kaldırana, (onu) 'ben [yaptım]' diyene, ister Biaealı (Urartulu) ister yabancı olsun, (benim [adımı] yok edip [kendi (adını)] koyana [gelince], Tanrı Ḫaldi], Hava Tanrısı, [Güneş] Tanrısı (ve)* ***Marduk*** *[onu], onun adını, (onun) soyunu (ve) soyunun soyunu güneşin altında yok etsin...* (CTU A 12-02; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007101)

[64] Urartu yazıtları içinde oğlak sunusu ile ilgili metinler şunlardır:
CTU 1 A 12-01 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007100), CTU 1 A 12-02 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007101), CTU 1 A 12-03 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007102), CTU 1 A 12-08 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007107).

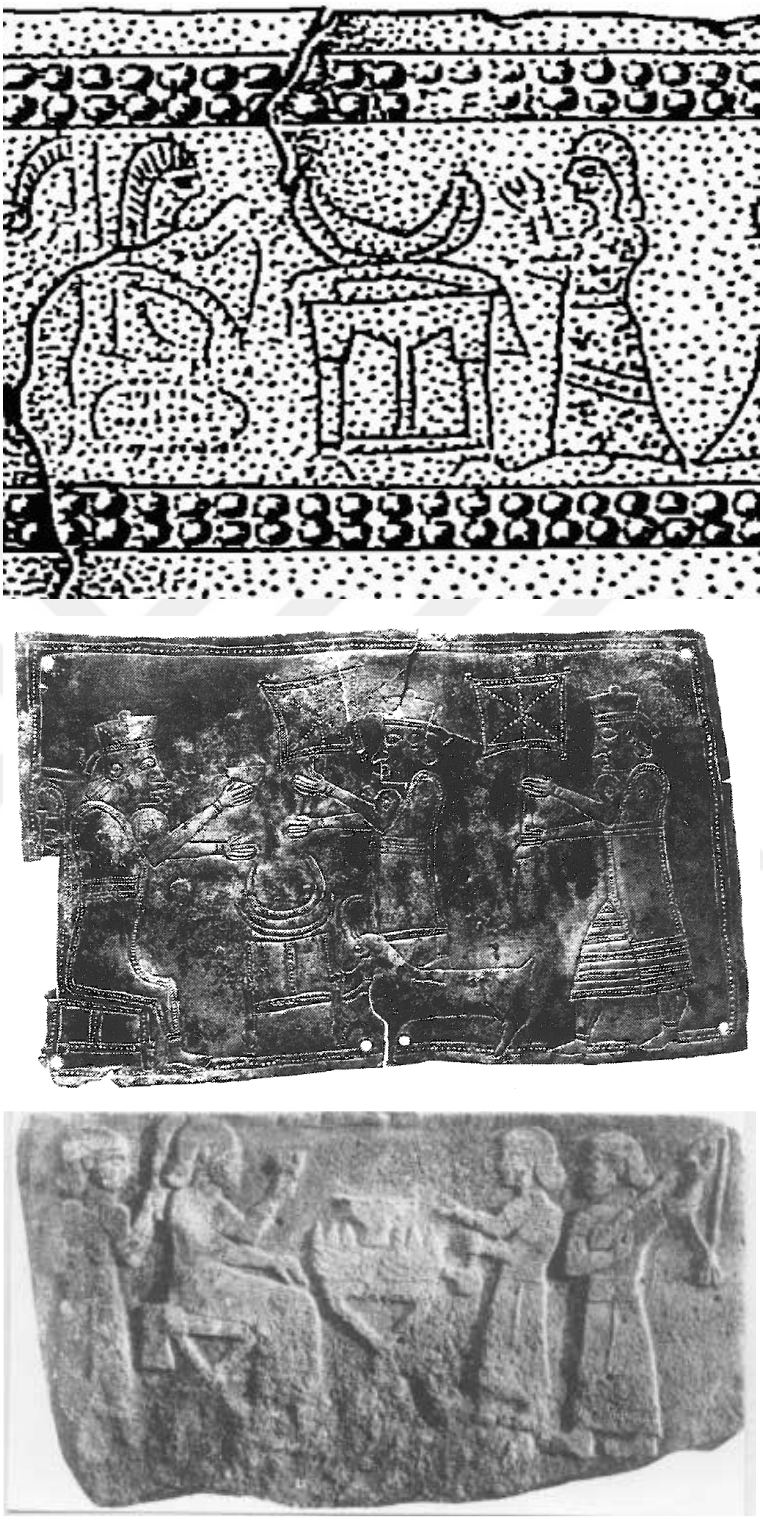
[65] Doğubayazıt kaya mezarı üzerindeki sahne vurgulanmaktadır.




**Şekil 91:** Sahneler Arasındaki Benzerlikler
(Kellner, 1991a ve Orthmann, 1971 kullanılarak hazırlanmıştır)

Elbette kültürel ortak noktalar benzer ürünleri ortaya çıkarır. Ancak Argišti oğlu Rusa çağı, yazıtlarında da belirttiği gibi büyük nüfus hareketlerine sahne olmuş olmalıydı. Gördüğümüz benzerlikler, hatta aynılıklar bu durumun etkisi olmalıdır.

Bir başka tartışmalı sahne ise ziyafet sahneleridir. Özellikle Geç Hitit coğrafyasındaki orthostatlar üzerinde M.Ö. 9. yüzyıldan beri yoğun kullanılan bir sahnedir. Genelde bahsi geçen orthostatların bazılarının mezar taşı olarak kullanılmış olabileceği bilgisi bu sahneye ölü yemeği sahnesi denmesine neden olmuştur. Genelde Mezopotamya ve Anadolu'da ölü yemeği sahnesi olarak bilinen sahne daha çok "adak levhaları" olarak adlandırılan buluntular ile bazı kemerler üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Adak levhalarının tartışmalı durumu bu sahneyi de şüpheli kategorisine almamız için yeterli olmaktadır.



**Çizim 81:** Kemer, Adak Levhası (Urartu?) ve Orhostat (Geç Hitit) Üzerinde Ziyafet Sahnesi (Kellner, 1991a,Taf. 70-71,fig.282; Orthman, 1971, Karkemiş Ab/4; Caner, 1998, Taf. 71, fig. 410)

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
# URARTU İKONOGRAFİSİNİ OLUŞTURAN TEMEL SAHNELERDE YER ALAN FİGÜRLER

## 3.1. Antropomorfik Figürler

### 3.1.1. Tanrı ve Tanrıçalar

Urartu tanrı ve tanrıçaları ile ilgili günümüze ulaşan en önemli belgelerden birisi hiç şüphesiz Meher Kapı Anıtsal Kaya Kapısıdır. Burada 79 tanrı, tanrıça ve tanrısal kavramın adı yazılmış, bunlara ne kadar kurbanın sunu olarak verileceği de detaylı olarak belirtilmiştir (CTU A 03-01; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q006886).

Çok uzun zaman önce U. Seidl, Urartu ikonografisindeki tanrıların tanımlanması konusunda boynuzlu başlık, kanat, kutsal hayvan vb. gibi belirli özelliklerin tek başına yetersiz olduğunu söyler (Seidl, 1974, s. 119). Benzer şekilde E. Caner, adak levhaları üzerine hazırlamış olduğu çalışmasında boynuzlu başlık gibi bir sembolün sadece tanrılar ile ilişkilendirilemeyeceğini, tanrısal varlıkların da benzer şekilde tasvir edilebildiğini, dahası boynuzsuz başlıklı tanrıların da Urartu ikonografisinde mevcut olduğunu dile getirir (Caner 1998, 1). Bu durum Urartu ikonografisinde karşımıza çıkan tanrı ve tanrısal varlıkların başta ayrımı olmak üzere kimliklendirme sorununu da beraberinde getirir.

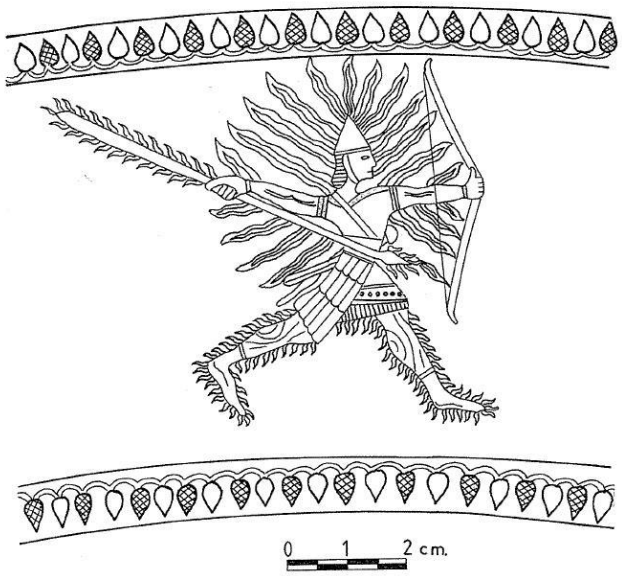
#### 3.1.1.1. Tanrı Haldi, Teišeba ve Šiuini

Urartu coğrafyasının dışında Ardini (Muşaşir)'de tapınım gören Haldi, ithal edilerek Urartu coğrafyasına getirilmiş bir tanrıdır. Bu durumuna uygun olarak da Haldi "sarayın tanrısı" yani krala meşruiyetini veren ilahi güçtür. Haldi'nin başka bir coğrafyadan ithal edilmesi, özellikle Urartu'nun kuracağı devletin Assur örneği üzerinde yükselecek olması ve Tanrı Haldi tapınım alanı olan Ardini (Muşaşir)'nin Assur egemenliğinde olmamasına rağmen hem halktan hem devletten saygı görüyor

olmasıyla açıklanabilir. Böylece Urartu hanedanı çok güç sarf etmeden saygın bir tanrının himayesi altına girecek, politik olarak avantajlarını kullanacaktı.

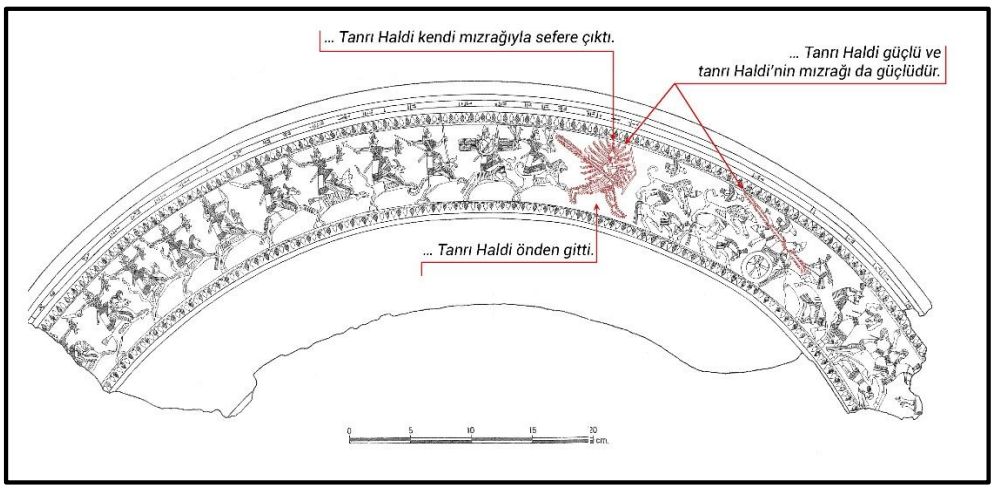
Tanrı Haldi yazıtlarda ilk defa karşımıza Sarduri oğlu İšpuini ile birlikte çıkar. Bu tarihten itibaren Haldi artık krallığın resmi tanrısıdır. İšpuini'ye ait Assurca yazıtlı metal objeler de oldukça önemlidir. Özellikle torunu İnuşpua'ya verdiği ve günümüzde Ebnöther Koleksiyonunda bulunan gümüş bakraç önemlidir. Üzerinde Assurca şöyle yazar: *Sarduri oğlu İšpuini bunu İnuşpua'ya, büyük babasının iyiliğini istediği için, verdi*. (Payne, 2006, 2.2.23, s. 32; CTU B 02-04; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007775)

İšpuini ile oğlu Minua'nın ortak yazıtlarında da Haldi'nin Urartu panteonunun başında olduğu aşikârdır. Diğer tanrı adları (özellikle Teišeba, Šiuini) seyrek olarak anılır. Bu dönem yazıtlarından olan Meher Kapı Yazıtı'nda kurban kesim listesinde Tanrı Haldi'nin ordusu dışında Tanrı Teišeba'nın ordusuna da kurban kesilmesi gerektiği yazılmıştır (Payne, 2006, 3.2.1, s. 43; CTU B 02-04; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007775). Bu ifadeden Haldi'den sonra Urartu panteonunda Teišeba'nın geldiği anlaşılabilir. Yine bu dönemde Tanrı Haldi ve diğer tanrılar şeklinde kesin bir ayrım vardır. Meher Kapı Yazıtı'nın son kısmında bu net olarak anlaşılmaktadır. Haldi, Urartu Krallığının daha doğrusu devletin resmi tanrısıydı. Savaş tanrısı olarak da saygı görür ve Urartu dini inançları ve ayinlerinde merkezi bir rol oynardı. Haldi'ye tapınmak özellikle Urartu kralları için büyük önem taşımaktaydı ve krallığın her yerinde ona ait çok sayıda tapınak yaptırılmıştı.



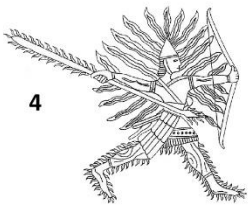
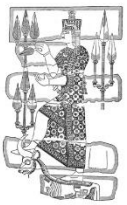

**Çizim 82:** Tanrı Haldi - Van/Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998)

Tanrı Haldi'yi Urartu ikonografisinde en net olarak Anzaf kalkanı üzerinde görürüz. Haldi burada tanrıların önünde düşman ordusuna karşı savaşa gitmektedir. Bedeninden güneş ışınları çıkar ve betimlenme şekliyle ateşin yakıcılığına da gönderme yapar. Yazıtların da desteğiyle Tanrı Haldi'nin ölüm saçan mızrağını dahi bu ikonografide görebilmemiz mümkündür. Urartu'nun erken döneminde yazıtlarla bu kadar uyumlu bir Haldi tasviri yapılıyorken bu tarihten sonra Haldi'yi tekrar bu kadar net olarak Urartu ikonografisinde görmeyiz.



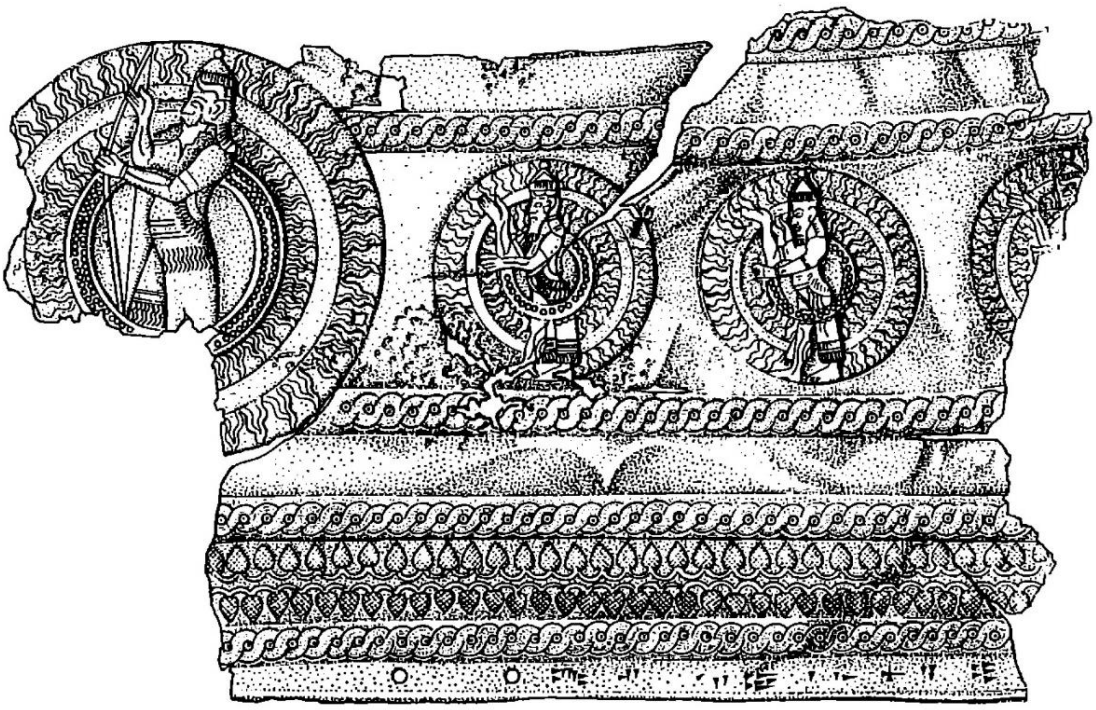

**Çizim 83:** Anzaf Kalkanı Üzerinde Haldi (Belli, 1998, Çiz. 17)

Tanrı Haldi'nin ikonografik olarak en net tasviri görüldüğü üzere Anzaf kalkanı üzerindedir. Ancak neredeyse 200 yıl varlığını sürdüren Urartu Krallığı'nda ilk günden son güne kadar yazıtlarda bu kadar önemli olarak karşımıza çıkan Haldi'nin başka tasviri yok muydu? Bu durum çok makul değildir. Urartu ikonografisini incelediğimizde erken dönemlerde güneş kursu ile kanatlı güneş kursu içinde betimlenen tanrılarla karşılaşırız. Doğal olarak çivi yazısında da yazıldığı şekliyle $^{d}$UTU ile yani Šamaš yani güneştir. Güneş tanrısının Urartu literatüründeki adı Şiuni olup Anzaf kalkanında üçüncü sırada yer almaktadır. İlginçtir ki bu betim özellikle İšpuini'ye ait objeler üzerinde doğrudan karşımıza çıkar. Bu durum krallık sisteminin oluşma süreci olduğu için yadsınmaz. Çünkü devlet sistemi daha yeni oluşmaktadır.

| | |
|---|---|
| İšpuini | 1  2  |
| İšpuini / Minua | 3  4  |
| Minua | 5  6  |
| Argişti oğlu Rusa | 7  8  9  |

**Tablo 8:** Tanrı Haldi İkonografisi ile Bağlantısı Olabilecek Tanrı ve Tanrısal Varlıkların Kronolojik Olarak Dizilimi

Eldeki verileri değerlendirdiğimizde, kuruluş döneminde sadece Išpuini ve Minua'dan günümüze ulaşan tanrı betimleri olduğunu görmekteyiz. Diğerlerinin tamamı Argišti oğlu Rusa dönemine aittir. O halde diyebiliriz ki Anzaf kalkanı dışında Haldi ikonografisini net olarak tespit etmemiz mümkün değildir. Bununla birlikte sadece Išpuini ve Minua dönemindeki güneş kursu içindeki tanrı betimlerinin, güneşin tanrı sembolünden çok daha fazla anlama sahip olan, kapsayıcı, yaşamın kaynağı olan bir metafordur. Bu haliyle güneş sembolü, Eskiçağ dinlerinde sıkça görüldüğü üzere senkretik bir hal alarak, sadece güneş tanrısı Šiuini değil, Haldi ve aynı anda başka birçok tanrı ile de ilişkilendirilmiş olabilir. Minua dönemine ait aşağıdaki bronz obje üzerindeki güneş kursu içindeki birçok tanrı betimi de bunu destekler.



**Çizim 84:** Güneş Kursu İçinde Tanrılar - Minua Dönemi (Seidl, 2004, Abb. 36)

Meher Kapı Yazıtı ve Anzaf kalkanı üzerindeki betimlerden Haldi'den sonra Urartu panteonundaki en önemli tanrının Teišeba olduğunu anlarız. Bu ad, Hurri fırtına tanrısı Teşup'un Urartu inancındaki karşılığıydı. Gök gürültüsü, fırtınalar ve hava durumuyla yakından ilişkilendirilirdi. Fırtına tanrısı olarak Teišeba'nın doğa güçlerini kontrol ettiğine inanılır ve yağmur, fırtına ve şimşekle ilişkilendirilirdi. Hem tarımsal bereket için faydalı yağmurlar hem de öfkesinin bir tezahürü olarak yıkıcı fırtınalar

getirebilen güçlü ve hayranlık uyandıran bir tanrı olarak görülüyor olmalıydı. Urartu'nun son kralı Argišti oğlu Rusa'nın Aras Havzasında kurduğu günümüzdeki adıyla Karmir Blur kenti, bu tanrının adını taşıyordu: Teišebaini. Adına kentler kurulan bir tanrı olarak Urartu dini inanç sistemi içindeki yerinin çok güçlü olduğunu anlarız.




**Çizim 85:** Tanrı Teišeba - Van/Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998)

Urartu ikonografisinde Tanrı Teišeba'yı, aynı Tanrı Haldi'de olduğu gibi sadece Anzaf kalkanı üzerindeki tasvirinden net olarak bilmekteyiz. Bir aslanın üzerinde, tanrısal statüsünü simgeleyen boynuzlu bir miğfer giymiş halde gösterilmiştir. Ellerinde tipik sembolü olan şimşek demetleri vardır. Tipik olarak kaslı bir fiziğe sahip, belinde topuzu olduğu halde tasvir edilmiştir. Bu da onun savaşla olan ilişkisini ve krallığı savunma yeteneğini gösterir. Teišeba'nın tasvirlerindeki en önemli ayrıntı elinde şimşek demeti tutmasıdır. Anadolu ve Mezopotamya'daki bütün kültürlerde fırtına tanrısı ikonografisinin en değişmez sembolüdür. Bu semboller onun doğanın temel güçleriyle olan bağlantısını ve bu güçleri kullanma yeteneğini vurgular. Özellikle insanların çok korktuğu doğa olaylarından gök gürültüsü ve yıldırım düşmesi bu nitelikte bir tanrının insan zihninde oluşmasını sağlamıştır.

Urartu sanatında ilginç olarak tanrı Teišeba aslan üzerinde betimlenmiştir Mezopotamya ve Anadolu'daki birçok uygarlıkta Teišeba'ya karşılık gelen fırtına tanrılarının genellikle boğa üzerinde tasvir edildiği bilinmektedir.

Urartuların Güneş Tanrısı Šiuini'nin, Hurri Güneş Tanrısı Šimigi ile ilişkili olduğu bilinir. Aynı zamanda Mezoptamya kökenli Šamaš da bu benzerlik içinde kendine yer bulur. Zaten çivi yazıyla adlarının yazılışları da aynıdır: $^{d}$UTU Hem Meher Kapı Yazıtında hem de Anzaf kalkanındaki savaşa giden tanrıları içinde üçüncü sırada karşımıza çıkar. Sakalsız ve boynuzlu miğferiyle, elinde yayı varken bir boğa üzerinde durduğu halde betimlenen tanrı, kanatlı güneş kursu sayesinde hemen tanınır. Öyle ki kanatlı güneş kursu, özellikle Anadolu, Mezopotamya ve Mısır coğrafyasındaki güneşle ilgili büyük tanrıları sembolize eder.



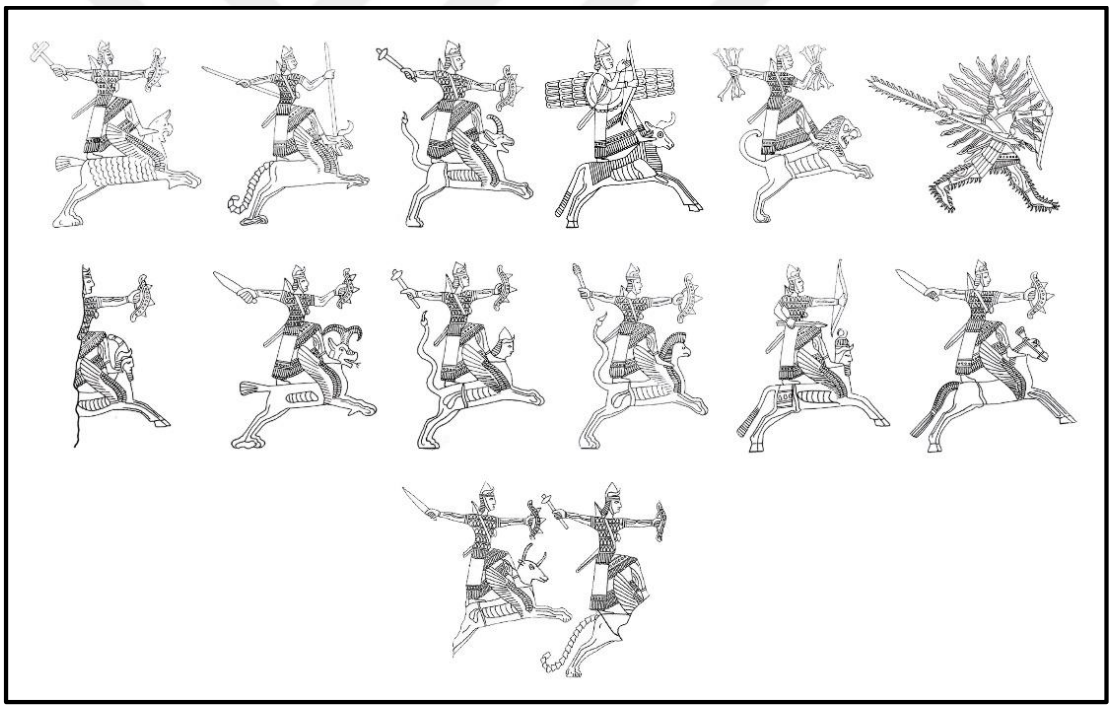

**Çizim 86:** Tanrı Šiuini - Van/Yukarı Anzaf Kalesi (Belli, 1998)

Tanrı Šiuini'nin betimleri Urartu ikonografisinde özellikle İšpuini ve Minua dönemlerinde karşımıza çıkar. Argišti oğlu Rusa döneminde ise ilk defa kanatlı güneş kursu sembollerini görürüz. Tüm Ön Asya coğrafyasında kanatlı güneş kursu, güneş tanrısının sembolü olarak bilinir. Ancak yukarıda da tartıştığımız gibi Urartular, ilk

defa güneş ışınları içinde Anzaf kalkanında tasvir ettikleri devletin, hanedanın meşruiyetinin dayandığı figür olarak Haldi'yi güneş ile bir tutmuş olabilirler.

### 3.1.1.2. Diğer Tanrı, Tanrıça ve Tanrısal Varlıklar

Dinsel kimliği ön plana çıkan Urartu sanatında doğal olarak çok sayıda tanrı ve tanrısal varlık kendine yer bulmuştur. Sınırlı sayıda tanrı tasvirinin bulunduğu Anzaf kalkanı üzerindeki tanrıların, Meher Kapı sırasına göre dizildiği iddiasını değerlendirirken, Meher Kapı'daki tanrı sayısı kadar kalkanda tanrı betiminin olup olmadığı öncelikle göz önüne alınmalıdır.

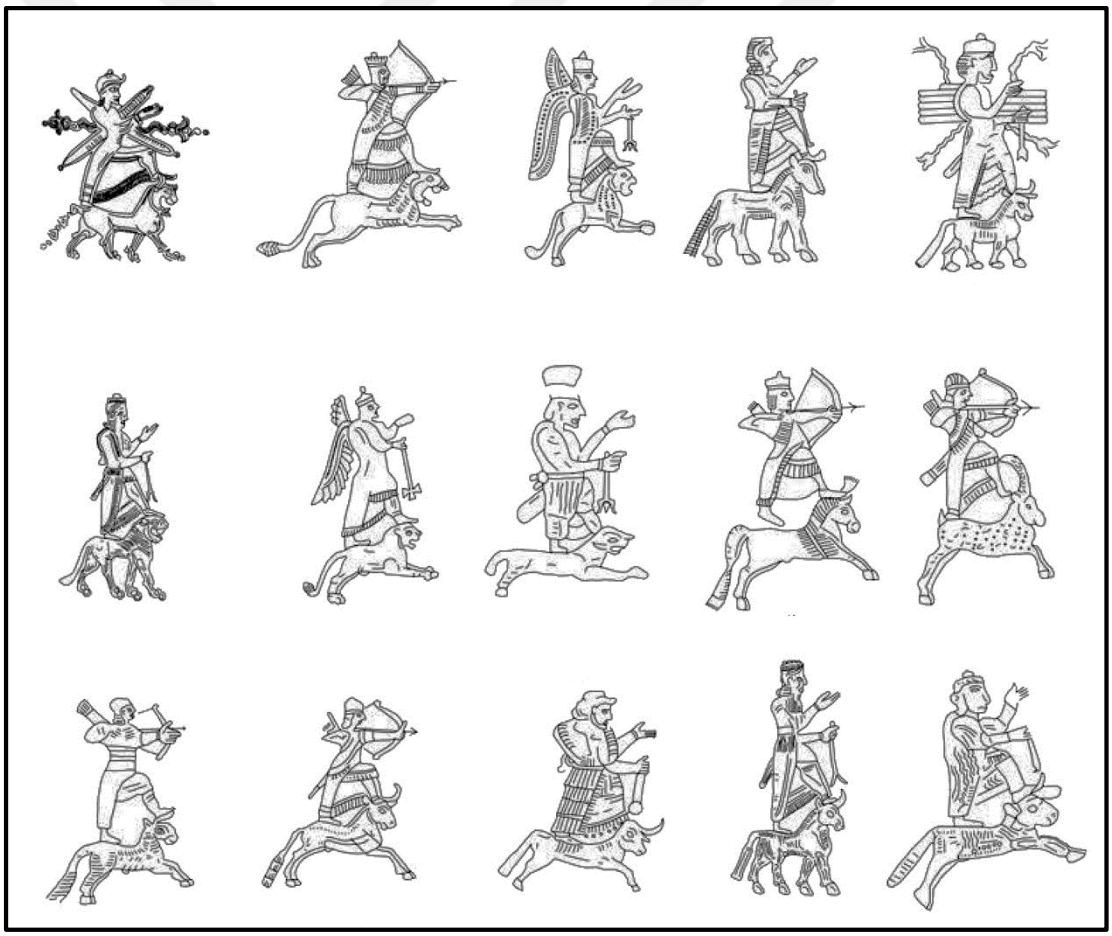


**Çizim 87:** Anzaf Kalkanındaki Urartu Tanrıları (Belli, 1998, Çiz. 17'den hazırlandı)

Toplam 79 tanrı, tanrıça ve tanrısal özellik burada sayılmıştır. Ayrıca bu listede tüm Urartu tanrılarının yer aldığını düşünmemek de gerekir. Çünkü Meher Kapı Yazıtı, Urartu Krallığı'nın erken döneminde inşa edilmişti ve krallığın bu dönemdeki sınırları göz önüne alındığında, yazıtta tüm Urartu tanrılarının listelenmesi olası değildir (Çifçi, 2018, s. 125). Bu nedenle kalkandaki ilk birkaç tanrı Meher Kapı

Yazıtındaki sıraya göre dizilmiş olabilir. Ancak tamamını kalkan üzerinde görmek olanaklı değildir.

Urartu ikonografisindeki tanrı betimlerini bir araya getirdiğimizde bazı ortak sonuçlara ulaşırız. Bunlardan ilki boynuzlu başlıktır. Mezopotamya sanatının bu geleneği, Urartu sanatında da devam ettirilmiştir. Ayrıca Urartu sanatında Mezopotamya'nın aksine tanrılar Anzaf kalkanında da görüleceği üzere çoğu zaman sakalsız betimlenmişlerdir. Bu durum, Urartu Krallığı'nın erken döneminde oluşturduğu standartları göstermesi açısından anlamlıdır.

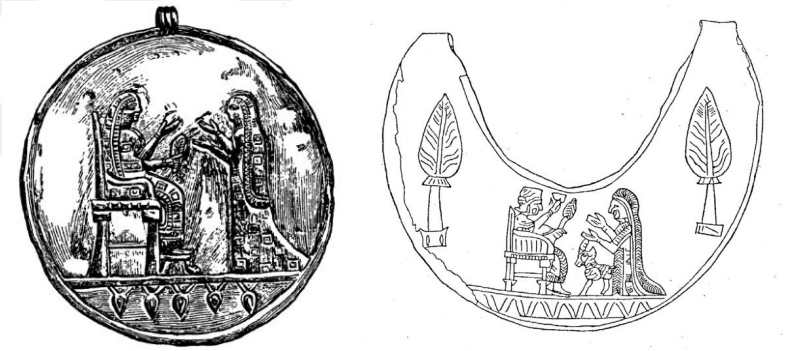


**Çizim 88:** Kemerler Üzerinde Bulunan Tanrı Betimleri (Çavuşoğlu, 2014'ten hazırlandı)

Urartu tanrıları çoğu zaman bir hayvan veya karışık yaratık üzerinde dururken betimlenmektedirler. Mezopotamya sanatının bu köklü tasvir geleneğini Urartu da kullanmıştır. Hem yazıtlı eserler üzerindeki tanrı tasvirleri hem de kemerler üzerinde

yer alan ve tarihsel arka planını tam olarak sorgulayamadığımız tanrı tasvirlerini incelediğimizde, aslan ve boğalar dışında diğer tanrısal bineklerin çoğunun karışık yaratıklardan oluştuğunu görürüz. Eğer tanrılar kutsal selamlama pozisyonunda değillerse genelde savaşçı olarak betimlenmişlerdir.

Urartu dinindeki çok sayıda tanrıçanın da varlığını, özellikle Meher Kapı yazıtı sayesinde ayrıntılı olarak bilmekteyiz. Özellikle Haldi'nin eşi Arubani burada önemli bir mitolojik figür olarak karşımıza çıkar. Buna rağmen Urartu sanatında tanrıça tasvirlerine sık rastlanmaz. Urartu'nun son dönem yerleşim yerlerinden olan Toprakkale'de bulunan madalyon ve pektoral ile Karmir Blur'da bulunan iki madalyon üzerinde betimlenen tahtta oturan kadın figürlerinin bir tanrıçayı tasvir ettiği düşünülür.



**Çizim 89:** Toprakkale'de Bulunmuş Madalyon ve Pektoral Üzerinde Tanrıça Tasviri



**Çizim 90:** Karmir Blur'da Bulunmuş Madalyonlar Üzerinde Tanrıça Tasviri

### 3.1.2. Krallar ve Askerler

Urartu sanatının dini karakterinin baskın olduğunu daha önce söylemiştik. Bununla beraber yine Urartu sanatı devletin bekasını önceler. Bu nedenledir ki özellikle savaş ile ilgili sahnelerde nadiren de olsa kral betimlerini görürüz. Urartu sanatının en erken dönemlerinden beri gördüğümüz asker figürlerinin yanında her zaman bir araba içerisinde bazen sakallı olarak tasvir edilmiş bir figür görülür. Bu figür de olasılıkla kraldır. Kralın net ayrımı ikonografide kesin olarak yapılamamıştır ancak Urartu sanatının gerçek temellerinin atıldığı İšpuini zamanından kalan bir sadak üzerinde belki de en erken Urartu kralı betimini görürüz.

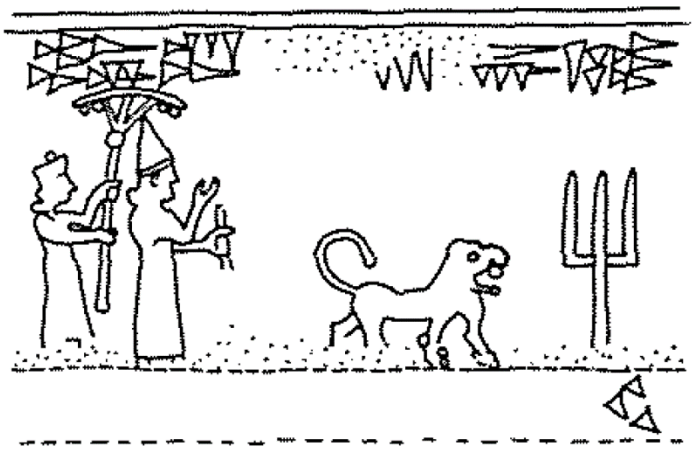


**Şekil 92:** Sadak Üzerinde Kral Figürü (İšpuini Dönemi-Sadberk Hanım Müzesi)

Sadak üzerinde yer alan en üstteki sahnede, ortada kanatlı güneş kursu içinde bir tanrı bulunmaktadır. İkonografik özelliklerinden Šiuini olduğunu anlarız. Hemen karşısında ise sivri uçlu miğfer giymiş elinde asası olan ve selamlama pozisyonu almış bir kralla karşılaşırız. Kralın hemen arkasında elinde şemsiye tutan saray görevlisi vardır. Anlaşıldığı kadarıyla buradaki insan figürleri sakalsız olarak yapılmıştır. Sadece Tanrı sakallı olarak betimlenmiştir. Bu da Urartu sanatı üzerindeki Assur etkisinin yoğun olarak devam ettiğini gösterir.

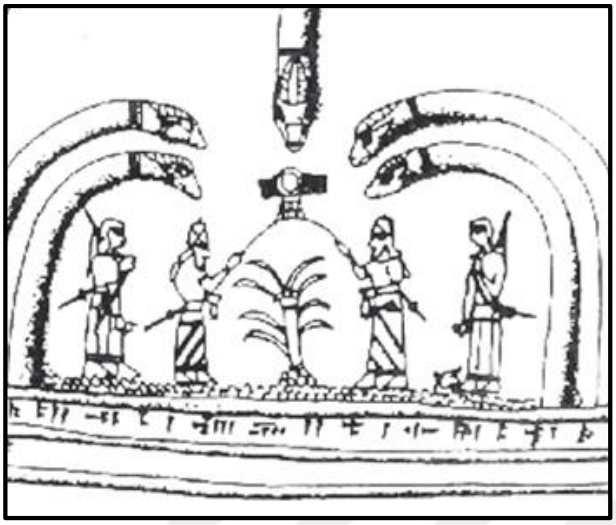
Kral figürünün İšpuini'nin saltanatından sonra bu kadar net olarak görüldüğü dönem Argišti oğlu Rusa'nın dönemidir. Bullalar üzerindeki yazıt ve tasvirden

dönemin kralının tasvir edildiğini anlarız. Ancak günümüze ulaşan materyal mühür baskıları olduğu için yeterli detay görülemez.



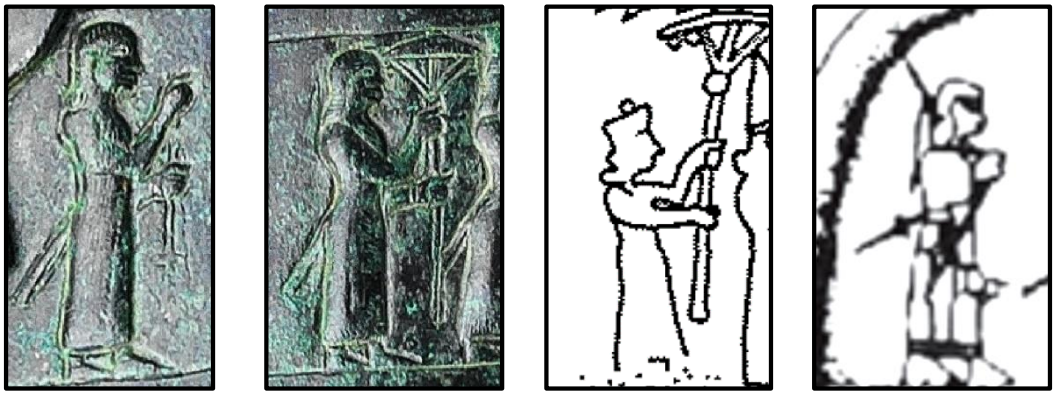
**Çizim 91:** Kral Tanrısal Sembolleri Selamlarken (Bastam - Argišti oğlu Rusa Dönemi)

Ayanis Kalesinde bulunan bir miğfer üzerinde de kral olarak tanımlanabilecek figürler vardır. Beş yılan gövdeli ceylan başlarıyla çevrili sahnenin orta kısmında üzerinde kanatlı güneş kursu olan hayat ağacını selamlayan, bir elinde de bakraç tutan figürün Argišti oğlu Rusa olduğu düşünülebilir. Çünkü miğfer üzerinde onun adı okunur. Ayrıca arkasında saray görevlisinin oluşu ve belindeki kılıç veya topuzu ile başındaki başlık, kanatlı güneş kursundan çıkan şuaların üstüne düşüşü figürün kral olduğu yöndeki açıklamayı destekler. Karşısındaki diğer figür ve saray görevlisi ise yine kendinin bir kopyası olarak sahneye işlenmiş olmalıdır. Benzer uygulamalar Assur'dan da bilinir.



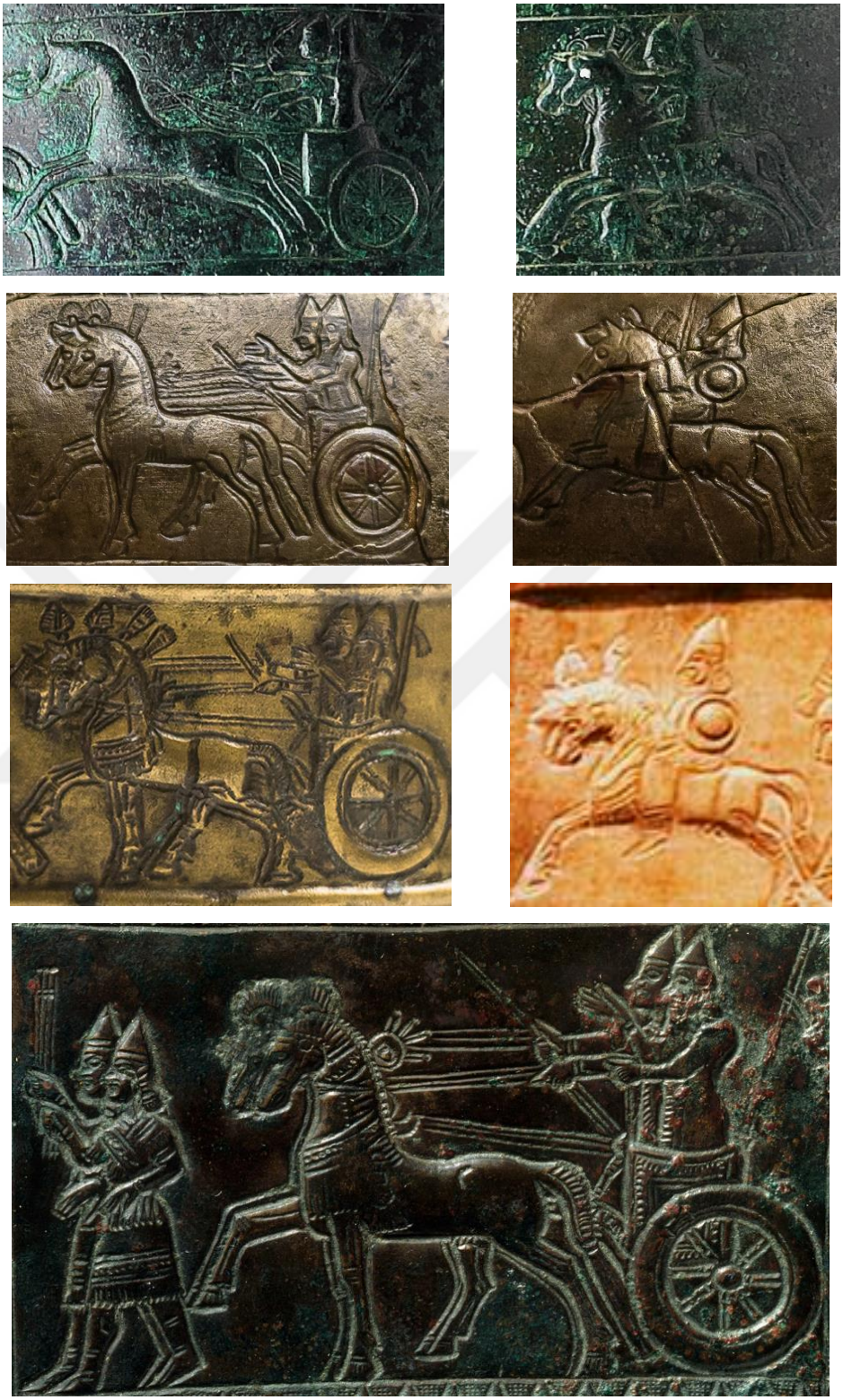
**Çizim 92:** Argišti oğlu Rusa Dönemine Ait Kral Betimiin Olduğu Miğfer (Ayanis)

Sahnelerde kralın yanında bazen saray görevlileri ile asker figürleri yer almaktadır. Saray görevlileri kralın arkasında betimlenirler. Bazen şemsiye tutarken, bazen kutsal selamlama pozisyonundayken, bazen de tam donanımlı silahlı bir halde tasvir edilmişlerdir (Bkz. Şekil 92; Çizim 89-90).



**Şekil 93:** İšpuini ve Argišti oğlu Rusa Dönemlerinde Saray Görevlisi Tasvirleri

Askerler ise sahnelerde genelde piyade, süvari veya savaş arabasındayken betimlenmişlerdir. Çoğu zaman da savaş arabasında bir kral ve o arabanın içerisinde arabayı kullanan asker veya saray görevlileri yer almaktadır. Urartu ikonografisinde askerler, neredeyse her zaman sivri miğferli olarak, sakalsız betimlenmişlerdir. Sakallı betimlenen asker figürü her zaman düşman Assur askerini nitelemiştir.



**Şekil 94:** Sırasıyla İšpuini, I. Argišti, II. Sarduri ve II. Argišti (?) Dönemlerine Ait Asker Betimlemeleri



**Şekil 95:** Çavuştepe'de Bulunan Bronz Obje Üzerindeki Askeri Geçit Sahnesi (Palmetlerin de gösterdiği gibi olasılıkla Argišti oğlu Rusa dönemi)

Çavuştepe Kazılarında ortaya çıkarılan yukarıdaki bronz parça üzerinde yer alan sahnedeki figürleri incelediğimizde, sahne düzeni açısından eski geleneği sürdürdüğünü ancak daha önceki anlayıştan farklı olarak arabaya iki değil üç figür yerleştirilmiş olduğunu görürüz. Ayrıca kutsal selamlama pozisyonundaki kral, burada sakalsız betimlenmiştir. Örneklerini gördüğümüz üzere İšpuini'den II. Argišti'ye kadar benzer kompozisyondaki sahnelerde kral figürü hep sakallı olarak işlenmişti. Bu örnekte kralın sakalsız oluşu, zikzak veya damla dizileri yerine de palmet motifinin kullanılışı, olasılıkla arabada bulunan bir kalkan veya standart ile arabayı takip eden süvarinin göğüs uçlarının vurgulanması, sanatta bir değişikliğe işaret eder. Bu da olasılıkla büyük sanatsal değişikliklerin yaşandığı Argišti oğlu Rusa'nın dönemidir.

### 3.1.3. Kadın Figürleri

Urartu toplumunda kadının yeri oldukça önemliydi. Zorlu coğrafyanın yaşam gereklerini yerine getiren kadınlara ilişkin çok sayıda arkeolojik buluntu günümüze ulaşmıştır. Her ne kadar yazıtlarda çok görünür olmasalar da Urartu krallarının eşlerine bağ yaptırdıklarını[66], eşyaları üzerlerine isimlerini yazdırdıklarını da nadiren görürüz.

Urartu ikonografisinde kadın figürlerine ise çok rastlanmaz. Ancak yukarıda da çizimini paylaştığımız gibi kazılarda ortaya çıkmış madalyonlar üzerinde, tahtta oturan ve tanrıça olabileceği düşünülen kadın figürleri bulunmaktadır.



**Çizim 93:** Adak/Hediye Taşıyan Kadınlar (Kellner, 1991a, Taf. 70, fig. 282)

Tanrıçalar dışındaki kadın figürleri, sadece Urartu'ya daha doğrusu Urartu sarayına aidiyeti tartışmalı olan kemerler (Çavuşoğlu, Işık & Gökce, 2014, s. 243) üzerinde karşımıza çıkar. Buradaki kadınlar olasılıkla bir tanrıça için yapılan ayinde yer aldıkları halde betimlenmişlerdir (Çizim 78, 91). Kadınların tamamı uzun giysiler giymişlerdir. Ellerinde bakraçlar, tespihler, çömlekler vb. objeler vardır. Bu sahneler açık şekilde bir dinsel ayini vurgular.

Kadına ilişkin ikonografinin Urartu sarayının sanat ürünlerinde yer almaması ilginçtir. Tanrıların yanında çok sayıda tanrıçaya da tapan Urartuların, tanrılarının betimlerini kalkan vb. objeler üzerine işlerken tanrıçalarını görmezden gelmesi

[66] Minua'ya ait bir yazıtta şunlar yazmaktadır: "*Minua'nın karısı, Tariria'ya (ait) bu bağ. "Taririan" (onun) adıdır.*" (CTU A 05A-01; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007001). Ayrıca Urartu'da kadın konusu ile ilgili olarak bkz. Çavuşoğlu, Işık & Gökce, 2014.

ataerkil bir toplum yapısıyla en kolay açıklanabilir. Ayrıca en erken dönemlerden beri Urartu sanatında kendine yer bulan, Mezopotamyalı Tanrıça İštar'la özdeş rozet motiflerini, kendi tanrıçalarıyla da ilişkilendirmiş olabilirler. Böylece Urartu toplum yapısının tahmin edilir yapısı gereği, ikonografiye en dâhil edilebilecek kadın figürü olarak tanrıçalar da sembolleriyle yer almış olmalıdırlar.



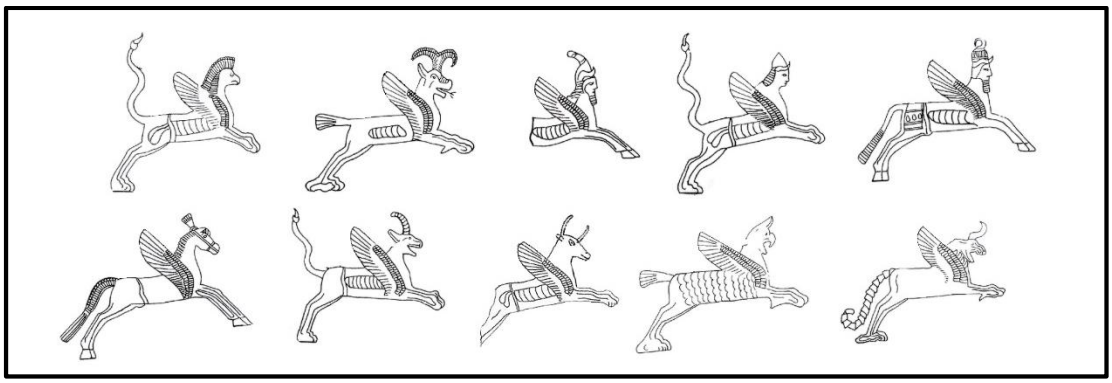
**Çizim 94:** Kemerler Üzerinde Karşımıza Çıkan Çeşitli Kadın Figürleri (Çavuşoğlu, 2014, Lev. X)

Kadına ilişkin ikonografinin Urartu sarayının sanat ürünlerinde yer almaması ilginçtir. Tanrıların yanında çok sayıda tanrıçaya da tapan Urartuların, tanrılarının betimlerini kalkan vb. objeler üzerine işlerken tanrıçalarını görmezden gelmesi ataerkil bir toplum yapısıyla en kolay açıklanabilir. Ayrıca en erken dönemlerden beri Urartu sanatında kendine yer bulan, Mezopotamyalı Tanrıça İštar'la özdeş rozet motiflerini, kendi tanrıçalarıyla da ilişkilendirmiş olabilirler. Böylece Urartu toplum yapısının tahmin edilir yapısı gereği, ikonografiye en dâhil edilebilecek kadın figürü olarak tanrıçalar da sembolleriyle yer almış olmalıdırlar.

## 3.2. Karışık Yaratıklar

Tanrı ve tanrıçalar dışında Urartu tasvir sanatındaki önemli figürler içerisinde, karışık yaratıklar da önemli yer tutmaktadır. Bunlar genelde melez hayvanlar şeklinde karşımıza çıkar. Çeşitli hayvan türlerine ait organ ve uzuvlar ile bazen insan başının da eklendiği bir karışımla bu yaratıklar kurgulanmıştır. Karışık yaratıklar yaşamın bilinmeyen veya tam olarak anlaşılmayan kısımlarının bir tezahürü gibiydi (Gibson, 2013, s. 44). Doğaüstü olan her şeyde olduğu gibi bu yaratıklardan da korkulmalı ve saygı duyulmalıydı.

Mitolojik ve tanrısal figürlerin Urartu sanatında en iyi izlenebildiği Anzaf kalkanı üzerinde tanrıları üzerinde durdukları karışık yaratıklar, bizim için referans noktası oluşturmaktadır. Çivi yazılı Urartu eserleri üzerindeki tek karışık yaratık grubu oluşu bu figürleri, Urartu sanatında karışık yaratıkları değerlendirirken mutlaka ilk bakılması gereken örnekler haline getirmektedir.

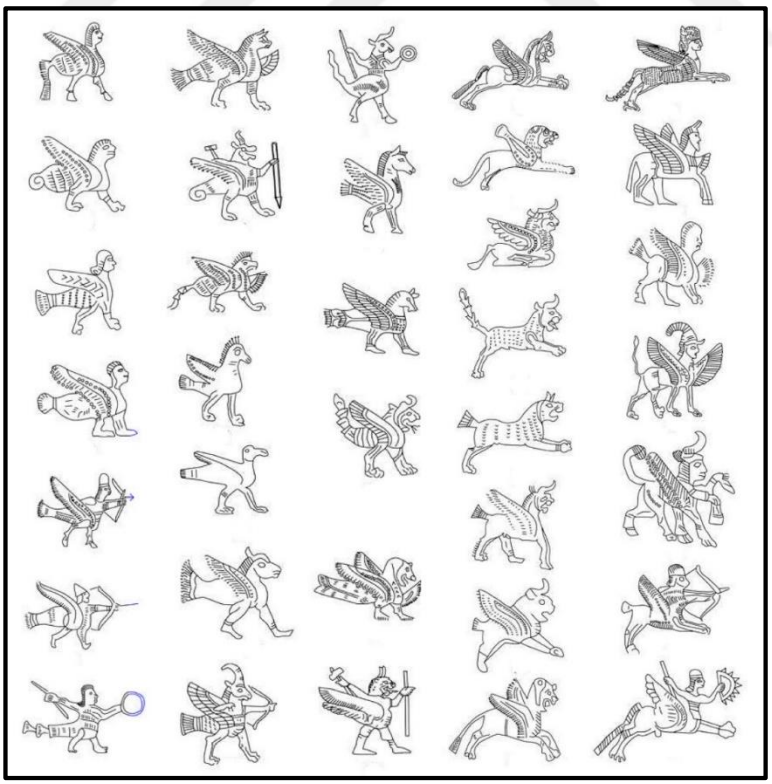


**Çizim 95:** Anzaf Kalkanında Bulunan Karışık Yaratıklar (Üzerlerinde Tanrılar Olmadığı Halde) (Belli, 1998, s. 50-71'deki Çizimlerden Oluşturuldu)

Anzaf kalkanındaki hiçbir karışık yaratık birbiriyle aynı değildir. En basit tasarlanan belki de antik Yunan mitolojisinde Pegasus olarak bilinen kanatlı attır. Daha sonra kanatlı boğa, yılan kuyruklu kanatlı keçi, kuş başlı kanatlı aslan, akrep kuyruklu kanatlı boğa, yılan kuyruklu ejder başlı kanatlı aslan, insan başlı kanatlı boğa, insan başlı yılan kuyruklu kanatlı aslan, yılan dilli kuş bedenli kanatlı koç karşımıza çıkar

(Belli, 1998, s. 50-71). Karışık yaratıklar gerçekten de Anadolu ve Mezopotamya etkisinde gelişen Urartu dininin en özgün unsurlarındandır.

Kaçak kazılarda çıkıp çeşitli müze ve koleksiyonlara dağılan kemerler üzerinde tanrı betimleri oluğu gibi karışık yaratık betimleri de vardır. Hatta Anzaf kalkanından çok daha çeşitlidir belki, onlarca türü vardır. Bu tarz yaratıklar tanrıların bineği olabildiği gibi, tanrılarla ava da çıkabilirler, hayat ağacını korumakla da görevli olabilirler (Wilkinson, 2011, s. 74; Çavuşoğlu, 2014, Lev. XXXIII). Olasılıkla Urartu çivi yazılı metinleri sessiz kaldığı için bilemediğimiz çok sayıdaki ritüel ve büyüde de karışık yaratıklardan yararlanılır. Mezopotamya'daki benzer örneklere baktığımızda bu yaratıkların da iyi ve kötü olarak ayrıldıkları görülür. Dolayısıyla insanlar için karışık yaratıkların koruyucu olarak algılanması yanında korkulan yaratıklar olarak da görülmüş olabilirler. Bu nedenle koruyucu etkilerinden yararlanmak için kemerler vb. objeler üzerine bu betimlemeler yapılmış olmalıdır.

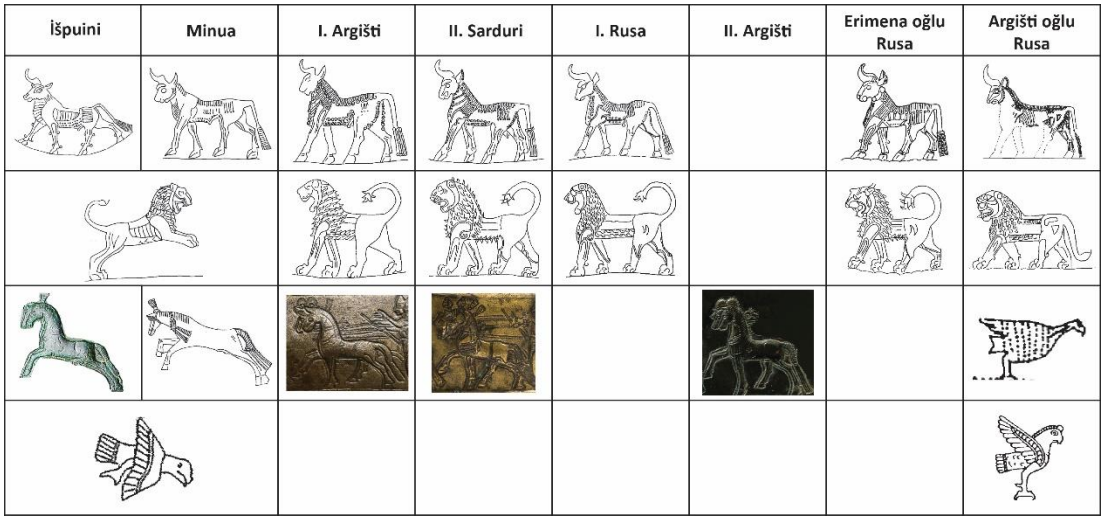


**Çizim 96:** Kemerl Üzerindeki Çeşitli Karışık Yaratıklar
(Çavuşoğlu, 2014, Lev. XII-XVII'den seçilerek hazırlanmıştır)

## 3.3. Hayvanlar

Yazıtlı eserler ile arkeolojik kazılardan çıkan eserler üzerindeki belki de en kesintisiz figürleri hayvanlara ait olanlar oluşturmaktadır. Çünkü Urartu ikonografisinde yeri gelmiş binek olarak gösterilmişler yeri gelmiş bir arada geçit halinde yürürlerken betimlenmişlerdir. Hayvan figürlerinin Urartu sanatında bu kadar yoğun olarak kullanılmasının iki sebebi olmalıdır. İlki tahmin edilebileceği gibi tanrılarla ilişkili kutsal hayvan olma durumu (aslan, boğa gibi) yani hayvan sembolizmi, diğeri de Urartu Krallığı'nın yönetimindeki toplulukların, coğrafi koşulların durumundan dolayı ağırlıklı olarak hayvancılıkla geçinmek zorunda oluşlarıyla alakalı olmalıdır.

Urartu ikonografisinde hayvan betimlerinin bir başka önemi bulunmaktadır. Özellikle bronz objeler üzerine işlenen aslan ve boğalar tarihlendirmeye yardımcı olmaktadırlar. Aslan ve boğa imgesinin, görsel bir dekor olmanın çok ötesinde sembolik anlamları vardır. Aslan hem Haldi'nin hem de Teišeba'nın kutsal hayvanıdır. Boğa ise Urartu sanatında Güneş Tanrısı Şiuini ile ilişkilendirilmiştir.



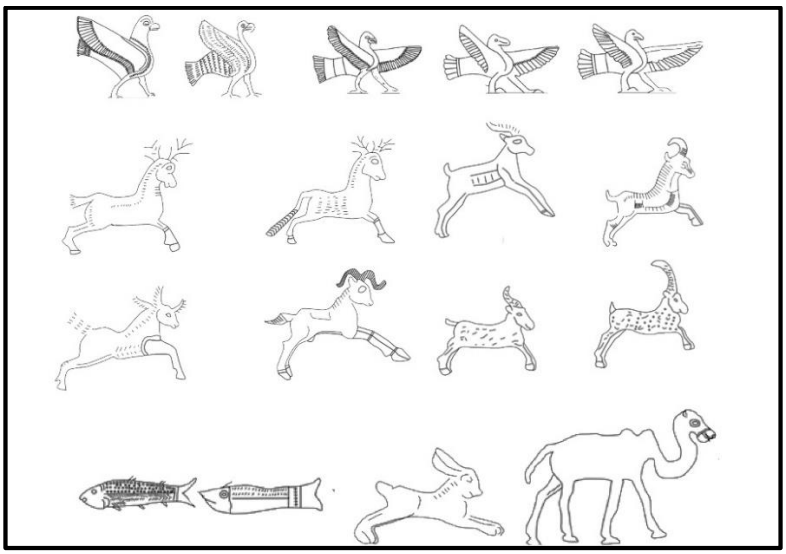

**Şekil 96:** Urartu Sanatında Tarihlendirilebilen Hayvan Figürleri
(Seidl, 2004, Abb. 94'teki tablodan geliştirildi)

Bu noktada Urartu Krallığı'nın dinsel meşruiyet sağlayıcısı Tanrı Haldi'yi ayrıca değerlendirmeliyiz. Daha önce de belirttiğimiz gibi Haldi, güneşle

ilişkilendirilen bir tanrıydı. Benzer şekilde Teišeba ve Şiuini'nin kutsal hayvanları olan aslan ve boğa bir araya geldiğinde, daha üstün sayılan bir tanrı olarak Haldi'yi simgeliyor olabilir. Özellikle Minua sonrasında tanrı tasvirleri yerine sadece boğa ve aslan tasvirleriyle karşılaştığımız gerçeği göz önünde bulundurulduğunda anlamlı gelmektedir. Ancak Urartu krallarına ait günümüze ulaşan yazıtlı ikonografik eserlerin azlığının da bu yorumu yapmamızda etkisinin olduğu unutulmamalıdır.

Aslan ve boğadan sonra Urartu ikonografisinde en çok atla karşılaşırız. At tasviri askeri geçit alayları ve savaş sahnelerinin vazgeçilmez öğesidir. Urartu sanatında atlar, üzerlerindeki koşum takımlarıyla betimlenmişlerdir. Bu betimlerin gerçek hayatta karşılığı olduğunu, arkeolojik kazılarda çıkan at koşum takımına ait objeler kanıtlamaktadır.

Yukarıdaki hayvanlar dışında kuş, tavuk gibi hayvanları da yazılı kalıntılar üzerindeki tasvirler içinde görürüz. Bununla birlikte diğer başlıklarda da belirttiğimiz gibi kaçak kazılarda bulunan çok sayıda kemer üzerinde çok çeşitli hayvan tasvirlerine rastlarız. Ancak tarihlendirmeleri ve orijinallikleri tartışmalı olduğu için değerlendirme kriterlerimize dâhil etmedik.



**Çizim 97:** Kemerler Üzerindeki Çeşitli Hayvan Türleri
(Çavuşoğlu, 2014, Lev. XXIII – XXVIII'den düzenlendi)

## 3.4. Sembolik Figürler

Sembol, insanlar arasında bilgi, anlam veya bir fikri iletmek için kullanılan görsel veya işitsel bir öğedir. Dilin yanı sıra, semboller insanların düşüncelerini ifade etmek ve iletişim kurmak için kullandıkları evrensel bir araç olarak kullanılagelmiştir. Semboller, insanlık tarihinde uzun bir geçmişe sahip olup, kültürler, diller ve zamanla farklı şekillerde gelişmiştir.

Din olgusunun baskın olduğu Urartu ikonografisinde sembol dendiğinde akla gelen ilk figür şüphesiz güneş ve güneşle ilgili sembollerdir. Güneşin yaşamın kaynağı oluşu tüm toplumlar tarafından algılanmış ve çok eski zamanlardan beri tanrısal bir anlam yüklenmiştir. Tarih boyunca büyük kitlelere hitap eden kompleks inanç sistemlerinin gelişim gösterdiği Anadolu, Mezopotamya ve Mısır coğrafyasında yaşayan toplumların mitolojilerinde güneş ile ilişkili tanrılar her zaman panteonların en üstünde yer almış, yer yer tüm tanrıları kapsayan bir kavrama dönüşmüştür.

Urartu çağına ait en erken ikonografik öğelerde güneş, tanrıların çevresini saran bir şekilde gösterilmiştir (Bkz. Tablo 8). Güneş sembolü büyük kültürel ve sanatsal değişimlerin yaşandığı Argişti oğlu Rusa zamanında ise birkaç farklı şekilde sembolleşmiş olarak kendine yer bulur.

Son Tunç Çağı ile Demir Çağı'nın tamamında Ön Asya uygarlıklarının sanatlarındaki en önemli ikonografik öğelerden, Mısır üzerinden geldiği tahmin edilen bir sembol olan kanatlı güneş kursu, olasılıkla tüm tanrılar dünyasını temsil ediyor, tek tanrılı dinlerin hemen öncesindeki Ön Asya dünyasının tümünde taraftar bulan inanç sistemini (ortak dini?) sembolize ediyordu. En eski zamanlardan beri insanlar için erişilmesi zor olan gökyüzü, hemen hemen her toplumda tanrıların yaşadığı yer olarak düşünülmüştür. Kanatlı güneş kursu figürünün bir diğer anlamı da tanrıların yaşadığı gökyüzü olmalıdır. Bu yüzden farklı ikonografik özelliklerle betimlenen, adları ve nitelikleri birbirlerinden farklı olan tanrılar, yer yer kanatlı güneş kursu içinde veya altında tasvir edilmişlerdir. Böylelikle kanatlı güneş kursunun tek bir tanrıya ait

olmadığını anladığımız gibi, tanrıları kapsayıcı bir anlamı olduğunu görürüz. Bu sembolün Argišti oğlu Rusa zamanında Urartu ikonografisinde kullanılmaya başlandığı bilinir. Daha önce de bu sembol kullanılmış olabilir ancak günümüze herhangi bir arkeolojik kanıtı ulaşmadığı için net olarak bilemiyoruz.



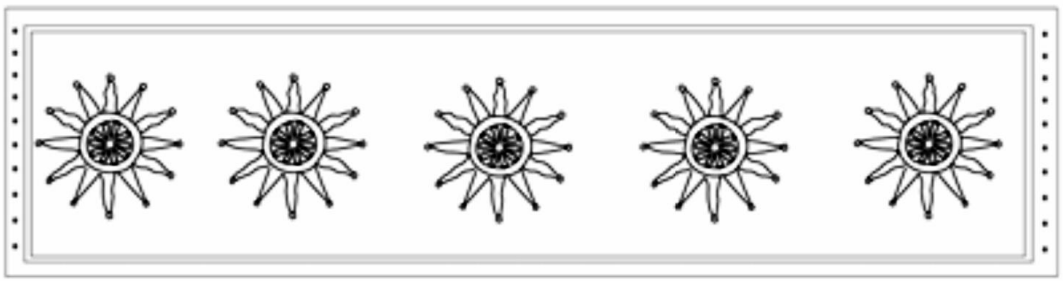
**Şekil 97:** Toprakkale'de Bulunan Taht Ayağı Üzerinde Kanatlı Güneş Kursu (Barnett, 1950, Pl. 3)



**Şekil 98:** Altın Kanatlı Güneş Kursu (Ayanis) – Mühür Baskıları Üzerinde Kanatlı Güneş Kursu (Ayanis-Bastam)

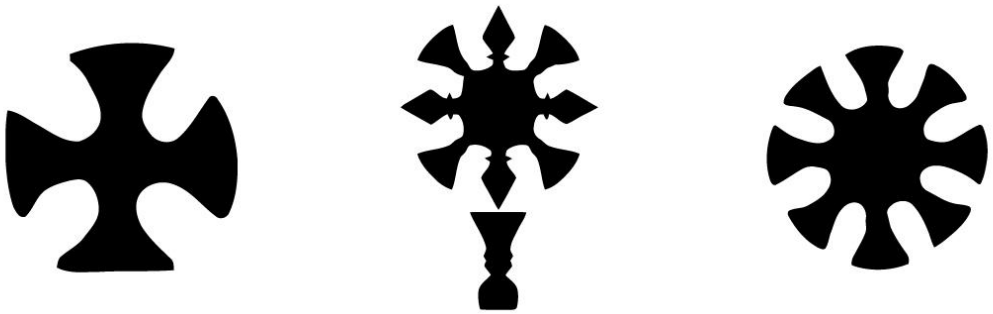
Argišti oğlu Rusa döneminde güneş kavramının farklı sembollerle gösterildiğini belirtmiştik. Ayanis'te üzerinde dört güneş motifini bulunduğu bronz obje bunun en güzel örneklerindendir. Buradaki güneş motiflerinin içlerinde rozet motifi de bulunmaktadır. Bu durumda aslında tek bir kavramla karşılaşmadığımızı anlarız. Bilindiği üzere rozet motifi daha önce de belirttiğimiz gibi Tanrıça İnanna/İštar

inancının sembolik bir yansımasıdır. Güneş motifi ile rozet motifinin iç içe geçip oluşturduğu sembol, senkretik bir inancın göstergesi olabilir.



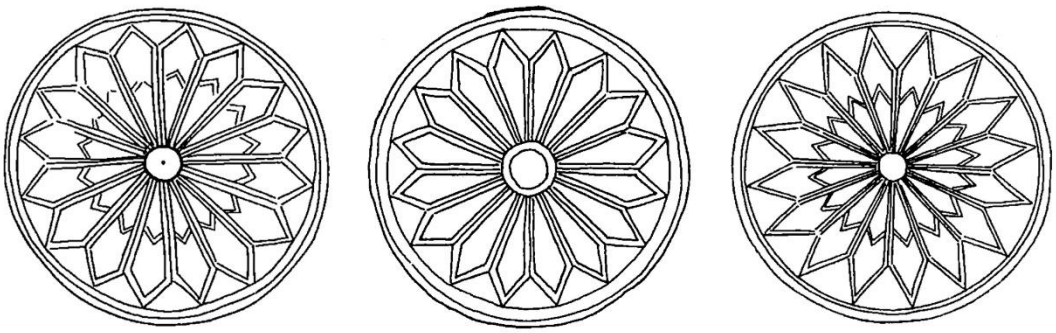
**Çizim 98:** Ayanis'teki Bronz Levha Üzerindeki Güneş Motifleri (Aras, 2022, s. 343)

Bu durumun en iyi göstergesi Ayanis Tapınağı cellası duvarlarındaki güneş ve yıldız betimlemeleridir. Tanrısal varlıklar ve karışık yaratıkların kutsadığı bu semboller birden fazla tanrı ve tanrıçayı sembolize ediyor olmalıdır. Dahası hepsi bir arada Tanrı Haldi'yi bile temsil ediyor olabilir. Tanrı Haldi, Urartu yazıtlarında ve ikonografisinde antropomorfik bir şekilde tanımlansa da, devletin meşruiyetini sağlayan dini güç olması bakımından tekleşen bir kavrama evrilmiş olabilir.

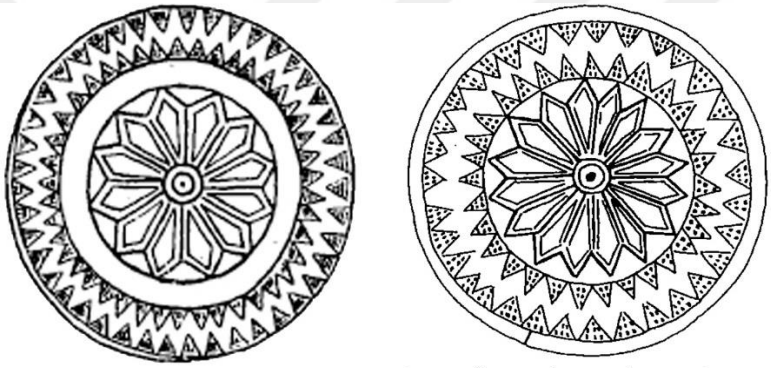


**Çizim 99:** Ayanis Tapınak Cellası İç Duvarlarındaki Güneş, Hayat Ağacı ve Yıldız Sembolleri (Akın Aras, 2022, s. 365, Lev. II ile Çilingiroğlu, 2001, s. 62-64, fig. 28-30 kullanılarak oluşturulmuştur)

Eğer inançta bir evrim gerçekleştiyse bunun işaretleri önem kazanır. Minua zamanına ait at arabası aksamları üzerinde rozet motifleri kullanılmıştır. Aslında bu durum Urartu Krallığı'nın dinsel gelişim sürecinin tamamen Mezopotamya eksenli geliştiğini göstermektedir.



**Çizim 100:** Minua Adının Okunduğu Objeler Üzerindeki Rozet Motifleri
(Seidl, 2004, Abb. 60, 68, 69)



**Çizim 101:** II. Sarduri Adının Okunduğu Objeler Üzerindeki Rozet Motifleri
(Seidl, 2004, Abb. 70, 71)

Urartu ikonografisi için önemli olan bir diğer sembolik öğe, krallığın kuruluşundan beri bronz Urartu miğferleri üzerinde sıklıkla kullanılan ve Tanrı Teišeba ile özdeşleştirilen bir motiftir (Şekil 99). Genelde şimşek veya yıldırım motifi olarak değerlendirildiği için Tanrı Teišeba ile ilişkilendirilmiştir.



**Şekil 99:** Bronz Miğfer Üzerinde Tanrı Teišeba ile İlişkilendirilen ve Şimşek / Yıldırım Demeti Olarak Bilinen Sembolik Figür

Savaşlarda giyilen, tapınaklara armağan olarak verilen miğferlerde tanrısal bir sembolün bulunması birçok araştırmacı tarafından olağan karşılanabilir. Bugüne kadar da ağırlıklı olarak bu konuda neredeyse herkes hemfikir olmuştur. Örneğin Urartu araştırmalarının önemli isimlerinden Piotrovsky ve Barnett bu motifin Fırtına Tanrısı Teišeba'yı sembolize eden bir motif olduğunu yazmışlardır. Bu motifin önemli isimler tarafından böyle tanımlanması belki de bu nedenle çoğu araştırmacının aynı düşünceye sahip olmasına neden olmuştur. Benzer şekilde Riemschneider , bu motifin bir mızrak başını yansıttığını ve Urartu panteonunun baş tanrısı Haldi'yi sembolize ettiğini dile getirmiştir (Riemschneider, 1963). Bunun yanı sıra Hancar bir hayat ağacı olabileceğini (Hancar, 1961), Maass güneş kursu olabileceğini (Maass, 1987), son olarak da I. Argišti dönemine ait bir miğfer üzerine yayın yapan Nagel de bu motifin soyut bir geyik sembolü olabileceğini yazmıştır (Nagel, 1959).

Her ne kadar tanrısal bir motif olarak nitelendirmek bize de mantıklı geldiyse de başka neyi ifade ediyor olabilir sorusunu sorduk ve Urartu mığferleri üzerine yazılmış ve bazılarından yukarıda da bahsettiğimiz onlarca yayın ile Urartu'nun çağdaşı olan diğer kültürlerdeki benzer olabilecek motiflere baktık. Ancak Urartu mığferlerindekine benzer başka örneklerle karşılaşmadık.

Bunun üzerine Urartu'nun kültürel ve ekonomik özelliklerini göz önünde bulundurarak bir değerlendirme yapma yoluna gittik. Bu noktada dağlık bir coğrafyaya hükmeden Urartu Krallığı'nın temel ekonomik faaliyetlerinden biri olan hayvancılığın ikonografiye nasıl yansıdığı ile ilgili örneklere baktık. Özellikle mığferlerde sıklıkla hayvan geçitleri olduğunu gördük. Bunun üzerine Nagel'in önerisinin oldukça makul olabileceğini düşündük. Ancak bu öneriyi somut olarak görmek gerekmekteydi. Bu esnada İstanbul Fındıklı'da bulunan bir bina üzerindeki duvar resmi yol gösterir şekilde çıktı karşımıza[67]. Bu duvar resminde yanan bir orman ve bu ormandan sıçrayan alevlerden dolayı yanan bir geyik, dağ keçisi veya dağ ceylanı olabilecek hayvan betimlenmişti. Stilize edilen hayvan motifinin başı ile Urartu mığferlerindeki stilize motif birbirine oldukça benziyordu. Bunun üzerine az önce bahsettiğimiz hayvanları inceledik.



**Şekil 100:** İstanbul Fındıklı'da Bulunan Kahve Dünyası Binası Üzerindeki Duvar Resmi (2022)

[67] Duvar resmini yapan sanatçıyı araştırdığımızda bu resmin, Kahve Dünyası firmasının Yan Köşe adlı projesi kapsamında, iklim krizine ve artan orman yangınlarına dikkat çekmek üzere No More Lies takma adlı bir sokak ressamı tarafından yapıldığını öğrendik. Bkz. https://www.yankose.org/no-more-lies.html

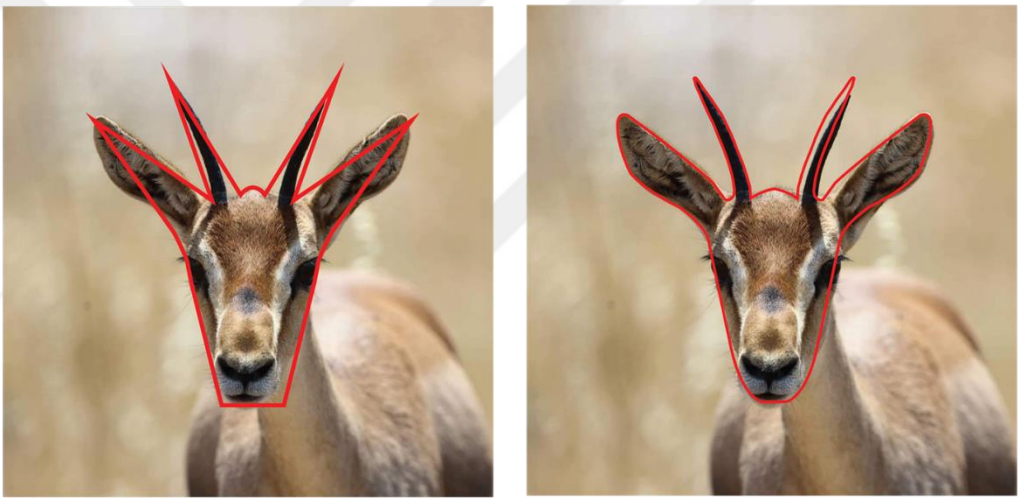


**Şekil 101:** İstanbul Fındıklı'da Bulunan Kahve Dünyası Binası Üzerindeki Duvar Resminden Detay (Sanatçı: No More Lies, Eser: Origami Geyik)

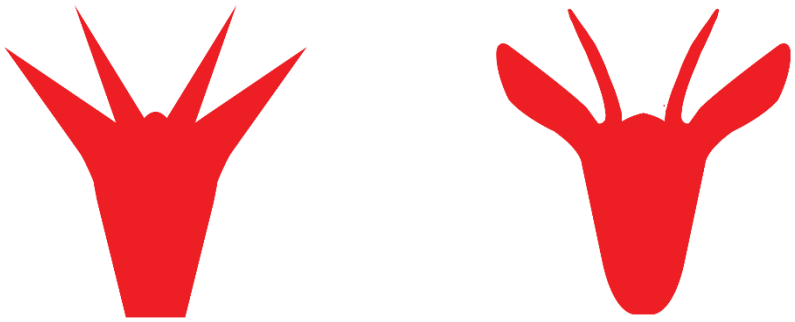
İncelediğimiz hayvanlar öncelikle dağ ceylanları ve dağ keçileri oldu (Şekil 102). Bunların hem mevcut yüz görünümleri hem de stilize edilmiş çizimlerini yaptık (Şekil 103). Bu çizimler her ne kadar kısmen Urartu bronz mığferleri üzerindeki sembole benzese da tam olarak benzer olabileceğini söylememizin güç olduğunu gördük. Ancak önemli bir sonuç elde ettik: bu motif kesinlikle hayvansal bir sembol olmalıydı.



**Şekil 102:** Dağ Ceylanları ve Dağ Keçisi

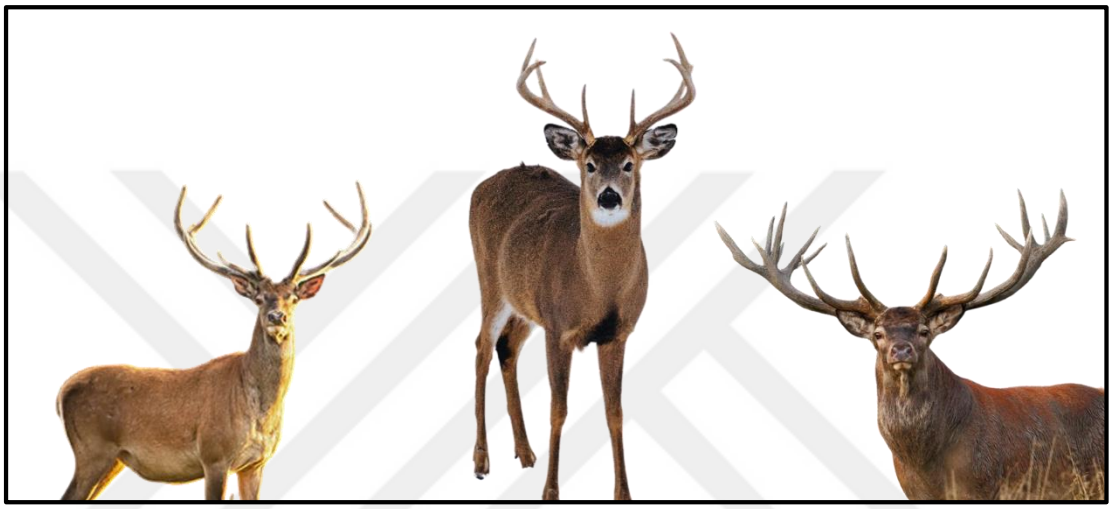


**Şekil 103:** Dağ Ceylanı Fotoğrafı Üzerinde Stilize ve Normal Baş Çizimleri



**Çizim 102:** Dağ Ceylanının Stilize ve Normal Baş Çizimleri

Nagel'in 1959'da *Archiv fur Orientforscbung*'un 19. sayısında yayınladığı "Ein urartaischer Helm aus dem Argisti-Magazin" başlıklı makalesinde çok kısa şekilde belirttiği gibi bu motif stilize bir geyik olabilir miydi? Bunu görebilmek için dağ ceylanı ve dağ keçisine uyguladığımız benzer yöntemi geyik fotoğrafları üzerinden uyguladık.



**Şekil 104:** Farklı Geyik Fotoğrafları

Geyik fotoğrafı üzerinden yaptığımız çizimler Nagel'in ön görüsünü somutlaştırdı (Şekil 105). Gerçekten de bu motif stilize edilmiş bir geyik başı olmalıydı (Çizim 103). Bu önemli tespit aslında Urartulu insanların gündelik hayatlarında önem verdikleri her türlü şeyi sanat eserleri üzerinde tasvir ettiğine yönelik düşüncemizi de desteklemektedir.



**Şekil 105:** Geyik Fotoğrafı Üzerinde Stilize ve Normal Baş Çizimleri

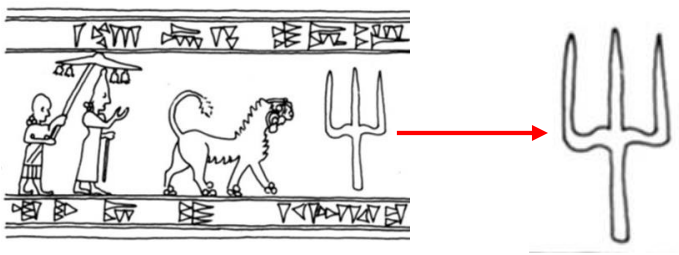


**Çizim 103:** Geyik Başı Çizimi ile Miğfer Üzerindeki Motifin Benzerliği

Urartu ikonografisinde karşımıza çıkan bir diğer sembolik öğe üç çatallı yaba motifidir. Urartu'nun hayvancılık yanında bir tarım toplumu olduğunu unutmamak gerekir. Öyle ki çok sayıda yaba arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkarılmıştır. Peki, kralî mühür baskıları üzerinde bulunan bu sembolün anlamı neydi?

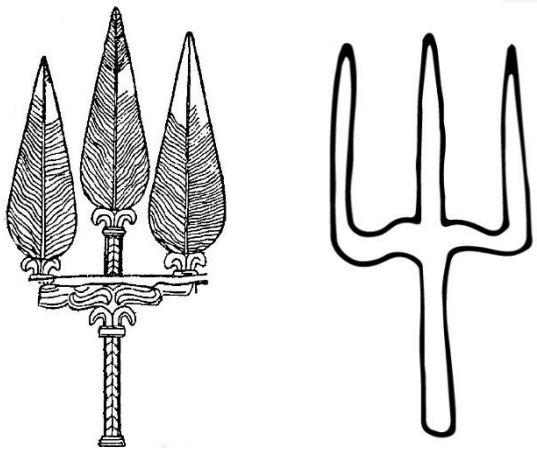
Genel olarak Fırtına Tanrısı Teišeba ile ilişkilendirilen bu sembolün iki anlamda kullanılmış olabildiğini düşünmekteyiz. İlki olabildiğince gerçekçi şekilde, tarımsal işleri vurgulamak amaçlı olarak kullanılmış olabilir. Çünkü yaba, özellikle

toprağı ekerken değil, mahsulü topraktan alırken kullanılan bir alettir. Bu yönüyle tarımı, tarımsal bereketi vurgulamak istemiş olabilirler.



**Çizim 104:** Bastam'da Bulunan Kralî Mühür Baskısı Üzerinde Üç Çatallı Yaba

İkinci olarak ise hayat ağacı sembolizminin bir yansıması olabilir. Çünkü bildiğimiz üzere Argišti oğlu Rusa çağında stilize edilen, sembolleştirilen öğeler oldukça arttı. Bu noktada ayinlerde kullanılan taşınabilir hayat ağaçlarına benzer bir sembol olarak işlenmiş olabilir. Sahnede kralın aslan ve yaba figürlerine doğru kutsal selamlama duruşunda oluşu da bu ihtimali güçlendirir[68].



**Çizim 105:** Adilcevaz Kabartmasındaki Stilize, Taşınabilir Hayat Ağacı Betimi ile Bastam'daki Mühür Baskısı Üzerindeki Üç Çatallı Yaba

[68] Konuyla doğrudan ilgili olarak bkz. Baştürk, 2011.

# DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
# URARTU SANATINDAKİ İKONOGRAFİK ÖĞELERİN TARİHLENDİRİLMESİ

Tarihlendirme konusundaki en büyük sorun, Urartu devlet sisteminin sona ermesinden sonra, Urartu kralî kentleri ve diğer taşra yerleşmelerindeki durumun net olarak bilinememesidir. Elbette kralî kentlerden elde edilen arkeolojik kanıt ve yazılı belgeler, daha net bilgi verirler. Ancak özellikle Med-Ahamenid gibi İranlı güçlerin bölgeye gelmesine kadar nasıl bir süreç yaşandı? M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren Urartu topraklarında varlıklarını gösteren İskit, Kimmer gibi göçebe topluluklar ile Argišti oğlu Rusa'nın yazıtlarda belirttiği ve Urartu coğrafyası dışından, özellikle de Geç Hitit coğrafyasından getirdiği insanlar ne yaptılar? Kentler terk edildikten sonra başka kimseler buralarda yaşadılar mı? Yaşadılarsa ikonografik öğe taşıyan eserler ürettiler mi ve ürettilerse bunlar Urartu kültüründen izler taşıyor muydu?

Yukarıdaki sorulara kesin yanıtlar vermek oldukça zordur. Bu soruların cevaplanması belki de Urartu Krallığı için bilinmez birçok süreci aydınlatacaktır. Ancak bizim bu aşamada bu zor sorulara yanıt verecek yeterli veri elimizde bulunmamaktadır. Bununla birlikte adak levhaları olarak tanımlanan bronz levhalar ile özellikle Erebuni'de bulunan İran sanatı kökenli buluntular buradaki sorunun çözümüne belki de en çok katkı sağlayacak arkeolojik buluntular olacaktır.

Urartu sanatına günümüzden baktığımızda ikonografide üç farklı dönemin yaşanmış olabileceğini görürüz. Bunlardan ilki, İšpuini ve Minua tarafından ulusal bir Urartu ikonografisinin oluşturulduğu bir yapılandırma dönemidir. İkinci dönem ise I. Argišti ile başlayan ve Argišti oğlu Rusa'ya kadar yaklaşık 100 yıl ikonografide herhangi bir değişikliğin yaşanmadığı ve hayat ağacı ayinlerinin, barış halindeki ordunun, tanrısal hayvansal sembollerin ön plana çıktığı olgunluk çağıdır. Üçüncü ve son dönem ise Argišti oğlu Rusa'yla başlayan, Urartu sanatının her alanda kendini gösterdiği, günümüze ulaşan en görkemli Urartu eserlerinin üretildiği, kısacası Rusa'nın Urartu'ya sanat alanında yaşattığı bir altın çağ, bir farklılaşma dönemidir. Bu

dönemin yaşanmasında Argišti oğlu Rusa'nın nüfus politikalarının büyük etkisi olmuştur.

## 4.1. Urartu İkonografisinde Arayış ve Yapılandırma Dönemi

Urartu kralları İšpuini ve Minua dönemlerinde Urartu Krallığı'nda birçok önemli gelişme yaşanmıştır. Bu krallar devletin topraklarını genişletmede, gücünü pekiştirmede, kültürel ve ekonomik büyümeyi teşvik etmede önemli roller oynamışlardır. Bölgesel genişleme seferleri başlatarak komşu bölgelerin topraklarını ele geçirip, Urartu'nun kontrolü altına almışlardır. İšpuini ve Minua, stratejik yerleri tahkim etmeye, kaleler inşa etmeye ve krallığın savunma yeteneklerini güçlendirmeye odaklanmışlardı. Böylece merkezi bir bürokrasi kurarak ve krallığı eyaletler halinde örgütleyerek idari reformlar gerçekleştirmişlerdi.

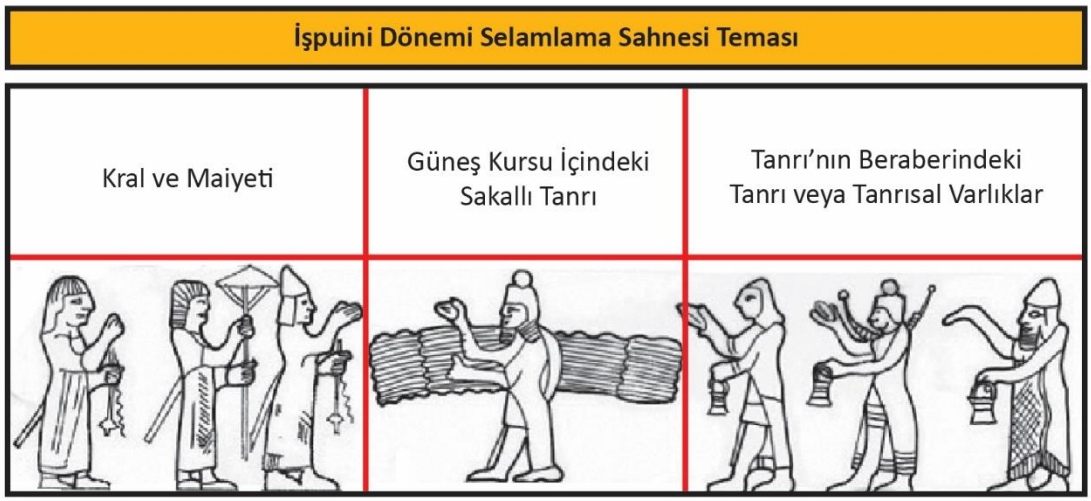
Bu dönemde Meher Kapı yazıtının da gösterdiği üzere İšpuini ve Minua, Urartu inanç sistemini bir bütün haline getirerek devlet dinini oluşturmuşlardır. Oluşturdukları sistemle Urartu tanrılarına tapınmayı teşvik edip, krallık genelinde birçok tapınak ve kutsal alan inşa edilmesine öncülük etmişlerdir. Oluşturdukları bu devlet dininin başına da Urartu toprakları dışından, Ardini'den bir tanrıyı, Tanrı Haldi'yi getirmişlerdir.

Başta çivi yazısı, devlet sistemi, inanç sistemi olmak üzere birçok alanda Assur Krallığı'nı kendine örnek alan Urartu, sanatta da kendine Assur'u örnek almıştır. Bu örnek alma doğrudan birebir kopyalama şeklinde olmamıştır. Bu dönemde kendi dili ve dinini sistemleştiren Urartu, sanatta da doğrudan etkilendiği Assur'dan aldığı ikonografiyi kendi beğenileri ve inançları çerçevesinde geliştirmiştir. Bunun en iyi kanıtı Anzaf kalkanıdır. Bu kalkan üzerindeki betimlemeler her ne kadar Balawat kapılarındaki bronz işçiliğini hatırlatsa da, artık tanrılar ve Urartulu askerler sakalsızdır. Eserlerinin üzerinde Urartuca çivi yazısı yazılmaya başlanmıştır artık. Böylece İšpuini ve Minua, kralî Urartu sanatının oluşmasını sağlayan krallar olarak Urartu tarihine geçmişlerdir.

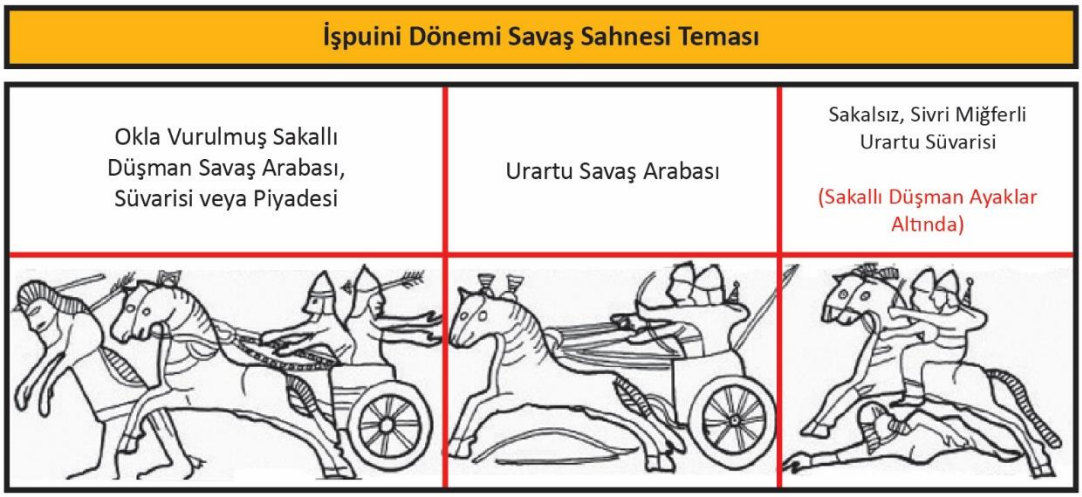


**Çizim 106:** İšpuini Dönemine Ait Kanatlı Güneş Kursu İçinde Tanrı Betimi (Seidl, 2004, Abb. 73)

Babası Sarduri'nin yerine geçip, Urartu Krallığı'nı büyük bir devlete dönüştürmede ilk adımları atan İšpuini dönemi ikonografisi, aşağıda örnekleriyle birlikte görüleceği üzere selamlama sahnesi teması ile savaş sahnesi temalarından oluşmaktadır. Bunlar Assur sanatının tipik yansımalarıdır.

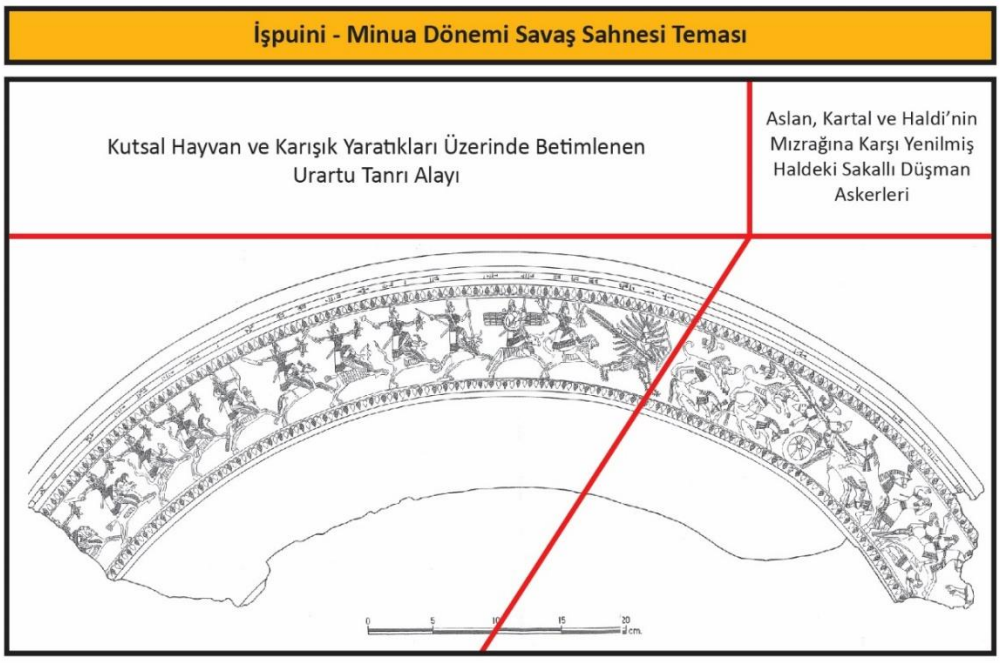



**Şekil 106:** İšpuini Dönemi Selamlama Sahnesi Teması




**Şekil 107:** İšpuini Dönemi Savaş Sahnesi Teması

Assur etkisinde gelişen Urartu sanatında İšpuini ve Minua döneminde önemli adımlar atılmıştır. İkonografik olarak yaşanan en büyük değişim İšpuini dönemindeki sakallı tanrılar artık sakalsız olarak, tipik bir Urartu askeri şeklinde tasvir edilmeye başlamıştır. Bu ikonografik yenilik, Urartu ikonografisi için bir manifesto niteliğindedir. Anzaf kalkanı üzerindeki tanrıların savaşa gidip zafer kazandığı sahne aslında Urartu sanatının bir zaferidir.

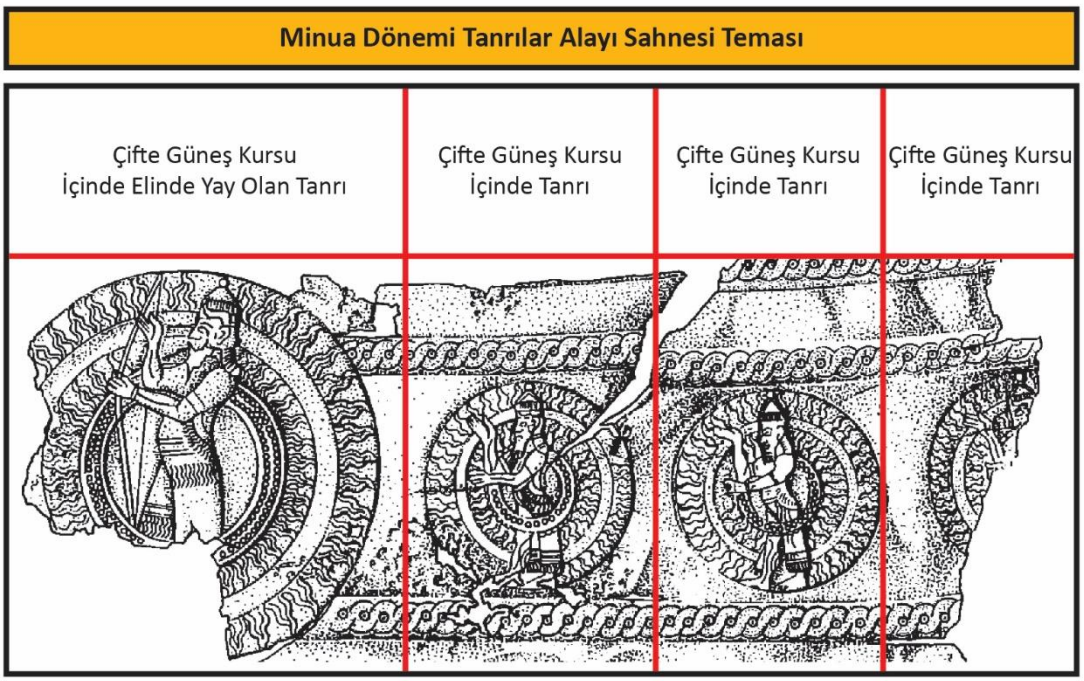



**Şekil 108:** İšpuini - Minua Dönemi Savaş Sahnesi Teması

İšpuini ve Minua'nın oluşturduğu Urartu sanatındaki ikonografik anlayış tamamen din ekseninde biçimlenmiştir. İşlenen konuların tamamı dini motiflidir. Gündelik hayatın içinde bir an olan savaş konusu bile Urartu sanatında tanrıların himayesinde gelişen bir olay olarak anlatılmış, çivi yazılı anıtlarla da pekiştirilmiştir.

Olasılıkla devlet tarafından oluşturulan sanat anlayışı, Urartu tarihi boyunca devlet tarafından kontrol edilmiş, önceleri Assur'dan getirtilen sanatçılara yaptırılan eserler yerini Urartu sarayı kontrolünde üretim yapan kralî bir atölyeye bırakmış olmalıdır.

Bu dönemde Tanrı Haldi'ye kazandırılan bir kurumsal kimlik, ikonografideki tanrı tasvirlerinin ve sembollerinin de gelişimini belirlemiş olmalıdır. Minua dönemi örneklerinden gördüğümüz üzere tanrıların tamamı yaşam kaynağı olan güneş ile ilişkilendirilmiştir (Şekil 109).



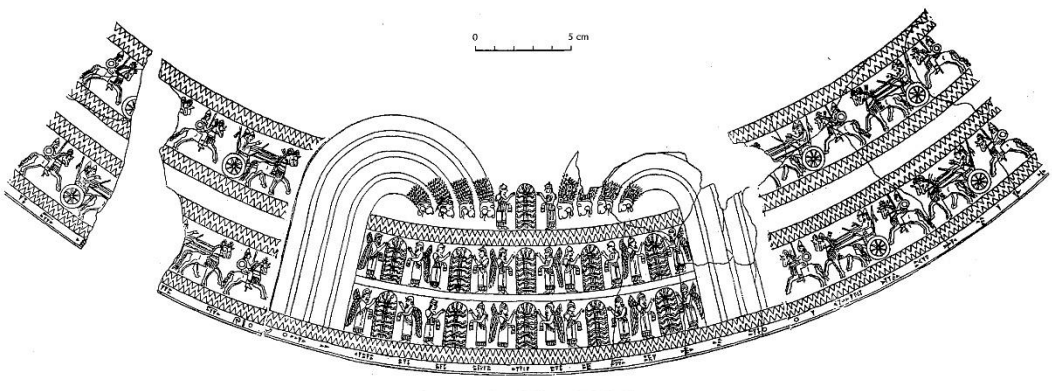

**Şekil 109:** Minua Dönemi Tanrılar Alayı Sahnesi

## 4.2. Urartu İkonografisinin Olgunluk Çağı

Minua'dan sonra Urartu tahtına geçen I. Argišti, babasından önemli bir miras almıştı. Ülkenin sınırları genişlemiş, krallık çok güçlü bir bürokratik ağa kavuşmuştur. İšpuini ve Minua tarafından sistemleştirilen Urartu dini ve sanatının yönetimi artık I. Argišti'dedir. Yaklaşık olarak M.Ö. 785'ten 753'e kadar hüküm sürdüğü düşünülür.

I. Argišti'nin liderliği altında Urartu Krallığı bir genişleme ve güçlenme dönemi yaşamıştır. Babasının bölgesel fetih politikalarını sürdürüp, komşu bölgelere karşı başarılı seferler düzenlemiştir. Bu seferlerle birlikte Urartu'nun sınırlarını önemli ölçüde genişletmiştir. I. Argišti, askeri becerisi ve stratejik planlamasıyla ön plana çıkmıştı. Yaptığı seferleri başkent Tuşpa'nın kayalıklarına yazdırarak başarılarını anlatmıştı (Salvini, 2006, s. 66-72).

I. Argišti döneminde tıpkı dedesi ve babası döneminde olduğu gibi ikonografik öğeler metal üzerine işlenmeye devam etti. Bununla birlikte hayat ağacı kutsama ayini ilk defa sahnelerde görülmeye başladı. Kendinden önce aynı Assur'daki gibi düşman askerini öldürürken gösteren bir tasvir sanatı varken artık askerler sadece geçit alayı şeklinde işleniyordu (Çizim 107). Ayrıca kalkanların üzerine bezenen sıra sıra hayvanların olduğu bir yaklaşım ortaya çıktı. Belki de bu dönemin en önemli değişikliği, dedesi ve babası zamanında sıklıkla karşılaşılan kanatlı güneş kursu içindeki tanrı tasvirinin artık görünmez oluşuydu.




**Çizim 107:** Hayat Ağacı Kutsama Ayini (Seidl, 2004)

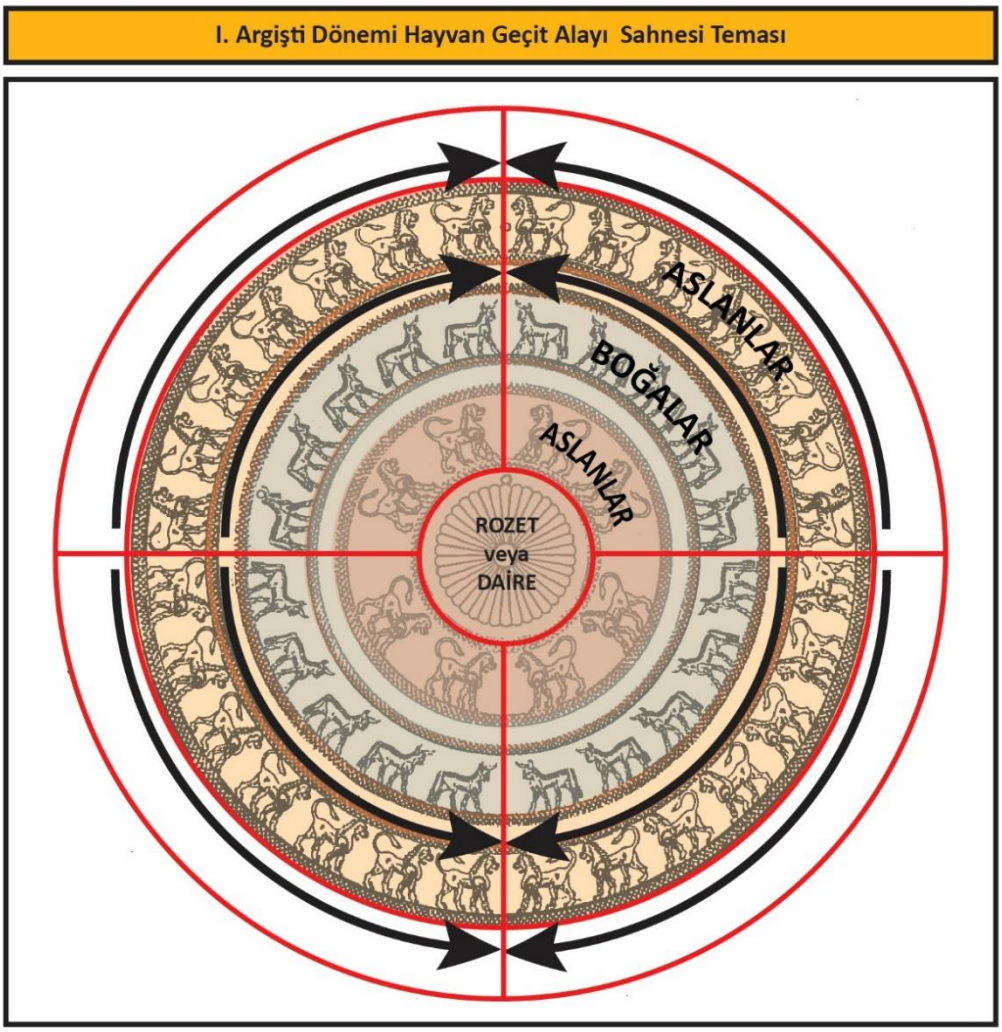
İkonografideki bu anlayış, kendinden sonra oğlu II. Sarduri döneminde de devam etti. Nasıl ki İšpuini ve Minua'nın faaliyetleri ve yaklaşımları iç içe geçmişse I. Argišti ile II. Sarduri'nin de en azından sanatta yaklaşımlarının aynı olduğunu görürüz. Bu iki kralın yaptığı standartlaşma, Urartu'nun son kralı olduğunu düşündüğümüz Argišti oğlu Rusa zamanına kadar devam etti. Bu dönemde karşılaşılan temalar şöyledir:




**Şekil 110:** I. Argišti Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması




**Şekil 111:** I. Argišti Dönemi Askeri Geçit Alayı Sahnesi Teması




**Şekil 112:** I. Argišti Dönemi Hayvan Geçit Alayı Sahnesi Teması

## 4.3. Urartu İkonografisinde Farklılaşma Dönemi: Argišti oğlu Rusa ve Urartu Sanatının Altın Çağı

Argišti oğlu Rusa çağında ikonografide belirgin bir değişim söz konusudur. İşçilikle birlikte değişimin en önemli izlerinden biri şüphesiz figürlerin stilize edilmiş olması, dini sembolizmin oldukça yoğun kullanılmaya başlanmasıdır. Bu izler en açık şekliyle, Argišti oğlu Rusa'nın kurduğu kentlerden Ayanis'teki Haldi Tapınağı duvarları üzerinde yer alan kakma olarak işlenmiş stilize hayat ağaçlarında karşımıza çıkar.



**Şekil 113:** Stilize Hayat Ağaçları - Ayanis
(https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/WcgwMSMFukGCXAZcYxQUkA.jpg)

Peki, bu değişim neden olmuştu? Bilindiği üzere M.Ö. 8. yüzyılın sonuna doğru Assur Kralı II. Sargon, Urartu'nun da içinde bulunduğu bölgeye sefer düzenlemiş ve tarihi kayıtlardan öğrenildiği üzere Urartu Kralı I. Rusa'yı yenmiştir. Urartu'nun kutsal şehri Ardini (Muşaşir) bile Assur egemenliğine geçmiştir. Üstelik Kimmer ve İskitler gibi göçebe gruplar Urartu coğrafyasına büyük gruplar halinde gelmeye başlamışlardı. Urartu çok zorlu bir zaman geçirmiş olmalıydı. Biz bu zorlu

durumu ikonografide, özellikle çivi yazılı eserlerin yok denecek kadar az oluşuyla fark edebilmekteyiz.

Urartu'nun geçirmiş olduğu bu zorlu zamanlarda II. Argišti oğlu Rusa tahta çıktı. İlk iş olarak olasılıkla Urartu Krallığını tekrar eski güçlü günlerine nasıl döndürebileceğini düşündü. Yaptığı tüm hamleler bu yönde oldu.

İlk olarak Urartu'nun sınırlarına ve çevre ülkelere askeri seferler düzenledi. Bu seferlerde ele geçirdiği insanları beraberinde Urartu ülkesine getirdi. Bu insanların yardımıyla Urartu'nun belki de en görkemli dört kentini inşa ettirdi.

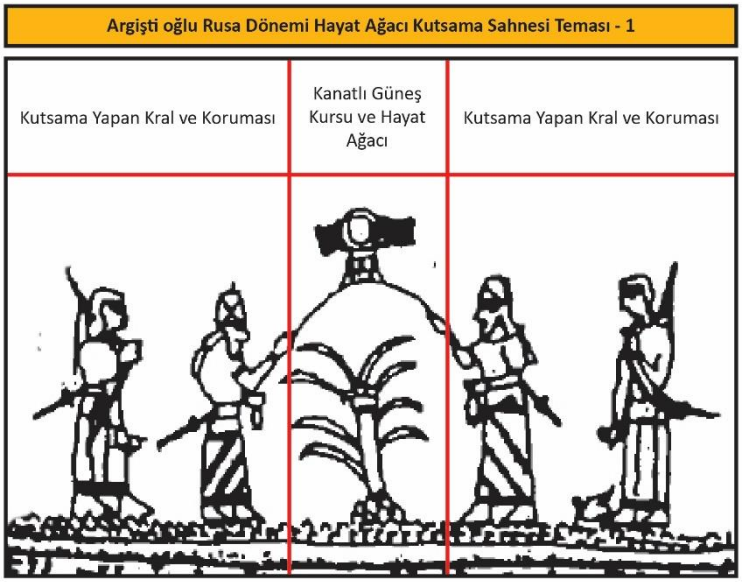
Bu inşa faaliyetleri, yeni gelen insanların durumu gibi durumlar, sanatta da farklılaşma yarattı. Urartu Krallığı'nın kuruluşunda temelleri atılan, Minua sonrasında oluşan standartlarıyla rutin bir süreç geçiren Urartu sanatı, artık farklı bir yöne yüzünü çevirdi. Yeni bir sanatsal yaklaşımı ortaya koydu. Artık bu dönemde hayat ağaçların stilize edildi. Belki de ilk defa Urartu tarihinde kabartmalar ve oymalar yapılmaya başlandı, fil dişi eserler Urartu sanatına dâhil oldu.



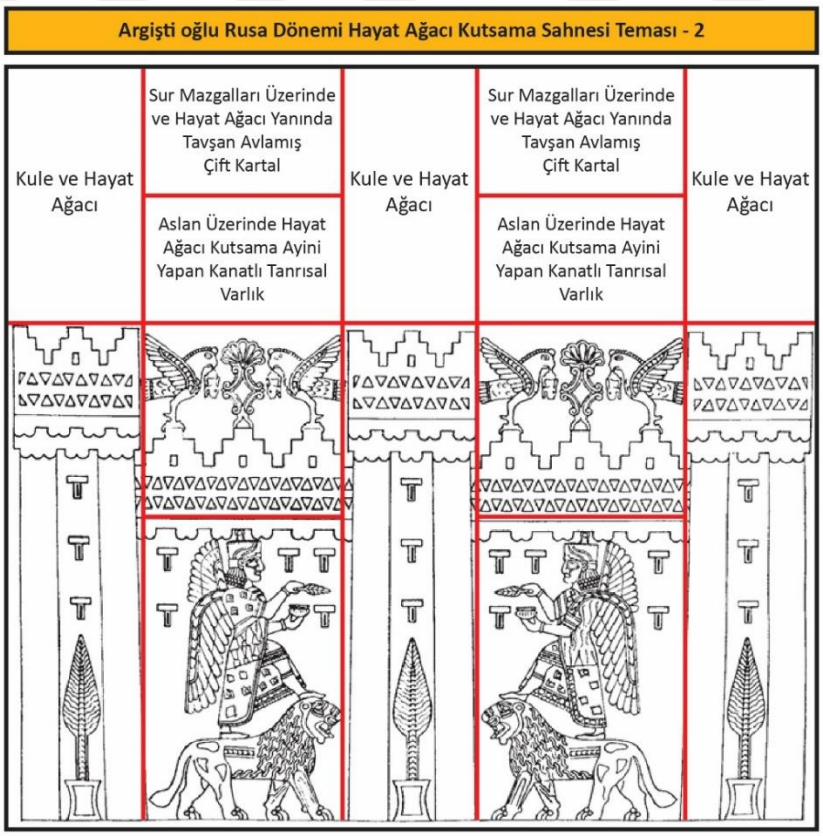
**Şekil 114:** Stilize Hayat Ağacı Betimi – Ayanis (Akın Aras, 2022, s. 28, Şek. 2)

Ancak olasılıkla yeni gelen insanların bir etkisi olarak karşımıza çıkan bu sanatsal değişim Urartu Krallığı için çok uzun soluklu olmadı. Argišti oğlu Rusa

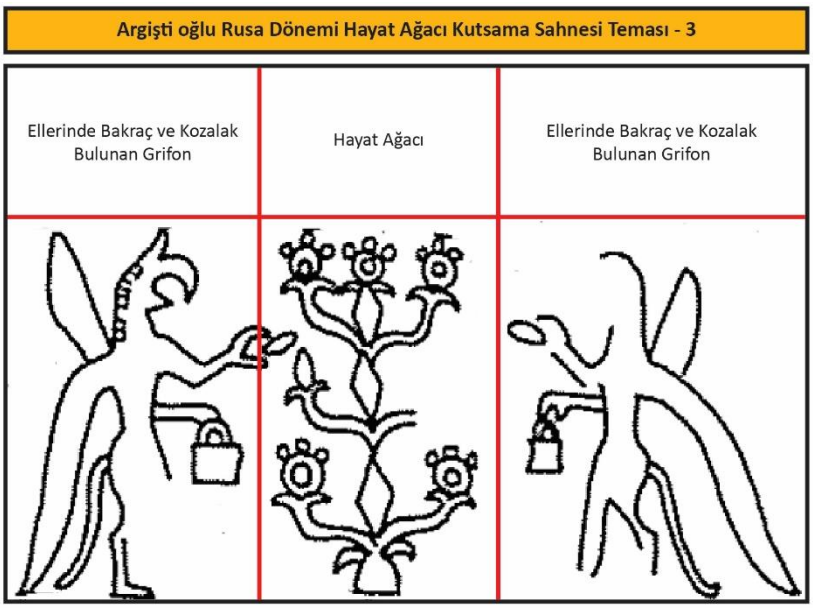
döneminde krallık yıkıldı. Ancak günümüze ulaşan pek çok farklı Urartu eseri de bu dönemde yapıldı. Bu dönem için karşımıza çıkan temalar şu şekildedir:




**Şekil 115:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması – 1



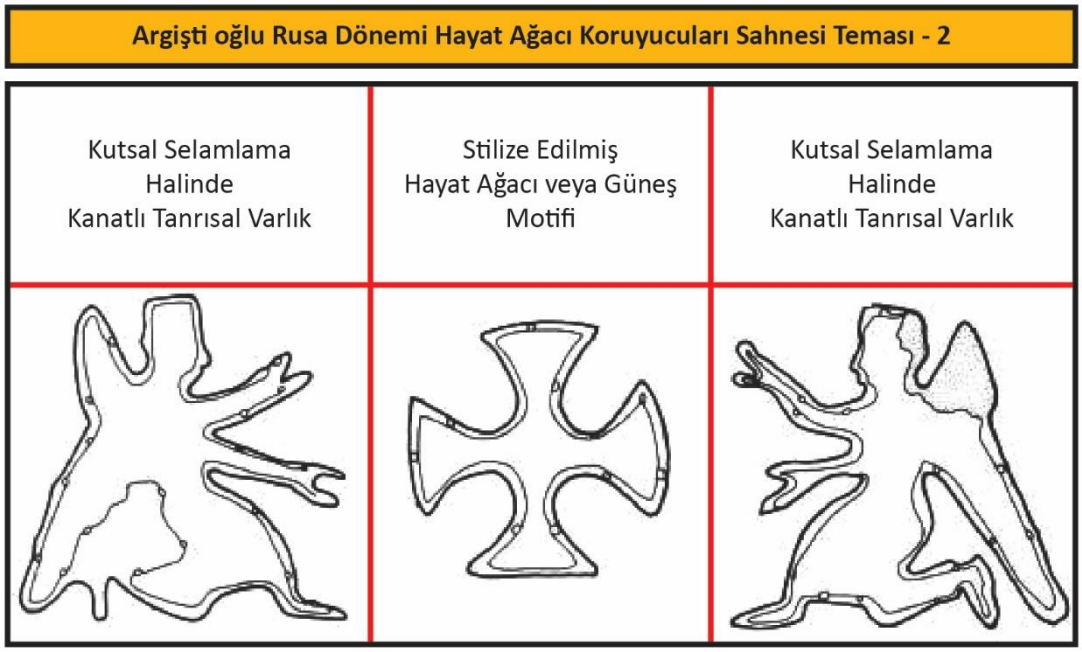

**Şekil 116:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması - 2



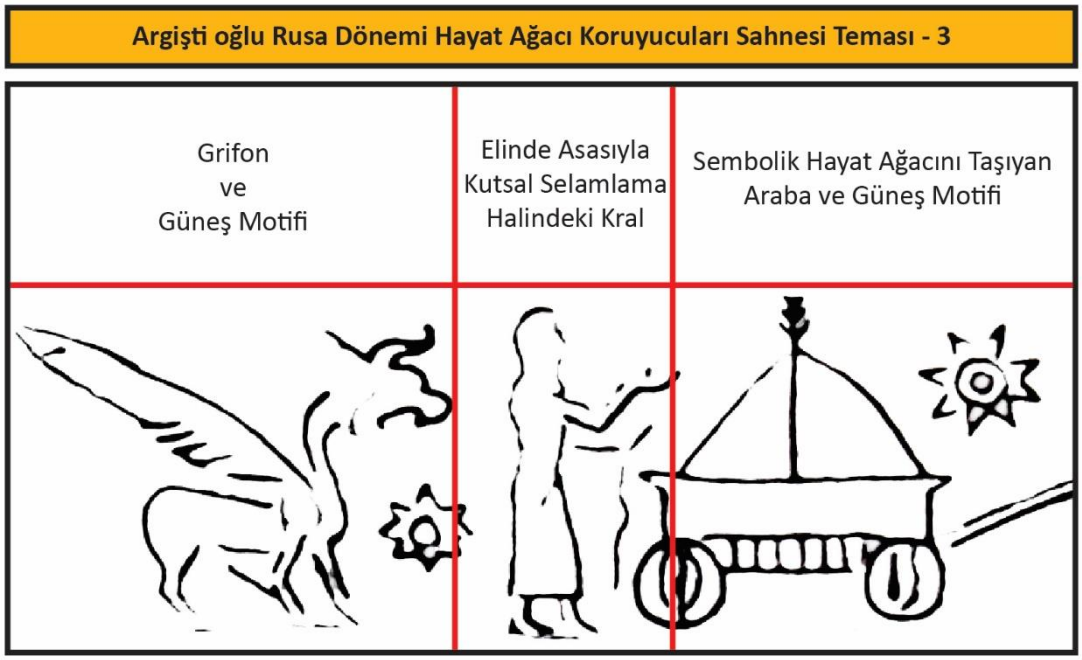

**Şekil 117:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması - 3



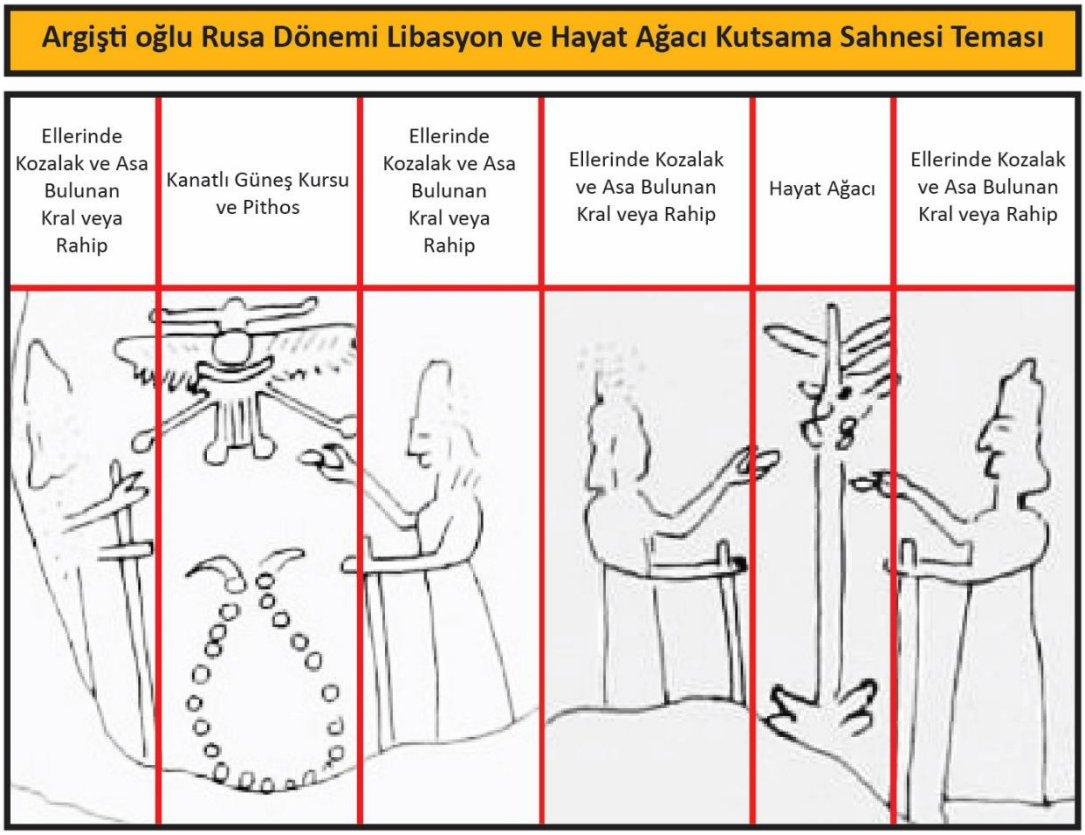

**Şekil 118:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Koruyucuları Sahnesi Teması - 1



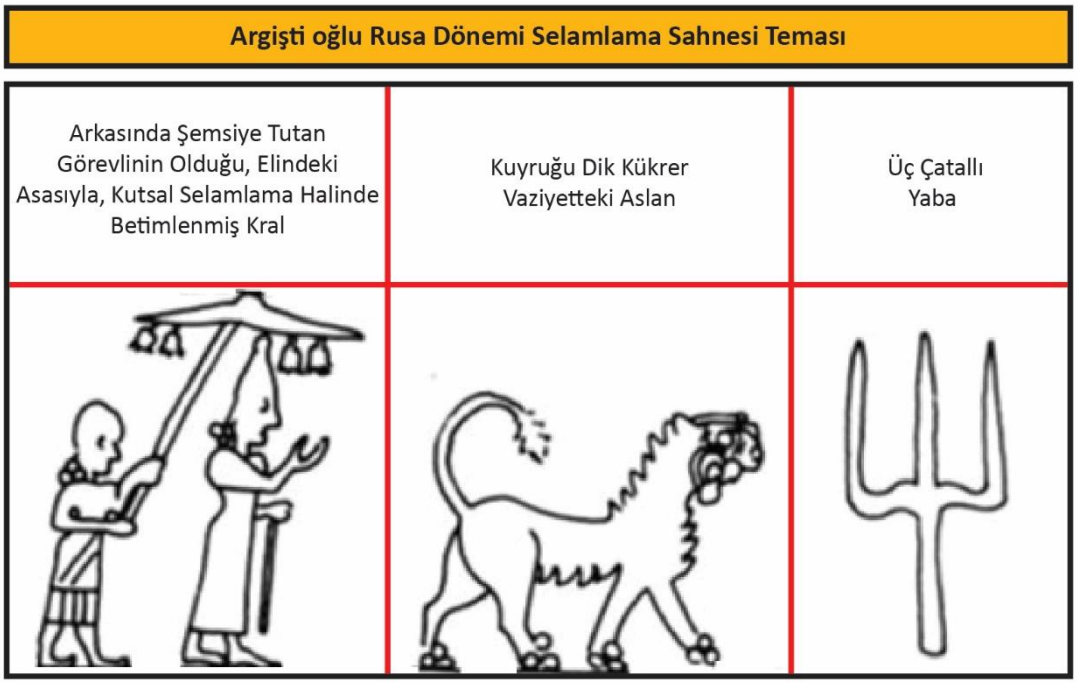

**Şekil 119:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Koruyucuları Sahnesi Teması - 2 (Bu temada ortada stilize hayat ağacı ile güneş ve yıldız sembolleri görüelbilir. Daha çok duvar resimlerinde olmak üzere aslan veya bir bacağı dizden kırılmış boğa figürleri de görülebilir)



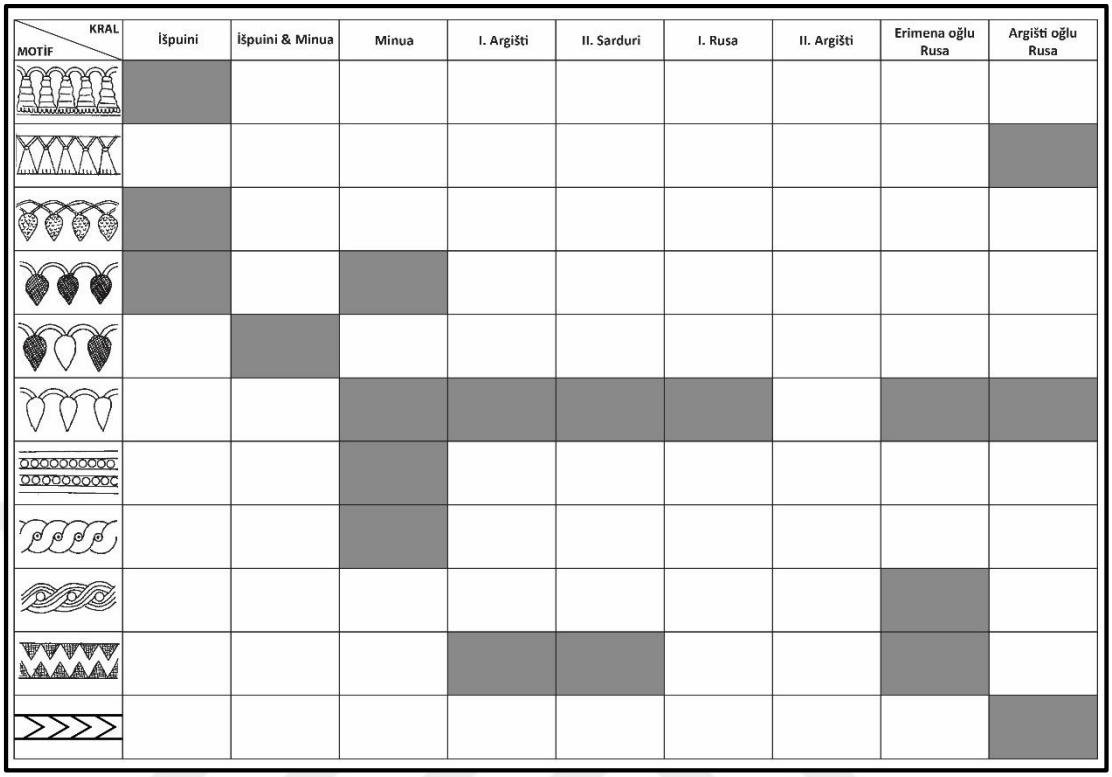

**Şekil 120:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Hayat Ağacı Koruyucuları Sahnesi Teması - 3




**Şekil 121:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Libasyon ve Hayat Ağacı Kutsama Sahnesi Teması




**Şekil 122:** Argişti oğlu Rusa Dönemi Selamlama Sahnesi Teması




**Şekil 123:** Urartu Sanatında Tarihlendirilebilir Bezeme Öğeleri (Seidl, 2004, Abb. 93'ten çizildi, Çilingiroğlu, 2001, s. 58, fig. 22'den ekleme yapıldı)

## 4.4. Urartu Sanatı ile İlişkisi ve Tarihlendirilmesi Sorunlu Öğeler

Üzerinde çivi yazısı bulunmayan veya bilimsel arkeolojik kazıdan çıkmayan her bir eserin tarihlendirilmesi her zaman sorunlu olmuştur. Çünkü eser bağlamından koparılmıştır.

Urartu sanatı ile ilişkisi sorunlu öğelerin başında daha önce de söz ettiğimiz gibi Van Gürpınar'daki Giyimli Köyü ile özdeşlemiş adak levhaları gelmektedir. Erzen, ortaya çıkarılan Urartu sanatı ile ilişkili bronz eserlerin Giyimli dışında imal edilip oraya getirildiklerini düşünmektedir. Ayrıca bu eserler üzerinde göçebe toplulukların izlerinin görüldüğünü belirtir. Erzen, Ghrishman'ın 1964'te yayımlanan *Persia from the Origins to Alexander* adlı eserinin 71. sayfasına atıfla İran ve Urartu maden ustalarının repertuvarlarını İskit ve Kafkas etkileriyle genişlettiklerini ve farklı

eserler ortaya çıkarttıklarını söyler (Erzen, 1974, s. 208). S şekilli spiralleri kesinlikle bu etkinin kanıtı olarak ortaya koyar.

Veli Sevin, adak levhalarının kapıya çiviyle çakıldığını öne sürerken (Sevin 2003, s. 226), Oktay Belli, adak levhalarının Urartu sonrasında giysilere süsleme öğesi olarak takıldığını söyler (Belli, 2010, s. 374 vd.)

Adak levhalarıyla ilgili Seidl'ın da görüşleri önemlidir. Seidl, bu adak levhalarının krallığın en erken zamanlarından beri üretildiğini öne sürer ve adak levhası tanımlamasını da doğru bulur. Kutsal bir obje olduğunun kesin olduğunu söyler (Seidl, 2004, s. 169 vd.; Seidl, 2005, s. 167). Adak üzerindeki tanrısal figürü Arbela İštarı ile ikonografik olarak karşılaştırır. İnanna / İštar yerine İštar / Şawuşka'yı önerir. Urartularda bu tanrıçanın karşılığı olabilecek tanrıçaların bulunduğunu adak levhalarının kadınlar tarafından uygulanan bir kültün parçaları olduğunu düşünür (Seidl, 2005, s. 168-171).

Bu tez çalışması mevcut sorulara cevap vermekten çok, daha fazla yeni soruları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Özellikle Doğu Anadolu'daki arkeolojik varlıkları net olarak saptanamamış Medler veya Geç Hitit coğrafyasından tehcir ile getirilen topluluklar Urartu'nun yıkılış sürecinde ne kadar etkiliydiler? Bu soru Urartu ikonografisi için önemlidir. Çünkü dünya müzelerine yayılmış durumda bulunan bronz Giyimli adak levhalarının sur şeklinde kesimi hem İran sanatını hem de Geç Hitit sanatını işaret eder. Med, Pers ve hatta Urartu Krallığının yıkılışından yaklaşık 400 yıl sonra ortaya çıkan Partlar ile 800 yıl sonra tarih sahnesine çıkan Sasanilere ait sanat eserlerinde, kral taçlarında sur şeklindeki tasvirlere çokça rastlanır. Bu ilişkinin varlığını net olarak belgelemek bu yüzden oldukça önemlidir.

Giyimli ile özdeşleşen adak levhalarını değerlendirdiğimizde özellikle kanatlı, elinde bir alem bulunan tanrı, tanrıça veya tanrısal varlık olarak nitelenebilecek figürlerin kimliği net değildir. Ancak yaklaşık 200 yıla yayılan bir tasvir geleneği olan Urartu Krallığının ortaya koyduğu sanatsal ürünlerde hem bu kadar basit işçiliğe hem de elinde alem tutan tanrısal figürlere arkeolojik kazılarda ele geçmiş veya üzeri yazıtlı

buluntu grupları içinde rastlamayız. Bahsettiğimiz figürün oluşturduğu izlenim, Ön Asya dünyasında derin bir inanç geçmişi olan Sümer çağının İnanna'sı, Assur çağının İštar'ı olabileceği yönündedir. Erbil İštarı olarak bilinen kabartma üzerindeki tasvir, adak levhaları üzerindeki tanrısal figürlerle benzerlik göstermektedir. Doğrudan cinsiyetini ifade eden özellikler olmadığı için bu figürlerin, yukarıda da belirttiğimiz gibi tanrı veya tanrıça olup olmadığını bilememekteyiz. Ancak İštar'ın Mezopotamya sanatında zaman zaman erkek şeklinde de tasvir edildiği bilinmektedir.

Yine benzer şekilde Urartu çağına tarihlenen ve Urartu coğrafyasında bulunduğu bilinen madalyonlar üzerinde de aslan üzerinde duran ve karşısında kutsal selamlama halindeki olasılıkla kral bulunmaktadır. Bu kompozisyon yine Erbil İštar'ını anımsatmaktadır.



**Şekil 124:** Samal Madalyonu ile Urartu Madalyonları Arasındaki Benzerlik

Urartu diniyle ilgili bilgilerimizin neredeyse tamamının kralî merkezlerden geldiğini göz önünde bulunduracak olursak, geniş Urartu coğrafyasındaki farklı etnik grupların yani Urartu halkının inanç sistemindeki detayları, somut olarak bilmediğimiz gerçeğiyle karşılaşırız. Öyle ki en detaylı haliyle Meher Kapı Yazıtında karşımıza çıkan tanrı ve tanrıçalar, İšpuini ve Minua'nın yönetimde olduğu Urartu Krallığının erken döneminde bir araya getirilip sıralanmıştır. Dolayısıyla Urartu Krallığının yıkılış sürecinde yani Argišti oğlu Rusa zamanında Urartu coğrafyasındaki inançsal

çeşitliliğin, hem zaman hem de göç ve tehcir faaliyetleri (Tan, 2020, s. 221) ile nasıl farklılaştığı çok önemli bir bilinmezdir. Bu bilinmez, hem adak levhalarının zamanını hem de hangi inanç sistemi içinde üretildiği sorusunu tam olarak yanıtlayamamamıza neden olmaktadır.

Her ne kadar adak levhalarının durumunu tam olarak yanıtlayamasak da, hem yazıtlar hem de adak levhalarının üzerindeki ikonografiden hareketle bazı tahminler yürütebiliriz. Bunlardan ilki adak levhalarının, Urartu Krallığı'nın yıkılışı sırasında ortaya çıktığıdır. Eğer bu levhalar gerçekten Urartu'nun yıkılış sürecinde ortaya çıktıysa levhalar üzerinde yer alan tanrı veya tanrıçalar kimlerdi? Yıkıldığı güne kadar yazıtlarından Tanrı Haldi adını eksik etmeyen Urartu yönetimi ve bu yönetimle hareket eden kralî tapınaklardaki din görevlileri bu süreçte nasıl davranmıştı? Her ne kadar Tanrıça İštar şeklinde tasvir edilmişse de bu figür Tanrı Haldi olabilir miydi? Burada ortaya çıkan bu zor sorulara ilişkin ipuçları netleştiğinde daha doğru cevap verebilmek mümkün olacaktır. Bununla birlikte bu kurgudaki düşüncemiz bu levhaların Urartu yönetiminden bağımsız olarak geliştiği, dolayısıyla kralî Urartu sanatı içerisinde değerlendiremeyeceğimiz yönündedir.

Adak levhaları üzerindeki tanımlamaya çalışan bazı araştırmacılar, henüz Urartu sanatına ve özellikle de ikonografisine ilişkin bulguların az olduğu zamanlarda doğrudan Tanrı Haldi ile ilişkilendirmişlerdir. Bunun en iyi örneği Piotrovsky'nin Karmir Blur'da bulunan bir kemer üzerinde yer alan aslan üzerindeki tanrıyı (Piotrovsky 1966, fig.68) Haldi olarak tanımlamasıdır. Bir diğer tanrıyı da Teišeba olarak tanımlamıştır. Bazı araştırmacılar ise sahnedeki figürleri ad vermeden bir erkek tanrı ve bir kadın tapınan olarak tanımlamışlardır (Kellner, 1982; Caner, 1998)

Adak levhalarında karşımıza çıkan bu tanrı/tanrıça figürü, kralî Urartu sanatının figüratif izlerini barındırsa da Urartu halkının belki bir kısmının inandığı Tanrıça İštar olabilir. Yıkılış sürecinde hem savaş hem de kıtlık durumunun olabileceğini düşündüğümüzde bu zor zamanlarda en sığınılabilecek ilahi güç hem savaşı hem de bereketi sembolize eden Tanrıça İštar olmuş olmalıydı.

Bununla birlikte Argišti oğlu Rusa zamanında Urartu inanç sisteminde değişimler de yaşanmış olabilir. Çünkü M.Ö. 7. yüzyılda Tanrıça İštar kültünün yayılım alanı genişlemişti. Mezopotamya'nın kadim tanrıçalarından olan İštar'a Urartu'da da saygı gösterildiği, belki farklı tanrıça adları altında tapınıldığı bile söylenebilir. Özellikle Minua dönemiyle birlikte Urartu ikonografisinde karşımıza çıkan rozet motifleri, Mezopotamya sanatında İštar'ı temsil eder. Rozet motiflerinin her zaman kullanıldığı Urartu sanatında, Argišti oğlu Rusa ile birlikte bir artış görünür. Öyle ki Ayanis Haldi Tapınağı cellasındaki yıldız sembolü, bu dönemde üretildiği düşünülen kalkan ve kemerler üzerinde rozet ve yıldız motiflerinin artması, Altıntepe ve Erebuni'de ortaya çıkarılan duvar resimleri üzerindeki İštar ile ilişkisi aşikâr rozet motiflerinin yoğunluğu, mühür baskılarındaki yıldız sembolleri, Toprakkale'deki taht ayakları üzerinde kanatlı güneş kursu motifi üzerindeki yıldız sembolleri, Ayanis'te ortaya çıkarılan bronz levha üzerindeki güneş motiflerinin orta kısmında rozet motifinin oluşu sanki Argišti oğlu Rusa'nın Urartulu Haldi ile yeni gelenlerin tapındığı İštar inancını bir araya getirme çabası içinde olduğunu gösterir.

Tüm bunlarla birlikte adak levhalarının temel sahnelerinden biri olan tanrı/tanrıçalara oğlak sunulması temasını anımsatır şekilde, ilk defa Argišti oğlu Rusa zamanında Urartu yazıtlarında oğlak sunusundan bahsedilir. Yazıtlarda oğlak sunusunun sadece Tanrı Haldi'ye yapılıyor oluşu ise dikkate değerdir[69]. Adak levhalarının yanı sıra özellikle pektoral, madalyon ve hatta kaya mezarı[70] üzerinde oğlak sunularıyla karşılaşılması, Argišti oğlu Rusa çağında inanç sisteminde yaşanan bir değişimle açılanabilir. Bu bilgiler değerlendirilirken Urartu Krallığı'nın zaman zaman Geç Hitit krallıklarıyla Assur'a karşı yaptığı ittifaklar unutulmamalıdır[71].

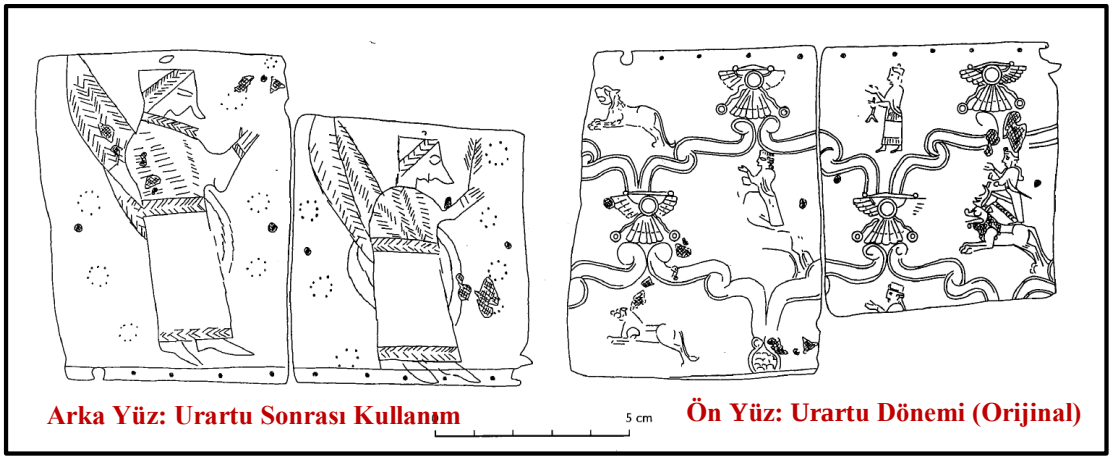
[69] Urartu yazıtları içinde oğlak sunusu ile ilgili metinler şunlardır:
CTU 1 A 12-01 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007100), CTU 1 A 12-02 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007101), CTU 1 A 12-03 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007102), CTU 1 A 12-08 (çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007107).
[70] Doğubayazıt kaya mezarı üzerindeki sahne vurgulanmaktadır.
[71] Konuyla ilgili olarak bkz. Şahin, 2019; Akkuş Mutlu, 2015.



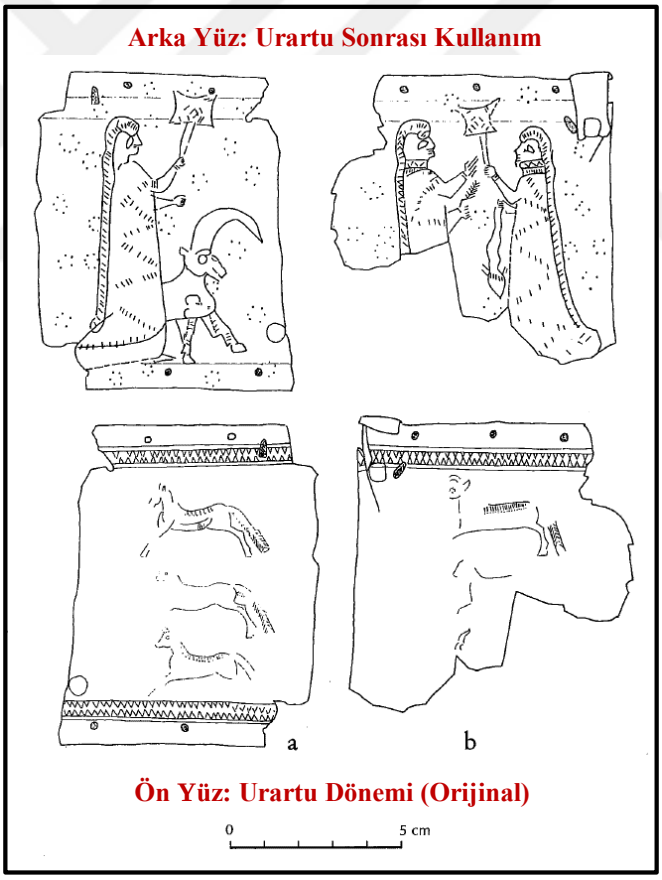
**Şekil 125:** Adak Levhaları Üzerindeki İkonografinin Tell Ahmar'da Bulunan Arbela İštarı Steli Üzerindeki Tasvirle Karşılaştırılması

İkinci bir kurguda ise bu adak levhalarındaki figürleri, ellerinde taşıdıkları alemler ile değerlendirdiğimizde Urartu sonrasındaki bir döneme ait olabileceği izlenimine kapılırız. Üzerindeki bezeme öğelerinden Argišti oğlu Rusa döneminde kullanılıp daha sonra ise kesilerek levha haline getirilen ve tekrar üzerine işleme yapılan örnekler bu düşünceyi destekler. Özellikle kuzeybatısı Urartu Krallığı sınırları içinde yer alan ve kültürel olarak yoğun etkileşim içinde olduğu İran coğrafyasında gelişen Med, Ahamenid gibi uygarlıklar ile ilişkili olabilirler. Öyle ki Urartu'nun yıkılışının ardından tüm toprakları, bu İran kökenli halklara ev sahipliği yapmıştır. Urartu çağına ait kemerlerin kesilerek adak levhalarına belki daha doğru bir tanımlamayla amuletlere dönüştürülmesi fikrini Urartulu olmayan halklarla ilişkilendirmek daha doğru olabilir.

Her ne olursa olsun, Urartu Krallığının M.Ö. 7. yüzyılda dışarıdan gelen büyük bir kültürel etkiye maruz kaldığı gerçeği ortadadır.




**Çizim 108:** Urartu Kemerlerinin Adak Levhası Olarak Kullanılması (Seidl, 2004, s. 166, Abb. 116)




**Çizim 109:** Urartu Kemerlerinin Adak Levhası Olarak Kullanılması (Seidl, 2004, s. 190, Abb. 144)

# SONUÇ

Urartu Krallığı, kuruluşundan itibaren başta devlet sistemi olmak üzere, kentleşme anlayışını, mimari yaklaşımlarını, sanatını, dini ritüellerini ve daha birçok alandaki faaliyetlerini belirli standartlara ulaştırmıştır. Bu standartlaşma özellikle sanat alanında kendini çok açık belli eder. Ancak bu standartlaşmayı ele alabilmek ve doğru algılayabilmek için, sadece bilimsel arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkarılmış veya üzerinde yazıt olan ikonografik öğelere sahip eserleri değerlendirme yaklaşımı (birkaç istisna hariç) içinde olduk. Bu yaklaşım, sonuca ulaşabilmek için, özellikle Urartu ile özdeşleşmiş birçok eseri ilk aşamada görmezden gelmemize ihtiyaç duyuyordu. Çünkü Urartulara ilişkin birçok konuda olduğu gibi ikonografi ve sanat ile ilgili ön kabuller de kemikleşmiş bir haldeydi. Bu nedenle oluşturduğumuz yayın ve görsel veri tabanları ile Urartu dönemine ait, bilimsel arkeolojik kazılarda bulunmuş veya üzeri yazıtlı eserleri bir bir tespit edip, analizde kullanacağımız eserleri sınırlandırdık. Bu çerçeve içinde karşımıza en yoğun çıkan sahneler, hayat ağacı ile ilişkili sahnelerdir. Sonrasında ise askeri içerikli sahneler ile özellikle boğa ve aslanlardan oluşan hayvan geçitlerinin betimlendiği sahneler, yoğun olarak Urartu sanatında kullanılmıştır. Sahnelerde, tanrısal varlıkları veya onların sembollerini, kutsal hayvanlarını görmek olağandır.

Dönemi net olarak bilinen sahneler içinde, daha az hatta nadir olmak üzere kutsal selamlama, libasyon, tanrısal varlıkların geçit alayı sahneleri vardır. Hangi Urartu kralı dönemine ait olduğu net olarak bilinmemekle birlikte, Urartu merkezlerinin dışındaki mezarlıklardan, özellikle üzerinde av sahnelerinin olduğu kemerler ortaya çıkarılmıştır. Bu türden eserler yapım geleneği ve işleme tekniği açısından şüpheye yer bırakmayacak şekilde Urartu işçiliğini yansıtmaktadır. Bununla birlikte oğlak sunularının betimlendiği madalyonlar da Toprakkale ve Karmir Blur'da bulunmuştur. Taşınabilir objeler olmalarına ek olarak üzerindeki Kuzey Suriye etkisindeki tanrıça betimi ile şüpheli hale gelirler.

Bu sınırlar çerçevesinde Urartu sanatındaki ikonografik kurgu ve öğelerin gelişimine baktığımız zaman Urartu'nun erken dönemlerini, özellikle İšpuini ile Minua'nın hüküm sürdüğü M.Ö. 9. yüzyıl sonlarıyla M.Ö. 8. yüzyıl başlarını, Urarty sanatında bir arayış ve yapılandırma dönemi olarak adlandırabiliriz. Bu arayış döneminde Urartu Krallığı, birçok alanda olduğu gibi Assur'u örnek alarak M.Ö. 9. yüzyılın sonlarına doğru İšpuini zamanında ikonografiye ilişkin ilk eserlerini vermiştir. Özellikle bronz eserler üzerine işlenen sahnelerin temasından işçilik kalitesine kadar Urartu coğrafyasına taşındığı görülmektedir. Olasılıkla çivi yazısının Urartu Krallığı'nda kullanılmaya başlanmasında olduğu gibi ilk aşamada sanat ve özelde ikonografik üretim, Assurlu veya Assur geleneğinde yetişmiş sanatçılara emanet edilmiş olmalıydı. Bu süreç sonrasında büyük ihtimalle, kralî kentlerde oluşturulan işliklerde sarayın beğenisine, dini inançlarına ve oluşturulan devlet sistemine uygun olarak eserler üretilmiştir. Böylelikle kültürel ve dinsel olarak Assur ile birçok ortak yönü olan Urartu Krallığı'nda sanat, devlet tekelinde ve kralî ihtiyaçlar doğrultusunda gelişim göstermeye başlamıştır. Bu noktada ikonografik tasarımın da tamamen devlet kontrolünde olduğunu ve konuların her zaman dinsel özellikte olduğunu görürüz. Öyle ki kraliyet sanatında karşımıza çıkan bu baskın din unsuru, devletin varlığıyla doğrudan ilişkili olarak karşımıza çıkar.

İšpuini ve Minua'nın krallığı sürecinde, Urartu sanatı ve buna bağlı olarak ikonografisi bir arayış içinde olmuş ve kendi standartlarını oluşturmuşlardır. Bu zaman dilimi Urartu ikonografisinin erken dönemi olarak tanımlanabilir. Bu dönemde bronz eserler üzerine aktarılan sahneler, ağırlıklı olarak dinsel temalar içermekteydi. Dinsel tema ile birlikte devletin vurucu gücü olan askerler de unutulmamış, başta kral olmak üzere Urartu askerleri tanrıların emrinde, krallığı tanrıların desteğiyle koruyan bir figür olarak yansıtılmışlardır. Bu dönemde oluşturulan kurallar ile bezeme ve işçilik geleneklerinin birçoğu, Urartu'nun tarih sahnesinden çekilmesine kadar varlığını sürdürmüş olmalıdır. Öyle ki devletin kontrolünde üretilen eserler üzerindeki ikonografide simetri ve düzenin hakimiyeti her zaman varlığını korumuştur.

İšpuini ve Minua döneminde karşımıza çıkan sahneler, Assur örneklerindeki gibi savaş sahneleri ile tanrıları selamlama sahneleridir. Bu sahneler Assur'daki gibi

öyküsel anlatıma ilişkin izler taşıyan az sayıdaki örneklerdendir. Bu dönemin en önemli eseri olan Anzaf kalkanı üzerindeki ikonografinin, ilk defa Urartu yazıtlarıyla birlikte hareket etmesi, tanrılarını kendi standartlarında sakalsız olarak tasvir etmeleri, Urartu sanatı açısından bir dönüm noktasıdır.

Sahneler dışında da figüratif öğelerle karşılaşırız. Özellikle bronz objeler üzerinde tek başına karşımıza çıkan temel figür, kanatlı güneş kursu içindeki tanrı tasviridir. Bu tanrı ikonografik olarak Šiuini'yi çağrıştırabilir ancak yazıtlarda sürekli ve baskın olarak tanrı Haldi adı geçerken, tapınaklar onun adına yapılırken, savaşlara onun koruması altında gidilirken neden Anzaf kalkanı dışında başka bir yerde tanrı Haldi tasvirine net olarak rastlamadığımız sorusu akla gelir. Bu noktada Eskiçağda tanrılar arasında nitelik geçişlerinin yanı sıra görsel anlatımları arasında da geçişlerin olduğu bilgisi karşımıza çıkar. Bu bilgiyle değerlendirmeye aldığımızda Anzaf kalkanında betimlenen Tanrı Haldi'nin de bir güneşin içinde yer aldığını ve bedeninden güneş ışınları saçtığını görürüz. Acaba Urartulu yöneticiler, Haldi kültünü kutsal kenti Ardini yani Muşaşir'den Urartu topraklarına getirdiklerinde onun betimlemelerini Šiuini'yi çağrıştıracak şekilde, kanatlı güneş kursu içindeki bir figür olarak kabul etmiş olabilirler miydi? Urartu çağındaki neredeyse tüm uygarlıklarda karşımıza çıkan teslis yani üçleme inancı Haldi, Teišeba, Šiuini şeklinde Urartu'ya da etki etmiş olabilir miydi? Cevabı oldukça zor ancak bu durum da olasılıklar içinde değerlendirilmelidir. Çünkü erken dönemde Urartu sanatının temel unsurları bir bir oluşurken, zamanla ikonografide de değişiklikler yaşanmaya başlamıştı.

Xenophanes'e atfedilen "*insan tanrıları kendi suretinde yarattı*" sözü bu noktada gerçekten çok anlamlıdır. Bu dönemde Urartulu yöneticilerin bu sözü destekler şekilde tasvir sanatında, cesur bir hamle yaptığını görürüz. Anzaf kalkanında Assur'un sakallı tanrıları yerine Urartu'nun sakalsız tanrıları işlenmiştir. Her ne kadar bu betimleme şekli katı bir kural haline gelmese de Urartulu zanaatkârlar, en azından krallık tarihi boyunca sahnelerdeki kral dışındaki Urartu askerlerini ve bazı tanrıları hep sakalsız olarak, düşmanı Assur'dan farklı olarak betimlemiştir.

I. Argišti döneminde, tıpkı dedesi ve babasının krallıkları zamanında olduğu gibi ikonografik öğeler metal üzerine, benzer işçilik mantığında yapılmaya devam etti. Bununla birlikte İšpuini ve Minua dönemlerinden örneklerini bilmediğimiz hayat ağacı kutsama ayini ilk defa sahnelerde durağan bir anlatımla işlenmeye başladı. Ataları döneminde, Assur örneklerine benzer şekilde var olan düşman askerlerinin yenilmesine odaklanan tasvir anlayışı yerini Urartulu askerlerin sadece geçit alayı şeklinde gösterildiği bir tasvir anlayışına bıraktı. Ayrıca kalkanların üzerine sıra sıra hayvanların geçit halinde gösterildiği bir yaklaşım ortaya çıktı. Belki de bu dönemin en önemli değişikliği İšpuini ve Minua zamanında sıklıkla karşılaşılan kanatlı güneş kursu içindeki tanrı tasvirinin artık görünmemesi oldu ve Urartu'nun yıkılışına kadar bu durum devam etti[72]. İkonografideki bu anlayış, kendinden sonra oğlu II. Sarduri döneminde de devam etti. Nasıl ki İšpuini ve Minua'nın faaliyetleri ve yaklaşımları iç içe geçmişse, I. Argišti ile II. Sarduri'nin de en azından sanatta yaklaşımlarının iç içe geçtiğini görürüz. Özellikle I. Argišti döneminde olgunlaşan Urartu ikonografisi, devletin son kralı olduğunu düşündüğümüz Argišti oğlu Rusa zamanına kadar[73] neredeyse değişmeden, durağan bir şekilde devam etmiş olmalıydı. Elbette bu durum üzerinde, doğal süreci içerisinde aynı atölye ve ustaların benzer işçilik geleneklerini sürdürmelerinin etkisinin olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Argišti oğlu Rusa çağında sanatta belirgin bir değişim söz konusudur. Urartu sanatında daha önce görülmeyen bir şekilde metalden taşa kadar her alanda yeni bir anlayışın ürünü olan sanatsal üretim başlar. Değişimin en önemli izlerinden biri şüphesiz figürlerin stilize edilmiş olması, sembollere dönüştürülmesidir. Bu izler en açık şekliyle, Argišti oğlu Rusa'nın kurduğu kentlerden Ayanis'teki Haldi Tapınağı duvarları üzerinde yer alan kakma olarak işlenmiş figürlerde karşımıza çıkar. Peki, bu değişim neden olmuştu? Bilindiği üzere M.Ö. 8. yüzyılın sonuna doğru Assur Kralı II. Sargon, Urartu'nun da içinde bulunduğu bölgeye sefer düzenlemiş ve tarihi kayıtlara

[72] Argişti oğlu Rusa zamanında da kanatlı güneş kursu içinde tanrı betimine rastlanmaz. Bunun yerine stilize edilmiş güneş motifi ile kanatlı güneş kursu sembolü kullanılmaya başlar.

[73] Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu satırların yazarı tarafından yükseklisans tezi olarak çalışılan Urartu Krallığı'nın yıkılışı konusunda, literatürde II. Rusa olarak bilinen Argişti oğlu Rusa'nın yıkılış anında krallığın başındaki son güçlü kral olduğu net olarak görülmüştür. Birçok araştırmacının eski araştırmacıların anlatılarına bağlı kalarak Urartu Krallığı'nın yıkılış tarihini M.Ö. 585 yılına kadar götürmelerinin doğru bir yaklaşım olmadığını düşünmekteyiz.

göre Urartu Kralı I. Rusa'yı yenmiştir. Bu kayıtlara göre Tanrı Haldi'nin kutsal şehri, kralların taç giydiği söylenen Ardini yani Muşaşir bile Assur egemenliğine geçmiştir. Üstelik bu zamanda Kimmer ve İskitler gibi göçebe topluluklar, Urartu coğrafyasına büyük gruplar halinde gelmeye başlamışlardı. Bu dönemde Urartu Krallığı çok zorlu bir süreç yaşamış olmalıydı. Biz bu zorlu süreci ikonografide, özellikle çivi yazılı olup üzerinde ikonografik öğe barındıran eserlerin yok denecek kadar az oluşuyla fark edebilmekteyiz. II. Sarduri ile Argišti oğlu Rusa arasındaki uzun zaman diliminde neredeyse Urartu ikonografisi sessizliğe gömülür. Olasılıkla krallığın rutin üretimi herhangi bir gelişme olmadan devam eder.

Urartu'nun geçirmiş olduğu bu zorlu zamanlarda II. Argišti oğlu Rusa'nın tahta çıkması, Urartu sanatının da altın çağını yaşamasına neden olacaktı. İlk iş olarak olasılıkla Urartu Krallığı'nı tekrar eski güçlü günlerine nasıl döndürebileceğini düşünen Rusa, kendisinden önceki çalkantılı dönemi sona erdirmeye çalışmış, Urartu Krallığı'nın yeniden toparlanması için hamleler yapmıştır. İlk olarak yazıtlarında da anlattığı üzere Urartu'nun sınırlarına ve çevre ülkelere askeri seferler düzenlemiştir. Seferlerde ele geçirdiği insanları ise beraberinde Urartu ülkesine getirmiştir. Olasılıkla politik ve ekonomik açıdan toparlanmanın görüldüğü bu dönemde, getirilen insanları kullanarak, Urartu'nun belki de en görkemli dört kentini inşa ettirdi ve bu insanları da o kentlere yerleştirdi.

Bu inşa ve iskân faaliyetleri, yeni gelen insanların inançları, gelenekleri ve zanaat yönünden yetenekleri gibi durumlar sanatta da farklılaşma yaratmıştı. Urartu Krallığı'nın kuruluşunda temelleri atılan, Minua sonrasında olgunlaşıp, standart hale gelen Urartu sanatı, artık farklı bir yöne yüzünü çevirmişti. Bu süreçte yeni bir sanatsal yaklaşım ortaya çıktı. Artık bu dönemde hayat ağaçları olabildiğince stilize edildi ve çağının Mezopotamya örnekleriyle benzer hale geldi. Belki de ilk defa Urartu tarihinde kabartmalar ve oymalar yapılmaya başlandı. Bu köklü değişim yazılı kaynaklarda Argišti oğlu Rusa'nın getirdiğini belirttiği halklarla mı alakalıydı yoksa başka bir sebebi mi vardı?

Urartu sanatının, varlığını sürdürdüğü süre boyunca tamamen devletin ve dinin etkisinde kaldığı görülür. Din ile ilişkili olmayan hiçbir konu Urartu ikonografisinde kendine yer bulamamıştır. Bu açıdan bakıldığında Argišti oğlu Rusa zamanında Urartu inanç sisteminde bir takım değişiklikler olduğu kanısına varırız. Her ne kadar Argišti oğlu Rusa yazıtlarında Tanrı Haldi önemini artırarak korusa da, ikonografik kalıntılar bu noktada yetersiz kalır. Erken dönemde üretilen Anzaf kalkanında Tanrı Haldi tasvirini net olarak görebiliyorken, sanatta altın bir çağ olarak değerlendirebileceğimiz M.Ö. 7. yüzyılda Tanrı Haldi'nin nasıl tasvir edildiğini açıklayacak net örneklere sahip değiliz.

Bu noktada Argišti oğlu Rusa'nın Urartu sanatına altın bir çağ yaşatırken, krallığın kökleşmiş inanç sistemlerine müdahale edip etmediği sorusu önümüze gelir. Çünkü bürokrasiden sanata, dinden yazıya kadar birçok noktada Assur'u taklit ederek devlet sistemini oluşturan Urartu Krallığı'nın, hem Assur'daki hem de bölgesindeki değişimlere kayıtsız kalması beklenemezdi. Argišti oğlu Rusa döneminde, Assur ülkesinde ve çevresinde siyasal sistemlerle birlikte inanç sistemi de önemli değişimlere sahne oluyordu. Özellikle Sümer çağında İnanna olarak bilinen daha sonra ise İštar olarak anılan kadim aşk, bereket ve savaş tanrıçasının tapınım alanı genişliyor, Mezopotamya panteonunda Assur, Šamaš, Adad gibi tanrılarla bir arada anılıyordu.

Bu konuda ilk akla gelen M.Ö. 8. yüzyıl sonlarından itibaren batıdan, Geç Hitit coğrafyasından getirilen insanların Urartu kültür ve sanatını etkilemiş olabilecekleridir. Çünkü bu insanlar, taşra olarak adlandıracağımız Urartu merkezlerinden uzaklara değil tam aksine yeni kurulan kentlere yerleştiriliyordu. Ayrıca Eskiçağdaki birçok devlet gibi Urartu Krallığı'nın da kendine bağladığı insanların tanrılarına (çıkarları dâhilinde) saygı gösterdiği, onları panteonuna dâhil ettiği göz önüne alınmalıdır.

Argišti oğlu Rusa'nın, hem Urartu dinini hem de yeni gelenlerin inançlarını ortak bir noktada buluşturmayı amaç edinmiş olabileceğini düşünmekteyiz. Böyle düşünmemizin başlıca nedeni bu kralın en görkemli kenti olan Ayanis Haldi Tapınağı cellasının iç duvarları üzerindeki oyma ve kakma olarak yapılan bezemelerdir. Bu

bezemeler içinde, antitetik duruşlu tanrısal varlıkların arasında yer alan, stilize edilmiş hatta sembolleştirilmiş hayat ağacı, Mezopotamya tanrılarından Šamaš ile özdeşleşmiş güneş ve Tanrıça İštar ile özdeşleşmiş yıldız sembolleri hemen göze çarpar. Her iki sembolün de bir Urartu tapınağı içerisinde hem de bir Haldi Tapınağı içerisinde yer alması oldukça ilginçtir. Her ne kadar Urartu dini (en azından devletin), Mezopotamya dinlerinin etkisinde gelişen bir inanç sistemi olsa da yazıtlardaki baskın Tanrı Haldi kavramıyla tezat bir durum söz konusudur. Yazıtlar ve ikonografi bizlere görece farklı şeyler anlatmaktadır. Tabii ki burada karşımıza çıkan sembolleri sadece taşıdıkları anlamlarıyla değerlendirmemek gerekmektedir. Olasılıkla bu semboller zaten göksel anlamlar ifade ettiği için Urartu panteonundaki tanrıları da pek ala temsil edebilirdi. Özellikle Šamaš'ın güneş sembolü, Šiuini kimliğinde değerlendirilebilir. Sonuçta her ikisinin de tanımladığı kavram güneştir. Tanrıça İštar'ın yıldızı olarak bilinen sembol de zaten en erken dönemlerden beri en azından tanrı başlıkları üzerinde betimlenerek Urartu sanatında yer alıyordu. Eski Mezopotamya inançlarında İštar'ın (Sümer çağındaki adıyla İnanna'nın) hayat ağacıyla olan ilişkisi ve sembolleşmesi de göz önünde bulundurulduğunda durum daha açıklanabilir olmaktadır. Belki de burada devletin başını çektiği bir değişim yaşanmış ve sadece yeni gelen insanları hoşnut edecek bir şekilde tanrılarının sembolleri tapınaklara işlenmişti. Gerçi devlet otoritesinin de yaklaşımı az çok farklılaşmıştır. Özellikle Ayanis tapınak yazıtındaki tanrıçalara olan vurgu dikkat çeker.

Ayanis tapınak cellasındaki İštar sembolleri, bu dönemde üretildiği düşünülen kalkan ve kemerler üzerinde rozet ve yıldız sembollerinin artması, Altıntepe ve Erebuni'de ortaya çıkarılan duvar resimleri üzerindeki İštar ile ilişkisi aşikâr rozet motiflerinin yoğunluğu, mühür baskılarındaki yıldız sembolleri, Toprakkale'deki taht ayakları üzerinde kanatlı güneş kursu ve yıldız sembolleri, Ayanis'te ortaya çıkarılan bronz levha üzerindeki güneş motiflerinin orta kısmındaki rozet motifleri gibi örnekler, Argišti oğlu Rusa'nın Urartu Tanrısı Haldi ile yeni gelenlerin tapındığı İštar

inancını bir araya getirme çabası içinde olduğunu düşündürür. Öyle ki Babil tanrısı Marduk bile artık Urartu yazıtlarında kendine yer bulur[74].

İlginç bir başka bilgi ise ilk defa oğlak sunusunun Argišti oğlu Rusa zamanında yazıtlara yansıması ve bu sununun da sadece Tanrı Haldi'ye yapılıyor oluşudur. Özellikle pektoral, madalyon, adak levhası ve hatta kaya mezarı üzerinde karşılaşılan oğlak sunusuna ilişkin sahneler, yazıtların da ikonografiyi desteklemesiyle Argišti oğlu Rusa çağında inançtaki bir değişimle karşı karşıya olduğumuz şüphesini artırır.

Argišti oğlu Rusa öncesindeki krallar tarafından kurulan ve arkeolojik kazısı yapılan tüm Urartu yerleşmelerinin, buluntuların da gösterdiği üzere Argišti oğlu Rusa zamanında da varlığını sürdürmesi, daha önceki kralların dönemindeki durumlarını anlamamızı, karşılaştırma yapmamızı güçleştirir. Öyle ki Argišti oğlu Rusa öncesinde Urartu tahtındaki krallara ait ikonografik eserlerin birçoğu da Argišti oğlu Rusa tarafından yaptırılan Karmir Blur gibi kentlerde ele geçirilmiştir. Bu durum Urartu Krallığı'nda geçmişten gelen bir atalar kültü olduğunu gösterir. Çünkü daha önceki krallara ait, o dönemde bile neredeyse 100-150 yıllık olan miğfer, sadak, kalkan gibi eşyaların tapınaklarda ve depo odalarında saklandığı, yeni kurulan kentlere kültsel bir armağan olarak götürüldüğü anlaşılır.

Urartu Krallığı'nın, kuruluşundan itibaren devlet sistemi, inanç dünyası ve sanat gibi alanlarda örnek aldığı Assur Krallığı'nın aksine ikonografiyi güçlü bir propaganda aracı olarak yeterince kullanmadığı görülür. Son kral Argišti oğlu Rusa'ya kadar Urartu ikonografisinin örneklerinin büyük çoğunluğu, miğfer, sadak, kalkan gibi metal nesneler üzerine işlenen dinsel temalı sahnelerdir. Sadece Anzaf kalkanı ve benzer bir iki örnek üzerinde, düşman Assur askerlerinin yenilgisinin tasvir edilmesini propaganda olarak değerlendirebiliriz. Bu noktada ikonografik öğe içeren nesnelerin

[74] Karmir Blur'daki bir tapınağa ait taş blok üzerindeki yazıda Tanrı Marduk adı geçer: *Argišti oğlu Rusa şöyle der: [Tanrı Ḫaldi'nin kapısının] bu yazıtını yok eden, (ona) zarar veren, (onu) saklayan (?) ), (onu) [yerinden] kaldırana, (onu) 'ben [yaptım]' diyene, ister Biaealı (Urartulu) ister yabancı olsun, (benim [adımı] yok edip [kendi (adını)] koyana [gelince], Tanrı Ḫaldi], Hava Tanrısı, [Güneş] Tanrısı (ve)* ***Marduk*** *[onu], onun adını, (onun) soyunu (ve) soyunun soyunu güneşin altında yok etsin...* (CTU A 12-02; çevrimiçi: http://oracc.org/ecut/Q007101)

büyük oranda tapınak armağanı olduğu gerçeği de göz önüne alınırsa, propagandanın tapınak ve sarayın içinde kaldığı söylenebilir. Görünen o ki Urartu Krallığı'nın sanat anlayışında -belki de yönettiği halkların inançlarından kaynaklı olarak-, çevresindeki kültürlerin aksi bir durum söz konusudur. Hem Mezopotamya'da -hatta Urartu sınırlarında- hem de Urartu'nun batısında kaya yüzeylerine veya stellere işlenen devlet propagandasına hizmet eden dinsel kabartmalar oldukça yaygındır. Ancak Argišti oğlu Rusa'ya kadar ellerinde yeterli teknoloji ve bilgi birikimi olmasına rağmen bu tarz kabartmaların Urartu kralları tarafından yaptırılmamış olması ilginçtir. Urartu devlet aklı bunun yerine daha çok kayalık alanlara yazdırttığı yazılarla, sınırlarının dört bir yanına diktirdiği steller yoluyla propagandasını yapmıştır. Bir yerde çivi yazılı anıtlar Urartu'nun görsel propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu veriler kapsamında Urartu dönemine ait olduğu düşünülen ancak mezar mimarisiyle İran coğrafyasının izlerini taşıyan Doğubayazıt kaya mezarı üzerindeki sunu sahnesi de tartışmalı hale gelir. Urartu'da büyük olasılıkla Argišti oğlu Rusa ile birlikte figüratif taş oyma ve kabartma işçiliğinin ortaya çıktığı düşünüldüğünde, hem bu mezarın hem de üzerindeki kabartmanın ya Urartu'nun son dönemindeki yerel bir yönetici tarafından ya da Urartu sonrasında yapıldığı sonucu karşımıza çıkmaktadır.

Bu tez çalışmasını yapmaya karar vermemizin ardında yatan en önemli soru, hangi tür kompozisyon ve figürleri Urartu sanatı ile doğrudan ilişkilendirmemiz gerektiğine yönelik soruydu. Başta Urartu Krallığı'nın yayılım göstermiş olduğu Türkiye, Ermenistan ve İran gibi ülkelerin müzeleri olmak üzere, dünyanın farklı ülkelerindeki birçok müzede yer alan ve üzerinde ikonografik öğe barındıran özellikle çok sayıda metal eser Urartu ile ilişkilendirilmiştir. Ancak çalışmamız sonucunda bunların tamamını Urartu Krallığı ile ilişkilendirmenin doğru olmadığını tespit ettik. Çünkü bu eserlerin birçoğu ilk bakışta Urartu Krallığı'na ait örneklere benziyorsa da detaylı yapılan incelemeler sonucunda, Urartu Krallığı'nın sanatsal üretim sistemi içerisinde yer almadığı görülür. Bu eserler, Urartu Krallığı'nın yönetimi altında yaşayan ancak kendi içinde görece bağımsızlığı olan yerel siyasi oluşumlar ile Urartu'ya haraç vererek varlığını sürdüren küçük krallıklara da ait olabilirler. Ayrıca yazıtlarda sık sık bahsi geçen ve Urartu Krallığı topraklarına tehcir edildiği bilinen

farklı etnik gruplara da ait olabileceğini, daha önce anlattığımız örnekler üzerinde de net olarak görmekteyiz.

Tüm bu bilgiler ışığında, Urartu Krallığı'nın varlığını sürdürdüğü M.Ö. 9. yüzyıl başlarından M.Ö. 7. yüzyıl ortalarına kadar Urartu coğrafyasında üretilen ikonografik öğe barındıran sanat eserlerini, "Krallık Sanatı" ve "Taşra Sanatı" olarak iki grupta sınıflandırmak mümkün olabilir[75]. Daha önceki çalışmalarda bu genelde yine iki grupta ancak "Saray Sanatı" ve "Halk Sanatı" olarak sınıflandırılıyordu (Örneğin, *van Loon 1966, s. 166*; Sevin, 2003, s. 227). Urartu dönemine ait arkeolojik kalıntıların daha çok krallık merkezleri ile Urartu'nun devlet sistemi içerisinde yer alıp, yönetimsel bir gücü olan yerleşmeler ve bu yerleşmelerin çevresindeki mezarlık alanlarında (arkeolojik veya kaçak kazılar ile) ortaya çıktığını göz önüne aldığımızda, halk sanatı olarak ele alabileceğimiz bir buluntu grubunun olmadığını anlarız. Bunun en önemli nedeni Urartu çağında, devlet sistemi ile doğrudan ilişkisi olmayan halkın yaşadığı köylerde sistemli arkeolojik kazıların yeteri kadar yapılamamış olmasıdır. Bu yüzden krallık merkezleri ile doğrudan ilişki içinde olmayan halkın yaşadığı yerleşmeleri yani köyleri net olarak bilemiyoruz. Bildiğimiz ve arkeolojik kazıları yapılan örneklerde ise ikonografik öğe barındıran eserler ortaya çıkmamıştır[76]. Bu durum ikonografiyle ilişkili eserlerin yukarıda detaylı anlattığımız gibi krallık standartlarına uygun olarak krallığa ait atölyelerde ya da krallık ile yönetimsel veya ekonomik bağı olan ayrıca belirli oranda siyasi bir güce ve bağımsızlığa da sahip olan merkezlerin atölyelerinde üretimin gerçekleşmiş olabileceğini düşündürür.

Son olarak, M.Ö. 7. yüzyıl ortalarında Urartu Krallığı'nın yıkılmasıyla birlikte bu coğrafyada, organize bir siyasi güç ve işleyen bir devlet sisteminin kalmadığı gerçeği karşımıza çıkar. Bölgeye Urartu sonrasında gelen ilk siyasi güç, M.Ö. 7. yüzyıl

[75] Urartu Krallığı'nın sınırları içinde yer almayıp, başka bölge ve ülkelerde üretildikten sonra Urartu'ya gelen eserleri bu gruplandırmaya dâhil etmemeyi daha doğru bulduk.

[76] Benim de 2003-2005 yılları arasında, üç kazı sezonu boyunca çeşitli sürelerde yer aldığım Van Yoncatepe kazıları, her ne kadar saray kazısı olarak adlandırılsa da köy niteliği olan hatta konaklı köy olarak adlandırılan (Köroğlu 2009) bir yerleşmeydi. In situ halde çok sayıda arkeolojik kalıntı bulunmasına rağmen ikonografik öğe barındıran hiçbir buluntu, ne buradaki konak yapısında, ne köylülerin yaşadığı aşağı yerleşmede ne de mezarlık alanında yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılmamıştır.

sonunda veya M.Ö. 6. yüzyıl başında İran kökenli Medler ile Ahamenidler olmuştur. Urartu'nun yıkılışı ile İran kökenli bu siyasi güçlerin Urartu coğrafyasına geldikleri tarih aralığında ise bu topraklarda neler yaşandığı tam olarak bilinmez. O yüzden Urartu olarak adlandırılan yukarıda bahsettiğimiz krallık sanatı dışında kalan eserler, tarihini açık olarak bilmediğimiz bu dönemde de geçmişe öykünerek yapılmış olabilir. Özellikle Urartu adak levhası olarak bilinen ve bronz kemerlerin parçalara ayrılması sonrasında tekrar işlenerek (kimi zaman eski figürleri de kullanarak) oluşturulan ikonografik öğe barındıran objeler, ya Urartu Krallığı'nın son döneminde yeni gelen topluluklara ya da Urartu'yu yıkan olaylarla ilişkili olarak Urartu sonrası döneme ait olabilirler. Çünkü orijinal kemerler üzerindeki sahneler, Argišti oğlu Rusa döneminin ikonografik öğelerini, bezeme anlayışını yansıtır. Bu da adak levhası olarak bilinen ve bazı araştırmacıların Haldi tasviri olduğunu öne sürdüğü İštar betiminin üzerinde bulunduğu bronz parçalarını, Urartu sanat geleneğinin dışına çıkarır. Muhtemeldir ki Urartu coğrafyasında Assur ve Babil'in etkisiyle daha görünür bir tapınım alanı bulan Sümerlerin İnannası, Assur ve Babillilerin İštar'ı artık Urartu coğrafyasına da görünür bir biçimde gelmiştir. Özellikle oğlak sunularının yapıldığını gösteren sahnelerdeki tahtta oturan ya da ayakta duran tanrıça İštar olmalıdır.

Bu açıdan baktığımızda bazı Urartu kemerleri üzerinde yer alan ve Urartu stilini yansıtan figürlerden oluşan sahneleri de göz ardı etmememiz gerekir. Bir kentten çıkan ve tamamı kadın olan figürlerin kimisinin elinde bakraç, kimisinin örtü, kimisinin tespih bulunduğu halde yürüdükleri, sahnenin odak noktasında tahtta oturan ve önünde yemek masası olan uzun püsküllü giysili bir kadın figürü ile Urartu için tipik olan üçgen bezemeli pithos çevresinde libasyon yapıldığı, müzisyen ve dansçıların insanları eğlendirdikleri görülür. Ayrıca bu uzun giysili kadın figürü sahnenin başka yerlerinde halı dokurken, kadınların açtığı örtünün altında dururken ve olasılıkla bir yatak hazırlığı yapıldığı anlarda sahnede bulunur. Burada anlatılmak istenen konu her ne kadar yeni evlenecek bir gelini tasvir ediyormuş gibi dursa da aslında bir tanrıça için yapılan ayini betimlemiş olmalıydı. İnanna yani İštar'ın Dumuzi ile ilgili efsanesi hatırlandığında kutsal bir evlilik töreninin aslında İnanna/İštar kültünün olduğu her yerde özellikle yeni yıl şenliklerinde canlandırıldığı bilinir. Çok farklı ülkelerden gelip yeni kentlerin kurulmasında başat rolü oynayan insanların

varlığı, bu kemer üzerindeki sahneler, tahtta oturan veya kutsal hayvanı aslan üzerinde, sırtında silahları olduğu halde adak levhaları üzerinde betimlenen İštar figürü yanı sıra Urartu coğrafyasının zorlu durumu da göz önüne alındığında Tanrıça İštar krallık için değil ama Urartu topraklarında yaşayan insanlar için bir umut olmuş olabilir. Bu noktada yeni gelen insanların inancı krallığın inancıyla kaynaştırılmaya çalıştırıldığı gibi tepki de çekmiş olabilir. Urartu Krallığı yıkıldıktan sonra bir daha Tanrı Haldi kültünün görünür olmaması ve Urartu sanatına ait izlerin artık bu coğrafyada görülmemesi kralî bir dinamikle gelişen sanatın durumunu yansıtır.

# KAYNAKÇA


Abay, E. (2001) "Seals and Sealings", *Ayanis I: Ten Years' Excavations at Rusahinili Eiduru-kai 1989-1998*, Roma.

Akgün, R. G. (2009) *Yazılı ve Arkeolojik Belgeler Işığında Urartu Krallığı'nın Yıkılış Süreci*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Akgün, R. G. (2018) "The Fall of the Urartian Kingdom", *Urartians a Civilization in the Eastern Anatolia, The Proceedings of the 1. International Symposium held at İstanbul 13-15 October, 2014*, A. Çilingiroğlu, K. Köroğlu, Z. Çulha, G. Öncü (Eds), Rezan Has Müzesi Yayınları, İstanbul, 65-86.

Akın Aras, A. (2022) *Ayanis Kalesi'nden Ele Geçen Taş Eserlerin Teknik ve Stilistik Açıdan Değerlendirilmesi,* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum.

Akın Aras, A., Aras, O., & Özdemir, M. A. (2021) "Ayanis Kalesi Podyumlu Salon Taş ve Metal Buluntuları", *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 365-376.

Akkuş Mutlu, S. (2015) "Kummuh Ülkesi'nin Asur Devleti Açısından Önemi". *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 2(7), 98-109.

Akurgal, E. (1959) "Urartu Medeniyeti. Urartäische Kunst", *Anadolu*, 4, 67-114.

Albenda, P. (1994) "Assyrian Sacred Trees in the Brooklyn Museum", *IRAQ*, 56, 123-133.

Albenda, P. (2005) *Ornamental Wall Painting in the Art of the Assyrian Empire, Cuneiform Monographs 28,* Brill & Styx, Leiden & Boston.

Alp, E. (2017) "Rethinking: On The Urartian Ivory Artefacts", *Anadolu Araştırmaları*, 20, 135-159.

Amin, O. S. M. (2017) "The White Obelisk of Ashurnasirpal I", şurada: https://etc.ancient.eu/exhibitions/white-obelisk-ashurnasirpal/

Aras, O. (2022) *Urartu Dönemi Tunç Eser Sanatı ve Ayanis Verilerinin Değerlendirilmesi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum.

Ataç, M. A. (2010) *The Mythology of Kingship in Neo-Assyrian Art,* New York.

Ateş, M. (2001) *Mitolojiler ve Semboller*, İstanbul.

Aubert, M. vd. (2019) "Earliest Hunting Scene in Prehistoric art", *Nature,* 576 (7787), 442-445.

Avestisyan, P., Dan, R., & Grekyan, Y. (Eds) (2019) *Over the Mountains and Far Away: Studies in Near Eastern History and Archaeology Presented to Mirjo Salvini on the Occasion of His 80th Birthday*, Archaeopress Publishing Ltd. Oxford.

Ayman, İ. (2005) *Urartu Bronz Kemerleri ve Adak Levhaları Üzerine Betimlenen Ölü Ziyafeti Sahneleri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Ayvazian, A. (2004) "Ritual Scenes in Urartian Glyptic", *ISIMU*,7, 123-130.

Ayvazian, A. (2006) *Urartian Glyptic: New Perspectives*, Near Eastern Studies, University of California, Ph.D. Thesis.

Azarpay, G. (1968) *Urartian Art and Artifacts: A Chronological Study*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Bahrani, Z. (2004) "The King's Head", *IRAQ*, 66, 115-119.

Balkan, K. (1964) "Patnos'ta Keşfedilen Urartu Tapınağı ve Urartu Sarayı", *Atatürk Konferansları I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 235-243.

Barnett, R. D. (1950) "The Excavations of the British Museum at Toprak Kale near Van", *IRAQ*, 12, No. 1, 1-43.

Barnett, R. D. (1954) "The Excavations of the British Museum at Toprakkale, Near Van-Addenda", *Iraq*, 16/1, 3-22.

Barnett, R. D. (1959) "Further Russian Excavations in Armenia (1949-1953)", *IRAQ*, 21, No.1, 1-19.

Barnett, R. D. (1963) "The Urartian Cemetery at Igdyr", *Anatolian Studies*, 13, 153-198.

Barnett, R. D. (1965) "An Urartian Mirror", *Anadolu Araştırmaları*, 2, 51-54.

Barnett, R. D. (1972) "More Addenda from Toprak Kale", *Anatolian Studies 22, Special Number in Honour of the Seventieth Birthday of Professor Seton Lloyd*, 163-178.

Barnett, R. D. (1974) "The Hieroglyphic Writing of Urartu," *Anatolian Studies Presented to Hans Gustav Güterbock on the Occasion of his 65th Birthday*,

Kurt Bittel, H. J. Houwink ten Cate & E. Reiner (Eds), Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut, İstanbul, 43-55.

Barnett, R. D. (1976a) *Assyrian Palace Reliefs in the British Museum,*Londra.

Barnett, R. D. (1976b) *Sculptures from the north palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 BC),* British Museum Press.

Barnett, R. D. (1980) "A Winged Goddess of Wine on an Electrum Plaque", *Anatolian Studies,* 30, 169-178.

Barnett, R. D. & Gökce, N. (1953) "The Find of Urartian Bronzes at Altin Tepe, Near Erzincan", *Anatolian Studies,* 3, 121-129.

Barnett, R. D. & Watson, W. (1952) "Russian Excavations in Armenia", *IRAQ,* 14, No. 2, 132-147.

Başaran, S. (1979) "Van Bölge Müzesinden İki Urartu Bakracı", *Anadolu Araştırmaları (Jahrbuch fur Kleinasiatische Forschungen),* 7: 79-92.

Baştürk, M. B. (2009) "Ayanis Tapınağı'ndaki Simgeler Işığında Urartu Kült Uygulamaları Üzerine", *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*, H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A. Ü. Erdem, A. Batmaz, F. Dedeoğlu, M. Erdalkıran, M. B. Baştürk, & E. Konakçı (Eds.), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 133-149.

Baştürk, M. B. (2011) "Thoughts on the Trident Motif on Some Urartian Seal Impressions", *Ancient Near Eastern Studies,* 8, 164-176.

Batmaz, A. (2012) "War and Identity in the Early History of Urartu," In *Anatolian Iron Ages 7: The Proceedings of the Seventh Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Edirne, 19–24 April 2010*, Altan Çilingiroğlu and Antonio Sagona (Eds.), Leuven Peeters, 23-50.

Batmaz, A. (2013) "A New Ceremonial Practice at Ayanis Fortress: The Urartian Sacred Tree Ritual on the Eastern Shore of Lake Van", *JNES*, 72(1), 65-83.

Beaujard, P. (2019) *The Worlds of the Indian Ocean. In The Worlds of the Indian Ocean: A Global History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Belli, O. (1981) "Urartular'da Hayat Ağacı İnancı", *Anadolu Araştırmaları* 8, İstanbul, 237-247.

Belli, O. (1982) "Urartular'da Hayat Ağacı İnancı", *Anadolu Araştırmaları,* 8, 237-247.

Belli, O. (1983) "Urartu Kralı Ispuini'ye Ait Çiviyazılı ve Resimli Tunç Eserler", *Anadolu Araştırmaları*, 9, 325-360.

Belli, O. (1998) *Anzaf Kaleleri ve Urartu Tanrıları*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Belli, O. (2003a) "Tunç Adak Levhaları," *Urartu: Savaş ve Estetik / Urartu: War and Aesthetics*, F.Özdem (Ed.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 248-259.

Belli, O. (2003b) "Yukarı Anzaf Kalesi'nde Bulunan Bronz Disk Üzerindeki Tanrı Şiuini Betimi," *60 Yaşında Fahri Işık'a Armağan, Anadolu'da Doğdu, Festschrift für Fahri Işık zum 60. Geburstag*, Taner Korkut (Ed.), Ege Yayınları, İstanbul, 119-125.

Belli, O. (2007) "Urartularda Kadın Müzisyen ve Dansçılar", *Belkıs Dinçol ve Ali Dinçol'a Armağan, VITA, Festschrift in Honor of Belkıs Dinçol and Ali Dinçol*, İstanbul, 87-103.

Belli, O. (2010) *Urartu Takıları*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul.

Belli, O. & Avcı, C. (2004) "Törensel Urartu Bakraçları-Ceremonial Urartian Buckets", *60 Yaşında Fahri Işık'a Armağan, Anadolu'da Doğdu, Festschrift für Fahri Işık zum 60. Geburstag*, Korkut, T. (Ed.), Ege Yayınları, İstanbul, 127-133.

Belli, O. & Dinçol, M. A. (1983) "Urartu Kralı İşpuini'ye Ait Çivi Yazılı ve Resimli Tunç Eserler", *Anadolu Araştırmaları*, 9, 325-360.

Belli, O., Dinçol, M. A. & Dinçol, B. (2004) "Royal Inscriptions on Bronze Artifacts from the Upper Anzaf Fortress at Van", *Anatolica*, 30, 1-14.

Bennett, M. J. (1997) *Belted Heroes and Bound Women: The Myth of the Homeric Warrior-king*, Rowman & Littlefield Publishers.

Beyoğlu, İ. H, (1981) "Malatya Müzesinde Bulunan İki Urartu Kemer Parçası", *Arkeoloji*, 12-13, 5-7.

Biber, H. (2004) "Van Müzesi'nden "Hayvanlar Hakimi" Betimli Bir Urartu Damga Mühürü", *Anadolu Araştırmaları*, XVII/2, 79-84.

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. (1967) "Adilcevaz Kef Kalesi Kazıları 1965 - Second Season of Excavation at Kef Kalesi of Adilcevaz", *Anadolu (Anatolia)*, 9, 1-20.

Black, J. & Green, A. (2003) *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü: Tanrılar, İfritler, Semboller*, Aram Yayıncılık, İstanbul.

Black, J. & Green, A. (2004) *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, British Museum Press, London.

Born, H. & Seidl, U. (1995) *Schutzwaffen aus Assyrien und Urartu*, Von Zabern, Mainz.

Boysal, Y. (1961) "Anzavur'da Definecilerin Meydana Çıkardığı Urartu Eserleri", Belleten, 25, 199-212.

Börker-Klähn, J. (1982a) *Altvorderasiatische Bildstelen und Vergleichbare Felsreliefs (Text)*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

Börker-Klähn, J. (1982b) *Altvorderasiatische Bildstelen und Vergleichbare Felsreliefs (Tafeln)*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

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.

Calmeyer, P. (1976) "Ikonographie und Stil urartasicher Bildwerke," *Urartu: Ein weiderentdecktter Rivale Assyriens*, Kellner, H. J. (Ed.), Prahistorische Staatssammlung Munchen, Munich, 45-52.

Calmeyer, P. & Seidl, U. (1983) "Eine Frühurartäische Siegesdarstellung", *Anatolian Studies*, 33, 103-114.

Canby, J. V. (2001) *The "Ur-Nammu" Stela*, Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.

Caner, E. (1998) *Bronzene Votivbleche von Giyimli*, Leidorf.

Castelluccia, M. & Dan, R. (2013) "Urartian Bronze Helmets", *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 19, 277-313.

Cirlot, J.E. (2001) *A Dictionary of Symbols*, Second Edition, Routledge, London.

Clamagirand, A.C. & Pelon, O. (2009) "L'apparition du phénomène religieux dans l'Anatolie néolithique : les données de Çatal Höyük", *Anatolia Antiqua*, 17(1), 1-12.

Cömert, B. (2010) *Mitoloji ve İkonografi*, 3. Basım, De Ki Yayınları, Ankara.

Collon, D. (1994) "Urzana of Musasir's Seal", *Anatolian Iron Ages III. Anadolu Demir Çağları 3. The Proceedings of the Third Anatolian Iron Ages Colloquium held at Van, 6-12 August 1990/ III. Anadolu Demir Çağları Sempozyumu Bildirileri Van, 6-12 Ağustos 1990*, A.Çilingiroğlu & D. H. French (Eds.), The British Institute of Archaeology at Ankara, Ankara.

Crawford, V. E., Harper, P. O. & Pittman, H. (1980) *Assyrian Reliefs and Ivories in The Metropolitan Museum of Art: Palace Reliefs of Assumasirpal II and Ivory Carvings from Nimrud*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Curtis, J. (1996) "Urartian Bronze Belts", *Zeitschrift fur Assyriologie*, 86, 118-136.

Çavuşoğlu, R. (2002a) *Urartu Kemerleri*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Lisans Tezi, Erzurum.

Çavuşoğlu, R. (2002b) "Van Müzesi'nden Urartu Savaş Sahneli At Göğüslük Parçası", *Anadolu Araştırmaları*, 17/2, 67-77.

Çavuşoğlu, R. (2003) "A Fragmentary Urartian Bronze Belt in the Diyarbakır Museum", *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, XLV/1, 21-26.

Çavuşoğlu, R. (2005a) "Haluk Perk Koleksiyonu'ndan İki Urartu Eseri", *Tuliya*, I, 71-77.

Çavuşoğlu, R. (2005b) "A unique Urartian belt in the Van Museum", *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan*, 37, 365-370.

Çavuşoğlu, R. (2005c) "Urartu Kemerleri", *Arkeo Atlas*, 4, 95.

Çavuşoğlu, R. (2008) "Erzurum Müzesi'nden Bir Urartu Kadın Kemeri", *Doğudan Yükselen Işık Arkeoloji Yazıları. Atatürk Üniversitesi 50. Kuruluş Yıldönümü Arkeoloji Bölümü Armağanı*, İstanbul, 207-215.

Çavuşoğlu, R. (2010) "Bir Grup Urartu At Koşum Parçası", *AST*, 27/2, 399-418.

Çavuşoğlu, R. (2014) *Urartu Kemerleri / Urartian Belts*, Rezan Has Müzesi Yayınları, İstanbul.

Çavuşoğlu, R., Işık, K. & Gökce, B. (2014) "Women and Their Status in Urartu: A Critical Review", *ANES*, 51, 235-261.

Çevik, N. (1999) "Hayat Ağacının Urartu Kült Törenlerindeki Yeri ve Kullanım Biçimi", *Anadolu Araştırmaları*, 15, 335-367.

Çevik, N. (2000) *Urartu Kaya Mezarları ve Ölü Gömme Gelenekleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Çifçi, A. (2018) "Religion and Kingship Ideology: The God Haldi and the Urartian Monarch", *AWE*, 17, 119-141.

Çilingiroğlu, A. A. (1979) "Gaziantep Müzesindeki Bir Urartu Kemeri", *Anadolu Araştırmaları*, 7, 49-60.

Çilingiroğlu, A. A. (1991) "Bir Urartu Kemer Parçası Üzerindeki Ziyafet Sahnesi" *Erol Atalay Memorial*, Malay, H. (Ed.), Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 15-20.

Çilingiroğlu, A. A. (1996) "Urartu'da Az Bilinen Bir Sanat Dalı: Bezemeli Taş Kaplar", *Anadolu Araştırmaları* XIV - *Prof. Dr. Afif Erzen'e Armağan*,183-195.

Çilingiroğlu, A. A. (1997) *Urartu Krallığı Tarihi ve Sanatı*, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, İzmir.

Çilingiroğlu, A. (2001) "Temple Area", *Ayanis I:Ten Years' Excavations at Rusahinili Eiduru-kai 1989-1998*, Çilingiroğlu, A. & Salvini, M. (Eds.), CNR, Instituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, Rome, 37-65.

Çilingiroğlu, A. & Derin, Z. (2001) "Armour and Weapons", *Ayanis I:Ten Years' Excavations at Rusahinili Eiduru-kai 1989-1998*, Çilingiroğlu, A. & Salvini, M. (Eds.), CNR, Instituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, Rome, 156-187.

Çilingiroğlu, A. A. & Salvini, M. (2001) *Ayanis I: Ten Years' Excavations at Rusahinili Eiduru-Kai 1989-1998*, *Documenta Asiana*. CNR, Istituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, Rome.

Dalalian, T. & Y. Grekian (2004) "An Urartian Bracelet From Gilan," *Iran and Caucasus*, 1-6.

Dan, R., Keheyan, Y., Hovhannisyan, N., Petrosyan, A., Atoyants, Y., Vitolo, P. & Gasparyan, B. (2019) "A New Painting Fragment from Erebuni and an

Overview of Urartian Wall Paintings", *Over the Mountains and Far Away: Studies in Near Eastern History and Archaeology Presented to Mirjo Salvini on the Occasion of his 80th Birthday*, Avetisyan H., G. A., Sargsyan G. and Bobokhyan A. (Eds.), Archaeopress Publishing Ltd, Oxford, 171-186.

Darga, M. (1992) *Hitit Sanatı*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Dean, B. (1912) "An Assyrian Sword", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 7 (1), 3-4.

Derin, Z. & Sağlamtimur, H. (1998) "Alaköy Kalesi ve Kale'de Bulunan Urartu Heykelleri", *Belleten*, LXII/233, 15–24.

Dezsö, T. & Curtis, J. (1991) "Assyrian Iron Helmets from Nimrud Now in the British Museum", *Iraq*, 53, 105-126.

Eliade, M. (2003) *Dinler Tarihine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Ergürer, H. (2009) *Urartu Kemerleri Üzerindeki İnsan Tasvirleri*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Erzen, A. (1973) "Giyimli (Hırkanis), 1972", *Anatolian Studies*, 23, 37-39.

Erzen, A. (1978) *Çavuştepe I. M.Ö. 7.-6. yüzyıl Urartu Mimarlık Anıtları ve Ortaçağ Nekropolü*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Evens, J. M. (2003) "Approaching The Divine: Mesopotamian Art at The End of the Third Millennium B.C.", *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, Aruz, J. & Wallenfels, R. (Eds.), Yale University Press, New Haven and London, 417-449.

Frankfort, H. (1939) “Cylinder Seals”, *A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London, 215.

Genç, B. (2018) "Archaeology of Destruction: Toprakkale", *IRAQ*, 1-25.

Gibson, C. (2013) *Semboller Nasıl Okunur?*, YEM Yayınları, İstanbul.

Glendinning, M. (2002) "Recovering the Lost Art of Phrygian Roof Tiling" *Expedition Magazine*, 44.2, 34-35.

Goldstein, R. & Weissert, E. (2018) "The Battle of Til-Tuba Cycle and the Documentary Evidence", *The BP Exhibition, I am Ashurbanipal King of the World, Kinf of Assyria*, Brereton, G. (Ed.), The British Museum, London, 244-274.

Gökce, B. (2011) *Arkeolojik Buluntular, Betimleme Sanatı ve Yazılı Kaynaklar Işığında Urartu Krallığı'nda Tekerlekli Taşıtlar*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Van.

Gökce, B. (2018) "Urartu Krallığında Av ve Avcılık", *XVII. Türk Tarih Kongresi, 15-17 Eylül 2014, Ankara, Kongreye Sunulan Bildiriler. I. Cilt, Eski Anadolu Uygarlıkları.*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 311-329.

Gündüz, S. (2000) *M.Ö. I. Binin İlk Yarısında Anadolu Tasvir Sanatında Arabalar*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Günel, T. (1988) "Müzemizce Satın Alınan Bir Grup Urartu Çağı Süs Eşyası," In *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 1987 Yıllığı*, Ankara, 38-44.

Hancar, F. (1961) "Der heilige Baum der Urartaer in vorarmeniselu Zeit", *Handes Amsorya, Zeitschriñ fur armenische Philologie,* 10-12, 698-722.

Hanfmann, G. M. A. (1956) "Four Urartian Bulls' Heads", *Anatolian Studies*, 6, 205-213.

Hassanzadeh, Y. & Grigoryan, A. (2017) *Armenia and Iran Memory of the Land From the Bronze Age to Post Urartu (4th Millenium BC – 1st Century BC)*, Research Institute for Cultural Heritage and Tourism, National Museum of Iran, History Museum of Armenia.

Hooke, S.H. (1993) *Ortadoğu Mitolojisi*, çev. Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, Ankara.

Hovhannissian, C. (1973) *The Walls Paintings of Erebooni*, Havastan Publishing House, Erevan.

Hughes, M. J., Curtis J. E. & Hall, E. T. (1981) "Analyses of Some Urartian Bronzes", *Anatolian Studies*, 31, 141-145.

Hunger, H. (1992) *Astrological Reports to Assyrian Kings*, Helsinki University Press, Helsinki.

Işık, F. (1991) "Zur Entstehung der tönernen Verkleidungsplatten in Anatolien", *Anatolian Studies*, 41, 63-86.

Işık, F. (2003) ""Karanlık Dönem"in Aydınlığı ve Frig Sanatının "Anadoluluğu" Üzerine", *Anadolu / Anatolia*, 24, 19-33.

Işıklı, M. (2020) "Ayanis Kalesi Mozaikleri, Urartu Duvar Süslemeleri", şurada: https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/bir-kent/ayanis-kalesi-mozaikleri (Erişim Tarihi: 05.04.2021)

Jakubiak, K. (2004) "New Aspects of God Teisheba's Iconography", *Altorientalische Forschungen*, 31 (1), 87-100.

Jakubiak, K. (2011) "Some Remarks on Fantastic Creatures in Urartian Art and their Religious Aspects," *Studies on Religion: Seeking Origins and Manifestations of Religion*, Joanna Popielska-Grzybowska & Jadwiga Iwaszczuk (Eds.), Pułtusk Academy of Humanities, 71-78.

Karlsson, M. (2013) *Early Neo-Assyrian State Ideology: Relations of Power in the Inscriptions and Iconography of Ashurnasirpal II (883–859) and Shalmaneser III (858–824)*, Uppsala.

Kellner, H. J. (1980a) "Bemerkungen zu den Helmen in Urartu", *Anadolu Araştırmaları*, 8, 205-229.

Kellner, H. J. (1980b) "Ein neues Goldmedaillon aus Urartu", *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 13, 83-89.

Kellner, H. J. (1982) "Gedanken zu den bronzenen Blechvotiven in Urartu", *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 15, 79-95.

Kellner, H. J. (1983) "Ergänzungen zu den Blechvotiven in Urartu", *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 16, 133-140.

Kellner, H. J. (1986) "Votives from Urartu", *IX. Türk Tarih Kongresi, Ankara: 21-25 Eylül 1981*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 311-315.

Kellner, H. J. (1990) "Gürtel in Urartu", *X. Türk Tarih Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986, Kongreye Sunulan Bildiriler I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 153-161.

Kellner, H. J. (1991a) *Gürtelbleche aus Urartu*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

Kellner, H. J. (1991b) "Grouping and Dating of Bronze Belts", *Urartu - A Metalworking Center in the First Millennium B.C.E.*, Merhav, R. (Ed.), The Israel Museum, Jerusalem, 141-162.

Kendall, T. (1977) "Urartian Art in Boston: Two Bronze Belts and a Mirror", *Boston Museum Bulletin*, 75, 26-55.

Kiley-Worthington, M. (1976) "The Tail Movements of Ungulates, Canids and Felids with Particular Reference to Their Causation and Function as Displays", *Behaviour*, 56 (1/2), 69-115.

King, L. W. & Budge, E. A. W. (1915) *Bronze Reliefs From The Gates of Shalmaneser, King of Assyria*, London.

Kleiss, W. (1979) *Bastam I: Ausgrabungen in den Urartäischen Anlagen 1972-1979*, Berlin.

Kleiss, W. (1988) *Bastam II: Ausgrabungen in den Urartäischen Anlagen 1977-78*, Gebr. Mann. Verlag, Berlin.

Khurt, A. (2009) *Eskiçağ'da Yakındoğu*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Konyar, E. (2009) "Doğu Anadolu-Urartu Veritabanı Projesi", *Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler*, 28, 19.

Konyar, E. (2017) "New Observations of the Doğubayazıt Rock-cut Tomb", *Anadolu Araştırmaları*, 20, 17-35.

Konyar, E. (2022) *Urartu: Aşiretten Devlete*, Homer Yayınları.

Köroğlu, K. (2006) *Eski Mezopotamya Tarihi, Başlangıcından Perslere Kadar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Köroğlu, K. (2008) "Eski Mezopotamya'da Kralların Av Partileri", *Av ve Avcılık Kitabı*, Naskali, E. G. (Ed.), Kitabevi, İstanbul, 3-12.

Körte, G. & Körte, A. (1904) *Gordion: Ergebnisse der Ausgrabung im Jahre 1900*, Druck und Verlag von Georg Reimer, Berlin.

Kroll, S., Gruber, C., Hellwag, U., Roaf, M. & Zimansky, P. (Eds.) (2012). *Biainili-Urartu: The Proceedings of the Symposium Held in Munich 12-14 October 2007 / Tagungsbericht des Münchner Symposiums 12.-14. Oktober 2007*: Peeters.

Kuiper, K. (2011). *Mesopotamia: The World's Earliest Civilization*, Britannica Educational Publishing, New York.

Kulaçoğlu, B. (1990) "Urartu Adak Levhaları," *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 1989 Yıllığı*. Ankara, 176-197.

Kuşu, S. (2018) "The Reconstruction of Urartu Buildings of Altıntepe in Virtual Environment", *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection. EuroMed 2018. Lecture Notes in Computer Science*, vol 11196, Ioannides, M., et al. (Eds.), Springer, Cham.

Kuyucu, G. & Aşan, O. (2022) "Van'da Bilim İnsanlarını Heyecanlandıran Kazı", şurada: https://www.dha.com.tr/foto-galeri/vanda-bilim-insanlarini-heyecanlandiran-kazi-2138880

Langdon, S. (1919) "Gesture in Sumerian and Babylonian Prayer ", *Journal of the Royal Asiatic Society, 51*, 531-556.

Layard, A. H. (1853) *Discoveries Among the Ruins of Nineveh and Babylon with Travels in Armenia, Kurdistan and the Desert*, G. P. Putnam and Co., New York.

Lehmann-Haupt, C. F. (1910) *Armenien Einst un Jetzt: Reisen und Forschungen von C.F. Lehmann-Haupt I-II*, Berlin.

Lehmann-Haupt, C. F. (1931) *Armenien Einst und Jetzt: Reisen und Forschungen* B. Behr's Verlag, Berlin.

Liverani, M. (2014) *The Ancient Near East: History, Society and Economy*, Routledge, London.

Loon, M.N. van, (1991) *Iconography of Religions, 15. Mesopotamia and the Near East, 13. Anatolia in the Earlier First Millennium B.C.,* Leiden.

Maass, M. (1987) "Helme, Zubehör von Wagen und Pferdegeschirr aus Urartu", *Archäologische Mitteilungen aus Iran,* 20, 65-92.

Markoe, G. (1982) "Barsum or Staff? An Inscribed Urartian Plaque", *Metropolitan Museum Journal*, 17, 5-8.

Maul, S. M. (2000) "Originalveröffentlichung", *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, Hölscher, T. (Ed.), De Gruyter, Leipzig, 19-46.

Melchert, H. C. (2003) *The Luwians*, Brill, Leiden - Boston.

Mellart, J. (1967) *Çatal Hüyük: A Neolithic Town In Anatolia*, McGraw-Hill Book Company, New York.

Merhav, R., (1991) *Urartu-A Metal working Center in the First Millennium B.C.E.* Israel Museum, Jerusalem.

Merhav, R. & Ruder, A. (1991) “The Construction and Production of a Monumental Bronze Candelabrum of King Menua of Urartu” *Anatolian Iron Ages. The*

*Proceedings of the Second Anatolian Iron Ages Colloquium held at İzmir, 4-8 May 1987*, A. Çilingiroğlu & D. H. French (Eds.), Oxbow Books, Oxford, 75-96.

Meyer, G. R. (1955) "Ein neuentdeckter urartäischer Brustschmuck", *Das Altertum*, 1, 205-213.

Meyer, G. R. (1967) "Zur Bronzestatuette VA 774 aus Toprak-Kale", *Forschungen und Berichte*, 8, 7-24.

Miller, N. (2013) "Symbols of Fertility and Abundance in the Royal Cemetery at Ur, Iraq", *American Journal of Archaeology*, 117, 127-133.

Mitchell, T. C. (1983) "An Urartian Lead Figurine from Toprak Kale", *Anatolian Studies*, 33, 157-162.

Muscarella, O. W. (1962) "The Oriental Origin of Siren Cauldron Attachments", *Hesperia*, 31, 317-329.

Muscerella, O.W. (2000) *The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures*, Styx Publications, Groningen.

Muscarella, O. W. (2006) "Urartian Metal Artifacts: An Archaeological Review", *Ancient Civilizations*, 12(1-2), 147-177.

Nadali, D. (2018) "The Battle of Til-Tuba in the South-West Palace: Context and Iconography", *The BP Exhibition, I am Ashurbanipal King of the World, King of Assyria*, Brereton, G. (Ed.), London, 234-243.

Nagel, W. (1959) "Ein urartaischer Helm aus dem Argisti-Magazin", *Archiv fur Orientforscbung*, 19, 144-147.

Naskali, E. G. (Ed.) (2008) *Av ve Avcılık Kitabı*, Kitabevi, İstanbul.

Nojehdehi, R. S. (2012) "Urartian Helmets in Reza Abbasi Museum, Iran," *Anatolian Iron Ages 7: The Proceedings of the Seventh Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Edirne, 19–24 April 2010*, Çilingiroğlu, A. & Sagona, A. (Eds.), Peteers, Leuven – Paris, 211-220.

Oates, D. & Oates, J. (1988) "An Urartian Stamp Cylinder from North-eastern Syria", *Iranica Antiqua*, 23, 217-219.

Oganesjan, K. L. (1955) *Karmir-Blur IV: Architektura Tejsebaini*, Izdatel'srvo Akademii Nauk Armjanskoj SSR, Erevan.

Orthmann, W. (1971) *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Bonn.

Öğün, B. (1965) "Excavations at Adilcevaz, 1964", *Anatolian Studies*, 15, 27-29.

Öğün, B. (1968) "Kef Kalesi (Adilcevaz), 1967", *Anatolian Studies*, 18:25-27.

Öğün, B. & Bilgiç, E. (1973) "Adilcevaz, 1972", *Anatolian Studies*, 23, 13-14.

Öz, C. (2018) "Kültürel Süreklilik Bağlamında Antikçağdan Günümüze Kutsal Ağaç veya Hayat Ağacı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 11(56), 213-223.

Özden, L. (2009) "Gizli Dehlizlerden Kent Alanlarına Dışavurum Yüzeyi Olarak "Duvar"", *Sanat ve Tasarım Dergisi,* 1(3), 71-85.

Özgen, E. (1979) *The Urartian Bronze Collection at the University Museum: The Urartian Armor*, University of Pennsylvania, Pennsylvania.

Özgüç, T. (1966) *Altıntepe I, Mimarlık Anıtlları ve Duvar Resimleri-Archhitectural Monuments and Wall Paintings*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Özgüç, T., (1969) *Altıntepe II Mezarlar, Depo Binası ve Fildişi Eserler*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Özgüç, T. (1983) "Jewellery, Gold Votive Plaques and a Silver Belt from Altıntepe", *Anatolian Studies*, 33, 33-37.

Panofsky, E. (1972) *Studies in Iconology*, Icon Editions.

Panofsky, E. (2012) *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, Pinhan Yayıncılık.

Parpola, S. (1993) "The Assyrian Tree of Life, Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy", *Journal of Near Eastern Studies,* 52(3), 161-208.

Payne, M. R. (2006) *Urartu Çiviyazılı Belgeler Kataloğu*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Pınarcık, P., Gökce, B. & Ayakan, S. (2017), "Geç Hitit Tasvir Sanatında Betimlenmiş Av Sahneleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Prof. Dr. Recep Yıldırım'a Armağan*, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara, 389-412.

Piotrovsky, B. B. (1950) *Karmir-Blur I.*, Izdatel'stvo Akademii Nauk Armjanskoj SSR, Erevan.

Piotrovsky, B. B. (1952) *Karmir-Blur II.*, *Archeologiõeskie Raskopki v Armenii No. 2.*, Izdatel'stvo Akademii Nauk Armjanskoj SSR, Erevan.

Piotrovsky, B. B. (1955) *Karmir-Blur III: Resultat Reskopok (1951–1953)*, Akademiya Nauk Armianskoe SSR, Erevan.

Piotrovsky, B. B. (1966) *Il Regno di Van: Urartu*, Centro di Studi Micenei, Roma.

Piotrovsky, B. B. (1967) *Urartu: The Kingdom of Van and its Art*, çev. Gelling, P. S., Evelyn Adams & Mackay, London.

Piotrovsky, B. B. (1970) *Karmir-Blur*, Aurora Art Publisher, Leningrad.

Pittman, H. (1996) "The White Obelisk and the Problem of Historical Narrative in the Art of Assyria", *The Art Bulletin*, 78, 334-355.

Pecorella, P.E. (1975) "Adana Bölge Müzesindeki Urartu Kmerleri", *Studi Micenei ed Egeo-anatolici*, 16, 250-251.

Polat, O., Aytar, F., Taşdemir, C., Polat, S. & Yıldızbakan, A. (2016) *Teknik Rapor: Pinus eldarica (Afgan Çamı) Hakkında Bilgi*, şurada: https://doa.ogm.gov.tr/SiteAssets/Sayfalar/Teknik%20Rapor%202017/17.pdf

Radner, K. (2008) "The Delegation of Power: Neo-Assyrian Bureau Seals", *L'archive des Fortifications de Persépolis: État des questions et perspectives de recherches (Persika 12)*, Briant, P. e. a. (Ed.), 481-515.

Radner, K. (2011) "Assyrians and Urartians," In *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia*, S. R. Steadman & G. McMahon (Eds.), Oxford, 734-751.

Reade, J. E. (1975) "Aššurnaṣirpal I and the White Obelisk", *IRAQ*, 37, No. 2, 129-150.

Reade, J. E. (2018) "The Assyrian Royal Hunt", *The BP Exhibition, I am Ashurbanipal King of the World, Kinf of Assyria*, Brereton, G. (Ed.), The British Museum, London, 52-79.

Rehm, E. (2004) "Hohe Türme und goldene Schilde - Tempel und Tempelschätze in Urartu", *Mitteilungen Der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, 136, 173-194.

Riemschneider, M. (1963) "Die urartäischen Gottheiten", *Orientalia,* 32, 148-169.

Roaf, M. (1996) *Mezopotamya ve Eski Yakındoğu*, İstanbul.

Roaf, M. (2012) "Towers With Plants Or Spears On Altars: Some Thoughts On An Urartian Motif", *Biainili-Urartu*, Peeters, Belgium, 351-372.

Saggs, H. W. F. (1965) *Everyday Life In Babylonia And Assyria*.

Sagona, A. & Zimansky, P. (2009) *Ancient Turkey*, New York, Routledge.

Sağlamtimur, H. (2009) "Urartu Krallığı'nda Fildişi Oymacılığı, Ayanis Kalesi Taş Kapları ve Haldi Tapınağı" *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*, H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A.Ü. Erdem, A. Batmaz, F. Dedeoğlu, M. Erdalkıran, M.B. Baştürk & E. Konakçı (Eds.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 565-579.

Sağlamtimur, H., Kozbe, G. & Çevik, Ö. (2001) "Small Finds," *Ayanis I. Ten Years' Excavations at Rusahinili Eiduru-kai 1989-1998,* Altan Çilingiroğlu & Mirjo Salvini (Eds.), CNR - Istituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, Roma, 219-250.

Saint-Martin, J. (1828) "Notice sur le voyage littéraire de M. Schulz en Orient, et sur les décovertes qu'il a faites récemment dans des raines de la ville de Sémiramis en Arménie", *Journal Asiatique* 2 (Septembre), Paris, 161-188.

Salvini, M. (2001), "Inscriptions on Clay", *Ayanis I: Ten Years' Excavations at Rusahinili Eiduru-kai 1989-1998,* A.Çilingiroğlu & M.Salvini (Eds.), CNR, Istituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, Roma, 279-319.

Salvini, M. (2004) "Reconstruction of the susi Temple at Adilcevaz on Lake Van," *A View from the Highlands: Archaeological Studies in Honour of Charles Burney,* Sagona, A. (Ed.), Peeters, Leuven, 245-275.

Salvini, M. (2006) *Urartu Tarihi ve Kültürü*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Salvini, M. (2008a) *Corpus dei testi Urartei. Le iscrizioni su pietra e roccia* (Vol. I Testi), CNR - Istituto di studi sulle civiltà dell'Egeo e del Vicino Oriente, Roma.

Salvini, M. (2008b) *Corpus dei testi Urartei II: Le iscrizioni su pietra e roccia Thesaurus* (Vol. II Thesaurus), CNR - Istituto di studi sulle civiltà dell'Egeo e del Vicino Oriente, Roma.

Salvini, M. (2008c) *Corpus dei testi Urartei III: Le Iscrizioni Su Pietra E Roccia Carte Fotografie E Disegni* (Vol. III), CNR Instituto di Studi Sulle Civilta Dell'Egeo E del Vicino Oriente, Roma.

Salvini, M. (2012) *Corpus dei testi Urartei IV: Iscrizioni su bronzi, argilla e altri supporti, nuove iscrizioni su pietra, paleografia generale* (Vol. IV), CNR - Istituto di studi sulle civiltà dell'Egeo e del Vicino Oriente, Roma.

Sams, G. K. (1974) "Phrygian Painted Animals: Anatolian Orientalizing Art", *Anatolian Studies*, 24, 169-196.

Schulz, F. É. (1840) "Memoir sur le lac Van et ses environs", *Journal Asiatique,* Ser.3, vol. 9, 257-323.

Seidl, U. (1974) "Torschützende Genien in Urartu", *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 7, 115-120.

Seidl, U. (1979) "Die Siegelbilder," *Bastam I: Ausgrabungen in den urartãischen Anlagen, 1972-1975*, Kleiss, W. (Ed.), Gebr. Mann Verlag, Berlin, 137-149.

Seidl, U. (1980) "Einige urartáische Bronzezylinder (Deichselkappen?)", *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 13, 63-82.

Seidl, U. (1982) "Corrigendum zu 'Einige urartaische Bronze-zylinder'", *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 15, 101-103.

Seidl, U. (1988) "Die Siegelbilder", *Bastam II: Ausgrabungen in den Urartäischen Anlagen 1977-78*, Gebr. Mann. Verlag, Berlin, 145-154.

Seidl, U. (1991) "Arm Guards," *Urartu: A Metalworking Center in the first Millennium B.C.E*, Merhav, R. (Ed.), Israel Museum, Jerusalem, 116-122.

Seidl, U. (1993) "Urartaische Bauskulpturen," *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors. Studies in Honor of Nimet Özgüç (Nimet Özgüç'e Armağan)*, Mellink, M. J., Porada, E. & Özgüç, T. (Eds.), Ankara, 557-564.

Seidl, U., (1994) "Der Thron von Toprakkale. Ein neuer Rekon-struktionsversuch", *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, 27, 67-84.

Seidl, U. (2004) *Bronzekunst Urartus*, Von Zabern, Mainz am Rhein.

Seidl, U. (2005) "The Urartian Istar-Sawuska", *Anatolian Iron Ages 5: Proceedings of the Fifth Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Van, 6-10*, Çilingiroğlu, A. & Darbyshire, G. (Eds.), 167-174.

Seidl, U. (2009) "Musik und Tanz in Urartu", *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*, H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A. Ü. Erdem, A. Batmaz, F. Dedeoğlu,

M. Erdalkıran, M. B. Baştürk, & E. Konakçı (Eds.), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 607 - 617.

Sevin, V. (2007) "Çavuştepe'den Kabartma Bezemeli Eşsiz Bir Tunç Eser", *Belkıs Dinçol ve Ali Dinçol'a Armağan. VITA. Festschrift in Honor of Belkıs Dinçol and Ali Dinçol*, M. Alparslan, M. D. Alparslan, & H. Peker (Eds.), Ege Yayınları, İstanbul, 721-726.

Sevin, V. (2010) *Yeni Assur Sanatı II. Assur Resim Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Sivas, T. (2002) "Eskişehir-Kütahya-Afyonkarahisar İlleri 2001 Yılı Yüzey Araştırması", *AST,* 20(2), 285-298.

Sivas, T. & Şentürk, Ş. (Eds.) (2007) *Friglerin Gizemli Uygarlığı*, YKY, İstanbul.

Smith, A.T. (2012) *The Archaeology of Power and Politics in Eurasia: Regimes and Revolutions*, Cambridge University Press.

Sollberger, E. (1974) "The White Obelisk", *IRAQ,* 36, No. 1/2, 231-238.

Steinherr, F. (1958) "Die urartaischen Bronzen vom Altintepe", *Anadolu (Anatolia),* 3, 97-102.

Streck, M. (1916) *Assurbanipal und die letzten Assyrischen Könige bis zum Untergange Niniveh's* (Vol. II), J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig.

Şahin, H. A. (2019) "Geç Hitit Beylikleri", *OANNES Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 1(2), 131-153.

Tan, A. (2018) "Establisment of the Urartian Kingdom", *Urartians a Civilization in the Eastern Anatolia, The Proceedings of the 1. International Symposium held*

*at İstanbul 13-15 October, 2014*, A. Çilingiroğlu, K. Köroğlu, Z. Çulha & G. Öncü (Eds.), Rezan Has Müzesi Yayınları, İstanbul, 29-44.

Tarhan, Ç. M. (2009) "Ayanis Aslan Başlı Kalkanı Üzerinden Urartu Bronz Eser Üretiminin Değerlendirilmesi", *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*, H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A. Ü. Erdem, A. Batmaz, F. Dedeoğlu, M. Erdalkıran, M. B. Baştürk, & E. Konakçı (Eds.), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 691-702.

Taşkıran, H. (2018) "Prehistorik Arkeoloji ve Mağaralar", *Mavi Gezegen,* 24, 62-68.

Taşyürek, O. A. (1975a) "Adana Bölge Müzesindeki Karahasan Bronz Urartu Kemeri / The Karahasan Bronze Urartian Belt in the Adana Regional Museum", *Anadolu (Anatolia),* 17, 197-205.

Taşyürek, O. A. (1975b) "Some Inscribed Urartian Bronze Armour", *Iraq*, 37, No. 2, 151 - 155.

Tekin, M. (2014) "Eski Mezopotamya'da Coğrafi ve Etnik Yapı", *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* II, 111-115.

Tekin, H. (2018) "Halaf: Mezopotamya'nın "Gizemli" Neolitik Seramiği", *Azərbaycan Arxeologiyası,* 21(1), 55-67.

Texier, C. (1842) *Description de l'Armenie la Perse et la Mesopotamie – Van,* Typographie de Firmin Didot Freres, Paris.

Thompson, J. S. (2020) "The Lady at the Horizon: Egyptian Tree Goddess Iconography and Sacred Trees in Israelite Scripture and Temple Theology", *Interpreter,* 38, 153-178.

Tuğrul, A. B., & Belli, O. (1997) “Yukarı Anzaf Urartu Kalesinde Bulunan Bronz Kalkan Parçasının Radyografi Tekniği ile Değerlendirilmesi”, *Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 12, 29-41.

Tükel, U. & Yüzgüller, S. (2018) *Batı Sanatında İkonografi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Ulusoy, N. (2001) *Yukarı Anzaf Kalesi Demir Silah ve Aletleri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılamamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Unger, E. (1913) *Zum Bronzetor von Balawat*, Verlag von Eduard Pfeiffer, Leipzig.

Uysal, G. (2011) “Mağara Sanatı”, *5. Ulusal Speleoloji Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, 32-45.

Ünal, A. (2012) "Çivi Yazılı Belgeler İle Paleoostolojik ve Arkeolojik Buluntular Işığında Eski Anadolu’da Avcılık", *Stratonikeia’dan Lagina’ya Ahmet Adil Tırpan Armağanı*, Söğüt, B. (Ed.), Ege Yayınları, İstanbul, 657-692.

van Loon, M.N. (1966) *Urartian Art*, İstanbul.

Wagner-Durand, E. (2019) "Narration. Description. Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria", *Image – Narration – Context: Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World*, Propylaeum, Heidelberg, 235-272.

Wang, X. (2021) “How Many Priest-Kings in Town? A Glance at the Political Structure of the City of Uruk at the Dawn of Civilization”, *Current Research in Early Mesopotamian Studies Workshop Organized at the 65th Rencontre Assyriologique Internationale, Paris 2019*, Bramanti, A., Kraus, N. L. & Notizia, P. (Eds.), Zaphon, Münster.

Wartke, R. B. (1990) *Toprakkale. Untersuchungen zu den Metallobjekten im Vorderasiatischen Museum zu Berlin,* Akademie-Verlag, Berlin.

Wartke, R. B. (1993) *Urartu, das Reich am Ararat (Kulturgeschichte der antiken Welt),* Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

Watanabe, C. E. (2002) *Animal Symbolism in Mesopotamia*, Institut für Orientalistik der Universität Wien, Wien.

Watanabe, C. E. (2004) "The "Continuous Style" in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs", *IRAQ,* 66, 103-114.

Wilkinson, C. K. (1949) "The Art of the Ancient Near East", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 7, 186.

Wilkinson, K. (2011) *Semboller ve İşaretler,* Alfa Yayınları, İstanbul.

Winter, I. J. (2010) *On Art in the Ancient Near East From the Third Millennium B.C.E,* Brill, Leiden & Boston.

Yıldırım, R. (1991) "Urartian Belt Fragments from Burmageçit, now on display in Elazığ Museum", *Anatolian Iron Ages 2: the Proceedings of the Second Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Izmir, 4-8 May 1987,* Oxford, 131-148.

Zimansky, P. E. (1979) "Bones and Bullae: An Enigma from Bastam, Iran", *Archaeology* 32/6, 53-55.

# ÖZGEÇMİŞ



## DR. RIZA GÜRLER AKGÜN
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ

2002-2023 yılları arasında özgeçmiş

### Öğrenim Bilgisi

| | |
|---|---|
| Doktora<br>2012<br>9/Ağustos/2023 | İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ<br>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ/ESKİÇAĞ TARİHİ (DR)<br><br>Tez Adı: Urartu Sanatında İkonografik Öğeler (2023)<br>Tez Danışmanı:(ERKAN KONYAR) |
| Yüksek Lisans<br>2006<br>28/Eylül/2009 | MARMARA ÜNİVERSİTESİ<br>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ/ESKİÇAĞ TARİHİ (YL) (TEZLİ)<br><br>Tez Adı: Yazılı ve Arkeolojik Belgeler Işığında Urartu Krallığı'nın Yıkılış Süreci (2009)<br>Tez Danışmanı:(KEMALETTİN KÖROĞLU) |
| Lisans-Çift Anadal<br>2003<br>30/Haziran/2006 | İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ<br>EDEBİYAT FAKÜLTESİ/ARKEOLOJİ BÖLÜMÜ<br><br>**Çift Anadal**:İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ/EDEBİYAT FAKÜLTESİ/ARKEOLOJİ BÖLÜMÜ/ |
| Lisans<br>2002<br>30/Haziran/2006 | İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ<br>EDEBİYAT FAKÜLTESİ/TARİH BÖLÜMÜ |
| Önlisans<br>2022 | ANADOLU ÜNİVERSİTESİ<br>AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ/MİMARLIK VE ŞEHİR PLANLAMA BÖLÜMÜ/COĞRAFİ BİLGİ SİSTEMLERİ PR. (AÇIKÖĞRETİM) |

### Akademik Görevler

| | |
|---|---|
| ÖĞRETİM GÖREVLİSİ<br>2013 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU/MİMARLIK VE ŞEHİR PLANLAMA BÖLÜMÜ/MİMARİ RESTORASYON PR. (TAM BURSLU)) |

### Projelerde Yaptığı Görevler:

1. Eski Van Şehri Kalesi ve Höyüğü Kazıları, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Yürütücü:KONYAR ERKAN, Araştırmacı:AVCI CAN, Araştırmacı:AKGÜN RIZA GÜRLER, Araştırmacı:TAN ARMAĞAN, Araştırmacı:GENÇ BÜLENT, 30/06/2010 - 30/06/2014 (ULUSAL)

2. The Cultural Heritage of Hittite Anatolia An International and Interdisciplinary Project for a Historical Atlas, - Tübitak 1001, Yürütücü:ALPARSLAN METİN, Bursiyer:AKGÜN RIZA GÜRLER, 02/04/2011 - 02/04/2014 (ULUSAL)

3. Kars ili ve çevresinde yer alan Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani hariç) Yüzey Araştırması 2012, Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Yürütücü:SAĞIR GÜNER, Araştırmacı:AKGÜN RIZA GÜRLER, Araştırmacı:TAN ARMAĞAN, Araştırmacı:AVCI CAN, Araştırmacı:DİKER HASAN FIRAT, 18/05/2012 - 07/11/2012 (ULUSAL)

4. Kişisel Burs Değerlendirme Sistemi, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Yürütücü:TOMBUŞ ÖNDER,Araştırmacı:CİLACI TOMBUŞ AYŞE,Araştırmacı:DÜNDAR ABBAS,Araştırmacı:AKGÜN RIZA GÜRLER, 01/07/2019 - 12/08/2019 (ULUSAL)

5. Kars ili ve çevresinde yer alan Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani hariç) yüzey araştırması
Proje No: YA013601 (2021), Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Yürütücü:GÜNER SAĞIR, Araştırmacı:RIZA GÜRLER AKGÜN, 02/07/2021 - 08/12/2021 (ULUSAL)

6. Yazılı ve Arkeolojik Belgeler Işığında Urartu Krallığı'nın Yıkılış Süreci, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Yürütücü:KÖROĞLU KEMALETTİN,Araştırmacı:AKGÜN RIZA GÜRLER, 01/06/2007 - 01/10/2009 (ULUSAL)

7. Kars ili ve çevresinde yer alan Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani hariç) Yüzey Araştırması 2013, Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Yürütücü:SAĞIR GÜNER,Araştırmacı:TAN ARMAĞAN,Araştırmacı:AKGÜN RIZA GÜRLER, 24/04/2013 - 07/08/2013 (ULUSAL)

8. Boy Sensörlü 360 Derece Dezenfeksiyon Kabini (Yarım Boy), Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Yürütücü:ODABAŞOĞLU ŞENER,Yürütücü:AKGÜN RIZA GÜRLER, 30/06/2020 - 10/08/2020 (ULUSAL)

9. Kars ili ve çevresinde yer alan Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani hariç) Yüzey Araştırması 2011, Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Yürütücü:SAĞIR GÜNER,Araştırmacı:AKGÜN RIZA GÜRLER,Araştırmacı:AVCI CAN,Araştırmacı:TAN ARMAĞAN, 18/03/2011 - 03/11/2011 (ULUSAL)

10. Kars ili ve çevresinde yer alan Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani hariç) Yüzey Araştırması 2014, Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Yürütücü:SAĞIR GÜNER,Araştırmacı:AKGÜN RIZA GÜRLER,Araştırmacı:TAN ARMAĞAN, 23/05/2014 - 24/10/2014 (ULUSAL)

11. Tarihi Yapılarda Kullanılan CaCO3 İçerikli Doğal Taşlar Üzerinde Nano Parçacıkların Kullanımı ile Koruma Alanında Etkinliğinin Belirlenmesi, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Yürütücü:AKGÜN RIZA GÜRLER,Araştırmacı:CANOL HALİT SITKI,Araştırmacı:ÜSTÜNDAĞ CEM BÜLENT, 15/08/2019 - 28/01/2021 (ULUSAL)

12. Boy Sensörlü 360 Derece Dezenfeksiyon Kabini (Tam Boy), Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Yürütücü:ODABAŞOĞLU ŞENER,Yürütücü:AKGÜN RIZA GÜRLER, 01/06/2020 - 30/06/2020 (ULUSAL)

## İdari Görevler

| | |
|---|---|
| Arşiv Ayrıştırma ve İmha Komisyonu Üyeliği<br>01.01.2021 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| Yönetim Kurulu Üyeliği<br>01.09.2021-01.09.2022 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/ÖĞRENME VE ÖĞRETME UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ |
| Maltepe Üniversitesi Teknoloji Transfer Ofisi Anonim Şirketi Yönetim Kurulu Üyeliği<br>16.01.2019-14.01.2022 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/REKTÖRLÜK |
| Rektör Danışmanı<br>01.09.2016-06.06.2022 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/REKTÖRLÜK |
| Yönetim Kurulu Üyeliği<br>12.02.2018-30.09.2021 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| MYO/Yüksekokul Müdürü<br>12.02.2018-30.09.2021 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| Yatay Geçiş Komisyonu Üyesi<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |

| | |
|---|---|
| Meslek Yüksekokulu Kurul Üyeliği<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| Eğitim Koordinatörü Yardımcısı<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| Staj ve İşyeri Koordinatörlüğü<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU/MİMARLIK VE ŞEHİR PLANLAMA BÖLÜMÜ/MİMARİ RESTORASYON PR. (TAM BURSLU) |
| Araştırma, Değerlendirme ve Teşvik Komisyonu Üyeliği<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| Öğrenci Kulüpleri Koordinatörü<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| Erasmus Bologna Bölüm Koordinatörü<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU/MİMARLIK VE ŞEHİR PLANLAMA BÖLÜMÜ/MİMARİ RESTORASYON PR. (TAM BURSLU) |
| Halkla İlişkiler ve Tanıtım Komisyonu Üyeliği<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU |
| Bölüm Başkanı<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU/MİMARLIK VE ŞEHİR PLANLAMA BÖLÜMÜ |
| Program Başkanı<br>01.10.2013-12.02.2018 | MALTEPE ÜNİVERSİTESİ/MESLEK YÜKSEKOKULU/MİMARLIK VE ŞEHİR PLANLAMA BÖLÜMÜ/MİMARİ RESTORASYON PR. (TAM BURSLU) |

## Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler

1. Maltepe Üniversitesi Teknoloji Transfer Ofisi Anonim Şirketi, Yönetim Kurulu Üyesi, 2019-2022

## Dersler *

| | Öğrenim Dili | Ders Saati |
|---|---|---|
| **2022-2023** | | |
| **Önlisans** | | |
| Bezeme Onarım Teknikleri | Türkçe | 3 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi I | Türkçe | 2 |
| İstanbul'un Tarihi Yapıları | Türkçe | 2 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi II | Türkçe | 2 |
| Ahşap Malzeme ve Yapım Teknikleri | Türkçe | 3 |
| Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon ve Restorasyonu | Türkçe | 3 |
| **2021-2022** | | |
| **Önlisans** | | |
| Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon ve Restorasyonu | Türkçe | 3 |
| **2019-2020** | | |
| **Önlisans** | | |
| Restorasyon Teknikleri | Türkçe | 3 |
| **2017-2018** | | |
| **Önlisans** | | |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi I | Türkçe | 2 |

| | | |
|---|---|---|
| Ahşap Malzeme ve Yapım Teknikleri | Türkçe | 3 |
| Bezeme Onarım Teknikleri | Türkçe | 3 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi II | Türkçe | 2 |
| Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon ve Restorasyonu | Türkçe | 3 |

**2016-2017**

**Önlisans**

| | | |
|---|---|---|
| Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon ve Restorasyonu | Türkçe | 3 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi II | Türkçe | 2 |
| Bezeme Onarım Teknikleri | Türkçe | 3 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi I | Türkçe | 2 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi III | Türkçe | 2 |
| Sanat Tarihi | Türkçe | 2 |

**2015-2016**

**Önlisans**

| | | |
|---|---|---|
| Mimarlık ve Sanat Tarihi II | Türkçe | 2 |
| Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon ve Restorasyonu | Türkçe | 3 |
| Geleneksel Yapım Teknikleri ve Maket | Türkçe | 3 |
| Bezeme Onarım Teknikleri | Türkçe | 3 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi III | Türkçe | 2 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi I | Türkçe | 2 |

**2014-2015**

**Önlisans**

| | | |
|---|---|---|
| Mimarlık ve Sanat Tarihi III | Türkçe | 2 |
| Geleneksel Yapım Teknikleri ve Maket | Türkçe | 3 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi I | Türkçe | 2 |
| Bilgisayar Destekli Mimari Çizim | Türkçe | 3 |
| Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon ve Restorasyonu | Türkçe | 3 |
| Rölöve | Türkçe | 3 |
| Bezeme Onarım Teknikleri | Türkçe | 3 |
| Bitirme Projesi | Türkçe | 3 |
| Restorasyon Teknikleri II | Türkçe | 3 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi II | Türkçe | 2 |

**2013-2014**

**Önlisans**

| | | |
|---|---|---|
| Mimarlık ve Sanat Tarihi I | Türkçe | 2 |
| Rölöve | Türkçe | 3 |
| Masaüstü Yayıncılık | Türkçe | 2 |
| Teknik Çizim | Türkçe | 3 |

| | | |
|---|---|---|
| Restorasyon Uygulama Teknikleri I | Türkçe | 2 |
| Mimarlık ve Sanat Tarihi II | Türkçe | 2 |

## Eserler

### Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler:

1. KONYAR ERKAN,GENÇ BÜLENT,AVCI CAN,AKGÜN RIZA GÜRLER,TAN ARMAĞAN (2015). Van Kalesi/Tuşpa Horhor Çeşmesi. Colloquium Anatolicum(14), 73-81. (Yayın No: 4026148)
2. KONYAR ERKAN, AVCI CAN, GENÇ BÜLENT, AKGÜN RIZA GÜRLER, TAN ARMAĞAN (2013). Excavations at the Van Fortress, Mound and the Old City of Van in 2012. Colloquium Anatolicum(12), 193-210. (Yayın No: 4096313)
3. KONYAR ERKAN,AYMAN İSMAİL,AVCI CAN,YİĞİTPAŞA DAVUT,GENÇ BÜLENT,AKGÜN RIZA GÜRLER (2012). Excavations at the Mound of Van Fortress 2011. Colloqium Anatolicum, 219-246. (Yayın No: 2150154)

### Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında (Proceedings) Basılan Bildiriler :

1. SAGIR GUNER, AKGUN RIZA GURLER (2022). Kars Ili ve Çevresinde Yer Alan Ortaçağ Ermeni Kiliseleri Yüzey Araştırması 2021 Yılı Çalışmaları. 42. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, 38. Araştırma Sonuçları Toplantısı, Cilt 2, s. 131-143. (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)(Yayın No:7867555)
2. CANOL SITKI HALİT, ÜSTÜNDAĞ CEM BÜLENT, AKGÜN RIZA GÜRLER (2021). Determination of the Effectiveness of the Conservation Area by Using Nano Particles on Archaic Stones with $CaCO_3$ Content. 20th International Metallurgy and Materials Congress, 545-548. (Tam Metin Bildiri/Poster)(Yayın No:8413064)
3. AKGÜN RIZA GÜRLER (2014). The Fall of the Urartu Kingdom (Yazılı Belgeler ve Arkeolojik Kalıntılar Işığında Urartu Krallığının Yıkılış Süreci). Doğu Anadolu'da Bir Uygarlık : Urartular / Urartians: A Civilization in the Eastern Anatolia, 65-84. (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)(Yayın No:5173000)
4. KONYAR ERKAN,AKGÜN RIZA GÜRLER (2013). Kahramanmaraş in the Hittite Period. Places and Spaces in Hittite Anatolia I: Hatti and the East (/Sözlü Sunum)(Yayın No:988485)
5. KONYAR ERKAN, AVCI CAN, GENÇ BÜLENT, AKGÜN RIZA GÜRLER, TAN ARMAĞAN (2013). Eski Van Şehri Kalesi ve Höyüğü Kazıları 2012 Yılı Çalışmaları. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 35. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, (27 Mayıs-31 Mayıs 2013, Muğla), 2, 358-370. (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)(Yayın No:726611)
6. KONYAR ERKAN, AYMAN İSMAİL, AVCI CAN, YİĞİTPAŞA DAVUT, GENÇ BÜLENT, AKGÜN RIZA GÜRLER (2012). Van Kalesi Höyüğü 2011 Yılı Çalışmaları. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 34. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu (28 Mayıs - 1 Haziran 2012 - Çorum), 2, 127-136. (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)(Yayın No:726336)

### Arkeolojik Kazı ve Yüzey Araştırmaları

1. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 10.07.2005-16.09.2005, Van Aşağı ve Yukarı Anzaf Urartu Kaleleri Kazısı, Van - Merkez İlçe - Dereüstü Köyü, (No: 8517)
2. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 14.07.2003-12.09.2003, Van - Yoncatepe Urartu Sarayı Kazısı, Van - Merkez İlçe - Yukarı Bakraçlı Köyü, (No: 8518)
3. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Yüzey Araştırmasına Katılmak/, 12.08.2005-21.08.2005, Doğu Anadolu Bölgesi'nde Urartu Baraj, Gölet ve Sulama Kanalları'nın Araştırılması, Doğu Anadolu Bölgesi (Van, Ağrı, Muş), (No: 8522)
4. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 30.06.2006-31.08.2006, Eskişehir - Seyitgazi, Küllüoba Höyüğü Kazısı, Eskişehir - Seyitgazi, (No: 8523)
5. Uluslararası, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 23.08.2007-16.09.2007, Hatay – Tell Atchana (Alalakh) Höyüğü Kazısı, Hatay - Reyhanlı - Tayfur Sökmen Köyü, (No: 8524)
6. Uluslararası, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 07.07.2008-08.09.2008, Diyarbakır / Bismil Ziyarettepe Höyüğü Kazısı, Diyarbakır - Bismil - Tepe Beldesi, (No: 8527)

7. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Yüzey Araştırmasına Katılmak/, 12.09.2008-28.09.2008, Kahramanmaraş İli ve Çevresi Yüzey Araştırması, Kahramanmaraş İli Sınırları, (No: 8529)

8. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 12.07.2010-03.10.2010, Van Kalesi Höyüğü Kazısı, Van, (No: 8531)

9. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 10.07.2011-23.09.2011, Van Kalesi Höyüğü Kazısı, Van, (No: 8532)

10. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 05.07.2003-05.09.2003, Van Aşağı ve Yukarı Anzaf Urartu Kaleleri Kazısı, Van - Merkez İlçe - Dereüstü Köyü, (No: 8515)

11. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 11.07.2004-10.09.2004, Van Aşağı ve Yukarı Anzaf Urartu Kaleleri Kazısı, Van - Merkez İlçe - Dereüstü Köyü, (No: 8516)

12. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 25.07.2004-17.09.2004, Van - Yoncatepe Urartu Sarayı Kazısı, Van - Merkez İlçe - Yukarı Bakraçlı Köyü, (No: 8519)

13. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 24.07.2005-16.09.2005, Van - Yoncatepe Urartu Sarayı Kazısı, Van - Merkez İlçe - Yukarı Bakraçlı Köyü, (No: 8520)

14. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Yüzey Araştırmasına Katılmak/, 06.08.2004-15.08.2004, Doğu Anadolu Bölgesi'nde Urartu Baraj, Gölet ve Sulama Kanalları'nın Araştırılması, Doğu Anadolu Bölgesi (Van, Ağrı, Muş), (No: 8521)

15. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Yüzey Araştırmasına Katılmak/, 01.07.2013-19.07.2013, Kars ve Çevresi Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani Örenyeri Hariç) Yüzey Araştırması, Kars İli Sınırları, (No: 8536)

16. Uluslararası, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 02.07.2007-22.08.2007, Diyarbakır / Bismil Ziyarettepe Höyüğü Kazısı, Diyarbakır - Bismil - Tepe Beldesi, (No: 8525)

17. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Yüzey Araştırmasına Katılmak/, 17.09.2007-30.09.2007, Kahramanmaraş İli ve Çevresi Yüzey Araştırması, Kahramanmaraş İli Sınırları, (No: 8528)

18. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 09.07.2012-08.09.2012, Eski Van Şehri, Kalesi ve Höyüğü Kazıları, Van, (No: 8533)

19. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 20.07.2013-25.08.2013, Eski Van Şehri, Kalesi ve Höyüğü Kazıları, Van, (No: 8534)

20. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Yüzey Araştırmasına Katılmak/, 10.09.2012-25.09.2012, Kars ve Çevresi Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani Örenyeri Hariç) Yüzey Araştırması, Kars İli Sınırları, (No: 8535)

21. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Yüzey Araştırmasına Katılmak/, 07.07.2014-01.08.2014, Kars ve Çevresi Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani Örenyeri Hariç) Yüzey Araştırması, Kars İli Sınırları, (No: 18955)

22. Ulusal, ARKEOLOJİK KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMALARI/Arkeolojik Kazıya Katılmak/, 01.09.2014-15.09.2014, İstanbul İli Yüzey Araştırmaları, İstanbul, (No: 147885)

## Sertifika

575231 Temel Arama Kurtarma Eğitimi Katılım Sertifikası, İstanbul Kartal Belediyesi Kentsel Arama Kurtarma Birliği tarafından verilen 2 günlük Temel Arama Kurtarma Eğitimi, Kartal Belediyesi Kentsel Arama Kurtarma Birliği - İstanbul, Sertifika, 03.04.2023 -04.04.2023 (Ulusal)

322784 Arkeolojik Varlıkların Korunması ve Kurtarılması Sertifika Programı, https://onlineprograms.ku.edu.tr/courses/course-v1:KUARHA495x2019_T6/about, Sertifika, 04.11.2019 - 04.01.2020 (Ulusal)

## Araştırma

479505 Kars ve Çevresi Ortaçağ Ermeni Kiliseleri (Ani Örenyeri Hariç) Yüzey Araştırması 2021, Doç. Dr. Güner Sağır'ın başkanlığında, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü ile Genelkurmay Başkanlığı'nın İzin ve destekleriyle, Zeypet Akaryakıt Gıda Petrol Ürünleri Tur. San. Ve Tic. Ltd. Şti. sponsorluğunda, Kars ve çevresinde yer alan Ortaçağ Ermeni kilise ve manastırlarının belgelenmesi. , Kars ili ve Çevresi, Araştırma, 30.08.2021 -12.09.2021 (Ulusal)