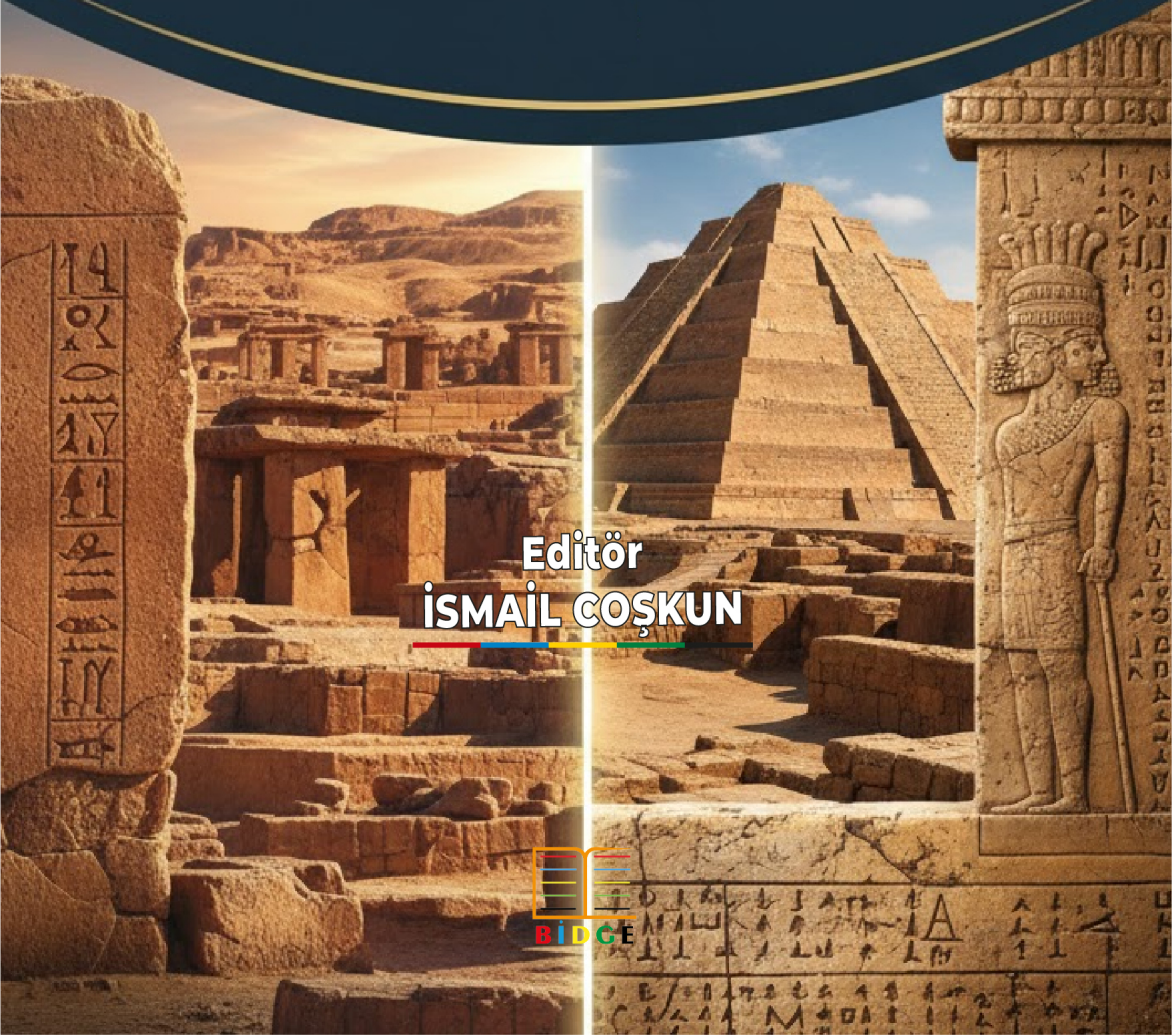


Eski Çağ Anadolu ve Mezopotamya Araştırmaları



Editör
İSMAİL COŞKUN



BİDGE Yayınları

Eski Çağ Anadolu ve Mezopotamya Araştırmaları

Editör: İSMAİL COŞKUN

ISBN: 978-625-8567-09-0

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 2025-12-25

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

Anadolu ve Mezopotamya toprakları, tarih boyunca birçok farklı medeniyetin bir araya geldiği ve birbirini etkilediği bir merkez olmuştur. Bu kitap, MÖ III. binden başlayarak yakın geçmişe kadar uzanan bir süreçte, bu coğrafyanın sanatsal, siyasi ve simgesel birikimini sade bir dille ele almaktadır. Çalışmanın temel amacı, antik dönemlerden günümüze kalan izlerin sadece birer nesne olmadığını, aynı zamanda dönemin inançlarını ve yaşam biçimlerini yansıtan birer hafıza kaydı olduğunu göstermektir.

Eserde öncelikle, antik çağlarda iktidarın kendisini nasıl ifade ettiği üzerinde durulmaktadır. Eski dönemlerden Demir Çağı'nın sonuna kadar, savaşların ve güç mücadelelerinin sanat eserlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir. Bu tasvirler, sadece askeri başarıları değil, aynı zamanda devletlerin birbirleriyle olan ekonomik rekabetini ve sınır bölgelerindeki hakimiyet çabalarını da anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Geçmişin bu zengin mirası, sadece arkeolojik buluntularda değil, sivil mimaride de varlığını sürdürmüştür. Şehir dokusunun bir parçası olan geleneksel evlerde kullanılan çeşitli motifler, aslında binlerce yıllık bir simge geleneğinin son halkalarını oluşturmaktadır. Bu motiflerin incelenmesi, geleneksel yaşam alanlarındaki anlam dünyasının köklerini ortaya koymaktadır.

Bu kitapta yer alan bölümler, Anadolu ve Mezopotamya'nın kültürel dokusunu farklı açılardan aydınlatmayı amaçlamaktadır. Her bir çalışma, geçmişin karmaşık yapısını daha anlaşılır kılmak için birer parça sunmaktadır. Bu eserin, bölge tarihine ve sanatına ilgi duyan okurlar için faydalı bir kaynak olmasını temenni ederiz.

Doç. Dr. İSMAİL COŞKUN

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

İÇİNDEKİLER

MEZOPOTAMYA'DAN ANTİK YUNAN'A YILAN
SEMBOİZMİ: KÜLTÜREL SÜREKLİLİK VE DÖNÜŞÜM ... 1

ÖZKAN DENİZ

ANADOLU VE MEZOPOMYA SANATLARI IŞIĞINDA;
MÖ III. BİNDEN İTİBAREN DÜŞMAN (SAVAŞ)
TASVİRLERİNİN ORTA DEMİR ÇAĞI SONUNA KADAR
YANSIMASI 47

DİLARA DEMİRTAŞ

URARTU–ASSYRIA GEOPOLITICAL DYNAMICS:
FRONTIER REGIONS, ECONOMIC RIVALRY, AND
IDEOLOGICAL LEGITIMACY121

ÖMER TANYÜREK

GREK SANATI VE DOĞU'NUN SİREN VE BOĞA
EKLENTİLİ ÜÇ AYAKLI BRONZ KAZANLARI145

LALEŞ USLU AZARAK

GELENEKSEL DİYARBAKIR EVLERİNDEKİ AY VE
YILDIZ MOTİFİNİN İKONOĞRAFİK AÇIDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ159

SAHURE YARIŞ

BÖLÜM 1

MEZOPOTAMYA'DAN ANTİK YUNAN'A YILAN SEMBOLİZMİ: KÜLTÜREL SÜREKLİLİK VE DÖNÜŞÜM

Özkan DENİZ¹

Giriş

Semboller, insanlığın kolektif bilincinin ve kültürel hafızasının en kalıcı izlerini taşır. Bu semboller arasında, yılan figürü, tarihöncesi dönemlerden modern çağa kadar kesintisiz bir şekilde varlığını sürdüren, çok katmanlı ve paradoksal anlamlar yüklenmiş evrensel bir motiftir. Yılan, doğası gereği barındırdığı ikiliklerle – yer altı ve yer üstü yaşamı, ölüm ve yeniden doğuş, zehir ve şifa, koruma ve tehdit – insanın varoluşsal kaygılarını, dini

¹ Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Ana Bilim Dalı ORCID: 0009-0007-6650-4470

inançlarını ve sosyal tahayyüllerini ifade etmek için seçkin bir araç olmuştur (Kalkan & Deniz, 2021: 2329; Özgül, 2024: 993). Bu nedenle, yılan sembolizminin izini sürmek, yalnızca bir hayvan imgesinin tarihsel serüvenini takip etmek değil, aynı zamanda insanlığın doğa, tanrılar, yaşam ve ölüm ile kurduğu karmaşık ilişkiyi anlamaya çalışmaktır.

Antik dünyada semboller, soyut düşünceleri ve kutsal olanı somutlaştırmanın temel yollarından biriydi. Mitoloji, din ve sanat iç içe geçmiş alanlar olarak, bu sembolik dili beslemiş ve taşımıştır. Mitolojik anlatılar, sadece fantastik hikayeler değil, toplumların dünya görüşlerini, değerlerini ve kolektif kimliklerini şekillendiren kültürel kodlar olarak işlev görmüştür (Powell, 2018: 31; Gezgün, 2021: 11-12). Bu bağlamda, farklı kültürlerin mitoslarında ve ikonografisinde sürekli karşımıza çıkan yılan figürü, bu kodların en güçlü taşıyıcılarından biridir. Yılanın Mezopotamya'daki yaratılış mitlerinden, Antik Yunan'daki şifa kültlerine, Mısır'ın kraliyet sembolizmine ve Anadolu'nun döngüsel doğa ritüellerine kadar uzanan yolculuğu, derin bir kültürel süreklilik ve etkileşim ağına işaret eder (**Resim 1, Çizim 1**).

Bu bölümün temel amacı, yılan sembolizminin Mezopotamya, Anadolu (Hitit), Mısır ve Antik Yunan gibi kadim uygarlıklardaki tezahürlerini, kronolojik ve karşılaştırmalı bir perspektifle incelemektir. Çalışma, yılanı salt ikonografik bir öge olarak değil, kültürler arası bir aktarım nesnesi olarak ele alacak; onun sürekli dönüşen ama özde benzer kalan anlamlarını, aşağıdaki sorular etrafında tartışacaktır:

Yılanın doğal özellikleri (deri değiştirme, yeraltında yaşama vb.) farklı kültürlerin mitolojik ve dini sistemlerinde nasıl yorumlanmıştır?

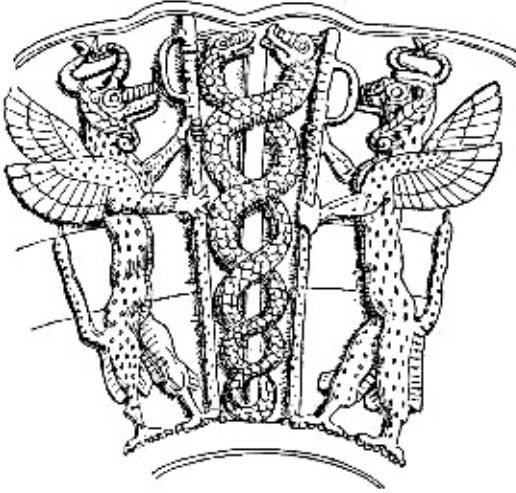
Aynı yılan motifi (örn. dolanmış iki yılan, Ouroboros) coğrafya ve zaman değıştikçe nasıl farklı anlamlar kazanmış veya aynı anlamı korumuştur?

Mezopotamya'dan Antik Yunan'a uzanan bu sembolik yolculukta, Anadolu'nun kültürel köprü işlevi ne ölçüde belirleyici olmuştur?

Bu sorgulamalar ışığında, önce tarihöncesi Neolitik dönemdeki en erken temsillere değinilecek, ardından sırasıyla Mezopotamya, Hitit, Mısır ve Antik Yunan kültürlerindeki yılan imgesinin dini, mitolojik ve sosyal bağlamları analiz edilecektir. Son olarak, bu veriler üzerinden bir kültürel etkileşim ve dönüşüm haritası çıkarılacak ve yılanın antik dünyadan günümüze uzanan sembolik mirası değerlendirilecektir. Bu yaklaşım, yılan figürünü, insanlığın ortak psikolojik ve kültürel temellerine ışık tutan bir mercek olarak kullanmayı hedeflemektedir.



Resim 1: Gudea Libasyon Vazosu, Lagaş. (Ernest de Sarzec - Choquin de Sarzec, Ernest (1832-1901) - Découvertes en



Çizim 1: Gudea Libasyon Vazosu çizim. (Black ve Green, 2003: 159).

Tarihöncesi Kökenler: Neolitik Dönemde Yılan İmgesi

Yılan sembolizminin kökenleri, insanlığın yerleşik yaşama, tarıma ve sembolik düşünceye geçiş yaptığı Neolitik Devrim dönemine kadar uzanır. Bu çağ, yalnızca ekonomik ve sosyal bir dönüşüm değil, aynı zamanda imgeler, ritüeller ve kozmolojik tasavvurlar açısından da bir patlama yaşanmıştır. Yılan figürü, bu erken sembolik dilin en belirgin ve yaygın öğelerinden biri olarak, Güneydoğu Anadolu'daki anıtsal kült yapılarında karşımıza çıkmaktadır.

Bu dönemin en çarpıcı örnekleri, günümüzden yaklaşık 12.000 yıl öncesine tarihlenen Göbekli Tepe'de bulunmaktadır. Klaus Schmidt'in vurguladığı üzere, buradaki "Yılanlı Dikilitaş" (Yapı A) olarak adlandırılan yapıda, taş yüzeyler üzerine işlenmiş yılan kabartmaları, diğer hayvan betimlemelerinden stilize formları

ve tekrarlanan kompozisyonları ile ayrılmaktadır (Schmidt, 2007: 117-118; akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2331). Schmidt, buradaki yılanların Nevali Çori'deki “papaz atkısı” formunu anımsatan, iki paralel şerit halinde hareket eder biçimde gösterildiğini belirtmektedir (Schmidt, 2007: 117). Göbekli Tepe’de yılanlar bazen tek başlarına, bazen gruplar halinde, bazen de –örneğin Dikilitaş 1 üzerindeki gibi– bir ağ kompozisyonu içinde veya bir koç gibi başka bir hayvanla ilişkili olarak betimlenmiştir (Schmidt, 2007: 176; Özgül, 2024: 1003-1004). Bu kompozisyonların, daha sonraki Hitit dönemindeki “günah keçisi” ritüellerinin arketipi olabileceği öne sürülmüştür; yani kötülük veya tehdit, yılan ağı motifiyle temsil edilen bir tuzağa düşürülüp toplumdan uzaklaştırılmaktadır (Schmidt, 2007: 119; Özgül, 2024: 1003), **(Resim 2,3,4).**



Resim 2: Göbeklitepe, yılan kabartmalı dikilitaşlar (Schmidt, 2007: 220).



Resim 3: Göbeklitepe, yılan kabartmalı figürler (Schmidt, 2007: 177).



Resim 4: Göbeklitepe, yılan ve örümcek kabartmalı figürler (Schmidt, 2007: 213).

Göbekli Tepe ile çağdaş ve benzer kültür çevresinde yer alan diğer merkezlerde de yılan imgesi önemini korumaktadır. Nevali Çori’de bulunan ve “yılan taşıyan insan başı” olarak yorumlanan taş bir heykelcik, yılanın koruyucu ve güç verici bir atribüt olarak algılandığına işaret eder. **(Resim 5)**. Kafatası formundaki insan başının arkasından aşağıya doğru kıvrılan bir yılan betimi, yılanın ait olduğu bireye özel bir statü veya koruma sağladığı şeklinde yorumlanmıştır (Schmidt, 2007: 220; Kalkan & Deniz, 2021: 2332; Özgül, 2024: 1004-1005).



Resim 5: Nevali Çori, Yılanlı insan başı (Schmidt, 2007: 220).

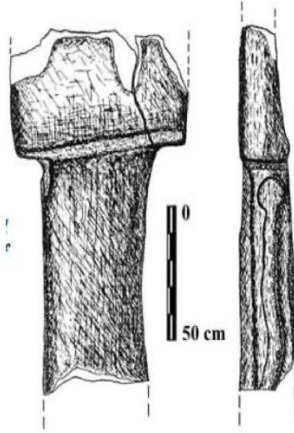
Son yıllarda yapılan kazılar, Neolitik dönem yılan sembolizmini daha da zenginleştirmiştir. Karahantepe, **(Resim 6)**. Göbekli Tepe ile benzer kültürel evreye ait bir başka önemli

merkezdir (**Resim 7**). Burada, dikilitaşlar (stel) üzerinde tespit edilen yılan kabartmaları, Göbekli Tepe ikonografisi ile doğrudan bağlantılıdır. Bahattin Çelik'in (2016) aktardığına göre, Karahantepe'deki iki sütunun yan yüzeylerinde yılan kabartmaları bulunmuştur. İlginç olan, bir sütundaki yılanın yuvarlak başlı ve uzun gövdeli, diğerindekinin ise üçgen başlı olarak farklılaşmasıdır. Aynı yapı içinde iki farklı türde yılan betiminin varlığı, bu hayvanın farklı türlerinin veya farklı sembolik anlam katmanlarının ayırt edilmeye çalışıldığını düşündürmektedir (Çelik, 2016: 228; akt. Özgül, 2024: 1005). Bu durum, Neolitik insanın doğayı gözlemleme detaycılığını ve sembolik sistemindeki çeşitliliği yansıtması açısından önemlidir.

Sayburç (Şanlıurfa) yerleşimi de, Göbekli Tepe kültür çevresine ait yeni ve önemli bulgular sunmaktadır. 2021-2022 kazı sezonlarında açığa çıkarılan, bir kült yapısı veya özel amaçlı bir mekân olduğu düşünülen alanda, kabartmalarla süslü dikilitaşlar ve duvarlar bulunmuştur. Buradaki sahnelerde insan, leopar ve boğa gibi figürlerin yanı sıra, stilize edilmiş yılan motiflerine de rastlandığı kazı ekibi tarafından bildirilmiştir (Karul, 2022: 45). Sayburç'taki yılan betimleri, diğer hayvan ve insan figürleriyle aynı kompozisyon içinde yer alarak, Neolitik sembolizmin anlatısal ve hikâye edici boyutunun bir parçası olmuştur. Bu bulgular, yılanın erken Neolitik toplulukların kolektif ritüellerinde ve kozmolojik anlatılarında merkezi bir role sahip olduğu tezini desteklemektedir.

Bu erken dönem betimlemelerinin anlamı tam olarak kesinleşmemekle birlikte, yılanın doğal özelliklerinden kaynaklanan bir dizi çağrışımın temel oluşturduğu açıktır. Yeraltında yaşaması ve gizemli hareketleri, onu "öteki dünya" veya görünmeyen güçlerle ilişkilendirmiş olmalıdır. Deri değiştirme kabiliyeti ise, ölüm ve yeniden doğuş, döngüsellik ve gençleşme gibi temel yaşam temalarını görselleştirmek için güçlü bir metafor sunmuştur (Kalkan & Deniz, 2021: 2330; Özgül, 2024: 993-994). Ayrıca, bazı türlerinin

zehirli oluşu, onu korkulan ve saygı duyulan, tehlikeli bir gücün temsili haline getirmiştir.



Resim 6: Karahantepe, Yılan figürü. (elik, 2011: 250).



Resim 7: Göbeklitepe, Yılan figürü (Domurcaklı, 2021: 163).

Sonuç olarak, Göbekli Tepe, Nevali Çori, Karahantepe ve Sayburç gibi merkezlerde karşımıza çıkan yılan imgeleri, bu figürün insan sembolizmindeki köklerinin ne denli derin ve anlam yüklü olduğunu gösterir. Yılan, henüz yazının icadından binlerce yıl önce, insanın doğaüstü, kozmik ve varoluşsal sorularını somutlaştırmak için seçtiği başlıca araçlardan biri olmuştur. Bu erken temeller, onun sonraki Mezopotamya, Anadolu, Mısır ve Ege uygarlıklarının mitolojik ve dini sistemlerinde neden bu kadar merkezi bir yer edineceğinin de ipuçlarını vermektedir.

Mezopotamya: Yaratılış, Ölümsüzlük ve Bilgelik Sembolü

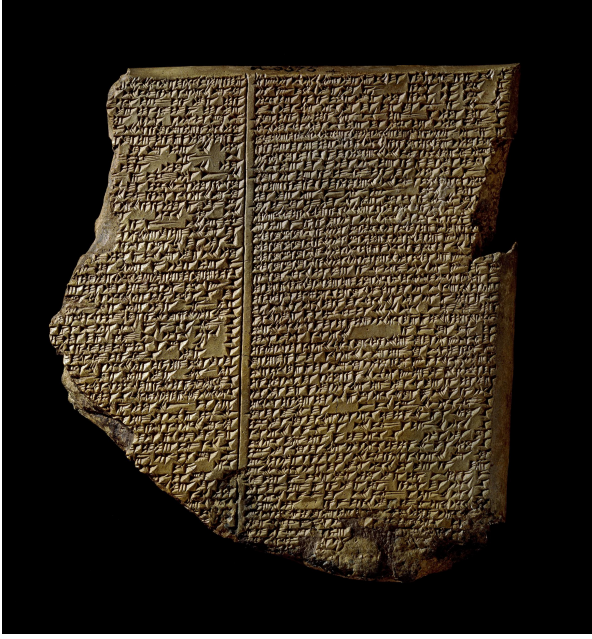
Mezopotamya kültürlerinde yılan, mitolojik anlatılarda ve sanatta çok yönlü bir role sahiptir. Sümer inancında, yılan-ejderha formundaki tanrısal varlıklar ve yılan tanrı Nirah ile karşılaşılır (Black & Green, 2003'ten akt. Özgül, 2024: 994). Yılan, burada hem koruyucu bir melez yaratık (Muşhuşu) hem de tanrıların sembolü olarak temsil edilmiştir (Özgül, 2024: 994, 1007).

Sümer sanatında, birbirine dolanmış iki yılan motifi önemli bir yer tutar. Lagaş Kralı Gudea'ya (MÖ 2025'ler) ait bir vazoda üzerinde, bir sopaya/ağaca sarılmış, biri erkek biri dişi olduğu düşünülen iki yılan kabartması bulunur (Kalkan & Deniz, 2021: 2333; Özgül, 2024: 1006). Bu kompozisyon, Sümer tanrısı Ningîşzida'nın (Hayat Ağacının Hâkimi) sembolüdür ve sopa hayatı/yani hayat ağacını, yılan ise gençliği ve yenilenmeyi temsil eder (**Resim 8**), (Yöndemli, 2004'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2333; Özgül, 2024: 1006). İkonografik olarak bu motif, daha sonra Antik Yunan'da Hermes'in *kerykeion*'u (caduceus) ve Asklepios'un asası ile benzerlik gösterir, hatta modern tıp sembolünün erken bir prototipi olarak değerlendirilebilir (Campbell, 1992; Skinner, 2001'den akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2333).



Resim 8: Gudea Vazosu, Lagaş şehrinde Sümer kralı Gudea, Ningişzida'yı kendi koruyucu ilahıdır. Ningşizida'nın tasvirinde boynuzlu yılan şeklinde tasvir edilir. (Black and Green, 2003: 159).

Yazılı kaynaklarda ise yılan, en çok *Gilgamiş Destanı*'ndaki rolüyle öne çıkar. Destanda, ölümsüzlük otunu bularak gençleşme umuduna kapılan Gılgamiş, yıkanmak için otu kıyıya bıraktığı sırada, kokusunu alan bir yılanın otu çalıp kaçması ve derisini değiştirerek gençleşmesiyle yüzleşir (Hooke, 2002'den akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2333; Özgül, 2024: 995). Bu etiyolojik (nedenbilimsel) mitos, yılanın deri değiştirme özelliğini açıklarken, aynı zamanda ölümsüzlüğün insana değil, kendini sürekli yenileyen doğaya/tabiat varlıklarına mahsus olduğu fikrini vurgular. Yılan, burada insanı ölümlülüğüyle yüzleştiren, onun sınırlarını hatırlatan bir figürdür (Kılıç, 2013'ten akt. Özgül, 2024: 995), (**Resim 9**).



Resim 9: Gılgamış Tableti, Tufan hikayesi. (Britishmuseum.org. 24.12.2025).

Babil yaratılış destanı *Enûma Eliş*'te ise yılan-ejderha formundaki tanrıça Tiamat, yaratılıştan önce var olan kaostan kişileştirilmiş halidir. Tanrı Marduk'un Tiamat'ı yenerek onun bedeninden evreni şekillendirmesi, kaostan düzene dönüşmesini simgeler (Eliade, 2003'ten akt. Özgül, 2024: 996). Burada yılan, yok edilmesi gereken bir kötülük ve kaos kaynağı olarak tasvir edilir. Benzer bir ejderha/yılan mücadelesi, Akad dönemi silindirik mühürlerinde ve Babil'in İhtar Kapısı'ndaki Muşhuşsu kabartmalarında da görülür (Özgül, 2024: 1007).

Mezopotamya uygarlıkları, yılan figürünü hem korkulan hem de kutsanan, hem yaratıcı hem de yıkıcı güçlerin somutlaşmış hali olarak mitolojik, dini ve ikonografik sistemlerine derinlemesine işlemişlerdir. Bu coğrafyada yılan, salt hayvansal bir betim olmanın ötesine geçerek, kozmogonik anlatıların merkezinde yer alan,

tanrısallıkla özdeşleştirilen ve insanın ölümlülük arayışında karşısına çıkan temel bir metafor haline gelmiştir. Sümer, Akad ve Babil kültürlerinde yılan imgesi, arkeolojik buluntular ve çivi yazılı metinler ışığında üç ana eksenle incelenebilir: yaratılış ve kaosun temsili, ölümsüzlük ve bilgeliğin kaybının simgesi, ve nihayet tanrısallık bir atribüt veya hibrit varlık olarak ikonografik kullanımı.

Yaratılış ve Kaosun Temsili: Tiamat’tan Muşhuşu’ya

Mezopotamya kozmolojisinde yılan, genellikle ilksel kaosun ve düzenlenmemiş doğal güçlerin kişileştirilmiş halidir. Bu imgenin en güçlü ifadesi, Babil yaratılış destanı *Enûma Eliş*’te karşımıza çıkan Tiamat’tır. Tiamat, “tuzlu suların” tanrıçası olarak betimlenen, ejderha veya dev bir yılan formunda tasavvur edilmiş ilksel bir varlıktır (Heidel, 2000: 13; Eliade, 2003: 92). Destanda, tanrı Marduk ile Tiamat arasındaki epik mücadele, kaosun düzene, biçimsizliğin evrene dönüşümünün alegorisidir. Marduk’un Tiamat’ı yenip cesedini ikiye bölerek bir parçasından göğü, diğerinden yeri yaratması, evrenin bir yılan-ejderhanın bedeninden şekillendiği güçlü bir mitolojik motifi ortaya koyar (Eliade, 2003: 92; Özgül, 2024: 996). Bu anlatı, sadece teorik bir kozmogoni değil, aynı zamanda Babil’de kutlanan Akitu (yeni yıl) bayramında ritüelistik olarak canlandırılan, toplumsal düzenin ve kraliyet meşruiyetinin yeniden teyit edildiği bir ayinin temelini oluşturmuştur (Black & Green, 2003: 230; Özgül, 2024: 996), **(Resim 10,11).**



Resim 10: MÖ 8. yüzyıla ait Yeni Asur silindir mührü, Marduk ve Tiamat arasındaki yaratıcı savaşı tasvir etmektedir. (British Museum: No ANE89589).



Resim 11: Babil'deki İştar Kapısı'ndan, Nebukadnezar II dönemine (MÖ 605-562) ait çok renkli sırlı tuğlalar üzerindeki Muşhuşşu ejderhası. Berlin, Vorderasiatisches Müzesi, (Matthiae, 1996: 166).

Bu mitolojik temanın ikonografik karşılığı, Muşhuşsu (öfkeli yılan) adı verilen melez yaratıktır. Boynuzlu baş, yılan boynu, aslanın ön ayakları ve kartalın arka ayaklarından oluşan bu kompleks figür, önceleri tanrı Ninurta/Ningirsu'nun, daha sonra ise Babil'in baş tanrısı Marduk'un kutsal hayvanı ve sembolü haline gelmiştir (Black & Green, 2003: 235-237; Özgül, 2024: 994, 1007). Muşhuşsu'nun en görkemli temsilleri, Babil Kralı II. Nabukadnezar (MÖ 604-562) tarafından inşa ettirilen İhtar Kapısı ve Alay Yolu'nun renkli sırlı tuğlaları üzerinde bulunur (Black & Green, 2003: 237; Özgül, 2024: 1007). Bu betimler, tanrısal gücün ve kraliyet himayesinin her türlü tehdide karşı galip geldiğinin kamusal bir ilanı niteliğindedir.

Ölümsüzlük ve Bilgelik Arayışında Yılan: Gılgamış Destanı

Yılanın Mezopotamya düşüncesindeki bir diğer kritik rolü, ölümlülük ve bilgelik temaları etrafında şekillenir. Bu, en açık şekilde Sümer-Akad Gılgamış Destanı'nın XI. tableti'nde ortaya konur (Kılıç, 2013: 393-394). Destanın kahramanı Gılgamış, ölümsüzlük arzusuyla çıktığı yolculuğun sonunda, denizin dibinden “yaşlanmayı ortadan kaldıran” veya “gençleştiren” sihirli bir bitki (bazı çevirilerde “sonsuzluk otu”) elde eder. Ancak, dinlenmek için bir su birikintisine girdiği sırada, bitkinin kokusunu alan bir yılan gelir, otu çalar ve hemen ardından derisini değiştirerek kaçır (Hooke, 2002: 66-67; Rosenberg, 2003: 322; Özgül, 2024: 995). Bu sahne, temelde etiyolojik (neden açıklayıcı) bir mittir: “Niçin yılan derisini değiştirir?” ve “Niçin yılan insanoğlundan ölümsüzlüğü/gençleşmeyi alır?” sorularına yanıt verir (Veenker, 1981: 204; Kılıç, 2013: 394). Yılan, burada insanın aşkınlık ve ölümsüzlük arzusunun sınırlarını gösteren bir araçtır. Ölümsüzlük, insana değil, doğanın kendi kendini periyodik olarak yenileme döngüsüne (yılanın deri değiştirmesi) aittir. Gılgamış'ın trajedisi, ilahi düzene karşı gelerek ölümlülüğünü aşmaya çalışmasıdır ve

yılan ona bu gerçeği hatırlatır (Yöndemli, 2006: 27; Özgül, 2024: 995).

Tanrısal Atribüt ve İkonografik Miras: Ningîşzida ve Kadüse'nin Kökeni

Mezopotamya ikonografisinde yılan, sıklıkla belirli tanrıların ayırt edici sembolü olarak karşımıza çıkar. Sümerlerin Nirah isimli bir “yılan tanrısı” olduğu bilinmektedir (Sümer, 2016: 277; Özgül, 2024: 994). Daha önemli bir örnek ise, Ningîşzida (“Hayat Ağacının Efendisi”) adlı, yeraltı dünyası ve bitki örtüsü ile ilişkili Sümer tanrısıdır (Black & Green, 2003: 158-159). Onun ikonografik sembolü, bir hayat ağacına veya düz bir sopaya sarılmış, biri dışı biri erkek olduğu düşünülen iki iç içe geçmiş yilandır. Bu motifin en ünlü örneği, Lagaş Kralı Gudea dönemine (yak. MÖ 2120) ait yeşil sabuntaşından (steatit) yapılmış bir adak vazosu üzerindeki kabartmadır (Yöndemli, 2004: 20; Kalkan & Deniz, 2021: 2333; Özgül, 2024: 1006). Sembolde, ağaç/sopa yaşamı, yılan ise gençliği ve yenilenmeyi temsil etmektedir (Yöndemli, 2004: 20; Özgül, 2024: 1006).

Bu ikonografik kompozisyon, kültürler arası sembolizm açısından son derece önemlidir. Bir asaya dolanmış tek veya çift yılan motifi, daha sonra Antik Yunan ve Roma dünyasında Hermes/Mercury'nin *kerykeion*'u (caduceus) ve Asklepios'un asası (*Askepios'un asası tek yılanlıdır, caduceus çift yılanlıdır*) ile evrimleşecektir (Campbell, 1992: 13; Skinner, 2001: 46; Kalkan & Deniz, 2021: 2333). Dolayısıyla, modern tıp sembolünün uzak köklerinin Greklere değil, Sümer ikonografisine dayandığını söylemek mümkündür (Yöndemli, 2006: 26-27; Özgül, 2024: 1006).

Diğer Mitolojik ve İkonografik Referanslar

Kral Etana Efsanesi: Sümer/Akad mitinde, gökyüzüne kartalın sırtında yükselmeye çalışan Kral Etana'nın hikayesi, bir

ağaçta yaşayan kartal ile yılan arasındaki mücadeleyi içerir. Kartalın yılanın yavrularını yemesi ve yılanın intikam alması, gökyüzü (kartal) ile yeryüzü/yeraltı (yılan) arasındaki ezeli çatışmanın bir metaforu olarak yorumlanabilir (Mccall, 2011: 96-98; Hooke, 2002: 73; Özgül, 2024: 994-995).

Yedi Başlı Yılan (Muşmaḥḥu): Sümer mitolojisinde ve sanatında, yedi başlı bir yılan-ejderha (Muşmaḥḥu) tasvirleri de mevcuttur. Bunun, tanrı Ninurta veya Ningirsu tarafından öldürülen bir su canavarı olduğu düşünülmektedir ve ilerleyen dönemlerde çok başlı canavar motiflerine (ör. Yunan Hydra'sı) ilham vermiş olabilir (Black & Green, 2003: 235; Özgül, 2024: 1007).

Sonuç olarak, Mezopotamya'da yılan, tek bir anlama indirgenemeyecek kadar zengin bir sembolik değerler kümesini taşımıştır. Hem kozmik yaratılışın ham maddesi (Tiamat) hem de onun tezahür ettiği düzenin koruyucu sembolü (Muşmaḥḥu) olabilmiştir. İnsanın en temel arzusu olan ölümsüzlük arayışında nihai engeli (Gılgamış) temsil ederken, aynı zamanda hayatın ve yenilenmenin kendisinin (Ningîşzida) ikonografik karşılığı haline gelmiştir. Bu çok yönlülük, yılanı yalnızca Mezopotamya'nın değil, tüm antik Yakın Doğu'nun mitopoetik hayal gücünün merkezine yerleştirmiştir.

Hitit (Eski Anadolu) Mitolojisinde Yılan: Döngüsel Mücadele ve Doğanın Yenilenmesi

Anadolu'nun Hitit kültüründe yılan, özellikle İlluyanka mitosunda merkezi bir rol oynar. Bu mitosa göre, Fırtına Tanrısı Teşup ile yılan-ejder İlluyanka arasında bir mücadele geçer. Tanrıça İnara'nın düzenlediği ziyafette sarhoş olan İlluyanka, Hupaşıya tarafından bağlanır ve Teşup tarafından öldürülür (Ünal, 2003'ten akt. Özgül, 2024: 996). Ancak mitosun farklı versiyonlarında İlluyanka'nın sürekli yeniden doğduğu veya her yıl tekrar mücadele edildiği anlatılır (Bryce, 2003; Hoffner, 1998'den akt. Özgül, 2024:

997). Bu yapı, mitosun mevsimsel bir döngüyü, kuraklık (İlluyanka'nın galibiyeti) ile bereketli yağmurlar (Fırtına Tanrısı'nın galibiyeti) arasındaki ebedi mücadeleyi simgelediğini düşündürür. Bu nedenle mit, Purulliya adlı yeni yıl/ bahar bayramında ritüelistik olarak canlandırılırdı (De Martino, 2006'dan akt. Özgül, 2024: 997). Eski Malatya'da (Arslantepe) bulunan bir kabartmada, Teşup'un mızrağıyla saldırdığı kıvrık gövdeli İlluyanka tasviri, bu mitin görsel bir kanıtıdır (Özgül, 2024: 1007-1008). Hitit geleneğinde yılan, bu haliyle doğanın yıkıcı ama aynı zamanda döngüsel olarak yenilenen gücünün bir temsilidir.

Anadolu'nun Hitit uygarlığı, yılan sembolizmini kendine özgü bir kozmolojik ve ritüelistik çerçeveye oturtmuştur. Hitit çivi yazılı tabletleri, yılanı salt mitolojik bir canavar olmanın ötesinde, doğal döngülerin, mevsimsel değişimin ve tanrısal otoriteyle mücadelenin merkezinde bir figür olarak sunar. Hititlerin yılan algısı, İlluyanka mitosuna başta olmak üzere, Hedammu Şarkısı ve çeşitli ritüel metinlerinde somutlaşır ve bu anlatılar, erken Neolitik dönemden gelen yılan imgesinin, yazılı kültür ve devlet dini içinde nasıl sistemleştirildiğini gösteren önemli örneklerdir.

İlluyanka Mitosu: Fırtına Tanrısı ile Ejderhanın Ritüelistik Mücadelesi

Hitit mitolojisinde yılanın en meşhur tezahürü, İlluyanka adlı ejderhadır. İsmi Hititçe kökenli olup “yılan, ejderha” anlamına gelmektedir (Eliade, 2003: 180; Özgül, 2024: 996). Mitosun iki ana versiyonu Boğazköy (Hattuša) arşivlerinde bulunmuştur ve dini-ritüel bir metin olarak kopya edilmiştir (Beckman, 1982: 11). Mitos, Fırtına Tanrısı (Teššup/Teşup) ile İlluyanka arasındaki mücadeleyi konu alır.

İlk Versiyon'a göre, Fırtına Tanrısı İlluyanka'ya karşı savaşta yenilir. Bunun üzerine, tanrıça İnara, insan Hupaşiya'nın yardımını alarak bir ziyafet düzenler. İnara, İlluyanka'yı ve

çocuklarını yemeğe davet eder: “*Bir ziyafet veriyorum, sen de gel ve ye!*” (Ünal, 2003: 172; Özgül, 2024: 996). Yılan ailesi gelip yiyip içtikten sonra sarhoş olur ve kovuklarına dönemeyecek hale gelir. Hupaşiya, İlluyanka’yı bir iple bağlar ve Fırtına Tanrısı gelerek onu öldürür (Ünal, 2003: 172).

İkinci Versiyon daha karmaşıktır ve intikam temasını içerir. Burada, Fırtına Tanrısı’nın yenilgisinin ardından, bir ölümlü olan İlluyanka’nın kızı, Fırtına Tanrısı’nın oğlu ile evlenir. Tanrı, oğlundan, İlluyanka’nın gücünün kaynağı olan “göz ve yüreğini” ister. Oğlu bu isteği yerine getirir ve gücünü kaybeden İlluyanka öldürülür, ancak bu sefer tanrının oğlu da ölür (Beckman, 1982: 14-15; Hoffner, 1998: 12).

Bu mitolojik anlatının, mevsimsel bir döngüyü ve tarımsal ritüelleri simgelediği genel kabul görmektedir. İlluyanka’nın zaferi kuraklık ve verimsizlik (muhtemelen yaz sonu), Fırtına Tanrısı’nın zaferi ise yağmurların ve bereketin dönüşü (ilkbahar) olarak yorumlanır (Hoffner, 1998: 10-11; Özgül, 2024: 997), (**Resim 12**). Bu nedenle mitos, Purulliya adı verilen “yeryüzü bayramı” ile ilişkilendirilmiştir. Purulliya, Hattice bir kelime olup “toprak” anlamına gelmekte ve ilkbaharda, doğanın canlanması ve yeni yılın başlangıcı ile ilgili olduğu düşünülmektedir (De Martino, 2006: 94; Özgül, 2024: 997). Bu bayram sırasında mitosun ritüelistik bir dram şeklinde canlandırıldığı, böylece doğanın yenilenmesinin ve toplumsal düzenin sembolik olarak garantilenmeye çalışıldığı öne sürülmüştür (Bryce, 2003: 234; Özgül, 2024: 997). Hititlerdeki bu uygulama, Babil’deki Akitu bayramındaki *Enûma Eliş* okunması ile paralel bir işleve sahiptir.



Resim 12: Fırtına Tanrısı Teşup'un yılan İlluyanka'ya saldırısı, bazalt kabartma, Malatya/Arsilantepe (MÖ 10.-9. yy) (Bora Bilgin, 2017, hititemonuments.com).

Hedammu Şarkısı: İşharın ve Kontrolsüz Gücün Simgesi

Hitit edebiyatında yılanı konu alan bir diğer önemli metin, Hedammu Şarkısı'dır. Metin parçalar halinde olmasına rağmen, içeriği hakkında fikir verir. Hedammu, denizden çıkan devasa, iştahlı ve yıkıcı bir yılan olarak tasvir edilir. Metnin bir bölümünde, tanrıça İşhara'nın Hedammu'yu baştan çıkarmak için plan yaptığı anlaşılmaktadır (Karağuz, 2015: 125-126; Atila, 2022: 76-77). Bu mitos da, kontrolsüz doğal güçler (Hedammu) ile tanrısal düzen (tanrıça ve onun stratejisi) arasındaki çatışmayı konu alır. Hedammu'nun "doymak bilmeyen" ve "her şeyi yutan" tasviri, onu bir tür kaos canavarı olarak sunar ve İlluyanka mitosundaki temayı destekler (Atila, 2022: 77). Bu metin, Hitit düşüncesinde yılanın sadece Fırtına Tanrısı'nın değil, başka tanrısal güçlerin de mücadele alanı olduğunu gösterir.

Arkeolojik ve İkonografik Bulgular: Mühürler ve Kabartmalar

Hitit yılan sembolizmi yazılı metinlerle sınırlı değildir; ikonografik buluntular da zengindir. En ünlü görsel temsil, Eski Malatya (Melid/Arsilantepe)'de bulunan bir bazalt kabartmadır (yak. MÖ 1050-850). Kabartmada, sivri bir başlık ve eteklik giymiş, mızrağını savuran Fırtına Tanrısı, karşısında kıvrılan gövdeli dev

bir yılan (İlluyanka) ile mücadele halinde betimlenmiştir (Özgüç, 2003: 9, 21; Özgül, 2024: 1007). Yılanın baş kısmı kırık olsa da, sahnenin epik bir mücadeleyi gösterdiği açıktır. Bu kabartma, mitolojik anlatının görsel sanatlara nasıl yansıdığının somut kanıtıdır.

Daha erken dönemlere ait bulgular ise, Kültepe (Kaniş)'deki Eski Asur Ticaret Kolonileri Çağı (MÖ 20-18. yy) mühür baskılarında görülür. Bu silindir mühürlerde, genellikle “Eski Anadolu Üslubu” olarak adlandırılan sahnelerde, bir tanrı veya kahramanın, bir veya iki yılanı eliyle boğazladığı tasvirler mevcuttur (Özgüç, 2003: 21-32). Bu mühürlerdeki yılan boğma sahnesi, Hitit öncesi Anadolu halklarının (Hattiler) dini imgelerinde yılanın kötücül bir güç olarak algılandığını ve onun kontrol altına alınması/bertaraf edilmesi temasının çok eskilere dayandığını gösterir. Bu ikonografi, İlluyanka mitosundaki temel çatışmanın görsel arka planını oluşturur.

Ritüel Metinlerde Yılan ve Arınma

Hitit çivi yazılı arşivlerinde, yılanın ritüel ve büyüsel bağlamlarda da yer aldığı görülür. Örneğin, bazı arındırma (purification) ritüellerinde, hastalık veya kötülük, bir hayvan (keçi, koyun vb.) üzerine yüklenip uzaklaştırılır (Turgut, 2017: 73). Benzer şekilde, sembolik olarak yılan da kötülüğün ve tehdidin temsili olabilir. Neolitik Göbeklitepe'deki “yılan ağı” ve “koç” kompozisyonu ile Hitit ritüellerindeki “günah keçisi” uygulaması arasında işlevsel bir benzerlik kurulabilir (Schmidt, 2007: 119; Özgül, 2024: 1003). Bu, yılan imgesinin binlerce yıllık bir süreklilikle, olumsuz güçlerin sembolize edilmesi işlevini koruduğuna dair bir ipucu sunar. Sonuç olarak, Hitit dünyasında yılan, İlluyanka ve Hedammu mitleri aracılığıyla, doğanın döngüsel mücadelesinin ve kontrolsüz ilksel güçlerin kişileştirilmiş halidir. Yazılı metinler, bu mücadeleyi tanrısal düzene

bağlarken, Purulliya gibi bayramlarla ritüelize ederek toplumsal hafızaya ve dini pratiğe dahil etmiştir. Arkeolojik buluntular, özellikle Malatya kabartması ve Kültepe mühürleri, bu mitolojik anlatının görsel kültürdeki gücünü kanıtlar. Böylece Hititler, Neolitik köklerden gelen yılan sembolizmini, yazılı ve resmi bir din çerçevesinde sistematize ederek, onu devletin ve kozmosun sürekliliğini sağlamaya yönelik bir anlatıya dönüştürmüşlerdir.

Eski Mısır: Ölümsüzlük, Krallık ve Kozmik Döngü

Eski Mısır’da yılan, belki de en zengin sembolik karşıtlıkları bünyesinde barındıran figürdür. Bir yandan kobra (ureaus), firavunun alnında taç ile birlikte tasvir edilerek krallığın, otoritenin ve tanrısal korumanın sembolü haline gelmiştir (Yöndemli, 2006’dan akt. Özgül, 2024: 1008). Firavunun düşmanlarını nefesiyle yakıp yok ettiğine inanılan bu kutsal yılan, Güneş Tanrısı Ra’nın da bir tezahürü sayılırdı (**Resim 13**).



Resim 13: Firavunu bir yılan gibi betimlenmiştir (Lise, 1986: 41).

Diğer yandan, yeraltı dünyasının ve kaosun kişileşmiş hali olan dev yılan Apophis (Apep), güneş kayığının gece yolculuğunda Ra’ya sürekli tehdit oluşturan bir düşmandır. Ra’nın (veya yardımcı

tanrı Seth'in) her gece Apophis'i yenmesi, düzenin kaosa karşı sürekli zaferini ve güneşin yeniden doğuşunu garantiler (Hart, 2005, 2010'den akt. Özgül, 2024: 997-998). Burada yılan, hem kraliyetin koruyucu gücü hem de kozmik düzeni tehdit eden yıkıcı güç olarak çift kutuplu bir rol üstlenir.

Mısır sembolizminin en kalıcı imgelerinden biri de "Ouroboros"tur: kendi kuyruğunu yutan ve bir daire oluşturan yılan. Kökeni Eski Mısır'a (Mehen) dayanan bu sembol, sonsuzluğu, döngüsellliği, evrenin bütünlüğünü, zamanın sürekliliğini ve ölüm-yaşam döngüsünü temsil eder (Hornung, 2006'dan akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2335; Gardin & Olorenshaw, 2014'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2335). Ouroboros, yılanın deri değiştirerek kendini yenilemesi ile güneşin her gün yeniden doğması arasında kurulan analojinin mükemmel bir görsel ifadesidir (Erden, 2016'dan akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2335; Özgül, 2024: 1009-1010). Ayrıca Mısır'da yılan, "Ben yılan Sata'yım. Ölüyorum ve yeniden doğarım" sözüyle (Ateş, 2012'den akt. Özgül, 2024: 998) ölümsüzlüğün ve yeniden doğuşun doğrudan temsilcisi haline gelir. Tıp kelimesinin kökeninin, totemi yılan olan Thebai (Teb) şehrinden gelmesi de, yılan-şifa ilişkisinin bu coğrafyadaki erken tezahürüdür (Yöndemli, 2006'dan akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2334; Özgül, 2024: 998).

Antik Yunan'da Yılan: Şifa, Koruma ve Tehdit Arasında İkili Bir Figür

Antik Yunan düşüncesi ve sanatında yılan sembolizmi, Doğu ve Anadolu kültürlerinden derin etkiler alarak zenginleşmiş ve kendine özgü bir forma kavuşmuştur. Yılan, burada başlıca üç işlevde karşımıza çıkar: şifa ve sağlık (therapatik), koruma (apotropaik) ve yeraltı/ölüm (khthonik) ile ilişkili (Naskali, 2014'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2334; Retief & Cilliers, 2005'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2334), (**Resim 14**).



Resim 14: Girit Yılanlı Tanrıça. (Kalkan ve Deniz, 2021: 2335).

Yunan mitolojik söyleminde yılan, ikircikli ve zengin bir sembolizme sahiptir. Bu figür, bir taraftan kehanet (mantikê), koruma ve tıbbi iyileşme gibi olumlu vasıflarla donatılırken; diğer taraftan gizli tehlike, ihanet ve kaosu temsil eden olumsuz bir karakter de arz edebilmektedir (Carlier, 2000). Yılanın bu ikili doğası, özellikle ölümsüzlük (athanasia) ve rejenerasyon temalı mitoslarda merkezi bir rol oynamasını sağlamıştır. Söz konusu temayla bağlantısı, büyük ölçüde yılanın periyodik olarak deri (skin) değiştirerek fiziksel bir yenilenme ve gençlik görünümü kazanması olgusuna dayandırılmaktadır. Bu biyolojik süreç, antik zihniyette ölüm sonrası yaşam, diriliş ve ebedi döngü kavramları için güçlü ve somut bir metafor işlevi görmüştür. Bu konsepti somutlaştıran mitolojik anlatılardan bir örnek şu şekildedir:

“Teiresias, Tebai Krallığı'nın kurucu kralı Kadmos'un toprağa ektiği bir canavarın dişlerinden filizlenip türeyen ve Spartoi denilen insan soyundandır. Teiresias'ın diğer soydaşlarının tam tersine daha yeni yetmeyken dahi dağlarda bayırlarda tek başına gezip tozmak gibi çok sevdiği bir alışkanlığı vardır. Yine böyle bir günde ormanda tek başına dolaşırken, çiftleşen iki yılan görmüştür. Nedenini bilemeden elindeki değnekle yılanlarının birine hafifçe dokunmuştur. Dokunur dokunmaz da kendisi güzeller güzeli genç bir kıza dönüşmüştür. Tam yedi yıl boyunca yeni kadın cinsiyetiyle beğendiği erkeklerle gönlünce eğlenmiştir. Dağlarda ve bayırlarda dolaşmasını yine sürdürmüştü ve yine bir gün çiftleşen başka yılanlar görmüştür. Bir keresinde bu şekilde yılan gördüğünü ve dokunduğunda kadın cinsiyetine dönüştüğünü içinden geçirip, acaba şimdi dokunsam ne olurum, diye düşünmüştür. Sonunda yine değneğinin ucuyla yılanlardan birine dokunmuş ve bu kez bir erkeğe dönüşmüştür (Atan, 2011).

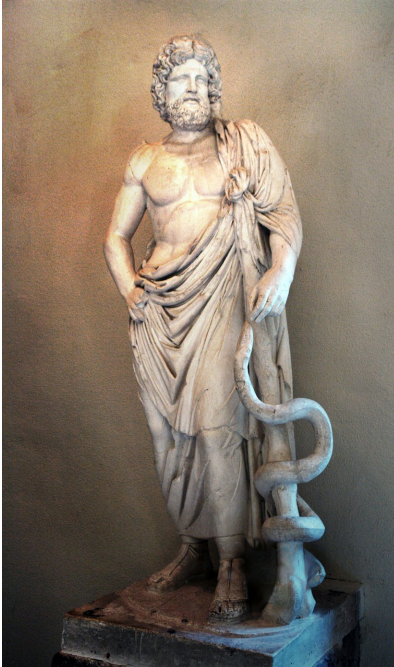
Şifa ve Sağlık: Asklepios Kültü

Yılanın Antik Yunan'daki en belirgin ve kalıcı kimliği, şifa tanrısı Asklepios ile kurduğu bağıdır. Asklepios, esasına dolanmış tek bir yılan ile tasvir edilir (Kitchell, 2014'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2330; Erhat, 1996'den akt. Özgül, 2024: 999). Yılanın deri değiştirerek kendini yenilemesi, hastalıktan sağlığa geçişin ve yaşamın sürekliliğinin mükemmel bir metaforu olarak görülmüştür. Asklepios kültüne adanmış şifa merkezlerinde (Asklepion) yılanlar kutsal hayvanlar olarak bulundurulur, hatta yeni açılacak merkezlere kutsal bir yılan gönderilmesi geleneği vardı (Özgül, 2024: 999). Sikkelerde, adak stellerinde ve heykellerde Asklepios, genellikle arasındaki yılanla veya elinde yılan tutan kızı Hygieia (Sağlık Tanrıçası) ile birlikte betimlenmiştir (Tahberer, 2005, 2016'dan akt. Özgül, 2024: 1011-1012). Hygieia'nın bir kaptan su/şarap içen bir yılanla tasviri ise, “Sağlık Kupası” (Bowl of Hygieia) olarak günümüz eczacılık sembolüne ilham vermiştir (Salapata, 2006'dan

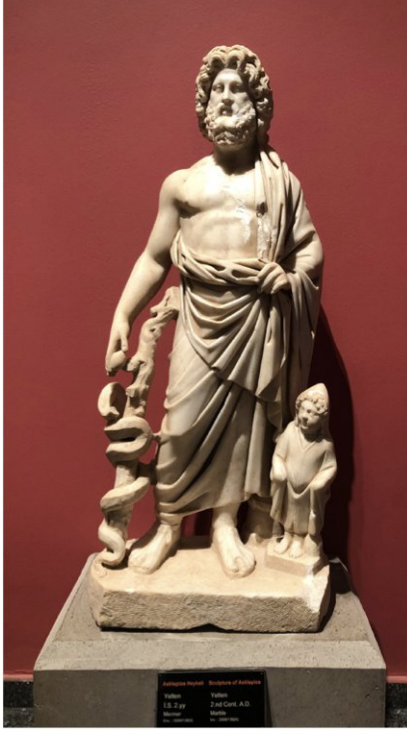
akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2336; Özgül, 2024: 1012). Hermes'in *kerykeion*'unda (iki yılanlı asa) ise yılan, barışı ve ticareti simgeleyen farklı bir bağlamda yer alır (Hançerlioğlu, 2013'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2336), (Resim 15,16,17,18).

Yunan mitolojisinde tıbbın ve şifanın tecessüm etmiş hâli olarak kabul edilen Asklepios, hastaları iyileştirerek onları ıstıraptan kurtaran bir tanrısai figürdür. En belirgin ve yaygın ikonografik sembolü, bir asaya dolanmış tek bir yılandır (Rod of Asclepius). Bu ilişkinin kökenine dair mitolojik anlatılardan biri şu şekildedir:

“Hasta olarak kendisine başvuran Glaukos'u iyileştirecek ilacı bir türlü bulamamıştır. Bundan bunaldığı bir anda karşısına bir yılan çıkmıştır. Korku içinde, elinde olmadan yerden aldığı bir taşla yılanı öldürmüştür. Bu sırada ortaya çıkan başka bir yılan da ölen yılanın üzerine bir ot koymuştur. Birden canlanan ölü yılan, diğer yılanla birlikte odadan çıkıp gitmiştir. Asklepios, yılanı diriltten o ota Glaukos'u iyileştirmiştir” (Atan, 2011).



Resim 15: Askepion heykeli. Asasında yılanlı betimlenmiştir. (Michael F. Mehnert, 2008 Epidaurus Müzesi).



Resim 17: Asklepios heykeli, Antalya Müzesi. (Demirer ve Yaraş 2016: Lev. 7).



Resim 18: Asklepios ve kızı Hygieia Kabartması. (Ağartan, 2016: 51).

Koruyucu ve Tehditkâr Yılanlar

Yunan mitolojisinde yılan, sadece şifa dağıtan bir figür değil, aynı zamanda hem koruyucu hem de tehditkâr roller üstlenir. Minos Girit uygarlığında ele geçen “Yılanlı Tanrıça” figürinleri, yılanların evi ve sakinlerini koruyan bir motif olarak yorumlanır (Naskali, 2014; Nilson, 1950’den akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2334). Atina’nın efsanevi kurucusu Kekrops’un yarı insan yarı yılan olarak tasviri, onun toprak ana (Gaia) ile bağını ve dolayısıyla yerliliğini vurgular (Erhat, 1996’dan akt. Özgül, 2024: 1001).

Ancak mitolojide daha sık karşılaşılan, yılanın korkutucu ve kahramanların mücadele etmesi gereken bir canavar olarak portresidir. Apollon'un Delfi'deki kehanet merkezini ele geçirmek için öldürdüğü dev yılan Python (Erhat, 2013'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2336; Özgül, 2024: 1001), Herakles'in ikinci görevi olan çok başlı yılan Hydra (Erhat, 2003'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2336; Özgül, 2024: 1002) ve Perseus'un kurtardığı Andromeda'yı tehdit eden deniz yılanı (Campbell, 1995'ten akt. Özgül, 2024: 1001), bu tehditkar yılan imgelerinin başlıca örnekleridir. Troya rahibi Laokoon ve oğullarını boğan deniz yılanlarının betimlendiği ünlü Laokoon Heykeli, yılanın cezalandırıcı ve yıkıcı gücünün sanattaki en çarpıcı ifadesidir (Cömert, 2010; Agizza, 2006'dan akt. Özgül, 2024: 1010-1011). Yine Medusa'nın saçlarının yılanı dönüşmesi ve bakını taş çevirmesi, yılanı ölümcül bir güzellik ve dehşet unsuruyla birleştirir (Özgül, 2024: 1002, 1011).

Yunan mitolojisinde Medusa, (**Resim 19**), Gorgonlar olarak bilinen üç korkunç kız kardeşin arasında ölümlü olan tek üyesidir. En ayırt edici özelliği, saçlarının yerine hareket eden zehirli yılanlara sahip olması ve doğrudan bakışlarının canlıları taş çevirme gücüdür. Bu nitelikleriyle Medusa, antik anlatılarda saf bir tekinsizlik ve yıkıcı bakış motifinin somutlaşmış hâli olarak temsil edilir (Hard, 2004, s. 230). Onun trajik dönüşümünü ve sonrasını anlatan mitolojik öykü, ana hatlarıyla şöyledir:

“Phorkys ile Keto'nun kızlarına Gorgolar denilmektedir. Sthenno, Euryale ve bahtsız Medusa; Medusa ölümlüydü, oysaki kız kardeşleri ne ölüm bilecekti ne de ihtiyarlık. Buna karşılık yalnız Medusa girdi masmavi yeleli tanrının koynuna, bahar çiçekleriyle dolu taze çimenlerde. Perseus, Medusa'yı öldüren kahramandır ve efsaneye göre, Seriphos kralının kızı Danae'ye âşıktır. Kral, Perseus'a kızıyla evlenebilmesi için Medusa'yı öldürmesi gerektiğini söylemiştir. Bunun üzerine yola koyulan Perseus'a Hermes ve

Athena yardım eder. Onu Gorgolara bekçilik yapan Graiaların yanına götürmüşlerdir. Perseus, bunları uyutup Gorgolara yaklaşmanın yolunu bulur. Bunu başarmanın yolu olarak ayağına Hermes'in kullandığı gibi kanatlı sandaletler giymesi, görünmezlik için Hades'in başlığını takması gerektiğini düşünür. Ayrıca, tanrıların verdiği, keskin çelikten bir orakla Gorgoların karşısına çıkar. Üç Gorgodan sadece Medusa ölümlüdür. Diğer kardeşlerine sataşmadan Medusa'yı bulup öldürmesi gerekmektedir.

Gittiğinde üç canavarı uyur vaziyette bulmuştur. Gözlerine bakını taşa çeviren Medusa ile göz göze gelmekten kaçınır. Kanatlı sandaletleriyle havalanarak Athena'nın Medusa'nın üzerine bir kalkını ayna gibi tutmasından faydalanıp Medusa'nın başını kesen Medusa'nın fışkıran kanlarından Pegasos ve Khrysaor doğmuştur. Perseus dönüşte Habeşistan'a varır. Kral Kepheus'un karısı Kassiepeia, güzelliğiyle övünen ve Nereus kızlarına bu anlamda meydan okuyan biridir. Nereus kızları, bu kendini çok beğenmiş Kassiepeia'yı cezalandırması için Poseidon'dan yardım istemiştir. Bunun üzerine Poseidon, Habeşistan'a önüne gelen her şeyi parçalayan bir ejder göndermiştir. Biliciler bu beladan kurtulmanın tek çaresi olarak Kassiepeia'nın kızı Andromeda'nın ejdere yem olarak verilmesini önermiştir. Andromeda bir kayaya bağlanmış ve ejderin gelmesi beklenmiştir. Bu sırada buradan geçen Perseus, kayaya bağlı vaziyette duran Andromeda'yı görür görmez aşık olmuş ve onu çözmüştür. Ejderi de, elmastan yapılmış orağı ile kesmiş, daha sonrasında ise Andromeda ile evlenmiştir. Ancak, Andromeda, amcasının sözlüsüdür. Amca, bir pusu kurarak Perseus'u öldürmek istemiş, fakat Perseus, Medusa'nın başını göstererek onu taşa çevirmiştir (Cömert, 2010).



Resim 19: Didim Apollon Tapınağı, Yılan Başlı Medusa (kulturportali.gov.tr).

Khtonik (Yeraltı) Boyut ve Ölü Kültü

Yılanın yeraltında yaşaması, onu ölüm ve öteki dünya ile ilişkilendirmiştir. Geometrik ve sonraki dönem Yunan seramiklerinde, özellikle mezar vazolarında plastik yılan aplikleri görülür. Bu uygulama, yılanın ölünün ruhunu temsil ettiği veya mezarı koruduğu inancıyla açıklanır (Coldstream, 1968; Dietrich, 1967'den akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2337). Zeus Meilikhios (Yatıştırıcı Zeus) kültüründe tanrı, bazen sakallı bir yılan olarak tasvir edilir ve ölülerin koruyucu tanrısı işlevi görür (Şahin, 2001'den akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2337-2338). Aynı şekilde, Thrak-Phrygia kökenli tanrı Zeus Sabazios da yılanlarla, özellikle de bir kaptan (kantharos) içki içen yılan sahneleriyle birlikte betimlenmiştir

(Şahin, 2001'den akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2338, 2340). Bu sahneler, yılanın yeraltı dünyası ve ölümle olan güçlü bağıı vurgular.

Kültürel Süreklilik, Aktarım ve Dönüşüm

İncelenen coğrafya ve kültürler boyunca yılan sembolizminin izini sürdüğümüzde, çarpıcı bir süreklilik ve paralellikler manzarası ile karşılaşırız. Birbirine dolanmış iki yılan motifi, Sümer'de Ningîşzida'dan, Yunan'da Hermes'in *kerykeion*'una ve Asklepios kültüne kadar uzanır. Deri değıştirme teması, Gılgamış Destanı'ndan, Mısır'ın yeniden doğuş inancına ve Yunan'daki Asklepios şifa kültüne kadar benzer bir anlam yüküyle (gençleşme, yenilenme, ölümsüzlük) tekrarlanır. Ejderha/yılanla yapılan kozmik savaş motifi ise, Babil'de Marduk-Tiamat, Hitit'te Teşup-İlluyanka ve Yunan'da Apollon-Python mücadelelerinde ortak bir mitolojik kalıp olarak karşımıza çıkar.

Bu süreklilik, kültürler arası temas, ticaret ve fikir alışverişı yoluyla gerçekleşen bir aktarımın sonucudur. Örneğin, Minos Girit'indeki Glaukos efsanesi ile Gılgamış hikayesi arasındaki benzerlik (Naskali, 2014'ten akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2334), Doğu-Batı etkileşiminin açık bir göstergesidir. Anadolu, bu kültürel köprü işlevini her dönemde sürdürmüştür. Hitit İlluyanka mitosunun yerel Anadolu masallarına (örneğin Şahmeran), Zeus Sabazios ve Dionysos kültlerinin Thrak-Phrygia bölgesinden Yunan dünyasına yayılması, bu sürecin somut örnekleridir (Kalkan & Deniz, 2021: 2341-2342).

Ancak bu aktarım, körü körüne bir kopyalama değil, yerel ihtiyaçlara, inanç sistemlerine ve sanatsal geleneklere göre şekillenen bir dönüşüm ve uyarlama sürecidir. Aynı yılan motifi, Sümer'de bir yeraltı tanrısının sembolü iken, Yunan'da bir şifa tanrısının ana atribütüne dönüşmüştür. Ouroboros, Mısır'da kozmik

döngüyü simgelerken, daha sonraki Gnostik ve simya geleneklerinde farklı felsefi anlamlar kazanmıştır.

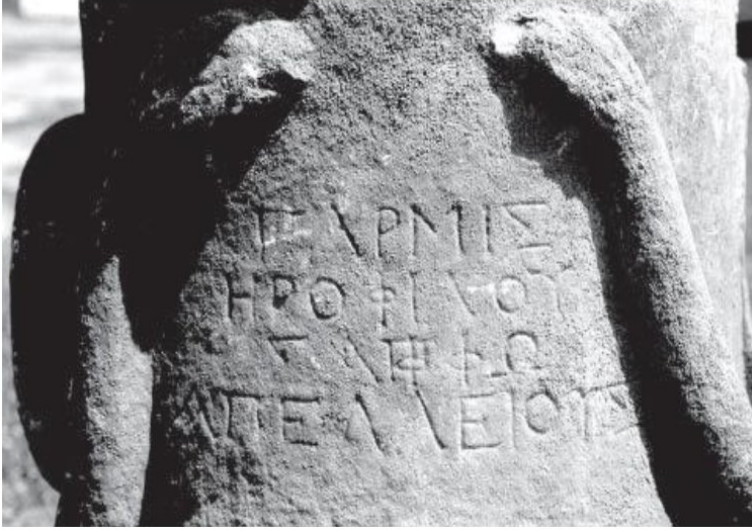
Batı Anadolu'daki “Fallos Taşları” ve Yılan Olasılığı

Batı Anadolu'da, özellikle Lydia ve Phrygia bölgelerinde, tümülüs yığma mezarlarının üzerinde veya yakınında dikili halde bulunan belirli taş dikitler, uzun süredir arkeoloji literatüründe tartışma konusu olmuştur. Genellikle “fallos taşları” olarak tanımlanan ve biçimsel olarak erkek cinsel organını andıran bu anıtsal taşlar, bereket ve doğurganlık sembolizmi ile yorumlanagelmıştır. Ancak, mezar bağlamında bu imgelerin işlevi ve anlamı üzerine tatmin edici bir açıklama getirilememektedir. Kalkan ve Deniz (2021), bu konuya ilişkin yeni ve alternatif bir öneri sunarak, söz konusu dikitlerin ikonografik olarak fallostan ziyade stilize bir yılan figürü olarak yorumlanma olasılığını tartışmaya açar (Kalkan & Deniz, 2021: 2341). Bu öneri, yılanın güçlü khthonik (yeraltı) ve ölü kültü bağlantıları ışığında, mezar alanlarındaki varlığını daha tutarlı bir şekilde açıklayabilir.

Geleneksel Yorum: Fallos ve Bereket Sembolizmi

Batı Anadolu tümülüslerinde karşılaşılan bu dikilitaşlar, (**Resim 20**), biçimsel olarak fallik bir görünüme sahiptir. Roosevelt (2017), Lydia bölgesindeki örnekler için şu yorumu yapar: “*Lydia kökenli olduğu bilinen bu fallik işaretlerin işlevi ve neyi sembolize ettiği bilinmemektedir... Dolayısıyla bunların fallusu temsil ettiği; yeniden doğuş ve bereketle ilişkili kavramlarla bağlantılı olduğu düşünülebilir*” (Roosevelt, 2017: 206; akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2341). Bu geleneksel bakış açısı, fallosun antik dünyada yaygın bir bereket, üretkenlik ve koruma sembolü olduğu gerçeğine dayanır. Ancak sorun, bu sembolün mezar ikonografisinde neredeyse hiçbir başka örneğinin olmamasıdır. Nitekim, mezar stellerinde, lahitlemde veya ölüm temalı vazo resimlerinde fallosun bir ölüm sembolü olarak kullanıldığına rastlanmaz (Kalkan & Deniz, 2021: 2341). Bu

tutarsızlık, geleneksel yorumun yetersiz kalabileceğini düşündürmektedir.



Resim 20: Midas’da bulunan yılan steli. (Blümel, 2004: 34-41; Kalkan ve Deniz, 2021: 2339).

Alternatif Öneri: Khthonik Bir Sembol Olarak Yılan

Kalkan ve Deniz (2021), fallos yerine yılan olasılığını gündeme getirirken, dayanaklarını şu noktalara oturturlar:

Yılanın Mezar Bağlamındaki Güçlü Varlığı: Yılan, Geometrik Dönem’den itibaren Yunan ve Anadolu mezar sanatında (steller, vazolar, lahitler) sıklıkla karşılaşılan bir motiftir. Plastik aplikler olarak mezar vazolarında, mezar stellerinin kenarlarında veya lahit kabartmalarında yer alır. Bu betimlemelerde yılan, ölünün ruhunun koruyucusu, yeraltı dünyasının habercisi veya yaşam-ölüm döngüsünün simgesi olarak kabul edilir (Coldstream, 1968: 60; Dietrich, 1967: 47; akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2337). Zeus Meilikhios ve Zeus Sabazios gibi yılan formunda veya yılanlarla

ilişkili tanrılar da ölü kültü ile yakından bağlantılıdır (Şahin, 2001: 102, 159-160), (**Resim 21**).



Resim 21: Zeus Meilikhios, Kybele ve serpens (Mitropoulou, 1977: 137-138; Kalkan ve Deniz, 2021: 2339).

Yılanın Bereket ve Yenilenme ile İlişkisi: Yılan, fallos gibi, bereket ve doğurganlıkla da ilişkilendirilmiştir. Toprakla ve yeraltıyla olan bağı, onu tarımsal verimlilik ve yenilenmenin sembolü yapmıştır (Naskali, 2014: 20; akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2335). Dolayısıyla, tümölüslerdeki bir sembolün bereket çağrıştırması, onun yılan olması ihtimalini de dışlamaz; hatta iki

anlam katmanını (ölüm/bereket) birleştirerek daha zengin bir sembolizm sunar.

Stilizasyon ve Soyutlama Olasılığı: Antik sanatta, özellikle mezar taşları veya dikitler gibi daha az detaylandırılmış anıtlarda, figürlerin oldukça stilize ve soyutlanmış formlarda betimlenmesi yaygındır. Bir yılanın dik, kıvrımlı formu, belirli bir stilizasyon sonucu fallik bir dikilitaşa dönüşmüş olabilir. Benzer bir soyutlama, Anadolu'daki **ana tanrıça idollerinde** de görülmektedir.

Diğer Görüşler: Mezar Cippus'lar ve Ana Tanrıça İdolları

Konuya ilişkin bir başka akademik görüş, bu taşların mezar cippus'u (mezar işaret taşı) olduğu ve tipolojik olarak Anadolu'nun Neolitik ve Tunç Çağı ana tanrıça idollerinden esinlendiği yönündedir (Christof, 2008: 147-173; akt. Kalkan & Deniz, 2021: 2342). Christof'a (2008) göre, betimlemesiz olan bu grup, Anadolu'nun mermer idollerinin soyut bir devamı olabilir ve MÖ 7-6. yüzyıldan Roma İmparatorluk Dönemi'ne kadar mezar işareti olarak kullanılmıştır (Kalkan & Deniz, 2021: 2342). Bu durumda, nesnenin fallik olmaktan çok, soyut bir insansı form veya koruyucu bir idol olarak anlaşılması gerekir.

Dionysos Kültü ve Bir Mitolojik Paralel

Konuya ışık tutabilecek ilginç bir mitolojik detay, Dionysos kültü ile ilgilidir. Bir anlatıya göre, tanrı Dionysos, ölümler diyarına giderken kendisine yolu tarif eden köylü Polymnos'a bir dileğini yerine getirme sözü verir. Döndüğünde Polymnos'un öldüğünü öğrenen Dionysos, sözünü tutmak için onun mezarına özel olarak yontulmuş bir "phallos" diker (Kalkan & Deniz, 2021: 2342). Ancak, bu hikayenin erken Hristiyan kaynaklarında Dionysos kültünü küçük düşürmek için aktarılmış olabileceği ve "phallos" imgesinin kasıtlı vurgulandığı belirtilir. Dionysos'un kendisi de yeraltı ve yeniden doğuşla (Persephone'nin oğlu olarak) yakından

bağlantılıdır ve ikonografisinde yılan sıkça yer alır. Bu mit, mezar bağlamında fallik bir unsurun varlığını açıklamak için kullanılsa da, aynı zamanda yeraltı-yılan-Dionysos üçgeninin de altını çizer.

Sonuç olarak değerlendirirsek, “Fallos taşları” olarak bilinen dikitlerin gerçekte neyi temsil ettiği sorusu, henüz kesin bir yanıt bulamamıştır. Kalkan ve Deniz’in (2021) önerisi, bu nesnelerin ikonografik kimliğini yeniden düşünmek için değerli bir çıkış noktası sunar. Yılan, hem khthonik bağlantısı (ölüm, yeraltı, ruhlar), hem bereket sembolizmi, hem de mezar ikonografisindeki yaygınlığı ile, bu dikitlerin işlevini fallostan daha tutarlı bir şekilde açıklayabilecek bir adaydır. Ancak, bunun kesin bir kanıtı yoktur ve nesneler soyut mezar cippus’ları olarak da değerlendirilebilir.

Bu tartışma, antik sembolizmi yorumlamanın zorluklarını ve tek bir katı okumanın yetersiz kalabileceğini gösterir. Batı Anadolu tümölüslerindeki bu gizemli dikitler, büyük olasılıkla ölüm sonrası inancı, yeniden doğuş umudunu ve yeraltı güçleriyle kurulan ilişkiyi görselleştiren çok anlamlı nesnelerdir. Fallos, yılan veya soyut idol – hangi okuma tercih edilirse edilsin, bu taşlar, antik insanın ölümle yaşam, yeraltıyla yeryüzü arasında kurmaya çalıştığı sembolik köprünün sessiz tanıkları olarak durmaktadır.

Kutsal Metinlerdeki Yansıma: Tevrat, İncil ve Kur’an-ı Kerim

Yılan sembolizmi, antik mitolojilerden tek tanrılı dinlerin kutsal metinlerine de taşınmış, ancak anlam dünyasında önemli bir daralma ve negatifleşme görülmüştür. Tevrat’ta (Eski Ahit) yılan, Aden Bahçesi’nde Havva’yı baştan çıkararak insanlığın cennetten kovulmasına neden olan, lanetlenmiş ve sürünmeye mahkum edilmiş hilekar bir figürdür (Tekvin, 3: 1-15). Leviathan ise, Tanrı’nın gücünü gösterdiği dev bir deniz canavarı/yılanı olarak tasvir edilir (Hooke, 2002’den akt. Özgül, 2024: 1016). Ancak aynı metinlerde, Musa’nın asasının yılanı dönüşmesi ve tunç yılan heykelinin (Nehuştan) ısırılanları iyileştirmesi gibi (Çölde Sayım, 21: 8-9),

yılanın bir mucize aracı ve şifa sembolü olarak kullanıldığı pasajlar da vardır (Özgül, 2024: 1016-1017). İncil’de yılan, genellikle şeytanla özdeşleştirilir (Vahiy 12:9). Kur’an-ı Kerim’de ise Aden Bahçesi olayındaki baştan çıkarıcı doğrudan “şeytan” olarak anılır (Bakara, 2:36), yılanın adı geçmez. Ancak Musa’nın asasının yılanı dönüşmesi mucizesi benzer şekilde aktarılır (Taha, 20:19-21) (Özgül, 2024: 1017-1018). Genel olarak, tek tanrılı dinlerin metinlerinde yılan, antik dünyadaki pozitif ve çok yönlü anlamlarının çoğunu yitirerek, büyük ölçüde kötülük, hile ve baştan çıkarmanın sembolü haline gelmiştir.

SONUÇ

Bu çalışma, yılan figürünün Neolitik dönemden Antik Yunan’a kadar uzanan süreçteki sembolik yolculuğunu, kültürlerarası bir perspektifle ve kronolojik bir düzen içinde izlemeyi amaçlamıştır. Yapılan analizler, bu evrensel motifin insanlığın kolektif bilinç dışında ne denli köklü ve esnek bir yer ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Yılan, doğası gereği taşıdığı ikiliklerle – ölüm ile yeniden doğuş, zehir ile şifa, yeraltı ile yeryüzü, koruma ile tehdit – insanın varoluşsal ikilemlerini, metafizik arayışlarını ve toplumsal tahayyüllerini somutlaştırmak için tercih edilen başat bir sembol olagelmıştır.

Araştırmanın bulguları, yılan imgesinin anlam haritasının sabit ve tek yönlü olmadığını, aksine dinamik ve çok katmanlı bir yapı sergilediğini göstermektedir. Neolitik tapınakların dikilitaşlarında soyut ve muhtemelen ritüelistik bir işlevle başlayan serüven, tarihsel süreçte farklı uygarlıkların dini, mitolojik ve sosyal sistemleri içinde farklılaşarak zenginleşmiştir. Sümer’de hayat ağacının bekçisi Ningîşzida’nın sembolü olan dolanmış iki yılan, bilgeliği ve kozmik yenilenmeyi temsil ederken, aynı ikonografik form Antik Yunan’da Hermes’in diploması ve ticaret esasına (kerykeion) ve Asklepios’un şifa esasına dönüşmüştür. Bu durum,

sembolik formların coğrafya ve zaman değiştikçe nasıl yeni anlamlar yüklenerek süreklilik kazandığının çarpıcı bir örneğidir.

Öte yandan, yılanın doğal bir fenomen olan deri değiştirme özelliği, neredeyse tüm incelenen kültürlerde benzer bir anlam öbeği etrafında yoğunlaşmıştır: ölümsüzlük, yenilenme ve döngüsellik. Gılgamış Destanı'nda ölümsüzlük otunu çalarak insanı ölümlülüğüyle yüzleştiren yılan, Mısır'da Ouroboros formunda evrenin sonsuz döngüsünün, Antik Yunan'da ise Asklepios kültünde hastalıktan sağlığa geçişin mükemmel metaforu haline gelmiştir. Bu paralellik, insan zihninin temel yaşam ve ölüm temalarını açıklamak için doğadan seçtiği imgelerdeki evrenselliği yansıtır.

Yılan aynı zamanda düzen ile kaos arasındaki ezeli mücadelenin de baş aktörlerinden biri olmuştur. Mezopotamya'da Tiamat, Hititlerde İlluyanka, Mısır'da Apophis ve Yunan'da Python ve Hydra, kontrol edilmesi, yenilmesi veya ritüelistik olarak bastırılması gereken ilksel kaosun, düzensiz doğa güçlerinin tecessüm etmiş halleridir. Bu mitolojik kalıbın farklı kültürlerdeki tekrarı, insan topluluklarının doğal ve toplumsal düzeni anlamlandırma ve sürdürme çabalarının ortak bir ifadesidir.

Anadolu coğrafyası, bu sembolik aktarım sürecinde kritik bir köprü işlevi görmüştür. Neolitik köklerden Hitit mitolojisine, oradan da Batı Anadolu'daki mezar stellerindeki olası yılan temsillerine uzanan izlek, bölgenin kültürel süreklilikteki merkezi rolünü doğrular. Ayrıca, Zeus Sabazios ve Dionysos kültlerindeki yılan imgelerinin Trakya-Frigya bölgesinden Yunan dünyasına yayılması, bu etkileşimin somut kanıtlarıdır.

Sonuç olarak, yılan sembolizmi üzerine yapılan bu disiplinlerarası inceleme, insanlık tarihinin derin katmanlarında saklı ortak bir psikolojik ve kültürel dilin varlığına işaret etmektedir. Semboller, statik ve kapalı anlam birimleri olmaktan ziyade, kültürler arası temas, ticaret ve fikir alışverişi yoluyla sürekli hareket

halinde, yeniden yorumlanan ve dönüşen canlı varlıklardır. Yılan figürü, bu sürecin belki de en yetkin temsilcilerinden biridir. Günümüzde tıp sembolü olarak varlığını sürdürmesi, bu kadim yolculuğun modern dünyadaki sessiz ama güçlü bir yankısıdır. Bu çalışma, bir hayvan imgesinin izini sürmenin ötesinde, insanın anlam arayışının ve kültürel hafızanın zaman ve mekân ötesi bağlarını anlamaya yönelik mütevazı bir katkı sunmayı amaçlamıştır.

Kaynakça

Ağartan, C. A. (2009). Sanat eserlerinde yaşayan bir mit: Sağlık tanrısı Asklepios ve kızı Hygieia. *Zeynep Kamil Tıp Bülteni*, 40(1), 51.

Agizza, R. (2001). *Antik Yunan'da mitoloji* (Z. Z. İlkelen, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Agizza, R. (2006). *Antik Yunan'da mitoloji masallar ve söylenceler*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Atan, Y. (2011). *Akdeniz mitologyasından efsaneler*. Evrensel Basım Yayın.

Atila, N. (2022). Hititçe çivi yazılı metinlerde geçen yılan üzerine bir inceleme. *Erciyes Akademi*, 36(1), 69–81.

Ateş, M. (2012). *Mitolojiler ve semboller “Ana Tanrıça ve Doğurganlık”*. Milenyum Yayınları.

Black, J., & Green, A. (2003). *Mezopotamya mitolojisi sözlüğü tanrılar, ifritler, semboller*. Aram Yayıncılık.

Blümel, W. (2004). Neue Inschriften aus Karien II: Mylasa und Umgebung. *Epigraphica Anatolica*, 37, 1–42.

Bryce, T. (2003). *Hitit dünyasında yaşam ve toplum* (M. Günay, Çev.). Dost Kitabevi.

Campbell, J. (1992). *Batı mitolojisi (Tanrının maskeleri)* (K. Emiroğlu, Çev.). İmge Kitabevi.

Carlier, L. (2000). Perseus. In Y. Bonnefoy (Ed.), *Mitolojiler sözlüğü* (L. Yılmaz, Çev.). Dost Yayınları.

Christof, E. (2008). An ikonische Grabmarker in Kleinasien:

die sog. "Phallossteine". *Epigraphica Anatolica*, 41, 147–173.

Coldstream, J. N. (1968). *Greek geometric pottery*. Cambridge University Press.

Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. De Ki Basım Yayım.

Çelik, B. (2016). Snake figures in the Pre-Pottery Neolithic period. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 8(31), 225–233.

De Martino, S. (2006). *Hititler* (E. Özbayoğlu, Çev.). Dost Kitabevi.

Demirer, Ü., & Yaraş, A. (2016). Yelten Asklepiosu. *Seleucia*, 6, 45–59.

Dietrich, B. C. (1967). *Death, fate and the gods*. The Athlone Press.

Domurcaklı, C. (2021). Göbeklitepe betimlemelerinde iyinin ve kötünün ötesinde bir hayvan: Yılan. *The Meriç Journal*, 5(14), 146–166.

Eliade, M. (2003). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi-I* (A. Berktaş, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Erden, C. (2016). *Dünya mitlerinde yılan* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Erhat, A. (2003). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Gardin, N., & Olorenshaw, R. (2014). *Larousse semboller sözlüğü* (B. Akşit, Çev.). Bilge Kültür Sanat.

Gezgin, İ. (2021). *Sanatın mitolojisi: Sanat ne anlatır? (Mağara duvarlarından antikçağın sonuna)*. Redingot Kitap.

Hañçerliođlu, O. (2013). *Dünya inançlar sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Hard, R. (2004). *The Routledge handbook of Greek mythology: Based on H.J. Rose's "Handbook of Greek Mythology"*. Routledge.

Hart, G. (2005). *The Routledge dictionary of Egyptian gods and goddesses*. Routledge.

Hart, G. (2010). *Mısır mitleri* (M. S. Türk, Çev.). Phoenix Yayınevi.

Heidel, A. (2000). *Enûma Eliş (Babil yaratılış destanı)* (İ. Birkan, Çev.). Ayraç Yayınevi.

Hoffner, H. A. (1998). *Hittite myths*. Society of Biblical Literature.

Hooke, S. H. (2002). *Ortadoğu mitolojisi* (A. Şenel, Çev.). İmge Yayınevi.

Hornung, E. (2006). *Kadim Mısır* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Kabalcı Yayınları.

Kalkan, H., & Deniz, Ö. (2021). Yılan figürü ve sembolizm. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(3), 2328–2344.

Karauğuz, G. (2015). *Hitit mitolojisi*. Çizgi Kitabevi Yayınları.

Karul, N. (2022). 2021 yılı Sayburç kazıları. In *44. Kazı Sonuçları Toplantısı* (Cilt 3, ss. 41–50). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Kılıç, Y. (2013). Eternity seeking in the myths of ancient nations (Some plants, water and animals as a symbol of eternity). In

O. Strelova, I. Hristov, M. Coşkun, & K. Yılmaz (Ed.), *The science and education at the beginning of the 21st century in Turkey* (Cilt 3, ss. 383–400). St. Kliment Ohridski University Press.

Kitchell, K. F. (2014). *Animals in the ancient world from A to Z*. Routledge.

Lise, G. (1986). *Mısır sanatını tanıyalım* (E. Solay, Çev.). İnkılap Kitabevi.

Mccall, H. (2011). *Mezopotamya mitleri* (B. Baykara, Çev.). Phoenix Yayınevi.

Mellaart, J. (1988). *Yakındoğu'nun en eski uygarlıkları* (B. Altınok, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Mitropoulou, E. (1977). *Deities and heroes in the form of snakes*. Pyli Editions.

Naskali, E. G. (2014). *Yılan kitabı*. İstanbul Kitabevi.

Nilson, M. P. (1950). *The Minoan Mycenaean religion and its survival in Greek religion*. Biblio and Tannen Publications.

Özgüç, N. (2003). *Hatti efsanesi yılan İlluyanka'nın tasvir sanatında yorumu*. Türkiye Bilimler Akademisi.

Özgül, E. (2024). Eskiçağ mitolojisinde ve tasvirlerinde “yılan” figürü. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34, 991–1026.

Powell, B. B. (2018). *Klasik mitoloji* (S. O. Çavuş, Çev.). Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Retief, F. P., & Cilliers, L. (2005). Snake and staff symbolism and healing. *Acta Theologica*, 7, 189–199.

Roosevelt, C. H. (2017). *Gyges'ten Büyük İskender'e Lydia arkeolojisi*. Koç Üniversitesi Yayınları.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi* (K. Akten, E. Cengiz, G. Ergin, & A. Yıldırım, Çev.). İmge Kitabevi.

Salapata, G. (2006). The tippling serpent in the art of Lakonia and beyond. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 75(4), 544–557.

Schmidt, K. (2007). *Göbekli Tepe* (R. Aslan, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Skinner, A. C. (2001). Serpent symbols and salvation in the ancient Near East and the Book of Mormon. *Journal of Book of Mormon Studies*, 10(2), 42–71.

Sümer, N. (2016). Dinsel ve mitolojik bir sembol olarak yılan. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 43, 275–288.

Şahin, N. (2001). *Zeus'un Anadolu kültleri*. Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.

Tahberer, B. (2005). *Antik Kilikya sikkelerinde Asklepios kültü* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Çukurova Üniversitesi.

Turgut, M. (2017). Hitit dini ritüellerinde kadınların görevleri ve rolleri. In G. Şimşek, D. B. Malay, & M. E. Yıldız (Ed.), *Kültürel miras ve kadın* (ss. 69–82). Adnan Menderes Üniversitesi Yayınları.

Ünal, A. (2003). *Hititler devrinde Anadolu II*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Veenker, R. A. (1981). Gilgamesh and the magic plant. *The Biblical Archaeologist*, 44(4), 199–205.

Yöndemli, F. (2004). *Tarih öncesinden günümüze yılan*. Piramit Yayıncılık.

Yöndemli, F. (2006). *Hayat ağacı, ejder, yılan*. Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

BÖLÜM 2

ANADOLU VE MEZOPOMYA SANATLARI IŞIĞINDA; MÖ III. BİNDEN İTİBAREN DÜŞMAN (SAVAŞ) TASVİRLERİNİN ORTA DEMİR ÇAĞI SONUNA KADAR YANSIMASI

DİLARA DEMİRTAŞ¹

Giriş

Savaş, insanlık tarihi için kaçınılmaz bir yazgıdır. Öyle ki insanoğlu arasındaki ilk düşmanlık Hz. Adem'in oğulları Habil ve Kabil'e dayandırılmaktadır (Bkz. Kuran-ı Kerim Maide Suresi, 27-31. Ayetler). Yeryüzünde insanoğlunun toplu yaşadığı her kesimde yaşanmış ve yaşanması muhtemelen olan savaşların yazılı olarak ilk kayıtları MÖ IV.-III. Binde Proto-Sümer, Sümerler dönemine tarihlendirilmektedir ((Köroğlu, 2011).

MÖ III. Bin, Mezopotamya ve Anadolu Bölgesi'nde büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Mezopotamya topraklarında Sümerlerin kültür sanat ve siyasal anlamda gerçekleştirdiği reformlar, Anadolu'da ise “beylik” düzeninin kurulması ile altın çağlardan biri yaşanmaktadır. Mezopotamya'da MÖ IV.-III. Binde yazının keşfi, artan ekonomik güç ile birlikte belirli bir siyasal

¹ Dr. Öğr. Ü., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Arkeoloji, Orcid: 0000-0003-2347-8229.

otorite oluştuğu açıktır. Anıtsal tapınaklarda yaşayan rahip sınıfın yönetimde söz sahibi olması ile tanrıların desteklediği bir “rahip kral” figürü doğmaya başlamıştır. Bu figürün silindir mühür ve çeşitli küçük buluntular üzerinde Mö 4000-3000 yılları arasında betimlenmesi de bilgiyi doğrulamaktadır. İlk olarak Susa, sonrasında Uruk ve Mısır Naqara’da görülen bu rahip krallar, pastoral sanattanyksel sanata geçişin temsilcileridir (Ataç, 2015, s. 424). Susa’da (M 3300-3000) bulunan bir silindir mühür üzerinde sakallı, saçları topuz biçimli olasılıkla rahip kral ok atar pozisyonunda resmedilmiştir (Fig. 1). Karşısında ok yemiş durumda son derece canlı işlenen çıplak düşman askeri ve hemen yanında yerde yatan düşmanların gösterildiği bu sahnenin solunda mimari bir yapı (olasılıkla tapınak) bulunmaktadır. Düşman askerinin rahip kraldan farklı işlenişi, canlı anlatımı ile bu sanat anlayışı, M I. Binde Mezopotamya ve Anadolu düşman tasvirlerine ışık tutmaktadır (Hansen, 2003, s. 24).

Figür 1: Susa I silindir mühür baskısı



Kaynak: Hansen, 2003: 24, Fig. 8.

Özellikle Uruk Dönemi (M 4000-3100), kara, deniz ulaşımı üzerine kurulan ticaret ağı, anıtsal mimari ve tarımsal faaliyetlerdeki gelişim ile son derece güçlü bir dönemdir (Köroğlu, 2011: 49). Uruk kentinde yaşanan bu gelişim, kent devletlerinin ortaya çıkmasına

öncülük etmiştir. Ekonomik faaliyetlerdeki gelişim beraberinde anlaşmazlıkları getirmiş ve savaşlar kaçınılmaz olmuştur. Bu döneme kadar görülen görsel sanatlarda pastoral konular hâkimken, yerini daha tehditkâr ve öyküsel anlatıma dayalı “savaş-av” konuları almaya başlamıştır. Sanatta tercih edilen değişim ilk olarak silindir mühürlere yansımıştır. Tasvir edilemeye başlanan “rahip kral ve av-savaş” sahneleri, ticari ürünlerin ulaştığı bölgelerde ve siyasal kaynaklı belgelerin muhataplarına âdete bir gözdağıdır. MÖ 3300-3000 yıllarına tarihlendirilen mühür baskıları üzerinde görülen savaş sahnelerinde oldukça büyük resmedilen “rahip kralın” düşman askerlerini düşürdüğü “acınası” durum Mezopotamya propaganda sanatının şafağıdır (Hansen, 2003: 23-24). Hükümdarın avcı ve savaşçı karakterinin yanı sıra düşmanların çıplaklığı ve kimliksizliği, Kuzeybatı İran’da Susa’dan alınan bir bezeme ögesi gibi durmaktadır (Hansen, 2003: 23).

Erken Hanedanlar Dönemi I-III (MÖ 1900-2350) ile birlikte başlayan kent devletleri süreci, 18 büyük 35 kentin Güney Mezopotamya topraklarında gelişim gösterdiği bir dönemdir. Kent ekonomilerinin çoğunlukla tarıma dayandığı kentlerin mimari, marangozluk, çömlekçilik ve maden sanatı açısından ileri bir düzeyde oldukları görülmektedir. Mezopotamya’nın bu zenginliği, farklı etnik kökenden halkların bölgeyi bir cazibe merkezi olarak görmesine neden olmuş ve göçler başlamıştır (Çığ, 2011: 136-138; Köroğlu, 2011: 65-67). Artan göçler, kent devletlerinin sayılarındaki fazlalık da savaşları kaçınılmaz kılmıştır. Tunç madeninin kullanımı sayesinde savaş aletlerinin daha sağlam yapısı da savaşlarda üstünlük mücadelesinin şiddetlenmesine neden olmuştur. Savaşların galibi olmak, kadim Mezopotamya topraklarında daha çok söz sahibi olmak demektir. Bu nedenle de savaş yalnızca anı yaşanan, ekonomik bir getiri olmaktan çıkmıştır. MÖ III. Bin siyasal gelişim ve değişimlerin yanı sıra sanatta “propagandanın” gelişimine etki etmektedir (Bkz. Frankfort, 1970: 70-75; Parot, 1970: 16).

MÖ 2500 yıllarına tarihlendirilen, Lagaş kralı Eannatum'a ait Tello'da bulunan Akbabalar Steli Umma'ya düzenlenen savaşın yatay panolara aktarılmış erken örneklerini oluşturmaktadır. Kralın düşman askerlerinin üzerine basarkenki betimi, savaş arabaları ve zırhlı askerlerin komuta edilmesi gibi “öyküsel” anlatım, şimdiye kadar bilinen en erken savaş sahnelerinden biridir. Sahnede tanrı figürlerinin kullanılması, MÖ III. Binde artan savaşlarda silahsal gücün yanında psikolojik bir savaş taktığının varoluşuna işaret eder (Frankfort, 1970: 71). Sümer Er Hanedanlar Dönemi III (2400) yılına tarihlendirilen ve bir müzik aletinin kutusu olduğu anlaşılan “Ur Standardı” üzerinde savaş ve barış sahnesi öyküsel bir anlatımla betimlenmiştir. Savaş sahnesinde Akbabalar Steli ikonografisinde olduğu gibi düşman askerlerin üzerine basılması, MÖ I. Bine kadar sürecek ikonografinin de bilinen ilk temsilcisi durumdadır (Hansen, 2003: 98).

Mari'de Erken Hanedanlar Dönemi sanat eserleri üzerinde de Ur standardını andıran sahnelere rastlamak mümkündür. Benzer ikonografik detaylar ile işlenen savaş sahnelerinde soylu-askerler genellikle süslü kıyafetler içerisindeyken düşman askerleri çıplak ve kimliksizdir (Cholidis, 2003: 159, Kat. No. 101). Ebla'da MÖ III. Bin'e tarihlendirilen kalker bloklar üzerine de son derece acımasız savaş sahnelerinin bezendiği görülmektedir (Matthiae, 2003: 175, Kat. No. 115). Kalker blok üzerinde sivri miğferli üzerinde rozetlerle süslü, kemerli kısa bir tunik giyen asker, çıplak düşman askerinin boğazına hançer sokarken betimlenmiştir. Hançerin boğazdaki görüntüsü, düşman askerinin soylu askerın bacağını tutarak bu darbeyi engellemeye çalışmasına kadar son derece öyküsel tarzda anlatılan eserin devamında tutsak askerlerin kesilmiş kafaları resmedilmiştir. Üzerinde ucu püsküllü tunik tutan savaşçının elinde kafası kesilmiş durumda iki asker görülmektedir. Bir diğer parçada ise vurulmuş durumda çıplak düşman askerleri Ebla askerlerinin önlerinde yatar pozisyonda canlı bir anlatımla işlenmiştir (Fig.2a-c)

(Matthiate, 2003: 174-176.). Benzer sahneleri Yeni Asur Sanatın'da görmek mümkündür.

Figür 2a-c: Ebla'da MÖ 2400-2350 yıllarına tarihlendirilen kireçtaşı plaklar



Kaynak: Matthiate, 2003: 175-176, Kat No. 115c-d

Sanatta görülen bu yeni konu Sümerler sonrasında Mezopotamya'da özellikle Akad (Naab, Nager, 1934: 1. vd naram sin steli keşfi) ve Orta Asur Dönemi'nde (Sevin, 2010: 8-10) savaş sahneleri ve bu sahnelerde yer alan düşman askerlerinin ikonografik detaylarını görmek mümkün olmuştur. MÖ III. Binden itibaren Mısır (Roth, 2015: 164), Kuzey Suriye (Parot, 1970: 17), Anadolu (Özgüç, 1965: 36) topraklarına yayılım göstermiştir.

Mısır sanatında savaş sahneleri, MÖ IV. Bin itibari ile işlenmeye başlamış gibi görünmektedir. Naqada II (MÖ 3500-3200) Gebel el-Arak'da bulunan bir bıçak kını üzerinde yer alan sahnede etkileyici bir savaş sahnesi resmedilmiştir (Fig.3) (Ataç, 2015: 426).

Figür 3: Naqara II Dönemi'ne tarihli savaş sahnesi



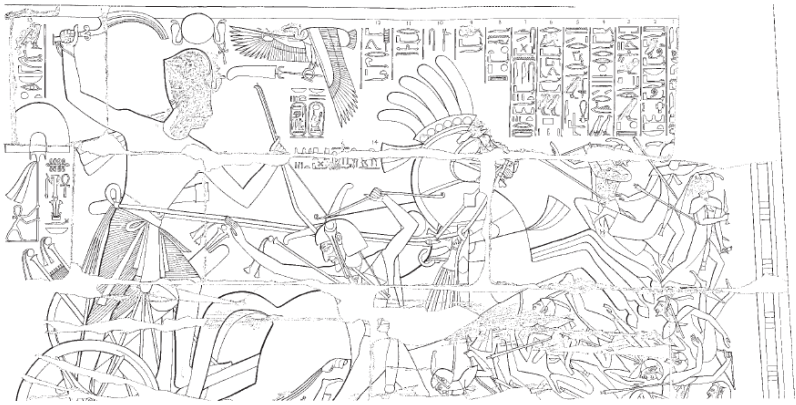
Kaynak: Ataç, 2015: 426, Fig. 22.2

Daha sonra MÖ III-II. Binden itibaren duvar kabartmaları ve resimlerinde görülmektedir. Özellikle tapınak duvarlarını süsleyen resimlerde Mezopotamya sanatı ile benzer şekilde düşman askerlerinin aşağılandığı konuları görmek mümkündür. Ancak Mısır'da düşman tasvirlerinde genellikle kıyafet detayları, saç-sakal stilleri düşman askerlerinin ırksal özelliklerini daima yansıtmaktadır. Çıplak betimlemeler söz konusu olmasına rağmen düşman askerlerinin kimliklerinin açıkça belli edilmesi aşağılama sanatının bir başka tercih noktasıdır (Poo, 2005: 55).

Gerek ten renkleri gerekse giyiniş tarzları ile düşman askerleri Mısır Eski Hanedanlık Dönemi (MÖ 2498-2345) Abu Sir'de Sahure Tapınak duvarlarında görmek mümkündür (Roth, 2015: 164). Hititli ve Nubiyalı düşmanların elleri ve kolları bağlı durumdaki işlenişi, Uruk'da MÖ 3500 yıllarında görülen silindir mühür sahnelerine benzerlik göstermektedir. Mısır 9. Hanedanlık krallarından Seti I (MÖ 1294-1279) ve II. Ramses (MÖ 1302-1212)

Dönemi’nde de Loxor tapınak duvarlarında Er Hanedanlar Dönemi arabalı savaş sahnelerinin benzerleri resmedilmiştir. Seti I Dönemi’ne tarihlendirilen ve Libyalılarla savaşın anlatıldığı rölyef üzerinde kral ve savaş arabası düşman askerlerinden çok daha büyük olarak işlenmiştir. Kral elinde kılıcı ile düşman askerleri üzerine yürümekte olup düşman askerleri çoğunlukla çıplak olarak savaş arabası altında betimlenmiştir (Fig.4) (Spalinger, 2005: 194, Fig. 2.1).

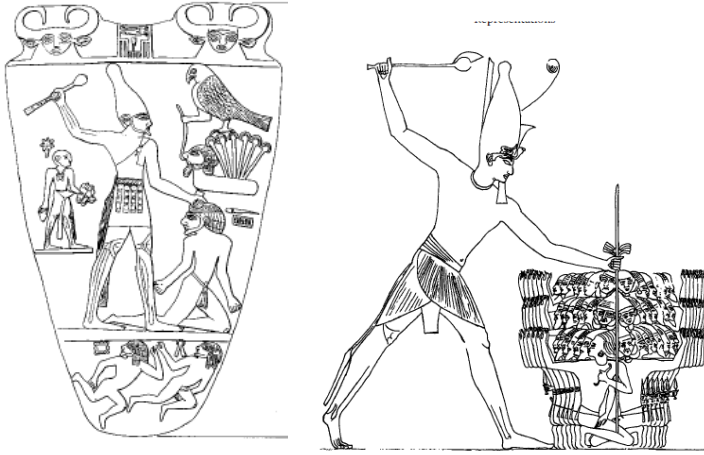
Figür 4: Mısır tapınak duvarlarında resmedilen savaş sahnesi.



Kaynak: Spalinger, 2005: 193, Fig. 2.1.

Mısır sanatında görülen ve bu sanattan Mezopotamya sanatına aktarılan bazı düşman tasvirleri de söz konusudur. Genellikle firavunla, sayıları değişen düşman askerleri saçlarından veya kendilerine bağlanan bir çubuk yardımı ile tutularak onlara hâkim olduklarını göstermektedir. Düşman askerleri çıplak veya ırksal özelliklerini yansıtan kıyafetlerle betimlenmektedir. Ayrıca sahnelerde daime aman diler pozisyonunda son derece aciz bir tarzda işlenmeleri Mısır propaganda sanatı özelliklerini taşımaktadır (Fig. 5) (Poo, 2005: 55, Fig. 3.3). Bu sanat anlayışı Asur’da duvar resimleri ile Geç Hitit kabartmalarında görülmüştür (Sevin, 2010: Res. 124).

Figür 5: Mısır Erken Hanedanlık Dönemi düşman askerleri tasvirleri



Kaynak: Poo, 2005: 57, Fig. 3.4

Düşman tasvirleri, MÖ II. Binde Levant Bölgesi'nde de görülmeye başlamıştır. MÖ II. Bine tarihlendirilen fildişi bir panel üzerinde kralın huzuruna çıkarılan çıplak, miğferli iki düşman askeri görülmektedir. Elleri savaş arabasına koşulan ata bağlanan iki düşman askerinin bu işleniş biçimi değişmeden Demir Çağı'na kadar kullanılmıştır (Fig. 6) (Frankort, 1970: 159).

Figür 6: Megiddo'da bulunan fildişi plaka



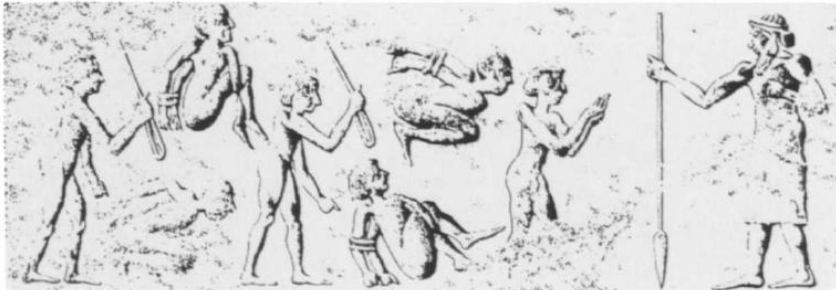
Kaynak: Frankurt, 1970: 159, Fig. 75

MÖ III. Binden İtibaren Mezopotamya'da Görülen Düşman (Savaş) Tasvirleri

Uruk Dönemi (MÖ 4900-3100)

Mezopotamya’da şimdiye kadar bilinen en erken düşman tasviri, MÖ 4. Bin yılın sonuna tarihlendirilmektedir. Uruk kentinden bulunan iki pişmiş toprak silindir mühürlerden birinin üzerinde sahnenin sol tarafında elinde mızrak tutan bir rahip kral yer almaktadır. Topuz şeklinde saçları ve başında diademi ile sakallı rahip kral ve uzun elbiselidir. Elinde mızrak tutan figürün önünde ise biri ayakta aman diler pozisyonda çıplak ve sakalsız, diğerleri kolları arkadan bağlanmış çok sayıda düşman askeri resmedilmiştir. Sahnenin orta ve sonunda yer alan ellerinde mızrak tutan çıplak figürlerin kimliği anlaşılamamaktadır. Ancak düşman askerlerine saldırır pozisyonda işlenmeleri, asker olabileceklerini göstermektedir. Düşman askerlerinin sakalsız ve çıplak oluşu, kral figüründen daha küçük boyutlu işlenişi propaganda sanatının temellerinin daha MÖ 4. Binde atıldığını gözler önüne sermektedir (Fig. 7) (Hansen, 2003: 23).

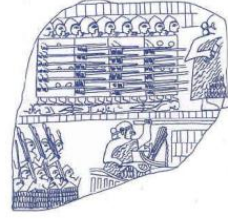
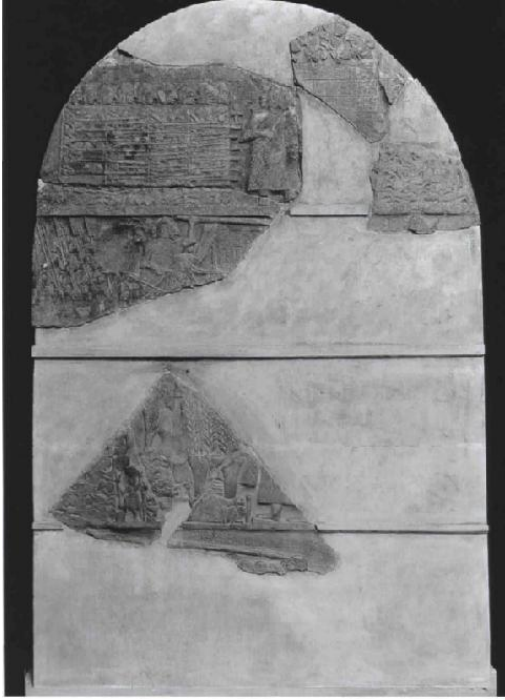
Figür 7: Geç Uruk Dönemi’ne ait silindir mühür baskısı



Erken Hanedanlar Dönemi IIIa-b (2550-2350)

Erken Hanedanlar Dönemi, Mezopotamya sanatının geliştiği dönemlerin başında gelmektedir. Bu dönemde sanatsal faaliyetler daha çok öyküsel anlatım tarzında oval steller, silindir mühürler veya müzik kutusu gibi farklı aletler üzerine resmedilmiştir. Artan savaşlar nedeni ile konu çoğunlukla güçlü kral ve bu güce yenik düşen düşman askerlerinden oluşmaktadır. Bu anlayışta işlenen ilk eser MÖ 2550-2450 yıllarına ait Lagaş Girsu kentinde bulunan “Akbabalar Steli”dir. Lagaş kralı Eannatum’un Lagaş sınırlarını taciz eden Ummalılara karşı düzenlediği seferin anlatıldığı stel öyküsel bir anlatım içermektedir. Çift yüzlü işlenen stelin ilk sahnesinde sol tarafta uzun giysili kral, ellerinde boydan kalkanları ile korunan miğferli askerleri resmedilmiştir. Askerler, yerde yatan vurulmuş çıplak düşman askerlerinin üzerlerine basmaktadır. Hemen alt sahnede ise savaş arabası içerisinde yer alan kral ve gerisindeki askerler zafer alayında betimlenmiştir. Sahnenin sağ tarafında akbabalar ve aslanlar çıplak düşman askerlerini parçalamaktadır. Sahnenin en altında, Eannatum, düşman askerlerinin gömülmesini komuta ederken işlenmiştir. Ayrıca bu sahne içerisinde tanrı Ningirsu’ya bir öküz kurban sunulması da öyküsel bir anlatım ile betimlenen bir diğer olgudur (**Fig. 8**) (Frankfort, 1970: 75; Hansen, 2003b: 189-191, Fig. 52).

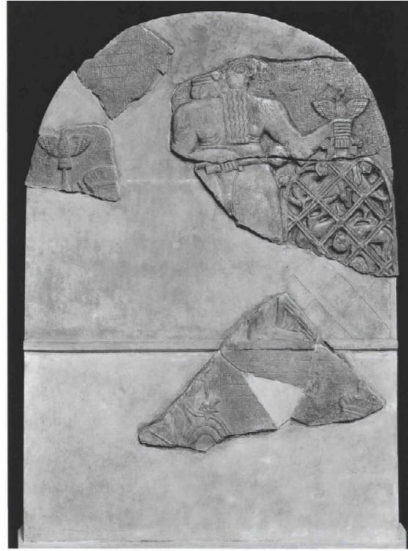
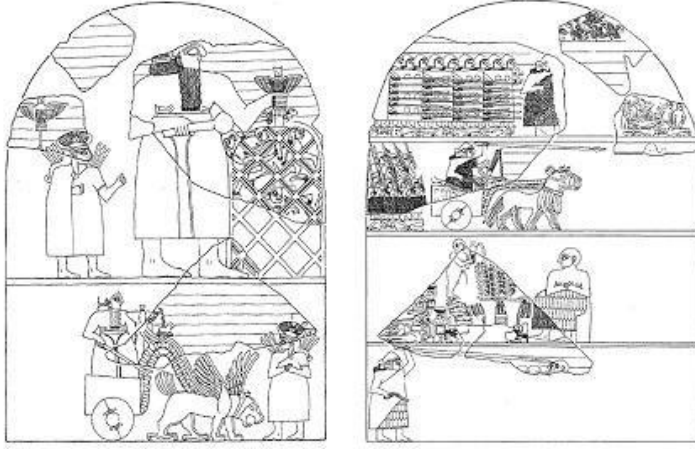
Figür 8: Akbabalar Steli



Kaynak: Frankfurt, 1970: Fig. 74-75; Sevin, 2010: Res. 1.

Sahnenin arka tarafında tanrı Ningirsu'nun çıplak düşman askerlerini bir kafes içerisinde elinde tutarken betimlenmiştir. Sakallı ve oldukça büyük işlenen tanrı savaşın mutlak galibi olarak betimlenmeye çalışılmıştır (**Fig. 9**) (Frankfort, 1970: 71-72).

Figür 9: Akbabalar Steli ön ve arka yüz

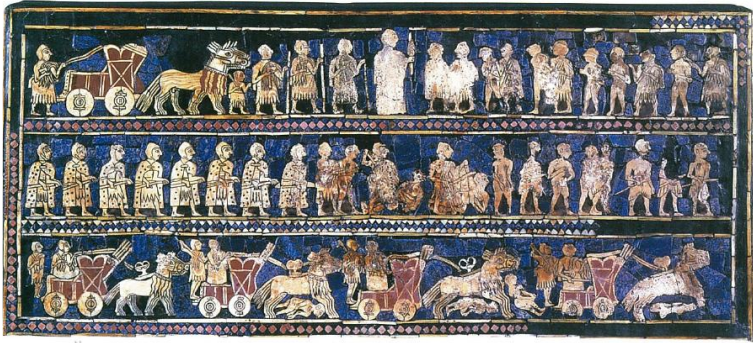


Kaynak: Hansen, 2003b: 191.

Ur Kraliyet Mezarlığı'nın ünik eserleri arasında yer alan PG 779 No'lu mezarda ortaya çıkarılan Ur Standardı, Orta Demir Çağı'na kadar sürecek olan düşman tasvirlerinin en erken örneğini oluşturmaktadır. Bir müzik aletinin kutusu olan üçgen formlu kutunun üzerinde deniz kabukları, lapis lazuli, akik taşların bitumen

ile yapıştırılması sonucu oluşturulmuştur. Bir tarafından savaş diğer tarafından barış sahnelerinin yer verildiği eserin savaş yüzü üç frizden oluşmaktadır. İlk frizde eşekler tarafından çekilen bir savaş arabası ve yaya askerlere doğru yürüyen esirler, ikinci frizde miğferli asker betimlemeleri ve üçüncü frizde ise iki savaş arabası ile savaş arabalarının altlarında çıplak düşman askerleri yer almaktadır. Savaş arabası içerisinde biti sürücü diğeri asker olmak üzere iki kişi bulunmaktadır. Elinde miğfer tutan askerin bulunduğu aracı çeken eşeklerin altında ve hemen önünde çıplak düşman askerleri bulunmaktadır. Barış sahnesinde bu savaşın galibi olarak taşınan ganimetler ve arkalıksız tahtlarda kral ve soyluların resmedildiği bu canlı anlatım Mezopotamya sanatının dönüm noktasıdır (Fig. 10) (Frankfort, 1970: 74; Hansen, 1998: 44).

Figür 10: Ur Standardı savaş sahnesi



Kaynak: Hansen, 1998: 44, Fig. 36a.

Mari’de Erken Hanedanlar III Dönemi’nde benzeri şekilde düşman tasvirlerini görmek mümkündür. MÖ 2400 yıllarına tarihlendirilen kireçtaşı bir pano üzerinde yer alan sahnede, elinde silahı ile uçları püsküllü bir etek ve üzerinde süslü bir şal ile betimlenen askerin yönlendirdiği üst bedeni çıplak birbirlerine sopalar ile bağlanmış düşman askerlerinin olasılıkla huzura kabul sahnesi yer almaktadır. Düşman askerlerinin ön ve arkasında figürlerin kıyafet detayları soylu olduklarını gözler önüne

sermektedir. Ancak düşman askerlerinin çıplak, sakalsız ve kimliksiz işlenişi yine Mezopotamya sanatının bir etkisidir (**Fig. 11**) (Parot, 1970 16, Pl. 22).

Figür 11: Mari’de bulunan kiraçtaşı mozaik levha



Kaynak: Parot, 1970: Pl. 20-22.

Mari Sarayı, 49. Koridor, 52. Oda içerisinde bulunan deniz kabuğundan levha üzerinde bir asker ve düşman askeri-mahkûm betimi görülmektedir. Başında miğferi bulunan üzerinde püsküllü uzun bir elbise ve şalıyla asker, özenli bir işçilik göstermektedir. Askerin elinde ucuna bir flama takılmış mızrak yer almakta, sol eli düşmanın ensesindedir. Düşman askeri çıplak ve kimliksiz olarak işlenmiştir. Kolları bir halat ile gövdesine bağlı olarak işlenen düşmanın yüz hatları askerin yüz hatları ile benzerdir. Erken Hanedanlar Dönemi MÖ 2550-2250 yıllarına tarihlendirilen eser, Sümer sanatının yansımalarını taşımaktadır (**Fig. 12**) (Cholidis, 2003: 157, Kat. No. 9).

Figür 12: Mari Sarayı 'nda bulunan deniz kabuğu pano



Kaynak: Cholodis, 2003: Kat. No. 97.

Mari'de deniz kabuğu bir levha üzerinde kazıma tekniğinde canlı bir savaş sahnesi betimlenmiştir. Sahnede elinde boydan oval bir kalkan tutan askerin başında konik bir miğfer bulunmaktadır. Hemen arkasında yer alan benzer şekilde betimlenen asker, sağ üst köşede çıplak durumdaki düşman askerine ok atmaktadır. Öyküsel anlatım ile betimlenen bu sahnede düşman askerlerinin kimliksiz işlenişi bir gelenek haline dönüşmüştür (**Fig. 13**) (Cholodis, 2003: 158, Kat. No. 98).

Figür 13: Mari 'de bulunan deniz kabuğu levha



Kaynak: Cholidis, 2003: 158, Kat. No. 98.

Mari Ninni-Zaza tapınağı içerisinde, Ur Standardı'nda yer alan sahnenin benzeri bir düşman tasviri görülmüştür. Deniz kabuğundan yapılan pano üzerinde savaş arabası üzerinde iki asker bulunmaktadır. Savaş arabasının çektiği eşeklerin altında ise çıplak bir düşman askeri yer almaktadır (**Fig. 14**) (Cholidis, 2003: 159, Kat. No. 100).

Figür 14: Mari Ninni-Zaza Tapınağı'nda bulunan deniz kabuğu pano



Kaynak: Cholidis, 2003: 159, Pl. 100a-b.

Akad İmparatorluğu (MÖ 2350-2150)

Sümer kentlerine yaşanan en büyük göç hareketi, Erken Hanedanlar Dönemi'nde Sami kökenli haklar tarafından gerçekleşmiştir. Bu halkların bölge hâkimiyeti Mezopotamya kültü sanat ve siyasi hayatında kesinti yaratmamış, aksine gelişiminde katkı sağlamıştır (Köroğlu, 2011: 75-76). Sümer kent devleti kültürleri özümseyen ve sanatsal faaliyetlerde başarılı olan Akad İmparatorluğu'nun benimsediği figüratif bezemenin başında propaganda sanatı gelmektedir. Rimush ve Manishtusu sonrası tahta geçen ve 36 yıl tahtta kalan Naram-sin sanatsal faaliyetlerinde propaganda sanatına sıkça başvurulmuştur.

Akad Kralı Rimush Dönemi'ne (MÖ 2244-2336) tarihlendirilen Girsu (Tello)'da bulunan bir taş kabartma, Akad Sanatının Sümer sanatından etkilenilen savaş-düşman tasvirlerinin görüldüğü en güzel örnekleri yansıtmaktadır. Kireçtaşı bir taşın her iki yüzüne frizler halinde işlenen eserde kırık olan ilk parça üzerinde ellerinde mızraklar tutan uzun etekli Akad askerleri görülmektedir. Hemen alt sahnede olasılıkla kral figürü, düşman askerlerine ok atar şekilde betimlenmiştir. Uzun süslü kıyafetler içerisindeki kralın

sırtında bir sadak, sadağından sarkan silahı görülmektedir. Figürün ayakları altında sakallı çıplak bir düşman askeri dinamik biçimde betimlenmiştir. Bu figürlerin önünde Akadlı asker, çıplak, sakallı düşman askerinin boğazına hançer ile saldırmaktadır. Kırık olan parça üzerinde sahnenin tekrarlandığı anlaşılmaktadır. En alt kısımda ise sakallı Akad askeri mızrakla bir düşman askerini öldürmektedir. İkinci parça son derece kırıktır. Ancak ikinci frizde beli kemerli kısa bir tunika giyen askerin çıplak düşman askerini bağlayarak ilerlediği, kralın ise aman dileyen bir düşmanı mızrağı ile yaralamaktadır. Canlı bir anlatım halinde yer alan sahne, Sümer sanatından esinlenerek işlenmiştir (Fig. 15) (Parot, 1948: 133-134; Foster, 1985. 15-30, Pl. IIa-b).

Figür 15: Tello 'da bulunan Rimush steli



Kaynak: Foster, 1985: Pl. IIa-b

Sippar'da bulunan, MÖ 2200-2184 yıllarına tarihlendirilen Naram-Sin steli bu sanatın güzel bir örneğidir. Kralın Lullubş kralı Satuni'ye karşı düzenlediği seferin resmedildiği stelde Sümer sanatında görülen frizler ortadan kalkmış, figürler dinamik bir pozisyonda tüm yüzeye yayılmıştır. Stel üzerinde, Lullubi kabilesinin yaşadığı Zagros Dağlarını temsil eden tepecikler üzerine

tırmanan Akad askerleri ve en tepede büyük bir şekilde betimlenen Naram-sin görülmektedir. Başında boynuzlu bir başlık, üzerinde kısa bir tunika bulunan kralın elinde ok ve yayları bulunmaktadır. Naram-Sin ok yiyen çıplak düşman askerleri üzerine basmaktadır. Hemn üzerinde yer alan güneş diskleri ile tanrılardan güç aldığı sanatta sıkça başvurulan bir yöntemdir. Düşman askerlerinden biri, Naram-Sin karşısında aman dilemektedir. Kıyafetleri ile işlenen bu figür olasılıkla Lullubi kralını temsil etmektedir (**Fig. 16**) (Amiet, 1976: 29, 32; Hansen, 2003: 196).

Figür 15: Naramsin steli



Kaynak: Hansen, 2003: Fig. 59a.

Naram-Sin sonrası tahta geçen kral Sargon Dönemi stellerinde de sıkça tercih edilen konu düşman tasvirleri ve kralların zaferleridir. Susa'da bulunan bir kabartmada savaş sırasında Akadlı askerlerin esir aldığı düşman askerleri görülmektedir. Akad askerleri çok farklı bir saç stili ile betimlenmiştir. Orta uzunlukta bir etek giyen askerlerin omuzların aşağı çapraz uzanan göğüslerini koruyan

kalın kumaştan bir şalları bulunmaktadır. Düşman askerleri ile elleri arkadan halatla bağlı ve çıplaktır. Kırık olan üst sahnede çıplak bir düşman askerlerinin mızrakla yaralandığı görülmektedir. Sahnede Akad askerinin elinde görülen mızrağa karşın, yine düşmanların kimliksiz ve vasıfsız işlendiği dikkat çekmektedir (**Fig. 16**) (Amiet, 1976: P.II, Fig. 6).

Figür 16: Susa'da bulunan Akad Dönemi stel örneği

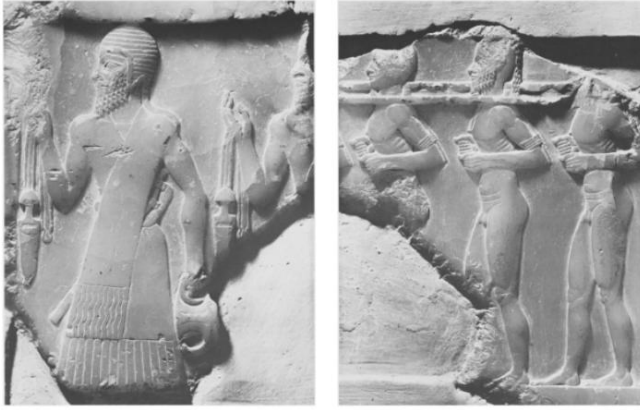


Kaynak: Hansen, 2003: Kat. No. 127.

Mezopotamya sanatının MÖ III. Binden Orta Demir Çağı'na kadar yaşanan yansımanın net bir şekilde hissedildiği bir diğer kabartma, Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenmektedir. MÖ 2220-2159 yıllarına tarihli alabaster levha dikdörtgen biçimlidir. Sahnede Esir alınmış başlarında boyunduruk, elleri halatlarla bağlı sakallı beş sıra düşman tasviri görülmektedir. Hemen arkalarında uzun etekli, göğsünü kapatan kalın şalı ile Akadlı bir asker yer almaktadır. Sahnenin baş kısmı kırık durumdadır. Hemen aşağısındaki firizde kutsal selamlama pozisyonu içerisinde ileri

doğru ilerleyen, ellerinde hediyelerle elçiler betimlenmiştir. Elçilerin başlarında miğferleri bulunmaktadır. Alt kısmı püsküllü bir etek ve göğüs kısmında şalı ile Akad askerlerine benzer şekilde betimlenmiştir. Elinde bir kılıç ve iki kulplu tankart tutan elçi, McKeon tarafından Anadolulu olarak tanımlanmıştır (**Fig.17**) (McKeon, 1970: 226-230).

Figür 17: Akad, Nasiryah Steli



Kaynak: McKeon, 1970: 229, Fig. 4-5.

Boyunduruğa bağlanmış olan çıplak düşman askerleri ile alt veya üst sahnede imparatorluk varlığını kabul eden soylu-elçilerin hediye getirme sahneleri MÖ III. Binin klasik zafer konularındandır. Bu konular, Asur saray sanatının temelini oluşturmaktadır. Gerek obelisklerde gerekse tunç kabartmalarda bu sahnelerin Yeni Asur'da kullanıldığı görülmektedir. II. Asurnasiraplı Balawat Mamu tapınak kapısı kabartmaları ile III. Salmanasar Balawat Nabu tapınağı tunç kapı kabartmaları üzerinde görmek mümkündür (**Fig. 18**) (King, Litt, 1915: Pl. XLV Band VIII 3).

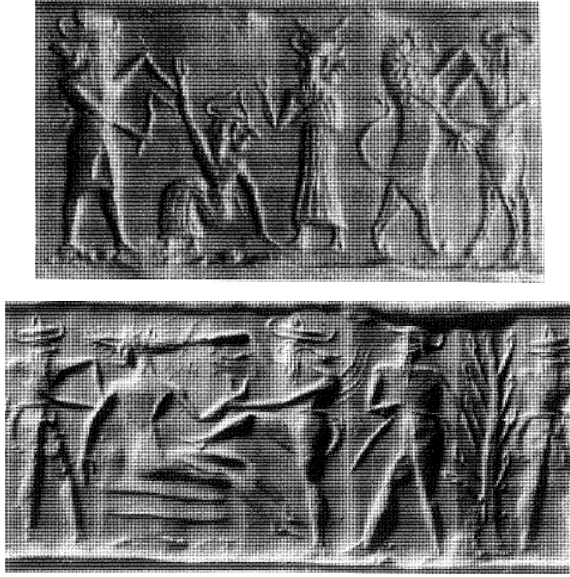
Figür 18: Akad Nasiriyah Steli (McKeon, 1970: Fig. 6) ile Salamanasar Balawat kapı kabartmasında görülen benzer sahneler



Kaynak: King, Litt, 1915: Pl. XLV Band VIII 3

Kazılarda bulunmamış olmasına karşın, Yale Üniversitesi Babil Koleksiyonu içerisinde yer alan Akad Dönemi III'e (MÖ 2159) tarihlendirilen silindir mühür baskılarında savaş sahnelerini görmek mümkündür. Bu sahneler alışık olunan kral-rahip düşman askeri ikonografisinden farklı olarak tanrı-tanrı (**Fig.19a**) veya tanrı-insan (**Fig. 19b**) ikonografisinden oluşmaktadır. Genellikle çıplak, boynuzlu başlıklı tanrılar tarafından düşman tanrı veya düşman askerin kolları kesilirken resmedildiği mühür örneklerine rastlanmıştır (Buchanan, 1981: 166-167, Fig. 435-438) . İnsan figürünün bulunduğu sahnede tanrılarla aynı boyutta betimlenen çıplak düşman askeri olasılıkla günahkâr bir soyluyu temsil etmektedir.

Figür 19a-b: Yale koleksiyonunda yer alan Akad Dönemi silindir mühürler



Kaynak: Buchanan, 1981: Fig. 435-438.

Yeni Sümer Dönemi-Lagaş Kent Devleti (MÖ 2112-2000)

Sümer kentlerinin yeniden güçlenmeye başladığı MÖ III. Bin sonlarına doğru, savaş ve düşman tasvirleri yerini kral heykeli, mitolojik yaratıklar ve tanrılar gibi farklı konulara evrilmiştir. Ancak, Lagaş kralı Gudea Dönemi (MÖ 2144-2124)'ne ait kırık bir taş kabartmada hala bu tür sahnelerin kullanıldığını göstermektedir. Beyaz kalker blok üzerinde yer alan sahnede çıplak oldukları anlaşılan üç düşman, boyunları ve kollarından birbirine bağlı şekilde sola doğru yürümektedir. Sahnenin firizlere ayrıldığı anlaşılmaktadır. ancak üst ve alt bölümde anlatılan konular tespit edilememektedir (**Fig. 20**) (Parot, 1948: 12, Fig. 35,i).

Figür 20: Lagaş-Girsu (Tello)da bulunan kalker kabartma



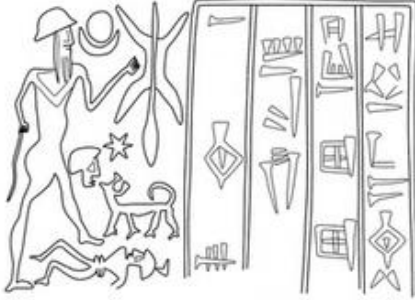
Kaynak: Parot, 1948: Fig. 35-i.

Eski Asur Krallığı (MÖ 2000-1600)

Anadolu ile etkileşimin en çok arttığı ve Anadolu'nun yazılı çağlara girdiği Eski Asur Dönemi'nde geleneksel Mezopotamya sanatı düşman tasvirleri, stilize bir şekilde devam etmektedir. III. Ur Dönemi mühürlerinin taklidi niteliğinde hazırlanan mühürlerde konular daha çok tanrısal ve mitolojik olsa da, az sayıda örnekte krallığın gücü, düşmanların bu güç karşısındaki konumu ortaya konmaktadır. Kültepe-Kaniş'te bulunan ve üzerindeki çivi yazısında "Asur Kralı Sulili/Sulé'nin mühürü" yazılıdır. Eski Asur'un bilinen ilk kralı olan Sulili mührü üzerinde kral, başında miğferi ile stilize bir şekilde işlenmiştir. Elinde silahları ile sorguçlu miğferi olan çıplak düşman askerinin üzerine basmakta, hemen yanında ise düşman askerinin kopmuş başı resmedilmiştir. Kralın yanında bir boğa bulunmakta, üst kısımda tanrısal semboller yer almaktadır. Stilize bir işleniş tarzına karşın Eski Asur'un bilinen en eski kralına ait olan bu mühür baskısı geleneğin devam ettiğine işaret etmektedir

(Eppihimer, 2013: 41-42). Bu sahneleri içeren mühürlerin az olma nedeni, Eski Asur Krallığı döneminde geliştirilen dünya ticaretinin daha ılımlı bir politika izleyerek gerçekleştirme isteği olmalıdır. Bu nedenle propaganda sanatı yerine tanrısal simgeler daha çok tercih edilmiştir.

Figür 21: Eski Asur Krallığı'na ait silindir mühür baskısı



Kaynak: Eppihimer, 2013: 42, Fig. 8.

Eski Asur Kralı I. Şamsi Adad (MÖ 1808-1776) döneminde Suriye’de bazı isyan bölgeleri oluşmaya başladığı bilinmektedir. Eşnuna ve Babil’inde katıldığı bu isyanların bastırılmasını anlatan ve Erbil yakınlarında Qabra kasabasında bulunan zafer steli, klasik Mezopotamya anlayışının ürünüdür. Diorit kabartmada kral, düşman askerini öldürürken görülmektedir. Kırık olmasına karşın kısa bir tunik üzerine göğsünü kapatan süslü bir şal giyen kral sol elinde tuttuğu mızrağı düşmanın yüzüne sağ elinde bulunan baltayı ise yüzüne doğrultmuştur. Sol ayağı ile yerde oturur durundaki düşmanın karnına basamaktadır. Düşman askeri uzun ayak bileklerine kadar sade bir elbise giymiştir. Sakallı işlenen figürün soylu bir kişiyi temsil ettiği anlaşılmaktadır (**Fig. 22**) (Schwartz, 2016: 5, Fig. 2).

Figür 22: Şamsi Adad Dönemi'ne ait zafer steli

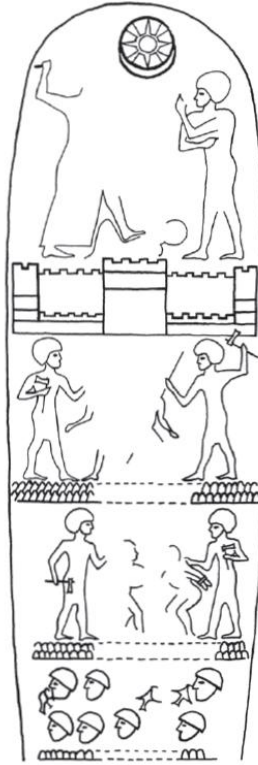


Kaynak: Schwartz, 2016: Fig. 2.

Eski Babil Krallığı (MÖ 1894-1595)

MÖ II. Binde, Güney Mezopotamya'da sanat, kuzeyde olduğu gibi siyasal faaliyetlerin etkisi altındadır. Eşnuna kenti kralı Dadusha (MÖ 1800-1779) ait olan Stelusha steli üzerinde kralın MÖ 1781 yılında Eski Asur kralı Şamşi-Adad ile güçlerini birleştirmesi nedeni ile dikilmiştir. Ön yüzünde dört kabartma şeklinde Dadusha'nın Kabara kralına karşı kazandığı zafer resmedilmiştir. İlk frizde Dadusha'nın ayakları altında gösterilen Kabara kralı Banu-Isthar, çıplak işlenmiştir. Kralın hemen karşısında krala kutsal selamlama pozisyonunda yaklaşan veliaht prens görülmektedir. Bu sahnenin altında görülen surlar Kabara şehrini temsil etmektedir. İkinci frizde askerler, çıplak Kabaralıları öldürmekte, üçüncü frizde ise sağ kalanların elleri arkadan bağlı bir şekilde tutuklanması resmedilmiştir. Son frizde ise aralarında kral Banu-Isthar'ında olduğu düşman askerlerinin kesilmiş kafaları yüzeye dağınık bir şekilde işlenmiştir (**Fig. 23**) (Schwartz, 2016: 5-6, Fig. 2).

Figür 23: Eşnuna kralı Dadushu zafer steli



Kaynak: Schwarts, 2016: 5-6, Fig. 2.

Orta Asur Krallığı (MÖ 1600-1000)

Orta Asur sanatı neredeyse pek çok yönden Yeni Asur saray sanatının başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Orta Asur öncesi Mezopotamya sanatında yaşanan dini sahnelerdeki artış bu dönem sonrası yeniden düşman tasvirleri ve krallığın gücünü vurgulayan propaganda sanatına dönüşmeye başlamıştır.

Orta Asur sanatında görülen düşman tasvirleri artık yalnızca taş kabartmalar üzerinde yer almaktan öte, sürmelik veya bir kozmetik kutusunun kapağı gibi farklı nesneler üzerinde de

resmedilmeye başlamıştır. Özellikle MÖ 13. yy sonrası sanat anlayışı Yeni Asur sanatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Frankfurt, 1970: 65). I. Tukulti Ninurta (MÖ 1244-1208) dönemine tarihlendirilen kumtaşından bir sunak ve sunak kaidesi, düşman tasvirlerinin görüldüğü erken örneklerden biridir. Sunak üzerinde Samaş sembollerine doğru yüreyen tören giysili kral resmedilmektedir. Sunağın kaidesinde iki yanda şaha kalkmış birer at ve ortada bir buhurdanlık önünde kral görülmektedir. Kralın önünde dağ silsileleri üzerinde elleri birbirine bağlı olasılıkla düşman askerleri seçilmektedir (Fig. 24).² Sahne son derece aşınmıştır, ancak Mezopotamya geleneğinin bir devamı olarak hala yansıtılmaya devam etmektedir. Özellikle ana sahnede kralın Samaş sembolleri arasında resmedilmesi, sanatın psikolojik etki boyutunu son derece iyi kullanmaları ile alakalıdır. Nitekim kralın düşman askerlerini düşürdüğü bu acınası durumun tanrılardan aldığı güçle gerçekleştiği mesajı, düşman askerlerine açık bir tehdittir.

Figür 24: Şamaş Sunağı.



Kaynak: İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi Katalog 1980, Res. 34.

²İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi Katalogu 1980, 28, Res. 34.

Asur kenti, Yeni Saray içerisinde bulunan mermer bir kutu (olasılıkla sürmelik) kapağı, MÖ 13 yy savaş sahnelerinin ünik örneklerindendir. Bir savaş sahnesinin kuşaklar halinde işlendiği kapak kırık durumdadır. Ancak ana sahnede sakallı Arami stilinde saçları ile çıplak düşman askerlerinin dinamik bir savaş anı resmedilmektedir. Yaralanmış durumdaki düşman askerlerinin acı içerisinde son derece canlı olarak betimlenmiştir. Kırık olan alt kısımda ise fes benzeri başlıkları ile Asur askerleri ve olasılıkla savaş arabası içinde kral olduğu anlaşılan bir figür yer almaktadır (**Fig.25**) (Sevin, 2010: 8, Res. 7; Eppihimer, 2019: 163, Fig. 5.13).

Figür 25: Asur mermer kutu kapağı



Kaynak: Epihiem, 2019: 163, Fig. 513; Sevin, 2010: Res. 7.

Bir savaş sahnesi işlenmemiş olmasına karşın, Asur sanatının en çok etkilendiği zümre olan vasal krallık yöneticileri sanatsal faaliyetlerde daime kral tarafından aşağılayıcı bir ikonografi ile betimlenmiştir. Ninive İştâr Tapınağı'nda bulunan Asur-Bel-Kala (MÖ 1073-1056) Dönemi'ne tarihlendirilen kırık obelisk üzerinde bu sanatı görmek mümkündür. Obelisk üzerinde Kaşiyari, Nabula (Girnevaz) yöresinde gerçekleştirilen bir savaş sonrası yenik düşen yönetici sınıfın krala saygı göstermesi, biadı anlatılmaktadır. Stelin kırık olan üst kısmında kral, kanatlı güneş kursu ile tanrı Asur, Sin, Şamaş, Adad, İştâr simgeleri altında törensel kıyafetlerle betimlenmiştir. Hemen karşısından kendisinden küçük betimlenmiş aman diler pozisyonda dört vasal krallık yöneticisi resmedilmiştir.

Krallar kendi yöresel kıyafetleri içerisinde olup ellerinde bağlı olan ip, kral tarafından tutulmaktadır (Fig. 26) (Frankfort, 1970: 134). Özellikle Orta Asur Dönemi'nde görülen ve Yeni Asur kralı Eserhaddon tarafından da benimsenen vasal krallıkların “iplerinin tutulması” son derece aşağılayıcı ve tehditkâr bir sanat anlayışının siyasal değişimlerle birlikte geldiği bir noktadır.

Figür 26: Orta Asur Dönemi Kırık Obelisk

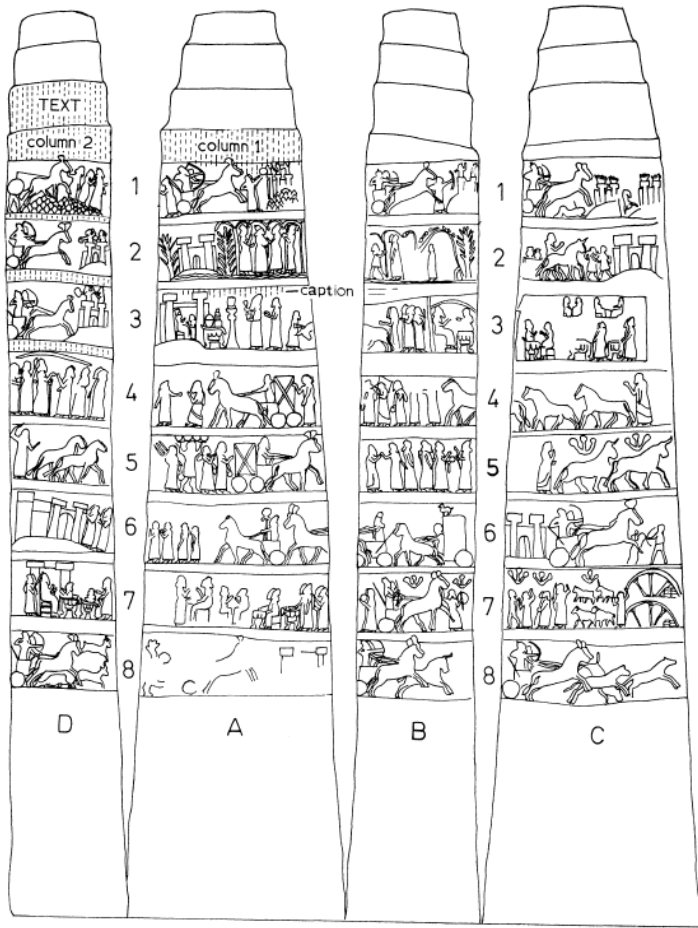


Kaynak: Frankfort, 1970: 134, Fig. 151.

Orta Asur sanatının en güzel örneklerinden biri olan Beyaz Obelisk, I. Aurnasipal'in (MÖ 1049-1031) dönemi düşman tasvirlerinin görüldüğü eserlerdendir. Ninive İştar Tapınağı'nda bulunan 2.85 m yüksekliğindeki dikili taş, ön, arka ve iki yan yüz olmak üzere dört ana kabartma alanında betimlemelere sahiptir. Her bir bezeme alanı 8 frize ayrılmıştır. Yan yüzlerin birinde (D Bölümü) bir yazıt bulunmaktadır. Yazıtta kral özellikle I. Aurnasirpal Gilzanu'dan hareketle Şüприя topraklarında Ruzidak, Saburam, Amlattu şehirlerini fethettiğinden bahsetmektedir. Bu yazıtın görsel anlatımını içeren obelisk üzerinde Asur ordusunun dağ silsilelerini

geçerek Şubria kentine gelişi, kalede görülen düşman askerlerinin okla vurulması, savaş arabasının altında görülen ok yiyen çıplak düşman askerleri tasvirleri sonrası başarılı seferin zafer şöleni ile kutlaması anlatılmaktadır (**Fig. 27**) (Reade, 1975: 129-150.). Aşınmış olmasına karşın düşman tasvirlerinin klasik bir formda işlendiği görülmektedir.

Figür 27: Beyaz Obelisk

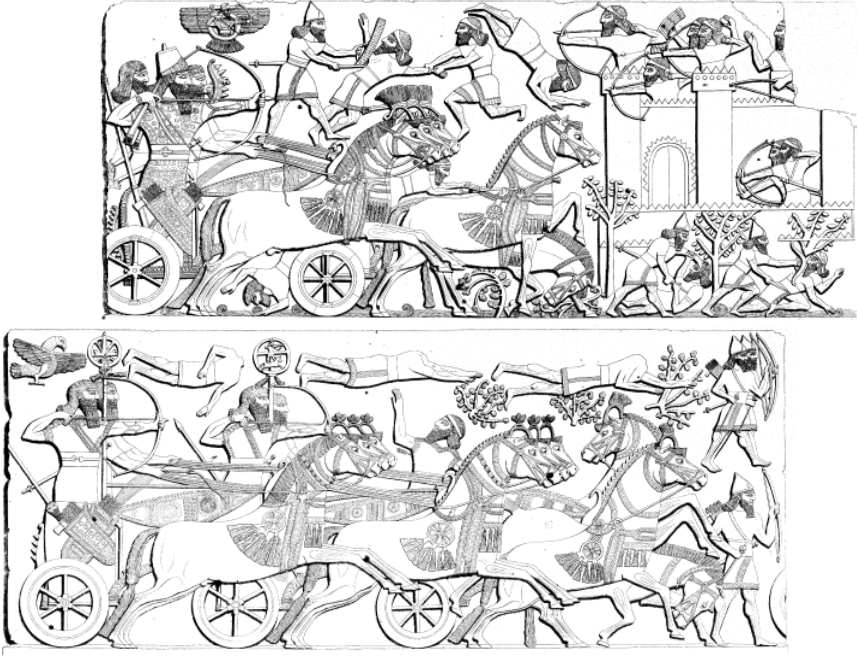


Kaynak: Reade, 1975: 131, Fig. 1.

Yeni Asur Krallığı (MÖ 1000-612)

Yeni Asur Krallığı'nda propaganda neredeyse tüm politik sürecin vazgeçilmez bir ögesidir. Sanatın her alanında propagandanın görüldüğü bu anlayış içerisinde düşman tasvirleri, özellikle kral dairelerinin ve daha çok dış ülke yöneticileri, elçilerinin ağırlandığı odaların duvarlarında kullanılmıştır. Günümüzde var olan medya araçlarının aslında en erken örnekleri olan bu kabartmalarda kralların düzenledikleri sefer kayıtları, krallığın sınırları ve biad eden halkların kimler olduğu sorularına yanıt bulmak mümkündür. Asur düşman tasvirlerine ilk olarak II. Asurnasirpal'in (MÖ 883-859) kurdurduğu Kalhu Kuzeybatı Sarayı duvarlarında görmek mümkündür. Dış avludan kral dairesine girişi sağlayan D, E ve ED kapılarının dış yüzünde II. Asurnasirpal'e biad eden halkların hediye getiriliş sahneleri yer almaktadır. Kral dairesi içerisinde özellikle bu odayı kullanan zümrenin kapıdan içeri girdiğinde gördüğü ilk kabartmalar, kralın düşman askerlerini düşürdüğü vahim durumu anlatmaktadır. Kral ve ordusunun ordugâhtan çıkarak düşman askerleri üzerine saldırışı, ardından zengin ganimetlerle geri dönüşünü anlatan öyküsel anlatımlı bu kabartmalarda genellikle düşman askerleri çıplak ve sakallı veya çıplak ve başları kesik olarak resmedilmiştir. Kabartmalar üzerinde veya kabartma dizilerinin ilk frizlerinde kanatlı cinler-hayat ağacı sahnelerinin yer alması da Mezopotamya sanatının devamı niteliğindedir (Fig. 28) (Layard, 1853: Pl. 13-14; Meuszynski, 1981: Taf. 1-3).

Figür 28: Kalhu kral dairesi (Oda B) içerisinde yer alan kabartmalar



Kaynak: Layard, 1853: Pl. 13-14.

Kalhu Kuzeybatı Sarayı'nda propaganda amaçlı düşman tasvirleri yalnızca kral dairesi duvarlarında yer almaktadır. Düşmanların yenildiğini gösteren kabartmalarda çoğunlukla tanrı Asur'un simgesinin en üst köşede yer alması, Akad sanatında Naram-Sin stelini anımsatmaktadır. Düşmanların acı çeker dinamik yapısına karşın kralların statik, hareketsiz ve daima acımasız yüz ifadeleri, Mezopotamya sanatının doruk noktalarını oluşturmaktadır.

III. Salmanasar Dönemi'nde (MÖ 883-824) bu sanat anlayışı sürdürülmüştür. Balawat kentinde yer alan Nabu Tapınak kapısı üzerinde yer alan tunç kabartmalarda Salamanasar'ın sefer yıllıklarının betimlemelerine yer verilmiştir. Genellikle bu kabartmalar üzerindeki düşman tasvirleri savaş esnasında yenik düşen ardından esir alınan ve biad eder şekilde üç farklı imaj

sergilemektedir. Akad kabartmalarında benzerine rastlanan Urartu üzerine düzenlenen seferin anlatıldığı II. Band 4. Sırada sorguçlu miğferleri ile Urartu askerleri kendilerinden büyük betimlenen Asur askerleri tarafından kafaları, kol ve bacakları kesilirken resmedilmiştir. Savaş sırasında Urartu askerleri kısa tunikli olarak resmedilmiş ancak alt kısımda savaş sonrası esir alınan askerler miğferli fakat çıplaktır. Boyunlarında boyunduruk, elleri arkadan bağlı şekilde resmedilen askerler kral huzuruna götürülmektedir (**Fig. 29**)(King, 1915: Pl. X, Pl. XXXVII.).

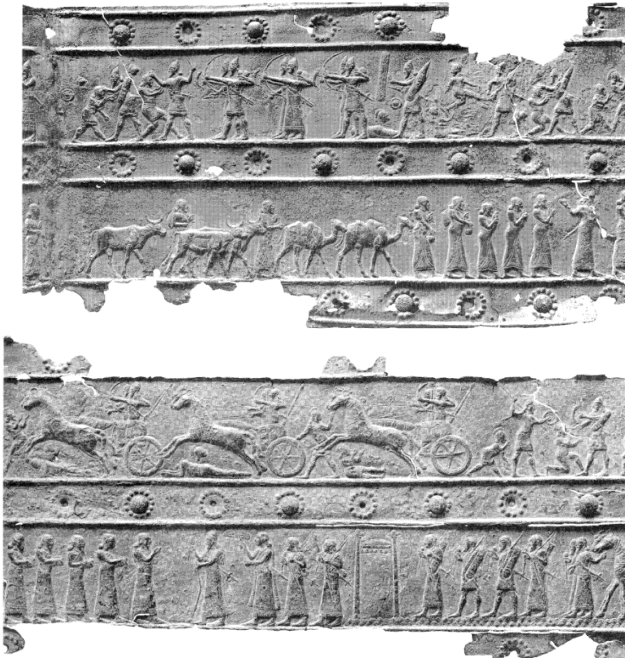
Figür 29: III. Salmanasar'ın Urartu üzerine düzenlediği seferi anlatan kabartma



Kaynak: King, 1915: Pl. X.

Üst frizlerde savaş sahnesi devam etmektedir. Düşman askerleri savaş arabaları altında kimi çıplak kimi giysili olarak resmedilmiştir. Alt frizde ise Gilzanı seferi sonrası krala hediye götürülüşü temsil etmektedir. Sahnelerde kentten alınan büyük baş hayvanlar ve köleler kralın huzuruna doğru yürümektedir. Kölelerin giysili oluşu, çıplaklığın yönetici sınıf ve askerler gibi yüksek rütbeli kişileri aşağılama için kullanıldığını göstermektedir. Son bant üzerinde (7. Band 5. Sıra) kentten esir alınan ve köleleştirilen halk tarafından taşınan ganimetler çadırı önünde duran krala teslim edilmektedir (**Fig.30**) (King, 1915: Pl. XL, PL. XLI).

Figür 30: III. Salmanasar Urartu seferinin anlatıldığı VII. Bant kabartmaları

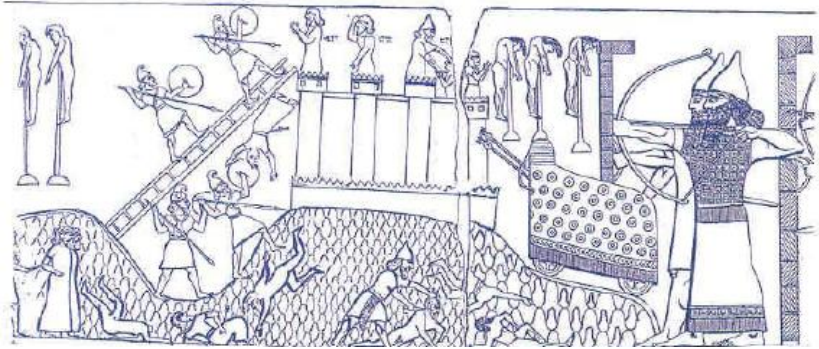


Kaynak: King, 1915: Pl. XL, PL. XLI.

III. Tiglat Pileser Dönemi (MÖ 744-727) sanatında propaganda çok daha şiddet içerikli sahneler ile devam etmiştir. Kalhu Orta Saray'da yer alan düşman tasvirlerinde genel

Mezopotamya sanat anlayışına bağlı kalınmış, çıplak betimleme devam etmiştir. Ancak Asur'un savaş politikalarında yer alan kazığa asma, kafa, kol veya bacak kesme sahneleri daha fazla betimlemeye başlanmıştır. (Barnet, Falkner, 1962: 37-40). Bir hisarın kuşatma sahnesi üzerinde kazığa asılan çıplak düşman askerleri, kafası kesilirken görülen çıplak askerler ve savaş sırasında Asur askerlerinden aman dileyen saray soyluları resmedilmiştir. Bu düşman tasvirleri hem dinamik anlatım hem de pek çok yönde düşebilecekleri durumları göstermesi açısından direkt bir tehdit içermektedir (**Fig. 31**) (Barnet, Falker, 1962: 41 Pl. XXXVII; Sevin, 2010: 88, Coşkun & Demirtaş, 2020: 2109).

Figür 31: III. Tiglat Pileser dönemi hisar kuşatması



Kaynak: Sevin, 2010: 88, Fig. 103.

Ayrıca düşman askerlerinin biad sahnelerinde üzerlerinde kendi yörelerini simgeleyen kıyafet, saç ve yüz detayları dikkat çekmektedir. Urartu üzerine düzenlenen sefer sonrası sonrası öldürülen düşman askerlerinin kafaları ve esir düşen olasılıkla yönetici sınıfın kralın önüne çıkarılış sahnesinde kralın ihtişamlı kıyafetine karşın esirin sade kıyafetleri, başlıksız oluşu ve ellerindeki kelepçeler ile betimlenmiştir (Barnett, Falker, 1962: XLIX).

Figür 32: Urartu seferi sonrası resmedilen sahne



Kaynak: Barnett, Falker, 1962: XLIX.

Til Barsip kenti duvar resimleri üzerinde görülen sahnelerde bir bedevinin öldürülüşü resmedilmiştir. Asur askeri tarafından saçlarından tutulmuş, kaldırdığı sağ elindeki kılıç ile kafasının kesilme sahnesinin dinamik anlatımı, Mezopotamya sanatından çok Mısırlı izler taşımaktadır (**Fig. 33**) (Sevin, 2010: Res. 124). Firavunların gelenekselleşen düşman tasvirlerinde kullandıkları saçlardan tutma pozisyonu, düşman tasvirlerinde farklı etkileşim sahaları olduğunu göstermektedir.

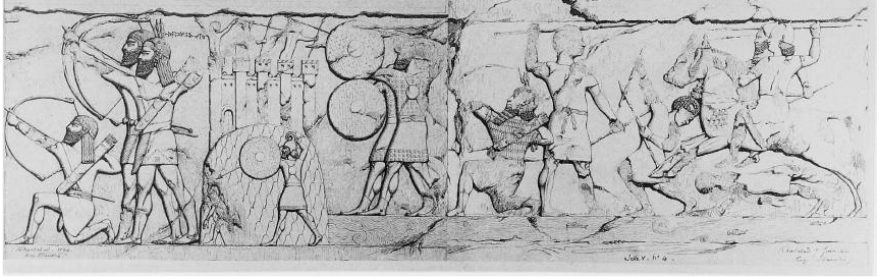
Figür 33: Til Barsip Duvar Resim



Kaynak: Sevin, 2010: Res. 12.

II Sargon Dönemi'nde (MÖ 721-705) kurulan en önemli merkez durumdaki Dur-Şarrukin kenti dış avludan girilen krali salonlar (13, 14 No'lu odalar) içerisinde çok sayıda üşman tasviri görmek mümkündür. Kalhu Kuzeybatı sarayında görülen öyküsel anlatım bu kabartmalarda da sürdürülmüş, düşman tasvirleri sadece savaş anında değil savaş sonrası düştükleri durumların da anlatıldığı bir fotoroman şeklinde kullanılmıştır. Krali ikametgah olarak kullanılan 5 No'lu oda içerisinde yer alan duvar kabartmalarında Asur ordusunun dağ silsileleri üzerindeki bir kente düzenledikleri baskın resmedilmiştir. Bu baskın sırasında düşman askerleri, süvarilerin atları altında çıplak bir şekilde betimlenmiştir. Asur askerlerinin büyük figürlerine oranla düşman figürleri daha küçüktür (**Fig.34**) (Albenda, 1986: Pl.95).

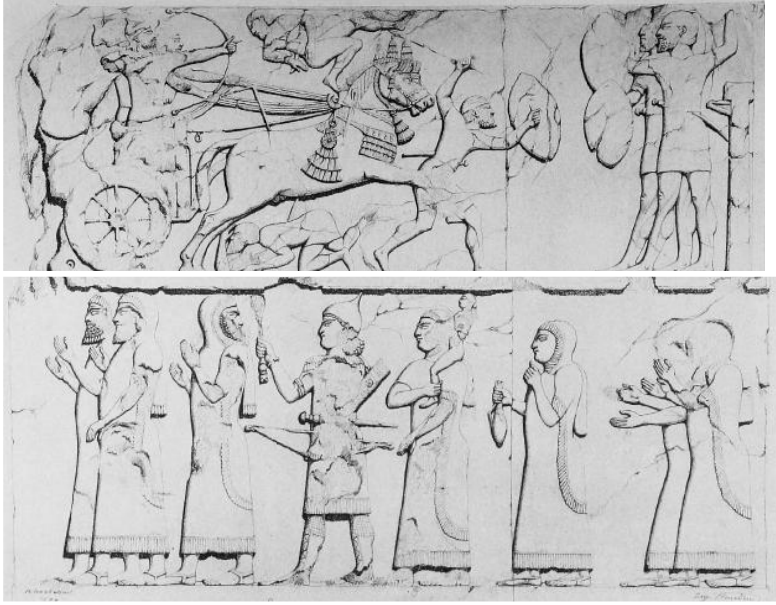
Figür 34: Dur Şarrukin duvar kabartması üzerinde görülen sahneler



Kaynak: Albenda, 1986: Pl. 95.

Aynı oda içerisinde sürdürülen kabartmalarda, Asur kralının savaş arabası içerisinde düşman askerlerine ok atarken betimlenmesi klasik bir özelliktir. Savaş arabasının altında sakallı, kısa tunikli düşman askeri ve karşıda saldırı pozisyonunda kısa tunikli saçsız, sakallı düşman askerleri, bozguna uğratılan kentin önemine burgu yapmaktadır. Alt sahnede kentin alındığı ve kentteki kadın ve çocukların krala biad için huzuruna çıkışı da bu gerçeği doğrulamaktadır (**Fig. 35**) (Albenda, 1986: Pl. 97).

Figür 35: Dur Şarrukin 5 No'lu oda içerisinde yer alan duvar kabartmaları



Kaynak: Albenda, 1986: Pl 97.

Sanherib Dönemi'nde kullanılan Ninive Güneybatı Sarayı duvar kabartmalarında düşman tasvirleri az da olsa kullanılmaya devam etmiştir. Sahneler genellikle büyük boyutlu taşların zeminine savaş, esaret, biad, ve haraç alımı şeklinde öyküsel bir anlatımla işlenmiştir. Sarayın XXXIII No'lu krali ikametgah odalarından birinin duvarında savaşa hazırlık, çıplak ve başları kesik düşman askerlerinin önünde sağ kalanların biad edişine yer verilmiştir. Deniz kenarında gerçekleştiği anlaşılan savaş sahnelerinde kesik başları ile ok yemiş düşman askerlerinin bedenleri denizin içerisinde resmedilmiştir. Sanherib kabartmalarında düşmanlardan ölü olanların çıplak olmasına karşın biad edenler ve aman dileyen düşmanların kıyafetli olması da sanatta psikolojik bir savaşın göstergesidir. Asur'a asileşenlerin sonlarını yansıtan kabartmalar

askeri bir güç kullanılmaksızın gerçekleştirilen bir tehditin ürünleridir (**Fig. 36**) (Paterson, 1913: Pl. 65-66).

Figür 37: Ninive Güneybatı Sarayı XXXII Nolu oda duvar kabartması



Kaynak: Paterson, 1913: Pl. 65-66.

Eserhaddon Dönemi (MÖ 680-669) saray kabartmaları, yerlerinden sökülüp çoğu Asurbanipal Dönemi'nde yeniden kullanılması nedeni ile bilinmemektedir. Ancak düşman tasvirleri steller üzerinde hala sürdürülmektedir. Eserhaddon'Un ünlü Mısır seferi sonrası döndüğü Zincirli Sam'al kenti sarayı önünde diktirdiği stelde kendisi törensel kıyafetler içerisinde. Stelin başın Asur ve Sin sembollerinin yanı sıra Anadolu'da bir gelenekten esinlenilerek hayvan üzerinde yer alan tanrı sembolleri görülmektedir. Bu koruyucular arasında kral, ağızlarına bağlanan bir halka ve halkaya geçirilen iple Mısır Nubyalı firavun Taharqa ve Tyroslu Ba'lu'yu tutmaktadır. Kral figüründen çok daha küçük betimlenen yönetici sınıfı aman diler pozisyonundadır. Üzerlerinde konik bir başlık sade uzun bir kıyafet bulunan bu düşman tasvirlerinde de aşağılama ve küçük düşürme anlayışı sürdürülmektedir (**Fig. 38**) (Sevin, 2010: 185, Fig. 216).

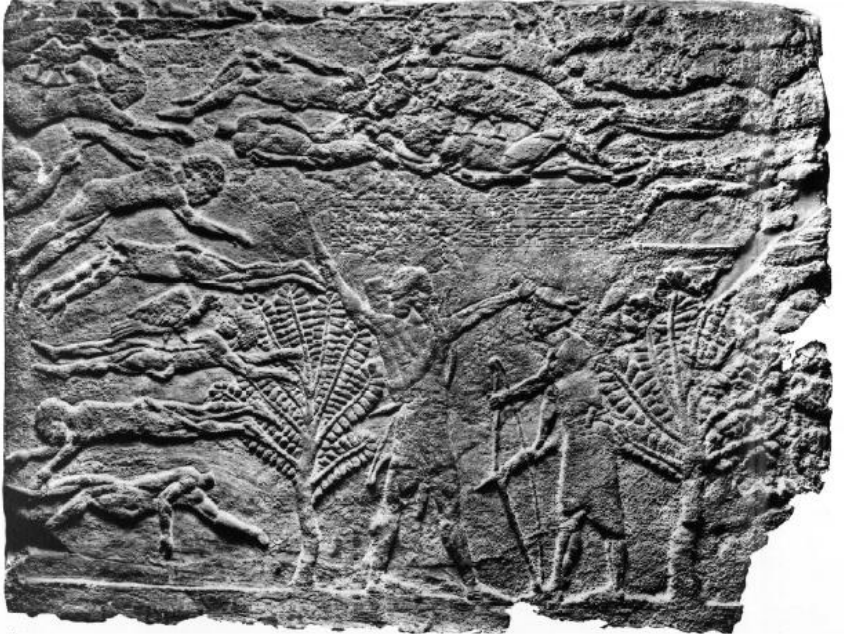
Figür 38: Zincirli’de bulunan Eserhaddon steli (Sevin, 2010: Res. 216).



Kaynak: Sevin, 2010: Res. 216.

Kral Asurbanipal (MÖ 668-627) kabartmalarında genellikle av sahnelerine yer verilmiş olunmasına karşın Kalhu Kuzey Sarayı kabartmaları kralın sefer kayıtlarını içermektedir. Düşman tasvirlerinde gelenek değişmeden devam etmektedir. Başsız ve çıplak düşmanın askerleri kabartmalarının dört bir yanına dağılmış şekilde resmedilmiştir. Bu sahnelerin birinde kral Asurbanipal, Elam liderinin kafasını keserken betimlenmiştir. Sosyal statüsü göz önünde bulundurulmaksızın düşman tasvirlerinde aşağılama ve küçük düşürmenin kullanıldığı anlaşılmaktadır (**Fig. 39**) (Barnet, 1976: Pl. XXIV).

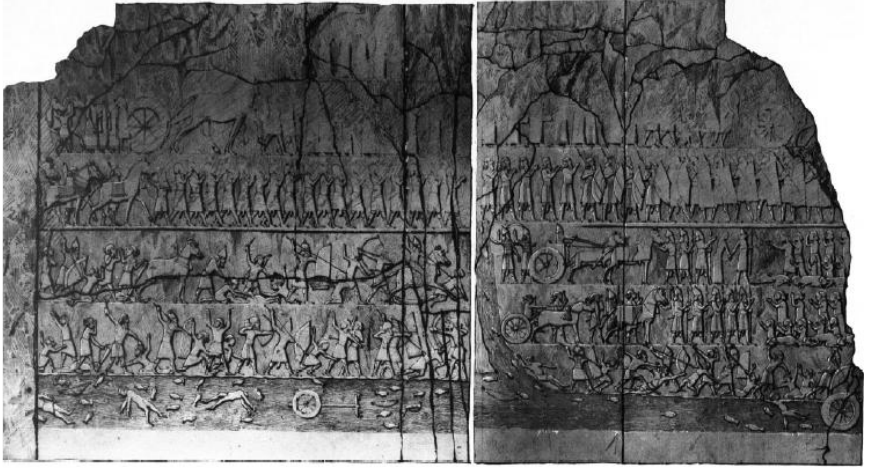
Figür 39: Kalhu Kuzey Sarayı duvar kabartması örneği.



Kaynak: Barnet, 1976: Pl. XXIV.

Arbela şehrine düzenlenen seferin anlatıldığı bir kabartmada 5 friz halinde savaşa gidiş, savaş anı ve savaş sonrası şehrin durumunun özetlendiği görülmektedir. Asur askerleri tarafından öldürülen düşmanların cesetleri ve parçaladıkları savaş arabaları en alt frizde nehir içerisinde gösterilmektedir. Asur'un son güçlü kralına ait bu kabartmada düşman askerlerinin tasvirlerinden hiçbir değişim görülmediği ancak uygulanan şiddetin boyutlarının arttığı görülmektedir (**Fig. 40**) (Barnet, 1976: Pl XXV).

Figür 40: Kalhu Kuzey Sarayı kabartması üzerinde yer alan savaş sahnesi



Kaynak: Barnet, 1976: Pl XXV.

Yukarıda Asur'un güçlü krallarına ait kabartmalardan birkaç örnekle özetlenen düşman tasvirlerinde gelenek değişmemektedir. Asker sınıfı daima çıplak ve genellikle ölü-yaralı; yönetici sınıfı kıyafetler içerisinde ancak aciz bir durumdadır. Esir alınan düşman saffındaki kadınların kıyafetli oluşu propagandanın daha çok erkil kısmı etkilediğine bir işarettir. II. Aurnasirpal'den Asurbanipal Dönemi'ne kadar sahnelerde Asur kralları, veliaht prensleri ve askerleri duygusuz, statik bir görünümdeyken düşmanlar daime acı içerisinde dinamik bir anlatımla işlenmeye çalışılmıştır. Bu kabartmalar, kadim Mezopotamya'nın mirasçısı Yeni Asur'un bu sanatın sın temsilcisi olduklarını göstermektedir.

MÖ III. Binden İtibaren Anadolu’da Görülen Düşman (Savaş) Tasvirleri

Erken Tunç Çağı (MÖ 3000-2000)

Anadolu’da figüratif bezemeli eserlerin sayısı Erken Tunç Çağı ile birlikte artmıştır. Özellikle damga mühür yüzeylerinde görülen figüratif bezemeler genelde stilize hayvanlar, stilize insan betimlemeleri (Özgüç, 1986: 36), geç dönemde ise lir çalan müzisyenler (Collon, 1987: 151), tanrısal figürler ile Gılgamış destanından öykünerek av hayvan avı sahneleridir (Frankfort, 1939: 232-33, Bittel, 1941: 30-301). Savaş sahnesi olarak değerlendirilecek tek örnek ise Tarsus-Gözlükule’de ele geçmiştir. Ele geçen mühür üzerinde sağ tarafta bir dağ silsilesi üzerine basan Güneş Tanrısı Şamaş, diz çökmüş bir tanrıyı alt ederken betimlenmiştir. Düşman tanrıyı bir başka tanrı boynuzundan tutmaktadır. Tanrıların arkasında yer alan olasılıkla yüksek rütbeli (bey?) kişi, tanrılara kurbanlık taşıırken görülmektedir (**Fig. 41**) (Özyar, 2011: 256).

Figür 41: Tarsus-Gözlükule silindir mühür örneği



Kaynak: Özyar, 2011: 256.

Asur Ticaret Kolonileri Çağı (MÖ 1950-1750)

Anadolu sanatının Asur ve Kuzey Suriye etkisi altında kaldığı Asur Ticaret Kolonileri Çağı’nda düşman tasvirleri

çoğunlukla faklı bir üsluplaşma içerisinde. Genellikle düşman askerlerini cezalandıran veya acınası bir duruma düşüren kral değil, tanrılarıdır. Kültepe’de, Mezopotamya sanatında görülen düşman tasvirlerini anımsatan iki silindir mühür baskısı söz konusudur. Bunlardan ilk örnekte (K23) dört at koşulu bir araba içerisinde Tanrı Pirva ve karşısında aslan-ejder üzerinde duran şimşek ve mızrağı ile tanrı Adad yer almaktadır. Pirva’nın arabasının altında yüzükoyun yatan bir düşman figürü yer almaktadır (**Fig. 42**) (Macqueen, 2001: 124, Res. 97).

Figür 42: Kültepe’de bulunan savaş sahneli silindir mühür örneği.



Kaynak: Macqueen, 2009: 124, Res. 97.

Tanrı huzurunda gerçekleşen bir başka savaş sahnesinde aslan ve boğalar tarafından çekilen bir araba içerisinde elinde bir asa bulunan tanrının karşısında yer alan figür, yerde yatan düşmanı hançerlemektedir. Bir başka figür ise sırt üstü yatan bir adamın yüzüne hançer saplamaktadır (K30) (**Fig. 43**) (Özgüç, 1965: 23).

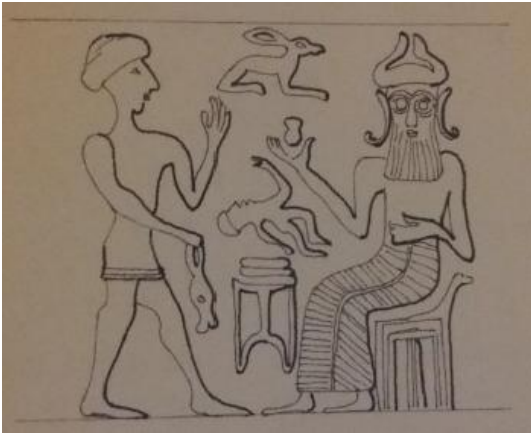
Figür 43: Kültepe’de bulunan savaş sahneli mühür baskısı



Kaynak: Özgüç, 1965: Lev. XVII/51.

Acemhöyük’te Babil üslubunda işlenen bir silindir mühür üzerinde kısa arkalıklı tahtta oturan boynuzlu başlıklı tanrının önünde bir sunak bulunmaktadır. Sunağın hemen üzerinde ise yaralı-acı çeker tarzda işlenmiş bir insan figürü yer almaktadır. Çıplak olan insan figürünün hangi amaçla yerleştirildiği bilinmemekle birlikte sunak üzerindeki bu işleniş biçimi düşman tasviri olabileceğini akla getirmektedir (**Fig. 44**) (Özgüç, 2015: 104).

Figür 44: Acemhöyük silindir mühür baskısı.



Kaynak: Özgüç, 2015: 104

Eski Asur üslubunda işlenen bir başka silindir mühür üzerinde ise iki friz halinde tapınım sahnesi yer almaktadır. Üst frizde sunak önünde bir tanrı, testere dişi şeklinde başlıklı bir insanı üzerine basarken betimlenmektedir (**Fig. 45**) (Özgüç, 2006: Cs-518).

Figür 45: Kültepe mühür baskısı

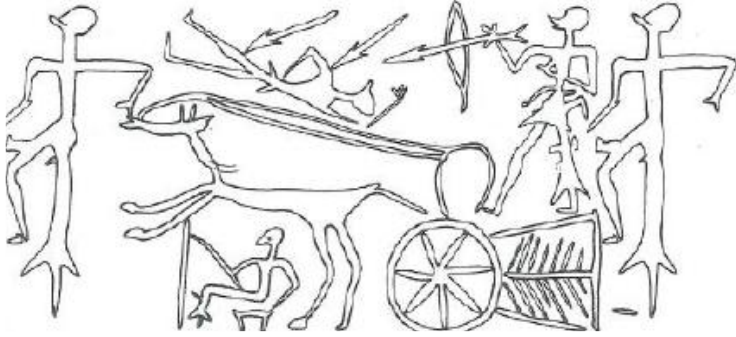


Kaynak: Özgüç, 2006: CS 518.

Hitit Krallık-İmparatorluk Dönemi (MÖ 1650-1250)

Anadolu sanatının en önemli dönemlerinden birini yansıtan Eski Hitit Dönemi'nde düşman tasvirlerine az sayıda örnek üzerinde rastlanmaktadır. Anadolu sanatında MÖ I. Binde önemli bir gelişim gösteren arabalı savaş sahnelerinin benzerlerini yansıtan bu sahnelere sahip mühürlerden biri Alalah'ta bulunmuştur. MÖ 16. yy ait mühürde bir at tarafında çekilen araba içerisinde ok atan stilize bir insan figürü ve gerisinde arabaya binmekte olan ikinci bir figür yer almaktadır. Atın üzerinde, bacağı ve göğsünden ok yemiş durumda çıplak stilize düşman askeri görülmektedir. Şaha kalkmış durumdaki atın hemen altında görülen figürün işlevi anlaşılamamakla birlikte düşman askeri tanımı olması muhtemel bir örneği yansıtmaktadır (Collon, 1982: 129, Fig. 119).

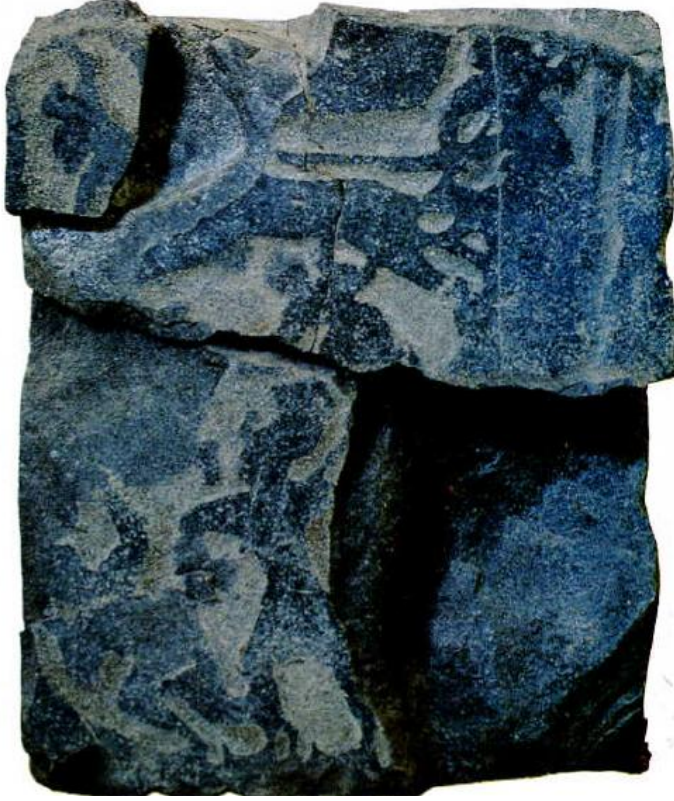
Figür 46: Alalah'ta bulunan savaş sahneli silindir mühür örneği



Kaynak: Collon, 1982: Fig. 119.

Boğazköy'de yer alan bir ortostat üzerinde de erken dönem savaş sahnelerini görmek mümkündür. Üst üste yerleştirilen farklı iki düşman tasvirinden birinde tek at koşulu araba içerisinde bir savaşçı tanrı yer almaktadır. Tanrıların Savaşı olarak nitelendirilen sahnenin ilkinde elindeki mızrağıyla savaşçı tanrı, atın altında yerde dizleri üzerine çökmüş düşman askerine mızrağını saplamaktadır. Bir alt frizde ise boynuzlu başlıklı tanrı, elinde tuttuğu hançeri hemen önünde duran düşman askerinin göğsüne saplarken resmedilmiştir (Darga, 1992: 129, Res. 131). Düşman askerinin yere düşerkenki dinamik anlatımı MÖ I. Bin Geç Hitit Sanatı'nın temelleri olarak kabul edilebilir.

Figür 47: Boğazköy’de bulunan taş kabartma.



Kaynak: Darga, 1992: 129, Fig. 131.

Urartu Krallığı (MÖ 850-645)

Çoğunlukla Kuzey Suriye ve Yeni Asur sanatından alınan ana temaların zanaatkârların elinde yeni bir boyut kazandığı Urartu sanatı, MÖ I. Bin Doğu Anadolu’sunun eşsiz buluntularıdır. Metal sanatında kazıma tekniği ile işlenen figüratif eserler üzerinde düşman (savaş) sahnelerini görmek mümkündür. Savaş sahnelerinde ana tema, tıpkı Asur’da olduğu gibi savaş sırasında düşman askerlerinin veya yönetici sınıfın düştüğü acizliği sanatta dinamik bir şekilde anlatmaktır. Urartu sanatının en eski örnekleri arasında sayılabilecek MÖ 9. yy tarihli Van’da bir evin temeli altında

bulunmuş kumtaşıdan bir blok üzerinde görmek mümkündür. Üzerinde sürücüsüz bir savaş arabası yer almaktadır. Bir at tarafından çekilen arabanın hemen altında çıplak durumda bir düşman askeri yer almaktadır. Sürücüsüz arabanın Tanrı Haldi onuruna yapıldığı iddia edilmektedir. Bunun temel sebebi ise krallara ait birçok yazılı metinde “tanrı Haldi’nin arabası veya silahı” ile savaşa çıkıldığından bahsetmesinden kaynaklanmaktadır (Fig. 48) (Çilingiroğlu, 1997: 141-142).

Figür 48: Urartu savaş arabası ve düşman askeri sahnesi

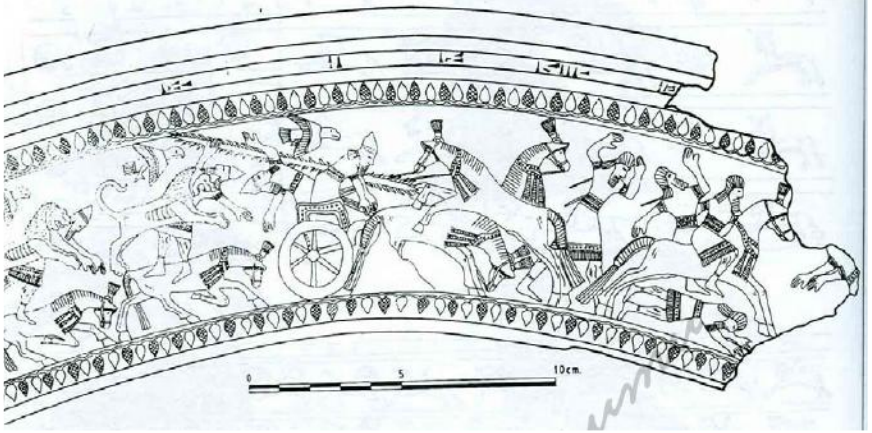


Kaynak: Çilingiroğlu, 1997: 142, Res. 91.

Düşman askerlerini içeren en canlı eserlerden biri Anzaf'ta bulunan, Urartu tanrılarının betimlemelerinin bulunduğu adak kalkanıdır. MÖ 9. yy son çeyreği ile MÖ 8. yy ilk yarısına tarihlendirilen kalkan üzerinde Urartu tanrıları sırasıyla betimlenmiş, başta Tanrı Haldi haleli bir çember içinde görülmektedir. Tanrı Haldi'nin hemen önünde kutsal hayvanlar sayılan aslanların da katıldığı bir savaş sahnesi görülmektedir. Asur Krallığı askerlerinin betimlendiği sanılan kalkanda yer alan savaş sahnesinde tanrı Haldi'nin kutsal hayvanları olan aslanların saldırdıkları sakallı, kısa tunikli düşman askerleri görülmektedir. Atların altında, sahnenin üst kısmında dağılmış durumda yer alan

yaralı-ölü düşman askerleri dinamik bir anlatımla işlenmiştir (**Fig.49**) (Belli, 1988'den aktaran Gündüz, 2002: Res.96).

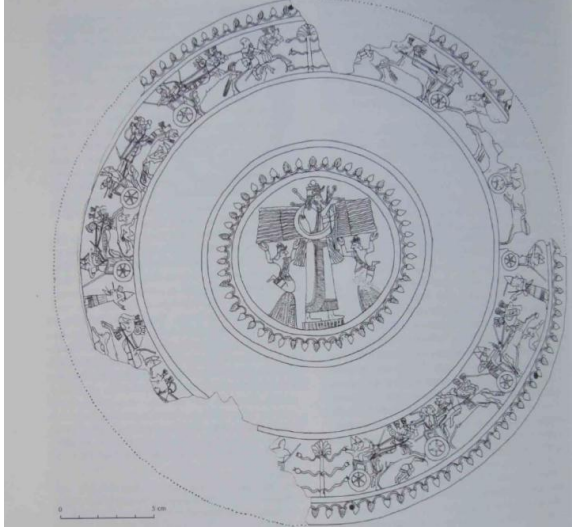
Figür 49: Anzaf'ta bulunan tunç kalkan parçası



Kaynak: Gündüz, 2002: Res. 96.

MÖ 8-7. yy tarihlendirilen bir kalkan üzerinde de benzeri şekilde düşman tasvirleri görmek mümkündür. Kalkanın ortasında kanatlı güneş kursu içerisinde boynuzlu başlıklı bir tanrı yer almaktadır. Tanrının güneş kursunun kanatları, dağa basar durumda iki figür tarafından tutulmaktadır. Kalkanın dış çerçevesi boyunca ise hayat ağacı motifine doğru ilerleyen bir süvari ve süvariye takip eden savaş arabası yer almaktadır. Hemen gerisinde savaş arabasının altında başsız, çıplak şekilde betimlenen iki düşman askeri görülmekte, bu figürler aralıklarla sürdürülmektedir (**Fig. 50**) (Seidl, 2004: 102, Abb. 74). Düşmanların özellikle çıplak ve başsız oluşu, Asur sanatını anımsatmaktadır.

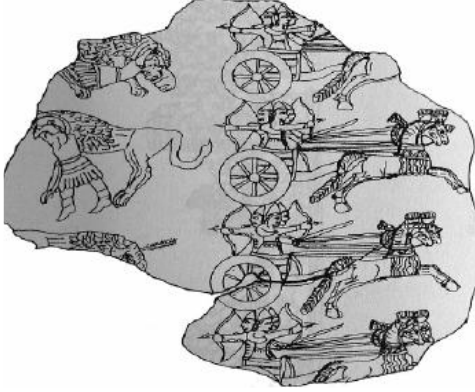
Figür 50: Özel bir müze koleksiyonunda yer alan Urartu tunç kalkanı



Kaynak: Seidl, 2004: Abb. 74.

Düşman sahnelerinin varlığı MÖ 8-7. yy'da da sürmüştür. I. Argiştı (MÖ 785-760)-II. Sarduri (MÖ 760-730) krallık yıllarına tarihlenen, Elazığ Müzesi'nde sergilenen bir kemer üzerinde iki atla çekilen savaş arabası içerisinde biri arabacı iki okcu bulunmaktadır. Okçulardan biri geriye doğru ok atar biçimde işlenmiştir. Hemen gerisinde ise aslanlar tarafından parçalanmış düşman askerleri yer almaktadır. Kısa püsküllü etekli, konik miğferli düşmanları içeren bu ikonografi Asur'dan farklılık göstermektedir (**Fig.51**) (Ergürer, 2009: Kat. No. 58, Lev. 18/b).

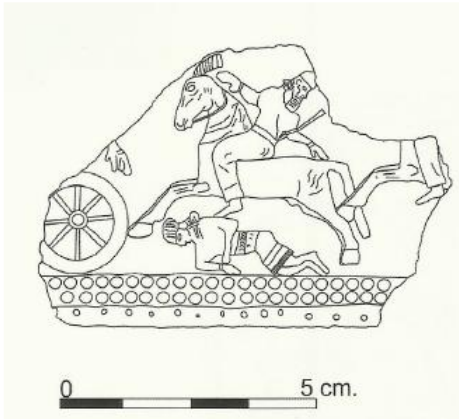
Figür 51: Elazığ Müzesi'nde bulunan savaş sahneli kemer parçası



Kaynak: Ergürer 2009: Kat. No. 58.

MÖ 8. yy ikinci yarısına tarihlendirilen Rezan Has Müzesi'nde sergilenen bir tunç geniş kemer üzerinde düşman tasviri yer almaktadır. Sahnede Urartulu süvarinin atının altında yaralanmış yüzü koyun yatar durumda bir düşman askeri görülmektedir. Düşman askerinin giysili oluşu Asur sanatından alınan sahnenin Urartu sanat anlayışına göre yorumlandığını göstermektedir (**Fig. 52**) (Çavuşoğlu, 2014: 88, Kat No. 27)

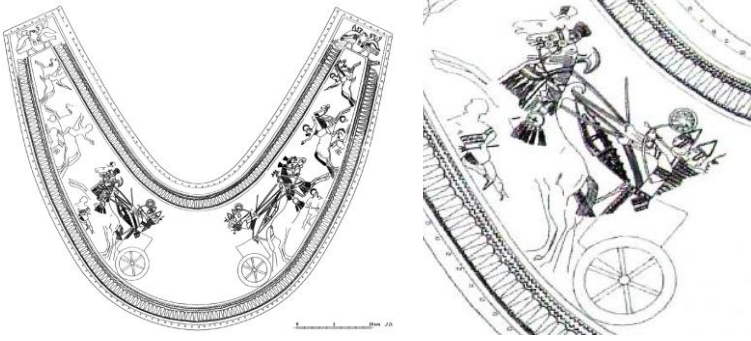
Figür 52 : Urartu savaş sahnesinin betimlendiği orta genişlikte kemer.



Kaynak: Çavuşoğlu, 2014: 88.

Savaş sahnelerinin resmedildiği bir başka eser ise at göğüslükleridir. Göğüslük üzerinde altı ispitli savaş arabası içerisinde zırhlı, miğferli bir asker öne doğru ok atar şekilde işlenmiştir. Arabaya koşulan atlar son derece süslü koşum takımları ile donatılmıştır. Savaş arabası altında, ok yiyen bir düşman askeri betimlenmiştir. Düşman askeri miğferli ancak bedeni çıplaktır. Araba kasa yapısından yola çıkarak MÖ 8-7 yy tarihlendirilen eser, Mezopotamya sanatının kopyasıdır (**Fig 53a**) (Seidl, 2004: 113, Abb. 113).

Figür 53a: Urartu savaş sahneli at göğüslük parçası



Kaynak: Seidl, 2004: Abb. 113.

Benzeri bir at göğüslük parçası Van Müzesi'nde de bulunmaktadır. Tunç at göğüslüğü üzerinde bir savaş sahnesi resmedilmiştir. Sahnenin ortasında iki atın çektiği araba kasasında biri sürücü, biri üzerinde zırhlı bir kıyafetle olasılıkla kralın bulunduğu toplamda üç kişi bulunmaktadır. Konik miğferli Urartu askerlerinin hemen önünde at üzerinde geriye doğru dönük aman diler pozisyonda bir düşman askeri görülmektedir. Düşman askerlerinin düştüğü bu aciz durum Urartu sanatında sıkça kullanılmıştır. Göğüslük kırık olması nedeni ile sahnenin devamı olup olmadığı, veya düşman askerlerinin giysili mi çıplak mı olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Urartu arabalarının erken dönemde altı ispitli ve tek atın çektiği örnekler olduğu bilinmektedir. Ancak

sahne yer alan arabanın iki atla çekilmesi, sekiz ispitli olması ve kasadaki büyüme nedeni ile MÖ 8. yy tarihlendirilmektedir. Bu dönemde Urartu sanatı III. Tiglat Pileser dönemi sanatından çokça etkilenmiştir (**Fig.53b**) (Çavuşoğlu, 2004: 68-72).

Figür 53b: Van Müzesi 'nde bulunan at göğüslük parçası



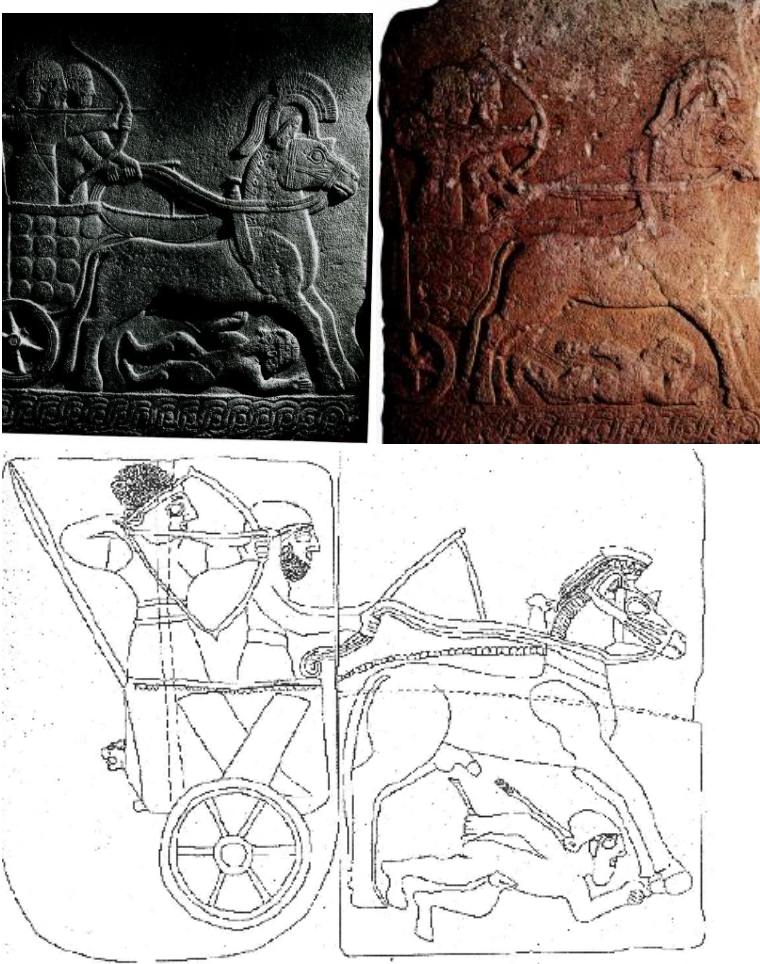
Kaynak: Çavuşoğlu, 2004: Çiz.1

Geç Hitit Kent Devletleri (MÖ 1000-650)

Geç Hitit kent devletleri, Anadolu'da Urartu ve Frig, Kuzey Suriye-Levat'ta Fenike-Arami, Mezopotamya'da ise Yeni Asur krallıkları arasında bir geçit noktadır. Kara ve deniz ticaretinin ana merkezleri olmaları nedeni kültürel anlamda devamlı bir etkileşim halinde olan kent sanatı da zamanla Asurlulaşma, Fenikelileşme akımlarına uyarak ikonografik konularında değişimler yaşamıştır. Sanatın erken örneklerinde Hitit sanatının devamı olarak çoğunlukla dinsel sahneler kullanılırken MÖ 9. yy ortaları ve sonrası Mezopotamya'nın propaganda sanatı benimsenmiş ve çoğunlukla düşman ve savaş tasvirlerine yer verilmiştir (Akurgal, 2014: 195-211).

MÖ 850-750 Asurlulaşmış Geç Hitit Sanatı olarak tanımlanan sanat anlayışı ile üretilen Kargamış Kabartmalı Uzun Duvar üzerindeki iki ortostatta savaş sahnesi işlenmiştir. At koşum takımları ile süslü bir koşum hayvanının çektiğı savaş arabasında okçu ve sürücüden oluşan iki kişi yer almaktadır. Asker, ok atar pozisyonda işlenmiş, arabanın hemen altında ise biri yüz üstü diğersırt üstü olmak üzere ok yiyen düşman askerleri görölmektedir. Düşman askerleri sakallı ve çıplaktır (**Fig. 54a**) (Darga, 1992: 248-249, Res. 255-256). Sam'al Zincirli'de bulunan benzeri bir sahnede bir atın çektiğı savaş aranası içerisinde ok atar durumda bir asker ve sürücü bulunmaktadır. Atın altında, yüz üstü ok yiyen çıplak bir düşman askeri görölmektedir. Düşman askerinin fiziksel duruşundaki acı çektiğine dair ifade Asur sanatına oldukça benzerdir (**Fig. 54b**) (Darga, 1992: 255, Res. 262). Hitit sanatında sakalın bir soyluluk ifadesi olduğı düşünöldüğünde propaganda sanatının Hitit-Asur sanatı ile birleştirilerek ifade edildiğı anlaşılmaktadır. Benzeri sanat anlayışı ile üretilmiş çok sayıda kabartma bulunmaktadır (Orthman 1971: Taf, 24).

Figür 54a-b: Kargamış ve Zincirli’de bulunan taş kabartmalar



Kaynak: Darga, 1992: 248-249, Res. 255-256.

Tell Tayinat’ta bulunan bir kabartma üzerinde Kargamış ve Zincirli’de görülen sahnenin benzeri bir anlayışta farklı ikonografik detaylarla işlenmiş düşman tasviri görülmektedir. Sahnede bir atın çektiği iki kişilik savaş arabası altında son derece büyük işlenmiş bir düşman tasviri görülmektedir. Düşman askeri kısa tunikli, sakalsız durumdadır (Fig. 55) (Madloom, 1970: XV/1). Figürün bu denli büyük yapılma nedeni Asur sanat politikasından farklı bir anlayışla

alakalıdır. Asur'da düşman askerleri Mezopotamya geleneği olarak genelde kraldan daha küçük, çıplak olarak betimlenmektedir. Ancak Geç Hitit sanatında ana tema aynı olmasına rağmen yenilen düşmanların (olasılıkla yönetici sınıfın) yüceliği, farklı bir psikolojik detayla vurgulanmaya çalışılmaktadır.

Figür 55: Tell Tayinat'ta bulunan kabarta örneği



Kaynak: Madloom, 1970: XV/1.

Kargamış Zafer Kabartması üzerinde, saç ve sakal stilleri Asur bukle detayları ise Arami tarzında işlenmiş düşman askerlerinin kesik başları ve elleri taş levha üzerine sırayla işlenmiş durumdadır. Bu vahşet içerikli sahne Hitit sanatında görülmeyen, tamamen III. Tiglat Pileser sonrası sanat anlayışının birer kopyası durumdadır (Akurgal, 2014: 225, Res. 121a). Kabartmanın devamında, kısa tunikli Asur tarzında saç ve sakallı iki askerin saçlarından tuttukları benzer ikonografik detaylarla işlenmiş düşman askerini öldürülüşü betimlenmiştir. Her iki askerin karın hizasında hançerlerken işlenen düşman askeri yüzünde herhangi bir acı ifade verilemiş, yalnızca bacaklarında hafif bir hareketle kabartma

dinamik bir hale dönüştürülmüştür (**Fig. 56**) (Akurgal, 2014: 225, Res. 121b).

Figür 56: Kargamış zafer kabartması



Kaynak: Akurgal, 2014: 225, Res. 121a-b.

Tell Halaf'ta bulunan ve Geç Hitit kabartmaları arasında değerlendirilen bir taş levha üzerinde düşman tasviri görülmektedir. Kısa tunikli Arami stilinde saç ve sakal detayıyla işlenen iki figürden sol taraftaki sağda duran figürün farın kısmına kılı saplarken betimlenmiştir. Düşman tasvirinin kılıç tutan figürle aynı işlenmesi ilginçtir. Tam olarak bilinmemesine rağmen bir saray entrikasının canlandırıldığı kabartma olması muhtemeldir (**Fig.57**) (Orthmann, 1971: Taf. 10, Halaf A3/49).

Figür 57: Halaf duvar kabartması



Kaynak: Orthmann, 1971: Taf. 10, Halaf A3/49.

SONUÇ

MÖ III. Bin, tüm Yakındoğu’da siyasi dengelerin değiştiği ve büyük uygarlıkların temellerinin atıldığı bir dönemdir. Mezopotamya’da ticari ve tarımsal faaliyetlerdeki gelişim ile ekonomik anlamda ilerleyen Sümer kent devletleri ile Anadolu’nun özellikle orta kesiminde yaşanan “beylik” düzenine işaret eden sistemsel farklılık bu ivmenin daha yukarı çıkmasına neden olmuştur. Sanatsal faaliyetlerde toplumda yaşanan gelişim faaliyetlerine göre değişime uğramış, pastoral sanat anlayışı yerini toplumun ileri gelenlerinin bir takım faaliyetlerini (mimari, zafer, şölen vb.) aktarıldığı figüratif örneklerle bırakmıştır (Bkz. Hansen, 2003: 20). Mezopotamya sanatında nesiller boyu taşınan önemli bazı figüratif vurgular bulunmaktadır. Genellikle soylulara özgü olan sakal, yönetici sınıfın süslü kıyafetleri, başlarındaki diademleri ve karşısındaki figürlerden daha büyük-heyvetli işlenişi gibi detaylar

Mezopotamya sanatının figüratif bezeme düzeninde görülen önemli ayrıntılardandır (Bkz. Parot, 1970, 1. vd; Frankfort, 1970, 23, vd).

Figüratif sanatta yaklaşık MÖ IV-III. Binde ortaya çıkarak MÖ I. Bine kadar kesintisiz kullanılan rahip-kral veya kralların zafer sahneleri sanatsal anlamdaki ivmenin yanı sıra toplumların siyasi anlamdaki başarıları, savaşları, düşman toplumları gibi bilgileri de içermektedir. MÖ IV. Binde bilinen ilk savaş sahnesi Geç Uruk (MÖ 3100) tabakalarında bir silindir mühür üzerinde görülmüştür (Bkz. Fig. 7, Hansen, 2003: 23). Silindir mühür yer alan rahip kralın kıyafetleri ile karşıdaki figürlerden daha büyük olarak işlenmesi, sakallı oluşu MÖ IV-I. Bine kadar süregelen yönetici sınıf bezemelerinin erken örneklerini oluşturur. Düşman tasvirlerinde ise genelde sakalsız, aman diler bir pozisyonda ve elleri bağlı duruşu onları kimliksizleştirmektedir. Bu durumda Uruk rahip kralının savaştığı toplumun kim olduğunu herhangi bir önemi olmadığı açıkça görülmektedir. Savaşılan düşmanların sakalsız, kıyafetsiz oluşu yaşadıkları coğrafyanın veya siyasal durumlarının herhangi bir önemi olmaksızın bu aciz hale düşürüldüğünü göstermektedir.

Yazının kullanımı ile birlikte kimliksiz düşmanların artık kim oldukları bilinmeye başlanmış bu durum, sanatta daha acımasız öğelerin kullanımına neden olmuştur. Lagaş'ta bulunan Akbabalar steli de bu sanat anlayışının şimdiye kadar bilinen ilk örneğidir (Bkz. Fig. 8, Frankfor, 1970: Fig. 74). Yazıtta Ummalara akrış düzenlendiği anlaşılan savaşın anlatıldığı stel üzerinde düşmanların hem kral Eannatum hem de arka datanrı Ningursu tarafından düşürüldüğü aciz durum, artık sanatta yeni bir akımı başlatmıştır. Tanrıların bizar veya kralla verdikleri yetkileri ile savaş sahnelerinin ana kahramanları olması sanatı üreten toplumun düşmanlarına adete bir gözdağıdır. Zırhlı donanmaları ile artık düzenli bir askeri ordusunun var olduğunu da tanımlayana stelde kral Mezopotamya sanatında alışık olunduğu gibi diademli ve kıyafetler içerisinde;

diğer figürlerden çok daha büyüktür. Tanrının da işleniş detaylarında benzer özellikler sergiliyor oluşu özellikle dikkat çekicidir.

Er Hanedanlar Dönemi'nde Ur Kraliyet Mezarlığı'nda görülen ve MÖ I. Bin sanatını tümüyle etkileyen Ur Standardı savaş sahnesinde görülen düşman tasvirleri, yeni bir anlayışın ilk örnekleridir (Bkz. Fig. 10, Hansen, 1998: 44). Savaş arabaları üzerinde ilerleyen kral ve ordusunun araba altlarında çıplak düşman askerlerinin işleniş propaganda sanatının daha da acımasız bir savaş vesiyasal yapının varlığının doğuşunu göstermektedir. Ayrıca savaş sahneleri sonrası görülen barış törenlerinin MÖ I. Binde Asur tarafından hala yaşatılıyor oluşu, sanatın siyasi yaşamı doğrudan aktardığı herhangi bir abartmaya yer bırakmadığını göstermektedir. Mari'de benzeri anlayışla üretilen düşman tasvirlerinin daimi çıplak ve sakalsız olduğu görülmektedir. Sümer sanatında düşman tasvirleri özetlenecek olursa düşmanlar saç detayları da dahil olmak üzere tamamen kimliksizdir. Akbabalar steli dışında görülen örneklerde düşmanların kim olduğu detayları verilmemesi de farklı bir propagandanın eseridir. Nitekim düşmanların kim olduğu önemli olmaksızın kral ve soylular karşısında aciz ve köleleri niteleyen çıplaklıkla betimlendiği görülmüştür.

Ancak Akad sanatında bu anlayışın yavaşça değiştiği gözlemlenmektedir. Savaş sahnelerinde daha dinamik bir öyküsel anlatımın izlenebildiği, düşmanlara karşı gösterilen tutumun ise giderek acımasızlaştığı sanata yansıyan detaylardan biridir. Akad krallarının stellerinde görülen tanrısallık sembolü olarak boynuzlu başlıkları ile betimlenmeleri de sanatta yeni bir anlayıştır. Akad siyasi tarihi göz önünde bulundurulduğunda, son derece geniş bir coğrafyaya yayılması buna bağlı olarak savaşlarında artmış olduğu anlaşılmaktadır. Daha geniş coğrafyalara hükmeden kralların, toprak bütünlüğünü her zaman askeri seferlerle sağlaması mümkün görülmemektedir. Bu nedenle steller artık Mezopotamya sınırlarını da aşacak şekilde farklı coğrafyalara dikilmeye de başlamıştır. Ünlü

Naramsin stelinin Diyarbakır Pir Hüseyin’de bulunmuş olması buna bir örnektir (Bkz. Fig. 15, Hansen, 2003: Fig. 59). Artık sanat yalnızca yönetici sınıfın ve kralın kendi görsel şöleni olmaktan çıkmış direkt siyasal bir araç olarak kullanılmıştır. Stel üzerinde tanrısal sembollerin yanında hançerlenmiş, ok yiyen acılar içindeki çıplak düşmanlara basarak ilerleyen Naramsin statik ve donuk işlenmiştir. Ancak hançerlenmiş düşman askerlerinin hançeri tutarken gösterilişi, aman diler pozisyonunda dinamik anlatımı Asur sanatının temellerini oluşturmaktadır. Krallık sınırının dışında bulunan stel, Naramsin’in olası saldırılarında düşman bölgelerinin halk ve yönetici sınıfının düşeceği bu acınası hali mükemmel şekilde yansıtmıştır.

MÖ III. Binin sonunda düşman askerleri artık sanat eserlerinde de kimlikleri belirli detayları ile işlenen öğelere dönüşmüştür. Nasiryaj steline (Fig. 17) görülen sakakallı ve Arami stilli saç detayları ile düşman askerlerinin yörelerine özgü eşyaları krala taşınması sahnesi önemlidir. Nitekim sahnede yer alan bölgelere özgü eserlerin Anadolu kaynaklığı olduğu görülmekte, Akad propaganda sanatının da asıl etki alanının Anadolu olduğu bu sayede anlaşılmaktadır. Mezopotamya sanatında soyluluk ifadesi olan sakal, düşman askerlerinde görülmesine karşın çıplak oluşları yönetici sınıfın Akad gücüne karşı düştükleri durumun canlı örnekleridir. MÖ I. Binde Balawat Tunç Kapı kabartmalarında da benzeri sahneler görülmüştür.

MÖ II. Binden itibaren düşman tasvirlerinde mutlak güç sadece kralın değil aynı zamanda tanrılarındır. Silindir mühürlerde görülen düşman tasvirlerinde genelde tanrı savaşlarının oluşu siyasal dengelerle alakalıdır. MÖ II. Binde Anadolu ile kurulan ticari faaliyetler ile savaş ortamı yerine daha barışçıl bir anlayışın var olduğu düşünüldüğünde tanrıların sanatta kullanılma nedeni göz dağdır. Düşmanların miğferli ancak çıplak oluşu (Fig. 21, Eppihimer 2013: 42), askerlerin Asur tanrıları karşısında daime

yenileceğini ifade etmektedir. Anadolu’da bulunan mühürlerde bu anlayış hâkimken, Güney Mezopotamya siyasal politikalarındaki daha sert tutum, sanata da yansımaktadır. I. Şamsi Adad dönemi zafer stelinde Eşnuna kralının, Asur kral tarafından yenildiği sahnede düşman kral sade kıyafetler içerisinde (Bkz. Fig. 22, Schwarts, 2016: Fig. 2). Ancak Şamsi Adad’ın son derece süslü kıyafetler içerisinde işlendiği görülmektedir. Çıplaklık dışında yeni bir düşman tasvirinin görüldüğü örnekte kral kıyafet detayları ile Güney Mezopotamya kralından üstün işlenmiştir. Eski Babil Dönemi kabartmalarında düşman tasvirlerinde yine çıplaklık hâkimken, düşman askerlerinin kesilen başlarının steller üzerinde resmedilmesi geleneği bir ilk olarak görülmektedir. Görüldüğü üzere sanat sadece görsel bir şölen olmaktan çıkıp krallığın siyasal tutumlarına bir ayna görevi görmektedir (Fig. 23, Schwarts, 201: 5-6).

Orta Asur sanatında da benzer bir tutum devam etmektedir. İşlenen tüm düşman askerlerinin çıplak olduğu görülmektedir. Ancak düşman askerleri sakallıdır. Akad Dönemi sanat anlayışının devam ettirildiği bu eserlerde düşmanların genelde yaralı, aciz ve acınası durumları yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu tutumun yanı sıra Yeni Asur saray sanatının temellerinin atıldığı yeni bir düşman tasviri görülmeye başlanmıştır. Kralların önünde, kendilerine bağlanan iple kral tarafından zaptedilen soylu sınıfı temsil eden düşmanların aman diler pozisyonu, MÖ I. Binde sıkça kullanılacaktır. Savaşlardaki acımasız ve başarılı tutumun bir göstergesi olarak soylu sınıfın kendilerinden büyük işlendiği kralın karşısında aciz ve aman diler tutumu önemlidir. Nitekim soylular sakallı, başlıklı ve kemerli kıyafetler içerisinde. Tanrısal simgelerin arasında törensel kıyafetleri ile kral ise onlardan daha soylu bir işleniş tarzındadır (Frankfort, 1970: 134).

MÖ II. Bin düşman tasvirlerinde geline son nokta ise obelisk sanatıdır. Artık düşman askerleri yalnızca çıplak veya

sakallı olmanın dışında kendi toprakları üzerinde savaş anında yaşadıkları yenilgi, savaş sonrası Asur krallarında ganimet alınışı ve biad gibi öyküsel anlatımlı sahneler dönüşmüştür. Sanatta değişmeyen tek olgu ise düşman askerlerinin hala karşısındaki güce karşı savunmasız, korkulu ve yenilgi içerisinde betimlenmesidir (Fig. 27, Bkz. Reade, 1975: 131-131).

MÖ I. Bin, düşman tasvirlerinin son derece yoğun ve farklı gösterimlerle izlenebildiği bir dönemdir. Bu dönemde Mezopotamya’da Yeni Asur, Anadolu’da Urartu ve Geç Hitit Dönemi tasvirlerinde kökeni Eski Mezopotamya’ya kadar uzanmaktadır. Asur sanatı çoğunlukla Eski Mezopotamya ile Mısır sanatından etkilenmiştir. Akad kralı Naram’sin’de görülen düşman sahnelerinde tansırısallık sembolleri içerisindeki betimlemeler görülmemesine karşın, Asur kralları da savaş sahnelerinde daima tanrılardan güç aldıklarını ifade eden detaylara yer vermektedir. Tanrıların naif ve sadık kulları gibi resmedilen krallar düşman askerleri karşısında acımasız ve son derece tehditkardır (Cooper, 2008: 263). Düşman tasvirlerinden çok tanrıların gücünün yeryüzündeki temsilcisi kralın nitelendiği rölyeflerin sayısı çoktur. II. Aurnasirpal Dönemi Kalhu Kuzeybatı sarayı kral dairesi kabartmalarında görülen düşman askerleri ile savaş sahnelerinde sahnede mutlaka tanrı Asur semboller içerisinde görülmektedir. Düşman askerleri savaş atlarının altında, yaralı veya kabartma alanına dağılmış durumdadır. Çıplak düşman askerlerinin savaş sonrası bölge halkının krala biadı gibi sahneler izlemektedir.

III. Salmanasar döneminde aynı sahneler görülmeye devam etmiştir. Ancak III. Tiglat Pileser dönemi ile birlikte Asur ordusu betimlemelerinde daha gelişkin izlenimler söz konusudur. Bu gelişimle doğru orantılı olarak sadist eylemler sanatta sıkça rastlanmıştır. Düşman askerleri genellikle savaş sırasında acı çeker durumda, dinamik bir anlayışla işlenirken Asur kralı ve ordusu donuk, duygusuz ve acımasız bir anlayışla statik işlenmiştir. Bu

dönemde sanatta görülen düşman askerlerinin kafa, kol ve bacaklarının kesilmesi, kazıklara asılmaları gibi sadist ve korkutucu eylemler sanatın sanat için yapılmadığını göstermektedir. Sanat bu dönemde itibaren Asur'un düşmanlarına karşı ciddi bir mesaj içermektedir: "korku ve biad". Kral dairesi,, kabul salonu gibi yabancı elçilerinde de görebileceği alanlarda yer alan bu kabartmalar saray halkı da dahil herhangi bir isyan sonucu yaşanacak vahim durumu tehditkar bir anlatımla işlemektedir (Liverani, 2005: 233). Asur'da yer alan bu tür sahnelerde Mezopotamya sanatı benimsenmiş olsa da Mısıt etkili örnekleri de görmek mümkündür. Seti I Dönemi'nde kabartma yüzeyine dağılan düşman askerlerinin vahim durumunun resmedilişi tarzı Asur'da da sıkça kullanılmıştır. Sargonidler Dönemi'nde düşman tasvirlerinde herhangi bir değişim olmadan benzeri bir işleme tarzı söz konusudur. Düşmanlar çoğunlukla çıplak, başları kesik veya yaralı ve acı çeker durumdadır (Dolce, 2004: 122-124). Düşman halkı ise daime krala haraç getiren, kendi yöresel kıyafet ve eşyaları ile doğru bir anlatımla betimlenmiştir. Sanatta abartı illa ki olmakla birlikte Asur yazılı kaynaklarında düşmanlarına bu tür sadist uygulamalar gösterdiğine dair çok sayıda kanıt söz konusudur (LAR I-II).

Anadolu'da en erken savaş sahneleri MÖ III. Binde silindir mühürler üzerinde görülmektedir. Düşmanlar çoğunlukla tanrısal kabartmalarda, tanrılara ihanet eden küçük tanrıların öldürülüşü, Özyar, 2001: 256), tanrıların ölümlülere uyguladıkları cezalar (Özgüç, 2015: 104) gibi sahnelerden ibarettir. Hitit Krallık Dönemi'nde bu tür betimlemeler Geç Hitit sanatının erken örnekleri olarak savaş arabalarının altlarında ve önlerinde yaralı düşman askerlerinin stilize betimlemeleri ile görülmektedir. Boğazköy kabartmasında (Fig. 47) görülen miğferli savaşçı ve araba altında çıplak düşman askeri tasvirleri Mezopotamya sanatından öykünmedir.

Düşman tasvirleri MÖ I. Binde Urartu ve Asur sanatında görülmektedir. Ancak düşman tasvirlerinde Asur'un sadist uygulamaları söz konusu değildir. Daha çok MÖ III. Binde görülen savaş arabaları altında çıplak düşman tasvirleri, savaş anında ok yiyen yaralı düşmanlar gibi konular hâkimdir. Asur sahnelerinde görülen tanrısal semboller bu sahnelerde de görülmektedir. Urartu'nun bilinen en erken kabartmalarından biri olan taş levha üzerinde boş bir savaş arabası betimlenmiştir. Savaş arabası altında çıplak düşman askerli resmedilmiştir. Ancak arabanın boş olması, çoğu bilim insanı tarafından Tanrı Haldi'nin arabası gibi şekillerde açıklanmıştır (Çilingiroğlu, 1997: 142, Res.91).

Urartu sanatı savaş tasvirlerinden en önemli olanlarından biri Anzaf kalkanı üzerinde resmedilmiştir. Sahne üzerinde tanrı Haldi'nin kutsal hayvanları arslanların saldırdığı Asur askerlerinin yenilgileri resmedilmiştir. Tanrı Haldi'nin sahnenin hemen gerisinde yer alması, Asur sanatında olduğu gibi düşman tasvirlerinde gücün daima tanrıdan alındığını göstermektedir. Ayrıca sahnede herhangi bir Urartu askeri olmadığı görülmektedir (Gündüz, 2002: 96). Kemerler üzerinde görülen sahnelerde ise düşman askerleri genelde giysili ve sakallıdır. Göğüslük üzerinde yer alan bir savaş sahnesinde düşman askerlerinin aman diler pozisyonu da yine Mezopotamya sanatından alınan bir örneği canlandırmaktadır.

Geç Hitit sanatı düşman tasvirleri tamamen Asur etkilidir. Arabaların altlarında sakallı-çıplak düşman askerleri (Darga, 1992), kafa kesme sahneleri ve kesilen kafaların tıpkı III. Tiglat Pileser dönemi sonrası görülen şekilde resmedilişi Anadolu sanatına aykırıdır. Nitekim Hitit sanatında bu tür sahnelerin görülmediği açıktır. Ayrıca bu sanatın Urartu Krallığı'nı etkilemediği de görülmektedir. Bu durum, Asurlulaştırılan Hititli kralların Asur krallarına öykündüklerini açıkça göstermektedir.

Özetle MÖ III. Binde başlayarak MÖ I. Bine yayılan düşman tasvirlerinde aşağılama ve aciz durumda gösterme sanatın ana

kriteridir. Düşman askerlerinin kimi zaman kıyafetli kimi zaman çıplak oluşu ise düzenlenen seferin kimlerin üzerine yapıldığına dairdir. Nitekim Güney Mezopotamya, Urartu gibi toplumların üzerine düzenlenen seferlerde düşmanların giysiler içinde resmedilişi ordularının büyüklükleri ile ilgilidir. Ancak buna karşı sonraki sahnelerde çıplak resmedilişi ise bu yüceliğe rağmen karşı gücün etkisinin daha büyük olduğu mesajını vermektedir.

Urartu sanatı olasılıkla bu tür tasvirleri Asur'dan doğrudan almamış, Geç Hitit etkisi ile sanata yansımış olmalıdır. Bu nedenle sadist uygulamaların Urartu sanatında varolmadığı görülmektedir. Geç Hitit sanatında görülen Asurlu temaların çoğu MÖ 8. yy sonrası kentlerin işgali sonrası gerçekleşmiştir. Bu da Anadolu sanatında bu uygulamaların tamamen Mezopotamya etkili görülmeye başlandığını göstermektedir.

Sonuç olarak MÖ III-I. Bine kadar düşman tasvirlerinde ortak bir anlayış hâkimdir. Düşman askerleri sanatı üreten toplumun kral, asker ve yöneticileri karşısında daima aciz ve korkuludur. Genelde kendilerinden büyük işlenen ve kimi zaman tanrısal bir gücü barındıran krallar (Akad kralı Naram-sin gibi) savaşta sade ordularının gücü değil tanrılardan da yararlanarak sanatın etki alanını genişletmektedir. Bu sahnelerin düşmanların rahatlıkla görebileceği alanlara konulması geleneği Akadlılar ile başlamış, Yeni Asur Dönemi'nde sürdürülmüştür. Sanatta görülen bu anlayış sadece sanat için yapılmamış, bu tür kabartmaların tamamı aynı zamanda siyasi bir amaç olarak da kullanılmaktadır.

Kaynakça

- Ataç, M. (2015). "Egyptian Connections with the Larger World". *A*
- Albdenda, P. (1986). *The Palace of Sargon King of Assyria: Monumental wall Reliefs at Dur-Şarrulin from Original Drawings Made at the Time of Their Discovery in 1843-1844* Botta and Fladin, Paris.
- Amiét, P. (1976). *L'art d'Agade au Musee du Louvre*. Paris.
- Akurgal, E., *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara.
- Ataç, M.A. (2015). "Egyptian Connections with the Larger World", *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Ed. Hartwing, B., India, 423-447.
- Barnet, R.D., Falkner, M., (1962). *The Sculptures Asur-nasir-pal II (883-859 BC) Tiglath Pileser III (MÖ 745-727), Eserhaddon (681-669 BC) from the Central and South West Palace at Nimrud* London.
- Barnett, R.D. (1976). *Sculptures from The North Palace of Ashurbanipal at Niniveh (668-627 B.C.)*, The Trustees of The British Musueum, Oxford.
- Bittel, K. (1941) "Bemerkungen über einige in Kleinasien gefundene Siegel", *Archiv für*
- Orientforschung* 13, s. 299-307
- Buchanan, B. (1985). *Early Near Estern Seals in the Yale Babylonian Collection*, London.
- Cholidis, N. (2003). "The Treasure of Ur from Mari", *Art of the First Cities: Third Millennium BC*, London: Yale Univeristy Press, 139-165.

Collon, D., (1982). *The Alalakh Cylinder Seals the New Catalogue of the Actual Seals Excavated by Sir Leonard Woolley at Tell Atchana and from Neighbouring Sites on the Syrian Turkish Border, BAR International Series 132.*

Coşkun, İ., Demirtaş, D., “Yeni Assur Saray Sanatı”, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, Cilt No: 7, Sayı: 4, 2102-2154, 2020.

Çavuşoğlu, R., (2004). *Van Müzesi'nden Urartu Savaş Sahneleri At Göğüslük Parçası*, *Anadolu Araştırmaları XVII/2*, İstanbul, 67-77.

Çavuşoğlu, R., (2014). *Urartu: Kemerler*, İstanbul: Rezan Has Müzesi Yayınları.

Çığ, İ. (2011). *Uygarlığın Kökeni I: Sümerler*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu Krallığı Tarihi ve Sanatı*, İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.

Darga, M. (1992). *Hitit Sanatı*, İstanbul: Akbank Yayınları.

Dolce, R. (2004). “The Head of Enemy in Sculptures from the Palaces of Niniveh”, *Iraq Vol. 66*, 120-140.

Eppihimer, M.(2013). “Representing Ashur: The Old Assyrian Ruler's Seals and Their Ur II Prototype”, *Journal Near Eastern Studies Vol. 72*, 35-49.

Eppihimer, M. (2019). *Exemplaers of Kingsship: Art, Tradition and Legacy of the Akkadians* London.

Ergürer, H., (2009). *Urartu Kemerleri Üzerindeki İnsan Tasvirleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı, Erzurum.

Frankfort, H. (1970). *The Art And Architecture of the Ancient Orient*, London.

Foster, B.R. (1985). "Sargonic Victory Stele from Telloh" *Iraq* 47, 15-47.

Gündüz, S., (2002). "M.Ö. 1. Binin İlk Yarısında Önasya Krallıklarında Araba Tekerleklerinin Özellikleri ve Yapım Teknikleri", *Belleten*, c. 66, s. 247, Ankara, 789-817.

Hansen, D.P. (1998). "Art of the Royal Tombs Ur: A Brief Interpretation", *Treasures from the Royal Tombs of Ur*, 43-85.

Hansen, D.P. (2003). "Art of The Early City-States", *Art of the First Cities*, London: Yale Univeristy Press, 21-42.

Hansen, D.P. (2003b). "Art Of The Akkadian Dynasty", *Art of the First Cities: Thir Millenium BC*, London: Yale Univeristy Press, 189-210.

King, L.W., Litt, M.A. (1915). *Bronze Reliefs from The Gates of Shalmaneser: King of Assyria BC 860-825*, London.

Köroğlu, K. (2011). *Eski Mezopotamya Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Layard, A. H. (1849). *The Monuments of Nineveh: First & Second Series*: Murray.

Layard, A.H. (1853). *The Monuments of Niniveh*, London.

Macqueen, J.G. (2009). *Hititler ve Hitit Çağında Anadolu*, (çev. Esra Davutoğlu), Ankara.

Madloom, T.A. (1971). *The Chronology of Neo-Assyrian Art*, London.

- Matthiae, P. (2003). “Ebla and The Early Urbanization of Syria”, *Art of the First Cities: Third Millennium BC*, London: Yale Univeristy Press, 165-179.
- Mckeeon, P. (1970). “An Akkadian Victory Stele”, *Bulletin Museum of Fine Arts*, 67, 226-243.
- Meuszyński, J. (1981). *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalhu (Nimrud)*. Mainz am Rhein.
- Naab, P.J., Unger, E. (1934). *Entdeckung der Stele des Naram-Sib in Pir Hüseyin*, Köln.
- Orthmann, W. (1971), *Untersuchungen zur spät-hethitischen Kunst*, Bonn.
- Özgüç, N. (1965)., *Kultepe Mühür Baskılarında Anadolu Grubu*, Ankara.
- Özgüç, N. (2006) . *Kultepe-Kaniş/Neşa Yerli Peruwa ve Asur-umitti'nin oğlu Asur'lu Tüccar Usur-şa-İştär'in Arşivlerine Ait Kil Zarfların Mühür Baskıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Özgüç, N. (2015) . *Acemhöyük – Burushaddum I Silindir Mühürler ve Mühür Baskılı Bullalar* Ankara : Türk Tarih Kurumu Yayınevi
- Özyar, A. (2011). “Demir Çağı Geç Hitit Krallıkları”, *Arkeoatlas (Özel Koleksiyon)*, İstanbul, 370-389.
- Parot, A. (1948). *Tello: Ving Campagnes de Fouilles (1877-1913)*, Paris.
- Parot, A. (1970). *Sumerian Art*, Philadelphia.

- Paterson, A. (1913). Assyrian Sculptures: Palace of Sinacherib, The Hague: M. Nijhoff.*
- Poo, M. (2005). Enemies of Civilization: Attitudes Toward Goreigners in Ancient Mesopotamia, Agypt and China, New York: State University Press.*
- Reade, J.E. (1975). "Asurnasirpal I and the White Obelisk", Iraq 37, 129-150*
- Roth, A.M., (2015). "Representing the Other: Non-Ehyptians in Pharanoic Iconography", A Companion to Ancient Egyptian Art, New York, 155-175.*
- Schwarts, G. (2016). "An Amorite Global Village: Syrian Mesopotamian Relations in the Second Millenium", From Mesopotamia to the Mediterranean in the Second Millenium BC, 2-11*
- Seidl, U. (1980). "Einige Urartäische Bronzezyylinder (Deichselkappen?)", Archäologische Mitteilungen aus Iran 13, 63-82, Taf. 8-17.*
- Seidl, U. (2004). Bronzekunst Urartus, Mainz Am Rhein.*
- Sevin, V. (2010). Yeni Asur Sanatı II: Resim Sanatı, İstanbul.*
- Spralinger, J. (2005). War in Ancient Egypt: The New Kingdom, Australia.*

BÖLÜM 3

URARTU–ASSYRIA GEOPOLITICAL DYNAMICS: FRONTIER REGIONS, ECONOMIC RIVALRY, AND IDEOLOGICAL LEGITIMACY

ÖMER TANYÜREK¹

Introduction

During the early centuries of the first millennium BCE, Eastern Anatolia, Northern Mesopotamia, and Transcaucasia constituted one of the most contested geopolitical zones of the ancient Near East. This region functioned as the northern frontier of Assyrian expansion while simultaneously forming the core landscape within which the Kingdom of Urartu emerged as a centralized political entity. The rise of Urartu therefore marked the establishment of a regional power structure that developed in sustained tension with the Assyrian imperial system (Zimansky, 1985, pp. 37–40; Salvini, 2011, pp. 75–78).

¹ Öğr. Gör., Hakkari Üniversitesi, El Sanatları Bölümü , Orcid: 0000-0003-2787-5571

The physical geography of Eastern Anatolia played a decisive role in shaping political organization. Characterized by high mountain ranges, deep valleys, and enclosed basins, the region extends from the Aras Valley and Lake Sevan in the north to the Urmia Basin in the east, the Euphrates in the west, and the Taurus Mountains in the south (Sevin, 2003, p. 211). These topographic conditions restricted permanent external control while favoring the development of defensible settlement systems. Within this setting, the Lake Van Basin constituted the political nucleus of Urartu, with Tuşpa and its immediate surroundings functioning as the earliest royal center (Çilingiroğlu, 1997, p. 6; Sevin, 2005, p. 74). Climatic severity and terrain constraints encouraged the formation of an administrative structure anchored in fortified centers capable of long-term resilience (Tizgili & Eroğlu, 2022).

Assyrian textual sources from the thirteenth century BCE onward designate this region as Uruadri and Nairi, reflecting a fragmented political landscape composed of multiple local polities (Grayson, 1991, p. 114; Salvini, 2006, p. 31). The reference to the “forty-three kings of Nairi” in the inscriptions of Shalmaneser I underscores the absence of centralized authority in the northern highlands prior to Urartu’s consolidation (Grayson & Novotny, 2014, p. 12). From this environment, the Urartian state emerged through the gradual integration of local principalities into a confederative framework, commonly identified as the “Uruatri–Nairi Confederations Period” (Zimansky, 1985, p. 45; Albayrak, 2018, p. 32).

The formation of Urartu was closely connected to Assyria’s sustained northern policy. From the reigns of Shalmaneser III to Tiglath-pileser III and Sargon II, Assyrian campaigns generated continuous pressure along the Upper Tigris and Upper Euphrates corridors (Postgate, 1974, p. 85; Grayson, 1996, p. 143). This pressure accelerated political centralization in the Lake Van region,

where Urartu developed as a defense-oriented state. In this context, defense should be understood not as a reactive posture but as a structural principle through which geography, administration, and ideology were organized to absorb and neutralize external intervention (Zimansky, 1985, p. 53).

Urartian settlement organization reflects the convergence of military requirements and economic management. Fortresses were positioned to control strategic passes while overseeing surrounding agricultural zones, forming a coordinated network that integrated defense, administration, and resource distribution (Zimansky, 1985, pp. 67–70; Salvini, 2011, pp. 79–82). Sites such as Bastam, Ayanis, Çavuştepe, and Kef illustrate this system, in which fortified centers functioned as institutional nodes rather than isolated military installations.

Beyond its military dimension, the Assyro-Urartian frontier constituted an ideological arena. Assyrian royal inscriptions framed northern campaigns as acts of restoring order, whereas Urartian rulers conceptualized the same territories as belonging to “the land of Haldi” (Grayson & Novotny, 2014, p. 74; Çavuşoğlu, 2010, p. 32). This terminological divergence reflects fundamentally different conceptions of political legitimacy. The Urartian religious system, structured around the triad of Haldi, Teişeba, and Šivini, provided an integrative framework that reinforced royal authority and political cohesion across diverse communities (Çilingiroğlu, 1997, p. 161). Temples and open-air sanctuaries operated as institutional centers linking divine sanction with administrative control (Belli, 1979, p. 29; Salvini, 2006, p. 155).

The rivalry between Assyria and Urartu thus represents a confrontation between distinct models of state organization. Assyria pursued centralized administration supported by continuous territorial expansion, whereas Urartu developed a flexible system that integrated regional autonomies under royal authority by

transforming geography into a structural component of defense (Kroll, 1984, p. 112; Zimansky, 1985, p. 91). Within this framework, fortified centers constituted the institutional backbone of Urartu's political and military organization.

Despite extensive scholarship on Assyro-Urartian relations, the interaction between frontier administration, resource management, and ideological legitimacy has rarely been examined as an integrated geopolitical system. The primary aim of this study is therefore to analyze the reciprocal relationship between Assyria's northern policy and Urartu's strategies of defense and territorial organization through a combined assessment of historical records, archaeological data, and topographic evidence. Assyrian royal inscriptions are evaluated with regard to campaign routes and perceptions of the frontier, while Urartian textual and material sources are examined in terms of internal administration and ideological cohesion (Grayson, 1991; Salvini, 2011). Methodologically, this comparative approach seeks to clarify the spatial and chronological dynamics of power in the Assyro-Urartian frontier zone, with particular attention to resource management, mining activity, and hydraulic systems as key geopolitical variables (Sevin, 2003; Tizgili, 2022).

Assyria's Northern Policy

From the late second millennium BCE onward, the Assyrian Empire pursued a sustained policy of expansion toward the north. This policy was oriented toward controlling the strategic corridors linking the agricultural heartlands of Mesopotamia with the mountainous zones beyond. Northern campaigns sought to secure access to raw materials and to integrate highland polities into the Assyrian tributary system (Postgate, 1974, p. 85; Grayson, 1991, p. 142). By the time Urartu emerged as a political power, Assyria's northern policy had already developed a consistent operational logic,

and the regions designated in Assyrian sources as the “lands of Nairi” had become zones of recurrent military intervention rather than stable administrative provinces.

Systematic expansion into the northern highlands began during the reign of Tiglath-pileser I (1114–1076 BCE). Royal inscriptions describe campaigns against the mountainous territories identified as Uruatri and Nairi, ruled by “forty kings” (Grayson, 1991, p. 120). These expeditions targeted metal-rich zones, particularly iron and copper deposits, while also aiming to secure trade corridors along the Euphrates valley. Despite repeated military success, the rugged terrain prevented permanent occupation and limited administrative consolidation, restricting Assyrian influence to episodic intervention rather than sustained control (Salvini, 2006, p. 25).

Inscriptions from the reign of Shalmaneser I (1274–1245 BCE) refer to the “forty-three kings of Nairi,” further underscoring the political fragmentation of the northern highlands (Grayson & Novotny, 2014, p. 12). Local rulers appear to have formed temporary coalitions in response to Assyrian incursions. During this phase, Assyrian strategy favored indirect domination through tributary arrangements instead of direct annexation. The appearance of toponyms such as Halila, Himme, Luhu, and Mašgun indicates that Assyrian military activity extended toward the Upper Euphrates without producing durable territorial integration (Tizgili, 2022, p. 22).

By the ninth century BCE, Assyria reasserted its military capacity and intensified northern operations. Under Ashurnasirpal II (883–859 BCE), campaigns advanced along the Upper Tigris and reached the Urmia Basin, targeting minor polities situated along key corridors of movement (Grayson, 1991, p. 174). Among these were Diauehi and Hubushkia, regions occupying strategic junctions between Assyrian advance routes and Urartu’s emerging sphere of

influence (Işıklı, 2010, pp. 58–59). These expeditions demonstrate Assyria’s growing concern with controlling movement through the highlands rather than achieving territorial incorporation.

During the reign of Shalmaneser III (858–824 BCE), northern policy assumed a more confrontational character. Royal annals record Urartu for the first time as a kingdom, identifying its ruler Arame as “King of Arzashkun” (Grayson & Novotny, 2014, p. 74). This acknowledgment confirms Urartu’s emergence as a recognized regional power. Shalmaneser III’s campaigns reached the Lake Van Basin and culminated in the destruction of Arzashkun, described as the burning of “the kingdom of the mountains” (Salvini, 2011, p. 79). Nevertheless, the combination of fortified settlements and mountainous terrain constrained Assyria’s ability to establish lasting control beyond the immediate aftermath of military action.

Assyria’s northern policy was reorganized in the eighth century BCE under Tiglath-pileser III (745–727 BCE). During this period, the empire refined its tributary system and sought more direct influence over territories within Urartu’s sphere. Campaigns against Urartu failed to secure permanent dominance around Lake Van, but Musasir increasingly functioned as a strategic buffer zone mediating interaction between the two powers (Grayson, 1996, p. 148).

Northern operations reached their peak under Sargon II (722–705 BCE). Royal inscriptions describe the capture of Musasir, the plundering of its temple, and the removal of the statue of the god Haldi to Assyria (Grayson & Novotny, 2014, p. 208). This act possessed ideological significance alongside its military dimension, as it targeted the symbolic foundation of Urartian royal legitimacy (Salvini, 2011, p. 88). Urartu’s response, manifested in extensive reconstruction projects at Ayanis and Toprakkale under Rusa II, constituted a deliberate political and religious countermeasure rather than a retreat from the frontier (Çilingiroğlu, 1997, p. 72; Çavuşoğlu, 2010, p. 33).

Assyrian sources consistently characterize the northern territories as *māt šadî*, the “land of the mountains,” emphasizing their perceived inaccessibility and resistance to imperial administration (Grayson, 1991, p. 143). Descriptions of Urartian rulers withdrawing into mountain strongholds reflect the operational limits of Assyrian military power. Zimansky’s definition of this region as an “ecological imperial frontier” captures the structural constraints faced by Assyrian logistical and administrative systems in the highlands (Zimansky, 1985, p. 67).

Linguistic variation within Assyrian annals reveals shifting political objectives over time. Early campaigns emphasize economic acquisition and tribute, whereas later records—particularly under Sargon II—frame Urartu as a persistent and destabilizing adversary. The increasing use of terminology identifying Urartu as a “rebellious land” signals its transformation from a peripheral zone of intervention into a permanent strategic challenge on Assyria’s northern frontier (Grayson & Novotny, 2014, p. 214).

Despite repeated military successes, Assyria failed to establish long-term regional stability in the north. Temporary dominance achieved during individual campaigns was undermined by harsh topography, climatic conditions, and Urartu’s fortress-based defensive system (Sevin, 2003, p. 215; Zimansky, 1985, p. 91). Urartu repeatedly reorganized following Assyrian incursions and maintained its centralized structure around the Lake Van Basin.

At the same time, sustained Assyrian pressure reshaped the political landscape of Eastern Anatolia. The integration of local communities under Urartian authority emerged as a structural response to external intervention. Minor polities such as Diauehi and Hubushkia, situated between the two powers, functioned as unstable buffer zones whose gradual incorporation strengthened Urartu’s central administration (Işıklı, 2010, pp. 58–59). By the late eighth century BCE, Urartu had effectively become the northern limit of

Assyrian expansion, demonstrating the resilience of the Anatolian highlands within the broader geopolitical order of the ancient Near East.

Urartu's Counter-Strategies And Defensive System

The Kingdom of Urartu developed within the pressure zone created by Assyria's sustained northern campaigns. Its political consolidation and territorial organization were shaped by a defense-oriented strategic framework that combined the constraints and advantages of mountainous geography with the coordinating capacity of centralized authority (Zimansky, 1985, p. 91; Sevin, 2003, p. 215). In this context, defense did not represent a purely reactive posture but constituted a structural principle through which territorial control, administrative organization, and ideological coherence were articulated. Rather than pursuing outward expansion comparable to the Assyrian model, Urartu organized its state apparatus around internal cohesion, controlled depth, and long-term resilience.

During its formative phase, Urartu evolved from a loose confederation of local principalities concentrated around the Lake Van Basin into a centralized system anchored in a network of fortresses. The earliest strongholds, constructed during the reigns of Arame, Sarduri I, and Menua, formed the military and administrative nucleus of the emerging state (Salvini, 2011, p. 77; Zimansky, 1985, p. 45). Tušpa assumed a central role within this process. Its position overlooking Lake Van and adjacent fertile zones provided the spatial conditions required for a permanent royal seat and effective territorial supervision (Çilingiroğlu, 1997, p. 68).

Zimansky's definition of Urartu as a "state of fortresses" captures the structural logic of this system (Zimansky, 1985, p. 67). Fortified centers were deliberately positioned along the mountainous perimeter of the kingdom and functioned simultaneously as

garrisons, administrative hubs, and logistical nodes. Their proximity to water sources and control over strategic routes reflect a settlement strategy designed to transform the defensive potential of the landscape into an organizing principle of state power (Tizgili & Eroğlu, 2022, p. 24).

The core of Urartu's defensive architecture consisted of an interconnected chain of fortresses encircling the Lake Van Basin and extending along a northeast–southwest axis. Bastam, Ayanis, Çavuştepe, Kef, and the Anzaf fortresses formed the principal nodes of this network. Their spatial distribution enabled visual communication through signal fires and smoke, facilitating rapid coordination across the system (Çavuşoğlu, 2010, p. 35). This configuration established a controlled buffer zone that shielded the royal heartland from Assyrian penetration (Zimansky, 1985, p. 69).

Individual fortresses were oriented toward distinct threat corridors. Ayanis and Bastam addressed pressures from the northeast, whereas Kef controlled western approaches associated with the Upper Euphrates corridor (Sevin, 2003, p. 214). Under Rusa II, Ayanis developed as both a military installation and a cultic center. The presence of a major temple of Haldi within the fortress demonstrates that defense was conceived within a sacralized framework, in which military preparedness and religious legitimacy were inseparable (Çilingiroğlu, 1997, p. 74; Albayrak, 2018, p. 35).

Urartian fortresses also functioned as economic institutions. Granaries, cisterns, workshops, and administrative quarters were integrated into their layouts, enabling sustained occupation and prolonged resistance during periods of conflict (Zimansky, 1985, p. 70). Roads and canal systems facilitated movement and supply between strongholds, linking military infrastructure with agricultural production. The Menua Canal, constructed under Menua and Sarduri II, exemplifies the integration of hydraulic management with logistical mobility and state planning (Çilingiroğlu, 1997, p. 108).

A key component of Urartu's defensive strategy involved the organization of buffer zones within frontier regions. These areas were generally positioned slightly inside Urartian territory rather than directly along the Assyrian boundary. Urartu relied on geographical barriers and controlled depth instead of sustained frontal confrontation (Zimansky, 1985, p. 92). Regions such as Musasir, Subria, and Hubushkia functioned as intermediary zones mediating interaction between the two powers (Grayson & Novotny, 2014, p. 214).

Within these frontier areas, Urartu favored indirect control based on allegiance and supervision rather than permanent occupation. Unlike Assyria's centralized provincial administration, Urartu employed a flexible system that preserved local authorities under royal oversight without imposing heavy taxation or large-scale deportations (Kroll, 1984, p. 112; Salvini, 2011, p. 81). This approach allowed the establishment of relatively durable spheres of influence in regions exposed to recurrent military intervention.

Northern polities such as Diauehi and Etiuni illustrate the application of this model. Inscriptions from these areas record their incorporation into the administrative domain designated as the "land of Haldi," indicating that territorial integration operated through ideological affiliation as much as through direct administrative control (Salvini, 2011, p. 86; Işıklı, 2010, pp. 58–59)

The effectiveness of Urartu's defensive system depended on a closely integrated administrative structure. The kingdom was divided into provinces governed by royal appointees who exercised combined military and administrative authority (Zimansky, 1985, p. 94). Their residence within fortified centers reinforced the institutional link between governance and defense.

Military organization was adapted to the constraints of the landscape. Instead of maintaining a single permanent field army,

Urartu relied on dispersed local garrisons stationed within fortresses across its territory. These units could be mobilized through established communication networks, allowing regional contingents to be assembled when necessary.

Zimansky's characterization of this arrangement as a system of "locally autonomous structures under central control" highlights its contrast with Assyria's hierarchical and bureaucratic administration (Zimansky, 1985, p. 96). Urartian governance thus reflects a model calibrated to the geographic realities of Eastern Anatolia rather than to imperial expansion.

Hydraulic infrastructure constituted a critical complement to Urartu's defensive system. Canals, dams, and cisterns constructed under Menua, Argišti, and Rusa increased agricultural productivity while securing water supplies for fortified centers (Çilingiroğlu, 1997, p. 108). These investments strengthened economic stability and reduced vulnerability during periods of military pressure.

Urartu's resource economy was closely linked to defense. The extraction and processing of bronze, iron, and copper supported the production of weapons and armor, while centralized granary systems enhanced resilience during conflict (Tizgili, 2022, p. 26). This integration ensured balanced distribution between the royal center and provincial zones.

Ideology formed an integral component of Urartu's defensive conception. Fortresses and temples were frequently incorporated within unified architectural complexes, embedding political authority and religious legitimacy within the same spatial framework (Albayrak, 2018, p. 34). The placement of temples of Haldi within fortified contexts framed warfare and territorial control as divinely sanctioned practices.

Following the Assyrian plundering of the Musasir temple, Urartu initiated extensive reconstruction programs that reaffirmed

this ideological order. Building projects at Toprakkale and Ayanis under Rusa II represent deliberate efforts to restore religious authority alongside military strength (Grayson & Novotny, 2014, p. 208; Çavuşoğlu, 2010, p. 37).

Urartu's counter-strategy thus rested on the integration of geography, administrative organization, economic regulation, and ideological coherence. Through the coordinated use of fortresses, hydraulic infrastructure, and cultic architecture, the kingdom established a resilient political structure capable of withstanding sustained Assyrian pressure into the late seventh century BCE.

Frontier Zones And Conflict Dynamics

The political boundary between Urartu and Assyria did not constitute a fixed territorial line but rather a fluctuating zone of interaction shaped by geography, military pressure, and shifting allegiances. This frontier extended across mountainous and highly fragmented terrain, where minor polities such as Musasir, Subria, Hubushkia, and Diauehi repeatedly moved between the spheres of influence of the two powers (Zimansky, 1985, p. 89; Salvini, 2011, p. 84). As illustrated in Figure 1, these regions functioned not merely as buffer zones but as dynamic contact areas in which political authority, economic control, and ideological legitimacy were continuously renegotiated.



Figure 1. Map showing the location of buffer zones between Assyria and Urartu (drawing by C. Wolff and labeling by C. Gruber, based on a sketch by K. Radner; after Radner 2012; Russell 1984).

Musasir occupied a central position within the ideological and geopolitical landscape of the Assyro-Urartian frontier. As one of the principal cult centers of the god Haldi, it embodied the religious legitimacy of Urartian kingship (Albayrak, 2018, p. 34). Its location southwest of Lake Urmia and north of the Zagros passes placed the city at a strategic junction controlling both commercial routes and military corridors, situating it at the intersection of economic circulation and symbolic authority.

From the ninth century BCE onward, Musasir appears frequently in Assyrian records, with the most detailed descriptions dating to the campaign of Sargon II in 714 BCE. In his annals, Sargon recounts the plundering of the temple of Haldi and the extension of “Assyrian power up to the border of Urartu” (RINAP

3/2: nos. 224–225). The removal of the statue of Haldi to Assyria constituted a deliberate ideological act aimed at undermining the symbolic foundation of Urartian royal authority (Grayson & Novotny, 2014, p. 253).

Sargon’s declaration—“I captured Musasir and set my stele upon the border of Urartu” (RINAP 3/2: no. 226)—illustrates the Assyrian practice of defining imperial limits through monumental display. In this context, frontier demarcation extended beyond territorial occupation to include the symbolic projection of power. Urartu’s response, manifested in large-scale construction programs at Ayanis and Toprakkale under Rusa II, sought to reassert religious legitimacy and political authority through architectural renewal rather than through direct military confrontation (Çilingiroğlu, 1997, p. 74; Çavuşoğlu, 2010, p. 37).

Subria occupied the Upper Tigris basin between Assyria’s northeastern frontier and Urartu’s southeastern sphere of influence. Throughout the ninth and eighth centuries BCE, control over the region shifted repeatedly. Assyrian sources describe Subria as *šadû ša Subria*, emphasizing its mountainous character and resistance to stable imperial administration (Grayson, 1991, p. 186). RINAP records characterize Sargon II’s campaign against Subria in terms of conquest and annexation—“I captured Ameka, king of Subria; I took his people captive and annexed his lands to Assyria” (RINAP 3/2: no. 232)—yet the brevity of Assyrian control indicates the structural fragility of such claims.

Zimansky (1985, p. 92) identifies Subria and comparable regions as zones of dual allegiance, where tribute and loyalty shifted according to immediate military circumstances. Archaeological evidence, including Assyrian-style cuneiform bricks, confirms the presence of temporary Assyrian installations (Sevin, 2003, p. 219). The absence of Subria from Urartian royal inscriptions further

underscores its marginal and unstable position within Urartu's political framework.

Hubushkia lay southeast of Lake Van along the Hakkâri–Urmia corridor, forming one of the most volatile frontier belts between Urartu and Assyria (Salvini, 2011, p. 85). Assyrian sources refer to the region frequently from the reign of Adad-nirari II onward, reflecting its strategic importance as a northern base for military operations. Urartu, in contrast, organized the same corridor as a defensive and logistical zone protecting access to the Van Basin.

Sennacherib records large-scale devastation in Hubushkia, describing campaigns in which royal centers were destroyed and populations deported (RINAP 3/2: nos. 210–212). Archaeological traces of Urartian-style mudbrick architecture in the Hakkâri region indicate a subsequent phase of reoccupation and reassertion of Urartian control. The strategic value of Hubushkia derived from its control over narrow mountain passes leading northwest toward Lake Van, which Assyrian forces exploited for penetration while Urartu reinforced the corridor as part of its defensive system (Grayson & Novotny, 2014, p. 259).

Diauehi, located in the Erzurum–Bayburt–Oltu region of northeastern Anatolia, constituted Urartu's northwestern frontier. During the mid-ninth century BCE, it functioned as an independent polity balancing relations with both Assyria and Urartu (Işıklı, 2010, pp. 58–59). In Assyrian sources, the region appears as Daiaeni and is described as a powerful mountain polity (Grayson, 1991, p. 178).

Urartu incorporated Diauehi during its northern expansion under Argišti I. The Horhor inscription records this process with the statement, “I made the people of Daiaeni the land of Haldi,” confirming its formal integration into Urartu's ideological and political domain (Salvini, 2011, p. 90). Assyrian texts nonetheless attest to continued diplomatic and military activity in the region.

Sennacherib's erection of a stele at the border of Daiaeni (RINAP 3/2: no. 215) reflects Assyrian attempts to project authority into the area without achieving lasting control.

Diauehi functioned as the northern anchor of Urartu's defensive system. The Erzurum Plateau formed a natural barrier against incursions, reinforced by Urartian fortresses such as Bastam and Altintepe. Within this framework, Diauehi operated as both a buffer zone and a space of sustained political interaction (Işıklı, 2010, pp. 58–59)

Overall, the Assyro-Urartian frontier was characterized by overlapping and unstable spheres of influence rather than by a fixed balance of power. Assyrian annals repeatedly emphasize the temporary nature of northern victories. Sennacherib's observation that populations withdrew into mountain fortresses despite the erection of imperial stelae captures the structural limits of Assyrian control in the highlands (RINAP 3/2: no. 218).

Persistent intervention across frontier zones prevented either power from establishing lasting dominance. The repeated loss and recovery of centers such as Musasir and Hubushkia highlight the political and ideological dimensions of frontier conflict. Urartian responses—including temple reconstruction, fortress reinforcement, and administrative reorganization—demonstrate a sustained effort to preserve territorial cohesion under continuous external pressure (Zimansky, 1985, p. 94; Albayrak, 2018, p. 37).

Geo-Economic And Ideological Rivalry

The rivalry between Urartu and Assyria extended beyond military confrontation to encompass the control of economic resources and the articulation of ideological legitimacy. Competition unfolded along interconnected axes that included the regulation of trade routes, access to raw materials, and the framing of kingship within divinely sanctioned orders (Zimansky, 1985, p. 97; Salvini,

2011, p. 86). Rather than operating independently, these dimensions interacted to shape state strategies and to define the practical limits of political authority.

During the first millennium BCE, connectivity between Eastern Anatolia, Upper Mesopotamia, and Transcaucasia depended on a restricted number of north–south corridors linking the Lake Urmia basin with the Lake Van region and extending westward toward the Euphrates valley. For Assyria, these routes were essential to securing access to northern metals, timber, and other strategic resources (Grayson, 1991, p. 174; Postgate, 1974, p. 87). Urartu reorganized the same geographic axis into an internally oriented east–west network anchored by fortified centers, redirecting circulation toward internal integration rather than external extraction.

Zimansky (1985, p. 101) characterizes these corridors as the “circulatory system” of the Urtian state. The Bastam–Ayanis–Tušpa–Kef line structured troop movement, administrative coordination, and economic distribution. Fortresses positioned along this route incorporated storage complexes and magazines that regulated the flow of goods and centralized regional production (Çavuşoğlu, 2010, p. 38). Control of movement and supply thus functioned as an instrument of territorial management.

Assyrian military campaigns in the north were closely aligned with efforts to penetrate and dominate these routes. In RINAP 3/2, Sennacherib records that he “opened the mountain roads” and constructed a new route reaching the border of Urartu (no. 224). This claim indicates that logistical and economic objectives accompanied military operations, as campaign itineraries converged with established commercial pathways (Grayson & Novotny, 2014, p. 253).

Eastern Anatolia contained extensive mineral resources that formed the economic foundation of Urartu. Copper, iron, and silver deposits were concentrated along the Van–Bitlis–Hakkâri belt, where extraction and distribution were closely integrated with fortress infrastructure (Tizgili & Eroğlu, 2022, p. 26). Urartu encircled production zones with administrative and defensive installations, securing both resource flow and territorial control.

Assyrian royal inscriptions repeatedly emphasize the seizure of these resources as a strategic objective. References to the “iron mountains of Urartu” in texts from the reigns of Tiglath-pileser III and Sargon II reveal the symbolic value attributed to metals within Assyrian royal discourse (RINAP 3/2: nos. 214–216). Urartu responded by centralizing extraction and production, limiting Assyria’s capacity to translate episodic military success into sustained economic advantage (Sevin, 2003, p. 219).

Agricultural productivity in Urartu depended on systematic hydraulic management. Canal networks and irrigation systems attributed to Menua and Argišti increased yields and stabilized royal revenues (Çilingiroğlu, 1997, p. 108). Zimansky (1985, p. 104) identifies this infrastructure as a principal pillar of Urartian economic stability. Control over water resources represented a technical capacity that Assyria did not develop to a comparable extent in the northern highlands.

Assyrian annals consistently equate economic acquisition with royal authority. In an account of his northern campaigns, Sennacherib boasts that he transported the metals of the mountain lands to Assyria and used them to adorn his palace (RINAP 3/2: no. 228), fusing conquered resources with the visual performance of kingship (Grayson & Novotny, 2014, p. 260).

Urartu mobilized its economic capacity primarily in support of defense. Production areas were fortified, and storage capacity in

frontier strongholds expanded to ensure food security during prolonged conflict (Zimansky, 1985, p. 70). Archaeological evidence for granaries and sealed storage vessels within fortresses indicates centralized oversight and controlled redistribution (Çavuşoğlu, 2010, p. 40).

Economic organization also carried ideological implications. Urartian royal inscriptions present productive capacity as the outcome of divine favor. Texts from Ayanis and Çavuştepe attribute the construction of irrigation systems to the command of the god Haldi, situating economic activity within a framework of religious legitimacy (Salvini, 2011, p. 92).

The cults of Haldi in Urartu and Aššur in Assyria formed the ideological centers of their respective political systems. Each deity functioned as the ultimate source of royal legitimacy (Albayrak, 2018, p. 34). Assyrian inscriptions portray Aššur as the god of conquest and universal dominion, whereas Urartian texts present Haldi as the founder and protector of the kingdom. These contrasting representations structured political identity and justified divergent models of state authority.

The seizure of the statue of Haldi from Musasir by Sargon II constitutes a tangible expression of this ideological confrontation (RINAP 3/2: nos. 224–225). Assyrian claims that “the cities of Haldi fell before Aššur” articulate an assertion of divine supremacy (Grayson & Novotny, 2014, p. 254). In response, Rusa II’s reconstruction of the Haldi temple at Toprakkale sought to reassert the symbolic foundation of Urartian kingship (Çilingiroğlu, 1997, p. 75).

Zimansky (1985, p. 112) characterizes this rivalry as a geopolitical struggle conducted at the level of the gods. Visual culture reinforces this interpretation: Assyrian reliefs associate Aššur with the winged solar disk, while Urartian imagery links Haldi with

the spear and the lion, emphasizing protection and martial authority (Sevin, 2003, p. 221; Coşkun & Demirtaş, 2020).

Assyrian and Urartian royal inscriptions describe identical landscapes through divergent conceptual frameworks. Assyrian texts refer to the northern territories as *māt šadî*, the “land of the mountains,” framing them as peripheral zones to be subdued. Urartian inscriptions, by contrast, designate the same regions as “the land of Haldi,” embedding geography within a sacred domain of protection and belonging (Grayson, 1991, p. 186; Salvini, 2011, p. 84).

In RINAP 3/2, Sennacherib declares that he carried the power of his kingship to the border of Urartu (no. 226), articulating a claim grounded in expansionist ideology. Urartian texts respond by describing territory as existing under the protection of Haldi, advancing a model of authority based on divine guardianship rather than territorial conquest (Salvini, 2011, p. 90).

Urartian architecture materialized this ideological stance through the integration of temple and fortress within unified complexes. This configuration consolidated religious legitimacy and military authority within a shared spatial framework (Albayrak, 2018, p. 35). In contrast to Assyria’s emphasis on the god–king relationship, Urartu articulated a form of collective sacrality rooted in landscape, construction, and continuity.

Competition between Urartu and Assyria thus unfolded with comparable intensity in economic and ideological domains as on the battlefield. Control of trade corridors, access to mineral and agrarian resources, and the manipulation of sacred symbols shaped state strategies on both sides. Within this framework, Assyria’s power oriented toward outward expansion encountered structural limits, while Urartu’s strength derived from resilience, internal organization, and ideological coherence.

Conclusion

The interaction between Urartu and Assyria constitutes one of the most enduring and structurally complex political relationships of the ancient Near East. This study has demonstrated that the relationship between the two states cannot be reduced to a sequence of military confrontations but must be understood as a long-term process shaped by the interaction of geography, economic organization, and ideological frameworks. These elements operated simultaneously to define the limits of power and the conditions of political stability in the northern frontier zone.

Urartu's emergence was closely connected to the sustained pressure generated by Assyria's northern expansion. Assyrian campaigns along the Upper Tigris and adjacent corridors contributed to the consolidation of a defense-oriented state structure within the mountainous environment of Eastern Anatolia. Urartu organized this landscape through an integrated system of fortresses, hydraulic infrastructure, and controlled frontier zones, producing an administrative framework capable of absorbing repeated external intervention.

Assyrian royal inscriptions consistently reflect the temporary nature of Assyrian control in the northern highlands. While individual campaigns achieved tactical success, the withdrawal of populations into fortified mountain centers and the repeated reoccupation of contested territories indicate the structural limits of Assyrian authority in this environment. Geography therefore functioned as a decisive constraint shaping the balance between imperial expansion and regional resistance.

Frontier regions such as Musasir, Hubushkia, Subria, and Diauehi constituted the most dynamic components of this geopolitical system. These areas shifted intermittently between Assyrian and Urartian influence, yet they rarely remained under

sustained Assyrian control. Urartu's administrative flexibility, which incorporated local elites within broader frameworks of allegiance, contributed to the maintenance of political cohesion across unstable borderlands.

Economic competition formed a parallel dimension of this rivalry. Assyrian efforts to access mineral resources and control strategic routes encountered a system in which production, storage, and distribution were tightly integrated with defensive infrastructure. Urartu's emphasis on centralized production, hydraulic management, and fortified economic nodes strengthened its capacity to sustain prolonged periods of military pressure without structural collapse.

Ideological confrontation accompanied these material strategies. Assyrian royal discourse framed expansion as a divinely sanctioned obligation, whereas Urartian inscriptions emphasized construction, productivity, and territorial protection as expressions of divine favor. The episode of Musasir and the removal of the statue of Haldi illustrate the symbolic stakes of this rivalry, while Urartian responses through reconstruction and cultic renewal underscore the continued role of religious authority in maintaining political legitimacy.

Taken together, the evidence suggests that Assyro-Urartian relations were governed by reciprocal and adaptive dynamics rather than unilateral domination. Assyria's centralized and expansion-oriented system encountered persistent constraints in the Anatolian highlands, while Urartu developed a political structure calibrated to the geographical and social conditions of the region. Through the coordinated deployment of fortified centers, hydraulic systems, and cultic architecture, Urartu maintained territorial continuity and administrative coherence under sustained external pressure, offering a durable alternative model of state organization within the political landscape of the ancient Near East.

Kaynakça

Albayrak, P. (2018). *Urartu dini mimarisi* (Unpublished master's thesis). Van Yüzüncü Yıl University, Institute of Social Sciences.

Belli, O. (1979). *Urartu kaya anıtları ve açık hava tapınakları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Coşkun, İ., & Demirtaş, D. (2020). *Yeni Asur saray sanatı. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7(4), 2102–2154.
<https://doi.org/10.46868/atdd.55>

Çavuşoğlu, R. (2010). *Urartu Krallığı'nda harem ve saray kompleksi* (Unpublished doctoral dissertation). Van Yüzüncü Yıl University, Institute of Social Sciences.

Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu Krallığı: Tarihi ve kültürü*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Grayson, A. K. (1991). *Assyrian royal inscriptions, Volume II: From Tiglath-pileser I to Ashur-nasir-apli II (1114–859 BC)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Grayson, A. K. (1996). *Assyrian rulers of the early first millennium BC I (1114–859 BC)*. Toronto: University of Toronto Press.

Grayson, A. K., & Novotny, J. (2014). *The royal inscriptions of Sennacherib, king of Assyria (704–681 BC), Part 2 (RINAP 3/2)*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.

Işıklı, M. (2010). *M.Ö. I. bin yılda Erzurum bölgesi Arkeolojik ve yazılı kanıtlar ışığında Diauehi Krallığı*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (6), 49–72.

Radner, K. (2012). The Assyrian empire and its northern frontier. In D. T. Potts (Ed.), *A companion to the archaeology of the ancient Near East* (pp. 104–125). Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Kroll, S. (1984). Beiträge zur urartäischen und assyrischen Grenzproblematik. *Archäologischer Anzeiger*, 99(3), 109–118.

Postgate, J. N. (1974). Assyrian imperialism and the north. *Iraq*, 36(1), 85–97.

Salvini, M. (2006). *Geschichte und Kultur der Urartäer*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Sevin, V. (2003). *Anadolu arkeolojisi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Sevin, V. (2005). Urartu Krallığı. In *Anadolu uygarlıkları* (pp. 65–88). İstanbul: Görsel Yayınlar.

Tizgili, B., & Eroğlu, S. (2022). Coğrafyanın kültüre etkisi: Urartu devlet modeli üzerine bir değerlendirme. *Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 21–30.

Zimansky, P. (1985). *Ecology and empire: The structure of the Urartian state*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.

BÖLÜM 4

GREK SANATI VE DOĞU’NUN SİREN VE BOĞA EKLENTİLİ ÜÇ AYAKLI BRONZ KAZANLARI

LALEŞ USLU AZARAK¹

Giriş

Kültürlerin etkileşimi insanlığın var oluşundan beri süregelen sosyal bir eylemdir. Geçmişten günümüze gelen bu etkileşimler nedeniyle farklı kültür, inanç ve düşüncelerin bir potada eritilmesiyle benzer sanat anlayışlarının ortaya çıktığı görülmektedir. Greklerin Doğu’yla olan ticari ilişkileri beraberinde kültürel etkileşimi de getirmiştir. Doğu’nun zenginlikleri, Greklerin dikkatini çekmiş ve Grekler, sadece Doğu’nun mallarını değil aynı zamanda sanatını da ithal etmişlerdir. Hellas’ta fildişi oymacılığı ve metal işçiliği Doğu’ya özgü mallar sayesinde gelişmiştir. Doğu sanatında görülen karışık canavarlar (grifon, sfenks, siren, khimeira, vb.) hayvanlar (aslan, kaplan vb.) söz konusu etkileşimin sonucu olarak Yunan sanatına girmiştir. Grekli tüccarların Doğu’ya yaptığı ziyaretler ve Doğulu zanaatçıların Hellas’a yaptıkları göçler sayesinde bir etkileşimin olduğu anlaşılmaktadır. Mimari, heykel ve seramikte olduğu kadar mücevher, dokumacılık ve metal işçiliğinde de Doğu’nun Grek kültürüne etkisi açık bir şekilde görülmektedir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi, Sezai Karakoç Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Orcid: 0000-0003-1429-4364.

Hatta mitoloji ve inanç dünyasına önemli etkiler sağladığı bilinmektedir. Birçok Grek tapınağında Doğu mallarına rastlanmış olup bunlar arkeolojik kanıtları teşkil etmektedir. Görüldüğü üzere yaşamın her alanına tesir eden bu etkileşim, oldukça geniş bir konuyu kapsamaktadır. Çalışmayı sınırlandırma adına Doğu'nun Grek dünyasına madeni eserlerden siren veya boğa eklentili bronz kazanlar yönünden etkisi incelenecek ve değerlendirilecektir.

Doğu Sanatının Grek Sanatına Etkisine Genel Bir Bakış

Eski Doğu dünyası iki bin yıldan uzun bir süre boyunca büyük uygarlıklar ortaya çıkardıktan sonra MÖ 8. yüzyılda parlak dönemlerinin sonunu yaşamaktaydı. Kısa süren bu son altın dönemden sonra dünya önderliğinin Doğu'dan Batı'ya geçtiği görülmektedir. Yeni kültür merkezleri Batı Anadolu kıyılarında kurulacak ve orada günümüz Avrupa medeniyetinin temelleri atılacaktı (Akurgal, 2014: 169). Dünya tarihinin bu döneminde Doğu dünyasını Mısır, Fenike, Babil, Asur, Hitit ve Urartu medeniyetleri temsil etmekteydi. Grekler denizci olduğu için onların Doğu ile temasları birinci derecede Mısır'ın yanı sıra Akdeniz'in Doğu kıyısı boyunca yerleşmiş kültürlerle olmaktadır. Bu kültürler, Fenikeliler ve o dönem Güneydoğu Anadolu ile Suriye'ye yerleşmiş olan Hititler ve bir dönem Halep'e kadar inmiş olan Urartular idi. Grek gemileri bu limanlara kendi mallarını bırakıp Doğu'nun büyüleyici ve değerli mallarını alarak ülkelerine dönmekteydiler. Bu mallar arasında çalışmanın konusu olan eklentili bronz kazanlar da bulunmaktaydı (Akurgal, 2014: 169). Söz konusu büyük boyutlu bronz kazanların ağız kenarlarında, kazanı süsleyen boğa, siren, grifon gibi eklentileri olanlara "eklentili kazanlar" adı verilmektedir (Çilingiroğlu, 1997: s. 131).

MÖ 8. yüzyılda ve MÖ 7. yüzyılın başlarında Yunanistan'da Doğu'nun kültürel etkilerinin izlendiği ve bunların anlamlarının değerlendirilebileceği sağlam zemini, Yunan yazılı metinlerinden çok arkeolojik kanıtların sağladığı görülmektedir. Yunan sitelerinde özellikle de Yunan kutsal alanlarında görülen Doğu kökenli objelerin sayısı giderek artmakta olup Doğu sanatına özgü motiflerin aynen alınması, taklit edilmesi ve dönüştürülerek kullanılması

sonucunda Yunan görsel sanatlarında temel değişimler gerçekleşmiştir (Burkert, 2017: 27).

Doğu'daki kültürel ve ekonomik gelişmelerin ana hatlarını oluşturan Kuzey Suriye'nin Geç Hitit, Urartu, Asur ve Mısır kültürlerinin etkisi altında merkezi birleştirici bir oynadığı görülmektedir (Burkert, 2017: 28). Yunanistan ile Doğu arasındaki ticari ilişkilerin hiçbir zaman tümüyle duraklama noktasına gelmediği, MÖ 10. ve 9. yüzyıllardan kalma Doğu'dan ithal edilen malların ele geçmesiyle kanıtlanmıştır. MÖ 8. yüzyılda bu malların sayısı giderek artmış, MÖ 7. yüzyılda da artarak devam etmiştir (Barnett, 1948: 1-25; Burkert, 2017: 28). Söz konusu mallara, değerli taşlar, mühürler, fildişi oyma eserler, bronz kazanlar gibi mallar örnek verilebilir (Barnett, 1948: 1-25). Bu bağlamda Pithekoussai-İskhia'da yüze yakın Suriye-Kilikya mührü bulunmuştur (Boardman & Buchner, 1966: 1-62). Lefkandi'de, Suriye ve Mısır stilinde yapılmış muska tipi süslemeler; Eretria'daki Heroon'da gömülen bir prensin mezarında ise altın çerçeveli bir Fenike skarabı ele geçmiştir (Coldstream, 1982: 261-272). Olympia, Samos ve Delos'ta ise çok sayıda Mezopotamya silindiri mührü bulunmuştur (Burkert, 2017: 28). Atina, Delphoi, Kıbrıs ve Güney İtalya'daki Praeneste ve Etruria gibi yerlerde lüks tüketim malları olarak Fenike yapımı bronz ve gümüş kazanlar ele geçmiştir. Bu kazanlardan Olympia, Güney İtalya'da ve Praeneste'de bulunan üç kazanın üzerinde Aramice ve Fenike dilinde yazılmış yazılar mevcuttur (Burkert, 2017: 29).

Kıbrıs ve Girit de her zaman Doğu'nun etkisinde olan adalar olmuştur. Rodos'ta MÖ 700 yılından önce bile güzel koku ürettikleri bilinmektedir (Coldstream, 1969: 1-8). Samos'ta da MÖ 700'lerden önce, Doğu'ya özgü malların yoğun bir şekilde ithal edildiği görülmektedir. MÖ 8. yüzyılda öne çıkan Delos, Delphi ve Olympos gibi bütün kutsal alanlarda çok sayıda Doğu kökenli objeler ele geçmiştir (Boardman, 1980: 71; Burkert, 2017: 30). Yunanistan'daki fildişi oymacılığı ve metal işçiliği söz konusu bu ithal mallar sayesinde gelişmiştir (Boardman, 1980: 71).

Doğu stilinde resim motifleri, daha çok çanak-çömleklerde görülmektedir. Örneğin; av sahneleri, aslan dövüşleri, grifon-sfenks-siren gibi karışık canavarlar bu motifler arasında yer almaktadır (Akurgal, 2014:146). Bu bağlamda, Doğu ile Grekler arasında kültürel etkileşim söz konusu olup köken olarak Bronz Çağı'na giden bu motiflerin Yunanlı sanatçılar tarafından Doğu'dan alınıp yeniden yorumlandığı anlaşılmaktadır (Burkert, 2017: 30).

Siren veya Boğa Eklentili Bronz Kazanların Kökenleri ve Yayılımları

Siren veya boğa eklentili kazanların kökeni, üretim yerleri veya yayılım alanları konusu uzun süren ve günümüzde de devam eden birtakım bilimsel tartışmalara neden olmuştur. Eklentili kazanların İtalya ve Yunanistan gibi Anadolu dışındaki diğer kültürlerde görülmesi Urartu deniz aşırı ticaretinin sonucu olarak benimsenmesi, söz konusu ticaretin boyutları konusunda da tartışmaları başlatmıştır (Çilingiroğlu, 1997: s. 131). Bu bağlamda, Grek bronz kazanlarının Doğu'daki kazanlarla kültürel ilişkisine bakıldığında; Kuzey Suriye, Frig ve Urartu'dan etkilendikleri şeklinde çeşitli görüşler mevcuttur (Salvini, 2006: 190).

Urartu maddi kültürünün en tanınmış simgesi tunç üretimidir. Özellikle bronz eserlerden boğa veya siren eklentili kazanlar oldukça dikkat çekmektedir. Fakat tunç eserlerin ortaya çıkışı büyük oranda kaçak kazılarla sağlandığı için geldikleri yer ve buluntu durumları ile ilgili pek bilgi yoktur (Salvini, 2006, 182). Bu bağlamda Urartu bronz kazanlarının kökenleri ve yayılımları konusunda farklı görüşler mevcuttur.

Bronz kazanlar ile boğa veya siren şeklindeki eklentileri, Etrüsk kentleri Vetulonia ve Praeneste ile Olympia ve Delphi'de ele geçirilen Doğu etkisindeki örnekler ile Toprakkale'de ele geçirilen örneklerin temelinde aynı üslupsal yaratıcılık bulunmaktadır (Salvini, 2006: 189). Nitekim Akurgal, bu konuda detaylı olarak Urartu kazan eklentilerinden sirenlerin yüz fizyonomisini tasvir etmiştir. Bu bağlamda; Akurgal, bronz kazanların birer Urartu eseri olduğunu onlara özgü bazı stil özelliklerini tespit ederek yorumlamıştır. Urartu bronz eserlerinde özellikle halka şeklinde stilizasyon göze çarpmaktadır. Birçok Urartu eserinde işlenmiş figürlerde bu halka stili görülmektedir. Aynı halka şekilli dekoratif öge, boğa tasvirlerinin buklelerinde, yelelerinde ve kuyruğu sıkı kurdelenin iki yanında görülmektedir. Büyük bronz kazanların kenarlarını kulp görevi görerek süsleyen sirenlerin göğüslerindeki üçgenlerin tepelerinde görülen küçük yuvarlak süslerde, halka şeklinde stilize etme şekli fark edilmekte olup halka stili, MÖ 8. yüzyıl eserlerinde görüldüğü gibi MÖ 7. yüzyılda da devam etmektedir. Urartu bronz eserlerine özgü diğer bir çalışma biçimi de insan başlarında veya hayvan vücutlarının iç kısımlarında noktalar, halkalar veya balık kılıcı şeklinde bezeme ile doldurulmuş paralel çizgilerin stilize edilmesidir (Akurgal, 2014: 171). Bir başka Urartu özelliği ise insan gözünün işlenmesidir. Profilden bakıldığında göz kapak kenarlarının yanlara doğru abartılı bir şekilde sivri olarak uzandığı görülmektedir. Bronz kazanlardaki siren eklentilerinin burnun alından itibaren güçlü bir şekilde öne çıktığını ve belirgin bir eğrilikte

olduğu görülmektedir. Urartu sanatındaki söz konusu özelliklerle İtalya’da Etrüsk prenslerinin mezarlarında bulunan bronz kazanların siren eklentilerindeki özelliklerin benzerliğinden; yine aynı şekilde Yunanistan’da bulunmuş olan grifon şekilli bir bronz eserle bir boğa figürünü ile Gordion’daki iki bronz kazanın da aynı özelliklere sahip olmasından dolayı Akurgal, bu eserleri birer Urartu eseri saymıştır (Akurgal, 2014: 171). Aynı şekilde Yunan sanatında görülen uzun buklelerden oluşan saç demetinin Mısır-Fenike veya Asurlaşmış ve Aramlaşmış Geç Hitit saç biçiminin Urartu sanatında da görülmüş olup buradan da Helenlere geçmiş olabileceğini belirtmektedir (Akurgal, 2014: 147). Ayrıca tunç malların Erzincan yakınlarında Altıntepe üzerinden Orta Anadolu’ya gelerek buradan Batı’ya yayıldığı düşünülmekteydi (Akurgal, 2014: 171; Salvini, 2006: 190).

Pallottino’ya göre; Etrüsk kentleri Vetulonia ve Praeneste ile Olympia ve Delphi’de bulunan Doğu etkisindeki örnekler ile Toprakkale’de ele geçen eserlerin temelinde aynı üslup görülmektedir. Bu nedenle Pallottino, MÖ 8. yüzyıl ile MÖ 7. yüzyıl Urartu metal üretimi eserler ile Etruria’da Doğulu bir kontekstte bulunan benzer eserler arasında bir bağ olduğuna inanmaktadır (Pallottino, 1955: 109-123). Urartu bronz kazan ve eklentileriyle ilgili olarak, Maxwell-Hyslop’un görüşüne göre de Vetulonia ve Paeneste’de bulunan sirenler tümüyle Urartu eseridir (Maxwell-Hyslop, 1956: 150-167; Salvini, 2006: 190). Bu görüşe göre, Van bölgesinin Urartu zanaatkarları sadece üretici değil aynı zamanda bir yandan Luristan ve Kuzey İran (Ziviye) diğer yandan da Etruria arasındaki aracılardı. Muscarella da aynı şekilde, siren biçimli kazan eklentilerinin iki ayrı üretim merkezinin olduğundan söz etmiştir. Bunlardan ilkinin Yunanistan diğerinin de Doğu’da olduğunu ve bunun Urartu olması gerektiği düşüncesini ortaya atmıştır (Muscarella, 1962: 317-329; Salvini, 2006: 190). Fakat Muscarella, Maxwell-Hyslop’un Pan-Urartucu görüşüne karşı çıkararak siren biçimli kazan eklentilerinin üretim merkezinin Kuzey Suriye’de aranması gerektiğini düşünmekteydi (Muscarella, 1962: 317-329). Barnett ise bunun dışında, Trapezosia (Trabzon) üzerinden Hellen tüccarlarının Khalyblerin demirine ulaştıkları Pontus yoluna da işaret etmektedir (Barnett, 1950: 1-42).

Yakın Doğu’da büyük kazanlar üreten Urartu ve Kuzey Suriye atölyelerinin yanı sıra Frigya veya Tabal ülkesinde de bir atölyenin varlığı bilinmektedir. Büyük Tümülüs ilk açıldığı zaman burada bulunan kazanların Urartu kökenli olabileceği düşünülmüştür (Resim 1-2 a-b-c). Oysa yeni araştırmalar Gordion’a hiçbir Urartu eserinin ulaşmamış olduğunu, bazılarının Kuzey Suriye kökenli olduğunu ortaya koymuştur (Salvini, 2006:190). Bu bağlamda, Friglerin aynı dönemde Doğu Anadolu’da varlığını sürdüren ve maden işçiliğinde çok ileri bir seviyede bulunan Urartulardan ithal ettikleri bronz

kazanlara kendi anlayışlarını katarak farklı bir stil kazandırdıkları görülmektedir. Nitekim Young da bu kazanların Frigya'da üretilmiş olabileceğini belirtmektedir (Young, 1964: 51-57).

Resim 1 Kral Midas'ın Ahşap Mezar Odasının Rekonstrüksiyonu. Gordion. MÖ 8. yy.



Kaynak: Anadolu Medeniyetleri Müze Rehberi, s.158, fig. 253.

Resim 2 a Dört Siren Eklentili Kazanc: Gordion Büyük Tümülüs, MÖ 8. yüzyıl sonu.



Kaynak: Anadolu Medeniyetleri Müze Rehberi, s. 176-177. Fig. 288.

Resim 2 b Kazan Eklentilerinden Ön Detay,



Kaynak: Anadolu Medeniyetleri Müze Rehberi, s. 176-177. Fig. 289.

Resim 2 c. Kazan Eklentilerinden Arka Detay.



Kaynak: Anadolu Medeniyetleri Müze Rehberi, s. 176-177. Fig. 290.

Urartu sanatı hakkında Toprakkale, Altıntepe, ve Karmir Blur kazılarında ele geçen eserler sayesinde fikir edinmek mümkündür (Pallottino, 1955: 109-123). Arkeolojik kazılardan ele geçen en eski Urartu eserleri I. Argıştı (MÖ 780-760) ve II. Sardur'a (MÖ 760-730) ait birer kalkanla birer miğferden ibarettir. Söz konusu miğfer ve kalkanlar üzerinde ait oldukları kralın adı ile çeşitli insan ve hayvan betimlemeleri bulunmaktadır. Toprakkale kazılarında ele geçen siren şeklindeki kazan eklentileri MÖ 8. yüzyılın sonlarına aittir (Resim 3) (Akurgal, 2005: 154).

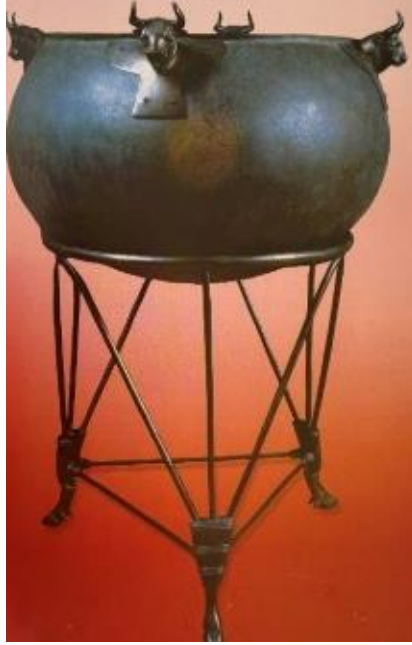
Resim 3. Toprakkale Siren Eklentisi.



Kaynak: Akurgal, 2005: s. 257, Fig. 154 c-d.

Yine Toprakkale kazılarında elde edilen ve önemli bölümü bir tanrı heykeline ait tahtın bezemesini oluşturan bronz figürinler ise ense üzerinde dikey olarak yer alan saç topuzundan anlaşılacağı üzere MÖ 7. yüzyıl Asur stilinde Urartu eserleridir. Bu nedenle Altıntepe'de bulunmuş olan ve kulp yerlerinde dört boğa başı bulunan bronz kazanın (Resim 4) MÖ 7. yüzyılın başlarına ait olduğu anlaşılmaktadır (Akurgal, 2014: 170; Işıklı & Sezer, 2018: 265).

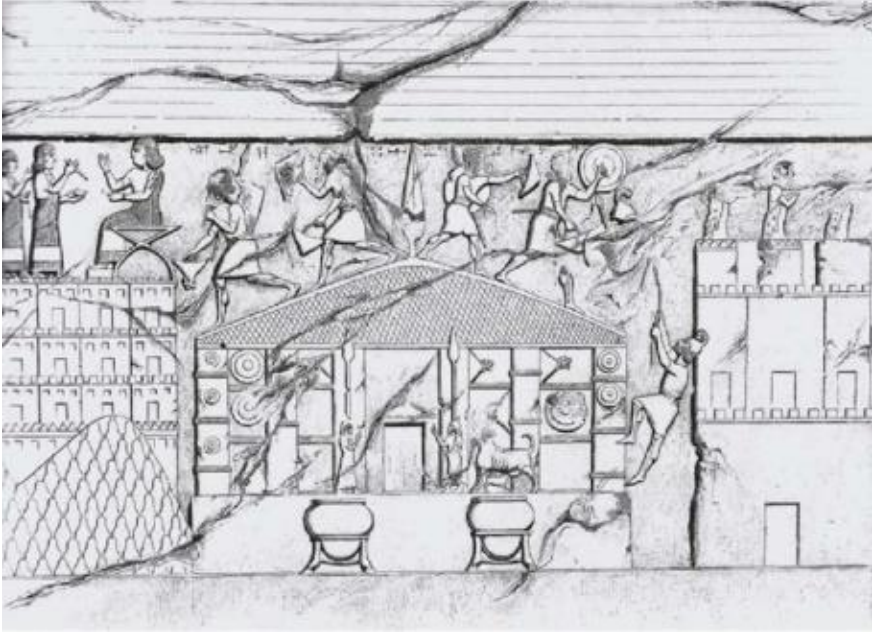
Resim 4 Üç Ayaklı Urartu Kazanı. Altıntepe, MÖ 8. yy'ın sonu-7. yy'ın başı.



Kaynak: Anadolu Medeniyetleri Müze Rehberi, s.193. Fig. 315.

Çilingiroğlu, büyük boyutlu tunç veya bakırdan yapılmış Urartu kazanlarının varlığı ile ilgili üç ana kaynaktan söz etmiştir. Bunlardan ilki Urartu veya Asur çeşitli eserleri üzerindeki kazan betimlemeleridir. Bir diğer kaynak, özellikle Asur yazılı kaynaklarında geçen ve Asurlular tarafından ele geçirilen kazanlar ile ilgili belgelerdir. Üçüncü kaynak ise Urartu egemenlik alanı içindeki Urartu sınırları dışında yapılan kazılarla ortaya çıkarılan kazan veya kazan eklentileridir (Çilingiroğlu, 1997: s. 131). Bazı Urartu tunç kemerleri üzerinde betimlenen çeşitli törenler sırasında büyük boyutlu kazanların kullandıkları bilinmektedir (Işıklı & Ergürer, 2010: 244). Ayrıca Asur Kralı II. Sargon'un Musaşir kentinin yağmalanmasını betimleyen Khorsabad kabartması üzerinde de Haldi Tapınağı'nın önünde iki adet büyük boyutlu kazan betimlenmiştir (Resim5) (Çilingiroğlu, s.131).

Resim 5 Khorsabad Kabartması. Muşasir'deki Haldi Tapınağı'nın Yağmalanması Çizimi.



Kaynak: Çiftçi, 2021: Şekil 6.

Bu durum kazanların Urartu tapınaklarının dini işlevli olduğunun bir kanıtıdır. Nitekim Varto yakınlarındaki Kayalidere’de ortaya çıkarılan tapınak avlusunda ve tapınağın hemen karşısında üç ayaklı bir kazanın olduğu kanıtlanmıştır. Bu bağlamda kazanların depolama amacı dışında ritüellerde de kullanıldığının bir başka kanıtı Erzincan yakınlarındaki Altintepe’de ortaya çıkarılmıştır. Altintepe’de bulunan ve 300 litrelik kapasiteli üç ayaklı ve dört boğa başı eklentili kazanın buradaki mezarlarla ilintili olması gerektiğinden söz etmiştir (Çilingiroğlu, 1997: s. 131).

Sonuç

Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarıyla Grek uygarlığı arasındaki kültürel ve ticari ilişkiler MÖ 8. yüzyıllarda artmışsa da bu ticari ve kültürel ilişkinin çok daha erken dönemlerde başladığı anlaşılmaktadır. Grek dünyası, Doğu’nun göz kamaştırıcı malları karşısında adeta büyülenmiş ve Doğu’dan getirdikleri fildişi, değerli madenler, mühürler, bronz kazanlar vb. malları tapınak

ve mezarlıklara armağan olarak bırakmışlardır. MÖ 8. yüzyılda ve MÖ 7. yüzyılın başlarında Yunanistan'da Doğu'nun kültürel etkilerinin izlendiği ve bunların anlamlarının değerlendirilebileceği sağlam zemini, Yunan yazılı metinlerinden çok yukarıda adı geçen arkeolojik kanıtların sağladığı görülmektedir. Bu dönemde Yunan kutsal alanlarında Doğu kökenli objelerin sayısı giderek artmış ve Doğu sanatına özgü motifler aynen alınarak veya taklit edilerek ve dönüştürülerek kullanılması Yunan görsel sanatına önemli katkılar sağlamıştır.

Yunanistan'ın birçok sitesinde, Güney İtalya kentlerinde hatta Kıbrıs, Girit ve Rodos'ta Doğu'dan ithal edilen malları arkeolojik kazılarla elde edilmiştir. Bu bağlamda kültürler arası ticaretin kültürel etkileşime katkı sağladığı görülmektedir. Bu ticaret ve kültürel etkileşim sayesinde Doğu sanatının Yunan sanatına ilk önce taklit yoluyla daha sonra da Yunanlı sanatçıların kendi estetik duygu ve zevklerini de katarak etki ettiği anlaşılmaktadır.

Yunan ve Doğu arasındaki ticaretin MÖ 8. yüzyıldan önceye dayandığı MÖ 10. ve 9. yüzyılda Doğu'dan getirilen malların ortaya çıkarılmasıyla kanıtlanmıştır. Bu mallar arasında çalışmanın konusu olan eklentili bronz kazanlar da yer almaktadır.

Yunanistan ve Güney İtalya şehirlerinde özellikle kutsal alan ve mezarlıklarda ele geçen eklentili bronz kazanlar konusunda Kuzey Suriye, Frig ve Urartu'dan etkilenmiş olabilecekleri konusunda çeşitli görüşler mevcuttur. Bu görüşlerden Akurgal, çeşitli Urartu eserleri üzerindeki betimleme ve stilistik özelliklerden yola çıkarak Batı'da eklentili bronz kazanların kökenini Urartu'ya bağlamıştır. Aynı şekilde Çilingiroğlu, Pallottino ve Maxwell-Hyslop da söz konusu kazanların kökenini Urartu'da aramışlardır. Muscarella ise bu kazanların biri Yunanistan diğeri Doğu'da Urartu'da olan iki üretim merkezi olduğundan söz etmiştir. Yine de bununla birlikte siren eklentili kazanların kökenini Kuzey Suriye'ye bağlamıştır. Young ise söz konusu kazanların aynı dönemde Doğu Anadolu'da varlığını sürdüren ve maden işçiliğinde ileri bir seviyede bulunan Urartulardan ithal ettikleri eklentili bronz kazanlara Frigli sanatçıların kendi yorumlarını kattığından ve farklı bir stil oluşturdıklarından söz etmiştir. Barnett ise Trapezosia üzerinden Hellen tüccarlarının Khaliblerin demirine ulaştıkları Pontus'u da işaret etmiştir.

Sonuç olarak eklentili bronz kazanların köken ve yayılımları hala tartışma konusu olup tam bir görüş varlığına varılamamıştır. Yapılacak yeni kazılardan elde edilecek veriler, bu konuyu aydınlatacaktır.

Kaynakça

Akurgal, E. (2014). *Anadolu uygarlıkları*. Ankara: Phoenix Yayınları.

Akurgal, E. (2005). *Anadolu kültür tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.

Akurgal, E. (1961). *Die kunst Anatoliens*. Urartaische Kunst. Berlin: Walter de Gruyter u. Co

Barnett, R. D. (1948). Early Greek and Oriental Ivories. *JHS* 68, 1-25.

Barnett, R. D. (1950). The excavations of the British Museum at Toprakkale, Near Van. *Iraq* 16, 1-42.

Boardman, J. (1980). *The Greeks overseas*. London: New enl.ed.

Boardman, J. & Buchner, G. (1966). Seals from Ischia and the Lyre-player Group. *Jdl* 81, 1-62.

Burkert, W. (2017). *Yunan kültüründe Yakındoğu etkileri*. (Mehmet Fatih. Yavuz, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Coldstream, J. N. (1969). Greeks and Phoenicians of Ialysos. *BICS* 16, 1-8.

Coldstream, J. N. (1982). Greeks and Phoenicians of in the Aegean. *BICS* 16, 261-272.

Çiftçi, A. (2021). Urartu krallığı dini ve Tanrı Haldi. L. Gürkan Gökçek,ERCÜMENT YILDIRIM, OKAY PEKŞEN (Ed). *Anadolu'nun Eski Çağlarında İnanç Olgusu ve Yönetim Anlayışı*. İstanbul: Değişim Yayınları.

Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu krallığı tarihi ve sanatı*. İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını.

Herodotos. (2004). *Herodot tarihi*. (Müntekim Ökmen, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Işıklı, M. & Sezer, V. (2018). 30. yılına doğru Ayanis kazıları ve Urartu arkeolojisi, *18.Türk Tarih Kongresi*, 1 - 05 Ekim 2018, Türkiye, 263-294.

Işıklı, M. & Ergürer, H. (2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 14(2), 243-264.

Muscarella, O. W. (1962). The Oriental origin of siren cauldron attachments. *Hesperia* 31, 317-329.

Maxwell H. K.R. (1956). Urartian bronzes in Etruscan tombs. *Iraq* 18, 150-167.

Pallotino, M. (1955). Gli scavi di Karmir-Blur in Armenia e il problema delle connessioni tra l'Urartu, la Grecia e l'Etruria. *Archeologia Classica*, 7: 109-123.

Rome, C. & Sneed, D. (2018). *Sirens in Ancient Greece and the Near East*. (19.06.2018).

<https://www.colorado.edu/classics/2018/06/19/sirens-ancient-greece-and-near-east>

Erişim Tarihi: 20.11.2025

Salvini, M. (2006). *Urartu tarihi ve kültürü*. (Belgin Aksoy, Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Young, R. S. (1964). The Nomadic Impact: Gordion. M. L. Mellink (Ed). *Dark Ages Nomads c.1000 B.C.*, Studies in Iranian and Anatolian Archaeology. 51-57.

BÖLÜM 5

GELENEKSEL DİYARBAKIR EVLERİNDEKİ AY VE YILDIZ MOTİFİNİN İKONOĞRAFİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Sahure YARİŞ¹

Giriş

İkonografi, görsel sanatlarda işlenen imgelerin tanımlanması ve saptanması olarak kullanılmaktadır. Bir tarafta biçim varken diğer tarafta ise konu ve anlam arasındaki ayrımı anlatmak için kullanılan bir terimdir (Panofsky, 1995, s. 23).

Grekçe Eikon (imge) ve Graphia (yazım) kelimelerinin birleşmesinden oluşan ikonografi sözcüğü, kökeninde “imge yazma” veya “imge oluşturma” biçiminde açıklanmaktadır. Sanat tarihi alanında bu sözcük, “Sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen disiplin” olarak tanımlanmaktadır (Tükel&Arsal, 2014, s. 13; Gümüş, 2023, s. 3751).

¹ Doç. Dr. Dicle Üniversitesi Sezai Karakoç Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Orcid: 0000-0002-1789-7470

Sanatta, bilimde ve günlük yaşamda her zaman bir yeri olan ikonografik anlatımın geçmişten günümüze kadar görülemeyen, algılanamayan, soyut, bağımsızlık, kuvvet, bereket, ölüm, yaşam gibi birçok kavramı somut şekilde ifade etme aracı olarak kullanılmıştır. İmgelerle, simgelerle, formlarla somut bir anlatım dili ortaya çıkmıştır (Yıldız, 2021, s. 2). Dil, din, mitoloji, sanat, kimlik ve alegorik gibi sembollerin anlatılmasında her dönemde insanoğlunun vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir (Alp, 2009, s.1).

Bu araştırmaya esin kaynağı olan ay ve yıldızın, dünyanın hemen hemen bütün mitolojilerinde olduğu gibi Türk mitolojisinde içerdği anlamlar bakımından önemini her dönemde korunmuştur. Bu motiflerin sivil mimari örneği olan evlere yansması ve işleniş yöntemlerinin yanı sıra, evlere ikonografik olarak kattığı anlam dikkat çekmektedir.

1. Ay ve Yıldız Sembolü

Ay; doğum, gelişim, olgunluk, çöküş, ölüm, yeniden dirilme, deniz suları, yenilik, bereket ve yeni bir hayatın simgesi olarak tarihte birçok toplum tarafından varlığı kabul edilmiştir. Tanrı olarak görülmesinin yanı sıra, çeşitli efsanelere, mitlere konu olan ay (Bozkurt, 1997, ss. 13-15), Arapça “hell” kökünden türemiş ve yüksek sesle haykırmak anlamına gelmektedir (Yücel, 1998, ss. 11-13).

İnsanlığın varlığından beri ay, mitolojik sistemin en eski katmanlarından biri olmuştur. Aya olan inanç ise ister göçebe, isterse

yerleşik düzene geçmiş bir toplum olsun varlığını hep korumuştur (Bayat, 2007, s.268). Türk mitolojisinde ay ve yıldız, erken dönemlerden itibaren hem maddi hem de manevi anlamda önemini hep korumuştur. Ay, milattan önceki dönemlerden beri Türklerde en önemli kültlerden biri olmuştur. Türk dönemlerine ait çeşitli kaya resimlerinde bile işlenen ay, bazen hilal biçimde de resmedilmiştir. Göktürk sikkelerinde görülen ay motifini Uygurlarda “Gök Tanrı”da kut bulmuş” veya “Tengride bolmuş” gibi ifadelerle hükümdar tarafından devletin dini olarak Maniheizme atıfta bulunulmuştur. Karabalgasun yazıtlarında “Kar B I/I” olarak kodlanmış olan yazıtta; “O tengriken (ay) tengride kut bulmuş alp bilge tengri Uygur kagan” ifadeleri yazmaktadır. Bu ifadelerde geçen “Tanrı” sözü ile “Ay Tanrısı” anlatılmak istenmiştir. Ay’a atfedilen kutsallığın onu Tanrı olarak addetmeye kadar varmıştır. Başkurt kozmolojisinde ise Ay, insanı temsil etmektedir (Rudenko, 2001, ss. 375-376; Çoruhlu, 2021, ss.70-72). Eski Türk destanlarında kağanların isimlerinin ay ile başlaması veya güzel yüzlü kadınlara ay yüzlü gibi benzetmelerin yapılması da aya yüklenen anlamlardan biridir. Ayrıca kadınların menstrual döngüleriyle de ilişkilendirilmektedir. Genç kızlık ayın büyüyen hilale, annelik dolunay ve yaşlılık ayın küçülen halini temsili görülmüştür (Kurt, 2023, s. 288). Gündüzü aydınlatan güneşin geceden korkmasına karşılık ayın geceyi beklemesi ve aydınlatması dikkat çekmektedir (Ögel, 2006, s.201).

Ay, bazı göçebe ve yarı göçebe halklarda yaşamın ilk kaynağı olma özelliğini taşımasının yanı sıra, Türk mitolojisinde

dengeyi sağlayan önemli bir semboldür. Geceyi aydınlatan rehber olarak kabul edilen ay, aynı zamanda ölümsüzlük ve sonsuzluk gibi farklı sembolik anlamlarda içermektedir. Ay, Türk tarihinin farklı dönemlerinde ortaya çıkan mitlerde erkek ve dişi kavramlarıyla eşleştirilmiştir (Çoruhlu, 2021, s.73).

İnsanlık tarihi boyunca tanrı ve tanrıça olarak görülüp kutsal kabul edilen ay gerek vahye dayanan gerekse tabii dinlerde geniş bir sembolik anlamlar taşımaktadır. Bir dini diğer dinlerden ayıran farklı unsurlar taşımasının yanı sıra, ortak unsurlarla da bir araya getirebilir. Dünyanın birçok yerinde ay gibi gök cisimleri insanların tabiata karşı hem hayran olmalarını hem de korku duymalarına sebep olmuştur. Yunan-Roma mitolojilerinde Selene, Artemis, Hekate gibi tanrıçaların sembollerin de ay görölmektedir. Ay tanrıçası olan Selene'nin tasvirlerinde alnında ayın olması; Roma mitolojisinden olan Artemis'in su perileri ve hayvanlarla yaşayan bakire olarak tanımlanıp, bakireliğin sembolünde ayın tanımlanması örneklerden yalnızca birkaçıdır (Cömert, 2010, ss. 46-48).

Ayın tanrı ve tanrıça olarak önem kazandığı yerlerden biri de en eski medeniyetlerin geliştiği yer olan Mezopotamya'dır. Bu medeniyetlerden biri olan Sümerler 'in ay tanrısı Nanna olarak bilinmektedir. Sümerlerde olduğu gibi Mısır, Yunan ve Roma medeniyetlerinde de gök cisimlerine tapınmada ay tanrısı farklı sembollerle ifade edilerek işlenmiştir (Yıldız & Eryılmaz, 2024, ss. 32-33).

Ay motifinin kullanıldığı medeniyetler arasında Hititliler, Aramiler ve Orhun Türkleri de bulunmaktadır. Ay motifinin en az M.Ö. 1000 yıl önce Türkler tarafından göksel tanrıların alameti olmasının yanı sıra, hükümdarın ve parlaklığın, devlet başkanlarının ve önemli şahısların sembolü olarak yerini almıştır. Türkler olarak bilinen Choular'ın (M.Ö. 1028-281) baş bayrağında ayın işlenmiş olması bunun en güzel örneklerinden biridir (Esin, 1970, ss. 313-315).

Ay, estetik ve esrarengiz oluşuyla hemen hemen her toplumda ortak bir yer edinmeyi başarmıştır. Ay'a toplumlar kendi kültür ve anlayışlarıyla harmanlayarak birtakım anlamlar yüklemiştir. Mitolojide, tanrı kavramlarında, bolluk ve bereket sembolleri gibi farklı safhalarda aydan faydalanmışlardır.

Anadolu'daki Türk-İslam sanatlarında ayın birçok şekilleri işlenmiştir. Bu şekiller arasında uçlarının sağa ve sola, aşağı ve yukarı dönük bir şekilde yapılmıştır. Bu şekilde olmaları ayın doğmakta veya batmakta olmasıyla alakalı olduğu ifade edilmektedir (Esin, 2004, ss. 59-82).

Hilal sembolü olarak da bilinen ay, İslamiyet'te Allah'ın varlığının ve kudretinin delillerinden biri sayılmıştır. Kur'an'da "Sana hilalleri soruyorlar. De ki: "Onlar insanlar ve hac için vakit ölçüleridir..." (El- Bakara 2/189) buyrulmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de birçok ayette ayın insanların hizmetine sunulduğuna dair bilgiler yer almaktadır (Yunus 10/5, Yasin 36/39-40). Müslümanlar tarafından mutluluk, sevinç ve dirilişin sembolü olarak görülen ay;

Hız. Peygamber'in (SAV) elçi olarak Medine'ye gelen Sa'd B. Malik el-Ezdi'ye kabilesine götürmesi için hediye edilen siyah renkli bayrak üzerinde de işlenmiştir (Bozkurt, 1997, ss. 13-15).

Geleneksel Diyarbakır evlerinde işlenen motiflerden bir diğeri ise yıldız motifidir. Yıldız, Arapça 'da "nem" kelimesinden gelmektedir. Doğmak, ortaya çıkmak, parlamak, aydınlanmak gibi anlamları ifade etmektedir (Yıldız & Eryılmaz, 2024, s. 37).

Yıldızların ilahi rehberlik ve koruyuculuk yaptığına inanılır ve umudun, mutluluğun, doğurganlığın sembolü olarak görülür (Erbek, 1987, s.25). Mısır'dan Orta Asya'ya kadar bütün medeniyetlerde gökyüzü cisimleri tanrısal bir öge olarak değerlendirilmiştir. Yıldız motifi bu öğelerden biri olup gök cisimlerinin doğuşu ve batışında dini bir özellik atfedilmiştir (Esin, 2004, s. 103).

Türklerde yıldız, geceleri vakti öğrenmede yol gösterici olmuştur. Yönleri ve yolu bulmada yıldızları iyi bilmek gerekirdi. Savaşçı kavimler için önem arz eden yıldız, ayrıca alem ve güzellik sembolü olarak da bilinmektedir (Ögel, 2014, s. 261). Çeşitli Türk topluluklarında ve Moğollarda bazı yıldızlar ve yıldız kümeleri önemlidir (Çoruhlu, 2017, s. 30). Çobanyıldızı, Ülker yıldızları (iyi yediler) bu yıldız kümelerinden birkaçıdır. Çobanyıldızı ışıklı bir yıldız olup yol gösteren, Ülker yıldızı iyi mevsim getiren olarak görülmektedir. Sirius yıldızı ise Türklerin tanrıların tanrısı olarak gördüğü bir yıldızdır. Tüm bu yıldızların yer ve gökle ilişkisini sağlayan ise Kutupyıldızı'dır. Bu yıldız, Türkiye Türkçesinde

“Demirkazık Yıldızı” olarak hala varlığını korumaktadır. Bu yıldız bazı mitlere göre göğün göbeği olup yerin göbeğiyle kozmik eksen aracılığıyla birbirine bağlı olduklarına inanılır (İnan, 1972, ss. 31-33).

Türk İslam sanatında süsleme öğelerinden biri olarak işlenen yıldız motifi; inancın, estetiğin ve sanatın yansıması olarak yorumlanmıştır. Geometrik süslemeler içerisinde değerlendirilen yıldız motifi, Türk İslam sanatının karakteristik öğelerinden biri olmuştur. Mimari, çini, dokuma, taş, ahşap ve kitap süsleme sanatlarında sıkça uygulanmıştır. Türk-İslam sanatı içerisinde özellikle Anadolu Selçuklu sanatında taç kapı ve mihrapları süslemede yıldız motifi tercih edilmiştir (Yıldız&Eryılmaz, 2024, s. 38).

Türk- İslam sanatında geometrik süslemeler içerisinde değerlendirilen yıldız, sekiz, on iki köşeli olarak işlenmesinin yanı sıra, 16.- 18. yüzyıllarda güneş ve çiçek biçiminde uygulandığı; 19. ve 20. yüzyıllarda ise sekiz, altı, beş ve dört köşeli örnekleri de bulunmaktadır (Soysaldı&Gök, 2020, ss.136-152).

Araplarda “Şems ü kamer”, İranlılarda “Mihr ü Mah”, eski Türklerde ise “Kün-ay” şeklinde ifade edilen ay-yıldız motifinde yıldızın güneş şeklinde işlendiği, ay ve güneşin tek başına kullanılan örneklerinin yanı sıra birlikte de işlendiği örnekler vardır. Birlikte işlendiklerinde sembolik olarak eril ve dişil, aydınlık ve karanlık, etken ve edilgen gibi karşıt kavramları tanımlamasının yanı sıra, en yüksek parlaklığın simgesi olmaktadır (Alantar, 2007, ss. 258-261).

Ay ve yıldız sembollerinin beraber işlenmeye başlanması arkeolojik kazılar ve somut veriler ışığında Türk İslam kültürünün yanı sıra Sümerler, Mısırlılar, Fenikeliler ve Sasaniler gibi birçok medeniyette çeşitli formlarda kullanıldığı bilinmektedir. Sümerler'in ay tanrısı Nanna ve beş köşeli olarak işlenen yıldız tanrısı İnanna, "Ur Nammu Steli" nde beraber işlenmiştir. Bu stel; ay ve yıldız motifinin beraber işlendiği erken tarihli örneklerden biri olmasının yanı sıra, bu iki motifin bir kompozisyon oluşturacak biçimde birlikte kullanıldığı örnek olması bakımından önem taşımaktadır (Black&Green, 2003, ss. 113-114). Mısır, Yunan ve Roma gibi medeniyetlerde de iki sembol beraber işlenmiştir. Gök cisimlerine tapınma geleneğine sahip bu medeniyetlerde farklı isimler taşıyan tanrılar olmasına rağmen beraber işleniş şekilleri bakımından benzer özellik göstermektedir. Ay ve yıldız motifinin İslam devletlerinde ilk kullanıldığı örnek olarak Arap- Sasani sikkeleridir. Sasani dönemi sikkelerinde ay ve yıldızın beraber işlendiği örnekler vardır (Grabar, 1976, s. 90; Gök&Mehmet 2005, ss. 275-280). Hititliler, Aramiler ve Orhun Türkleri tarafından sembollerin kullanımında özellikle hükümdarlık alameti olması ve parlaklığı simgelemesi bakımından işlendiği dikkat çekmektedir (Esin, 1970, ss. 313-315). Ay yıldız sembollerinin sikke üzerinde basılması, bu dönemlerde de karşımıza çıkmaktadır. Karahanlılar, Büyük Selçuklular, Harzemşahlar, Anadolu Selçuklular, İlhanlılar'ın sikkelerinde görülen sembollerin Osmanlı döneminde sancak, alem ve tuğraları süsleyen motifler olarak işlenmiştir. Özellikle ay motifi dikkat çekmektedir (Eyice,

1983-1987, ss. 45-46). Hilal motifi olarak da bilinen ay; Osmanlı döneminde sancaklarda, alemlerde ve tuğlarda kullanılmaktaydı. Şekil itibariyle rozet biçiminde işlendiği, zamanla beş uçlu bildiğimiz şekli alması yenidir. Ay'ın önüne yıldız motifinin işlenmesi yeni bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı döneminde 19. yüzyılda kullanılan sancağın üzerine işlenen ay yıldız motifleri resmi binalarda asılmaktaydı. En geç ay- yıldız motifli sancağın III. Selim (1789-1808) yıllarından kaldığı bilinmektedir. Bu sembollerin birlikte işlendiği ve geç tarihli diğer bir örnek ise İstanbul Askeri Müze'de ve Rumelihisarı önünde sergilenen toplar üzerinde işlenmiştir. III. Selim dönemine ait toplar üzerinde işlenmesi, devlet sembolünün toplar üzerinde de yer almasının bu dönemde resmileştiği anlamına gelmektedir (Eyice, 1987, ss. 45-46; Eyice, 1991, ss. 297-298). 19. yüzyılda ay-yıldız motifi yaygınlık kazanmıştır. Türk İslam sanatında ay ile birlikte yıldızın sekiz köşeli, altı köşeli ve beş köşeli olarak işlenmiştir. 18. yüzyılda yıldız motifi güneş ve çiçek biçiminde, 19. ve 20. yüzyıl örneklerinde daha çok sekiz, altı, beş ve dört köşeli örneklerle rastlanmaktadır (Soysaldı ve Gök, 2020, ss. 136-152).

Ay-yıldız motifi, Osmanlı döneminde sancak ve toplar dışında ilk olarak mimari eserlerde işlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde bu sembollerin işlendiği ilk eserler arasında 1793-1794 tarihli Arnavutköy İzzet Mehmed Paşa Çeşmesi gelmektedir. Sonraki dönemlerde sevilerek işlenen bu semboller camiler,

türbeler, mezar taşları ve sivil mimari gibi birçok yapı grubunda işlendiği görülmektedir (Eyice, 1987, s. 45).

Vatana, devlete ve bayrağa bağlılığın bir göstergesi olarak işlenen ay yıldız motifinin (Yıldız ve Eryılmaz, 2024, s. 85) sivil mimari örnekler içerisinde evler, konaklarda işlendiği en güzel örneklerden biri Geleneksel Diyarbakır evleridir.

2. Geleneksel Diyarbakır Evleri²

Baştan başa surlarla çevrili bir Osmanlı şehri olması bakımından önem taşıyan Diyarbakır'ın dış dünya ile ilişkisi surlar üzerinde açılmış dört kapıyla sağlanmaktadır. Bunlar; Mardin Kapı, Urfa Kapı, Dağ Kapı ve Yeni Kapı'dır (Yılmazçelik, 2014, ss. 49-80).

Bulunduğu coğrafya bakımından farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan şehirde değişik üslup özellikleri gösteren birçok tarihi eser inşa edilmiştir. Bu inşa edilen eserler arasında şehrin ana karakterini sivil mimarlık örnekleri olan evler belirlemektedir. Diyarbakır Kalesi'nin sınırladığı ve günümüzde “Sur İçi” olarak isimlendirilen alanda yaklaşık 443 adet tarihi ev bulunmaktadır. Bu evlerden kesin olarak tarihlendirilebilen örnekleri 18. – 19. yüzyıla ait olsa da evlerin tarihi genel olarak şehrin Osmanlı

² Geleneksel Diyarbakır Evleri için bkz. Yariş, S. (2020). Geleneksel Türk Evi Mimarisinde Diyarbakır Evlerinin Yeri Üzerine Bir Değerlendirme. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi- Journal of Turkish Researches Institute*, S. 68, 313-340.

hakimiyetinde olduğu dönem olan 16. yüzyıla kadar indirilebilmektedir (Tuncer, 1999, s. 6; Baş, 2010, s. 312).

Geleneksel Diyarbakır Evlerinde avlunun etkisiyle gelişen beş farklı plan tipi görölmektedir. Bunlar; dış avlulu L plan, dış avlulu U plan, dış avlulu ara tip plan, iç avlulu plan, plan, orta avlulu plandır. Evlerde plan itibariyle eyvan, serdap, avlu, sahanlık ve gezemek, oda, tuvalet, mutfak, kiler, bodrum gibi birimler bulunmaktadır (Yarış, 2020, s. 319-321). Hem plan çeşitliliği hem de işlevselliğinden dolayı dikkat çeken evlerde bir diğer dikkat çeken unsurda süsleme programlarıdır. Süsleme programlarında bitkisel, geometrik, figüratif süslemeler hem doğadaki görünümleri ile hem de stilize edilerek işlenmiştir. Malzemesine göre taş, alçı, ahşap ve metal süslemeler olarak gruplandırılan bu süsleme programları evlerin giriş kapılarında kemer ve kapı tokmaklarında, içte avlu cephelerinde, avluya açılan kapı pencere ve nişler, eyvanlar ve odalarda kullanılmıştır (Baş, 2010, s. 313).

Diyarbakır Kalesi'nin sınırladığı ve günümüzde “Sur İçi” olarak isimlendirilen alanda 15 mahalle bulunmaktadır. Bu mahallelerde yaklaşık 443 adet tescilli geleneksel Diyarbakır evi yer almaktadır. Mahallelerde yaptığımız arazi çalışmasında 12 mahallede³ 43 adet evde ay-yıldız motifi tespit edildi. Çalışmada

³ Abdaldede Mahallesi, Ali Paşa Mahallesi, Camii Kebir Mahallesi, Cemal Yılmaz Mahallesi, Cevat Paşa Mahallesi, Dabanoğlu Mahallesi, Fatih Paşa Mahallesi, Hasırlı Mahallesi, Lale Bey Mahallesi, Süleyman Nafiz Mahallesi, Savaş Mahallesi, Ziya Gökalp Mahallesi.

evlerde işlenen bu motiflerin konumları üzerinde durulacak, sembolik ve ikonografik anlamları açıklanmaya çalışılacaktır. Sivil mimari örneklerinden olan evlerde günümüze kadar gelen ay-yıldız motiflerini, Türk kültür tarihinde belgeleme sınırlılıkları ölçüsünde katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

3. Ay ve Yıldız Motifli Geleneksel Diyarbakır Evleri

Geleneksel Diyarbakır evleri genellikle kare, dikdörtgen veya arazinin durumuna göre oluşan plan şekilleriyle dikkat çekmektedir. Bir avlu etrafında şekillenen mekanları vardır. Anadolu’da inşa edilmiş Türk evlerinde olduğu gibi Diyarbakır evleri de evin sokak cephesine bakan dış cephe ve evin yaşam alanına bakan iç cephe olarak iki cepheden meydana gelmiştir. İç cephede bol pencere ve süsleme hâkim iken dış cephe daha sade, dışa kapalı yapılmıştır. Çalışmaya konu olan ay ve yıldız motifleri de genellikle iç cephede, avluya açılan bölümlerde işlenmiştir. Bu bölümler; eyvanlar, pencereler, kapılardır.

3.1. Ay ve Yıldız Motifinin İşlendiği Konumlar

Evlerin cephelerinde çeşitli süsleme öğelerine yer verilmiştir. Genellikle iç cephede avlunun etrafında konumlandırılmış olan mekanların avluya bakan veya avluya açılan bölümlerinde motifler işlenmiştir.

3.1.1. Eyvan

Motiflerin işlendiği konumlardan ilki, evlerin eyvan kısımlarıdır. Evlerin zemin veya birinci katlarında yer alan eyvanların kemer köşelerinde ya da eyvan kemerinin oturduğu

sütunun üst kısmına işlenmiştir. İncelenen evlerin 15 adedinde ay ve yıldız motifine yer verilmiştir. Rozet şeklinde işlenen motiflerde ortada ay ve yıldız yer alırken bu motiflerin etrafı daire ile çevrilmiştir. Dairenin etrafında ise geometrik şekillere yer verilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

1.Abdaldede Mahallesi

399 ada 56 parsel: Kompozisyon, yapının güney kanadında bulunan eyvanın kemer köşeliğine işlenmiştir. Rozet formunda yapılmış olan motifte ortada çok kollu yıldız ve ay motifi yer almaktadır. Bu motifleri daire bir bordür çevrelemektedir. Bordürün dışında daire formunda inci taneleri dizilmiştir. Bu dizilerin her birinin üst kısmında ise ortadaki yıldız motifine benzer kollarla yıldız motifi oluşturulmuştur. Son olarak da daire bir çerçeve ile kompozisyon tamamlanmıştır (Şekil 1).



Şekil 1- 399 ada 56 parsel

2. Ali Paşa Mahallesi

288 ada 7 parsel: Yapının güney kanadında yer alan eyvanın kemer köşeliğinde işlenmiştir. Rozet formunda olan kompozisyonunda ortada beş köşeli yıldız ve yıldızın sağında ay motifi bulunmaktadır. Daire bir bordür ile çevrelenen kompozisyon çok

köşeli yıldız formunda geometrik süslemelerle çevrelenmiştir. Bu süslemeler daire bir çerçeve ile sonlandırılmıştır (Şekil 2).



Şekil 2- 288 ada 7 parsel

288 ada 8-25 parsel: Evin güney kanadındaki eyvanın kemer köşeliğinde işlenmiştir. Zamanla yıpranmış olan kompozisyonundan kalan izlerden ortada çok köşeli bir yıldız, yıldızın sağında işlenmiş bir ay motifi bulunmaktadır. Bu motifler, uçları ortaya doğru işlenmiş küçük üçgen şekiller ile çevrelenmiştir. Rozet formundaki kompozisyonda küçük üçgenler, uç kısımları içe doğru olan büyük üçgenlerle tamamlanmıştır (Şekil 3).



Şekil 3-288 ada 8-25 parsel

3.Camii Kebir Mahallesi

332 ada 20 parsel: Güney kanatta ortada bir sütunla oluşturulmuş iki kemerli eyvan kemerlerinin hem köşeliklerinde hem de iki kemerin orta kısmında rozetler işlenmiştir. Bu rozetlerin ortasında ay ve beş köşeli yıldız vardır. Bu motiflerin etrafını çok

köşeli bir yıldız çevrelemektedir. Son olarak da dilimlere ayrılmış bir daire çerçeve ile kompozisyon sonlandırılmıştır (Şekil 4).



Şekil 4-332 ada 20 parsel

149 ada 18 parsel: Yapının güney kanadında ortada bir sütunla oluşturulan iki sivri kemerli eyvan bölümü yer almaktadır. Ay ve yıldız motifleri eyvan kemerlerinin arasında rozet içerisinde işlenmiştir. Ortada çok kollu bir yıldız ve yıldızın sağına yerleştirilmiş ay motifi vardır. Bu motiflerin etrafında ise yıldız formunda dizilmiş geometrik şekillere yer verilmiştir. Rozet formu dışta dilimli bir daire ile tamamlanmıştır (Şekil 5).



Şekil 5-149 ada 18 parsel

4.Cemal Yılmaz Mahallesi

673 ada 5 parsel: Güney kanatta yer alan üç sivri kemerli eyvanın kemer aralarında işlenmiş olan kompozisyonda ortada çok kollu yıldız ve yıldızın soluna yerleştirilmiş ay motifli rozetlerden

oluşmaktadır. Bu motifler geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş yıldız formunda bir çerçeveye çevrenmiştir. Yıldız formundaki çerçevenin her dilimin arasında dışta, ortadaki yıldız motifinin tekrarı şeklinde birer yıldız motifi işlenmiştir. Bu kompozisyon en dışta daire bir çerçeve ile sonlandırılmıştır (Şekil 6).



Şekil 6-673 ada 5 parsel

5.Cevat Paşa Mahallesi

42 ada 16-17 parsel: Evin doğu kanadında sonradan kapatılmış tek kemer açıklıklı eyvan bölümü yer almaktadır. Bu eyvan kemerinin köşeliklerinde rozet içerisinde karşılıklı işlenmiş ay motifi yer almaktadır. Bu motifin etrafı geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş yıldız formu bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Geometrik şekillerin aralarında ise beş kollu yıldızlar işlenmiştir. Rozet en dışta dilimli bir daireyle tamamlanmıştır (Şekil 7).



Şekil 7-42 ada 16-17 parsel

6.Fatih Paşa Mahallesi

215 ada 2 parsel: Yapının güney kanadında ortada bir sütunla oluşturulmuş iki sivri kemerden oluşan eyvan bölümü bulunmaktadır. Eyvan kemerlerinin arasında ortada ay ve yıldız motifinin işlendiği rozet yer almaktadır. Çok kollu yıldız ve yıldızın solunda ay motifi işlenmiştir. Bu kompozisyon daire bir bordürle çevrelenmektedir. Dairenin dışında küçük üçgenler ve bu üçgenlere oturan, sekiz köşeli yıldız formunda geometrik şekil yer almaktadır. Rozet daire bir çerçeve ile sonlandırılmıştır (Şekil 8).



Şekil 8-215 ada 2 parsel

201 ada 3 parsel: Evin doğu kanadında, ortada bir sütunla iki sivri kemerli eyvanlı mekân yer almaktadır. Ay ve yıldız motiflerinin işlendiği rozet, eyvan kemerlerinin arasında işlenmiştir. Sağa doğru bakar vaziyette işlenen ay motifinin yanında çok kollu yıldızda yer verilmiştir. Bu motifler geometrik şekillerden oluşturulmuş çok kollu yıldız ile çevrelenmiştir. Yıldızın kolları

arasında küçük çok kollu yıldızlar tekrar edilmiştir. Rozet etrafını çevreleyen daire bir çerçeveye tamamlanmıştır (Şekil 9).



Şekil 9-201 ada 3 parsel

213 ada 10 parsel: Güney kanadın birinci katında Bursa kemerli eyvan kemerinin her iki yanında birer adet ay ve yıldız motifleri yer almaktadır. Birbirine kabar vaziyette işlenen ay motiflerinin yanında çok kollu yıldız vardır. Bu kompozisyon geometrik şekillerle oluşturulmuş çok kollu yıldızla çevrelenmiştir. Yıldızın kollarının arasında küçük çok kollu yıldızlara yer verilmiştir. Etrafına yapılan daire bir çerçeveye kompozisyon sonlandırılmıştır (Şekil 10).



Şekil 10-213 ada 10 parsel

7.Dabanoğlu Mahallesi

174 ada 13 parsel: Güney kanatta bulunan iki sivri kemerli eyvanın kemer köşeliklerinde birer rozet işlenmiştir. Rozetlerin orta kısmında ay ve yıldız motifleri vardır. Yıpranmış olan motiflerin kalıntılarından çok kollu yıldız ve ay belirlenebilmektedir. Bu motifler dairevi bir bordürle çevrelenmiştir. Bordürden sonra küçük üçgenler ve üçgenlerin etrafında ise çok kollu yıldız motifi verilerek rozete dairevi form verilmiştir (Şekil 11).



Şekil 11-174 ada 13 parsel

175 ada 2 parsel: Güney kanatta basamaklarla çıkılan ve sonradan kapatılmış olan sivri kemerli bir eyvan bulunmaktadır. Sivri kemerli eyvanın kemer köşeliklerinde karşılıklı olarak işlenmiş birer rozet bulunmaktadır. Ay ve yıldız motifleri rozetlerin orta kısmında yer alır. Eyvan kemerinin sağ tarafında işlenen motiflerde ortada çok kollu yıldız ve ay motifi vardır. Bu motifleri geometrik şekillerle oluşturulmuş çok kollu yıldız motifi çevrelemektedir. Dış kısma doğru geometrik şekillerin aralarında çok kollu yıldız motifleri tekrar edilmiştir. Rozetin iç kısmını oluşturan kompozisyon dairevi bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Eyvan kemerinin sol tarafına işlenmiş olan rozet ve içerisindeki motifler yıpranmıştır.

Kalan izlerden eyvanın sağ tarafına işlenen rozetin tekrarı olduğu tespit edilmiştir (Şekil 12).



Şekil 12-175 ada 2 parsel

175 ada 5 parsel: Evin güney kanadında ortada bir sütuna oturan iki sivri kemerden oluşan eyvan bölümü bulunmaktadır. Ay ve yıldız motiflerinin işlendiği rozetler eyvan kemerlerinin her iki kenarına birer adet yapılmıştır. Birbirlerine bakar vaziyette işlenen ay motifinin önünde çok kollu yıldızlara yer verilmiştir. Bu kompozisyonun etrafında geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş çok kollu yıldız vardır. Rozet dilimli bir daire çerçeveye sonlandırılmıştır (Şekil 13).



Şekil 13-175 ada 5 parsel

776 ada 3 parsel: Güney kanatta bulunan sivri kemerli eyvan kemerinin her iki yanına birer adet rozet işlenmiştir. Rozetlerin ortasında ay ve yıldız motifleri vardır. Karşılıklı işlenmiş

ay motiflerinin önünde çok kollu yıldızlar yer almaktadır. Bu kompozisyon geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş çok kollu yıldız formu ile çevrelenmiştir. Bu yıldızın kolları arasında ise çok kollu küçük yıldızlara yer verilmiştir. Son olarak da en dışta daire bir çerçeveye rozet tamamlanmıştır (Şekil 14).



Şekil 14-776 ada 3 parsel

8.Ziya Gökalp Mahallesi

405 ada 6 parsel: Yapının doğu kanadında ortada bir sütuna oturan, iki sivri kemerden meydana gelen eyvan vardır. Eyvan kemerlerinin köşeliklerinde karşılıklı işlenmiş birer rozet bulunmaktadır. Rozetlerin merkezinde birbirlerine bakar vaziyette yapılmış birer ay ve yıldız motifleri yer almaktadır. Ay ve yıldız, geometrik şekillerle oluşturulmuş bir yıldız motifi ile çevrelenmiştir. En dışta ise dilimli bir daire çerçeveye kompozisyon son bulmaktadır (Şekil 15).



Şekil 15-405 ada 6 parsel

3.1.2.Giriş Kapıları ve Pencere Alınlıkları, Kemer Araları

Motiflerin işlendiği konumlardan ikincisi, evlerin giriş kapıları, avluya açılan pencerelerin alınlıklar ve aralarıdır. Makaleye konu olan evlerden 28 adedindeki ay ve yıldız motifleri konum itibariyle giriş kapıları ve pencere alınlıkları, kemer aralarında görülmektedir. Rozet şeklinde işlenen motiflerde merkezde ay ve yıldız yer alırken bu motifleri çevreleyen geometrik süslemeler, bordürler ve çerçevelerle kompozisyonlar tamamlanmıştır.

1.Abdaldede Mahallesi

402 ada 11 parsel: Evin avlusuna açılan güney kanatta bulunan yuvarlak kemerli pencerelerin kemer aralarında rozet formunda işlenmiş ay ve yıldız motifleri bulunmaktadır. Birbirlerine bakar vaziyette işlenen ay motiflerinin yanında çok kollu yıldızların bulunduğu bir kompozisyon yer almaktadır. Bu kompozisyonun etrafı geometrik şekillerle oluşturulmuş çok kollu yıldız ile çerçeve içine alınmıştır. Son olarak da dilimli bir dairevi çerçeveye rozet tamamlanmıştır (Şekil16).



Şekil 16-402 ada 11 parsel

2.Ali Paşa Mahallesi

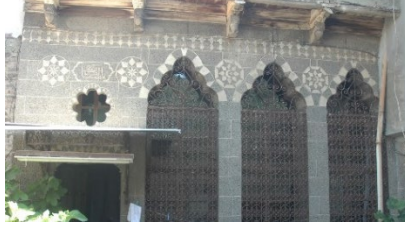
259 ada 12 parsel: Yapının doğu kanadının birinci katında, dilimli kemerlere sahip pencerelerin alınlık kısmında ay ve yıldız motifleri rozet içerisinde işlenmiştir. Birbirlerine bakar vaziyette işlenen ay motiflerinin yanında çok kollu yıldızlara yer verilmiştir. Bu kompozisyonu geometrik şekillerle yapılmış çok kollu yıldız çevrelemektedir. Yıldızı oluşturan geometrik şekillerin arasında ise çok kollu yıldız motifi tekrar edilmiştir. Rozet dışta dairevi bir çerçeveye tamamlanmıştır (Şekil 17).



Şekil 17-259 ada 12 parsel

280 ada 10 parsel: Kuzey kanatta avluya açılan dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Ortada birbirine bakan ay motiflerini beş kollu yıldız motifleri tamamlamaktadır. Bu motifler geometrik şekillerle

oluşmuş çok kollu yıldız motifiyle çevrelenmiştir. En dışta ise dilimli dairevi bir çerçeve yer almaktadır (Şekil 18).



Şekil 18-280 ada 10 parsel

3.Camii Kebir Mahallesi

332 ada 7 parsel: Evin güney kanadının birinci katında yer alan dilimli kemerli pencerelerin kemer aralıklarında yer alan rozetlerin orta kısmında ay ve yıldız motifleri işlenmiştir. Rozetlerin merkezinde birbirlerine bakar vaziyette işlenen ay motiflerinin yanında çok kollu yıldızlar bulunmaktadır. Bu kompozisyonu geometrik şekillerle oluşturulan çok kollu yıldız şeklinde bir çerçeve çevrelemektedir. En dışta ise dilimli dairevi çerçeve ile rozetler sonlandırılmıştır (Şekil 19).



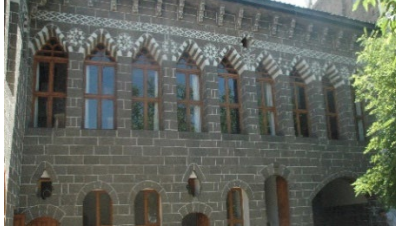
Şekil 19-332 ada 7 parsel

332 ada 20 parsel: Batı kanatta bulunan, dilimli kemerli pencereler arasında işlenmiş olan rozetlerde ay ve yıldız motiflerine yer verilmiştir. Rozetlerin merkezinde sağa doğru bakan ay motiflerinin önünde beş köşeli yıldızlar yer almaktadır. Bu kompozisyonun etrafında geometrik şekillerle oluşturulmuş çok kollu yıldız, bu yıldızın etrafında ise dilimli daire bir çerçeve bulunmaktadır (Şekil 20).



Şekil 20-332 ada 20 parsel

334 ada 4 parsel: Güney kanadın birinci katında, avluya açılan dilimli kemerlerin kemer aralarında ay ve yıldız kompozisyonu işlenmiştir. Rozet içerisinde işlenen kompozisyon cephede köşelere gelen iki pencere arasında ikişer olmak üzere dört adet bulunmaktadır. Bu motiflerde ikişer ay motifi birbirine bakar vaziyettedir. Yıldız motifleri ise çok kollu olarak yapılmıştır. Kompozisyonun etrafında geometrik şekillerle yapılmış çok kollu yıldız ve bu yıldızın kolları arasında dışa doğru küçük çok kollu yıldızlara yer verilmiştir. Rozetler son olarak daire bir çerçeve ile tamamlanmıştır (Şekil 21).



Şekil 21-334 ada 4 parsel

4.Cemal Yılmaz Mahallesi

247 ada 1 parsel: Güney kanadın zemin katında, avluya açılan dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarındaki rozetler içerisinde ay ve yıldız motifi vardır. Ay önünde çok kollu yıldız ile işlenmiştir. Bu kompozisyonun etrafında geometrik şekillerle oluşturulmuş yıldız ve bu yıldız dilimli daire bir çerçeve ile çevrelenerek rozetler sonlandırılmıştır (Şekil 22).



Şekil 22-247 ada 1 parsel

673 ada 50 parsel: Doğu kanat üzerinde, basık kemerli üç pencere bulunmaktadır. Ay ve yıldız motifi eyvan kemerinin solunda bulunan pencerenin alınlık kısmında işlenmiştir. Sağa doğru bakan ay motifini önünde çok kollu yıldız tamamlamaktadır. Ay motifinin sol tarafında iki adet çok kollu yıldız tekrar edilmiştir. Kompozisyon çerçeve içerisine alınmamıştır. Kompozisyonun sağ tarafında üç adet çiçek ve güneş motifleri işlenmiştir (Şekil 23).



Şekil 23-673 ada 50 parsel

5.Cevat Paşa Mahallesi

42 ada 16-17 parsel: Evin doğu kanadının birinci katında, avluya açılan dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında, cephenin köşeklerinde rozet içerisinde ay ve yıldız işlenmiştir. Birbirine bakar vaziyette işlenen ay motiflerinin önünde çok kollu yıldızlara yer verilmiştir. Bu kompozisyon geometrik şekillerin oluşturduğu çok kollu yıldız ile çevrelenmiştir. Bu yıldızın dıştan kolları arasında ortadaki çok kollu yıldızın tekrarı şeklinde küçük yıldızlar bulunmaktadır. Rozetler dıştan daire bir çerçeveye tamamlanmıştır (Şekil 24).



Şekil 24-42 ada 16-17 parsel

144 ada 24 parsel: Güney kanadın birinci katındaki dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında rozetlerin orta kısmında işlenen ay ve yıldız motiflerinden yıldız çok kollu olarak işlenmiştir. Daha sonra bu kompozisyonu çevreleyen geometrik şekillerin yan

yana dizilmesiyle yapılmış yıldız ve son olarak da dilimli daire çerçeveyle rozetler bitirilmiştir (Şekil 25).



Şekil 25-144 ada 24 parsel

6.Dabanoğlu Mahallesi

776 ada 31-32 parsel: Yapının kuzey cephesinde bulunan giriş kapısı üzerinde ay ve yıldız motifleri bulunmaktadır. Basık kemerli giriş kapısının kemer kilit taşı, dışa doğru taşırılmış ve alttan yukarıya doğru kompozisyon işlenmiştir. Ay motifinin önünde beş köşeli yıldız yer almaktadır (Şekil 26).



Şekil 26-776 ada 31-32 parsel

163 ada 12 parsel: Güney kanadın birinci katında dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında rozetlerin merkezinde işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Ay ve çok kollu işlenmiş yıldız motifleri geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle meydana gelmiş yıldız şekli ile çerçeve içerisine alınmıştır. Bu çerçevenin kolları

arasında dışta küçük çok kollu yıldışlar yapılmıştır. Rozet en dışta daire çerçeveye alınmıştır (şekil 27).



şekil 27-163 ada 12 parsel

776 ada 3 parsel: Evin güney kanadının zemin katında avluya açılan dilimli kemerlerin kemer aralarında ay ve yıldış motifli rozetler işlenmiştir. Rozetin ortasındaki ay ve yanındaki çok kollu yıldış motifini geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş yıldış çevrelemektedir. Yıldışın kolları arasında ise beş kollu yıldışlara yer verilmiştir. Rozet daire bir çerçeveyle sonlandırılmıştır (şekil 28).



şekil 28-776 ada 3 parsel

7.Fatih Paşa Mahallesi

201 ada 9 parsel: Güney kanadın birinci katında avluya açılan yuvarlak kemerli pencerelerin kemer aralarında, rozetlerin merkezinde işlenmiş ay ve yıldış motifleri yer almaktadır. Sağa doğru bakar vaziyette işlenen ay motifinin yanında çok kollu yıldış bulunmaktadır. Bu kompozisyonun etrafında kk geometrik

üçgenler yer verilmiştir. Üçgenlerin arkasında beş kollu yıldızlar ve son olarak da rozete çok kollu yıldız formu verilerek rozetler tamamlanmıştır (Şekil 29).



Şekil 29-201 ada 9 parsel

201 ada 29 parsel: Kuzey kanadın zemin katında, dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarındaki rozetlerin merkezinde ay ve yıldız motifleri işlenmiştir. Ay ve beş köşeli yıldız motifli kompozisyon geometrik şekillerin dizilmesiyle yapılmış yıldız formunda bir çerçeve içindedir. Bu çerçeve dıştan dilimli daire çerçeveye alınmıştır (Şekil 30).



Şekil 30-201 ada 29 parsel

211 ada 16 parsel: Evin doğu kanadının birinci katında dilimli kemerlere sahip pencereler arasındaki rozette ay ve yıldız motifleri vardır. Sağa doğru bakar vaziyette işlenen ay motifinin

yanında çok kollu yıldız motifi işlenmiştir. Bu motifler geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle meydana gelmiş yıldız formunda bir çerçeve içine alınmıştır. Bu çerçevenin her bir kolu arasında çok kollu küçük yıldızlara yer verilmiştir. En dışta daire bir çerçeve ile rozet sonlandırılmıştır (Şekil 31).



Şekil 31-211 ada 16 parsel

8.Hasırlı Mahallesi

218 ada 48 parsel: Kuzey kanadın zemin katında, avluya açılan dilimli kemerli pencerelerin olduğu cephenin köşelerinde işlenmiş ay ve yıldız vardır. Sağa doğru bakan ay motifinin yanında çok kollu yıldız işlenmiştir. Bu motiflerin etrafında geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş yıldız yer alır. Yıldızın kolları arasında küçük çok kollu yıldızlar tekrar edilmiş ve kompozisyon daire bir çerçeveye tamamlanmıştır (Şekil 32).



Şekil 32-218 ada 48 parsel

9.Lale Bey Mahallesi

297 ada 23 parsel: Yapının batı kanadının birinci katında, avluya açılan dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında birbirine bakar vaziyette ay ve yanında çok kollu işlenmiş yıldız motifi vardır. Bu kompozisyon daire bir bordür ile çevrelenmiştir. Bordürün etrafında geometrik şekillerin dizilmesiyle yapılmış çok kollu yıldız yer alır. Yıldızı oluşturan geometrik şekillerin birleştiği yerlerde ise ters üçgenler bulunmaktadır. Kompozisyon son olarak daire bir çerçeve içine alınarak rozet formunda sonlandırılmıştır (Şekil 33).



Şekil 33-297 ada 23 parsel

420 ada 8-9 parsel: Güney kanadın birinci katında yuvarlak kemerli pencerelerin kemer aralarında rozet içerisinde işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Rozetin merkezinde çok kollu yıldızlar ve yanında ay motifi yer alır. Bu motifler geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş yıldız çerçeve içine alınmıştır. Yıldız çerçevenin etrafında ise küçük çok kollu yıldızlar bulunmaktadır. Kompozisyon daire bir çerçeve içine alınmıştır (Şekil 34).



Şekil 34-420 ada 8-9 parsel

423 ada 82-83 parsel: Günümüzde yıkılmış olan yapının ayakta kalan bölümü güney kanadın avluya açılan birinci kat pencereleridir. Bu pencerelerden üçü dilimli, köşede bulunan bir pencere ise yuvarlak kemerlidir. Yuvarlak kemerli pencerenin kemer köşesinde rozet içerisinde işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Sola doğru bakar vaziyette işlenen ay motifinin yanında çok kollu yıldız yer almaktadır. Bu kompozisyonu küçük üçgen motifleri çevrelemektedir. Son olarak da çok kollu yıldız formunda yapılmış bir çerçeveyle rozet tamamlanmıştır (Şekil 35).



Şekil 35-423 ada 82-83 parsel

10.Savaş Mahallesi

390 ada 4 parsel: Kuzey kanadın birinci katında avluya açılan dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında ay ve yıldız motifleri bulunmaktadır. Kemer aralarında sağa ve sola bakar vaziyette işlenen ay motiflerinin yanında kalan izlerden çok kollu yıldız motifinin yer aldığı tespit edilmiştir. Bu motifler geometrik

şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş bir yıldız içerisine alınmıştır. Yıldızın dıştan her bir kolu arasında ise çok kollu küçük yıldızlar yapılmıştır. Bu kompozisyon son olarak da daire bir çerçeve içerisine alınmıştır (Şekil 36).



Şekil 36-390 ada 4 parsel

11.Süleyman Nazif Mahallesi

443 ada 9-22-23 parsel: Yapının güney kanadının birinci katında avluya açılan dilimli kemerlerin kemer aralarında birbirlerine bakar vaziyette işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Ay ve yanında çok kollu yıldız motiflerinin etrafında geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş yıldız çerçeveye yer verilmiştir. Bu yıldızın kolları arasında ise küçük çok kollu yıldızlar işlenmiştir. Kompozisyon daire bir çerçeveye tamamlanmıştır (Şekil 37).



Şekil 37-443 ada 9-22-23 parsel

443 ada 9-22-23 parsel: Yapının kuzey kanadında basık kemerli zemin kata giriş kapısının her iki yanında işlenmiş ay ve

yıldız motifleri vardır. Birbirlerine bakar vaziyette işlenen ay motiflerinin yanında beş köşeli yıldızlara yer verilmiştir. Kompozisyon rozet içerisinde işlenmemiştir (Şekil 38).



Şekil 38- 443 ada 9-22-23 parsel

12.Ziya Gökalp Mahallesi

396 ada 12 parsel: Evin batı kanadının birinci katında, dilimli kemerlere sahip pencerelerin kemer aralarında işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Zamanla yıpranmış olan motiflerden kalan izlerden ay ve yanında çok kollu yıldız motifi tekrar edilmiştir. Bu motifler geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş çok kollu yıldız motifiyle çerçeve içine alınmıştır. Yıldız motifinin kolları arasında ise küçük çok kollu yıldızlar işlenmiştir. Kompozisyon daire bir çerçeve içine alınarak sonlandırılmıştır (Şekil 39).



Şekil 39-396 ada 12 parsel

405 ada 4 parsel: Güney kanadın birinci katında avluya açılan dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Ayın yanında çok kollu işlenmiş yıldız motiflerini küçük üçgenler çevrelemektedir. Bu kompozisyonlar çok kollu yıldız şeklinde işlenmiş daire bir çerçeveye çevrenmiştir (Şekil 40).



Şekil 40-405 ada 4 parsel

405 ada 6 parsel: Evin doğu kanadında ortada tek sütun üzerine iki sivri kemerli eyvan bölümü bulunmaktadır. Ay ve yıldız motifleri eyvan kemerlerinin kemer köşeliklerinde işlenmiştir. Köşelerde birbirine bakar vaziyette ay ve yanında çok kollu yıldızlar yer almaktadır. Bu motifler geometrik motiflerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş çok kollu yıldız ile çevrenmiştir.

Kompozisyon son olarak da daire bir çerçeve içine alınmıştır (Şekil 41).



Şekil 41-405 ada 6 parsel

407 ada 1 parsel: Yapının güney kanadının birinci katında, avluya açılan dilimli kemerleri pencerelerin kemer aralarında işlenmiş ay ve yıldız motifleri bulunmaktadır. Ayın yanında dört köşeli yıldız motifleri yapılmıştır. Bu motifler, geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle meydana getirilmiş çok kollu yıldızla çevrelenmiştir (Şekil 42).



Şekil 42-407 ada 1 parsel

407 ada 3-4 parsel: Batı kanadın birinci katında, dilimli kemerli pencerelerin kemer aralarında rozet içerisinde işlenmiş ay ve yıldız motifleri vardır. Birbirine bakar vaziyette işlenen ay motiflerinin yanında çok yapraklı çiçek formunda yıldızlara yer verilmiştir. Bu kompozisyonu geometrik şekillerin dizilmesiyle

oluşturulmuş çok kollu yıldız çevrelemektedir. Yıldızın etrafında ise dilimli daire bir ereve işlenmiştir (şekil 43).



şekil 43-407 ada 3-4 parsel

421 ada 15 parsel: Kuzey kanatta zemin katın avluya bakan yuvarlak kemerli pencereleri vardır. Ay ve yıldız motifi pencerelerin bulunduğu cephede, köşede işlenmiştir. Sola bakan ay ve yanında çok kollu yıldız bulunmaktadır. Bu motifleri geometrik şekillerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş çok kollu yıldız motifi çevrelemektedir. Yıldızın kolları arasında ise kőuk çok kollu yıldızlar tekrar edilmiştir. Son olarak da dilimli daire bir çerçeveyle kompozisyon tamamlanmıştır (şekil 44).



şekil 44-421 ada 15 parsel

4. Malzeme ve Teknik

Diyarbakır’da inşa edilen mimari eserlerde ana yapıım malzemesi olarak en çok kullanılan malzeme taştır. Taşın bölgede kolay ulaşılabilirliği ve dayanaklığından dolayı hem ana malzemede hem de süsleme unsurlarında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Çalışmaya konu olan evlerdeki süsleme de bazalt taş görölmektedir. Sönmüş bir yanardağ olan Karacadağ lavlarından elde edilen, monoton bir görünüme sahip bu taşın işlenmesi oldukça zordur. Bu durum süsleme anlayışlarında bölgeye özgü tekniklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tekniklerden biri cas süslemedir. Cas süsleme tekniğı, 43 adet evde tespit edilen ay ve yıldız motiflerinin işlenmesinde de karşımıza çıkmaktadır.

Cas süsleme, killi kireç taşının özel fırınlarda 24-35 saat pişirilip daha sonra öğütölerek su ile hamur haline getirilmesiyle elde edilen harçla yapılan bir süsleme tekniğıdir (Baş, 2010, s. 314).

5. Ay ve Yıldız Motifinin Kompozisyon Özellikleri

Türk İslam sanatında sıkça işlenen motiflerden biri olan geometrik motifler; düz eğri veya kırık çizgilerle, üçgen, beşgen, sekizgen gibi şekillerin belirli bir sistem içinde örölmüş olan (Mülayim,1982, s. 1-10), Avrupalıların arabesk dediğı kompozisyonların İslam dininin sanatçıdaki duyguların dışı yansıması olarak değeriendirilebilir (Yetkin, 1984, s. 181). Geometrik motifler, İslam düşünce sisteminde tanrı-insan birliğinden doğan sonsuzluğa giden kompozisyonlar içerisinde nitelendirilmesine rağmen orta çağın karakteristik özelliğı olan

mistik duygularında beraber işlendiği örnekler olması bakımından dikkat çekmektedir (Demiriz, 2000, s. 139).

Çalışmaya konu olan ay ve yıldız motifi, 43 evde tespit edilmiştir. Süleyman Nazif Mahallesinde bulunan 443 ada 9-22-23 parsel numaralı evin iki farklı konumunda bu motifler işlenmiştir. 43 adet evinde motifler işlenirken 39 adeti rozet içerisinde, 3 adedi⁴ ise düz bir zemin üzerinde çerçevesiz işlenmişlerdir. Genellikle ay ve yıldız kompozisyonlarda beraber işlenmişken, 1 örnekte⁵ sadece ay motifine yer verilmiştir. Ay motifi; Müslümanlar tarafından mutluluk, sevinç ve dirilişin sembolü olarak kabul edilmiştir (Bozkurt, 1997, ss. 13-15).

Geleneksel Diyarbakır evlerinde işlenmiş olan yıldız motifleri çok kollu (sekiz, dört, beş ve daha fazla kollu) ve çiçek formunda olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkmaktadır.

5.1. Çok kollu yıldız

Çizgi sistemlerinin çeşitli kurallarla işlenerek oluşturulan yıldız formlarından meydana gelmektedir. Çalışmada incelenen evlerden 42 adedinde yıldız motifleri çok kollu işlendiği tespit edilmiştir. Bu yıldızlar; sekiz, dört, beş veya daha fazla kolların ortada aynı merkezden çıkarak ayın yanında işlenen örneklerdir.

Geometrik motiflerden sembol olarak en sık işlenen örnekler arasında daire, kare, üçgen, yıldız gösterilebilir. Daire şekli bu örnekler arasında hem ana eleman hem de en güçlü ve evrensel

Cemal Yılmaz Mahallesi 673 ada 50 parsel; Süleyman Nazif Mahallesi 443 ada 9-22-23 parsel; Ziya Gökalp Mahallesi 407 ada 1 parsel.

⁵ Cevat Paşa Mahallesi 42 ada 16-17 parsel.

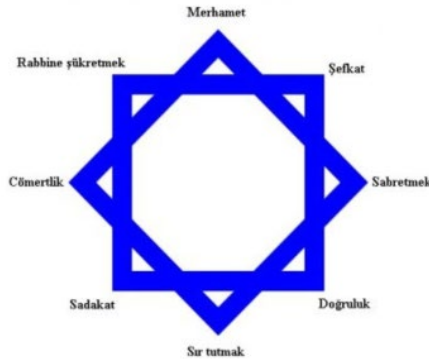
simgelerden biri olması bakımından kutsal sayılır. Daire tek tanrı inancının sembolü olmasının yanı sıra, güneş ve ayın sembolünü de temsil eder ve soyut anlam içerisinde bütünlük ve topluluk gibi düşünceleri ifade etmektedir. “Tanrı tektir, her şey onda başlar ve biter” inancıyla kültürel olarak nazar değmesin diye işlenen motiflerin anlamı içerisinde kötülükleri uzaklaştırma sembolüyle mimaride kullanımı dikkat çekmektedir. Ayrıca, kendini çoğaltarak da kare, dikdörtgeni poligon, baklava ve yıldızlar gibi birçok formda yorumlanmaktadır (Çelikbaş, 2018, s. 60-61).

Daire şeklinin yorumlandığı geometrik şekillerden biri yıldızdır. Ortada bir merkez ve bu merkezden dağılan kollar vardır. Altı, sekiz, beş, dört ve çok kollu örneklerinin işlendiği yıldız motifi örnekleri Türk İslam sanatı ve mimarisinde sevilerek işlenmiştir. Mistik anlamların yüklendiği ve Türk sanatında Mühr-ü Süleyman olarak kötülükten ve nazardan korunma amaçlı karşımıza çıkmasının yanı sıra bereket sembolüyle de yıldız motifine yer verilmiştir (Çoruhlu, 2017, s. 30-32; Atasağun, 2002, s. 51). Mühr-ü Süleyman’ın sivil mimari örneklerinden biri olan evlerde de işlenmiş olduğu örnekleri bulunmaktadır. Hem evi hem de evde yaşayanları, ev sahibini nazardan koruyarak eve bereket sağladığı inancı, Anadolu evlerinde devam ettirilmiştir (Kop, 2019, s. 20) (Şekil 45).



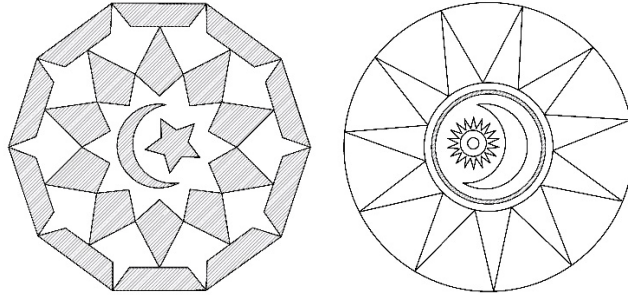
Şekil 45- Mühr-ü Süleyman motifinin işlendiği Eskişehir – Sivrihisar Evlerinden örnek (Kop, 2019, s. 20)

Yıldız motifinin sembolik anlamlar içerisinde doğumdan ölüme kadar yaşam çizgisinin ifadesi olarak işlenmiştir. Sekiz kollu olmasıyla gök ve yer arasında bağlantı kuran sekiz rakamıyla ilişkilendirilmektedir (Çelikbaş, 2018, s. 63). Ayrıca güç, cesaret, başarıyı temsil eden bir sembol olarak kabul edilmesi de bu motifin tercih edilmesindeki sebepler arasındadır. Sekiz kolun her bir köşesi merhamet, şefkat, sabretmek, doğruluk, sır tutmak, sadakat, cömertlik ve rabbine şükretmek gibi farklı anlamlar taşımaktadır (Çoruh ve Azizoğlu, 2023, s. 71) (Şekil 46).

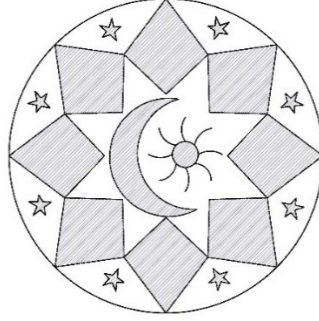


Şekil 46- Sekiz köşeli yıldız motifi (Çoruh & Azizoğlu, 2023, s. 71)

Türk İslam sanatında sekiz köşeli yıldızlarla oluşturulan örgü sistemleri içerisinde çeşitli formlarda birlikte işlenmiştir. Bu formlar arasında beş, dört, on veya on iki köşeli yıldızlar geometrik süsleme sanatında sıklıkla kullanılmıştır (Demiriz, 1979, s. 30-31) (Şekil 47-48). Çalışmaya konu olan evlerdeki ay ve yıldız motifleri kompozisyonlarda köşeli yıldız formundaki çeşitlilikle Türk İslam sanatındaki sivil mimari örnekler açısından dikkate değerdir. Ayrıca, 19. ve 20. yüzyıl döneminde yıldızların sekiz, altı, beş, dört ve on iki köşeli işlenmiş olması (Soysaldı & Gök, 2020, s. 136-152) açısından da tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde incelenen evlerin, inşa tarihleri bakımından bu yüzyıllar içerisinde olması motifleri işleyen ustaların arasındaki dönemsel etkileşimin güzel örnekleri arasında değerlendirilebilir.



Şekil 47- Çok kollu yıldız örneği çizimleri



Şekil 48- Çok kollu yıldız örneği çizimi

Osmanlı Devleti’nde taşra yönetiminde yapılan yeniliklerle beraber yeni bina türü olan hükümet konakları doğmuştur. Sivil mimari içerisinde yer edinen bu konaklarda devletin izlediği politikalarda iktidarın sembolü olmasının yanı sıra üzerine işlenen motiflerle de devletin ağırbaşlılığını, ciddiyetini ve gücünü gösterme çabaları kendini göstermektedir. Bu motifler arasında ay ve yıldız sembolü sıklıkla görülmektedir. Konaklarda dört, beş, sekiz ve çok kollu yıldızların kapı ve pencere gibi mimari parçalarda işlendiği örnekler vardır. İzmir Eski Hükümet Konağı (18. yüzyıl) (Şekil 49), Kütahya Hükümet Konağı (1907) (Şekil 50), (Yıldız ve Eryılmaz, 2024, s.104), Diyarbakır – Ergani günümüzde Sezai Karakoç Müzesi ve Kültür Evi olarak kullanılan Ergani Hükümet Konağı (19. yüzyıl) (Yariş, 2023, s. 239) (Şekil 51). Osmanlı döneminde Anadolu dışındaki eyaletlerde de inşa edilen hükümet konaklarında yıldız motifinin işlendiği örnekler bulunmaktadır. Devletin güçlülüğünün, ciddiyetinin sembolü olan bu motif, Kudüs Hükümet Konağı’nın (1854-1917) (Avcı, 2021, s.12) (Şekil 52) giriş kapısında da işlenmiştir.



Şekil 49- İzmir Eski Hükümet Konağı (18. yüzyıl)
(Yıldız & Eryılmaz, 2024 s.104)



Şekil 50- Kütahya Hükümet Konağı (www.kutahya.adalet.gov.tr)
(Erişim tarihi: 10.07.2025)



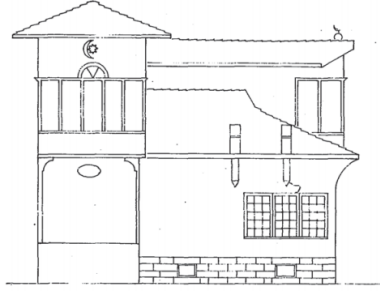
Şekil 51- Diyarbakır-Ergani Hükümet Konağı (Yariş, 2023, s. 254)



Şekil 52- Kudüs Hükümet Konağı (1854-1917) (Avcı, 2021, s.12)

Geleneksel Diyarbakır evlerinde işlenen ay ve yıldız motifleri; iç cephede, avlunun etrafındaki mekanların duvar yüzeylerindedir. Konumları itibariyle de hem evi hem de ev sahibini kötülüklerden, nazardan koruması, eve bereket getireceği inancıyla işlenmiş olmasıyla ikonografik anlamlarıyla da açıklanabilir.

Çok kollu yıldız motifinin ay motifi ile kullanıldığı ve ikonografik olarak da Geleneksel Diyarbakır evlerinde olduğu gibi nazardan korunma, bolluk ve bereket getireceğine olan inançla işlenmiş Osmanlı dönemi evlerine Anadolu'nun birçok kentinde rastlamak mümkündür. Bu kentler arasında Sivas (Eyice, 1987, s.53) (Şekil 53), İzmir, Kars (Kars İli Kültür Envanteri, 2009, s. 83) (Şekil 54), Van (Öztürk, 2024, s.98) (Şekil 55) gibi kentleri örnek gösterebiliriz.



Şekil 53- Sivas tarihi bir konak (1796-1797) (Eyice, 1987, s.53)



Şekil 54- Kars Eski Vali Konağı (19. yüzyıl) (Kars İli Kültür
Envanteri, 2009, s. 83)



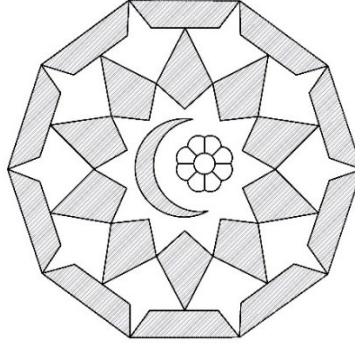
Şekil 55- Van Evlerinden örnek (20. yüzyıl) (Öztürk, 2024, s.98)

5.2. Çiçek formu yıldız

Evlerde yer alan motifler arasında 1 örnekte⁶ yıldız motifi ayın yanında çiçek formunda işlenmiştir (Şekil 56). Geometrik kompozisyonların oluşturulmasında ana unsurun çizgiler olduğu kabul edilmesine rağmen bazen de çizgilerin kırılıp işlendiği zemin

⁶ Ziya Gökalp Mahallesi 407 ada 3-4 parsel.

üzerinde farklı şekillere büründüğü de görülmektedir (Bulut, 2017, s. 30). Geleneksel Diyarbakır evlerinde işlenen örnekte ayın yanında yer alan yıldızın, çizgisel boyuttan çıkartılıp çiçek formunda işlenmesi, geometrik kompozisyonlar oluştururken çizgilerden uzaklaşmaya verilebilecek örneklerden biri olabilir.



Şekil 56- Çiçek formlu yıldız örneği çizimi

Hemen hemen her kültürde görülen geometrik şekiller, İslam kültüründe çeşitlenerek başlı başına bir süsleme kategorisi oluşturmuştur. Bu çeşitlilikte geometrik şekillerin diğer süsleme unsurlarıyla birleştirilmesi veya benzer olması ise bir süsleme ögesini meydana getirmesinin yanı sıra oluşturulan bu süsleme ögesinin ikonografik olarak da farklı anlamları taşıdığı söylenebilir (Mülayim, 1999, s. 172). Çiçek formunda işlenen yıldız motiflerinin ikonografik olarak güneşi, aydınlığı, gece ve gündüzün sürekliliğini sembolize etmesinin yanı sıra, sivil mimaride işlenmesinde milli duygularla vatana, devlete ve bayrağa bağlılığın bir göstergesidir (Yıldız ve Eryılmaz, 2024, s.85).

Türk İslam sanatında geometrik süsleme sanatında değerlendirilen köşeli yıldız formlarının 16- 18. yüzyıl eserlerinde

form açısından değiştiği görülmektedir. Yıldız motifi, güneş veya   ek biçiminde uygulanmıştır (Soysaldı ve Gök, 2020, s. 136-152). Çalışmaya konu olan evlerden Ziya Gökalp Mahallesi 407 ada 3-4 parselde yer alan evin pencere kemerleri arasında işlenmiş olan yildızların   ek formunda olması, tarihsel süreç içerisinde bu yildız formunun 20. y zyılda⁷ bile severek işlendiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Sonuc

 nsanlık tarihi kadar eski olan ay ve yildız motifi Sümerler,  skitler, Mısırlılar, Elamlılar, Hititler, Alacah y k halkı, Asur, Persler, Sasani, Doğu Hunları, Uygurlar ve Türk  lam Devletleri gibi birçok uygarlıkta işlenmiştir (Soysal, 2010, s. 223).

 slami dönemlerde cennetin sembolü olarak kabul edilen ay ve yildız motifi özellikle sikkeler üzerinde işlenmesinin yanı sıra Karahanlılar, Büyük Selçuklu, Harzemşahlar, Anadolu Selçuklular,  lhanlılar ve Osmanlılar döneminde sancaklarda, alemlerde ve tuğların üzerinde görülmektedir. Osmanlı Döneminde ay ve yildız motiflerinin en erken örnekleri dökülen toplar üzerinde işlenmiştir. Sultan III. Selim döneminde (1789-1808) görülen bu motiflerin devletin alameti olarak resmen kabul edildiğine dair belgelerde bulunmaktadır. Bu dönemde ordu ve donanmada ay yildız sembolü kullanılmıştır (Eyice, 1987, ss.31-34).

⁷ Ziya Gökalp Mahallesi'nde üzerinde kitabe bulunan ve mimari, malzeme, plan açısından benzer özellik gösteren evlerin varlığından dolayı yapı 20. yüzyıl olarak tarihlendirilmiştir. Ziya Gökalp Mahallesi 421 ada 15 parselde bulunan evdeki kitabede H. 1328/ M. 1910-1911 tarihi okunmaktadır.

Osmanlı döneminde toplar üzerinde işlenen ay ve yıldız motiflerini mimaride kullanılan ilk eser Arnavutköyü İzzet Mehmed Paşa Çeşmesi'dir (1793-1794). Çeşmeden sonra dini mimari, sivil mimari, askeri mimari ve el sanatları gibi farklı eserlerde ay ve yıldızın çeşitleri görülmektedir. Çalışmada bu çeşitliliğin içerisinde yer alan sivil örnekler üzerinde durulup, karşılaştırma için verilen örneklerde ise özellikle sivil örnekler ele alınmıştır.

Devletleri, bağımsızlıklarını ve hakimiyetlerini görünür kılmak için farklı semboller kullanırlar. Bu semboller arasında arma, fors, tuğra, kitabe ve bayrak yer almaktadır. Bayrak eski dönemlerden beri dünya milletleri gibi Türkler açısından da değerli bir sembol olarak görülmüştür. Milli alamet olarak kabul edilmiştir. Türk bayrağında işlenen ay ve yıldız motifleri de bu değerli sembol üzerinde ikonografik anlamlarla işlenmeye devam etmektedir (Oğuz, 2018, s. 104). Motiflerin gelişip belirli üsluplarda o milletin simgesi ve temsilcisi olmuştur. Bu motifler arasında ay ve yıldız da Türklerin bağımsızlıklarının, kutsiyetinin birer simgesi olarak işlenmiştir (Halaç ve Baran, 2018, s. 2815).

Gerçek anlamda “yeniden doğuş” anlamını taşıyan ve insanlardan, yeryüzünden bağımsız bir hükmedişi temsil eden (Oğuz, 2018, s. 104) ay ve yıldız motifi, ikonografik olarak sivil mimaride işlendiğinde nazardan korumak, bolluk ve bereket anlamlarını taşımasına inanıldığından dolayı sıklıkla kullanılmıştır. Bu sivil örnekler içerisinde, çalışmaya konu olan Geleneksel Diyarbakır evleri de yer almaktadır.

Diyarbakır Kalesi'nin sınırladığı “Sur İçi”nde 15 mahalle bulunmaktadır. Bu mahallelerde yaklaşık 443 adet tescilli geleneksel Diyarbakır evi yer almaktadır. Yapılan arazi çalışmasında 12 mahallede 43 adet evde ay-yıldız motifi tespit edildi. Bu evlerde motifler işlenirken 39 adeti rozet içerisinde, 3 adedi ise düz bir zemin üzerinde çerçevesiz işlenmişlerdir. Genellikle ay ve yıldız kompozisyonlarda beraber işlenmişken, 1 örnekte sadece ay motifine yer verilmiştir.

Ay ve yıldız motifinin evler üzerinde işlendiği konumlar eyvan ve giriş kapıları, pencere araları, kemer aralarıdır. Avluya açılan eyvan kemerlerinde 15; giriş kapısı, pencere araları, kemer aralarında ise 28 adet motif tespit edilmiştir. Bu motiflerde yıldız motifleri, çok kollu olarak (sekiz, dört, beş ve daha fazla kollu) 43 adet, 1 adet evde ise yıldız motifi ayın yanında çiçek formunda işlenmiştir.

Diyarbakır'da inşa edilen mimari eserlerde ana yapı malzemesi olarak en çok kullanılan malzeme taştır. Çalışmaya konu olan evlerdeki süsleme de Diyarbakır'a özgü bazalt taş kullanılmıştır. Bu taşın işlenmesi oldukça zordur. Bu durum süsleme anlayışlarında bölgeye özgü tekniklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tekniklerden biri cas süslemedir. Cas süsleme tekniği, 43 adet evde tespit edilen ay ve yıldız motiflerinin işlenmesinde de karşımıza çıkmaktadır.

İkonografik anlamları bakımından evlerde işlenen ay ve yıldız motiflerinin nazarı önlemesi, eve bolluk ve bereket

getireceğine olan inancın yanı sıra, inşa edildikleri dönemde ev sahibinin devlete olan bağlılığı ve devletin gücünün hissedilmiş olması bakımından dikkat çekmektedir. Türk ve İslam kültürü, sanatı içerisinde geniş bir uygulama alanı bulan ay yıldız motifinin Geleneksel Diyarbakır evlerinde işlenerek sembolik ve kültürel bir değer olarak yerini alması, gelecek nesillere aktarılması bakımından önem taşımaktadır. Bu önemli semboller Diyarbakır'a özgü bir yapım tekniğiyle olan cas yapım tekniğiyle işlenmiştir. Evlerin doğal afetler sonucunda ya da insan eliyle uğradığı zararlardan dolayı Türk kültürünün vazgeçilmez motiflerinden olan bu sembollerin zamanla yok olmaya başladığı yapılan çalışmalar sonucunda tespit edilmiştir. Bu çalışmayla bozulmadan günümüze gelebilen motiflerin sonraki nesillere de aktarılması, ikonografik anlamları üzerinde durularak işlendikleri evlere kattıkları sembolik ifadelerin anlatılması amaçlanmıştır.

Kaynakça

Alantar, H. (2007). *Motiflerin dili*. İstanbul: Yorum Yayınevi.

Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.

Atasağun, G. (2002). *İlahi dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'da) dini semboller*. Konya: Kosher Yayınevi.

Avcı, Y. (2021). Kudüs Hükümet Konağı: Osmanlı modernleşmesinin mimari temsili (1854-1917). *Filistin Araştırmaları Dergisi*, (10), s. 1-21.

Baş, G. (2010). Diyarbakır'daki geleneksel konut mimarisinde süsleme anlayışı. *History Studies*, 2(1), s. 310- 338.

Black, J.& Green, A. (2003). *Mezopotamya mitolojisi sözlüğü tanrılar*. İstanbul: Aram Yayıncılık.

Bozkurt, N. (1997). Sembol olarak hilal. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (15), s. 13-15.

Bulut, M. (2017). Geometrik sistemin çözümlenmesi, Selçuklu örnekleri üzerine birkaç girişim. *Sanat Tarihi Dergisi*, (26), s. 27-44.

Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Çelikbaş, E. Ö. (2018). Türk sanatında mistik bağlamda geometrik sembolizme genel bakış. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 1(1), s. 55-66.

Çoruh, E. & Azizoglu, Z. (2023). Sekiz köşeli yıldız motifinin ekspresyonizm ve kübizm sanat akımları ile modernize edilerek tasarlanması. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 5(2), s. 67-84.

Çoruhlu, Y. (2017). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Çoruhlu, Y. (2021). *Türk mitolojisinin kısa tarihi*. İstanbul: Alfa Basım.

Demiriz, Y. (1979). *Osmanlı mimarisinde süsleme I- Erken devir (1300-1453)*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Demiriz, Y. (2000). *İslam sanatında geometrik süsleme- Bir envanter denemesi*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

Erbek, G. (1987). *Anatolian motifs from Çatalhöyük to the present*. İstanbul: Kendi Yayını Yayınevi.

Esin, E. (1970). Kün-Ay (Ay Yıldız Motifinin Proto-Türk Devirden Hakanlılar'a Kadar İkonografisi). *VII. TTK Yayınları Bildirileri Kitabı*, (1), s. 313-315.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eyice, S. (1987). Ay-Yıldız'ın tarihi hakkında. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, Prof. İbrahim Kafesoğlu Hatıra Sayısı*, (13), s. 31-66.

Eyice, S. (1991). Ay-yıldız. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (4), s. 297-298.

Gök, N. & Kutlu, M. (2005). Hilâl ve ay-yıldız motifi sembol ve ideolojik kullanım. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (31), s. 267 – 287.

Grabar, O. (1976). *Sasanian silver late antique and early Mediaeval Arts of luxury from Iran Michigan*. August- September.

Gümüş, İ. S. (2023). Görsel sanat yapıtlarını okumak: İkonografi, ikonoloji ve göstergebilim. *International Academic Social Resources Journal*, (8)53, s. 3750-3756.

Halaç, H. H. & Baran, H. (2018). Geleneksel giysilerde ve tarihi yapılarda süsleme motifleri: Eskişehir örneği. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, (7)4, s. 2813-2832.

İnan, A. (1972). *Tarihte ve bugün Şamanizm kalıntıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kars İli Kültür Envanteri. (2009). Ankara: Aydoğdu Ofis Matbaacılık.

Kurt, H. (2023). Dinsel bir sembol olarak hilal. *Milel ve Nihal*, (20)2, s. 279-304.

Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk mimarisinde geometrik süslemeler, Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Mülayim, S. (1999). *Ortaçağ Türk sanatında süsleme ve ikonografi: Değişimin tanıkları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Oğuz, F. (2018). Türk Devlet modeli Avrupa devletlerine rol model mlabilir mi?. *Düşünce Dünyasında Türkiz, Ulusal Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (47), s. 85-113.

Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi. (2)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öztürk, Ş. (2024). Geleneksel Van evlerinde süsleme. *Sanat ve İnsan Dergisi*, (8)1, s. 96-113.

Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji, Rönesans sanatının incelenmesi Giriş*. (Engin Akyürek, Çev.), İstanbul: Afa Yayıncılık.

Rudenko, S. İ. (2001). *Başkurtlar*. (Roza-İklil Kurban, Çev.), Konya: Kömen Yayınları.

Soysal, M. E. (2010). Tarihsel süreçte Bayrak ve Sancaklarımız. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (42), s. 209-239.

Soysaldı, A. & Gök, E. Ç. (2020). Türk Kumaşlarında Görülen Ay Yıldız Motifi. *Milli Folklor*, (16)126, s. 136-152.

Tuncer, O. C. (1999). *Diyarbakır Evleri*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Yayınları.

Tükel, U.&Arsal, S.Y. (2014). *Sözden imgeye batı sanatında ikonografi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Yarış, S. (2020). Geleneksel Türk Evi mimarisinde Diyarbakır evlerinin yeri üzerine bir değerlendirme. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi- Journal of Turkish Researches Institute*, (68), s. 313-340.

Yarış, S. (2023). II. Abdülhamit dönemi (1876-1909) mimari faaliyetleri ışığında Ergani Hükümet Konağı. *Cumhuriyetin 100. Yılında Çayönü'nden Osmanlıya Ergani*, Bursa: Ekin Basım Yayınevi, s. 235-266.

Yetkin, S. K. (1984). *İslam ülkelerinde sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Yıldız, Ş. Ö. & Eryılmaz, H. İ. (2024). *Türk İslam sanatında ay yıldız sembolizmi*. Ankara: İlahiyat Yayınları.

Yıldız, Ş. Ö. (2021). *Kavram atlası Türk İslam sanatları*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Yılmazçelik, İ. (2014). *XIX. Yüzyılın ilk yarısında Diyarbakır (1790-1840)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yücel, İ. (1998). Hilal. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (1), s. 11-13.

Not: Görseller Diyarbakır Müze arşivindedir. Diyarbakır Müze müdürü Müjdat Gizligöl'e teşekkür ederim.

GEÇİCİ KAPAK

*Kapak tasarımı
devam ediyor.*