HİTİT SANATI

A. Muhibbe Darga

AKBANK

Rifat Eryeç
30.03.1993
Gazontep

HİTİT SANATI

A. Muhibbe Darga

AKBANK

AKBANK KÜLTÜR VE SANAT KİTAPLARI : 56

Akbank Kültür ve Sanat Hizmetleri Bölümü'nce hazırlanan bu kitap,
1992 yılında 3000 adet basılmıştır.

KİTAP TASARIMI **ERSU PEKİN**

FOTOĞRAFLAR **TURHAN BİRGİLİ** 2, 11, 25, 26, 27, 28, 29107, 125, 126, 191, 192, 195, 223, 224, 226, 229, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 275, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 296, 297, 299, 301, 307, 308, 311, 312, 315, 316, 317, 318. **FİRDEVS SAYILAN** 4, 5, 6, 7, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 83, 85, 86, 87, 88, 89. 91, 92, 93, 94, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 128, 131, 134, 135, 140, 141, 142, 158, 161, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 176, 196, 225A, 225B, 225C, 290, 291. **ALİ KONYALI-HALUK KONYALI** 3, 61, 74, 78, 79, 80, 100, 108, 112, 143, 162, 163, 175, 257, 261, 271, 272 (226), 277, 292, 294, 295, 298. **SAİT MADEN** 68, 90, 132, 136, 160, 168, 174. **NUR NİRVEN** 194, 195, 196. **YILMAZ ÖNGE** 147, 148. **CEM ÇETİN-HADİYE CANGÖKÇE** Ön kapak, 123. **EMEL ÖRGEN** 69, 122. **GÜROL SÖZEN** 21. **VEYSEL DONBAZ** 1.

DİZGİ **ANADOLU SANAT YAYINLARI**
RENKAYIRIMI, BASKI **ANABASIM A.Ş.**
CİLT **BARIN CİLTEVİ**

YAYINCI KODU 92-34-Y. 0230.2
ISBN 975-7630-24-1

İSTANBUL 1992

İçindekiler

7 Başlarken

11 Hitit Tarihinin Ana Çizgileri

25 ESKİ HİTİT KRALLIK ÇAĞI SANATI

26 Eski Hitit Krallık Çağı Sanatı

27 Mimarlık

34 Heykelcilik 34 MADEN 37 MADEN HAYVAN HEYKELCİKLERİ 41 PİŞMİŞ TOPRAK HEYKELLER

46 Çömlekçilik/Keramik Sanatı 53 RÖLYEFLİ KERAMİK

68 Mühürcülük/Gliptik Sanatı

77 YENİ HİTİT KRALLIĞI/BÜYÜK HİTİT KRALLIĞI SANATI

78 Mimarlık 88 DİNSEL MİMARLIK. TAPINAKLAR

94 Heykelcilik 97 TAŞ HEYKELCİLİK 99 MADEN HEYKELCİLİK 110 FİLDİŞİ VE DAĞ KRİSTALİNDEN HEYKELCİKLER, KÜÇÜK BULUNTULAR 113 ŞEHİR KAPILARI HEYKELCİLİĞİ HATTUŠA-BOĞAZKÖY 113 Aslanlar 119 Sfenksler 123 Savaşçı Tanrı . Kral Kapısı

129 Taş Rölyef Sanatı . Hattuša-Boğazköy

130 Alaca Höyük

154 Yazılıkaya 171 MISIR ETKİLERİ YAZILIKAYA'DA VAR MI? 174 KAYA ANITLARI VE KABARTMALARI 188 TAŞ STELLER VE KAİDELER

199 Mühürcülük/Gliptik Sanatı

212 Çömlekçilik/Keramik Sanatı 216 RÖLYEFLİ KERAMİK /ÇANAK-ÇÖMLEK

219 GEÇ HİTİT KRALLIK ÇAĞI

220 Geç Hitit Krallık Çağı Sanatı I 224 MALATYA I BİÇEM GRUBU 228 KARGAMİŠ I BİÇEM GRUBU 231 ZİNCİRLİ I BİÇEM GRUBU

239 Geç Hitit Krallık Çağı Sanatı II 239 MALATYA II BİÇEM GRUBU 245 KARGAMİŠ II-III BİÇEM GRUBU 256 ZİNCİRLİ II BİÇEM GRUBU

265 Geç Hitit Krallık Çağı Sanatı III 265 KARGAMİŠ IV-KRAL BURCU, YASİRİS KABARTMALARI 271 GEÇ HİTİT SANATI IIIb 271 KARGAMİŠ V 272 ZİNCİRLİ III, IV, SAKÇAGÖZÜ 305 KAYA ANITLARI/KABARTMALARI 305 İVRİZ 308 MARAŞ MEZAR STELLERİ 322 ÖRDEKBURNU STELİ 324 YESEMEK HEYKEL ATÖLYESİ 325 MALATYA III BİÇEM GRUBU 328 KÜLT STELLERİ 335 KARATEPE KABARTMALARI

349 Bitirirken

353 English Summary

367 Kısaltmalar

368 Seçme Bibliyografya

Hitit Tarihinin Ana Çizgileri

Son yıllarda Hitit merkezlerinde yapılan kazılarla artmakta olan Hitit yazılı belgeleri ve Kral mühür baskılarının getirdiği yeni tarihsel verilerin ışığında Hitit tarihinin yeniden yapılanması ve adı geçen buluntuların, bilimsel incelemelerde açıklanıp, yorumlarından sonra, tarihsel sürecin getirdiği yeni verilerle konunun kaleme alınması doğru olacaktır. Kuşkusuz bu işlevi, buluntuları ortaya çıkaranlar en kısa zamanda gerçekleştireceklerdir. Biz bu yapıtımızda, "Başlarken" başlığında belirttiğimiz gibi Hitit sanatını, Hitit tarihine paralel ele aldık. Bu bölümde yeni bir Hitit tarihi yazma denemesine geçmeyeceğiz. Bilinen, klâsik Hitit tarihinin bir özetini sunarak, sanat yapıtlarının oluştuğu tarihsel çerçeveyi çizmek amacını yeğliyoruz. Böylece, özü sanatı içeren yapıtımızda, okuyucularımızı tarihsel problematiğin yükü altında bırakmaktan da kaçınmış oluyoruz. Son yıllarda yayınlanmış Türkçe yapıtlarda, geniş kapsamlı Hitit tarihine yer verilmiş değerli iki yayını burada anmanın yerinde olacağı kanısındayız: A. M. Dinçol, Hititler (Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, 1982); E. Akurgal, Anadolu Uygarlıkları (Net Turistik Yayınlar, 1988. Tarihler orta kronolojiye göre verilmiştir. krş. Akurgal 1988, s. 53-54).

Hititler'in Anadolu'ya göç tarihleri kesin olarak saptanamamıştır. M.Ö. 2000 dolaylarında Hind-Avrupalı kavimlerden dalga dalga gelen akınların Anadolu'ya doğudan, Kafkasya Derbent kapılarından girmiş oldukları genellikle benimsenen varsayımdır. Konunun uzmanları arasında Hititler'in batıdan Hellespont-Boğazlar üzerinden gelmiş olduklarını savunanlar, Hitit dilinin Hind-Avrupa dil ailesinin *"kentum"* grubuna ait olmalarına dayandırmaktadırlar. Başka bir tez de, Hititler'in Karadeniz kıyı bölgelerinden büyük nehir vadilerini izleyerek Orta Anadolu'ya inmiş olduklarıdır. Bu göç akınları uzun sürmüşse de, yeni gelenler ülkenin sahipleri, yerli Anadolulu Hatti beyliklerinin ileri gelenlerini egemenlikleri altına alarak, kısmen politik, askerî ve bunlara paralel ekonomik gücü ellerinde tutmuşlardır. M.Ö. 18. yy.'da da Anadolu'nun gelişmiş ticaret hayatına katılmış olduklarını, adı geçen tarihlerde özellikle Kültepe-Kaniš'in Eski Asurca yazılı belgeleri kanıtlamaktadır. Aynı belgeler içinde Hind-Avrupa kökenli Hitit sözcükleri, yer adları, şahıs adları ve sonraki dönemlerde tanıdı-

ğımız Hitit tanrı adlarına rastlanmış olması, Hititler'in Kaniš/Neša metropolünde etkin varlıklarına tanık olmaktadır.

Hititler'in federatif ve feodal yapılı krallık devlet sisteminin hangi tarihte ve hangi şehirde kurulmuş olduğu kesinlik kazanmamıştır. Kültepe-Kaniš ve Alişar yazılı belgelerinde Kral Pithana'nın oğlu Anitta'nın adları bulunmaktadır. Anitta'ya ait olduğu kabul edilen bronz mızrak ucu Kültepe-Kaniš höyüğünde anıtsal bir yapının içinde bulunmuştur. Mızrak ucunun üzerinde *"Kral Anitta'nın Sarayı"* yazısı yer alır. Kaniš tabletleri Pithana ve oğlu, yerel iki kralın varlığını gün ışığına çıkarmıştır. Boğazköy-Hattuša arşivlerinde ele geçen tabletler arasında Eski Hitit dilinin özelliklerini taşıyan belgelerde de Anitta'nın icraatından, kendi ağzından sözedilmektedir. **"Anitta metni"** (CTH 1) diye anımsanan bu belgelerde *"Anitta, Pithana'nın oğlu, Kuššara şehri kralı"* olarak kendini takdim etmektedir. Yazıtta Neša (Kaniš) şehrinin bir gece baskını ile ele geçirilmesinden, daha sonraki seferlerinden ve Hatti ülkesinin kuşatılmasından söz ediyor. Tabletin en ilginç ifadelerinden biri Anitta'nın askerî sefer ve başarılarından sonra kendinden 'Büyük Kral' olarak bahsetmesi ve daha sonraları Hitit Krallık Devleti'nin görkemli başkenti olacak Hattuša'nın lânetlenmesidir! *"...Bundan sonra kim Kral olursa ve Hattuša'yı yeniden iskân ederse, o, Gökyüzü'nün Fırtına Tanrısı'nın lânetine uğrasın!"*. Tabletlere dikte ettirilen bu sözlere karşın Hattuša'da Eski Hitit Krallığı'nın kurulduğunu yazılı belgelerin ışığı altında görüyoruz. Bugüne dek çözümlenememiş tarihsel sorunlardan biri de **Eski Hitit Krallık** Devleti'nin Kuššara kenti kralları Pithana ve Anitta ile başlatılmasının getirdiği karmaşadır. Hitit arşivlerinde önemle saklanan geç dönemlerde kopyaları yapılmış olan **Anitta Metni**'nin versiyonları, Hitit krallık arşivindeki belgesel önemini ortaya koymaktadır. Anitta'nın M.Ö. 18. yy.'ın son dörtlüğünde, 1725-1700 tarihlerinde egemen olduğu Kültepe-Kaniš 1b yazılı belgeleriyle saptanmıştır. Yine bu tarih eski Hitit dönemin biçem özgünlüğünün ortaya çıktığı dönemdir. **"Kuššara'lı adam, Büyük Kral Anitta"**nın Hatti beyliklerini birer birer ele geçirerek merkezî Hitit Krallığı'nın ilk temellerini kurmuş olduğu belirgin olduğu gibi, Hitit arşivcileri de, kuşkusuz krallık makamının buyruklarıyla önem verdikleri bu belgeyi gelecek nesillere aktarmışlardır.

Eski Hitit Krallığı'nın tarihsel gelişimi özet olarak **Telepinu Fermanı** veya **Metni** (CTH 19) olarak anımsanan yazıtta bulunmaktadır. Bu yazıta göre Eski Hitit Krallığı, Labarna tahta geçtiği zaman kullandığı adı Hattušili I (M.Ö. 1650) ile başlamaktadır. Anadolu'daki savaşlarıyla krallığın birliğini sağladıktan sonra, Kuzey Suriye'ye, Halep şehrine kadar akınlar yaptığını, kendisine ait bir tür otobiyografi olan çift dilli (Hititçe ve Akadca, CTH 6) yazıtında izlemekteyiz. Hattušili I'in, Kuššara'da hasta yatağında dikte ettirdiği siyasal vasiyetname metnine göre, kendisine başkaldıran, yazıttaki ifadeyle *"merhametsiz, soğuk ve kalpsiz"* nitelendirilen, veliaht olarak saptanmış yeğeninin yerine, torunu Muršili'yi kendisinden sonra *"Kral olacağını, tahta oturacağını"* bildirmektedir. Muršili I kısa saltanatı süresinde Babil'i zapteder (M.Ö. 1630). Kral Telepinu Metni'nde bu sefer ile ilgili şu bilgileri ediniyoruz: *"... Kendi ülkesini denizin komşusu yaptı. Ve Halpa/Halep üzerine yürüdü ve Halpa'yı yakıp yıktı... Ondan sonra Babil'e yürüdü ve Babil'i yakıp yıktı. Hurriler'e de saldırdı ve Babil'den aldığı tutsaklarla onların mallarını Hattuša'ya götürdü"*. Muršili I, Babil seferi dönüşünde kızkardeşinin kocası Hantili ve Zidanta tarafından öldürüldü. Böylece sarayda taht kavgaları ve kan davaları başlatılmış oluyordu. **Usurpator** olarak, Hantili hakkı olmayan tahtı ele geçirir. Kuzey Suriye'yi elde tutmak için çaba göstermesine karşın, başarılı olamamış, Hurriler Anadolu'ya girmişler ve güçlerini artırmağa başlamışlardır. Yazılı belgelere göre, Krallık devleti yasalarını

1

1 *Büyük Kral Arnuvanda ve Kraliçe Aŝmunikal'e ait toprak bağış belgesi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

henüz kurmamıştır ve devlette de istikrar görülmemektedir. Yine Telepinu Metni'nden Hantili'nin ihtiyarlık döneminde de, oğlunun ve prenslerin öldürülmesi süregelmiştir. Bu kral da kendi oğlu tarafından öldürülmüş ve sonraki iki niteliksiz kral döneminde Hitit Krallığı kötü olayları algılamış ve devletin çöküşü hızlanmıştır. Yukarıda anımsadığımız Hitit krallarından 50 sene sonra yaşamış olan Telepinu (M.Ö. 1535-1510), karısının erkek kardeşi Kral Huz-

ziya'nın öldürme girişimlerinden uzak kalabilmiş, Kral Huzziya'yı sürgüne göndermiştir. Telepinu Huzziya'nın yerine kral olunca, bilinçli bir davranışla hem ülkeye sahip çıkar, hem de saraydaki kan davalarına son vermek amacıyla, yeni bir yasa koyar: *"Birinci kadından doğan erkek çocuk kral olur. Eğer birinci sıradan bir prens yoksa, ikinci kadından olan erkek çocuk kral olur. Oğlan bir kral çocuğu yoksa, bu durumda birinci sıradan kız evlenir, onun kocası kral olur"*. Bu buyrultuyla Eski Hitit Krallığı Dönemi'ndeki taht kavgalarına ve saray cinayetlerine son vermek amacını gütmüştür. Daha sonraki Büyük Krallık Çağı'nda ortaya çıkan Hitit kanunlarının yapıcısı da büyük olasılıkla Telepinu olmalıdır. Telepinu çağında Hitit Krallığı Anadolu içine çekilmiştir. Güneybatı ve Güney Anadolu'da Hitit egemenliği bitmiştir. Bu kral, güney komşu ülkesi Kizzuvatna (Kilikya) kralı İšputahšu ile bir antlaşma yapmıştır. Bu antlaşmanın tam metni kalmamış olmasına karşın Hititler'in imzaladıkları ilk politik antlaşma olmaktadır. Adı geçen bu kralın mührü Tarsus-Gözlükule kazılarında ele geçmiştir.

Boğazköy'de bulunmuş, ölmüş, yani Tanrı katına ulaşmış krallara ait kurban listelerinde Telepinu'dan sonra dört kral adı geçmektedir; bunlardan Alluvamna'nın adı iki 'toprak bağış belgesi' üzerindeki mühür baskılarında *"Tabarna, Büyük Kral"* sanlarıyla anımsanmaktadır. Boğazköy kral arşivinin bazı tabletlerinde de (CTH 23) adı geçmesine karşın icraatı bilinmemektedir. Son yılların kazılarında da bir mühür baskısı bulunmuştur. Hitit Krallığı'na özgü olan bu 'bağış belgeleri', yani Tabarna, Büyük Kral'ın mühür baskısının tabletin ortasında bulunan yazıtlar, Hitit hükümdar veya kraliçelerinin krallık devletinin serveti olan mülk ve toprağın istedikleri kişilere veya ailelere bağışlandığını ve asla geri alınamayacağını kanıtlayan garanti belgeleridir (bk. CTH 221-25 ve bibl.).

Boğazköy krallara sunulan kurban listelerinde Alluvamna'dan sonra, yaklaşık M.Ö. 1500 tarihlerinden sonra, üç kralın adı geçmektedir; Hantili (II), Zidanta (II), Huzziya (II). Anımsadığımız bu krallara ait Boğazköy arşivlerinden kesin bilgi edinemiyoruz. Hantili II ve Zidanta II, Kizzuvatna kralları ile barış antlaşması yapmış olduklarını belgeleyen eski Hitit duktusunda ve çağının diplomatik dili Akadca yazılmış tabletler bulunmuştur (bk. CTH 25-26). Tell Açana-Alalah kazılarının IV. katında ortaya çıkarılmış olan bir antlaşma metnine dayanarak Zidanta II'nin Alalah kralı İdrimi ile çağdaşlığı kanıtlanmıştır. Çok az belge sahibi olduğumuz bu dönemin son kralı olarak algılanan Huzziya II'nin adı ve sanlarıyla bir bağış belgesindeki mühür baskısında *"Büyük Kral Tabarna Huzziya'nın mührü, sözleri kim değiştirirse ölecektir"* okunmaktadır. Bağış belgelerini oluşturan tabletlerin üzerindeki Tabarna mühürlerindeki grafik düzenlemeler incelendiğinde, en gelişmiş yetkin örneği Huzziya II mühründe gözlenmektedir.

Son yıllarda Boğazköy kazılarında ortaya çıkan bu krala ait yeni belgelerin yayınlanması, Huzziya II dönemine ışık tutacağı kanısındayız. Bilinen Tabarna mühürlerine yirmi sene evvel bulunmasıyla katılan ve burada anımsadığımız Huzziya II mühür baskısında biçemsel düzenlemeye paralel olan yeni bir kral adıyla, yeni bir mühür baskısı ortaya çıkmıştır. Büyük bir olasılıkla bir toprak bağış belgesinden kopmuş olan baskıda *"Tabarna Tahurvaili'nin mührü."* okunmaktadır. Bu kralın adına kurban listelerinde raslanmıyor. Kral sanı bulunmayan, 'altın mızrağın adamı' unvanı ile anımsanan bir Tahurvaili adı "Telepinu" Fermanı'nda geçmektedir. Büyük kral sanıyla kendine mühür hazırlatan bu kişinin kısa bir dönem Hitit krallık tahtını ele geçirmiş bir usurpator (gasıp) olarak, kısa bir saltanat evresinden sonra tahttan uzaklaştırılmış olduğu kanısı, ancak kanıtı olmayan bir düşündür. Adı geçen mühür baskısı Eski Hitit Döne-

mi'ne katılan yeni bir belge olduğu gibi, tarihsel gelişimi de daha karmaşık duruma getirmiştir. Burada sadece 'ölmüş krallara ve kraliçelerin kurban listelerine' dayanarak, kralların genealojisini saptamanın olanak dışı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bölümün çerçevesi içinde Tahurvaili sorununun ayrıntılarına girmek istemiyoruz. Soruna eğilen okuyucularımıza Türkçe iki yayını önermek yerinde olacaktır kanısındayız: Dinçol, 1982, s. 32; Akurgal, 1988, s. 68 (krş. Boehmer-Güterbock, 1988, s. 81 ve bibl.).

Eski Hitit Krallık Dönemi'nin güçlü iki Büyük Kralı Hattušili I ve Muršili I'in hedefleri yeni Hitit devletini güneye açtıkları seferlerle geniş bir yayılma politikası güderek, sınırları geniş güçlü bir devlet yapısına kavuşturmaktı. Bütün askerî çabaları, ülkeleri Orta Anadolu'ya oranla çok daha bereketli topraklara, deniz kıyılarına, güneydeki Kuzey Suriye ve Mezopotamya'nın büyük merkezlerine ulaşarak, onların zenginliklerinden ve yüksek düzeydeki uygarlıklarından yararlanmak amacını taşımaktaydı. Böylece ilk hedef, gelişmiş bir kültür düzeyine ulaşmış, zengin Halpa/Halep şehri olmuş ve sonuçta Babil'e, çağının en üstün uygarlık ve kültür temsilcisi büyük metropolü ele geçirmişlerdir. Böylece Hitit dünyası kültür, sanat ve din alanlarında da Kuzey Suriye'nin ve Mezopotamya'nın gelişmiş uygarlığından etkilendi. Devletin resmî yazısı 'Çivi yazı'sını Eski Babil duktusunu (yazı biçemini) öğrendiler. Kuzey Suriyeli bir yazı okulundan aldıklarını kanıtlayan belgeler Acemhöyük mühür baskılarının yazıtlarında gün ışığına çıkmıştır (Özgüç [N], Tahsin Özgüç'e Armağan, s. 377-79).

Eski Hitit Krallığı'nın yaklaşık yarım yüzyıl süren parlak döneminden sonra Hitit devleti gücünü yitirmiş, Anadolu'nun güneydoğusundaki egemenliği büyük ölçüde zayıflamış ve bu durum, Asyalı bir kavim olan Hurriler'in, Yukarı Fırat ile onun kolu olan Habur ırmağının oluşturduğu üçgen biçimli topraklar üzerinde Mitanni Krallık Devleti'ni kurmalarını sağlamıştır (M.Ö. 1460/50). Mitanni Devleti, aşağıda değineceğimiz gibi, bu tarihten sonra Önasya'nın Mısır Devleti'nden sonra, ikinci büyük politik ve askerî gücü olmuştur. Mitanni/Hurri egemenliği Šuppiluliuma'nın hükümdarlığına kadar, yani M.Ö. 1380/75 tarihlerine kadar sürmüştür.

Büyük Hitit Krallığı, Kral Telepinu ve ondan sonra gelen krallardan sonrası için Hitit tarihinde başlayan dönemi tanımlamaktadır. Bu dönemin başlangıç tarihine ait bilgilerimizin sınırlı olması, kesin bir tarih saptamasını güçleştirmektedir. Kanımızca Zidanta II'ye ait bir barış antlaşması parçası (CTH 25) konuya kısmen ışık tutacaktır. Burada, Kizzuvatna kralı Pilliya'nın taraf olduğu dile getirilmiştir. Yukarda değindiğimiz gibi Alalah kralı İdrimi ile Pilliya arasında ülkelerine iltica edenler sorununa değinen antlaşma tarihsel açıdan bir röper olmaktadır. Hitit kralı Zidanta, Kizzuvatna kralı Pilliya ve Alalah kralı İdrimi aynı çağda hüküm sürmüşlerdir. Böylece hükümdarlığı M.Ö. 1480 yıllarında, adı geçen kralların egemenlik yılları arasına rastlamaktadır. Son beş yılda Boğazköy kazılarında ortaya çıkarılmış mühür baskıları arasında yeni Büyük Kral adlarına rastlanması ile değişen tarihsel kadro, yazımıza başlarken değindiğimiz Hitit tarihinin yeniden yapılanması, başka deyimle yeni filolojik ve kral gliptiği malzemesini araştıran uzmanların incelemeleri sonucu kesinlik kazanacaktır. Biz burada Wilhelm'in yazısında (Wilhelm, 1989, s. 75, 117), Hitit Devleti'nin onüçüncü kralı olarak değerlendirdiği Muvattalli I'i anımsatacağız. Adı geçen kralın saltanatı, Hitit Büyük Krallık Devleti'nin gerçek kurucusu Šuppiluliuma ve atalarından evvel olduğuna göre bu dönemin başlangıç tarihi olarak M.Ö. 1460/50 yılları bugün içiri geçerli olmalıdır.

Büyük Hitit Krallığı'nın kurucusu olarak Tuthaliya II kabul edilmektedir. Adı geçen döneme ait ilk yazılı belgelerde Tuthaliya-Nikalmati ve Amuvanda-Ašmunikal kral çiftinin adları bulunmaktadır. Her iki kralın adı Hititçe olup

'dağ' adlarıdır. Kraliçelerin adları ise Hurri kökenlidir. Hitit kral mühürlerinin incelenmesi sonucu, bazı Hitit krallarının Hititçe adları yanında, ikinci adlarının Hurrice olduğu anlaşılmıştır. Yine dikkati çeken bir durum da bütün kraliçelerin Hurri adları taşımış olmalarıdır. Olası, bu durum, bu dönemde Hattuša krallarının Hurriler'le iç içe olmasından kaynaklanmıştır. Tuthaliya II'nin saltanatı ve icraatı hakkında bilgi veren yazılı belgeler çok sınırlıdır. Tuthaliya'nın bir usurpator, tahtı yasa dışı yollarla ele geçirmiş olduğu, daha sonraki dönemlerdeki yazıtlardaki bazı ifadelerden anlaşılıyor; örneğin *"Tuthaliya, krallığın tahtına oturduğu zaman.."*. Boğazköy'de bulunan bir yazıta göre de babası, kral olmayan bir Arnuvanda'nın oğludur. Karısı Nikalmati ise, kral hanedanından bir prensestir. Böylece, yukarıda anımsadığımız Telepinu buyrultusuna göre, Nikalmati'nin kocası olarak meşru hükümdarlığı sağlanmıştır. Tuthaliya II'ye ait anallerde Batı Anadolu'ya seferlerinden ve Halpa/Halep ve Mitanni krallıklarını baskı altına aldığından söz edilmektedir. Eski Hitit Krallık Dönemi'ndeki güney seferleri politikasının doğrultusunda, Kizzuvatna ülkesine, Kargamiš ve Halpa'ya akınlar düzenleyerek Hitit Krallığı'nın Kuzey Suriye'deki menfaatlerini garanti altına almıştır. Yazılı kaynaklardan Tuthaliya'nın büyük ve güçlü bir kral olduğu anlaşılıyor. 14-13. yüzyolü ait kurban listelerinde Hattušili I ile Šuppiluliuma I'in arasında yer almaktadır.

Tuthaliya II'nin saltanat döneminden sonra, yazılı belgelerden Arnuvanda-Ašmunikal kral çiftini tanıyoruz. Bu çifte ait tabletlerde, mühür baskılarında Kraliçe Ašmunikal'in adı yer almaktadır. Arnuvanda kendisini Tuthaliya'nın oğlu olarak anar; yazıtlarda karısı Ašmunikal'dan *"Büyük Kraliçe Nikalmati'nin kızı"* olarak söz edilmektedir. Bu kral çiftinin ortak mühürlerinde ise Tuthaliya'nın çocukları olarak anılırlar (Beran, 1967, lev. 12, 162); ayrıca Ašumikal Büyük Kraliçe Nikalmati'nin kızı olarak anımsanır. Böylece, çözülmesi çok zor bir durum ortaya çıkmaktadır (bk. Dinçol, 1983, s. 34-35; Akurgal, 1988, s. 68-69). Ašmunikal, kralla beraber hemen her belgeye adını koyan kraliçelerden biridir. Bu kral çiftinin egemenlik dönemine ışık tutan başlıca belgeler şunlardır: Dualar, toprak bağış belgeleri ve Anadolu'nun kuzeyinde, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde oturan dağlı kavim Kaška'lara yemin ettirilerek düzenlenen antlaşmalardır. Kaşka'ların beylerine verilen toprak bağış belgeleri bilinmektedir. Böylece toprak sahibi yapılan Kaşka büyükleri eliyle dostluğu sağlamak ve bu kavmi ekonomik açıdan Hitit Krallığı'na bağımlı kılmak. Değindiğimiz toprak bağış belgelerinde, kral Arnuvanda ve kraliçe Aşmunikal'ın yanında, tuhkanti (veliaht prens) sanını taşıyan Tuthaliya adı bulunmaktadır. Bu üçüncü kişinin kim olabileceği varsayımları, tartışmaları kesinlik kazanmamıştır (bk. Dinçol, ay. es., s. 35-36). Bu döneme tarihlenen Enstrüksiyon yazıtlarından, İšmeriga şehri antlaşmasından ve Madduvatta metninden, bu çağın, başka deyimle Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin başlarındaki politik yapı ve krallık devleti tinsel esasları, anahatlarıyla ortaya çıkmaktadır.

Büyük Hitit Krallığı'nın ilk güçlü kralı Šuppiluliuma I'in hükümdarlık öncesi dönemini aydınlatan belgeler azdır ve tartışmalar devam etmektedir. Yukarıda anımsadığımız tuhkanti Tuthaliya'nın, yani veliaht olan bu prensin Arnuvanda I'den sonra hükümdar olduğu sanılmaktadır. Bunu pekiştiren bir yazılı belge de *"Tuthaliya'nın oğlu Tuthaliya"* ifadesi bulunmaktadır. Bir olasılık, Arnuvanda'dan sonra kısa bir dönem kral olmuş ve Šuppiluliuma tarafından öldürülmüştür. Adı geçen kralın oğlu ve tahtın varisi olan Muršili II, bu öldürme olayını veba dualarında (CTH 378) anlatmaktadır: *"... GençTuthaliya Hatti ülkesinde egemen iken ...Babam da ona bağlılık yemini etti. Fakat babam Tuthaliya'yı cezalandırmaya kalkınca, prensler ve soylular babamın tarafını tuttular ...Tuthaliya'yı ve ona yardım eden kardeşlerini öldürdüler, ailesinden kalanları da Alašiya 'ya* (Kıbrıs Adası'na) *yolladılar ..."*. Šuppiluliuma'nın neden bu öldürme olayına katıldığı bilinmediği gibi,

yukarda verdiğimiz veba duasındaki "genç Tuthaliya" ile tuhkanti (veliaht) Tuthaliya'nın aynı insan olup olmadığı, kesin saptanamamış bir sorun olarak kalmıştır (Akurgal'ın kanısına göre tuhkanti Tuthaliya, Arnuvanda I'den sonra Tuthaliya III olarak tahta çıkmıştır. Krş. Akurgal 1988, s. 73). Burada kısaca özetlediğimiz belgelere karşın, Šuppiluliuma dinastisinin başlangıcı henüz aydınlanmamıştır. Kanımızca çözüm, Maşat gliptik ve yazılı belgelerinin yayınlanmasıyla açıklık kazanacaktır. Maşat Höyük kazılarında sarayla temsil edilen üçüncü yapı katında (en eski yapı katı) gün ışığına çıkarılan iki tablet üzerindeki iki mühür baskısında Tuthaliya III (Özgüç'e göre II) ve karısının adları vardır (Özgüç 1978, s. 13). Maşat tabletleri de bu krala ait olup, sarayla beraber M.Ö. 15. yy.'ın sonuna tarihlenmektedir. Hitit başkenti de bu kralın egemenliği sırasında Kaşkalar tarafından yakılmıştır. Hitit tarihinin az bilinen bir evresi, Maşat Höyük kazıları sayesinde aydınlığa kavuşacaktır. Maşat Höyük'ün kayalık tabanı üstündeki kale-şehri, Boğazköy'de olduğu gibi, Šuppiluliuma I (M.Ö. 1380/75-1340/35) tarihlerinde yeniden inşa edilmiştir. Adı geçen kralın mühür baskısı, yanmış sarayın yıkıntıları üzerine kurulmuş olan II. yapı katına ait olan büyük bir binada ortaya çıkarılmıştır. Bu mühür lejandında (Mşt 76/15), Šuppiluliuma'nın babasının adı *"Büyük Kral Tuthaliya..."* olarak verilmektedir (krş. Alp 1980, s. 57). Kuşkusuz, burada söz konusu olan babası Büyük Kral da, yukarda değindiğimiz mühür baskısında adı geçen Tuthaliya (III)'dür. Bu kralın oğlu Muršili II tarafından yazdırılmış olan *"Šuppiluliuma'nın İcraatı veya Başarıları"* adlı yazıtlarda Muršili *"büyük babam Tuthaliya"* sözcükleriyle Maşat Höyük'te mührü ortaya çıkarılan (Mşt. 75/10) Tuthaliya'yı anımsamaktadır. Böylece, Šuppiluliuma'nın öncüsünün, hanedanının başlangıç sorunları da, yakında Prof. Dr. Sedat Alp'ın yayınlarıyla aydınlığa kavuşacaktır. Kanımızca Maşat belgeleri ve gliptik malzemesi yayınlanmadan Šuppiluliuma I'i, yalnız Mısır kaynaklarına dayanarak, kısa kronoloji yöntemleriyle M.Ö. 1343-1322/1318 yıllarına tarihlemek varsayımdan ileri gitmeyecektir (krş. Wilhelm-Boese 1987, s. 117).

Šuppiluliuma I'in özet olarak askerî ve politik icraatını ele alalım. Kuzeyden gelen Kaşka saldırılarıyla sarsılan ülke içi istikrarı sağlamak ve buna paralel yıkılan Hitit başkenti ve Maşat Höyük gibi sınırdaki kale-şehirleri yeniden kurmak ve onarmak. Kuzey Suriye yollarının kilit bölgesi Kizzuvatna'yı Hatti ülkesi krallığına vasal kılmak. Kuzey Suriye'ye yayılma politikasına üstün askerî gücünü yönlendirmek ve Halpa/Halep ve Kargamiš gibi zengin şehirleri ele geçirdikten sonra oğulları Piyaššili ve Telepinu'yu, bu yerlere kral atayarak, yapay, uydu krallıklar kurarak, Kuzey Suriye'deki Mısır nüfuzuna set çekmek. Suriye'nin güneyindeki Amurru Krallığı'nı politik manevralarla Büyük Hitit Krallığı'na bağlamak. Ugarit (Ras-Şamra, Lazkiye yakını) kralı Nikmadu ile bir antlaşma yaparak, Hititler'e Doğu Akdeniz'in kapılarını açmak. Šuppiluliuma'nın en başarılı seferi kuşkusuz, Mitanni Krallığı'na son vermesidir. Yürüttüğü akıllı devlet adamı politikasıyla, Mitanni Devleti'ni silmedi, savaştığı Kral Tušratta'nın oğlu Mattivaza/Kurtivaza'yı tahta oturtarak Hurriler'in kralı ve kendine damat yaptı; Mitanni Devleti'ni Büyük Hatti'nin uydusu ve vasal'ı haline getirdi. Mitanni Krallığı sözde varolmasına karşın, özünde, güneydoğuda güçlenen Asur Devleti'ne karşı Hitit desteğiyle ayakta tutulan bir devletti. Büyük Kral Šuppiluliuma, ülkesinin güneybatısındaki Arzava Devleti'nin kralına kızlarından birini vererek, bu bölgeyi de Hitit Büyük Krallığı'nın etkisi içine alarak, yandaş durumuna soktu. Šuppiluliuma I için en büyük tehlike ülkesinin kuzeyinde oturan dağlı kavim Kaşkalar'dan geliyordu; yazılı kaynaklar ve yukarda değindiğimiz Maşat Höyük arkeolojik ve filolojik verileri, o günkü durumu ortaya koymaktadır. Hitit tarihinin en başarılı devlet adamı, politikacı

ve kumandanı olan Šuppiluliuma I'in uzun süren egemenliği döneminde Hitit Büyük Krallığı, Babil ve Mısır'la eş güçte idi ve o çağdaki Önasya'da üç büyük devleti oluşturuyordu. Ne yazık ki, bu kudretli kralın özel hayatı hakkında hiç bir şey bilmiyoruz. Dış politikasını pekiştirmek için, önem verdiği hanedan evliliklerine, Hitit sarayından başka ülkelere prensesler yolladığı gibi, kızları için komşu vasal kralları damat edinmiştir (Darga 1976, s. 57-59).

Yukarda Mattivaza/Kurtivaza örneğine değinmiştik. Bu tür politik evlenmelerin ilk örneği, Šuppiluliuma'nın kız kardeşini, bir hayli barbar Hayaša memleketi kralı Hukkanaš ile evlendirmesidir (CTH 42 ve bibl.). Šuppiluliuma'nın mühür baskılarında kraliçe olarak üç ayrı kadın adını gözlemekteyiz: ilk eşi Puduhepa, sonra Hinti adı geçmektedir (bk. Darga 1976, s. 30, n. 5). Mühür baskılarında Babilli bir prensesin adını Tavananna olarak buluyoruz; böylece Šuppiluliuma'nın başka hanedanların kral kızlarıyla da evlenmiş olduğu ortaya çıkmaktadır. Olasılıkla yaşlılık çağında evlenmiş olduğu bu hanımın adı, bir mühür baskısında (Ugarit arşivinde bulunmuştur), HH yazısıyla Malnigal olarak okunmaktadır. Bu ad Babilli prensese Hattuša'da kraliçe olduktan sonra verilmiş olan bir Hurri adıdır. Kraliçe Malnigal'in, kralın ölümünden sonra da oğlu Büyük Kral Muršili II'nin hükümdarlık döneminin başlarında 'Egemen Kraliçe-Tavananna' olarak görevini ve gücünü sürdürdüğü belgelerden anlaşılmaktadır (SBo I, no. 30 A, B, C, 34). Bu kraliçenin sevilmediği, büyü yapmakla suçlandığı, Hitit sarayında entrikalara neden olduğu Muršili II çağının bazı belgelerinde ortaya çıkmaktadır (bk. CTH 70=KUB XIV 4). Šuppiluliuma'nın ölümünün Suriye seferlerinden Hattuša'ya getirilen tutsaklardan yayılan bir salgın hastalık, vebadan olduğu biliniyor.

Bu Büyük Kral'ın yerini alan en büyük oğlu Arnuvanda II, olası, ancak bir yıl hükümdar olmuş ve o da aynı hastalığın kurbanı olarak ölmüştür (M.Ö. 1346/1336).

Arnuvanda'nın "Tanrı olmasından (ölümünden)" sonra, lejitim varis ortanca oğul Muršili II Hitit krallık tahtına geçer. Bize bıraktığı yazılı belgelerden kişiliği anlaşılıyor. İyi bir kumandan, dindar, kült törenlerine büyük önem veren sofu bir kral ve de tarih yazarı. Bu kral, hükümdarlık döneminin bütün olaylarını ve icraatını, yıllara ayırarak detaylarıyla kaleme aldırmıştır. Bu tür belgelere annal/yıllık adı verilmektedir. Bu yıllıklar çok önemli birer tarihsel kaynak olduklarından, Muršili II dönemi belki Hitit tarihinin en iyi izlenen çağıdır. Muršili II yıllıklarının kısa versiyonu 10 yıllık icraatını anlatır. Ayrıntılı olarak 20 yıl ve daha uzun süren krallık işlevlerini, seferlerini, kutladığı dinsel kült törenlerini içeren uzun versiyonu bir çok tabletten oluşmaktadır (bk. CTH 62 ve bibl.). Tarihçi için çok önemli bir sorun da bu olayların tarihsel rekonstrüksiyonunu yapabilmektir. Yıllıklarda geçen ülkeleri, şehirleri, dağları, nehirleri ve kişileri tanılamak olanağı yoktur. Bu yıllıklarda anımsanan her seferi ve savaşı da anlamaktan yoksunuz. Muršili II dönemini kısaca özetleyelim: tahta çıktığında Hatti ülkesinde ve vasallerinde ayaklanmalar başlamıştı. Yöredeki düşman ülkelere sefere çıkmadan, ülkenin en büyük tanrılarından biri olan Arinna kentinin Güneş Tanrıçası'nın bayramlarını kutlar; tanrıçanın yardımıyla (yıllıkdaki ifade) 10 yıl içinde düşmanlarını yener. Egemenliğinin ilk yıllarında Kaškalar'la savaşır. Bu seferden sonra Arzava memleketleriyle savaşır, Hitit ordusunun yengisiyle sonuç alınmıştır. Kuzey Suriye'deki bazı düşmanca hareketleri, bölgedeki Asur baskıları, akrabası olan Kargamiš kralının desteğiyle durdurulmuştur. Bu dönemde Mısırlılar da Suriye'ye akınlar yapmış ve yine Kargamiš kralı tarafından Mısır askerlerinin geri çekilmesi sağlanmıştır. Akrabaları olan Kargamiš ve Halpa kralları ile ilişkilerini düzene sokarak, antlaşmalarla, onları kendine ve Hatti ülkesine bağlı kılmıştır. Yıllıklarının 10. yılında,

Anadolu'nun doğusundaki Azzi-Hayaşa memleketlerinde savaşı sürdürmüştür. 11. yılda bu dağlı insanları korkutup dize getirerek, barışı sağlamış ve Azzi halkı kendi isteğiyle Hitit kralının uyrukluğuna girmiştir. Muršili II tarihçiliğinin, daha doğrusu "vakanüvisliğinin" yanında iyi bir kumandan olarak ortaya çıkmaktadır.

Muršili II döneminden kalan bazı yazılı belgelerden özel hayatı hakkında da kısa ve ilginç bilgiler edinebiliyoruz. Yukarda anımsadığımız Kraliçe Malginal (Šuppiluliuma'nın karısı, Babil Kralı'nın kızı), Muršili II'nin ilk egemenlik yıllarında, ortak mühür baskıların kanıtladığı gibi Tavananna mevkiini korumuş ve hak ile yetkilerini kullanmıştır. Bazen de karanlık işlere karıştığı anlaşılıyor. Muršili II'nin anlattığı bir yazıttan (CTH 70), Muršili II'nin karısını lânetleyip hastalanmasına neden olmuştur. Anımsadığımız belgeye göre, sarayda mahkeme kurulmuş, Tavananna'nın yetkileri elinden alınmış, saraydan uzaklaştırılmıştır. Muršili olayı dile getirirken onu öldürmediklerini, kendisine bir ev verdiklerini ve günlük geçiminin de sağlandığını bildirmektedir. Söz konusu lânetlenen kral karısının kimliğini kesin bilemiyoruz (bk. Darga 1976, s. 31-32). Muršili II'nin sonu hakkında da bilgimiz yoktur. Oğullarından Muvatalli'nin tahta çıkış tarihi kesin bilinmemekle beraber, 14. yy. sonlarında babasının tahtına oturmuştur. Bu çağa ait bilgileri, daha sonraki Hitit krallarının otobiyografik nitelikteki yazıtlarından ediniyoruz. Muvatalli'nin egemenlik yıllarından daha çok dinsel belgeler günümüze kalmıştır. Adı geçen kralın seferleri arasında Hatti ülkesinin batıdaki komşularıyla olan karmaşık ilişkilerini çözümleyecek askerî müdahaleler yer almaktadır. Batı sorunu ikili antlaşmalarla çözümlendikten sonra, bu kral Hattuša'da kalıp, din ve kült işlevlerini yürütürken, büyük yardımcısı kardeşi Hattušili'ye, kuzeyden gelen Kaşka saldırılarına karşı savunma görevini vererek "Yukarı Ülkenin" Beyi, Askerî Vali unvanlarını tevdi etti. Mısır firavunları Suriye topraklarına talip, Kadeš şehrine kadar uzanmışlardı. Tehlikenin büyüklüğünü gören Muvatalli başkenti Hattuša'dan "Aşağı memlekete" Dattašša'ya (yeri kesin bilinmiyor, Adana dolaylarında sanılmaktadır) taşımıştır. Mısır'da Ramses II'nin tahta geçmesiyle savaşın kaçınılmazlığı ortaya çıktı. Tarihin en çok dile getirilen meydan muharebesi (M.Ö. 1285; kısa kronolojiye göre 1275) Kadeš yakınında, şehrin güneyindeki ovada yapılmıştır. Bu ünlü savaş hakkında Hitit kaynakları fazla bilgi vermemekte, buna karşın Mısır tapınaklarının duvarlarında resim ve yazılarla, kuşkusuz abartılarak anlatılmaktadır. Bu meydan muharebesinin detaylarına inmiyoruz (bk. Dinçol, 1983, s. 44-45; Akurgal, 1988, s. 81-83). Sonucunun tam kesinlikle ne olduğunu bilemediğimizi dile getirmeliyiz. Ramses II tapınaklarında galip durumda gösterilmiştir. Bu gerçeği tam yansıtmıyor. Hitit ordusunun Damaskus'a (Şam) kadar Suriye'yi yakıp yıktıkları, Hitit Krallığı'nın etki alanının da Kadeš sınırında kaldığı bilinmektedir. Ayrıca Mısır savaşı sırasında Hititler'in Suriye'deki, antlaşmalarla vasallığa bağlamış olduğu Amurru gibi krallıkların Mısır tarafına geçtikleri, bu kralların da tahtlarından uzaklaştırılıp yerlerine yenilerini Hitit kralının atadığını antlaşma metinlerinden biliyoruz (CTH 42, 43, =KBo III 3, KBo I 28). Mısır kaynaklarına göre Hitit kralının yanında savaşa müttefik olarak katılanlar arasında Arzava memleketleri gibi, Maša, Karkiša, Viluša'nın ve de Kizzuvatna'nın piyade ve savaş arabalarıyla katılmış oldukları (tapınak yazıtlarında) kayıtlıdır. Bu yazıtlardaki gerçek payını da saptamak olanaksızdır. Ceyhan nehri kıyısında Sirkeli mevkindeki Muvatalli kaya kabartmasında, Hitit kralının bütün sanlarıyla betimlenmiş olması da, Kadeš seferine giden Hitit kuvvetlerinin izlediği yol ve Kizzuvatna vasal krallığının Hititler'e bütün kapılarını açmış olduğunun en somut kanıtıdır.

Hattušili III yazılı belgelerine göre, Muvatalli'nin kardeşine sonsuz itimadı

vardır ve Kadeš Savaşı'ndaki destek vermesinden hoşnut kalarak ona en yüksek idarî ve dinî görevleri vermiştir; Hattušili'nin ifadelerine göre, Hitit Büyük Kralı olan Muvatalli, Hitit Krallığı'nı adeta onunla beraber iki kral olarak yönetmiştir.

Bu başarılı komutan, devlet adamı ve Hitit Krallığı'nın baş rahibi Muvatalli, Hitit panteonuna resmen Hurri tanrıları sokmuş, Halpa (Halep)'deki Fırtına Tanrısı ve Tanrıça Hepat kültünü, büyük bir dinsel merkez olan Kizzuvatna'daki Lavazantiya şehrine taşımıştır.

Muvatalli'nin eşleri hakkında bilgimiz olmadığı gibi, o çağdaki lejitim kraliçe olduğunu da öğrenemiyoruz; bu konuya ışık tutacak mühürler de yoktur. Kesin bir durum, Muršili II'nin karısı olan Kraliçe Danuhepa'nın, Muvatalli döneminde de Tavananna görevini sürdürdüğüdür. Bu durumu, Muvatalli mühür baskıları (SBo I 42) ve Hitit Krallığı'nı işgal eden Urhi-Tešup (Muršili III) mühürlerinde gözlediğimiz Danuhepa adı kanıtlamaktadır (bk. Darga 1976, s. 32, lev. II 42, 43). Muvatalli'nin ölümünden sonra Hitit tahtına çıkacak nitelikte oğlu olmadığından, ikinci sıra karılarından bir *EŠERTU*"dan (hür doğmuş bir kapatma, harem kadını, bk. Darga, ay. es., s. 29 ve n. 2b) olma oğlu Urhi-Tešup, saraydaki taraftarları sayesinde babasının tahtına oturmuştur.

Urhi-Tešup, kral olunca Muršili III adını almış ve mühürlerindeki çivi yazılı lejandlarda da bu ad bulunmaktadır. Bu krala ait doğrudan kendi ağzından bilgi veren yazıtlara sahip değiliz henüz; kısa sürmüş olan krallığına kaynak olacak belgeler, amcası Hattušili III'ün bizzat dikte ettirdiği bilgilerdir ve bunlardan deneysiz, oldukça yeteneksiz bir kişi portresi ortaya çıkmaktadır. Bu kralın ilk işi, babası Muvatalli'nin Dattašša'ya taşıttığı tanrıları, başka deyimle tanrı heykellerini Hattuša'ya geri getirterek, bu şehri yeniden başkent yapmasıdır (KBo VI 29 I 38 vd., krş. Hatt., s. 27). Hattušili III'ün verdiği bilgiye göre, amcasının egemenlik alanını sınırlamış, yetkilerine son vermiş, Hakpiš ve Nerik şehirlerinin dışında bütün topraklarını elinden almıştır. Yine Hattušili'nin otobiyografisindeki ifadeye göre "*... Ona yedi yıl baş eğdim, ama o kendi tanrılarını dinledi ve insanların sözlerine uyarak benim canıma göz dikti..*" ve sonra şunları ekliyordu, "*...Ve elimden Hakpiš ve Nerik şehrini aldı. Artık dayanamadım ve ona isyan ettim ... ona evinde saldırmadım ... ona düşmanca haber yolladım ... bana karşı kavgayı başlattın ... sen Büyük Kralsın, bana bıraktığın tek kalede ben kralım. Haydi! Bizim hakkımızda Šamuha kenti İštarı ve Nerik kenti Fırtına Tanrısı karar versin ..*" Aralarındaki çekişme, sonunda silâhla bitmiş olmalı ki, amcası onu esir almış ve Nuhašše'ye göndermiştir. Esir kralın kaçma girişimlerinden sonra, deniz yönüne (olası Alašiya'ya Kıbrıs'a) sürgüne gönderilmesinden sözedilmektedir. Böylece krallığı yedi sene sürmüş olan, amcasının daima doğuş adı olan Urhi-Tešup ile anımsadığı Büyük Kral Muršili III'ün M.Ö. 1282-1275 yılları arasında egemen olduğu anlaşılıyor. Bu kısa krallık çağında Muršili III'ün Asur kralı ile mektuplaştığı ve karşılıklı elçi gönderdikleri, Tuthaliya IV dönemine ait bir belgede kayıtlıdır. Ayrıca kız kardeşini de Anadolu'nun batısındaki Šeha nehri ülkesinin kralına eş olarak verdiği bildirilmektedir.

Kısaca Urhi-Tešup dönemini özetledikten sonra, yukardaki konunun baş süjesi Hattušili III dönemini, çağının zengin belgeleri sayesinde bir hayli ayrıntılı izleyebiliyoruz. Bu kral, Hurrili bir rahibin kızı, kendisi de Ištar rahibesi olan Kizzuvatna'lı sofu bir kadın olan Puduhepa ile evlenmiştir. Her ikisi de evlenmeden önce rahip olan bu kral çiftinin bize bıraktıkları dinsel belgelerde, her işlerinde tanrısal güçlere sığındıkları anlaşılmaktadır. Puduhepa'nın kocası kralın sağlığı ve uzun ömürlü olması için tanrılara dua ettiğini dua metinlerinden öğreniyoruz. Hattušili'nin sağlığına ilişkin adaklar da sunduğu, adak metinlerinden anlaşılmaktadır. Puduhepa'nın gerçek "Egemen bir Kraliçe" oldu-

ğunu, kendi adına yaptırdığı bağımsız mühür baskıları tanık olmaktadır. Puduhepa, birçok resmî belgeye, yalnız ve Hattušili ile mühürünü koymuştur (Darga 1976, s. 41 vd.). Bunların çoğu buyrultu, ferman niteliğini taşımaktadırlar. Büyük Kral Hattušili akıllı bir dış politika izleyerek, M.Ö. 1270 tarihlerinde (Ramses'in 21. saltanat yılında) Mısır'la Kadeš Barış Antlaşması'nı imzaladı. Bu belge üzerinde kraliçenin mührü olduğunu biliyoruz. Mısır kralından Hatti'ye gelen mektupların bir kısmı Puduhepa'ya yollanmıştır. Kadeš Antlaşması'nın tablet üzerindeki Akadca versiyonu İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'ndedir. Antlaşma metninin Mısır diline çevirisi Ramesseum ve Karnak tapınaklarının duvarlarına Mısır yazısı, hiyerogliflerle kazıtılmıştır. Ugarit krallık arşivi belgelerinde de Puduhepa'nın mührü bulunmuştur.

2

2 Akadca yazılmış Kadeš Antlaşması'na ait tablet. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

Hattušili ve Puduhepa, Kadeš Antlaşması'na imzalarını koydukları gibi, kralsal evlenmelere de önem vermişler ve prens ve prensesleri komşu ve vasal krallıklara damat veya sarayda kraliçe mevkiine geçmek koşuluyla gelin vermişlerdir. Kralsal evlenmelerin en ünlü örneği, kuşkusuz Hattušili-Puduhepa çiftinin bir kızının Ramses II (34. saltanat yılında) ile evlenmesidir. Bu prensesin evlenme olayı , o çağda Mısır ve Hitit hanedan mektuplaşmasının başlıca konusunu oluşturmuştur. Hitit prensesinin Mısır'a varışı, Abu-Simbel'deki "Evlenme/Düğün Steli"nde betimlenmiştir. Ramses II'nin başka bir stelindeki yazıta göre, bu kral ikinci bir Hitit prensesiyle evlenmiştir (Darga, 1976, s. 58 ve bk. n.10). Hattušili ve Puduhepa'nın kendi çocuklarından başka, adı geçen Hitit kralının haremdeki kadınlardan da çocuklarının olduğu ve bunların da 'Kral Çocuğu' sıfatıyla vasal krallara eş verildiği de bilinmektedir.

Hattušili III'ün ne zaman ve nasıl öldüğü saptanamamıştır. Bu kralın hastalıklı bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Çocukken hasta olan bu prensin iyileşmesi için Šamuha şehri İštarı'nın hizmetine verildiği ve bundan sonra da acılarının dindiğini açıklayan birçok belgeyi tanımaktayız (bk. KBo VI 29 I 7-11 ve krş. CTH 81, 85). Kralsal resmî belgeler, fermanlar ve kralsal mühürler Hattušili'yi koruyan üç tanrılığı, hiyerarşik sıralamalarına göre açıklamaktadır: 1. Arinna şehrinin Güneş Tanrıçası, 2. Nerik şehrinin Fırtına Tanrısı (her ikisi de Hatti kökenli yerli tanrılardır), 3. Šamuha şehrinin İštarı. Bu sonuncu tanrıça, 'savaşçı' nitelikleriyle, bu kralın bütün askerî seferlerinde, özellikle Mısır ile

yapılan savaşlarda 'yanında olmuş, elinden tutmuştur'. Her seferden döndükten sonra kral, Kizzuvatna memleketine gelmiş ve Šamuha İštarı'nın bayramını kutlamış, böylece dinsel görevlerini ihmal etmemiştir. Yalnız bununla kalmamış, bu tanrıçanın kültünü, bütün krallığın toprakları üzerinde devletin resmî kültü olarak yaygınlaştırmıştır. Ayrıca Hattuša'da kendisi için yaptırdığı **^{É}hešti- evi (kemik evi) veya 'mozale'si** Šamuha İštarı'nın himayesi altındadır. Herhangi bir kimse ^{É}hešti-'ye dokunursa ve Hattušili'nin anısına ihanet edecek olursa bu tanrıçanın gazabına uğrayacaktır (CTH 81 ve bibl.).

Hattušili'nin ölümünden sonra krallığı başına geçen Tuthaliya IV'ün Puduhepa'dan doğan prens olduğu kuşku götürmez kanısındayız. Puduhepa'nın **Tavananna-Egemen Kraliçe** sanını, hak ve yetkilerini oğlunun krallığı döneminde de kullanmış olduğunu en iyi kanıtlayan Ugarit kökenli mühür baskısı Tuthaliya'ya aittir. Bu mühür baskısının dışındaki çember üzerindeki çivi yazılı lejandda kralın şecere/soyağacı verilirken *"Hattušili ve Puduhepa'nın oğlu"* olduğu özellikle belirtilmiştir (Darga 1976, s. 48). Bu mühür baskısı, kral mühürleri arasında anne adının belirtildiği tek örnektir.

Tuthaliya IV'ün hükümdarlık döneminin görkemini kanıtlayan arkeolojik belgelerin yanında, dış politika alanında bazı tehlikelerin ortaya çıktığını yazılı belgelerden izlemekteyiz. Bu kralın, Mısır'la ilişkileri iyi bir yolda devam ederken, Kuzey Suriye'de etkinlikleri Kargamiš krallarının desteği ve kontrolüyle sürmüştür. Tuthaliya IV için dış tehlike, güçlenen Asur kralından gelecekti. Gittikçe bozulan ilişkiler savaş olmadan, Asur kralının oğluyla tutuştuğu taht kavgaları yüzünden sona ermiştir. Anadolu içindeki durum ise, Batı Anadolu Arzava'da baş kaldırmalar ve Kaškalar'ın akınlarıyla bozulmuştur. Yazılı kaynaklar, bu kralın adı geçen bölgedeki Aššuva'ya yaptığı iki seferden de tutsaklar ve ganimetler alarak galip geldiğini bildirmektedir. Bu belgelerden, Hititler'in batıdaki komşularının çok güçlü oldukları anlaşılıyor. Tuthaliya IV döneminde en büyük tehlike yaratan durum, olası, büyük bir kuraklık sonucu kıtlığın başlamış olmasıdır. Mısır'la olan iyi ilişkiler sonucu, Mısır kaynaklarının da verdiği bilgilere göre, bu dost ülkeden tahıl/buğday yardımı gelmiştir.

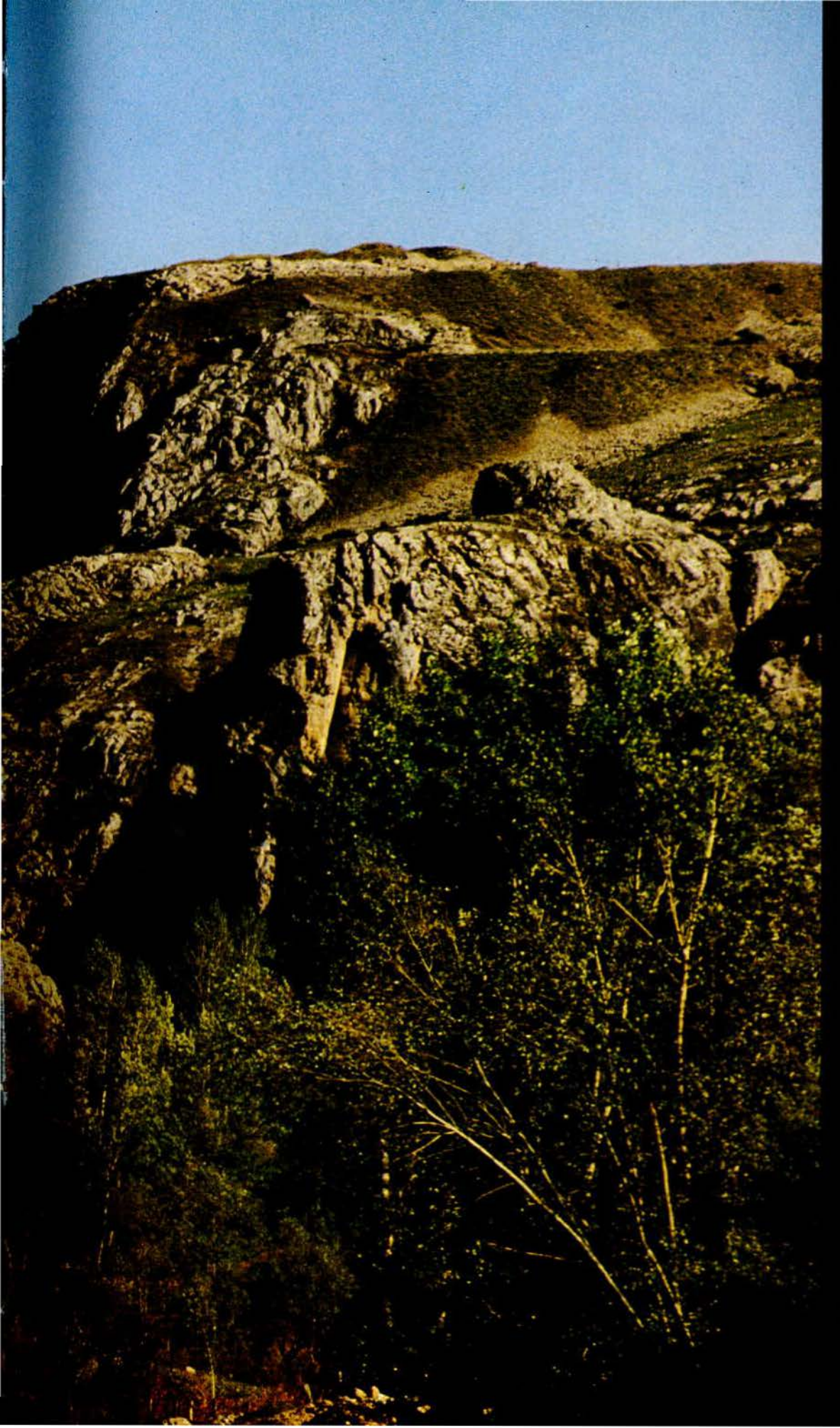
Güçlü bir kral çiftinin oğlu Tuthaliya IV, akıllı bir politikacı olduğu gibi, dinsel işlevlere ve dinsel mimarlığın gelişmesine büyük önem vermiş ve yıllarını harcamıştır. Tapınakların ve tanrıların hizmetindeki rahip ve personelin görevlerini saptayan, tapınak eşyasının sayımını/envanterini düzenleyen resmî belgeler yazdırmıştır. Devletin ve tapınakların arşivlerindeki yazıtların kopyalarını yaptırmıştır. Ayrıca hukuk düzenlemeleri yapmış ve yasaları içeren levhalar onun döneminde yeniden kopya ettirilmiş, yazdırılmıştır. Bu kralın mimarlık işlevlerini, son yıllarda gerçekleştirilen Hattuša-Güney Şehir kazıları ortaya koymuştur. Tuthaliya IV döneminde, Hitit görsel ve plastik sanatlarının ulaştığı üst düzeye Yazılıkaya açıkhava kapınağındaki bu kralın kendi rölyefleri tanık olmaktadır. Burada adı geçen kralın da, babası Hattušili III gibi, prenslik döneminde Šamuha İštarı'nın rahibi olduğunu anımsatalım. Bu kralın yazılı belgelerinde ve mühürlerinde ise, hükümdar olduktan sonra patron tanrısının, **Tešup ve Hepat'ın oğlu Šarrumma** olduğu ortaya çıkmaktadır. Tuthaliya'nın egemenliğinin nasıl sona erdiğini ve kendisinin ölümü hakkında bilgimiz ne yazık ki henüz yok! Kendisinden sonra oğlu Arnuvanda III, büyük olasılıkla M.Ö. 1220 tarihlerinde Hitit krallık tahtına geçmiştir. Bu kralın dönemine ait pek az belgeyi tanımaktayız. Batı Anadolu ve ülkenin kuzeyindeki Kaškalar'ın ülkesinde savaşlar yapıldığını eldeki bazı tabletlerden öğreniyoruz. Madduvatta yazıtından elde edilen bilgilere göre Arzava memleketlerinin ve Batı Anadolu'daki küçük krallıkların Hitit Krallığı'na karşı ayaklandıkları ve bir koalisyona yöneldikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca, ülkenin güneydoğusunda Mita adını

taşıyan bir kişinin aktivitesi, Hitit topraklarını ele geçirmesini öğreniyoruz. Asur kral yıllıklarında adı geçen Muškiler'in kralı Mita ile ad benzerliği dikkat çekicidir (8. yy.da adı geçen bu kral, Frigler'in ünlü kralı Midas ile eşitlenmektedir).

Kral Arnuvanda III'e ait bir mühür baskısı Büyükkale'de bulunmuştur (bk. SBo I 64). Arnuvanda'nın Hitit Krallığı'na varis olacak çocuğu olmadığını, bu nedenle tahta kardeşinin geçtiğini yazılı belgelerden öğreniyoruz (bk. Dinçol, 1982, s. 52; CTH 124). Tahtın sahibi kralın adı belgelerde Šuppiluliyama olarak geçmektedir. Tanıdığımız son Hitit kralı olup M.Ö. 1210/1200 yıllarında egemen olmuştur. Hükümdarlığı dönemine ışık tutan belgeler (CTH 121-126) sayesinde icraatı hakkında az da olsa bilgi edinebiliyoruz: Kıbrıs-Alašiya deniz savaşını başarıyla sona erdirdiğini abartarak dile getirmektedir *"...ve benimle Alašiya gemileri denizin ortasında üç kez savaşa tutuştular ...onları yok ettim ...ben kıyıya dönünce, Alašiya düşmanları benimle savaşa geldiler ve ben onları yendim"*. Bu belgeden de anlaşıldığı gibi deniz yoluyla gelen bir tehlike krallığı tehdit altında tutmaktadır. Aynı çağın Mısır kaynakları çok korktukları bu düşmandan "Deniz kavimleri" olarak bahsetmektedirler. Mısır kralı Ramses III (M.Ö. 1197-1165) tapınağındaki yazıtlar bunların saldırısını şu sözlerle anlatmaktadır: *"...Hatti ülkesinin hiçbir krallığı bunlara karşı koyamadı. Kode, Kargamiš, Arzava, Alašiya yokedildi, Amurru Krallığı'nda karargâh kurdular"* ...Öküz arabalarını ve insanlarını gemilere yükleyerek gelen bu kavimlerin sadece kendisine yenik düştüklerini Ramses III dile getirmektedir. Nil ülkesindeki bu büyük savaşın adı geçen kralın 8. krallık yılında yapıldığına göre, bu olayın M.Ö. 1190-1180 yıllarında meydana geldiği ortaya çıkmaktadır.

Hititler'in son kralı olarak bugün için kabul edilen Šuppiluliuma II çağında da açlık tehlikesinin varlığı, dost Ugarit kralından yiyecek yardımı isteyen bir mektupta Hitit ülkesinin kritik durumuna işaret etmektedir. Bütün bunlara karşın Hitit kralının bayındırlık işlevi diyebileceğimiz, dinsel işlevlerini yerine getirdiğini, son yıllarda ortaya çıkarılan, son derece ilgi çekici, Hattuša-Güney Kale'deki ^{E}**hešti-mozole** adlandırabileceğimiz anıtı, steli ve taş bloklar üzerindeki HH yazıtları açıklamaktadır. Bu yapının tam anlamı henüz çözülememiştir. Yazıtların çözüm çalışmalarına başlanılmış ve devam ettirilmektedir. Gelecekte bu anıtsal yapının anlamı ayrıntılarıyla anlaşılacaktır. Şimdilik kesin olan Šuppiluliuma (Šuppiluliyama)'nın mezarı olarak kullanılmamış olduğudur. Bugün için, olağanüstü anıt, bizim için gizemini sürdürmektedir. Šuppiluliuma II'ye ait, son yıllardaki kazılarda **'haç biçimli'** bir mühür baskısı da bulunmuştur.

Yukarda değindiğimiz gibi, ilk gelen düşman akınlarıyla Hitit Krallığı'nın çöküp çökmediğini saptayamıyoruz. Hititler'in son kralı kabul edilen Šuppiluliuma II krallık devletinin yıkılışında tahtta bulunuyor muydu? Olasılıkla, ondan sonra gelen kralın adını, geleceğin Hattuša kazılarında bulabiliriz de. Bugünkü belgelere göre bildiğimiz klâsik bilgi, M.Ö. 12. yy.ın başlarında Önasya'nın en muhteşem krallık devletlerinden biri olan Hitit Krallığı'nın 'devlet' olarak tarih sahnesinden silinmiş olduğudur. Ege göçlerinin de katkısıyla yıkılan Anadolu ve Kuzey Suriye devletlerinin kuşkusuz ulusları bir anda yokolmadı. Yeni gelenlerin baskısı sonucu yer değiştiren kavimler, özellikle Hititler gibi Hind-Avrupalı olan Luviler Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de geleneklerini sürdürerek, kısmen oradaki Samî kökenli Aramîler'le kaynaşarak, **Yerel Krallıklar** yönetiminde yaşamağa devam etmişlerdir. Klâsik tarih deyimiyle **'Geç Hititler'** olarak tanımlanan bu kavimlerin yarattığı uygarlıkların, bugünkü **'evrensel kültürün'** oluşumundaki paylarını aşağıdaki bölümlerde izleyeceğiz.



ESKİ HİTİT KRALLIK ÇAĞI SANATI

M.Ö. 1660-1470/60

Eski Hitit Krallık Çağı Sanatı

"Hitit" ve "Hitit Sanatı" kavramı, 19. yy.' ın son çeyreğinde, güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de, bir tür hiyeroglif -resim yazısı- ile bezenmiş, M.Ö. 9.-8. yy.'a tarihlenen taş anıtların bulunması ve adı geçenler hakkında yapılan araştırmalar sonucu arkeoloji ve dilbilim literatüründe kullanılmağa başlanmıştır. Böylece M.Ö. 1. bin yılının yerel krallık sistemiyle yönetilen şehir devletlerinin başlıca merkezlerini oluşturan Malatya, Kargamiš, Zincirli, Sakçagözü, Maraş'ta gün ışığına çıkarılan anıtlarda gözlenen konu, kompozisyon/istifleme ve motiflerin sanat biçemini (uslûp/stil) de "Hitit" adlandırılması bilimsel incelemelerde yerleşmiş oluyordu. Kuşkusuz söz konusu geç dönem yapıtlarının büyük çoğunluğu, M.Ö. 2. binyılı Hitit sanatının motif zenginliğini ortaya koymaktadır. 20. yy. sonunda, M.Ö. 2. binyılı Hitit yapıtları görkemli ve sayısız buluntularla tanınmasına karşın, Hitit kavramının tarifi ve betimlenmesi tam bir açıklık kazanmış değildir. M.Ö. 2. binyılının ilk çeyreğinden sonra oluşan Hitit Krallık Devleti yapısında doğan sanat yapıtlarının Anadolu yerli/(Proto-) Hatti kültür geleneğinden pek ayrıldığı söylenemez. O halde, Hitit sanatını betimlerken, E. Akurgal'ın *"Eski Anadolu'nun yerli halkı Hattiler'le, buraya göçlerle gelmiş Hint-Avrupalılar'ın kültürlerinin uyumlu kaynaşmasından Hitit sanatı gelişmiştir"* tümceleriyle en doğru ve somut tarifi ifade etmiş oluyoruz.

Anadolu'yu politik egemenliği altına alan Hint-Avrupalı Hititler, yerli otokton halkın din ve geleneklerine saygı göstererek Hatti tanrılarını panteonlarına almış, yer ve şahıs adlarını da devam ettirmişlerdir. Bu olgu, özellikle Eski Hitit Krallık Çağı'nda yazılı belgelerin ışığında açıkça izlenmektedir.

Eski Hitit Çağı kültürünün en önemli ögesi, Hint-Avrupa etnik kökenli Hititler'in, kendi yazılı belgelerinde ifade ettikleri gibi "naşili" dilini konuşmuş ve yazmış olmalarıdır. Bu dil, Hititler'in kil tabletlere yazmış oldukları çivi yazısı Hititçesi'dir. Hititler Orta Anadolu Kızılırmak havzasını adlandırmak için, ülkenin eski adı olan "Hatti Memleketi" betimini kullanmağa devam etmişlerdir.

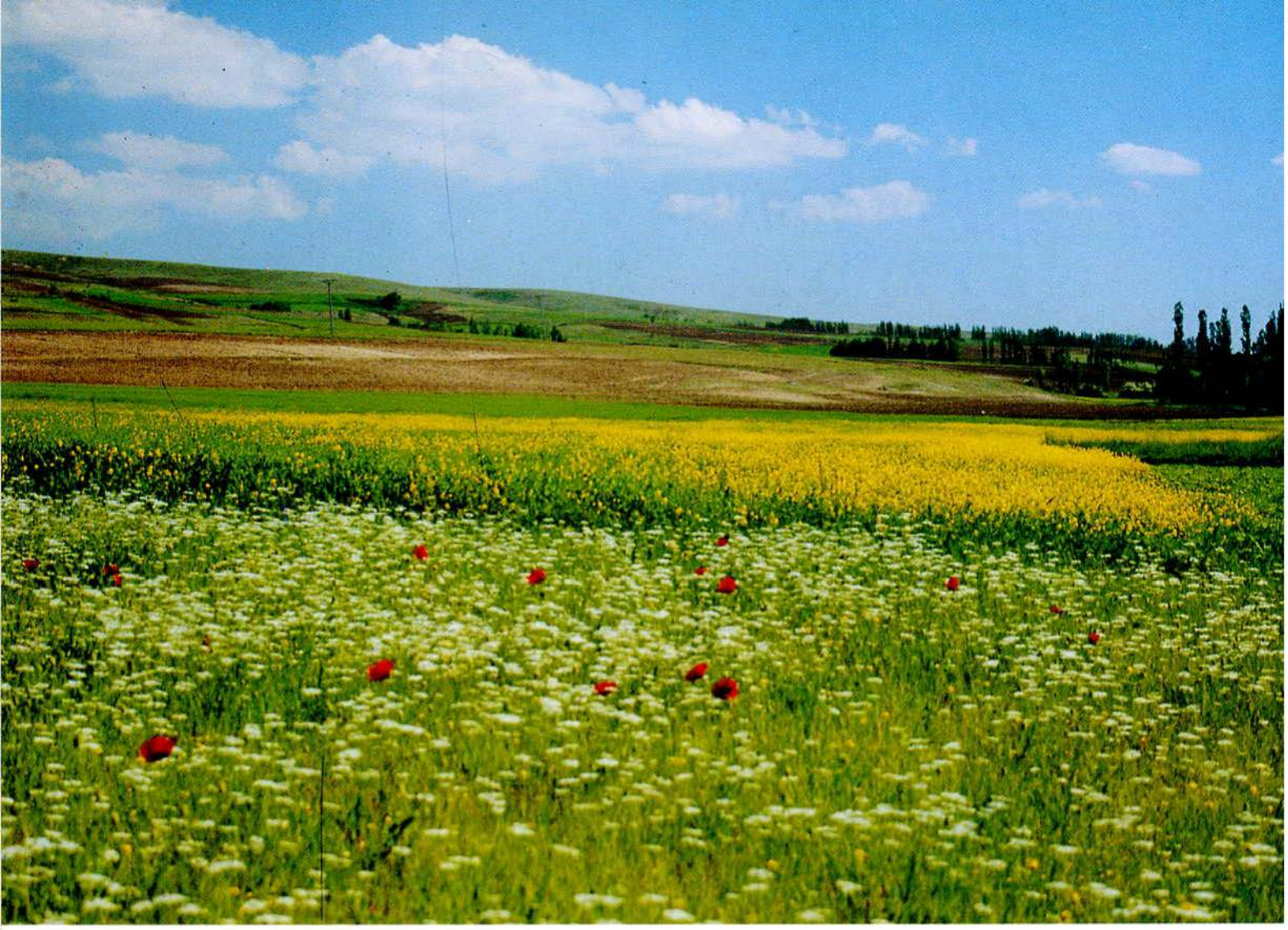
3 Boğazköy/Hattuša. Büyükkaya, vadi ve Büyükkale platosu. Genel görünüm. (ön sayfalarda)

Mimarlık

Orta Anadolu'da Hitit uygarlık kalıntıları saptanan eski yerleşmelerde, 20. yy. başından bugüne kadar süregelen kazılarda gün ışığına çıkarılan buluntular, Eski Hitit Çağı'nda askerî, sivil ve dinsel mimarlığın varlığını kanıtlamaktadır. Askerî mimarlık buluntuları, Alişar Höyük Hitit yerleşmesi, Hitit başkenti Boğazköy-Hattuša, Eski Yapar, Alaca Höyük'de tahkimat/sur sisteminde görülmektedir. Kiklopik boyutta, poligonal kalker taşından, sandık duvar sisteminde örülen sur bedenleri ve kuleler Eski Hitit Çağı'nın tahkimat, başka deyimle askerî mimarlık özellikleridir. En yetkin örneğini Hattuša "Poternli Sur"da ve Alişar (10 T) sandık duvar tekniğinde örülmüş surlarında gördüğümüz bu tür tahkimatın üst yapısı kerpiç duvar örgüsünden, örneğin Hattuša'da hiç bir iz kalmamıştır. Eski Hitit Çağı tahkimatında, özellikle Boğazköy (Poternli sur ve Büyükkaya) ve Alişar'da sur bedeni altından geçen ve suru dikey kesen gizli geçitlere rastlanmaktadır. "Potern" adı verilen, bindirme tekniğinde yapılmış sivri kemerli bu geçitler (2,5 m.-3 m. yükseklik, 40 m.-80 m. rampa uzunluğu), kent savunmasında kullanıldığı gibi, kült ve dinsel amaçlara da hizmet etmiş olduğu kanısı genellikle kabul edilmektedir (res. 5).

Eski Hitit Çağı sur bedenleri, Alişar'da olduğu gibi testere dişi biçimli çıkıntılı veya Hattuša'da gözlendiği gibi, dış yöne taşan dikdörtgen kulelerle donatılmıştır. Şehirlere girişi sağlayan anıtsal kapıların orta mekân kapı odasının iki yanında, dikdörtgen biçimli sağlam kuleler yer almaktaydı.

Hitit yazıtlarından tahkimli şehirlerin inşa edilmiş olduklarını öğreniyoruz. Genelinde, üzerinde çok tartışılmış bir pasajı burada yinelemek istiyoruz: *"Evvelce Hatti ülkesinde kimse tahkimli şehirler inşa etmemişti. Ben Hantili bütün ülkede tahkimli yerler/şehirler inşa ettim. Hattuša'yı da ben, Hantili tahkim ettim"* (CTH 11=BoTU 20 III 12 vd.). Kral Hantili'nin egemen olduğu yılları saptamamıza ışık tutan bir pasajı burada anımsatalım (CTH 524) : *"...Nerik şehri Fırtına Tanrısı'na, Nerik şehrini Kaškalılar, Hantili çağında yakıp yıkmışlardı, dörtyüz sene önce şehir terk edilmişti"*. Söz konusu yazıt, Tuthaliya IV dönemine tarihlenen bir kült reformunu bildirmektedir. Böylece Büyük Kral Tuthaliya IV'den dörtyüz



4

4 Hitit ülkesi. Sungurlu Ovası.

yıl evveli, M.Ö. 1650-1620 yıllarını vermektedir. Hitit Kralı Hantili, hanedandan olmayıp, Kral Muršili I'i öldürdükten sonra tahtı ele geçiren bir **usurpator**'dur (CTH 19, 1. 31-35). Anımsadığımız Nerik kültüyle ilintili bu yazıtta, Eski Hitit Krallık Dönemi krallarından birinin saltanat yılları için bir röper noktası saptanmış oluyor (krş. Gurney, CAH, 1962, s. 25-26; 1974, s. 105, 109 vd.). Muršili'nin kızkardeşi Harapšili'nin kocası olan Hantili için saptanabilen tarih, uzun kronolojiye göre, tahtı elde etme yılları isabetsiz sayılınamalıdır.

Alişar, Alaca Höyük ve başkent Hattuša'da -Kuzey/Aşağı Şehir ve Büyükkale'de (IV c katında)- sistemli kazılar sonucu ortaya çıkarılan şehir suru içindeki mahalleler, evler ve yolların düzeni, daha evvelki uygarlık dönemlerinden bildiğimiz eski Anadolu mimarlık geleneğini sürdürmektedir. Kaniš-Karum Ib katı zengin mimarlığından tanıdığımız yapı materyeli (taş temel, kerpiç üst yapı, ağaç dikmeler), yapım tekniği ve plân düzeninin Eski Hitit Çağı mimarlığında da uygulanmış olduğu böylece kanıtlanmış olmaktadır.

Büyükkale, Kral Kalesi'nin Eski Hitit Dönemi katlarında (IV c) saray veya tapınak olarak nitelendirilecek anıtsal yapılar bulunamamıştır. Kral Kalesi'nde gün ışığına çıkarılan çok odalı evleri, içlerinde bulunmuş olan küçük buluntuların da yardımıyla, krallığın resmî ve kült yapıları olarak değerlendirmek olasıdır.

Labarna-Kral'm kutsanmasıyla ilintili, arkaizan bir yazıtta (CTH=KUB XXXVI 110), sarayın yapımında "kaya"nın seçilmiş olduğu ifade edilmektedir: *"Labarna'nın evinde torununun ve torununun çocuklarının sevinci, buraya ait olsun,*

5

o (ev) *kayanın üzerinde bina edilmiştir*". Bu pasajda belirgin olarak, kral ailesinin "kaya"nın majik tılsımlı gücüne sığındıkları ve kutşadıklarının ifadesidir. Dağların doruğundaki kayalar, dağlarda egemen tanrıların doğal tahtlarıdır ve "taht" bir tanrıça olarak, kralın yanında Hitit Krallığı'nın güçlülüğünü simgelemektedir. Hititler'in dinsel inançlarında kaya tahtları kutsanmaktadır. Hišuva-bayramları adını taşıyan ritüel yazıtların bir grubunda kaya tahtların kutsandığını ve bunlara ekmek ve ciğer kurbanları sunulduğunu öğreniyoruz (krş. Haas, 1982, s. 68 vd.). Böylece sarayda, Hatti ülkesinin başkenti sarayda (doğal kayalık Büyükkale) oturan Hitit kralı bağımsızlık, merkezî otorite, güç ve egemenliğin temsilcisidir. Dağlardaki Taht Tanrıçası ise krallığın gücü ve egemenliğini, yerel krallıklara kadar kabul ettiren dinsel ideolojinin temsilcisi oluyordu. Hitit Krallığı'nın ilk evrelerinde Eski Hitit Krallığı'nın başlarındaki dinsel belgelerde, bu durum, krallığın "kudret, güç" alanlarının Kral ile Taht Tanrıçası (Halmašuit-) arasında bölünmüş olması açıkça görülmektedir. Burada Taht Tanrıçası'nın Zalpa şehrinin -Karadeniz kıyısında bir şehir, olası İkiztepe höyüğü- patron tanrılığı olduğunu anımsayalım. Hitit Krallık Dönemi öncesi Zalpa deniz şehrinin Hattuša'ya üstünlüğü, Hitit Krallık Dönemi'nin arşivlerinde gün ışığına çıkarılmış çivi yazılı belgelerden izlenmektedir. Hitit kralı tarafından Hattuš(a) başkent seçilmeden önce Taht Tanrıçası'nın ve Krallığın Şehri Zalpa ile Kral Şehri Hattuša arasında egemenlik güç alanı bölünmüştür ve üstünlük Zalpa şehrinin eline geçmiştir (CTH 414). Daha sonra kral, Zalpa şehrinden ayrılarak bağımsızlığını duyurur ve Fırtına Tanrısı'yla Güneş Tanrısı'nı

5 *Potemli sur. 3. potern.*

6

6 Boğazköy/Boğazkale ilçesi ve Hitit Kral Kalesi-Büyükkale..

temsilen ülkeyi, Hatti ülkesini idare eder. Hitit kralı, adı geçen tanrılar tarafından bağımsızlığı meşrulaştırılmış, kralın en yüksek unvanı olarak "GÜNEŞİM" unvanını kullanmıştır ve kült törenlerinde de, Güneş Tanrısı'nın giysilerini taşımaktadır (bk. Yazılıkaya no. 34 ve Büyük Kral no. 64). Hititler'in ilk dönemlerindeki tanrısal ideolojiyi özetledikten sonra, kurban listelerinde ve politik antlaşmaların yemin listelerinde dağ tanrılarının anımsandığı ve birçok dağ tepelerinde, tanrıların evlerinin, kutsal mekânlarının (**Huvaši-baytüloslar** gibi) varlığı çok doğal olarak algılanmalıdır.

İlluyanka/Yılan mitosunda da, anımsanan fâniye, Hupašiya'ya kaya üzerinde bir ev inşa edilir: *"...Tanrıça İnara, Tarukka ülkesinde kayanın üstüne bir ev inşa etti (yaptırdı) ve Hupašiya'yı bu evde oturttu"* (CTH 321, C=KUB XVII 6 I 14-17).

Mitosda adı geçen Tarukka şehri, Kaškalar'ın Hatti Krallığı'na ilk saldırılarında, Nerik şehriyle bu düşman ülkesine dahil edilmişlerdir. Etimolojik yapısının da gösterdiği gibi, Hatti kökenli şehir adı olup, bir dua metninde Nerik ve başka Hatti kökenli şehir adları sayılmakta ve bu kült şehirlerindeki tapınakların, tanrı heykellerinin Kaškalar tarafından parçalandığı anlatılmaktadır. Tarukka'da kaya üstüne, tanrıça tarafından yaptırılan "ev" de, kaya/taş kültünün Hatti kökenini hatırlatan başka bir **kanıt** olarak algılanabilir. (**Kaya/Taş** kültünün varlığı Anadolu'da, **Çatalhöyük Neolitik** buluntularına kadar uzatmak olasıdır. bk. Haas, 1982, s. 168 vd.).

Eski Hitit Krallık Çağı'nda anıtsal mimarlığın varlığı İnandıktepe kazılarında gün ışığına çıkarılan çok odalı yapıyla kanıtlanır. **İnandıktepe**'de bulunan beş yapı katından IV. yapı katında, yangınla tahrip olduktan sonra terk edilmiş bir Hitit tapınağı bulunmuştur.

Dikdörtgen planlı tapınak, Hitit yapı tekniğinde olduğu gibi tepenin topografik yapısına uygun bir biçimde inşa edilmiştir (Özgüç 1988, plan 1-2). Dış duvarlar, Boğazköy tapınaklarında (Bittel 1976, s. 116) ve Maşat Höyük saraylarında (Özgüç 1978, s. 3 vd.; 1982, s. 1 vd.) olduğu gibi girintili-çıkıntılı yapılmıştır. Yapı malzemesi olarak bölgenin yerli taşı olan kalker ve az da olsa andezit kullanılmıştır. Temel ve duvarlar taş örülüdür. Duvarlar, taban seviyesinden itibaren kalınlığı 10 sm.'in altına inmeyen kalın bir çamur tabakası ile sıvalı, kırmızımsı beyaz badanalıdır (Özgüç 1988, lev. 97; 4, 2; 5, 1). Temeller ve duvarların her iki tarafı büyük ve düzensiz taşlarla örülmüş ve araları molozla doldurulmuştur. Hafire göre, taşların bazılarında görülen biçim ve işçilikte, Boğazköy ve Maşat Höyük'ün anıtsal yapılarından, sadece detayda ayrılan, önemsiz yerel bir özelliği sezmek mümkündür (ay. es., s. 2).

65 m. x 45 m. boyutlarındaki tapınak, avluya doğru yükselen sekilere (avluya kadar iki seki vardır) kurulmuş, çoğu dikdörtgen ve kareye yaklaşan odalardan oluşmuş bir yapı kompleksidir. Üstü açık avlu, binanın tam ortasında değildir, tepeye en uygun yerdedir ve boyutları 14 m. x 12 m.'dir. Tapınağın girişinin de tepenin durumuna göre batı veya güneybatıda olması gerekir. Tapına-

ğın inşa edildikten sonra yapılan eklerle genişletilmediği ve büyük bir değişikliğe uğramadığı görülür.

Bu tapınak 4 veya 6 odalı tipik Hitit evlerinin yanyana ve arka arkaya inşa edilmesiyle meydana gelmiştir; yani bu Hitit sarayının veya tapınağının esas planını bir Hitit evinin planı oluşturmaktadır (ay. es., s. 4).

Genelde tapınağın odaları küçüktür. Duvarlarda ağaç veya taş dikmelere gerek duyulmamıştır; kerpiç kalıntısı çok azdır. Sadece bazı duvarların yüksek kesimlerinde, banklarda ve kapı sövelerinde kerpiç kullanılmıştır. Odaların bazılarında çatıyı taşıyan direklere ait kömürleşmiş kalas kalıntıları bulunmuştur (ay. es., lev. 6, 1-2). Temeller, duvarlardan daha geniştir; temellerin genişliği 1 m. olmasına rağmen bazen 1.25 m.'yi de bulur; ara duvarlar ise 75-80 sm. kalınlığındadır. Temellerin sağlamlığına ve önemli bölümlerin depo olarak kullanıldığına bakılınca 2 katlı olduğu anlaşılan bina sırt kesiminde 3 katlı olmuştur. Sert ve sıvalı olan oda tabanlarının altı taş döşelidir, fakat tabanı yassı taş döşeli odalar da vardır. Tahrip edilmemiş odaların sağlam tabanları üzerinde Eski Hitit keramik sanatının bu dönemini gösteren çanak-çömlek parçaları bulunmuştur. T. Özgüç'e göre tapınağın sahipleri veya onu yakanlar, yangından önce kıymetli eşyaları götürmüşler, binayı boşaltmışlar, erzak küplerinin ve çanak-çömleğin bazılarını bırakmışlardır.

7

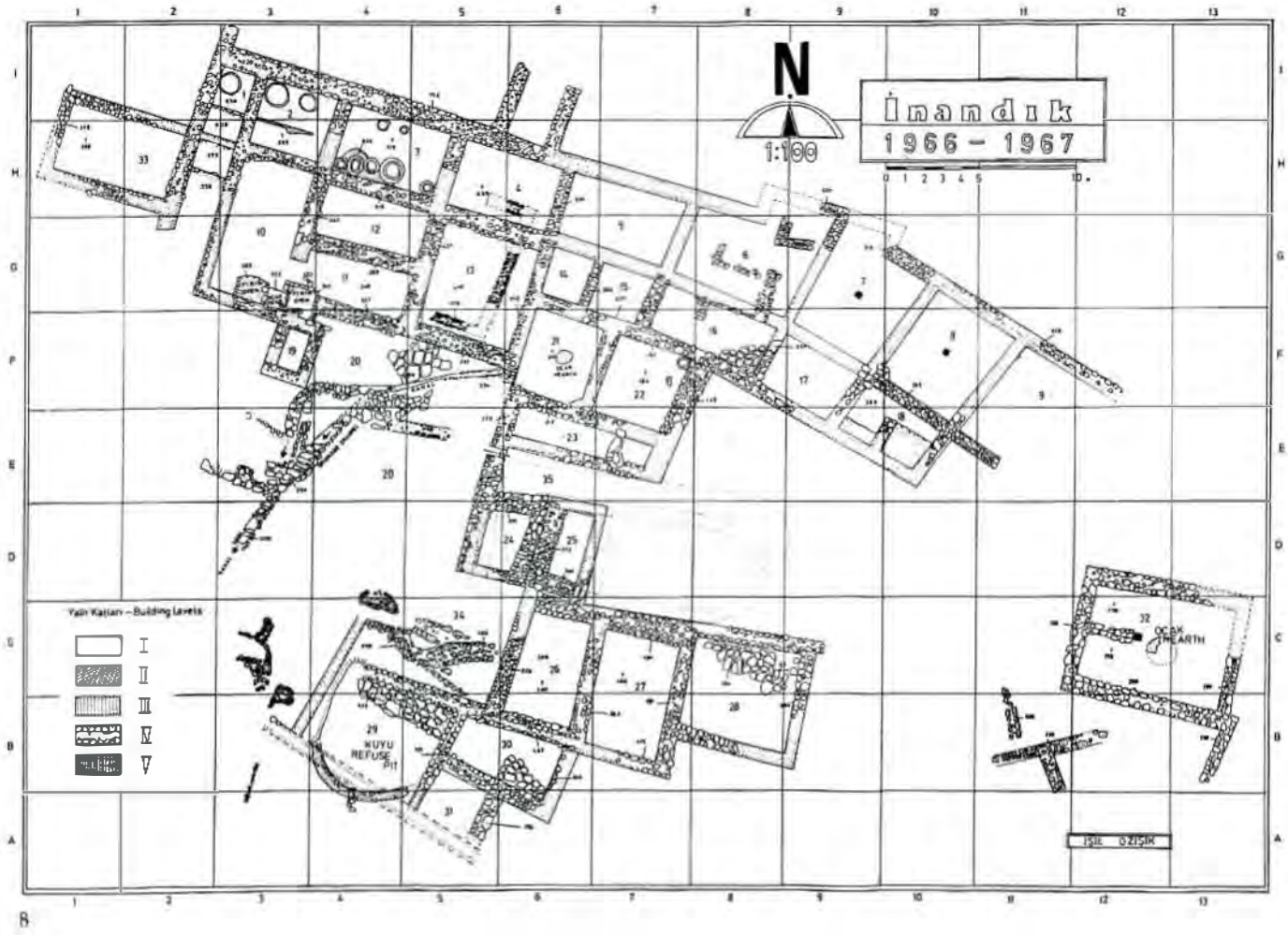
7 Boğazköy'de Şahin Bey'in (Cihrol Sözen'in enişteşi) konağı. Alman kazı kurulunun eski kazevi.

Tapınağın kuzeyinde bulunan depo odaları çok iyi korunmuştur. Odaların ikisi dikdörtgen, diğer ikisi ise kare planlıdır. Ortak oda duvarlarının içleri ve dışları sıvalı ve badanalıdır. Çivi yazılı bir tablet, etrafı kerpiç örgü ile daire şeklinde çevrilmiş büyük bir erzak küpünün içinde bulunmuştur (ay. es., lev. 5, 2; 7, 1-2).

Şehrin dışında kurulan bu anıtsal Hitit tapınağının aditonu bulunamamıştır. Olasılıkla, avlunun bir kenarında yer alan fakat yıkılmış bir durumda gün ışığına çıkartılan, içindeki kerpiç enkaza ve buluntulara bakan hafir, burasının kanıtlanması mümkün olmayan kutsal bir yeri temsil etmiş olacağını belirtmiştir.

Mülk bağış tabletinin, depodaki büyük küplerin birinin içinde bulunduğunu dile getirmişti. Akadca, Hitit çivi yazısıyla yazılmış tablet tapınağa, kutsal bir yere saklanmak üzere bırakılmıştı (Balkan 1973, s. 1 vd.). Mülk bağış tableti, Kemal Balkan tarafından I. Hattušili'nin hükümdarlık döneminin ortasına tarihlendirilmiştir (Balkan 1973, s. 57-58). Küçük buluntular da bu öneriyi desteklemektedir (res. 9).

Tapınak envanterinin sınırlı olması da, K. Bittel'in (Bittel 1976, s. 141) işaret ettiği gibi, tapınağın kısa ömürlü olduğunun bir belirtisidir. Özgüç'e göre buluntular tapınağın I. Hattušili (veya Labarna) ile Anitta arasındaki bir dönemde yapılmış olduğunu göstermektedir. Hafir, *"Tapınağın, I. Hattušili'nin iktidar döneminin başında veya Labarna (aynı kral ise) zamanında veya (daha zayıf bir ihtimalle) Hattušili'den en çok bir kuşak önce inşa edildiğini ve yine*



8

8 İnandıktepe tapınağının planı.

bu tapınağın Hattušili iktidarının sonunda veya en geç I. Muršili iktidarı döneminin sonlarında başlayan kargaşa sırasında tahrip edilerek terk edilmiş olduğunu" düşünmektedir (Özgüç, ay. es., s. 42).Eski Krallık Çağı tabletlerinden anıtsal mimarlığın varlığı bilinmekteydi. Anitta, Neša şehrindeki yapı işlevlerinden, ünlü yazıtında (CTH 1) şöyle söz eder: *"Neša'da surları inşa ettim. Şehir* (surlarından) *sonra, göğün Fırtına/Hava Tanrısı'na bir ev ve Bizim Tanrımız'a bir ev inşa ettim"*. Bu pasajdan Eski Hitit Çağı krallarından ilkinin Neša, bugünkü Kültepe Höyüğü'ndeki anıtsal mimarlık işlevlerini izlemiş oluyoruz. Anitta'nın yapı faaliyetleri Neša şehrinde devam etmektedir; Taht Tanrıçası Halmašuit'e, efendisi Fırtına Tanrısı'na da tapınaklar inşa eder ve askerî seferlerinden elde ettiği zenginliklerle bu tanrı evini donatır. Ayrıca aslanlardan, yaban domuzlarından,leoparlardan, geyiklerden ve dağ keçilerinden oluşan hayvan sürüsünü de tanrılarına adar. Çağının Önasya krallarına benzer bir olay Eski Anadolu'da gerçekleşmiş oluyor.

Eski Hitit Krallık Devleti'nin politik ve kültürel yapısına ışık tutan en önemli yazılı belge Hattušili I'in, çift dille yazdırılmış, daha çok askerî seferlerini anlatan, 1957 yılında başkentte bulunmuş olan tablettir (CTH 4). Bu belgede, Hitit kralı güney seferlerinden Hattuša'ya getirdiği ganimetlerden söz etmektedir. Zaptettiği kentlerden ele geçirdiği altın ve gümüş tanrı heykellerini ülkesine getirerek onları kendi tanrı ve tanrıçalarının tapınaklarına

9 *İnandıktepe mülk bağış belgesi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

sunmuştur. Bu belgede, Hititler'in ulusal tanrıçaları, **Arinna şehrinin Güneş Tanrıçası'nın** ve kızı **Tanrıça Mezulla'nın tapınaklarına,** bu tanrılarm taşınması bildiriliyor. Böylece, bugün maddî arkeolojik buluntu olarak henüz başkentte ortaya çıkarılmamış olan Eski Hitit Çağı tapınaklarının varlığı belgelenmiş olmaktadır. **O çağ için İnandıktepe anıtsal tapınağı ise en somut maddesel buluntudur.** Ayrıca değerli madenden yapılmış olan tanrı heykellerinin zengin varlığı da o çağ için kanıtlanmış olmaktadır. Söz konusu tanrı heykellerinin boyutları hakkında bilgi edinemiyoruz. Olası bunlar, Büyük Hitit Krallık Devleti döneminin maden heykelciklerine benzeyen figürinlerdir. Konumuz için çok önemli olan Hattušili I'in bu yazıtından, kendi ülkesinin tapınaklarına taşıdığı savaş ganimeti maden eşya ve tanrı heykellerinin Hurri kültür çevresindeki **Hahhu** ve **Zippašna** şehirlerinden ele geçirdiği anlatılmaktadır. Daha sonraki bölümlerde değineceğimiz gibi Hititler, Hattušili I'in krallığından itibaren Hurri sanat ve kültür çevresiyle temasa geçmiş oluyorlardı.

Heykelcilik

Maden

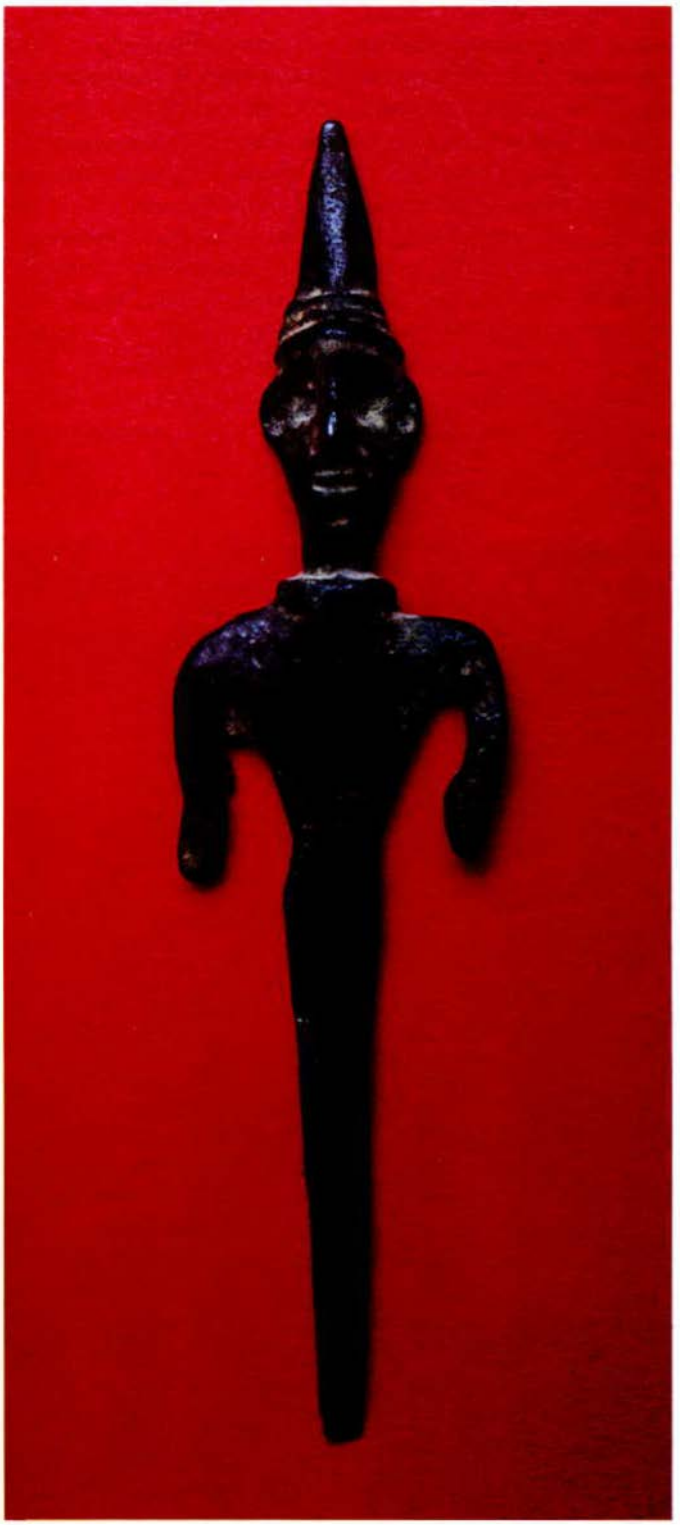
Eski Hitit Krallık Dönemi'nden bugüne dek plastik taş yontu eserleri ve maden heykellerden pek az örnek kalmıştır. Bu çağın, madenden plastik eserlerini, daha çok güneydoğu Anadolu kökenli **yapı-adak çivilerinin** oluşturduğu gözlenmektedir. Bunların görünümü yassı olup, üst kısımları stilize insan gövdesi (tanrı, tanrıça) biçiminde ve alt kısımları ise bir yere sokulmak için, bir tür çivi/kama gibi yapılmışlardır. Anadolu-Hitit arkeoloji literatüründe en çok tanınan örnekler Arapkir, Alişar, Zincirli, Tilmen Höyük kökenli olanlarla, İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'ndeki (Env. no. 77/11, 1977'de satın alınmış) Doğanşehir'de (Malatya) bulunmuş bronz çivi/kama figürinleridir (res. 11, 12. 13). Son yayınlardan, bu tür adak çivilerinden Münih Arkeoloji Müzesi'nde 20 taneyi geçen, henüz yayınlanmamış bir koleksiyonun varlığını öğreniyoruz. Bunların benzerleri Alalah kazılarında bulunmuştur. Münih yapı adak çivilerinin Diyarbakır çevresinden satın alındığını öğreniyoruz. Bu tür çivilerin yayılma alanı Hitit anavatanı olmayıp, daha çok Toroslar'ın güneyi, Güneydoğu Anadolu olmalıdır. Bu tür insan biçimi çivilerden söz konusu edilen Hitit yapı ritüelleri de daha çok Hurri gelenekleriyle ilintili olanlardır (CTH 412-415). İnsan biçimli (fani insandan çok, sivri başlıklı tanrı betimi) adı geçen çiviler, kazılarda bulunanların katları göz önüne alınarak M.Ö. 18. yy.-16. yy.'a, Eski Hitit Çağı'na tarihlendirilmekte ve bir evvelki çağın kurşun idollerini anımsatmaktadırlar.

Boğazköy kazılarından gelmeyip, satın alınma yoluyla Berlin Önasya Eserleri Müzesi'nde sergilenen, **Boğazköy kökenli** (1907 yıllarında

10

10 Altın varak kaplı tanrı heykelciği. Berlin, Önasya Eserleri Müzesi.

bu kazıda çalışan işçilerin verdiği bilgi: T. I ile köyün doğusundaki kayalıkta bulunmuş), sakallı, oturan erkek heykeli bronzdan dökülmüştür (18 sm.). Bu heykelcik önden görülmek üzere işlenmiş olup, gözleri enkrüste; bir tanesi göz çukurunun içindedir. Bir yere oturması için yapılan heykelciğin alt kısmı (taht ?) eksiktir. Giysileri ve genel biçemi ile Anadolu Hitit biçeminden ayrılmakta ve Kaniš-Karum II döneminin mühürleri üzerinde görülen Kuzey Suriye-Mezopotamya tanrı betimlemelerine



11

11 Tanrı heykelciği biçimli yapı-adak çivisi, Doğanşehir. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.
12 Tanrı heykelciği biçimli olası yapı-adak çivisi, Arapkir. Tübingen.
13 Tanrı heykelciği biçimli yapı-adak çivisi. Bulunduğu yeri belli değil. Özel koleksiyon.

12

13

benzemektedir. Bu heykelcik, Hattušili I'in güney seferlerinden getirdiği tanrı figürlerine benzer olmalıdır. Hitit arkeoloji literatürüne girdiği için burada da anımsıyoruz (Bittel 1976, res. 82). Berlin'de aynı müzede bulunan altın varak kaplı bronz tanrı heykelciği de dikkate değer bir örnektir (res. 10; satınalma yoluyla müzeye girmiştir).

Eski Hitit Çağı'nın en çok tanınan maden eseri, yine satın alma yolu ile Ankara Anadolu 9Medeniyetleri Müzesi'ne giren Dövlek heykelciğidir (res. 14). Bronzdan (11,4 sm.) döküm tekniği ile imal edilmiştir. İleri çıkık bir çift boynuzla betimlenmiş sivri başlığı ile bir tanrıyı göstermektedir. Tanrı, yürüyüş pozisyonunda, sol ayağı ilerde, kollarından biri yukarı kalkık, öteki eli ileri uzanmış (ellerde kaybolmuş birer eşya veya simge var olmalıydı), adeta bir atılış anında şekillendirilmiştir. Tanrısal sivri başlığın kenarlarındaki sivri boynuzlar, ayaklardaki ucu kalkık ayakkabılar ve bedenden ayrılmış kollarla heykelcik "frontalite"den ayrılarak bir derinlik kazanmıştır. Tanrı giyimlidir. Bedene yapışık kısa bir giysi (kısa kollu gömlek ve kısa eteklik), tanrısal giysiyi oluşturur. İyice vurgulanarak işlenmiş baş, heykelciğin tümüne egemen olup, kalın ve uzun bir boyunla, atletik hatlar taşıyan, üçgen bedene oturmaktadır. Böyle uzun boyun Büyük Hitit Krallık Dönemi maden heykeller ve kabartmalar üzerindeki insan betimlerinde görülmez. Dövlek heykelciğinde bacaklarda, dizler ve dolgun baldırlar çok iyi belli edilmiştir. Yüzün genel biçimi karemsi, çıkık elmacık kemikleri ve iri burun iyi belli olmaktadır. Saçlardan ise iz kalmamıştır. Heykelciğin ince detaylarının görülmemesi, ense üzerindeki üçgen çukur ve beden üzerindeki bazı izlerden, zamanında değerli bir madenle kaplı olduğu izlenimini vermektedir. Hitit yazılı belgelerinden, tanrı figür veya heykelciklerinin altın veya gümüş safiha ile kaplı olduğunu öğreniyoruz. Dövlek heykelciğinin stilistik özellikleri Tyszkiewicz mühür grubunun figürlerine benzemektedir. Adı geçen mühürlerde de erkeklerde aynı üçgen beden, adeleli baldırlar, kalın ve uzun boyunlar gözlenmektedir. Böyle uzun boyunlar, Büyük Hitit Kralhk Dönemi maden heykellerinde ve taş eserlerde hemen hemen hiç görülmemektedir. Yüksek kabartma Kral Kapısı Tanrısı, sfenks protomları ve rölyeflerde (Yazılıkaya, Alaca Höyük) boyun kısmı kısa işlenmiş ve baş hemen gövde üzerine oturmaktadır. Bu özellik Geç Hitit Dönemi sanatında da gözlenmektedir. Dövlek figürininin aksantüe, uzun boynu, İ.T.Ç. III'e tarihlenen Horoztepe, Hasanoğlan, Alaca Höyük maden heykelcikleri ve Kültepe çıplak tanrıça heykelciklerinde de dikkati çekmektedir. Boyunlarındaki bu özellik Acem-

14 Dövlek'te bulunmuş bronz tanrı heykelciği. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.
15 Konya'da bulunmuş bronz tanrı heykelciği. Tübingen.

14

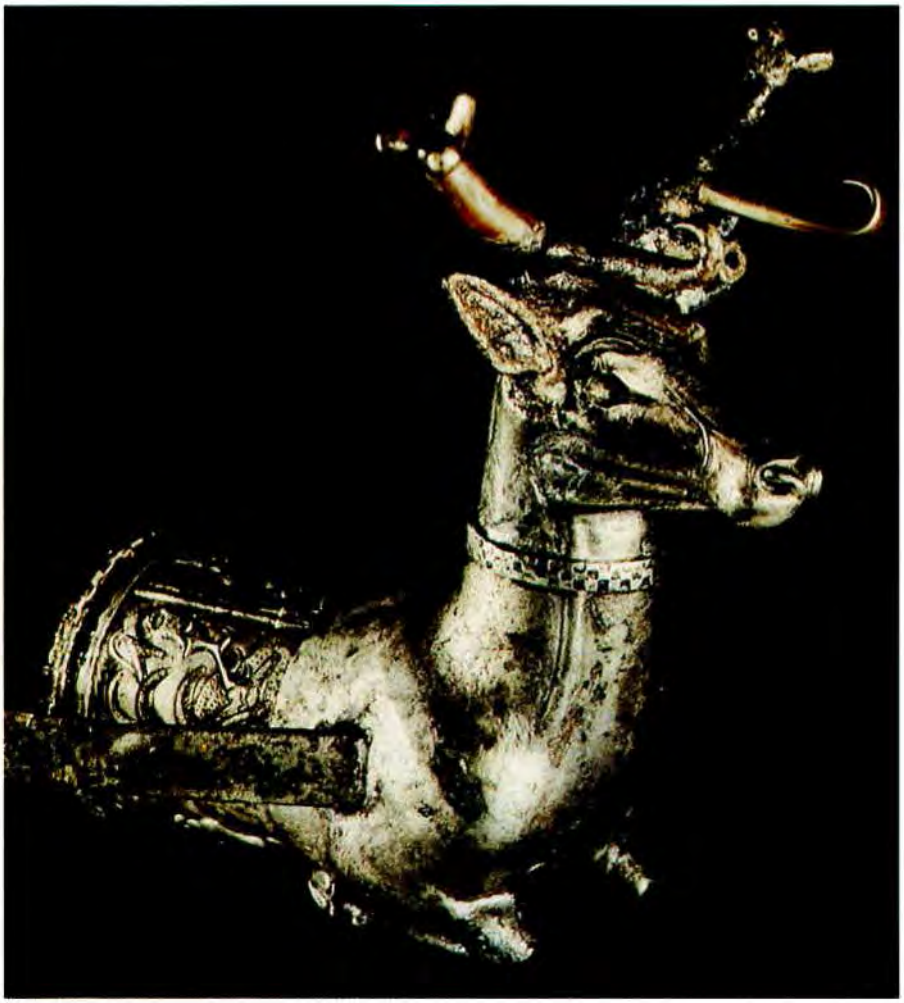
15

Höyük banyo kabının "avcı prens"inde ve Kültepe gliptiği "Anadolu grubu" mühür betimlerinde de görülür. Kurşun idollerin bazılarında ve insan biçimli adak çivilerinde görülen bu özgün işleniş, olası İ.T.Ç. sonu yerli Anadolu sanat biçeminin Hititler tarafından uygulandığını düşündürüyor.

Benzer biçem özellikleri gösteren Konya kökenli tanrı heykelciği de (14,5 sm., Tübingen Üniversitesi özel koleksiyonu, res. 15) kalın, silindirik boynu ile dikkati çekmektedir. Pozisyon açısından da Dövlek tanrısına benzeyen, fakat genel görünümüyle daha çok taşra işçiliğini anımsatan bu tanrı figüründe, olası savaşçı bir tanrı betimlenmiştir. Yukarıda anımsadığımız özelliklerine dayanarak adı geçen maden heykelcikleri M.Ö. 16. yy.'a tarihlemek isabetli olacaktır kanısındayız. Bu örneklerle, derinliği ve hacmi olan, tam plastik Hitit maden yontu/heykelcilik sanatı yeni bir form, özgün bir biçem dilini Eski Hitit Çağı'nda işlemektedir.

Maden hayvan heykelcikleri

Hitit maden sanatının başyapıtları arasında ön sırayı alan Norbert Schimmel koleksiyonunun geyik (17 sm.) ve boğa ritonlarına konumuz içinde kısaca değinelim. Yayınları Kurt Bittel tarafından çok detaylı bir şekilde yapılan bu eser-



16

16 Gümüş geyik ritonu. New York, Norbert Schimmel koleksiyonu.

lerden ritonlar, gümüştendir (res. 16; Bittel 1976, s. 21). Hayvan biçimli kaplar, geyik ve boğa, baş, boyun ve gövdenin altına kıvrılmış iki bacaktan oluşurlar. Geyik biçimli kabın kulbu vardır (S. Alp'e 1983, s. 93 vd. göre Hititçe'de GAL lulayama=geyik biçimli kupa); boğa biçimli kabın tahrip olmuş kulbu buna göre tamamlanmıştır. Bu kapların içleri boş, başın ağız kısmında da delik yoktur. Gümüş ritonlar iki parça halinde yapılmış ve baş ile protom kısım birbirlerine eklenerek bir bütün oluşturmuşlardır. Ekleme yeri bezekli bir şeritle kapatılmıştır. Adı geçen şerit, boynuzlar ve kulaklar ayrı yapılıp kapların üzerine uygulanmıştır. Gözler, kaşlar ve şeritteki kare bezekler başka bir madde ile kakma tekniğiyle yapılmıştır; bu elemanlar bugün yok olmuşlardır. Geyikte baş ve gelişkin boynuzlar, detaylı ve natüralist işlenmiş; boynuzlarına göre, M.Ö. 3. binyılından beri betimlerden bilinen bir geyik türündendir. Adaleler ve bacak adaleleri, başına oranla daha stilize ve sanatçının daha çok keyfî yerleştirdiği âdeta adale demetleriyle belli edilmiştir. Geyik biçimi kabın geniş ağız kenarında 4,5 sm. eninde bir friz yer almaktadır. Frizde X bacaklı sandalyede (hayvan bacaklı portatif iskemle) oturan uzun giysili tanrısal bir figür, onun önünde geyiğin sırtında ayakta duran, bir elinde atmaca, diğer elinde âsâ taşıyan kısa elbiseli genç erkek tanrı görülmektedir. İki tanrının da ucu kıvrık ayakkabıları vardır. Bunların önünde, sola yönelik ayakta iki ve diz çökmüş bir erkek betimi görülmektedir. Giyimleri, başta kalot (takke biçimi başlık), kısa tunika üzerinde arkası uzun manto ve ucu kıvrık ayakkabıdan oluşan sakalsız genç insanlar (tıpkı rölyefli vazolarda gözlendiği gibi) bir tören alayının figürlerini anımsatır.

Bu grubun öndeki figürü olası kral-baş rahip, uzun ayaklı gaga ağızlı bir testiyle yere (toprak üzerine) libasyon yapmakta; ikinci kişi ekmek sunucu; çömelmiş olan sağ eliyle kulplu ve boru biçimi akıtacağı olan bir vazoyu ileriye uzatmaktadır. Kurban sunan figürlerin olası rahiplerin sol elleri, dua pozisyonunda yukarı kalkık ve parmaklar kapalıdır. Bir adorasyon (tapınma) sahnesini oluşturan bu betimlerin arkasında stilize bir ağaç (S. Alp'ın saptamasıyla GİŠ eya=hayat ağacı, yeşil çam ağacı) ve altında ayaklarını toplamış uyuyan bir geyik; duvara asılmış içi oklarla dolu okdanlık ve KUŠ kuršaš=deri/posttan kalkan veya tulum; toprağa saplanmış dikey duran iki mızrak yer alır. Bu sonuncular ritüel metinlerin verdiği bilgiye göre "Geyik veya geyikli Tanrı ^{D}LAMA'nın" kutsal kült eşyalarıdır. Sol tarafta, frizin baş figürleri olan tanrıların kimlikleri önlerinde, altından kakma oval levhacıklar üzerinde HH yazıyla yazılmıştır. Konunun uzmanları bilim adamları bu adların okunuşunda aynı kanıda değildirler. Oturan tanrının adı "Aštapi" okunuşunu vermektedir. Geyik üzerindeki genç tanrının adı da bir geyik boynuzu HH işareti, L. 103-^{D}LAMA/Kar ile yazılmış ve ^{D}LAMA=Koruyucu Tanrı'nm adını vermektedir. Geyik biçimli kabın bizzat kendisi; kabartma frizdeki geyikli tanrının ikonografisi, kült simge ve eşyaları, ağaç altındaki geyik betimi bu tanrının "^{D}LAMA LÍL=Kırların/Savaş Alanlarının Koruyucu Tanrısı" olduğunu açıklamaktadır. Yazılıkaya tanrıları arasında 33 ve 32 no.lu tanrılar ^{D}Aštabi ve ^{D}Geyik boynuzu/Kar-ti, burada olduğu gibi birbirlerini izlemektedir. ^{D}Aštapi, Hurri pantheonunda Savaşcı Tanrı'dır. Mezopotamyalı savaş tanrısı ^{D}ZA. BA_4. BA_4, Tanrı Ninurta ile eşittir. KUB V 8 ay. 23-25'deki pasaj (=CTH 582), geyik ritonu üzerindeki frizin kutsal eşyalarına uymaktadır: *"Tanrının okdanlığı vardı ve 20 ok, onun içindeydi ve onlar tahrip olmuştur ve deri kalkanın/postun iki yumruğu/pençesi demirdendi ve onlar asılmışlardır, tahrip olmuşlardır"*. HH lejandına karşın, oturan tanrının kimliği kesin olarak saptanamamıştır. KBo X 23 V 11-15'deki (CTH 627) pasajda mızraklar ve kalkanlardan söz edilmektedir: *"Sonra, mızraklar... dikilirler. Ondan sonra 10 veya 20 bakırdan kalkanı getirirler"*. Geyik ritonunda olduğu gibi Eski Hitit Krallık Dönemi'nin geç evresine ait mühürlerin kenar çem-

17 Gümüş boğa ritonu. New York, Norbert Schimmel koleksiyonu.

berindeki sahnelerde de "kalkan/post ve mızrak" betimleri görülmektedir (SBo II 47,52).

N. Schimmel koleksiyonunun geyik ritonundaki frizde betimlenen doğada yapılan kült töreninin paralelleri, Dresden mühürü ve Yozgat kökenli British Museum mühürlerinde gözlenmektedir (Alp 1983, res.11, 12a-b). Dresden mühürüne çok benzeyen bir mühür de Louvre Müzesi'nde saklanmaktadır. Adı geçen iki mühürün kenar çember bezemesinde X bacaklı sandalyeye oturmuş uzun giysili, elinde yırtıcı kuş tutan tanrı, önünde libasyon yapan iki erkekten birincisi kartal başlı, başka bir deyimle kartal maskesi taşımaktadır. Tanrının arkasında geyik başıyla yazılmış ad, üç HH işareti, okdanlık, post/kalkan (altında üçgen sağlık işareti), yere saplanmış iki mızrak ve kutsal, yaprakları kışın da yeşil kalan GIŠ eya = yeşil çam ağacı görülmektedir. Aynı çember friz üzerinde, ikinci bir uzun giysili tanrı, dikdörtgen blok biçimli, arkalıksız bir iskemleye oturmakta ve pek belli olmasa da elinde kuş tutmaktadır. Yine aynı frizde, kanatlı güneş kursu standartının her iki yanında, diz koşusu pozisyonunda, çömelmiş, yüzleri cepheden betimlenmiş iki boğa adam yer almaktadır. British Museum mühürünün çember frizinde aynı betimleme, tek bir kuşlu tanrı ile gösterilmiştir. Adı geçen üç mühürde de oturan kuşlu tanrının arkasında "geyik başı"=L. 103 ve iki HH işareti ile yazılmış adı bulunmaktadır. S. Alp bu adı "geyik başı ta-bi" olarak okumaktadır. Ve böylece, bu mühürlerde ^{D}Aštabi yazılışının bir varyantını görmekte ve geyik ritonu frizindeki geyik üstünde gösterilmiş genç tanrının adını da "geyik boynuzu -bi", diğer deyimle ^{D}Aštabi 'nin varyant yazılışı olarak yorumlamaktadır. Geyik ritonu ve yukarda anımsadığımız üç mühürde de işlenen kült sahnesinde tanrılar, kült envanteri yazıtlarından bildiğimiz gibi, ^{D}KAL/LAMA-Koruyucu Tanrı'nın tariflerine uyan bir betimleme sergilerler. Bu gözlemlerin ışığı altında, Hurri pantheonunun Savaş Tanrısı Aštabi'nin "Kırların/Savaş Alanlarının Koruyucu Tanrısı ^{D}LAMA/LAMA LíL"ile bir tutulmuş olduğu ve Aštabi'nin savaş alanlarını koruyan tanrı niteliği ortaya çıkıyor kanısındayız. Politik antlaşmaların yemin listelerinde "Kırların Koruyucu Tanrısı"ndan sonra "Kalkanın Koruyucu Tanrısı" sayılmaktadır (bk. Šupp.-Kurti ve Kurti.- Šupp. antlaşmaları=CTH 51, 52).

Kanımızca, geyik ritonu üzerinde Koruyucu Tanrı'nın iki ayrı betimi, anlatımcı biçime yakın bir betimlemeyle, onurlarına yapılan bir kült töreni içinde verilmiştir. Genel biçemi ile söz konusu riton, rölyefli vazolara ve Eski Hitit Krallık döneminin son evresine tarihlenen, ortalarında mühür sahibinin adının ve unvanlarının HH yazıldığı mühür betimlerine çok yakındır. Ayrıca ritonun, tek saplı biçiminin Eski Hitit Dönemi keramiği arasında da paralelleri vardır. S. Alp'ın belirttiği gibi, tanrı adlarının yazılışında 'Tanrı Determinatifi'nin kullanılmamış olması da bize, bu yapıtın M.Ö. 16.yy.'ın sonlarının ürünü olduğu kanısını vermektedir (krş. Alp 1983, s. 100).

Aynı koleksiyon içinde yer alan boğa ritonu, aynı döküm tekniğiyle yapılmıştır. Kabın ağız kısmı ve kulpu eksik bulunmuş, sonradan tamamlanmıştır. Kaşık biçimi kulakların ve kakma gözlerin işlenişiyle başta natüralizme ulaşan bir biçem egemendir. M.Ö. 2. binyılı boğalarının karakteristiği olan alın üçgeni işlenmemiştir. Boğanın vücudu ana hatlarıyla, özellikle bacak ve toynaklarda doğaya yakınlık gözlenmesine karşın, geyik biçimli kapta görüldüğü gibi beden adalelerinin işlenişinde, bitkilere benzer bir stilizasyon, özellikle boyun, omuzlar ve bacakların yukarı kısımlarında göze çarpmaktadır. Alaca Höyük rölyeflerindeki hayvan betimlerinde buna benzer, çok daha fazla doğadan uzaklaşmış, adetâ bitkisel, palmet gibi işlenmiş stilizasyon motifleri ile karşılaşıyoruz. Burada anımsadığımız her iki yetkin yapıtın aynı atölyede, olası aynı sanatkârın elinden çıktığını düşündürmektedir. Acaba bu sanatçı Anadolulu Hititli miydi?

Pişmiş toprak heykeller

Eski Hitit Krallık Çağı'nda çömlekçilik, gerçek bir sanat düzeyine ulaşmıştır. Bu estetik düzeye ulaşılmasında kuşkusuz bir evvelki Asur Koloni Çağı'nın yetkin sanat geleneğinin katkıları yadsınamaz. Keramik türleri arasında özgün bir yer alan rölyefli kült kaplarına koşut olarak pişmiş toprak heykelciliğin de geliştiğini izliyoruz. Bu türün hayvan figürleri bir hayli zengin bir koleksiyon oluşturmasına karşın insan heykelciklerine çok az tesadüf edilmiştir. Boğazköy'ün ilk dönem kazılarında (1907-1911), başı yok olmuş bir insan figürini bulunmuştur. Bedeninin alt kısmı kırık, bacakları açık, olası bir süvariyi betimlemektedir. Böyle süvari figürinleri Kargamiš ve Kıbrıs mezarlarında bulunmuş-

18 Boğazköy/Büyükkale. Pişmiş toprak boğa ritonları. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

18

tur. Alişar'da Hitit katında (10 T) insan heykelciklerinin yapılmağa başladığını görüyoruz. Sivri, konik başlıklı, geniş yüzlü bir erkek başı, uzun ve kalın boyun kısmı ile dikkati çeker ve Hitit erkek/tanrı betimlerinin prototipine sade bir örneği oluşturmaktadır (Von der Osten 1932).

Ustalıkla şekil verilmiş pişmiş toprak hayvan heykelleri bu çağın özgün yapıtlarıdır. Kuşkusuz, bu heykeller dinsel törenlerde kullanılmak için yapılmışlardır. Genelinde formlarda, Asur Koloni Çağı'nın özelliklerinin biçem farkı ile devam ettiği belirgindir. Alişar, Alaca Höyük, Boğazköy ve İnandık kazılarında hayvan heykelleri bulunmuştur. Pişmiş toprak çift boğa heykellerinin boyları bir hayli büyük tutulmuştur (90 sm.). Aslan ve boğa biçimli kapların ağızları delik yapılmıştır ve sırt kısımları üzerinde sıvı kurbanı içeri akıtmak için huni gibi bir dökme deliği vardır. Ağız kısmından libasyonun akıtılması bir evvelki Asur Koloni Çağı'nın özelliğidir. Boğalar ve aslanlar oldukça natüralist, özellikle başlarda çalışılmışlardır (res. 18-20). Tüm aslan heykeli bulunamamasına karşın, Boğazköy (B. K. M yapısı eski evresi) ve İnandık boğalarının parçaları hemen hemen eksiksiz bulunmuş ve restore edilmiştir. Çift bulunan boğalar, ayakta durur pozisyonunda şekillendirilmişlerdir. Hayvanların bedenleri et kırmızısı veya kırmızıya bakan kahverengi olup, açıklıdırlar. Ayrıntıları belli etmek için krem-beyaz kullanılmıştır. Büyük boy boğalarda alın üstündeki üçgen, rölyef işlenmiş gözlerin akı ve alt kenarı, burun deliklerinden geçen yularlar, ön bacakların üst kısmındaki stilizasyonlar beyaz ile boyanmıştır. Boğaların burun deliklerinden geçirilen yularlar, Kültepe Anadolu grubu mühürlerinden tanrıları taşıyan boğa betimlerinde de aynen görülmektedir. Boğa heykellerinin çift olarak kutsal mekânlarda bulunması, Fırtına Tanrısı'nın iki boğası Šerri ve Hurri'yi akla getirmektedir. İnandık'daki tapınakta bulunmuş olan boğalar, aynı yapı kalıntısında ortaya çıkarılan toprak bağış belgesini içeren tablet sayesinde Hattušili I çağına tarihlenmektedir. Tokat kökenli boğa da, adı geçenler boyutunda olan bir boğadan kalan baş kısmıdır. Toprak rengine bakan açıklı yüzey, burnından geçen yuları ile bu boğa

19 Tokat'ta bulunmuş pişmiş topraktan boğa başı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.
20 Pişmiş toprak boğa heykelinden ayrıntı. Berlin, Staatliche Museen.

19

20

da ikili bir gruba ait olmalıydı. Büyük olasılıkla koşumlu işlenmiş olmaları, özel tanrısal boğaları temsil ettiklerini, Kültepe mühürlerinde görüldüğü gibi belirginleştirmektedir (res. 19). Büyük Hitit Krallık Çağı kült envanteri yazıtlarında (CTH 591-720) Akadca BIBRU=riton (hayvan biçimli kap) kapları, tanrı adları ve betimleriyle anımsanır. Kuşkusuz, ayakta duran bu büyük boğalar Fırtına Tanrısı'nın ritonlarıydı ve bunlar elde taşınarak sıvı kurban akıtmak için değil de, olasılıkla belli yerlerde duran kült objeleri olarak, sırtlarındaki huni-emzik vasıtasıyla içlerine sıvı kurban akıtılıyordu. Fırtına Tanrısı'nın kutsal boğaları, ^{D}Hurri geceyi, ^{D}Šerri ise gündüzü temsil ediyordu.

Boğazköy kökenli p.t. aslan heykeli tam değildir. 60 sm. yüksekliğinde, ayakta duran aslanın başından büyük bir kısmı eksiktir. Aslanlara ait ayak ve pençe parçaları çeşitli kazılarda bulunmuştur. Boğazköy-Büyükkale aslanı kahverengiye bakan kırmızı renkte, parlak açkılı ve çok iyi pişmiştir (res. için bk. Fischer 1963, lev. 132). Aslanın kalan kulağı öne yönelik ve diktir. Yelesi rölyef ve çizik bezek tekniği ile yarım daireler, paralel hatlar, zikzaklar ve küçük noktalarla belirtilmiştir. Göğüs üzerinde yele tam bir stilizasyon bezemeye dönüşmüş, kolye gibi bir görünüm almıştır. Aslanın ön bacaklarının üst kısmında, gövdenin altında iki tarafta altı yapraklı çiçeğe benzeyen, yine çizik bezek bir bezeme yer almakta-

21 İnandıktepe tapınağında bulunmuş olan boğa ritonları. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

21

dır. Ön bacaklar üzerinde kabartma işlenmiş mafsal yumrusu ve bacak veteri kabartma olarak işlenmiştir. Bulunmuş olan pençede bir parmak kısa, diğer dört tanesi daha büyük ve aynı boydadır. Bunun altında kaideden bir parça (kilin renginde) kalmıştır. Gördüğümüz örneklerde, p.t. aslan ve boğa heykellerinin bütün kısımlarında natüralist bir biçimlendirme ve bezeme yoktur. Aslanlarda, yelenin ayrıntılarıyla belli bir stilizasyon içinde öne çıkarılması ve ayrık küt bacakların pençelerinin işlenişi ve boğalarda başların tam plastik biçimlendirilmesi ve ayaklarda tırnakların natüralist işlenişi, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin büyük taş plastik yapıtlarında da izleniyor. Adı geçen aslan heykelinin bir çok parçasının B.K. IVb mimarlık katının altındaki yıkıntı toprak içinde bulunması ve biçem özellikleri, bu p.t. heykelin M.Ö. 16. yy.'a, Eski Hitit Çağı'nın sonlarına tarihlenmesi lehinedir.

Boğazköy'de Ambarlıkaya'nın terasındaki "Pithos Haus (M/18)"ın üst kat yıkıntısı içinde bulunmuş olan p.t. aslan ritonu ayrı bir biçemi göstermektedir. Yedi parçadan restore edilerek tümlenen aslan heykeli 15,5 sm. yüksekliğinde, 25,3 sm. uzunluğundadır. Dört ayağı üzerinde saldırı anında, ağzı açık işlenmiştir. Kulakları, bir bacağı ve bedene paralel aplike rölyef işlenmiş kuyruğunun ucu eksiktir. Toprak kırmızısı renginde, parlak açkılıdır. Beden üzerinde ve ayaklarda anatomik ayrıntılar verilmemiş, baş ve yelede ayrıntılar ince ince işlenmiştir. Yele kabartma olarak verilerek bedenden ayrılmaktadır. Yelenin tüyleri, bir tür ip gibi bezeme ile son derece stilize bir şekilde vurgulanarak belirtilmiştir. Tanıdığımız Hitit biçeminden farklı bir işleme gözlenmektedir. Kuşkusuz bir riton olarak kült törenlerinde kullanılmış olan bu aslan heykelciğinin buluntu yeri ve yapım tekniği Eski Hitit Krallık dönemine tarihlemeye yeterli kanıtlardır (res. 22).

Bu döneme giren iki ritonu da kısaca anımsayalım. Kayseri Müzesi'nde bulunan Kırşehir kökenli boğa protomu biçimindeki riton (17,2 sm.) koyu gri

22 *Boğazköy-Ambarlıkaya, pişmiş toprak aslan ritonu. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

22

renkte ve parlak açkılıdır. Protom kısmının arkası açık, -sıvı kurban doldurmak için- bırakılmıştır. Boğanın ön ayakları karın altında kıvrık işlenmiştir. Madensel görünüm verilmiş boğa ritonu oldukça natüralist biçemde çalışılmıştır (Özgüç 1974, s. 963).

Tam plastik işlenmiş, Miken mezarlarında (VI M) bulunmuş olan madenden ayakta duran geyik ritonunun sırtında da huni biçimi emzik vardır. Ağız kısmında ise akıtıcı delik yapılmamıştır. Yunanistan'a nasıl geldiği bilinmiyor. Adı geçen her iki yapıt da konunun uzmanları tarafından Eski Hitit Krallık Çağı'na tarihlenmektedir.

Son yıllarda Karakaya baraj havzasındaki kurtarma kazılarından İmikuşağı'nda 10. yapı katında büyük bir mekânda gün ışığına çıkarılan tek kulplu, göğüs kısmı hayvan kabartmalı, ön ayakları hayvanın altına toplanmış geyik biçimindeki riton, Kırşehir ritonuna benzemektedir. İmikuşağı'nda aynı yerde, özenli işçilikleriyle dikkati çeken geyik, boğa ve kartal biçimi ritonlara ait parçalar bulunmuştur. İmikuşağı buluntuları bu tür kapların tarihlenmesini saptayan ve adı geçenlerin yayılış alanlarını belgelemek açısından da son derece önemli buluntulardır. Ayrıca, söz konusu ritonlar, Eski Hitit Krallık Dönemi'nin son evrelerine tarihlenen, baş yapıt niteliğindeki değerli madenden yapılmış boğa ve geyik ritonlarının öncü örneklerini oluşturmaktadır (Sevin 1986, s. 186).

Kırşehir ve İmikuşağı yandan tek kulplu ritonlarının tam paraleli olmayan daha basit örneklerine Alaca Höyük kazılarının "Orta Hitit" katlarında rastlanmıştır. Alaca Höyük yayınlarından tanıdığımız aynı tür üç ritonun da tabakaları Hitit olarak bildirilmiştir (Koşay 1973, lev. 38-39). Profan (dünyevî) olmaktan çok, dinsel kült objeleri olan p.t. aslan, boğa heykellerinin ve hayvan biçimli kapların öncülerini oluşturan Kültepe II ve Ib katındaki yetkin örneklerini bir kez daha anımsamak istiyoruz (krş. Bittel 1976, res. 64-69, 72).

23 *Ilıca Hitit nekropolü, pişmiş toprak stilize kuş riton. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

23

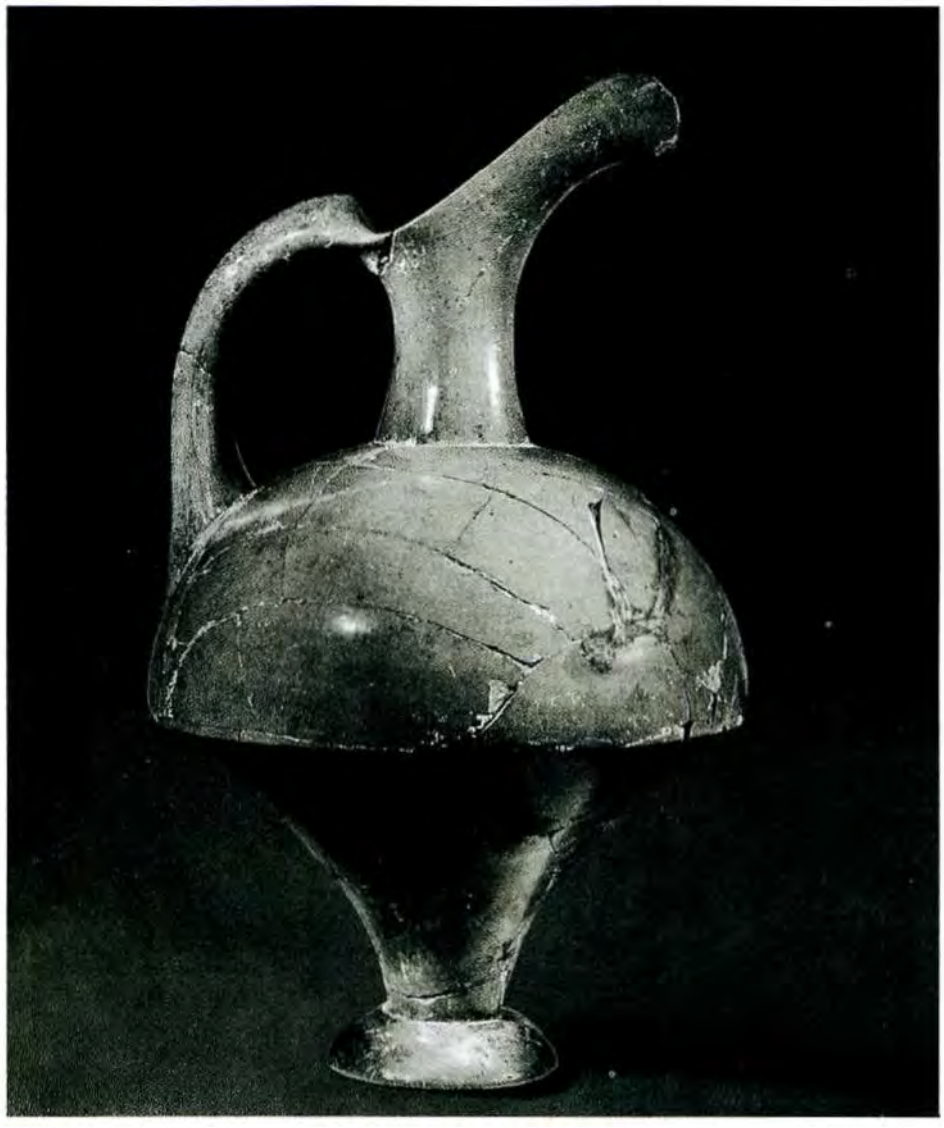
Çömlekçilik/ Keramik Sanatı

Kile şekil vermede ustalık ve beceri sahibi olduklarını, bize kadar ulaşan pişmiş toprak ürünleriyle kanıtlayan Hitit çömlekçilerinin de, diğer sanat dallarında olduğu gibi, saraya ya da tapınaklara bağlı personel arasında yer aldığı yazıtlardan bilinmektedir. Keramik ustaları "tapınak personeli" olarak, Sümerce bir ideogramla, erkek personel arasında sayılmaktadır (LÚ QA_4. BUR. NA, Akadca LÚ*paḫarum*. bk. Müller-Karpe 1988, s. 85).

Eski Hitit Krallık Dönemi'nin keramik sanatı ustaları bir evvelki çağın keramik biçimlerine bir oranda sadık kalmışlarsa da, yaratıcı dürtüleriyle son derece yetkin ve gözalıcı formlar üretmiş, böylece Hitit uygarlığının en dikkat çekici buluntularını oluşturmuşlardır. Genelinde keramik torna yapımı, monokrom, et kırmızısı veya açık kahverengi ve parlak açkılıdır. Kap formları arasında en çok rastlanan gaga ağızlı testilerdir. Bunların bir kısmı omurgalıdır (res. 24). Alacahöyük örneklerinde ise ince-uzun gövdeli, yüksek ayaklı biçimleri görülür. Gaga biçimli akıtacak/emzik çeşitli kap türlerine uygulanmıştır: gaga ağızlı çaydanlık tipi kap, gaga ağızlı tek kulplu maşrapa, gaga ağızlı ince gövdeli testi (Amasya-İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi), tek kulplu pitoslar. Silindirik akıtacaklı çaydanlıkların bazılarında kulba takılmış, tas biçimi kapaklar görülür (Alişar).

Eski Hitit Çağı testilerinin bir başka tipi de yuvarlak ağızlı, uzun boyunlu, şişkin karınlı, yuvarlak dipli, boyundan omuz üzerine oturtulmuş dikey kulplu olanlardır. Bu dönemin özgün formları arasında, kantaros biçimi kaplar, tek veya çok kulplu uzun boyunlu mataralar (gövdesi boyalılar Alacahöyük: konsantrik daireler ve radial hatlar), gaga ağızlı halka gövdeli kaplar, kol ve el biçimli buhur kapları ve beyaza bakan yeşilimsi açkılı zemini olan yuvarlak gövdeli, yumuşak çizgilerle biçimlendirilmiş çift dikey kulplu, geniş ağızlı, uzun boyunlu Alişar kökenli çömlek dikkati çeken örnekleri oluşturmaktadır.

Hitit keramiğinin en yetkin ve çeşitli formları Boğazköy'de gün ışığına çıkarıldığı gibi, Eski Hitit Krallık Çağı keramiğine Alişar, Alaca Höyük, Eskiyapar (yayınlanmamış, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde), İnandıktepe,



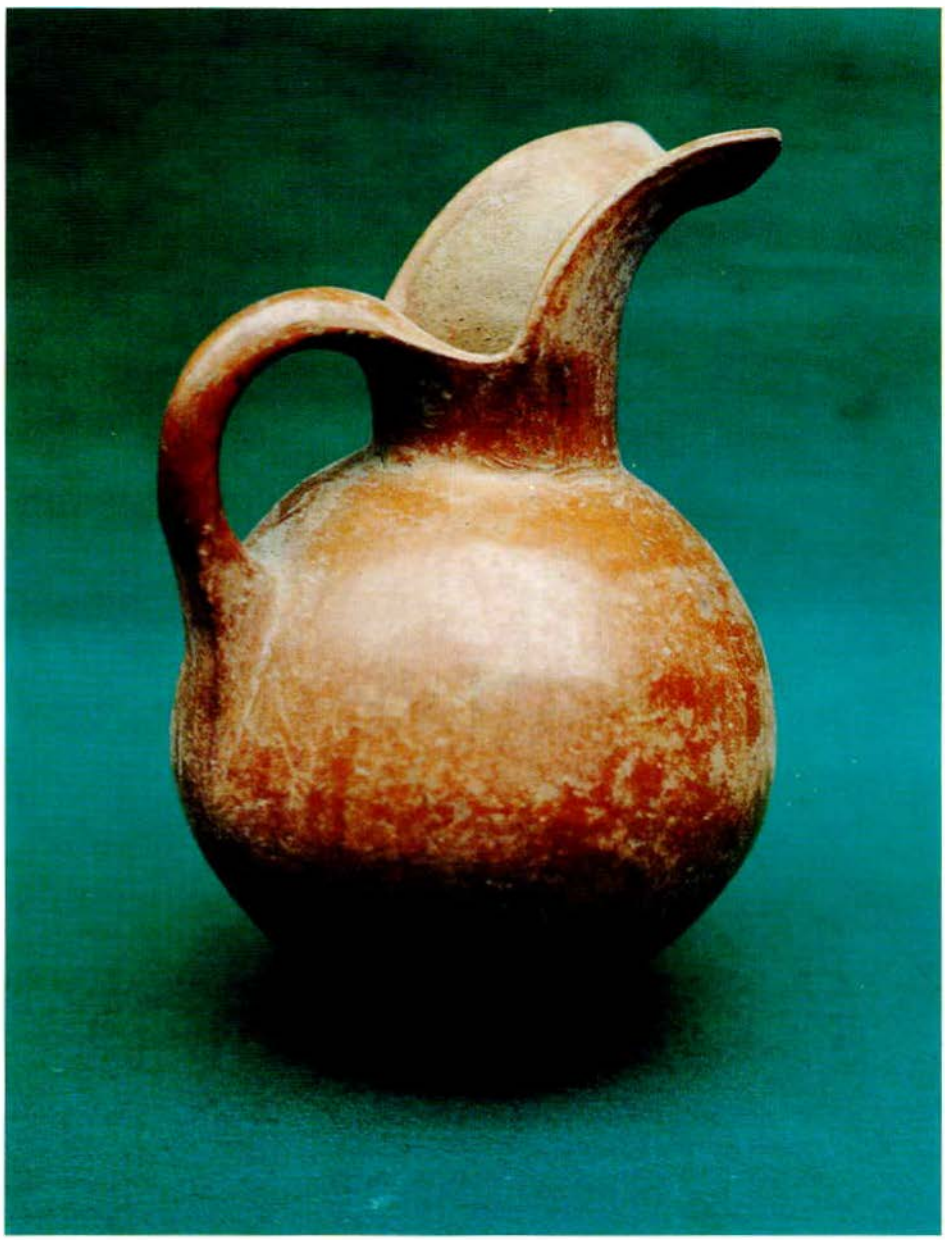
24

24 *Boğazköy, gaga ağızlı testi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

Maşat Höyük, Mersin, Tarsus, Keban Bölgesi, Karakaya ve Aşağı Fırat Havzası kurtarma kazılarının adı geçen dönemin keramik malzemeleri arasında türlü çeşitlemelerle tesadüf edilmektedir (res. 25-36).

Son yılların Hitit başkenti kazılarında çok özgün biçimlerde, olası kült kapları bulunmuştur. Bunlardan biri **"Röhrengefäs" (25,7 sm.) borulardan meydana getirilmiş, ağız kısmı etrafında karşılıklı çıplak insan (tanrı ?) figürleri ve aslan başlarıyla bezenmiştir.** Bu özgün örnek, çömlekçi ustalarının p.t. heykelcik ve kap biçimi yaratmadaki ustalıklarının en yetkin kanıtlarından biridir. Bu buluntular arasında, gaga ağızı ve kulbu eksik bir testinin karın kısmı, maden kapları taklit eden bir biçimde yivlerle, oluk şeklinde bezenmiştir. Anımsadığımız bu kap türlerinin günlük kap kacaktan çok farklı olduğu belirgindir.

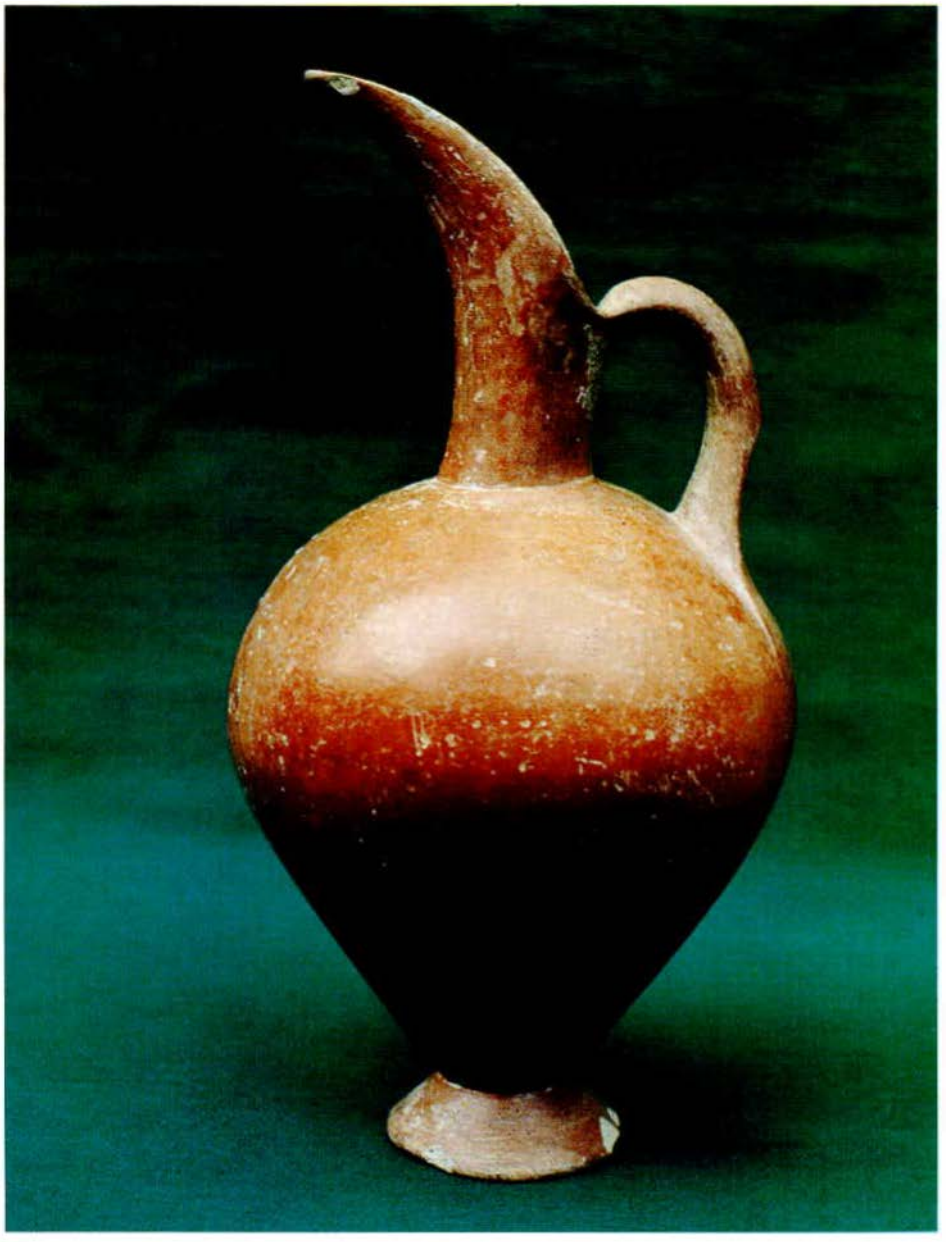
Hitit kazıları arasında, keramik repertuarına katkılarda bulunan Yanarlar (Afyon, Seydişehir) mezarlığının son derece ilgi çekici kaplarını da burada anımsamak yerinde olacaktır. Bu mezarlık yeri, Batı Anadolu'yu Orta Anado-



25

25 *Amasya, gaga ağızlı testi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

lu'ya bağlayan bölgede, konumuz olan ikinci bin yılının ilk yarısına ait bir Hitit mezarlığıdır. Kaz Dağı'nın batı yamaçlarında bir sırt üzerine kurulmuş olan mezarlıkta, iskeletler 80-150 sm. boyunda küpler içinde bulunmuştur. Yanlarında gün ışığına çıkarılan ölü hediyesi olarak sunulmuş kap formları dikkat çekici testileri içermektedir. Adı geçenleri şöyle sıralayabiliriz: Yonca ağızlı testiler; iki, üç veya dört yapraklı olup, ağızdan omurgalı gövdeye inen tek kulpludur ve ölü hediyesi kapları arasında çoğunluğu oluştururlar. Yine gövde üzerinde omurgası olan, sepet kulplu çaydanlık (tek örnek). Yuvarlak ağızlı testiler; boyun ve gövdeleri yivlerle bezenmiş olanlarda boyun ve gövde üzerinde yuvarlak düğme biçimi bezek yer alır. İbrikler: emzikleri yüksek kulbun yan tarafındadır; yüksek ayaklı olanlar da vardır. Yanarlar mezarlığının en seçkin örneği, kırmızı astarlı, parlak açkılı, ince boyunlu, şişkin karnı üzerinde bir



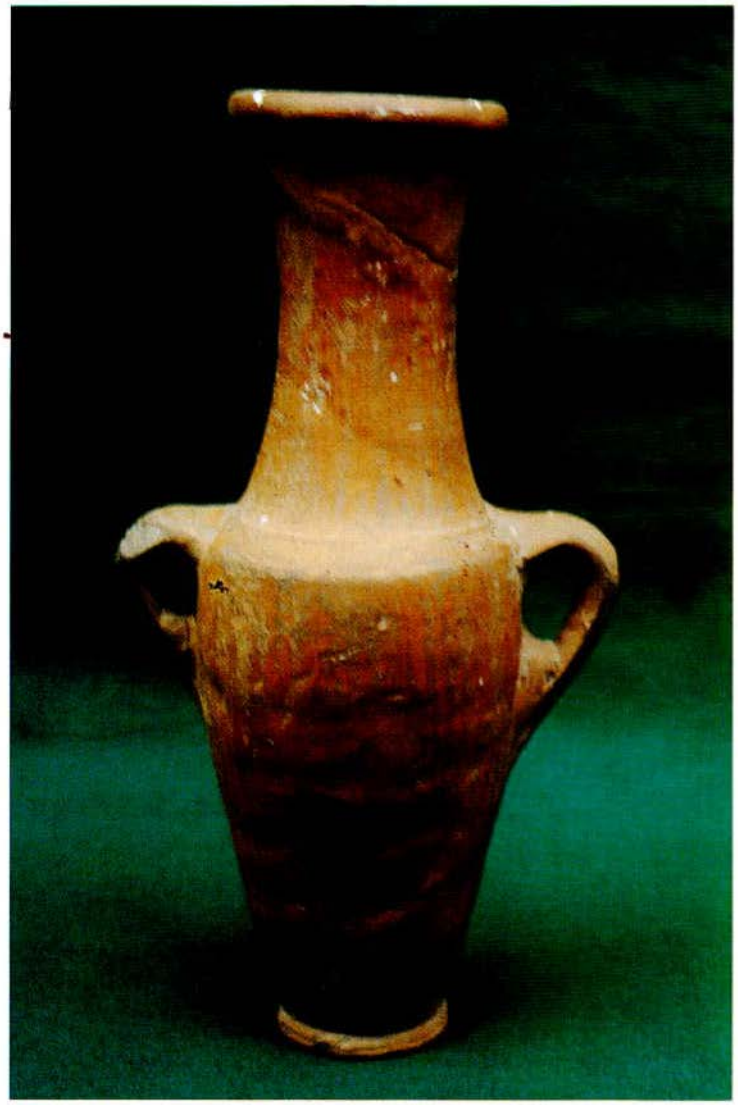
26

26 *Boğazköy, gaga ağızlı testi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

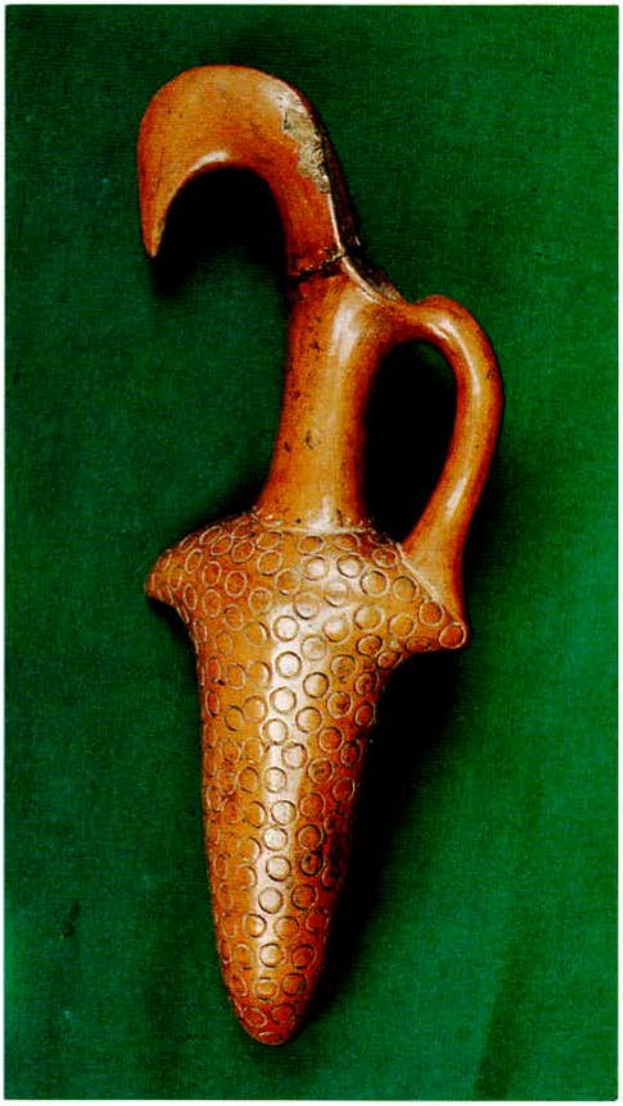
omurgası olan, halka dipli testi veya ibriktir (yükseklik 21,6 sm., genişlik 18 sm.). Omuz üzerinde üç sıra yiv görülür, buradan yüksek bir kulp omuzu karın omurgasına bağlamıştır. Kulbun yan tarafındaki emziğin ucu kıvrıktır. Bu kulbun karşısındaki ikinci emzik stilize antilop başı ve uzun boynuzları çizik bezekle dekore edilmiş ve karın omurgasına bağlanmıştır. Yanarlar mezarlığında bulunmuş olan iki kulplu vazolar üzerinde yivli bezeme ve gövde üzerinde keskin omurga, adı geçen kulpların çoğunluğunda izlenir (bk. Emre 1978, 131, 34, şek. 98, lev. XXXVII).

Adı geçen mezarlıkta bulunmuş olan çanaklar ise, alelâde kaplar sırasından dikkati çekmeyen malları oluşturmaktadır. Yanarlar keramiği çarkta yapılmıştır ve Eski Hitit Dönemi keramiğinde uygulanan astarlama, boya banyo ve parlak açkılama gözlenir. Bezemede yatay yivler, kabartma şeritler ve düğmeye

benzeyen ögeler kullanılmıştır. Keramik biçimlerinin hemen hepsinde görülen gövde üzerindeki keskin omurga, kapların ortak özellikleridir. Ölü hediyesi olarak yonca ağızlı testiler çoğunluğu oluşturmaktadır. Yanarlar mezarlığının kapları bu bölgenin 3. binyılı keramik geleneklerinden ve maden kaplardan da esin taşımaktadır. Ayrıca, Orta Anadolu Eski Hitit Krallık Çağı'nın Hititli ögelerini de belirgin bir şekilde ortaya koymaktadırlar. Bu keramik, Anadolu'nun M.Ö. 2. binyılına ait başlıca kap formlarını da bölgeye özgün ayrıntılarıyla, yerel keramik sanatı çerçevesi içinde yansıtmaktadır. Örneğin, uzunca boyunlu,



27



28

emziği kulbun yan tarafındaki ibrikler; kulbunun karşısında antilop başlı ikinci bir emziği olan baş yapıt niteliğindeki ibrik (res. için bk. ay. es. res. 98, lev. XXXVII 3a-b). Yuvarlak ağızlı testilerde, boyunla omuz bağlantısı bir yiv veya kabartma band ile belirtilmiş, boyun, omuz, omurgalı karın üzerinde yivlerden oluşan bezeme ve boyunda, kulbun iki yanında, göğüste düğmesi olanlar ünik, Afyon bölgesine özgü formlardır (bk. ay. es., şek.: 84-86,96-97).

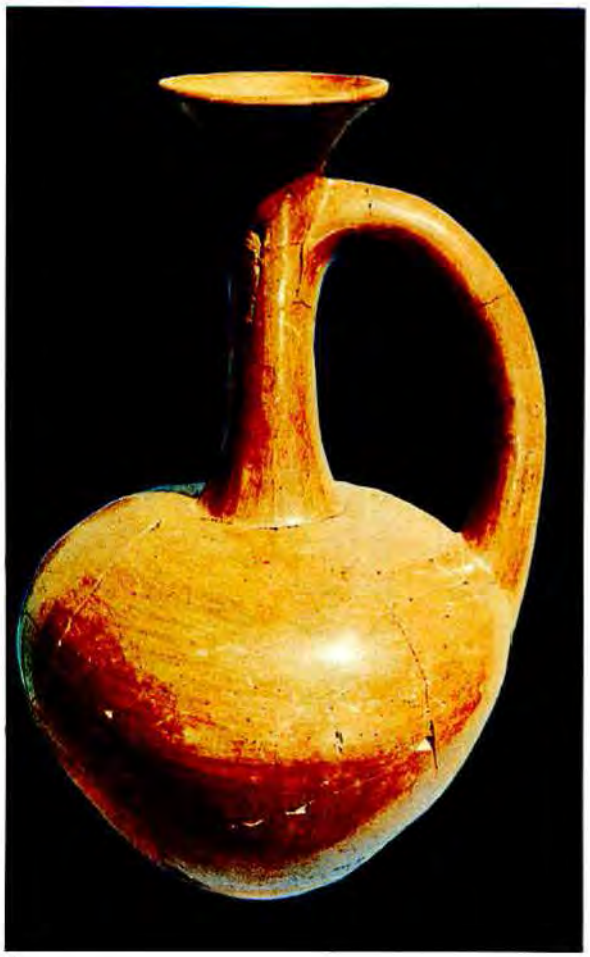
Bilinen diğer Hitit mezarlıklarında **Gordion ve Ilıca**'da keramik türü ölü hediyeleri fakirdir. **Gordion**'da çok seçkin olmayan ölü hediyeleri, pişmiş toprak kaplar küp mezarların içine bırakılmıştır. Bunların arasında dört yapraklı yonca ağızlı, tek kulplu maşrapa; uzun emzikli, yüksekçe ayaklı, omurgalı gövde üzerinde dikey kulplu maşrapa; kulp kısmı olmayan çaydanlık, Eski Hitit Dönemi'nin erken evresinden tanınan kap biçimleri olup, Hitit keramiğinin Sakarya vadisindeki yerel biçemini temsil etmektedir (M. Mellink, mezarlığı M.Ö. 19.-16. yy.'a tarihlenmektedir. krş. Mellink 1956, s. 57).

29

27 Boğazköy, uzun boyunlu çömlek. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.
28 Tokat, gaga ağızlı, kanca biçimi gövdeli testi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.
29 Tokat, gaga ağızlı, halka gövdeli testi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

Ilıca (Ankara-Ayaş) mezarlığının "B" evresindeki yakma/crémation mezarlarda, yakılmış ölülerin kalıntıları ve küllerinin konulduğu kaplar gaga ağızlı küp-testi biçimindedir. Ölü hediyesi yok denecek kadar azdır. Çanak, maşrapa ve çaydanlık tipi kapların benzerleri Alaca Höyük, Alişar ve Boğazköy kazılarından bilinmektedir (bk. Orthmann 1967, s. 61; krş. lev. 17, 12-15. "B" evresini 16. yy.'a tarihlemektedir).

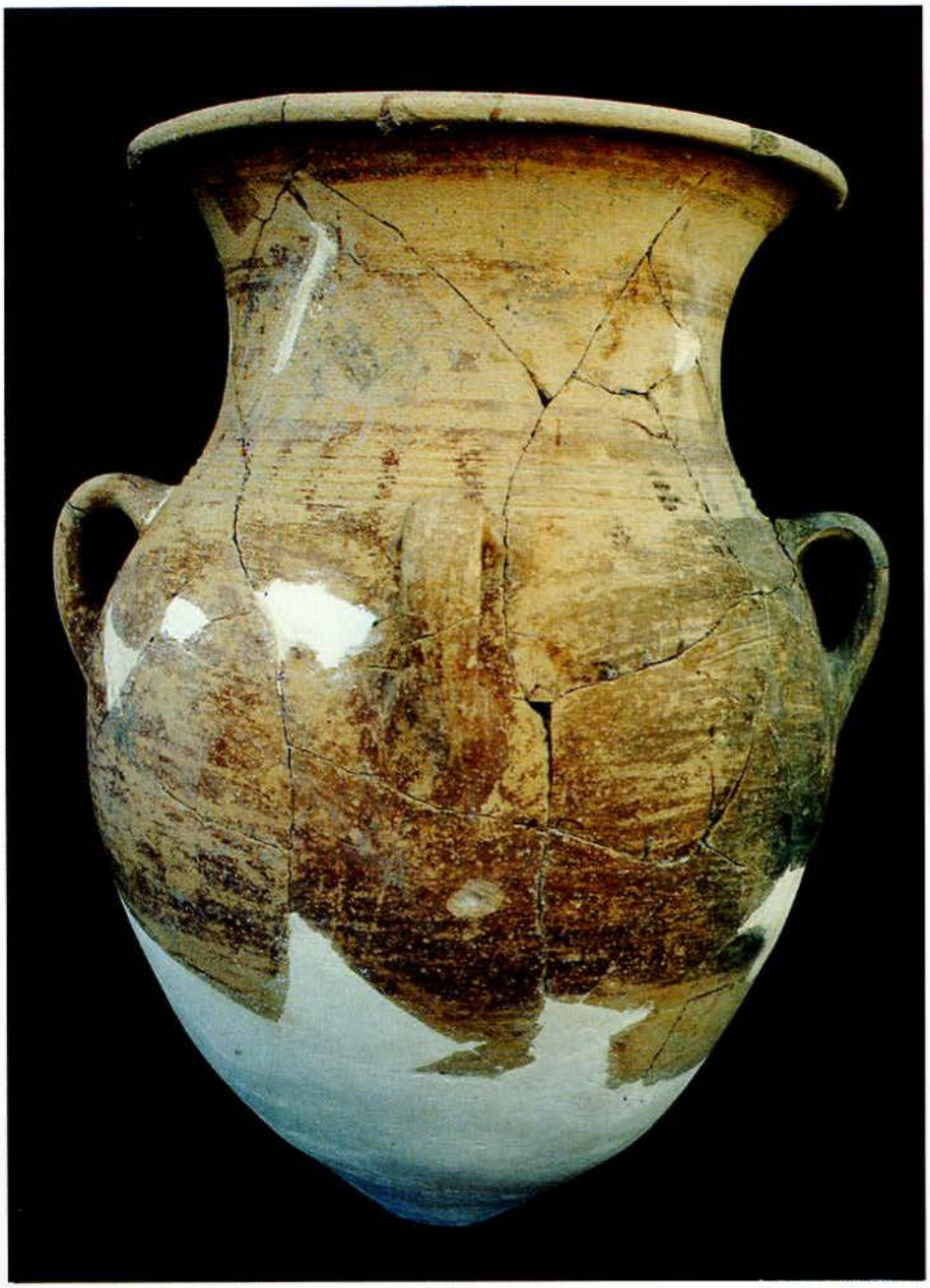
30-31-32



33

34-35

30 Alaca Höyük, tek kulplu matara. Alaca Höyük Müzesi.
31 Alaca Höyük, üç kulplu matara. Alaca Höyük Müzesi.
32 Boğaköy/Büyükkale, boya bezekli matara. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.
33 Eskiyapar, ince boyunlu şişkin gövdeli testi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.
34 Eskiyapar, boya bezekli matara. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.
35 Alaca Höyük, boya bezekli matara. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.



36

36 *İmikuşağı, büyük küp/pitos. Elazığ Müzesi.*

Rölyefli Keramik

Eski Hitit Krallık Çağı'mn keramik buluntuları içinde yer alan **rölyefli keramik** ürünleriyle kile şekil vermede üstün yeteneklerini, müzelerimizi süsleyen zengin Hitit kap repartuarıyla günümüze aktaran keramik sanatçıları, sanatsal işlevlerinin doruğunu kanıtlamaktadır. Genellikle monokrom, et veya toprak kırmızısı renginin ve parlak açkının egemen olduğu kaplar, teknik ve biçim yönünden Eski Krallık Dönemi'nin özgün tiplerini göstermektedir. Rölyefli kaplar da bütün Hitit keramiği gibi tornada yapılmıştır. İstenilen şekil (genelinde geniş ağızlı, uzun boyunlu, dikey kulplu kült-amforası) verildikten sonra kabın

37

yüzeyi yatay bölümlere ayrılmakta ve tasarlanan konunun figürleri anahatlarıyla, kompozisyon alanına kil hamurdan parçalar halinde uygulanmaktadır. Daha sonra ayrıntılar ince ince işleniyordu. Kabın kendi gövdesinden dışarı çekilmiş figür örnekleri çok azdır.

Bu türe giren kült vazolarının baş yapıt niteliğini taşıyan örnekleri, Hititler'in başkenti Hattuša'dan çok, daha küçük, çoğunun Hititçe adlarını henüz bilme-

38

diğimiz olası kült merkezlerinde gün ışığına çıkarılmıştır. Bunlar arasında **Bitik, İnandık** ve **Eskiyapar** kült amforaları en çarpıcı örnekler olarak tanınmaktadır (adı geçen yapıtlar Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir).

Bu türün arasında **Bitik Höyük**'de köylüler tarafından tesadüfen bulunan büyük boy bir amforaya ait rölyefli parçalar, kabın boyun ve gövdesine ait o-

37 Bitik, kült amforası, üst frizde "kutsal evlenme" sahnesi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

38 Bitik amforasından ayrıntı: Kutsal evlenme sahnesi.

lup, biçimini saptamağa yeterli olmuştur (res. 37-38). Vazo toprak rengine bakan kırmızı ve çok iyi açkılıdır. Kabartmalarda krem rengi ve ince hatlarda ise soluk siyah kullanılmıştır. Kabın gövdesi frizlere ayrılmış, bunlar arasında geometrik bezekli ağ motifi bantlar yapılmıştır. İstifleme belli alanlarda, yani frizlerde yer alır. Bu kaplarda açık alanda figürler işlenmemiştir. Olası, dinsel (belki mitolojik ?) bir konunun naratif-öyküsel/anlatımcı bir biçemle türlü sahneleri betimlenmiştir. Figürler arasında insanlar, kadınlar ve erkeklerden oluşur. Bitik vazosunun/kült amforasının üç frizinin en altındakinde, karşı karşıya iki erkek başı ve ellerindeki nesneden kalan kısım mızrağı anımsatır. Olası bir silah-dansından figürlerdir. Mızraklı *pseudo-savaş sahneleri* dinsel yazıtlardan biliniyor (krş. Goetze 1956, s. 163, n. 6).

Orta frizde beş erkek figürü kalmıştır. Olası bir kült prosesyonunun/alayının erkek figürlerinden, sol tarafta hediye veya kurban taşıyan iki erkek betimi sağlam kalmıştır. Bunlar yiyecek ve içki taşımaktadırlar. En sağdaki betimin baş kısmı ve taşıdığı nesneden kalan parçalara göre, çok telli harp taşıyan bir müzisyen olmalıdır (bk. aşağıda İnandık vazosu, res. 40). Aynı frizde dikey kulbun sonundaki betim ise olası bir tapınma pozisyonunu gösteriyordu. Bütün bir frizin bir sahneyi canlandırdığı, herhalde İnandık vazosunu benzer betimle açıklanmalıdır.

En üstteki frizde de, sundurmalı bir yapının (tapınak veya saray pavyonu) mimarlık özellikleri dikkati çekmektedir. Yapının kerpiç konstrüksiyonu açıklı ve koyulu bezenmiş yassı, yatay birimlerle (kerpiç blokları) belirtilmiştir. Sundurma, ahşap balkon ve balkonu taşıyan ahşap direk farklı bir resim anlayışıyla ayrıntılı işlenmiştir (balkon korkulukları için krş. Acem Höyük banyo kabı, lev. 60 ve Boğazköy'de bulunmuş p.t. kepenk örnekleri. bk. Darga 1985, lev. 62 b-c). Bu sundurma altında, alçak iskemlelerde oturan, solda erkek, sağda bir kadın, olası kutsal bir çift betimlenmiştir. Kadının iskemlesinin kübik, dikdörtgen bir blok formunda, arkalıksız olduğu belirgindir. Uzun elbise giymiş erkeğin sol elinde bir içki kupası görülür; sağ eliyle yine baştan aşağıya uzun bir örtüye bürünmüş kadının yüzünü açmaktadır. Sağda direğin arkasında oturanlara oranla büyük boy gösterilmiş bir kadının alt kısmı vardır. Yıllar önce, çok yerinde bir görüşle, E. Akurgal bu sahneyi *"Hieros Gamos/Kutsal Evlenme"* olarak yorumlamıştı. Daha sonra bulunan, aşağıda sunduğumuz İnandıktepe vazosu bu yorumun doğruluğunu kanıtlamıştır. Böylece, Bitik ve İnandık rölyefli vazolarında esas temayı/ana konuyu, içinde bir kutsal evlenmenin yer aldığı bir kült töreni, kült bayramı oluşturmaktadır (Hitit yazıtlarından veliahdın baş rolü aldığı EZEN *haššumaš* akla gelmektedir,bk. CTH 633). Bitik vazosunun figürlerinde gözlenen ortak biçem ve bezeme özelliği hiç değişmemektedir. Erkek figürleri, ince görünümlü, uzun bacaklıdır. Yürür pozisyonda gösterilmiş erkek betimlerinin bir kısmının başları, bacakları ve ayakları profilden işlenmiştir. İnsan gövdeleri profilden olduğu gibi cepheden de işlenmiştir; gözler ise cepheden çizilmiştir. Başlarında Hitit tipinin özgün profili yüze egemen burun, içeri çekik ağız ve çene, bacaklarda oldukça dolgun baldırlar, dizlerin küçük dairelerle gösterilmesi çağının biçem özellikleridir (res. 37). Kadın figürleri tam profil şekillendirilmiştir. Bu tür kült kaplarının toprak kırmızısı yüzeyi üzerinde, frizleri ayıran bantlardaki ince eğik çizgilerde, sivri uçlu ayakkabıların bağlarında siyah, insan figürlerinin giysi ve kısa konçlu ayakkabılarında krem beyaz kullanılmıştır. Erkeklerin ve kadınların yüzleri, elleri, bacakları, çoğunluk taşıdıkları eşya türleri, kabın yüzeyinin rengindedir.

Kanımızca, kült bayramlarının akışını oldukça durağan bir betimleme ile canlandıran, öyküsel biçemin ortaya çıktığı rölyefli keramikte dikkati çeken, çağının Mısır resim sanatında gözlenen, insan figürüne biçim verme, şekillen-

39 *İnandıktepe kült amforası, çalgıcılar ve simak çevresinde libasyon töreni.*
40 *İnandıktepe kült amforası, üst frizde iki akrobat, alt frizde çalgıcılar.* (Arka sayfada)
41 *İnandıktepe kült amforası, üst frizde "kutsal evlenme sahnesi". Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.* (Arka sayfada)

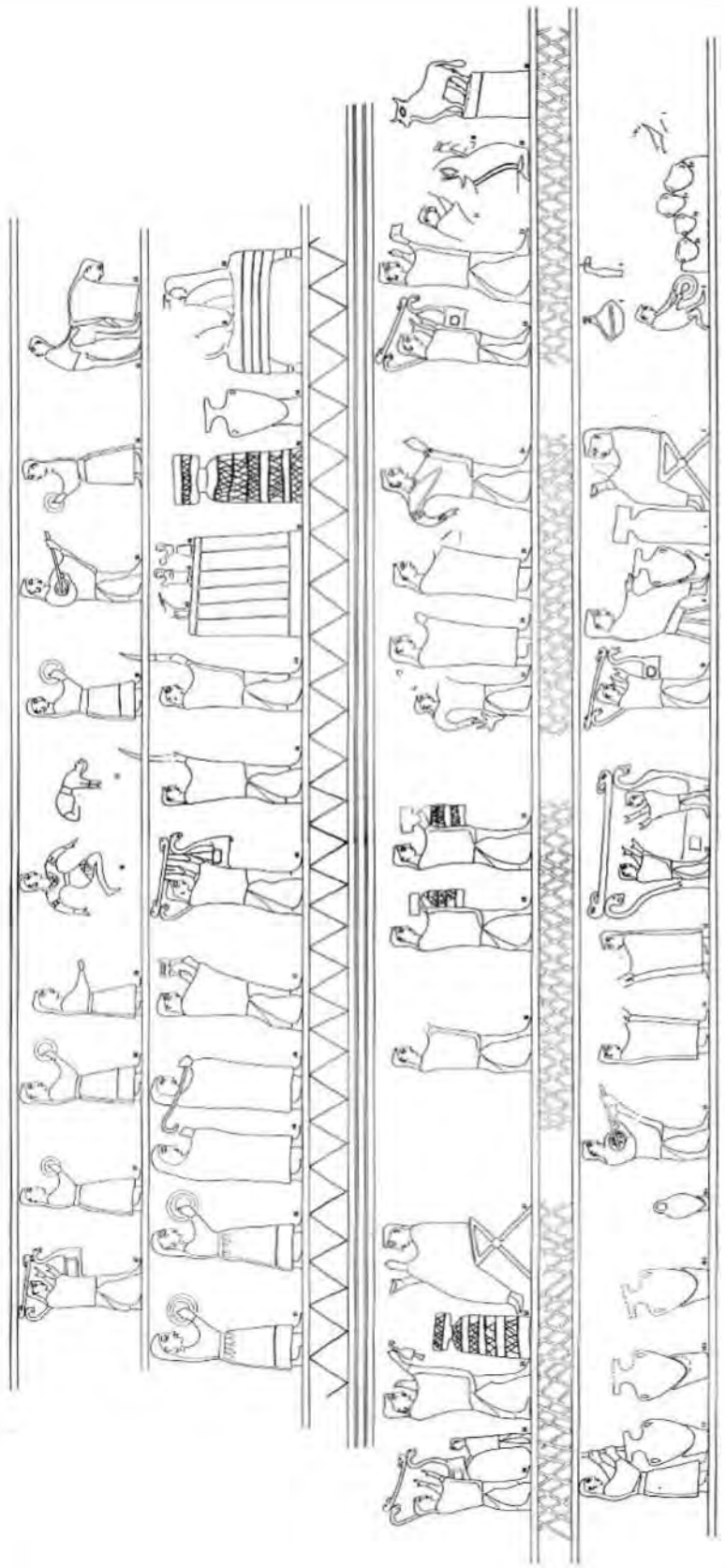
lup, biçimini saptamağa yeterli olmuştur (res. 37-38). Vazo toprak rengine bakan kırmızı ve çok iyi açkılıdır. Kabartmalarda krem rengi ve ince hatlarda ise soluk siyah kullanılmıştır. Kabın gövdesi frizlere ayrılmış, bunlar arasında geometrik bezekli ağ motifi bantlar yapılmıştır. İstifleme belli alanlarda, yani frizlerde yer alır. Bu kaplarda açık alanda figürler işlenmemiştir. Olası, dinsel (belki mitolojik ?) bir konunun naratif-öyküsel/anlatımcı bir biçemle türlü sahneleri betimlenmiştir. Figürler arasında insanlar, kadınlar ve erkeklerden oluşur. Bitik vazosunun/kült amforasının üç frizinin en altındakinde, karşı karşıya iki erkek başı ve ellerindeki nesneden kalan kısım mızrağı anımsatır. Olası bir silah dansından figürlerdir. Mızraklı *pseudo-savaş sahneleri* dinsel yazıtlardan biliniyor (krş. Goetze 1956, s. 163, n. 6).

Orta frizde beş erkek figürü kalmıştır. Olası bir kült prosesyonunun/alayının erkek figürlerinden, sol tarafta hediye veya kurban taşıyan iki erkek betimi sağlam kalmıştır. Bunlar yiyecek ve içki taşımaktadırlar. En sağdaki betimin baş kısmı ve taşıdığı nesneden kalan parçalara göre, çok telli harp taşıyan bir müzisyen olmalıdır (bk. aşağıda İnandık vazosu, res. 40). Aynı frizde dikey kulbun sonundaki betim ise olası bir tapınma pozisyonunu gösteriyordu. Bütün bir frizin bir sahneyi canlandırdığı, herhalde İnandık vazosunu benzer betimle açıklanmalıdır.

En üstteki frizde de, sundurmalı bir yapının (tapınak veya saray pavyonu) mimarlık özellikleri dikkati çekmektedir. Yapının kerpiç konstrüksiyonu açıklı ve koyulu bezenmiş yassı, yatay birimlerle (kerpiç blokları) belirtilmiştir. Sundurma, ahşap balkon ve balkonu taşıyan ahşap direk farklı bir resim anlayışıyla ayrıntılı işlenmiştir (balkon korkulukları için krş. Acem Höyük banyo kabı, lev. 60 ve Boğazköy'de bulunmuş p.t. kepenk örnekleri. bk. Darga 1985, lev. 62 b-c). Bu sundurma altında, alçak iskemlelerde oturan, solda erkek, sağda bir kadın, olası kutsal bir çift betimlenmiştir. Kadının iskemlesinin kübik, dikdörtgen bir blok formunda, arkalıksız olduğu belirgindir. Uzun elbise giymiş erkeğin sol elinde bir içki kupası görülür; sağ eliyle yine baştan aşağıya uzun bir örtüye bürünmüş kadının yüzünü açmaktadır. Sağda direğin arkasında oturanlara oranla büyük boy gösterilmiş bir kadının alt kısmı vardır. Yıllar önce, çok yerinde bir görüşle, E. Akurgal bu sahneyi *"Hieros Gamos/Kutsal Evlenme"* olarak yorumlamıştı. Daha sonra bulunan, aşağıda sunduğumuz İnandıktepe vazosu bu yorumun doğruluğunu kanıtlamıştır. Böylece, Bitik ve İnandık rölyefli vazolarında esas temayı/ana konuyu, içinde bir kutsal evlenmenin yer aldığı bir kült töreni, kült bayramı oluşturmaktadır (Hitit yazıtlarından veliahdın baş rolü aldığı EZEN *haššumaš*akla gelmektedir,bk. CTH 633). Bitik vazosunun figürlerinde gözlenen ortak biçem ve bezeme özelliği hiç değişmemektedir. Erkek figürleri, ince görünümlü, uzun bacaklıdır. Yürür pozisyonda gösterilmiş erkek betimlerinin bir kısmının başları, bacakları ve ayakları profilden işlenmiştir. İnsan gövdeleri profilden olduğu gibi cepheden de işlenmiştir; gözler ise cepheden çizilmiştir. Başlarında Hitit tipinin özgün profili yüze egemen burun, içeri çekik ağız ve çene, bacaklarda oldukça dolgun baldırlar, dizlerin küçük dairelerle gösterilmesi çağının biçem özellikleridir (res. 37). Kadın figürleri tam profil şekillendirilmiştir. Bu tür kült kaplarının toprak kırmızısı yüzeyi üzerinde, frizleri ayıran bantlardaki ince eğik çizgilerde, sivri uçlu ayakkabıların bağlarında siyah, insan figürlerinin giysi ve kısa konçlu ayakkabılarında krem beyaz kullanılmıştır. Erkeklerin ve kadınların yüzleri, elleri, bacakları, çoğunluk taşıdıkları eşya türleri, kabın yüzeyinin rengindedir.

Kanımızca, kült bayramlarının akışını oldukça durağan bir betimleme ile canlandıran, öyküsel biçemin ortaya çıktığı rölyefli keramikte dikkati çeken, çağının Mısır resim sanatında gözlenen, insan figürüne biçim verme, şekillen-

39 *İnandıktepe kült amforası, çalgıcılar ve sunak çevresinde libasyon töreni.*
40 *İnandıktepe kült amforası, üst frizde iki akrobat, alt frizde çalgıcılar.* (Aynı sayfada)
41 *İnandıktepe kült amforası, üst frizde "kutsal evlenme salnesi". Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.* (Aynı sayfada)

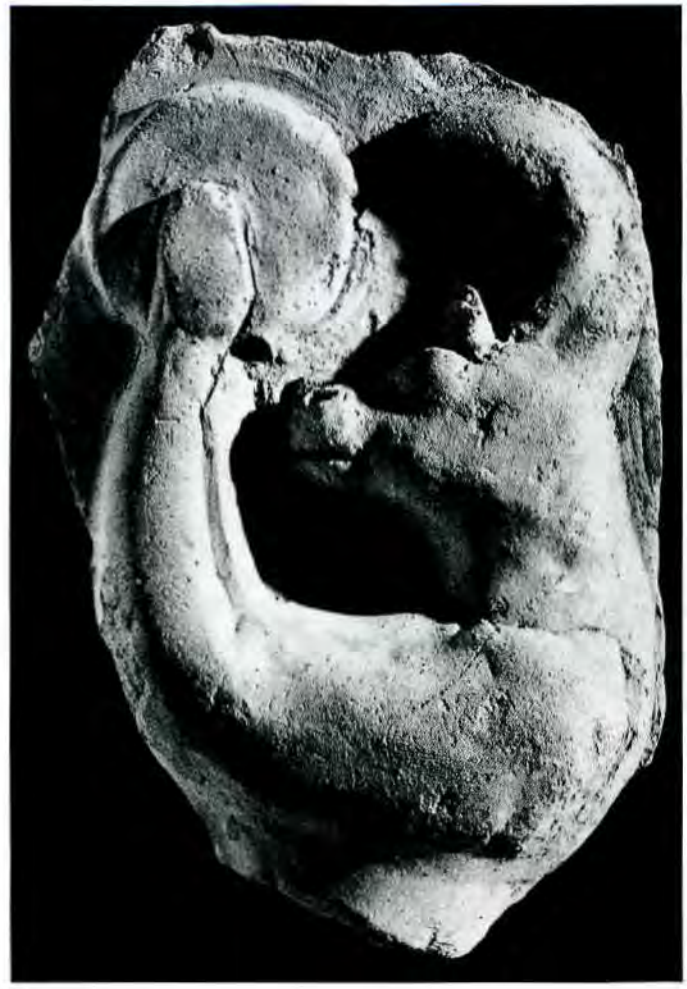


42

42 İnandıktepe kült amforası, desen/çizim.

dirme özelliğinin ortaya çıkmasıdır (baş profilden, gözler ve beden cepheden, bacaklar, ayaklar profil çizim gibi). Mısır kabartmalarına benzeyen vücut betimlemelerinde, ayakta duran veya yürüyen figürlerin bedenlerinin de bazı örneklerde profilden çizilmiş olmaları gibi (res.40). Eski Hitit Krallık Çağı yapıtlarında gözlenen bu biçem özelliği, daha sonraki yüzyıllarda, Büyük Hitit Krallık Dönemi sanatının en tanınmış yapıtları, Alaca Höyük rölyeflerinde de kural gibi uygulanmıştır. Başka bir deyimle Hitit ikonografisi Eski Hitit Dönemi'nde oluşmuş ve sanatçılar, ustalar belli bir beceri düzeyine ulaşarak, Kaniš-Karum mühürleri içinde özgün bir yeri olan "Anadolu Grubu" mühürlerinde de açıkça

43



44

gözlendiği gibi, konularını betimlerken anlatımcı/öyküsel biçemi yaratmışlardır. Söz konusu kaplarda yeni bir estetik kavramın doğuşunu izlemekteyiz. Bu doğuşta kuşkusuz, güneyden Orta Anadolu'ya sızan sanat akımlarının ve komşu bölgelerin sanat biçemlerinin etkileri yadsınamaz.

Kült *amforaları*, kap biçimi olarak Eski Anadolu Hitit özelliğini göstermektedir. Kap yüzeylerinin frizlere ayrılarak, konunun bu alan içinde betimlenmesi Eski Doğu-Mezopotamya özelliğidir. En iyi bilinen örnek ve de en erken olanı, Sümerler'in yaratıcılığının ürünü olan alabaster "Uruk vazosu"dur. Bu vazo

43 *Boğazköy, aralık rölyefli vazodan bir parça. Boğazköy Müzesi.*
44 *Boğazköy, boğa adam rölyefli bir vazodan parça. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

üzerinde de "Hieros Gamos" frizler içinde betimlenmiştir (krş. 1 m. boyutunda, İnanna Tapınağı, Cemdet-Nasr çağı, M. Ö. 3000, bk. Moorgat 1967, res. 19-21; Nippur, İnanna Tapınağı'nda Er Hanedan çağına, M.Ö. 2600'e tarihlenen kült vazosu üzerindeki çıplak tanrıça betimi de anmsanmağa değer; bu sonuncu da figürler kabın gövdesi üzerinde, açık kompozisyon alanında çizik bezek betimlenmiştir).

Bitik vazosunun bulunuşundan yıllar sonra İnandıktepe'de (Çankırı), (yine tesadüfen, karayolu açılırken adı geçen höyüğün yarısının tahribi sırasında; daha sonra aynı yerde R. Temizer ve arkadaşları sistemli bir kazı yapmıştır) rölyefli bir kült *amforası* şehrin tapınağının bir odasında bulunmuştur (res. 39-41, çizim 42). Dört dikey kulplu büyük kült kabının yüzeyi toprak kırmızısı ren-

45

46

45 *Selimli vazosundan avcı ve geyikler. New York, Norbert Schimmel koleksiyonu.*

46 *Boğazköy, dağ keçili rölyefli vazodan bir parça. Boğazköy Müzesi.*

ginde ve açkılıdır. Vazonun yuvarlatılmış alt kısmından başlayarak dört friz gözlenmektedir. Bunlardan ikisi gövde, ikisi boyun üzerindedir. Kırmızı zemin üzerine kabartma figürler ve bazı detaylar krem rengine boyanmıştır. Frizleri ayıran yatay bantlar da aynen Bitik vazosunda olduğu gibi soluk siyah boya ile çizgi bezemeler görülür. İnandık vazosunda da öyküsel/anlatımcı biçemde *"Hieros Gamos-Kutsal Evlenme"* törenine ait bir takım ritüel sahneler, şenlikler betimlenmiştir. En üssteki frizde evlenen çift (olası tanrısal veya kralsal bir çift) çevresi, rahipler ve rahibeler, müzisyenler, özellikle tek erkeğin taşıdığı küçük harpler ve iki erkeğin taşıdığı kuğu başlı çok telli büyük harp dikkati çekmektedir. Tören hazırlığı yapanların taşıdığı sunaklar, tipik Hitit sunak biçimi olup Eski Hitit Dönemi'nin mühür betimlerinden de tanınmaktadır (Bu sunak formu Büyük Hitit Krallık Çağı'nın betimleri ve arkeolojik malzemesi arasında da klâsikleşmiş bir tipi oluşturacaktır; örneğin Fraktin kabartması (Kayseri) ve Emirgazi sunağı (İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndedir). Eşya betimleri arasında gelinin oturduğu divan, en üstteki friz ve alttaki yemek sahnesindeki X bacaklı iskemleler de Hitit mobilyası hakkında bilgi verir.

Burada bir kült şenliği/kült bayramı betimlendiğine göre, kurban töreni de

konunun içinde yer alınakta; sıvı kurban akıtılmakta ve boğa kesilmektedir. Bitik vazosunda gördüğünüz gibi, İnandık vazosunun boyun üzerindeki frizinde dikdörtgen, kırmızı ve krem rengi boya ile kerpiç duvarlarının belirtildiği kütlesel betim, olası küçük bir tapınaktır. Krem rengine boyanmış düz damın üzerinde üç şahıs gösterilmiştir. Hitit ritüel yazıtlarından, tapınakların ve tapınak portallerinin üzerinde "tanrıya" karşı duaların ve kült törenlerinin yapıldığını biliyoruz (bk. Darga 1985, s. 124-129).

İnandık kült kabının bulunduğu (Hititçe adının Hanhanna olduğu S. Alp tarafından saptandı) İnandıktepe'nin anıtsal tapınağında Hattušili I çağına ait bir tablet ortaya çıkarılmıştır. Böylece aynı biçem özellikleriyle betimlenen Bitik ve İnandık vazoları ve bu tür rölyefli keramik parçaları, Hattušili I çağının veya biraz daha geç M.Ö. 16. yy.'ın eserleridir.

Eski Hitit Dönemi'nin rölyefli kapları **Alişar, Alaca Höyük, Karahöyük (Elbistan)** kazılarında da meydana çıkarılmıştır. **Eskiyapar**'da tüm olarak gün ışığına çıkarılan hayvan rölyefli **"Vexier-gefäss"**-kült amforası ve Boğazköy kazılarının ürünü rölyefli vazolar, bu tür keramiğin içinde ayrı bir yeri, ayrı bir estetik düzeyi oluşturmaktadır. Eskiyapar kült kabının dışarı taşkın geniş ağız kenarı üzerinde bulunan dikdörtgen bir açıklıktan sıvı (kurban) dolduruluyor, ağız kenarının içindeki çepeçevre bir kanaldan ve ağzın iç tarafında bulunan plastik işlenmiş boğa başlarının ağzından bu sıvı, kabın içine akıyordu. Kabın omuzu üzerinde, başları plastik, oldukça natüralist bir biçemde işlenmiş, gövdesi üzerinde oturan dört tane boğa kabartması ve bunların arkasında da dört tane dikey kulp görülmektedir (bk. Boehmer 1983, s. 46, res. 37). Boğa rölyeflerinin arasındaki boş alan, noktalardan oluşan rozetlerle bezenmiştir. Böyle nokta bezekler, boğaların başlarında, kuyruklarında ve çömeldikleri kabartma şerit üzerinde de gözlenmektedir. Kulpların arasındaki karın üzerinde "Signe royal" işareti dikkati çeker (Boğazköy'de de bu biçim kaplar parçalar halinde bulunmuştur.)

Alişar kazılarında bulunmuş olan bir vazonun uzun boynu üzerine yüksek kabartma olarak çalışılmış, dikdörtgen bir kaide üzerinde, cepheden/frontal betimlenmiş bir erkek figürünün belden aşağısı görülmektedir (res. için bk. ay. es., res. 21a). Giyimli gösterilmiş figürden, dizleri açıkta bırakan kenarı bezemeli kısa eteklik ve ayaklarda süslü geniş ayakkabılar kalmıştır. Vazonun boynundaki diğer iki erkek figüründen birinin de **"en face"** gösterildiği anlaşılmaktadır. Bunlardan sağdakinin ayaklarının duruşundan, ortadaki kaide üzerindekine yönelmiş olduğu görülüyor. Atribüler eksik olmasına karşın, orta figürün bir tanrıyı betimlediği ve yandakilerin ise dua edenler olduğu olasıdır. Böylece burda bir adorasyon, kutsama sahnesi betimlenmiştir. İlginç olan, Eskiyapar ve Alişar vazolarının figürlerini işleyen ustaların, aynı figür üzerinde kabartma ile plastik işçiliğini birarada uygulamalarıdır. Ayrıca frontal, "en face" betimlerin şekillendirilmesinde, çömlekçi ustalarının eriştiği ustalık ve beceri bu vazolarda ifade edilmektedir. Hitit öncesi Anadolu'da keramik sanatında "en face" çalışılmış, betimler yapılmıştır: Örneğin, İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde bulunan, Kültepe kökenli bir küp parçası üzerinde, sakallı, olası çıplak erkek rölyefi, başındaki sivri başlıkla tanrısal bir betim olduğunu düşündürüyor.

Karahöyük (Elbistan) kazılarında gün ışığına çıkarılan, bu türü temsil eden bir parça üzerinde de cepheden bir boğa-adam rölyefinin üst kısmı bulunmuştur. Böylece Elbistan parçası, rölyefli vazolar üzerinde karışık varlıklarında betimlendiğini belgelemektedir. Naratif/anlatımcı biçemde, bir hayli canlı bir istifleme düzenini, çağının özgün bir estetik anlayışı ve el ustalığı ile sergileyen Bitik ve İnandık vazolarında, işlenen konuların profan-dünyevî olmayıp, daha

çok dinsel-mitolojik içerikli oldukları kabul edilmektedir. Adı geçen her iki kült vazosunda da, tanrısal simgelerle bezenmiş betimler belirgin değildir. Diğer bir deyimle, figürler arasında "Hitit Tanrı ikonografisi" görülmüyor. İnandık ve Bitik vazosunda gösterilmiş çiftlerin tanrılığını simgeleyen attribüler verilmemiştir. Acaba Bitik vazosunda, sundurma bir tapınağa mı ait? Evlenen çiftin, tanrıların temsilcisi "kral ve kraliçenin" olabileceği de akla gelmektedir.

Hititler'in başkenti Boğazköy-Hattuša'da, yıllardan beri sürdürülen kazılarda ilgi çekici konuların betimlediğini kısmen izlediğimiz rölyefli kap parçaları bulunmuş, ne yazık ki bugüne dek tüm bir kap, kült vazosu bulunamamıştır. İnandık ve Eskiyapar kült vazolarının tüm olarak bulunması, Boğazköy'de de daha evvel formları anlaşılamayan, özellikle "Vexier-gefäss"lere ait parçaların biçimlerinin anlaşılmasını sağlamıştır (res. 39-44, bk. ay. es., s. 31-33). Boğazköy ağız parçalarının üzerinde, dışa taşkın geniş ağız kenarı üstünde dikdörtgen delik ve sıvı kurbanı kabın içine akıtacak boğa başından kalıntılar görülmektedir. Bu kapların çizik bezemesi, noktalardan yapılmış rozetler, boğa başı üzerindeki üçgenin noktalanması gibi, Eskiyapar kült vazonun bezemesinin koşutudur.

Boğazköy rölyefli kült vazolarını inceleyen yapıtında M. Boehmer, başkent parçaları arasında, bazı örneklerin kalite ve işleniş farkını vurgulamakta ve sonuç olarak, başkent ve eyalet/taşra çömlekçi ustalarının farklı olduklarını ileri sürmektedir. Burada, kısaca bu parçaları anımsayalım. Söz konusu iki parçada, harp çalan müzisyenlerden kısımlar kalmıştır. Aşağı Şehir kazılarında (J/20, konut 13 ile sur arasındaki yıkıntı toprak arasında) bulunan toprak kırmızısı mat açkılı yüzeyli parça üzerinde, rölyef olarak bitkisel bezek altında harp çalan müzisyenin başı kalmıştır. Harp yedi (?) tellidir. Müzisyenin başında, saçlarını örten bir kalot (takke biçimi başlıktan farklı, olası bir *nemes* ?) görülür. Profil yüzde, iri ve ileri çıkık burun, ağızın açık oluşu gözlenmektedir (İnandık ve Bitik vazolarında burunlar düzdür. bk. Boehmer, ay. es. lev. IX, 23, s. 27-28). Müzisyen harp çalarken ve şarkı söylerken betimlenmiştir. Yüzün bütün ifadesi, kendini bu işe kaptırdığını göstermektedir. İkinci parça da aşağı şehirde (tabaka Ib) bulunmuştur. Kilin rengi beyaz-gri, beyaz boya astar yüzeyi hafif açkılıdır. Boya bezek açık kahverengidir. Bu parça üzerinde de yüksek rölyef olarak, sekiz telli bir harp çalan müzisyenin başı ve iki eli kalmıştır. Müzisyenin başı hafif yukarı kalkık, burun düz ve alınla birleşmekte, ağız çok hafif açıktır. Gözler oval biçimde, yanakların ve çenenin kuvvetli çıkıntısı çok iyi belli olmaktadır. Kulaklar ters S şeklinde verilmiştir. Boya bezeme başta ve ense üzerinde, üç şerit olarak, harpın tellerinde ve üst kenarında kendini korumuştur (res. 47, çizim için bk. ay. as., lev. IX, 24). Müzisyenin elleri üzerinde de çok hafif boya izi farkedilmektedir. Bilekler üzerindeki rölyef, uzun kollu giysiyi düşündürüyor. Burada, İnandık kült vazosu gibi bir kült amforasının müzisyenleri akla gelmektedir. Olası, söz konusu müzisyen betimi, İnandık vazosunda görüldüğü gibi iki kişinin taşıdığı, üst kısmı düz bir kenarla biten, kuş başlı büyük harplardan birini çalan ikili kompozisyondan oluşan çalgıcılardan birini temsil etmektedir. Harpın telleri üzerindeki ellerin gösteriliş tarzı da, İnandık vazosunun en alt frizindeki sol tarafta görülen uzun kollu giysili harp çalanları anımsatmaktadır (res. 40). Boğazköy'de buluntu katları kesin saptanamayan yukarıda anımsadığımız kült vazo parçalarının üzerindeki iki müzisyenin yüz ifadesi, yaptıkları müziğe şarkıyla refakat eden ve müziğin sesine içtenlikle kulak veren sanatçılara özgü çizgileri taşımaktadır ve böylece başkent keramik ustalarının sanatsal düzeyine ayrı bir kanıt oluşturmaktadır.

M. Boehmer'in "Meisterstück" olarak ifade ettiği bu iki parçaya, koç veya boğa başlı, tef çalan figürlü büyük kap parçasını (B.K. L/8 buluntu yeri yıkıntısı

47

47 *Boğazköy, harp çalan çalgıcı rölyefli vazodan bir parça. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

toprak içi) ve dansörleri betimleyen, yine parça halinde ele geçmiş parçaları da katabiliriz. Hayvan başlı müzisyen, M. van Loon tarafından "boğa maskesi taşıyan" bir kült personeli olarak tanılanmaktadır (res. 44; krş. Van Loon 1985, s. 12). Bu önerisini desteklemek için de, Ugarit'te gün ışığına çıkarılmış, üçlü (trias) tanrılar grubunun orta figürü boğa başlı olan betimi göstermektedir. Kıbrıs'da M.Ö. 1. binyılında, kültte "Hava Tanrısı" ile ilgili olarak boğa adamlar bilinmektedir. Hitit yazılı belgelerinde boğa adam karşılığı hemen hiç bilinmemektedir. Yazıtlarda geçen ^{LU}GUD ise (tek kayıt bildiğimize göre), "boğa yetiştirici" anlamına gelmektedir. Buna karşın kült yazıtlarında ^{LU}UR.BAR.RA-Kurt adamlardan söz edilmektedir. Hitit sanatında, kurt başlı insan vücutlu betimleri henüz tanımıyoruz. Bayram törenlerini açıklayan rituellerde "kurt adamlar" anımsanmaktadır (bk. KUB L VII, 76-78).

Ne yazık ki dans eden figürleri betimleyen kült kapları da tüm olarak henüz elimize geçmemiştir. Boğazköy, rölyefli kap parçaları üzerinde bize kadar gelen dansör betimlerinin görünüşü, ince uzun figürler olarak dikkati çekmektedir. Bunlar, tek veya çift figürler olarak bulunmuştur. Bu figürlerin başları ve ayakları profilden, gövdeleri cepheden çizilmiştir. İki yana açık kollarda, eller aşağıya doğru yöneliktir. Bazı dansörlerin bacakları ayrık gösterilmiştir. Boğazköy, Aşağı şehir (J/20), bir taş yıkıntısı içinde bulunan dansör, bir dans figürünü yaparken, ayakları üstünde dönerken betimlenmiştir (res. için bk. Boehmer, ay. es., lev. IX 26, 28). Bacakları bitişik, kolları iki yana açık, elleri aşağıya dönük, avuçları açıktır. Dansörün başında, saçları örten bezemeli bir kalot farkediliyor. Boğazköy dansörlerinin hepsi, dizleri açıkta bırakan, bedene oturmuş, beli kemerli, kısa bir elbise ve uçları kalkık, konçlu ayakkabılar giymektedirler. Giysiler ve ayakkabılar üzerinde krem-beyaz boya kalıntısı gözlenmektedir. Adı geçen Boğazköy parçalarında, kült vazolarının figürleri gibi, açık rengin giysi ve ayakkabılarda kullanıldığı görülmektedir. Böylece, Hitit rölyefli vazolarının boyanmasında bazı kuralların varlığı saptanmış olmaktadır.

Yukarıda, müzisyenleri anımsarken ifade ettiğimiz gibi, kült törenlerinin ve bayramlarının kutlanması içinde, "tanrı" için yapılan müzik ve dans, yazılı belgelerin bildirdiği gibi, sunulan kurbanlardan sonraki kült safhasını oluştur-

maktadır. Bildiğimize göre dansör betimleri şimdiye dek anımsadığımız parçalar dışında bilinmemektedir. Bu açıdan Boğazköy parçalarının önemi belirgindir. Başkent dışında, Alişar ve Kabaklı rölyefli vazo parçaları üzerinde de müzisyen figürleri kısmen görülmektedir. Ayrıca, rölyefli vazo parçaları üzerinde çeşitli eşya, örneğin tablalı sunaklar, araba tekerlekleri, içi dolu tekerlekli kağnı tipi, 7 kollu tekerlekler ve mimarlık birimleri (Schreine), pencere kepengi ve kafesi betimlenmiştir. Kap biçimleri arasında, özellikle libasyon için kullanılan kült kabı "gaga ağızlı testi", Karahöyük (Elbistan) parçası üzerinde ve Bitik vazosunun hediye getirenlerinin elde ve sırtta taşıdıkları (yassı matara tipi kap, bir askı ile sırtta taşınmakta) keramik biçimlerinin kullanılış tarzları hakkında da bilgi ediniyoruz. Ayrıca hayvanlara ait beden parçaları rölyefler arasında görülür. Çoğunluğu boğalar oluşturmaktadır. En çok dikkati çeken örnek İnandık vazosunun kurban edilen boğa betimidir. Yukarda anımsadığımız gibi Boğazköy rölyefli kaplarında stilize bitkisel motifler de yer almaktadır.

Son yıllarda Boğazköy'de meydana çıkarılan rölyefli, büyük kült vazosuna ait parçalar konumuz içinde ayrı bir yer tutmaktadır (res. için bk. ay. es., s. 22, lev. V, VI). Bu parçalar Tapınak I dolaylarında (I/20) bir evin kazısı yapılırken bulunmuştur. Olası, tapınakta saklanan kült vazosu, savaş veya yangın sonucu dışarıya düşmüştür. Hamurunda, bütün Eski Hitit Dönemi keramiğinde belgelendiği gibi "Goldglimmer"-altın pırıltısı veren mika gözlenmektedir. Kırmızı astarlıdır ve rölyefler üzerinde krem-beyaz boya kalıntısı görülmektedir. Kabın parçaları birleştirilerek formu belirlenmiştir: İnandık vazosu biçiminde, dikey dört kulplu bir kült *amforasıdır*. Vazonun gövdesi, üç frize ayrılmış olmalıdır.

Frizler birbirinden kabartma ince bir şeritle ayrılmıştı ve bu şerit, figürlerin bastığı zemini oluşturuyordu. Görülen erkek figürlerinin, bele enli bir kemerle oturmuş, kollu, uzun giysileri vardır. Yalnız bir parça üzerinde yürüyen bir kişiye ait çıplak bacaklar görülmektedir. Bileklere kadar inen uzun giysili betimlerin başlarında kalot biçimi takke, takkenin altında da ense üzerinde uzun saçlar belli olmaktadır. Ayaklarda ucu kalkık ayakkabı vardır. Profil gösterilmiş başta iri burun yanaklardan iyice ayrılmış dudaklar, içeri çekik çene, oval gözler belirgin işlenmiştir.

Vazonun betimlerindeki yüz biçimlerini ve kalotları, Hagia Triada "Schnittervase"deki bayram alayı figürleriyle karşılaştırır (krş. Boehmer, ay. es., s. 22, res. 8). Uzun giysili kişilerin kolları yukarı kalkık, başlarının üzerinde iki elleriyle dikdörtgen bir nesne, olası tepsi gibi bir eşya taşımaktadırlar. Bu figürlerin başları profil, bedenleri cepheden, ayakları profil betimlenmiştir. Vazonun hangi frizine ait olduğu saptanamayan, iki elini önüne kavuşturmuş, dua eden rahibin başı gibi, bedeni de profilden gösterilmiştir. Alişar kazılarında bulunan iki parça üzerinde, kolları önünde birleşmiş, elleri kırık erkek betimi ile tef çalan müzisyenin bedeni de profilden betimlenmiştir.

Bu parça üzerindeki frizleri ayıran ince şerit, burada anımsadığımız Boğazköy kült vazosu üzerinde gördüğümüzün aynı, krem-beyaz boyalıdır. Boğazköy kült vazosu üzerinde, uzun saplı, telli bir müzik aleti, laute/lavta/çalan müzisyen de yer almaktadır.

Vazomuz eksik olmasına karşın, eldeki figürler, kült ile ilintili bir konu, bilinen İnandık ve Bitik vazosunda gözlendiği gibi bir bayram töreni betimlenmişti. Konunun baş figürleri eksiktir; hediye getirenler, müzisyenler ve dua eden rahip, çıplak bacaklar -dansörlerden kalan figür olabilir- bulunamamış başka figürler kült alayını oluşturuyordu. Boğazköy vazosu gerek biçim, gerek sunduğu konu ile İnandık ve Bitik vazolarıyla form ve konu açısından yakın benzerlik göstermektedir. Bu vazoda figürlerin işlenişinde tam bir biçem birliği görülmüyor. Hediye getirenlerin uzun giysileri farklıdır. Frizleri ayıran ince şerit-

ler, Bitik ve İnandık vazosunun üstleri ağ motifi bezekli, enli rölyef bantlarından ayrılır. Alişar Höyük'te gün ışığına çıkarılan bazı parçalara daha yakındır. Adı geçen baş yapıt niteliğinde iki kült vazosu kadar ince ve özenle işlenmiş değildir. Bu grup vazolarının Eski Hitit Krallık Dönemi'nin daha geç evresine, M.Ö. 16. yy.'ın başlarına tarihlenebileceği kanısındayız.

Kanımızca, bu tür vazoların Hitit sanatına kattıkları en büyük buluş, rölyef işçiliğinin vazolara uygulandığını göstermeleri ve böylece o çağda rölyef sanatının varlığının kanıtlanmasıdır. Hititler'de olduğu gibi, bu sanat dalı Hitit öncesi çağlardan beri Anadolu'da yapılmakta ve Anadolu'ya komşu ülkelerde de tanınmaktadır. Bazı rölyefli vazolar özellikle Boğazköy-Hattuša parçaları üzerindeki müzisyen başı M. Boehmer'in haklı olarak işaret ettiği gibi, ünlü Hagia Triada (Girit Adası) vazosunun konusunu oluşturan, zeytin hasadından dönen erkek işçileri betimleyen figürler arasındaki şarkı söyleyen müzisyen ile yakınlık göstermektedir. Girit vazosunda ağızlar, dikkati çekecek kadar açık gösterilerek, şarkı söyleme işlemi vurgulanmıştır. Boğazköy örneğinde ise, dudaklar daha az açık gösterilmiştir.

Hitit rölyefli vazolarının baş yapıtlarından biri olan Eskiyapar vazosunda, boğaların vücutlarının kabartma, başlarının ise tam plastik olduğunu görmüştük. Plastik figürlerle bezenmiş değerli kaplar Kaniš-Karum II döneminden beri Anadolu'da bilinmektedir. Hatta cepheden insan figürleri, insan yüzleri ve geriye çevrilmiş başlı hayvan betimleri o çağın sanatının sevilen motifleridir.

Rölyefli vazoların formu, dışarı taşkın ağızlı, uzun boyunlu, dikey dört kulplu, şişkin gövdenin bitimi yumurta şeklindedir (boyları 60-65 sm.). M.Ö. 18. yy.'dan beri çok iyi tanınan bu kap türü, klâsik deyimle "*amfora*"ların yüzeyleri Hitit kırmızısının nüansları ile astarlanıp, parlak açkılandığına yukarıda da değinmiştik. Hititler'in sonraki yüzyıllarda büyük bir ustalıkla, taş ortostatlar üzerine işledikleri kabartma sanatının öncülerinin, adı geçen kült vazoları olması, bu sanat dalının da üst düzeyde tapınak ve saraya bağlılığını açıklamaktadır. İnandık vazosunun bulunduğu mekân, rölyefli kapların kullanıldığı ve bulunduğu yerin tapınaklar, şapeller olduğunu kanıtlamaktadır. Bildiğimize göre Hitit başkentindeki tapınaklarda henüz böyle kült kapları veya parçaları bulunamamıştır. Acaba Hititler bu kapları nasıl adlandırıyorlardı?

Söz konusu kaplarda, rölyeflerle betimlenen çeşitli sahneler ve ifadede görülen naratif/anlatımcı biçem, K. Bittel gibi bu konunun uzmanlarına, Eski Hitit Krallık Dönemi'nde saray yapılarının iç duvar bezemelerinde, büyük boyutlarda, boyalı rölyeflerin veya resimlerin varolabileceğini düşündürmüştür. O dönemde, Mari ve Alalah saraylarının bezeme ve görkemi, çağının yazılı belgelerinde anımsanmaktadır. Kuşkusuz bu saraylar, Hititler tarafından da biliniyordu. Büyük Kale kazılarında, G yapısı çevresinde ve son yılların Yukarı Şehir tapınaklar kesiminde yapılan kazılarda, Büyük Hitit Krallık Dönemi'ne tarihlenen boyalı fresk kalıntıları bulunmuştur (bk. Neve 1983, s. 438, res. 11; Darga 1985, s. 121-122). Eski Hitit Krallık Çağı'nı ortaya çıkaran kazılarda, başkent Hattuša'da ne anıtsal saray yapılarına ne de böyle boyalı duvar fresklerine tesadüf edilmiştir. Maşat Höyük sarayının odalarında iç duvarların kırmızı boya ile çok basit de olsa bezenmiş olması, Hititler'de iç dekora gösterilen önemin bir işaretidir (Özgüç 1978, s. 5).

Eski Hitit Dönemi'ne ait, son derece ilgi çekici rölyefli bir vazo parçası (yayınlanmamış, Elâzığ Müzesi'nde teşhirde), Karakaya göl barajı kurtarma kazılarından İmikuşağı kazılarında bulunmuştur (bk. Sevin 1986, s. 186-187). Daha evvel de Keban Korucutepe kazılarından, daha geç döneme tarihlenen bir rölyefli parça bilinmekteydi. Bu örnekler bu tür kapların yayılış alanlarının genişliği hakkında birer kanıt niteliğindedir.

Mühürcülük/ Gliptik Sanatı

"Gliptik", deyimiyle dile getirilen, Mühürcülük Sanatı, Hitit görsel sanatlarının başlıca bölümlerinden birini oluşturmaktadır. Ülkemizin müzeleri dışında, Avrupa ve Yeni Dünya müzelerinin, özel koleksiyonların, Türkiye'den yasal olmayan yollarla kaçırılmış Hitit mühür matrisleri ve baskılarından oluşan çok zengin malzemeye sahip olduklarını burada vurgulamak gereğini duyuyoruz. Bu mühürlerin bir kısmı yabancı müzelerin katalog yayınlarında, monografilerde ve Borowski koleksiyonu gibi, bilimsel yayınlarla Hititoloji literatüründe yer almaktadır (bk. bibl. M. Poetto 1981). Dilimize Arapça'dan geçmiş bir sözcük olan *"mühür, üzerinde isim veya betim/işaret kazılı olup, düzen, yetki ve mülkiyet belgesi olarak mektup, senet ve diğer kâğıtlara basılan, ayrıca üzerinde dualar yazılan, sihir ve tılsımla ilgili yazılar bulunan ve koruyucu niteliğine inanılan, çeşitli taşlardan veya madenlerden yapılan küçük bir gereçtir"*. Bu gereci biz, yazımızda mühür matrisi olarak dile getiriyoruz. Bu bölümde sık sık kullandığımız *"gliptik"* sözcüğü de eski Yunanca'da *"taş ve metal üzerine kazılarak figürleri işleme sanatı"* anlamına gelmektedir; mühürcülük sanatının alternatifi olarak kullanmağa devam edeceğiz.

Hitit mühürlerinin incelenmesine geçmeden, arkeoloji literatüründe "mühür" (Fransızca *sceau*, Almanca *Siegel*, İngilizce *seal*, Hollanda dilinde/Flamanca *zegel*) üç anlamda kullanılmaktadır (bk. Bascapé 1969, I, s. 53 vd.): *1.* Bir baskı için veya bir amaç için yumuşak bir madde üzerine bir matris ile yapılan damga; Türkçemizde buna mühür ve mühür baskısı denmektedir. 2. Yukarda betimlendiği biçimde, bir baskı, damga içeren malzeme parçası. Ortaçağda altın ve kurşun üzerine baskı, damga uygulanıyordu. Hititler döneminde gümüş tabletlerin üzerinde mühürlerin varlığını biliyoruz (bk. CTH 91 ve bibl.). Baskı damgalı bir malzeme balmumu, lâk, kilden çamur da olabilir. Bu damgalı malzeme, genellikle bir eşyaya bağlıdır veya bir belgeye iliştirilmiş olarak uygulanmıştır. *3.* Mühürün eşya olarak kendisi, yani mühür matrisi ki bununla yumuşak maddeler üzerine baskı yapılmaktaydı. Eski çağlarda daha çok apotropeik/koruyucu tılsım ve süs niteliğindeki tanrı mühürleri bu bölüme girmezler.

Yukarda anımsanan bu üç anlamı içeren mühürler, Mezopotamya ve Eski Anadolu'da vardır. Çivi yazısının kullanıldığı kültürlerde, Sümerce KIŠIB, A-

kadca *kunukku-* sözcükleri "mühür" anlamını ifade eder. Hititler'in yazılı belgelerinde her iki sözcük de kullanılmıştır (krş. CTH 221-225=Toprak bağış belgeleri) ve mühür baskıları, damgaları da ifade etmektedir. Silindir ve damga mühürlerin malzemesi olarak, genellikle taş türleri (Ak. *abnu*, Sum. NA_4) kullanılmıştır. Hititler, taş türleri içinde en çok hematit, diorit, serpantin, alabaster ve steatiti seçmişler ve değerli maden türlerinden, kemikten, pişmiş topraktan da mühür matrisleri üretmişlerdir.

Mühür ve baskılarının çeşitli anlamlarını kısaca dile getirelim: *a)* Bir nesne veya malın sahibini bildirmek; *b)* bir nesne veya malın eldeğmesi veya ihlâlini korumak; *c)* bir malın ölçüsü, ağırlığı, içeriği ve kalitesini kesin bildirmek veya açıklamak; *d)* bir malı veya nesneyi yapan veya yollayanı tanıtmak; *e)* imza yanında, mektup, kontrat, ferman, tüzük gibi belgeleri onaylamak; *f)* bir yazının ifadesinin doğruluğunu onaylamak; *g)* bir kişi veya bir otorite tarafından yapılan aleti onaylamak; *h)* bir antlaşma içinde kişinin ve tarafların varlığını kanıtlamak.

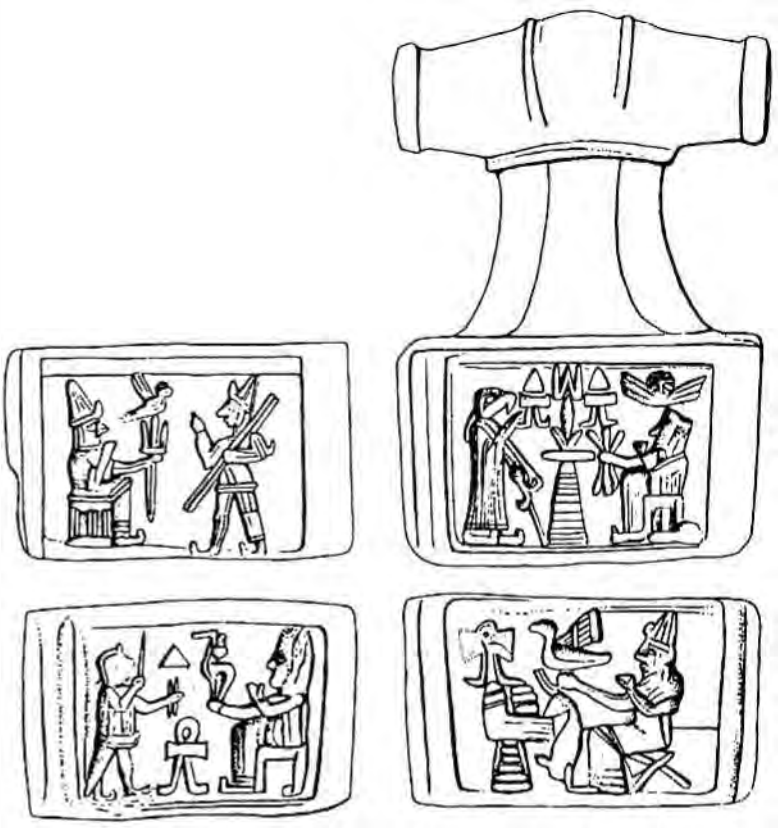
Sıraladığımız bu maddeleri içeren eski Anadolu ve Hitit uygarlığından örnekler verecek olursak, bir küp üzerindeki kilden kapatma, yukarıdaki *a,b,c* maddelerini ifade etmektedir. Asur'dan Anadolu'ya yollanan denk, balyalar ve eşya üzerinde bulunan mühür, malın sahibini göstermekte ve *a* ile *b* maddelerinin anlamını taşımaktadır. Toprak bağış belgeleri üzerindeki Tabarna mühürleri *c* maddesine girmektedir (bk. W. F. Leemans, "la fonction des sceaux...", s. 219 vdd. Zikir-Şumin 1983).

Hititler'de mühürlerin uygulandığı başlıca belgeleri çivi yazısı yazıtlardan öğrendiğimiz sözcüklerle anımsayalım: ^{GIŠ}HUR=tahta tablet; ^{GIŠ}LE-U_5=levha, olası balmumu tahta levha (Mezopotamya belgelerinde p.t. tablet); iki Glossenkeil ile yazılan *dušdumi-* ve *lalami-* sözcükleriyle adlandırılan bir tür liste/envanter bildirimi, Otten'a göre *"makbuz, tasdik/onay belgesi"*dir. Hititler'in mahkeme protokollarından öğrendiğimize göre, mühür hırsızlığından veya zimmete geçirmeden çok, *dušdumi-* ve *lalami* belgelerinin yokluğu ve mühürlenmesini ihmal etmek suç unsuru olmaktadır (Werner 1967, s. 15, 74-75). Tapınak personeli direktiflerinde (CTH 264) *"saraydan tanrılara bayramlar için verilen hediye ve eşyaların kaydedilmiş olması koşulunu ve satış söz konusu olduğunda, alıcı ne satın alırsa, onun hakkında bir ^{GIŠ}HUR=tahta tablet düzenlesinler, onu* (herkesin) *önünde mühürlesinler, kral Hattuša'da yukarı çıkınca* (sitedale, saraya) *gelince, onu* (tableti) *saraya uzatsın* (sunsun), *onu* (o tableti/belgeyi) *onun için* (kral adına) *mühürlesinler"*. Anımsadığımız bu pasaj "mühür ve mühürlenmiş tasdikli belgenin" Hitit sosyal düzeni içindeki önemini belirgin bir şekilde kanıtlamaktadır. Ayrıca dinsel ve hukuksal yazıtlarda anımsanan $^{É}NA_4$ KIŠIB=mühür evinin, depo ve malzemelerin saklandığı magazinler olduğu bilinmektedir. Mühür evleri, yalnız Hattuša'da olmayıp, bir çok Hitit şehrinde var olduklarını yazıtlar ve arkeolojik bulgulardan biliyoruz. Hitit başkentinin $^{É}NA_4$ KIŠIB olarak adlandırılan yapılarından biri, Büyükkale kral sitadelinin

48 Talmrvnili mührü. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

48

49



50

49-50 Tarsus Mührü. Oxford, Ashmolean Museum.

büyük D yapısının mahzenleridir. Bu depo odalarından 1 no.lu magazinde gün ışığına çıkarılan ikiyüz adet mühür arasından 85 tanesi "kral mühürlerini" oluşturan büyük bir hazinedir (bk. SBo I-II).

Hititler, mühür formu açısından da zengin mühür gruplarını oluşturmuşlardır. Hititli mühür kazıyan ustaların, ne denli yüksek düzeyde bir sanat dalını yarattıkları, adeta çağının minyatür sanatını işlediklerini ve dönemlerinin görsel sanat yapıtlarını ufacık mühür yüzeyine işlemede becerilerini, grafik anlayışlarını bu bölümün malzemesi kanıtlayacaktır.

Eski Hitit Dönemi'nin başlarına tarihlenen iki silindir mührü anımsayalım. Bunlardan biri, Tyskiewicz mührü olup, Boston Museum of Fine Arts'da bulunmaktadır (res. van Loon 1985, lev. XIa). Olası, Güneydoğu Anadolu'da ele geçmiştir. Mühür kompozisyon alanını üstte bir gioş bantı, altta çift spiral bant çevrelemektedir. İşlenen konu mitolojik olmalıdır; burada ortada üç tanrı, Gü-

neş Tanrısı, Hava/Fırtına Tanrısı ve Ay Tanrısı dikkati çekmektedir. Suların tanrısı E.A ve Çıplak Tanrıça ikincil tanrısal betimleri oluşturur; yere düşmüş hasım, ona basen hamle yapan tanrı, alevler içinde yanan ölü ve diğer ayrıntılar arasında gaga ağızlı testi, boğa başları ve hamle yapan tanrı (Hava/Fırtına Tanrısı ?) sonraki dönemlerin Hitit biçeminin karakteristiğini taşımaktadır (bk. van Loon, ay. es., lev XIa). Silindir mührün yuvarlak kaidesinde, kenarda çifte spiral bantı ve ortada bir insan başı ile beş hayvan başı ve iki şekil daha görülüyor. Bunlar resim yazısı olmayıp piktogram olmalıdırlar.

İkinci mühür, Paris Louvre Müzesi'ndedir. Mühür alanı ikiye ayrılmış, üstte insan başları, altta hayvan başları dizisi mühür alanını sınırlamaktadır. Konu ve kompozisyonda, Karum-Kaniš Anadolu grubu geleneğinin devam ettiği gözlenmektedir. Konu mitolojik olmahdır; boğa arabalı Fırtına Tanrısı, aslan üzerinde ayakta tanrı, dağ tanrıları, Çıplak Tanrıça, başında şualar olan ve sürünerek yürüyen insan figürü (tanrı ?), kanatlı savaş tanrıçası, avlanan tanrı ve tanrılar. Kartal başlı karışık yaratık elinde gaga ağızlı testi ile libasyon yapıyor. Kaide yuvarlak, iki örgü çemberinin ortasındaki işaretler, tam bir okunuş vermiyor (van Loon, ay. es., lev. XIIIC).

Benzer bir mühür Paris Louvre Müzesi'ndedir ve Güneybatı Anadolu'dan, Aydın'dan elde edilmiştir. Yuvarlak kaide üzerinde HH işaretlerinden beş tanesi seçiliyorsa da, tam bir okunuş elde edilememiştir.

Anımsadığımız her üç mühür de hematitden yontulmuş olup, piktogram ve HH işaretlerini, olası sahiplerinin adlarını içermektedirler. Aydın mühründe özellikle, Eski Suriye biçemi belirgin bir şekilde egemendir. Arkalıklı, hayvan ayaklı tahtta oturan su tanrısı E.A, veziri iki yüzlü tanrı Ušmu, sular ve balıklar arasındaki çıplak figür, kartal başlı cin/karışık yaratıklar, simge silahlardan çifte balta bu mührü kazıyanın, Suriye mühür biçeminden esinler aldığı, hatta kopya ettiğini düşündürmektedir (bk. van Loon, ay. es. res. 1, Louvre, A 927). Anımsadığımız Aydın mührü ile Tyskiewicz mührü üzerindeki Tanrı E.A, Ušmu ve sular içinde yüzen figür arasında koşutluk belirgindir. Burada anımsadığımız, konumuz olan dönemin mühür sanatının baş yapıtları niteliğindeki adı geçen üç mühür de, özellikle kaideleri üzerindeki betimlerin Karahöyük'ün (Konya) mühürleriyle büyük yakınlık gösterdiğini hatırlamak yerinde olacaktır. Ve bu kaideler üzerindeki bazı işaretlerin, yani hiyeroglif işaretlerinin sahiplerinin adını verdiği, konunun uzmanları tarafından kabul edilmektedir. Bu mühürlerin, Karahöyük 1. katı izleyen çağa, Eski Hitit Krallık Dönemi'nin başlarına ait oldukları kanısındayız. Söz konusu silindir mühür kaidelerine desen ve yazı istiflemesi açısından yakın olan damga mühürler, Boğazköy, Alişar ve Alaca Höyük Eski Hitit Çağı'na tarihlenen mühürler arasında bir kaç örnekle belgelenmektedir.

Eski Hitit Çağı'nın başlarına tarihlediğimiz, yukarda adı geçen silindir mühürlerin betimlerinde, rölyefli keramik üzerinde gözlendiği gibi, belli konuların akışı çizilirken, naratif/öyküsel sanata özgü betimlemenin yer yer uygulandığı görülmektedir. Bu betim, Eski Hitit Çağı'nın özgün mühür tiplerini oluşturan çekiç başlı ve yarım küre biçimli mühürlerin bir kaç örneğinde alt yüzleri'ne ve kenarlarına çizilen ritüel sahnelerin işlenişinde de belli olmaktadır (bk. Beran1967, lev. 9-10).

Çekiç başlı mühürlerin çoğunda, içerik açısından devamlılık gösteren sahneler yoktur. Her betim ayrı bir konu olarak, sınırlı bir istifleme alanında işlenmiştir. Arkeoloji literatüründe "Tarsus mührü" olarak tanınan hematit mühür (Ashmolean Museum) beş yüzlüdür. Kare olan esas mühür alanı çifte gioş motifiyle çevrilidir; burada, oturan tanrıça karşısında tapınma pozisyonunda, kısa giysili figür, kral?/rahip yer almaktadır. Diğer dört yüzde de tanrılar, tanrıça-

51

52

lar, tapınan kişiler ve libasyon yapan uzun giysili kartal başlı karışık varlık (jeni) dikkati çekmektedir (res. 49-50). Bu mühürde, tanrıların ve ikincil figürlerin işlenişi özgün Hitit biçemini yansıtmaktadır. Tanrıların giysileri, sivri ve boynuzlu başlık, ucu kalkık ayakkabılar, yuvarlak tablalı konik ayaklı sunak, libasyon testisi ve HH işaretleri veya piktogramlar gibi. Figürlerin çoğu profilden, birinin bedeni cepheden betimlenmiştir. Mühürün her dikdörtgen yüzü, ayrı bir kompozisyon alanı olarak kullanılmıştır. Burada, böylece kült töreninin her bir evresi betimlenmiştir. Bu mühürlerin çekiç başlı saplarının içinden yatay bir delik geçmektedir. Mühürlerin, beden üzerinde amulet olarak taşınmış olduğu bilinmektedir.

Tarsus mührüne, konu bakımından çok yaklaşan yeşilimsi siyah taştan, dikdörtgen prizması şeklinde dört yüzlü, dikey bir deliği olan mühür (Koşay 1951, lev. 81 5a-b, AI. d. 13) Alaca Höyük'de, "Orta Hitit" katında bulunmuştur. Dikdörtgen yüzlerde, oturan tanrı ile sunak ve ayakta kuş başlı karışık yaratıklar (jeniler) betimlenmiştir. Oturan tanrıların baş, beden ve bacakları profilden gösterilmiş, jenilerin ise bedenleri cepheden çizilmiştir. Mühür çok silik olmakla beraber, Hitit resim yazısı/HH işaretlerinin çizimi belli olmaktadır. Tam bir okunuş saptanamamışsa da, üçgen=aššu=sağlık/iyilik simgesi görülmektedir. Alaca Höyük mührü de, Tarsus mührü gibi dinsel figürleri betimlemekte ve figürlerin ikonografisi özgün Hitit biçemini belli etmektedir. Ellerinde simgelerini tutan tanrılar, hayvan başlı, insan vücutlu karışık yaratıkların ve sunakların betimlendiği damga mühürler Boğazköy, Alişar kazılarında da gün ışığına çıkarılmıştır. Kanımızca, burada anımsadığımız mühür grubu Eski Hitit Çağı'nın sonlarına (M.Ö. 16. yy.) tarihlenmelidir. Borowski koleksiyonunun, hematitden çekiç başlı mühürlerinde de benzer konular -dinsel mitolojik- işlenmiş, mühür yüzleri üzerinde oturan tanrılar, kartal başlı jeniler, üçgen=aššu=sağlık/iyilik ve fiyonk=c_{nh}-Tİ=hayat işaretleri betimlenmiştir (Poetto 1981,

51 Boğazköy, Kral Huzziya mührünün çizimi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

52 Boğazköy-Güney Şehir, Kral Aluvamna'nın mührünü içeren bağış belgesi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

53, 54, 55 Çekiç başlı gümüş mühür (Dinçol 2). İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

53

54

55

Borowski no. 31, 33). Bu mühürlerde kaide üzerinde, mühür sahibinin adını oluşturan HH işaretleri ve selâmet, hayat simgeleri işlenmiştir(bk.ay.es.no.32 A).

Eski Hitit Krallık Çağı'nın çok kullanılmış mühür biçimi de kaidesi yuvarlak, sırt kısmı yarım küre şeklinde olan, yine hematit, statit veya maden, gümüş ve bronzdan yapılmış mühürlerdir. Bu tip mühürlerin yatay birer delikleri vardır ve buradan yarım daire biçimi bir sapı perçinleyen madenden bir çubuk geçiriliyordu. Çoğu kez, böyle maden saplar ele geçmemiştir. Uzmanlar tarafından bu tip mühürlerin Eski Hitit Dönemi'nin son evrelerinde kullanılmış oldukları düşünü kabul edilmiştir (M.Ö. 16. yy./15. yy.'ın başları). Bu mühürlerin HH yazısının izlendiği yuvarlak kaideleri, gioş motifi, örgü, çifte örgü motifi, bitkisel ve simgesel motifler, yarısı gioş, yarısı heraldik motifler (bk. Boğ. BK.t/12, Env. no. 150/n=Beran 1967, lev. 10 no126) ile bezenmiştir. Mühür çevresinde, bilinen örneklere göre, tapınma, libasyon, kurban betimleri gibi kült sahnelerine daha az tesadüf edilmektedir.

Bu türün en ilginç örneği Boğazköy'de bulunmuş (SBo II 220=Beran, ay. es., no. 135) ve "Tonplombe-Kil çamur kapatma" üzerine birkaç kez basılmış mühür baskısıdır. Mühür tabanı çevresinde kült ve av sahnesi aynı çembere istiflenmiştir. Baş figürü oluşturan, kuşlu tanrıçaya, önündeki iki ayrık bacaklı sunağın arkasındaki kısa mantolu erkek figürü tarafından tapınma/adorasyon yapılırken; bu figürün arkasında, çömelmiş pozisyondaki kişinin, ellerinde taşıdığı kurban sunulurken, o an betimlenmiştir. Kurban betiminin arkasında, doğanın vahşi hayvanlarının avlanma konusu işlenmiştir: çömelmiş avcı da, yayını germiş, oku fırlatma anında betimlenmiştir. Daha evvel fırlattığı oklar da, hayvanların üstüde belli olmaktadır.

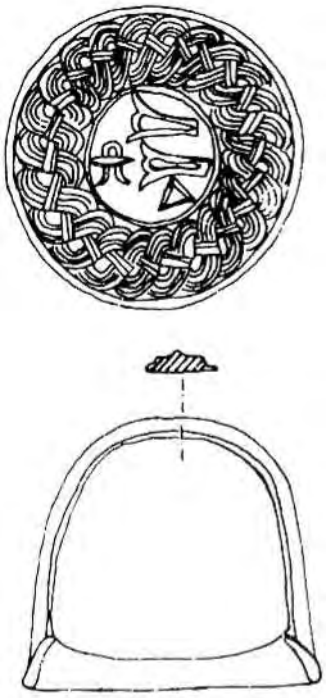
Naratif/anlatımcı sanat biçemine yakın bir betimleme, belli bir anın işlenmesi, kült ve av sahnelerinin kompozisyonunda belirgindir. Bu tema, Karum-Kaniš silindir mühürlerinde bilinmekte olup, Eski Hitit Krallık Dönemi'nin adı geçen mühür baskısında görüldüğü gibi, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin önemli kült şehri Alaca Höyük'ün (eski adı henüz bilinmiyor) sfenksli kapısında, ortostatlara da işlenmiştir. Bu taş rölyefler üzerinde de, kült-tapınma eylemi ile av bağlantısı ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz, bu bağlantının bir anlamı vardı; kanımızca bu konular Anadolu-Hitit kültür çevresinde beraber kullanılmakta ve av eyleminin dinsel ve kralsal içeriği böylece vurgulanmaktaydı. Yarım küre biçimli ve çekiç başlı mühürlerin kaidelerinde mühür lejandının kazıldığı, yuvarlak orta alan, HH şekilleri ve "üçgen", "fiyonk" gibi simgelerle doldurulmuştur. Yarım küre biçimli mühürlerde yazı şekillerinin azlığı yanında,

56, 57, 58 Çekiç başlı gümüş (?) alaşımlı mühür (Dinçol 1). İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

56

57

58



59

60

59, 60) Tabarna Mührü.

mühür sahiplerinin meslek ve memuriyet adlarını ifade eden işaretler vardır: Yazıcı, sakî, çoban gibi (krş. Beran, ay. es., no. 129, 130, 134, 126).

Maşat Höyük kazılarında, tesadüfen satıhta, serpantinden çekiç başlı bir mühür bulunmuştur (Mşt. 74/103). Sap kısmı altı yüzlü olup, çekiç biçimi sapta delik yoktur. Yuvarlak kaidenin kenarında gioş çemberinin içindeki küçük yuvarlak yüzeyde "hayat, iyilik/sağlık" işaretleri vardır.

Eski Hitit Krallık Çağı'nın yüksek memurlara ve halktan varlıklı kişilere ait olduğunu düşündüğümüz mühürlerde, belli bir istifleme içinde türlü bezeme ögelerinin betimlenerek, bir görsel dekorun oluştuğu anlaşılmaktadır. Buna karşın, bu çağın ilk krallarına ait mühürlerin ikonografik açıdan bir hayli fakir olduğu, fakat yazı şekilleri ve simgelerle oluşan bezemenin, sadelik içinde bir grafik düzeye ulaştığı gözlenmektedir.

Eski Hitit Dönemi'nin **"kral"** mühürlerinin matrisleri bulunmamış, tabletler ve çeşitli kil malzeme üzerinde baskıları ele geçmiştir. Bu baskıların çoğu **"Toprak bağış"** belgelerini oluşturan tabletlerin üzerinde bulunmuştur. Kralların adları yazılmamış, **Tabarna** unvanlarıyla belirtilmiştir. Sayıca az olan, anonim mühürlerdir (res. için bk. SBo I, no. 85-90, lev. V). Bu mühürlere, arkeoloji literatüründe **"Tabarna Mühürleri"** de denilmektedir. İnandık'ta bulunmuş olan toprak bağış belgesi üzerindeki Tabarna mühür baskısıyla, Eski Hitit Krallık Çağı'nın güçlü kralı Hattušili I (M.Ö. 17. yy.) dönemine ait oldukları kesinlik kazanmıştır. Tabarna mühürlerinin baskılarında, yuvarlak kaidenin kenarında içiçe iki satır halinde çivi yazılı Akadca lejand bulunmaktadır. Bu lejandda Tabarna sözünden sonra kral adı yazılmamıştır. Ortada bulunan küçük daire alanda, kutsal HH işaretleri üçgen=iyilik/sağlık, fiyonk=hayat ve stilize çiçek/rosas (güneş simgesi olabilir) bulunmaktadır. Tabarna mühürlerinde çivi yazısı lejandlarının iki satırını ve HH işaretlerinin bulunduğu yuvarlak alanı ayıran çizgiler yoktur. Tabarna mühürlerinin yazılı lejandında şu ifade (bir tür formül/klişe) yazılmıştır: *"Büyük Kral Tabarna'nın mührü"*, dış satırda; "(bu belgenin sözlerini) *değiştiren öldürülecek*", iç satırda bu lânet formülü görülüyor. Tabarna mühürlerinin bazılarında biçem farklılığı gözlenmektedir. Örneğin: Orta yuvarlak alanı, çivi yazılı lejanddan ayıran dairesel çizgi görülmektedir; bazılarında çivi yazısı dışa dönük, bazılarında içe dönüktür. Aynı mühür tipinde görülen *farklar*, bunların *farklı* mühür kazıyıcıları tarafından, *farklı* işyerlerinde yapıldığına işaret sayılabilir. K. Balkan'ın, İnandık tabletini değerlendirerek kanıtladığı gibi, Tabarna mühürleri, Eski Hitit Dönemi'nin Büyük Kralı Hattušili I'in mühürleri olarak açıklanmış oluyor (krş. res. 9).

Aynı mühür tipinin Eski Hitit Çağı'nın daha geç döneminde egemen olan **Huzziya** (res. 51), **Aluvamna** ve **Tahurvaili** adlı kralların mühürlerinde (mühür baskıları ve bulları üzerinde) uygulanmış olduğu gözlenmektedir. Bu mühürlerde mühür kaidesi, çivi yazılı lejandın iki satırı ve orta kısmı, açık bir şekilde dairesel rölyef çizgilerle sınırlandırılmıştır (res. 48). Mühürlerin ortasında altı ve sekiz yapraklı rosas, HH işaretlerinin yerini almıştır. Tahurvaili mühründe bu rosas, çok daha natüralist, oniki yapraklı bir çiçek şeklini almıştır (res. 48). Hattušili I mühürlerinde de HH işaretlerle, üçlü grup içinde görülen bu rosas, güneşin sembolüdür. Büyük Hitit Krallık Dönemi'nde mühürlerde ve

taş anıtlar üzerindeki kralın simge ve unvanı olan kanatlı güneş kursunun ortasında da yer alır. Çivi yazılı çemberin dış tarafı, kralın ünvanını ve adını, iç tarafı ise lânetleme (mühür üzerinde değişiklik, yani mühürlenmiş belge üzerinde değişiklik yapanın öldürülüceğini ifade eden) formülünü içermektedir. Son yıllarda Güney Şehir Tapınak 8'de bir çok çivi yazılı tablet bulunmuş, bunların arasında 5 adet, Büyük Hitit krallarının düzenletmiş olduğu "toprak bağış" belgesi niteliğini taşıyan tabletler de tanılanmıştır. Bunlardan biri, **Büyük Hitit Kralı Zidanta**'nın (II) mühür baskısını taşımaktadır. Tapınak 7'de de **Kral Alluvamna**'nın adını taşıyan bir bağış belgesi bulunmuştur (res. 52). Anımsadığımız bu Hitit kralları M.Ö. 16. yy. sonu, 15. yy. başında egemen olmuş Büyük Hitit Krallığı öncesi döneminin hükümdarlarıdır (res. 51-52).

Eski Hitit Krallık Dönemi'nin **"kraliçe mühürlerini"**, yukarda anımsadığımız Tabarna mühürleri gibi henüz tanıyamıyoruz. Büyükkale arşiv binasında bulunmuş olan bir bulla üzerindeki mühür baskısı, şekil, istifleme ve bezeme biçemiyle Tabarna mühür baskılarına koşuttur (Env. no. 9/e, SBo I 80). Yuvarlak kaideden kalan kısım üzerinde çivi yazılı iki çember, birbirinden dairesel çizgilerle ayrılmamıştır (res. için bk. SBo I, no. 80a=Beran, ay. es., no. 151). Küçük bırakılmış yuvarlak orta kısım, ince rölyef bir çizgiyle sınırlandırılmıştır; burada kutsal HH simgeleri yerine çivi yazısıyla SIG_5=iyilik/sağlık işareti yer almaktadır. Dış çemberdeki lejanda "mühür" işaretinden bir parça, ad tamamen kırık ve Büyük Kraliçe yazılışından sadece "büyük" işareti kendini korumuştur. İç taraftaki çemberdeki yazı, lânetleme formülü tam olarak kalmıştır. Bu formül tamamen Tabarna mühürlerinin aynıdır. Kompozisyon ve yazı ile bezeme biçemi de Tabarna mühürlerine koşuttur. Orta kısımda çivi yazısı ile "iyilik/sağlık" dileği yazılmış olması dikkati çeken farklılıktır. Ne yazık ki kraliçenin adı kırılmıştır. Konunun uzmanları **"Tavananna"** sözcüğüyle tamamlanabileceğini önerirlerse de, bu mühür baskısının Eski Hitit Çağı'nın bir kraliçesine aidiyeti kesinlik kazanmamıştır. Aynı tip mühürler, daha geç bir dönemin kraliçe adlarını içerirler.

Eski Hitit Çağı'nın sonlarına doğru, Orta Anadolu dışı Toroslar'ın güneyinde **Kizzuvatna**'da egemen olmuş yerel Kral **İšputahšu**'nun mühür baskısı da (Tarsus-Gözlükule kazılarında bulunmuştur), Tabarna mühürlerinin bir çeşitlemesidir (res. için bk. Akurgal 1961, res. 45). Mühür tabanı yuvarlak, çok hafif yüksektir. Burada dört tane HH işareti, solda fiyonk=hayat, sağda üçgen=iyilik/sağlık simgeleri yer alır. Kralın adı, bunların arasında yukardan aşağıya iki işaretle yazılmıştır: Hava/Fırtına Tanrısı ve Kral işareti. Mühürü çerçeveleyen tek çember alanda çivi yazılı satırda *"İšputahšu Büyük Kral Pariyavatri'nin oğlu Kizzuvatna Kralı"* yazılıdır. Adı geçen kral, çivi yazılı Hitit belgelerinden tanınmakta ve Eski Hitit Krallık Dönemi'nin son krallarından Telepinu ile çağdaştır. Böylece Tabarna tipi mühürlerin, bu çeşitleme tipi ile Orta Anadolu dışında da bilindiği belgelenmiş olmaktadır. Bu tip mühürlerin çevre alanındaki çivi yazısı lejandların Büyük Hitit Krallık Çağı'nda da revaçta olduğu, kral ve kraliçe mühürlerinden anlaşılıyor. Orta alanda ise yalnız HH yazısı kullanılmamış, zengin bir betim sanatının ögeleri, mühür sahibinin kişiliğine adapte edilerek uygulanmıştır.

Tabarna mühürlerinin ve bunların çeşitlemesi olan mühür türünün gliptik sanatına getirdiği en büyük yenilik, çivi yazısının mühür üzerinde kullanılmış olmasıdır. Tavannana mühüründe ise, çivi yazısıyla mühürü çevreleyen lejandın, orta alanındaki tek bir çivi yazısı işaretin anlamlı olarak bezendiği gözleniyor. Burada "iyilik/sağlık" çivi yazısı ideogramı, mühürü taşıyan sahibine bir dileği de ifade etmektedir. Hitit mühür kazıyıcısı sanatkârlar, her iki yazı çeşidini Eski Krallık Dönemi mühürlerinde adetâ çağımızın grafik anlayışını uygulayarak, beceriyle, çok küçük bir alana kazımasını bilmişlerdir.

YENİ HİTİT KRALLIĞI/ BÜYÜK HİTİT KRALLIĞI SANATI

M.Ö. 1470/1460-1190

Mimarlık

61 Yazılıkaya açık hava tapınağı. Doğu (B) odası, oniki tanrı.
62 Boğazköy-Hattuša. Hititler'in başkenti. Genel plan.

M. Ö. 15. yy.'ın sonlarına doğru Mısır Krallığı'nın Önasya dünyası üzerindeki politik ve kültürel hegemonyasının son bulmasıyla Hitit Krallığı, Tuthaliya II çağından itibaren, Küçük Asya'da olduğu gibi Önasya'da da etkin devlet yerine geçmiştir. Hititler'in Önasya kavimlerini askerî, politik ve kültürel yönden etkileyişi, Büyük Hitit Krallığı'nın yıkılışı tarihi M.Ö. 1190 yıllarına kadar devam etmiştir. Adı geçen dönemi belgeleyen Hitit uygarlığının kanıtları, Orta Anadolu Hitit şehirleri Boğazköy-Hattuša, Alişar, Alaca Höyük ve Maşat Höyük kazılarının zengin buluntularıyla bilinmektedir.

Büyük Hitit Krallık Dönemi'nde Hitit sanatı, özellikle mimarlık ve buna bağlı yontu sanatı, anıtsal boyutlara ulaşarak klâsik Hitit biçeminin geliştiği ortam oluşmuştur. Hititler, mimarlık alanında güç ve çetin yeryüzü koşulları içinde kaleler ve surlar inşa etmeyi büyük bir teknik ustalıkla başarmış ve Önasya'da askerî mimarlığın öncülüğünü yüzyıllar boyu sürdürmüşlerdir. Hitit askerî mimarlığı esaslarının Yunan, Roma, Bizanslılar'ın tahkimat sistemlerinde devam ettiği gözleniyor; en yetkin örnek İstanbul Bizans dönemi surlarıdır (bk. Eyice 1982, s. 516).

Büyük Hitit Krallığı'nda anıtsal mimarlığın gelişmesi, yontu sanatının da mimarlığa bağlı olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Söz konusu her iki sanat dalı, bütün o çağın Önasya'sında olduğu gibi, Hitit Krallık kurumunun direktifleri ve güdümü altında oluşmuştur.

62

Taşı büyük bir ustalıkla kullanmış olan Hitit mimarları veya yapı ustaları (Akadca *itinnu*=Sümerce ^{LÚ}TIN=baş yapı ustası, Hititçe'si henüz bilinmiyor), kiklopik, iri taşlardan oluşan anıtsal mimarlığın Eski Anadolu'da yaratıcıları, kuşkusuz en görkemli yapıtlarını başkent Hattuša'da ortaya koymuşlardır. Ayrıca, Hitit mimarlığının dinsel ve sivil yapı buluntularının en yetkin örnekleri daha evvel söz konusu ettiğimiz İnandıktepe, Maşat Höyük ve Alaca Höyük'te de Türk kazıları sayesinde gün ışığına çıkarılmıştır. İnandıktepe'de Eski Hitit Krallık Dönemi tapınağı, Maşat Höyük'deki Büyük Krallık Çağı başlarına yazılı buluntularıyla tarihlenen anıtsal saray yapıları son yılların en önemli mimarlık buluntularıdır (krş. Özgüç 1982, s. 1-22, lev. 1-40). Adı geçen dönemlere ait anıtsal mimarlık Hitit başkentinde meydana çıkarılmamıştır.

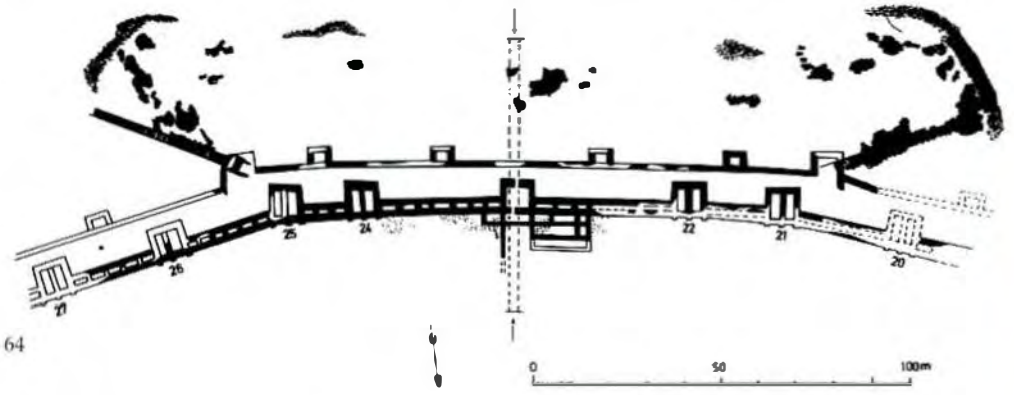
Hitit askerî mimarlığının baş yapıtları talıkimat sistemi ve surlar, olağanüstü buluntularla Hattuša'da, sanki bugünü yaşar gibi görünmektedir. Hitit başkentinde yıllar boyu çalışan Alman arkeologların emeği ve sistemli çalışmalarının ürünü, bu eşsiz mimarlık buluntularının benzerlerine, çağının Önasya krallıklarında rastlanmaz (res. 62-67).

63 Boğazköy Büyükkale, Güneybatı ve güneyden görünüm.

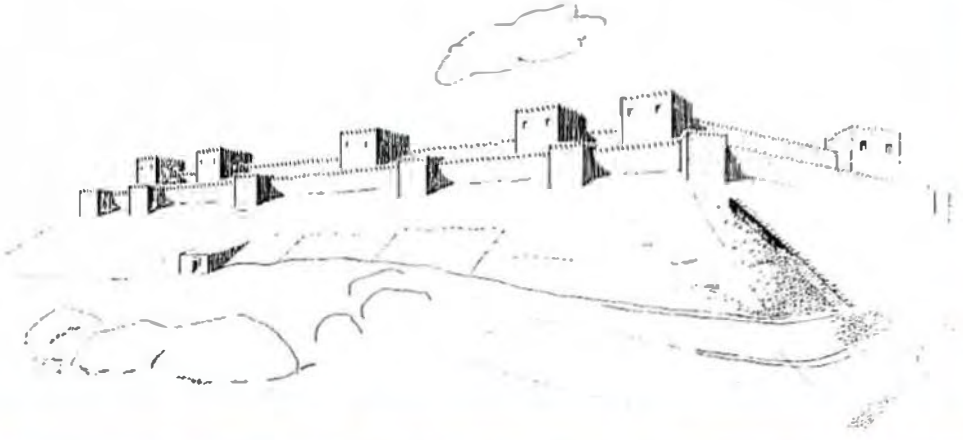
63

64 Boğazköy. Güney şehir surları ve Yerkapı'nın plan.
65 Boğazköy. Güney şehir surlarının restitüsyonu.

Hattuša'nın 6 km. kadar izlenebilen surları, kuleleri, şehir kapıları, poternleri (sur altı gizli geçitleri) kiklopik boyutta kalker ocak taşlarından örülmüştür. Bugün surların 4,5-5 m. yüksekliğinde, taş alt yapısından kalan örgünün üstündeki kerpiç üst yapıdan hiç bir iz kalmamıştır. Genelinde sur bedenleri, Boğazköy ve Alişar'da gün ışığına çıkarıldığı gibi, yapay olarak oluşturulmuş bir



64



65

66

67

toprak yığması üzerine inşa edilmişlerdir. Boğazköy'de tahkimat yapıları, iki dere yatağı, Büyükkaya Deresi ve Yazır Deresi ile doğal olarak sınırlanan arazi kesiminde kurulmuşlardır. Hattuša güney şehirde çift sur bedeni tahkimat iç surda 4 m. genişliğinde olup, yapay yığma toprak set üzerine sandık duvar tekniğinde örülmüştür. İç taraftaki ana suru pekiştiren dikdörtgen kuleler ve en güney noktadaki Yerkapı veya Sfenksli Kapı, bütün haşmetiyle zamana adeta meydan okumaktadır (res. 64-67, 71).

66 Boğazköy. Güney şehir surları ve glacis, güneybatıdan görünüm. Restorasyondan sonra.
67 Boğazköy. Güney şehir surlarının genel görünümü. Restorasyondan sonra (güneybatı).

68 *Boğazköy. Güney şehir surlarına ait glasi/taş kaplama içindeki doğu merdiveni, restorasyondan sonra.*
69 *Boğazköy. Güney şehir surları doğu merdivenleri, ayrıntı.*
70 *Boğazköy. Güney şehir surları, Yerkapı/Sfenksli Kapı dolayları.*
71 *Boğazköy. Güney şehir surlarının sandık duvar sisteminde görülmüş temel kalıntılarından görünüm.*

68

Yerkapı'nın altında, 12 m. derinlikte, sur bedenlerine dikey yönde, şehir dışına doğru, eğimle uzanan 71 m. uzunluğunda, başkentin en uzun poterni görülmektedir (res: 72-73). Bu kesimde toprak yığmaların eğik yüzeyleri taşlarla örülerek, toprağın kayması önlendiği gibi, dış yüzden surlara tırmanma da önlenmiştir. Hititçe'de "potern" anlamını ifade eden sözcük henüz saptanamamıştır. Çivi yazılı belgelerde geçen *šaram(an)*-sözcüğü, filologlar tarafından genellikle "sığınma yeri", "sığınak" olarak anlaşılmaktadır. "Potern"ler için de bu sözcüğün kullanıldığı akla geliyor. Böylece, kuşkusuz dinsel, kültüel anlamı olan bu kesime, son derece estetik bir güzellik ve görkemli bir görünüm verilmiş oluyordu. Son yılla-

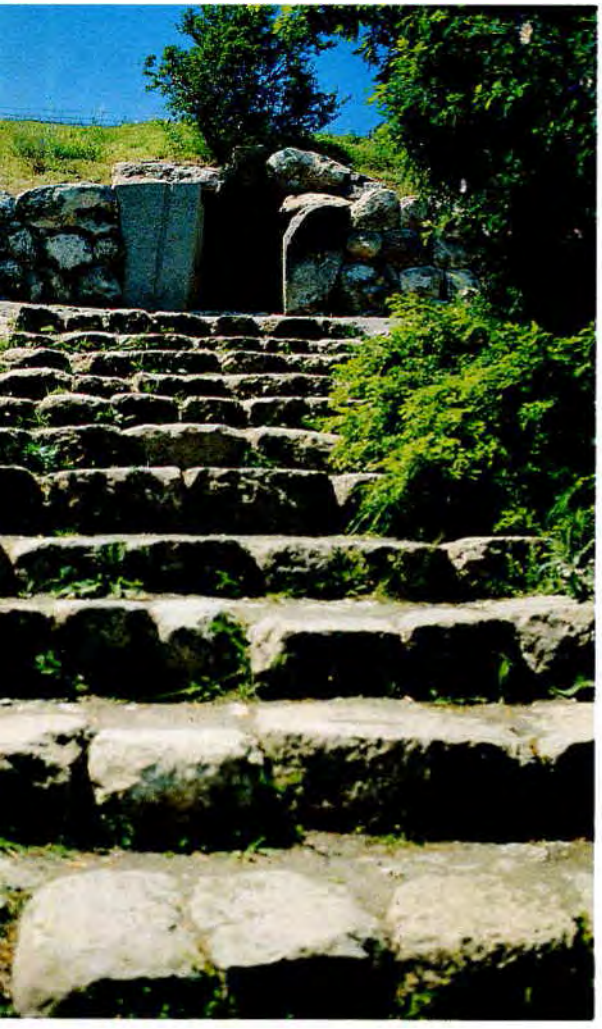
69

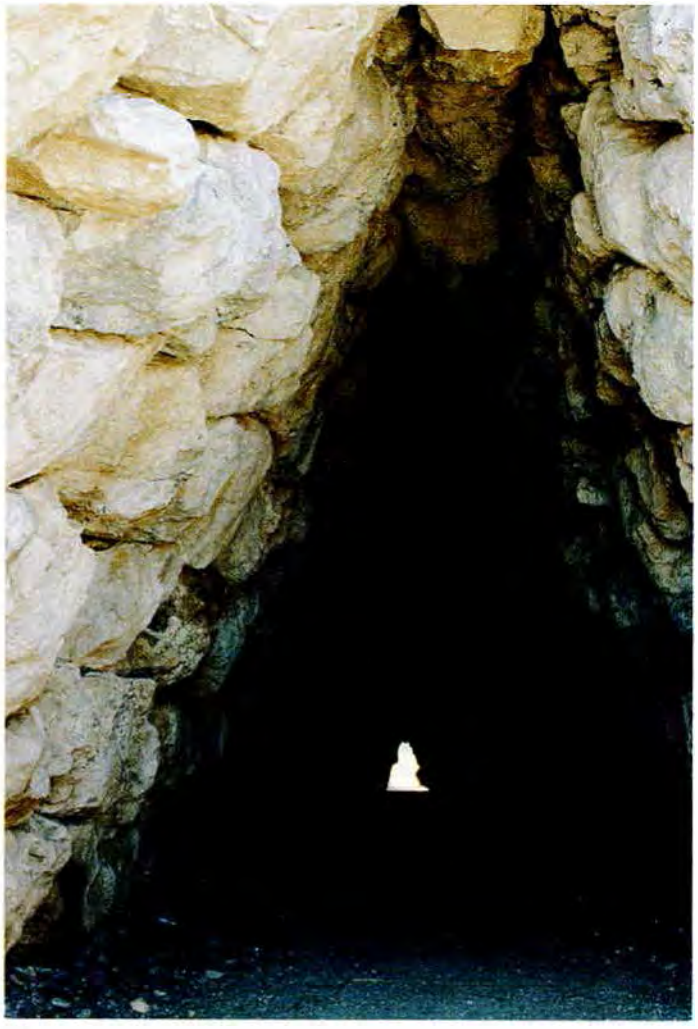
71

Yerkapı'nın altında, 12 m. derinlikte, sur bedenlerine dikey yönde, şehir dışına doğru, eğimle uzanan 71 m. uzunluğunda, başkentin en uzun poterni görülmektedir (res: 72-73). Bu kesimde toprak yığmaların eğik yüzeyleri taşlarla örülerek, toprağın kayması önlendiği gibi, dış yüzden surlara tırmanma da önlenmiştir. Hititçe'de "potern" anlamını ifade eden sözcük henüz saptanamamıştır. Çivi yazılı belgelerde geçen *šaram(an)*-sözcüğü, filologlar tarafından genellikle "sığınma yeri", "sığınak" olarak anlaşılmaktadır. "Potern"ler için de bu sözcüğün kullanıldığı akla geliyor. Böylece, kuşkusuz dinsel, kültüel anlamı olan bu kesime, son derece estetik bir güzellik ve görkemli bir görünüm verilmiş oluyordu. Son yılla-

69

71





72 73

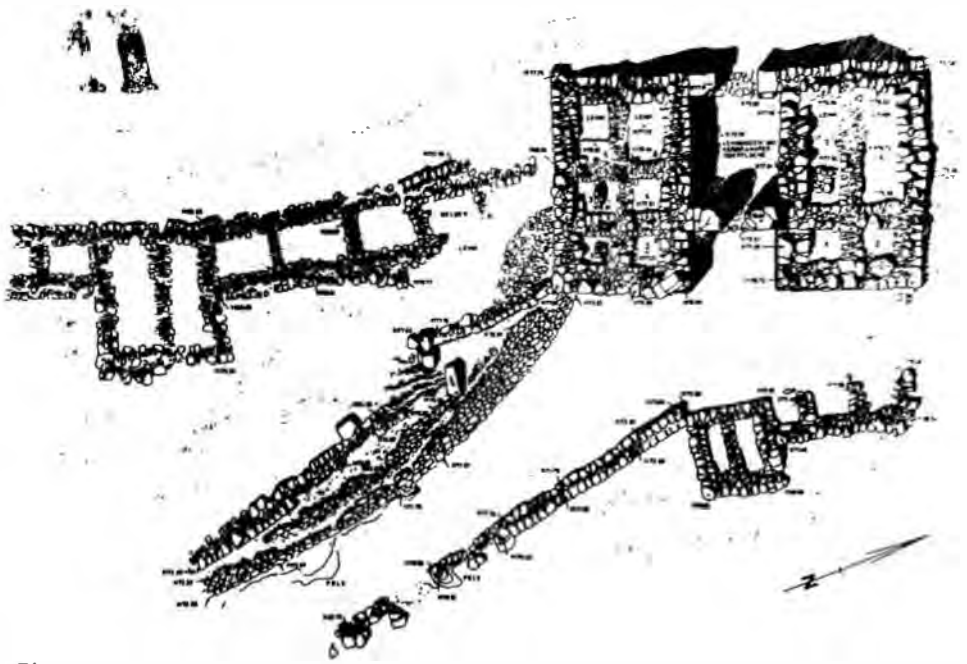
rın restorasyon çalışmaları bu görünümü, eski haline ulaştırma çabalarının ürünüdür (res. 69-71).

Hitit mimarlığında plân şemalarında asimetri egemendir. Odaların köşe açıları da her zaman dik açı, 90° değildir. Simetrik plân şemasının anıtsal kapılarda (tapınaklarda) ve şehir kapılarında uygulanmış olduğu saptanmıştır. Hitit başkentinde önemli olan altı şehir kapısı bilinmektedir. Bunların içinde en çok tanınanları Kral Kapısı, Yerkapı/Sfenksli Kapı ve Aslanlı Kapı'dır (res. 73-76). İki kule arasında bir kapı odası, dışta bir kapı avlusundan oluşan şehir kapılarında kapı geçitleri, bazen dikdörtgen bazen sivri kemer biçimindedir. Kapı kanatları tahtadan olup, maden/tunç levhalarla pekiştirilmiş olduğu yazıtlardan anlaşılıyor. Hattuša güney kesimindeki üç anıtsal şehir kapısının kabartma ve yontu betimlerinin apotropeik anlamları, Hitit şehir kapılarının ayrı bir özelliğini vurgularlar. Kapılar restore edilmiş, çevrelerinde bulunmuş olan parçalar ve yontular yerlerine konulmuştur (Darga 1985, s. 130-135).

Büyükkale, bugünkü Boğazkale köyünün arkasında (güneydoğusu) kalan, sarp ve dik kayalığa köylülerin vermiş olduğu addır. Bu yerde Hitit krallarının resmî, yönetsel ve özel yapılarının kalıntıları gün ışığına çıkarılmıştır (res. 77). Büyükkale, ana kentin doğusunda (rakımı 1128,45 m.) doğal bir kayalık alanı

75

72 *Boğazköy. Yerkapı poternının şehir yönündeki giriş kapısı.*
73 *Boğazköy. Yerkapı poterni.*
74 *Boğazköy. Güney şehir. Kral Kapısı (doğu), dıştan görünüm.*
75 *Boğazköy. Güney şehir surları, Yerkapı/Sfenksli Kapı çevresi.*



76

(260 m. x 150 m.) oluşturan tepe üzerinde gelişmiştir. Büyükkale'de son otuzbeş yıl içinde yapılan kazılar (K. Bittel, R. Naumann, P. Neve yönetiminde), M.Ö. 14.-13. yy. Hitit Büyük Kralları'nın saray yapılarını ve bunları koruyan sur sisteminin özelliklerini gün ışığına çıkarmıştır. Taştan yüksek bir sur bedeniyle çevrilmiş olan "Kral Kalesi"nin ana giriş kapısı güneybatıda bulunmuştur. Buradan hafif meyilli bir rampayla, içeri giriliyordu.

Surlar, kuzeyde ve doğuda kayaya oyulmuş yataklara, masif teknikte oturtulmuştur. Birçok yerde taş kesimden duvar örgüleri meydana çıkarılmıştır; kerpiç örgüden, Güney şehirde olduğu gibi hiç bir iz kalmamıştır. Büyükkale'nin güneyinde sur bedenleri, yığma toprak set üzerinde sandık duvar tekniğinde inşa edilmiştir. Dikdörtgen kuleler sur bedeni içinde yer alır. Büyükkale'de tek bir bütün halinde saray yapısı görülmez. Kazıların ortaya

77

78

79

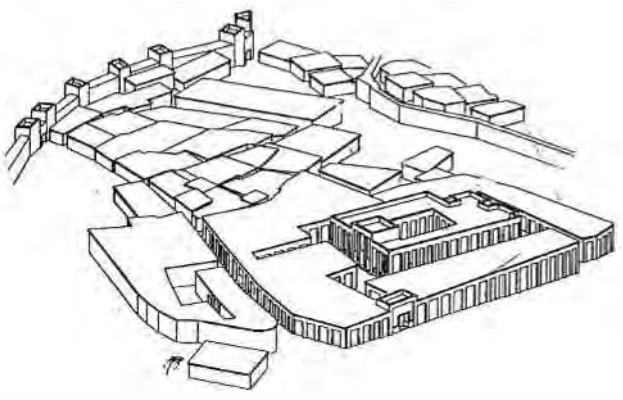
80

76 Boğazköy. Kral Kapısı ve çevresindeki surların plan.
77 Boğazköy. Büyükkale'nin güneybatıdan görüntüsü.
78 Boğazköy. Güney şehir, kazılar yapılmadan, genel görünüm.
79 Boğazköy. Güney şehir, Yenicekale, kazılar yapılmadan, genel görünüm.
80 Boğazköy. Güney şehir, Yenicekale ve üstündeki mimarlık kalıntıları.

koyduğu taş temeller ve bunların plân şeması, boyutları çeşitli türde yapıların varlığını kanıtlamaktadır. Bu yapıların tümü büyük iç meydanlar, avlular ve direkli galeriler yoluyla birbirlerine bağlanarak Kral Kalesi'nin içinde, bir bütünü meydana getirirler (res. 63). Aşağı avlu, resmî kısımların merkezidir. Orta ve yukarı avlular ise Kral Kalesi'nin daha çok özel yapıları tarafından çevrelenmektedir. Saray kompleksinin resmî ve yönetsel yapılarına, esas kale kapısı, güneybatı kapısından giriliyordu. Burada kırmızı taş levhalarla döşenmiş bir yolun (±16 m.), Kral Yolu'nun bir kısmı ortaya çıkarılmıştır. Büyükkale'de bütün yapılar, meydanlara/avlulara direkli galeriler (portikler) ile açılmaktaydı. Kral Kalesi'nin yapıları, kazıyı yürüten Alman arkeologlar tarafından, harflerle A-M'ye kadar adlandırılmıştır. Her yapının anlamı ve ne işe hizmet ettiği tam anlaşılamamıştır. Ortaya çıkan plân şeması veya temellerin içindeki mekânlarda bulunmuş olan tablet veya küçük buluntulara göre tanılanması (teşhisi) saptanan yapılar şunlardır:

A, E, K yapıları, tabletlerin korunduğu arşivler; **D** yapısı, mahzenlerinde depo odaları "Mühür deposu"; üst katı büyük bir kabul töreni salonu (direkli bir salon) olması önerisi, boyutları ve plân şemasına dayanmaktadır. **C** yapısı, ortasındaki kalın duvarlı, dikdörtgen odanın tabanında bulunan idoller ve küçük adak kaplarına göre **Su/Yağmur** kültüyle ilintili olmasına işaret sayılmaktadır (bk. Neve 1971, s. 25-34). Adı geçenin yanındaki **B** ve **H** yapıları tümüyle Kral Kalesi'nin kutsal yapıları olduğu tahmin ediliyor. Kuzeydeki **F** yapısı ve güneydeki **G** yapısı, Kral ve ailesinin özel daireleri sanılmaktadır. Güney surları üzerindeki **J** yapısının anlamı henüz anlaşılamamıştır. Bu kesimde kaldırım taşlarından oluşan bir yol (gen. 3,5 m., uz. 34 m.) ve bunun seviyesinden derine doğru, duvarları hafif meyilli, batı tarafında birkaç basamağı olan bir havuz vardır (uz. 24 m., doğu yönünde gen. 5 m.). Havuzun içinde mavi boya kalıntılarına tesadüf edilmiştir. Burada ayrıca adak türü buluntular gün ışığına çıkarılmıştır. Böylece havuzun dinsel-kültsel törenlerde kullanılmış olduğu akla gelmektedir. **M** yapısının eski katında (IVb), kült vazoları ve heykelleri, büyük boy bir çift boğa (90 sm.) bulunmuştur. Üstteki M.Ö. 13. yy.'a ait kalıntılar ise daha çok resmî ve yönetsel bir yapı olasılığını düşündürür. **N** yapısı, simetrik plânlı, dokuz odalıdır. Ölçüleri ve plânı, *Büyük Tapınak'ın portali* ve *Yazılıkaya* açık hava tapınağının *giriş yapısına* eşittir. Burada, yazıtlarda anımsanan, törenlerin yapıldığı, anıtsal bir kapı söz konusudur. Kral Kalesi'nin güneybatıdaki, ikincil kapısından bir rampa ile N kapı yapısına ulaşılıyordu. Büyük tapınaktan gelen tören yolunun buraya ulaştığı tahmin ediliyor. Büyükkale'nin doğusundaki yüksek kayalık üzerinde, kayaya fıçı gibi oyulmuş iki sarnıç bulunmuştur. Kalenin içinde kaldırım taşı döşenmiş yolların altından pis su kanalları geçmektedir. Kral Kalesi'nde bugün yalnız M.Ö. 13. yy. taş temel kalıntıları restore edilmiştir, bu yapıların zamanında çift katlı olduğu da ortaya çıkmıştır. Sonraki çağlarda Hitit kalesinin yıkıntıları üzerine Frig yapıları oturtulmuş ve bu yapılarda, gerektiği zaman Hitit surlarının temelleri duvar örgüsü olarak kullanılmıştır (res. bk. Neve 1982, *passim*; 1987, res. 8-19).

81 Boğazköy. Büyük Tapınağın (Tapınak I) restitüsyonu.
82 Boğazköy. Büyük Tapınak (T.I) ve çevresindeki yapıların plan.
83 Boğazköy. Büyük Tapınak (T.I) genel görünüm, güneydoğudan.



81

Dinsel mimarlık Tapınaklar

Boğazköy'de Alman arkeologların yüzyılımızın başından itibaren bugüne dek sürdürdükleri kazılar Hitit dinsel mimarlığının en güzel ve anlamlı örneklerini ortaya çıkarmıştır. Prof. T. Özgüç, İnandıktepe kazısında da, Hitit

mimarlığı için son derece önemli olan, Eski Hitit Çağı'na ait tapınak mimarlığının varlığını büyük, anıtsal bir örnekle kanıtlamaktadır. Böylece Hitit başkentinde bulunmuş olan, adı geçen dönemin en yetkin örnekleriyle buluntular zenginlik kazandığı kadar, açıklık da kazanmaktadır.

Hattuša'da anıtsal boyutta 9 tapınak ve daha küçük ölçülerde otuza yaklaşık tapınak/şapel gün ışığına çıkarılmıştır. (res. 62).

Anıtsal tapınaklar, asimetrik bir plan şemasına uygun olarak kurulmuşlardır. Büyük orta avlu etrafına odalar ve koridorlar sıralanmıştır. Bu planda bir giriş kısmı, buna tapınağın "ana kısmı" da denilebilir, simetrik bir düzen sergiler. Ortadaki üstü açık avlu, bunun bir yönünde tanrı heykelinin bulunduğu oda/aditon ve yan odaları yer almaktaydı. Hitit tapınakları aydınlık yapılardır. Eski Önasya tapınaklarına karşın, aditon ve yan, ikincil odalarda alçak pencereler vardı. Tanrının evine ışık girmektedir. Eski doğu dünyasında bilinmeyen bir geleneği Hititler uygulamıştır ilk kez. Hititler'in daha önceki dönemlerdeki açık havada tapındıklarının bir işareti olarak algılanabilir. Kendini iyi korumuş, taş temel ve temel üstü taş kesimin, diğer deyimle ortostatların toprak üstünde varlıklarını koruduğu Büyük Tapınak (T.I) ve Tapınak V'de, bu kesimde ve aditonda pencereler çok iyi belli olmaktadır (res.81-83). Hitit mimarlığının diğer yapılarında olduğu gibi, tapınaklarda da sütun bulunmamıştır. Hititler sütun yerine, dikdörtgen ağaç veya taş direkler kullanıyorlardı. Bu ahşap direklere ait yassı taş taban ve kaideler gün ışığına çıkarılmıştır. Tapınak mimarlığında, özellikle büyük tapınaklarda duvarların iç ve dış yüzeylerinde pilasterler yer almaktaydı. Ortaya çıkarılan ta-

82

83

84

84 Boğazköy. Büyük Tapınağın (T.I) cephesindeki ana giriş, ortada kapı, yanlarda alçak pencereler, taş kaldırımı döşeli yol.
85 Boğazköy. Büyük Tapınak (T.I), ana girişin iç avlu tarafındaki kapı geçidi, monolit eşik taşı.
86 Boğazköy. Büyük Tapınak (T.I), ana girişin yan odasındaki pencere ve taştan alt pervazı.

pınaklarının en büyüğü (160 m.x135 m.), Hattuša'da Kuzey şehirin merkezini oluşturan Büyük Tapınak'tır (res. 62, 82, 83). Bu anıtsal yapı, Hatti'nin Fırtına/Hava Tanrısı ve Arinna Şehri'nin Güneş Tanrıçası'nın evi (sarayı) olarak yapılmıştır. Son yılların Alman kazıları, tapınağın iki aditonlu olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu kutsal mekânlar, kuzeyde ve kuzeydoğudadır. Aditonlarda kalkerden başka, değerli taş olan granit de kullanılmıştır. Tapınağın çevresinde kaldırım taşlı yollar, meydanlar ve bunların arkasında bu yollara açılan, dört yönde depo odaları çelengi yer alır. Büyük Tapınak, aşağı şehir mahallelerinden bir temenos duvarı (kült alanını-kutsal alanı sınırlayan duvar) ile ayrılmaktadır. Güneybatıdaki büyük yolun güneyinde, çok odalı bir yapı kompleksi ortaya çıkarılmıştır. Bu büyük yapıya (118 m.x55 m.), 4 m. genişliğindeki tek bir kapı geçitinden giriliyordu. Bu yapıdaki odalar kendi içlerinde kapalı gruplar oluşturur. Büyük Tapınak ile belli bir ilişkisi olan bu yapının içinde meydana çıkarılmış olan maden ve başka küçük buluntular ile buradaki yazılı belgelerin içeriği, bu büyük yapının "Sanatkârlar Evi" olarak tanılanmasını sağlamıştır. Herhalde burada tapınağın kült personeli de oturuyordu (res. 82-83).

Kuzey şehirin odağını oluşturan Büyük Tapınak, taş bir teras üzerine kurul-

85

86

87

88

87 Boğazköy. Büyük Tapınak (T.I), batı magazinlerindeki küplerden ayrıntı.
88 Boğazköy. Büyük Tapınak (T.I), batı magazinlerdeki in situ küpler.

muştur. Kutsal bir merkez olduğu kadar, ekonomik bir merkez olan tapınağın magazinlerinde *in situ* büyük küpler bulunmuştur (res. 87-88). Bu kaplarda tapınağın çeşitli gıda maddeleri depo ediliyordu. İki sıra halinde, eski yerlerinde ortaya çıkarılan küplerde (900, 1 750, 3 000 litre hacimli) sıvı ve kuru yiyecekler, Girit ve Miken saraylarında olduğu gibi saklanıyordu. Büyük Tapınak'ın doğu magazinlerinden, 10, 11, 12 no.lu odalarda tabletlerin saklandığı, tapınakta da bir arşivin varlığı gün ışığına çıkmıştır. (res. 82-83). Tapınağın çevresindeki taş kaplı geniş yolların altında pis suyu atma kanallarının döşenmiş olduğu saptanmıştır. **"Sanatkârlar Evi"nin** güneyinde, **Pınarlı** Mağara bulunmaktadır.

Yapay olarak inşa edilmiş, dar ve uzun pınar odasına (1.40 m.x5 m.) basamaklarla iniliyordu. Üzeri bindirme tekniğinde örülmüş bir kemerle örtülü, Pınar mağarasının dibindeki kuzey duvarı özenle örülmüştü. Buradan dört köşe bir delikten pınarın suyu, derin olmayan (0,90 m.), mağaranın güneyindeki havuza dökülüyordu (Darga 1985, lev. 47-48; Neve 1987, res. 14-15).

Büyük Tapınağın çevresi, ikincil derecede önem taşıyan yapılarla çevrilmiştir. Bunlardan biri "Yamaçtaki Ev"dir. Büyüklüğü, planı ve çok katlı olmasıyla ilgi çeker. 1911, 1960 ve 1963'deki kazılarda burada çok sayıda tablet bulunmuştur. Buna karşın bu büyük yapının esas niteliği saptanamamıştır.

Heykelcilik

Büyük Hitit Krallık Dönemi'nden günümüze gelmiş plastik sanatın bir dalı olan heykelcilik yapıtları, başlıca iki grup halinde izlenmektedir; bunlardan birinci grup, mimarlığa bağlı heykeller ve rölyefler, taş eserler; ikincisi ise kaya yüzeyindeki rölyeflerdir. Bunların yanında birkaç kabartmalı kaide, stel ve kült tekneleri adı verilen büyük dikdörtgen taş su depolarının dar cephelerinde, adeta tam plastik aslan ve boğa başları, adı geçen çağın heykelcilik yapıtlarına örnekler katmaktadır (dinsel tören başlamadan temizlenme bölümüne giren ellerin, özellikle kral ve kraliçenin ellerinin yıkanmasında gerekli suyun biriktirildiği bir tür hazneler/depolar).

89

90

Hititler'de heykelcilik sanatının da tıpkı anıtsal mimarlık gibi, resmî ve krallığa ait bir sanat dalı olduğu metinlerde ortaya çıkmaktadır. Hitit yazıtlarında **heykel yontan sanatçı** için **"e-si/eru"** Akkadca sözcüğü kullanılmıştır. Hitit

kralının ve kraliçesinin büyük heykellerin yapımına ne denli önem verdikleri mektuplarından anlaşılıyor. Hitit kralı Hattušili III, Babil krallarından Kadašman-Enlil'e yazdığı bir mektupta (CTH 172), bir heykeltraş istemekte ve işi bittiği zaman hemen geri yollanacağını söylemektedir. Aynı mektupta, daha evvel istenmiş olan heykeltraşın, Babil'e geri yollandığı ve kralın sözünü tutmuş olduğu hatırlatılmaktadır. Bu mektup, konumuz açısından son derece önemli olup, Büyük Hitit krallarının saraylarında Babilli ve yabancı usta/heykel sanatçılarını kullanmış olduklarını açıklamış oluyor.

Büyük Kraliçe Puduhepa da, bir adak yazıtında, eşi Büyük Kral Hattušili'nin (III), altından yapacağı bir baş heykelinden söz etmektedir (CTH 585=KUB XV 17, 18). Kült envanteri türü metinlerde taş heykelden bir tek kayıt tanıyoruz (bk. Bo 596+Bo 6327 öy. 8, krş. MİO VIII, s. 213). Adı geçen bu metinlerde heykelciliğin krallığa bağlı bir sanat dalı olduğu ve dinsel çevrede de, başlıca sanat dalını oluşturduğu anlaşılmaktadır. Kült envanteri metinlerinde anımsanan betimlerin konularını, *tanrı* ve *tanrıça* heykelleri temsil ederler. Çoğu çeşitli değerli madenden olan heykellerin ölçüleri, betimlerin ayrıntıları, kompozisyon özellikleriyle bildirilmektedir. Tanrısal heykellerin nasıl olduğu, nasıl yapılması gerektiği ifade edilmektedir. Günümüze, bu maden heykellerden pek az örnek kalmıştır. Bunun nedeni, savaş sonralarının yağma düzenine kurban olmaları veya başka amaçlar için eritilerek yeni biçimlere dökülmeleriyle açıklanabilir. Kazıların ürünü veya günümüze ulaşmış küçük boy Hitit maden heykellerinin çoğu tanrısal betimlerdir. Tanrılar ve ölümlü insanlar aynı şekilde betim-

89 Boğazköy. Yazılıkaya, doğu kaya odası (B odası), Tuthaliya IV ve koruyucu tanrısı Šarrumma.

90 Boğazköy. Yazılıkaya, batı kaya odasının (A odası) doğu yüzeyinde, dağlar üzerinde ilerleyen Tuthaliya IV.

91 Boğazköy. Yazılıkaya, batı kaya odası (A odası), batıdaki kaya yüzeyinde Güneş ve Ay Tanrısı.

91

lenmiş olup, tanrılar, simgeleri ve silahlarıyla ayırdedilmişlerdir. Kaya rölyeflerinde de durum aynıdır. Örneğin, Fraktin kaya rölyefinde, kral ve kraliçe betimleri, önünde durdukları tanrılardan farklı değildir.

M.Ö. 14. yy.'dan itibaren kesin olarak saptanan, kralın başlığının/şapkasının tanrılardan ayrıldığıdır. Sirkeli-Ceyhan kaya kabartmasında Büyük Kral Muvattali, mühürleri üzerindeki betimlerinde de, kral başına iyice oturmuş, ka-

92 *Boğazköy. Yazılıkaya, batı kaya odası (A odası) kuzey kaya yüzeyindeki tanrılar alayından ayrıntı, Tauriça Hepat ve oğlu Tauri Şarrumma.*

92

lot/takke biçimi başlığı giymektedir. Aynı başlık, Alaca Höyük ortostatlarında kralın başında ve M.Ö. 13 yy.'ın ortalarına tarihlenen Yazılıkaya kral betimi Tuthaliya IV ve tanrılar alayında Güneş Tanrısı'nın başında görülmektedir. Yukarda verdiğimiz örneklerde giysiler de aynıdır (krş. Yazılıkaya, res. 89-91). Tanrı betimlerini en iyi gözlediğimiz Yazılıkaya'nın tanrıları bedene yapışık, kısa etekli, olası iki parçadan oluşan, beli kalın kemerli tunikayı ve Anadolu için karakteristik, (K.K. II ve I dönemi p.t. yapıtlardan çok iyi tanığımız) ucu kıvrık ayakkabıyı giymektedirler. Yazıtlarda, kralın tören giysileri arasmda, bu

tür ayakkabı için "Hattili deri ayakkabı" ifadesi kullanılmıştır (bk. Darga 1984, s. 85, n. 6; s. 87). Hitit taş rölyeflerinde ayrıntılarıyla izlenen tanrıça betimlerinin (savaş alanlarının İŠTAR'ı dışında) uzun giysileri, konik veya silindirik (bk. krş. Yazılıkaya) başlıkları dikkati çekmektedir. Yazılıkaya'da bu başlıklar "şehir surlarını" andırmaktadır. Tanrıçaların ayakkabıları, erkek tanrılarda olduğu gibi ucu kalkık ve sivridir. Tanrıçaların başlarından aşağıya bir örtü inmektedir (res. 92). Tanrılar, kral, kraliçe halka küpe taşımaktadırlar. Küpe de, kralın tören giysileriyle anılmasanan bir parçadır (ay. es. s. 86, n. 8; s. 88). Yukarıda ana hatlarıyla sunduğumuz betimlerdeki özgün ögeler, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin ikonografyasını oluşturmaktadır.

Taş heykelcilik

Boğazköy ve Alacahöyük'deki anıtsal şehir kapılarının **"apotropeik/kötülüklerden şehri koruyan" aslan ve sfenks** protomları dışında taş heykellere ait, özellikle insan biçimi heykellerden pek az örnek kalmıştır. Bunlar arasında he-

93

94

93 Alacahöyük. Başı olmayan taş heykel. Tanrı veya kral (?).
94 Aynı heykelin arkadan görünümü.

nüz bilimsel yayını yapılmamış Alaca Höyük heykeli kuşkusuz en ilgi çekenlerinden biridir. Alaca Höyük'de Sfenksli Kapı kazılarında, 1964 yılında bulunmuştur (Koşay 1973, lev. 40-41). Tam plastik işlenmiş bedenin başı yok olmuştur. İnsan boyunu aşan 2,10 m. yüksekliğindeki erkek heykeli kalkerden yontulmuş olup, uzun bir manto giymektedir (res. 93-94). Ayakları kapatan manto, öne kıvrık sol kolu da örtmektedir; aynı şekilde öne yönelik sağ kol, mantonun altındangözükmektedir. Bedenin önündeki hafif bir çıkıntı M. Mellink tarafından âsâ olarak yorumlanmıştır. Heykelin arka kısmı az işlenmiştir. Böylece, ar-

95

95 *Boğazköy. Hâle/diskus başlıklı kadın heykeli başı. Boğazköy Müzesi.*
96 *Alacahöyük. Hâle/diskus başlıklı oturan tanrıça. Bronz. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*
97 *Çiftlik heykelciği. Hâle/diskus başlıklı oturan minyatür tanrıça. Altın. Kayseri Müzesi.*
98 *Boğazköy. Oturan tanrıça (?) heykelciği. Altın. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

kadan görünmeyecek bir yerde durmuş olduğu anlaşılıyor. Baş kısmı çok harap olduğundan kime ait olduğu -tanrı veya kral- anlaşılmıyor. Bu çok önemli heykel, Büyük Hitit Krallığı'nda varolan anıtsal heykellere somut bir kanıtı oluşturmaktadır. Bu anıtsal heykelin genel çizgilerini ve statik duruşunu üç heykelcikte görmekteyiz:

1. Gözlükule (Tarsus) kazılarında gün ışığına çıkarılan, dağ kristalinden, uzun giysili erkek figürini (6 sm. res.112).

2. Louvre Müzesi'nde bulunan yayınlanmamış bronz erkek heykelciği (5,8 sm.). Başında konik başlık, uzun giysili, sivri uçlu ayakkabılıdır. Öne kıvrık kollar ve eller küt; ellerde detay yoktur. Geniş yüzün alnı basık, devamında iri burun ve kulakları geniştir.

3. T. Özgüç'ün yayınladığı, Malatya bölgesinden satın alınmış bronz erkek heykelciği (5,8 sm., Sadberk Hanım Müzesi'nde). Heykelciğin başında sivri külah bulunmaktadır. Uzun bir giysi ayakları saklamakta olup belden aşağısı dört yüzlü bir kaide gibi işlenmiştir. Diğer heykelciklerde olduğu gibi, kollar öne kıvrık, eller göğüs hizasındadır. Sivri külâhın altında saçlar ense üzerinden sırta kadar inmektedir (bk. res. 107).

Bu küçük heykeller, büyük taş heykelciliği yansıtan modellerdir. Başın bedene oranla büyük işlenişi, kısa ve kalın boyun, üçgen beden Hititli sanatçının özgün biçemini oluşturan ögelerdir. Adı geçen bu betimlerin de tanılanması güçtür. Kült envanterlerinden küçük maden heykellerin, tapınakların en önemli demirbaşlarını oluşturduğunu biliyoruz. Bu bilgilerin ışığında, anımsadığımız heykelciklerin tanrı betimleri olduğu kuvvet kazanıyor. Adak metinlerinden de, çeşitli dileklerin yerine gelmesinde tanrıların yardımını sağlamak için, heykellerin de adandığını öğreniyoruz (CTH 585).

Hitit başkenti Boğazköy'de insan betimi taş heykellere ait bazı parçalar, özellikle başa ait kısımlar bulunmuştur. Bunlardan biri 1954 yılında B.K.'de, 2,4 m. derinde yıkıntı toprak içinde bulunmuş bir erkek başının yüzüne ait oldukça küçük bir parçadır. Kalan kısım 33 sm. yüksekliğinde olup bir gözün yarısını, ağız, burun, çene ve boyunun bir kısmını içeren bir parçadır. Olası, insan boyundan daha büyük bir heykele aittir (bk. Bittel 1984, res. 340). Dolgun yanakları, sıkı kapalı dudaklarıyla, Yerkapı sfenkslerinin biçemini hatırlatmaktadır. Dudakların uçları derine, yanaklara gömülmüş, belli belirsiz bir gülümsemeyi

betimlemektedir. Kapılardaki heykel yapıtlarıyla biçem benzerliği M.Ö. 14. yy.'dan daha erkene inilemeyeceğini göstermektedir. Kuşkusuz, buluntu tabakası belli olmayan bu yapıtın M.Ö. 13. yy.'dan daha geç bir döneme tarihlenmesi de düşünülemez kanısındayız.

İkinci Boğazköy başı ise, çok daha iyi durumda, 1973 kazılarında gün ışığına çıkarılmıştır. Aşağı şehirde, Tapınak I terası üzerindeki bir evde duvar içinde spoli olarak bulunmuştur. Oldukça harap durumda olup, hâle biçimi/diskus şapkalı bu başın bir heykele veya bir stele ait olduğu sanılmaktadır. Chlorit cinsi taştan yontulmuştur. Yüksekliği 16 sm., genişten çok, uzun bir yüzde, zamanında enkrüste gözlerden kalan, badem biçimi göz yuvaları ve gözlerin altındaki torbalar dikkati çeker (res. 95, krş. Bittel, ay. es., s. 99 vd., lev. 13-21). Dudaklar ince, hafif bir gülümsemeyi veriyor. Hâle biçimi/diskus şapka, kaşların üstünde, kulakların arkasından başa oturmuştur. Kulaklar iri ve bir volüt içinde üç daire olarak biçimlendirilmiştir. Bu kulak stilizasyonu, Alaca Höyük sfenkslerinin kulaklarına benzer. Yüz biçimi Hititli karakterinden ayrılırsa da, burun ve gözlerin biçemi Hititli'dir. Heykel başında dikkati çeken hâle/diskus başlık, Alaca Höyük bronz heykelciği, Çiftlik altın heykelciği ve N. Schimmel Koleksiyonu'nun kucağında çıplak çocuk tutan, oturan, altından tanrıça heykelciği ile aynıdır. Hâle biçimi, diskus başlık, Hititler'in resim yazısında "hanım" (L. 15) ve "Büyük Kraliçe" (L. 16) işaretlerinde kadın başının taşıdığı şapkaya benzer. Hâle biçimi şapka, bazı tanrıçaların özelliği olup, bunlar "Güneş Tanrıçası" olarak tanımlanmaktadır. Kült envanteri yazıtlarına göre, Arinna şehrinin Güneş Tanrıçası ve kızı Tanrıça Mezulla'nın altından ve gümüşten AŠ.ME-Güneş Kursu şeklinde oldukları ifade edilmiştir (CTH 295).

96

97

98

Hâle/diskus başlığı, olası, kraliçeler de taşıyordu (krş.HH, L..15,16). Burada bir tanrıça olabileceği gibi, orta yaşlı (gözaltı torbalanmış) bir kraliçe de akla gelmektedir. Kırılmış olup spoli olarak kullanılmış olması, bir tanrıça başı olmaktan çok gözden düşmüş bir kraliçe olabileceğini de düşündürüyor (Büyük Kral Šuppiluliuma'nın son eşi, Babil kralının kızı Tavananna, Muršili II saltanatında da "Tavananna=Egemen Kraliçe" görevlerini sürdürmüş ve bir takım saray entrikalarına karıştığı için gözden düşmüştü (bk. CTH 70=KUB XIV 4).

Hâle biçimi veya güneş kursu biçimli başlık tipi, M.Ö. 2. binyılı Anadolusu'nda uzun bir zaman dilimi içinde kullanıldığını arkeolojik materyel belgelemektedir. Söz konusu ettiğimiz kadın başının kökeni belli olmasa da, Hattuša'da bir atölyede yapılıp yapılmadığı saptanamazsa da, biçem ögeleriyle Hitit kültür çevresinin bir yapıtıdır.

Yukarda ayrıntılarıyla sunduğumuz iki baş ve aşağıda ele alacağımız rölyefli ortostatlar (res. 130-131) Hitit heykelcilik sanatının öncüleri olmaları açısından son derece önemli buluntulardır.

Maden heykelcilik

Yukarda anımsadığımız bölümde, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin taştan heykellere ait ne denli az buluntuya sahip olduğumuzu ifade ettik. Bu çağın yapıtları hakkında küçük boyutta, bronz ve değerli madenden heykelciklerden bilgi ediniyoruz. Aşağıda göreceğimiz gibi, bronz heykelciklerin Eski Hitit Krallık Dönemi sanat geleneğini sürdürdükleri izleniyor. İncelediğimiz dönemin insan biçimli heykelciklerinin hemen hepsi, tanrı betimleridir. Kült envanteri yazıtlarından bunlardan pek çok yapılmış olduğu anlaşılmaktadır (CTH 591-625). Ne yazık ki müzelerimizde bu türden pek az örnek sergileniyor. Maden heykelcik-

ler arasında çok küçük boy (3 sm.) altın heykelciklerin (res. 97, 98, 103, 104) arka yüzlerinde birer halkaları vardır. Bunların amulet/muska gibi, beden üzerinde taşındığı ve büyük boy tanrı heykellerinin birer kopyası oldukları kanısındayız. Aynı şekilde sırtı halkalı hayvan heykelcikleri, özellikle boğalar, tanrı betimlerinin simgelerini oluşturmaktadır. Büyük Hitit Krallık Çağı heykelcilik sanatını, dinsel anlamlı bu kült heykelcikleri bir hayli ayrıntılı yansıtmaktadır.

Maden, özellikle bronz tanrı heykelciklerinin yapımında, bu dönemde yeni bir teknik üretilmişti: beden kısmı kalıba dökülmüş, kollar, bazen bacaklar ayrı yapılıp bedene perçinlenmiştir. Bu tekniği Hititler bulmuş olmalıdır. Heykelciklerin silahları ve simgeleri yok olmuştur. Kuzey Suriye'de aynı dönemde yapılan tanrı figürinleri bir kalıba dökülerek biçimlendiriliyordu. Bu grubun en

99

çok tanınan heykelciklerinden **Boğazköy** (14,7 sm.) ve **Lazkiye** (16,7 sm.) örneklerinde, tipik Hitit biçemi yüz ve beden anatomilerinde, giysilerinde görülmektedir. Yürüyüş pozisyonunda betimlenmiş her iki heykelciğin vücut anatomileri aynıdır. Boyları hemen hemen aynı, kısa boyunları, göğüs, sırt adaleleri, vurgulanmış dizleri ve baldır adaleleri dikkati çekmektedir. Lazkiye örneğinde, kulak memeleri üzerinde düğme gibi süsler görülür. Her ikisinin dizleri açıkta bırakan kısa eteklikleri, Kültepe, Alişar kurşun idollerinde görülen, beli iyice kavrayan, alttan kancalı tokasız veya yuvarlak tokalı bir kemerle kalçalar üzerine sıkıca oturmaktadır (res. 101, 102). Boğazköy heykelciğinde ortada bir toka görülür; aynı tip kemer büyük taş ortostatların erkek betimlerinden de (bk. Alaca Höyük rölyefleri, res. 141, 145-146) tanınmaktadır. Boğazköy örne-

ğinde etek sade ve bezeksizdir. Lazkiye figürininde etek, yatay bantlar arasında balık kılçığına benzer, eğik çizgilerle bezenmiştir ve kemerden aşağıya sarkan süslü bir bant görülmektedir. Ayaklarda konçlu ayakkabılar vardır.

Her iki heykelciğin yüzleri kareye yakın biçimde, dolgun yanaklı, göz çukurları derin, enkrüste (kakma) gözler düşmüş, iri burun ve kulaklar tipik Hititli biçemini betimlemektedir. İnce kapalı dudaklarda, birçok Hitit yapıtında gözlenen hafif bir gülümseme sezilmektedir. Her iki başta şapka/başlık yoktur. Değerli madenden yapılmış olması olasıdır. Boğazköy heykelciğinin saçı yoktur. Diğer figürinde bele kadar uzanan şeritlerle tutturulmuş saçı bellidir. Boğazköy ve Lazkiye heykelciklerinin üzerinde görülen oluklar, bunların altın ve gümüş varaklarla kaplanmış olduğuna bir kanıt olarak düşünülebilir. Kült en-

100

101

102

99 *Doğantepe (Amasya). Tanrı heykelciğinden ayrıntı. Bronz. Amasya Müzesi.*

100 *Doğantepe (Amasya). Ayakta tanrı heykelciği, kolları ve bacakları eksik. Bronz. Amasya Müzesi.*

101 *Boğazköy. Ayakta erkek (tanrı ?) heykelciği. Bronz. Berlin, Doğu Eserleri Müzesi.*

102 *Lazkiye (Suriye). Ayakta erkek (tanrı ?) heykelciği. Bronz. Paris, Louvre Müzesi.*

vanteri metinlerinde heykellerin altın ve gümüşle kaplandığından ve bazen yalnız heykelin başının ve göğüslerinin altınla kaplandığı bildirilmektedir (bu tür kaplama heykelleri İ.T.Ç. dönemi heykellerinden de tanıyoruz, krş. Bittel 1976, res. 30-31, 28, Hasanoğlan heykelciği; Alaca Höyük tanrıçası/kadın idolü: 10,5 sm., göğüsler, ayaklar ve kulaklarda altın kaplamalar; İ.T.Ç.'da varolan bu tür süslemeler Hitit döneminde de uygulanmıştır). Her iki heykelcik sakalsız, genç yüzleri betimlemektedir.

Büyük Hitit Krallık Çağı maden heykelcilik sanatının bir baş yapıtı Doğantepe Höyüğü'nde (Amasya) tesadüfen bulunmuştur. Yukarda anımsadığımız bronz heykelciklerin en büyük boyutta olanı, figürinin korunmuş olan kısmı 21,5 sm. yüksekliğindedir. Heykelciğin tahrip olmadan evvelki yüksekliğinin

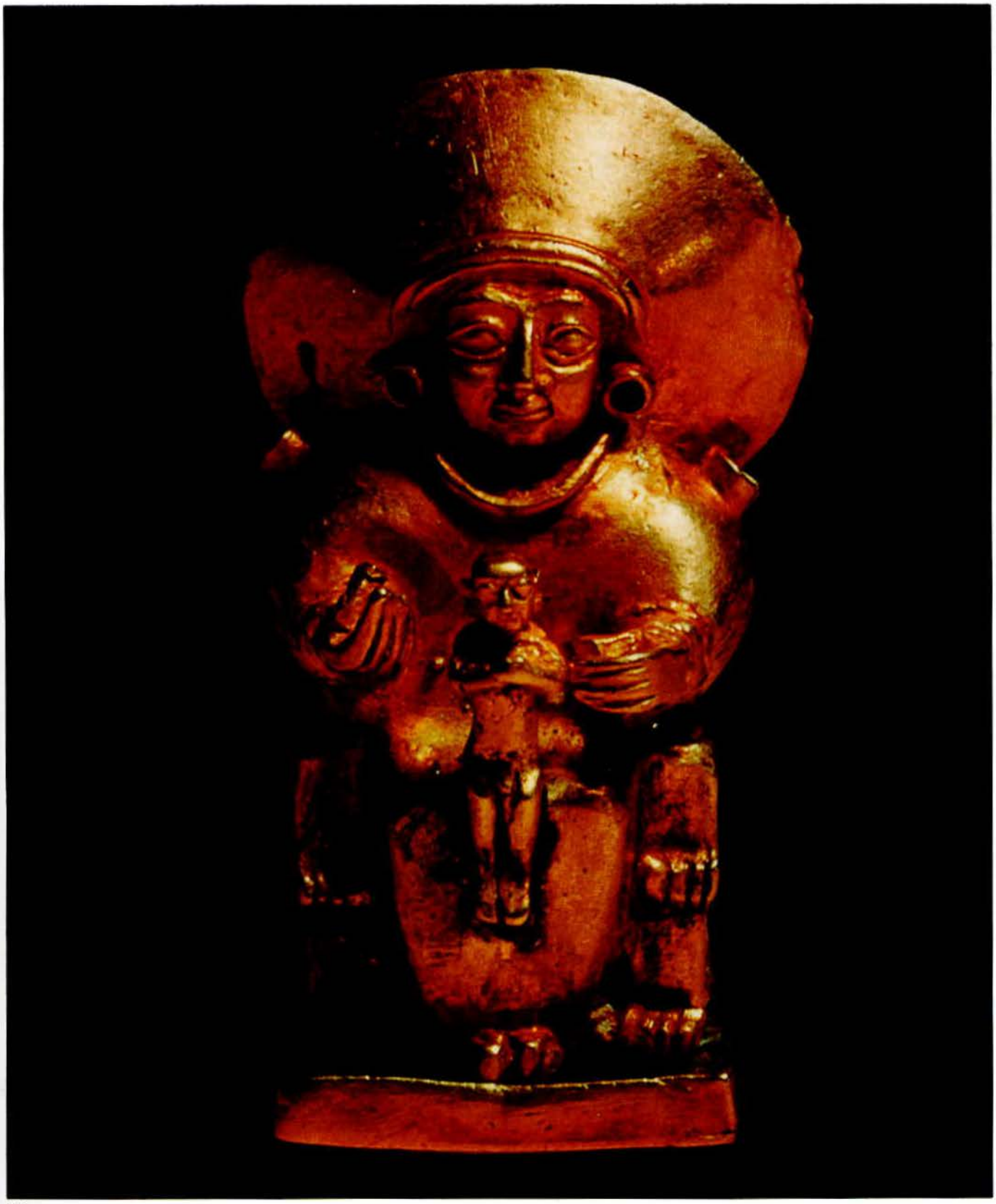
34 sm. kadar olduğu sanılmaktadır. Bu yapıtta, sivri başlık giymiş, kısa giysili, genç bir erkek betimi görülmektedir. Kolları ve bacakları kaybolmuş olmasına karşın, baş ve vücut kısmı oldukça iyi korunmuştur (res. 99-100). Amasya heykelciği yukarda anımsadığımız diğer bronz heykelcikler gibi bir taş kalıba dökülmüş, kol, bacak ve perçin delikleri sonradan yapılmıştır. Bu kült heykelciğinin nerede yapıldığı kesin saptanamıyorsa da, Hitit maden sanatının bir baş yapıtı olduğu kuşku götürmez. Ayrıca bu heykelcik, Hititler'in bronz dökümünde ulaştıkları üstün teknik seviyeyi de kanıtlamaktadır.

Heykelcik, ayakta duran ve yürüyüş pozisyonunda bir tanrıyı betimlemektedir. Kolların duruşunun Dövlek ve Boğazköy heykelciğine koşut olduğunu sanıyoruz. Amasya figürininin başında, kalınca kenarlı konik/sivri bir başlık görülüyor. Üçgen biçimli beden çıplak değildir, tene yapışık bir gömleğin, önde "V" biçimi yaka kesiği vardır ve arkada derin bir dekolte, sırtın ortasına kadar inmektedir. Gömleğin altından memeler ve göğüs kasları belli olmaktadır. Arka kısımda sırt çizgisi ve sırtın dokusu kumaşın altından belirtilmiştir. Gömlek ve etek, beli sarmış kemerle tutturulmuştur. Kemerin yarım daire biçimi uçları bir toka ile birleştirilmiştir. Buradan süslü bir kordon eteğin alt kenarına kadar dikey olarak inmekte ve bir püsküle bitmektedir. Amasya heykelciğinin özenle işlenmiş eteği dar ve kalçalara oturmaktadır. Kemerin altında bezeksiz bir kısımdan sonra, yatay şeritler görülmektedir. Bunlar balık sırtı deseniyle bezenmiştir. Eteğin alt kenarında bir zik-zak bant vardır. Amasya heykelciğinin etek bezemesi, Lazkiye bronz figürünün ve Boğazköy Kral Kapısı yüksek rölyef işlenmiş Savaşçı Tanrı'nın etekleriyle büyük bir benzerlik göstermektedir (krş. res. 129). Burada anımsadığımız bu üç bronz heykelciğin kollarının duruşları hakkında kesin bir şey söylenemez. Amasya figürininde yanlarda, Boğazköy ve Lazkiye heykelciklerinde olduğu gibi, oluklar görülmektedir ve zamanında değerli madenle kısmen kaplı olduğunu akla getiriyor. Bu üç bronz yapıt, yalnız ikonografi ve biçem bakımından değil, aynı zamanda yapılış tekniği açısından da birbirleriyle çok yakın ilintilidirler. Taşra işçiliğinden çok uzak, daha çok başkent yapımı olmalıdırlar. Bunlar sakalsız betimlenmiş, genç ve güçlü tanrıların görüntüleridirler. Olası, Fırtına/Hava Tanrısı'nın bir görüntüsü (oğulları gibi) veya Savaş Tanrıları'nı temsil etmektedirler.

103 *Anadolu. Bulunuş yeri belli değil. Hâle/diskus başlıklı oturan tanrıça, kucağında çıplak bir erkek çocuk. Altın. New York, Norbert Schimmel Koleksiyonu.*

Büyük Hitit Krallık Çağı'nın heykel sanatının yayılış alanı ve sınırını anlamak açısından Meskene/Emar (Suriye) kazılarında gün ışığına çıkarılmış bronz heykelcik anımsanmağa değer. Adı geçen heykelciğin de takma olan kolları kaybolmuştur. Yürüyüş pozisyonunda, kısa eteklikli olup, konik bir başlık giymekte, genel çizgileriyle Hitit biçemini yansıtmaktadır.

Hitit maden sanatı içinde altından ve bronzdan yapılmış tanrıça heykelcikleri, yukarda kısaca anımsadığımız gibi ayrı bir grubu oluşturur. Bunlar belli bir betimlemeyi yansıtan, arkalıksız tahtta oturan, hâle biçimi/diskus başlıklı, Güneş Tanrıçaları'nı temsil etmektedir. Alaca Höyük kazılarında bulunmuş olan (bk. res. 96) bronz tanrıça heykelciğinde diskus biçimi başlığın üzerinde şualar belli edilmiştir. Kaba işlenmiş geniş yüzde, iri gözler ve burun, hafif aralık ağız, uzun elbiselerin altında belli olan iri göğüsler dikkati çekmektedir. Taht üzerinde kütlesel oturuşuyla "Güneş Tanrılığı" ve "Ana Tanrıça" imgesini çok iyi sunmaktadır. Aynı tanrıçayı temsil eden daha küçük boy (ortalama 2 sm.) altından, arka yüzlerinde halkaları olan figürinler çok daha özenle işlenmiş ve soyut görünümlüdürler. Bunlardan baş yapıt niteliğinde N. Schimmel Koleksiyonu'nun "Güneş Tanrıçası" (4,3 sm.), figürün en geniş kısmını oluşturan diskus biçimli geniş şapkası ve aslan ayaklı tahtı ile bu grubun en ilgi çekici yapıtıdır (res. 103). Kucağında çıplak bir çocuk, olası, oğlu oturmaktadır. Tanrıça elleriyle çocuğu tutmuyor; çocuğun önünde elleri kavuşmuş gösterilmiştir.



103

Genel görünümüyle bu heykelcik grubu, Anadolulu Ana Tanrıça'yı, Hitit ikonografisi elemanları içinde ortaya koymaktadır. Güneş Tanrıçası'nın gözlerinin altındaki poşlar, realist Boğazköy başı (bk. res. 95) biçiminde işlenmiştir. Bu

104

105

104 *Anadolu. Buluntu yeri belli değil. Ayakta tanrı heykelciği, Altın. Paris, Louvre Müzesi.*

105 *Anadolu. Bulunu yeri belli değil. Ayakta tanrı heykelciği. Altın. Londra, British Museum.*

tanrısal grupta Mısır etkisi, kucakta oturan çocuk betiminde gözlenmektedir.

Çiftlik heykelciği ve tabla biçimi bir kaide üzerinde sade biçimli bir iskemleye oturmuş, iki elinde bir çanak tutan başı açık kadın heykelciği (bk. res. 97-98), oturan kadın kült heykellerinin amulet olarak tanınmış olan en küçük örnekleridir. İri kulaklı (kulak memesi üzerinde düğme biçimi küpe?) ve başı açık bu kadın betiminin tanrıçasından çok tanrıya adak olarak sunulmuş bir mümin/i-

nançlı kadının betimi olduğunu akla getirmektedir. Boğazköy kökenli bu heykelcikte tanrısal bir simge/atribü görülmüyor. Hitit yazıtlarından, özellikle adak türü (Akadca *İQRUBU/KARABU*) belgelerden, kral ailesinin sağlıklarını kazanmak için bazı tanrı ve tanrıçalara, kralın veya bir kral çocuğunun heykelini adadığı bilinmektedir (CTH 583, 585). Bu metinler, Hititler'de portre sanatının varlığı hakkında bilgi sayılabilir mi?

106

Altın heykelcikler arasında, aynı kalıptan çıkmışcasına birbirine benzeyen iki tanrı (3,9 sm., 4,00 sm.), adımını atmış, başında konik boynuzlu başlık, kısa giysili ve sivri uçlu ayakkabılarıyla betimlenmişlerdir. Göğüs üzerinde kavuşturdukları ellerinde litus tutmaktadırlar. Çok boynuzlu başlık, yüksek bir tanrı katından olduklarını gösteriyorsa da tam bir tanılama yapamıyoruz (res. 104-105). Tipik Hitit tanrı betimleri hakkında Kargamiš'ta demir çağı mezarlarında bulunmuş olan altın varak ve lapislazuli bezemeli minyatür figürinler, Boğazköy'den bildiğimiz büyük taş kabartmaların, özellikle Yazılıkaya tanrılarının birer replikleridir. Bu figürinler Büyük Hitit Krallık Dönemi'ne tarihlenmektedir (res. 106). Kargamiš figürinleri arasında, giysiler, simgeler ve ayrıntılarda, Güneş Tanrısı, Koruyucu Tanrısı ve İštar/Šaušga figürinleri dikkati çekmektedir (res. 106).

Böylece, Hititler'in özgün tanrı ikonografilerini, belli kurallarıyla görsel sanatların çeşitli dallarına uyguladıklarını gözlemekteyiz. Ayrıca, anımsadığımız altın figürinler, Hititli kuyumcuların övgüye değer becerilerini de kanıtlamaktadır. Boğazköy kökenli gümüş boğa heykelciği ve Ras Šamra-Ugarit kazılarında bulunan elektrondan yapılmış Tanrılar Triası (3 sm. gerdançe arkasında halkası vardır) ile amulet/muska olarak kullanılmış heykelcikler grubu, Hitit el sanatlarının gelişmiş düzeyinin somut belgeleridir.

Hitit başkenti dışında, Alaca Höyük kazılarında, ilgi çekici bronzdan figürinler bulunmuştur. Bunlardan biri, yine oturan bir tanrıça (Al.b. 6) olup elleri göğüs üzerindedir. Baş kısmı çok zedelenmiş olduğu için, şapkası belli olmuyor, olası hâle biçimi bir diskusu taşımaktaydı, altından Güneş Tanrıçaları gibi (6,6 sm.). Diğeri ise -yayında yalnız çizimi verilmiş- ayakta duran, uzun giysili, elleri göğüs üzerinde kavuşmuş, kolları çok gelişkin işlenmiş figürindir (Al.b. 5). İlgi çekici olan, figürinin başında diskus biçimi bir şapkanın varlığıdır (yayınlanmamış olan bu güzel örneğin ne yazık ki aslını da göremedik). Bu figürinler büyük olasılıkla "Güneş Tanrıçaları"dır.

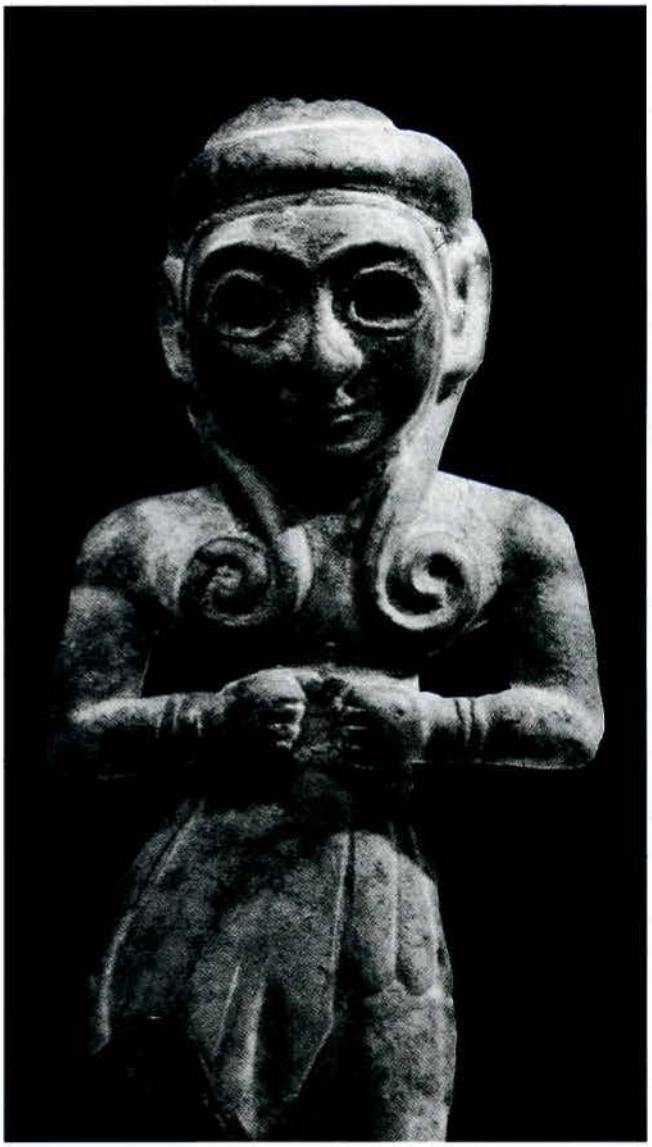
107

106 *Kargamiš. Tanrı heykelcikleri. Altın ve lapilazuli. Londra, British Museum.*

107 *Anadolu (Malatya?). Ayakta tanrı heykelciği. Bronz. İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi, Arkeolojik Seksiyon (Sevgi Gönül binası, H.K.2116-6645).*

Alaca Höyük hayvan heykelcikleri açısından ilgi çekici örnekler vermektedir. Yatar durumda iki bronz boğanın (Al.b. 11, 12) geriye çevrilmiş başları, Hitit sanatında alışılmamış bir şekillendirmeyi oluşturmaktadır. Ayrıca boğalar, bir hayli natüralist biçemleriyle dikkati çekiyor (8,5-6,5 sm. bk. Koşay 1951, lev. LXVII, res. 2-3 oturan tanrıça figürinleri res. 7).

Alaca Höyük bronz plaketi üzerindeki betimler ise rölyef olarak işlenmiştir. İki boğa adam, başları cepheden işlenmiş, ortadaki stilize ağacın, hayat ağacının sağında ve solunda, birer boğanın üzerinde betimlenmişlerdir. (res. 108, yük. 16,3 sm., gen. 7 sm.). **Boğa adamlar, yukarıya kaldırdıkları elleriyle çift rosaslı kanatlı güneş kursunu tutmaktadırlar.** En üstteki rosas, yani güneş kursu bir hayli siliktir (çift rosaslı güneş kursları Büyük Krallık Dönemi kral mühürlerinde görülüyor, res. için bk. SBol, no. 36, 52-53). **Plaketin altındaki sap**, standart olarak kullanılmış olduğunu açıklamaktadır. Betimlenen tema, Hurri kültür çevresinde sevilen, geçerliliği olan motiflerden oluşuyor. Aynı kompozisyon, biraz farklı olarak **Yazılıkaya A kaya odası** rölyeflerinde gözlenmektedir (Y.K. no. 28-29).



109

N. Schimmel Koleksiyonu'nun baş yapıt değerinde bronzdan tören baltası, Şarkışla (Kayseri)'da ele geçirilmiş ve bu özel koleksiyonda bulunmaktadır (res. 110). Yayını, K. Bittel tarafından ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur. Adı geçen, plastik betimlerle bezenmiş, zengin tören baltası, 19,5 sm.x9,2 sm. boyutunda ve 1 025 kg. ağırlığındadır. Tek bir kalıba, bir parça halinde dökülmüştür. Esas biçimi, namlusu teber ağızlı sap delikli ve ense kısmında dikenleri/dişleri olan, Önasya, İran ve Kafkas bölgeleri'nde bilinen balta tipidir. Tören baltasının ağız kısmı dahil her yüzü ve yanları dinsel betimlerle, rölyef ve heykel şekilleriyle donatılmıştır. Ağız kısmı keskin olmayıp, kartal başlarıyla biten dışbükey bir silme halinde işlenmiştir. Her iki geniş yüzünde/dili üzerinde aynı kompozisyon görülür: sakallı, uzun giysili ve konik sivri başlıklı erkek betimi, yukarıya kaldırdığı elleri üzerinde bir aslan protomunu taşımaktadır. Bu aslanın öne eğik başı, gövdesi ve pençeleri tam plastik işlenmiş, kısa bacakları ise rölyef olarak betimlenmiştir. Buradaki betimleme, Hitit sanatının yabancısı olmayıp, Boğazköy, Tapınak III dolaylarında bulunmuş olan aslan protomunu hatırlatmaktadır. Aslanın üzerinde, uzun mantolu, sivri konik başlıklı, geniş yüzlü, sakalsız genç bir tanrı, sağ kolu ileriye yönelik, ayakta gösterilmiştir. Ayakları giysinin altında olup, görülmüyor. Bütün kompozisyonda baş figürü oluşturan bu genç tanrının tanrısal başlığı üzerinde boynuzlar, düğmeye benzer rölyeflerle belli edilmiştir. Benzer başlık tipi, baltanın bir yüzünde, aslanı taşıyan Dağ Tanrısı'nın başlığında da farkedilmektedir. Fasıllar Anıtı'nın genç tanrısı da aynı tip tanrısal başlık giymektedir. Tören baltasının genç tanrısının başlığı üzerinde kanatlı bir güneş kursu yer alır, iki kanadın altında, diz koşusu/çömelmiş pozisyonda, kartal başlı, insan vücutlu iki karışık varlığın, yukarı kaldırdıkları kollarının açık elleriyle, güneş kursunun kanatlarını uçlarından tuttukları gözlenmektedir. Kanatlı güneş kur-

108

108 Alaca Höyük. Kanatlı güneş kursunu taşıyan adamlar, kült plaketi. Bronz. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

109 Acemhöyük. Erkek heykelciği, bacakları kırık. Fildişi. G. Pratt Koleksiyonu, New York Metropolitan Museum.

sunun üstünde, baltanın ense kısmındaki dikenlerin yerinde, plastik işlenmiş, her iki yüzde üç aslan grifonu oturtulmuştur. Oval sap deliğinin altında ve üstünde ikişer kanatlı aslan protomu yine tam plastik işlenmiştir. Özellikle bu ka-

110 *Şarkışla (Kayseri). Betimli tören baltası. Bronz. New York, Norbert Schimmel Koleksiyonu.*

110

natlı aslanların biçemi, ayrıntıları gösterilmiş başları, ileri taşkın gövdeleri ve kısa, küt bacaklarıyla Büyük Hitit Krallık Çağı, taş heykel yapıtları içinde tanıdığımız aslanlara ve sfenkslere koşuttur (bk. res. 110). Ayrıca, tören baltasının ensesinde yer alan sekiz plastik figürün arasında, dikdörtgen, dört yüzlü bir sap dikkati çekmektedir. Yetkin bir maden işleme tekniğini ve becerisini sergileyerek Hitit sanatında çok az bilinen maden sanatına ışık tutan bu baş yapıtın kompozisyon/istifleme açısından da, aşağıdan yukarıya düzenlenmiş ve orta alanda konunun ana figürü tanrının tam plastik işlenerek merkezi oluşturması, bütün ilgiyi bu noktaya yöneltmektedir. Buradaki tanrının yanlarında ve üstünde, ikincil figürlerle konunun genişlik kazanması, Hititler'in tasarım alanındaki yetenek ve becerilerinin ayrı bir kanıtıdır. Benzer bir durum, taş yapıtlar arasında Fasıllar ve Eflatunpınar anıtlarında gözlenmektedir (res. 190, 194).

Bir tören baltası biçiminde olan bu yapıtta, K. Bittel, mitolojik *sphère* içinde, baş tanrı figürünü "Güneş Tanrısı" ve sakallı, uzun giysisinin kenarlarında boynuz gibi çıkıntıları olan, balta yüzünün en altındaki tanrıyı da "Dağ Tanrısı" olarak açıklamaktadır. Aslan üzerine basan tanrının kimliği, kanımızca Fasıllar Anıtı'nda gösterilmiş olan tanrıyla aynı olmalıdır. Eflatun Pınar'da da aynı tanrı eşiyle gösterilmiştir. Güneş Tanrısı tanılanmasının yerinde olduğu kanısındayız (bk. Bittel 1976, s. 28)

Tören baltasında gördüğümüz bütün figürlerin ikonografisi Hitit taş işçiliği ve gliptiğinden tanınmaktadır. Bronz baltamız üzerindeki karışık yaratıklar, kült envanterlerindeki tanrı betimlerini tarif eden pasajların verdiği bilgilere göre, çeşitli tanrılarla anımsanmaktadır; örneğin: "Çağırmanın Fırtına Tanrısı", "Kırların/Savaş Alanlarının Koruyucu Tanrısı" ve "Tanrıça Šaušga (Savaş Tanrıçası, Hurri kökenli)". Tören baltasının karışık yaratıkları da, kuşkusuz, bezeme öğeleri olmayıp buradaki tasarıma, başka deyimle, işlenen dinsel konudaki tanrının çevresine ait varlıklar olmalıdır.

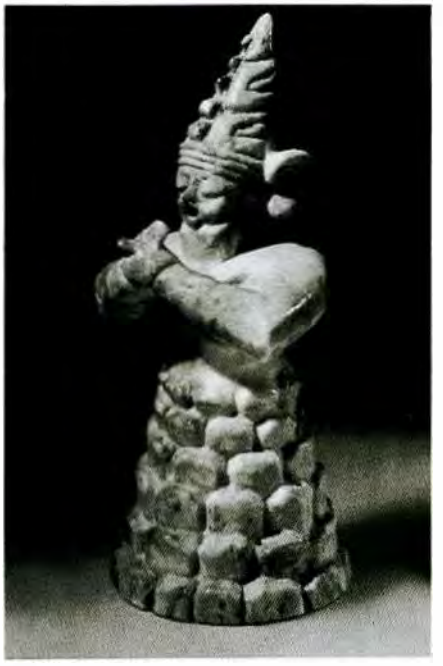
Burada vurgulamak istediğimiz başka bir olgu da, Hitit silah çeşitlerinin yazılı belgelerde tanrılarla birlikte anımsanmasıdır. Hitit görsel betimlerinde izlediğimiz gibi, topuz Fırtına Tanrısı grubunun ve Dağ Tanrıları'nın ellerindeki silahlarıdır. Ok ve yay, LAMA/ KAL= Koruyucu Tanrı'nın; mızrak Fırtına Tanrısı'nın oğlunun; balta, Šarrumma ve Šaušga'nın silahı ve simgesidir.

Konumuz olan tören baltasının anlamı ve fonksiyonu hakkmda nasıl bir açıklama yapılabilir? Bir tapınak hazinesinde, tanrı adına korunmak için yapılmış olan Şarkışla tören baltası, tanrıya adanmış bir kült eşyası veya gereci olduğu gibi, büyük boy bir tanrı heykelinin (Güneş Tanrısı ?) elinde tuttuğu silah-simge olduğu da düşünülebilir. Yazılı belgelerde kaydedildiği gibi, doğrudan tanrının kendisini temsil eden simge olarak da algılanabilir. Kült envanteri yazıtlarından böyle bir pasajı örnek olarak veriyoruz (bk. CTH 501=KUB 38.1 I 4 vd.): *"Tarammeka* (şehri): *Tanrı ZA.BA.BA* (Savaş Tanrısı): *Tanrı betimi (šiuniyatar) gümüşten bir yumruktur, 20 şekel ağırlığında. İki büyük kalkan, bir mızrak, üç hançer, bir mızrak ucu, bronzdan bir topuz, bir balta: böylece Tanrı ZA.BA.BA gereçleri tamamlanmıştır"*. Yukarda geçen "gümüşten yumruk biçimi" bir kap, insan eli boyunda, antika tüccarları eliyle Boston Museum of Fine Arts'a girmiştir (yayını yapılmamış, krş. Güterbock, BAK, s. 203-217).

Şarkışla baltası, üstün teknik yapımı, biçem ve ikonografik özellikleriyle, Büyük Hitit Krallık Çağı'nın dinle ilintili sanat açısından en yoğun işlevlerin yapıldığı, Hattušili III ve Tuthaliya IV çağında "tapınakların yeniden ihyası ve büyük kült reformunun" gerçekleştiği dönemin ürünü olmalıdır. K. Bittel'in saptaması M.Ö. 13. yy.'un isabetli olduğu kanısındayız.

Fildişi ve dağ kristalinden heykelcikler, küçük buluntular

Hititler'in, çoğu simgesel kült eşyalarını oluşturan küçük objelerin yapımında, Anadolu'ya dışardan ithal edilmiş fildişini kullandıklarını baş yapıt niteliğine ulaşmış küçük eserlerden bilmekteyiz -Hitit yazılı belgelerinde Sümerce LÚ. AM.Sİ ve Hititçe *lahpa-* sözcüğü fildişi anlamına gelir-. Bunlar arasında Boğazköy'de gün ışığına çıkarılmış **Dağ Tanrısı heykelciği** baş yeri almaktadır (res. 111, 3,6 sm.). Figürinin başında sivri, Eski Babil stilinde boynuzlu başlığı, göğüs hizasında kolları ve birbiriyle birleşmiş elleri, dağ sembolleri olan pullu, uzun giysisi, iri kulakları, uzun sakalıyla, özgün dağ tanrısı ikonografisini vermektedir. Büyük taş plastik anıtlarda, Yazılıkaya'da Tanrı Teşup'un bastığı dağ tanrıları ve İmamkulu kaya kabartmasının iki dağ tanrısıyla (Namni ve Hazzi) -özellikle ellerin pozisyonu- yakınlık göstermektedir. Bu fildişi heykelcik, değişik bir biçem yansıtmasına karşın, olası yabancı bir sanatçı tarafından, yerel işcilikte yapılmış bir Hitit yapıtı izlenimini vermektedir. Dağ tanrısı betimlerinin Hitit plastik sanatında, Hurri etkilerinin dinsel alanda pekiştiği dönem, Büyük Kral Hattušili ve eşi Hurri kökenli Büyük Kraliçe Puduhepa çağında yapılmış olduğunu sanıyoruz.



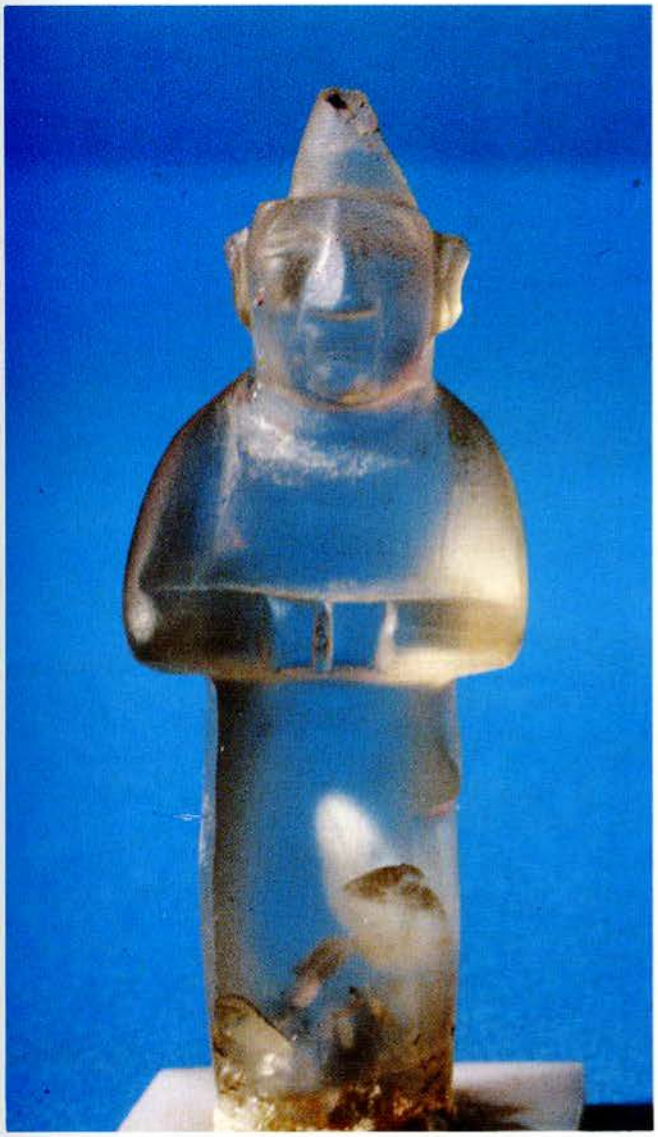
111

Son yılların Boğazköy kazılarında, Sarıkale'nin doğusundaki Tapınak VII buluntuları arasında, henüz yayınlanmamış (resmi yayınlanmış), oyularak işlenmiş bir **fildişi figürin, danseden bir Savaşcı Tanrı**'yı betimlemektedir (res. için bk. Neve 1983, res. 22). Başındaki dört çift boynuzlu miğfer-başlık, Hator buklelerini yansıtan saçlarıyla başı, Yerkapı sfenkslerine çok yakındır. İki yana açılmış kolları, burma bacaklarıyla güzel bir devinim verilmiş (pirouette figürünü yapan) danseden tanrı figürinini işleyen sanatçının da büyük ustalığı ve becerisini anlatmaktadır. Dansı görsel sanata motif olarak getiren **Hurrileri** burada anımsamak yerinde olacaktır.

Boğazköy'de bir hayli harap durumda bulunmuş olan küçük boyutlu bir fildişi diskin (4,6 sm.) orta kısmı, ince iki pervazla bir daire alan olarak ayrılmış ve buraya başı arkasına çevrilmiş bir sfenks oyma tekniği ile işlenmiştir. Üç pervazla sınırlanmış dıştaki çember biçimi kenarda ise, birkaçı çok harap durumda altı tane hayvan ve karışık yaratık aynı teknikle yapılmıştır. Bunların arasında aslan, kanatlı aslan, dağ keçisi, sfenks figürleri görülmektedir. Son derece yetkin bir işcilik gösteren bu fildişi yapıtı, K. Bittel M.Ö. 14. yy.'a tarihlemekte ve Megiddo fildişi plaketiyle karşılaştırarak, Büyük Hitit Krallığı'nın güneydoğu bölgesi kökenli olduğunu önermektedir. Burada istiflemededikkati çeken, orta alanın merkezini tek figürle, çember çevreden ayırarak bezeme prensibi, daha evvel gördüğümüz Tabarna mühürlerinde de uygulanmıştı (bk. Bittel 1976, res. 187).

Son yıllarda Boğazköy kazılarında, Güney şehirde tapınaklar kesimindeki bir evde ortaya çıkarılmış olan fildişinden, minyatür bir levhacık üzerinde, kabartma tekniği ile kazılmış, başı geriye çevrik bir dağ keçisi, dağlık ve ormanlık bir arazide betimlenmiştir (bk. Neve, ay. es,, res. 15).

Hititler'in dağ kristalini de işlediklerini yazıtlardan öğreniyoruz. Bu materyel kült objelerinin yapımında kullanılmıştır. Hitit yazılı belgelerinde Sümerce $NA_4.DU_8$ SÚ.A, Hititçe *parashi/a,-* sözcüğü "dağ kristali" anlamında kullanılmıştır. Arkeolojik buluntular arasında, çok iyi bilinen Tarsus-Gözlükule kazılarında gün ışığına çıkarılan heykelcik, uzun giysili, kolları göğsünün altında birleşmiş başın üst kısmı tahrip olmuş bir erkeğe aittir (res. 112, 6,1 sm.). Baş üzerinde sivri külah veya konik bir başlığın varlığı belli olmaktadır. Değerli madenden bir kaplama başlığın üzerinde var olmalıydı. Küçük boyda olmasına karşın, vücudun blok işlenişi, Alaca Höyük büyük boy, başsız taş heykeline benzemektedir (bk. res. 93-94). Ayrıca, Yesemek taş atölyesinin yüksek kabartma dağ tanrılarının eskizlerini ve Fasıllar Anıtı'ndaki Dağ Tanrısı'nın genel duruşu ve kollarını ammsatmaktadır. Sakalsız yüzü, genç bir erkek izlenimini vermekte olup yüzün ikonografisi ve H. Goldman'ın göz biçimi hakkında ileri sürdüğü haklı gözlemini dikkate alarak, Hitit biçeminde yontulmuş, olası genç bir tanrı betimi olarak tanılanmalıdır. Bu yapıt M.Ö. 14.-13. yy.'a tarihleniyor.



112

Dağ kristalinden diğer bir figürin, Walters Art Gallery'de (Baltimor) sergilenen çıplak çocuk heykelciğidir (7 sm., çok iyi açıklı). J. Vorys Canby tarafından yayımlanan heykelciğin cinsiyeti kesin belli olmamaktadır. Çok iyi korunmuş

111 Boğazköy. Dağ Tanrısı heykelciği. Fildişi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

112 Tarsus-Gözlükule kazısı. Ayakta tanrı heykelciği. Dağ kristali. Adana, Arkeoloji Müzesi.

baş geniş olup, boyunsuz tombul bebek bedenine oturmaktadır (Vorys Canby 1986, res. 1-2). Ayakta duran figürinin kolları öne doğru, ileriye yönelik işlenmiştir. Yüzün geniş yanaklı ifadesi ve gözlerin işlenişi tipik Hitit erkek heykellerinin biçemindedir. İri burun, aksantüe dudaklar olgun bir erkeği anımsatmaktadır. Çocuk heykelciğinin başında bir kep veya miğfer biçimi bir başlık vardır. Kimi temsil ettiğini saptamak, koşut örneklerin yokluğundan sorun olmaktadır. Bundan ötürü Hitit sanatında çocuğu betimleyen örnek olması açısından önemlidir. N. Schimmel Koleksiyonu'nun "Güneş Tanrıçası ve Çocuğu" kompozisyonunu anımsayarak burada da bir tanrı çocuğunun betimlenmiş olduğu akla gelmektedir. J. Vorys Canby'nin gözlemlerine katılarak, teknik ve stilistik özgünlüğü ile dağ kristalinden çocuk heykelciği ve Tarsus dağ kristali Hitit (tanrı ?) figürini benzerlikleri dikkate alınarak, bu örnek de Hitit yapıtlarına katılmalıdır kanısındayız. Adı geçen yazar, bu figürini M.Ö. 1400-1200 yıllarına tarihlemektedir. Hitit sanat çevresinde, taş rölyefler üzerinde, küçük boy işlenmiş, çıplak çocuk betimleri Alaca Höyük kabartmalarında (iki örnek) gözlenmektedir (res. 141-143). British Museum'da bulunan, fildişinden çıplak kız çocuğu heykelciği (12 sm.), R. Barnett tarafından Hitit eseri olarak yayınlanmıştır. Aynı şekilde, Bağdat Müzesi'nde korunan Nuzi kökenli (M.Ö. 14. yy.), kısa, önü açık etekli, yarı çıplak İštar/Šauška figürini "tanrısal çocuk" olarak konunun uzmanları tarafından açıklanmaktadır (bk. Bittel 1976, res. 174).

Hitit sanat çevresinde çocuk betimleri, Geç Hitit sanatı yapıtları içinde Kargamiš ortostatlarında, özgün temalar ve kompozisyonlar arasında izlenmektedir (bk. s. 268-269).

Hitit kült envanteri yazıtlarında, yukarda anımsadığımız örneklere yakın/koşut tanrı heykelciklerinin karakteristikleri ince ayrıntılarıyla verilmektedir. Bu belgelerden tapınaklarda böyle yüzlerce figürinin korunmasına karşın, bulunmuş olanlar bu bölümde anımsadığımız kadar azdır. Yine bu tür yazıtların verdiği tanrı heykellerinin listelerinden, yapıldıkları materyel, kaplamaları için kullanılmış altın, gümüş varaklar, boyları, kutsal hayvanları, kült standartları, kült kapları (BİBRU=hayvan biçimli libasyon kapları) anlatılmaktadır (krş. CTH 242, 250).

Bu belgelerin bilinmesi, küçük heykelciklerin tanılanmasında en büyük yardımcı ve daha doğrusu kanıtlardır. Yine bu belgeler, Hitit sanat dünyasında çok gelişmiş bir "küçük sanat dalının (madencilik, kuyumculuk, fildişi işlemeciliği v.s.)" varlığını kanıtlamaktadır. Çifte madenin kullanıldığı kompozit heykellere en güzel örnek, yıllarca evvel İzmir'den satın alınmış (Berlin Vorderasiatisches Museum'da), sivri başlıklı tanrı heykelciğidir. Ayakta durur pozisyonda işlenmiş heykelciğin altın kaplamasının büyük kısmı, başta ve beden üzerinde korunmuştur (res. 10).

Bu bölümü bitirirken, M.Ö. 13. yy.'a ait bir kült envanterinden bir pasajla, bu konuda okuyucularımıza bir örnek vermek istiyoruz. KUB VII 24=CTH 242/5:

"Eskiden/evvelce Dağ (Tanrısı) Malimaliya'nın tanrılık betimi (kült objesi) yoktu. Güneşim/majestem Tutḫaliya, onu bir buçuk karış boyunda, demirden bir erkek heykeli olarak yaptı, gözleri altından, o, demirden bir aslan üzerinde duruyor. Onu, Kunkunuša Dağ Tanrısı'nın tapınağına getirdiler". Yine bu tür yazıtlardan, "nehirlerin ve pınarların", tanrı betimlerinin genç kız (ALAN.TUR.SAL) heykeli olarak yapıldıklarını öğreniyoruz. Fırtına/Hava Tanrıları'nın da kült için tanrı betimlerinin zaman zaman kutsal hayvanı boğa biçiminde yapıldıkları, yine yazıtlarda bildirilmektedir (krş. KBo II öy. 28 vd. = CTH 509). Metinlerde betimleri kaydedilmiş boğaların ayakta durdukları gibi, yalnız boğa boynu veya çömelmiş boğanın boynu olarak işlenmiş (gümüşten veya tahtadan) oldukları tarif edilmektedir.

Şehir kapıları heykelciliği . Hattuša-Boğazköy

Aslanlar

Hititler'in başkenti Hattuša ve önemli bir kült yerleşmesi, henüz adını saptayamadığımız Alaca Höyük şehir kapılarının bekçileri apotropeik aslan ve sfenksler, Hitit sanatında önemli bir yeri kapsayan "hayvan betimlerinin" en iyi temsilcileridir. Adı geçen Hitit kapılarının, şehir dışı yüzlerinde, kapı pervazlarını oluşturan monolit taşlar üzerine yontulmuş aslan ve sfenksler, protom şeklinde (bedenin ön kısmı) heykel olarak üç boyutlu işlenmişlerdir (bazı örneklerde, bu varlıkların bedeni kapı geçidi yüzünde kabartma olarak verilmiştir; örneğin Hattuša Yerkapı sfenksleri gibi). Burada şunu hemen işaret etmek yerinde olacaktır; bu hayvan betimleri ne ayrı birimler ne de kapılara eklenmiş, katma ögeleridir. Bunlar kapı mimarlığının bütünlüğünü tamamlayan bir kısmı oluştururlar (res. 113).

Şehir kapılarında rastladığımız **Hitit aslanları**, Büyük Hitit Krallık Çağı'nda formları ve biçemleri açısından klasik şekillerine ulaşmışlardır. Bütün bu dönemin yontuları arasında biçemlerini aşan bir farklılık gözlenmez. Kapılardaki aslan protomlarında, durağan ve kübik görünüm egemendir. Aslan ikonografisinin baş kısmı en önemli birim olup, ayrıntılarıyla verilmiştir. Başkentin "**Aslanlı Kapı**" aslanları, dilleri dışarı sarkık, ağzı açık saldıran aslanların betimleridir (yükseklik 2,25 m.). Baş, beden biriminin üçte birini kapsamakta ve ayrın-

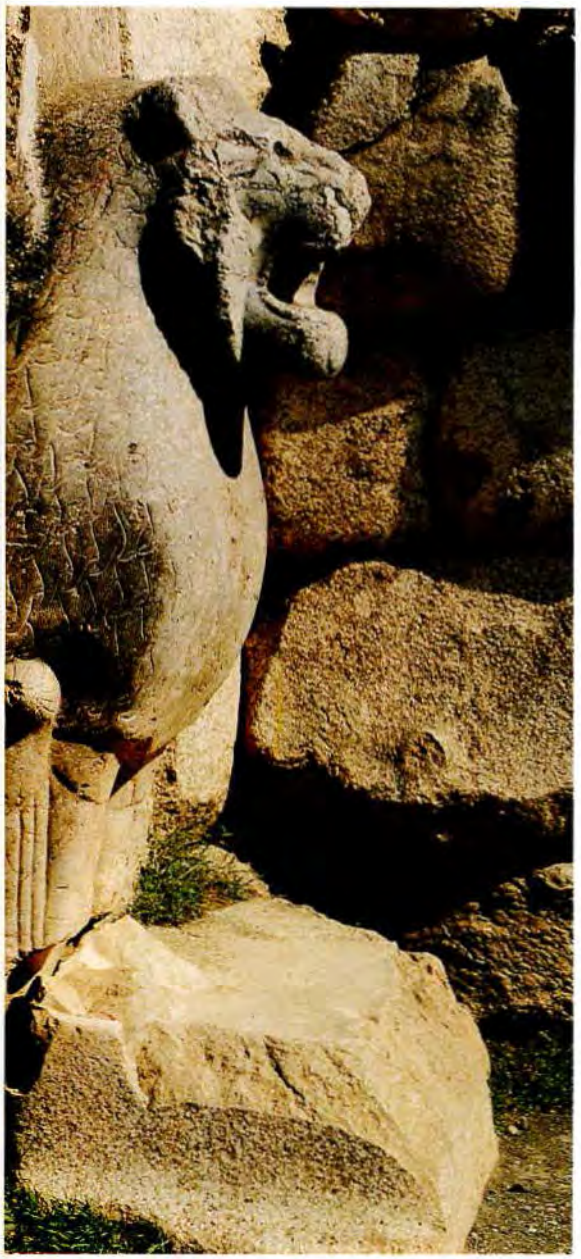
113 Boğazköy. Güney şehir surlarının batı yönünde Aslanlı Kapı. Dıştan görünüm.

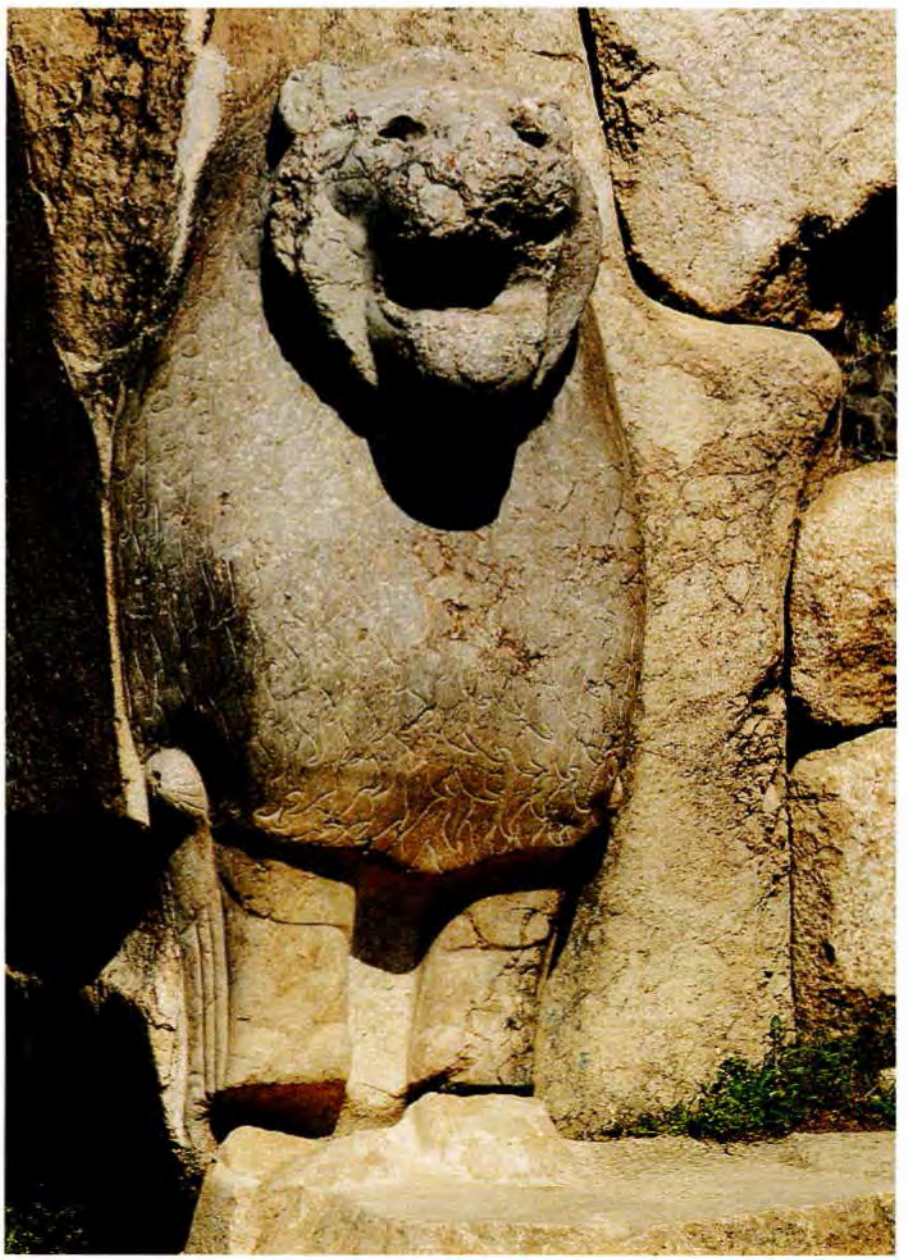
113

tılar, yelenin perçemlerinde ve yüz nahiyesinde belirgindir. Yelenin ve bacak adalelerinin işlenişinde ince, özenli, çizik bezek *(incisé)* tekniği kullanılmıştır. Bugün, göz çukurları kalan yüzlerde, gözlerin başka maddeden kakma tekniğiyle işlenmiş olduğu anlaşılıyor. Hitit aslanlarının, sarkık dillerinin yanında en büyük ikonografik karakteristiği, yuvarlak veya kalp biçimi kulaklarıdır. Boğazköy ve Yazılıkaya'da her iki biçim de görülür (res. 114-115, 118, 172, 174). Alaca Höyük'de ise, kalp biçimi stilizasyon aslan kulaklarında gözlenmektedir. Büyük Krallık Dönemi'nde her iki biçim de uygulanmıştır.

Aslanlı Kapı'daki özgün örneğinde gördüğümüz gibi, aslanların kulakları yuvarlak işlendiğinde, yele tüylerinin içinde gösterilmişlerdir. Aslanlı Kapı'nın aslanlarında, eşsiz bir örnek olarak, yuvarlak kulağın iç kısmına iki bukle, spiral uçlarıyla, dekoratif bir biçimde yerleştirilmiştir (res. 114-116). Burada zen-

114 Boğazköy. Aslanlı Kapı. Sağdaki aslanın yandan görünümü.
115 Boğazköy. Aslanlı Kapı. Sağdaki aslanın önden görünümü.
116 Boğazköy. Aslanlı Kapı. Sağdaki aslandan ayrıntı.





114 115

gin yelesi çok ince, natüralist bir şekilde işlenmiş bir erkek aslan betimlenmiştir. Bu yelenin alt kısmında, ön bacak ile gövdenin birleştiği eklem noktası da, ince çizgilerle "rosas" gibi stilize edilmiştir (res. 116. krş. Mısır aslanları, XVIII. Sülale Çağı, bk. Lange 1961, res. 252). Hitit aslanlarının alın nahiyesinin stilizasyonu vurgulanmamıştır; düz alının altında kaşlar, düğme biçimi yumrularla aksantüe edilmişlerdir. Böyle yumrulara bir de kalp biçimi stilize edilmiş kulakların üzerinde, yelenin içinde rastlanmaktadır; örneğin: Boğazköy'deki aslanlı kaideler ve taş tekne, Yazılıkaya aslan başları, Alaca Höyük portal aslanları: dana ve insan tutan aslanlar (res. 117-119, 174, 151, 155; Bittel 1976, res. 252-254), Geç Hitit Çağı'nda da Kargamiş aslanlı sütun kaidelerinde Hitit aslanının dikkati çeken kübik burnu, yüzü ikiye ayırır. Boğazköy kapı aslanlarında ayrıntılardan arınmış kübik burunlar betimlenmiştir. Bazen de aslanın burnu üzerinde dikey ve yatay yivlerden oluşan bir stilizasyon vardır; Alaca Höyük aslanlarında olduğu gibi. Bu biçem özgünlüğü Geç Hitit Çağı'nda da devam etmiştir. Büyük Krallık Çağı'nda yontulan aslanların yanak stilizasyonu, bazen "U" biçimi bir kabarıklık, bazen de gözün altında, kabartma iki adet kama şekli *(keil)* ile belirtilmiştir; Alaca Höyük aslanında olduğu gibi. Hitit aslanının yüzyıllar boyu sürecek yüz biçemi, genellikle açık, saldırı anında betimlenmiş ağzı ve dışarı sarkık diliyle karakterize olmuştur. Bazen de kapalı ağızlı aslan başlarında da dil dışarı sarkmaktadır. Boğazköy aslanlı taş tekne ve Alaca Höyük'deki dana tutan aslan betimlerinde olduğu gibi (krş. Akurgal 1949, res. 27-34).

117

117 Boğazköy. Büyük Tapınak (T.I), güneydoğusundaki aslanlı taş tekne (kült teknesi).

118 Boğazköy. Aslanlı taş tekne, ayrıntı. Aslan başı, kapak ağız, dışarı sarkan dil.

119 Boğazköy. Aslanlı taş tekne, ayrıntı. Arkadaki aslan başı ve kabartma beden.

Büyük Krallık Dönemi portal aslanlarının gövde stilizasyonunda ayrıntıdan kaçınılmıştır. Profilden, natüralizmden uzaklaşan, dışarı taşkın, kunt bir gövdenin biçimlendirilmiş olduğu dikkati çekmektedir. Aslanlı Kapı'nın aslan protomlarında bu gövde, ince yele perçemleriyle örtülüdür (res. 114-116). Söz konusu çağın Önasya sanatında gözlendiği gibi, Hitit aslanlarında da omuzlar, bedenden belli bir sınırlandırmayla ayrı çizilmiştir. Bu çizim özelliği, özellikle, aslan yontularında yelenin yumuşak konturlarla sınırlandırılmış bir şematizasyonu olarak ortaya çıkmaktadır. Büyük plastikten gösterebileceğimiz örnek, Alaca Höyük'deki dana tutan aslandır (res. 151; Bittel 1976, res. 228). Büyük Hitit Krallık Çağı mühürlerinde hayvan betimlerinde omuz şematizasyonu çok iyi görülmektedir (bk. SBo II no.6, 78, 85, 90).

Hititler'in Büyük Krallık Çağı yontu sanatının çarpıcı bir biçem özelliği de hayvanların arka ayaklarının üst kısımlarının dikkat çekici, palmet biçimi bir stilizasyonla, gövdeden ayrılmış olmasıdır. Bu özelliğin en iyi temsil edildiği örneklere, Alaca Höyük yontu yapıtları arasında rastlamaktayız (res. 151; Bittel, ay. es., 224). Hitit başkentinde bugüne dek, tüm üç boyutlu, taştan bir aslan heykeli tanımadığımız için, bu palmet stilizasyonunun, Hattuša'nın anıtsal aslanlarında var olup olmadığını saptayamıyoruz. Alaca Höyük aslanının art kalçalarında böyle bir stilizasyon uygulanmıştır. Bu biçem özelliği boğa, dana ve

118

119

geyiklerde gözlenmektedir. Şimdiye kadar, bu palmet biçimi stilizasyonunun, 2. binyılı Orta Anadolu sanatına özgü olduğu kabul edilmektedir (Bossert, Güterbock görüşleri, krş. SBo II s. 50-51). Burada Geç Hitit sanatındaki hayvan betimlerinde, yontu ve kabartmalarda, kalça stilizasyonu görülmediğini anımsayalım (krş. res. 242, 244, 252, 255, Zincirli, Kargamiš aslanları, Kargamiš boğaları).

Aslanlı Kapı'nın aslan protomunda, kısa, küt kübik görünümlü bacakların pençelerinde, ayrıntılar özenle işlenmiş, natüralist biçimde tırnakların yontulmuş olduğu dört tane parmak gözlenmektedir (aynı tip pençe Alaca Höyük insan tutan aslanında görülür, bk. res. 114-115). Başkentin başka aslan betimlerinde de pençelerin aynı özelliği belirgindir. Aslan protom olarak yontulduğu için kuyruğu yoktur. Bu dönemin mühürleri ve Yazılıkaya aslan kabartmalarında kuyrukların yukarıya dikilmiş, gergin, *litus* gibi betimlendiği gözlenmektedir. Mühürlerde de aslan figürlerinin kuyrukları aynı şekildedir (res. için bk. SBo II 96, 100-102, 225, 231; Oxford altın yüzük-mühür Bittel 1976, res. 236-237). Sfenks yontularında da aynı kuyruk biçimi uygulanmıştır.

Burada, ısrarla yinelediğimiz formların çizim özellikleri, Hitit Büyük Krallık Dönemi'nin yontu sanatındaki biçem özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Gliptik sanatının, anıtsal sanatın bir aynası olduğu, konumuzla ilgili araştırmalar ilerledikçe daha iyi anlaşılmaktadır.

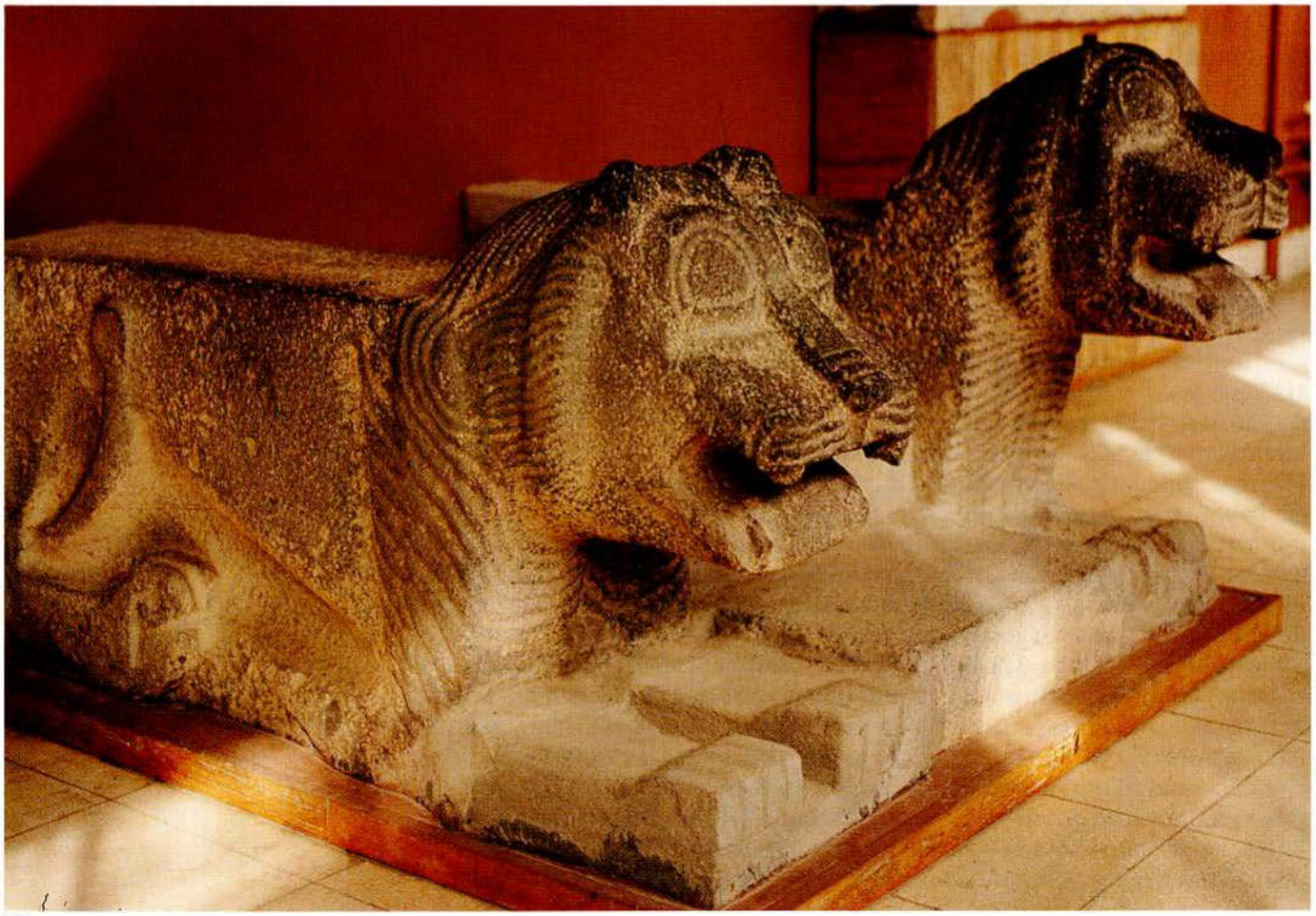
Başkentin, ünlü Aslanlı Kapısı dışında, aslan heykelleri açısından da çok zengin olduğu söylenemez. Tapınak III dolaylarında, bir hayli eskiden bulunmuş olan ve oldukça kaba bir işçilik gösteren, aslan ayağı sanılan altı parmaklı küt ayakların bir sfenkse ait olduğunu geçen yılların başkent kazılarında, Tapınak III çevresinde bulunan iki sfenks başı doğrulamaktadır (bk. s. 123).

Başkentin adı geçen kapısının simetrik aslanları dışında, Tapınak I'in güneydoğusundaki taş teknenin aslan başları da -bunların gövdeleri kabartma olarak işlenmiştir- yontu sanatını temsil eden örnekleri oluşturur. Adı geçen kült

teknesinin aslan başları, dışarı sarkık dilleriyle Büyük Krallık Dönemi'nin biçemini yansıtırlar (res. 117-119; krş. Neve 1987, res. 12-13).

Tell-Açana aslanları ise, tam plastik yontulmuş başlarıyla, Orta Anadolu Hitit biçeminden ayrılan, kaba işlenmiş, kunt görünümleriyle dikkati çekerler. Adı geçenlerin, taş blok üzerine kabartma işlenen, çok sade yontulmuş gövde ve bacak stilizasyonu, yelenin yivli işlenişi, **Hazor Geç-Kananeit** çağın aslan protomlarını anımsatmaktadır. Bunlara karşın, başka deyimle Yukarı Mezopotamya esinlerinin varlığına karşın, Tell-Açana aslanları açık ağız ve dışarı sarkan dilleriyle Anadolu Hitit biçemini yansıtırlar (res. 120-121). Olası, M.Ö. 15.-14. yy.'a tarihlenmelidirler.

120



121

Sfenksler

Başkentin kapı aslanlarında gözlemlediğimiz üstün yontu niteliklerini en özgün biçimde "Yerkapı Sfenksleri"nde algılayabiliriz. Hitit başkentinin en güney noktasındaki bu zarif kapıda, kapı geçitlerini koruyan dört sfenks yontusu yıllardan beri bilinmektedir. Bunlardan biri yıllar önce Berlin'e taşınmıştır. Biri halen İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'ndedir (res. 124 Berlin, 123 İstanbul). Geri kalan ikisi ise, restore edilerek eski yerlerine yerleştirilmiştir.

Son yılların kazıları ve P. Neve'nin restorasyon ve düzenlemeleriyle sur bedenlerinin arasında yer alan **Yerkapı** veya **Sfenksli Kapı**'nın, aslî savunma işlemlerinde kullanıldığı gibi, arkasında *sanktüer/kutsal yapı* kompleksleriyle, kültte de vazgeçilmez bir yer kapsadığı düşünü ortaya atılmıştır. Buradaki dişi sfenksler kapıların taştan monolit kapı pervazları içinden protom, üç boyutlu yontu olarak şekillendirilmişlerdir. Sfenkslerin gövdeleri de, şehir içine dönük olanlarda kabartma olarak, kapı geçitleri yönünde görülecek biçimde taş pervaza yontulmuştur (res. 122, 124). Başkentin kapı aslanlarının yontulmuş olduğu aynı atölyenin ürünleri olduğu sanılıyorlarsa da, sfenkslerin işlenişinde ve detaylarda bazı noktalar dikkati çeker. Bunları yontan sanatçı, ana prensiplere sadık kalarak, bütün ağırlığı sfenkslerin başlarında yoğunlaştırmıştır. Sfenkslerde de baş, gövdeye egemen, bütün yüksekliğin (2,50 m.) üçte birinden fazlasını kapsamaktadır (başlık üzerindeki spiral bezekli taç dahil). Gövdeleri ise dı-

120 *Tell Açana (Antakya). Kapı aslanları. Antakya, Arkeoloji Müzesi.*
121 *Tell Açana (Antakya). Kapı aslanları. Antakya, Arkeoloji Müzesi.*
122 *Boğazköy. Yerkapı/Sfenksli Kapı, güney şehir sur bedenleri (batı), restore edilen sfenks protomlu kapı sövesi.*

122

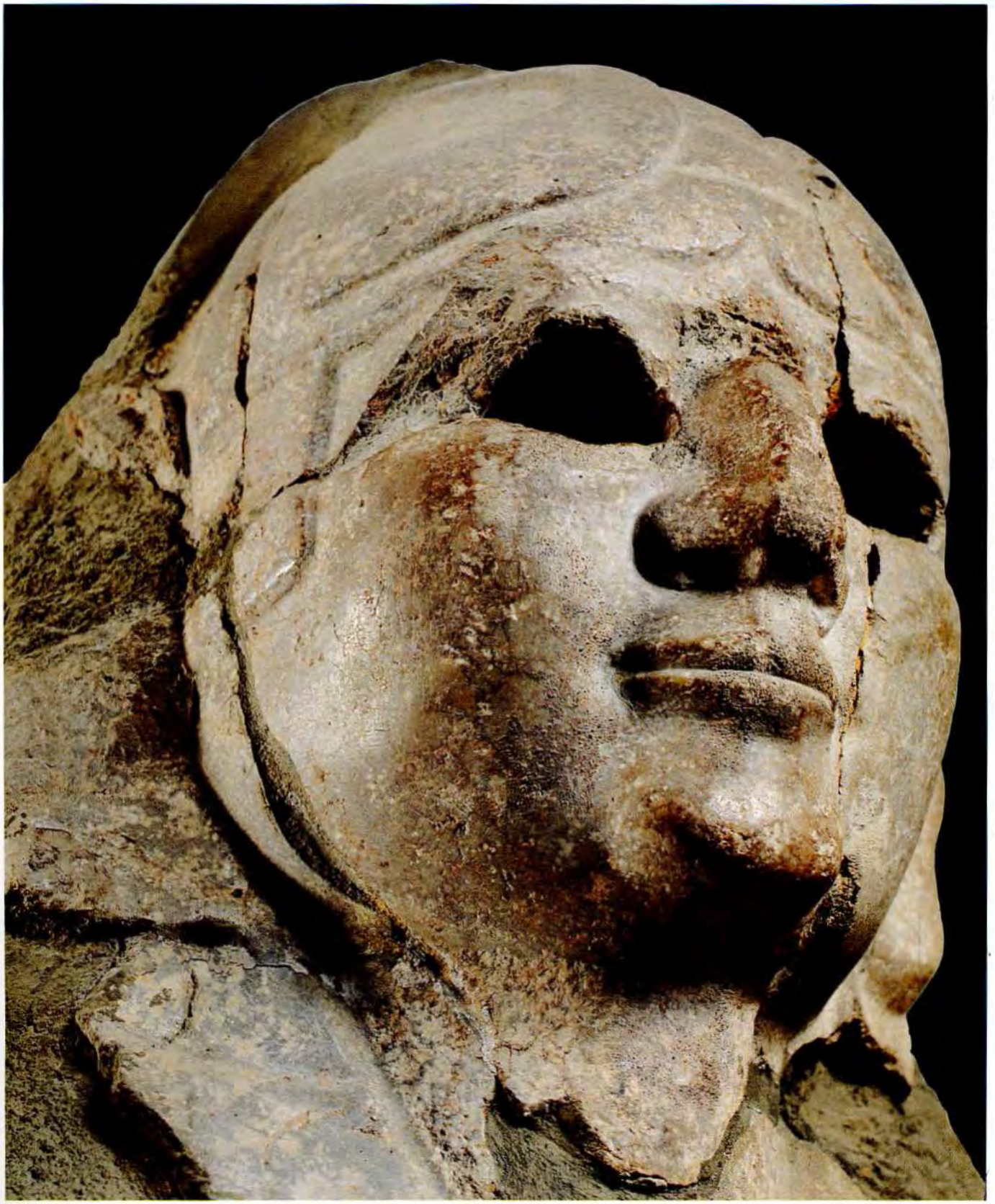
123

124

123 Boğazköy. Sfenksli Kapı'nın sfenks yontusu. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.
124 Boğazköy. Sfenksli Kapı'nın sfenks yontusu. Berlin, Staatliche Museen.
125 Boğazköy. Sfenksli Kapı, sfenks yontusundan ayrıntı. İstanbul. Eski Şark Eserleri Müzesi.

şarıya taşkın, detaydan arınmış, küt bacakları, beş parmaklı aslan pençesi şeklinde ayakları, kapı aslanlarına koşut biçimde yontulmuşlardır. Başkentin aslanlarında gözlenen kordon şeklindeki dikey şekillendirilmiş bacak stilizasyonu burada da uygulanmıştır. Sfenkslerin de kuyrukları yukarı dikilmiş, uçları spiral şeklinde sona ermektedir. Aynı biçem Hitit gliptiğinde de gözlenir (SBo II 226 grifon ve Oxford-Konya altın mühür, krş. Akurgal 1961, res.: 52 üst). Sfenkslerin kabartma yontulmuş gövdeleri üzerinde, birkaç birimden oluşan kanatlarda paralel ve eğik, son derece uyumlu çizgiler yumuşak bir görünüm sunmaktadır. İstanbul örneğinde kanatlar tamamlanmamıştır. Yerkapı sfenkslerinin birinin kanadı üzerinde HH yazısıyla, bir prens adı okunmaktadır. 'Prens/Kral oğlu' aynı zamanda DUB.SAR=Yazıcı unvanıyla da işaretlenmiştir. Büyük olasılıkla bu yazıt, çok daha geç bir dönemde kazılmıştır.

Hitit yontu sanatının kuşkusuz en anlamlı ve etkileyici yapıtları, Yerkapı sfenkslerinin kadın başlarıdır (res. 124-126). Başların genel görünümü kareye yakın bir yüz biçimi sunar. Olağanüstü bir plastik beceriyle yontulmuş olan baş, gövde ile bütünleşmiştir. Pürüzsüz yüzde dolgun yanaklar ve kartal burun egemendir. Gözler başka maddeden kakma olarak yapılmıştı. Bunların üstünde, hafif kabarık kaşlar ve basık bir alın üzerinde ortadan ayrılmış saç demetleri işlenmiştir. Saçların devamı, çok iri gösterilmiş kulakların arkasından göğüs üzerinde spiral şeklinde sona ermektedir. Burada da Alaca Höyük



125

sfenksleri gibi, Hator saç biçiminin varlığı gözlenmektedir. Kuşkusuz, yüze son derece gizemli bir anlam veren ağızdır. İçeri çekik, küçük, biçimli çenenin üzerinde kapalı, ince dudakların uçları yukarı kalkık işlenmiştir. Böylece yüzde, sanat tarihinde "arkaik gülümseme" denilen ifade ortaya çıkmakta ve sfenkslere özgü enigma/esrarlı karakter betimlenmiş olmaktadır. Hator biçimi saçların üzerinde bir çift boynuzlu -bunlar rölyef olarak şekillendirilmiştir- başlık bulunmaktadır. Berlin ve halen Yerkapı'da bulunan sfenks başlarında, bu başlığın üzerinde bir tuğ gibi, üstüste, üç çift spiral ve içlerinde rosaslardan oluşan görkemli bir bezek yer almaktadır. Bu tuğ motifinin *Miken* tanrıça figürlerinin de başlarında görüldüğünü Matz ortaya koymuştur (krş. Matz 1956, lev. 90). Kübik görünümlü, ayrıntılardan yoksun kunt gövde üzerinde, kuşkusuz çağının ideal hatlarıyla biçimlendirilmiş bu güzel baş, tam bir kontrast yaratmakta; sfenksler, kunt ve esrarlı görkemleriyle kendilerine bakanları etkileri altına almaktadırlar.

Gliptik yapıtlarından da öğrendiğimiz gibi, apotropeik olduğu kadar, sanatsal açıdan da çok sevilerek Hitit sanatında kullanılmış olan, Mısır kökenli sfenks betimlerini, son yılların Boğazköy kazıları, yeni taş buluntularla zenginleştirmektedir. 1986 yılı çalışmalarında başkentin Tapınak III avlusunda iki sfenkse ait baş kısımlarından parçalar bulunmuştur. Bu sfenkslerin başlarında, tanrısal boynuzlu başlığın bulunduğu gözlenmektedir. Bunların işleniş biçemi Yerkapı ve Alaca Höyük sfenkslerinden ayrılmaktadır. Yüzlerinin resimlendirilmesi ve başlarında görülmeyen Hator saçları ve buna karşın Hitit tanrılarının konik tanrısal başlığı ile bu sfenkslerin Anadolu-Hitit sanatının ürünü olduklarını gözler önüne sermektedir (res. için bk. Neve 1987, s. 258 vd., res. 18). Yıllarca evvel aynı yerde bulunmuş olan pençelerin, olasılıkla çömelmiş bu Hitit sfenkslerinin parçası olabileceğine P. Neve değinmektedir. Adı geçen bu sfenkslerin, Yerkapı yontularından daha geç bir dönemde yapılmış olduğu olasılığını, yüzlerine yansımış olan Yazılıkaya tanrılarının dingin biçeminin, gülümsemeden yoksun, kısık, kapalı ince dudakların ve kakma olarak işlenmiş gözlerin pekiştirdiği kanısındayız. Bu sfenkslerin başı, daha çok geç dönemlerin mühürlerinde gözlenen, ikincil tanrı betimlerine yaklaşmaktadır.

126 *Boğazköy. Sfenksli Kapı, sfenks yontusundan ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

Savaşçı Tanrı. Kral Kapısı

Kuşkusuz, yalnız şehir kapılarındaki yontu sanatının değil, bütün Büyük Hitit Krallık Çağı'nın baş yapıtını Kral Kapısı'ndaki "Savaşçı Tanrı" kabartması oluşturmaktadır (res. 127-129). Üzerinde bir yüzyıldan beri çok söz söylenmiş olan bu olağanüstü yapıtın ana hatlarına konumuz sınırları içinde değinelim. Kral kapısının şehire bakan yüzünde sol (kuzey) kapı taş pervazı üzerinde, insan boyundan bir hayli büyük, sağa yönelik genç bir tanrı betimi yontulmuştur (yük. 2,25 m.). Kapının karşı pervazında bir yontu yapıt bulunmamıştır. Böylece, diğer şehir kapılarında mimarlığa koşut olarak gözlenen yontulardaki simetri, burada uygulanmamış olduğu izlenimini vermektedir (vaktiyle burada, sonradan tahrip edilmiş ve yerine aslı yapılmamış bir kabartmanın da varlığı, bir olasılıktır. Kapı taş lentosunun değiştirilmesi, çağının taş işleme tekniği alanında pek güç olmadığı belirgindir). Usta bir yontu sanatçısının elinden çıkmasına karşın, vücut ölçülerinde genç erkek gövdesinin bacaklara oranla daha kısa olduğu dikkati çekmektedir. Bu ölçüler, hemen hemen bütün Hitit sanatı kabartmalarında da egemendir. Burada, sanatçı büyük bir ustalık ve beceriyle, yüksek kabartma yonttuğu bu tanrıya, adeta üç boyutlu bir ifade kazandırmıştır. İlk bakışta profilden gösterildiği sanılan sağa bakan baş, iki plan üzerinde şekillendirilmiştir. Boyun, gövde/torso, kollar ve bacaklar, fondan yumuşak çizgilerle yükselmektedir. Kabartmanın tümünde sert konturlar görülmez. İki

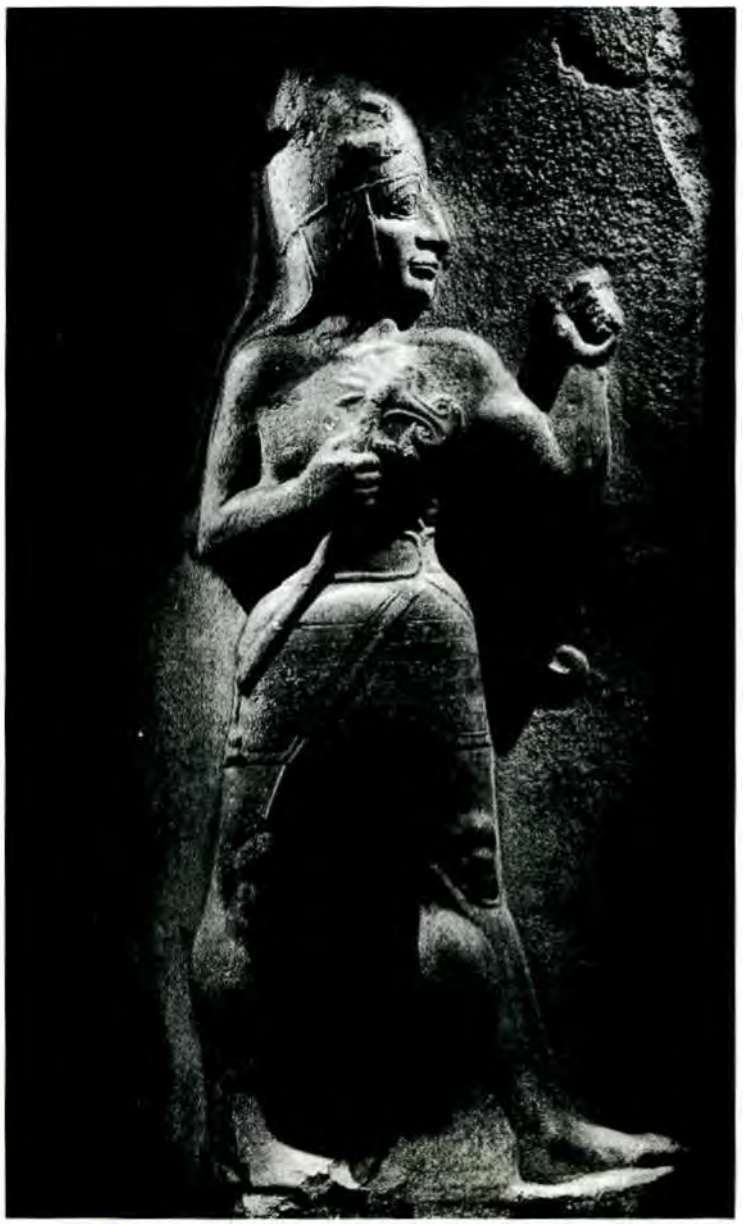
planda işlenmiş olan baş, dörtte üç profil, beden cepheden, sol bacak profilden, sağ bacak ise iki plan üzerinden şekillendirilmiştir. Böylece, başındaki boynuzlu miğferden bir tanrı olduğu anlaşılan genç erkek figürü yürürken hareket halinde betimlenmiştir. Genç tanrının vücut, giysi ve silahlarında detaylar, açık bir şekilde belirtilmiştir. Sorguçlu ve yanaklıklı bir miğferin örttüğü başta (başlıkla beraber boyun dörtte birini oluşturur) iri kartal burun, cepheden gösterilmiş badem biçimi göz, dolgun etli yanaklar ve ince yapılı dudaklar egemendir. Çağının insan ikonografisine ideal bir örnek oluşturan bu tanrı rölyefinde yüz sakalsız, uzun saçlar, miğferin sorgucu altından dirseklere kadar uzanmaktadır. Çıplak torsoda boyun altındaki kemik yapısı, memeler ve kaslar, göğüs kılları natüraliste yakın bir biçemde işlenmiştir. Omuzların yuvarlaklığı, sol kolun pazusu, ellerde parmaklar, tırnaklar ve tırnak etleri dahi özenle işlenmiştir. Aynı şekilde yere sağlam basan, kuvvetli bacaklarda diz adaleleri ve baldırlarda kasların dolgunluğu, çıplak ayaklar ve ayak parmakları belli bir anatomi bilgisinin ışığı altında yontulmuş olduklarını belgelemektedir.

En çok dikkati çeken, tanrının ayaklarının çıplak olmasıdır. Hitit tanrıları, sivri uçlu "Hatti" ayakkabılarıyla betimlenmişlerdir. Çıplak ayaklı tanrı betimleri, aynı çağda Kuzey Suriye sanatında görülmektedir (krş. Ugarit maden heykelcikleri). Tanrının giysileri ve donanımı da aynı özenle işlenmiştir. Silahlarından savaşçı bir tanrı olduğu sonucuna varılan genç erkek figürünün başında, 2. binyılı Anadolu sanatında bir benzerine rastlanmayan kulakları ve enseyi koruyan, sivri uçlu bir miğfer bulunmaktadır. Miğfer, kabartma olarak gösteril-

127 Boğazköy. Güney şehir, Kral Kapısı'nın iç tarafındaki Savaşçı Tanrı kabartmasından ayrıntı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

128 Boğazköy. Güney şehir, Kral Kapısı, şehir yönünden görünümü (Savaşçı Tanrı'nın kabartması mulaj olarak yerine konmuştur).

128



129

miş bir çift boynuz ve görkemli bir sorguçla bezeniştir.

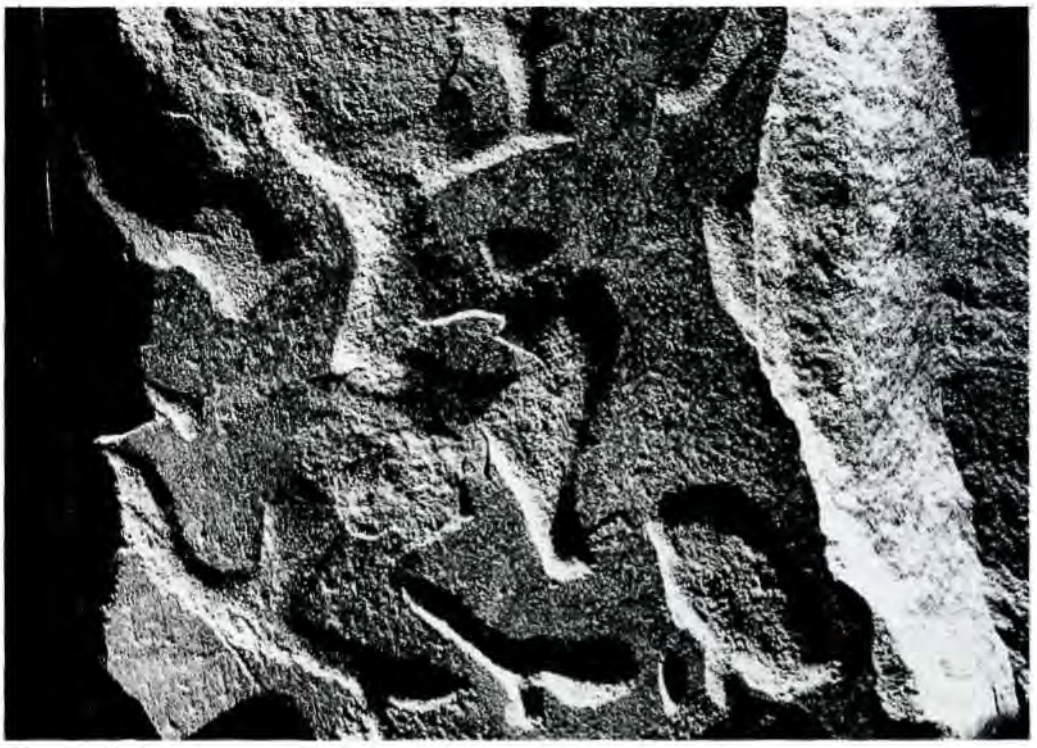
Böyle sorguçlu savaşçı başlıkları Hitit sanatı ürünleri içinde, Boğazköy Aşağı Şehir'de bulunmuş olan, çizik bezekle iki savaşçının resimlendirilmiş olduğu tabakta görülmektedir (res. için bk. Bittel 1976, res. 2-3, Boğazköy Müzesi). Tanrının bir çift boynuzla betimlendirilmiş olması, panteonun birinci sıralarında yer almadığına bir işaret sayılabilir. Belli bir anlamı olan, spesifik bir tanrılığı ifade etmiş olmalıdır. Bel hizasından aşağıya, dizleri açıkta bırakan kısa eteklik, kalçalara yumuşak bir şekilde oturmaktadır. Etek üzerinde, çizik bezek tekniğiyle çizilmiş balık kılçığı motifi ve bunların altında spirallerden oluşan bir bant yer almaktadır. Eteklik bir saçak motifi ile bitirilmiştir. Beldeki kalın kemer -olası deriden- uçları birbirine karşı, yuvarlatılmış ve içten agraflı izlenimini vermektedir. Bu kemerin altından, diagonal bir şekilde eteğin üzerinden bir bant aşağı sarkmaktadır ve bunun üzerinde de eğik paralel çizgilerden oluşan bir bezeme vardır. Kemerin altından sol tarafta taşıdığı, kabzası hilâl biçimi, ucu kıvrık, kısa bir kılıç ve sağ elinde tuttuğu tören baltası tanrının donanımını oluşturmaktadır. Dört dikenli ve sap delikli baltanın kavisli sapı bir püsküllle bezenmiştir. Tanrının taşıdığı kılıç tipik bir Hitit silahını, kılıcını betimlemektedir. Tanrının sağ elinde, göğsü üzerinde tuttuğu tören baltasının tipik Hitit yapıtı olduğunu söylemek için, henüz elimizde yeterli sayıda aynı tip malzeme yoktur. Daha çok Kuzey Suriye'de tanınmakta, bir ucu dikenli, sap delikli, bir ağızı yuvarlak olan bu balta örneklerine en yakın tip olarak N. Schimmel **Koleksiyonu'nun tören baltasını** anımsayabiliriz (bk. s. 108).

Kral Kapısı'ndaki kabartmanın tanrı olduğunu belirten HH (L. 360) **Tanrı/elips** işareti bir hayli silinmesine karşın, eski resim ve mulajlarda belli olmaktadır. Hangi tanrı olduğu sorusuna kesin bir yanıt vermek olası değildir. Hitit tanrılar dünyasının savaşçı tanrılarından birini, yapının içinde, içeriye kötülükler ve hastalıklar girmemesi için kapı sürgüsünü gözetleyen Hatti kökenli Savaş Tanrısı Šulinkatte veya eşdeğerinin olduğunu düşünüyoruz (bk. Darga 1978, s. 155 vd.). Šulinkatte'nin apotropeik niteliği CTH 413 B 48-56'daki pasajdan çok iyi anlaşılmaktadır. Bu konunun bazı araştırıcıları bu tanrıyı Šarrumma olarak tanılamak istemektedirler. Bildiğimize göre Anadolu-Kizzuvatna kökenli Šarrumma, ancak XV.-XIV. yy. yazıtlarından tanınmakta ve kutsal üçlü/trias'ı **(Tešup, Hepat, Šarrumma)** oluşturmaktadır. Šarrumma, antlaşma metinlerinde anımsanan KAL tipi tanrılar sırası içinde yer alır. Tanrı KAL'ın koruyucu niteliğini yıllar önce E. Laroche saptamıştır. Fakat, ^{D}KAL'ın kapıları koruyucu niteliği bilinmemektedir (krş. s. 102, maden tanrı heykelciklerini tanılama sorunu). Šarrumma'nın özünde dağlık Kizzuvatna bölgesinde, yerel bir

Dağ Tanrısı olarak yer aldığı, Hanyeri-Gezbel anıtı ve Geç Hitit Çağı'nda Malatya Aslanlı Kapı kabartmalarının birinin, (J rölyefi) yazıtlarından ortaya çıkmaktadır. Gerçek bir Hurri tanrısı olmayıp Anadolulu bu tanrının adı, uzun yıllar HH yazıtlarında ve özel adlarla devam etmiştir. Malatya kabartmasında da "^{D}Šarruma dağ(ın) kralı" yazıtıyla kimliği açıklanmaktadır. Büyük Krallık Çağı'nın yazıtlarında ve kabartmalarında Tanrı Šarruma dağ ilintisi açıkça ifade edilmiştir (krş. Yazılıkaya, dağ üstünde "Tešup'un danası" ve Šarrumma betimi, tanrısal külahlı genç boğa protomu olarak iki kez karşılıklı betimlenmiştir, no. 42a, 43a). Tanrı Šarrumma'nın yazıtlardan öğrendiğimiz kült şehirlerinin de (Uda, Urikina, Laiuna) Kizzuvatna (antik Komana, Şar, Doğu Toroslar) bölgesinde bulunduğunu biliyoruz. Hattuša, başkentteki "tapınağı/tanrı evi" kuşkusuz üç kez betimlendiği Yazılıkaya açık hava kült yapılarıdır (Tešup'un danası, aslan üzerinde Šarrumma no. 44, B kaya tapınağında krala sarılan Šarrumma no. 81). Çivi yazılı belgelerden, Hattuša'da başka tapınaklarının olup olmadığını bilemiyoruz.

Kral Kapısı'ndaki Savaşçı Tanrı betimi, hiç kuşkusuz, yalnız çağının Hitit sanatında değil, o yüzyılların Önasya'sında yontu sanatında bir kez daha yaratılmamış, çok sonraları ancak Hellen sanatında görülebilen eşsiz bir yapıttır. Sfenks başlarında çağının ideal kadınını ve Kral Kapısı'nın genç tanrısında çağının ideal genç erkeğini görmek isteyen Th. H. Bossert'e hak vermemek elde değil! Büyük Hitit Krallık Çağı'nın ideal yapıtlarını, yalnız bu anlam dolu yontu yapıtlarıyla sınırlandırmak kuşkusuz, haksızlık olacaktır. Yetenekli, üstün sanatçı ellerinden çıkmış olan Yazılıkaya Büyük Kral Tuthaliya IV ve B odasındaki Tanrı Šarrumma kabartması (bk. s. 167) da aynı estetik sınırlar içinde algılanmalıdır. Yontu sanatçılarının, o çağda belleklerine göre çalıştıkları düşünülecek olursa, adı geçen yapıtların değerleri bir kez daha anlam kazanmaktadır. Maden yontu yapıtları arasında da, gerek işleniş, gerek yüzdeki anlam açısından bir baş yapıt olan "Amasya heykelciği" de, aynı gruba girmektedir. Biçem açısından, işlenen tanrı konusunda olduğu gibi, Kral Kapısı yüksek kabartmasıyla beraberlik görülmektedir (bk. s. 101 vd.). Son yıllarda (1985) **Boğazköy'de gün ışığına çıkarılmış olan Tuthaliya (III/II) stelindeki sivri tanrısal külahla gösterilmiş kralın başıyla, Kral Kapısı tanrı kabartması arasında biçem açısından beraberlik kimsenin gözünden kaçmamaktadır.** P. Neve'nin çok haklı olarak belirttiği gibi "yüksek bir sanat kalitesi" göstermekte ve adı geçen her iki yapıtın aynı sanatkârın ve aynı yontu okulunun ürünü olduğu düşününü aşılamaktadır. Üzerinde durduğumuz her iki yapıtın yadsınamaz biçem benzerliği, saraya bağlı yontu atölyelerinde egemen olan ve uzun yıllar, değişmeden süregelen sanat kanonlarının uygulanmasından kaynaklanmaktadır. Dikkati çeken steldeki tanrı katında gösterilmiş olan Tuthaliya'nın tipik Hitit ayakkabılarıyla (KUŠ E ŠİR *hattili*) betimlenmiş olmasıdır (Neve 1986, res. 29-30). Kral Kapısı'ndaki görkemli tanrı niçin çıplak ayakla gösterilmiştir? Acaba her iki yapıtı işleyenler Hititli miydi? Yoksa bunlar arasında, yazıtlarda kayıt edilmiş olduğu gibi, kralın komşu ülkelerden getirttiği *esiru*-heykel yontucularından birinin eli, Kral Kapısı'ndaki yüksek kabartmanın oluşumuna katıldı mı? Soruları yanıtlamak için bugün yeterli bilgiye ve kanıta sahip değiliz. **Burada, özellikle vurgulamak istediğimiz, Acem Höyük fildişi eserlerinin Hitit sanatının oluşumundaki yadsınamaz katkısıdır.** Başka bir olgu da, Anadolu'ya 2. binyılları başlarında Kuzey Suriye sanatının mühürler vasıtasıyla girmiş olup bir hayli etken olmasıdır. Kanımızca bu olgu en iyi biçimde sfenks ve gövdesi çıplak kısa eteklikli ve kısa tunikalı genç erkek/tanrı figürlerinde, yalnız giysi ve donanımlarında değil, gövde ve bacak kaslarının işlenişinde de göze çarpmaktadır. Aynı durum, Eski Hitit Krallık Dönemi maden heykelcikleri için de geçerlidir (krş. res. 14, 15). Kuzey

129 Boğazköy, Kral Kapısı, Savaşçı Tanrı kabartması, orijinal kapı sövesi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.



130

130 *Boğazköy. Büyükkale, rölyefli ortostat parçası, resim 131'deki ortostatın alt parçası. Boğazköy Müzesi.*

Suriye sanatında başlıklar, silahlar ve simgeler özgün Anadolu-Hitit biçeminden tamamen ayrılmaktadır. Burada, Anadolu kökenli olup Suriye biçeminde yontulmuş silindir mühürlerden birini oluşturan, N. Özgüç'ün son derece yetkin bir bilimsel görüşle yayınladığı **Afyon mühürünün** (Env. no. 6356) alt frizindeki sfenks betimlerini ve aynı biçemi yansıtan **Alalah VII. kat mühürlerini** anımsatalım. Ayrıca burada, Orta Anadolu platosuna hiç uygun olmayan beden çıplaklığı ve kısa eteklik gibi giysi türünün Anadolu'ya Kuzey Suriye'den geldiği kanısını vurgulamak istiyoruz. Boğazköy kapı yontuculuğu ile özellikle, sfenks betimlerinin genel ve ayrıntılardaki biçem özgünlükleri **ve insan yüzlerinin ikonografi açısından Acem Höyük kökenli fildişi sfenks betimlerinin (Metropolitan Museum, Pratt Koleksiyonu)** benzerlikleri, hatta Hitit sanatına prototip oluşturdukları, birçok bilim adamı tarafından kabul edilmiştir (krş.res.109,Harper 1969, s. 160).

Boğazköy apotropeik anlamlı kapı yontuları Savaşcı Tanrı, aslanlar ve sfenksler biçem ve çok ince bir teknikle işleniş açısından, başkentin diğer yontu eserlerinden ayrılarak, başlı başına bir grubu oluşturmaktadırlar. Özellikle, betimlerde uygulanmış olan, aslan yelelerinin ve tanrı göğüs kıllarının işlenişindeki ince *insisé* teknik, Eski Hitit Krallık Dönemi'nin sonlarında üretilmiş olan keramik ürünleri üzerindeki zarif, çizik bezekle koşutluk göstermektedir (krş. çift ördek biçimli pişmiş toprak yapıt, son yıllarda gün ışığına çıkarılan kabartmalı vazo parçaları üzerindeki çizik bezek tekniği).

Sfenkslerin başlarında taşıdığı, **M.Ö. 1500'lerde Miken kuyu mezarlarının** altın tanrıça betimlerinin başlarındaki tacı esinleten, üç çift spiral ve rosasdan oluşan tuğa benzeyen bezeklerin özgünlüğü de dikkate alınırsa söz konusu şehir kapılarındaki yontu yapıtlarını, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin sonlarına değil, Büyük Krallığın ilk görkemli, fütühatlar (Kuzey Suriye. Kargamiš, Halap'ın zaptı ve Hitit Büyük Krallığı'na vasal olmaları) yüzyılına, **M.Ö. 14.** yy.'a tarihlemek ve Hitit sanatını en iyi tanıyan bilim adamlarından **E. Akurgal'ın tarihlemesine katılmak yerinde olacaktır.** Başkentin çok uzaklarında, bir sınır kale-şehri niteliğindeki **Tapigga-Maşat** şehrindeki görkemli mimarlık ve iç mimarlık anlayışı (boyalı duvarlar); üstün keramik malzemesi ve nihayet yazılı belgeler ve bullalar, adı geçen dönemde **Kral Tuthaliya (III/II) ve Šuppiluliuma (I)'nın egemenliklerindeki Hitit uygarlığı hakkında yeterince bilgi vermektedir.** Başkentin Büyük Kalesi'nde bu evrenin yokolmuş olması bazı kronolojik yanılgılara neden olmaktadır.

Taş rölyef sanatı . Boğazköy-Hattuša

131

131 Boğazköy. Büyükkale, rölyefli ortostat, yeni bulunan parçalarla tamamlanmış şekli. Boğazköy Müzesi.

Büyük Hitit Krallık Çağı'nda rölyef ve fresk sanatının varlığım anımsatan rölyefli vazoların yanında, Boğazköy'de 1959 kazılarında, adı geçen çağın başlarına tarihlenen, B.K. IVa katında, bir kanala kapak taşı olarak kullanılmış küçük bir ortostat parçası üzerinde kabartma eskizleri görülmektedir. Bu kalker parçası üstte ve sağ yönünde bir çıkıntı kenarla çevrilmiştir. Rölyef.eskizlerinin yüksekliği 4 mm. olup, tanrı figürleri belli olmaktadır. Yukardan, olası gökten düşen bir tanrıya yönelik savaş sahnesi betimlenmiştir. Buradaki savaş sahnesinde hareket ve canlılık dikkati çekiyor. Mitolojik bir konunun betimlenmek üzere hazırlanmış olduğu akla gelmektedir.

Başka bir ortostat parçası (granit türevi/yeşil chlorit), B.K.'nin güneyinde, meyilli toprak yıkıntısı içinde bulunmuştu. 52 sm.x64 sm. boyutunda bir parçası kalmıştır. Yüzeyde kabartmaların çok alçak işlendiği, ancak konturların belli olduğu gözlenmektedir. Burada, ayrıntıların hiç işlenmediği, iki figürlü bir savaş sahnesi, o dönemde Anadolu-Hitit sanatında bilinmeyen bir devinim içinde şekillenmektedir. Figürlerin boyu 34 sm.'dir. Hitit tanrılarının konvansiyonel giysileri, konik sivri başlık (tek boynuzlu) diz üstü kısa tünik, sivri uçlu, burnu kalkık ayakkabılar, burada yine bir tanrılar savaşın betimlenmiş olduğunu kanıtlamaktadır. Tanrının biri, yere düşürdüğü hasmına mızrakla saldırmaktadır (res. 130). 1977 yılında bu parçaya ait üst kısmından iki rölyefli taş levha bulunmuş ve hemen hemen ortostat tamamlanmıştır. Ortostat yüzeyinde üstte ve altta iki kompozisyon alanının sınırlandığı açıkça belli olmaktadır. Yüzey, istifleme için ikiye bölünerek figürler basit konturlarla tasarlanmıştır. Burada son derece canlı, devinim içinde "Tanrılar Savaşı" betimlenmiştir. Erkeklerin sivri uçlu, konik başlıkları tanrılıklarını göstermektedir. Savaş arabasının da yer aldığı sahnede, bütün figürler sol tarafa yöneliktir. Üstte mızraklı tanrı, atın altındaki figüre saldırmaktadır. Burada arabayı çeken atın başı çok iyi fark edilmektedir (res. 131). Böylece, Eski Anadolu'nun at koşulu araba betimine en erken taş kabartma örneğini burada bulmuş oluyoruz. Söz konusu ortostatın hangi yapıya ait olduğu Boğazköy hafirleri tarafından saptanamamıştır. P. Neve, bu rölyefi M.Ö. 15. yy.'a tarihlemektedir. Eski Hitit Dönemi sonunda görülen mühür konularındaki hareketli sahneler ve Boğazköy'de Aşağı Şehir'de bulunmuş olan (19 no.lu ev) kâse parçasının üzerindeki çizik bezek işlenmiş mücadele sahnesi, P. Neve'ye göre, önerdiği tarihlemeyi desteklemektedir (krş. Neve 1984, s. 91 vd.).

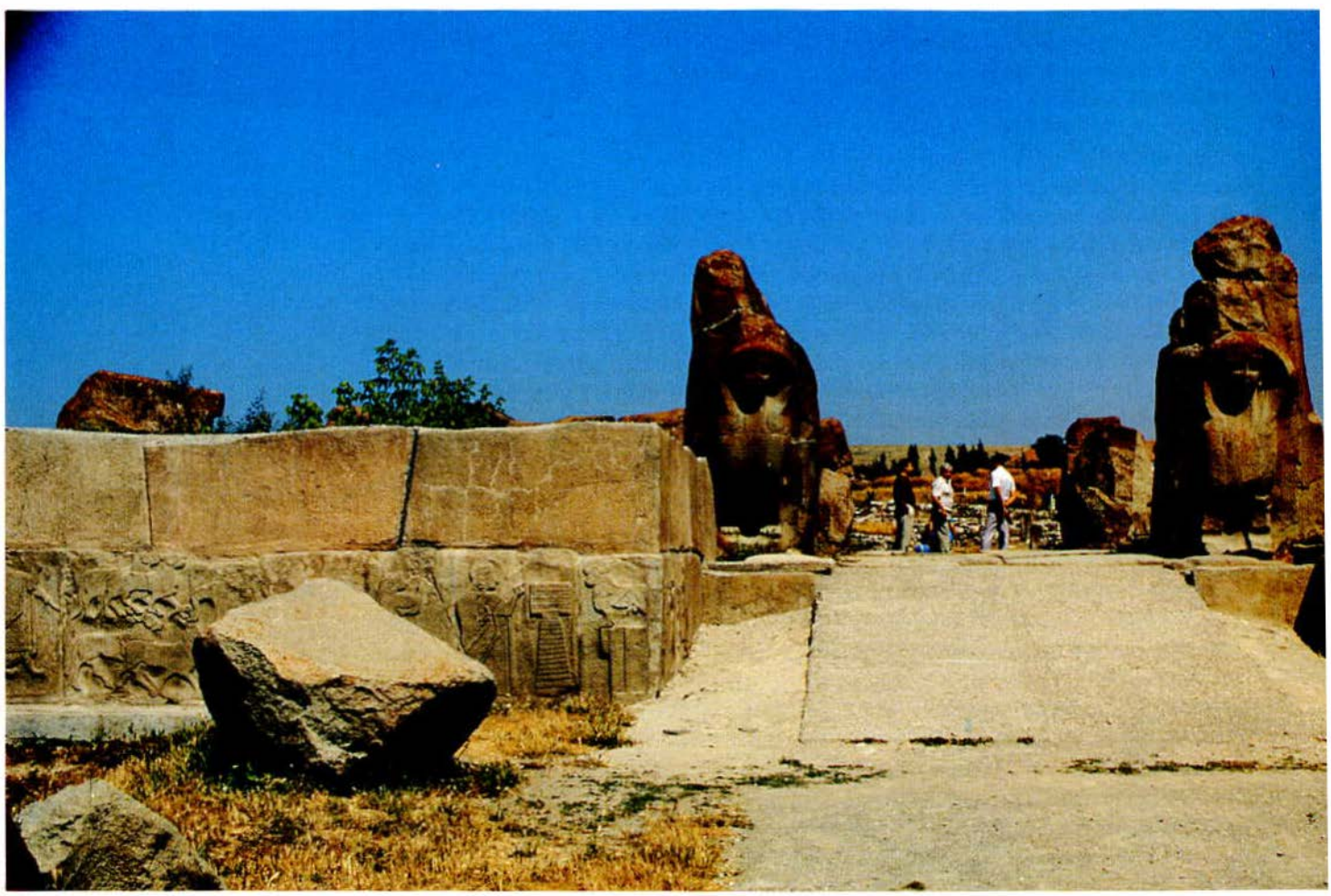
Hitit taş yontu sanatında, özellikle Alaca Höyük ortostatlarında betimlenen "av, mücadele" sahnelerindeki canlılık ve devinim içinde şekillendirilmiş konuların, büyük plastikte en erken örneği söz konusu bu rölyefli ortostatlar sayesinde saptanmış olmaktadır.

Hitit Anadolusu ile Yukarı Mezopotamya, Suriye arasındaki ilişkiler, hâtta Mısır'a kadar uzanan ilişkiler, daha sonra göreceğimiz gibi büyük plastik sanatta ve rölyef sanatında, konular ve biçemde kendini belli etmektedir. Bu olgunun en belirgin örnekleri şehir kapılarının anıtsal, apotropeik anlamlı yontuları ve rölyefleridir.

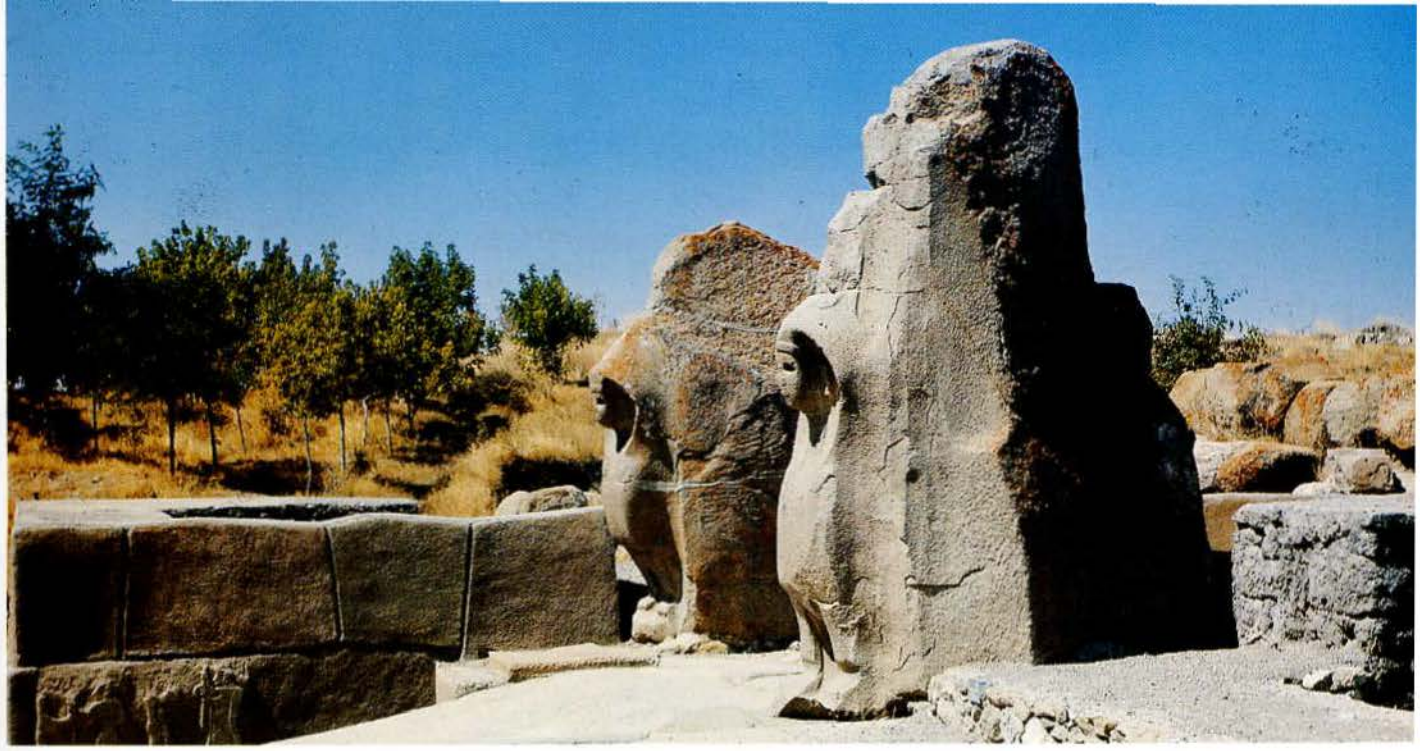
Alaca Höyük

Bir kült merkezi olduğu, arkeolojik ve mimarlık buluntularıyla anlaşılan Alaca Höyük'te Hitit şehrinin yontu ve kabartmaları, Hitit başkenti Boğazköy heykelciliğinin, M.Ö. 13. yy.'ın "klâsik" diyebileceğimiz zengin yapıtlarından ayrılmaktadır. Alaca Höyük'te, şehrin güneydoğusundaki tapınak-saraya yönelik "Sfenksli Kapı"da, doğu ile batı kapı kulelerinde temel üstü ortostatların kabartmalarla bezeli olduğu görülüyor. Bugüne kadar kendini oldukça iyi korumuş Sfenksli Kapı'nın batı kulesinde gözlendiği gibi, burada dış yüzeyi kabartmalarla bezeli dikdörtgen taş (andezit) blokların, yapısal birer öge olarak taş temelle, kerpiç üst yapıyı bütünleştiren ve temel kesimini su sızıntılarından koruyan fonksiyonu belirgindir (res. 132). Adı geçen mimari bloklar, başka deyimle bu ortostatlar üzerindeki kabartmalar bir friz bantını hatırlatmaktadır. Batı kulesinde bu frizin üstüste iki sıra olduğu saptanmıştır. Doğu kulesi ise çok harap olarak ortaya çıkarılmış, ancak üç blokun yeri belli olmuştur.

Alaca Höyük'te, olası şehrin dinsel kapısını oluşturan güneydoğu yöndeki Sfenksli Kapı'da, kapı geçitlerinde apotropeik (kötülüklerden koruyan) anlamlı *in situ* sfenksler (üst sırada aslan protomları) bulunmaktadır. İki metreden daha yüksek monolit taş lentolar üzerine yontulmuş sfenks protomları, Boğaz-



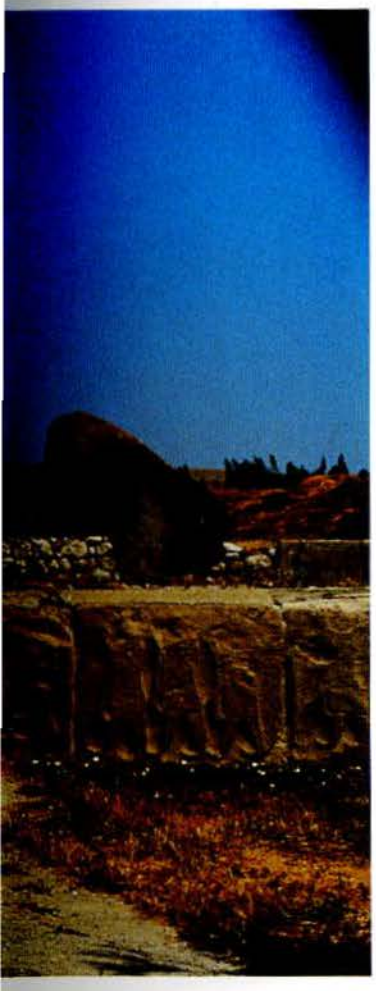
132



133

134

köy'dekilerden daha kunt ve katı çizgilerin egemen olduğu bir biçemi yansıtırlar. Sfenks yontularında baş, oldukça ayrıntılı işlenişiyle, dikkati toplamakta ve yontunun odak noktasını oluşturmaktadır. Dışarı taşkın, şişkin gövde, ayrık duran kısa bacakların üzerinde yer almaktadır (res. 132, 133, 135). Ayaklar stilize aslan pençesi şeklindedir.

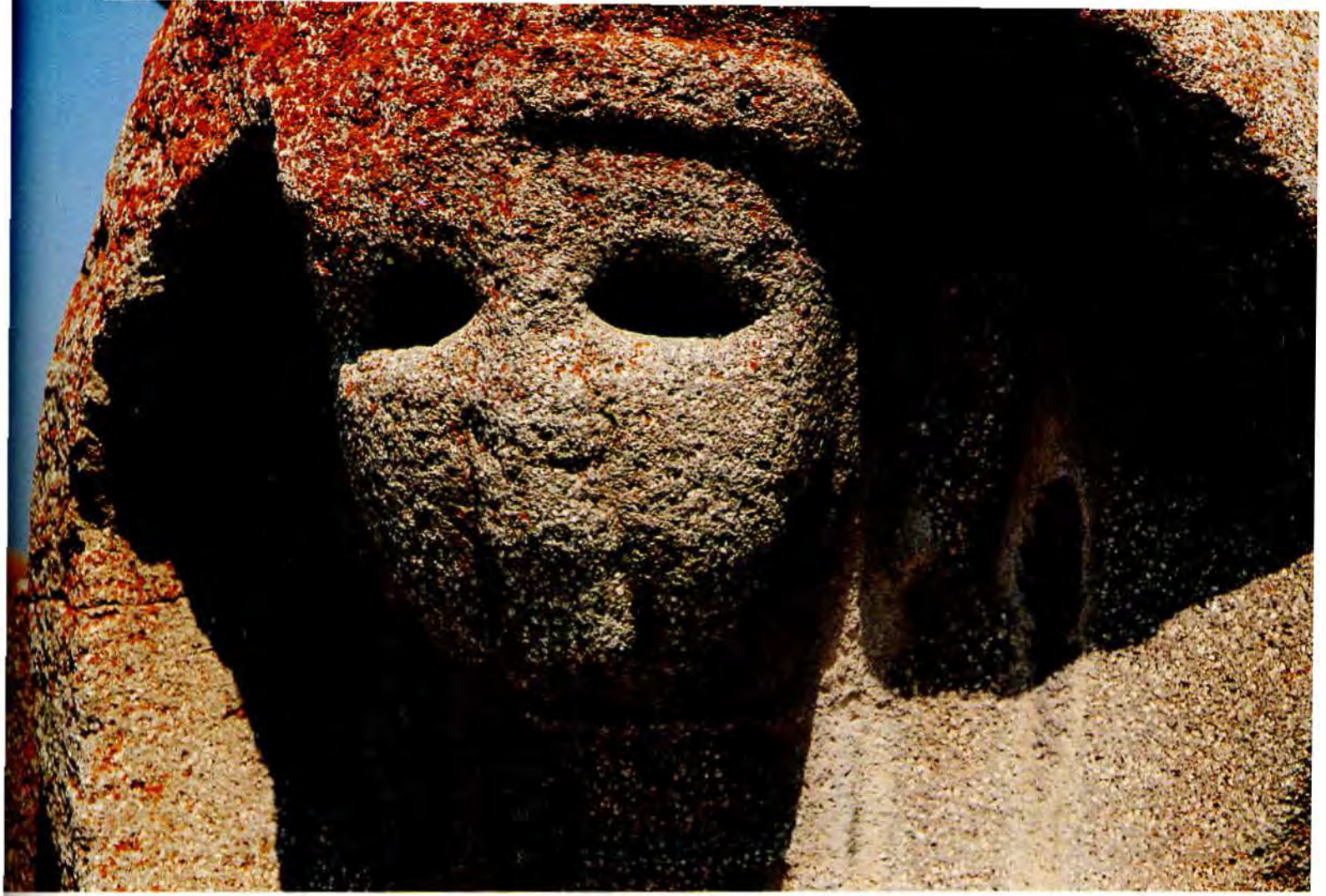


Alaca Höyük sfenkslerinde kapı geçidine bakan yüzlerde gözlenen rölyef kalıntıları, sfenkslere ait olmayıp ayrı figürleri göstermektedir. Doğu, tarafta, pençelerinde tavşan taşıyan çift başlı kartal kabartması üstünde, kentin içine doğru yürüyen bir tanrıçanın ayakları ve giysisinin alt kısmı görülür. Batıda ise kentin dışına yönelik, uzun giysili bir rölyef'in (olası tanrıça) ayakları ve eteğinden bir kısım kendini korumuştur (res. 133, 135). Sfenksler temizlendikten sonra, başlarındaki sivri, konik başlık ve bundan aşağıya sarkan örtünün varlığı gün ışığına çıkmış ve bunların "dişi sfenksleri" betimlediği anlaşılmıştır. Alaca Höyük sfenkslerinin başları bir hayli harap olmasına karşın bazı ayrıntılar dikkati çeker. Saç biçimi belirgin Mısır biçeminde, Hator kuaförünün özelliklerini yansıtır. Alın üzerinde, saçların altında bir bant ve omuzlardan inen, uçları helezon şeklinde yuvarlanan saç tutamları, sağda ve solda rosaslarla sona ermektedir. Anadolu'nun bu saç şeklini, M.Ö. 18. yy.'da tanımış olduğunu, Acem Höyük kökenli fildişi küçük sfenks figürinin ve Karahöyük (Kon-

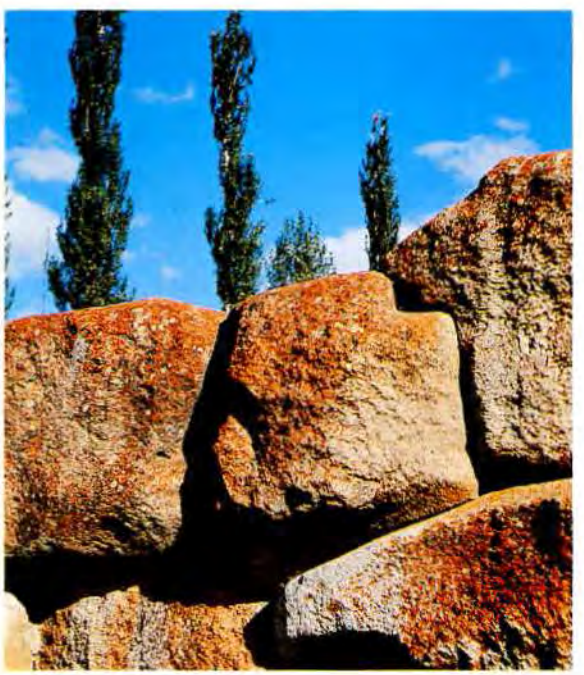
132 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, güneyden görünüm (şehir kapısı kulelerinin ortostatları alçı mulaj, orijinalleri Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde)*

133 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, doğudan görünüm. İç yöndeki tanrıça rölyefinden kalıntı.*

134 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, şehir içinden görünüm. Kapı odası ve sfenksler.*



136



137

ya)'te bulunmuş, p.t. erkek sfenksin (res. 147-148) kuafürü kanıtlamaktadır. Sfenkslerin yüzleri bir hayli harap olmasına karşın, yuvarlak yüzlerinde dolgun yanaklar, küçük ağız, içeri çekik çene ve enkrüste/kakma gözlerden kalan derin göz çukurlarıyla, başkentin Yerkapı sfenkslerinde tanıdığımız özgün Hitit biçemini anımsatmaktadır (res. 136). Boyun süsleri, rosaslı gerdanlıklar yalnız Alaca Höyük sfenkslerinde görülmektedir.

Adı geçen kapının kent yönündeki kapı geçitinde de monolit taş bloklar üzerinde bitmemiş sfenks veya aslan protomları yer almaktadır (res. 134). Sfenksli Kapı'nın kulelerinin altında görülen kabartma friz, kapı odasının içindeki ortostatlar üzerinde de devam etmektedir. Kapı odasındaki kabartmalar çok bozuktur, buradaki tematiği anlamak olası değildir. Alaca Höyük kabartmaları çok hafif bir şekillendirmeyle, alçak kabartma olarak işlenmiş, ayrıntılar plastik olarak verilmemiştir. Bu durumu dikkate alan K. Bittel, kabartmaların boyalı olduğunu önermektedir. Hemen hemen tüm bir friz olarak izleyebildiğimiz batı kulesi ortostatlarında alt sırada kült-libasyon konularının ve üst sırada av sahnelerinin betimlendiği gözleniyor. İşlenen konular için her taş blok bir kompozisyon alanı olarak ele alınmış ve konu yandakine taşmamıştır. Batı kulesinde kapıya yakın köşeden itibaren kült töreninin betimleri başlamaktadır. Köşe bloku üzerinde büyük bir postament veya kaidenin üstünde Fırtına Tanrısı'nın simgesi *boğa* ve önünde su-

138

nak görülüyor (res. 138). Postament üzerinde boğa ve bunun karşısında, yerdeki kaptan sazla içki içen figür, rahip-kralı içeren kompozisyonlar, (Suriye-Hitit)-Hurri mühürlerinde görülmektedir. Louvre ve British Museum'da bulunan Morgan Koleksiyonu örneklerini burada anımsayarak, Alaca Höyük **Boğa/Fırtına Tanrısı ve tapınma**-kurban kabartmaları arasındaki konu benzerliğini vurgulamak istiyoruz (krş. Kerkük ve Nuzi Mühürleri, Contenan 1922, lev. XXVIII, 193.). Alaca Höyük örneğinde tanrısal boğanın bir şapel veya baldakin altında temsil edilip edilmediği anlaşılmıyor. (Suriye-Hitit)-Hurri mühürlerinde ise dikey, paralel bantlarla bezeli -Alaca Höyük'te de aynı detay görülür- postament de görülmektedir (Alaca Höyük doğu kulesinde, köşe ortostatındaki oturan tanrıça da bir baldakin veya niş altında gösterilmiş olduğu izlenimini vermektedir (res. 132, bk. Alt. 516-517). Suriye-Hitit-Hurri mühürleri 2. binin ikinci yarısına tarihlenmektedir. Özellikle M.Ö. 1400-1100 tarihleri arasında, *eponym* adlarıyla saptanmıştır).

Fırtına Tanrısı-Boğa'nın huzurunda dua pozisyonunda kral ve arkasında kraliçe; bir hizmetkârın getirdiği kurban edilecek koçlar ve bir keçi; üç rahipten veya kült görevlisinden oluşan törene katılanların yürüyüşü; akrobatlar ve kılıç yutan (!) hokkabaz; çalgıcılar ve en batıdaki ortostat, köşe blokunun üzerinde tamamlanmamış bir boğa betimi (boğa ritonu?) yer alır (res. 149, 151). Anımsadığımız son figürlerin işlenmesi yarım kalmıştır. Akrobatlar kabartmasının iki figürü, diğer betimler gibi postament üzerindeki boğaya dönük olmasına karşın, kılıç yutan hokkabaz ve çalgıcılar batı köşe blokundaki sırtında, olası sunak bulunan ve alt kısmında yuvarlak nesnelerin resmedildiği bitmemiş boğaya yöneliktir. Suriye-Hitit-Hurri mühürlerinde de, boğa, dağ keçisi gibi hayvanların bulunduğu mühür kompozisyonunda, adı geçen içiçe çemberler, stili-

139

138 Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesi köşe ortostatları. Kral ve kraliçe, Boğa (tauri)'nın önünde (orijinal ortostat). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

139 Alaca Höyük. Sfenksli Kapı ortostatlarından kalındaolduran Fırtına Tanrısı, karşısında dua pozisyonunda adoran (kral ?). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

ze post, hayat ağacı, lingot deseni v.s. gibi simgeler arasında betimlenmiştir (krş. Hurri mühürleri ve Kıbrıs'da bulunanlar, Porada "E" grubu, G. Anadolu'da, Alalah, Ras-Şamra'da az sayıda C ve E tipi, bk. Syria 16, lev. 35; Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin 1940, no. 564, 583.)

Louvre'de bulunan Kıbrıs kökenli Hurri mühürlerinde (E grubu) temsil edilen iç içe dairelerin, basite indirgenmiş güneş kursunu simgelediği ve Alaca Höyük'te de aynı simgeyi, bitmemiş boğa betimiyle resimlendirilmiş olduğu kanısındayız. Burada boğa ile simgelenmiş Fırtına Tanrısı onuruna kutlanan, Hitit dinsel yazıtlarından bildiğimiz bir bayram töreni, öyküsel anlatıma yaklaşan bir betimlemeyle canlandırılmıştır. Bayram töreninin baş rahip ve rahibesi, tören giysileri giymiş (hit. **anniyat(a)**, KIN-ta), uzun giysili, mantolu ve elinde GIŠ *kalmuš/litus* taşıyan kral ve kraliçe olduğu belirgindir. Kral ve kraliçe profilden betimlenmişlerdir. Kraliçenin sağ eli, dua jestini yapar durumda gösterilirken, sol eli de bedenini çapraz keserek sağ kolunun altından, diyagonal plilerle bezenmiş uzun giysinin üstünde yer almaktadır. Kolların bu çapraz pozisyonu, başka deyimle bedeni kesen pozisyonu Hitit biçeminde tek olup, bu kabartmada görülmektedir. Kanımızca Mısır sanatında çok görülen kolların bu çapraz durumu, dış etkilerin ve gözlemlerin sonucu Hitit sanatına geçmiş olmalıdır. Aynı pozisyon, Alaca Höyük oturan Fırtına Tanrısı rölyefinde uygulanmıştır. Hitit biçemine yabancı ögelere aşağıda bir kez daha ayrıntılarıyla değineceğiz (res. 138, 139; krş. Lange 1961, res. 176, 177, 184, 185).

Batı kulesinin baş figürü olan postament üzerindeki boğanın vücut stilizasyonu Muvatalli çağı mühürlerinde (SBo II 1, 80, 81) gözlenen, adeta şematize floral bezeme ile yakınlık göstermektedir. Boğanın önünde yer alan sunak ile, İnandık vazosu sunak betimleri koşuttur. Bunlar özgün Hitit sunaklarının be-

142

timleridir. Kült-libasyon/kurban kabartmalarında genelinde insan figürleri profilden gösterilmişse de akrobatlar ve şarkıcıların hepsi profilden betimlenmemiştir. Merdivene tırmanan akrobatın baş ve bacakları profilden, bedeni cepheden ve saz çalan çalgıcı da, adı geçen biçimde şekillendirilmiştir (res. 145, 146). Akrobatlardan merdiven üzerinde hüner gösterenin saç biçimi de Hititler'e yabancı olup daha çok Kuzey Suriye ve Mısır resim sanatında rastlanan bir modeli yansıtmaktadır. Alaca Höyük kabartmalarının insan betimlerinin yüz çizgileri de E. Akurgal'ın yıllar evvel vurguladığı gibi, alınla birleşen, ağız üzerine inen burun biçimleriyle, Hitit fizyonomisinden değişik olup, Bitik ve İnandık vazolarındaki figürlere benzemektedir.

Alaca Höyük Sfenksli Kapı'nın apotropeik dişi sfenks yontularının kapı geçidi yönüne gelen iç taraflarında da kabartmalardan kalıntılar açıkça izlenmektedir. Doğu sfenksinin yer aldığı monolitin kapı geçidi yüzünde, çifte başlı kartal üzerindeki uzun giysili tanrıça şehrin içine yöneliktir. Bunun karşısındaki batı yöndeki sfenksin iç yüzünde yer alan uzun giysili figür, bir tanrıçadan kalan kabartma kısım, şehir dışına yönelik olduğunu göstermektedir (res. 133, 135). Burada gözlenen karşıt devinim, ortostat kabartmalarında görülen canlılık ve süreklilikle uyum halindedir. Ayrıca dikkati çeken, bu şehir kapısının iç kapı geçidinin taş pervazları üzerinde, kapı geçidine yönelik, karşılıklı sivri uçlu ayakkabılarla donanmış bacakların varlığıdır (res. 142).

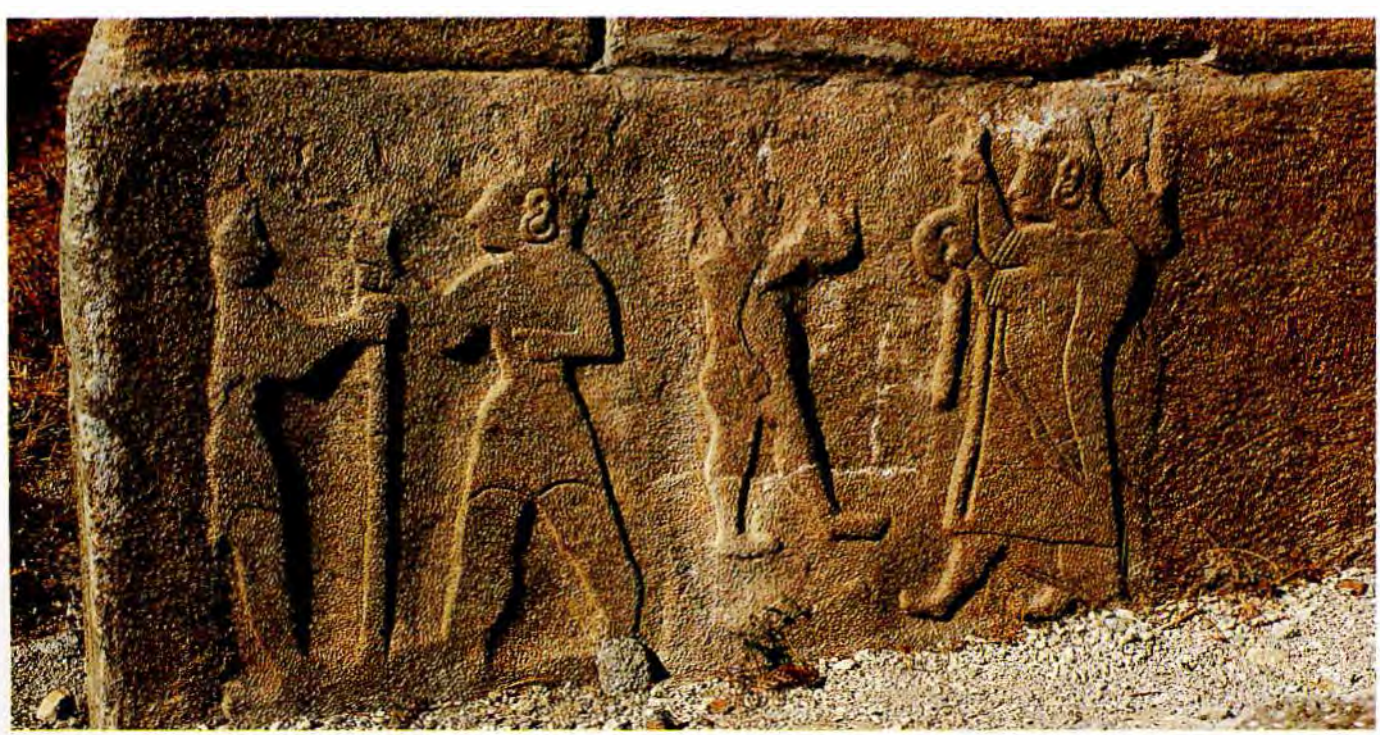
Sözünü ettiğimiz bu dört kabartmanın bedenlerini betimleyen kısımları tah-

140 Alaca Höyük. Kült töreninde genç adoranlar ortasında çıplak çocuk. Ortostatın yeri kesin belli değil. Olası doğu kulesi iç taraf. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

141 Alaca Höyük. Genç adoranlar arasında çıplak çocuk. Ayrıntı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

142 Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, iç kapı geçidinin taş pervazı üzerinde ayak kalıntısı, in-situ.

143 Alaca Höyük. Batı kulesi köşe ortostatının iç taraftaki yüzü üzerinde kült töreni sahnesi ortasında çıplak çocuk ve rahip (alçı mulaj).



143

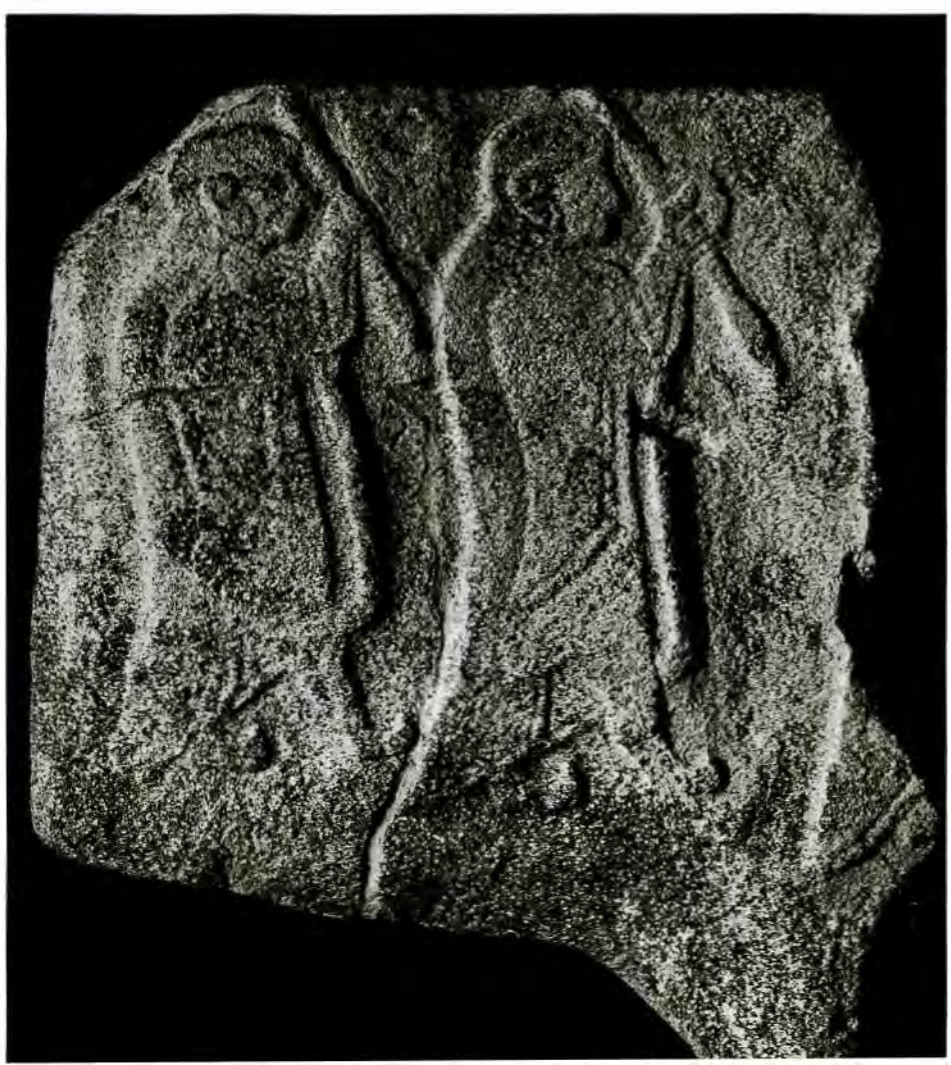
145

rip olmuştur; bu nedenle hangi tanrıların betimlenmiş olduğu tanılanamıyor. Çivi yazılı belgelerden "Kapının Koruyucu Tanrıları" olarak tanıdığımız tanrılara ait olduklarını tahmin ediyoruz. Sfenksli Kapı'mn, kapı odasının da kabartmalı ortostatlarla donanmış olduğu, kalan rölyef parçalarından anlaşılmaktadır. Ele geçen parçaların yerlerini saptamak olanağı bulunmamaktadır. Bir olasılık, kapı odasının ortostatları da, kapı kulelerinde ortaya çıktığı gibi, üstüste iki sıradan oluşuyordu.

Kanımızca, **M. Mellink**'in çok haklı olarak işaret ettiği gibi, Alaca Höyük görsel tasarım kavramında Mısır etkileri yadsınamaz. Yukarda değindiğimiz ilk kez Hitit sanatında kullanılmış olan ögeleri, motifleri gösterdik, bunları özde Mısır sanatına bağlamak kaçınılmaz. Aynı şekilde Sfenksli Kapı'nm iç kapı odasının alçak kabartmalarla (olası boyalı) bezenmiş olması, Mısır anıtsal mimarlığının iç mekân düzenlemesine çağrışım yaptırmaktadır. Yazıtların ışığı altında bu sanat akımlarının en kuvvetli, etkin olduğu dönem Muvatalli (II) ve Hattušili (III) dönemidir.

Alaca Höyük görsel tasarımda gözlediğimiz Mısır etkilerini kısaca özetleyelim: Sfenks başlarında, Mısır'dan gelen sanat akımlarının sonucu, Suriye tipi kuaförü başı oluşmuştur; Hator tipi saç biçiminde, saçlar ortadan ayrılmış, kocaman gösterilmiş kulakların arkasından omuza düşmekte ve uçları bir volüt şeklinde sona ermektedir. Sfenkslerin boynundaki rosaslı kolye de Suriye biçeminden bir alıntıdır.

144



Alaca Höyük akrobatları ile çıplak çocuğun betimlenmiş olduğu ortostatlarda (res. 141, 142, 146) gözlenen traşlı kafadan enseye sarkan saç tutamını, Mısır'-da Kadeš Savaşı'nı resimleyen rölyefler içinde, Hatti Kralı'nın Suriyeli tarafları arasında piyade ve savaş arabacılarının saç biçiminde gözlüyoruz. Bunların içinde Hatti Kralı'nın yandaşı **Halpa/Halep** prensinin O-rontes/Asi nehrine fırlatılmasını gösteren rölyefte, adı geçen başı traşlı ve uzun bir saç örgüsüyle betimlediği dikkati çekmektedir (bk. Wreszinski Atlas II, lev. 21a, 25; lev. 23'deki Hattili savaş arabasının içindeki üçüncü erkeğin saçı da aynı kuaförü göstermektedir). Bu saç türünü Suriyeli tutsaklar arasında da gözlemekteyiz (ay. es. lev. 25). Bunlar u-zun giysiler içinde gösterilmiştir. Hatti ülkesine güneyden gelen bu saç biçiminin, Suriye'ye özgü bir modelin, Orta Anadolu kabartmalarında uygulanmış olduğu ka-

146

144 *Alaca Höyük. Mızrak taşıyan kült personeli ortostatından kalan parça (orijinal). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

145 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesi, çalgıcılar ortostatı (bitmemiş). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

146 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesi, akrobatlar ortostatı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

nısındayız. Akrobatların yabancı olma olasılığı vardır.

Hitit sanatında tek bir örnekte Alaca Höyük Fırtına Tanrısı ortostatında (res. 139) gözlediğimiz taht tipi, *Tutmosis III*'ün Suriye seferlerini betimleyen rölyefler üzerinde *Tanrı Amun*'un tahtında görülmektedir. Burada da bir kaide üzerinde kübik, kısa arkalıklı bir taht ve bunun üzerinde tanrının oturduğu kumaş veya dokumanın, tahtın arkalığından aşağıya sarktığı gözlenmektedir (bk. Wreszzinski Atlas II, lev. 33, 33b; M.Ö. 1450). Benzer bir örnek de *Sethos I* (M.Ö. 1380) çağının Karnak'daki rölyeflerinde *Amun-RE*'nin tahtında gözlenmektedir, bunun karşısında Kral Sethos I'in kabartması yer almaktadır (bk. Lange 1961, res. 218, 221-233).

Mısır sanatında 18. sülâle döneminde ortaya çıkan bu taht tipini başka örneklerle de çoğaltabiliyoruz. Alaca Höyük Fırtına Tanrısı'nın tahtı, Mısır örneklerinin Hititli bir kopyası olduğunu açıklamaktadır. Alaca Höyük kabartmalarında, Mısır'dan tanıdığımız yarım ay biçimi iki gözlü sap delikli balta tipine de rastlıyoruz. Anadolu'da çok yaygın olmayan bu biçim bronz baltaları Kültepe ve Acem Höyük buluntularından tanıyoruz. Kuşkusuz bu balta tipi Anadolu'ya yabancı ve Kuzey Suriye'den ithal edilmişti (İlk Tunç Çağı'nda da birkaç örneğini Horoztepe'den tanıyoruz). Bildiğimize göre 2. binyılı Hitit maden silahları arasında da tanınmamaktadır şimdiye kadar. Alaca Höyük rölyefleri içinde, bir sapın ortasında ve mızrak uçlu bir sapın yine ortasında yer alması dikkat çekicidir (res. 143, 144). Bu tip baltanın buluntu merkezleri olarak Ugarit, Biblos ve Hama'yı anımsayalım (Orta Tunç Çağı I, II). Ay biçimli gözlü baltalar, Mısır fresklerinde betimlenen yabancı, özellikle Suriyeli askerlerin silahı olarak görülmektedir. Bu tip baltaları yalnız askerler değil, tanrılar ve hükümdarların da kullandığını arkeolojik belgeler kanıtlamaktadır. Kültepe-Kaniş silindir mühür betimlerinde de tanrıların elinde betimlenmiştir (Özgüç [N.] 1965, lev. V/14). Eski Önasya'da geniş bir alanda izlenebilen bu balta türü, Anadolu'nun özgün silahlarına katılamayarak, Kuzey Suriye aracılığı ile tanınmış, olasılıkla Anadolu'da imal edilmiş sayısı az örnekleri oluşturmaktadır. Alaca Höyük'de de sınıfı ve işlevleri belli olmayan görevlilerin elinde betimlenmişlerdir (bk. res. 143, 144). Ayrıca Alaca Höyük rölyeflerinden bu baltaların nasıl tutulduğunu da öğrenmekteyiz; ay biçimli balta yüzeyindeki göz gibi iki delikten parmaklar geçirilerek, sapı kavranıyordu. Alaca Höyük kazılarında Mısır'dan ithal küçük buluntular da bulunmuştur (Tanrı Bes figürini gibi). Yukarda işaret ettiğimiz, büyük olasılıkla Kuzey Suriye aracılığı ile Hititli yontu-

147

147 *Karahöyük (Konya). Pişmiş toprak sfenks ritonu. Konya, Arkeoloji Müzesi.*
148 *Karahöyük (Konya). Pişmiş toprak sfenk ritonu, ayrıntı. Konya, Arkeoloji Müzesi.*

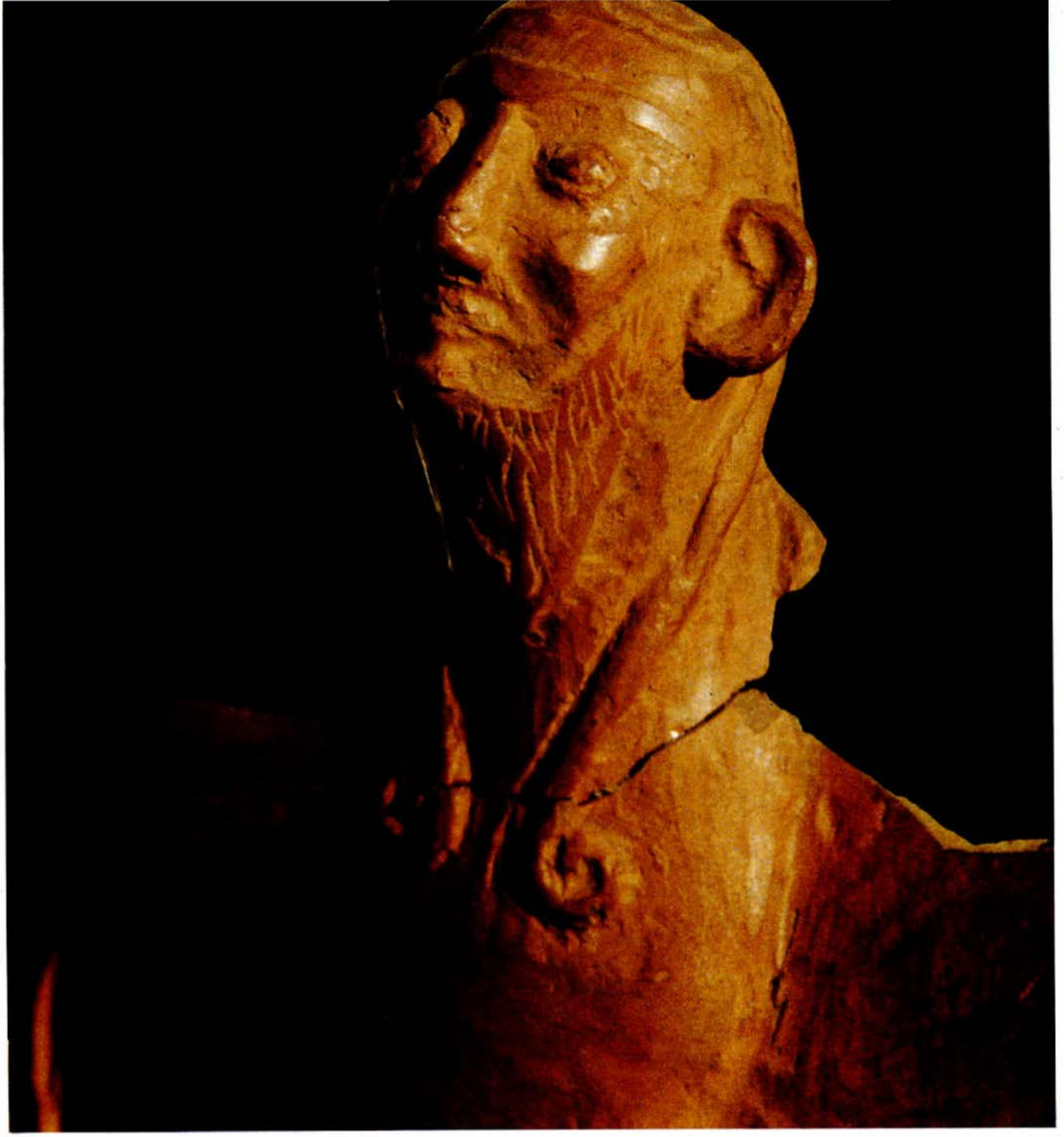
culaın öğrenmiş oldukları veya Hititler'in güney seferlerine bizzat katılmış oldukları için gördükleri yeni ögeleri, özgün sanat biçemleri içinde işlemiş olmalıdırlar.

Kuşkusuz Alaca Höyük kabartmalarının özgün Hitit biçemi yadsınamaz. Alaca Höyük rölyeflerini tarihleme konusunda, M.Ö. 14. yy. için ısrarlıyız. Özellikle Büyük Kral Muvatalli çağında gerçekleştirilmiş olduklarını destekleyen bezemedeki ayrıntılar, Fırtına Tanrısı-Boğa'nın ve geyiklerin beden işlenişi gibi, M. Mellink'in önerdiği tarihlemeye katılmamıza destek olmaktadır. Alaca Höyük kabartmalarının genel tablosu, Hititler'in kültür ve sanat dallarında Hurri etkilerini uyguladıkları M.Ö. 13. yy. yapıtlarından ilk bakışta ayrılmaktadır (krş. Yazılıkaya rölyefleri). Kuşkusuz, bazıları bitirilememiş, bazı ayrıntıların çizilmemiş kült-libasyon ve av kabartmalarının şekillendirilmesi yıllar almıştır. Yine daha evvel işaret ettiğimiz gibi, kült rölyeflerinin anlatımcı ve dingin ifadesine karşın, av kabartmalarındaki canlılık ve devinimin doğurduğu kontrast, Alaca Höyük kabartmalarında çarpıcıdır.

Koloni çağı silindir mühürlerinden izlediğimiz **cepheden sfenks maskelerindeki** Hator saç kuaförü ve son yıllarda **Karahöyük (Konya)** kazılarında gün ışığına **çıkarılan pişmiş toprak sfenks ritonunun saç biçimi**, taştan yontulmuş Alaca Höyük sfenkslerinin saç modellerine yaklaşmaktadır. Mısır Tanrıçası Hator'un saç biçimine ilk bakışta benzeyen iki dişi sfenksin ortadan ayrılmış saçlarının bazı özellikleri vardır. Başlarda, iri kulakların yüz tarafında iki bukle aşağıya sarkmaktadır. Karahöyük sfenksinde de kulağın önündeki bukleler dikkati çekmektedir (res. 147, 148). Alaca Höyük sfenkslerinin ikiye ayrılmış olan büyük saç tutamları ise, kulakların arkasından, omuzların altında iki volüt halinde sona erer. Bu volütlerin içleri rosaslarla bezenmiştir (res. 132, 136, bk. Bittel 1976, res. 209-211). Bir çift boynuzlu başlığın altında, alın üzerindeki yatay bant, alınlara basık bir ifade vermektedir. Sfenks başlarında kompozit bir saç biçimi gözlenmektedir ve bu şekli ortaya çıkaran yontu ustası, türlü Mısır biçimlerini bilerek özgürce uygulamıştır.

Doğu ve batı yöndeki sfenksler birbirinin aynı değildir. **Doğu** sfenksi bitirilmemiştir. Ayakların pençeleri ayrıntıları ile gösterilmemiş ve böylece pençe oluşturulmamıştır. Kolosal **batı sfenksinin** ileri taşkın gövdesinin altında kısa, küt bacaklar aslan pençesi şeklinde biter. Her ayakta beş parmak vardır ve iç taraftaki ötekilerden daha küçüktür. Bunların üstünde yatay bir kordon şeklinde silme yer almaktadır. **Boğazköy sfenkslerinin** ve pişmiş toprak aslanların pençeleri de aynı biçimdedir (res. 133, 135).

Sfenkslerin ilgi çeken bir süsü kolyedir. Yine Mısır'dan bir alıntı olmasına karşın, Hititli sanatçı, sfenkslerin saçlarında olduğu gibi bunu da değiştirmiştir. **Mısır kolyesi, göğüsü kaplayacak şekilde geniş bir pektoraldir.** Alaca Höyük sfenkslerinin kolyeleri tasma biçimli, boynu saran rosaslı bir banttır. Ortadaki rosasın işlenmesi bitirilmiş, yandakiler taslak halinde birer dairesel bezek görünümündedir. Mısır kolyelerinde rosas görülmez ve tasma biçimi boyun süsleri



148

Miken yapıtlarında gözlenmektedir. Rosaslar, eski bir Mezopotamya motifi olduğu gibi, M.Ö. 2. binyılının ikinci yarısında oluşan gliptik malzemesi ve mühürlerde sevilerek kullanılmış bir Anadolu bezemesidir. Ve yontu sanatçısı Mısır'da olanı taklit etmemiş, olası kendi memleketinde olanı burada uygulamıştır. Megiddo fildişleri arasındaki sfenksler, Alaca Höyük sfenksleriyle yakın benzerlik göstermektedir (res. Bossert 1951, res. 1115). Aynı geniş yüz ve arkaik gülümseme, Hator saç biçimi ve alın üstünde yatay bant, saç volütlerinin ortasındaki süs, boyundaki kolye, bu benzerliğin kanıtlarıdır. Alaca Höyük'de saptadığımız Mısır etkilerinin, Eski Önasya'da politik dengeyi Mısır ile Hatti'nin eşit olarak paylaştıkları dönemde, M.Ö. 14. yy.'da, plastik sanatlara yansıdığı ortaya çıkmaktadır. Bu tarih, Megiddo fildişlerinin tarihlenmelerine de uymak-

tadır. Böylece, bu ortostat kabartmalarının Büyük Kral Muvatalli (II) dönemine tarihlemek doğrudur kanısındayız.

Hitit gliptiğinde Büyük Kral Muvatalli'nin mühürlerinden hariç, birkaç mühür baskısı üzerindeki boğa betimleri, adalelerin belirtilmesi, baş, boyun, ense ve özellikle bacak üstü kalça üzerindeki palmet stilizasyonu **Alaca Höyük Fırtına Tanrısı-Boğa'nın koşutudur** (krş. SBo II 80, res. 138).

Hitit mühürleri ve baskıları üzerinde de boğa ile konsantrik daireler görülüyor (bk. SBo II 12: mühürde **boğa prensin** adını göstermekte, sırt üzerindeki boş yere *kral oğlu* işareti/L. 46 ve iki yanında da konsantrik daireler işlenmiştir, altta kral ve kraliçe mühürlerinde görülen *aššu/sağlık-iyilik* ve TI/*hayat* işareti, sağda da başka unvanları gözlenmektedir. Ayrıca krş. SBo II no. 31 ve no. 231: boğanın sırtı üzerinde, Fırtına Tanrısı HH işareti "*yıldırım*/L. 199", yanlarında grifon ve çifte başlı kartal).

Burada **Alaca Höyük** rölyefleri hakkında bazı görüşlerimizi açıklıyoruz: İşlenmesi tam bitirilmemiş bu alçak kabartmalar içinde, akrobatlar ortostatındaki sol tarafta, sağa yönelik iki küçük figürden daha büyük gösterilmiş sola bakan figürde bir hokkabazı betimlemektedir (res. 146). Genelinde "kılıç yutan" hokkabaz olarak gösterilmek istenmiş bu erkek betimi, özenle incelenince, iki elinde tuttuğu kısa kılıcı ağzına sokmayıp, başını geriye atarak/dudakları üstünde kılıcı dikey tutarak bir denge hareketini gerçekleştirmeğe çalışan bir figürü göstermektedir. Bu ortostattaki iki figürün başındaki takke biçimi başlık, kenarında kalınca bir nervür ve alnın ortasında boynuza benzer bir kıvrım, kabarıklıkla dikkati çeker; aynı biçim başlıklara mühürlerde de rastlanmaktadır (burada boynuzlu tanrısal bir başlığın betimlenmiş olduğu kanısında değiliz). Dikkati çeken bir saç biçimi de merdivende gösteriler yapan küçük hokkabaz betiminde gözlenmektedir. Bu figürde başta göz işlenmemiştir, aynı şekilde kılıçlı figürde de göz belli değildir. Adı geçen saç biçimi Hititler'e yabancıdır (V. Canby'ye göre Mısırlı çocukların saç şekli). Hitit sanatının başka yapıtlarında da görülmüyor. Yabancı akrobatlara özgü bir kuaför olduğu da akla geliyor. Bugün sirklerde de seyredilen, el merdivenine tırmanarak, en üstten atlama gibi güç bir hüneri sergileyen, iri burunlu iki hünerbazın yabancı tipleri ve cüce boyları dikkati çekmektedir. Hitit yazıtlarında, bu sahnenin açıklanmasına yardımcı olacak bir kayıt tanımıyoruz. Yalnız bir bayram metninde, Tanrı *Teteshapi*'ye sunulan bir kült gösterisinde "LÚ GÍR-**Kılıç** adam", diğer kült personeli, özellikle LÚ *paršana-panter adam/panter maskeli adamla* anımsanıyor (CTH 738). Rölyefli çanak çömlek içinde ele aldığımız Bitik vazosunun bir parçası üzerinde de **"kılıç dansı"**na benzer bir sahneyi vurgulamıştık.

Alaca Höyük kabartmaları arasında görülen **iki figürün "çıplak"** olduğu izlenimi doğmaktadır; bunlardan biri, batı kulesinin köşe ortostatı üstünde, kapı avlusuna bakan yönde, kılıç dansının yanında görülmektedir. İki eliyle yarım ay biçiminde, iki delikli tören baltasını tutan kral-rahip(?) kabartmasının karşısında, **diğer figürlerden** daha küçük boyda gösterilmiş çıplak bir çocuk betimidir (res. 133, 143). Öteki ise -yeri kesinlikle belli olmayan- doğu kulesinin avlu yüzünde yerleştirilmişse de, işlenmesi henüz tamamlanmamış ortostatın kısa giysili **genç erkek** figürleri arasında soldan üçüncü olarak yer almaktadır. Ayrıntılar belli olmasa da atribü organları, kalçanın çıplaklığı çok iyi farkedilmektedir (res. 140, 141). Buradaki figürler arasında sol baştan ikincisinin, sanki traşlı kafasından ense üzerine inen, sorguça benzer saç tutam belirgin olup, merdivenli akrobatın saç kuaförünün hemen aynıdır. Bu sonuncu da, kafanın üzerinde alına inen bukle görülmüyor. Daha evvel de incelendiği gibi, Hitit sanatında çıplak erkek çocuk figürlerini tanımaktayız. N. Schimmel Koleksiyonu'nun altından, **Arinna'nın Güneş Tanrıçası** heykelciğinin kucağındaki **çıplak çocuk**

149

149 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesi, sağa bakan boğa ortostatı (bitmemiş). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

betimini en baştan anımsayalım. Hitit ritüellerinde, **çıplaklık ve çıplak kült personeli arasında** ^{LÚ} ALAM.KA.UD'ların (eğlendirici, hokkabaz), tapınak hierodülleri ile sembolik bazı törenlerde yeraldığını biliyoruz (bk. CTH 627=KİLAM bayramı). **Alaca Höyük iki çıplak rölyefi, erkek çocukları mı yoksa çıplak kült görevlilerini mi betimlemektedir?** J. V. Canby, Alaca Höyük kabartmalarının çıplak ve yalınayak, küçük boy gösterilmiş figürlerini, kralsal çocuk yani kralın oğlu olarak yorumlamaktadır. Bu görünüşü pekiştiren kanıtları şöyle sıralamaktadır: aynı köşe ortostatı üzerinde, fakat farklı fasadlarda bulunmasına karşın, kral çiftinin hemen yanında betimlenmiş olması; kralsal sembol kanatlı güneş kursunun altında bulunması (res. 143); bu ortostatın yanında yer alması gereken ve altı genç erkeğin -kısa giysili, çıplak ayaklı-, aralarında üçüncü daha küçük ve çıplak çocuğun betimlendiği blokun, sfenkse yönelmiş olarak dikilmesi; ve bunun yanında, tahta oturan tanrıçaya (bu kısım çok tahrip görmüş), gaga ağızlı testiden toprağa libasyon yapan kralın ve yanında dua pozisyonunda sol elinde kupa tutan kraliçe ve iki saraylının betimlenmiş olduğu ortostatın bulunması. Aynı yazara göre, burada çocukların boylarının farklı olması ve en küçüğün çıplak gösterilmesi de yaşlarının farklı olduğunu belirtmektedir. Çıplak erkek çocuğun her iki ortostatta da açıkça vurgulanması, olası kralın çocukları arasında "meşru veliahtın belirtilmesi" olarak algılanabilir. Alaca Höyük kabartmalarının açıklanması, Hitit bayram ritüellerinin içeriklerinin teker teker incelenmesiyle kesinlik kazanabilir, aklımıza gelen ve doğrudan krallık ile ilintili bayram EZEN Haššumaš-kralın/doğuşunun bayramıdır. Sfenksli Kapı'da "KİLAM=hit. hilammar "Gate-house/kapı (evi)/Portal Bayramı"nın betimlenmiş olduğu da düşünülebilir. Burada başta, Fırtına Tanrısı ve Arinna'nın Güneş Tanrıçası/Hepat kutsanmaktadır. Adı geçen Hatti kökenli bayramda, Fırtına Tanrısı ve kızı Tanrıça Mezulla, oğlu Ziplanda şehrinin Fırtına Tanrısı ve Güneş Tanrısı kutsanan tanrılar arasında olup, Fırtına Tanrısı üç kere anımsanmaktadır. Bu bayramın kült personeli arasında da, ^{LÚ}ALAM.KAXUD-eğlendiriciler, hokkabazlar, çıplak olarak bir ritüel banyo sahnesinin aktörleridir (CTH 627, bk. Singer 1983, s. 78-79).

Çıplaklık, bayram ritüellerinde kült töreninin içinde dinsel bir karakteri görüntülemektedir kanısındayız. Çünkü, Hititler'in sivil dünyasında kişinin çıplak gösterilmesi, ona verilen ceza ve hakaret anlamını ifade etmektedir (CTH 264). Hitit vokabülerinde "çıplak olmak/soyunmak, çırılçıplak bırakmak" fiili/eylemi *(nikumanta(i)-)* belgelenmiştir; Haššumaš Bayramı'nın (CTH 633) şöyle bir ifade vardır: *"...bir kör adamı çırılçıplak soyarlar ve ona vururlar ve onu hešta-evine/mozoleye götürürler"*. Bu tümcenin majik anlamı olduğu seziliyorsa da, açıklık getirmek bugün için olanaksız.

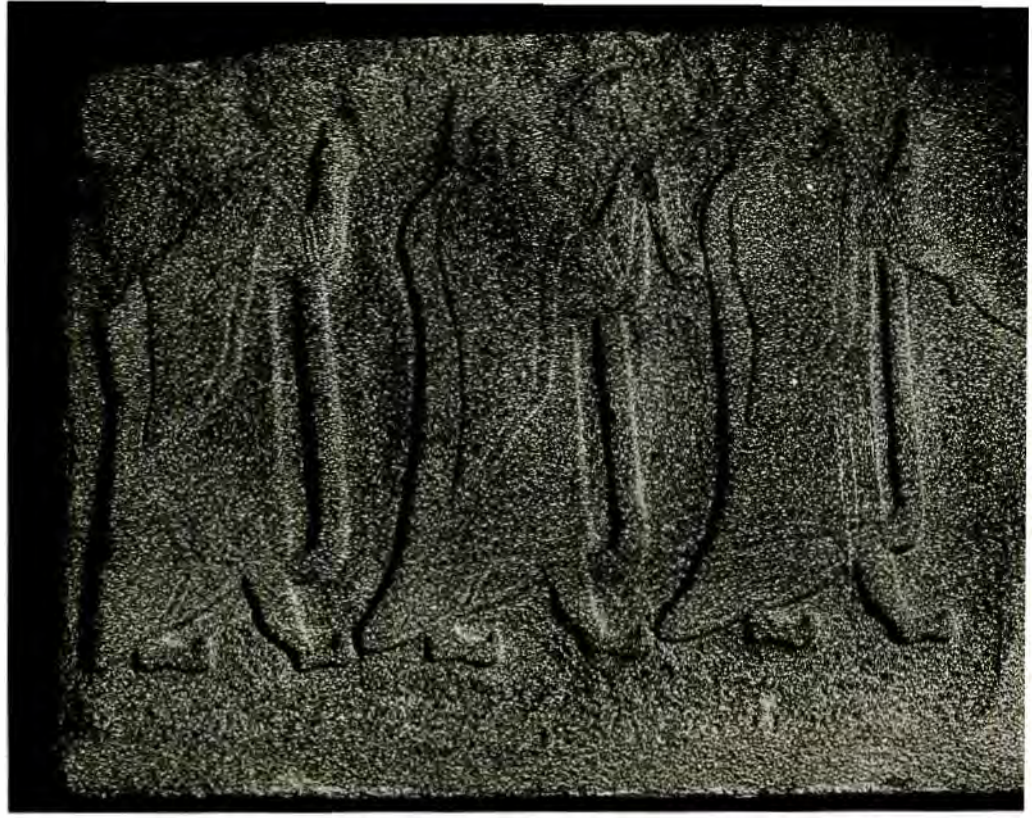
Alaca Höyük kült/bayram töreni betimleri arasında, yukarda söz konusu ettiğimiz baş figürlerin tanrı-tanrıça, kral-kraliçe dışında, yazıtların ışığı altında eğlendirici/hokkabazlar, çıplak çocuklar (kralın oğulları?) tanılayabiliyoruz. Bayram törenlerinde "kurbanlık hayvanları getiren, kurbanı kesen, kurbanlık etleri sunan" kült görevlisinin ^{LÚ}MUHALDİM (Hititçesi kesin saptanamamış) olduğunu biliyoruz. Bu görevli, tapınak personeli arasında adı geçen MUHAL-

Dİ -aşcı anlamını taşıyan bir rahiptir. Baş aşcı, büyük aşcı betimlemeleriyle ritüel yazıtlarında geçmektedir. Alaca Höyük, kült alayı içinde, kurban hayvanlarını getirenin arkasındaki ortostatta elinde bıçak tutan erkek kabartmasının ^{LÚ}MUHALDİM-aşcıyı gösterdiği kanısındayız (res. 150, 151). Ayrıca yeri belli olmayan, nerede yer alacağı saptanamamış, oldukça harap bir ortostat (res. 144). üzerinde, sağdaki erkek betimi, kült töreninin icracılarından ^{LÚ}MUHALDİM veya ^{LÚ}ŠUKUR olmalıdır. İki eliyle tuttuğu mızrak gibi sapa geçirilmiş ay biçimli gözlü balta, işlevini de simgelemektedir. Elinde tuttuğu kesici aletin HH işaretleri arasında, L.173/M. 288b gösterilen şekille aynı olduğunu sanıyoruz. Bu şekil mühürler üzerinde de görülür ve üst düzeyde bir unvan/mesleği göstermektedir (bk. SBo II 26, 181, 197, 238, Nevell 382 A; SBo I 105 [Muršili Prens/Kral oğlu ve solda L. 173]; Taşcı-HHM 51; bk. Güterbock, AfO XXVIII, s. 71.).

Kült törenlerinin esas icracılarından biri olan "aşcı", çeşitli kurbanları sunduğu gibi, kurbanlık hayvanlarının kesilmesi eylemini de bizzat yerine getirir; bir bayram ritüelinde (CTH 609) *"aşcı, bir bıçakla* (kurban hayvanının) *başını keser ve onu tanrının* (heykelinin) *önüne koyar"*. Bir metin yerinde (CTH 244=Eşya envanteri) *"...aşcının sekiz tane bıçak ağzı"* ifadesi bulunuyor. Başka bir yazıtta (CTH 455) *"...aşcının iki bıçağı"* sayılabilir. Kurbanlık hayvanın kurban edilmesi, AN.TAH.ŠUM ŠAR bayramını anlatan ritüelin bir pasajında (CTH 000) *"bıçakla kesilerek"* yapılmıyor, baş aşcı, bir koyunu *tapuppaštai* taşı ile vuruyordu. Anlamı kesin saptanamayan bu taş alet bir tür *gürz* olmalıdır. ^{LÚ}MUHALDİM-*aşcı*, kültün yüksek bir görevlisi olarak, ritüellerde *"aşcının evi"* de geçiyor. Avlusu olan bir tip küçük sakral ev olmalıdır ve burada tanrı heykelleri, kült objeleri bulunmaktadır.

Alaca Höyük ortostatları üzerinde söz ettiğimiz kabartmalarda betimlenen figürlerin attribüleri, burada kısaca belirttiğimiz metin kayıtlarına uymaktadır. Böylece söz konusu kabartmaları "^{LÚ}MUHALDİM-aşcı" olarak tanılamak istiyoruz. (Bu verilere dayanarak, görsel betimlerin de ışığı altında L.173/M. 288b işaretini bir kült unvanı "MUHALDİM-AŞCI" olarak değerlendirmek olasılığı geçerli olacaktır.) ^{LÚ}MUHALDİM, tanrılara yiyecek hizmeti/yiyecek kurbanı sunacak görevlilere verilen "Mutfak Beyleri (EN.MEŠ UTÚL) arasında da yer almaktadır (CTH 264). Karahna şehri kült envanteri (CTH 517) içinde ayrıntıları çok açık belli olan tapınak personeli-*hilammatti/a*'lar arasında sayılmakta, üst düzey tapınak rahiplerinin sayıldığı *hazzivitaššši*-ler arasında görülmemektedir. Böylece, tapınak aşcılarının, aktif, eylem gerektiren işlevlerle yükümlü olduğu ortaya çıktığı gibi kültteki sınıfı da ifade edilmiştir. Tapınakta ve dolayısıyla kültte rol alan *hilammatta*- ve *hazzivitaššši*-ler arasında ^{LÚ}ALAM.KAXUD anımsanmıyor. Akrobat veya hokkabaz anlamını verdiğimiz bu kişilerin böylece tapınaklara bağlı olmadığı da anlaşılmaktadır (krş. Daddi 1982, s. 275-289). Bunlar sivil hayatın aktörleridirler ayrıca.

Sfenksli Kapı'nın doğu kulesinin cephe ortostatlarından ancak üç blok kalmıştır. İşlenen konu batı kulesinden farklı değildir; burada batı köşesinde yüzü doğuya dönü , oturan bir tanrıça ve ona doğru yürüyen dua jestinde üç erkek figürü görülmektedir (res. 132, bk. Bittel 1976, res. 216). Bu yönde ise kült töreni tanrıçanın huzurunda yapılmaktadır. Ne yazık ki, Alaca Höyük'de bu görkemli tören kapısının etrafında bulunmuş olan birçok kabartmanın esas yerleri saptanamamıştır. Böylece, tanrıçaya kutlanan ritüel prosesyonun ancak bir evresini gözlemiş oluyoruz. Uzun giysili, başından aşağıya örtülü tanrıça, arkalıksız bir iskemlede oturmaktadır. Ve figür tam profil gösterilmemiştir. Arkasında dikey bir silme görülmekte, duvar veya bir direk olmaktan çok bir *baldakin*'in basite indirgenmiş şeklini anımsatmaktadır. Tanrıça, sol elinde olası bir



150

150 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesi, ellerinde kült gereçleri tutan rahipler. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

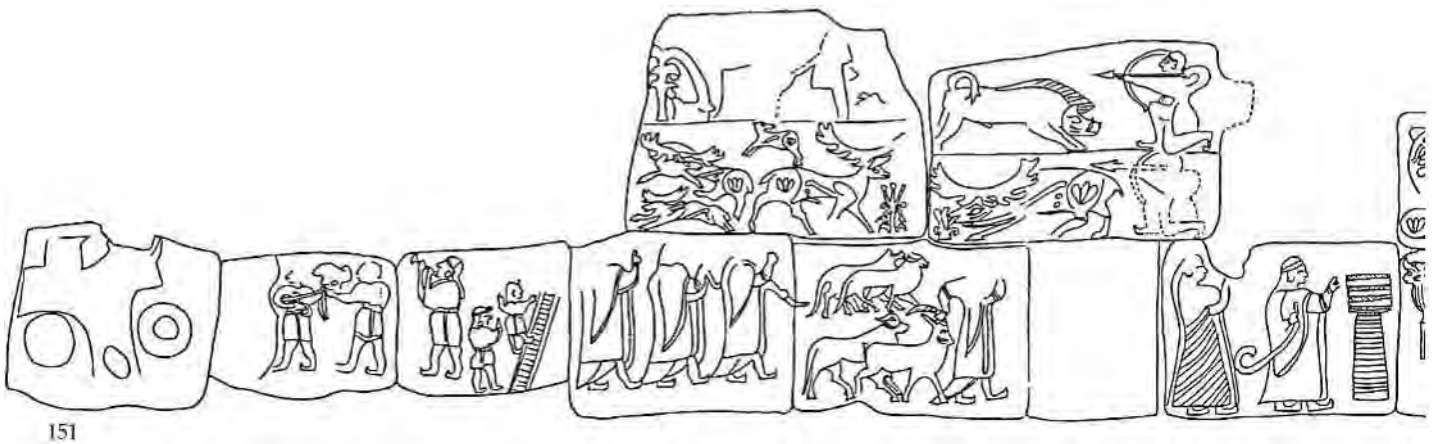
ayna, sağ elinde, ağız hizasına kaldırdığı küçük bir kadehi tutmaktadır. Ayrıntıların hemen hiç işlenmemiş olduğu bu kabartmada (olası bitirilememiş, yarım kalmış), tanrıçanın sağ bileğinde iki halka bilezik, boynunda üç halkadan oluşan 'tork'/çember biçimi kolyesi ve baştan inen örtünün altında dikey çizgilerle belirtilmiş saçları gözlenmektedir. Aynı saç işlenişi ve sol bilekte halka bilezik, batı kulesinin kraliçe rölyefinde de gözlenmektedir. Burada, kraliçenin giysisinde, özellikle etek kısmında detaylar, diyagonal plilerle ve mantonun saçaklarıyla belli edilmiştir (res. 138). Hitit rölyeflerinde, kadın figürlerinde bilezik ve kolye sadece Alaca Höyük figürlerinde görülür. Yazılıkaya tanrıçalarında halka küpeden başka takı gösterilmemiştir. Alaca Höyük tanrıçasının kolyesinin "bir çemberli tork" örneğini, N. Schimmel Koleksiyonu'nun altın tanrıça heykelciğinde görüyoruz. Genelinde, Alaca Höyük Tanrıçası, boğa ile temsil edilmiş Fırtına Tanrısı'nın eşi (Arinna şehrinin Güneş Tanrıçası) olarak yorumlanmaktadır ve Alaca Höyük kült-libasyon/kurban sunma prosesyonunda, batı yönde Fırtına Tanrısı'nın ve doğuda da baş tanrıça/Arinna'nın Güneş Tanrıçası'nın ilk yerleri alması, Hitit tanrılar evreninin resimlendirildiği Yazılıkaya'da kuzey kaya yüzeyinde (res. 162, 170). baş tanrıların bulundukları yön ve yerleriyle çağrışım yapmaktadır. Yerleri saptanamamış birçok ortostattan birinde, yine bir kült sahnesinde, yere elindeki testiden libasyon yapan, bir postament önünde kral ve kraliçe bulunmaktadır (krş. Alt., res. 505). Bunlar arasında ilgi çeken bir kabartma da oturmuş durumda gösterilmiş Fırtına Tanrısı'dır (res. 139). Tanrının karşısında, dua jestinde, uzun giysili, mantolu, kalot başlıklı bir erkek figürü vardır. Dört çift boynuzlu, konik tanrısal başlık ve uzun giysi giyen tanrı, sakallı olup profilden betimlenmiştir. Başlığın altından uzun saç bele kadar uzanır ve bir spiralle bitmektedir. İri kulağındaki halka küpe belirgindir. Bu rölyefte ilgimizi çeken kolların çapraz durumu ve tanrının oturduğu taht ve aksesuarlardır. Bütün Alaca Höyük rölyeflerinde olduğu gibi tanrının göz nahiyesi tahrip olmuşsa da, karşısındaki tapanın kendini iyi korumuş gözünün, kalın bir kaşın altında cepheden badem şeklinde resmedilmiş olduğu gözlenmektedir. (yaban domuzu av sahnesinde avcının gözü de aynı şekildedir, Hitit biçemini temsil eder). Fırtına Tanrısı sol elinde, sağ omuzuna dayadığı simge-silahı topuzunu ve sol elinde de ağız hizasına kaldırdığı kupayı tutmaktadır. Böylece, yukarda kraliçe kabartmasında da belirttiğimiz gibi, Hitit biçeminde başka hiç bir anıtta görülmeyen, göğüs üzerinde kolların çarpraz pozisyonu oluşmuştur. Bu pozisyon Hititler'e yabancı olup, Mısır kabartmalarında ve fresklerinde tanrı ve firavunların betimlerinde görülür. Örnek olarak, Amenofis IV ve Tutankoman heykellerini ve o çağın resim ve plastik sanatlarındaki tanrı betimlerini göz önüne getirelim (krş. Lange 1961, res. 176,177, 184, 185). Aynı şekilde Fırtına Tanrısı'nın oturduğu kısa arkalıklı taht ve bunu üzerinden arkaya sarkan kumaş veya dokuma ve tahtın otur-

duğu dikdörtgen taban veya podest, Mısır sanatına özgü ögelerdir (ay. es. res. 221-223, dikkat çekici örnekler için bk. Sesostris I çağı rölyef ve freskleri, adı geçen Mısır firavunu Büyük Kral Muvatalli ile çağdaştır.).

Mısır'da tanrıların ve hükümdarların tahtı, Sesostris I (M.Ö. 1312-1298) çağı sanatında izlendiği gibi yerden yükseltilerek bir podest üzerine yerleştirilmekte ve kısa arkalıklı tahtın üzerine bir örtü serilmiş olarak betimlenmiştir (bk. res. 139). Alaca Höyük Fırtına Tanrısı kabartmasında "Tanrı determinatifi"de HH yazısındaki (L. 360) elips şekliyle değil, floral bir şekille gösterilmiş ve altında "W" işareti ile Fırtına Tanrısı'nın adı (L. 199) resmedilmiştir. Podest üzerinde bacakların ve ayakların profil gösterilmesi de adı geçen dönem Mısır sanatında yaygındır. Bir gözlem sonucu varlığına değindiğimiz, Mısır biçeminden kaynaklanan bu etkinin direkt Mısır'dan Eski Anadolu Hitit evrenine girdiğini sanmıyoruz. Alaca Höyük ve başkent sfenkslerinde ifadesini bulduğu gibi, Suriye yoluyla Orta Anadolu'ya geçtiğini ve daha çok Suriye'de işlenmiş olan Mısır etkilerindeki sanat yapıtlarının esin kaynağı olduğu kanısındayız. Hititler'in, 2. binyılının ikinci yarısından itibaren egemenlik kurdukları Kargamiš ve Halap gibi büyük şehirleriyle, bütün Kuzey Suriye'yi askerî ve politik hegamonyalarının denetiminde bulundurduklarını anımsayarak, bu etkilerin ve aşağıda değineceğimiz başka etnik topluluklardan kaynaklanan çeşitli esinlerin ve sanat akımların Hitit kültürüne geçmesi doğal algılanmalıdır. Bu durumun tam karşıtı, kültür akımlarının kuzeydeki dağlık platodan Hititler'in eliyle Kuzey Suriye ve Orta Fırat bölgesine uzanmış olduğu da, çeşitli buluntularla belirginlenmiştir.

Alaca Höyük kazılarının ilk evresinde Makridi Bey'in gün ışığına çıkardığı aslan protomlu köşe ortostat blokları ve kült-libasyon konulu ortostatlardan daha geniş ve daha yüksek (bunların yükseklikleri ortalama 1 m. ile 1.40 m. arasındadır) ve bazılarının yatay bir rölyef silmeyle iki registere ayrılmış olduğu **av temalı ortostatlar**, kulelerin alt kısmında iki sıranın varlığını kanıtlamıştı. 20. yy'ın başlarında Makridi Bey durumu farketmişti. H.G. Güterbock, iki registere ayrılmış iki büyük blokun batı kulesinin ikinci, üst sırasında bulunmuş olduklarını kanıtlamıştır. Mellink, **av konulu** ortostatların üst sıradaki yerlerini, blokların boyutlarını ve alttaki kült ortostatlarına yapısal uyumlarını saptayarak bu ikinci sıranın başarılı bir restitüsyonu sunmuştur (res. 132, çizim 151). Bu çalışmanın sonucu, halen Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, pençeleri arasında dana tutan blokun da, üst sırada, girişin köşesinde yer aldığını belirtmiştir. Aynı şekilde, Alaca Höyük yerel müzesinin bahçesinde bulunan pençelerinde bir insanı tutan, aslan protomlu blok da, bir kapıya ait

151 Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesinin restitüsyonu (M. Mellink'e göre).



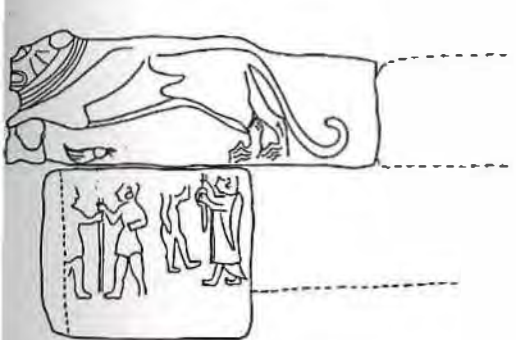
151

152

152 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesi, kurbanlık hayvanları götüren rolüp. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

olmalıdır (olasılıkla çok tahrip olmuş doğu kulesinin ikinci sırasında kapı girişinin köşe bloku). Adı geçen her iki aslan protomunun bedenleri işlendikleri blokun uzun tarafında rölyef olarak şekillendirilmiştir (res. 151). Av konulu kabartmalarda gözlenen dinamizm ve bedenlerdeki gerilim, apotropeik anlamlı bu aslanlarda da gözlenmektedir. Dana tutan aslanın bedeni altında görülen kanatlı güneş kursu yıllardan beri arkeologlar arasında sonuca varılamayan tartışmalara konu olmuştur. Bu arada en akılcı açıklama alttaki blokun bir simge betiminin üst bloka taşmasıdır (krş. res. 151). Tipik bir Hitit şehir kapısının simetrisini gösteren Alaca Höyük Sfenksli Kapı'da kapıyı koruyan apotropeik varlıkların bulunması, çok doğal olduğu gibi, özgün Hitit sanatının motif dünyasının vazgeçilmez ögeleridirler.

Sfenksli Kapı'da batı kulesinde üst sırada yer almış olan hareketli "av rölyefleri" bazen tek bir ortostat yüzeyine, bazen de böyle bir yüzey, yatay olarak iki ye bölünerek, işlenmiştir (res. 151, 154). Bu tarz, kompozisyonu iki alana ayırarak konunun işlenmesi, Eski Hitit Çağı sonu Büyük Hitit Krallığı başı (B.K. IVb) döneminin ünlü "savaş/tanrılar mücadelesi" kabartmasında da uygulanmıştır. Buradaki av sahnelerinde gözlediğimiz devinim, dinamizm ve kargı/mızrakla avlanma motifini adı geçen kabartmada buluyoruz. Av sahnelerinde, kült sahnelerindeki Hitit biçemi egemen olduğu gibi, özellikle avcıların ikonografisinde (giysileri, saç biçimleri, sivri uçlu ayakkabıları, kulaklarda halka küpeleri) görülen özdeşlik, uyum, av hayvanları, yaban domuzu, geyik, aslan ve boğaların bedenlerindeki canlı ve ge-



153

153 *Tell Açana, Kral oğlu Tudhaliya (III?) ve eşinin kabartmasıyla bezeli orthostat. Antakya, Arkeoloji Müzesi.*

rilimli biçem; aynı gerilim diz çökmüş ok atan avcı betiminde de uygulanmıştır (res. 154). Kanımızca özde olmayıp, biçemdeki bu farklılık, **av** ve **kült-libasyon** konularını işleyen yontu sanatçılarının **değişik ekollere** bağlı olmalarından kaynaklanmaktadır. Av sahnelerini işleyen sanatçının kompozisyon alanını kullanma, istiflemede ve figürlere kazandırdığı canlılık ve devinim, ustalık ve becerisinin ne denli üstün olduğunu ortaya koymaktadır. Genel görüş olarak bu kabartmaların yaratıcılarının Kuzey Suriye veya Ege dünyasının canlı ve devinim dolu biçeminin etkisinde kalmış olduklarıdır.

Bir olasılıkla yazıtlarda anımsanan yabancı sanatçıların da varlığı burada düşünülebilir. Burada şunu anımsatmak yerinde olacaktır, Hitit yazıtlarında "av" ile ilintili kayıtlar çok azdır (bk. CTH 1). Fakat, Anadolu'lu sanatçılar, Kral Anitta çağından evvel Kültepe'de Anadolu biçem grubunu yansıtan mühürler üzerine **"av sahnelerini" bir hayli canlı işlemişler ve diz çöken avcı betimleri, kargı/mızrakla avlanma daha o çağlarda yontu sanatçısının motif hazinesi içinde bulunmaktaydı.** (Özgüç [N] 1965, lev. X 28, XXI 62)**Anadolu resim sanatında ise, soylu bir avcının mızrak veya kargıyla avlanırken betimlenmesi Acem Höyük banyo kabının resimleri arasında baş konuyu oluşturmaktadır** (Bittel 1976, res. 49).

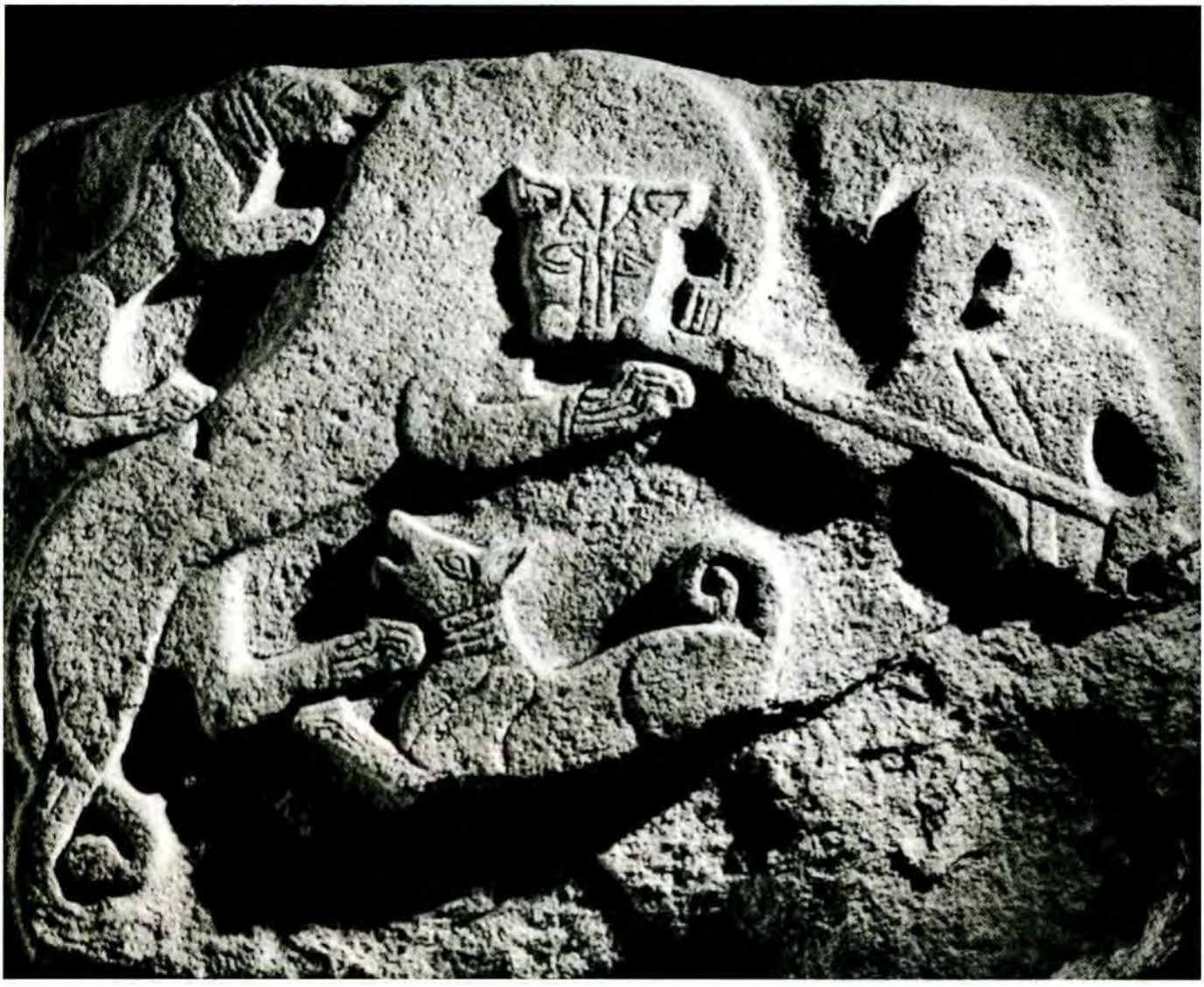
Eski Hitit Dönemi'nin sonuna tarihlenen, rölyef betimli **Selimli vazosu** ve son yıllarda **Boğazköy'de** bulunan **rölyefli bir vazo parçası** üzerinde **yaban domuzu avı** ve **Hitit mühürleri** üzerinde de **kültle beraber av sahneleri** (bk. SBo II 220) işlenmiştir. Böylece **"av"** motifinin, betimi oluşturan düşün hazinesi içindeki **yeri** (M.Ö. 2. binyılı Anadolu'sunda ortaya çıkmış oluyor. Bu saydıklarımız, her çağda olduğu gibi, küçük sanat ile anıtsal sanat yapılarının konularda ve biçemde **beraber**, koşut gidişini gözler önüne sermektedir. Alaca Höyük avcılarının diz çökmüş avcısı ve ayakta kargı/mızrak ile aslanın başına saldıran avcı -bu sonuncu bir hayli tahrip olmasına **karşın**- belli bir gerilimi çok iyi ifade etmektedirler (res. 154, 155). Diz çökmüş avcıya hareket serbestisi veren, kısa eteğinin önü açık içinden çıkan gergin bacakları, yayı geren kolları, başın gerisine kadar çekilmiş yayın ipi, yere paralel sol kol ve üzerindeki ok ve yine yere paralel gösterilmiş sol bacağın dizden aşağı kısmı, profil gösterilmiş avcı figürüne zarif bir dinamizm veren ve enstantane pozun yakalanmasını sağlayan çizim becerileridir. Ok yayından fırlamak üzeredir, saldırı halindeki yaban domuzu, bedeni gerilerek aniden durmuştur (krş. boğa, res. 156). Hayvanın başında natüralist çizgiler ve ayrıntılar gösterilmiş, beden detaylardan yoksun; bedenin üzerinde gösterilmiş kuyruğu bitki/floral biçimde işlenmiştir. Bu bü-

154

154 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, batı kulesine ait yabın domuzu avı ve otlayan geyik kabartmalı ortostat. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

yük kabartmada alt registerde bir avcının bulunduğu kısım tahrip olmuş, hayvanın sağrısı üzerinde okunun uç kısmı görülmekte; av hayvanı, beş çatallı boynuzlarıyla, dingin, pasifik bir durumda erkek geyik, stilize bir bitkiyi yerken gösterilmiştir. Hayvan kaçmıyor, gafil avlanmış; arkadan saldıran avcıyı farketmemiştir. Geyiğin boynuzları cepheden, bedeni ve başı profilden gösterilmiştir. (res. 154). Başta ve toynaklarda natüralist çizgiler egemen olmasına karşın, bedeni üzerindeki ayrıntılar, gösterilmek istenen uzuvlar, zengin bir floral stilizasyonla (lâle biçimi) vurgulanmıştır. Aynı frizin başka bir ortostat blokunda betimlenmiş, geyik avı sahnesinde de geyiklerde aynı stilizasyon göze çarpar (res. 151). Bu blok üzerinde, üstteki av sahnesindeki canlılık ve devinim, alt registerdeki dinginlikle tam bir kontrast oluşturmakta, yaban domuzunun saldırgan karakteri geyiğin pasifik, uysal karakteriyle ifadesini bulmaktadır. Bütün geyikli kompozisyonlarda, hayvan bedenlerinde bu floral stilizasyon egemendir. Üst registerde eskiz halindeki betimler (bitki, insan, hayvan) bulunan blokun alt registerinde olası yine geyik avı konudur (res. 151, krş. Alt., 522). Sağdaki büyük geyik, hayat ağacı biçiminde bir bitkinin arkasında, dingin bir yürüyüşte olduğu imajını verir. Arkasında iki geyik, koşarak kaçmakta ve kaçarken başlarını geriye çevirmiş; aynı durumda üstüste gösterilen küçük yavru geyik de başını korkarak geriye çevirmiş; olası saldıran avcıya bakmaktadırlar. Bu sahnede de kompozisyonun sol tarafı son derece canlı ve hareketli; sağ taraftaki büyük boy işlenmiş geyik betimi, ileri bakışı, bitki arkasında adeta gizlenmiş, durağan/statik pozisyonuyla aynı kontrast gözlenmektedir. Sanatçının bu durumu bilinçli olarak işlediği anlaşılmaktadır. Bu kontrastlar, belli bir tekdüzeliği böylece, ortadan kaldırmaktadır.

Hiç bir Hitit kabartmasında görülmeyen, ünik olarak Alaca Höyük, "boğa



155

155 *Alaca Höyük. Sfenksli Kapı, aslan ve boğa kabartmalı orthostat. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi (orijinal yeri belli değil).*

(tanrı)" betimi ve geyik avı konularında geyik bedenlerinde betimlenen bu floral stilizasyonun, Hititler'e dış etkilerle girmiş bir sanat biçeminin yansıması olduğu kanısındayız. Alaca Höyük av kabartmalarında yeralan, stilize bitki (hayat ağacı) motifi, Hurri mühürlerindeki "hayat ağacı" ve iki yanındaki hayvanları anımsatmaktadır (SBo II 235; Contenau 1922, no. 213, 239, 240). Aynı benzer bitki motifleri, maden eserler, özellikle dövme tekniğiyle yapılmış altın diskler üzerinde gözlenmektedir. Hurri din ve kültünün Hitit evrenindeki kuvvetli izleri ortadayken, bu tür etkilerin sanata da yansıması son derece doğaldır. Hititler ve Hurriler M.Ö. 2. binyılının ikinci yarısında, Güneydoğu Anadolu'da aynı sınırları paylaşırken, karşılıklı sanat akımlarının da, din kadar etkili olabileceği kanısındayız. Güterbock, boğa ve geyik bedenlerindeki adale stilizasyonu lâleye benzer biçimde floral bezemenin mühürlerde de varlığını ilk kez ortaya koyarak (bk. krş. SBo I 42, SBo II 1, 80, 81), bunun Hitit biçeminin bir ifadesi olduğunu göstermek istemektedir.

Alaca Höyük av kabartmaları arasında aslan ve şiddetle saldıran boğa ka-

bartmaları, devinimlerdeki canlılık, cüret ve korkusuzluk açısından Hitit sanatında özel bir yeri almaktadırlar. Aslan avı kabartması, en yüksek boyutu veren blok üzerine, tek bir kompozisyon alanı içinde işlenmiştir (res. 155, yük. 1,30). Sağ tarafta, iki eliyle tuttuğu kargı/mızrakla, aslanın baş nahiyesine saldıran avcı yeralır. Avcının belden aşağı kısmı çok haraptır. Başı profilden, bedeni cepheden; kırık olan bacak ve ayakların profilden gösterilmiş olduğu taşın üzerindeki izlerden anlaşılıyor. Avcının bedeninde yukardan inen enli bir bantın herhangi bir nesneyi (silahı?, kalkanı?) taşımaya yaradığını sanıyoruz. Böyle bir askıyı Bitik vazosunun sırtında testi taşıyan figüründen tanıyoruz. Kompozisyonun sol tarafında üç hayvan figürü, avcının karşısına büyük bir ustalıkla istiflenmiştir. İki av köpeği arasında yer alan başı cepheden aslanın pozisyonu Hitit sanatında görülmemiş/ünik bir deseni yaratmaktadır. İki arka ayakları üstünde durarak, atılım hareketini yapan aslan, ortostatın sol köşesinden başlayarak oblik bir çizgi üzerinde, üst kenarın ortasına kadar uzanmaktadır (res. 155). Aslan, bütün boyunca şaha kalkmış, cepheden gösterilmiş başına (olası ağzının içine) avcının sapladığı mızrağı iki pençesiyle yakalamak üzeredir. Aslan bedeninde detaylar gösterilmemiş, pençeler, baş ve kuyruğun bitiminde ayrıntılar verilmiştir. Yontu sanatçısı, buradaki kompozisyonda egemen olan devinimi verebilmesine karşın, cepheden şekillendirdiği aslanın anatomisinde pek başarılı olamamıştır. Yaprak/kalp biçimi kulak şemasının egemen olduğu ve birkaç çizgi detayla belirtilen aslan başında, acı bir ifade ve karşı koyuş belli edilmiştir. Yontu sanatçısı büyük ustalıkla kompozisyon alanını kullanmış, aslanla avcının arasındaki boş alana, havlayarak saldıran av köpeğini yerleştirmiştir. Aynı şekilde, ortostatın sol üst köşesiyle, aslanın sırtı üzerinde kalan üçgen boş alana da, aslana arkadan saldıran, ısıran köpeği oturtmuştur. Bunlar Hitit sanatında hemen hiç denenmemiş bir istiflemeyi oluşturur. Köpek betimlerinin bedenlerinde uzuvlar sade çizgilerle belirtilmiş, evcil köpekler oldukları boyunlarındaki üç dizi tasmadan anlaşılmaktadır. Önasya sanatında köpeklerin betimlenmesi mühürlerde gözlenmektedir. Hitit sanatında, Alaca Höyük av rölyefleri ilk örnekleri oluşturuyor (bk. RLA IV/6-7 [1975], s. 497).

Bu grup içinde, dikdörtgen, yüksekliği az (0,93 m.) uzun bir ortostat blokunun yüzeyinde, yine son derece canlı, gerilim içinde, kompozisyon alanını soldan sağa kaplayan bir boğa betimi bütün dikkatleri çekmektedir (res. 156). Boğanın başı saldırıya hazır, öne eğik, dili dışarda, bütün bedeni gerilmiş, içgüdüsel bir dürtüyle ileri uzattığı ön ayaklarına dayanmış; hasmına saldırıdan bir an evvelki dingin pozisyon anında, büyük bir ustalıkla resmedilmiştir. Ne yazık ki, ortostatın üst tarafı tahrip görmüştür. Boğanın başı profilden, bir hayli natüralist, boynuzlar ve göz cepheden betimlenmiştir. Hayvan bedenlerinin profil gösterilmesine karşın, boynuzların cepheden betimlenmesi, Hitit biçeminin bir özelliği olup, M.Ö. 2. binyılındaki gliptik sanatında, Kültepe mühürleri Anadolu grubu betimlerinden itibaren sanatçılar tarafından tasarımlarında uygulanmıştır. Bu blokta da, taşın yüzeyi kompozisyon alanının tamamına, gerilim içindeki boğa figürü yerleştirilmiştir. Boğanın bedeninde ayrıntılar, yaban domuzu ve aslanda olduğu gibi, ayaklar dışında pek az belli edilmiştir. Aynı sıranın doğu (sağ) köşe bloku üzerinde başı tam plastik (res. 151, krş. Bittel 1976, res. 228), bedeni rölyef olarak işlenmiş aslan figüründe de aynı devinim ve atılım taşıyan gerilim gözlenmektedir. Aslanın başı, Hitit biçeminin bütün ayrıntılarıyla, kapalı ağız, sarkan dil ve 2 diş, yarım daire şeklinde kulaklar ve üzerlerinde yumrular; U biçimi yanakları sınırlayan şerit, kakma gözlerden kalan derin göz çukurları, küt inen bir burun ve altında oblik hatlarla gösterilmiş bıyıklar ve boyun üzerindeki üç paralel silmeyle gösterilen boyundaki gevşek adale nahiyesi belli olmaktadır. Yele yoktur, olası dişi aslan. Pençeler dışında detay-

lar gösterilmemiş, beden üzerinde omuz nahiyesi iyice, yumuşak çizgilerle sınırlandırılmış, basite indirgenmiş, şematize bir adale deseni daha evvel de belirttiğimiz gibi resmedilmiştir. (KUB XXVIII arka yüz üzerine çizilen grafiti aslan da aynı biçemi gösterir; bk. res. Alt., 674). Aslanın pençelerinde tuttuğu, çömelmiş dananın statik durumuyla, vurgulanmak istenen gerilim çok daha çarpıcı bir biçim kazanmaktadır. Dananın bedeni üzerinde, geyik ve kült-libasyon frizinde baş figürü oluşturan, podest üzerindeki boğa (Fırtına Tanrısı) üzerinde yeralan floral stilizasyonu görmekteyiz (res. 138, 154). Bunun karşısında, bir olasılıkla doğu kulesinde, devirdiği insanı pençelerinde tutan, şimdi Alaca Höyük Müzesi'nin bahçesinde saklanan köşe aslanı bulunuyordu. Bu sonuncunun çok tahrip görmüş olmasına karşın, Hitit biçeminde işlendiği belirgindir. Adı geçen müzede korunan Alaca Höyük kabartmalarının biran evvel yayınlanmaları, bu büyük kült merkezinin özgün yontu sanatının çok daha iyi anlaşılmasına ışık tutacaktır. Av kabartmalarında egemen olan konunun çeşitliliği ve biçeme verilen canlılık, Hitit sanatında alışılagelmişin bir hayli sınırlarını aşan bu devinim serbestisi, bizi başkentte bulunmuş olan savaş/mücadele rölyeflerine yöneltmektedir (Büyük Krallık evresi başları B.K. IVb). Burada anımsadığımız bu yapıtlarda bazen naife yakın bir ifade sezilmesine karşın, görsel tasarımı oluşturan üstün düşün de yadsınamaz. Bazı ayrıntılar göz önünde tutulacak olursa, büyük gerilimle sıçrayan hayvan figürleri gibi, bunlar Kuzey Suriyeli sanatçıların aracılığıyla, Orta Anadolu'ya getirilmiş olan Ege etkilerini duyurmaktadır. Bu arada, ünlü Ugarit paterasının ortasında, büyük bir devinim içinde, gerilmiş bedenleriyle boğa ve aslanları anımsamak yerinde olacaktır. Bu örnekleri arttırmak olasıdır; Vafio vazosu gibi. Ege dünyası, Orta Anadolu ilişkileri, yıllardan beri kazı buluntularının sunduğu Miken keramiği ile en iyi biçimde gün ışığına çıkmıştır. Önemli olan, bu sanat alışverişinde özgün Hitit biçeminin egemenliğinin korunmuş olmasıdır. Kült-libasyon ve av betimlerinde insan motifi tümüyle Hititli olanı yansıtır ve rölyefleri oluşturan sanatçılar homojen bir biçemi işlerler.

Alaca Höyük Sfenksli Kapı'nın, batı kulesinde işlenen çift friz dizisinin konuları, farklı görüntülerine karşın bir bütünün şeması içindedirler. Mellink'in çok doğru bir gözlemine katılarak, gerilimli av sahnelerinin öz açısından "extramural" olup, kült-libasyon frizinin (altta) background'ını oluşturmaktadırlar. Bir örnek dışında yazının hiç görülmediği bu kabartmalarda, "avcı" motifinin, doğa güçleriyle savaşan ve onları yenmeği başaran üstün insan figürü, "kral"ın bir sembolü olduğuna inanıyoruz! "Kralî av"ı ve "vahşi hayvanlar dünyası"nı Anitta metninden bilmekteyiz (CTH 1). Büyük bir olasılıkla, Alaca Höyük'te gizlenen, adını henüz saptayamadığımız Hititler'in bu kült şehrinde, rölyeflerde betimlenen "tanrılar onuruna" kutlanan dinsel bayramlardan biri betimlenmiştir. Hitit yazılı belgelerinden öğrendiğimiz gibi kült törenleri-kurbanlar (Hititçe adı ile *hazzivi-*) ve tanrıların sevindirilmesi-eğlendirilmesi (Hititçe adıyla *duškarati-*), akrobatların dansları, hünerleri ve çalgıcılarla temsil edilmiştir. Bu ortostat frizlerinde, kompozisyon alanlarının iki registere ayrılması, frizlerin üst üste düzenlenmesi, törenin evrelerini ifade etmede kullanılan anlatımcı, öyküsel biçem, Eski Hitit Krallık Dönemi'nin büyük, rölyefli kült vazolarına koşut gitmektedir. Bütün bu gözlemler ve saptadığımız Mısır etkileri de dikkate alınarak, bu kabartmaların tarihini, başkent Hattuša'nın anıtsal yontu yapıtlarından daha evvele, M.Ö. XIV. yy.'a tarihlemek yerinde olacaktır (Bossert, Bittel, Mellink tarihlemeleri). Büyük olasılıkla tarihlemede en üst sınır, M.Ö. XV. yy.'a kadar uzanabilir. Bunun en belirgin ifadesi, Alaca Höyük yapıtlarında işlenen konu ve özgün biçemin Eski Hitit Çağı sonları, Büyük Krallık Dönemi başına tarihlenen sanat yapıtlarına yakınlık göstermeleridir. Bu

arada Hitit gliptiğinde konu edilen, aynı içerik içinde yer alan **tanrıya libasyon** ve **av motiflerini** bir kez daha anımsatalım. Alaca Höyük yontu yapıtları ve kabartmaları, başkent Boğazköy dışında kalmalarına karşın, Hitit yontu sanatının bütün biçem özelliklerinin uygulandığı, Hititler'e komşu ülkelerden gelen yeni esin akımlarının da büyük bir ustalıkla denenmiş olduğu bir yontu ekolünün özgün ürünleridir.

Konunun uzmanları tarafından (Bittel, Bossert, Akurgal, Güterbock) **Alaca Höyük kabartmalarının biçemine koşut, alçak rölyef şeklinde biçimlendirilmiş yapıtları da** burada anımsatalım: **Boğazköy kaideleri, Yağrı steli, Tell-Açana bazalt bloku** üzerindeki rölyefler. Bu sonuncu, daha tahta çıkmadan GAL *QARTAPPU*-**Büyük arabacı** (L. 289) **unvanını** taşıyan **"kral oğlu/prens" Tuthaliya'nın kabartmasıdır** (res. 153). Burada, olası kralın eşi, **"kral kızı/prenses"** işaretlerinin gösterdiği bir kadın adı ve alçak kabartma olarak işlenmiş, sadece konturları belli edilmiş, eskiz halinde, **profilden gösterilmiş, uzun giysili bir kadın** betimi, erkeğin arkasında ve daha küçük boyutta şekillendirilmiştir. Tell-Açana IV. katta bulunan bu kabartmanın, IV. Tuthaliya'nın prenslik dönemine ait olmayıp, Büyük Kral Šuppiluliuma'nın selefi olan **Kral Tuthaliya'yı (III)** betimlediği kanısındayız. Burada prens, profilden, kısa giysili ve mantolu gösterilmiş olup, sağa doğru dua jestindedir. Baş ve ayakların biçimi, Yağrı steline çok yaklaşmaktadır (bk. Yağrı steli). Önündeki yazıtta **Dağ Tu** yazılışı, **Maşat mühürlerindeki Tuthaliya** yazılışına benzemektedir. Ne yazık ki, taslak halinde yarım kalan prenses figürünün önündeki ad da tam okunmuyor. Burada, büyük seferlerin kralı, güneye inmiş, bize kadar icraatı gelmiş olan, Büyük Krallık Dönemi'nin ilk krallarından birinin, veliahtlık dönemine ait bir betimiyle karşılaşmış oluyoruz. Bu ortostat rölyefini M.Ö. XIV. yy.'a başına tarihlemeyi yeğliyoruz. **Biçem** ve yüz çizgileri açısından, **Çağdın-Akçaköy kabartmasının da** (bk. s. 191-192) bu grup içinde ele alınması doğru olacaktır. **Bu steli de**, Alaca Höyük kabartmalarının yapıldığı döneme, M.Ö. XIV. yy.'a tarihlemek yerinde olacaktır kanısındayız.

156 Alaca Höyük. Başını öne eğmiş, saldıran boğa kabartmalı ortostat. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi (orijinal yeri belli değil).

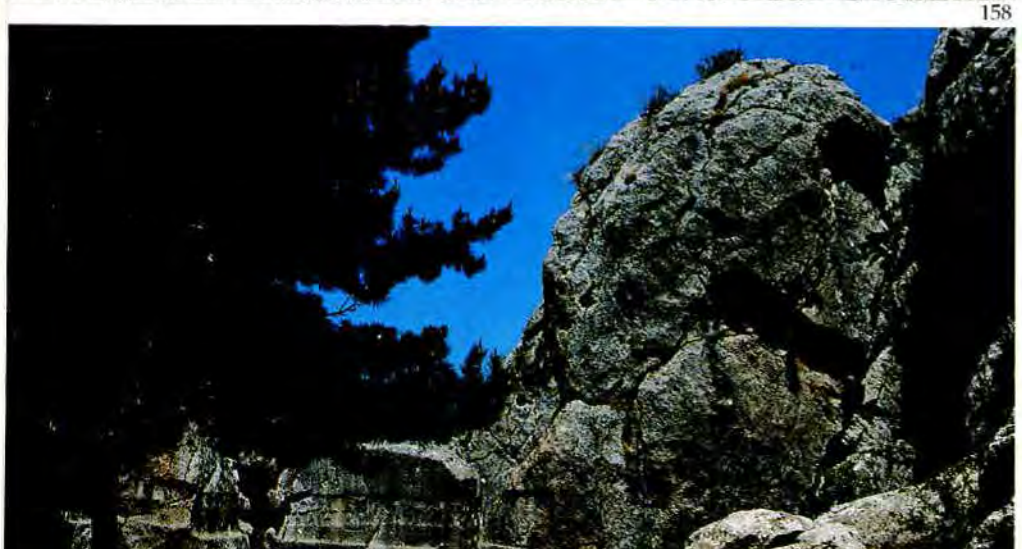
156

Yazılıkaya

Yazılıkaya açık hava tapınağının rölyefleri, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin içerik ve estetik açısından en anlamlı yontu yapıtlarını oluşturmaktadır. Boğazköy'ün yaklaşık 2 km. kuzeydoğusundaki kalkerden kaya sivrileri arasında doğal iki kaya odasını Hititler, kuşkusuz uzun zaman kutsal yer olarak, kült törenlerinde kullanmışlardı (res. 157-160). Hititler, bu kült yerini, M.Ö. 13. yy.'da, olası "Yeni Yıl-AN.TAH.ŠUM ŠAR" veya "kralların ölü kültü" törenleri için, krallığın direktifi içinde geliştirmişler ve doğal kaya odalarını, **batıda büyük oda=A odası; doğuda küçük oda=B odasını, kült odası-aditon** yerine kullanmışlar ve bunların önüne, güney yönde bir tapınak mimarlığı kurmuşlardır. **Yazılıkaya** açık hava tapınağının en erken evresinde **bir temenos duvarı** kutsal alanı, doğudan başlayarak güneyden ve batıdan sınırlanıyordu (M.Ö. 1500). Buranın girişi de batıdaydı ve bulunan küçük buluntular (rölyefli kap parçası), yukardaki tarihi belgelemektedir (Bittel ve başk. 1975, res. 118). Olası bu tarihlerde, kaya yüzeylerinde rölyefler yoktu ve bugün yerinde kendini korumuş kaya banklarının üzerine, şehrin içindeki tapınaklardan getirilen "tanrı betimleri" yerleştiriliyor, kült törenlerinin çeşitli evreleri ve kurbanlar açık havada yapılıyordu. Hitit dinsel yazıtlarından **tanrıların şehirin dışına araba veya tahtıravanla taşındığını** öğrenmekteyiz. Kaya aditonlarının önünde, orta avlulu bir yapının taş temelleri, bazı yerlerde de duvarların taş tabanlarına ait bazı parçalar *in-situ* bulunmuştur. Bu yapıda, tipik bir Hitit tapınağının plan özellikleri görülür. Bu yapının ana kapısı, tapınaktan ayrı bir yapı birimi olarak kayalığın güneybatısında merdivenli bir giriş olarak inşa edilmiştir. **Kral Tuthaliya IV** (M.Ö. 1250-1220), büyük tapınağın yapıcısı olmalıdır ve bu kralın rölyef betimleri A ve B odalarında, aynı yerlerde de HH ile yazılmış ad kartuşu yer almaktadır (res. 176, bk. Bittel 1975, s. 255-256).

157

158



Yukarda tanrılardan söz ederken, bunların, Hitit inancına göre insan gibi algılandığına değinmiştik ve tanrıların türlü betimlerinin de insan şeklinde olduğunu gözlemiştik. Yazılıkaya'da erkek tanrıların

çoğu ucu sivri, konik biçimde ve boynuzlarla donatılmış bir külâh giyerler. Boynuz sayılarının çokluğu tanrı katının yüksekliğini gösterir. Hitit Krallığı'nı da temsil eden "Güneş Tanrısı", tıpkı kral betimlerinde görüldüğü gibi başa oturmuş kalot/takke biçimi başlıkla gösterilmiştir (res. 168, Y.K. no. 34; kral no. 64). Dağ tanrıları ise, öne doğru eğik, konik başlıkla betimlenmişlerdir. Gözlenebildiği kadar bu tür külâhların bazılarının sivri uca yakın kısmında bir hilâl (Y.K. no. 35) veya bir hayvan betimi (Y.K. no. 41) yer almaktadır. Tanrılar bedene oturmuş, dizlerine kadar inen, beli kemerli, olası iki parçadan meydana gelen bir giysi giyerler. Üstüste binen eteğin kıvrımı ve etekteki baskı belli edil-

159

157 *Yazılıkaya. Açıkhava tapınağının ve kabartmaların genel görünümü, 1834 yılında. Gravür, Ch. Texier'den.*
158 *Yazılıkaya. Açıkhava tapınağının genel görünümü, güneyden.*
159 *Yazılıkaya. Teşup'un babası Talul Tanrısı Kumarpi.*

miştir (krş. Y.K. no. 25, 31-33). Bu tip giysilerin bir çeşitlemesi olarak, arka kısmı uzun olan giysiler de gözlenmektedir (Y.K. no. 40, 41, 39, 35, 26, 24, 22, 20). Yaşlı, sakallı dağ tanrılarının giysilerinde çan biçimi eteklikleri, pullar ve çıkıntılarla bezenerek, stilize bir dağa benzetilmiştir (res. 164, Y.K. no. 15-13, 16a). Tanrıların hepsi ucu sivri, yukarı kalkık ayakkabılar giyerler. Tanrıların arasında "Güneş Tanrısı" uzun giysili, şal biçimi manto ve kalot başlığıyla ayrılmaktadır. Kralların giysileri, Güneş Tanrısı'yla aynıdır (krş. Y.K. no. 34, 64, 81 ve res. 168, 176). Adı geçenler silah taşımazlar, ellerinde krallık simgesi litus=Hit. ^{GIŠ}*kalmuš* tutarlar. Yazılıkaya tanrılarının silahlarında büyük bir çeşitleme görülmez; ellerinde bazen bir topuz, bazen de orak gibi, ucu kıvrık kılıç taşırlar. Kemerlerine takılmış hilâl kabzalı, kıvrık uçlu kılıç ve tanrı **Šarrumma**'nın elinde sap delikli balta (Y.K.'da tek örnek) gözlenmektedir. Süs ve aynı zamanda majik anlamlı bir takı olarak Güneş Tanrısı'nda ve bazı tanrıların kulaklarında **halka küpe** görül-

160 161

mektedir. Aynı tür halka küpe Yazılıkaya'da kral betimlerinde de (res. 168, 176, Y.K. no. 64, 81) görülür. Yazılı belgelerden, baş rahip görevini üstlenen büyük kralın tören giysileri arasında **küpe** (Hit. *ištamahura-*, Akadca *HUBBİ*, tören giysisi *aniyatta*'nın bir parçasıdır), altından ve gümüşten yapılmış bir aksesuar olarak geçmektedir. Tanrıların giyinişinde gözlenen çeşitleme, tanrıçalar alayında görülmez. Daha monoton, durağan ve o denli ağırbaşlı görünümleriyle tanrıçalar, seyircileri Yazılıkaya'nın mistik havasına ister istemez sürüklerler. Kanımızca Yazılıkaya tanrılarının insan eliyle hemen hemen hiç tahrip görmemesi, yüzlerinin parçalanmamış olması, yüzyıllar boyu bu kutsal yere gelenlerin ken-

di tanrılarını, bu mistik atmosfer içinde algılamalarından kaynaklanmaktadır.

Yazılıkaya tanrıçalar alayının giysileri arasında dikkati çeken şehir suru biçimindeki silindirik başlık (bir tür polos), Hitit sanatında ilk kez bu betimlerde görülmektedir. Giysiler, bütün tanrıçalarda hemen hemen aynı, bedene iyice oturmuş uzun kollu bir bluz ve diagonal plilerle bezenmiş, beli geniş kemerli bir etekten oluşmaktadır. Bu etek alta doğru genişleyerek, ayak bileklerine kadar inmekte ve bazen arka kısmında daha uzun bırakılarak yere değmektedir. Tanrıçaların hepsi, tanrılar gibi ucu sivri ayakkabılar giyerler. Tanrıçaların bir giysi parçası ise polosun altından aşağı doğru inen, olası ince bir örtüdür (res. 162, 166, Y.K. no. 43, 45, 46). Baş tanrıça Hepat(u) ve kızlarının giysileri ve saç biçimleri bazı ayrıntıları yansıtmaktadır. Saçlar sade bir biçimde arkaya atılmış ve polos tipi şapkanın altına gizlenmiş, ense üstünden uzanan bir tutam, örgü biçiminde bele kadar inmektedir. Tanrıçaların kulaklarında halka küpeler vardır. He-

162

pat(u)'nun giysisinin beden kısmında bezekler, öğleden sonra güneş ışığında iyi görülür. Acaba bu giysi yazılı belgelerde anılmasanan kadın giysileri içinde sayılan "^{TÚG}E.İB *MAS-LU*=işlemeli gömlek"i mi betimlemektedir (krş. CTH 481=KUB XXIX 4 öy, I 44-46; res. 162, 166, 170).

Tanrılar alayında, batı duvarı rölyefleri arasında "erkek-savaşçı" niteliğiyle, iki kanatla betimlenmiş Šaušga'nın giysisi bazı erkek tanrılarınkine benzeyen önü diz boyu; arkası uzun bir tipi göstermektedir. Burada, arkada uzun kısmın plili dökümü, diyagonal çizgiler ve içiçe yarım daire büklümlerle belirtilmiştir. Šaušga, erkek tanrıların sivri külâhı başında ve silahsız olarak betimlenmiştir (res. 169, Y.K. no. 38). Tanrıçanm giydiği bu giysi biçimi, yazılı belgelerde kadın giysilerini veren bir pasajda yer almaktadır: XXIX öy I 44 (CTH 481) ...TÚG *šara huittiyanza=yukarı çekilmiş elbise.*

160 *Yazılıkaya. Genel görünüm.*
161 *Yazılıkaya. A (batı) odası, genel görünüm. Güneybatıdan.*
162 *Yazılıkaya. A (batı) odası, kuzey kaya yüzeyindeki baş salınc, tanrıların karşılaşması.*

Bu tanrıçanın hizmetkârları (hierodülleri), Ninatta ve Kulitta'nın değişik başlıkları, kask gibi, uzun yarım küre biçimiyle dikkati çekmektedir. Nelidov koleksiyonunun **elektron figürini** aynı biçim başlığı taşımaktadır (res. Alt., 589-590). Hitit sanat çevresine ve ögelerine yabancı olan bu giysi biriminin de Hurriler aracılığıyla Hititler'e tanıtılmış olması olasıdır. Yazılı belgelerden, Hurri giysilerinin, özellikle işlemeli gömlekleri ve boyun atkılarının Hitit sarayı ve tanrıları için değerli birer eşya olduğunu biliyoruz (CTH 481).

163

Yazılıkaya'da tanrıların betimlerinde, gövdenin belden yukarısı cepheden, baş ve bacaklar profilden gösterilmiştir. Tanrıçalar ise tamamen profilden işlenmiştir. Rölyeflerin yüksekliği de birbirine eşit değildir. A kaya odası/aditonun kuzey kaya yüzeyinde düzleştirilerek hazırlanmış alandaki baş sahnede tanrı betimleri, tanrılar dünyasındaki üst mevkilerini vurgulamak amacıyla büyük gösterilmiştir (res. 162, 166, 170, Y.K. no. 40-46). Buradaki rölyeflerin yüksekliği 1,90 m.'den 2,60 m.'ye kadar değişir. Daha az önemli tanrıların boyu 80-90 sm.'dir. Baş tanrıçanın boyu (res. 170, Y.K. no. 43) 1,62 m., çağının normal kadın boyundadır.

164

Tanrıçalar alayı ortalama 80-90 sm. arasındadır. Kral Tuthaliya'mn (Bittel, lev. 39, Y.K. no. 64) yalnız rölyef yüksekliği 2,20 m.'dir. B odasındaki aynı kralın rölyefi 1,07 m., koruyucu tanrısı Šarrumma 1,64 m. ve yere saplı Kılıç Tanrı başı ile 3,38 m.'dir ve böylece Yazılıkaya'nın en büyük betimini oluşturmaktadır. Konunun uzmanlarına göre açık hava tapınağının anıtsal yapımının başlaması Hattušili III ve tanrısal kabartmalarının bitirilmesi Tuthaliya IV çağında gerçekleşmiştir. Doğu-küçük odasının (B) Tuthaliya IV'ün **"ölü tapınağı"** şeklini alması oğlu ve halefi Šuppiluliuma II tarafından gerçekleştirilmiş (M.Ö. 1200/1180) olduğu bugün kabul edilen tarihlemedir (Bittel ve başk. 1975, s. 256).

Tapınak avlusundan kuzey yönde, dışarı taşkın, enine düzenlenmiş, portikli dikdörtgen bir kapı odasından açık hava aditonuna geçiliyordu. Bu kaya odası, 30 m. derinliğinde ve 20 m. genişlikten başlayarak daralmakta ve kuzeydeki yüzeyinde 5 m. genişliktedir. Doğu ve batıdaki kaya yüzeyleri düzleştirilmiş ve tanrısal kabartmalarla donatılmıştır. Bu kabartmalar 66 figürden oluşan bir tören alayını göstermektedir. Kuzey kaya yüzeyinde ise her iki yönden gelen tanrı ve tanrıçalar alayı karşılaşmakta, sanki birleşmektedir (res. 162, 166). Tanrılar alayının birleştikleri kuzey yüzeyinin ortasında, Yazılıkaya'daki büyük tasarımın ana konusu, dengeli bir kompozisyon içinde istiflenmiştir. Batıdan gelen tanrılar alayının başında Hitit panteonunun en yüksek tanrısı **Hava/Fırtına Tanrısı-Tešup** ve karşısında doğudan gelen tanrıçaların önünde ise eşi **Hepat** bulunmaktadır. Baş tanrılar öteki tanrı ve tanrıçalardan daha büyük boyda betimlenmişlerdir. Yüksek rölyef olarak işlenmiş **Tešup**, adım atmış pozisyonda, başları öne eğilmiş iki dağ tanrısının sırtına basar durumda gösterilmiştir. Bunlar, sakallı, yaşlı tanrılar olarak -Hitit sanatının diğer dallarında gözlendiği gi-

163 Yazılıkaya. A (batı) odasının batı kaya yüzeyindeki tanrı kabartmaları ve kaya bankları.

164 Yazılıkaya. A (batı) odasının batı kaya yüzeyindeki oniki tanrı ve dağ tanrıları. Ayrıntı.

165 Yazılıkaya. A (batı) odası, batı kaya yüzeyinde dağ tanrılarının önündeki adları yazılmamış ikincil tanrılar (no. 18-22).

165

bi- betimlenmişlerdir. Hitit yazıtlarında Tešup'la birlikte anımsanan **dağ tanrıları Namni ve Hazzi** olmalıdırlar. Yine yazıtlardan bildiğimiz **kutsal genç boğa/danalardan biri** Tešup'un yanında ileri adım atmış durumda; öteki ise karşısındaki tanrıçanın yanında, başlarında tanrısal sivri külâhı olan genç boğa protomları olarak işlenmiştir. Kutsal boğaların önünde, E. Laroche'un okuduğu

gibi, HH işaretleriyle "^{D}AMAR *Tisupi hupiti*-Tanrı Dana, Tešup'un danası" yazılmıştır. Tešup'un arkasında, stilize belirtilmiş iki dağa basan bir Hava Tanrısı (Y.K. no. 41) betimi gelmektedir ki, önündeki HH göre "Tešup'un kardeşi" olmalıdır (krş. Laroche 1969, s. 69, res. 170).

Bu tanrının arkasında, elinde başak tutan, yine dağlara basan bir tanrı "Tahıl Tanrısı-*Kumarpi*" gelmektedir. Aynı grup içinde, ötekilere benzeyen sakallı bir tanrı "^{D}A-Suların ve Bilgeliğin Tanrısı" yer almaktadır (Mezopotamya kökenli tanrı É.A ile eşittir). Bunlar yaşlı ve bilge tanrıları oluşturur (Y.K. no. 41-39). Bu grubun arkasında erkek karakteriyle ve savaş giysileri içinde, kanatlı tanrıça Šaušga ve iki hizmetkârı, hierodüller/kutsal fahişeler, Ninatta ve Kulitta, dikkati çeken şapkaları ve ellerindeki müzik aletleriyle betimlenmişlerdir (res. 169). Bu üçlü grubun (Y.K. no. 38-36) adları, öteki tanrılarda gördüğümüz gibi, HH işaretleriyle Hurrice yazılmıştır.

Bunları izleyen tanrılar, kanatlı ve sivri külâhının ucunda hilâl oturtulmuş "Ay Tanrısı" (krş. SBo II no. 102, Ay Tanrısı'nın hilâl bezekli sivri külâhı, ikonografik özelliğini vurgular gliptik betimlerinde de) ve "Gökyüzünün Güneş Tanrısı"dır (res. 168, Y.K. no. 35-34). Güneş Tanrısı'nın başının üstündeki kanatlı güneş kursu ve uzun giysisi, elinde tuttuğu krallık simgesi ucu kıvrık asalitus ile Yazılıkaya'daki kralın ikonografisi, tam bir koşutluk içindedir (krş. A odası no. 64, Kral Tuthaliya IV).

Bunların arkasında yer alan kısa giysili birkaç genç tanrının(Y.K. no. 33-30) kimliği kesin saptanmış olmayıp tartışmalıdır. Bunlar, olası Savaş, Cehennem ve Savaşların Koruyucu Tanrıları'dır. Bu alayın içinde, yıldızlarla bezenmiş gökyüzü dilimini taşıyan, yüzleri cepheden gösterilmiş iki boğa-adam, HH yazısında "toprak (L. 201)" anlamını ifade eden şeklin üzerine basmaktadır (res. 166-167, Y.K. no. 29-28). Buradaki betimlerle, tanrı listelerinde anımsanan "Gökyüzü ve Yeryüzü" (Hurri tanrılar listelerinde *eše-hawurni*) temsil edilmiştir. Adı geçen bu ikili grubun arkasındaki 11 tane, ikincil sıradan tanrının tanılanması kesinlik kazanmamıştır (res. 165, Y.K. no. 27-17. krş. Laroche, ay. es. s. 81-83). Erkek tanrıların sonlarına doğru, dört sakallı tanrı (Y.K. no. 17-13) dağ tanrıları olduğu HH lejandlarındaki *papana*, Hurrice *"dağlar"* okunuşundan anlaşılmıştır (Laroche, ay. es. s. 81, 85). Ayrıca bu sakallı tanrıların giysilerindeki özellik, pullu ve çıkıntılı etekleri de ikonografi açısından dağ tanrıları olduklarını kanıtlamaktadır (res. 164, Y.K. no. 15-13). Bu grubun başındaki tanrıların (Y.K. no. 16a ve 16), HH lejandları kesin bir okunuş getirmemektedir. Bazı uzmanlar tanrı betiminin de çok tahrip gör-

166

166 *Yazılıkaya. A (batı) odası, batı kaya yüzeyindeki savaşçı tanrılar, boğa adamlar; kuzeyde baş tanrılar. Ayrıntı.*

düğü figürü (Y.K. no. 16a) dağ tanrısı olarak deşifre etmektedir (E. Masson, burada bir nehir tanrısını tanılamaktadır: *šiunna* Hurrice). Tanrılar alayının sonunu oluşturan, koşan "oniki tanrı" genç tanrılardır. "Savaş ve Yeraltı Tanrısı Nergal"in çevresinde olan 12 kişilik anonim tanrılar grubunu oluştururlar (res. 164; bk. Bittel ve başk. 1975, s. 191).

Aditonun kuzey kaya yüzeyinde Fırtına/Hava Tanrısı'nın karşısında Hepat(u) (Y.K. no. 43), baş tanrıça, en önde betimlenmiştir (res. 166, 170). Hepat(u), dağ tepelerine basan bir aslanın (veya panterin) sırtında ayakta durmaktadır. Yanında ileriye adım atmış durumda, başında tanrısal sivri külâhlı,

167 *Yazılıkaya. A (batı) odası, Savaş Tanrısı Nergal (U.GUR), toprağa basan iki boğa adam/demon gökyüzünü taşıyor. Ayrıntı.*

167

genç bir boğanın protomu işlenmiştir (Y.K. no. 43a). Bu figürün, HH lejandının okunması, şekillerin çok bozulmuş durumundan dolayı kesinlik kazanmamıştır. Tanrıçalar alayı arasındaki tek erkek figür, Hepat'ın arkasında, aslan (panter) üzerinde gösterilmiş olan tanrısal çiftin genç oğlu Tanrı Šarrumma'dır (res.

166, 170, Y.K. no. 44). Tanrının rölyefinde, belindeki hilâl kabzalı kılıç ve sol elinde taşıdığı sap delikli (dikenli ?) balta dikkati çekmektedir. Bu genç tanrının arkasında, çifte başlı kartal üzerinde, **iki genç tanrıça**, Fırtına/Hava Tanrısı ile Hepat'ın kızları gelmektedir (Y.K. no. 45-46). Tanrısal çiftin kızlarının ileri uzanmış elleri üzerinde adları -bütün tanrı betimlerinde görüldüğü gibi- bulunmaktadır: "**Lazu/Alanzu**" (Y.K. no 45) ve "**Tanrı Tešup'un büyük kızı**" (Y.K. no. 46). Yazılıkaya kabartmalarının, özünü oluşturan bu **beşli tanrı ailesi** (Y.K. no. 42-46), kutsal hayvanları ve dağ tanrılarıyla, tüm konunun içinde bağımsız ve son derece dengeli bir kompozisyon olarak dikkatlerin ve ilgilerin

168

odağını oluşturmaktadır (res. krş. Bittel ve başk. 1975, lev. 26/1).

Bu grubun arkasında, 19 tanrıçadan oluşan bir sıra gelmektedir (Y.K. no. 46a-64). Bu tanrıçaların hepsinin adları kesin olarak saptanamamıştır. Tanrıçalar, birbirlerinin aynı giysilerle donatılmış, aynı ikonografik özellikleri taşımaktadırlar. Adlarının okunuşu çözülen tanrıçalar şunlardır: **Takitu** (no. 46a), **Hute-**

na (no. 47), **Hutilura** (no. 48), **Alatu** (no. 49), **Naparpi** (no. 51), **Salusa** (no. 52), **Tapakina** (**Damkina** no. 53), **Nikalu** (no. 54), **Šauša** (no. 55a), Yekbaz köyünde bulunmuş bir kalker blok üzerinde tanrıçanın betimi bulunmuştur ve kaya yüzeyindeki boşlukta bulunmaktaydı (no. 55 ve 56 arasında). Tanrıçalar alayının sonlarına gelen sekiz rölyefin HH işaretleri doğal nedenlerle tahrip olmuş ve okunamaz hale gelmiştir. Böylece söz konusu tanrıçaların kimlikleri anlaşılamıyor. Yukarda anımsadığımız gibi tanrı ve tanrıçaların adlarının, HH yazısıyla yazılmış Hurrice adlar olduğu Otten, Güterbock ve Laroche'un incelemeleri sayesinde saptanabilmiştir. Hurri kökenli tanrıların Hitit panteonunda sayıca artması ve kült alanında etkin bir rol oynamaları, M.Ö. 13. yy.'da doruk noktasına ulaşmıştır. Bu durumu pekiştiren, kuşkusuz Hurri kökenli, kudretli Kraliçe Puduhepa'nın Hurri tanrılarına ve dinsel görüşlerine bağlılığıdır. Hitit kral hanedanında M.Ö. 15. yy.'dan itibaren Büyük Kral eşleri, kraliçelerin Hurrice adları, bunlardan doğan kral çocuklarının Hurrice ve Hititçe olmak üzere Hatti ülkesinde çift ad taşımaları, Hurri-Hitit kültür alışverişinin de ne denli yoğun olduğunu belgelemektedir.

Yazılıkaya'da yalnız tanrı adları Hurrice yazılmayıp, birtakım has isimlerin, örneğin: *tisupi hubiti*=**Tešup'un danası**, *papana*=**dağlar** gibi Hurrice sözcüklerin yazılmış olması, Yazılıkaya'da dil kullanımının Hurrice olduğunu kanıtlamağa yeterli tanıklardır. Böylece Hurriler'in baş tanrısı Tešup ve eşi Hepat(u),

168 Yazılıkaya. A (batı) odası, kuzeybatı kaya yüzeyi, Gökyüzünün Güneş Tanrısı ve Ay Tanrısı. Ayrıntı.
169 Yazılıkaya. A (batı) odası. Savaş Tanrısı Šauška, hizmetkârları Ninatta, Kulitta ve Uš. Bilgelik Tanrısı Ya/Aya. Ayrıntı.

169

Yazılıkaya panteonunun başında yer almış, Hitit inancına göre, tanrı imgeleri her yönüyle insan gibi düşünülmüş, insan gibi şekillendirilmiş ve Yazılıkaya'da **Tešup-Hepat** çiftinin en etkileyici betimleri çizilmiştir.

Tanrılar alayının, baş tanrıların tam karşısındaki kaya çıkıntısının iyice düzleştirilmiş yüzeyinde, Yazılıkaya'nın en büyük kabartması (Y.K. no. **64**) işlen-

170

dirilmiş **"dört küçük adam"** Hurri mühürlerinde sık rastlanan ögelerdir.

Doğu kaya yüzeyinde iki büyük kabartma bulunmaktadır. Bunlar kuzeye bakan odanın tabanına saplanmış kılıç ve üstündeki tanrı başı ile bu kaya duvarının güney tarafında, sanki bir niş içinde betimlenmiş Tanrı **Šarrumma** ve kral

170

dirilmiş "dört küçük adam" Hurri mühürlerinde sık rastlanan ögelerdir.

Doğu kaya yüzeyinde iki büyük kabartma bulunmaktadır. Bunlar kuzeye bakan odanın tabanına saplanmış kılıç ve üstündeki tanrı başı ile bu kaya duvarının güney tarafında, sanki bir niş içinde betimlenmiş Tanrı Šarrumma ve kral

171

Tuthaliya'nın rölyefleridir. Betimlerinin yanında her ikisinin de adlarını veren HH lejandı vardır. Ad kartuşunun dışına, sağda UR.SAG=**kahraman unvanı** çizilmiştir. Tanrının başındaki sivri külâhta önde altı boynuz, yanlarda ise elipsler görülür. Tanrının kısa elbisesi, sivri uçlu ayakkabıları, hilâl başlı kılıcı vardır. İleri uzattığı sağ elinin üzerinde **Šarrumma** adı bulunmakta ve sol kolunu Kral Tuthaliya'nın omuzuna dolamış ve kralın sağ bileğinden tutmaktadır. Koruma anlamına gelen bu jestle, adı geçen kralın **"Koruyucu Tanrısının Šarrumma"** olduğu görsel açıdan da kanıtlanmaktadır. Sarılma jesti, Hitit sanatında ilk kez Büyük Kral Muvatalli mühürlerinde (M.Ö. 1315/10-1290) ortaya çıkmaktadır. Büyük taş plastik yapıtlar içinde tek örneği, en anlamlı şekilde Yazılıkaya'da bulmaktayız. Bu kabartmada kral tanrıdan küçük, başı tanrının omuzuna yaslanmış, sanki tanrıyla tek beden halinde, alegorik bir anlam içinde betimlenmiştir. Kralın kıyafeti, A odasındaki büyük Tuthaliya rölyefi ve erkek tanrılar alayının **Güneş Tanrısı'nın** (Y.K. no. 34) tören giysilerinin aynıdır ve her üçünün de elinde krallık simgesi **litus** vardır. Başarılı istifleme sonucu piramidal bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır (res. 174, 176).

Aynı kaya yüzeyinin de kuzey ucuna yakın, 3,40 m. yüksekliğinde odanın tabanına saplanmış kılıç ve üzerinde kuzeye bakan, sivri külahlı tanrı başı, yani **"Kılıç Tanrı-Nergal"**, burada bir yeraltı tanrısının varlığını ifade etmektedir. Başın altındaki kabza, sırt sırta iki aslan protomundan oluşur (res. için krittel ve başk. 1975, lev. 51). Sap kısmında aşağı doğru, üç ayağı üstüne çömelmiş, arka bacaklarından biri havada, iki simetrik aslan vardır. Açık ağızları, ayrıntılı işlenmiş baş kısımlarıyla aslanlar, Hitit biçeminde şekillendirilmiş, durağan olmayıp saldırıya geçmek üzere belli bir devinim içinde betimlenmişlerdir. Kılıcın gövdesinde görülen kabarıklık, başka deyimle nervür, Kültepe, Boğazköy ve diğer Anadolu kökenli bronz kılıçların özelliğidir. Hitit dinsel inançlarına göre, yere/toprağa sokarak açılan delikler, yeraltı dünyasıyla bağlantı sağlıyordu. Kılıç ve tanrı başı **"Nergal'in kılıcı"** ve bu tanrının çevresinden olan **"oniki tanrı"**, yeraltı tanrılarıdır. Ve bu betimler yeraltı kültünün simgeleridir (res. 175).

B odasının doğu kaya duvarı üzerinde, kuzey taraftaki taş kaideye bakan ve buraya çok yakın bir **Tuthaliya (IV)** kartuşu vardır. Kralın adı ve unvanları daha evvel bilinenler gibi düzenlenmiştir. Biçemdeki belli olan farklılık, sanatçı elinin veya ekolünün becerisinden ve uygulamasından kaynaklandığı kanısı ortaya çıkıyor. Kralın adı, *Dağ Tanrısı* betimi *+Tu* (L. 88) işaretiyle yazılmıştır.

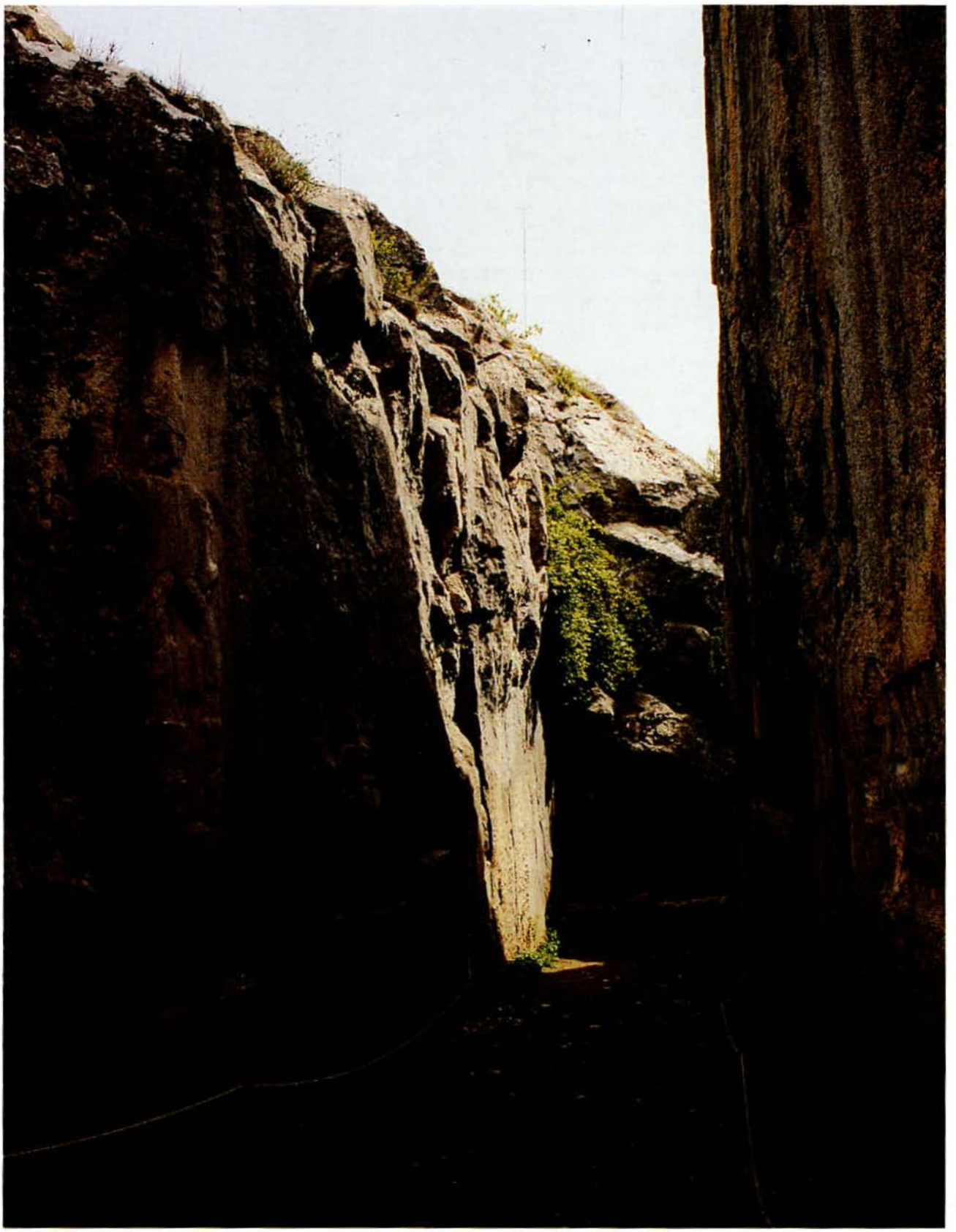
B kaya odasının kuzeydoğu köşesinden, C odasına kaba taş bloklardan yapılmış bir merdivenle çıkılmaktadır. Dış tarafta bu küçük oda bir taş duvarla çevrilmiştir ve bu duvar üstünde bir kapısı vardır. Kazı boyunca burada bol miktarda odun külü bulunması, bu mekânın yakma/yakılarak sunulan kurbanlarla ilgili olduğunu düşündürmektedir.

B odasının bütün tanrısal betimlerinin kuzeye yönelmiş olması, 4 m. genişliğindeki kaya yüzeyinin önünde bugüne kadar kendini korumuş kalkerden kaidenin üstünde bir heykelin, olası Büyük **Kral Tuthaliya'nın heykelinin varlığı**

172

173

171 *Yazılıkaya. B (doğu) odasının girişi. Güneybatıdan görünüm.*
172 *Yazılıkaya. B (doğu) odası girişi, solda apotropeik aslan adam/demon. Ayrıntı.*
173 *Yekbaz Köyü'nde bulunmuş, büyük boy heykele ait granitten ayaklar. Boğazköy Müzesi.*



174

idi. Bu varsayımı, karşısındaki Tuthaliya (IV)'nın ad kartuşu doğrulamaktadır. 1981 yılında, başkente yakın Yekbaz köyünde, dikdörtgen bazalt levha üzerine yontulmuş büyük boyda (68 sm., 10 sm. yükseklikte) bir çift ayak betimi meydana çıkarılmıştır (res. 173). İnsan boyundan çok büyük, ayakta duran bir heykele ait bu ayaklarda çarık biçimi ayakkabılar gözlenmektedir. Olası bileklere kadar inen bir giysi taşımıyordu, giysiden iz kalmamıştır. Bazalt levha, Yazılıkaya B odasındaki kaideye ölçüleriyle uymuş ve burada kolosal bir heykelin varlığını belgeleyen bir ipucu bulunmuştur. Böylece, karşısındaki kral adının da heykelin kimliğini açıklayan ve ölümsüzleştiren bir yazıt olduğu anlaşılmış olmaktadır. H. Otten tarafından yayınlanan bir Hitit yazıtında, Büyük Kral Tuthaliya (IV)'nın ölümünden sonra, oğlu Kral Šuppiluliuma (II) tarafından bir heykelin yaptırılıp "kaya tapınağına" dikildiği ve "ruhunun teskin olduğu" ifade edilmiştir (CTH). Buradaki kral kartuşunun şekillerindeki biçem farklılığı, özellikle kanatlı güneş kursunun kanat stilizasyonu, Tuthaliya (IV) çağından sonra yapılmış olduğunu düşündürüyor.. Böylece B odasının adı geçen kralın "ölü kültü" için yapılmış bir Ölü Tapınağı (Türkçe *türbe*, Batı dillerinde *mozole* sözcüğü uygun geliyor) fonksiyonu, içinde bulunan yontu betimleri ve adı geçen çivi yazısı yazıtlarla doğrulanmaktadır. Yukarda söz konusu ettiğimiz küçük C odasının da B odasına bağlı bir birim olduğu ve burada ortaya çıkarılmış olan taş kaidenin etrafındaki evcil hayvanlara ait kemikler, yırtıcı kuş kemikleri, iki parça insan kemiği ve üstlerinde bulunan odun külü tabakası burada ölü kültüyle ilgili, daha doğrusu ölü kültünü oluşturan "(canlı ?) hayvan yakma" ritus'unun gerçekleştiği bir kült yeri olduğunu akla getirmektedir (bk. Bittel ve başk. 1975, s. 53 vd.).

Yazılıkaya açık hava tapınağına kesin bir yorum getirmek bir hayli güçtür. Yazılı belgelerin ışığı altında "tanrılar alayının" betimlenmiş olduğu A kaya odasında "Yeni sene veya Bahar bayramı" törenleri kutlanıyordu. Bu törene katılacak Hitit tanrıları, baş tanrılar Teŝup ve Hepat'ın çağrısı üzerine Hattuša'daki tapınak/tanrı evlerinden çıkarak, açık hava tapınağına geliyorlardı. Olası, kabartmalarla bu çağrı anlatılmaktadır ve tören alayındaki devamlılık, baş sahnenin kendi içeriğine yönelik kompozisyonu, anlatımcı/öyküsel biçemine yaklaşmaktadır: tanrılar ve tanrıçalar, Hurri panteonundaki hiyerarşiye uygun bir sıralanmayla ilerlemektedir. Kuzey kaya duvarı üzerinde baş tanrı ve ailesinin karşılaşması betimlenmiş ve böylece törenin ilk evresi başlamış olmaktadır. B odasının, yapılış amacına uygun, tek tanrı ve tanrı ile kral figürlerinden meydana gelen betimlerle donatılmış olması dikkati çekmektedir.

174 *Yazılıkaya. B (doğu) odası, genel görünüm. Kuzeyden.*

Yazılıkaya rölyeflerinde, görsel tasarım, istifleme, kompozisyon ve yontu sanatının ustalıkla oluşmuş biçemi, Hitit sanatında özgün bir yeri kapsamaktadır. Genelinde, Yazılıkaya tasarımında 13. yy. devlet panteonunu, Hurri tanrılarının, Hurrice fonetik yazılmış adlarıyla betimlemenin planlanmış olduğu, okunan HH lejandlarla ortaya çıkmıştır (krş. Laroche 1969, s. 108-109). Betimler arasında dikkati çeken Hurri ögeleri, no. 28-29 rölyeflerindeki yüzleri önden gösterilmiş boğa adamlar, tanrıçaların şehir suru biçimindeki silindirik başlıkları (Fraktin ve Eflâtunpınar tanrıça şapkalarından ayrılırlar), B odasındaki yere saplanmış kılıç ve tanrı başı (kılıcın aslanlı kabzası) aslan başlı demonlar ve kollarının altından aşağı sarkmış kanatlarını sayabiliriz. Böylece bu kaya tapınağında Hurrili taş ustaları ve yontu sanatçılarının da, kendi motiflerini de uygulayarak çalıştıkları akla geliyor. Hitit çivi yazısı belgeleri ve mühürleri, birçok saray memurunun Hurri adı taşıdığını kaydetmektedir. Ne yazık ki, yazılı belgelerden, Hurri adı taşıyan yontu sanatçılarını öğrenemiyoruz. Bildiğimize göre Hititli yontu sanatçıları konusunda hemen hiç bilgimiz yok (bk. Bittel 1976, s. 223). Yazılı belgelere göre Hitit sarayının Hurri etkilerine açılması M.Ö.

1400 yıllarından biraz evvel Arnuvanda (I) zamanında başlamıştı. Bu etkileşme yüz sene sonra Muvatalli ve halefi Hattušili III ve Hurrili bir rahibin kızı olan karısı Kraliçe Puduhepa çağında güçlenmiş ve oğulları Büyük Kral Tuthaliya (IV)'nın krallık döneminde doruğuna ulaşmıştır. Büyük bir olasılıkla Yazılıkaya tapınağı yapımına Hattušili III çağında başlanmış ve A odasının rölyeflerinin yapılması Tuthaliya (IV) çağında sürdürülmüştür. Bu kralın kült reformları içinde, devlet tanrıları hiyerarşisini düzenlediği ve böylece birçok Hurri tanrısının ön plâna çıktığı bilinmektedir. Yazılıkaya'da bu kralın üç kez betimlenmesi, özellikle baş tanrı çiftine karşı rölyefi, bu doğa tapınağının bânisi olduğuna kanıt sayılmalıdır (Bittel, ay. es., s. 256).

Kralın "Ölü Kültüne" ayrılmış Yazılıkaya B kaya odasında Kılıç Tanrı'nın yorumunu, yazıtlar az olmasına karşın Otten'in açıkladığı rituelle anlaşıldığı kanısındayız (CTH 446 F). Burada yere batmış bir kılıç (Nergal'in kılıcı) ve olası yine bir yeraltı/öteki dünya-ölüm tanrısının başı, kılıcın aslan başlı sapının üzerine oturtulmuştur. Yazıtta dile getirildiği gibi, bu kabartmada 'kılıç' ve

175

'Tanrı başı' gibi iki ayrı birimin tek bir kompozisyonda betimlenmiş olduğu kanısındayız. Amaç ise, yine yazıttan anlaşıldığı gibi 'arınma, kandan, kötülüklerden arınma'. Yeraltı dünyasına açılan yolda bu arınma, olası 'Kılıç ve Tanrı'nın önderliğinde, belli bir kefaret ödenerek kazanılabiliyordu.

Dünyevî işlerde kullanılmayan, kült silâhlarının hayvan ve fantastik yaratık/karışık varlıklarla bezendiğini yazıtlardan bildiğimiz gibi, en somut örnek olarak Şarkışla kült baltasını anımsıyabiliriz (res. 110).

Yazılıkaya'da yanında adları yazılmamış tanrıların başında gelen 'Kılıç-Tanrı' başı, no. 82 ve no. 13 dağ tanrısı, no. 28-29 boğa-adamlar, no. 67-68 aslan-adamlar, B odası girişinde; A ve B odalarındaki 'oniki tanrı', no. 1-12, 69-80 betimlerinde HH lejand veya beli bir HH işaret kullanılmamıştır. Bunun nedenini de açıklamak kolay değildir. Çeşitli yorumlara çağrı yapan bu durum, bugün için gizemini koruyor. "Çağının insanının bu figürleri tanıdığını ileri sürmek" öneriden ileri gitmemektedir.

175 *Yazılıkaya. B (doğu) odası, batı kaya yüzeyindeki oniki tanrı kabartması.*

Mısır etkileri Yazılıkaya'da var mı? sorusu son yıllarda dile getirilmektedir. Bazı Hitit kabartmalarında Mısır kökenli motifler vardır. Bunların hepsi yeni değildir. Örneğin sfenksler, Asur Koloni Çağı'nda Anadolu mühürlerinde görülür. Şüphesiz bu motif Anadolu'ya Kuzey Suriye üzerinden geçmiştir. Suriye, Mısır Orta Krallık ile ticarî ilişkileri sonucunda bu motifi tanımış olmalıdır. Yüzyıllar sonra, Hitit İmparatorluğu'nda Alaca Höyük ve Hattuša'daki sfenksler tamamen Hitit özellikleri taşımaktadırlar ve Mısır örnekleriyle benzerlik göstermezler.

Yazılıkaya tanrılar geçidi kompozisyonunun tam merkezinde Mısır'dan alınan yeni bir motif vardır. Fırtına Tanrısı'nın yanında (fig. 42, res. 170) ve fig. 43'deki duplikatında konik tiarası ile kutsallaştırılan dana. Hiyeroglif yazıtı bunun Fırtına Tanrısı'nın oğlu Šarrumma'nın sembolü olduğunu göstermektedir. Bu dananın Son Tunç Çağı'nda karşılaştırılabilecek en yakın benzeri Abidos'daki Setos I'in tapınağındaki kabartmada görülmektedir. Bu kabartmada dana, tanrı-kralın atribüsüdür. Mısır tapınak kabartmasının Hitit kabartma grubuna kaynak teşkil etmesi çok uzak bir ihtimal gibi görülmekle birlikte tarihî ve artistik gelişmeler böyle bir sonuca ulaşmaya zemin hazırlamaktadır. Söz konusu iki büyük imparatorluk arasındaki diplomatik ilişkiler M.Ö. 13. yy.'ın ortasında en yoğun şeklini almıştır. Yukarda bahsedilen Mısır kabartmaları Setos I'in sağlığında tamamlanmıştı ve bu kabartmalar onları genelde dinsel içerikli heykeltraşlık eserlerinden ayıran hareketlerdeki canlılık nedeniyle burayı ziyaret eden yabancıların dikkatini çekecek bir durum sunmaktadır. Belki bu kabartmaları gören bir Hititli kendi dünyasındaki Fırtına Tanrısı ve boğa ile bu kabartmalar arasında bir benzerlik kurmuştu. Ayrıca her iki kabartma grubunda da merkezde birleşen bir simetri anlayışı içinde sahne kompozisyonu düzenlenmişti. Her iki kabartma grubu da kendi sanat eserleri içinde eşsiz eserlerdi. Bu benzerlikler bir rastlantı ol-

ması için oldukça fazladır, bu motif Mısır'dan Hitit'e geçen bir yenilik gibi görünmektedir.

Hitit sanatının yabancı elemanları absorbe etme yeteneğini 42 no'lu figür çok iyi bir şekilde göstermektedir. Fırtına Tanrısı iki dağ tanrısı üzerinde ayakta durmaktadır ve kendisine oğlunu sembolize eden dana eşlik etmektedir. Asur Koloni Çağı'na ait silindir mühür baskıları üzerinde benzer içerikli sahneler vardır, bu durumda bu düşünce eski bir Anadolu geleneğidir. Suriye gliptik sanatında da Fırtına Tanrısı'nın her iki ayağını birbirinden ayrı duran iki tepe üzerine basmış şekilde betimleri vardır. Bu motif Eski Babil sanatına da geçmiştir. Kutsal dağın "Dağ Tanrısı" şeklinde kişileştirilmesi Mezopotamya'da M.Ö. 3. binde görülür. Dağ tanrılarının Fırtına Tanrısı ile birlikte betimlenmeleri ise en erken M.Ö. 2. binin ortasında bir Suriye Mitanni silindir mühürü üzerinde görülür. Bu yeni grubun diğer betimlerinin hepsi Hitit sanatına aittir.

Mısır etkileşimi Hitit kral betimlerinde de kendisini gösterir. Tarihlenebilen en erken Hitit kral kabartması **Sirkeli'deki Muvatalli** (M.Ö. 1290) kabartmasıdır. Tuthaliya IV'ün iki kabartması da (no. 64, 84) teknik gelişmelerin dışında önemli bir değişiklik göstermez. Başının üzerine kanatlı kurs ilavesi ile kral betimi Güneş Tanrısı'na dönüştürülmüştür. Hitit İmparatorluğu'nda Koloni Çağı'nın eski Güneş Tanrısı betimi hâlâ bilinmekteydi, fakat yeni bir düşünce imparatorluk Güneş Tanrısı'nın yaratılmasına neden oldu. Bu dönemde Kuzey Mezopotamya ve Kuzey Suriye'de Hurri gliptik sanatında kanatlı güneş kursu genelde bir ağaç, sütun veya boğa-adamlar tarafından taşınırdı. Yeni düşüncenin ürünü olan Güneş Tanrısı betiminde kral figürü sütun ya da ağacın yerini almıştır. Belki kral Muvatalli dönemine ait en erken yeni Güneş Tanrısı betimi, Kuzey Suriye'deki Kargamiš Hitit sarayından gelmiştir. **Hitit kralları, Mısır firavunları gibi yaşarken tanrı olamazlardı. Ancak öldükleri zaman tanrılaşırlardı.** Genelde Batı Asya uygulamalarından farklı olarak Büyük Hitit Kralı ile Güneş Tanrısı arasındaki bu özel ilişki daha çok Mısır düşüncesi ile yakınlık göstermektedir. Yeni bir tanrı yaratmak için iki ayrı ögenin birleştirilmesi, Hitit İmparatorluğu ile Mısır arasındaki güçlü ilişkiye dayanmaktadır.

176 *Yazılıkaya. B (doğu) odası, doğu kaya yüzeyindeki Büyük Kral Tuthaliya ve koruyucu tanrısı Šarrumma kabartmaları.*

Diğer bir Mısır etkisi, kralın koruyucusu pozisyonunda, kralı omuzlarından kucaklayan tanrı, **"tanrı-kral" grup betiminde görülür.** Bu grup betimi ilk olarak Muvatalli döneminde görülür. Muvatalli'nin bu şekilde betimlenen en az üç mührü vardır. **"Kral-tanrı" grup betimleri Mısır'da Eski Krallık Dönemi'nden itibaren bilinmektedir ve** özellikle 18. sülale zamanında oldukça yaygın olarak işlenmiştir. Mısır sanatında uzun bir geçmişe sahip olan bu motifi gören Hitit sanatçısı da büyük kralı koruyan tanrı ile aynı ilişki içinde göstermiştir.

Mısır etkisi gösteren bu örnekler, iki devlet arasında askerî ve siyasal ilişkilerin barış dönemine girdiği 14. yy. sonrası ve 13. yy.'da görülmüştür. Bu dönemde Hitit ve Mısır İmparatorlukları birbirlerini, iki eşit devlet olarak tanımışlardır.

Artan ilişkiler sonucunda Hititler, Mısırlılar'ın firavunu yüceltmek amacıyla sanatı, politik ve dinsel propaganda aracı olarak ne şekilde kullandıklarının farkına varmışlardır. Daha erken bir dönemde değilse Muvatalli döneminde, büyük kral ile tanrılar arasında bir ilişki kuran iki yeni betimleme şekli Hitit sanatına girmiştir. **Muvatalli ve Hattušili III, ülke sınırlarını simgeleyen büyük kabartmaları nehir kenarlarındaki yüksek yerlere yaptırmışlardır. Örneğin: Sirkeli, Taşçı ve Fraktin.** Mısır'da Echnaton (Amenofis IV) da Amarna şehrini çevreleyen yüksek kayalıklara kabartmasını yaptırmıştı. Hitit büyük kralları, firavunla eşit düzeyde olduklarını göstermek ihtiyacını hissetmiş olmalılar. Bu durumda anıtsal taş kullanma düşüncesi de belki diğer bir Mısır etkisini yansıtmaktadır (Alexander 1985, s. 123 vd.).

176

Kaya anıtları ve kabartmalar

Kaya yüzeylerini kabartmalarla bezemek M.Ö. 3. binyıllarından beri Önasya'da (Mezopotamya, İran) bilinmekteydi. Hititler'e özgün bir sanat dalı olarak Anadolu'da gelişen *"kaya kabartmaları"*nın (M.Ö. 14. yy.-13. yy.), Eski Hitit Çağı'nda varolup olmadığını bugün için bilmiyoruz. Çoğunluk büyük kralların betimleriyle donanmış kaya kabartmaları, Büyük Hitit Krallık Çağı'nda, ülkenin önemli doğal yol geçitleri ve su kenarlarındaki sarp kayaların yapay olarak düzeltilmiş yüzeylerinde rölyef çalışılarak işlenmişlerdir. Hitit krallarının güney ülkelerine ulaşmak için askerî yolculuklarında kullandıkları yolları da, bu anıtları izleyerek saptamak olasıdır. Örnek olarak **Fraktin, Taşçı,** İmamkulu/**Şimşekkayası, Hanyeri/Gezbel** (Toroslar'ın üzerinde doğal dağ geçiti), **Hemite, Sirkeli/Ceyhan** kaya kabartmalarını sayabiliriz (res. 177, 182-186). Kuşkusuz, adı geçen kabartmaların özündeki amaç, tanrıların kutsanması ve Büyük Kral'ın tanrılarına minnettarlığının görsel olarak dile getirilmesidir. Ayrıca, aşağıda değineceğimiz gibi, merkezî Büyük Hitit Krallığı'nın egemenlik ve gücünü simgeleyen, birer propaganda anıtları olarak algılanmaları yanlış değildir.

177

Bu anıtların en erkeni, **Ceyhan Nehri** kıyısı **Sirkeli** mevkiindeki kaya kabartmasıdır. Bu rölyef 1934 yılında Ali Rıza Yalgın ve Hamit Zübeyr Koşay tarafından keşfedilmiştir. 1938 yılında Güterbock, kral kabartmasının Büyük Kral Muvatalli'yi betimlediği HH yazıtına göre saptamıştır (res. 177-178). Bu kabartma, olasılıkla adı geçen kralın Hattuša'dan güneye, Dattaša'ya göçmesi sırasında. M.Ö. 1290 yıllarında yapılmış olmalıdır. Burada kral tören giysileri, sol elinde *lituus* ile gösterilmiştir. Sağ eli yüzünün hizasında yukarı kalkık durumda, dua pozisyonundadır. Kaya yüzeyi bir hayli oyularak kralın betimi işlenmiş, karşısında ise bir başka figür bulunmamaktadır. Nehrin geçilebileceği stratejik noktada kralın kayayı ve nehri kutsadığı kanısındayız. Hitit yazılı

belgelerinden kutsal yerlerin ve tanrıların huzurunda "eli yukarı kaldırarak" dua edildiğini biliyoruz (CTH 61A=KBo III 4 Vs I 22), Hitit kralının, rahip giysisi Alaca Höyük kabartmalarındaki kral ve saray memurlarının giysilerine yakındır. Sirkeli rölyefinde de giysinin arka kısmı uzun, ön kısmı daha kısa, sağ ayak bileğini örtmediği gözlenmektedir. Sakalsız yüzde, iri badem şeklinde, kartal bakışlı, cepheden gösterilmiş göz, kralın yüzüne bir güç ifadesi vermektedir. Büyük Kral'ın arkasında, başının hizasındaki alanda HH lejand içinde adı (krallık adı) ve babasının adı okunmaktadır: *"Muvatalli Büyük Kral, kahraman, Ha(tuši)li Büyük Kral, kahraman"*. Böylece, tarihlenen en eski kaya kabartması niteliğini taşıyan kral Muvatalli (II)'nin betimi ve mühürlerindeki betimleriyle tanınan ilk Hitit kralı olmaktadır (krş. SBo I 38, 39, 40, II, 1). 1967 yılında, Berlin'deki Mısır Sanatları Müzesi'nde saklanan bir rölyefli parçanın üzerinde ki betimlerin, Ramses II'nin Kadeş Savaşı'nı resimleyen bir sahneye ait olduğu saptanmıştır. Adı geçen yapıtın sağ alt tarafındaki erkek başının Büyük Kral Muvatalli'yi betimlediği K. Bittel tarafından ileri sürülmektedir (krş. Bittel 1974, s. 71). Profil gösterilmiş başın biçemi, Mısır eserlerinden ayrılmakta ve Hitit sanatındaki ideal tiplere benzemektedir (bk. Alaca Höyük kral ve tanrı betimleri). İleri sürülen bu ilginç varsayım kabul edilecek olursa, Mısır'ın Yeni Sülâleler Çağı'nda, iki Hitit kralının Muvatalli (II), Kadeş Savaşı'nı yapan ve Hattušili (III), Kadeş Barışı'nı imzalayan hükümdarların Mısır görsel sanat yapıtları arasında bulunması doğaldır (res. 180).

178

177 Sirkeli (Ceyhan). Kaya kabartması. Büyük Kral Muvatalli (II) ve Hitit resim yazısı ile lejand.

178 Sirkeli (Ceyhan). Kaya kabartması. Büyük Kral Muvatalli (II) dua pozisyonunda. Ayrıntı.

Fraktin kaya anıtında (uz. 3,25 m., yük. 1,30 m.) bir tanrı ve bir tanrıçanın önünde libasyon yapan (sıvı kurban akıtan) kral ve kraliçenin adları HH işaretiyle yazılmış **Büyük Kral Hattušili (III) ve Kraliçe Puduhepa**'dır.

Kayseri'nin yaklaşık 60 km. güneydoğusunda bulunan Taşçı Anıtı da, adı geçen bu kral ailesine aittir. 3 m. uzunluğunda, kaya yüzeyi kazılarak işlenmiş rölyeflerin sol tarafında Büyük Kral Hattušili'nin kartuşu ve kahraman ünvanı yer almaktadır. Develi ilçesi içinde, Bakırdağ beldesinde yer alan Taşçı Kaya anıtları Fraktin kaya kabartmalarından farklı bir yöntemle, yapay düzeltilmiş kalker kaya yüzeyine kazılarak betimlenmişlerdir. Yüzyılımızın başından beri tanınan Taşçı I anıtının ikinci bir versiyonu, bulunduğu dere yatağından 100 metre güneyde, 1947 yılında Akurgal, Alp ve arkadaşları tarafından bulunmuştur.Taşçı anıtlarının farklı bir teknikle şekillendirilmiş olması ve kaya yüzeyin-

179 *Fraktin. Kaya kabartması Fırtına Tanrısı ve önünde sunak. Ayrıntı.*
180 *Theb-Batı (Mısır). Ramesseum'dan rölyef parçası. Berlin, Ägyptische Museum.*
181 *Fraktin. Kaya kabartması. Kraliçe Puduhepa Tanrıça Hepat'a kurban sunarken. Ayrıntı.*

179

deki aşınma buradaki figürlerin ve HH yazılarının tam anlaşılmasına engel olmaktadır (res. 185). Görülebilen, sağa doğru yönelik üç figürdür. Önde bulunan iki figür ikonografik özelliklerine göre kraldan çok rahip olmalıdırlar. Soldaki üçüncü figürün kadın olduğu, başındaki kuafürden açıkça belli olmaktadır. Figürlerin boylarını saptamak olanaksızdır; alt tarafları, giysilerin etek kısmı aşınmış durumdadır. Ortadaki erkek figürünün boyu 80 sm.'dir. Bu üç figürün genellikle kral ailesine ait kişileri göstermiş olduğu, burada solda büyük kral Hattušili'nin adının varlığına dayanmaktadır. (Bugün için de en iyi resim için bk. Gelb 1939, lev. LXXVI. Kohlmeyer'in verdiği fotoğraflardaki, tebeşirle belirtilmiş konturlar yanıltıcı olmaktadır. krş. Kohlmeyer 1983, s. 79, fig. 31, 32, lev. 26, 27). Burada taş yüzeyinin çok harap olması yazıtın farklı okunuşlarını ortaya koymaktadır (krş. Kohmeyer 1983, s. 76-78). Sol tarafta *"Büyük Kral Hattušili Büyük Kral Kahramanı"* işaretleri belirgin olmasına karşın, sol yöne bakan ve sonuncusu büyük olasılıkla bir kadını betimleyen figürlerin başlarının üzerindeki şekillerin okunuşları kesin değildir. Kadın başını çerçeveleyen işaretlerin *Lupaki* ve ortadaki erkeğin başı üzerinde *Mauza* ses değerini veren adlar okunabilmektedir (bk. Laroche 1966, no. 708/4; *Lupaki* adı Hitit saray görevlileri arasında oldukça sık rastlanan bir addır; *Mana-* ön elemanlı adlar için bk. ay. es. no. 734-745).

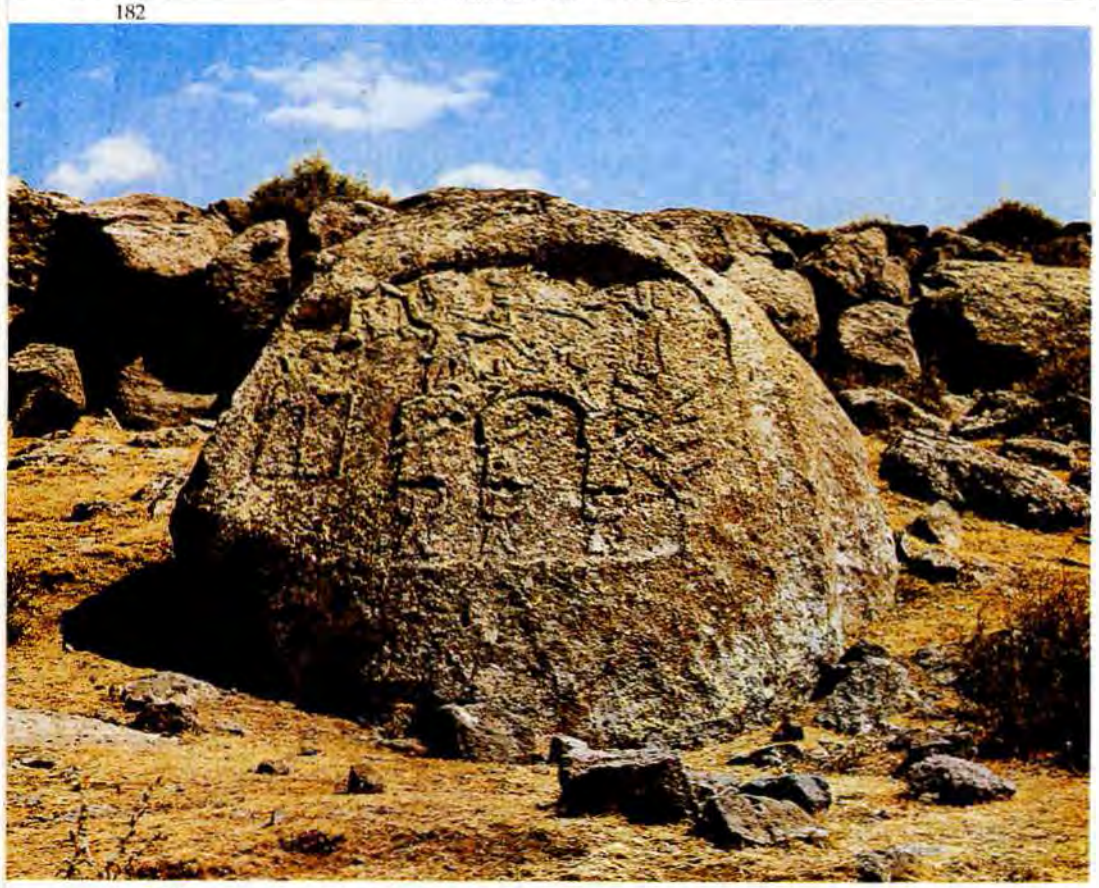
Taşçı II anıtında tek bir figür görülür ve bunun da dua jestinde yukarı kaldırdığı kolunun altında bir HH işareti farkedilmektedir. Böylece yazıtlara göre Fraktin ve Taşçı kaya anıtlarının da tarihleri saptanmış oluyor ve her iki anıtmda Hattušili (III)'ün krallık dönemine M.Ö. 1275-1250 yıllarında yapılmış olduğu anlaşılmaktadır.

180

Fraktin kaya anıtı (res. 178-179), trahit türü sert kaya yüzeyine bir friz gibi işlenmiştir. Burada seçilen konu dinsel ve kralsal olup, hükümdar çifti libasyon yaparak, tanrıları kutsarken gösterilmişlerdir (bk. Alaca Höyük res. 158 kral çiftinin libasyon rölyefleri). Fraktin anıtında dikkati çeken, kaya anıtının sağ tarafta taslak görünümünü sunması, başka deyimle figürlerde detayların işlenmemiş olmasıdır. Buna karşın tanrıça adı ve kraliçe adını HH işaretiyle belirgin bir biçimde resmedilmiştir. Ayrıca kraliçe betiminin boyu sol taraftaki kraldan daha uzun, oturan tanrıçayla eşittir. Arkasındaki kaya yüzeyindeki bir yazıt,

181

182



183

Kraliçe Puduhepa'nın kökenini vermektedir. Buradaki işaretler H. G. Güterbock tarafından şöyle okunmuştur: *"Kazuvanna memleketinin kızı, tanrı tarafından sevilen"*. Burada geçen memleket adı Puduhepa'nın doğduğu Kizzuvatna'yı ifade etmektedir. Kraliçenin sıvı kurban sunduğu, tahtta oturan, önünde tablalı sunak bulunan Tanrıça Hepat'tır. Tanrıçanın adı, kısa yazılmış, tanrı determinatifi ve *hi* (L. 413) işaretinden oluşmaktadır. Kabartmanın sol tarafında, yontularak işlenen libasyon sahnesinde tanrı ve kralın kıyafetleri, birbirlerine benzemesiyle dikkati çeker. Figürler ayrıntılarıyla işlenerek, resmedilmeleri tamamlanmıştır. Tanrı betimi kısa giysili, ucu sivri konik külâhlı, sivri uçlu ayakkabıları ile, tipik bir Hitit tanrısı ikonografisiniyansıtır. Sol elinde bir "**üçgen=sağlık/iyilik**" işareti, sağ elinde omuzladığı ucu kıvrık bastonla gösterilmiştir. Tanrının kimliğini açıklayacak işaretleri görülmez, sadece "tanrı" anlamına gelen **oval işaret** (L. 360) belirgindir. Bu tanrı genellikle "Fırtına/Hava Tanrısı" olarak algılanmaktadır. Görsel açıdan **DLAMA/KAL-Koruyucu Tanrı'ya** benzer. Tanrı ile kralın önlerinde üstü kesik koni biçiminde, silindir boyunlu, üstü dikdörtgen tablalı bir sunak yer alır. Bu sunağın tablasının alt ve üst kenarlarında iki çıkıntısı vardır. Sunağın yere sağlam basan ayak kısmı eğik çizgilerle bezenmiştir. Mühür betimlerinde de sunaklar kullanılmıştır. Alaca Höyük'de "tanrı boğa" ile kral arasındaki sunak yakın benzeridir (res. 158). **Fraktin sunağının prototipi olarak İnandıktepe kabartmalı vazosunun frizlerinde betimlenmiş sunakları** anımsayabiliriz. Bu sunak tipi, özgün Hitit sunaklarının bir örneğidir ve bütün

M.Ö. 2. binyılı boyunca kullanılmıştır. Yazılı belgelere göre sunakların sazdan örüldüğünü biliyoruz. Anımsadığımız sunakların bezemeleri bunların tahta ve saz gibi maddelerden yapılmış olduğunu akla getiriyor. Yazılı belgelerde geçen ^{GIŠ}BANSUR AD.KID=sazdan örülmüş masa formlarının adı geçen sunaklar gibi olduğu kanısındayız. Tanrıça Hepat'ın önündeki sunak bitirilmemiş olduğu için ayrıntılar belirgin değildir; sağ tarafta tablanın üstünde duran nesnenin ne olduğu kesin olarak anlaşılmıyor. Bazı yorumculara göre bir kuş, şahin; bazılarına göre bir tanrı betimidir. Ayrıca kral çiftinin sunduğu sıvı kurbanların akıtıldığı yerdeki masif kap da, iki sap veya çıkıntısıyla dikkati çekmektedir. Büyük Krallık Çağı kapları arasında tam bir benzerini tanımıyoruz. Burada kral ve kraliçenin gaga ağızlı testiyle libasyon sıvısını yere akıtmayıp, olasılıkla mangal maltız biçimi bir kabın içine dökerek ve yanan ateşi söndürerek kurban törenini yerine getirdikleri betimlenmiştir (mangal maltız biçimi kaplar için bk. Özgüç 1982, lev. 52/1a-1b).

Sol taraftaki sahnede, tanrının karşısındaki kral betiminde de tek boynuzlu, sivri uçlu konik külâh dikkati çekmektedir. Adı çok belirgin olarak yazılmış, Büyük Kral Hattušili (III)'nin, tanrı gibi gösterilmiş olması, bu kabartmanın kralın ölümünden sonra yapılmış olduğunu akla getirmektedir. **Dikkatle izlenecek olursa, Fraktin kaya rölyefinin sol tarafında üst tarafta birtakım figürlerden parçalar, kısımlar kendini korumuştur** (bk. res. 178-179). Bunlar, iyi fotoğraflarda çok iyi seçilmektedirler. Çok boynuzlu tanrısal külâhı taşıyan sağa bakan bir erkek başı ve başka rölyef kalıntıları, burada daha evvel bir yazıt veya bir rölyef frizi bulunduğunu, sonra silinerek, yerine söz konusu betimlerin olası Hattušili ölünce "tanrı katına" ulaştıktan sonra, bu kaya anıtının işlendiğini düşündürmektedir.

Kanımızca, bu kaya anıtı, sol tarafta üstten kaya yüzeyinde gözlenen şekillerin tanıklık ettiği gibi, burada bulunan daha önceki betimler -kabartma veya yazıt- silindikten sonra, **bu kral çiftinin oğulları ve halefi Büyük Kral Tuthaliya IV tarafından, betimleri kısmen çizilmiş olan kompozisyonun yapılması ön görülmüşse de, bitirilemeden yarım kalmıştır.** Başkent Hattuša'da, bu kralın dönemine ait bir çok yapıtın bitirilmemiş olduğu son yıllarda gün ışığına çıkarılmıştır.

Fraktin anıtında sağ tarafta gösterilmiş olan Büyük Kraliçe Puduhepa, taslak halinde bulunmasına karşın, ana çizgileri ve duruş biçemiyle Ugarit'te bulunmuş olan **Tuthaliya IV mühürü üzerindeki "Arinna'nın Güneş Tanrıçası"** figürü ile benzerlik göstermekte olduğunu vurgulamak istiyoruz (bk. res. 216). Fraktin kaya anıtında, çarpıcı olan kraliçenin figürü ve kişiliğini açıklayan HH yazıtlarıdır. Egemen kraliçe, kökenini ve unvanlarını açıklayan yazıtlarla, Hatti ülkesinde merkezî krallığın egemenliğini de, böylece lokal/yerel küçük krallıklara ve bu bölgelerdeki yüksek memurlarına duyuruyor, başka deyimle ilân ediyordu. Fraktin anıtmda **Büyük Kraliçe Puduhepa**, önemli yol kavşaklarının da yer aldığı Fraktin mevkiinde, Hitit monarşisini adeta kaya üzerinde somutlaştırıyor. Hitit kaya anıtları arasında, bu tek örnekte, kraliçe, bütün görsel ve yazınsal nitelikleriyle Büyük Kralı, ölmüş tanrı katına ulaşmış Hattušili (III)'yi aşmakta, Hatti ülkesindeki egemen ve güçlü pozisyonunu halkına vurgulamaktadır. Fraktin kaya anıtı ve Ugarit'te bulunmuş olan mühür baskısının aynı zamanda (res. 216), Puduhepa'nın sağlığında, oğlu Büyük Kral Tuthaliya IV'le bir arada krallığı yönettiği yıllarda yapılmış olduğunu, yukarda önerdiğimiz savlara dayanarak bir kez daha yinelemek istiyoruz.

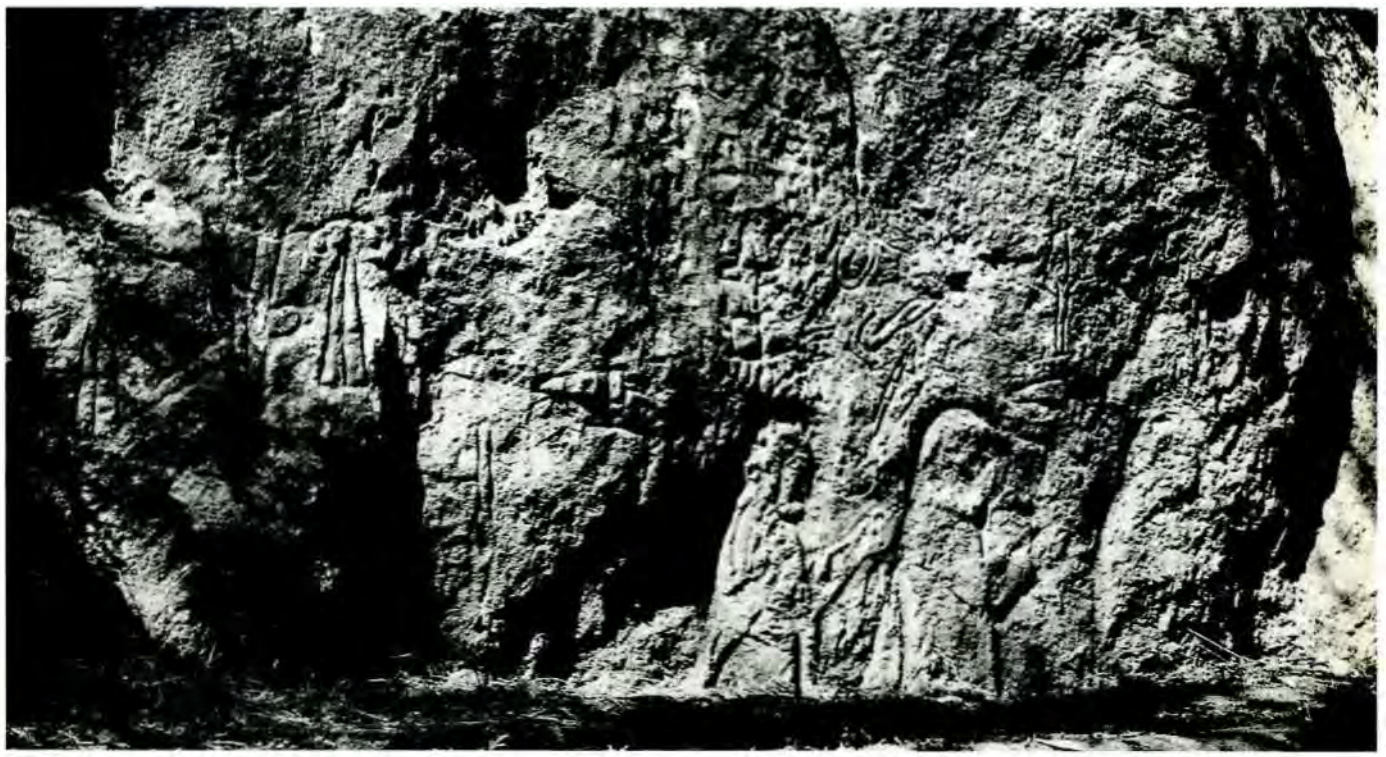
Yine Kayseri, Kappadokya yöresinde **İmamkulu (Şimşekkayası)** mevkiinde bir kaya çıkıntısı üzerine yontulmuş kabartmada, yarım daireye yakın, derince düzletilmiş yüzeyde betimlenen konuda, yine **"kral ve tanrılar dünyası"** resim-

182 Fraktin. Kaya kabartması. Büyük Kral Hattušili (III) Fırtına Tanrısı'nın ve Kraliçe Puduhepa Tanrıça Hepat'ın önünde sıvı kurban sunarken. Genel görünüm.

183 İmamkulu. Kaya kabartması. Yerel kral, Fırtına Tanrısı boğa koşulu arabasında, taşıyıcı karışık varlıklar ve sağda bir tanrıça. Genel görünüm.

184

lendirilmiştir. Sol tarafta yerel bir kral, diz boyu(?) giysisi ve ucu kıvrık pabuçları, sol elinde mızrak ve öteki elinde omuzuna asılı yay ile gösterilmiştir (res. 183). Başında, kalot biçimi başlık olduğu farkediliyor, Gezbel ve Hemite yerel kral betimlerinde görüldüğü gibi. Burada kralın adı da HH ile yazılmıştır: **Kral oğlu/prens işareti** (L. 46) yerel kralı göstermekte, adının okunuşu için kesin bir çözüm getirilmemiş, **Te-su-pa** olarak E. Laroche tarafından okunmuştur. (Diğer bir okunuş önerisi de, dağ geçidi Hanyeri'ndeki kral oğlu/prensin adının, KARAŠmuva'nın burada varlığıdır; Kohlmeyer 1983, s. 84-85). Bu adın, bir Hurri adı olduğu belirgindir. Bu yörede, Hititler çağında yoğun bir Hurri iskânı düşünülmelidir. Kayseri'ye bağlı İmamkulu köyü de, Kilikya, Hitit döneminin Kizzuvatna'sına götüren yolun üzerindeki anıtlardan biridir. Burada **kral/prens betiminin** önünde, başları öne eğik **üç dağ tanrısının sırtlarına basan Fırtına/Hava Tanrısı, iki boğa koşulu (Hurri ve Šerri) arabasına** sol ayağını basar durumda gösterilmiştir. Sol eliyle dizginleri tutmakta, sağ eliyle topuzunu yukarı kaldırmıştır. Tanrının önündeki HH lejanddan **"Göğün Fırtına Tanrısı"** olduğu okunmaktadır. Üç dağ tanrısının birbirine yakın, sol taraftaki ikisinin sırtlarına tanrı ve arabası basmaktadır. Bu iki dağ tanrısı, Namni ve Hazzi dağlarını betimlemektedir. Sağ tarafta bir boşluktan sonra gösterilmiş olan üçüncü dağ tanrısının sırtına ise, arabayı çeken boğaların ön ayakları basmaktadır. Bir



185

olasılıkla bu üç dağ tanrısı, bu yörenin dağlarını sembolize ediyordu. Bu dağ tanrılarını, aslan başlı demonlar, yukarı kaldırdıkları ellerinde taşımaktadırlar. Tanrı arabasının üzerinde, uçan bir kuş, olası kartal (çok silik olarak seziliyor) betimi yer almaktadır. Sağ tarafta, stilize çifte başlı kartallar üzerinde, çok tahrip olmasına karşın, profilden resmedilmiş, uzun giysili, başında polos tipi bir şapkayı taşıyan bir tanrıça betimi yontulmuştur. **Tanrıça figürü ikonografik açıdan Yazılıkaya tanrıçalarına koşuttur. Fırtına/Hava Tanrısı'nın karşısında betimlenmiş olan tanrıça, tanrının eşi veya Yazılıkaya'da gözlendiği gibi Hepat(u)'nun arkasında gelen kızlarından birini akla getirmektedir.** (Kohlmeyer, çıplak bir tanrıçanın betimini görmektedir; bk. Kohlmeyer 1983, s. 83, lev. 33). Sınırlı kompozisyon alanındaki istiflemedeki denge, kenarlarda betimlenmiş durağan figürlerin ortasında, devinimin egemen olduğu "Göğün Fırtına Tanrısı" ve dört nal koşan arabası, tanrının karakterine uygun bir canlılıkla yontulmuştur (res. 185).

At koşulu, arabalı, dinamik ve devinimli bir kompozisyonu oluşturan taş röl-yefi, daha evvel, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin başlarına tarihlenen ortostat üzerinde görmüştük. Bu tür betimlere Hitit sanatında çok rastlanmıyor. Aynı dönemin gliptik malzemesi üzerinde henüz rastlanmamıştır. Arabalı Fırtına Tanrısı, Geç Hitit Çağı'nda Malatya-Aslantepe ortostatlarından tanınmaktadır (res. 246). İmamkulu kaya kabartmasında betimlenmiş, yukarda adı geçen dağ tanrılarını anımsatan üçlü bir dağ tanrısı kabartması, henüz bitmemiş durumda Yesemek taş atölyesinde 1955 yılında U. B. Alkım tarafından bulunmuştur. Aralarında güneş kursu bulunan üç dağ tanrısı kabartması, Yesemek taş ocağında tek bir örnektir (bk. res. 309 ve Alkım 1976, res. 111).

Eski Anadolu Hitit sanatında "dağ tanrısı" betimlerini, bugün için bilinen arkeolojik belgelere göre, M.Ö. 13. yy.'dan itibaren tanımaktayız. Çivi yazılı belgelerde dağ tanrılarının özel nitelikleri, çeşitli kayıtlardan bilinmektedir. Büyük Hitit Krallık Çağı'nda, Hurri etkisinin Hitit kültüründe yer aldığı dönemlerde, özellikle Kral Hattušili III ve eşi Puduhepa'nın egemenlik yıllarında, Hurri tanrılarının ve dağ tanrılarının da Hitit panteonunda yer almış olduğu bilinmektedir. Dağ tanrısı motifinin Hurri-Mitanni bölgesi kökenli olduğu belgelenmiştir. Ve bu düşün, konunun uzmanları tarafından kabul edilmektedir. İmamkulu kabartmasında gözlenen Hurri ikonografisi ve etkileri çarpıcıdır. Yazılıkaya kabartmalarıyla görsel düşün benzerlikleri (özellikle dağ tanrıları, silindirik poloslu tanrıça, çifte başlı kartallar, elleri yukarı kalkık aslan başlı demonlar) göz önüne alınacak olursa, bu kaya anıtını M.Ö. 13. yy. ortalarına tarihlemek yerindedir.

Büyük Hitit Krallığı'na bağlı bölgelerde ve yerel krallıklarda

184 *Hemite (Adana). Kaya kabartması. Yerel kral, sağda Hitit resim yazısı lejand.*

185 *Taşçı. Kaya kabartması. Çizik bezek işlenmiş üç kişi: Solda Büyük Kral Hattušili'nin adı ve resim yazısı lejand.*

186 *Hanyeri (Gezbel). Kaya kabartması. Ortada yerel prens, solda dağ tanrıları ve boğa, sağda Hitit resim yazısı lejand.*

186

da, M.Ö. 2. binyılının ikinci yarısında, Hitit biçeminde işlenmiş kaya anıtları görülmektedir. Adı geçenlerin birkaçı Toroslar'ın güneyinde, bir kısmı Anadolu'nun Ege yöresinde bulunmaktadır. Toroslar'ın güneye geçit verdiği dağ pasajındaki Hanyeri-Gezbel anıtı ile daha güneyde, Ceyhan Nehri kıyısındaki Hemite kaya kabartmalarında, yerel kral/prensler betimlenmiş ve adları unvanları da HH bir yazıtla belirtilmiştir (res. 184, 186). Adı geçen her iki kabartmada da, insan boyundan büyük (yaklaşık 2 m.) kral betimleri yontulmuştur. Sola doğru adım atmış bu rölyeflerin arkalarında birer HH lejand yeralır. Gezbel ve Hemite kral rölyeflerinde aynı giysiler, başa oturan kalot/takke, dizleri

187 *Karabel (Kemalpaşa-İzmir). Kaya kabartması. Yerel kral, sağ tarafta çok silik Hitit resim yazısı lejand.*

187

açıkta bırakan kısa tunika ve ayaklarda ucu kıvrık ayakkabılar gözlenmektedir. Yerel krallar sol ellerinde omuzladıkları yayı, sağ ellerinde ise mızrak tutmaktadırlar. Ayrıca, hilâl kabzalı, tipik Hitit kılıcı ile de silahlıdırlar. Beldeki kemere asılı kılıçları, eteklerinin üstünde, eğik pozisyonda resmedilmişlerdir. Hitit sanatının kurallarına uygun olarak başlar profil, beden cepheden, bacaklar profil gösterilmiştir. Hanyeri-Gezbel kabartması büyük bir alanı (3,40 m. uzunluk, 2,10 m. yükseklik) kaplamaktadır. Bir olasılık, kompozisyon alanının sağında olası bir figürün işlenmesi tasarlanmışsa da, burada HH bir lejand, kral adı yer almaktadır. Bu ad, "Kral Tarhunta-mi" olarak okunmaktadır. Kaya yüzeyinin sol tarafında, kralın başının hizasında, dağlara basan genç bir boğa be-

timi yer almaktadır. Boğa ön ayaklarıyla bir dağ tanrısına, arka ayaklarıyla blok şeklinde gösterilmiş bir dağ betimine basmaktadır. Önlerinde bulunan HH işaretlerinden *"Kral dağ Šarrumma (Dağın kralı Šarrumma)"* okunabilmektedir. Buradaki dağ masiflerinin adını, bu yazıtla açıklamak olasılığı akla gelmektedir. Kralın başının önündeki adı **"Kral KARAŠ-muwa"** olarak çözülmüştür. Bu ad, çivi yazılı belgelerden tanınmasına karşın, kabartmanın tarihlenmesi için kesin bir belge sayılmaz. Kabartmanın ikonografik özellikleri ve işleniş biçemi, M.Ö. 13. yy.'a tarihlenmesini desteklemektedir. Orta Anadolu'yu güneye bağlayan bu dağ geçitinin Hititler'in kullandığı güney yolu üzerinde olduğu anlaşılmaktadır. Ve bölgenin kralı tarafından, bu yerin dağ tanrıları kutsanıyordu (res. 186).

Hemite kabartmasında da kral betiminin arkasında HH lejandı vardır. Yatay bir hatla ayrılan yazı alanında, üst tarafta *"Kral Tarhunta"*, alt tarafta *"Kral Tarhunta-zili prens"* veya prens ^{D}*U-piya* (Hitt. *Tarhu(nda)-piya* "prens" okunmaktadır (krş. Laroche 1966, no. 1267; SBo II 23; Boğazköy III 10). Bu ad da çivi yazılı belgelerden ve mühür lejandlarından tanınmaktadır (bk. res. 184, Laroche, ay. es. no. 1271, SBo 69-71).

Ege yöresi kaya anıtlarından biri, İzmir yakınındaki Kemalpaşa-Nif'de bulunan Karabel anıtıdır. Bu kabartma, Gediz havzasına geçit veren küçük bir boğazın üzerinde (res. 187) ve Anadolu'nun en batısında bulunan kaya anıtıdır. Burada kaya yüzeyi bir hayli derine inilerek düzleştirilmiş, 2,32 m. boyutunda bir erkek betimi (ölmüş bir yerel kral/prens ?) yüksek kabartma olarak gösterilmiştir. Sağa, ileri yönelmiş, kralın başında sivri konik külâh, dizleri açıkta bırakan kısa giysi, sivri uçlu pabuçlarıyla tipik Hitit kıyafetini taşımaktadır. İleri uzanmış sol elinde tuttuğu uzun mızrak ve sağ omuzuna geçirilmiş yayı ile Orta Anadolu ve Toroslar'daki kaya anıtlarının yerel kral betimlerine koşuttur. Bu kabartmada, başın önündeki alanda HH ile yazılmış ad deşifre edilmiştir; bu boş alanın üst tarafında karşılıklı LUGAL-kral işareti ve onun altındaki alanda "hayvan başı" ile başlayan yerel kralın adı, Karabel Boğazı'ndaki kaya yüzeylerine, olası bu kabartmada betimi yapılmış olan kral tarafından yazdırılmış HH yazıtlar sayesinde okunabilmiştir. Bu ad **Targašna-vati** veya **Aššuwa-wa-ti** olarak deşifre edilmişse de, çivi yazılı belgelerden henüz tanınmamaktadır. Boğazköy'de bulunan iki mühür baskı üzerinde (bk. Bittel ve başk. 1975, 386/z, 388/z) ve Baltimore mührü (Alt. 715) üzerindeki Mira kralının adına yakındır. Böylece burada, Karabel Geçidi'nin bulunduğu Ege Bölgesi'nde M.Ö. 13. yy.'da HH yazısının kullanıldığı ve bu bölgede yaşayanlar tarafından anlaşılabildiği belgelenmiş olmaktadır.

Karabel anıtı bir Hitit kralını göstermeyip, Büyük Hitit Krallığı'na büyük olasılıkla vasal yerel bir kralın, Orta Anadolu Hitit sanat ve geleneklerine teknik ve biçem açısından uygun, bölgedeki egemenlik ve gücünün ifadesi bir kaya kabartmasıdır (burada yerel bir kralın betimlenmiş olduğunu ilk farkeden Th. H. Bossert olmuştur, bk. Alt., s. 58). Bir olasılık da Karabel Boğazı'nın, Hitit Büyük Krallığı ile Mira Krallığı arasındaki sınırı belirtmiş olmasıdır. Bu bölgedeki Mira, Hapalla gibi yerel, küçük krallıkların halkının Luvi kökenli olduğunu bu vesileyle anımsayalım. Kralların adında bulunan tark/gašna- elemanı Luvice olup "eşek" anlamına gelmektedir. Hapalla kralının adı da Targašnalli'dir (bk. Laroche 1966, no. 1283; adı geçen kral, Büyük Hitit Kralı Hattušili III'ün yıllıklarında geçiyor).

İmamkulu, Hanyeri-Gezbel, Hemite ve Karabel rölyeflerinde betimlenen mızrak ve yayı, yerel kralların da **"krallık simgeleri"** olarak yorumlamak olasıdır (aynı ikonografi mühürlerde uygulanmıştır, bk. SBo II 105, 106, 109, 13; Bittel ve başk. 1975, s. 237-239, no. 15, 16).

Ritüel yazıtlarda mızrak, bir kült objesi olarak birçok kayıtta anımsanmakta-

dır. Bizi ilgilendiren pasajlardan biri de mızrakların "dağlara" taşınması olayıdır (CTH 627A.1 -KİLAM bayramı). Yine bu tür yazıtlarda, "Koruyucu Tanrı'nın mızrağına" ifadesiyle, Koruyucu Tanrı'nın kutsal silahının mızrak (^{GIŠ}ŠUKUR) olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Hitit kanunlarında (HG II par. 23) *"sarayın kapısında bulunan bronz mızrağı çalmanın"* ölümle cezalandırılacağı hükmü vardır. KİLAM bayramının birinci gününde krala, demir mızrak takdim edilmektedir (CTH 627A.1 I 22 vd.). Sonra **"büyük toplantı=šalli ašeššar"** bitince kraldan geri alınır. Adı geçen bayram töreni boyunca, demir mızrak, krallığın simgesi olarak kralla beraber geçmektedir. KİLAM bayramında bazı kült törenlerinde ise **demir mızrağın** yerini, **demir balta** almaktadır. Böylece mızrak ve baltanın "krallığın simgelerini" ifade ettiğini belirgin bir biçimde izlemiş oluyoruz. Kaya anıtları, steller, mühürler ve mühür baskıları üzerindeki kral betimlerinin bir elinde tuttukları mızrak da kralsal bir simge olarak, yukarda anımsadığımız pasajların içeriğiyle anlam kazanmaktadır. Adı, **Šarrumma** veya LUGAL-ma yazılan ve adında kral sözcüğünü taşıyan bir tanrının elinde taşıdığı baltanın (Y.K. no. 44, Bittel ve başk. 1975, Boğ. no. 35A tanrının elinde

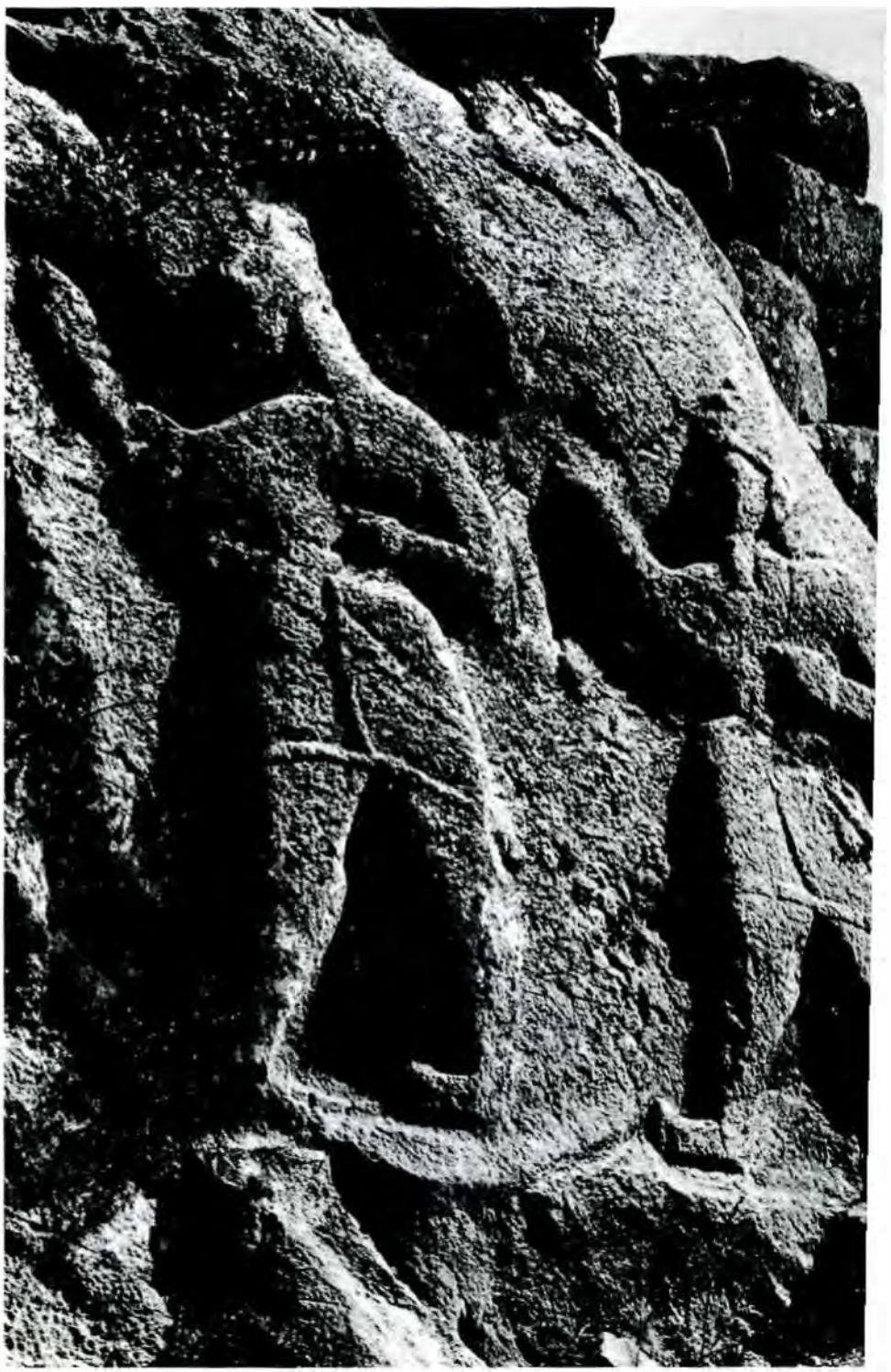
188 Çivurkalesi. Kaya kabartması. Solda oturan bir tanrıçaya karşı ilerleyen tanrısal giysili iki erkek. Genel görünüm.
189 Çivurkalesi. Kaya kabartması, tanrısal giysili iki erkek. Ayrıntı.

188

ve Ugarit, Emar silindir mühürlerinde) anlamı açıklanmış olmaktadır kanısındayız. "Dağın kralı" unvanıyla tanıdığımız Tanrı Šar'nın krallık simgesini, betimlerinde sap delikli balta çok açık belirtilmektedir (bk. s. 156, 162, res. 162).

Aynı yörede, Manisa yakınındaki Akpınar mevkiinde bulunan kaya anıtı söz konusu ettiklerimizden ayrılmaktadır (bu anıt, Spylos dağındaki Niobe anıtı olarak eski literatürüde geçmektedir). Burada kaya yüzeyi adeta bir niş gibi oyulmuş ve 9 m. boyutunda yüksek kabartma (ronde-bosse) betim, tahtta oturan bir tanrıça, frontal olarak şekillendirilmiştir (res. Alt. 580-8). Başında polosa benzer bir şapka seçiliyor. Yanında HH yazısını, Th. H. Bossert *"Hepat"* olarak okumuşsa da tanılama kesin değildir. Bir Anatanrıça "Magna Mater" veya bir taht tanrıçası betimi olduğu akla geliyor (krş. Kohlmeyer 1983, s. 34 ve no. 277: dağ üstünde oturan Fırtına Tanrısı). Anımsadığımız Ege yöresi anıtları (giysiler, duruş, bedenin işlenişi) biçemleri ve HH yazıtlarıyla, Orta Anadolu Hitit kaya anıtları grubuna girmektedirler. Heykel nişinin dışında, sağda, dikdörtgen bir alana yontulmuş HH işaretlerinin çözümü de kesin değildir. (bk. ay. y. s. 32: KARAŠ-*muva* prens. İkinci bir ad-, unvanı kesin belirlenemiyor. L. 254=Haberci-, olası *Zu-wa/i-ta* olarak okunabilir). Yukarda değindiğimiz ortak biçem ve özellikler, bunların da yerel saray tarafından yapılması öngörülen kralsal anıtlar olarak, Orta Anadolu Hitit yontu ustalarının özgün niteliğini ortaya koymaktadır. Kuşkusuz Büyük Hitit Krallığı'nın bir takım politik ve dinsel amaçlarla, adeta Büyük Krallığın bir tür propaganda afişi olarak yaptırdığı kaya rölyefleri görsel tasarımı, krallığın sınırları dışında da uygulanmış, Hitit kültür etkinliğinin ayrı bir kanıtıdır.

Kaya yüzeylerine kabartma işleme sanat dalının iki ilgi çekici örneği Gâvurkalesi ve Eflâtunpınar anıtlarıdır (res. 189, 190). Gâvurkalesi kaya rölyefi bir mezar odasının üstündeki kayalıklar üzerindedir (Ankara'nın 60 km. güneybatısında). Bu anıtın bulunduğu kayalığın arkasındaki



189

düzlükte, kiklopik taşlardan duvar kalıntıları görülür. Düzletilmiş kaya yüzeyine, insan boyundan büyük, sola doğru ilerleyen iki erkek figürü, taht üzerinde oturan (oldukça harap) tanrıçaya karşı yürümektedirler. Kısa tunika tipi giysileri birbirine eşittir. Arkada bulunan betimin başında birkaç sıra boynuzla bezenmiş külâhı ve sakallı olduğu çok iyi belli olmaktadır. Öndekinin külâhı da, olası aynıdır ve yüzü sakalsızdır. Sağ elleri dua pozisyonunda yukarı kalkıktır. Silahları, bellerinde taşıdıkları hilâl kabzalı tipik Hitit kılıcıdır ve birçok kabartmalardan farklı, eteğin üzerinde görülür. Bu betimlerin tanılanması olası değildir. Saçların, giysilerin ve kılıçların görsel çiziminde, diğer kaya anıtlarından ayrıldığı gözlenmektedir. Ayrıca açıklayıcı bir yazıt yoktur; bu nedenle burada iki tanrı mı, yoksa **tanrı olmuş=ölmüş** bir kralla bir prens mi betimlenmiştir? Oturan tanrıça kimdir? soruları yanıtsız kalmaktadır. Son yıllarda Hitit başkentinde, Güneykale'de, gün ışığına çıkarılan taş mezar odası (=^{É}NA$_4$), başka bir deyimle kralın türbesi ve burada bulunan kabartma ve yazıtlarının ışığı altında, Gâvurkalesi kabartmalarının ölmüş ve tanrı katına yükselmiş bir kral ve oğluna ait olduğu lehine kanıtlardır. K. Bittel bu anıtı M.Ö. 14. yy.'a tarihlemektedir.

Bu kaya anıtlarının bir kısmının su kenarları, kaynaklarla ilgili olduğunu ve bunların yanında yer aldığını söylemiştik. Beyşehir Gölü'nün doğu kıyısında bulunan **Eflâtunpınar** anıtının Hitit sanatında özel bir yeri vardır. Buradaki kabartmalar doğal bir kaya yüzeyinde olmayıp, insan eliyle yapılmış, yapay bir kaya yüzeyine yontulmuşlardır. Kuşkusuz burada bir kaya anıtı yapılması tasarımı içinde 16 adet dikdörtgen taş bloklardan kuzeyde bir fasad oluşturulmuş, her bir taşın yüzeyine belli bir figür işlenmiştir (res. 190). Ayrı ayrı anlamlı figürlerden oluşan ve en üstte tek, büyük bir kanatlı güneş kursu altında toplanmış istiflemenin odağını, tahtta oturan bir tanrı ve tanrıça oluşturmaktadır. Her ikisinin arasında ve yanlarında üstüste ikişer demon/cin (altta boğa, üstte aslan başlı karışık varlık), yukarı kaldırdıkları elleriyle, tanrı ve tanrıçaların başları üstündeki kanatlı güneş kurslarını taşımaktadırlar. Fasadın her iki dış kenarında, yine üstüste daha büyük iki demon da, bütün fesadın genişliğini kaplayan tek bir taş bloka işlenmiş, büyük bir kanatlı güneş kursunu taşımaktadırlar. Böylece oluşan ve bütün figürleri içine alan bir *aedicula* içinde konunun baş figürleri sınırlanmakta, adeta korunmaktadır. Oturan tanrıçanın, güneş kursunu andıran başlığı (maden heykelciklerde görüldüğü gibi), bunun bir **Güneş Tanrıçası** olduğu lehine bir kanıttır. Böylece, erkek tanrı da eşi, **Fırtına Tanrısı** olmalıdır. Anıtın en üstündeki eksik olan taş blokun tamamlanma denemeleri çeşitli bilim adamları tarafından yapılmışsa da (Mellaart, Orthmann, bk. bibl.), ikinci bir güneş kursunun yer almış olabileceği geçerli sayılmalıdır. Ugarit'te bulunmuş Tuthaliya IV'e ait mühür baskısında (res. 216), bütün kompozisyonu içine alan, çift kurslu bir kanatlı güneşin, en üstte betimlenmiş olduğu gözlenmektedir. Eflâtunpınar anıtına 60 km. uzaklıkta Ilgın-Yalburt anıtının bânisi Büyük Kral Tuthaliya IV olduğu düşünülecek olursa, söz konusu "su kültü" ile bağlantılı anıtı da aynı kralın yaptırtmış olduğu düşünülebilir.

Tarihleri, yazıtlarıyla saptanabilen Sirkeli, Fraktin, Taşçı ve Yazılıkaya açıkhava tapınağının kaya rölyefleri dışmda kalan kaya anıtlarmın ortak biçemlerinin özgünlüğü dikkate alınarak M.Ö. 13. yy.'a tarihlenmektedir. Gâvurkalesi rölyeflerinin K. Bittel tarafından daha erkene tarihlenmesi de burada dikkate alınmalıdır.

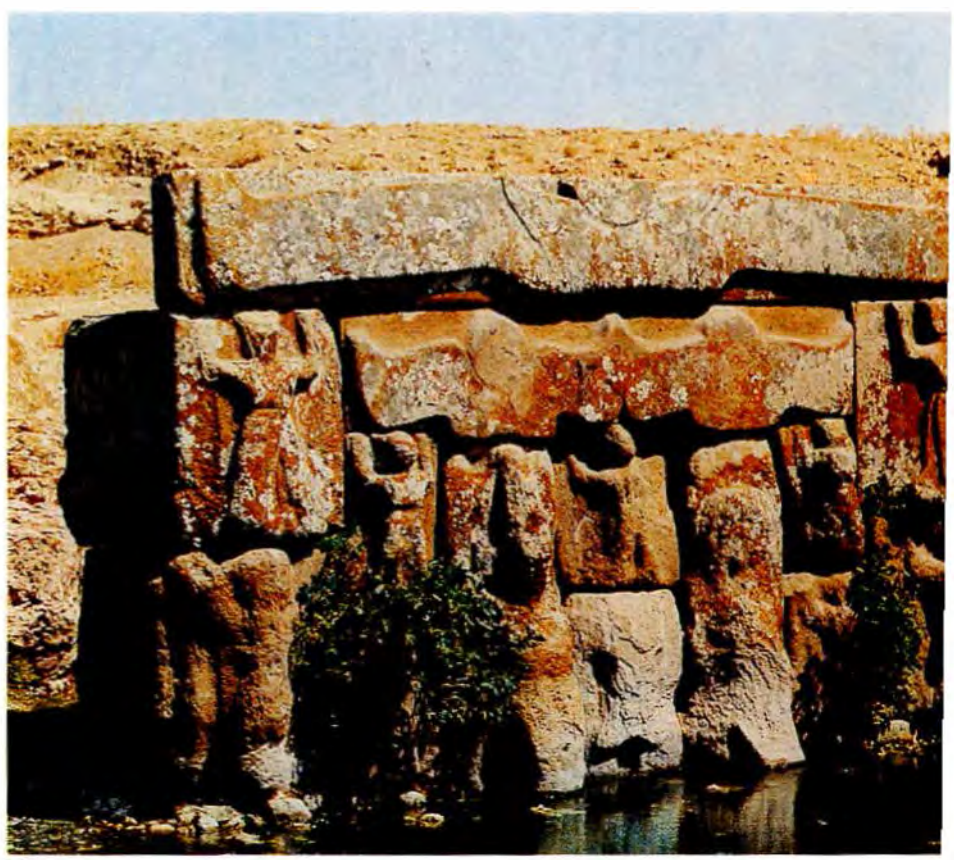
Adı geçen mevkilerdeki kaya kabartmalarında yadsınamayan, kendine özgü biçem ve Hitit hiyeroglif (başka deyimle Luvi resim yazısı) lejandlar gözlenmektedir. Kanımızca, Büyük Hitit Krallığı'nın bu resmî, bir tür propaganda anıtlarındaki ortak biçem, krallığın doğrultusunda, Büyük Kral'ın direktifi ile, saraya mensup sanatçılar tarafından şekillendirilmiş olmalarından kaynaklan-

maktadır. Başkent dışındaki yerel küçük krallıkların veya prensliklerin kaya anıtlarında belli olan motif ve ayrıntılardaki farklılıklar da, yontu sanatçılarının ekollerinden ve komşu çevrelerden etkilenmeleriyle açıklanabilir.

Büyük boyda işlenen kabartmaların, her ne kadar politik ve dinsel anlamları ilk bakışta dikkatleri çekerse de, burada birinci derecede önemli olan, işlendikleri kaya çıkıntıları ve dağlık arazideki yerleridir. Hitit dininde **"taş-kaya"nın** ve **"dağların"** kapsadığı anlam ve rollerinin bu anıtlardaki önemi belirgindir. Hitit dinsel evreninde **kayaların gücü, majik (tılsım) kuvveti, ölümsüz dayanıklılığı,** Büyük Hitit Krallığı'nın egemenlik iradesini sonsuza dek devam ettirecek kaya anıtlarında somutlaşmış örnekleri oluşturur. Hitit kral adlarının dağ adları olması -**Tuthaliya, Arnuvanda-, Hišmi-Šarrumma** gibi teofor adlarda, Šarrumma gibi dağ tanrılarının yer alması, Tuthaliya IV'ün Koruyucu Tanrısı'nın Šarrumma dağ tanrısı olması da yukarda dile getirdiklerimizin, farklı bir görüntüsüdür. Hitit kaya anıtları, Hitit Büyük Krallığı'nın efendisi, sahibi **Baş Tanrı/Fırtına Tanrısı** ve onu temsil eden **Hitit kralının** yeryüzündeki **"Krallık Devletinin"** kutsal kayalar üzerindeki meşru damgalarıdır.

Dağ tanrıları arasında kuşkusuz en yetkin yeri, Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu'da kudretli bir dağ tanrısı olarak kutsanan **Šarrumma** almaktadır. Kült merkezi Kumanni şehridir (yukarı Seyhan Nehri havzası, antik Kommagene). Evvelce Kizzuvatna Krallığı'nın (antik Kilikya-Çukurova) büyük bir metropolü olan Kumanni, adı geçen krallık, Hitit devletine vasal/tâbi olduktan sonra çok önemli bir kült şehri (özellikle Tanrıça Hepat ve oğlu Šarrumma kült merkezi) olarak dinsel çevrede etkinliğini devam ettirmiştir. Šarrumma'-nın Hitit tanrılar evreninde görülmesi, Büyük Kral Šuppiluliuma çağında belgelenmektedir. Bu kralın oğlu Telepinu, Halpa şehri krallığı tahtına babası tarafından oturtulduktan sonra **"Dağ Tanrısı Šarru-mma'nın** en yüksek rahibi unvanını da almıştır (bk. CTH 44). Dağ Tanrısı Šarrumma'nın dağlarla ilintisi ve **"tanrı-dağ"** algılanması, dinsel olduğu kadar, ikonografik açıdan en belirgin örnekte, yukarıda açıkladığımız doğal Gezbel geçitindeki (Anti-Toroslar-Aladağ) kaya kabartmasında gözlenmektedir. Geç Hitit Çağı'nın başlarına tarihlenen, **Malatya-Aslantepe** kabartmalı ortostat üzerindeki bir libasyon sahnesinde (res. Alt. 772) Kral **Šulumeli,** leopar üzerinde duran, önündeki HH lejanda göre **"Šarrumma, dağın kralı"**nı kutsamaktadır. Dağ Tanrısı Šarrumma kültü, Geç Hitit Krallık Dönemi'nde de devam etmiştir. Šarrumma'yı içeren teofor adlar, **Pige-Sarmas** gibi Helenistik çağda da süregelmiştir.

190 *Eflatunpınar. Taş duvar örgüsü cephe üzerinde kabartmalar. Ortada tanrı ve tanrıça; çevrelerinde kanatlı güneş kursu taşıyını karışık varlıklar.*



190

Taş Steller ve Kaideler

Büyük Hitit Krallık Çağı'ndan bugüne kalan kabartmalı taş kaide ve steller, ne yazık ki zengin bir koleksiyon oluşturmazlar. Bunlar arasında, kronolojik bir sırayla sayabileceğimiz, sanat tarihi açısından da dikkati çekenleri şöyle sıralayabiliriz: Boğazköy kaideleri (İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi), Çağdın-Ahçaköy steli (Adana Müzesi), Yağrı steli (İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi, Sakarya havzası), Fasıllar stel-anıtı ve son yılların Boğazköy kazılarının buluntu-

191

su, Güney Şehir "haus a"da gün ışığına çıkarılan dikdörtgen taş (Brexie) blok üzerindeki **Büyük Kral Tuthaliya (III ?) rölyefi** ve 1988 yılı buluntusu **Büyük Kral Šuppiluliuma II stelidir.**

Boğazköy kaideleri, yıllarca önce Büyük Tapınak I yakınında bulunmuş ve K. Bittel tarafından yayınlanmıştır. Her iki taş blokun üst yüzündeki dikdörtgen delik buraya bir stel veya yontu yerleştirilmek için açılmıştır. Kaidelerin bir yüzeyinde birer dua/kutsama sahnesi betimlenmiştir (res. 191-192). Birinde başında kalot/yarım daire biçimi şapkalı, kısa giysi üzerinde şal mantosu olan bir erkek figürü, sol eli dua jestinde yukarı kalkık, önündeki sunağa yönelmiş-

192

tir. Bu bezemeli sunak betimi, Hitit kült-envanterlerinin dikte ettirildiği yazıtlarda anımsanan tahta veya sazdan yapılmış sunakları akla getiriyor. Stelin önünde ok biçimi, yere saplanmış bir simge veya işaret görülmektedir. Erkek figürünün kulağında tıpkı kralın taşıdığı gibi bir halka küpe ve sivri uçlu ayakkabıları vardır. Kaidenin sol tarafında HH ile adı verilmiştir. İkinci kaide de, bir kadın figürü, uzun giysili ve baştan aşağıya yere kadar inen şal veya çatkı tipi örtüyle betimlenmiştir. Tam profilden resmedilmiş kadın, iki elini birleştirmiş ve yukarı kaldırmış dua jestinde betimlenmiştir. Bu kaidenin de sol tarafında, HH işaretleriyle aynı erkek adı ve hemen kadın betiminin arkasında, iki işaretten oluşan kadının adı veya unvanı görülmektedir. E. Laroche, erkek adını, çivi yazılı tabletlerden ve Boğazköy mühürlerinde de belgelenmiş *"Tabram-*

191 Boğazköy. Taş kaide, sunak önünde dua pozisyonunda erkek kabartması. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

192 Boğazköy. Taş kaide, sunak önünde dua pozisyonunda kadın kabartması. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

193

194

193 *Çağdın/Ahçaköy (Gaziantep). Mızrak tutan Fırtına Tanrısı kabartması. Adana, Arkeoloji Müzesi.*

194 *Fasıllar (Konya). Dağ Tanrısı üzerinde genç tanrı (Sarruma ?), iki yanda aslanlar (modern kopya). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi bahçesi.*

mi" okumaktadır (Laroche 1960, s. 73 ve bibl., bk. SBo II 92). Kadın adının veya unvanının okunuşu kesinleşmemiştir: L. 424- L. 352: *Tuttu-*L. 352=testi işareti. Saraya mensup kişilerin, aynı babanın çocukları veya soylu bir çiftin adak ettikleri birer kült eşyasının kaideleri olarak yorumlamak için soldaki HH işaretleri arasındaki "saray L. 254" işareti destekleyicidir kanısındayız. E. Laroche, stel betimini ve önündeki oka benzeyen işareti de değerlendirerek her iki kaide yazıtını, deşifre etmektedir: *"Bu steli, Tabrammi, saray kâhyası/Majordomus ...yerleştirdi/koydu."* İkinci kaidedeki kadın adı da kısmen okunmaktadır: *Tuttu-L.* 352, bu sonuncu işaretin ses değeri henüz kesin olarak saptanamamıştır. Kaidelerin tarihlenmesine gelince figürlerin ikonografik özellikleri ve HH işaretlerinin biçemi Büyük Hitit Krallık Çağı'nın başlarına (M.Ö. 14. yy.) ait olduklarını göstermektedir (krş. Dinçol 1983, no. 8B, Adana özel koleksiyon, mühürdeki *tuttu* işaretinin benzerliği, tarihleme: Büyük Krallık Çağı başları).

Çağdın veya Ahçaköy (Gaziantep'in güneydoğusu) **stelinin alt** kısmı tahrip görmüş olmasına karşın, önyüzdeki rölyefin sadece dizden aşağı kısmı eksiktir (yük. 1,40 m., res. 193). Stelin üst kısmı yuvarlatılmış, özenle düzletilmiş bir yü-

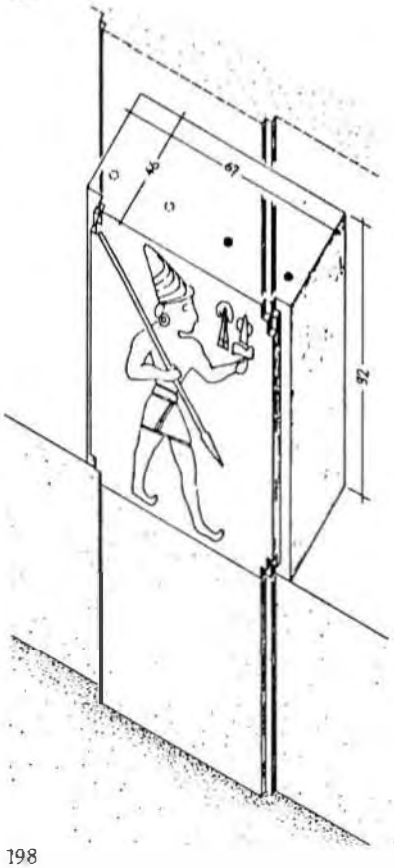
195

195 *Yağrı (Eskişehir). Karşılıklı iki kişinin yemek sahnesi kabartması. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

züne genç bir tanrı kabartması yontulmuştur. Sakalsız genç tanrı, dört çift boynuzlu ucu sivri başlık giymektedir. Kısa, dizleri açık bırakan giysinin etek kıvrımı/baskısı üzerinde, iki yanda ve ortada püskül/saçak gibi üç bezek görülmektedir. Yaka açığı "V" biçimi bir baskı ile belirtilmiş ve bronz heykelciklerin giysilerine benzemektedir. Ayrıca eteğin önünde şuaları veya yaprakları andıran kabartma bir bezek dikkati çekmektedir. Tanrı, sağ elinde bir mızrak, belinde kılıçla betimlenmiştir. Mızrağı tutan elin beş parmağı ayrıntıyla belli edilmiştir. Hilâl kabzalı kılıcın ucu sivri olmayıp, üçlü saçak biçimidir. Olası, bununla kılıcın kın içinde olduğu belirtilmek istenmiştir. Profil gösterilmiş başın yüz hatları ince, biçimli bir burun düz olarak alınla birleşmektedir (Grek burnu gibi). İçeri çekik çene, özellikle bombe ense betimi bronz heykellerin ense ve saç işlenişi gibidir (bk. Dövlek heykelciği). Kaşın oyularak resmedilmesi, kabartmaya özgünlük katmaktadır. Tanrının cepheden betimlenmiş bedeninde omuzlar birbirinden farklı, sol omuz ve kol daha iri, sağ taraf ise daha zayıf

196

197

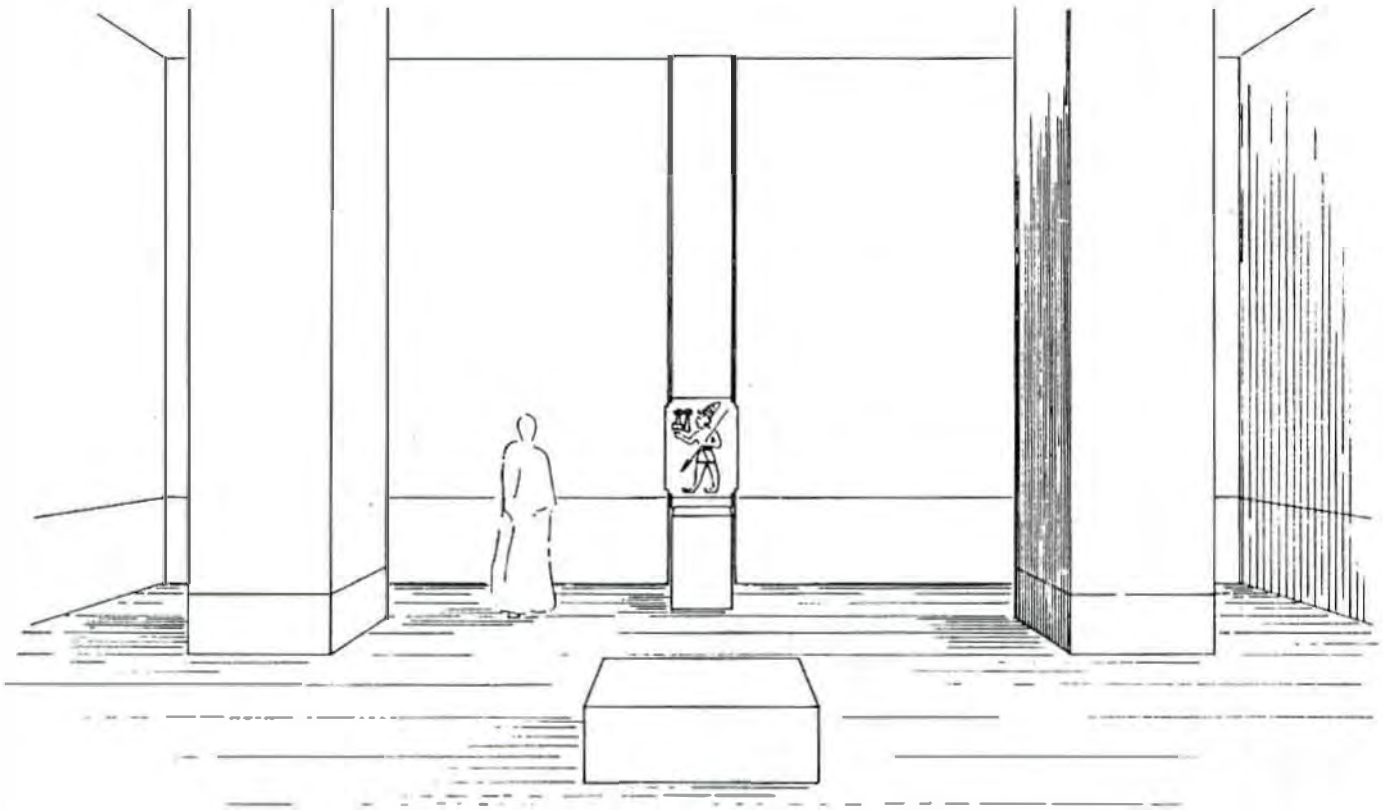


198

gösterilmiştir. Tanrının adı HH işaretleriyle, üçgen tutan sol elinin üstündedir. Burada söz konusu bir Fırtına/Hava Tanrısı'dır; tanrı işaretinin altında, iki kez yıldırım şekli gösterilmiştir (L. 199/M. 398). Tanrının elindeki, bir hayli tahrip olmuş uzunca üçgen "ülke" anlamına gelen işarettir. Böylece yazıt: "Tarhuntašša şehrinin Fırtına/Hava Tanrısı" anlamını vermekte ve tanrının kimliği anlaşılmaktadır (Tarhuntašša/Tattašša-, ^{D}Tarhunt'u=Fırtına Tanrısı'nın Luvili adını taşıyan bir şehir adı Tarhuntašša, Hitit yazılı belgelerinden bilinmektedir. Bu şehrin, Hatti ülkesinin güneyinde olduğu saptanmıştır. bk. Ertem 1973, s. 138).

Çağdın stelinin betiminde özellikle saçaklı etek parçası ünik bir örnek oluşturmaktadır. Steli ilk kez yayınlayan Th. H. Bossert'e göre, önünde püskül/saçak bulunan kısa eteklik, Mısır Yeni Krallık rölyeflerinde betimlenen "Deniz Kavimleri"nin giysilerinde görülür. Genç tanrı yüz çizgileriyle de Orta Anadolu'nun kare yüzlü, dolgun yanaklı, iri burunlu insan tiplerinden/fizyonomisinden ayrılmaktadır. Olası, başka bir etnik topluluğun (Luvilerin ?) tipini yansıtan bir yapıta tanık olmaktayız. Tek bir örnekle kesin bir yargıya varılamayacağı belirgindir.

Büyük Hitit Krallığı'na bağımlı bir güneydoğu eyaletinden gelen bu yapıtı gördükten sonra, Orta Batı Anadolu, Sakarya havzası, Eskişehir'in doğusunda Yağrı mevkiinde bulunmuş olan andezit stel üzerindeki "yemek/ölü yemeği" konulu rölyefi izleyelim (res. 195). Karşılıklı oturan iki kişinin arasında konik ayaklı, tablalı bir sunak bulunmaktadır. Kırık olan sol tarafta uzun giysili bir figür, kübik bir iskemlede oturmakta, sivri uçlu ayakkabılar giymiş ve bir tabureye basmaktadır. Kollardan biri ileri uzanmış elinde, olası bir kupa tutuyordu. Kadın olan bu figürün karşısında, X bacaklı iskemleye oturmuş uzun giysili, şal biçimi mantolu bir erkek betimi görülmektedir. Başında kalot biçimi şapkası, sa-



199

kalsız yüzü, sivri uçlu ayakkabılarıyla, M.Ö. 2. binyılı ikinci yarısının Hitit biçemini yansıtmaktadır. Bu figürün sol elinde üçgen, sağ elinde bir kupa bulunmaktadır. Figürler arasındaki alanda IH işaretlerinin kalıntıları belli olmaktadır. "Tanrıların Yemeği" olarak adlandırılan bu stel betimi, büyük olasılıkla soylu bir çiftin mezar steli olmalıdır. Kesin bir tarihleme verilemez kanısındayız. M.Ö. 14. yy. veya biraz daha geç bir dönemde yapılmış olmalıdır.

Dev boyutlu, 7,40 m. boyutundaki **Fasıllar anıtı** 19. yy. sonu ve 20. yy.'ın ilk yıllarından beri tanınmaktadır (res. 194). Kalkerden monolit bir blok üzerine, yüksek kabartma ve **ronde-bosse** olarak yontulmuş ve tamamlanmamış olduğu gözlenmektedir. Beyşehir Gölü'nün güneydoğusunda yere yatılı olarak bulunmuş bu anıtın şimdi bir mulajı Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin bahçesine dikilmiş durumdadır. Stelin bir yüzünde, sakalsız genç bir tanrı, kendisinden daha küçük betimlenmiş, sakallı bir dağ tanrısının üstünde, **hamle yapar** pozisyonda, bir kol ileri, ötekisi yukarı kalkık, yüksek kabartma olarak yontulmuştur. Tanrının başında kaşlarına kadar inen konik külâh üzerinde, boynuzlar dört çıkıntı ile gösterilmiştir (krş. Şarkışla tören baltası). Buradaki dağ tanrısının iki yanında, protomları **ronde-bosse**/heykel gibi yontulmuş iki aslan görülmektedir. Başkent Aslanlı Kapı'da görüldüğü gibi, bedene oranla çok iri ve oldukça ayrıntılı işlenmiş aslanın başı, ileri taşkın, bombe bedeni, kübik kunt bacakları dikkati çekmektedir. Bu anıtm betimleri, klâsik Hitit biçeminden bir hayli farklı olmasına karşın, figürlerin üstüste ve en altta genişleyerek yukarı doğru daralarak, tek bir figürün yani tanrı betiminin oluşturduğu piramidal istifleme, stel üzerinde dengeli ve uyumlu bir kompozisyon sunmaktadır. Aynı piramidal istifleme, Yazılıkaya "B" kaya odası "**sarılma sahnesinde**" dikkati çeker (res. 176). Küçük eserler arasında da bir baş yapıt olan Şarkış-

196 *Boğazköy. Taş blok-kaide üzerindeki Büyük Kral Tutlıaliya (III?) kabartması. Boğazköy Müzesi.*
197 *Büyük Kral Tutlıaliya (III?) kabartması, çizim.*
198 *Büyük Kral Tutlıaliya (III?) kabartmasının duvar içinde isometrik restitüsyonu.*
199 *Büyük Kral Tutlıaliya (III?) kabartmasının "a" şapelinde yerini gösteren restitüsyon taslağı.*

la tören baltası üzerindeki kompozisyonda bir yakınlık görülmektedir. Bu yapıtta da, belki aynı tanrı, dağ tanrısı ve aslanla balta yüzeylerinde, benzer bir istiflemeyi oluşturmaktadır. Fasıllar anıtının baş figürü hangi tanrı olabilir? Yazılıkaya'da Šarrumma'nın, dağ tepeleri, aslanla (leoparla) ilintisi dikkate alınarak, Fasıllar anıtının tanrı betimini Šarrumma olarak isimlendirmek olasıdır. Şarkışla baltasında da aynı tanrı betimlenmiş olmalıdır. Fasıllar anıtında gözlenen biçem farklılıkları da Hurri kültür çevresinde tasarlanmış ve yapılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Fasıllar anıtında, rölyef ve yontu sanatının bir arada, uyumlu bir şekilde uygulandığı gözlenmektedir (Aynı durum başkentin kapı aslanları ve sfenkslerinde görülür). Anıtın bitirilmemiş olması, aniden gelen düşman saldırılarıyla açıklanabilir. Böylece, Büyük Hitit Krallık Çağı'nın sonlarına M.Ö. 13. yy.'a tarihlemenin doğru olduğu kanısındayız.

200 *Boğazköy. Šuppiluliuma II steli, doğu yöndeki Frig duvarının içinde spoli/devşirme malzeme olarak kullanıldığı bulunu durumu.*
201 *Boğazköy. Šuppiluliuma II'nin kabartma steli (dik durumda). Boğazköy.*

Hitit stellerinden en küçük boyutta olan Yeniköy minyatür steli (6,5 sm.), Alaca Höyük hafirleri tarafından ele geçirilmiştir. Alaca Höyük'ün kuzeybatısındaki Yeniköy mevkiinde tesadüfen bulunmuş bu küçük adak steli steatittendir. Üst kısmı yuvarlatılmış stelin bir yüzünde, geyik üzerinde ayakta duran, bir elinde kuş, öteki elinde ucu kıvrık âsâ tutan bir Hitit tanrısı kabartma olarak işlenmiştir. Rölyeflerin ikonografisi ve biçemi Hitit özgünlüğünü yansıtmaktadır. Kült envanteri yazıtlarına göre geyik üzerindeki avcı tanrı, Kırların Koruyucu Tanrısı'dır. Yeniköy rölyefi de adı geçen tanrının bir betimidir. M.Ö. 14.-13. yy.'a tarihlenen bu yapıt, Kargamiš'te bulunmuş olan altından "Avcı Tanrı"nın biçemini yansıtır (res. için bk. Akurgal 1961, res. 47 [alt]).

200

Büyük Hitit Krallık Dönemi rölyefli stellerinden en ilgi çekeni, kuşkusuz, Boğazköy kazılarının son yıllarında, belli bir mimarlık birimi "Haus a-a Evi" içinden çıkarılmış olan Tuthaliya (III ?) stelidir. Yaklaşık 1 m.'ye yakın boyuttaki taş blokun yüzeyi tek bir rölyef betimi için özenle düzletilmiştir. Kabartma sağa yönelik, kısa giysili ve sivri uçlu ayakkabıları olan bir erkek figürünü göstermektedir. Başındaki beş çift boynuzlu ucu sivri başlıktan bir tanrı betimi olduğu anlaşılıyor. Sağ eliyle omuzuna dayalı mızrağı tutar, ileri uzattığı sol eli üzerinde HH yazısıyla *"Büyük Kral Dağ tu"* yontulmuştur. Böylece burada tanrı katına yükselmiş, ölmüş bir kralın steliyle karşılaşıyoruz. Tuthaliya adını taşıyan Büyük Kral'ın kimliği tartışma götürür. Rölyefte dikkati çeken, sivri başlıktaki boynuzların kabartma olarak gösterilmiş olmasıdır. Tapınak VII'de bulunmuş olan, fildişinden "danseden tanrı" betiminde de aynı tip boynuzlu başlık görülmektedir (res. için bk. Neve 1983, res. 22). Hitit ikonografisinde az resimlenen bir türü belgelemektedir. Boğazköy Kral Kapısı'ndaki Savaşçı Tanrı'nın miğferi üzerindeki bir çift boynuz, sfenkslerin başlıkları aynı biçimde, kabartma olarak işlenmiştir. Yüksek kalitede, özenli bir işçilik gösteren bu kral

201

rölyefinin başı da dikkatleri toplamaktadır (res. 196-198). Çok iri halka küpe taşıyan baş profilden gösterilmesine karşın, kare bir yüzün dolgun yanakları çok iyi belli edilmiştir. Alınla birleşen düzgün burun, ince dudaklar, ayrıntılı işlenmiş, üçgen şeklindeki gözün yüze işleniş biçemi, Kral Kapısı'nın Savaşçı Tanrısı'na çok yaklaşmaktadır. Böylece aynı yontu sanatçısının eserleri olmasalar bile, aynı yontu atölyesinin ürünü olmalıdırlar. Bu benzerliklere değindikten sonra bu rölyefin kimi betimlediği ve hangi Büyük Kral olduğunu saptayabilmek için, bir baş yapıt olan Kral Kapısı'ndaki tanrı betiminin hangi tarihte yapıldığını bilmemiz gerekmektedir. Tuthaliya stelinin HH yazısı da tarihlemede yardımcı olmaktadır. Burada iki olasılık vardır: Tuthaliya IV öldükten sonra, **"tanrı olduktan"** sonra, kralın ölü kültüyle ilintili olarak kutsal bir yere/şapele dikilmek için yaptırılmıştır. Rölyefli bu taş blokun bulunduğu **"Haus a-a Evi"**nin bir kült mahalli olduğunu, stelin burada bulunması kanıtladığı gibi, aynı şapelde bulunan olası, kutsal anlamlı yeşil taş (benzeri T.I güney magazinlerinde bulunmuştur) da bu düşünü pekiştirecek ayrı bir kanıttır.

Bizim kanımız, bu stelin M.Ö. 14.-13. yy.'da yapılmış, kapı yontularına koşut, Tuthaliya IV ile aynı kral adını taşıyan bir atasına, Maşat yazılı belgelerinden de izlediğimiz **Tuthaliya III(?)**'e ait bir kült steli olduğudur. Bu kralın ölü kültü de, bir olasılıkla Tuthaliya IV'ün saltanat yıllarında gerçekleştirilmiş olan büyük kült reformlarının programı içinde yeniden canlandırılmıştı. Bir Boğazköy mühür baskısı (SBo I no. 58=Beran 203) üzerinde görülen lejandda, yazılış itibariyle söz konusu stelin yazıtına koşut aynı düzenli kompozisyonu görüyoruz: sol tarafta LU GAL. GAL/**Büyük Kral** işaretleri, sağda HUR.SAG **Tu/dağ Tu (thaliya)**. Bu işaretlerin, yani kralın adının altındaki alanda iki çivi yazısı işaret "TI LUGAL-**Kral (için) Hayat**" dileği yer almaktadır. Mühürün çevresindeki çivi yazılı lejandda Büyük Kral unvanının ve özel adın son hecesi kalmıştır. Atalarının adını da öğrenemiyoruz. Mühürde **"kanatlı güneş"** kursunun olmaması ve çivi yazısıyla yazılmış dilek formülü bir arkaizmi belgelemektedir. Kanımızca bu mühür Yazılıkaya'nın kurucusu Tuthaliya IV'e ait değildir. Olası "kült steli"nde adı geçen Tuthaliya (III)'nın mührünün bir örneğidir. Bu görüşümüzü kanıtlayan mühür baskıları, son yılların **Maşat Höyük-Tapigga** kazılarında gün ışığına çıkarılmıştır. Maşat Höyük III. katta bulunmuş olan iki tabletin üzerinde Büyük Kral Tuthaliya'nın mühür baskısı bulunmaktadır (Özgüç [T] 1978, s. 13, Mşt. 75/10, Mşt. 75/39; Maşat mektuplarının tarihlenmesini saptayan kral mühür baskıları) ki, bunlardan birinde sol tarafta **Büyük Kral**içe'nin adı çok silik olmakla beraber, S. Alp tarafından çözülmüştür (Bell. XLIV, lev. I-II, res. 1, s. 56 vd.) ve altta çivi yazılı

202 *Boğazköy. Šuppiluliuma II stelinin bulunduğu Frig duvarının içindeki Hitit Hiyeroglif yazılı ortostat (stel ve yazıtlıtaş spoli malzeme).*

202

TI SAL.LUGAL işaretleri yer alır. Tabletin kenarına basılmış mühür baskısında ve stelin üzerindeki yazıtta aynı istifleme içinde "Büyük Kral Tuthaliya (HUR.SAG tu)" lejandı görülmektedir. Burada anımsadığımız üç yapıtta da Büyük Kral Tuthaliya'nın adının yazılış kompozisyonu, Yazılıkaya'dan bildiğimiz Tuthaliya IV'den tamamen ayrılmaktadır (krş. Y.K. res. 176). Maşat mühür baskısı ve Boğazköy steli üzerinde tanrı olarak, tanrısal başlıkla gösterilmiş olan **Büyük Kral Tuthaliya'nın, Šuppiluliuma I'in selefine ait olduğu** kanısındayız. Stel, kuşkusuz **"atalar kültü" ile ilintili; şapel/kutsal mekânı olan "Haus a"da dikilmiş bulunuyordu.**

1988 yılında Hattuša çalışmaları sırasında, Büyükkale'nin tam karşısındaki "Güney Kale"nin doğu yöndeki surlarının iç tarafı açılırken, biri HH yazıtlı, ötekisi rölyefli iki ortostat bloku gün ışığına çıkarılmıştır. Bunlardan ilk bulunanın üstündeki, tanrısal boynuzlu sivri başlığı ve önündeki HH lejandı ile betimlenen insan figürü son derece dikkat çekicidir (res. 200-202). HH şekiller **"Büyük Kral Šuppiluliuma"** adını vermektedir. Bitirilmemiş izlenimini veren betimde, ölmüş kralın başındaki boynuzlu külâhın ucundan sarkan bir sorguça benzer dikey kabartma, sırtta taşınan okdanlıktan çıkan bir oku da akla getirmektedir. Kralın sol elinde omuzladığı yayı ve sağ elindeki krallık simgesi, nervürlü tipik Hitit mızrağı, kısa eteğinin üstünde gösterilmiş, hilâl kabzalı kılıcı, sivri uçlu ayakkabıları, Büyük Hitit Krallık Çağı'nda çok iyi tanıdığımız Tanrı ikonografisini yansıtmaktadır. Yüzde ve bedende detaylar görülmüyor. Kılıcın etek üstünde gösterilmesi ve eteğin arka kısmının, önden daha uzun olması, Gâvurkalesi rölyeflerinin giysilerine benzemektedir. Detayların belli olmadığı yüzde, alınla birleşen, iri, uzun burun, dudaklar ve içeri çekik çene, kısa boyun farkedilmektedir. Profil başın genel biçemi, beden, giysiler ve silahlar, "tanrı olmuş Kral Tuthaliya'nın" rölyefinden biçem açısından çok farklıdır. Her ikisinin aynı zamanda yapılmış olduğunu sanmıyoruz. Biçem farklılığının çeşitli yontu ustaları veya farklı ekollerle açıklanması, burada savunulamaz kanısındayız. Tuthaliya (III) stelindeki rölyefin biçemi, özellikle yüzü, Acem Höyük fildişi eserlerinden başlayan, Dövlek heykelciği ve kapı sfenkslerinin başları, Kral Kapısı tanrısının yansıttığı yontu biçeminin de bir örneğini temsil etmektedir. Yukarda değindiğimiz gibi, Tuthaliya steli, Šuppiluliuma stelinden evvelki dönemin ürünüdür (bk. s. 194). Šuppiluliuma kabartması üzerindeki kralın adının yazılışı, grafik düzeniyle dikkati çekmektedir: kralın üç işaretten oluşan adı, sağ tarafta "Büyük Kral" (L. 18) işaretleriyle, sol tarafta ise krallığın simgesi "mızrak ucu" ile sınırlandırılmıştır. Böylece asimetrik bir *cadicula* oluşturulmuştur. Söz konusu rölyef, Büyük Hitit Krallığı'nın gerçek kurucusu Büyük Kral Šuppiluliuma (I)'in tanrılaştırılmış "Ölü steli" olamaz mı? *Frig suru* içinde *spoli* olarak kullanılmış olan, yukarda adı geçen bu blokların hemen yanında, özenli taşlardan kurulmuş tek odalı yapı, $^{É}NA_4$=taş ev, mozole/türbe -olası kralın ölü kültüyle bağlantılı yeraltı yolu veya pasajı- ortostatlarındaki yazıtlarda adı geçen ad ve unvanlara göre "Büyük Kral, Kahraman Šuppiluliuma"nın, Šuppiluliuma II olduğu anlaşılmıştır. Taş evin, mozolenin arka duvarındaki ikinci taş blokun yüzeyindeki rölyef (yük. 1.30 m.), başında güneş kursu bulunan, tören giysili kral (?), sol elinde *lituus*, sağ elinde ise hayat/TI (Mısırlılarda *anh*) simgesini (L. 369) tutmaktadır.. Burada da tanrılaştırılmış kral, yani ölümden sonraki haliyle gösterilmiştir. Bu rölyef betimde, Büyük Kral Šuppiluliuma II, ^{D}UTU TI= Hayatın Güneş Tanrısı ile eşdeğer gösterilmiş olabilir; mezar odası, büyük olasılıkla bu krala aittir ve sağlığında yaptırmış olduğu bu yapı veya yeraltına giden kült yolu, atası, aynı adı taşıdığı Šuppiluliuma I'in "ölü kült" yeri olarak da kullanılıyor, kutsanıyordu. Olasılıklara, yazıtların okunması ve süregelen kazıların sonuçları kesin yanıt verecektir kanısındayız.

Burada kısaca değindiğimiz bu yapının en yakın benzeri, daha önceleri bir mezar odası olabileceği ileri sürülmüş olan Gâvurkalesi yapısıdır (res. 188-189). Bu yapı aynı biçimde, fakat bindirme tekniğinde inşa edilmiştir. Güney Kalesi, mezar oda-

sındaki elinde **"TI-hayat" işareti** tutan ölmüş, tanrı **olmuş kral veya Güneş Tanrısı figürü**, Karkamiş, altın ve lapis lazuli'den yapılmış çok küçük figürinler arasında bir örnekte ve **Kuzey Suriye, Ugarit ve Emar (Meskene) silindir mühürlerinde görülmektedir.** Daha çok Anadolu dışındaki kültür malzemesinde belgelenen "^{D}UTU TI=Hayatın Güneş Tanrısı"nın çivi yazılı belgelerde de dile getirilmesi gerekmektedir.

Steller bölümüne son verirken, **Tuthaliya IV**'e ait yazılı steli de anımsıyoruz. Bunlardan birincisi, aşağı yukarı 50 yıl önce, **Büyükkale "C"** yapısının, 2 numaralı odasının batı duvarının önünde bir çukur içinde bulunmuştur. Kuşkusuz, asıl bulunduğu yer burası değildi. Büyük olasılıkla, bu taşa gereksinme duymayan, Büyükkale'yi yeniden kuran Frigler tarafından buraya konulmuştu. Üst ve alt kısmı tamamen tahrip edilmiş kalker stelin (yük. 1,10 m.) yazılı önyüzü çok bozulmuş HH yazıtı içermektedir. Kabartma olarak işlenen yazıt Büyük Kral Tuthaliya'nın (IV) genealojisini vermektedir: *"Büyük Kral Tabarna Tuthaliya, Büyük Kral, Kahraman Hattušili oğlu, X...'in* (burada ad kırıktır) *torunu"* sözcükleri okunmaktadır. H. Otten, yıllarca evvel kral kartuşunun yazılış düzeninden, Yazılıkaya'daki Büyük Kral'a ait olduğunu, yani Tuthaliya IV'ün bir stelinin varlığını kanıtlamıştı. Büyük olasılıkla bu kral, Büyükkale'deki yeni yapımlardan sonra bu steli diktirerek, saray mensuplarına yapı işlevlerini anımsatıyordu.. Büyükkale yapılarının (özellikle C kompleksi B. K. IIIc-a) tarihlendirilmesi için en geçerli kanıt Tuthaliya IV steli olmuştur (res. için bk. Neve 1971, res. 1).

İkinci HH yazıtlı stel, bundan birkaç yıl evvel, Yukarı Şehir'de ortaya çıkarılan Bizans kilisesinin (M.S. 10-11. yy.) duvarında, *spoli* malzemesi arasında bulunmuştur. Tuthaliya IV'ün bu steli, çok daha iyi durumda olup, HH yazıt açıkça okunmaktadır (res. için bk. Neve 1986, s. 249, res. 23). Stelin üst kısmında kanatları yukarı kalkık bir güneş kursu, yazıtın çizimini sınırlamaktadır. Bunun tam altında kralın adı, dekoratif ve anlamlı bir mesajla düzenlenmiş ve HH yazıt rölyef çizilmiştir: "DAĞ Tu" işaretlerinin üstünde her iki yanda profilden, aslan/leopar protomları dikkati üzerlerine toplamaktadır. Bu istifleme ve aslanların biçemi, Yazılıkaya Kılıç-Tanrı no. 82 betimindeki başın altındaki aslan protomlarına paraleldir. Yazıtta genealojisini gördüğümüz **Kral Tuthaliya/dağ tanrısı** adı; kralın koruyucu tanrısı **Šarrumma/dağ tanrısı** ve onun **kutsal hayvanı aslan veya leopar** protomlarıyla bütünleşiyordu. Yazılıkaya'da gördüğümüz **"sarılma sahnesinin"** grafik ifadesini burada kralın adında buluyoruz. Böyle ustalıklı ve estetik bir düzenleme içinde verilen kralın **adıyla, Koruyucu Tanrısı Šarrumma**'nın varlığı, steli görenlere, okuyanlara duyurulmuş oluyordu. Bu stel, kuşkusuz, Hitit sanatında mühürlerden sonra yazılı kompozisyonların en başarılı örneğini oluşturmaktadır. Yukarı Şehir'deki dinsel ve yönetsel işlevlerinin bir kanıtı, Hitit halkına sunulan, çağının bir tür afişi niteliğini taşıdığı kanısındayız. Kralsal yazıt şöyledir: *"Büyük Kral, Tabarna Tuthaliya, Büyük Kral, Kahraman Hattušili oğlu, Muršili Büyük Kral, Kahraman torunu, TUI...".* Adını aldığı atasını da anımsamıştır, bu kısımda stel kırıktır.

Bu yazıtta unvanların yazılmış olduğu kısım kırık olmasına karşın, Tuthaliya IV'ün söz konusu atası, yukarda adı geçen **"Haus a-a Evi"**nde bulunan **mezar steli** üzerindeki **Tuthaliya** olmalıdır. Maşat mühürlerinde de adını bulduğumuz Tuthaliya (III ?), yine bir Maşat mühür baskısında Šuppiluliuma (I)'nın babası olarak geçmektedir (Mşt. 76/15). Her iki stelde de Šuppiluliuma'nın adının atlanması ve onun yerinde **Tuthaliya** adının verilmesi çok dikkat çekicidir.

Konumuzu aşan bir soruna burada değinmek istedik. Son yıllarda Boğazköy, Yukarı Şehir'de gün ışığına çıkarılan yazılı belgeler ve çok zengin gliptik malzemesi yayınlandıktan sonra, görüşler ve öneriler kanıtlanacaktır.

Mühürcülük/ Gliptik Sanatı

Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin kral, kraliçe, kral çocuklarının ve saray memurlarının mühürleri, gliptik sanatında, M.Ö. 1400'den itibaren yeni görsel motiflerin uygulandığı, fonksiyonel olduğu kadar estetiği de öngören yeni bir sanat akımını oluşturur. Bu dönemde halktan kişilere ait kadın ve erkek mühürlerinin varlığı, son onbeş yılın kazı buluntuları sayesinde gün ışığına çıkmıştır. Hitit mühür sanatında, yaklaşık beşyüz yıllık bir dönemdeki -Eski Hitit Çağı'ndan Büyük Krallığın yıkılışına kadar- gelişmeleri izlemek mümkündür.

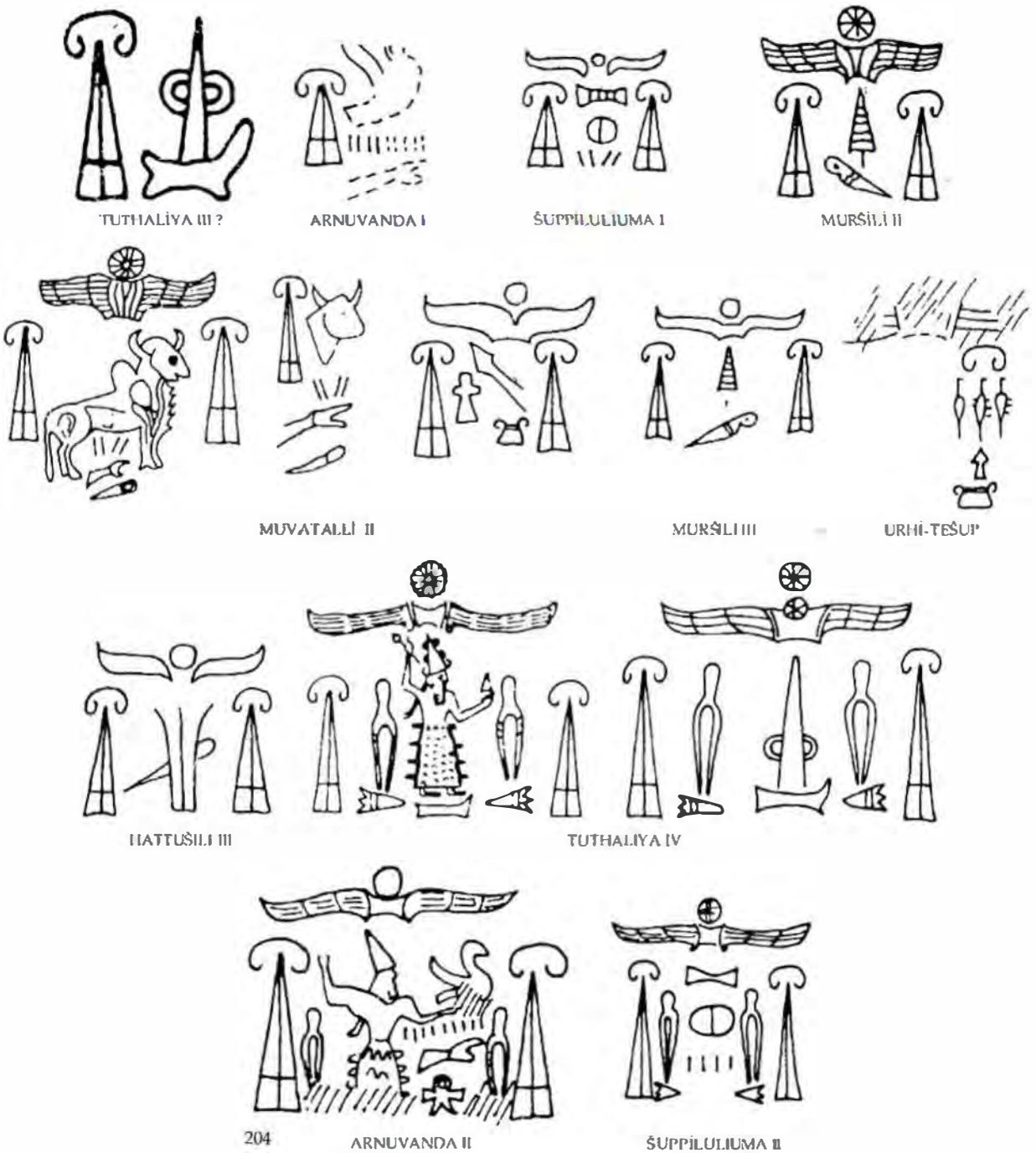
203 *Boğazköy. Büyük Kral Muvatalli ve koruyucu tanrısı (=Göksyüzünün Büyük Fırtına Tanrısı). mühür baskısı. Ankara. Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

203

Büyük Hitit Krallığı'na vasal/tâbi Kargamiš ve Halpa (Halep) Krallığı, Emar (Mesekene)'de ve Orta Anadolu Hitit ülkesinde de birkaç istisna dışında damga mühürler kullanılmıştır. Eski Hitit döneminde olduğu gibi, kral ve kraliçelere ait mühür matrisleri ele geçmediğinden (tek örnek Ugarit sarayında bulunmuş olan Kral Muršili (II) matris res. 206), bunları tabletler ve kil bullalar üzerindeki baskılardan tanımaktayız.

Büyük krallardan Muršili II'ye ait steatit bir mühür matrisi Ugarit kazılarında gün ışığına çıkarılan sarayın arşivinde bulunmuştur. Bu matris, kralın adına resmî belgeleri düzenleyen yüksek memurlar tarafından kullanılmış bir örnek olarak algılanmalıdır. Tabletlerden, özellikle mahkeme tutanaklarından, protokollerden, "kralın mührünün" söz edilmektedir (bk. Werner 1967, s. 38-39). Anımsanan yazıtlarda bu mührün çalınması, dava konusunu oluşturmaktadır. Kuşkusuz, büyük kralların ve kraliçelerin mühürleri değerli madenden yapılıyordu. Damgalara göre 1,5 ile 7,5 sm. çapındaydılar. Yuvarlak orta alanda HH işaretleriyle adları, unvanları, çeşitli betimler ve simgeler bulunuyordu. Birden üçe kadar çizilen dış çemberde ise, büyük kralın soyağacı (şeceresi) ile ilgili bilgi veriliyordu. Bu çemberlerde kraliçeleri'n adları da yer almaktadır.

Boğazköy baskıları sayesinde, Büyük Kral Šuppiluliuma I'den itibaren saraya ait resmî mühür malzemesi çok iyi izlenebilmekte-



204

204 *Hitit Büyük Kral adları. Mühürler üzerinde HH ile yazılmış ad ve unvan lejandlarının çizimi.*

205 *Tarsus. Büyük Kraliçe Puduhepa'nın mühür baskısı. Adana, Arkeoloji Müzesi.*

206 *Ugarit (Raş Şamra-Lazkiye). Büyük Kral Muršili II'nin steatit mühür matrisi. Şam, Millî Müze.*

dir. Maşat Höyük kazılarının mühür malzemesi de, adı geçen kraldan evvelki Tuthaliya (III ?) dönemine yeni katkılarda bulunmaktadır.

Müzelerimizde Hititler'e ait mühürlerin çok zengin olduğu söylenemez. Ünlü **Borowski (Toronto-Kanada)** koleksiyonunun maden mühürleri, ülkemizden, kaçak yollardan satın alınmıştır. Bu koleksiyonun bronz mühürlerinin çoğu, yüksek tabakadan kişilere ait olup, Büyük Hitit Krallığı'nın erken evresine,

205

M.Ö. 14. yy.'a tarihlenmektedir (Borowski koleksiyonu M. Poetto tarafından yayınlanmıştır. bk. Poetto 1985).

Çivi yazılı belgelerden mühürlerin değerli madenlerden, en çok bronz, altın, gümüş ve demirden de yapıldığını öğrenmekteyiz (tabletlerde mühür: Sümerce ^{NA_4} KIŠIB, Akkadça *kunukku(m)*, Hititçe **šiyatar-**, sözcükleriyle ifade edilmiştir). Ayrıca maden olarak, mühür malzemesinin **majik/tılsım** gücünün de algılandığı belirgindir (bk. Haas 1982, s. 176 vd.).

20. yy.'ın başlarında Konya'dan satın alınan altından, halka biçiminde yüzük mühür Ashmolean Müzesi'ndedir. Adı HH yazılmış bir prense aittir. Bu mühür adını ilk kez S. Alp "GAL. URMAH=Büyük Aslan" olarak okumuştur. Karşılıklı düzenlenmiş, adı oluşturan HH işaretlerinin ortasında, iki başlı aslan-sfenks üzerinde, ayakta duran İştar/Šauša=Savaş Tanrıçası niteliğiyle betimlenmiştir. İkonografik ve stilistik açıdan mühür (Yazılıkaya Šauša rölyefine koşut) M.Ö. 13. yy.'ın ortalarına işaret etmektedir (res. için bk. Akurgal 1961, 52 [üst]). Borowski koleksiyonunun gümüş ve bronz mühürleri arasında yüzük mühürler de vardır ve Büyük Hitit Krallık Çağı'nda kullanılmış olan maden mühür tipleri hakkında da bilgi vermektedirler (res. 218 A-B).

206

Bu çağın yeni mühür tipi, büyük kralların **aedicula** mühürleridir. Eski Kral-

lık Çağı'nın kral mühürlerinin ortasındaki rosas kaldırılmış, aynı yerde üstte kanatlı güneş kursu ve altında HH işaretleriyle kralın adı ve bunun her iki yanında da Büyük Kral işareti yer almıştır. Mühürün çemberlerle ayrılmış dış çevresinde kralın adı ve soyağacı çivi yazısıyla belirtilmektedir (res. 204, 207-208).

M.Ö. 14. yy.'dan itibaren, Büyük Kral mühürlerinde, bir evvelki çağa nazaran, büyük çeşitlemeler gözlenir. Mühür alanının ortasında kralın adının yazıldığı orta yerin üstünde kanatlı güneş kursu görülür. Kralın unvanlarından en başta "^{D}UTU^{Si}-Güneşim" yer almakta olduğu anlaşılıyor. Kanatlı güneş kursu, ilk kez *Büyük Kral Arnuvanda* ve *Büyük Kraliçe Aśmunikal*'ın bir mühür baskı-

207

208

207 *Boğazköy. Büyük Kral Hattuśili III ve Büyük Kraliçe Puduhepa'nın mühür baskısı. Boğazköy Müzesi.*

208 *Büyük Kral Hattuśili III ve Büyük Kraliçe Puduhepa'nın mühür baskısının çizimi.*

sında farkedilir (SBo I no. 60, Beran no.162). Mühür yüzünün çevresinde, kralın adı ve ataları çivi yazısıyla belirtiliyordu. Aedicula mühürleri adı verilen bu formda, çift rosaslı güneş kursu Muršili II zamanında da görülür (SBo I, no. 36). Aedicula mühür tipinin kullanıldığı Šuppiluliuma I ve Muršili II'nin krallık döneminden sonra, Muvatalli çağında yeni bir istifleme mühür alanında dikkati çeker. Üstte güneş kursu yoktur. Adı geçen kralın mühürlerinde, orta alanda kralın ve Koruyucu Tanrısı'nın figürlerine yer verilmiştir. Koruyucu Tanrı, kralı omuzlarından kucaklamış, onun dua pozisyonundaki yukarı kalkık kolunu bileğinden tutmuş şekilde betimlenmiştir. Büyük taş rölyef sanatında ise, bu tarz "sarılma" sahnesi çok daha geç, Yazılıkaya'da B odasında Tuthaliya IV rölyefinde gözlenmektedir. Büyük Kral Muvatalli'nin adı geçen mühürlerinde HH yazılar, kralın ve tanrının adları, figürlerin iki yanına yerleştirilmiştir. Ve bu lejandlarda kralın iki adı, hükümdar olduğu zaman kullandığı kralsal adı Mu(ua)-ta-li ve doğumda verilmiş Hurri adı Ari-Teśub-ba bildirilmektedir (res. 203 ve SBo I, no. 38-41). Büyük Kral Muvatalli'nin, başka bir mühür baskısı aedicula tipinde düzenlenmiş, ortada üstte kanatlı güneş kursu, altında boğa betimiyle başlayan kral adının HH şekilleri ve her iki yanda "büyük kral" işaretleri yer alır (res. SBo II, no. 1). Anımsadığımız diğer mühürlerde görüldüğü

gibi, bunlarda da çevre çemberinde çivi yazılı lejand yer almaktadır. Muvatalli mühürleri, krallığın ne denli dine bağlı olduğu, Hitit ülkesinin kral tarafından "tanrı adına" yöneltildiğini de, Hitit kralı ile Koruyucu Tanrısı'nın beraber temsil edilmeleriyle, söz konusu mühür resimleriyle vurgulanmış olmaktadır. Olası bu tür mühürlerde, Hitit krallarının kudret propagandasının bir çeşit ifadeleridir.

209

210

211

Šuppiluliuma I'den itibaren Büyük Hitit Krallık mühürcülüğü ayrıntılarıyla izlenmektedir. Kralın baş unvanı "^{D}UTU^{ŠI}-Güneşim" kanatlı güneş kursu ile ifade edilmektedir. Bazen bu kurs, rosas biçiminde ve çift olarak gösterilmiştir. Šuppiluliuma I'in son eşine ait ortak bir mühür üzerinde, büyük kraliçenin adı **MAL-NI**-gala okunmakta, büyük kralın adının bulunduğu sağ kısım kırıktır. Mühürde **çift güneş kursu** son derece belirgindir (SBo I, no. 36). Kralın adı **Muršili III/Urhi-Tešup** olmalıdır, onun mühürlerinde de çift kurs görülmektedir (krş. SBo I, no. 36).

Daha sonra ele alacağımız Tuthaliya IV'ün yeni bir biçem sunan mühürlerinde de **çift kurslu kanatlı güneşi** izliyoruz (krş. SBo I, no52, 53, 56). Büyük Kral Tuthaliya IV ve onu izleyen Hitit kralları döneminde, kral mühürlerinde büyük kral işaretleri ile kralların adları arasına, Tabarna anlamına gelen üstüste iki **HH** işareti eklenmiştir (L. 68, L. 90, bk. res. 216; SBo I, no. 52-57, 63-64, 3-4). Tuthaliya IV'ün bazı mühürlerinde (Ugarit kökenli, res. 204, 216), tanrı betimleri, büyük

209 Ugarit (Ras Şamra-Lazkiye). Kargamiš kralı İni-Tešup'un mühür baskısı. Şam, Milli Müze.

210 Boğazköy. Büyük Kral Muršili II ve kraliçenin mühür baskısı.

211 Mira kralı Tarkuuuva'nın mühür baskısı. Baltimore, The Walters Art Gallery (buluntu yeri belli değil).

212 *Kireçtaşından mercek biçimli mühür (Dinçol 12A). Yay taşıyan tanrısal erkek figürü önünde sahibinin adı ve unvanı. Adana, Arkeoloji Müzesi.*

213 *Aynı mührün arka yüzü (Dinçol no 12B). Büyük yazılmış HH ile sahibinin adı ve unvanı: Kukana arabac.*

plastik sanatta rastladığımız gibi, büyük bir beceri ve istifleme kavramı içinde yerleştirilmiştir. Bu krala ait Ugarit (Ras Šamra) liman şehrindeki kazılarda gün ışığına çıkarılmış bir mühür baskısında, çift güneşli kanatlı güneş kursunun altında ortada yazılar, kralın adları Hititçe ve Hurrice; yanlarda tanrı figürleri yer almaktadır. Bunlardan biri de sağdaki "**sarılma**" sahnesidir. Solda, Güneş Tanrıçası betimi dikkati çeker (res. 216). Son Hitit kralı Šuppiluliuma

212

213

214

215

214 *Silindirik başlı, aslan pençesi biçimli üç ayaklı gümüş alaşımlı mühür (Dinçol no. 4). İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

215 *Res. 214'teki mührün yuvarlak baskı alanı, kenarda bezekli çember, ortada HH ile sahibinin adı, unvanı: Ya+ra+ya çoban (veya zanaatkârların başı).*

(II)'ye ait mühür baskıları da **aedicula** tipinde mühürleri göstermektedir (bk. res. 204).

Hitit kraliçelerinin de bağımsız mühürleri vardır. Bu mühürlerde de yuvarlak alanın üst kısmında kanatlı güneş kursu, adeta kralsal bir arma gibi yer almaktadır. Egemen kral ve kraliçenin baş unvanı olarak kullanılmış olmalıdır.

Büyük kraliçe unvanı, HH yazısıyla, bir volüt (büyük işareti L. 96) ve bir kadın başından (L. 40) oluşmaktadır ve mühür alanının her iki yanına yerleştirilmiştir. Kraliçenin adının işaretleri ise, ortada, yukardan aşağıya yazılmaktadır (res. 205). Hitit krallarının, kraliçelerle ortak mühürleri vardır. Örneğin, **Šuppiluliuma I** çağından sonra, bu tür mühürlerde, güneş kursunun altında solda büyük kraliçe işareti, sağda büyük kral işaretleri görülür; orta alanda ise yukardan aşağıya sıralanmış HH işaretleriyle sağda kralın adı, solda kraliçenin adı yer almıştır (res. için bk. SBO I, no. 30A, 34, 37). **Maşat**'ta bulunmuş olan bir kral mühründe de kraliçenin adı sol tarafta, sağda Büyük Kral **Tuthaliya** (III ?) adı bulunmaktadır. Bu mührde, kanatlı güneş kursu yoktur (Mşt. 75/10). Bu mühür, **Šuppiluliuma** I'den evvel saltanat süren olası babası, yazıtlarda **Tuthaliya** olarak anımsanan krala aittir. Böylece en erken kralsal ortak mühürlerden biri olmaktadır (bk. Bell. XLIV, res. 1, lev. I).

216

Büyük Kral **Hattušili**'nin Kraliçe **Puduhepa** ile ortak mühürleri Hattuša ve Ugarit'te bulunmuştur. Bu buluntular ilk kez Hitit başkentinde bulunmuş ve biçem açısından öteki Büyük Kral mühürlerinden farklı olduğu gözlenmiştir. Yuvarlak mühür alanının üst kısmında ortada bulunan kanatlı 'Güneş Kursu' örgesinde, çiçek gibi bir betimleme, iki kanadın arasında serbest durmaktadır. Mühürlerin yazıları ve şekilleri plastik bir izlenim vermektedir. Özellikle Büyük Kraliçe'yi ifade eden işaretlerde çok iyi görülmektedir (L. 16). HH yazıyı oluşturan, başında *völüt* (=büyük) bulunan kadın başında bu işleniş çok iyi belli olmaktadır. Kadın başında küçük ayrıntılar özenle işlenmiştir (res. 207-208).

Kraliçe **Puduhepa**'nın üç tane kendine ait mühür baskısı, **Tarsus, Ugarit** ve son yıllarda Hitit başkenti **Hattuša**'da gün ışığına çıkarılmıştır (res. Bittel ve başk. 1975, s. 49, no. 3). Kralla ortak mühürlerindeki bu plastik biçem, bu mühürlerde çok iyi gözlenmektedir. Puduhepa'nın kendine ait mühürlerinde şekil ve yazı kompozisyonu simetrik-dekoratif düzenlenmiş, mühür matrisinin yüzeyine derin kazılarak, *bulla*'larda, başka deyimle kil çamur üzerine basılmış örneklerde, göze çarpan plastik biçem oluşturulmuştur. Büyük Kral'la ortak mühürlerde, kraliçenin unvanı ve adı Güneş Kursu'nun sol veya sağ tarafında yer almaktadır. Bu mühür baskılarında "Büyük Kraliçe"yi oluşturan HH işaretler, karşısındaki "Büyük Kral"ın adından ayrı ve kapalı bir kompozisyon olarak gözlenmektedir (bk. res. 207, 208).

Olağanüstü bir kompozisyon ve plastik biçem gösteren Ugarit kazılarında gün ışığına çıkarılmış bir kral mühür baskısı, **Puduhepa**'nın oğlu **Tuthaliya** (IV)'ya aittir (res. 216). Bu mühür baskısının çevresindeki çivi yazısı lejandda kralın genealojisi (soyağacı) verilirken *"Hattušili ve Puduhepa'nın oğlu"* olduğu özellikle ifade edilmiştir, Büyük Kral mühürleri arasında *"ana"* adının anım-

216 Ugarit (Ras Şamra-Lazkiye). Büyük Kral Tuthaliya IV'ün bir tablet üzerindeki mühür baskısı. Şam, Millî Müze.

217

217 *Ölçer Mühürü. Saray memuru bir içki sunucusuna ait mühür baskısı. Cüneyt Ölçer Koleksiyonu.*

sandığı tek bir örnektir. Ayrıca oğlu Tuthaliya (IV)'nın bir kraliçe adıyla düzenlenmiş ortak mühürlerini henüz bilmiyoruz.

Kraliçe Puduhepa'nın bağımsız bir mühürünün varlığı da, Kadeš Antlaşması'nın Hititler'in esas nüshası *"Gümüş Levha"*nın bir yüzünde bulunduğunu, Mısır kaynakları bildirmektedir. Bu belgeler, özellikle kraliçelerin bağımsız mühürleri, Hitit kraliçelerinin, krallara eşit mevkini ve kraliçelik kurumunun bağımsızlığını dile getiren belgelerdir (bu konu için bk. Darga, 1984, s. 46 vd.).

Saray memurları, yazıcılar (bk. SBo II, no. 16, 26-28, 30, 31), bunların birçoğu da mühürlerinde ayrıca *"kral oğlu/prens"* unvanıyla gösterilmiştir. Soylu kişiler, saray memurları, rahipler daha çok süslü maden mühürler kullanılıyorlardı (res. 214, 215, 218 A-B, 219 A-B). Halktan erkek ve kadınların mühürleri ise basit, lentoid/mercek şeklinde taştan yapılmış mühürlerdir. Bazen bunların bir

yüzünde erkek adı, bir yüzünde kadın adı bulunmaktadır (res. Bittel ve başk. 1975, no. 37, 38).

Tek kadın adlarını içeren yüzük biçimi ve lentoid/mercek tipi mühürlerin varlığı, bir kez daha, Hitit toplumunda kadının önemsenen yerinin kanıtlarını oluşturmaktadır. Hitit kültür etkilerinin altında kalmış olan Ugarit ve Meskene/Emar'da gün ışığına çıkarılan silindir ve damga mühür baskıları üzerinde de Hitit kadın adları bulunmuştur (krş. RS 17.319 damga mühür ve res. Emar: kadın/hanım Watti).

218 B

218 A

Kral mühürleri dışında.ki yüksek memurların ve halk sınıflarına ait mühürlerde de, gliptik sanatının üstün niteliklerine örnek olan, değerli madenlerden yüzük veya yırtıcı kuş, aslan ayağı biçiminde madenden sapları olan damga mühürlerde ele geçmiştir. Bu mühürlerde esas, ortadaki mühür alanı, bezekli bir çember ile sınırlandırılmıştır. Bezek olarak örgü bandları, ip motifi, zikzak çelenkleri, yuvarlak diziler, nar dizileri, HH işaretleri, *Ti-ha-yat* işaretleri, üçgen dizileri ve beş kollu yıldızlar, rosaslar işlenmiştir. Büyük Krallık Çağı başlarına tarihlenen mühürlerde, kenar çerçevesinde daha çok figürlere, hayvan ve kutsal bitki motiflerine, fantastik yaratıklara, din ve mitolojik konuları simgeleyen betimlere yer verilmiştir. Bütün Hitit gliptik malzemesi, sanat tarihi yönünden ele alınması gereken, Hitit el sanatları dalının üstün gelişkenliğini belgeleyen son derece değerli tanıklardır.

219 A

219 B

218A Gümüş ve bronz yüzük mühür. Yüksek sınıftan bir rahibeye ait. Borowski koleksiyonu (Borowski no. 26. buluntu yeri belli değil).

218B Ayın mührün yuvarlak baskı alanı. Kenarda çember içinde HH lejand. Ortada HH ile rahibenin adı ve unvanı (Borowski no. 26a).

219A Gümüş yarım küre (hemisferoid) biçimli madeu halka saplı mühür. Borowski koleksiyonu (Borowski no 16).

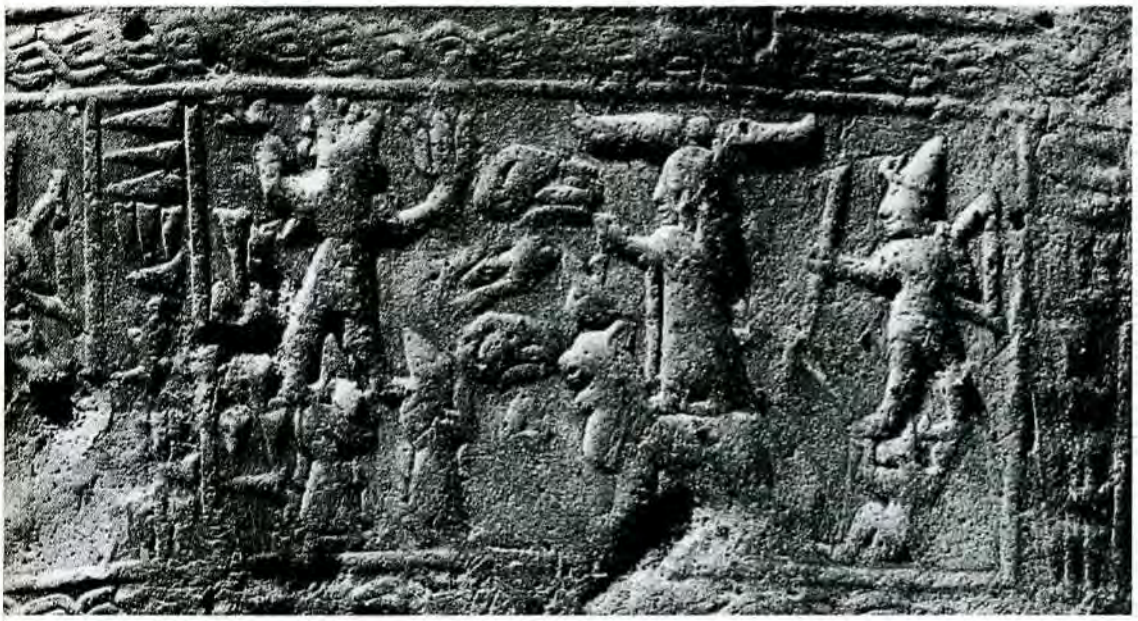
219B Ayın mührün disk biçimli baskı alanı. Rosas ve floral bezekler. Ortada HH ile salıibinin adı (Borowski no. 16b).

C. Ölçer koleksiyonuna ait, kilden bir kapatma üzerindeki HH mühür adı, olası içki sunucu unvanında (L. 354=gaga ağızlı testi) yüksek bir saray memuruna aittir. Bu kişinin adı *Malaziti* veya *Manaziti* ses değerini vermektedir (Ölçer mührü tarafımızdan C. Ölçer anısına sunulan "Anma Kitabı"nda ayrıntılarıyla yayına girecektir. res. 217).

Son yirmi yılın en ilgi çekici mühür buluntuları, Korucutepe kazılarının bulla'larıdır. Burada, İšuva Krallığı'nın merkezinde, başkent Boğazköy tipinde mühürlerin ve de kral mühürlerinin varlığı anlaşılmıştır. Kral ve kraliçe adını içeren ortak kral mühürlerinin, yalnız Hitit krallarına özgü olmadığını, Keban-Korucutepe kazılarının kral mühür baskıları göstermektedir. Hurri kökenli, yerel bir kral olan İšuva kralı Ari-Šarrumma ve kral kızı Gilušhepa'nın mühürleri ilginçtir, başkent geleneğine uyulmuştur (res. için bk. Güterbock 1973, lev. 3 2 A-B). HH işaretleri açısından da en büyük kazanç, yıllardan beri tanınan, fa-

kat anlamı saptanamayan L. 79 -oval işaretlerinin, Güterbock tarafından "kadın" ideogramı ve lologramı olarak okunmasıdır (bk. Güterbock 1973, s. 12). Bu buluştan sonra da "kral kızı/prenses" (L. 46) işareti de okunabilmektedir. Böylece "kraliçe" (L. 15-16) işaretinden farklı "oval" (L. 79) işareti kadın okunduktan sonra, yüksek sınıftan kadınların (res. 218 A-B) ve halk kadının mühürleri tanılanmıştır. Bazı mühürlerin de bir yüzünde erkeğin adı, öteki yüzünde ise kadının adı yer almaktadır; bunlar olası çiftlere ait mühürlerdir (Bittel ve başk. 1975, no. 37, 38, Tarsus no. 43, Oxford no. 15, Kennedy [RHA 65/1959], no. 10, 28, Dinçol-Dinçol, no. 7 [Ankara], 10).

Orta Anadolu'da birkaç istisna dışında, damga mühür kullanılmıştır. Büyük Hitit Krallığı'na vasal/tâbi Kargamiš, Halap Krallığı'na ait silindir mühür baskıları ve Emar-Meskene kazılarında silindir mühürlerden oluşan zengin buluntular gün ışığına çıkarılmıştır (res. 221-222).



220

220 *Uşarit (Ras Şamra-Lazkiye). Bir tablet üzerinde silindir mühür baskısı. Fırtına Tanrısı (solda) ve Güneş Tanrısı (sağda) betimlerinin arasında sahibinin HH ile yazılmış adı: Ma-na-ma-su. Şam, Millî Müze.*

Hitit başkentinin Güney/Yukarı Şehir alanında son yıllarda yapılan kazılarda zengin mimarlık buluntularının yanında son derece ilginç gliptik buluntuları, zengin bir bulla koleksiyonu elde edilmiştir. Bunların arasında 21 no.lu evde bulunan aslan ayaklı ve bitki motifleriyle bezenmiş bir mühür ve Büyük Kral Muršili II ve Büyük Kraliçe Tavananna III'e ait ortak mühür baskısını içeren bulla dikkatleri çekmektedir (res. bk. Neve 1986, s. 234 ve res. 7).

Yine Güney Şehir'de, 26 no.lu tapınakta zengin bir bulla koleksiyonu elde edilmiştir. Bunların çoğunluğu farklı mühürlerin baskısı olmasına karşın, *Tarhu(n)tami* adlı kişinin mühür baskıları olduğunu HH lejandları göstermektedir. Bu kişinin yüksek bir devlet memuru olduğunu mühür lejandı içinde yer alan unvanı/sanı L. 289=QARTAPPU arabacı işareti belli etmektedir (bildiğimize göre bu ad, Laroche NH listesinde belgelenmemiştir). Bulla'lar, tapınağın depo, mahzen odalarının zemini üzerinde bulunmuştur ve böylece bu mekânların bir tür özel arşivi oluşturmuş oldukları kanıtlanmış olmaktadır.

Güney Şehir tapınaklarının özel arşivlerinden gün ışığına çıkarılan mühür baskıları ve bulla'ların Hitit gliptik sanatına katkıları son yılların en özgün tarihsel verileri olarak algılanmaktadır (bk. Neve 1986, s. 234, res. 8).

Güney Şehir'de yıllardan beri bilinen Tapınak III'de yeniden başlatılan kazılar, yazılı belgeleri ve zengin olduğu kadar ilgi çekici bir bullalar koleksiyonunu gün ışığına sunmuştur. Bu koleksiyon 16 mühürlü parça ve 24 fragmentten oluşmaktadır. Yoğun bir yangın geçirdikleri anlaşılan kilden kapatmaların alt yüzlerindeki baskı izleri, tahta ve saptan örme sandık ve kutuların mühürlenmesinde kullamldıklarını akla getirmektedir. Kapı kilitleri üzerine de uygulan-

mış oldukları olasıdır. Yazılı belgelerden (CTH 261A) şehir ve saray kapılarının gece vakti kapatılıp, sürgüleri üzerine mühür uygulandığını bilmekteyiz. Hitit başkentindeki uzmanların ilk araştırmalarının sonucu, okunan bu mühürlerde "Büyük Krallar"ın adlarının yazılmış olmalarıdır. Bunlar arasında, bilinen Büyük Kral adlarının dışında, şimdiye kadar bilinmeyen kişilerin adlarına da rastlanılmış ve bu adların "Büyük Kral" unvanı/sanıyla anımsandığı ortaya çıkmıştır. Bu kil baskıların üzerinde "Malta haçı" biçimli, beş bölümden oluşan mühür baskılarına rastlanmıştır. Bu mühürlerin ortasında, bir yuvarlak alan ve yanlarda dört tane trapez biçiminde alan yer almaktadır. Bu mühür baskılarında on tane Büyük Kral'ın ismi geçmektedir. Kral isimleri HH yazısıyla yazılmıştır. Hitit hanedanının bilinen Büyük Kral adlarının yanında ilk kez belgelenen kral isimleri dikkati çekmektedir. Yazılışlarındaki düzenlemeye göre Hitit Büyük Krallık Dönemi'nin kralları genealojik bir sıralamaya göre yazılmışlardır. Bilinmeyen iki büyük kralın kimler olduğu henüz saptanamamıştır. Bu son mühür buluntularının ışığı altında yapılacak incelemeler Hitit tarihine yeni bilgiler getirecek ve bildiğimiz Hitit Krallığı'nın süreci değişecektir.

Tapınak III'de ortaya çıkarılmış olan ve ikinci bir grubu oluşturan mühür baskıları biçimlerinden çok, içerdikleri kral adları ile dikkati çekerler. Yuvarlak ve tek bir mühür alanı açık bir şekilde Tuthaliya IV'dan itibaren kullanılmış oldukları kanıtlanmış Büyük Kral mühürleri tipine koşutturlar. Tek fark, orta kısmı çevreleyen çivi yazısı lejand yerinde, iki çizgiyle belirlenen boş bir bandın bulunmasıdır. Bu mühürde, kralın simgesi kanatlı güneş kursunun altında sağa bakan bir geyik (L. 102) ve ayak işaretinden (L. 90) oluşan kral adı görülmektedir. Boğazköy filologları tarafından *Kurunta* olarak okunan bu ad, şimdiye kadar bilinen Hitit Büyük Kralları arasında temsil edilmemektedir (res. için bk. Neve, KASTOP IX/1, res. 20). H. Otten'a göre bu kral, 1986 yılında bulunmuş olan bronz tabletteki antlaşmada anımsanan *Tarhuntašša Kralı* ile aynıdır. Bu mühür baskısında dikkati çeken *Kurunta* adlı kişinin kendisini *"Büyük Kral, L/Tabarna"* olarak tanımlaması ve bu sanlarla Hitit Kral ailesine ait olduğunu ifade etmesidir. Bu ad, Tapınak I ve Büyükkale'de bulunmuş olan bazı mühür baskılarında *"Prens/Kral oğlu"* (L. 46) unvanı ile belgelenmektedir (SBo II, no. 5-7). Ayrıca Alaca Höyük son Hitit katında bulunmuş olan mavi taştan kurs biçimli mühürün (Al. c.7, Koşay 1951, lev. 7, res. 3) bir yüzünde geyik başı (L.102) , sade kral (L.17) işareti görülmektedir. Büyük Kral olmayıp, yerel bir kralın adını içeren bu mühürün de aynı gruba ait olması ve aynı Kurunta adlı kralı betimlediği olasılığı vardır. Adı geçen mühürü yayınlayan Güterbock, bu kralın, Büyük Kral Muvatalli'nin oğlu olması olasılığını ileri sürerek, Hattušili III tarafından Tattašša (Tarhuntašša)'ya kral tayin edilen kişi ile ayniyetini işaret etmektedir. Yukarda anımsadığımız Güney Şehir kazılarından elde edilen mühür baskıların ne denli

221 *Emar (Meskene-Suriye). Tablet üzerinde silindir mühür baskısı: Karşamiškralı Ini-Tešup'un çivi yazısı mühür lejandı ve Tanrı Šarrumma betimi (Emar mühür baskılarının resimlerini Prof. E. Laroche'un dostluğuna borçluyum). Şam, Millî Müze.*

221

222

222 *Emar (Meskene-Suriye). Tablet üzerinde silindir mühür baskısı, hayvan üzerinde tanrı betimleri arasında sahibinin HH ile yazılmış adı. Şam, Millî Müze.*

223

224

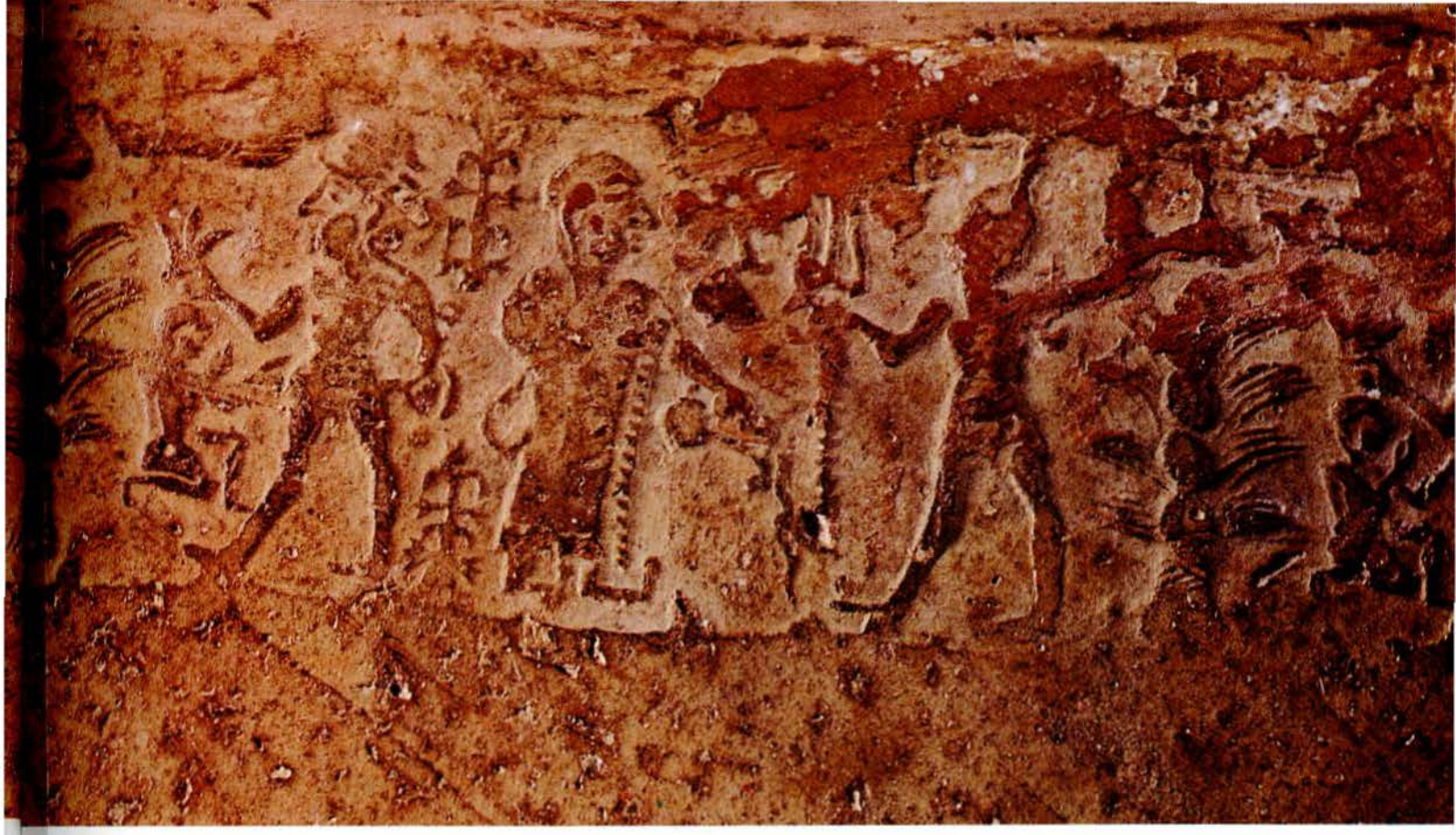
223 *Bir kâp parçası üzerindeki mühür frizi: Tanrıların huzurunda sıvı kurban sunan Hitit kralı, Fırtına Tanrısı, kutsal ağaç; sağda tanrı önünde diz çökmüş küçük adamın tapma sahnesi. Ayrıntı.*

224 *Ayın kâpa ait omuz parçası üzerindeki silindir mühür baskısı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi (buluntu yeri Güneydoğu Anadolu).*

önemli belgeler olduğunu ve Hitit tarihinin yeniden kaleme alınmasında kayda geçecek tarihsel değerlerini, burada vurgulamak gereğini duymaktayız.

Tapınak II'de 1987 yılında yapılan kazılarda da "**Malta haçı**" biçimli mühür baskıları, aditon bölümü odalarında gün ışığına çıkarılmıştır (Neve, ay. es., res. 19a-b). Büyük Hitit Kralları'ndan Šuppiluliuma II'nin adını içeren mühür baskılarından oluşan koleksiyonun Tapınak II ve Tapınak III'de bulunmuş olması ve Güney Şehir Nişantepe'deki kaya üzerindeki yazıtı ve Güney Kale'deki anıtsal taş mozolede, daha doğrusu Tanrısal Yol yeraltı kült pasajı, adı geçen Büyük Kral'ın, buradaki mimarlık faaliyetleriyle yakın ilintisini ortaya koymaktadır.

Son yılların ilgi çeken Hitit mühür buluntularından biri de **Lidar Höyüğün**



Geç Tunç Çağı buluntuları içinde yer almaktadır. *Lentoid/mercek* biçimi bir mühüre ait olan iki bulla üzerinde, **Kargamiš**'in olası son kralı **Kuzi-Tešup**'un damgaları vardır. Mühür üzerinde çalışmaları sürdüren uzmanlara göre, Hitit hanedanına akraba olan **Kargamiš Kralı Talmi-Tešup**'un oğludur ve bu kral, Hititler'in son Büyük Kralları'ndan Šuppiluliuma (II)'nın çağdaşıdır. Son yapılan araştırmalar, **Kuzi-Tešup**'un, Malatya yerel krallarından ikisinin büyük babası olduğunu ortaya koymuştur (bk. Hawkins, Gürün ve Kötükale yazıtları, krş An St, 1988, s. 99 vd.). Lidar mührünün ortasında, başları öne eğik iki dağ tanrısının sivri külâhlarına basan Fırtına Tanrısı betimi, iki yanında HH işaretleriyle adlar ve unvanlar, yukardan aşağıya sıralanmıştır. Kısa giysili, simge silahı topuz/gürzü omuzlayan Fırtına Tanrısı betiminin ileri uzattığı elinin üzerinde kendi adının ideogramı, elin altında *"Kuzi-Tešub(ba) LUGAL Kargamisa KUR=Kuzitešup Kargamiş ülkesinin kralı"* okunmaktadır. Kralın babasının adı da, Fırtına Tanrısı'nın figürünün arkasında, sol tarafta yer almaktadır. (res. için krş. AJA 1987, res. 4). Ayrıca dış çemberde çivi yazısıyla kralın adı *Kunti-Tešup* ve babasının adı *Talmi-Tešup* kaydedilmiştir.

Lidar **Höyük** ve Kuzey Suriye'de **Ugarit, Emar (Meskene)**(res. 220 [Ugarit]; 221, 222 [Emar]), **Tel Fray** (Meskene'ye yakın, Fırat Nehri karşı kıyısı üzerinde) gliptik buluntuları, Hitit Büyük Krallığı'nın, kendisine vasal ülkelere giden yolları ve nehir geçitlerini ne denli kontrol altında tuttuklarının kanıtlarıdır. Olası bu kontrol görevi Geç Hitit Çağı'nda da aynı bölgelerde Malatya, Kargamiš gibi Geç Hitit Krallıkları tarafından sürdürülüyordu.

Hititler'de, p.t. çeşitli boyda kapların üzerinde de, **özellikle kulplar** üzerinde mühür damgalarına rastlanmaktadır. Damgası basılan mühürlerin tek bir motifi içeren yuvarlak ve oval mühürler olduğu gözlenmektedir. Mühür motifleri olarak dallar, daireler, çizgi-nokta kombinasyonu, helezon bantlar, tahıl dalları, bezelye motifi, çarpı şekilleri dikkati çeker. HH işaretleri, HH ile yazılı adlar da az da olsa gözlenmektedir (bk. Seidl 1972, res. lev. 2, A 77, A73c, A 74b, A 75).

Çömlekçilik/ Keramik Sanatı

Büyük Hitit Krallık Çağı keramiğinde, M.Ö. 2. binyılının ilk yarısına oranla bir yozlaşma, kalitede düşme görülmektedir. Keramiğin hamuru mineral katkılı olup, toprağın renginde ve mat görünümlüdür. Renk olarak beyaza bakan açık zemin, gri, toprak renginin ve bej/kremin bütün tonları egemendir. Bu dönemin keramiği arasında boyalılara da rastlanmaktadır. Geometrik -daha çok kafes motifi- dekor olarak boyun ve omuzlar üzerinde kırmızı, kahverengi veya koyu kırmızıyla boyanmıştır. Boğazköy'de bulunan bazı boyalı parçaların, elle yapılmış olması dikkati çekmektedir. Bu tür keramiği IVb ve III. katında (M.Ö. 14. yy.) izlemekteyiz (Fischer 1963, s. 33-34, lev. 18, 20).

Kap biçimleri, Eski Hitit Dönemi'nde bilinen formları devam ettirmektedir. M.Ö. 14. yy.'da bazı tipler, amfora, vazo ve küçük delik kulplu çanaklar ortadan kalkmıştır. Büyük Hitit Krallık Çağı'nın başlıca kap tiplerini şöyle sıralayabiliriz: Büyük küpler, geniş ağızlı, kulpsuz ve dikey kulplu; pitos-gaga ağızlı testiler (kulpsuz), bazılarında dikey bir kulp vardır; çaydanlıklar; geniş ağızlı çömlekler, dikey kulplu; boyunlu ve dikey kulplu çömlekler; çanaklar ve tabaklar daha çok günlük kap kacağı oluşturmaktadır (res. 225, 225A).

Bu dönemde gaga ağızlı testiler incelmiş, manifaktürün kalitesi bozulmuş ise de, taş kabartmalarda betimlendiği gibi, narin libasyon testileri ortaya çıkmıştır. Bu dönemin kült kapları arasında matara biçimli kaplar (Bilgi 1982, tablo 16, 18), kol biçimli kaplar eski formları devam ettiren kaliteli kapları oluşturmaktadır. Bunların yanında günlük kap-kacak olarak kapaklı çaydanlıklar, silindirik boyunlu ve yonca ağızlı testileri sayabiliriz (res. 225, 225 B-C).

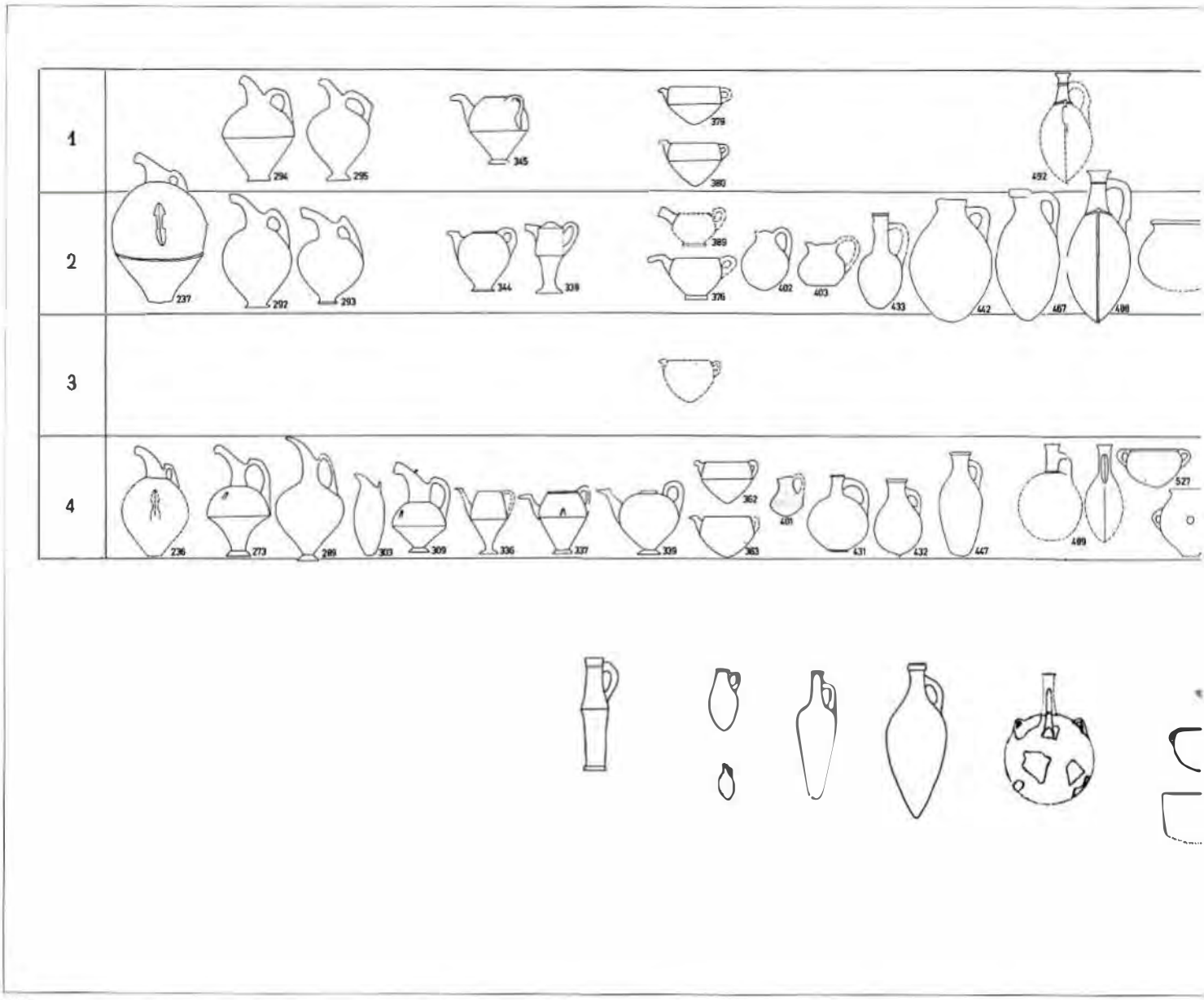
Bu dönemin yeni formu, silindirik gövdeli, yüksek, yumurta dipli, tek kulplu fincanlardır (yük. 8,5-10 sm., res. 225, no. 683, 686). Ayrıca, M.Ö. 13. yy.'ın kült yapılarıyla ilintili olarak *votif kaplar*, adaklar için küçük çanaklar ve küçük testiciklerden pek çok bulunmuştur. Günlük işler için kullanılan kaplarda boya bezek görülmez. M.Ö. 14. yy.'ın hayvan biçimli kaplarında boya dekorun kullanılmasına devam edilmiştir, örneğin: Büyük Kale'de bulunmuş olan güvercin?/kuş biçimli kabın tüyleri, açık kahverengi astar üzerine koyu kahve-

rengi çizgilerle belirtilmiştir (bk. Fischer 1963, lev. 139, no. 1339).

Hitit keramik repertuarına yeni katkılarda bulunan Maşat Höyük-Tapigga kaplarını anımsamak konumuz çerçevesi içinde yerinde olacaktır. Sarayda (III. Hitit yapı katında) gün ışığına çıkarılanlar, daha çok günlük gereksinmeler için kullanılmış olan türdendir. Keramik, sarayın bodrum odalarında meydana çıkarılmış olup, çeşitli tipte çanaklar kırmızı, kahverengi, boz ve deve tüyü astarlı ve açkılıdırlar. Bunların arasında kaba malları oluşturan kulpsuz mat çanaklar ve sayıca bol rastlanan yuvarlak gövdeli, omuzları üzerinde çift üçgen kulpları olan, gövdelerinin yukarı kısmı ve ağız kenarlarının içi, kırmızı, deve tüyü, kahverengi ve boz astarlı olanlar, parlak açkılı, alt kısımları hamurun renginde bırakılmış çanaklar en çok bulunan kap şekilleridir (Özgüç [T] 1982, lev. 46 [üst], şek. A 16-23).

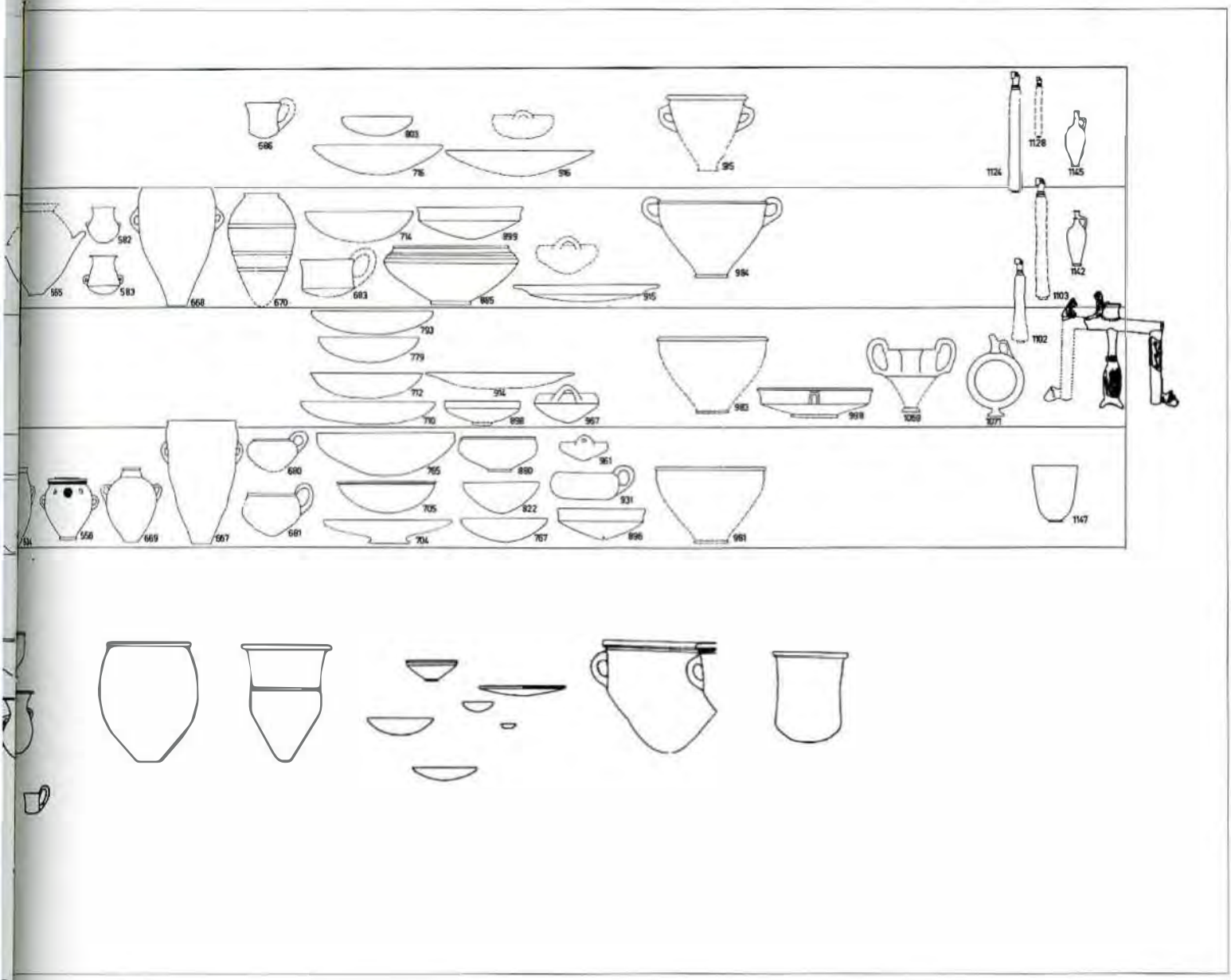
Kaba hamurlu, ince cidarlı küçükboy, *"adak kapları"* türünden, mat yüzeyli çanaklar da Boğazköy, Alaca Höyük örneklerinden farklı değildir. Kapaklar da, küplerin yanında bulunmuş ve M.Ö. 1500-1200 yılları arasında Hitit yerleşmelerinde ortaya çıkarılanlara koşuttur. İri fincanlar ve maşrapalar kırmızı, deve tüyü astarlı ve açkılıdırlar. Gövdeleri yuvarlak veya omurgalı, yüksek kulplu, çoğunluk sivri dipli dirler. Maşat'ta uzun boyunlu, uzun yumurta gövdeli, sivri dipli testiler sağlam olarak bulunmuş ve saray depolarında en çok rastlanan kapları oluşturmaktadırlar. Bunlar hamurlarının renginde astarlı ve mat yüzeylidirler. Bunlarınn yanlarında yuvarlak ağızlarını kapatan HH'li bulla'lar bulunması dikkati çekmektedir. Alaca Höyük ve Boğazköy testilerinin (res. 225B) aynısıdırlar. Kırmızı astarlı, parlak açkılı, silindir boyunlu testi tipi de bulunanlar arasındadır. Çaydanlıklar, kapaklı vazolar da, bir evvelki dönemin sevilen tiplerini devam ettirmektedirler. Maşat Höyük saray kapları arasında, yonca ağızlı testilere çok az rastlanmıştır.

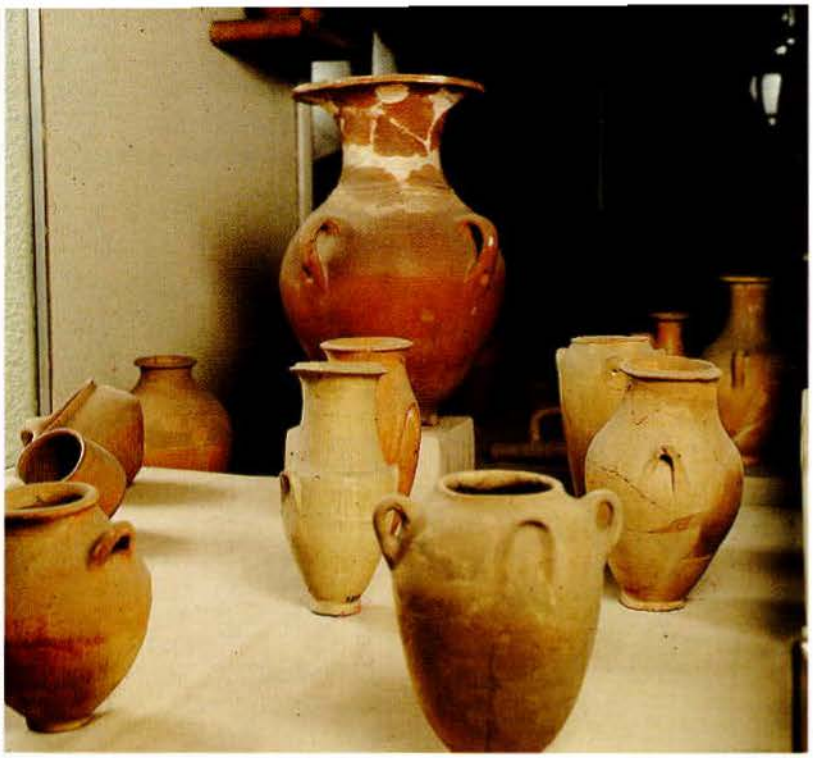
Maşat Höyük II. yapı katında bulunan keramik, teknik ve form bakımından III. Hitit yapı katı keramiğinden farksızdır. Sunaklı yapının bodrum katı odalarında ele geçen kapların, M.Ö. 15. yy.'ın sonuna ve 14. yy.'ın ilk çeyreğine ait keramik türlerinden farklı olmadığı gözlenmiştir. Bu keramik türlerinin tarihleri, onlarla beraber bulunmuş olan Şuppiluliuma I mühür baskısıyla saptanmaktadır. Keramik repertuarı III. katta bulunanlarla aynıdır. Üstün teknikte yapılmış meyvelik-sunak kaideleri dikkati çekmektedir. Ayrıca, Boğazköy ve Alaca Höyük'de bulunmuş olan, kaba hamurlu, ince-uzun gövdeli, tek kulplu, sivri dipli adak testileri de gün ışığına çıkarılmıştır. Maşat Höyük kap çeşitlerinin (saray ve sunaklı yapıda bulunanların) yanlarında meydana çıkarılmış olan tarihleri bilinen bullalarla beraber olmaları, Hitit keramiğinin tarihlenmesi açısından son derece önemli bulgulardır (ay. es., s. 25). Maşat Höyük I. yapı katı çanak-çömleği (M.Ö. 1275-1200), Hitit keramiği hakkında bilgilerimizi genişletmektedir. Günlük gereksinime uygun, basit, kaba yapım çanakların yanında, çok ince yapımlılar da vardır. Bu katta mataralar, bol örneklerle temsil edilmiştir. Maşat Höyük mataraları, Eski Hitit Çağı'nın özgün mataralarına oranla teknik ve yapım açısından daha kabadırlar. Bunlar, kırmızı, kahverengi astarlı ve açkılı, asimetrik mercek gövdeli, uzunca boyunlu, tek veya üç kulpludurlar. Tek kulplu olanlarda ön ve arka yüzün ortasında, eski geleneğin devamı, yivli, tek merkezli birer daire görülür (ay. es., şek. 27-28) I. yapı katında en çok bulunan form uzunca boyunlu, yumurta gövdeli, yuvarlak dipli, tek veya üç kulplu testiler oluşturur (ay. es. şek. C 15-21)). Gaga ağızlı testilerde, eski geleneğe bağlılık devam etmekle beraber, bazı değişiklikler oluşmuştur. Örneğin; gaga, gövdeye oranla küçülmüş, kulbun gövdeye bağlandığı kısım düğme gibi kalınlaştırılmış, omuz kısmı, kalın kırmızı bantlarla bezenmiştir (ay. es., şek. 34). Bu katta bulun-



225

225 *Boğazköy. Hitit keramik formlarını gösteren çizim tablosu. Üstteki iki sıra: Büyük Krallık Çağı, Boğazköy 1, 2 katları (Boğ. 1, Boğ. 2). Alttaki iki sıra, Eski Hitit Krallık Çağı, Boğazköy 3, 4 katları (Boğ. 3, Boğ. 4).*
En alt sıra: Yukarı Şehir (Güney Şehir) tapınaklar çevresinde bulunan keramik formları. Büyük Krallık Çağı'nın son dönemi. (Boğazköy Müzesi ve depoları)





225 A

225 B

225A *Büyük Hitit Krallık Çağı kapları. İstanbul, Eski Şark ESerleri Müzesi.*

225B *Boğazköy. Uzun boyunlu, oval gövdeli, kabartma hilâl bezemeli kült testisi. Boğazköy Müzesi.*

225C *Boğazköy. Uzun boyunlu, uzun yumurta gövdeli, sivri dipli, mat yüzeyli testi. Boğazköy Müzesi.*

muş olan iki Suriye şişesi parçaları ve "ithal/dışalım" Miken III. kaplarından beş örnek, bu katın ve Tapigga'nın dışalımı temsil eden en ilgi çekici buluntuları olarak dikkati çekerler (ay. es., s. 31).

Keban ve Karakaya baraj havzalarında gerçekleştirilmiş olan kazılarda, yerleşmelerin/höyüklerin Hitit kültürünü kanıtlayan katlarında, yukarda dile getirdiğimiz Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin kap türleri ortaya çıkarılmıştır. Keban havzası Korucutepe, Tepecik, Noşuntepe ve Karakaya havzasında Pirot Höyük Hitit çömlekçilik materyeli dikkat çekicidir. (Nihai yayınları henüz yapılmamıştır; Malatya-Aslantepe kazılarının Büyük Hitit Krallık Çağı keramik buluntuları da ayrıntılarıyla yayınlanmamıştır.)

Boğazköy 1971 ve 1972 kazı sezonlarında Tapınak 1 teraslarının batısındaki evlerde yapılan kazılar sonucu ortaya çıkarılan keramik buluntular, Hitit kap repertuarına yeni formlar kazandırmıştır. Örneğin, hilâl kabartmalı, uzun boyunlu, oval gövdeli kült testileri gibi (res. 225 B; bk. Bittel ve başk. 1975, s. 93, res. 58).

Ayrıca, Güney Şehir Tapınak IV dolaylarında, gün ışığına çıkarılmış olan çömlekçi fırınları ve keramik buluntuları (6 ton, yaklaşık 56 000 parça), kaba hamurlu günlük kap kacağa aittir. İnce mallar, kırmızı açkılı kaplar, kült testilerinde gözlenen beyaz astarlı kaplar çok azdır (Müller-Karpe [A] 1988, passim; bk. res. 225 en alt sıradaki kap biçimleri). Adı geçen çömlekçi fırınları katında bir kaç tane kabartmalı keramik parçası da bulunmuştur. Kazıyı yürüten uzmanlara göre, fırınların bulunduğu tabaka Büyük Hitit Krallığı'nın son evresine (M.Ö. 13. yy. ikinci yarısı) tarihlenmelidir (bk. Arch An 1980, s. 297).

Rölyefli keramik/çanak çömlek

Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin yerleşmelerinde rölyefli kapların yapımının sürdüğü, fakat bütün keramik ürünlerinde gözlenen kalitede düşüş dikkati çekmektedir. M.Ö. 15. ve 14. yy. kabartmalı vazoları yüzey ve istifleme açısından bir evvelkilerden ayrılırlar. **Kabın yüzü boya astarlı ve açkılı olup, friz bantları ve bunları ayıran kalın şeritler görülmez. Rölyefler, kabın gövdesi üzerinde, geniş ve serbest bir alanda belli bir konu izleyerek, bağımızca istiflenmişlerdir.** Kült sahneleri azalır; daha çok hayvanlı sahnelerin egemen olduğu, bir hayli dinamik biçemli av sahneleri ve hayvan betimleri konuları oluşturmaktadır.

Büyük Hitit Krallık Çağı'nm uzun boyunlu kült amforaları üstünde de rölyeflere rastlanmaktadır; bunlar özellikle omuz ve karında görülür. Bu tip testilerin birinde, hilâl ve üçgenli sade bir rölyefli bezek bulunmaktadır (res. 225B). Bu testi, hemen hemen tam olduğundan, burada söz konusu edeceğimiz "geyik ve karaca" rölyefleriyle bezenmiş kap parçaları da hilâlli örneğe göre tamamlanmıştır (Boehmer 1983, res. 47a-b, lev. XXXV). Bu kült testisinin omuzları üzerindeki kompozisyonda, ayaklı ve geniş ağızlı (içinde üç adet saz bulunan) bir kült vazosunun iki yanında, karşılıklı başları geriye çevrilmiş iki karaca rölyefi betimlenmiştir; omuz kısmının bir yüzünde ise beş çatallı boynuzlarıyla dikkati çeken geyik rölyefleri bulunmaktaydı. Hayvanlar ayak-

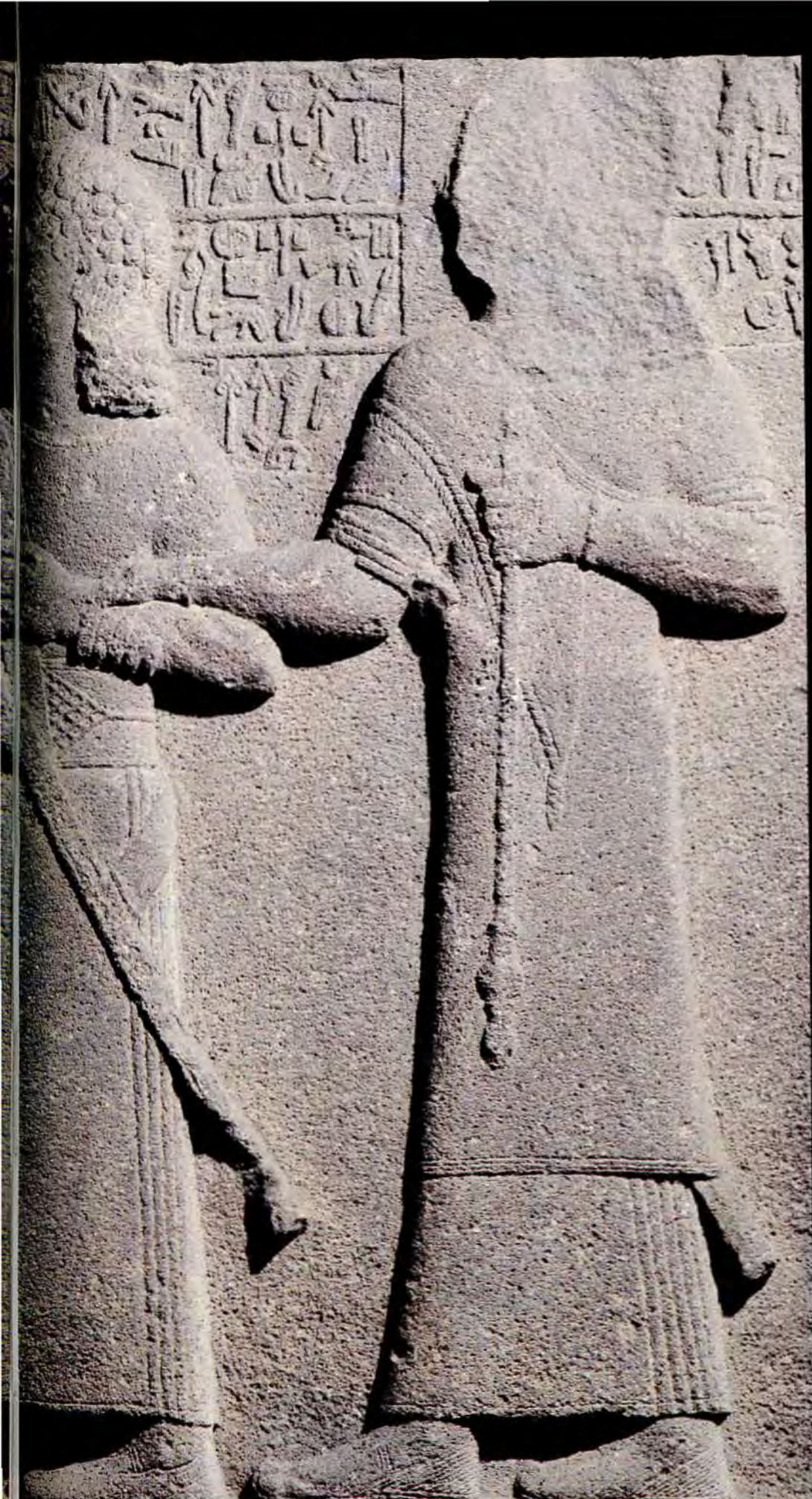
ta, durağan bir biçemde gösterilmiştir. Profil resmedilmiş, üçgen biçimli hayvan başlarında, iyice vurgulanmış oval göz bölgesinde, ayrıntılı işçilik göze çarpmaktadır. Karşılıklı bir istiflemeyi oluşturan hayvanların yalnız gövdelerinde tüyleri veya hayvanın postu, çivi başı biçimi üçgenlerden oluşan bir stilizasyonla belli edilmiştir (bk. Boehmer 1983, lev. XXIX-XXXV). N. Schimmel Koleksiyonu'nun gümüş geyik ritonu üzerindeki oturan geyik betiminde ve Selimli vazo parçalarının geyik bedenlerinde aynı stilizasyon dikkati çekmektedir. Adı geçenlerde geyik başlarında da ayrıu resimlendirme biçemi çarpıcıdır. Genelinde bu tür rölyefli keramik, M.Ö. 15. yy'ın birinci yarısına-14. yy.'a, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin başlarına tarihlenmektedir. Başı geriye çevrilmiş karacalar (veya dağ keçileri rölyefli kap parçası, aynı biçemde başı geriye çevrili Alişar'da bulunmuştur) ve aralarındaki içki içme sazlarıyla betimlenmiş kült vazosu ve benzer sahneler Nuzi silindir mühürlerine çağrışım yaptırmaktadır. Burada da yerli Anadolulu Hitit çömlekçilik sanat çevresinde Hurri etkinliği sezilmektedir.Yukarda sözünü ettiğimiz uzun boyunlu, zarif, uzun oval gövdeleri, iki kulplu, hilâl bezekli testi örmekleri, Hattuša'da Aşağı Şehir 2. yapı katı ve B.K. IVb katının en erken evresinde bulunmuşlardır. Böylece, bu tür ince mallar M.Ö. 1400'lere ve 1300'lerin ilk yarısına tarihlenmektedirler (res. 225 B; krş. Boehmer, ay. es., res. 47).

Boğazköy'de, diğer Hitit yerleşmelerinde henüz bulunmamış olan araba betimlerine rölyefli kap parçalarında rastlanmıştır. Bunlar, küçük parçalar halinde daha çok tekerlek parçalarıru göstermektedir. Tekerleklerin bazılarının içi dolu kağnı tekerleği gibi; bir tanesi, gelişmiş sekiz kolludur. Bu parçalar üzerindeki araba örneklerinden kalanlar, Hitit sanatında en eski araba örneklerini kanıtlamaktadır. Kaya kabartmalarında, İmamkulu'nda Hava Tanrısı'nın arabasını görmüştük. Geç Hitit döneminde de Malatya Şulumeli rölyefleri arasında Fırtına/Hava Tanrısı yine arabasıyla gösterilmiştir (res. 246; 245 [avda araba], 255 [savaş arabası]). Keramikte görülen sekiz kollu tekerleğin betimi olası bir savaş arabasını göstermekteydi (ay. es., res. 28, lev. XV, 48, 49). Büyük Hitit Krallık Dönemi sanatında "kralların araba" betimlerine henüz rastlanılmamıştır. Kültle ilgili yazıtlardan, Hitit kralının arabasının varlığının ve bu arabayı kült gezilerinde kullandığını öğreniyoruz (kralsal araba, hitt. *hulugannı-* Hattuša'da krallığın simgesi ve işaretidir. krş. MDOG 109 [1977], s. 25-26 ve n. 54).

Hitit başkentinde, Büyük Hitit Krallık Çağı'nın son yüzyılında, tek renkli, mat yüzeyli kaplar üzerinde at başları ve boğa bedenlerinden parçalar görülmektedir. Hayvanların bedenlerinde hiç bir bezek, stilizasyon yapılmamıştır. Gözler düğme gibi yuvarlaktır, çevresi hafif bir yivle belirtilmiştir. M.Ö. 14. yy.'ın ilk yarısında, hayvan gözleri, yüze oranla iri, oval biçimde göz bebekleri çok iyi belli edilmiştir. Göz çevresi ve göz kapakları kordon gibi bir kabarıklıkla gösterilmiştir (ay. es., lev. XXXVII).

M.Ö. 13. yy.'da göz deseni değişmiş, yukarda ifade ettiğimiz gibi son derece basite indirgenmiştir. Hayvanların çoğu atgiller türünden, uzun boyunlu, açık ağızlıdırlar. Gözler hep düğme gibidir (Boehmer, ay. es., res. 101-6). Bulunan beden, bacak ve ayaklar, kuyruklar daha çok boğaları anımsatmaktadır. Boğazköy, Aşağı Şehir'de bulunmuş, kırmızı astarlı, hafif açkılı parça üzerinde, olası bir liranın hayvan başıyla biten üst kısmı görülmektedir. İnandık kült vazosunun harplerini anımsatmaktadır. Hitit Krallığı'nın bu döneminde başkent dışında, eyaletlerde, örneğin Korucutepe=İšuva'da rölyefli keramik parçaları gün ışığına çıkarılmıştır. Burada da serbest alanda sağa yönelik yürüyen dağ keçileri rölyef olarak betimlenmiştir (ay. es., s. 61, res. 53).

225 C



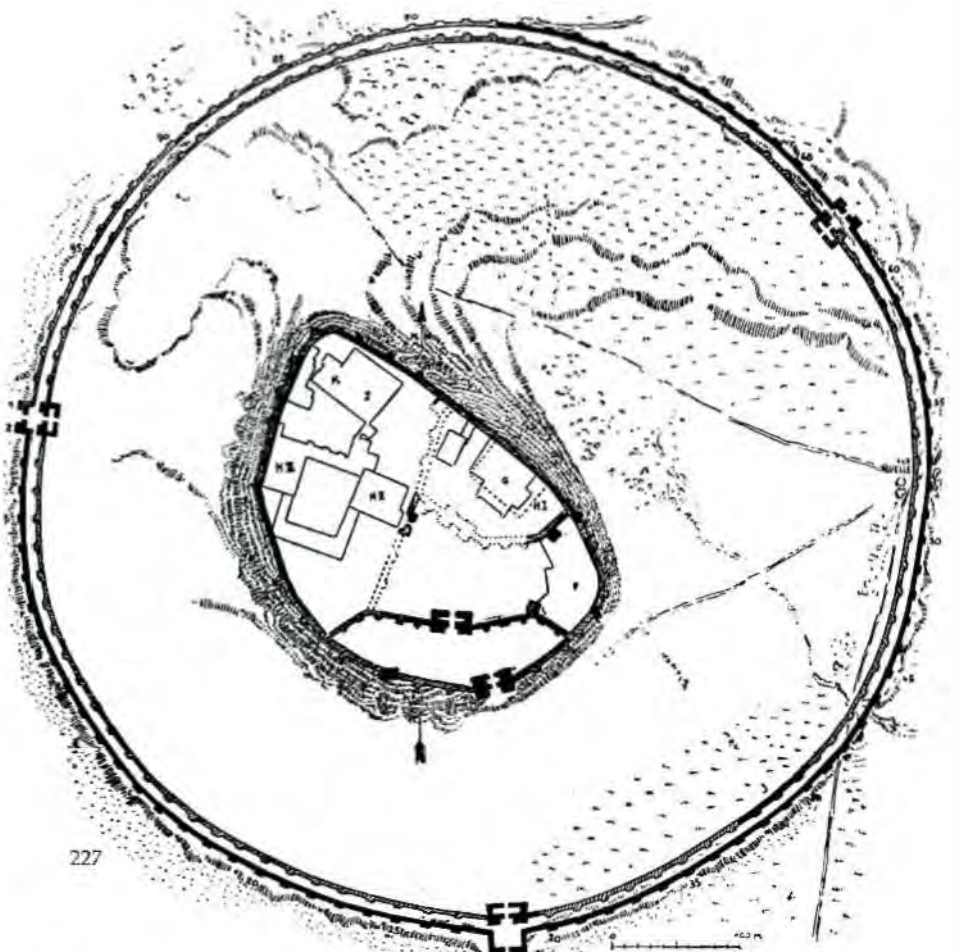
GEÇ HİTİT KRALLIK ÇAĞI SANATI

M.Ö. 1180-700

Geç Hitit Krallık Çağı Sanatı

Geç Hitit Çağı metropollerinin kazılarla gün ışığına kavuşturulması 19. yy. sonlarına ve 20. yy. başlarına rastlamaktadır. Bu dönemin çalışmaları **Zincirli-Sam'al, Malatya, Karġamiš, Sakçagözü, Tel Tainat** höyüklerinde gerçekleştirilmiştir. 20. yy.'ın en önemli yazılı buluntuları **Karatepe**'de ortaya çıkarılmıştır. Kuzey Su-

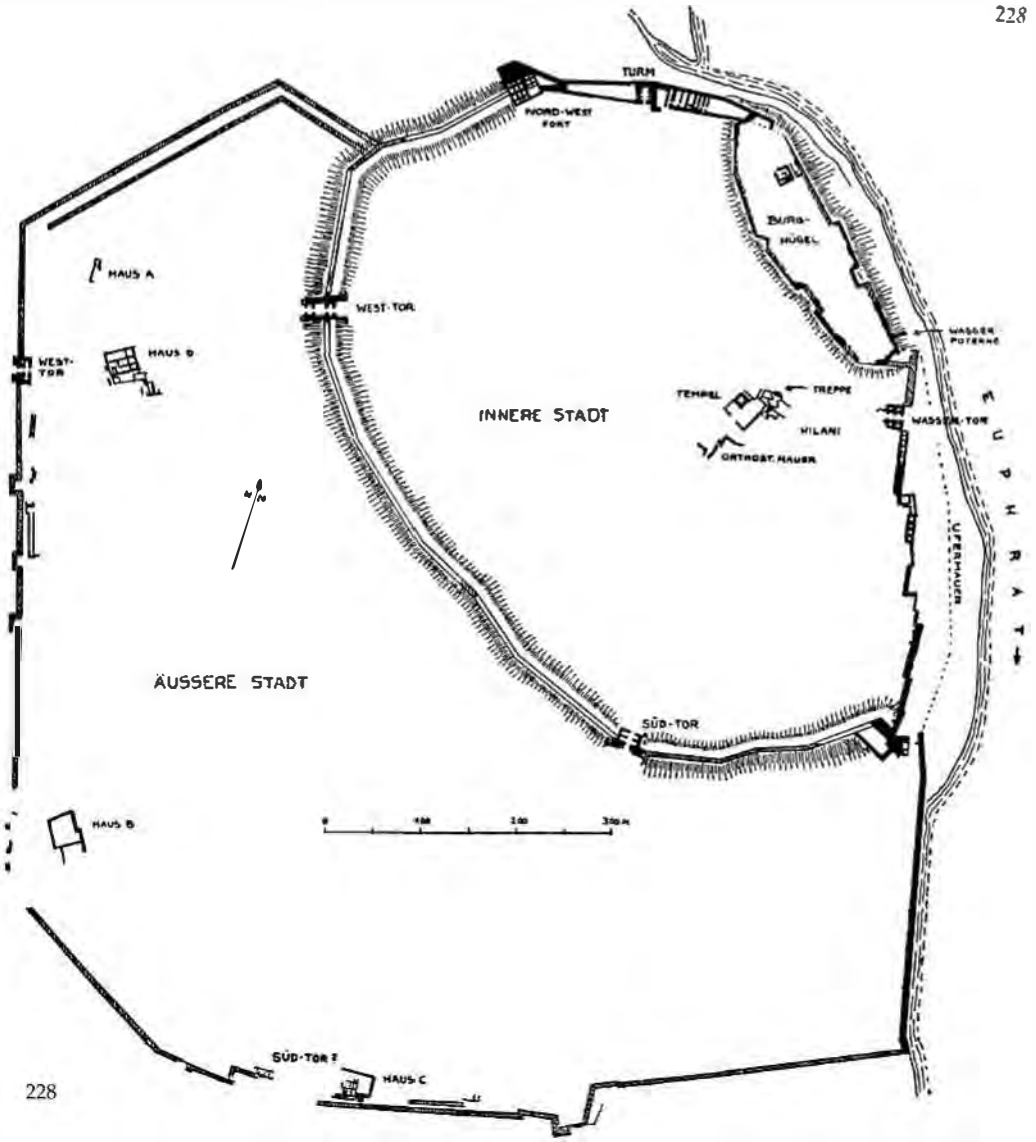
226 *Kargamiš/Cerablus. "Kral Burcu" kabartmalı orlostat.*
227 *Sam'al-Zincirli. Şehrin genel plan, Yuvarlak çift sur bedeni, güneybatıda Sitadel/İçkale.*



227

riye'de de Tel-Halaf ve Tel-Ain Dara portal heykellerinde ve ortostat kabartmalarında Hitit etki ve esinleri gözlenmektedir. Adı geçen şehirlerde yapılan kazılar, savunmayı sağlayan askerî mimarlık, şehir kapılarını bezeyen yontu yapıtlarını ve ortostat kabartmalarını gün ışığına kavuşturmuştur. Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye yerleşmelerinin M.Ö. 1200-1190 dolaylarında denizden gelen kavimlerin saldırılarıyla yıkılmış olduğunu Mısır kaynaklarından biliyoruz (bk. Akurgal 1988, s. 95-96).

Yerel şehir devletleri, küçük krallıklar olarak yönetilen Geç Hitit şehirlerinden çağının sanat odaklarını oluşturan iki büyük metropol, Kargamiš-Cerablus ve Sam'al-Zincirli'nin şehir planları ve tahkimat sistemlerini oldukça ayrıntılı olarak izleyebiliyoruz. Zincirli'nin çember biçimli, 720 m. çapında, iç içe çift bedenli bir surla çevrilmiş olduğunu görüyoruz. Şehrin stadeli, yerleşmenin dış surlarını oluşturan bu çemberin tam ortasında değil de, güneybatısında *piriform* bir plan sunmaktadır. Şehrin dış surlarda yer alan üç kapısı, dağları aşarak gelen yolların güzergâhı üzerinde, güney, batı ve kuzeydoğudadır. Böylece çevrenin en önemli ticaret yolları Sam'al krallık merkezine bağlanmış olmaktadır (res. 227). Buna karşın Sam'al sitadelinin tek bir kapısı vardır ve dış surdaki Güney Kapısı'yla aynı eksen üzerindedir. Her iki kapıyı düz bir yol



228 *Kargamiš-Cerablus. Şehrin genel planı. Kuzeydoğuda Sitadel/İçkale, iç şehir ve dış şehir*

birleştirmektedir. **Sam'al** şehrinin yapı tasarımı için fazla bir bilgimiz yok. Sitadel ise kazıların odak noktasını oluşturduğu için daha fazla bilgimiz var. Kralın oturduğu sitadelin surları, yığma toprak bir döşem üzerinde, tek sur bedeni olarak kurulmuştur. Güney kesimde bir iç sur, başka deyimle sitadeli bölen bir sur ve ortasında bir *"iç kapı"* bulunmaktadır. Kabartmalı ortostatlarla bezeli bir kapıdan saray yapılarına ulaşılmaktadır. Saray yapıları, bir avlu etrafında toplanmış *Hilani* tipi, girişi uzun cephede, sütunlu portiklere sahip kompleksler olarak tasarlanmışlardır. Bitkisel ve geometrik bezekli sütun kaideleri *Hilaniler*'in portiklerinde ortaya çıkarılmıştır (res. 227, 229). **Sam'al** dış şehir hakkında hemen hiç bilgimiz yok. Bu kesimde yapılan kazılarda birbirleriyle bağlantısı olmayan yapı kalıntıları bulunmuştur. Bu araştırmalarda şehrin içindeki yol şebekesi hakkında da bilgi edinilmemiştir. **Zincirli** şehrinin surlarının yapım tekniğinde, örneğin, sur bedenlerinin aynı yükseklikte tutulması için yığma toprak set yapımı, 2. binyılın Büyük Hitit Krallık Çağı surlarının ana ögesi, aynen uygulanmıştır. Sitadelin yontu bezekli kapısında plan şeması 2. binyılı şehir kapılarına koşuttur. **Zincirli** şehrinde uygulanmış olan çember sur sistemi ise, **Mısır** kabartmalarındaki **Kadeş** şehrinin yuvarlak sur çemberiyle donatılmış betimine benzemektedir. **Kadeş**'in bu tip surlarının Hititler tarafından kurulup kurulmadığı sorununu, 13. yy. **Mısır** betimleri çözmek için yeterli bi-

229 *Sam'al-Zincirli. Bitkisel bezekli sütun kaidesi. 'K' hilani yapısının girişinde. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

229

rer belge değildirler. Uzun bir zaman Hititler'in Mısır'a karşı bir sınır kalesi niteliğini taşıyan bu şehrin Hitit askerî mimarlığından etkilenmiş olması akla yatkındır. Kuzey Suriye'de 2. binyılında ve Geç Hitit Krallık Çağı'nda uygulanmış olan çember surların çok daha sonraki çağları da etkilemiş olduğuna, Şam ve Taht-ı Süleyman'ın islâmî dönemlere ait yuvarlak planlı sur sistemleri örnek gösterilebilir Dicle ve Fırat arasındaki bölgede bulunmuş olan, yuvarlak surlarla çevrilmiş birkaç küçük yerleşmenin varlığı bilinmektedir (krş. Naumann 1975, s. 240, n. 9).

Geç Hitit Çağı'nın büyük metropollerinden biri olan **Kargamiš** şehrin doğal korunması olmayan Fırat kenarında bir ovada kurulmuştur.

Yerleşmenin büyümesinde Hitit ve Asur askerî mimarlığının teknik özellikleri uygulanmıştır. Düz ovada en küçük engebenin savunma sistemi içinde kullanılması için, tahkimat yer yer kesilmiştir. Her tepecik iyi değerlendirilmiş olmasına karşın, 700 metrelik düz bölümlerin varlığı bu kesimlerde yığma toprak setin yapılması koşullarını getirmiştir. Yapısal açıdan bu yığma toprak set her yerde aynı değildir. Ovanın toprak koşullarına göre yüksekliği değişmektedir. Bu set **Kargamiš** *"iç şehrini"* ova yönünde kuzeybatıda sınırlayarak, Fırat boyundaki surların güneydoğu kulesine kadar uzanmaktadır. Bu kesimdeki yığma set kumdan yapıldığı için, yamaçlar destek duvarlarıyla pekiştirilmiştir. Yığma setin yüzeyi kerpiçle kaplanmıştır. **Kargamiš**'taki yığma toprak setin biçimi kesinlikle saptanamamış, 5 m. derinlikten 20 m.'ye kadar yükseldiği saptanmıştır. Toprak setin 10 m. genişliğindeki sırtında taş temele oturmayan, *kerpiç sur* bulunmaktaydı ve bu surun yüksekliği saptanamamıştır (res. 228; bk. Wooley 1914, s. 38 vd., lev. 3; Nauman, ay. es., s. 240, 317). **Kargamiš**'ta yığma toprak setin varlığı, 2. binyılına tarihlenen sitadelin/akropolün kara tarafı, batı yönünde de ortaya çıkarılmıştır ve buradaki tahkimat kalıntıları M.Ö. 13. yy.'a tarihlenmektedir. Ne yazık ki **Kargamiš** sitadel buluntuları hakkında fazla bilgi edinemiyoruz.

Yukarda sunduğumuz verileri'n sonucu **Kargamiš**'ta çok bölümlü, 7 bölümlü bir şehir tahkimatı ortaya konulmuştur. Böylece, surları plan şeması Hitit olmayan bir görünümdedir (res. 228). Mezopotamya'da, Asur çağında dikdörtgen biçimli surlar kurulmuştur. Şimdiye kadar Anadolu'da bu plan şeması kullanılmamıştır. Usta mimar Hititler, düz bir sur bedeni savunma açısından zayıf olduğunu biliyorlardı. Engebeli bir arazide, sur *trasesinin* yer yer kırılmasının savunma açısından yararlı olduğunun bilincindeydiler. Hititler'in yerleşmeleri için engebeli toprak kesimlerini seçmesi, doğal yüksekliklerin savunma ortamına kazandırdıkları avantajı anlamış olmalarından kaynaklanmaktadır. Yukarda adı geçen bu büyük metropollerde, sitadel ve iç şehirlerin, kralsal organizasyon ve dinsel amaçlı yapılara ait anıtsal, yontularla bezeli, çoğu kez temel üstü kalıntıları da ortaya çıkarılmıştır. Başka deyimle mimarlıkta kullanılmış plastik yapıtlar bu bölümün başlıca verilerini oluşturmaktadır. Aşağıda değineceğimiz gibi Geç Hitit sanatının özgün yapıtları, çoğu değerli taştan, anıtsal tanrı ve hükümdar heykelleri ve bezekli sütun altlıkları konumuzun zengin örneklerini meydana getirmektedirler. Geç Hitit Dönemi'nin hemen hiç temsil edilmeyen maden heykelcikleri ve küçük buluntular yayınlardan az tanındığı veya raporlarda yeterince açıklanmadığı için, bu bölüm içinde yer almayacaktır.

Geç Hitit Çağı'nda, şehir kapılarının taştan ortostatları üzerinde tam plastik ve kabartma yontu yapıtları, mimarlığa bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle kentlerin kapılarında, kapı pervazlarına yontulmuş ronde-bosse, apotropeik anlamlı hayvan betimleri Anadolu Hitit ve Kuzey Suriye sanat geleneğini uygulayarak yapılmışlardır. Bu tür hayvan, aslan, boğa ve karışık/fantastik ya-

ratıklar, sfenksler yalnız kapılarda kullanılmayıp, sütunlara ve yontulara kaide olarak da işlenmişlerdir.

Üç boyutlu, serbest duran taş plastik yapıtlar, Geç Hitit sanatında, anıtsal boyda tanrı ve kral betimleridir. Buna karşın bu çağın maden heykellerini ve heykelcikleri'ni çok az örnekle tanıyoruz. Hama civarında bulunmuş olan, şimdi Halep Müzesi'nde korunan tanrı heykelciğini anımsayalım. Bu yapıt, Geç Hitit veya Aramî biçeminde işlenmiş olup, genellikle M.Ö. 1000-850'ye tarihlenmektedir. Madenden başka bir örnek de, Maraş'dan satın alınmış olup (1881'de), Louvre Müzesi'nde bulunmaktadır. Sorguçlu bir miğfer taşıyan, kısa giysili bu savaşçı betimi, görkemli miğferiyle Kargamiš ve Karatepe savaşçılarına benzemektedir (krş. Spykett 1977, s. 417). Olası, 1. binyılı başlarına tarihlemek yerinde olacaktır.

Taş ortostatların kabartmalarla bezenmesi, Anadolu Büyük Hitit Krallık Çağı sanatında, Alaca Höyük'de bilinmesine karşın, Kuzey Suriye'de 2. binyılı başlarından itibaren çoğunluk bezeksiz ortostatlar kullanılıyordu M.Ö. 1. binyılında sarayların iç duvarlarının resimlerle bezenmesi çok yaygın olmasına karşın, Geç Hitit mimarlığında anıtsal yapılarda duvar resimleri bilinmemektedir. Adı geçen taş ortostatların boyalı ve duvar resimlerinin yerini tutmuş oldukları akla gelmektedir (Zincirli-Sam'al kabartmalarının bazılarında boya kalıntılarının varlığından söz edilmektedir).

230 *Malatya-Aslantepe, "Aslanlı Kapı". Kapı aslanı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

Geç Hitit Çağı'nda belli sanat merkezlerinde gözlenen biçemler/üslûplar birbirlerinden açıkça ayrılırlar. Böylece türlü yontu ekolleri ortaya çıkmaktadır. Geç Hitit sanatının yontu yapıtları, genel olarak dört biçemin varlığını göstermektedir:

1. **Geç Hitit Sanatı I**/Geleneksel Hitit biçemi, M.Ö. 1050-850.
2. **Geç Hitit Sanatı II** / Asur etkisi gösteren Geç Hitit biçemi, M.Ö. 850-800.
3. **Geç Hitit Sanatı IIIa**/Asurlaşmış Geç Hitit biçemi, M.Ö. 800/750-700.
4. **Geç Hitit Sanatı IIIb**/Aramîleşmiş-Fenikeleşmiş Geç Hitit biçemi, M.Ö. 800-8. yy.'ın sonu, 7. yy.'ın başı.

Yukarıdaki sıralamanın son evresini oluşturan Geç Hitit Sanatı III'ün ikincil sınıflara ayrılması, kabartmalardaki betimi açıklayan yazıtların ışığı ve biçem/stil kritiği incelemeleri sonucu saptanabilmiştir.

Geç Hitit Sanatı I biçeminde, Büyük Hitit Krallık sanatı gelenekleri ve ikonografinin sürdürülmüş olduğu belirgindir. Ortostatlar üzerindeki insan ve hayvan betimleri "yüksek kabartma" olarak işlenmiş olup, bunların yüzeylerinde ayrıntılar görülmez. Bu biçemin en özgün örnekleri Fransız arkeolog Delaporte'un kazılarında meydana çıkarılan Malatya-Aslantepe "Aslanlı Kapı" ortostatları ve kapı aslanlarıdır (Delaporte 1940, lev. I-V ; Akurgal 1946, s. 3, res. VI ve burada res. 230).

Bu biçemin kapı aslanları kübik ve masiftir; M.Ö. 13. yy. örneklerinden esinlenerek yapılmış olmalarına karşın, yelelerin ve mafsalların, kemiklerin oynak yerlerinin işlenişinde ayrıntılar, bacaklarda kordon biçimi sınırlandırma gibi, çok farklıdır (krş. Boğazköy aslanı, Malatya aslanı, res. 230, Kargamiš aslanları, res. 232).

Kapı aslanlarında büyük bir şematizasyon, natüralizmden uzak bir bezeme tarzı egemendir. Geç Hitit sanatındaki özgün biçemi ilk kez stil kritiği süzgecinden geçiren E. Akurgal, Aslantepe yapıtlarını Büyük Hitit Kralhğı'ndan sonraki döneme tarihlemiştir. Geç Hitit I biçeminin aslanlarında dikkati çeken bir özellik de, aslanların duruşundadır. İç taraftaki arka bacağın ileri adım atılmış pozisyonunun, rölyefler üzerindeki aslanlarda da aynen işlenmiştir (krş. Delaporte 1940, D ve G ortostatlarındaki aslan rölyefleri). Burada pozisyonlarda da uyum vardır; arka bacaklar ön bacaklardan daha uzundur ve hayvanın karın

çizgisi arkadan öne doğru hafif bir eğiklik göstermektedir. Plastik olarak işlenmiş ön kısımda da yine kabartmaya yakın bir şekillendirme görülür. Aslanların başında, özellikle kulaklarda formlarda yuvarlaklık gözlenirse de, aslan başlarının ayrıntıları yüzeysel olarak şekillendirilmiştir. Örneğin burun, ağız, dışarı sarkık ve alt çeneye yapışık dil derin çizgilerle belli edilmiştir; gözler ise başa oranla bir hayli büyük, iri badem biçiminde, kenarları bir şerit/kordonla belirtilmiştir. Böylece, Geç Hitit sanatının karakteristik göz deseni oluşmuştur (res. 230). Bu aslan yüzlerinde en ilgi çeken çizim, iri gözlerin üzerinde, başları düğme biçimi yuvarlaklıkla belirtilmiş ve konturları ince bir şeritle sınırlandırılmış stilize kaşlardır. Ayrıca aslanların kulakları masif ve yarım daire biçimleriyle özgün işlenişlerini ortaya koymaktadır.

230

Aslan kabartmalarında ayrıntılı çizim işlenişi, yele tüylerinin spiral biçimleri ve pençelerde yine kıvrık hatlarla belirtilen parmak şematizasyonunda belirgindir. Bu aslanların yontu sanatçısı, aslan kuyruklarını genellikle düz, aşağı sarkık göstermiştir. Aslanlı Kapı'nın girişinde, batı yönündeki kapı aslanının kuyruğu, iki arka bacağı arasında volüt biçiminde betimlenmiştir (krş. Delaporte 1940, A ve F, D, G).

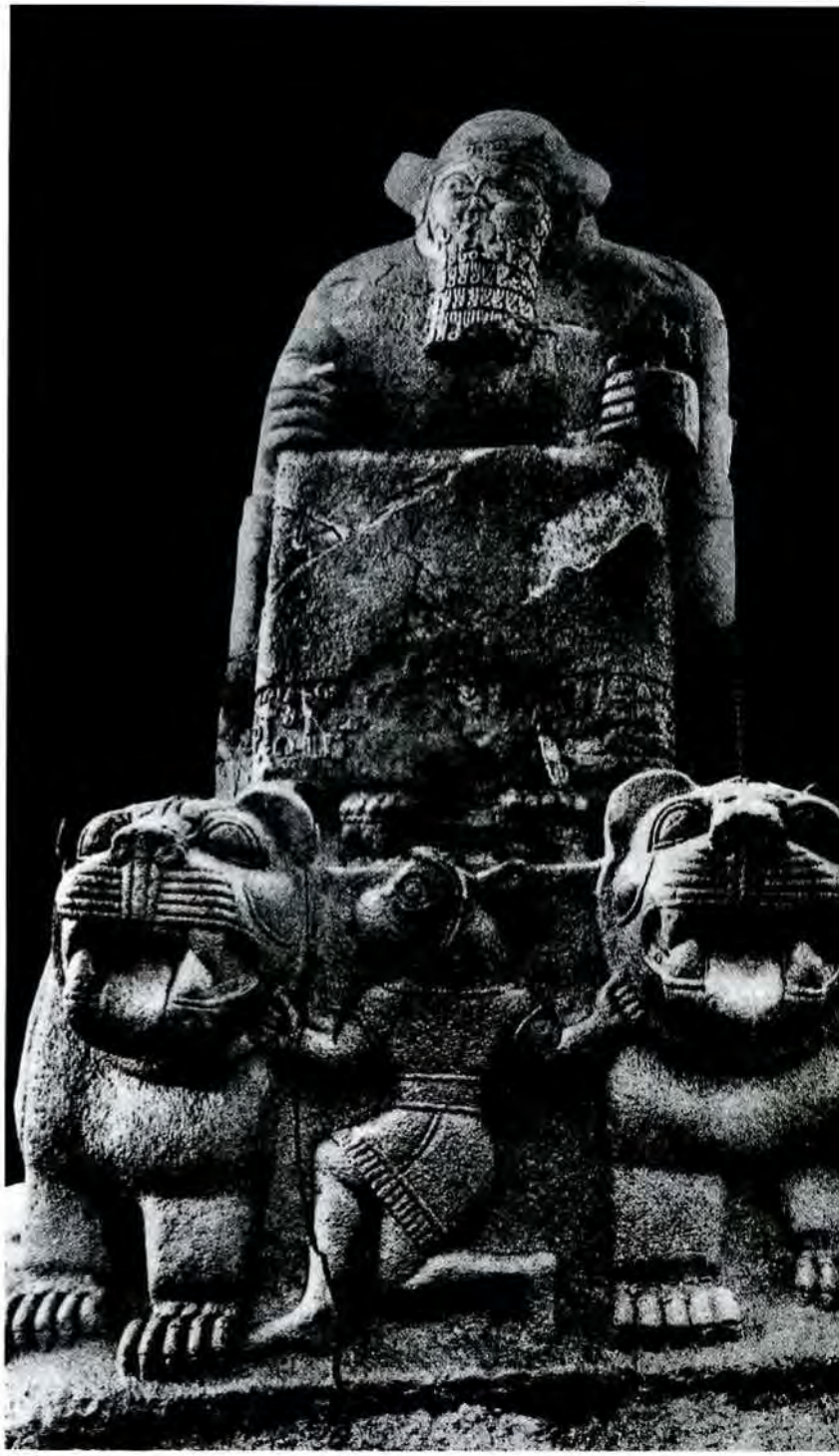
Aslantepe kapı kabartmalarında, özellikle "libasyon/sıvı kurban sunma" konulu ortostatlar üzerinde, Büyük Hitit Krallık Dönemi'nde başkent Hattuša'da uygulanmış olan ikonografinin sürdürülmüş olduğu gözlenmektedir. Tanrı ve kral figürlerinde başlık, giysi, ayakkabı (sivri, ucu kalkık) ve silahlar ile simgeler, kanatlı güneş kursu, *litus*-^{GIŠ}*Kalmuš* Hattuša'dan tanıdığımız örneklerin yakın benzerleridir (res. 233, krş. Delaporte 1940, A3-11). İnsan figürlerinin yüzleri de ana çizgileriyle belli edilmiş; çene ve sakal boyundan bir çizgiyle ayrılmıştır. Pek az örnekte boyun belli edilmiştir. Ağız kısmı küçük ince dudaklarla hafif belli edilmiş, buna karşın profil yüzlerde, cepheden çizilmiş iri, bademi biçimi gözler egemendir. Kaş ve yanaklar hiç belirgin değildir. Dikkati çe-

231 *Karkamiš -Cerablus. Kabartmalı ortostat. Aslan üzerinde Ay ve Güneş Tanrısı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

232 *Karkamiš -Cerablus. Aslanlı kaide üzerinde oturan tanrı (=Atarsulus. Tanrı yontusu tamamlanmıştır.) Aslanlı kaide. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

231

ken, tanrısal sivri başlıklardaki *elips/oval (olası tanrı determinatifi/işareti)* bezemeler ve tanrısal boynuzların detaylı ve derin işlenişleridir. Bütün figürler dikey işlenmiş, baş ve beden bir bütünü oluşturan çizim olarak, ortostatların alt kenarına basmaktadırlar. **Malatya Aslanlı Kapı** ortostatlarında belli bir silme, yüksekçe kenar yapılmamıştır (krş. res. 233). Sol kol, pek çok örnekte bedenin önünde dik veya ileri uzatılmış bir simge ile gösterilmiştir; sağ kol ise libasyon kabartmalarında bedenin üzerinde ve bedeni keser biçimde şekillendirilmiştir. Bacakların çiziminde de bir sertlik, katılık, diklik göze çarpar. Ayrıntı olarak kısa giysili figürlerde baldırlar şişkin, dizler yumru biçimi ve çevresinde daire ile gösterilmiştir. Mafsallar kollar ve bacaklarda hiç çizilmediği için bu figürler güçsüz ve hareketsiz bir görüntü sunarlar. Bacaklardaki devinim, iki bacak profilden ve açık olarak gösterilmiş ve böylece figüre canlılık verilmek istenilmiştir. Kompozisyona canlılık ve devinim veren bacakların kesişmesi gibi hünerli istifleme bu biçemin yapıtlarında henüz görülmemektedir (krş. Y.K. 12 tanrı). Uzun giysiler altında en ufak bir beden belirtisi görülmez. Kısa giysi/tunikalar da bele oturtulmuş, fakat belin inceliği ve kalçaların yuvarlaklığı belli edilmemiştir (krş. Akurgal 1961, res. 104-105a). **Malatya-Aslantepe'de** temsil edilen geleneksel biçemde, uzun, dikdörtgen ortostatlar üzerinde bir konu, bu kompozisyon alanına istiflenmiştir. Yalnız tek bir örnekte birbiriyle ilintili iki sahne, Kral-Rahip Şulumeli'nin libasyon sunduğu Ay ve Güneş tanrıları betimlenmiştir (res. için bk. Akurgal 1961, res. 104 en üst). Bu biçemin ayrıntıları veriş şeklinde tam bir uyum görülmektedir. Yalnız büyük, dört tanrılı kabartmada yüzlerde farklılık belli olmaktadır. Yanaklar hafif yuvarlatılmış, iyi belli edilmiş yuvarlak göz ve saç yumağı ile sakal arasına yerleştirilmiş küçük kulak dikkati çekmektedir (res. 233 bk. Akurgal 1961, res. 104 ikinci sıra). **Aslantepe** ortostatları arasında büyüklüğü ve içerdiği konu açısından farklı olan, **"Arabalı Fırtına Tanrısı"** kabartması da özenli işçiliği ile adı geçen biçemin en üst düzeyine örnek olmaktadır (res. için bk. Akurgal 1961, res. 105; Delaporte 1940, K). Burada figürlerin yüzleri çok daha natüralist, yanaklar hafif bombe, gözler de daha az şematize edilmiş, konturları çift çizgiyle belirtilmiştir. Tanrı ve kral kabartmasında saçlar ile sakal arasında kalan çehre yüzeyine iri olmayan natüralist bir kulak oturtul-



232

muştur. Ayrıca bu kabartmada figürlerin boyunları, yüz ile saçlar arasında iyice belli olmaktadır. "Arabalı Fırtına Tanrısı" ortostatı, bu biçemin yukarda adı geçen Aslanlı Kapı'nın diğer örneklerinden genel çizgileriyle ayrılmamaktadır. Burada Geç Hitit Sanatı 1 / Geleneksel Hitit biçeminin en gelişmiş örneğini bulmaktayız ki, yıllar önce (1928) ünlü arkeolog von der Osten, biçem gelişiminin bu farklılığını gözlemişti.

Aynı biçemi, 1967 yılında Malatya-Cumhuriyet çarşısında ortaya çıkarılmış "Šulumeli Steli"ne ait üst parça üzerindeki erkek kabartmasında da izlemekteyiz (res. 234). Stelin yan tarafındaki HH yazıtta *"Kral-Rahip Šulumeli"* ifadesini okumaktayız. Yukarda adı geçen kabartmaların karakteristik şekillendirilmesi, rölyeflerin yüzeyinde ayrıntıların belirtilmemesi bu stelde de uygulanmıştır. Baş, adeta boyunsuz, omuzlar üzerine oturtulmuştur. Kendini iyi korumuş yüz geniş olup, çift çizgiyle konturları belirtilmiş badem biçimi göz oldukça şema-

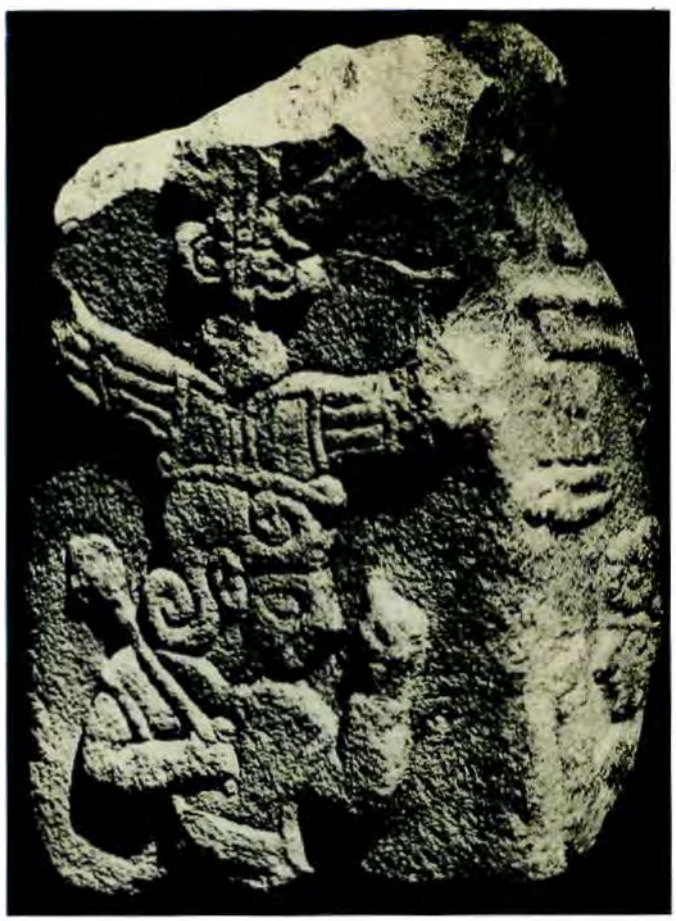
233

233 *Malatya-Aslantepe. Aslanlı Kapı, kabartmalı ortostat. Kral Šulumeli, dört tanrının önünde libasyon yapıyor. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

tiktir. Burada dirsekler, Aslanlı Kapı rölyeflerinde görülenlerden daha kuvvetli şekillendirilmiştir. Sol kol ilerde, yüzün önünde dik durmaktadır. Stelin cephesinde izlediğimiz figürün saçları alın ve ense üzerinde birer volüt şeklinde olmasına karşın, yan taraftaki "Kral Rahip Šulumeli" rölyefinde saçların bukleleri ve dalgaları ayrıntılarıyla işlenmiştir (krş. Darende steli, aslan üzerinde duran Tanrı Šarrumma). Bu stelin cephesindeki, sağ elinde tanrısal bir silah, topuz tutan ve başının üzerinde çifte kanatlı üstüste iki güneş kursu taşıyan, kısa giysili sakalsız genç erkek figürünün tanılanması kesinlik kazanmıştır. Olası ölmüş bir kral veya Güneş Tanrısı. Yan yüzde adı ve betimi verilmiş olan Kral Šulumeli de en üst düzeyde, tanrının rahibi konumundadır. Stel, biçem açısından "Aslanlı Kapı" K ve E kabartmalarının tam koşutudur. Stelin ilk yerinin Aslanlı Kapı içinde olması gerekiyor. Biçem açısından da bir birlik göstermeleri bunların aynı çağda, aynı kral tarafından aynı ustalara yaptırılmış olduklarını belgelemektedir (bk. res. krş. Akurgal 1962, res. 104/üst =Delaporte 1940, E, res. 105/üst =Delaporte 1940, K).

Geç Hitit Sanatı I/Geleneksel Hitit biçeminin zengin örneklerle temsil edil-

diği büyük kentlerden biri de **Kargamiš (Cerablus)**'tır. L. Wolley başkanlığındaki İngiliz kazı misyonunun gün ışığına çıkardığı anıtsal mimarlık buluntuları ve yontuları, ortostatlar üzerindeki kabartmalar, bunların üzerindeki HH yazıtlar, bu kentin Hitit karakterini koruduğuna ve devam ettirdiğine tanık olmaktadır. Mimarlıkta gözlenen, kent surlarının yapay yığma setler üzerine kurulması; iç kentin sur bedenlerinde sandık duvar sistemi örgünün yer yer kullanılmış olması (bk. res. 228, iç kentin doğu surları); kent kapılarında, "Su Kapısı ve Güney Kapı" 2. binyılı Hitit kent kapılarının çift kapı odalı (krş. Boğazköy I/19 kapısı ve Alaca Höyük batı kapısı, Naumann 1975, res. 374-376; Darga 1985, lev. 21) plan şemasının uygulanmış olması, Hitit yapı geleneklerine ne denli bağlı kalınmış olduğunun somut kanıtlarıdır. Kargamiš'ta yapıların organik birer elemanı olan ortostatların dış yüzeylerindeki kabartmalarda betimlenen büyük kült törenleri ve prosesyonlar, "**Herald's Wall-Haberciler Duvarı**"nın arma gibi istiflenmiş figürleri, **yontulu-kabartmalı büyük duvar** ve **büyük merdivenin** ortostatlarında rastlanan istifleme, kompozisyon düzeni, betimleme tarzı, Alaca Höyük ve Yazılıkaya'nın kabartma betimleriyle bir yakınlığı ortaya koymaktadır (bk. res. 259, Kadınlar alayı).



234

Kargamiš yontu ve kabartma yapıtları, HH yazıtlar, kentin yapılarına bağlı organik bir bütün olarak, hemen hepsi kazılar sonucu ortaya çıkarılmıştır. Adı geçenlerin incelenmesi sonucu, Kargamiš iç kentte bulunan yapıtlar Demir Çağı'na, M.Ö. 1000-600 yıllarına tarihlenmektedir. Bu sonuç, 1. binyılı Asur kaynaklarının tarihsel kronolojisine, HH yazıtlarının kronolojisi ve yontu materyelinin biçemsel analizine dayanmaktadır. Kargamiš yapıtları elli yıldan beri incelenmekte ve bizim burada sunduğumuz bilgiler bu çalışmaların bir sentezi niteliğindedir (krş. Akurgal 1948; Orthmann 1971; Hawkins 1972, 1974. 1980; Genge 1979. Kargamiš yontu materyelini oluşturan kabartma ve yontuların seri numaralarını gösteren A ve B harfleri Kargamiš esas yayınlarının levhalarından alınmıştır.).

Geç Hitit Sanatı I/Geleneksel Hitit biçeminin özelliklerini yansıtan yapıtlara, Orthmann'ın lokal sınıflandırmasında **Kargamiš I-Su Kapısı** kabartmaları dahil olmaktadır (bk. Orthmann 1971, Kargamiš Aa/1-3, Ab/1-3). Adı geçen kabartmaların daha çok duvarlara ait taş blokların yüzeylerine betimlenmiş oldukları sanılmaktadır. Çünkü taş bloklar, ortostatların genişliğini aşmaktadır (1.15 m., 2.15 m., 2.30 m.). Kabartma betimleri, hayvanlara ve fantastik yaratıklara aittir; bu grup içinde insan betimi harap durumdadır (B 28a). Geç Hitit Sanatı I biçeminin karakteristiği bu rölyeflerde görülür. Bütün kabartmalar, oldukça iyi düzenletilmiş rölyef yüzeyinde belirgin, oldukça keskin kenarlarla şekillendirilmiş ve altta ince bir kenara dayanmaktadır. Bilinen malzemeye göre her bir kabartma, ayrı bir birimi oluşturmaktadır. Sadece *in situ* bulunmuş olan Aa/1'de karşı karşıya duran bir boğa ve aslan figürünün kendini korumuş beden kısımları belli bir sahneyi oluşturmakta, olası bir hayvan mücadelesini akla getirmektedir. Hayvanların bedenlerinde ayrıntılar işlenmemiş, aslanın pençelerinde parmaklar ve tırnaklar spiral biçimi ince çizgi-

234 *Malatya. Šulumeli steli. Malatya, Arkeoloji Müzesi.*

lerle belirtilmiştir (GHS I'in özelliği, bk. Aslantepe kapı aslanı, res. 230). Bu kabartmanın diğer hayvan figürleriyle, konu açısından ilintisi saptanamamıştır. Burada yine *in situ* bulunan en ilginç rölyef Aa/2'deki kanatlı aslandır. Aslanın başı, geleneksel Hitit biçeminin bütün özelliklerini ortaya koymaktadır. Ayrıntıların işlenmediği aslan bedeninden, sınırları çok iyi çizilmiş arka bacak ayrılmaktadır. Aynı özenle boyun üzerindeki kırışıklık ve kanatlar alçak kabartma olarak şekillendirilmiş; kanatlardaki tüyler ve kuyruğun tüyleri birbirine paralel çizgilerle gösterilmiştir. Su Kapısı hayvan figürlerinin çizimlerinde egemen olan dikey ve yatay hatlar, hayvanlara devinimsiz, statik bir görünüm

235 236

vermekte ve böylece uzuvlarda da bir katılık gözlenmektedir. Geç Hitit Sanatı I biçeminin bu karakteristiğini Malatya kabartmalarının insan figürlerinde egemen olduğunu yukarda vurgulamıştık. Karga**m**iš Su Kapısı kabartmaları, biçemsel özgünlükleri ve HH yazıtlarının içeriği nedeniyle M.Ö. 950'den önceye tarihlenmektedir (krş. Fırtına Tanrısı tapınağı A4b Ura-Tarhunzas, RLA V [1980], s. 439).

Kargamiš Su Kapısı önündeki yıkıntılar arasında gün ışığına çıkarılmış olan, bazalttan iki yontu yapıtı; bunlardan biri bir aslan protomu ve diğeri olası kanatlı bir aslana ait parça da, biçemsel açıdan Kargamiš I grubuna girmektedir. Ayrıca Fırtına Tanrısı tapınağının güneyinde, bazalt bir ortostat üzerine betimlenmiş olan, başı kırık grifon veya sfenks kabartması da yine biçemsel analiz

sonucu Geç Hitit Sanatı I grubunun yapıtlarına koşuttur (bk. Orthmann 1971, Kargamiš D/12).

Kargamiš kentinin çeşitli yerlerinde ve mimarlık birimleri içinde gün ışığına çıkarılmış olan, çifte aslanlardan oluşan kaidelerdeki aslan yontularının da Büyük Hitit Krallık Çağı aslan yontularının form ve biçem geleneğini sürdürdükleri Akurgal tarafından belirgin bir şekilde kanıtlanmıştır. Kargamiš aslanlı kaideleri, Kargamiš I grubunun temsilcileri oldukları kadar, bu biçemin özgünlüğünü koruyarak Geç Hitit Sanatı II. evresi grubuna giren Kargamiš II'nin örnekleri arasında da geleneksel biçemde işlenmiş olanlar gözlenmektedir (res. için krş. Akurgal 1988, şek. 63-65). Bu tabanlardan birinde, aslanları zapteden kuş başlı demon ve üstünde tanrı yontusu bulunuyordu (res. 232; Alt. res. 830, Kargamiš B 25). Tanrı betiminin sakalı çağının Aramî modasına uygun işlenmişse de, aslanlar bütün detaylarıyla Hitit geleneksel biçeminde yontulmuşlardır.

237

Geç Hitit Sanatı I/Geleneksel Hitit biçeminde işlenmiş yontu ve kabartmalar, **Zincirli-Sam'al'da** Alman arkeolog F. von Luschan'ın 19. yy. sonunda yapmış olduğu kazılarda gün ışığına çıkarılmıştır. Mimarlık buluntularına bağlı ortostatlar üzerindeki kabartmalar, sanat tarihi açısından bir çok araştırıcı ve bilginin dikkatini çekmiştir. Bu ilginç kabartmaların bir kısmı ait oldukları yapılarla beraber bulunmuş, bir kısmı da tahrip görmüş, kırılmış olarak daha sonraki çağın yapılarıyla ve onların temellerinde ortaya çıkarılmıştır. Kazıların ürünleri, daha o zaman, stilistik analizlerin tasniflerine konu olmuş, sistemli biçem tahlilleri yapılmış (E. Herzfeld), üç ana biçem grubu ve üçünde de ikincil gruplar saptanmıştı. Bu yıllardan sonra en büyük incelemeler E. Akurgal (1948, 1966) tarafından yapılmıştır. Daha sonraki yıllarda da W. Orthmann (1971) ve H. Genge'nin (1979) çalışmaları vardır.

Zincirli'de sitadel suru ile **arzanî/enine iç sur** arasında bir çukurda meydana çıkarılan beş portal aslanının hangi yapıya ait olduğu kanıtlanamamıştır. Olası arzanî/enine iç surdaki bir kapı yapısının apotropeik aslanlarıydılar. Bunların arasında bazalttan üç aslan ve bir sfenks protomu, geleneksel Hitit biçeminin özellikleriyle şekillendirilmiş ve Zincirli I grubunu oluşturmaktadır. Kapı aslanlarından ikisi, İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde (res. 235-237, Orthmann 1971, Zincirli C/1, 3), biri Berlin'de Vorderasiatisches Museum'da (Zincirli C/2), sfenks protomu da Paris Louvre Müzesi'nde bulunmaktadır (Zincirli C/6). Zincirli yontuları arasında en erken örnekleri oluşturan bu anıtsal aslan yontularının uzun taraflarında kabartma olarak gösterilmiş bedenleri, rölyef zemininden hafifçe yüksek olarak biçimlendirilmiş ve alt kenarda ince bir silmeye dayanmaktadır. Aslanların başları plastik olarak işlenmiş; ön ve yan taraflar ayrıntılara yer vermeyen kabartma olarak yontulmuşlardır. Hayvanın ön bacakları rölyef olarak bedenden ayrılmakta ve küt, kısa bacaklarda pençe ve parmaklar çizik/*incisé* teknikte kazılarak belli edilmiştir. Aslan başları geleneksel Hitit biçeminin bütün özelliğini göstermekte. Kargamiš kapı aslanlarında gözlendiği gibi yeleler gösterilmemiştir. Bu aslanlar, Zincirli-Sam'al'da gün ışığına çıkarılmış olan proporsiyon, ayrıntılı işlenişleri ve daha ince yapılarıyla farklı-

235 *Sam'al-Zincirli. Kapı aslanları, yandan görünüm. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi (girişin iki yanında).*

236 *Sam'al-Zincirli. Kapı aslanlarının başı, önden. Ayrıntı.*

237 *Sam'al-Zincirli. Kapı aslanları, yandan, kabartma bedenin genel görünümü.*

lık gösteren GHS II ve III biçeminin kapı aslanlarından ilk bakışta ayrılmaktadır (bk. res. 269, krş. Orthmann 1971, Zincirli C/4-5, D/1-2, E/1, krala ait yontu kaidesi, iki aslan ve onları zapteden kahraman).

Geleneksel Hitit biçemi/Zincirli I biçem grubunun özgün çizgilerini taşıyan ortostat kabartmaları, şehir surunun, sadece temelleri ortaya çıkarılmış olan Güney Kapısı'nın iç kapı odasında toprak üstüne yıkılmış olarak bulunmuşlardır. Ayrıca burada çok tahrip görmüş kapı aslanına ait parçalar da açığa çık-

238 Sam'al-Zincirli. Şehrin güney kapısı. Kabartmalı ortostat: Ok atan savaşçı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi

238

mıştır. Buradaki ortostatlar bazalttan yapılmış olup, bloklarda altta kenar bırakılmamıştır. Kabartmanın oturduğu zemin düzdür (res. 238-243, bk. Orthmann 1971, Zincirli A/2-9, lev. 55-56). Figürler ve motifler bu zemin üzerinde çok iyi belli edilmişlerdir. Uzuvlar ve ayrıntılar kabarık gösterilmemiş, daha çok çizik hatlarla ve keskin kenarlarla ayrılmaktadır. Eller ve ayaklarda yassılık dikkati çeker, uzuvlara bir profil verilmemiştir. Gözler, yanaklar, ağız şematik ve bu uzuvların yuvarlaklığını göstermezler. İnsanların ve hayvanların rölyef şekil-

239 *Sam'al-Zincirli. Şehrin güney kapısı. Kabartmalı ortostat: Ok atan asker, arkasında tavşan. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

239

lendirilmesinde, organlar adeta ayrı birer birim gibi eklenmiş izlenimini verir. Özellikle insan figürlerinin çizimi katı ve beceriksizdir (res. 238-239, Zincirli A/3, A/6, A/7). Baş profil, beden cepheden, bacaklar ve ayaklar profil şekillendirilmiştir. Ayaklarda sivri uçlu ayakkabılar dikkati çeker. Ortostatlar üzerindeki figürler, birbirinden ayrı, izole olarak yapılmış görünümdedirler. Giysiler basit, kısa kollu, enli kemer, uzun entari biçimindedir. Etek kenarları kıvrımlıdır. Diz üstü, bacakları ortada bırakan kısa, tünika biçimi giysilerin kemer-

240 *Sam'al-Zincirli. Şehirin güney kapısı, kabartmalı ortostat, karışık varlıklar: Grifon ve sfenks. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

241 *Sam'al-Zincirli. Şehirin güney kapısı, kabartmalı ortostat: Kalkanlı, okdanlıklı süvari. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

240

lerinde aşağı sarkan bir süs, püskül görülür. Bu grubun insan figürlerinin başları, Zincirli I biçeminin özgün kanıtlarıdır: saçlar, ense üzerinde spiral bir topuz şeklindedir (Zincirli A/3, A/6, A/7); sırt üzerinde ucu yuvarlatılmış uzun örgü görülmez. Erkek figürlerinde sakal yoktur (res. 238, 239, 243). Başlıklar, kenarı bastırılmış, iki ince silmeli takke/kalot biçimindedir. Süvari figürünün başında miğfer gibi, sivri külâh dikkati çeker (tanrısal başlık ?, Zincirli A/3). Bu kabartmalarla beraber bulunmuş olan sfenks kabartmasının başlığı

241

242

242 *Sam'al-Zincirli. Şehrin güney kapısı, kabartmalı ortostat: Geyik ve aslan, yürüyüş pozisyonunda. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

243 *Sam'al-Zincirli. Şehrin güney kapısı, kabartmalı ortostat: Karşılıklı iki erkek figürü. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

pomponlu sivri külâh şeklinde olup, alt kenarda iki boynuz yer alır. (res. 240, Zincirli A/5). İnsan figürlerinin yüzlerinin çizim özelliği dikkati çeker: alçak bir alın, kıvrık gaga burunla aynı hat üzerindedir (Zincirli A/6). Ağız küçük, ince dudaklı, çene içeri çekiktir. Kabarık olmayan, yassı yanaklar ile ağız aynı yüzey üzerinde şekillendirilmiştir. Kulaklar yapıştırılmış varaklar gibidir. İri, badem biçimi gözün konturları belli edilmiş ve yüzün sathında burun kanadı arkasıyla kulak arasına oturtturulmuştur (res. 239, 243, Zincirli A/6, A/7). Kollar ve bacaklar, bedene oranla daha yüksek rölyef olarak işlenmiştir. Baldırlar dolgun; ellerde, parmaklara ayrı ayrı şekil verilmiştir. Kabartmalar arasındaki bağlantıyı, varsa konunun birliğini saptamak olanaksızdır. Sadece bir kabartmada (res. 243, Zincirli A/6) dikey çizgilerin egemen olduğu karşı karşıya duran iki erkek figürü, antitetik bir istifleme gösteren tek örnektir.

Zincirli I grubunu temsil eden hayvan ve fantastik yaratıklar, ortostatların yüzeyine, üst üste istiflenmiştir (res. 240, 242, 244). Genel görünümlerinde beceriksiz bir işçilik ve hantallık göze çarpmaktadır. Üst üste düzenlenmiş figürler arasında kompozisyonu ayıran bir çizgi veya eleman görülmez. Hayvanların başlarında ve pençelerde ayrıntılar gösterilmemiştir. Omuzlar, ön ve arka bacak adalelerinin konturları, beden yüzeyinden daha yüksek işlenerek belli edilmiştir (res. 240, 242, Zincirli A/3, A/5, A/8, A/9). Daha geç döneme ait bir yapıda tekrar kullanılmış olan süvari kabartması da Zincirli I biçeminin özgün bir örneğidir (bk. Orthmann 1971, Zincirli A 13, K/4, Berlin).

889.

244

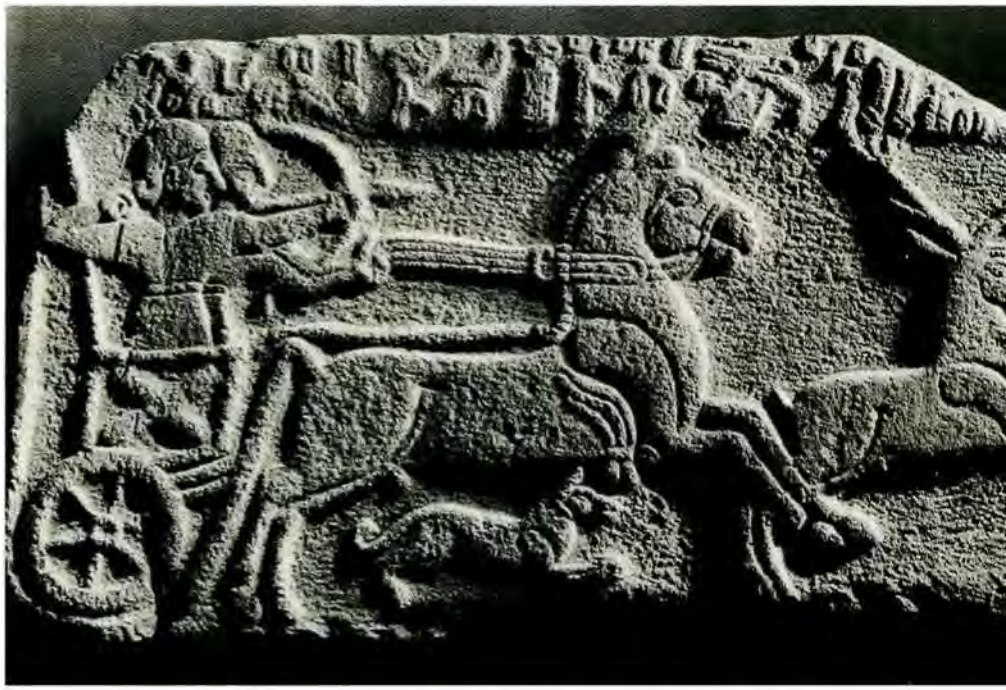
Adı geçen Zincirli kabartmalarında, geleneksel Hitit biçemi özellikleri çarpıcıdır. Büyük Hitit Krallık Çağı biçeminin süregeldiğinin en iyi kanıtları, hayvan figürlerinde gözlenir: örneğin, başı geriye dönük geyik, okla boynundan yaralanmış; çok çatallı geyik boynuzları Selimli vazosu ve Alaca Höyük geyiklerine çağrışım yapmaktadır.

Geç Hitit Sanatı II / Asur etkisi gösteren Geç Hitit biçeminin(M.Ö. 850-800) en yetkin örneklerini Malatya, Kargamiš ve Zincirli yontuları ve kabartmalarında izlemekteyiz. Bu grubu Malatya'da oluşturan dört kabartmada, ilk bakışta, konunun seçiminde, teknikte ve biçimde çarpıcı bir farklılık gözlenmektedir (yıllar önce bu ayırımı J. Garstang saptamıştır: krş. Hittites [1910], s. 140). Malatya-Aslantepe höyüğünün dışında bulunmuş olan, kalkerden iki ortostatın üzerinde araba ile avlanma sahneleri betimlenmiştir (res. 245-246, Delaporte1940, lev. XXXII). Adı geçen bu şehirlerde M.Ö. 9. yy.'ın ortalarından itibaren yontu biçemleri arasında Asur etkilerinin varlığı gözlenmektedir. Bu grubu Malatya "arabalı aslan ve geyik avı" kabartmaları, "yemek sahnesini" içeren ortostat parçası ve iki stel dahildir (Orthmann 1971, Malatya B/1, B/2, B/3, B/4). Bu kabartmalarda ilk bakışta kompozisyon ve istiflemenin GHS I biçeminin temsilcilerinden hemen ayrıldığı fark edilmektedir. Konulardaki insan ve hayvan figürleri arasında ilinti belirgin olup, birden fazla insan ve hayvan betimlerinin ve bunlarla beraber araç ve gereçlerin konunun birliği içinde istiflenmiş olduğu gözlenmektedir; özellikle av kabartmalarında (res. 245-246; buluntu yerleri bilinmeyen bu yapıtlardan "aslan avı" Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde, "geyik avı" Paris Louvre Müzesi'ndedir.). Ortostatların dar taraflarında ve altta, ince bir kenar, üstte ise HH yazıt için daha geniş bir kenar bırakılmıştır. Rölyef zemini düzenli bir yüzeyi oluşturmaktadır. Genelinde kabartmalar yüksek değildir, uzuvlarda ve yüzlerde belli bir yuvarlaklık dikkati çeker. Figürlerin organları çizik hatlarla birbirinden ayrılmış olsalar da kabartma betim bir

244 *Sam'al-Zincirli. Şehrin güney kapısı, kabartmalı ortostat: Okla vurulmuş geyik, sırtı üzerinde av köpeği. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

245 *Malatya (Aslantepe ?). Kabartmalı ortostat: Arabalı geyik avı, üstte HH yazıt. Paris, Louvre Müzesi.*

246 *Malatya (Aslantepe ?). Kabartmalı ortostat: Arabalı geyik avı, üstte HH yazıt, atın altında av köpeği. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*



245

246

247

tek düzeyi oluşturmaktadır. Kompozisyonda farklılıklar görülür, figürlerin hepsi alt kenardaki ince silmeye basmazlar. Hayvanların ön ayakları, ileri adım atar durumda yer çizgisinden yüksek işlenmişler ve böylece kompozisyona canlılık ve hareket verilmiştir. **Geç Hitit Sanatı II biçeminin Malatya kabartmalarının özelliği çok figürlü ve hareketli sahnelerin yer almasıdır** (res. 245-246). Bütün figürler birbirinden ayrı değil, bir bütünün elemanlarıdır (örneğin: arabadaki erkekler; hayvanlar: atlar, aslan, geyik ve av köpekleri; iki tekerlekli araba da av kompozisyonunu tamamlayıcı birer birimdir. Figürler bir noktaya dikili, hareketsiz değildir. Dikey ve yatay çizgilerin, yanında eğik, oblik çizgiler ve kabartmalar da görülmektedir. Örneğin; yayı geren avcının omuzları hafif eğiktir, atları süren arabacı da öne eğilmiştir. Şaha kalkmış aslanın bedeni ve av köpeğinde de, devinim gösteren yumuşak eğik hatlar egemendir (res. 246). Vücutlarda

248

organik bileşim/terkip çok daha iyi belirtilmiştir. Bel yerinde ve incelmiştir, kollar omuzlardan organik bir biçimde uzanmakta ve işlenen devinime uygun olarak dirseklerden bükülmektedir (krş. res. 245-246, oku çeken avcı); çekilen ok, figürün arkasında görülmektedir. Kabartmayı işleyenin beceriksizliğine sayılmalıdır. Başlar, ense kısmı iyi belli olan kısa bir boyunla, omuzlar arasına oturmaktadır. Ellerde parmaklar tek tek işlenmiştir (res. 246, aslan avı).

Ayrıntıların işlenişinde de dikkati çeken özellikler, başlarda vurgulanmıştır. Yüzler geniş biçimlendirilmiş, ileri taşkın, iri burunun üst kısmı, basık alınla bir hat üzerindedir. İnce dudaklı küçük ağız ve çene içeri çekiktir. Yanaklar hafif bombe, şematik, profil gösterilmiş göz, alnın altında, kulak hizasında yer almaktadır. Avcı figürlerinin saçlarında, alın üzerinde iri bukle görülmez; saçlar, ensede volüt biçimi bir topuz olarak toplanmıştır. Giysiler, kısa kollu, ince kemerli kısa entari/gömlek, bir çeşit tünika biçimindedir.

Malatya "av kabartmalarındaki" hayvanların çok canlı bir biçimde gösterilmelerine karşın, bedenlerinin düz bir yüzey olarak işlenmesi ve bacakların konturlarının hatlarla belirtilmesi gibi ayrıntıları oluşturan çizim özellikleri, GHS I biçeminin örneklerine koşuttur (krş. Şulumeli rölyeflerinin kurbanlık hayvanları). Aslan avındaki aslan betiminde de yelenin ve pençelerin işlenişi, Malatya *Geleneksel Hitit biçeminde* yontulmuş aslan kabartmalarına paraleldir (krş. Orthmann 1971, Malatya A/5b, A/9b7). Aslan betimindeki Asur etkisi, son derece canlı devinimde görülmektedir : arka ayaklarına basan, ön ayakları yukarı kalkık, başı geriye çevrilmiş, sırtından okla yaralanmış aslan betimi, Anadolu-Hitit aslan betimlerine yabancı olup, *özgün bir Asur motifidir*. M.Ö. 9.

249

247 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale'nin güney kapısı, kabartmalı ortostat: Başı geriye dönük dişi geyik. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

248 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale'nin güney kapısı. Kabartmalı ortostat: Yandan aslan figürü, iki ortostat bloku üzerine yontulmuş. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

249 *Malatya. Bulunduğu yer belli değil. Kabartmalı ortostat: Solda yemek sahnesi, sağda arabalı av (?) sahnesinden kalıntı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

250

yy. Asur kabartmalarında (Kuyuncuk) Malatya yaralı aslanına benzer bir pozisyon işlenmiştir. Ayrıca, Asur gliptiğinde benzer pozisyonda, **başını geriye çevirmiş, yaralı, kanatlı dragon** figürleri oldukça sık görülmektedir. Adı geçen motifin en erken örnekleri, 9. yy.'ın birinci yarısına tarihlenen mühürlerde belgelenmektedir. Böylece **Malatya "av kabartmaları"**, 9. yy.'ın birinci yarısı ile 8. yy. başlarına tarihlenmektedir (Akurgal 1946, s. 89).

"Av" kompozisyonundaki **tek atlı arabalar** da Malatya geleneksel biçeminde betimlenmiş, Fırtına Tanrısı'nın arabasından çok farklıdır. Daha sonra ele alacağımız **"ziyafet sahnesi"**nin betimlendiği kabartmanın sağ karafındaki araba (ön tarafı kırık, res. 249) dahil, Malatya ortostatlarının üç araba betiminde, küçük boyda kare biçimi araba sandığı, yan taraflarda çapraz okdanlar, arkada dik duran kargı/mızrak gözlenmektedir. Arabaların dingilleri ve okları beceriksizce işlenmiş ve geyik avında görülen çift dizgin, birincinin arkasında maskelenen ikinci at imgesini düşündürmektedir. Arabaların tekerlekleri altı kolludur. Geyik avında etraflarındaki çember tek; iki çember ise öteki kabartmada görülür. Malatya arabaları, Asur arabalarının basite indirgenmiş, daha şematik birer örnekleridir (res. 245, 246, 249).

Kireçtaşından kırık ortostat üzerinde sol tarafta yemek sahnesi, sağ tarafta, arabalı bir erkek figürü, olası yine *bir av sahnesi* bulunmaktadır. (bk. Orthmann 1971, Malatya B/3). Altta kaide kenarı gözlenir; üstte HH yazıtı kısmen okunmuştur. Kabartmalar hantal görünümlüdür.

Yemek dolu çapraz bacaklı masanın sol tarafında, arkalıklı sandalyede oturan sakalsız erkek betimi ve karşısında iskemleye oturan kadın rölyefi, Malatya geleneksel Hitit biçemindeki kabartmaların figürlerine yaklaşmaktadır. Örneğin erkeğin alın üzerinde bukleli ve ensede helezon topuzlu saçı, alçak iskemleye basan ayaklarındaki sivri uçlu ayakkabılar; kadının başındaki polos, Şulumeli kabartmalarıyla (krş. kraliçe ile, Malatya İ rölyefi) yakınlık göstermektedir. İki kişinin **"yemek sahnesinde"** yer alması, krallık dönemi kabartmalarından bilinmektedir. Aynı kompozisyon içinde, arabanın bulunması ünik bir durumu göstermektedir. Arabanın işlenişi de av kabartmalarından daha özensiz olup, olası ok atan avcının yanında, araba sürücüsü de mevcuttu. Özensiz ve beceriksiz bir işçiliğin ürünü bu kabartma GHS II'nin sonuna (M.Ö. 8. yy. sonuna) tarihlenmektedir.

Malatya "av kabartmalarında", kompozisyon yüzeyinde boş kalan yerler, bazı motiflerle bezenmiştir. Geyik avı sahnesinde, oldukça ince ve uzun vücut-

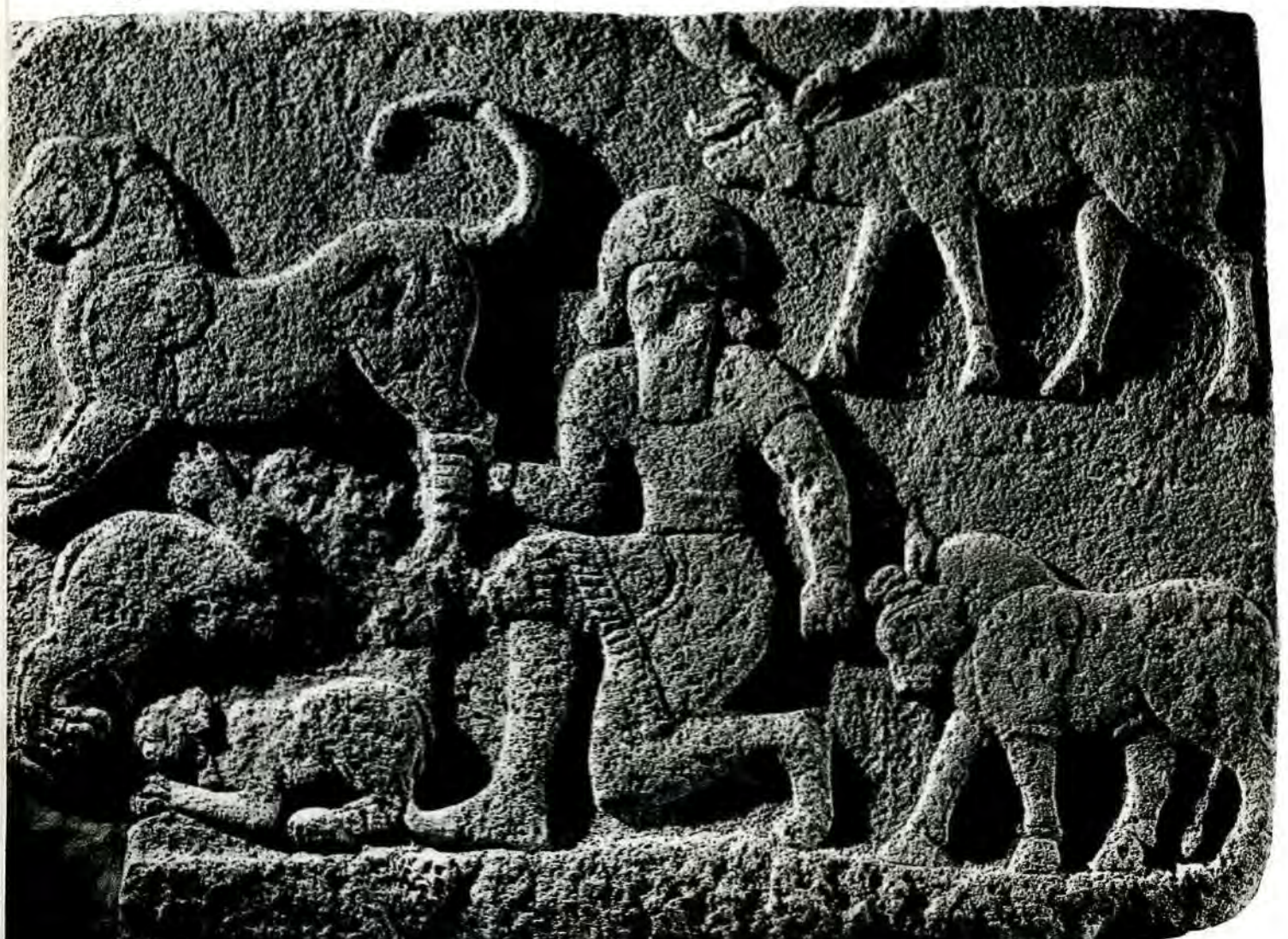
lu, galop/dörtnal, adeta uçan atın altına koşan bir av köpeği yerleştirilmiştir (res. 246). Aslan avında ise, hemen hiç boş yer bırakılmamıştır. Atın üstündeki ve başının önündeki boş yer HH şekilleri ile doldurulmuştur. Daha küçük ve tıknaz yontulmuş atın altında, yine koşan köpek motifini görüyoruz. Atın gövdesinin önündeki alan, ustaca, şaha kalkmış aslan figürü ile doldurulmuştur. Av sahnelerinin vazgeçilmez bir figürü olan bu köpeklerin bedenleri de, atlara paralel biçimde şekillendirilmiş, GHS II biçeminin özelliklerini göstermektedir (ayrıntıdan yoksun bedenleri, bacakların konturları çizilerek belli edilmesi ve bedenden ayrılması gibi, yukarda üstünde durduğumuz özellikler, köpeklerin betimlenmesinde de gözlenmektedir).

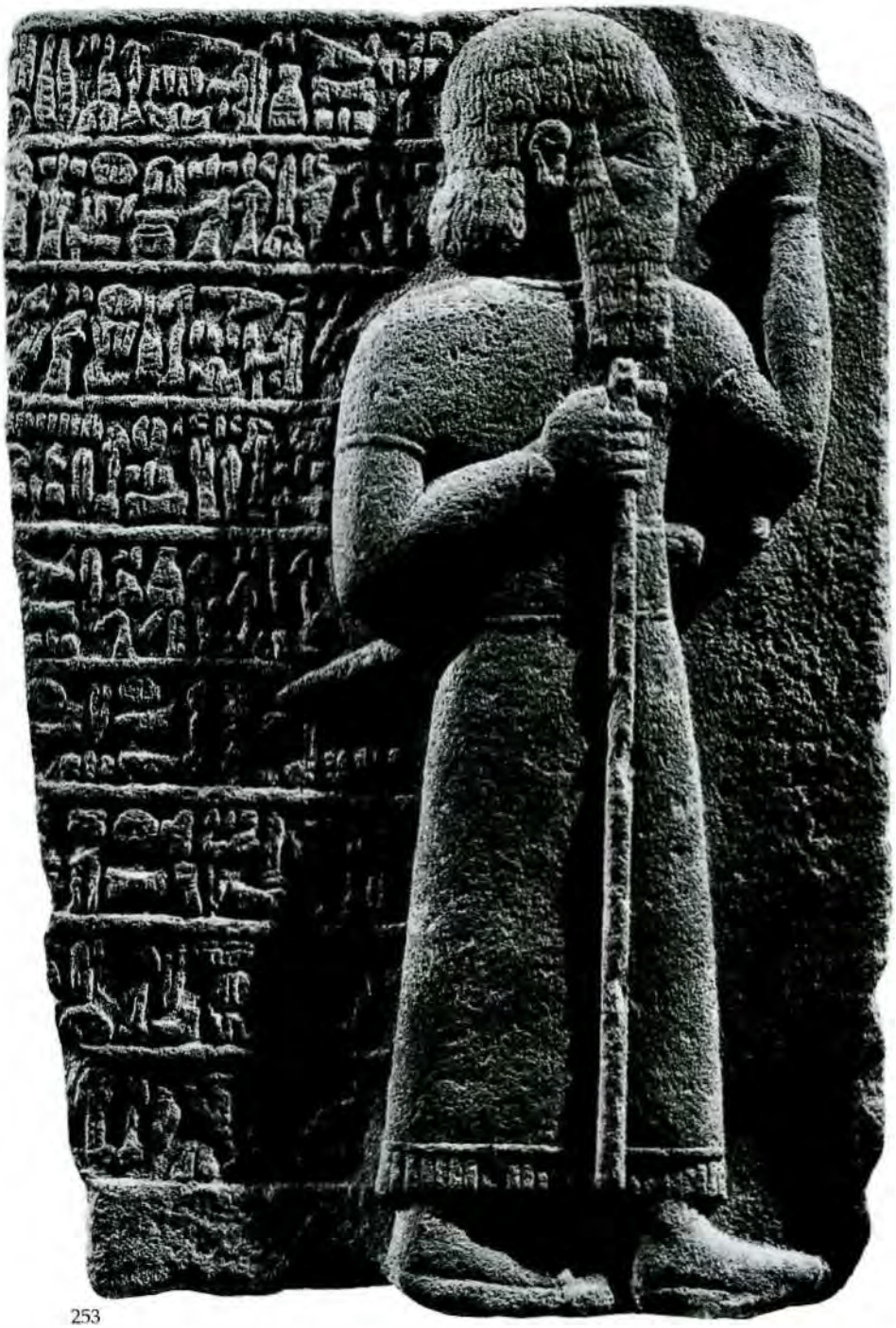
Malatya kökenli, nerede bulunduğu ve nereye dikilmiş olduğu bilinmeyen kireçtaşı bir stel (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi; res. için bk. Orthmann 1971, Malatya B/4) üzerindeki karşılıklı duran tanrı ve tanrıça kabartmalarının biçemi Şulumeli libasyon rölyeflerine (Delaporte 1940, lev. XXXIII) çok benzemektedir. Özellikle tanrıların giysileri, başlıkları, sivri uçlu ayakkabıları ve üzerinde durdukları kutsal hayvanların bedenlerinin rölyef işlenişi, Malatya G, J, İ, K kabartmalarının figürleriyle dikkati çeken bir yakınlık göstermektedir. Elinde ayna tutan tanrıça, büyük olasılıkla *Kupapa*, çapraz bacaklı, arkalıklı, zarif bir sandalyede oturmakta ve ayakları tabureye basmakta olup, tanrıça betimi böylece bir boğa (daha çok bir inek ?) üstünde durmaktadır. Tanrıçanın polos taşıyan başı ve yüz çizgileri ziyafet sahnesi (Malatya B/3) kadın figürüne paraleldir. Ayrıca, Kargamiš'ın baş tanrıçası, kutsal hayvanı aslan üzerine basan, *aynalı Kupapa* ile biçem birliği göstermektedir (res. 250, Kargamiš B/19a). Malatya stelindeki tanrı ise , tam bir Fırtına Tanrısı ikonografisi gösterir; bastığı hayvan ise aslandır ve baş *Fırtına Tanrısı'nın oğlu Šarrumma*'yı anımsatmaktadır. Bu stelin üst kısmında yer alan, çift diskuslu "güneş kursu" da Büyük Hitit Krallık Çağı'nın güneş kurslarına yakındır. Burada dikkati çeken en büyük özellik (bir çelişki), Kupapa'nın kutsal hayvanı aslanın, tanrı betimine ve boğanın da, tanrıça betimine geçmesidir. HH yazı izlerinin varlığı kuşkuludur. *Aynalı Tanrıça Kupapa*'dır; aslan üzerindeki tanrı, *"Ruta"* veya *"Karhuha"* adını taşıyan *"koruyucu tanrı"*dan çok, Fırtına Tanrısı grubundan, annesinin hayvanı ile gösterilmiş, *Fırtına Tanrısı'nın oğlu Šarrumma* olmalıdır.. Biçem açısından, Asur etkisi gösteren geleneksel Hitit biçemini kanıtlayan uzun arkalıklı, hayvan ayağı biçiminde, çapraz bacaklı sandalye ve aynadır (Kargamiš, Birecik siteli, Alt no. 866) ve Malatya stelindeki ayna aynı modeldir. Aramî biçemindeki aynalardan ayrılırlar, örneğin: Maraş kabartmalarındaki volütlü aynalar. Malatya Kupapa steli, burada vurguladığımız biçem ögeleri ve özgünlüğü ışığı altında, Asur etkisi gösteren Hitit biçeminde yontulmuş yapıtların en erken örneklerinden biridir. Kanımızca bu stel M.Ö. 9. yy.'a, GHS II evresinin başlarına tarihlenmelidir. Bu stelin ikonografi ve din tarihi açısından en ilgi çekici yanı baş tanrıçanın boğa (inek ?, sığır türünden hayvan) üzerinde betimlenmesidir. Bu stel üzerinde duran M. Vieyra, tanrıça figürünün, Jupiter Dolichenus'un eşi ve paredri Juno/Hera'nın en eski örneği olduğunu açıklamıştır (krş. Vieyra 1955, s. 75). Sonraları Roma ordusuyla Avrupa içlerine kadar yayılan Jupiter Dolichenus kültünde, tanrının boğasının ataları, Hitit Fırtına Tanrısı'nın boğalarıdır. Roma çağı yapıtlarında Jupiter Dolichenus'un eşi olarak betimlenen ve yazıtlarda adı geçen Juno regina ve Juno Assiria regina Dolichena, Eski Anadolu resim şemasına uygun, antitetik bir istifleme içinde, boğa üzerinde duran Jüpiter'in karşısında, sığır türü bir hayvanın (inek, boğa, keçi ?) üzerinde ayakta durmaktadır (krş. Demircioğlu 1939, s. 100, lev. IV; Alt. no. 1006-1009) Hitit tanrı kültlerinin ve kült betimlerinin devamını belirgin bir şekilde açıklayan söz konusu yapıtlar, kültür tarihi, açısından da son derece ilginç belgelerdir.

250 *Karşamiš-Cerablus. "Tören alayı girişi", köşe ortostatının dar yüzündeki kabartma (in situ bulunmuş), aslan üzerinde tahtta oturan aynalı tanrıça/Kupapa. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

251

252





253

251 *Kargamiš-Cerablus. "Haberciler Duvarı", kabartmalı ortostat: İki başlı sfenks (Tümera). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

252 *Kargamiš-Cerablus. "Haberciler Duvarı", kabartmalı ortostat: Hayvanları zapteden kahraman. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

253 *Kargamiš-Cerablus. "Tören Alayı Girişi" yakınında bulunmuş kabartmalı ortostat: Sağda Katuvas, solda kralın arkasında adının geçtiği HH yazıt. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

GHS II biçeminin Kargamiš'ta en iyi temsil edildiği kabartmalar, bu grubun da özünü oluşturmaktadır. Başka deyimle, **Kargamiš II biçem grubunun** kabartmaları, **"Herald's Wall-Haberciler Duvarı"**nın kalker ve bazalt ortostatlarının zengin betimlerinde izlenmektedir (res. için bk. Orthmann 1971, Kargamiš E/1-13). Olası, çok uzun bir kısmı kabartmalarla bezenmiş bu duvar içinde konumuzu oluşturan 13 ortostat *in situ* meydana çıkarılmıştır. Kabartmalarda, fi-

gürleri'n işlendiği temiz bir yüzey görülür. Genelinde rölyeflerin dayandığı bir alt kenar bırakılmıştır. Rölyeflerin yüzeylerinde de bir farklılık gözlenir. **"Haberciler Duvarı"** içindeki kabartmalarda, iki biçem (regional özellikleri, M. Vieyra [1955] yıllar önce vurgulamıştı, krş. s. 42) grubu ortaya çıkmaktadır. Kabartma figürlerde bir uzuvlaşma göze çarpar; artık kabartma sanatı ortaya çıkmaktadır ve belli bir amaç için kullanılmıştır. Birbiri yanında, birbiriyle ilgisi olmayan figürlere karşın, birkaç figürlü ve birbirleriyle ilintili, kendi kompozisyon alanı içinde, özenli istiflenmiş kabartma betimler, bir ortostat üzerinde yer almaktadır (E 1-13). Örneğin: **Hayvanları zapteden kahraman** (res. 252, E/1), **şaha kalkmış kanatlı boğayı zapteden akrep-adam ve tanrı** (res. için bk. Orthmann 1971, lev. 28, E/12), **aslanı zapteden ve ona saldıran tanrı ve kahraman**. Böylece, bu tür kabartmaların kullanıldığı bu duvar, birbiriyle ilintili görülen konuların işlendiği bir "resim yüzeyi" olarak algılanmış olmalıdır. Ortada yer alan bir nesne, insan, hayvan, fantastik yaratık, hayat ağacı ve antitetik istiflenmiş figürler, bir arma düzeninin betimlerine benzemektedir. Oldukça büyük boy (yük. 1 m.-1,25 m.) kalker ve bazalt ortostatlardan oluşan, renkli ve estetik bir görünüm sunan bu duvar, ilginç betimlerden adını almıştır.

Geç Hitit Sanatı II / Kargamiš IIa ve Kargamiš IIb biçem grupları, ayrıntıların şekillendirilmesinde ayrılırlar. Yukarda değindiğimiz gibi, kabartmalar için, çok temiz ve derince bir yüzey hazırlanmış ve figürler alçak rölyef biçimindedir. Kargamiš IIa biçem grubunun figürlerinde, rölyefin içinde detaylar, örneğin yüzde hemen hiç fark edilmez; yanaklar çok hafif bir kabartma olarak gösterilmiştir (res. için bk. Kargamiš E/1, /-11, özellikle bk. res. 251, *Chimera* E/8). Sadece cepheden yontulmuş kabartmalarda, yüzlerde bir kabarıklık, çıkıntılar fark edilmektedir; hayvanları zapteden kahramanın *en-face* yüzünde bu şekillendirme iyi belli olmaktadır (res. 252, Kargamiš E/1 ve boğa adamların yüzleri, Kargamiš E/9 ile krş.).

Kargamiš IIb biçem grubunun kabartmalarında, ölçüler ve organlarda detaylar iyi belirtilmiştir. Özellikle bacaklarda bellidir; dizler, baldırlar vurgulanmış (res. için bk. Kargamiš E/3, 5), yüzlerde yanaklar dolgun ve kabarık, gözler, burun, ağız çok iyi biçimlendirilmiştir (res. için bk. Kargamiš E/5, 12, bk. **kanatlı genilerin/cinlerin, akrep-adamın ve tanrının yüzü ve bacakları**). Aslanların pençelerinde, kanatlarda rölyef yüzeyinde ayrıntılar derin çizgilerle belli edilmiştir.

Kargamiš II a-b kabartmalarında ortak taraf, kompozisyonda üç figürlü, kapalı grupların yer almasıdır. Sadece, hayvanları zapteden kahraman konulu rölyefde (res. 252) ve üç hayvanın betimlenmiş olduğu ortostatda (Kargamiš E/6), hayvanlar adeta serbest alana istiflenmişlerdir. Kargamiš II a-b biçem grubunda insanlar, tanrılar ve kahramanlar, insan vücutlu karışık yaratıklar aynı giysiyi, kısa etekli tunikayı ve sivri, ucu kalkık ayakkabıyı giyerler (res. 252, detaylar için bk. Akurgal 1949, s. 30 vd.). Figürlerin saçları, omuzların arasından aşağı sarkan sırt üstünde, saç örgüsü şeklindedir. Ense üzerinde kısa, yuvarlak topuzlu saç modeli ender görülmektedir (bk. Kargamiš E/10, 11). GHS II biçeminin bir özelliği olan saçların bukle olarak işlenmesi, *Armalı Duvar*'ın bu kabartmalarında görülmez; yalnız sakallar, bukleli, kat kat işlenmiştir (res. 253, *Kral Katuvas*'ın saç ve sakalı).

Aslanların genel resim şeması GHS I/Kargamiš I örneklerine yakın olmasına karşın, pençelerin stilizasyonunda farklar belirgindir (res. için bk. Akurgal 1949, s. 39 vd., 68). Ayrıca arka bacaklar, hafif belirtilmiş ve yarım daire çizgi ile ayrılırlar (bk. bk. E/1, 4, 6). GHS I biçeminde yontulmuş yapıtlarda ise, arka bacak, kalçaların konturu sırt hattına kadar dayanan bir çizgi ile çizilmiştir (krş. bk. Aa/2).

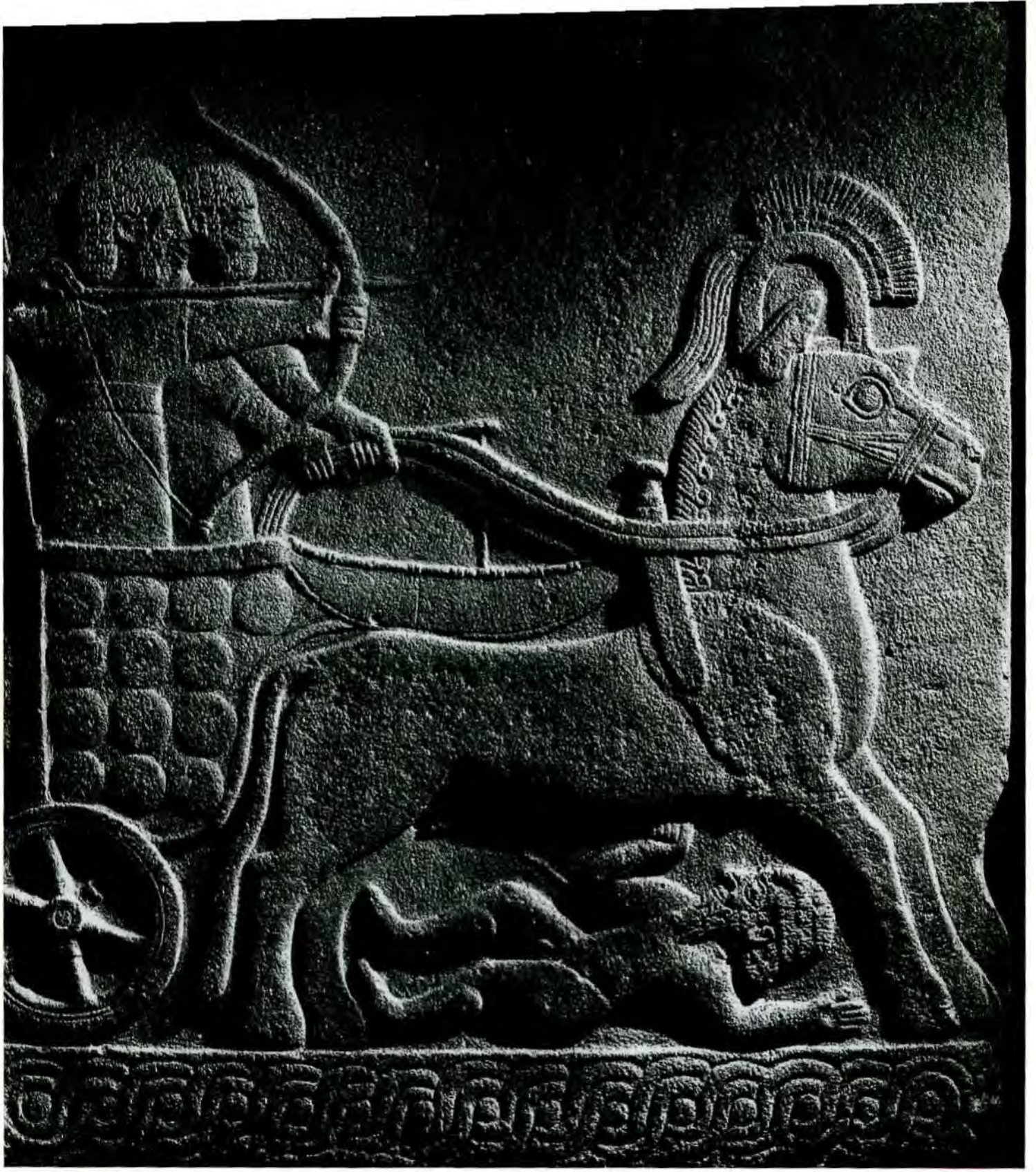
254

254 *Kargamiš-Cerablus. "Kabartmalı Uzun Duvar". Kabartmalı ortostat: Göğüslerini tutan çıplak tanrıça.. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

"**Haberciler Duvarı**" ortostatlarının grubuna (GHS II/Kargamiš IIa, IIb) "**Kral Kapısı**" dolaylarında bulunmuş bazı ortostatlar bağlanmaktadır. (bk. Orthmann 1971, Kargamiš H/2-4, 9). Bunlardan *aslan rölyefi, aslan adam, Chimera* (?) ve *hayvan mücadelesi*, çizim ve biçem özellikleriyle Kargamiš IIa grubu kabartmalarına benzerler. Kral Kapısı'nın diğer ortostat rölyefleri, Kargamiš IIb kabartmalarına benzemektedir. Örneğin: *kahraman* ve *hayvan, antitetik grifonlar.* Bu rölyeflerin yüzeyleri düz olmayıp, yuvarlak bir şekillendirme organlarda belli bir kabarıklık gösterir, grifonların kanatlarında derin ayrıntılar, derin çizgilerle şekillendirilmiştir. **Haberciler Duvarı** ve **Kral Kapısı** kabartmalarının karşılaştırılması, ayrıntıların işlenişinde yakın ilişkileri ortaya koymaktadır. Örneğin, aslanlarda ön bacağın üst kısmının, hayvanın omuzuna kadar uzanması ve konturların çift çizgi (kordon gibi) ile belli edilmesi (krş. res. için bk. E/7, H/9); aynı benzerlikler fantastik yaratıkların kanatları ve pençelerinde de dikkati çeker (res. için ay. es. E/8, E/10 ve H/4, H/8). Kargamiš II (a-b) kabartmalarının ve dolayısıyla GHS II biçeminin tarihlenmesinde, adı geçen kabartmalarda gözlenen Asur etkileri, rölyeflerde gelişen biçem ve bu kabartmalarla ilintili HH yazıtlarda anımsanan Kargamiš krallarının adları başlıca kriterlerdir. Bu kral adları **Katuvas** (bk. Kargamiš A/1, A/11a) ve **Suhis**'dir (bk, Kargamiš A/14a). Baba oğul olan bu kralların yaptırmış olduğu ve Kargamiš III biçem grubunu oluşturan kabartmaları ele aldıktan sonra tarihleme sorununa değineceğiz.

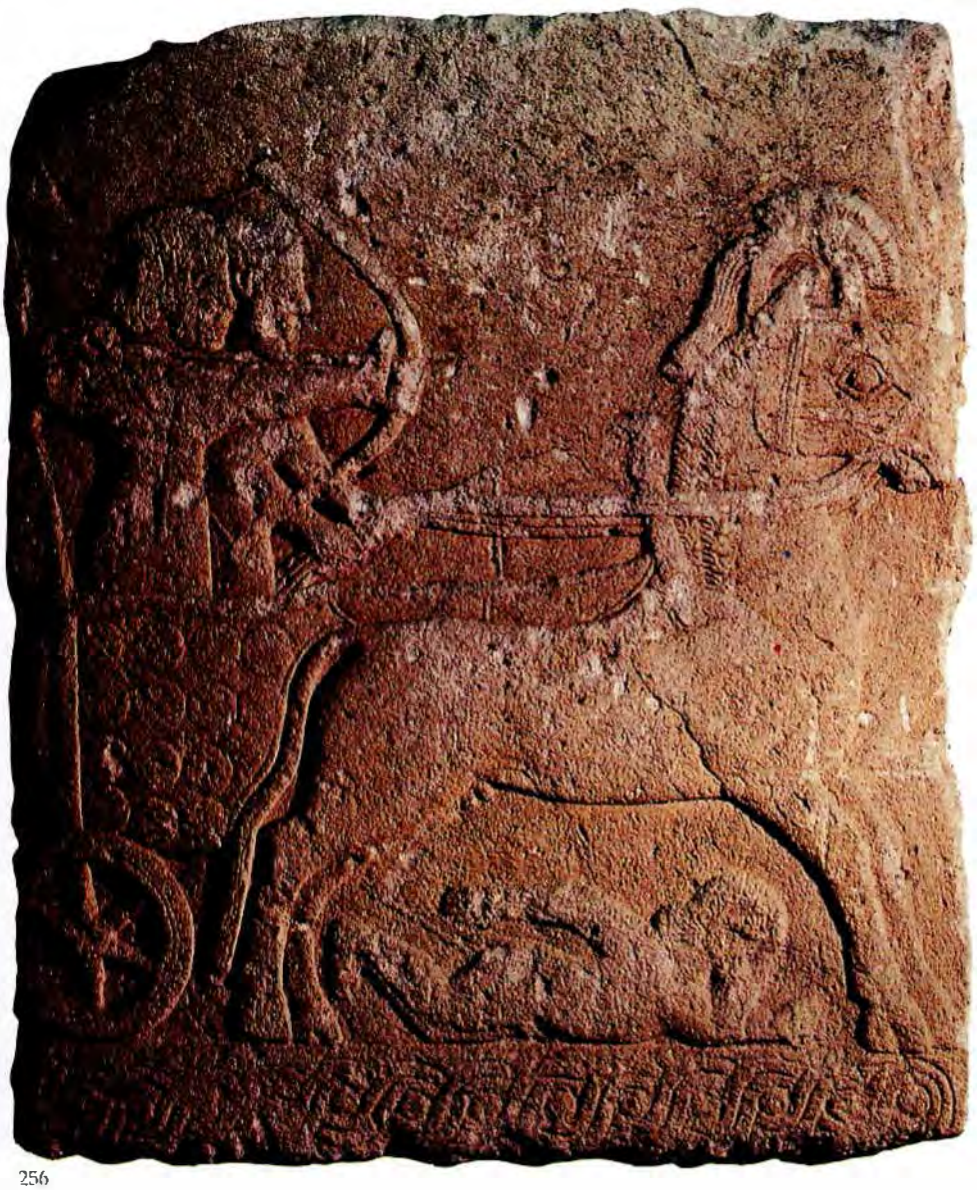
GHS II/Kargamiš III biçem grubuna "**Long Wall of Sculpture-Heykelli uzun duvar**" (res. 254-255, bk. Kargamiš B/17-26, Orthmann 1971, C/1-14) ve "**Processional Entry-Tören alayı girişi**"nde (Orthmann 1971 F/1-16) yer almış olan ortostat kabartmaları tasnif edilmektedir.

"**Heykelli**", daha doğrusu "**kabartmalı uzun duvar**" (Orthmann 1971 , C/1-14), "**büyük merdiveni**" batıda sınırlayan ve güneye uzanan duvardır. Bazalt ortostatlar dış yüzeyde yer alıyordu. Bunların büyük bir kısmı yıkılmış durumda meydana çıkarılmıştır. Buradaki bazalt ortostatların dikkati çeken özelliği, altta bir örgü bantının yer almasıdır. Kompozisyonun bütün figürleri bu banta basarlar (res. 255). Ortostatların kompozisyonunda **ikili insan grupları, at koşulu savaş arabaları,** ortostatların arasında ve üst tarafında konuyu açıklayan **HH** yazıtlar göze çarpar. "**Kabartmalı uzun duvarın**" ortostatları üzerinde **tanrılar, savaş arabaları** ve **sorguçlu miğfer giymiş, silahlı savaşçılar** yer almaktadır. Kabartmalar, düzgün bir rölyef yüzeyinde, konturları yuvarlak, yumuşak çizgilerle belli edilmişlerdir. Kabartmanın işlenişinde ayrıntılar açık çizgilerle ortaya çıkarılmıştır. Yüzde ve organlarda canlı yuvarlaklıklar, özellikle yanaklarda, ağız kısmında, baldırlarda, ön kolda ortaya çıkmaktadırlar (res. 254, 255). Çıplak tanrıçanın karın nahiyesi (res. 254, 255), savaş arabalarının altındaki çıplak düşman figürlerinde bu yuvarlaklık gözlenmektedir. İnsan figürlerine daha natüralist bir çizgi getirmek çabası biçemde belirgindir. Buna karşın giysilerde ve giysili bedenlerde bu yumuşaklık yoktur. Kumaşın altında organlar fark edilmez. Savaş atlarının bedenleri düz işlenmiştir. GHS II biçem



255

özgünlüğü olan hayvan ön bacaklarının konturları çizilerek beden yüzeyinden ayrı gösterilmesi atlarda da gözlenir (res. 255). İnsan figürlerinde ve hayvanlarda esneklik görülmez. Ön bacakları hafif ileriye uzatılmış atlarda da devinim eksiktir; atların ön bacakları örgü bantına bastırılmış gösterilmekle hareket durmuş ifadesi ortaya çıkmaktadır (res. 255). Buna karşın, bütün figürler



256

255 Karkamiš-Cerablus. "Kabartmalı Uzun Duvar". Kabartmalı ortostat: Savaş arabası ve sürücüleri, atın altında çıplak düşman, okla vurulmuş. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

256 Karkamiš-Cerablus. Aynı yer. Arabalı savaş sahnesinin bir başka örneği: Çıplak düşman yüzü koyun yatıyor. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

tabana sağlam basmaktadır; insan figürlerinin oranları daha uzamış, tıknazlıktan kurtulmuş sağlam bir görünüm sunarlar. İnsan rölyeflerinde başta ayrıntılar iyi belli edilmiştir. Özellikle kuvvetli köşeli bir çene hattı dikkati çeker; ağız, burun kanatları, derin çizgilerle ayrılır; göz kabarık, iyi belli edilmiş, kenarları kordon biçimi bir çizgiyle çevrili badem şeklinde olup, üstünde yay biçimi kaş bulunmaktadır (res. 253, 255). Saçlar, enseye uzanan sıra sıra bukle tutamlarından oluşur. Sakal, altı düz kesilmiş, saçlardaki bukleler gibi biçimlendirilmiştir. Olası Asur modelinden esinlenmiş bu saç tipi, arabalardaki erkek figürlerinde, yere düşmüş çıplak düşmanda, kral rölyefinde, HH yazıtlı ortostatın (Kargamiš A/1a) alt sırasındaki kesik başlarda görülür (bk. Akurgal 1961, res. 117). Tanrı ve tanrıça betimlerinin başları ise, ense veya sırta kadar uzanan, ucu helezon biçimi yuvarlanmış örgüdür. Bu saçın görüldüğü tanrıların sakalları, helezon biçimi sıra sıra buklelerden oluşur (res. 253, 255, 256).

Kabartmalı uzun duvardaki arabalar da, **GHS II** biçemini temsil eden Malat-

258

ya "av sahnesi" ve "ziyafet sahnesi" arabalarından ayrılan bir Asur modelini örnek alarak yapılmışlardır. Araba kasaları daha yüksek, arkada kapak yerinde bir kalkan ve içerde de karşı karşıya döğüş için dik duran mızrak vardır. Arabaların yan taraflarında rosasa benzeyen bezekler de M.Ö. 8. yy. Asur arabalarında görülür. Atların başlarındaki tüylü ve sorguçlu süsler de Asur modasına uygundur (res. 255, krş. res. 245 Malatya). Atların altındaki boşluğa, okla vurulmuş çıplak düşman yerleştirilmiştir. Ok atan savaşçı betiminde, ok bedenin önünde, boyun üzerinde doğru olarak betimlenmiştir (res. 255). Sorguçlu miğfer taşıyan, kısa tünikalı, sırtlarında yuvarlak kalkan, sağ ellerinde mızrak tutan piyadeler, durağan bir yürüyüş pozisyonundadır; sol ellerinde kesik bir baş veya saçlarından yakaladıkları çıplak düşmanla gösterilmişlerdir (bk. Orthmann 1971, lev. 55a). Bu gaddarca motifler, HH yazıtın altındaki kesik eller ve başlar ve yerde yatan düşman figürü de, Anadolu-Hitit biçemine yabancı, Asur rölyef sanatından alınma motiflerdir. Bunların yanında, tanrının elindeki şimşek demeti, HH yazıtta tanımlanan Kral Suhi'nin eşi Kraliçe Vati'nin arkalıklı koltuğu da Asur sanat ögelerindendir. **Kabartmalı uzun duvarda**, geleneksel Hitit biçeminin özgünlüğü denebilecek motifler, tanrıların örgü şeklindeki saçları, sivri uçlu ayakkabıları, tanrıçanın aynası ve de HH yazıtlar olarak dikkati çekerler. Çok süslü giysiler ve tanrıçaların rosaslarla bezenmiş polosları, geleneksel Hitit biçeminde görülmeyen motiflerdir. Poloların silindirik biçimi ve üstünden bileklere kadar inen ince örtü, GHS I Malatya Sulumeli rölyeflerinde Kraliçe Tivati'nin baş örtüsünde görülür (res. için bk. Bittel 1976, res. 278). Tanrıça giysilerinin saçak ve püsküllerle bezenmesi, bellerindeki bir çok kordon gibi yatay sıradan oluşan kalın kemerler, poloslardaki rosas ve boncuk dizileri Kuzey Suriye Aramî giysilerini anımsatmaktadır (krş. res. Maraş rölyefleri). Tanrılar da, başı hilâl biçiminde, ucu kıvrık Hitit kılıçları yerine, daha kısa, yarım daire veya top gibi yumrulu Asur tipi kılıçlarla betimlenmiştir. Piyadelerin taşıdığı, ön taraflarında konik bir çıkıntı bulunan, pratik olmaktan çok, olası apotropeik anlamlı miğferler, Kargamiš için karakteristik olduğu gibi, Geç Hitit Sanatı'nda ünik bir miğfer tipinin örnekleridirler (Karatepe savaşçılarının miğferlerinden ayrılırlar). İki sıra çift boynuzlu, pomponlu başlığı, Kargamiš'ta tanrılarda görüyoruz. Yalnız çıplak tanrıçanın bir çift boynuzlu konik başlığı istisna oluşturur; tanrıçalar, alın üzerinde tek bir boynuzu olan bezekli poloslarla da betimlenmişlerdir (krş. res. 254, 257).

Kargamiš III biçem grubunun temsil edildiği kabartmalar **"Processional Entry-Tören Alayı Girişi"** adını taşıyan, Kral Kapısı'nın kuzey doğusundaki büyük duvarda kullanılmış bazalt ve kalker ortostatların üzerinde izlenmektedir (res. 228, Kargamiš; Orthmann 1971, Kargamiš F/1-17, kabartmalar Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir). Burada uzun bir kült töreni alayı betimlenmiştir. Ne yazık ki başı ve sonu tahrip olmuş durumda gün ışığına çıkarılmıştır. Ortostatlar üzerinde arka arkaya sıralanmış üçlü figürler

257

257 *Kargamiš-Cerablus. "Büyük Merdiven" çevresinde yıkıntı toprak içinde ortostat (parça): Tanrıça Kupapa. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

258 *Kargamiš-Cerablus. "Tören Alayı Girişi", çalgıcılar. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

259

259 *Kargamiš-Cerablus. "Tören Alayı Girişi", kabartmalı ortostat: Kadınlar/rahibeler alayı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

görülmektedir. Tanrıça **Kupapa**, onu izleyen, **adakları tutan rahibeler**, onların **arkasında omuzlarında kurbanlık hayvanları taşıyan erkek hizmetkârlar** yer alır. **Bu kült alayında davul, flüt, boru, saz çalan müzisyenler ve dansörler yer almaktadır.** Bir köşe ortostatı üzerinde, çömelmiş aslan üzerinde, arkalıklı sandalyede oturan, elinde aynasıyla **Kargamiš**'ın patron tanrıçası Kupapa, alayın odak noktasını oluşturmaktadır (res. 250, 257, 260). Uzun bir giysi giymiştir. Başındaki polosdan ayaklara kadar uzanan ve yalnız yüzü açıkta bırakıp bütün bedeni manto gibi saran kumaş, bu biçemin özgün kadın giysisi olup, rahibelerin de giysisini oluşturmaktadır. Kordon dizilerinden oluşan kalın kemerler ve bilezikler, kadın figürlerinin süsleridir. Bu duvar üzerinde, karşıt yöne, sağa, **Kral Kapısı**'na yönelmiş **piyade savaşçılar alayı**, olası bir tanrı figürüne doğru yönelmişlerdi (res. Alt. no. 843). **Üçlü kompozisyonları** oluşturan savaşçılar, giysileri ve silahlarıyla kabartmalı uzun duvardakilerin benzerleridir. Bu kabartmaların yüzeyleri derin, temiz işlenmiş, bazılarında altta ince bir kenar bırakılmıştır. **Kargamiš III biçeminin özelliği, rölyeflere yuvarlaklık verilerek belli bir hacim/oylum kazandırmaktadır.** Yüzlerde egemen olan köşeli çene hattı bütün insan figürlerinde gözlenir; erkeklerde kısa sakal ve bıyığın olmaması dikkati çeker. Kabartmaları yontan ustaların beceriksizliği, rahibelerin ve müzisyenlerin kol ve ellerinin işlenişinde açıkça belli olmaktadır (res. 258,

260

259). Buna karşın, hayvan taşıyan erkek figürleri oldukça ustalıkla yontulmuş, özenli istiflemenin de getirdiği bir esneklik rölyeflerde izlenir. Rahibelerin katı, durağan tören alaylarına karşın, yürüyen erkek figürleri, savaşcılar ve müzisyenlerin kabartmaları daha devinime yöneliktir. Özellikle piyadelerin oluşturduğu üçlü sahnelerde, sağ omuzlarına dayanmış oblik mızraklar, ileri uzattıkları dirsekten kıvrık sol kolları, figürlerin dik hatları ile kesişerek, kompozisyondaki monotonluğa düzenli bir devinim kazandırmaktadır. Kargamiš III biçeminin kompozisyonlarında "anlatımcı, öyküsel ifade" çarpıcıdır. Ortostatların çeşitli taş materyelden yapılmasının verdiği estetik görünüm ve anlatımcı biçem, 2. binyılı Hitit çağı kabartmalı vazolarının frizleri ve Alaca Höyük ortostatlarının düşün, motif kavramının devamlılığına tanık olmaktadır.

"Tören Alayı Girişi" yakınında bulunmuş, esas yerinin neresi olduğu bilinmeyen, Kargamiš Kralı Katuvas'ın bazalt ortostat üzerindeki rölyefi, Kargamiš III biçem grubunun tarih açısından en açıklayıcı yapıtıdır (res. 253). Bu kabartmada kral, dokuz satırdan oluşan bir HH yazıtın sağ tarafında, yazıt boyunda (1,25 m.), ayakta betimlenmiştir. Saç ve sakalı tutam tutam yuvarlak bukle dizilerinden meydana gelmiştir. Saçlar, ense üzerine uzanır. İyi biçimlendirilmiş, iri, konturları kordon biçimi sınırlandırılmış cepheden göz ve kabartma, yay biçimi kaş, bütün yüze egemendir. Kralın kısa kollu, kalın kemerli uzun giysisi,

260 *Kargamiš-Cerablus. "Tören Alayı Girişi", kabartmalı ortostat: Omuzlarında kurbanlık hayvan taşıyan erkekler. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

261

belindeki kılıç tipi, sağ elindeki dikey kavranmış âsâsı dikkati çeker. Vücut ve organlardaki yuvarlaklık Kargamiš III biçeminin özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Giysi altında beden hatları belli değildir, ayaklarda detaylar işlenmemiştir. Sol elini baş hizasına kaldırmış Kral Katuvas rölyefi, başlıbaşına kralın betimi olduğu gibi "ben(im)" anlamını taşıyan bir yazı ögesini de ifade etmektedir (krş. res. 272, Yariris yazıtının başlangıcı).

Kargamiš III grubuna giren kabartmalar, Suhi-Katuvas biçemi ifadesiyle de adlandırılmaktadır. Bu biçemin en özgün ögesi, kralın saç biçimidir. Erkek figürlerinde de betimlenmiş olan aynı tip saç, Geç Hitit Sanatı'nda M.Ö. 1. binyılının ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Bu dönemin Asur yapıtlarında (özellikle 9. ve 8. yy.'ın çok zengin insan figürlü *"zafer obelisk"*lerinde) görülmez. Asur etkisindeki bütün kabartmalarda ortaya çıkan yuvarlak bukleli saç modeli, 8. yy.'ın ortalarına kadar plastik sanatta uygulanmış, bu tarihten sonra Asur-Aramî saç biçimi kabartma ve yontularda kullanılmıştır. Yuvarlak bukle dizilerinden oluşan saç modelinin Geç Hitit dönemi sanatçılarının buluşu olduğu kadar, Asur sanatından da etkilenmiş oldukları akla gelmektedir. Bu yeni model saçın uygulandığı bütün kabartmalar Asur etkilerini taşıdığı için, GHS II yapıtlarının tanımlanmasında da en önemli kriterdir. Bu saç modeli, daha sonra ele alacağımız Zincirli-Sam'al kabartmalarında da gözlenmektedir; Malatya av kabartmalarının Asur etkisi gösteren arabalı av sahnelerinde erkek figürlerinde görülmez. Aslanın yele tüyleri de, yuvarlak, çengel biçimi bukleler olarak işlenmiştir (res. 246).

Kargamiš III biçem grubuna, "Büyük Merdiven"in batısındaki mekânda *in situ* bulunmuş büyük bir ortostatın (2,50 m.x 3,00 m.) kabartmaları da girmekte-

262

dir (res. 231). Bu büyük ortostatın altında bir kenar bırakılmış ve konunun birimi olan, yatan aslan figürü, bu kenarın üzerine enine istiflenmiştir. **Aslanın sırtında ayakta duran iki tanrı, önde Ay Tanrısı, arkada Güneş Tanrısı rölyefleri** görülmektedir. Uzun giysileri, sivri uçlu ayakkabıları ve çift boynuzlu başlıkları ile dikkati çeken tanrıların adları başlarının önünde HH yazısı ile verilmiştir. Önde tanrı, hilâlli tanrısal başlığı, sırtında kanatları ile biçemsel açıdan Yazılıkaya tanrı betimlerine benzemektedir. Arkasındaki tanrının sivri başlığı üzerindeki tahrip olmuş kabartma zemininde **"kanatlı güneş kursu"**nun varlığı düşünülebilir. Önasya tanrılar dünyasında **Güneş Tanrısı, Ay Tanrısı**'nın oğludur. Burada Yazılıkaya'daki sırayı izliyoruz (Y.K. no. 35-34). Güneş Tanrısı ikonografisi, Yazılıkaya'dan farklı olmasına karşın, Büyük Hitit Krallık Çağı sanat kavramı ve geleneklerinin kompozisyonda ve motifde uygulanışı açıktır. Güneş Tanrısı'nın kutsal hayvanı aslan ve iki tanrının oluşturduğu üçlü istifleme, statik olmasına karşın dengeli ve estetik bir görünüm vermektedir. Aslanın ikonografisi geleneksel biçemden ayrılmaktadır. Başta yüz stilizasyonu ve yelenin tutam tutam, yaprak gibi, her bir telin tek tek işlendiği rölyef çizimi Asur etkilerinin yansımasıyla açıklanabilir. GHS II/Zincirli II biçemini temsil eden aslanlı kaidelerdeki aslanlara benzemektedir (res. 269). Kargamiš'ta, **Katuvas saç biçemi**, tanrılaştırılmış bir kral başında da (Louvre Müzesi) gözlenmektedir (bk. Orthmann 1971, lev. 32a). Bedeni parçalanmış kral yontusunun bazalttan aslanlı kaidesi de, Kargamiš III biçeminde işlenmiştir. Bu biçemin temsil edildiği bazı kabartmalar **Kral Kapısı** ve **Merdivenli Giriş**'te dağınık olarak bulunmuştur.

GHS II biçemini oluşturan Kargamiš III yerel biçeminin tarihlenmesinde

261 Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı, kabartmalı ortostat: Arabalı savaş salnamesinden ayrıntı, çıplak düşman okla vurulmuş. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

262 Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı, kabartmalı ortostat: Arabalı savaş salnamesi, atın altında yitirilmiş çıplak düşman okla vurulmuş (krş. res. 256). İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

263

263 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı, kabartmalı ortostat: Ziyafet (kral-kraliçe ?) sahnesi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

HH yazıtların önemini vurgulamak yerinde olacaktır. Kargamiš, "kabartmalı uzun duvar"da rölyef figürler ve HH yazıtlar çok sıkı bir ilişki içinde, birbirini tamamlayan birimler olarak konunun istiflendiği yüzeyde yer alırlar. Büyük Hitit Krallık döneminde bir kaç HH işaretten oluşan lejandlar, betimlerin kimliğini açıklıyordu (bk. Y. K. rölyefleri). Kargamiš'ta büyük, tarihsel içerikli yazıtlar görüyoruz. Örneğin, **Kraliçe Vatis yazıtı**, her iki yönden kraliçenin başını çevrelemektedir. Böylece kraliçe rölyefinin başı, omuzları, yazılı bir düzeyden ayrılmaktadır. Yazıt, yalnız kraliçenin onuruna düzenlenmiş, kralın adı bir kez geçmektedir. Kral Suhis'in zaferlerinden, elde ettiği ganimetlerden bahseden altı satırlık büyük yazıt, piyade savaşçıların önünde bulunuyordu. Ve bir olasılık, kralın rölyefi, tıpkı **Katuvas** kabartmasında olduğu gibi, bu yazıtın önünde yer almaktaydı. Böylece, betimlerle yazılı açıklamalar birbirini tamamlamaktadır. Ayrıca bu yapıtlar, çağdaş bir deyimle Kargamiš kral ve kraliçesinin birer propaganda afişi niteliğinde olup, başarılarını sağlayan tanrılarına da şükran ifadesini simgeliyordu.

Kargamiš III yerel biçeminin tarihlendirilmesinde, konunun uzmanları bilim adamları arasında tam bir uyum/konkordans yoktur. E. Akurgal, 8. yy.'ın ikinci yarısında hüküm sürmüş Asur krallarının yazılı belgelerinde geçen Kargamiš kralı **Pisiris** ile **Katuvas**'ı bir tutarak (Büyük Hitit kralları gibi çift adlı olduğu düşününü ortaya atar), Katuvas biçemi kabartma ve yontuları M.Ö. 8. yy.'ın ikinci yarısına tarihlemektedir. Kargamiš yazıtlarını deşifre edip yorumlayan J.D. Hawkins ve Hitit sanatının duayeni K. Bittel ise M.Ö. 9. yy.'a tarihlemektedir. Geleneksel Hitit biçem ve ögelerinin bir hayli etkin olduğu ve ağır bastığı bu kabartmaların yapılış süresi ve usta ekollerinin özde olmayıp, detaylardaki farklılıkları göz önüne alınarak, yeni yazılı belgeler gün ışığına çıkarılıncaya kadar, M.Ö. 9. yy. sonu ile 8. yy. başlarına tarihlemenin doğru olacağı kanısındayız. Ayrıca Kargamiš III biçem grubu yapıtlarının, Zincirli **"Äusseres Burgtor-Dış Kale Kapısı=İçkale güney kapısı"** kabartmaları ve Maraş yazıth yapıtlarıyla biçemsel benzerliğini vurgulamak yerinde olacaktır.

Geç Hitit Sanatı II biçem grubuna giren yapıtlardan, lokal biçem deyimiyle **Zincirli II** kabartmaları ve yontuları **"Äusseres Burgtor-Dış Kale Kapısı=İçka-**

264 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı, kabartmalı ortostat: Sola ilerleyen erkek figürü, sol elinde kılıç, sağ elinde asâ, kral. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

le güney kapısı" ortostatları üzerindeki rölyeflerde izlenmektedir (res. 227 plan). En eski Asur etkilerini adı geçen Zincirli yontu yapıtlarında görmekteyiz. Zincirli II biçemini temsil eden kabartmalar arasında ikincil bir sınıflandırma yapmak güçtür. Genelinde ortostatlar üzerinde kabartma düzeyi çok düzenli değildir. Bir çoklarında bir alt kenar bırakılmıştır. Tasarlanan figürün veya kabartma konusunun iki ortostat üzerine işlendiği gözlenmektedir. Bu durum Zincirli rölyeflerinin başlıca özelliği olup, kompozisyon alanının geniş tutulduğunu göstermektedir. Figürlerin rölyef betimleri iyi çizilmiş, konturları yuvarlatılmış kenarlarla belli edilmiştir. İnsanların giysi zemini ve hayvanların vücutları düz bir yüzey olarak bırakılmıştır. Buna karşın yüzlerde ve hayvan vücutlarında belli organlar derin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır (res. 247-248, 262, 266, 270, Orthmann 1971, Zincirli B/7-8, B/11, B/20, B/22 [Sfenks], B/24, B/30 [boğa]).

Hayvan ve fantastik yaratıklarda ön ve arka bacak üst kısım adaleleri iyice yuvarlatılarak, sırt çizgisi düzeyine dayanmış olarak belli edilmiştir (res. 247-248, 266, 270). İnsan kabartmalarının yüzleri, daha ayrıntılı, ince işlenmiştir, alın basık ve iri burun yüze egemendir. Yanaklar iyice yuvarlak, dudaklar dolgun biçimde konturları çizilmiştir. Gözlerin fonu derindir ve burada gözler, yuvarlak ve kabarık olarak ortaya çıkmaktadır. Zincirli II biçem grubunda, saçların ve sakalların stilizasyonu en çarpıcı biçem farklılığını meydana getirmektedir. Saçları ince paralel çizgilerle betimlenmiş erkek rölyefleri, diğerlerinden ayrılır (res. 264, bk. Orthmann 1971, Zincirli B/5, B/18; Zincirli I biçemi ile yakınlık dikkati çeker). Bu saç modeli ense üzerinde, bazı örneklerde sırta inen volüt gibi sona eren saçlar bir örgü görünümündedir. Aynı tip saç, "aynalı tanrıça" rölyefinde ve "ziyafet sahnesi"ndeki oturan kadın figüründe görülür. Bu saç biçimi, 2. binyılı Hitit kabartmalarında alışılagelmiş saçları anımsatmaktadır (res. 263). Adı geçen kabartmalarda sıra sıra bukleli saç tutamlarından oluşan bir kuafür de görülmektedir. Bu tip saçlarda ense üzerinde yuvarlak topuz vardır; bıyıksız yüzde, altı düz kesik sakal da aynı biçimde işlenmiştir. Elinde şimşek demeti tutan "Fırtına Tanrısı" ortostatında ve Zincirli-Sam'al stelindeki aynı tanrının saç örgüleri sırtın ortasına kadar uzanmaktadır. Yukarda anımsadığımız betimlerin ayaklarında da sivri uçlu ayakkabılar dikkati çeker ve geleneksel Hitit biçeminin tipik ögeleridir (res. 265-267, 270).

Zincirli II biçeminde insan figürlerinin bedenleri, cepheden ve profilden şekillendirilmiştir; aynı ortostat üzerinde her iki beden biçimi de görülmektedir (res. 265; bk. Orthmann 1971, Zincirli B/1, B/3, B/18). Erkek figürlerinde, kısa tünika ve uzun giysiyi, tanrılar ve insanlar taşırlar. Belde kalın bir kemer ve buna asılmış başı yarım ay biçimi, ucu sivri kılıç bulunmaktadır. Erkek betimlerinde mızrak, sap delikli balta ve keman biçimi kalkan savaşçı karakteri vurgulamaktadır. Anımsanan kalkan tipi Zincirli kabartmalarına özgü bir motiftir. Süvari rölyefindeki kalkan ise yuvarlaktır (res. için bk. Orthmann 1971, Zincirli B/27).

Kadın figürleri çok az gün ışığına çıkarılabilmiştir, bunlardan biri "Aynalı Tanrıça" öteki "ziyafet sahnesi"ndeki olası kraliçe betimidir. Her ikisi de kenarları ve etekleri püsküllerle süslü, uzun giysilerle gösterilmiştir. Başlarındaki

265

266

yuvarlak başlıktan eteklere kadar uzanan kenarı bezemeli ince bir kumaş inmektedir. Tanrıçanın başlığı tam belli olmayan bezekler içermesine karşın, kraliçenin başlığı üstünde tarak gibi bir tepelik dikkati çeker (Berlin'de bulunan ve buradaki "tanrılar sırası"nın bir figürü olan oturan tanrıça ise çok harap olduğundan detaylar görülmüyor). Arkalıksız iskemleye oturan kraliçenin kordon dizilerinden oluşan kemeri, bu tipin erken örneklerinden birini oluşturmaktadır. Söz konusu kadın figürlerinde Anadolu-Hitit modeli sivri uçlu ayakkabıları görülüyor (res. 263). Aramî biçemindeki kabartmalarda görülen, bantlardan oluşan sandal tipi ayakkabı bu grupta tek bir rölyefte, bir erkek figüründe vardır. (res. 264, B/5). Kraliçe sol elinde çifte iğ tutmakta, sağ elindeki yemeği ağzına götürürken betimlenmiştir. Karşısındaki uzun arkalıklı iskemleye oturan kral, sağ elinde eğik bir baston/âsâ tutmaktadır. Aynı tip arkalıklı sandalye, Berlin'de bulunan bir kabartmada, çok tahrip görmüş bir tanrıça figürüyle görümektedir (krş. Orthmann 1971, Zincirli B/15).

267

265 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı, kabartmalı ortostat: Sola ilerleyen iki erkek figürü. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

266 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı. Kabartmalı iki ortostat:Solda kanatlı aslan, sağda omuzunda balta taşıyan erkek figürü Savaş Tanrısı (?). İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

267 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı, kabartmalı ortostat: Kuş başlı adam/demon. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

Zincirli "Äusseres Burgtor-Dış Kale Kapısı=İçkale güney kapısı" ortostatlarının da betimleri, ince ve uzun bir tipi göstermekte olup bedenler kısa, belden aşağısı oransız uzundur. Oturan ve ok atan figürlerde ise beden kısmı uzundur. Figürler, sağlam yere basmakta ve güçlü bir izlenim yaratmaktadırlar.

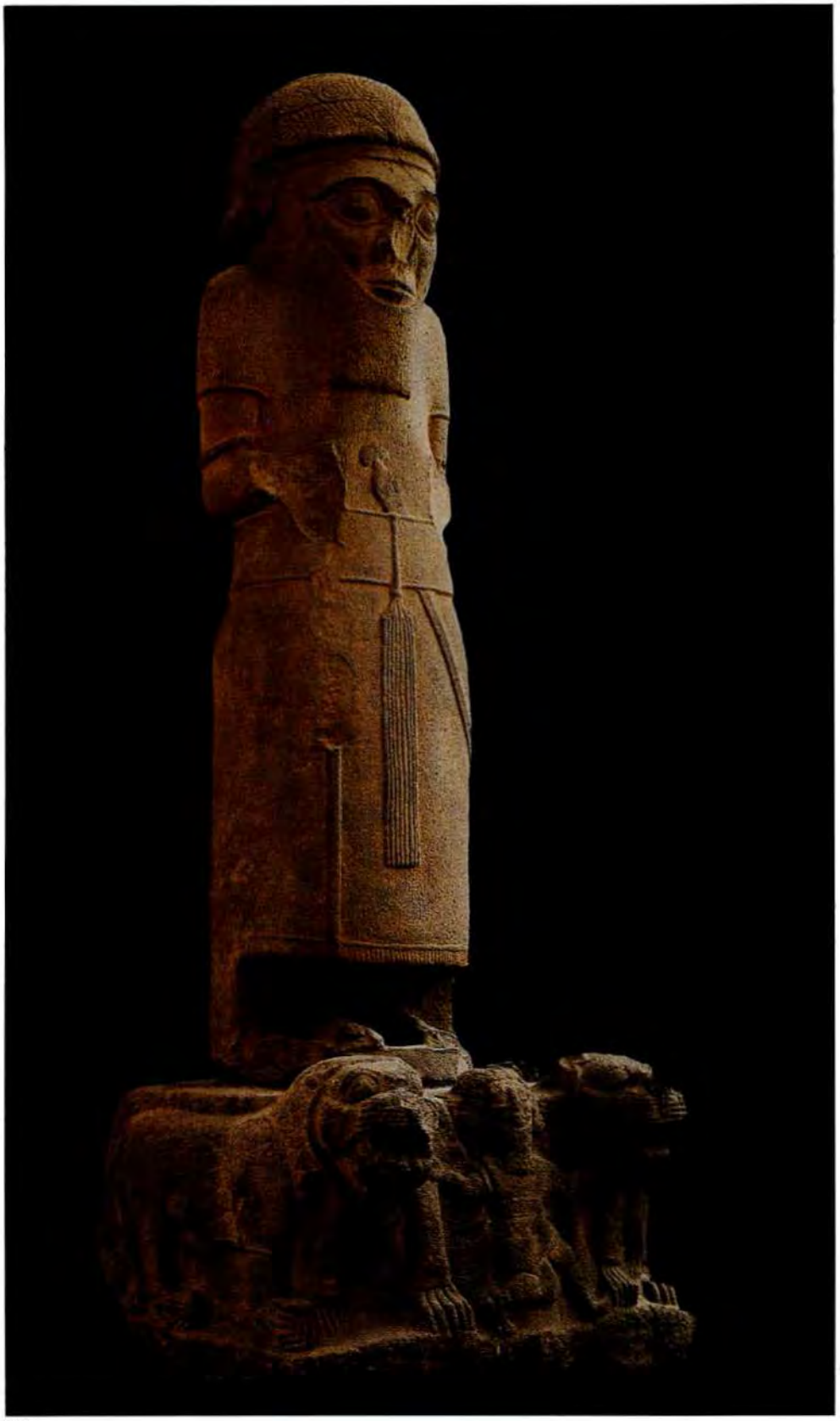
Zincirli II biçem grubunun hayvan ve fantastik yaratıklarının rölyeflerinde doğallıktan ayrılan uzun bedenleri, iki ortostat yüzeyini kaplamaktadır ve bu durum Zincirli'ye özgüdür. Boyunları abartılmış uzun, adeta bir hörgüç/kambur oluşturur; aslan adamlarda da aynı boyun görülür (res. 248, 270). Zincirli II biçem grubunu temsil eden hayvanların karakteristiği bu boyun işlenişi de yalnız Zincirli'de gözlenmektedir. Fantastik hayvanların ve genilerin kanatlarının işlenişi, Zincirli I biçem grubundan farklıdır. Kanatlar belli parçalara ayrılarak ip gibi eğik hatlarla biçimlendirilmiştir. Grifon rölyefinin kanadı tek bir parça ve eğik paralel hatlardan oluşmaktadır (res. 267, krş. Orthmann 1971, Zincirli B/9, 16, 22 ve B/21 grifon).

Burada sfenks rölyefindeki ön tarafta tek boynuzu olan başlık, Kargamiš Çıplak Tanrıça'nın başlığının benzeridir. Her iki örnekte de tanrısal başlığın iki yanından örgüye benzer birer şerit aşağıya doğru sarkmaktadır. K. Bittel, bu tip başlıkların 2. binyılı Hitit tanrılarında görülmediğine ve buna karşın Kuzey Mezopotamya Kerkük mühürcülüğünde kullanılmış olduklarına işaret etmektedir. Fantastik yaratıklar gibi, bu başlık tipinin bir Hurri buluşu olması olasıdır (res. için bk. Orthmann 1971, Zincirli B/22, bu kabartma Berlin'dedir.).

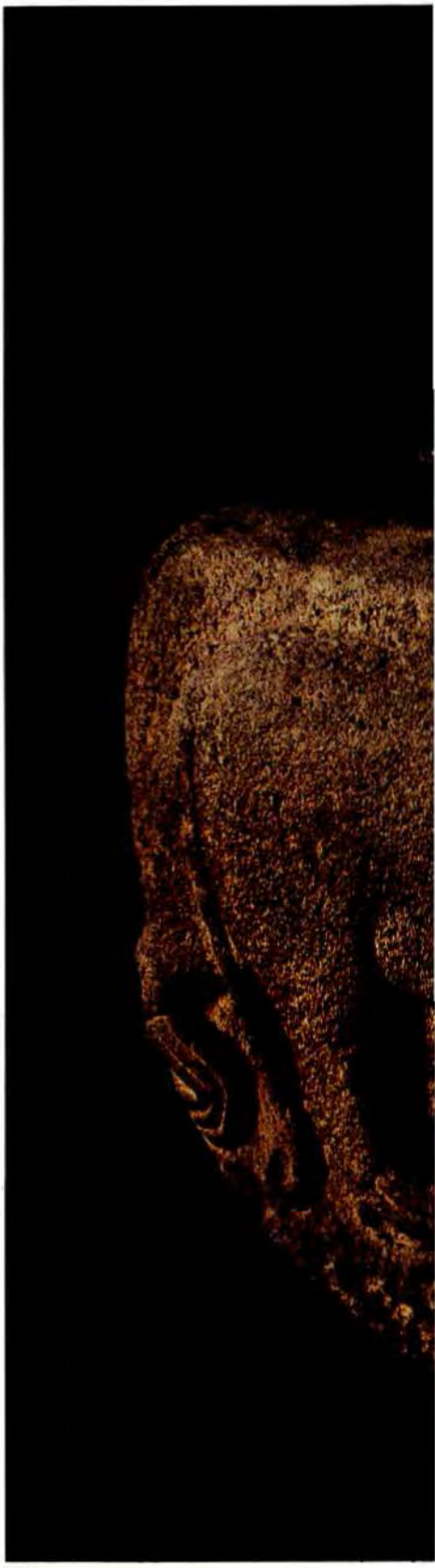
Zincirli-Sam'al'da yerli halkın Sami, Luvi ve Hurriler'den oluştuğu ve yönetici sınıfın ise Aramî'lerin egemenliğinde bulunan bir toplumda, sanatın sarayın güdümünde olduğu da düşünülerek, Şehir Krallığı'nın resmî yapılarına ait bu kabartmalarda kuşkusuz sadece Hitit biçemini sunan yapıtlar beklenemez. Bu bölümün sonunda değineceğimiz bir gözlem de, Zincirli rölyef sanatının, GHS biçemleri içinde çok farklı bir yer almasıdır.

Zincirli II biçem grubuna giren yontu yapıtları arasında başlıca yeri, bugün İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenen büyük kral heykeli almaktadır (res. 268-269). Ayrıca kale kapılarının portal aslanları, "Q" yapısına ait aslanlar bu grubu tamamlamaktadır.

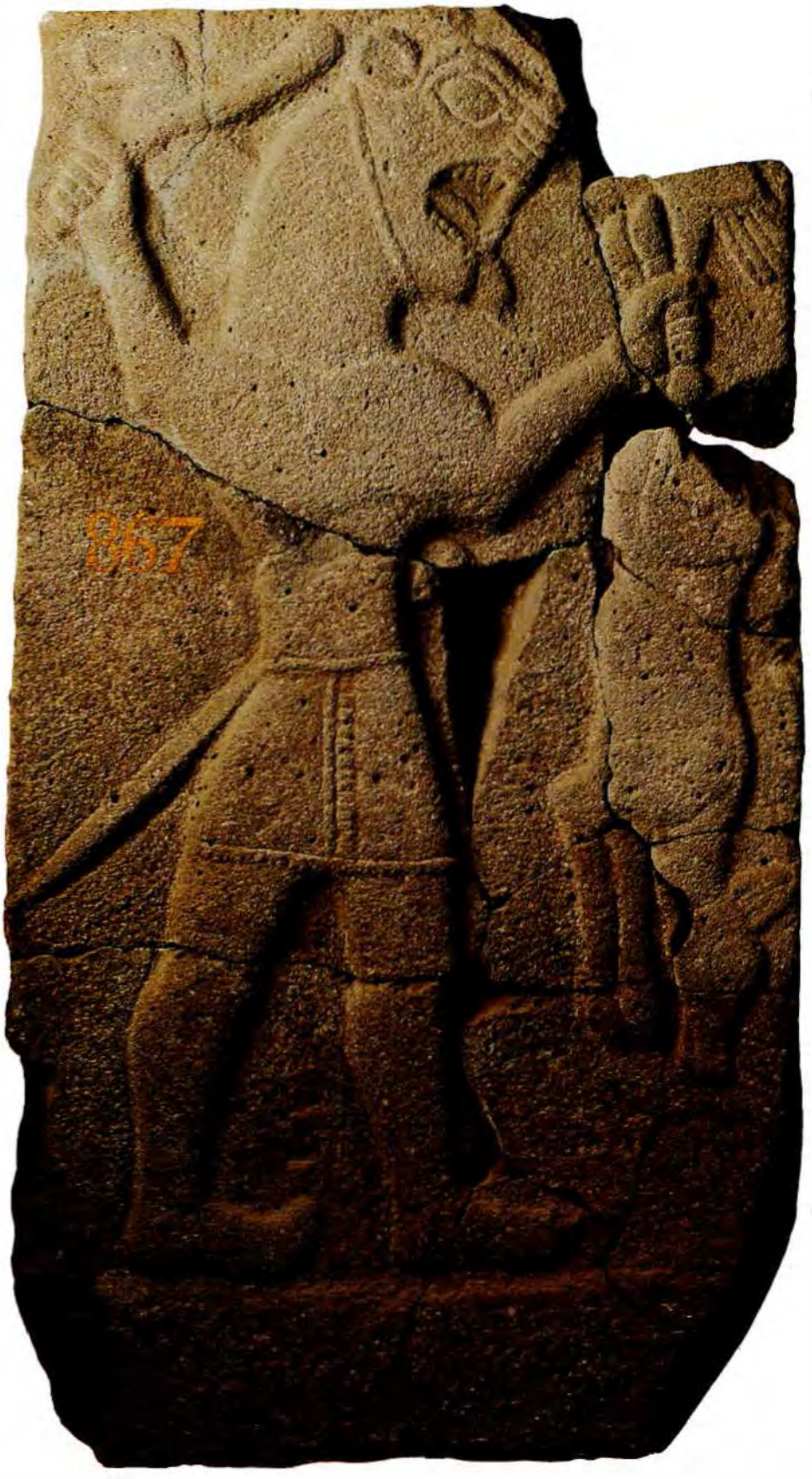
Olası, Sam'al kralı Kilamuva'yı betimleyen 3m. boyutundaki heykel, "J" ya-



268



269



268 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale "J" saray yapısı: Çift aslanlı kaide üzerinde ayakta "kral" heykeli. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

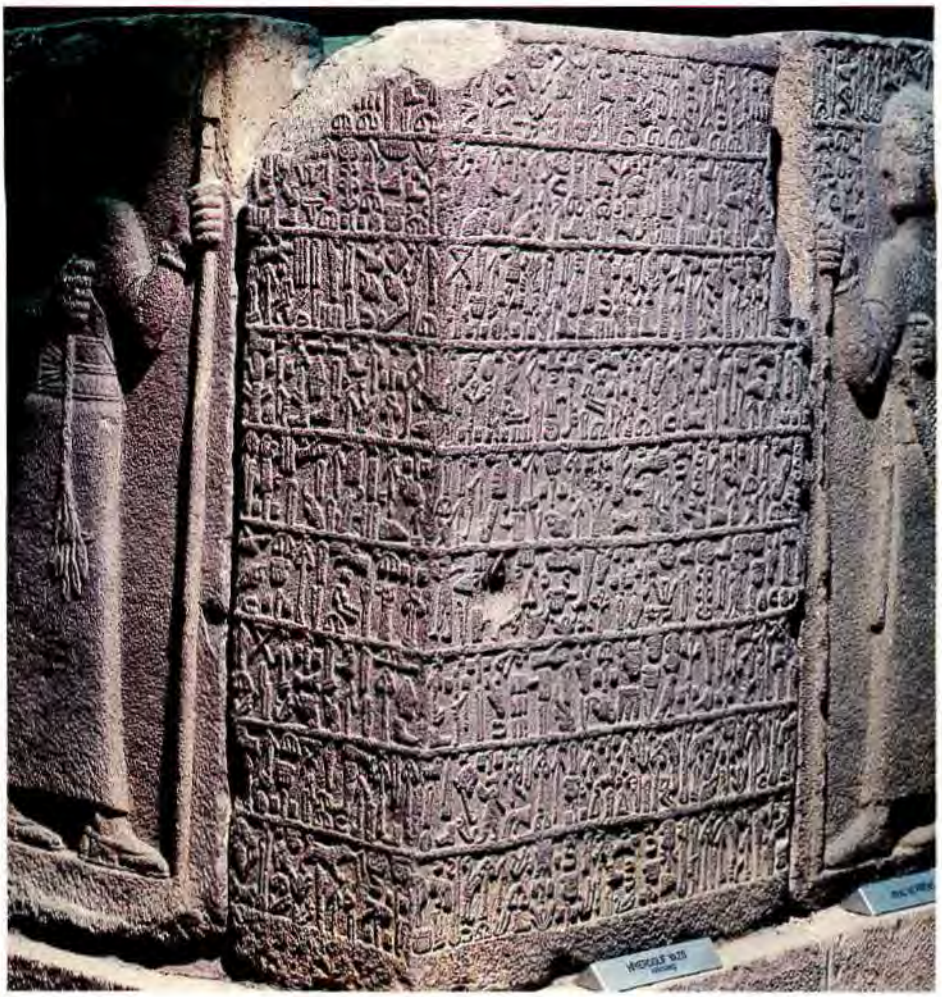
269 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale "J" saray yapısı: Çift aslanlı kaide üzerinde ayakta duran "kral" heykeli. Ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

270 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale güney kapısı, kabartmalı ortostat: Aslan başlı adam/av demonu (?). İstanbul,Eski Şark Eserleri Müzesi.*

pısının yanında bulunmuştur. Heykel ve kaidesi bazalttandır; aslanlı kaide *in situ* bulunmuş, heykel yakınındaki yıkıntı içinden çıkarılmıştır (res. 268). Burada ayakta duran, başı açık, sakallı, uzun giysili, ayaklarında sandallar bulunan erkek heykeli, dikkat çeken görüntüsüne karşın, son derece statik, vücut organları oransız, devinimden uzak bir izlenim vermektedir. Heykelin yüzeyi düz, ayrıntılar işlenmemiştir, Giydiği sade giysi ve beden yuvarlak şekillendirilmiştir. Buna karşın, başta ayrıntılar belli edilmiştir. Saç ve sakal, GHS *II* biçeminin özgün kuaförüne uygun, bukleli saç tutamlarıyla betimlenmiştir (Kargamiš kral başlarına koşuttur, krş. res. Orthmann 1971, Kargamiš F/17, K/28). Başka deyimle Sam'al kral heykelinin saçları Asur biçeminde saçlarla betimlenmiştir. Alın üzerinde saçların altında yatay bir bant görülür. Yüzün bütün yuvarlaklıkları çok iyi belli edilmiştir. Zincirli II kabartmalarından çok iyi bilinen derin göz çukurlarındaki iri bombe gözler çarpıcıdır. İnce dudaklar üzerinde bıyık yoktur. Yüzün işlenişi tamamen Zincirli II rölyeflerine eşittir. Buna karşın omuzlar çok dar, boyun yok gibidir; giysinin altından vücut yuvarlaklığı hiç belli değildir. Yalnız önden bakıldığında, kemerin altında kalçalarda hafif bir genişleme fark edilmektedir. Oransız kollar ve ayaklar, bedenin masif ve devinimsiz duruşunu daha çok vurgulamaktadır. Kalın kemere geçirilmiş uzun kılıçtan büyük bir püskül eteğe doğru sarkmaktadır. Öne yönelmiş eller tahrip olmuştur; sağ el bir âsâ tutmaktaydı, üst tarafı kırılmış, kalan alt taraf giysinin üzerinde dikey bir şerit gibi görünmektedir. Bu masif bedeni taşıyan ayaklar da, oransız, küçük ve cansız görünümdedir. Heykelin arka kısmı özensiz işlenmiş, giysinin arka tarafı biçimlendirilmemiş, aslanlı kaidenin üzerine küçük bir yuvarlak tabana basar şekilde yontulmuştur. Kral heykelinin giysisi, Zincirli *II* grubuna giren kabartmalardaki erkek giysilerinin aynıdır; ayakkabılar ise Asur-Aramî sandallarına benzer; kabartmalarda tek bir figür bu tip ayakkabı giymektedir, bütün kadın ve erkek figürlerinin ayakkabı tipi sivri uçlu Hitit ayakkabılarıdır (res. 268, krş. res. 264).

Kral heykelinin kaidesinde yer alan iki aslanı zapteden kahraman en *face/cephеden* betimlenmiştir. Zincirli II biçeminin bütün özgün çizgileriyle şekillendirilmiş, baş ve beden *en face/cephеden*, belden aşağısı, bacaklar profilden yüksek kabartma olarak yontulmuştur. İki eliyle aslanları zaptetmiş, diz koşusu pozisyonunda (koşarken) betimlenmiştir. Bu pozisyonu, 1. binyılı Hellen sanatında da "Gorgolar ve fantastik yaratıklar"ın koşularında aynen uygulanmıştır. Kahramanın saç biçimi Zincirli II biçemindedir ve alın üzerindeki yatay bant da saçların altında görülüyor (Katuvas rölyefi ve burada kralın başında gözlenmekte olup, Asur etkisi gösteren GHS II biçemindeki saç modasının bir özelliğidir, bk. res. 268, 253). Kaidenin iki aslanı geleneksel biçemde yontulmuştur; yalnız yelelerde tüylerin Asur biçeminde işlenmiş olması ilk Asur etkilerinin işaretidir (res. 269). Zincirli'nin "'Q" kapısında bulunan portal aslanların biçemindeki aslanlı kaide ve taşıdığı kral heykelinin, ortostat kabartmalarından daha gelişmiş biçemsel işciliği, bunların "İçkale güney kapısı" kabartmalarından pek az sonra yapılmış olduklarını düşündürmektedir. Adı geçen bu aslanlar, aynı usta elinden çıkmış gibi, bütün detaylarda benzerlikleriyle, Zincirli aslanları arasında ayrı bir yeri kapsamaktadırlar. Kral heykeli ve aslan yontularının Sam'al'da Asur etkilerinin yontu sanatında varlığının belirginleştiği Kral Kilamuva çağında yapılmış olduklarını akla getirmektedir (M.Ö. 835-810). Bu kralı izleyen dönemde geleneksel Hitit biçemi tamamen terk edilerek, yontu sanatında Aramî etkileri ortaya çıkmaktadır (Zincirli kral heykelini, Geç Hitit Sanatı hakkındaki incelemesinde Genge, Güney Luvi sanat çevresi içinde, Luvi yapıtı olarak yorumlamakta ve M.Ö. 900/870'e tarihlemektedir).

Zincirli II biçemi kabartmalarının tarihlenmesinde de, "İçkale güney kapısı" kabartmalarındaki klâsik Asur modeli savaş arabası önemli bir ögedir (res. 262).



271

Adı geçen Zincirli kabartmalarında araba ile bir savaş sahnesi betimlenmiş, vurulan düşman, atın altında yerde gösterilmiştir. Konu aynı olmasına karşın, Kargamiš'ta gördüğümüz ustaca işleniş burada yoktur. Kabartmada oldukça beceriksiz bir uygulamayla Asur biçemindeki, 9. yy. arabası betimlenmiştir. Zincirli arabaları, kötü yapılmış kopyalar olsa bile, biçemsel analizleri Asur savaş arabalarının belli bir çağa ait olanların başarısız kopyaları olduklarını açıklamaktadır. Böylece Zincirli'nin arabalı kabartması ve onunla beraber olan kabartmalar, en erken 9. yy.'ın ortasına tarihlenebilir. Bu tarih Asur Krallığı'nın çevresine yayılma politikasını güttüğü dönemlere, **Asurnasirpal II** (M.Ö. 883-859) ve **Salmanasar III** (M.Ö. 858-824) krallık çağına rastlamaktadır.

Zincirli II biçem grubunu en iyi temsil eden **kabartma aslanlar** iki ortostat bloku üzerine yontulmuş olarak "İçkale güney kapısı"nın kapı geçitinde karşı karşıya bulunmaktaydılar. Kazılarda *in situ* meydana çıkarılmışlardır. Aslan kabartmalarından biri İstanbul'da, öteki Berlin'dedir. Uzun vücutlarıyla dikkati çeken bu aslanlar, geleneksel biçemin aslan ikonografisinin karakterini yansıtırlar. Detayların işlenmediği düz bedenlerinde, ön ve arka bacak konturlarının kordon gibi silmeyle belirtilmesi, uzun ve hörgüç gibi boyunlar göz yuvalarından fırlayan iri, bombe gözler de Zincirli II biçeminin özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Oransız küçük başta açık ağız, alt çeneye yapışık dil "U" biçiminde elmacık kemiği stilizasyonu, Hitit karakterini açığa vurmaktadır (res. 248). Buluntu yeri belli olmayan bazalt aslan protomu da, geleneksel Hitit biçeminde yontulmuş kapı aslanının bir parçasıdır. W. Orthmann, bu aslan yapıtını Zincirli I biçem grubuna dahil ediyor (bk. Orthmann 1971, Zincirli C/2, Berlin). "İçkale güney kapısı"nın iç kapı geçiti kabartmalarında, profilden gösterilmiş boğa rölyeflerinin bedenleri de, aslan kabartmaları gibi iki ortostat üzerine oransız uzun olarak, Zincirli II biçem grubunun yukarda açıkladığımız biçem özellikleriyle yontulmuşlardır. Hitit geleneksel biçemi örnek alınarak şekillendirilmiş bu boğaların boynuzları profilden, 2. binyılı Hitit biçemindeki kabartmalarda ise boğa betimlerinin bedenleri profil, boynuzları cepheden gösterilmiştir (res. için bk. Orthmann 1971, lev. 60e).

Zincirli şehir ve kalenin anıtsal kapılarında ortaya çıkan yontu betim sanatı, Geç Hitit Sanatı I ve II dönemlerini temsil eden yapıtlarda konu ve motiflerin uygulanması açısından bölgesel bir geleneğe bağlı olduklarını ortaya koymaktadır. Zincirli ve Kargamiš'ta işlenen konularda bir birlik gözlenir; Kargamiš'in etkisi belirgindir. Şehir kapılarında dış tarafta aslanlar, iç tarafta boğalar yer alır. Tanrılarla başlayan tören alayları, Fırtına Tanrısı, Aynalı Tanrıça Kupapa,

arabalı savaş sahneleri, savaşcılar ve apotropeik anlamlı fantastik hayvanlar, sfenksler ve geniler. Kargamiš'ta "uzun kabartmalı duvar"da sunulan konuların benzeri, tanrıların, simgesel majik ögelerin ve dünyevî konuların değişmeyen bir sıralama içinde Zincirli-Sam'al'da betimlenmiş olduğuna tanık oluyoruz. Kabartmalarda yer alan karışık varlıkların açıkladığı gibi, o çağın düşün dünyasında, dinle ilintili *cin-demon* elemanı, tanrılar kadar önem taşıyordu. Kargamiš ve Zincirli'de görülen kuş başlı insan vücutlu jeniler de aynı ikonografik özelliği taşımaktadırlar.

Tanrılaştırılmış, aslan üzerinde duran kral heykeli de her iki şehirde anlatımcı dinsel temaların ağır bastığı kabartmaların odak noktasını oluşturuyordu. Tanrısal simgelerle donatılmış kral heykeli, yalnız kendi suretini temsil etmiyor, tanrılardan aldığı güçle yönettiği krallığın kudret ve egemenliğinin somut ifadesiydi (res. 268).

272

Zincirli kabartmalarının konuları içinde, Malatya ve Kargamiš'ta görülen kurban ve libasyon sahnelerinin betimlenmemiş olması da bir ayrıcalığı ortaya koymaktadır. Ayrıca Zincirli I ve II biçem grubunu temsil eden kabartmalarda yazının yokluğu da dikkatleri çekmektedir.

271 *Kargamiš-Cerablus. "Kral Burcu", HH yazıtlı köşe ortostatı. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

272 *Kargamiš-Cerablus. "Kral Burcu", kabartmalı ortostat: Yariris (sağda) ve Kamanis (solda). Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

Geç Hitit Sanatı III biçeminin ortaya çıktığı dönemde, Asur ve Aramî sanat akımlarının ve etkilerinin geleneksel Hitit biçemine ağır bastığı, kabartmalarda ve yontularda çok açık gözlenmektedir. Plastik sanatta kendini duyuran bu iki akımın yanında, yer yer Hitit elemanlarına ve öteki komşu ülkelerden gelen etkilere Kargamiš, Zincirli ve Sakçagözü'nde rastlanmaktadır. Asurlaşmış Geç Hitit biçeminin en çarpıcı örneklerini Kargamiš'ta "Royal Butress-Kral Burcu" ortostatlarında görüyoruz (res. 271-274, Orthmann 1971, G/1-8). Bu grubun kabartmaları, lokal biçem olarak Kargamiš IV yapıtlarını oluştururlar. "Kral Burcu", Tören Alayı Girişi'nin yanına daha sonra yapılmış olan çıkıntılı bir yapıdır; buradaki bazalt ortostatlar *in situ* bulunmuştur. Adı geçen ve Kargamiš IV biçem grubunu içeren ortostatlar, form açısından da daha evvel gördüklerimizden ayrılırlar; altta ince bir kenar bırakılmıştır. Bazı ortostatlar bir şeritle ikiye bölünmüş, bazılarında da rölyef yüzeyine HH yazıt için belli bir alan ayrılmıştır. İyice düzletilmiş rölyef fonunda HH yazıtlar, betimleri açıklayıcı anlamda kullanılmıştır. Kabartmalar, Kargamiš II-III biçem grubundan çok daha yüksek işlenmiş, böylece insan betimlerine belli bir oylum/hacim kazandırılmıştır. "Kral Burcu"nda, Kargamiš'ın son hükümdarları (HH yazıtlardaki ifadeyle "tarvanis-yönetici"), Yariris ve Kamanis ailesinin bireyleri ve onların koruyucuları, sarayın askerleri betimlenmiştir (arkeoloji literatüründe bunlar, Araras -eski okunuşu- kabartmaları adıyla tanınmaktadır).

Bu grubun rölyeflerinde, özellikle baş, yüz ve kollarda yuvarlak konturlar belirgindir. Yüz artık düz bir yüzey değildir, gözlerde, yanaklarda ve dudaklarda ayrıntılar çok iyi belli edilmiştir. Gözler, büyücek derin göz çukurlarında,

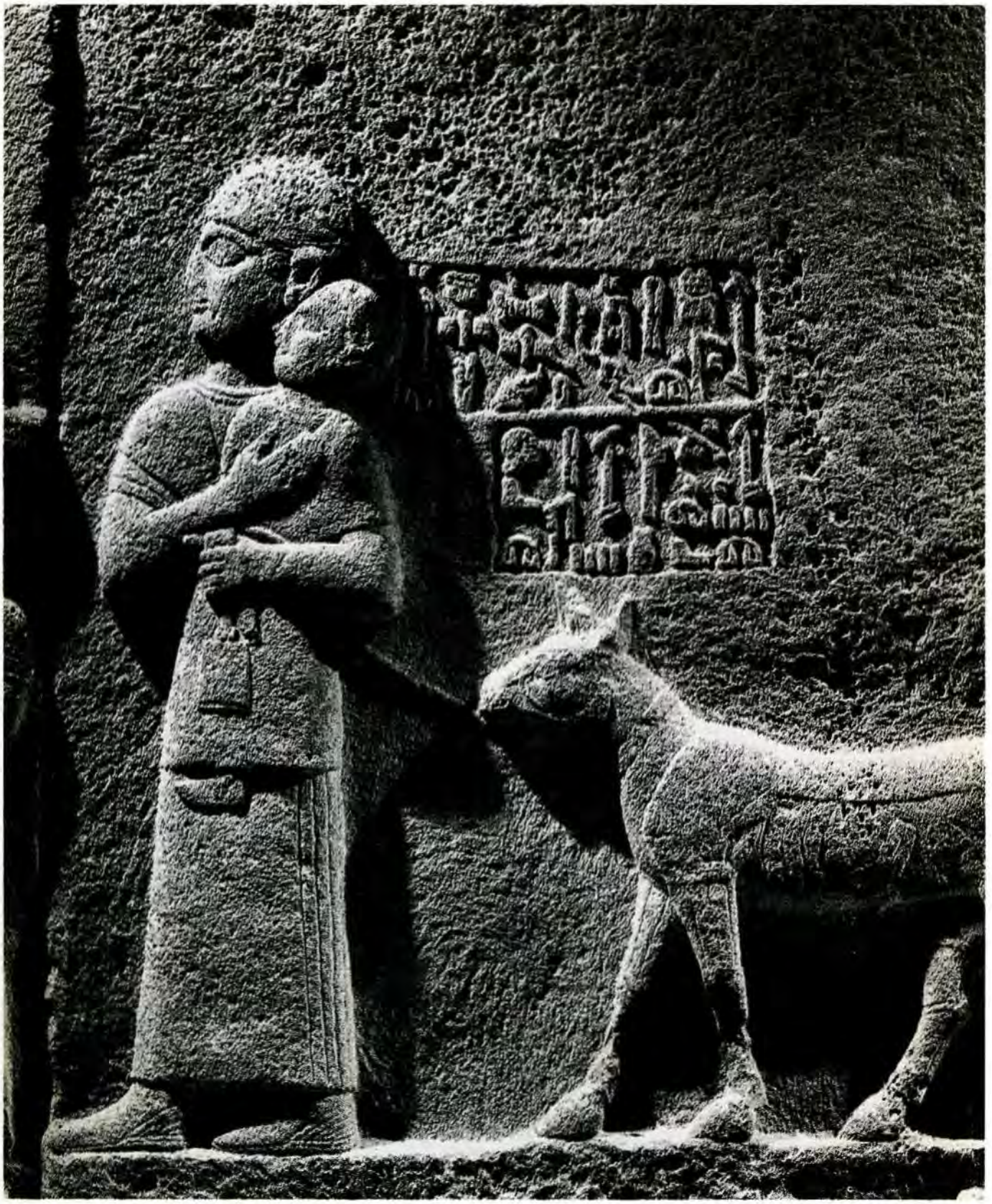
çevreleri kordon gibi silmeyle sınırlandırılmış bombe biçimindedir. Alın yine basık, düzgün burunla birleşmektedir. Bu rölyeflerin yüzlerinde bombe işlenmiş yanaklar, kuvvetli çeneler egemendir. Figürlerin boyunları iyi belli edilmiştir. Anımsadığımız ayrıntılar kollarda da gözlenmektedir (res. 272). Kolların canlı görünümü, oylumlu işlenişleri ve devinim biçimleriyle sağlanmıştır. Kıvrık dirseklerin iç tarafı ve kol adaleleri çizik ve ince silmelerle belli edilmiştir (res. 272). Yarıris rölyefinde kasları oluşturan üç ince silme dikkati çeker. Benzer **kol stilizasyonunu** -yelpaze gibi- **Asur kralı Sargon II'nin** Korsabad'daki sarayının kabartmalarında görüyoruz (krş. res. 275). Bu kabartmaların saç biçimi, GHS II biçeminde gördüğümüz Asur tipi saç modeli, ense üzerindeki yuvarlak topuzdan tamamen farklıdır. Saçlar ince çizgiler halinde dalgalar ve ense ile omuz üzerinde dağınık yuvarlak bukleler halinde düzenlenmiştir. Bu saç modelinin stilizasyonu, Sargon II çağının görsel betimlerinden çok iyi belgelenmektedir (res. için bk., krş. Korsabad rölyefleri Moortgat 1967, res. 274). **Yariris-Kamanis** grubunda giysiler ise, düz yüzeyler olarak işlenmişlerdir; bunların altından beden çizgileri belli olmamaktadır. *Hitit* tipi uzun

273 *Karkamiş-Cerablus. "Kral Burcu", kabartmalı ortostat (alt kısım): Oyun oynayan kralın çocukları. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

274 *Karkamiş-Cerablus. "Kral Burcu", kabartmalı ortostat: Kucağında çocak taşıyan saray görevlisi. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

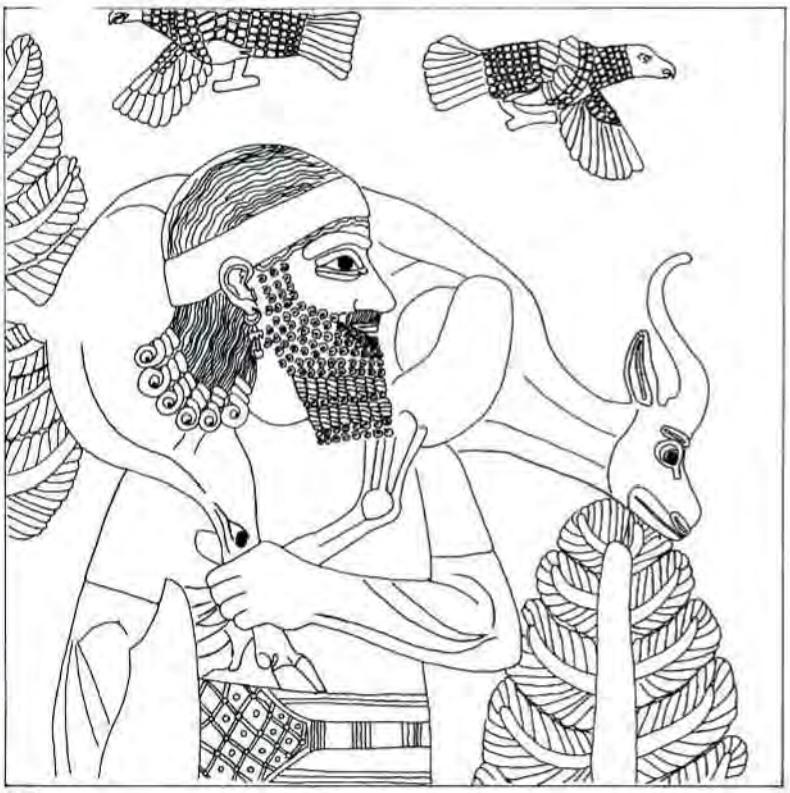
273

giysinin arkasında dikey pliler ve üzerinde şal tipi bir manto bulunmaktadır. **Giysilerin arka plileri, Yeni Babil M.Ö. 8. yy.'ın son çeyreğinde ortaya çıkan saray giysilerinde gözlenmektedir.** Aynı biçim arkası plili uzun giysiler, o dönemin Suriye kökenli fildişinden kutuların üzerindeki betimlerde de vardır. Ayaklarındaki sandal tipi ayakkabılar, Asur-Kuzey Suriye modasından farklı-



274

dırlar; uçları hafif yukarı kalkıktır. Giysilerin enli kemerleri ağ gibi bezekleriyle, Sargon II (res. 275) ve Sanherip çağının kabartmalarında görülen kemer tipine çok benzemektedir. Yariris kabartmalarının ilgi çeken kompozisyonlarında, figürlerin başı profilden, bedenleri cepheden, belden aşağısı ve ayaklar profilden şekillendirilmiştir. Kral ailesinin çocukları betimlenirken, özellikle kompozisyonun iki ayrı panoya ayrılmış olduğu ortostat rölyeflerinde, bazılarının bedenleri cepheden, bazılarının profilden işlenmiştir (res. 273, üstte dört figür ve altta oyun oynayan ikili istifleme). Bu kabartmada, elindeki kuşlu deyneğe dayanarak yürüyen küçük prensin betimi, çocuk vücudu çıplak olarak, profilden büyük ustalıkla yontulmuştur. Çocuk vücudunun yumuşak, yuvarlak konturları çok iyi belli edilmiştir (res. için bk. Akurgal 1961, res. 122). Çıplak gösterilmiş küçük çocuk betimlerine, Sanherip dönemi rölyeflerinde rastlanmaktadır; örneğin Lakiş'den kaçan halkın arasında, kadınların bindiği öküz arabalarında, kadınların arkasında yer almaktadır (bk. Moortgat 1967, res. 284). Kral ailesini tamamlayan ortostat üzerinde "kraliçe veya sütanne" olarak açıklanan figürün kucağında bulunan küçük çocuğun erkek olduğu kanıtlanmıştır. Sağ eliyle çektiği keçi veya at türünden hayvan betimiyle dengeli bir kompozisyon oluşturmaktadır. Hayvanın üstündeki boş alana HH yazıt yerleştirilmiştir. Böylece figürlerin kimliği açıklanmaktadır. Küçük çocuk, kendini taşıyan figürün giysisi içinde, başı ve çıplak ayağı görülmekte ve bir omuzu da göğsü üzerinde belli olmaktadır. Mantosunun içine sardığı bebeği sağ eliyle kucaklamakta, sol elinde bir kap (keseye de benzeyen bir nesne) ve hayvanın yularını tutmaktadır. Başta detaylar belli değildir, iri kulağın önünde kralın oğullarının saçlarında görüldüğü gibi bir saç buklesi gözlenmekte, yüzde ise Kargamiš IV biçem grubunun bütün özellikleri belli olmaktadır. Bu figürün uzun giysisi de, arkada Babil modasına uygun plilerle bezenmiş ve ayağında Asur tipi sandallarla betimlenmiştir. Bu kompozisyonun bir ögesi olan keçiye benzeyen hayvanın beden stilizasyonu, ön bacaklarda gözlenen enli bant gibi betimleme, beden üzerinde paralel yivler ve arka bacak üstü, kalça üzerindeki şua/alev gibi stilizasyon da Geç Asur ve Suriye örneklerinin doğrudan etkileriyle açıklanabilir (Akurgal 1966/1969, s. 126-127). Aynı gözlem bu grubun saçları için de geçerlidir (res. 274). Kral burcunun bazalt ortostatlarının ikinci kez kullanılmış olduğunu, alt kenarda daha evvelki dönemden kalan rölyef parçaları kanıtlamaktadır. Astragal/aşık ve topaçla oynayan **"kral çocuklarının"** rölyeflerinin bulunduğu sahnenin altında kenarda sakallı bir figürden bir parça ve en küçük prensin betimlendiği ortostatta da bir hayvan pençesinden kalıntı görülmektedir.



275

275 *Korsabad-Dur-Šarrukin. Sargon II sarayı, duvar kabartması: Naturalist ortamdn avda yakalanan hayvan taşıyan saray görevlisi. Londra, British Museum.*

Kral Burcu'nun odağını oluşturan Kargamiš *tarvanis-yönetici* kral ailesinin rölyefleri ve onların koruyucusu, silâhlı erkek figürleri de özen ve beceriyle yontulmuşlardır. Tek, ikili ve üçlü figürlerin bulunduğu ortostatların altında basamak gibi bir kenar bırakılmıştır. İnce, zarif saray koruyucuları, olası kral naibi (regent) Yariris'in betiminin ve HH adının bulunduğu büyük yazıta yö-

nelmişlerdir. Yürüyen askerlerin ellerinde âsâ, mızrak ve omuza asılmış okluk ve yuvarlak kalkanlarla donatılmışlardır. Son derece dengeli bir kompozisyon oluşturan bu defilede (asker alayında), ortostat boyunca işlenen mızraklı askerlerin taşıdığı yuvarlak büyük kalkan, rölyef zemini ile bedeni ayırmakta ve bu ayırımın büyük bir beceri ile taşa yontulduğu gözlenmektedir (res. için bk. Akurgal 1961, res. 119). Kral Burcu'nda, bütün kültüel elemanlardan uzak, hükümdar ailesine yönelik profan sahneler, üstün sanat düzeyine ulaşmış usta sanatçılar tarafından, sanki resim gibi taşa yontulmuşlardır. Kargamiš IV biçeminin en yetkin örneklerini oluşturan Yariris-Kamanis rölyeflerinde egemen olan M.Ö. 8. yy'ın sonlarına işaret eden yukarda saydığımız Asur ve Kuzey Suriye biçem özelliklerinin yanında 2. binyılı Hitit ögeleri görülmektedir. Buna karşın, kompozisyonda egemen olan hükümdarın veliaht prensi elinden tutarak, koruyucu durumunda takdim sahnesi, ancak Hitit gelenekleriyle açıklanabilir. Burada Yariris'in, Kamanis'i sağ bileğinden kavraması da Yazılıkaya doğu odasındaki Tuthaliya IV'ün Tanrı Şarunıma tarafından korunma pozisyonunun benzeridir (bk. res. 172; krş. YK no. 81; 2. binyılı Hitit yazıtlarındaki 'ŠU-*za har-ta* veya ŠU-*an ep-ta* [bk. Götze, Hatt., s. 8, 10, 20] *-elinden tuttu*' koruma ifadesinin, burada görsel bir betimini böylece vermektedir). Ayrıca, HH'le yontulmuş kral yazıtının ve açıklayıcı HH panoların, kabartmaların görsel betimleriyle, uyumlu kombinasyonu da, 2. binyılı Hitit geleneklerine uygundur. Ayrıca bu kabartmalarda dikkatimizi çeken "yönetici/hükümdar" ailesinin, saray yüksek memurlarının ve saray koruyucularının enli bir askıyla omuzlarından geçirerek taşıdıkları kılıçlardır. Bu kılıçların baş kısmı oval ve altında halka biçimi boğumlu olarak görülmekte ve uzun kılıçlar, uç kısmı düz biten kılıç kınları içinde yer almaktadır. Bu kılıçların bir benzerini, maddesel arkeolojik kalıntı olarak Alişar Höyüğü'nün IV. tabaka (sitadel 4c katı) buluntuları arasında bulduğumuz kalıusındayız. Söz konusu Alişar kökenli uzun kılıç (Env. no. e 2245, bk. OIP XXIX, fig. 500, s.447) demirden olup, alt kısmı düz biten bir tahtadan kın içinde bulunuyordu (boyu 65 sm.). Tahta kılıç kınından kalan parçalar üzerinde bronzdan bezeklerin kalıntısı vardır, ne yazık ki bunlar çok tahrip görmüştür (bu zarif silâh Ankara Müzesi depolarında saklanmaktadır). Yariris kabartmalarında betimlenmiş olduğu gibi, Alişar kılıcında da oval bir sap kısmı, bunu kılıç ağzına birleştirmeğe yarayan halka biçiminde bir ekleme parçası, kılıç ağzını saklayan düz biten bir kın gözlenmektedir. Acaba bu kılıçlar, Anadolu Frig ve Urartu maden ustalarının ürettikleri silâhların birer güzel örnekleri olarak algılanabilir mi (res. 272)? Söz konusu kılıçların, Karmir-Blur'da bulunan demirden yapılmış uzun kılıçları anımsattığını da dile getirmek isteriz (res. için bk. B. Piotrovsky, Karmir Blur, Leningrad 1970, res. 51, 52, 53; boy. 65-88 sm.). Kanımızca bu kılıç türü, Demir Çağı Anadolu halklarının ortak silâh türlerine bir örnek oluşturmaktadır.

Kral Burcu kabartmalarının biçemsel analizleri ve HH yazıtların açıklayıcı ifadeleri, figürlerin identifikasyonu için önemlidir. Burada filolojik verilere girmeden bir örnek gösterebiliriz. Yukarda değindiğimiz, bugüne dek genel olarak "kraliçe veya sütnine ve en küçük prens" olarak açıklanan rölyeflerin biçemsel/stilistik analizleri, kadın denilen figürün erkek olduğunu ortaya çıkarmaktadır (res. 274). Çocuğu taşıyan kişinin giysileri, Yariri's ve Kamanis'in arka tarafı plililerle donatılmış giysisinin ve omuzlarına aldıkları şalın benzeridir. Söz konusu bu plili giysiler, yalnız hükümdar ailesinin erkek bireylerinde görülür. Saray koruyucularının uzun giysilerinde arkadaki pliler yoktur. Ayrıca bu rölyefin arkasındaki HH yazıtta anımsanan *Tuvarsais* adı da kadın adı olmayıp erkek adıdır. 2. binyılı mühür lejandlarında görülen *Tuvarsa(s)* erkek adı DUB.SAR-*yazıcı/kâtip* unvanıyla anımsanmaktadır (Laroche 1966, no. 1401). Her

iki adın aynı olduğu kuşku götürmez. Kargamiš yazıtındaki (Carchemish A.7j) *Tuvarsais* küçük çocuğun adıdır. Bu rölyef hakkında son yıllarda yapılmış olan arkeolojik ve filolojik araştırmaların sonucu, o tarihlerde Kargamiš'ta egemen olan **Yariris'in hükümdar olmayıp, naip(regent) durumunda olduğu**, kucaktaki küçük çocuğun kendi oğlu olduğu ve **Kamanis**'in en genç kardeşi olmadığı anlaşılmaktadır. Bu özel yazıtta geçen "kişi/erkek" (L.10/M.15) unvanı da, bir kadını belirtmek için kullanılmaz, küçük çocuğun kimliğine atıftır (Hawkins 1979, s. 159; arkeolojik veriler için bk. Özgen 1989, s. 374-375). Çocuğu kucağında taşıyan, HH yazıtta adı anımsanmayan, olası yönetici ailesine mensup kişinin sakalsız yüzünde, yanağındaki iki çizgi de, yaşını almış, bilge kimliğini vurgulamaktadır (res. 274).

"Royal Butress-Kral Burcu"nda *in situ* ortaya çıkarılan sekiz ortostatta, bütün kült ögelerinden uzak, tamamen profan/dünyevî bir kadro içinde dönemin halkına sunulmuş olan, Kargamiš'in hükümdar ailesi, konunun merkezini oluşturuyor. Hemen her bir sahnenin HH yazıtlarla anlam kazandığı, ustaca yontulmuş bu rölyeflerin, GHS III çağı görsel sanatına konu, kompozisyon ve biçem açısından yeni bir ifade tarzı getirdiği kuşku götürmez. Bu rölyeflerde gözlenen naratif-anlatımcı biçemin oluşumunda, o çağda çok ileri bir düzeye erişmiş Asur sanatının etkileri yadsınamaz. Ayrıca kral ailesinin ve yakınlarının konunun özünü oluşturması, Mısır sanatına da çağrışımlar getirmektedir. Mısır sanatında özellikle 18. sülâle çağında ve sonraları, hükümdar ailesinin kraliçe, prens ve prensesler, saray görevlileriyle betimlendiği fresklerdeki günlük yaşamdan alınmış sahneleri de (genre), burada görmekteyiz. Kargamiš Geç Hitit Çağı yerleşmesinin dış şehir evlerinden birinde (House D), M.Ö. 7. yy. hükümdarlarından **Psammetik** I'in adını taşıyan bronz mühür yüzüğün ve **Mısır Sais dönemine** ait skarebelerin bulunmuş olması, o çağda **Mısır** ve **Kargamiš Krallığı** arasındaki ilişkilere tanık olmaktadır.

Yariris kral ailesi rölyeflerinin giysilerinin **Sakçagözü rölyefleriyle** benzerliği belirgindir; özellikle giysilerin arkasındaki pliler, şal biçimi mantonun ucundan sol eli ile tutuluşu, ayaklardaki ucu kıvrık sandallar, hayvanların ön bacaklarında gözlenen dikey şerit formundaki stilizasyon ve dalgalı saçların bitimindeki yuvarlak bukle dizilerinin ense ile omuz üzerindeki dağınık düzeni gibi. **Sakçagözü** yüksek saray memurlarının uç kısmı düz biten kılıçları da, **Yariris** grubunun kılıçlarını anımsatmaktadır (krş. Alt. res. 888). Burada değindiğimiz biçemsel özellikleri değerlendiren **E. Akurgal, Yariris grubunu oluşturan rölyefler için M.Ö. 730 tarihlerini önermekte** ve bu kabartmalardaki yukarda bahsettiğimiz kemer biçimlerini de dikkate alarak 8. yy.'ın sonlarına (Sanherip dönemi M.Ö. 704-681) tarihlemek eğilimindedir (Akurgal 1966/1969, s. 128-129). Adı geçen uzman bilgine göre "Kral Burcu" kabartmaları, Kargamiš şehrinin Asurlular tarafından istilâsından (M.Ö. 717) sonra yapılmıştır. Bunları yaptıran, büyük olasılıkla Yariris, daha evvelki Katuvas dönemi kabartmalarının bulunduğu bazalt ortostatların betimlerini yok ettirmiş ve aynı ortostatları tekrar kullanarak kendine özgü konuları tamamen Asur biçeminde yontturmuştur (bk. s. 268, ortostatların iki kez kullanılmış olduğunu ve alt kenarlarda görülen rölyef kalıntılarını vurgulamıştık). O çağın **Asur belgelerinden Kargamiš'ta Asurlu valinin bulunmadığını öğreniyoruz.** HH yazıtlardan **Yariris**'in egemenliği gasbeden *usurpator* bir kişi olmayıp, Kargamiš beyinin çocuklarını koruyan *bir yönetici (tarvanis), hükümdar naibi (regent)* olduğu ve Kargamiš tahtının varisi yönetici, kral **Kamanis**'in de Asur krallığına *vasal (tâbi)* olarak M.Ö. 717-691 tarihleri arasında egemenliklerini sürdürdükleri anlaşılmaktadır (karşıt görüş için bk. Hawkins 1980, s. 441: biçemsel analizlerin ortaya koyduğu Sargon II ve Sanherip çağı kuvvetli biçem benzerliklerine karşın, daha erken bir tarihleme M.Ö. 740 **Tiglat-pileser III** dönemini önermektedir).

Geç Hitit Sanatı III biçeminin son evrelerini temsil eden yontu yapıtları ve kabartmalar, arkeoloji literatüründe **GHS IIIb biçem grubu** olarak tammlanmaktadır. Kargamiš'ta da bu biçem grubu Kargamiš V olarak adlandırılmıştır. "Great Staircase-Büyük Merdiven"li kapıya ait bazalt ortostatlarda görülür. Bunların çoğu *in situ* bulunmamıştır. Şehrin sitadeline gitmek için yayaların kullanmış olduğu anıtsal merdiven döşemi, Kargamiš'in ilk kazılarında ortaya çıkarılmış ve çevresinde bulunan ortostatların çoğu Londra'ya götürülmüştür. Bu gruba giren birkaç parça, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde korunmaktadır. Kargamiš V biçem grubunu temsil eden kabartmalar, daha ilk bakışta ötekilerden ayrılırlar. **Kargamiš V biçeminin başlıca özelliği, ortostatlarda kalın bir alt kenarın varlığı ve kabartmaların plastiğe yaklaşan bir yüksekliğe sahip olmasıdır.** Bu gözlem, hükümdar rölyeflerinin bulunduğu ortostatlarda dikkati çekmekte olup, adı geçen betimlerin çevresi HH yazıtlarla kaplıdır. Kanatlı bir geniye ait alt tarafı korunmuş rölyefte de HH yazıt yer almaktadır (Orthmann 1971, Kargamiš Ba/1, Ba/4). Hükümdar rölyefinde, ortostat zemini bir hayli derin işlenmiştir ki, dış tarafta bulunan **sağ** ayak, alt kenar çerçevesinden taşmış, adeta tam plastik şekillendirilmiştir. Rölyeflerin başları, yüzleri yuvarlak, yumuşak konturlarla belirtilmiş ve ayrıntılar vurgulanmıştır. Giysi kıvrımlarında detaylar ve organlarda, özellikle kollarda ve gövdede kasların stilizasyonu çok iyi işlenmiştir. **Giysilerin kumaşı altından vücudun belli edilmesi, büyük bir ustalıkla verilmiştir** (Orthmann 1971, Kargamiš Ba/3, Ba/5 tanrıça(?) rölyefi). Bu özellik Kargamiš'in öteki biçem gruplarında görülmez. Çok tahrip görmüş ve biçem açısından geç bir döneme tanık olun bu rölyefler, **Babil-İštar kapısı** betimleriyle de bir yakınlık gösterirler. Özellikle buradaki bir tanrıçanın çift boynuzlu, silindirik polos tipi başlığı ve saçları; yüzünün zarif çizgileri o dönemin Babil örneklerine benzemektedir (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi). Kargamiš V biçem grubunun rölyef figürlerinde, **tanrıça, hükümdar, genilerin saç, sakal ve giysilerinde** kuvvetli **Asur** etkileri gözlenmektedir. Kargamiš V biçem grubunun çok tahrip görmüş hükümdar yontusu, diagonal plilerle bezeli giysileri, **Malatya** ve Sakçagözü kral betimlerine koşuttur. Kargamiš Güney Kapısı'ndaki bazı kabartmalar da, bu gruba tasnif edilmektedir (bk. Orthmann 1971, Kargamiš K/5, K/6. Oturan tanrıça, elinde ayna, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, K/16, K/33).

Bu grubun tarihlenmesi için HH yazıtlar da biçemsel karşılaştırmalardan çıkan sonuçlar kadar önem taşımaktadır. **"Merdivenli Kapı"nın** kabartmalarının yanında bulunan HH yontuların bânisi (yapan, kurucu) hükümdarın adının bulunduğu kısım kırık olmasına karşın babasının adı okunabilmektedir. Baba adı *Sastu(ras)* (Kargamiš/Carchemish A 21/22b-a) çözülebilmiştir ve oğlunun adı *Pisiri* tamamlanmıştır. Bu ad Asur kaynaklarında Sargon II, M.Ö. 717 döneminde tanınmaktadır. Kargamiš yazıtlarında ise *Pisiri* hükümdar adına rastlanmamıştır. Asur yazıtlarına göre *Pisiri* Kargamiš'in son hükümdarıdır ve Asur Krallığı'na vergi ödeyen krallar arasında adı geçer. Kargamiš şehrinde yapılan kazılarda Asurlular'a ait mimarlık yapılarına ve Asur yapıtlarına çok az tesadüf edilmiştir. Kargamiš Geç Hitit şehri, Asur eyaleti olarak M.Ö. 7. yy.'ın ilk yarısında politik olduğu kadar sanatsal önemini de yitirmiştir (Kargamiš HH yazıtlarından elde edilen tarihsel sonuçlar için bk. Hawkins 1980, s. 439-446).

Böylece HH yazıtının içeriğine göre **Kargamiš V biçem grubunun "kral"** rölyefi, *Sastura(s)*'ın oğlu *Pisiri* olmalıdır. Ayrıca **İç Şehir'in Güney** Kapısı'nda, iç yöndeki kapı odasında ortaya çıkarılan, kalkerden büyük bir heykele ait baş ve beden parçası ve kapının dış tarafındaki köşe bastionu önünde bulunmuş olan aslanlı kaide (her ikisi de Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde),

Asurlulaşmış Geç Hitit biçemini, başka deyimle **Kargamiš V** biçemini temsil eden örneklerdir. Yüz kısmı kırılmış, olası bir hükümdar veya valiyi betimleyen heykelin saçları, sakalı ve giysisinin eğik plileri Asur özelliklerini sunmaktadır. **Malatya Asur-Aramî** biçeminde yontulmuş, **Aslanlı Kapı** içinde özenle gömülmüş **kral heykeline** ve **Sakçagözü ortostatları** üzerindeki aynı biçemi yansıtan yüksek kabartma **kral** betimine paraleldir. Burada bir fark saçları kavrayan türban gibi bir kumaşın varlığıdır. Adı geçen öteki yerel kralların saçlarını, rosaslı diadem -Asur sarayı yüksek memurlarının betimlerinde görüldüğü gibi- süslemektedir (res. için bk. Orthmann 1971,, lev. 41-49). Oturan bir heykele ait kaidenin parçaları üzerinde, giysisinin eteğinden kenar kısımları ve kazılarak *(relief en creux)* yazılmış HH kitabenin parçaları bulunmaktadır (bk. Carchemish II, A 13.a-c; bu yazıtın okunma denemesi yapılmamıştır). HH yazıtın rölyef olmayan kazınmış yazılışı da Kargamiš yazıtlarından ayrılmakta ve epigrafik açıdan geç bir döneme tanık olmaktadır. Çok tahrip olmuş kapı aslanlarının yele kalıntıları, uzun gövdeleri üzerindeki, dikey paralel yiv stilizasyonu ve yumuşak konturlu genel biçemleri, kuvvetli Asur etkilerini yansıtmaktadır (res. krş. Sanherip çağı hayvan gövdeleri, boğalar, aslanlar, bk. Patterson, 1914, passim).

Sonuç olarak **"Su Kapı"sının Kargamiš I** biçemini temsil eden kabartmaları dışında, yukarda incelediğimiz anıtsal yapılara bağlı ortostatlarda yeralan HH yazıtlarda adı geçen hükümdar adları, Kargamiš şehrinde egemen olan bir dinasti/sülâlenin varlığını ortaya koymaktadır. HH yazıtlar üzerinde son on yıldan beri yapılan incelemeler, Kargamiš yontu yapıtları ve rölyefleri yaptıranların bu sülâlenin hükümdarları olduğunu açıklamaktadır (krş. Hawkins 1980, s. 441 vd.). Kargamiš'ta M.Ö. 850-690 tarihleri arasında egemen olan *hükümdar/yönetici (tarwanis)* adlarını aşağıdaki sıraya göre izleyebiliriz:

(X)-pazitis, bazalt stel A. 4b.

Ura-Tarhunzas, Kargamiš bazalt stel A. 4b.

Suhis (I), aslan yontu parçası A. 14a

Astuvatamanzas, aslan yontu parçası A. 14b.

Suhis (II), aslan yontu parçası A.14b; kabartmalı uzun duvar A. 1a; karısı **Vatis** A. 1b.

Katuvas, rölyefli ortostat A. 13d; kapı yazıtı A.11; iki yüzü yazıtlı ortostat parçası A. 12; bazalt kapı lentosu A. 2; kapı lentosu A. 23-A. 20a: yazıtta **Katuvas'ın karısı Ana** anımsanmaktadır.

(Astiruvas), Körkün yazıtı ve Kargamiš A. 27.

Yariris (Araras), Kral Burcu rölyefleri ve yazıtları B. 6, B. 7, B. 8; ayrıca A. 15b yazıtında **Yariris**, *tarwanis=yönetici* unvanıyla geçmektedir.

Kamanis (G/Kamanas), Kral Burcu rölyef ve yazıt B. 7a; yazıt parçası A. 7a, A. 31/32.

Sasturas, hükümdar rölyefi ve yazıt A.21b, A.22b-a; yazıtlarda "Kamanis'in birinci hizmetkârı" olarak da geçer.

(Pisiris), Kargamiš yazıtlarında adının bulunması gereken yer kırıktır: A. 21b. **Pisiris**, Asur kaynaklarında Kargamiš şehrinin son kralı olarak anımsanmaktadır.

Geç Hitit Sanatı III biçeminin son derece ilgi çekici yapıtları arasında, **Zincirli** ve **Sakçagözü** ortostatlarının Aramî sanat geleneğini ve biçemini model alarak yontulmuş **rölyefleri** oluşturmaktadır. Aramîler adı altında, Arabistan çöllerinden gelen Samî göçerler, M.Ö. 11. yy.'dan itibaren Babil, Kuzey Suriye, Güneydoğu Anadolu'ya yavaş yavaş, sözde barışçıl, dingin göçlerle sızarak, 9. ve 8. yy.'da, adı geçen ülkelerin kültürel ve ekonomik üstünlüğe sahip şehirle-

rini ellerine geçirmişlerdir. Böylece, özellikle Güneydoğu Anadolu Geç Hitit şehirlerinde yaşayan Hint-Avrupa kökenli Hititler ve Luviler'le zorunlu ilişki kurmalarıyla, kültürel mirası da içlerine sindirmişlerdir. Bunun sonucunda ortaya çıkan gelişme ve sanattaki etkinlikler, M.Ö. 9. yy.'da Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye Geç Hitit şehir devletlerinin sanatında açık bir şekilde belli olmaktadır.

Aramîler'in egemenlik kurdukları Geç Hitit şehir devletlerinden **Zincirli**, antik **Samî** adıyla **Sam'al'da**, sitadel içinde bulunan saray mimarlığında **Hilani** tipi yapıların uygulanmış olduğu ve de bu planın geliştirildiği gözlenmektedir. Aramî mimarlığma özgü, bezekli kaide ve sütun başlıklarının kullanıldığı **Hilani'lerin** cepheleri görkemli ve zengin bir görünüm sunmaktadır. Aramîler'in egemen olduğu **Sakçagözü** (eski adı bilinmiyor) ve ülkemizin sınırları dışında kalan Tell Halaf'ta da, bezekli sütunların yer aldığı **Hilani** tipi yapılar gün ışığına çıkarılmıştır.

Aramîler'in ortostatlarla donatılmış yapıları hakkında en zengin buluntuların ortaya çıkarıldığı **Sam'al sitadeli** /içkalesinde ortostat rölyeflerinin yanında *"Aramî"* yazıtlar, da kullanılmıştır. Bu yazıtlarla ilintili betimlerin , Asur ve Hitit sanatında rastlanmayan, özgün biçemsel karakteri dikkati çekmektedir. **Zincirli-Sam'al** sitadelinde bulunan **Hilani** tipi dört yapının yontu yapıtlarında Aramî biçeminde işlenmiş figürler, değişik yüz biçimleri, saç-sakal stilizasyonu, kalot/takke biçimi tiaraları, zengin pliler ve püsküllerle bezeli giysileri, yukarda sunduğumuz Geç Hitit biçemlerinden ilk bakışta ayrılır.

Aramî sanatında **profan/dünyevî** konuların tasarımları da ağırlıktadır; özellikle mezar stelleri ve kabartmalarındaki ölü yemekleri, karı ve kocaya ilişkin entim, sarılma sahneleri bu sanata ait özgün ve anlamlı kavramları ifade etmektedir.

Zincirli-Sam'al'da, M.Ö. 9. yy.'ın ikinci yarısından itibaren saray, başka deyimle resmî sanat yapıtlarında Aramî biçeminin egemen olduğu sitadel/içkale kabartmalarında izlenmektedir. Bu yapıtların en eski örnekleri, Kral **Kilamuva'ya** (M.Ö. 832-810) ait, hükümdarın rölyefi ve Aramî yazıtlı bazalt ortostat (İç kale 'J' yapısı girişinde) ve aynı kralı oğlu, veya bir sarayl ile betimleyen küçük boyda bazalttan steldir (İçkale **Hilani** II'nin güneyinde 'P' mekânında bulunmuştur). Adı geçen, sanat tarihi açısından da son derece önemli bu iki özgün yapıt Berlin'dedir (res. için bk. Orthmann 1971, **Zincirli E/2, J/2**). Ortostat üzerindeki rölyef, Aramî yazıtla bir bütün oluşturmaktadır. Sola yönelik ayakta betimlenmiş hükümdar rölyefinin başının önünde, yazıtın üstünde bir sıra tanrı sembolü, Asur kral betimlerinden kaynaklanan bu simgeler, bir Asur yapıtındaki figürün oldukça sadık bir kopyası olmalıdır. Bir Luvi adı taşıyan **Kral Kilamuva**, bu yazıtında Sam'al'daki iki farklı etnik tabakayı, **Luviler'i** ve **Aramîler'i** uzlaştırdığı ve şehire barış, zenginlik getirdiğini edebî bir ifadeyle açıklamaktadır. Bugün dahi anlaşılması ve yorumu güçlükler sunan bu yazıta göre, Sam'al'daki yerleşmiş halk **Luviler'le**, egemen tabakayı oluşturan **Aramîler'in** ilk kralı, bu **Luvi** adını taşıyordu. Kuşkusuz, babası ve kardeşleri Samî adlar taşıyan bu kral, **Sam'al** tahtını ele geçirdikten sonra **Aramî** adını da bırakmadan, hükümdarlık adı Kilamuva'yı otokton halk üzerinde, birleştirici kişiliğinin göstergesi olarak takınmıştır. Hükümdarın adında ve **Sam'al** halkında görülen bu ikilem, şehrin anıtsal sanat yapıtlarında da ortaya çıkmaktadır. Yerli halkın sanat geleneklerine ve beğenisine uygun, **Sam'al Şehir Kapısı** ve **Sitadel/İçkale Kapısı** ortostatları **Hitit (-Asur)** biçeminde işlenmiştir. İç kalenin saray yapılarının ortostat kabartmaları **Aramî** biçeminde şekillendirilmiştir.

Kilamuva yazıtındaki hükümdarın kabartması, özenli düzletilmiş ortostat yüzeyinde alçak rölyef olarak yontulmuştur. Âdeta Kargamiš Katuvas rölyefli

HH yazıtına koşut, bu uzun yazıtın bir ögesi gibi, burada da kral betimi solda yer almaktadır. Kralın başında, ucu sivri bir çıkıntıyla biten kalot/takke biçiminde başlığı görülmekte ve bu başlığa tutturulmuş iki kordon omuzlar üzerine inmektedir (Orthmann 1971, Zincirli B/22). Bu biçim kordonlu başlık, daha geç dönem Aramî başlıklarından (sivri uçlu kalot gibi, krş. res. 278) ayrılır. Kralın saç ve sakal biçimi tipik Aramî biçeminden farklı, daha çok Asur modellerine yaklaşmaktadır ve buna karşın bıyıksız olması da geleneksel Hitit biçeminde yontulmuş, Sam'al'ın şehir kapılarındaki erkek figürleriyle çağrışım yapmaktadır. Hükümdar betiminin eğik püsküllerle bezeli uzun giysisini ve sağ omuzunu örten şalını sade bir kuşak tutmaktadır. Bu giysinin altında bedenin çizgileri belli edilmemiş, yüzde bütün organlar ince ve yumuşak, bombe konturlarla işlenmiştir. Semitik burun oldukça kemerli gösterilmiş, üst dudağa sanki değmektedir. Halka bileziklerle bezekli kollardan sol kol, bedene paralel aşağıya yönelik, avucunda olası hükümdarlığın sembolü lotüs goncasını tutmakta, sağ kol ise dirsekten yukarıya kıvrık, yumulu avucun işaret parmağı ile "tanrı simgelerini" göstermektedir. Sağ kolun bu biçimde şekillendirilmesi, Kral Kilavuma'nın yürüyüş pozisyonunda olmasına karşın, son derece katı ve statik bedenine belli bir devinim kazandırmıştır. Hükümdar, egemenlik simgesiyle yazıtına ilerlemekte ve bir eliyle tanrısal sembolleri göstermekte ve böylece tanrıların himayesinde krallığa sahip olduğunu ifade etmektedir. Katuvas rölyefli yazıtta gözlendiği gibi, egemenliğinin propogandasını bizzat kendisi yapmaktadır. Büyük olasılıkla tahtı bir *"usurpator/gasıp"* olarak ele geçiren Aramî kökenli Kilamuva, bu betimini yerli sanatçılara yaptırmıştı. Asur etkilerini gösteren şal mantolu giysisi ve ayak parmaklarını ortada bırakan ince sandalları, şehrin yontu sanatçılarının Asur biçemini bilerek yapıtlarında uyguladıkları bir döneme işaret etmektedir (krş. Sam'al kalesinin kapı ortostatları). Kral Kilamuva'nın püsküllerle bezeli şallı giysisi, sol elinde tuttuğu lotüs, yukarı kaldırdığı sağ elinin işaret parmağı ile gösterdiği tanrı sembolüyle oluşan rölyef betiminin, aynen Asur krallarından kopya edildiğini, Nimrud-Kalhu sarayının, bugün British Museum'da bulunan bir duvar rölyefindeki kral Asurnasirpal II (M.Ö. 883-859) betimiyle karşılaştırdığımızda görüyoruz (krş. Moortgat 1967, res. 257). Şallı, püsküllü giysi, Asur'un askerî seferleriyle ünlü kralı Salmanasar III (M.Ö. 858-824), yine Nimrud'da bulunmuş olan heykelinde açıkca görülmektedir. Adı geçen kralın yazıtlarında Sam'al krallarından Khayani/Khayâ'dan -Kilamuva'nın babası (bk. Dupont-Sommer 1949, s. 40 vd.)- vergi aldığı kaydedilmiştir. Kuşkusuz, Sam'al tahtını ele geçiren Aramî hükümdarları egemenliklerinin ilk dönemlerinde, Kuzey Suriye'nin hakimi Asur krallarını her alanda örnek alarak, sanatta da onları taklit etmekten kaçınmamışlardır.

Doğu Berlin Müzesi'nde bulunan Kilamuva'nın bazalt steli (0,57 m.), hükümdarı oğluyla göstermektedir (res. için bk. Orthmann 1971, Zincirli J/2; Akurgal 1961, res. 129). Bu küçük steldeki hükümdar betimiyle, yazı olmamasına karşın, yukarda değindiğimiz yazıtlı ortostat üzerindeki "Hükümdar Kilamuva" kabartmasının desen ve biçem benzerliği belirgindir (res. için bk. ay. es., Zincirli E/2). Bu stel üzerinde Aramî sanatının en eski kralsal kabartma betimini buluyoruz. Bu rölyefte Kilamuva, sola yönelmiş yürür pozisyondadır ve arkasında yine bu yöne ilerleyen, kendinden daha küçük boyda, genç, sakalsız bir figür yer almaktadır. Kralsal her iki erkek figürü, aynı şallı, diyagonal püsküllü, beli kemerli giysiyi ve tabanının ön ucu yukarı kalkık sandalları giymiş betimlenmiştir. Asur krallarınınkine benzer halkalar, bileklerde rosaslı bilezikler ve genç erkeğin belini saran kuşaktan sarkan dört püskül dikkati çekmektedir. Steldeki Kilamuva betimi, ortostat üzerindeki rölyefin pozisyon, saç ve sa-

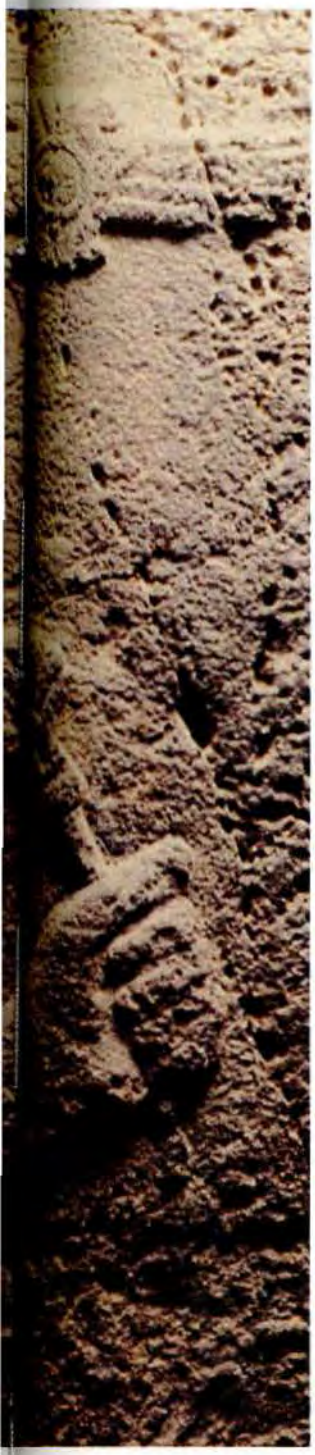
276

276 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale, kabartmalı ortostat: Kral* ***Barrakab (Barrekub)****, başı önünde tanrı / simgeler, sağda Aramî yazıt. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

kal kuafürü -ense üzerinde geniş topuz, sakallı olup bıyık olmaması gibi- ve sol elinde tuttuğu *lotüs* çiçeği ile tam bir paralelidir. Kralın arkasındaki genç erkeğin başlıksız başında ince bir şerit, aşağı sarkık sol elinde keseye benzeyen bir eşya, yukarı kaldırdığı sağ elinde *lotüs* görülmektedir. *Lotüs* ve yuvarlak kesenin(?) krallık simgesi olduğu anlaşılıyor. Daha sonra ele alacağımız, üzerinde

277

bir kanatlı "güneş kursu" bulunan mezar stelinde arkalıklı sandalyede oturan, takılarla süslü kadın/kraliçe betiminin sol elinde de aynı *lotüs* çiçeği bulunmaktadır (res. 279). Kilamuva ve oğlunun geniş alınlarıyla birleşen, hafif kemerli semitik burunları gözlenmektedir. Saçların helezon bukleler şeklinde işlenmesi tipik Aramî biçem özgünlüğünü göstermesine karşın, kralsal figürlerin bu buklelerden oluşan, omuzlara dayanan, gevşek topuzları ise, yukarda işaret ettiğimiz rölyefleri'n şallı giysileri gibi, Asur modasının özelliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca hükümdarın başlığının kulak arkasından omuzlar üzerine düşen ince şerit biçimi bezekler de, Asur krallarının görkemli *tiaralarının* iki yanından sarkan, uçları püsküllerle bezemeli bantların daha basit örnekleridir (krş. Strommenger 1962, lev. 191: Asurnasirpal II rölyefi; Hrouda 1965, lev. 48/2: Asurnasirpal II steli, şerit bezekli tiara ve şallı, püsküllü giysi). Asur krallarının ellerinde de, egemenlik ve zenginlik simgesi *lotüs goncası* görülmektedir (bk. Barnett-Lorenzini 1975, lev. 1: Asurnasirpal II rölyefi). Burada üstünde durduğumuz biçemsel özellikler, açıkça Asur yontu sanatının ne denli iyi bilindiğini ve Aramî kökenli Kilamuva'nın saray yontu sanatçıları tarafından yapıtlarında uygulanmış olduğuna tanık olmaktadır. Kilamuva yazıtlı ortostat ve buluntu yeri Sam'al İçkalesi'nde Hilani II'nin güney köşesinde olan küçük bazalt stelin kabartmalarının aynı sanatçı ekolü tarafından işlenmiş olduğu kanısındayız.



277 *Sam'al-Zincirli. Barrakab kabartması, kralın başı önünde tanrısal simgeler. Ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

Konumuzu oluşturan aynı hükümdara ait bu iki rölyefte bazı farklılıklar ayrıntılarda gözlenmektedir. Kilamuva stelindeki başlık daha çok, sonraki dönemlerde ortaya çıkan, başka deyimle klâsik Aramî başlığına benzemektedir (bk. res. 278, Barrakab rölyefi ve res.283-285, Hilani III rölyefleri). Bu kabartmada yüzün bütün yuvarlak hatları çok iyi belli edilmiş, kaşın tüyleri ince ince gösterilmiştir (Asur rölyeflerinde kaş, rölyef bir silme gibi şekillenir). Korturları kordon gibi silmeyle sınırlanmış, badem biçimi gözün dış kısmında göz kapağı kıvrımı bir çizgiyle gösterilmiş, buna karşın gözün ucu belli edilmemiştir (krş. aynı dönemin Asur kabartmalarında göz ucu gerçekçi bir şekilde çizilmiştir, bk. Moortgat 1967, lev. 259). Başka bir farklılık ayakkabılarda ortaya çıkmaktadır. Kilamuva ve oğlu Asur tipi sandalla betimlenmemiştir; burada tabanın ön ucu yukarı kıvrık ve ayağın ortasından ince bağcıklarla tutturulmuş bir sandal modeli görülmektedir. Bu tip ayakkabıyı daha sonra ele alacağımız Maraş, Sakçagözü ve bazı Karatepe rölyeflerinde buluyoruz (res. 292, 303, 305, 332). Daha çok Aramî biçemi yapıtlarda ortaya çıkan bu ayakkabı/sandal tipi, Aramî kıyafetinin bir ögesi olduğu belirgindir. Kargamiš Yariris grubu kabartmalarında da aynı ucu kıvrık sandalları gözlüyoruz. Bu tip, daha çok engebeli arazide giyilmeğe uygun ayakkabıların, Hitit ucu sivri ve kalkık kısa çizme biçiminden türeyen, yerel giysi geleneğine uyan bir tipi oluşturduğu kanısındayız. Asur kabartmalarında da yabancı, vergi ödeyen kavimlerin betimlerinde görülmektedir.

Böylece Aramî sanatında, ucu kıvrık sandal tipinin en eski örneğini Kilamuva stelinde buluyoruz. Bu kralın her iki kabartması da aynı örnek model alınarak, yerel, yontucu sanatkârla-

rın ürünüdür. Özenli işçiliği ve detayların belirtilmesindeki ustalık ve Aramî biçeminin ögelerinin varlığı **Kilamuva** stelinin, Aramî yazıtlı ortostattan daha sonra, başka deyimle **Sam'al**'da Aramî egemenliğinin kuvvetlendiği dönemde, Kilamuva'nın krallığını pekiştirdiği saltanat yıllarında yapılmış olduğunu ortaya koyduğu kanısındayız. Yani M.Ö. 9. yy.'ın ikinci yarısında yontuldukları ve genellikle konunun uzmanlarının saptadığı M.Ö. 832-810 tarihlerinin isabetli olduğu biçemsel açıdan da doğrulanmaktadır. **Kilamuva** kabartmalarının yu-

278

279

278 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale, kabartmalı ortostat: Tahtta oturan Kral* **Barrakab** *(***Barrekub***), karşısında saray yazıcısı. Berlin, Staatliche Museen.*

279 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale, kabartmalı stel: Ziyafet salonesi, tahtta oturan kraliçe karşısında hizmetkârı, üstte kanatlı güneş kursu. Berlin, Staatliche Museen.*

karda ortaya koyduğumuz biçemsel özgünlükleri dikkate alınarak, bu yapıtları yerel **Zincirli** yontu ekolleri içinde, Zincirli II biçem grubuna tasnif etmek yerinde olacaktır (krş. Orthmann 1971, s. 549 : GHS Illa, Zincirli II'den Zincirli III biçemine geçiş dönemi). Bugün Doğu Berlin müzelerinde korunan Zincirli yakını **Gerçin** kökenli, üzerinde Aramî bir yazıt bulunan büyük tanrı heykeli de Aramî biçemini yansıtan bir adak yapıtıdır (res. için bk. Alt. res. 955).

Zincirli kazıları sırasında, hafir Koldewey ve F. von Luschan misyonu tarafından, **Gerçin** kayalıkları altında ortaya çıkarılmış bu kolosal yontu yapıtı, hemen hemen tüm olarak korunmuştur. Kolosal (2,85 m.) heykelin bir tanrıyı betimlediği başındaki çift boynuzlu başlığı gösterdiği gibi, giysinin üzerinde yer alan Aramî yazıttan da anlaşılmaktadır: heykel, **Tanrı Hadad'ı (Samîler'in Hava Tanrısı)** göstermektedir. İri baş, kısa bir boyun üzerinde, masif, âdeta silindirik bir beden üzerine oturtulmuştur. Tanrının başında detaylar özenle belli edilmiş; beden ise statik, bugün kırılmış olan iki kolu öne yönelik, vücudun çizgilerini göstermeyen sade, beli kemerli bir giysiyle betimlenmiştir. Genel po-

zisyonu, Zincirli tanrılaşmış (olası ölmüş) kral heykelini (res. 268) anımsatmaktadır. Bu heykelde baş ayrıntılarıyla işlenmiş, gözler ve göz çukurları belli olmaktadır. Burun kırıktır; iyi biçimlendirilmiş dudaklar hafif aralıktır. Saç ve sakal, Aramî biçemine özgün, stilize spiral buklelerden oluşmaktadır. Başlığın altından çıkan buklelerle birleşen sakal, yanakların alt kenarına kadar uzanmaktadır. Sakalın spiral bukleleri, alt dudağın ortasında simetrik olarak işlenmiş ve yüzde bıyık yoktur. Tanrı heykelinin eteğinde çok uzun bir Aramî yazıt, Sam'al şehrinin Aramî egemenliği altındaki tarihini vermektedir. Yazıtta hükümdar "Bar-Cur'un oğlu Panamuva", bu heykeli Tanrı Hadad için yaptırdığını bildirmektedir. Asur Kralı Tiglat Pileser III yıllıklarında adı geçen Sam'al hükümdarı Panamuva, Asur'un sadık bir vasali olup, vergi ödemektedir. Bundan ötürü ödüllendirilmiş ve Asur kralı tarafından Gurgum-Maraş Geç Hitit Krallığı'nın bazı yerleşmeleri Sam'al krallığına verilmiştir (Dupont-Sommer 1949, s. 61 vd.). Böylece heykelin ve yazıtta adı geçen Sam'al kralı Panamuva (II)'nın tarihi M.Ö. 738 olarak saptanmaktadır. Yukarda değindiğimiz biçemsel özellikleri ve yazıtının içeriği de dikkate alınarak Gerçin Hadad heykelini Zincirli III biçem grubuna tasnif etmek yerinde olacaktır kanısındayız (Akurgal 1969, s. 50: M.Ö. 790; Orthmann 1971, s. 76, 484: Zincirli IV (!)). Sam'al hükümdarı Panamuva (II)'nın M.Ö. 733/732 tarihlerinde savaş sırasında öldüğünü ve yerine oğlu Barrakab'ın geçtiğini tarihsel kaynaklardan biliyoruz.

Zincirli-Sam'al'da Barrakab'ın egemen olduğu yıllarda, Sitadel/İçkale'nin saray yapılarında heykel, kabartma ve kaideleri ile başlıkları daha çok stilize bitkisel motiflerle bezemeli sütunların, mimarlık birimleri arasında yer aldığı görülmektedir. Geç Hitit Sanatı, Zincirli-Sam'al'ın Aramî hükümdarı Barrakab çağı ve onu izleyen dönemin yapıtlarıyla, adeta bir "Rokoko" biçemini yaşamıştır. Barrakab çağına tanık olan ortostatlar "Nördlicher Hallenbau-Kuzey Direkli Yapı"nın (bk. Orthmann 1971, s. 547, plan 10) doğu kanadında ortaya çıkarılmıştır ve bunlardan bazıları *in situ* bulunmuştur. Bunların içinde birbirini tamamlayan iki ortostat İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde (res. 280), geri kalanlar ise Doğu Berlin müzelerinde bulunmaktadır (res. için bk. Orthmann 1971, Zincirli F/6-7, 8 ve K/10-11). Bu ortostatlarda kabartma yüzeyi bir kenarla çerçevelendirilmiştir. Özellikle hükümdar Barrakab'ın ortostatında bu kenar çerçevesi dört tarafta da görülmektedir (res. 278). Rölyef yüzeyi çok düzenli değildir ve betimlerin bulunduğu yerler daha derin işlenmiştir. Rölyef betimlerinin konturları keskin çizgilerle belli edilmiş, baş kısımları özenle şekillendirilmiş ve bombe yüz ayrıntıları bu biçemin özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Yüksek alın ve göz derinde işlenmiş, yanak yüz düzeyinden bombe ayrılmış, dudaklar hafif açık, semitik burun iri ve kemerlidir. Saç ve sakal, spiral buklelerden oluşan ve kulağın önünden sarkan, ucu spiral şekilli saç tutamı, tipik bir Aramî ögesidir (kulak önündeki bu bukle, Sakçagözü kral kabartmasında, Zincirli ve Sakçagözü sfenkslerinde de görülür, res. 281, 282, 286, 287, 292). Barrakab'ın bıyıklı betimlendiği dikkati çekmektedir (Hitit-Aramî biçeminde yontulan Maraş mezar stellerinde erkeklerin yüzleri sakallı olmasına karşın, bıyık yoktur. Adana Müzesi'nde bulunan evli çiftin stelinde, saç ve sakal tipik Aramî biçeminde işlenmiş, fakat, Hitit geleneklerine uyularak bıyık yoktur.).

Barrakab'ın birkaç parçadan yapılmış ve ucu çıkıntı ile biçimlendirilmiş başlığı gibi, uzun, eteği püsküllü giysisi üzerine almış olduğu şallı mantosunun sağ omuz üzerindeki diyagonal pliler de Aramî biçemine özgüdür ve ilk kez bu rölyef üzerinde görülmektedir. Olası, Aramî sanatçıların çağın modasından esinlenmiş oldukları bir buluşlarıdır. Daha sonraki çağlarda bu kıvrımlar, pliler, Hellen sanatında da gözlenmektedir. Hükümdarın oturduğu taht ve ayaklarının bastığı küçük iskemle, zengin bezeklerle süslüdür ve Asur mobilya ör-

neklerine göre işlenmiştir. Kralın öne uzattığı sol elinde, hükümdarlık simgesi lotüs çiçek bulunmakta, sağ eli, yüzü hizasında yukarı kalkıktır. Kollarda ayrıntılar işlenmemiş, eller ve parmaklar özenle biçimlendirilmiştir. Buna karşın ayaklarda ayrıntılar belli değildir. Hükümdarın karşısında ayakta, profilden gösterilmiş, sağ eli selâm durusunda bir erkek rölyefi yer almaktadır. Baştan aşağı, hükümdar betimi gibi, yandan işlenmiş bu erkek figürünün taşıdığı gereçler bir yazıcı, kralın yazıcısı olduğunu açıklamaktadır. Başında sarık gibi bir başlık, sade uzun bir giysi giymektedir. Ayakları iyi belli edilmemiştir, çıplak izlenimi vermektedir (veya deri çorapla giyimlidir ?). Yazıcı sağ eliyle selâm vermekte, sol kolunun altında menteşe ile raptedilmiş kitap türü bir nesne ve elinde de bir kalem kutusu tutmaktadır. Yazıcının profil başının ve yüzünün işlenişinde, kralın başının biçemi, yuvarlak konturlar ve ayrıntılar gözlenmektedir; buna karşın beden ve kollar düz bir yüzey olarak, ayrıntıların belirtilmediği keskin konturların egemen olduğu statik bir şekil sunmaktadır (res. 278). Barrakab ortostatının üst kenar bordürünün altında bir yazıt ve "Lunula/Ay" tanrılığı simgesi yer almaktadır. Aramîce bu kısa tümcenin çevirisi şöyledir: *"Ben, Barrakab, Panamû'nun oğlu, benim tanrım Baal, Harran"*. Bu yazıtta Barra-

280 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale, kabartmalı ortostat: Harp ve def çalan çalgıcılar alayı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

kab, kendinden *"kral"* unvanıyla bahsetmiyorsa da, rölyef betimi bütün krallık ögelerini ortaya vurmaktadır (tahtta oturması, elindeki lotüs çiçeği, krallığın patron tanrısı Baal'ın yazıtta anımsanması). Bu köşe ortostatının dar yüzünde elinde bir yelpaze tutan hizmetkâr rölyefi yer alır. **Barrakab**'a ait, Aramîce yazıtlı bir bazalt ortostat (*in situ* bulunmamış) "kuzeydeki direkli yapının" avlusunda gün ışığına çıkarılmıştır. İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir (res. 276-277). Bu ortostatın sol tarafı kırık olup, buradaki saray hizmetkârının, kralın arkasına yönelmiş bir elinde yelpaze, öteki elinde olası deri bir kese bulunan kolları kalmıştır. Ortostatın alt ve üst kenarı, daha evvel belirttiğimiz gibi bir bordürle çerçevelendirilmiştir. Sağa yönelik hükümdar, ayakta, görkemli giysiler içinde betimlenmiştir. Ortostatın sağ tarafında kralın başı hizasında, Asur kral stellerinde görülen tanrısal simgeler ve uzun bir Aramîce yazıt yer almaktadır. Yazıtta, Barrakab, kendisinden *"Sam'al kralı ve Tiglat-Pileser'in hizmetkârı"*, olarak söz etmektedir. Bu yazıtta **Barrakab** şehire zenginlik getirdiğini ve kendisinden evvelki krallar döneminde sadece bir saray bulunduğunu ve kendisininin de yeni bir saray inşa ettirdiğini dile getirmektedir. Kabartmada kral, **Aramî modasına** uygun eteği saçaklı uzun giysi ve üzerinde şal biçimi ve kenarları zengin püsküllerle bezenmiş mantoyla gösterilmiştir. Sağ omuz üzerindeki altı adet diyagonal kıvrım ve uzun giysiyi, sol omuzdan aşağıya diyagonal kesen kıvrımlar, kralsal kıyafetin görkemini göstermektedir. Hemen hemen aynı görkemli giysiyi **Malatya-Aslanlı Kapı kral/Asur valisi(?)** heykelinde ve **Sakçagözü Geç Hitit** sarayının ortostatlarındaki yüksek kabartma kral(?) betiminde de gözlemekteyiz (bk. res. 292, Sakçagözü; res. 311, Malatya-Aslanlı Kapı). Burada kralın başında türbanı veya miğferi andıran ucu çıkıntılı ve arka tarafı küçük püsküllü başlığı/tipik Aramî başlığını (bu tip başlık daha çok Zincirli rölyeflerinde işlenmiştir) giymektedir. Başlığın altında, yüksek alın üzerindeki ve bütün baştaki saç stilizasyonu Aramî biçemindedir. Aynı biçem sakalda da uygulanmıştır. Yukarda değindiğimiz insan figürlerinde bu biçemin özelliğini oluşturan, dirsekten kıvrılarak öne uzatılmış ve detaylardan yoksun kollar, soldakinin elinde **lotüs**, sağdaki selâm pozisyonunda yumruk şeklindedir. Burada da kralın hafif sandalları çok az şekillendirilmiştir. Kral, kol bileklerine Asur krallarınınkine benzer bilezikler takınmıştır. Bu kabartmalarda egemen olan Aramî biçemine karşın Asur esinleri de gözlenmektedir; örneğin: Yelpazeli hizmetkâr motifi, Kral Barrakab'ın elindeki lotüs çiçeği, yazıtla rölyefin birlikteliği ve tanrısal simgeler. Berlin'de sergilenen, büyük kısmı harap olmuş ortostat üzerindeki Aramî yazıtlı ve Aramî biçeminde işlenmiş kırık kral rölyefi, **Barrakab** kabartmalarıyla, konu ve biçem açısından da koşuttur. Olası, betimlenen kral **Barrakab**'tır (res. için bk. Orthmann 1971, lev. 67d).

"**Kuzeydeki direkli yapı**"nın *in situ* bulunmuş ortostatları üzerindeki kabartmalar (res. için bk. Orthmann 1971, Zincirli F/3-8) konu olarak bir şölen/ziyafet sahnesine ait figürlerin rölyeflerini içermektedir. Buradaki figürler de tamamen profilden yontulmuş, Arami biçeminde şekillendirilmişlerdir. Çoğu Berlin'de bulunan bu ortostatlar içinde kendini çok iyi korumuş "**çalgıcıları**" betimleyen ve birbirini tamamlayan iki bazalt ortostat İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir (res. 280). Burada birbirini izleyen dört çalgıcı, tek bir kompozisyon alanını oluşturan iki ortostat yüzeyine işlenmiştir. **Barrakab** kabartmalarında görülen üstte ince, altta kalın bordür görülmektedir. Erkek çalgıcıların başı açık, Aramî modası saç ve sakalları, yüzlerinde yuvarlak çizgilerle belirtilmiş ayrıntılar, yüksek alınları ve semitik burunları iyi şekillendirilmiştir. Vücut konturları keskin olup, bedenler katı ve esneklikten yoksun-

dur. Çalgıcıların giydiği, etekleri püsküllü, bellerinde zengin saçaklarla bezeli, geniş kemerli uzun giysilerinin altında bedenin çizgileri, özellikle kalça yuvarlaklıkları belli değildir. Yandan şekillendirilmiş bedenlerin sırt hattı düz olmayıp, boyun ve omuzlar geriye kaymış biçimde gösterilmişlerdir. Çalgıcı figürlerinin saçları iki tip saç düzenini göstermektedir (res. 280): Sola bakan, harp çalan iki çalgıcıdan öndekinin saçı ve sakalı, Aramî biçemine özgü dalgalı saçlar ve omuzlar üzerinde helezon buklelerden oluşmaktadır; arkasındaki figürün saçları ve sakalları düz olup, tel tel çizilmiştir. Bu iki figürün arkasındaki def/tamburin çalanların saçları da, adı geçen iki değişik biçimde belirtilmiştir. Böyle, omuzlara kadar inen düz saç şekline Asur kabartmalarında Asur savaş esirleri arasında görülmektedir. (krş. Tiglat-Pileser III kabartmaları. krş. Barnett-Falkner 1962, lev. 15). Olası, buradaki çalgıcılar alayında yabancılar, farklı saç kuaförleriyle işaret edilmişlerdi. Bunların arkasındaki köşe ortostatının dar yüzünde üstüste yerleştirilmiş def çalan iki figürde de, aynı saç şekilleri -alttaki düz, üstteki helezon bukleli- dikkati çekmektedir (bk. Alt. res. 950). Burada ayrıca dikkati çeken, taşı yontan sanatçının bir derinlik ve perspektif kavramına yönelmiş olmasıdır. Aynı dönemin Asur kabartmalarında benzer istiflemeler ortaya çıkmaktadır.

Bütün Barrakab çağı kabartmalarında görüldüğü gibi, çalgıcıların da ayakları detaydan yoksun işlenmiştir. Burada çalgıcılar alayının iki ortostata taşmasının da, Zincirli II biçeminden tanıdığımız, yaygın bir istifleme düzeni olduğunu yukarda görmüştük. Adı geçen köşe ortostatının geniş yüzünde ise, giysileri çalgıcılardan ayrılan, yine uzun bant askılarla bezenmiş entarileri olan, sol tarafı kırık iki figür, ellerinde şölen için gerekli nesneleri taşıyan saray hizmetkârları alayının birimlerindendir. Bunlardan önde bulunanın saçı kulak önündeki helezon buklesiyle, özgün Aramî biçeminde şekillendirilmiştir (bk. Orthmann 1971, Zincirli F/8b, lev. 64a). Barrakab ortostatlarının ilgi çeken bir rölyef betimlemesi, adı geçen yapının girişinin iç tarafında, bir parçası *in situ* bulunmuş olan, iki saraylı veya saray görevlisini resimleyen erkek figürleridir (Bossert 1951, res. 501). Ortostat ötekilerinde olduğu gibi kenarları brodürlerle çevrili olup, alttaki kalın bir zemin oluşturmaktadır. Sola doğru ilerleyen iki erkek betiminin başı açıktır. Başlarının üstünde saçları bir bantla tutturulmuştur. Yüzleri sakalsız olup, yüz çizgileri Aramî biçeminin özgünlüğünü göstermektedir. Bileklerine kadar uzanan giysilerinin arka kısmındaki dikey pliler, etekteki püsküllerin altından belli olmakta ve Kral Barrakab ile saray yazıcısının giydiği uzun entarinin benzeridir (bk. res. 278). Kendini iyi korumuş arkadaki erkek betimi yay, okdanlık ve sağ elindeki oklarla betimlenmiştir. Öndeki erkek figürünün yüzü ve ön tarafı kırık olmasına karşın, sağ elinde tuttuğu, ince bezekli testi çok iyi seçilmekte, adeta madenden bir içki testisinin betimi izlenimini vermektedir. Bu ortostatta, açıkça ilk kez kenar bordürlerinin yontulduğu, daha sonra figürlerin şekillendirildiğini görüyoruz: saraylının taşıdığı testinin karın kısmı sol taraftaki bordür içine işlenmiştir. Bu rölyeflerde de bedenlerin katılığı, vücut hatlarının belli olmaması, ayakların detaydan yoksun işlenişi ve bütün Barrakab dönemi kabartmalarında uygulanmış profilden çizim egemendir (res. için bk. Bossert 1951, res. 501).

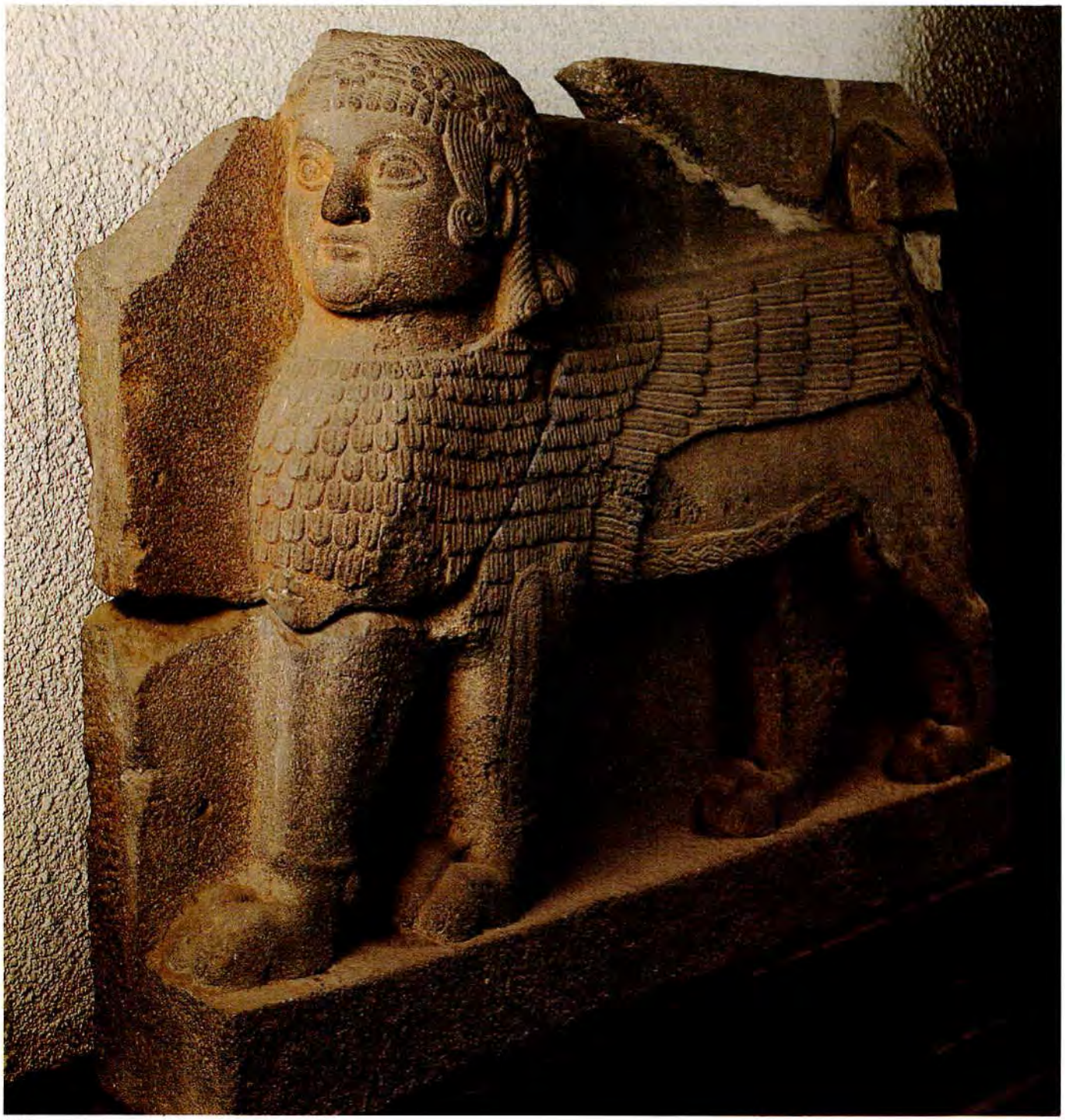
Barrakab ortostatlarının tümü *in situ* bulunmamalarına karşın işlenen konunun bir şölen/kralsal bir ziyafet olduğundan kuşku kalmamıştır. Şölen sahnesinin betimlendiği bazalt ortostat parçaları Doğu Berlin müzelerinde bulunmakta olup, henüz bu parçaların yayınlanmamış olduğunu sanıyoruz. Yerinin de "Kuzey Direkli Yapı"nın girişinde, Barrakab'ın tahtlı ortostatının karşısında bulunmuş olacağı varsayımı halâ geçerlidir (bk. Orthmann 1971, plan 10, F/4).

Sam'al Aramî biçeminin bir baş yapıtını, İçkale'deki Hilani I'in doğu duvarı dolaylarında gün ışığına çıkarılmış olan bir mezar steli üzerindeki kabartma oluşturmaktadır (res. 279; Akurgal 1961, res. 130). Doğu Berlin müzelerinde sergilenen bazalttan mezar stelinin dikilmiş olduğu yer bilinmemektedir. Bir buçuk metre yüksekliğindeki dikdörtgen stelin alt kısmında bir kaideye oturtulmasını sağlamak için bir çıkıntı-kama bırakılmıştır (Maraş mezar stellerinde sap gibi bir çıkıntı-kama bulunmuyor; 2. binyılmda bu tip stellere Anadolu ve Mezopotamya'da rastlanmıyor; mezar steli kavramının Aramiler'e özgü olduğu izlenimini Akurgal dile getirmektedir, bk. Akurgal 1969, s. 50). Stelin üst kısmı kemer gibi bir bordürle çevrilmiş olarak iki yanda da devam etmektedir. Altta kalın bordür, adeta bir kaideyi oluşturmaktadır. Barrakab kabartmalarında gördüğümüz kompozisyon alanının silme bordürlerini bu stelde de görmekteyiz. Yukarda vurguladığımız gibi, burada da kabartmalar, işlenirken iki yandaki silmelerin içine taşmış, figürlerin bazı birimleri bu silmelerin içine işlenmiştir. Bu da çerçeve bordürünün evvelâ yontulduğunu ortaya koymaktadır. Üstteki kemer biçimi silmenin altında kanatlı *güneş kursu* yer almaktadır. Sağ tarafta yüksek ve çok sade biçimli bir koltukta oturan kadın figürü görülmektedir. Ayakları basit bir taburenin üzerine dayanmıştır. Kompozisyondaki kanatlı *güneş kursu* ve sol elinde tuttuğu *kralsal çiçek goncası*, bu rölyefin bir kraliçe veya prensese ait olduğunu açıklayan ögelerdir. Soylu kadının oturduğu koltukta, kenarları saçaklı, olası kilim yastık, giysinin zengin bezemeleri, zengin takıları dikkati çekmektedir. Rölyefin başında, erkek betimlerinden tanıdığımız Aramî başlığı ve bunun kenarından rosaslardan oluşan bir bant geçmekte ve uçları ense üzerinden sırta doğru sarkmaktadır. Rosas ve boncuk kolyesi, rosaslı bileziği ve ayak bileklerindeki halhallarıyla görkemli kişiliği ve zenginliği vurgulanmıştır. Göğsünün sol tarafındaki Frig fibulası, çağının en gözde ve yaygın takısını betimlemektedir (res. 279). Bu *çengelli iğne/fibula* tipinin M.Ö. 730-700 tarihleri arasında çok yaygın olması, mezar stelinin tarihlenmesinde ayrı bir kanıtı oluşturmaktadır. Kraliçenin giysisinin üst kısmı sade, vücuduna oturmuş, eteğin ucu püsküllü olup, dikey kıvrımlarla, Barrakab'ın şal mantosuna (res. 278) koşut şekilde, başka deyimle Aramî modasına uygun gösterilmiştir. Kraliçe, yüz hizasındaki elinde bir içki kupası tutmaktadır; önündeki X bacaklı masanın üzeri "ölü yemeği" sahnesinin betimlendiğini açıklayan çeşitli yiyeceklerle doludur: üstüste ince ekmekler, etler ve balık (?) veya kuş, küçük kaplardaki da başka yiyecekler. Yiyecek masasının arkasında, kraliçeye yönelik, uzun, sade giysili bir hizmetkâr, sol elinde bıçak, yukarı kaldırdığı sağ elinde yelpazesiyle profilden betimlenmiştir. Burada, yelpazeli figürün varlığı, oturan zengin kadının kralsal niteliğine ayrı bir işarettir. Başı açık hizmetkâr ile kraliçenin başlığı altından betimlenen saç şekilleri Aramî biçeminin özgün spiral buklelerinden oluşmaktadır. Özellikle hizmetkârın kulak önündeki spiral buklesi çarpıcıdır. Barrakab çağının Aramî biçemi, bu rölyeflerin yüzlerinde de çok iyi gözlenmekte, yuvarlak çizgilerle şekillendirilmiş yüz organları, yüksek alın, semitik burun, iyi belirtilmiş ağız ve çene, kalın uzun kaşlar, derin göz çukurlarında iri gözler ve bombe yanaklar belirgin bir çizimle işlenmiştir. Buna karşın bedenlerin katılığı, giysinin altından belli olmayan organlar (hizmetkârda) ve ayrıntıdan yoksun ayaklar, Aramî biçemine uygun yontulmuşlardır. Burada kraliçenin gövdesinin ve kollarının daha yumuşak ve yuvarlak çizgilerle şekillendirilmiş olduğu gözlenmektedir. Her iki rölyefin parmakları ayrıntılarıyla, biçemin kurallarına uygun yontulmuştur. Kraliçenin torsosunda gözlenen bu esneklik, aşağıda ele alacağımız Hilani III ortostatlarının rölyeflerinde de ortaya çıkmaktadır. Tek Hitit ögesi olarak anımsayacağımız *"kanatlı güneş kursu"*nun dışında, bir kraliçeye ait bu görkemli mezar stelinde, şekil, kompozisyon ve rölyeflerin işlenişinde Aramî biçemi egemendir. Kanımızca, Barrakab çağının sonlarına tarihlenmesi gereken bu stel, Hilani III rölyeflerine geçişi ortaya koyan, özenle çalışan ustaların ürünü, bir baş yapıttır

281 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani II çevresi, kabartmalı ortostat: Diademli sfenks, oylumlu, dörtte üç profil. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*
282 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani II çevresi, sfenk kabartmasının başı. Ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

(M.Ö. 715'ler, Sargon II dönemi öncesi).

Sam'al İçkalesi'nin batısında, kale suruna bitişik inşa edilmiş büyük, merkezi avlulu saray yapısının batısına düşen **Hilani III'ün doğu fasadındaki "portikli giriş"**inde yer alan bazalt kabartmaların büyük bir kısmı, kazılarda *in situ* olarak ortaya çıkarılmaktadır (bk. res. 283-285). Kabartmalı ortostatların altı tanesi İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenmekte, büyük bir kısmı da



281

282

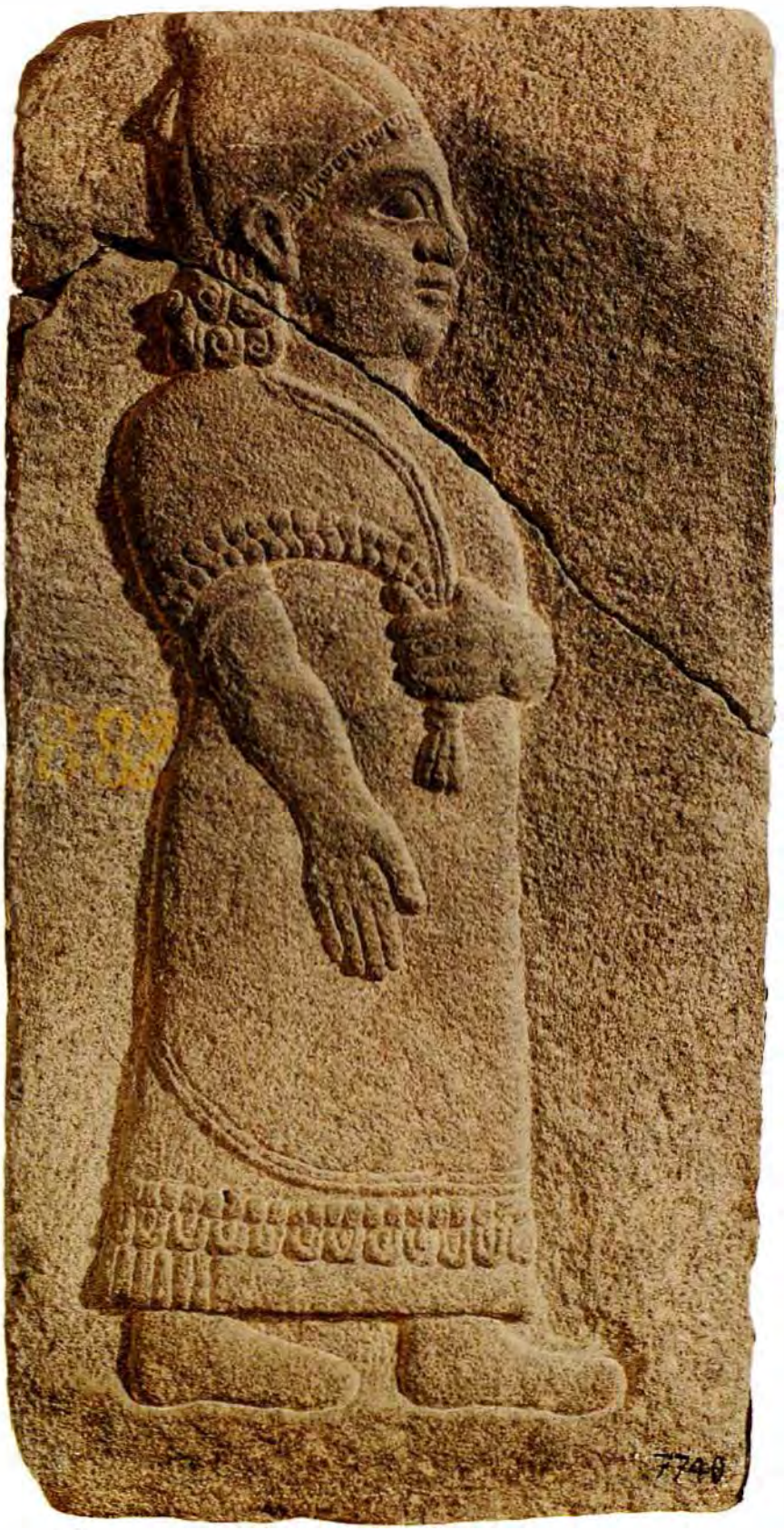
Doğu Berlin'de olup, henüz kesin bilimsel yayınları tamamlanmamıştır. Bu yapıda ayrıca yontu yapıtları olarak bezekli çifte sfenkslerden oluşan sütun kaideleri ve bir de kapı aslanı gün ışığına çıkarılmıştır. **Hilani III** ortostatlarının daha önce gördüklerimize oranla daha az yüksek olduğu (0.80-0.77 m.) ve yalnız alt kenarlarında ince bir silmenin varlığı gözlenmektedir. Burada konuyu oluşturan yürüyen, görkemli giyimli erkekler alayının kabartmaları, bu ince silmeye basmakta, başları ise üst kenara dayanmaktadır (res. 283-285, Orthmann 1971, Zincirli H/4-11). Kompozisyon hafif derinleştirilmiş ortostat yüzeyine, yanındakine taşmadan yontulmuştur. Rölyefler, oldukça alçak ve basık yontulmuşlardır. Kabartmaların konturları, **Barrakab** dönemi (**Zincirli III**) biçeminde gözlenenlerden çok daha yumuşak işlenmiş, erkek figürlerinin başlarında ve giysilerinde görülen çeşitlilik, tekdüze görüntüye bir canlılık katmaktadır. **Zincirli III** biçeminde, örneğin **Barrakab** rölyefinde ve **kraliçe** stelinde yüzlerde belli olan yumuşak, yuvarlak çizgiler **Hilani III**'ün figürlerinde yalnız başlara özgü olmayıp, kollarda, ellerde ve giysilerin kıvrımlarında, plilerde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. (res. 283). Saçlar ve sakallar **Zincirli III biçeminin Aramî modasına** uygun işlenmişlerdir. Bu kuaförün bir motifi olan kulak önündeki bukle pek fazla görülmüyor (krş. Orthmann 1971, Zincirli H/). Röl-

283 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani III, kabartmalı ortostatlar: Saraylıların törensel alayı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

283

yeflerin bazıları başı açık ve saçları üzerinde bant/diademle gösterilmiş, daha çok başlarında **Aramî başlığıyla betimlenmişlerdir.** Bu gruptaki kabartmaların bedenleri profil gösterildiği gibi, torsoların cepheden çizildiği birçok figür gözlenmektedir (res. 283). Bu grubun kabartmalarında da kalçalardan yönelen sırt çizgisinde bir kaykılma, geriye taşma gözlenmekte ve omuzların biri geriye kaymış, göğüs ise bombe, ileri taşmıştır (res. 284, Orthmann 1971, Zincirli H/5). Bu rölyeflerde ve aynı çizim tasarımına göre yontulmuş bazı figürlerde omuzun biri yokedilmiş ve kol ile el, kısmen bedenin arkasında kaybolmuştur. Buna karşın, kolların ve ellerin çok iyi işlendiği, organların yuvarlaklığının, adale ayrıntılarının ve tek tek parmakların şekillendirildiği figürler, bu biçemin özgün kabartma örnekleridir (res. 284, 285, Orthmann 1971, Zincirli H/6-8). Biçemsel farklılıkları ortaya koyan **Orthmann'ın Hilani III kabartmalarını, GHS IIIb/Zincirli IV biçem grubu** olarak algılaması kuşkusuz yerindedir (krş. ay. es., s. 64-65).

İstanbul'da sergilenen rölyeflerde, giysilerin zenginliği ve ayrıntılı, yumuşak çizgilerle işlenişi, Aramî biçeminin özgünlüğünü ve karakteristiğini en açık biçimde ortaya koymaktadır. Giysilerde, özenle incelendiğinde üç parçanın varlığı görülüyor: *arkası plili bir gömlek*, üstünde eteği geniş *saçaklı entari* ve omuz-



284 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani III, kabartmalı ortostat: Altı sanaylıdan oluşan tören alayının ikinci figürü. Ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

285 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani III, kabartmalı ortostat: Üç saraylı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

284

lardan *diyagonal plililerle* inen *şal-manto* (res. 283-285). Saçaklarla bezeli bu şalın bir ucu, bazı rölyeflerin elinde gösterilmiştir; bazılarında da iki ucu plilerle bezeli ve aşağı sarkan biçimde betimlendirilmişlerdir (bu figürlere koşut rölyefleri ve yontuları, aşağıda Sakçagözü kabartmalarında ve Malatya kral yontusunda izleyeceğiz, bk. res. 292, 311). Bu rölyeflerde de ayaklarda ayrıntıların işlenmediği görülüyorsa da, İstanbul'da sergilenen bir ortostatta, ucu kıvrık hafif sandallar dikkati çekiyor. İnsan yüzündeki yuvarlaklıkların, saçların ve diğer yüz organlarının özenle biçimlendirilmiş olduğu, kısa ve tıknaz betimleriyle Zincirli IV biçem grubunu oluşturan Hilani III'ün kabartmaları, yürüyen bu tören alayına canlı ve sevimli bir ifade kazandırmaktadır. Aşağıda, Maraş Ara-mî-Hitit biçemindeki yapıtlar ele alındığında, Aramîler'e özgü, yontu ve rölyeflerde gözlenen hüzün ve sevinç duygularının betimlenmesi olgusunun ilk öncülerinin Zincirli Hilani III rölyeflerinde ortaya çıktığı izlenimi doğmaktadır.

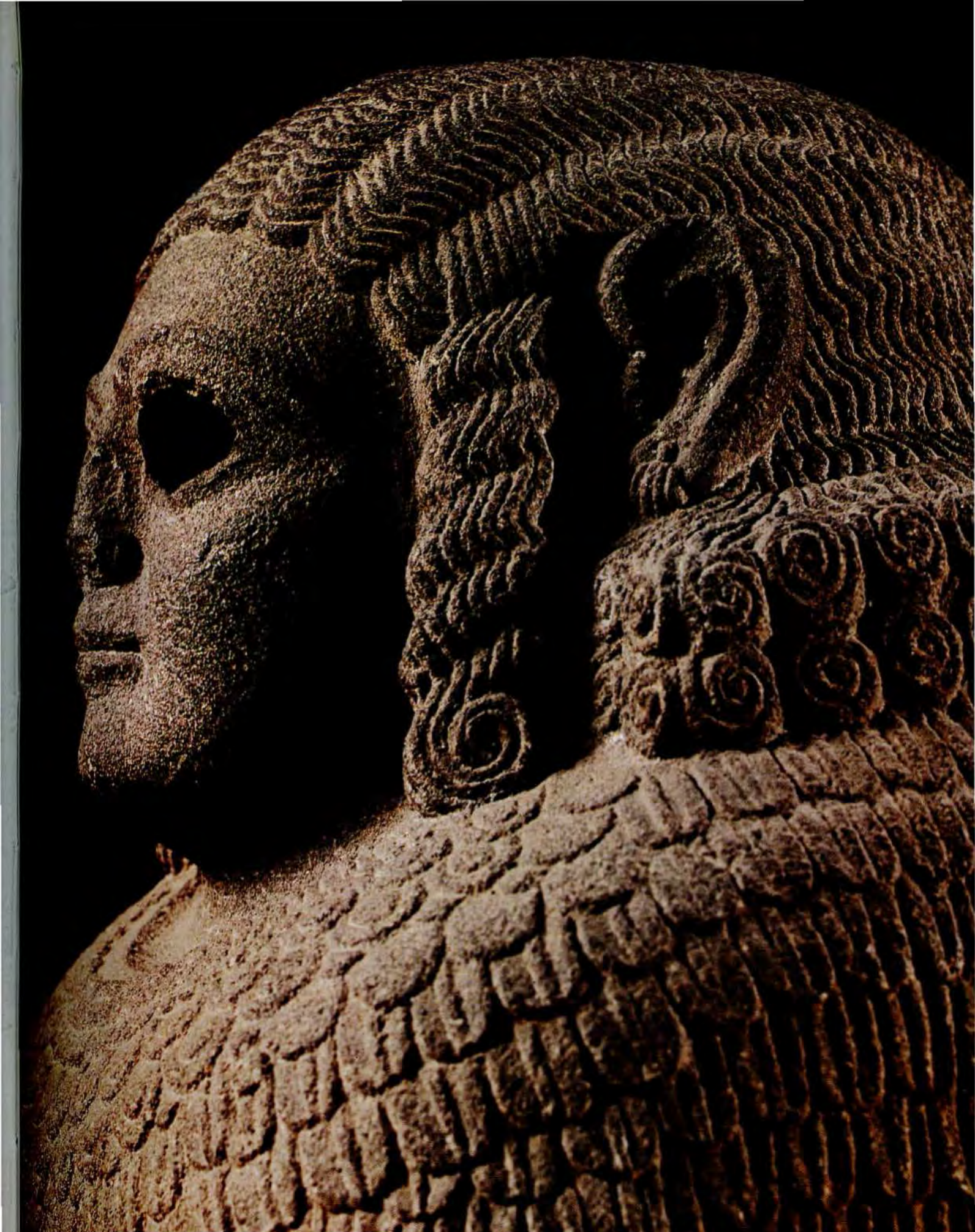
285

"**Nördlicher Hallenbau-Kuzey Direkli Yapı**"nın dolaylarındaki yıkıntı toprak içinde parçalar halinde bulunmuş olan bazalt ortostat üzerindeki "kuzu (keçi?) taşıyan erkek" rölyefi, biçemsel açıdan **Hilani III**'ün ortostatlarına büyük yakınlık göstermektedir (res. için bk. Orthmann, ay. es., Zincirli F/9). Doğu Berlin'de sergilenen adı geçen yapıt, altta bir kenar bırakılmış bir ortostat üzerine başı ve bacakları profil, kısa etekli giysi giymiş bedeni önden ve alçak kabartma olarak betimlenmiştir. Omuzlarında, ayaklarını elleriyle zaptettiği bir keçi (?)taşımaktadır. **Başında Aramî başlığı**, yuvarlak çizgilerle şekillendirilmiş yüzü, spiral buklelerden oluşan saç ve sakalı, kol adalelerinin ve yumruk şeklindeki ellerinin çizimi, **Hilani III** rölyeflerine koşuttur. Kısa kollu giysisinin sol tarafında dikey kıvrımlar, beldeki bezeksiz bant şeklindeki kemerin hizasından kalça dümdüz yontulmuştur. Giysinin altında hiçbir vücut yuvarlaklığı görülmemesine karşın çıplak baldırların konturları dolgun olarak belli edilmiştir. Omuzlarında taşıdığı, profilden keçi (?) oldukça natüralist çizilmiştir; Sargon II çağının kabartmalarındaki kurbanlık keçi betimlerini anımsatmaktadır. Orthmann, yerinde bir görüşle adı geçen rölyefi, **Hilani III** kabartmalarının grubuna, başka deyimle **Zincirli IV** biçem grubuna yerleştirmektedir (Orthmann 1971, s. 65).

286 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani III girişi, çift sfenksli sütun kaidesi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

287 *Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani III girişi, sfenks başı. Ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

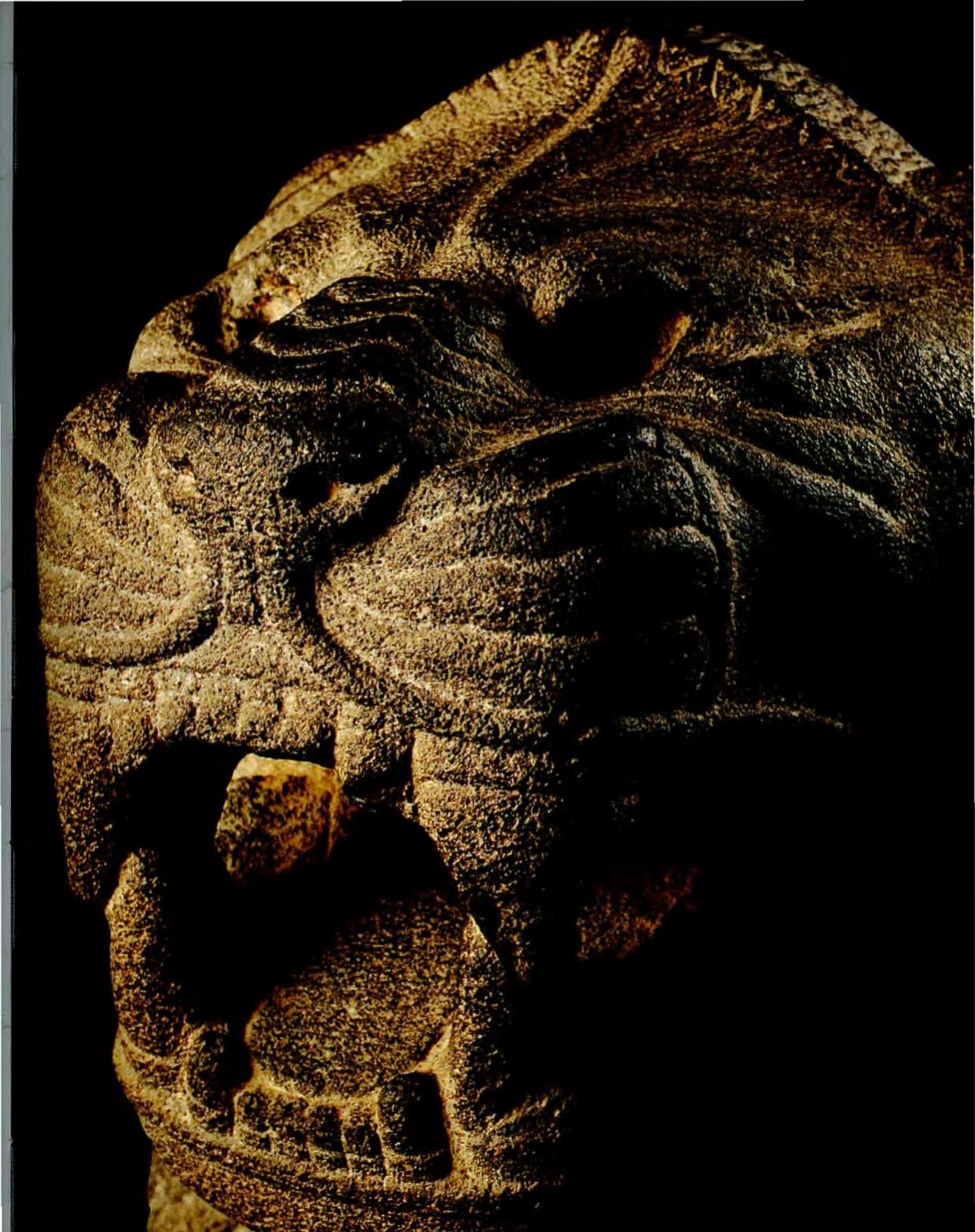
286



Sam'al-Zincirli yontu sanatında ortaya çıkan ve gelişen yontu ekollerinde gözlediğimiz Zincirli III ile Zincirli IV biçemi arasındaki pek az farklılıklar, bu sonuncu grubun kabartmalarının Barrakab çağının sonuna doğru yapılmış olduklarını ortaya çıkarıyor. Yukarda değindiğimiz gibi "kraliçe steli" de, bu dönemin olgun yapıtlarına gösterilecek en yetkin örnektir (res. 279). Asur'da M.Ö. 8. yy.'ın ikinci yarısı rölyeflerinde görülen ve Sargon II dönemi kabartmalarında da gözlenen kol kaslarının belirtilmesi ve bedenlerin geriye kaymış sırt ve omuz çizgisi, ileri taşmış bombe göğüs çizimleri, Zincirli IV biçem grubunu oluşturan Aramî figürleriyle yakın benzerlikler göstermektedir. Kuşkusuz adı geçen tarihlerde Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye Şehir krallıklarında egemen olan Aramî krallarının saray sanatçıları, çağının en özgün, canlı ve gözlemci diyebileceğimiz Asur yontu sanatının etkisinde kalmış, hatta onlardan esin almış olup, bazı tasarımları benimseyip aynen uygulamışlardır. Geç Hitit sanatının özellikle III. biçem döneminin yontu yapıtları, bu gözlemleri doğrulamaktadır. Asur kabartmaları arasında Asur krallığına vergi ödeyen tri-

288 Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Hilani III güneyinden (yeri belli değil, yıkıntı içi), kapı aslanı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.
289 Sam'al-Zincirli. Sitadel/İçkale. Aslan başı. Ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.

288



büterlerin, uydu kavimlerin rölyef betimlerinde, sarık gibi başa oturan Aramî başlığına çok yakın serpuşları ve bunları taşıyan başlarda, Aramî biçeminde işlenmiş, spiral buklelerden oluşan saç ve sakallar gözlenmektedir (bk. Barnett-Lorenzini 1975, lev.61-62: bir seyis veya tribüter bir yabancı süvari). **Sanherip** dönemi rölyeflerinde de Aramîler'in betimlerinde, **Zincirli II ve III biçem grubunun** çalgıcılar ve saraylılar rölyeflerinde gördüğümüz, spiral buklelerden oluşan saç kuaförünün Asurlular'ın betimlerindeki saç biçimlerinden farklı olduğu gözlenmektedir (res. için bk. Gli Assiri 1980, lev. 29b, bk. Paterson 1915, lev. 51). Tarihsel yazıtların içeriği ve bunlara paralel sanat yapıtları da, **Asur Aramî birlikteliğini** ortaya koymaktadır. **Zincirli-Sam'al** yontu yapıtları bu birlikteliği en iyi yansıtan ve **Aramî sanatının eklektik** yönünü görüntüleyen somut belgelerdir. Zincirli'de Aramî döneminin hayvan ve fantastik yaratık heykelleri, eklektizmi gözlediğimiz bu dönemin birer baş yapıtıdır.

Zincirli-Sam'al ve Sakçagözü kapı aslanlarını yontan **Aramî** sanatçılar, yeni bir hayvan, fantastik **yaratık tiplemesinin** yaratıcıları olmuşlardır. **Sam'al Sitadel/İçkalesi'nin kapı aslanları; Hilani III ve bu** yapının güneybatısındaki "P" **mekânındaki** aslanlar; **Hilani II'nin kapı sfenksi ve sfenksli sütun kaideleri,** Aramî biçeminin özgün çizgilerini taşımaktadır (res. 288-289, 281-282, 286-287, bu **eşsiz yapıtlar İstanbul** Eski Şark Eserleri Müzesi'ndedir). Bu yapıtlarda ortak olan biçemsel özgünlükler şunlardır: Bedene oranla iri baş ve torso üzerinde yele tüyleri yaprak biçimi tutamlar halinde işlenmiştir. Bu tarz postun stilizasyonu karında ve bacak arkalarında da görülmektedir. Aslan yele tüyleri içinde kulakların üç katlı formu, burun üstünde kırışık çizgiler, gözlerin altındaki **palmet biçimi** stilizasyon (Asur aslanlarında da görülen bu biçemsel özelliği Aramî yontu ustaları adapte etmişlerdir), açık ağız, abartılmış iri köpek dişleri, ağzın içinde gösterilmiş dil, aslan vücutlarında ön bacaklar üzerindeki yarım daire/kavis biçimi, tüylerin işlenmediği ayrılmış alan; bu alanda bazen x şeklinde çizgiler yontulmuştur (res. 288). Ön ve arka bacaklar üzerinde **oluk/yivlerden** oluşan stilizasyon, kalça üzerinde **"W"** veya **bu** çizimin **"N"**ye benzer değişik şekli, arka ayaklarda bilek üstü **üçlü boncuk stilizasyonu,** ön ayaklarda pençenin üzerinde yatay dalgalı çizgiler **Zincirli-Sam'al kapı aslanlarının** özgün biçemsel ögeleridir. **Aramî etkileriyle tasarlanmış,** büyük olasılıkla **Aramî ustalarının elinden çıkmış** olan bu aslanların genel görünümleriyle başta ve bedende **kübik ve blok** biçimini korudukları gözlenmektedir. Hitit aslanlarında görülen çok iyi belirtilmiş bombe elmacık kemikleri de, bu aslan yontularında belirgindir. Aşağıda ele alacağımız **Sakçagözü** aslanlarında da aynı biçemsel çizgiler görülmekte, özellikle arka bacak üzerindeki **üçlü boncuk stilizasyonu gibi, özgün detay motifleri,** bütün bu yontu yapıtlarının aynı atölyenin ürünü olduğu düşününü pekiştirmektedir. Aynı sanatçılar, aynı tarihlerde **Zincirli** ve **Sakçagözü** sarayları için çalışmışlardır. Bu taş atölyesi de büyük olasılıkla, **Zincirli'ye 19 km. uzaklıktaki Yesemek** taş atölyesi olmalıdır (bk. Alkım 1974, s. 81-82).

Zincirli-Sam'al'da, İçkale Hilani II'nin girişinde *in situ* bulunmamış olan **bazalt ortostat üzerindeki sfenks rölyefi** ve **Hilani III'**ün girişinde, asıl yerlerinde ortaya çıkarılmış, **çift sfenksli sütun kaideleri** (İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi) **Geç Hitit Sanatı III (b)** döneminde Aramî biçeminin gelişmiş baş yapıtlarına örnek oluşturmaktadırlar (res. 281, 286). **Hilani II** girişine ait olduğu sanılan sfenksli ortostatın alt kenarında kalın bir silme bırakılmıştır. Kabartmanın işleneceği düzey, alt kenar silmesine oranla derindedir (başka ortostatlarda bu derinlik yoktur). **Sfenks** rölyefi, öteki **Zincirli kabartmalarından farklı, yüksek rölyef olarak yontulmuştur** (res. 281). Heykel gibi tasarlanmış profilden sfenks, kapı aslanlarını ve heykel kaidelerini arumsatmakta olup, yü-

rüyüş pozisyonunda dört ayağıyla alttaki kalın silmeye basmaktadır. Heykele yakın, âdeta üç boyutlu işçilik, yüzün yarısından çoğu oylumlu biçimlendirilmiş başta, göğüs/torso ve bacaklarda, tek tek parmakların işlendiği pençelerde belirgindir. Bu sfenks betiminde konturlarda ve detaylarda yuvarlak kıvrımlar, kenarlar egemendir. Bütün organlar özenle şekillendirilmiş, her saç buklesi ayrı ayrı, her yele tutamı tek tek, üst üste birer sıra halinde plastik yontulmuştur. Saçların üzerinde rosaslı bir diadem vardır. Yüz geniş ve dolgun olup, gözün derinde ve oldukça natüralist şekillendirilmesi, kulak önünde iri bukle gözlenmektedir. Sfenksin yüz hatları ve saçları Hilani III'ün "saraylılar alayı" erkek rölyeflerine paraleldir. Sfenksin kanatlı aslan bedeni, aslan yontularına oranla daha uzundur. Vücut stilizasyonu biraz farklıdır; yelenin arkasında ve sırt üzerinde yatay vebasit işlenmiş, kapalı kanat sırtı kaplamaktadır. Sağrı üzerinde "W"ye benzeyen bir zikzak, arka ayak bileklerinin üstünde üçlü boncuk stilizasyonu, aslan yontularına paraleldir. Ön bacak üzerinde görülen, dikey yiv gibi stilizasyon aslanların bacaklarında ve Kargamiš Yariris rölyeflerindeki keçiye benzeyen hayvanın ön bacaklarının üst kısmında da vardır. Olası Asur örneklerinde de yeralan bu biçim bacak çizimini, Zincirli yontu ustaları benimsemişlerdir (res. 281).

290 *Tel Tainat (Amuk Ovası). Bitkisel bezekli stilize kaidesi. Antakya, Arkeoloji Müzesi.*

290

Hilani III'ün girişindeki sütun kaidelerinin sfenksleri de, kapı aslanları ve sfenks yüksek kabartmasında uygulanmış olan biçemde işlenmişlerdir. Sfenksleri'n gövdeleri, kapı aslanlarının ölçülerine yakın ve tüm ayrıntılar benzer bir şekilde yontulmuştur. Sfenkslerin başları ve gövdenin ön kısmı, ön bacakların arkasına kadar heykel gibi üç boyutludur. Profilden beden yüksek rölyef, arka bacaklar, adaleler ve pençelerin bütün ayrıntısıyla plastik, üç boyutlu olarak işlenmişlerdir. Sırt üstünde bedene paralel kanat ve ön bacağın arkasından dikey sarkan ikinci bir kanat gözlenmektedir (res. 286). Sfenksle-rin saçları, kulağın önündeki helezon bukleleriyle, Hilani III'ün kabartmalarındaki erkek saç biçimlerinin, başka deyimle Aramî saç stilinin aynıdır (Zincirli III biçem grubunda da aynı tip saçları gördük). Bu sfenkslerin dolgun ve geniş yüzleri, çıkık elmacık kemikleri, derin oyulmuş göz çukurlarında bugün yok olmuş enkrüste gözleriyle son derece sansasyonel bir görüntü sunmaktadırlar (res. 287). Genelde ve detaylarda Aramî sanatının özgünlüğünün egemen olduğu bu yontularda, yukarda da değindiğimiz Asur etkileri de gözlenmektedir: örneğin yele tüylerinin ve kanatların pul pul işlenişi, iki bacak arasındaki kuyruğun püskül biçimli ucu, o çağın Asur örneklerinde de görülmektedir. Aynı gözlemler, ön bacakların dış tarafındaki dikey yivlerden oluşan stilizasyon için de geçerlidir (krş. Asur aslanları, Barnett 1976, lev. 50-52; Barnett-Lorenzini 1975, lev. 128, 130, 134).

Kuzeydeki direkli yapının dolaylarında kırık ve dağınık parçalar halinde ortaya çıkarılmış olan tek sfenksli bir sütun kaidesi, adı geçen yapının girişinde bulunuyordu. Tamamlanan parçalardan oluşan bu kaide Doğu Berlin müzelerindedir ve iyi bir resmine rastlayamadık (Orthmann 1971, s. 72, lev. 63e). Yaklaşık 1,5 m. olarak tamamlanan bu sfenks, yukarda söz konusu ettiklerimizden daha özenli işçiliğiyle ayrılmaktadır. Bedeni çok uzun degildir. Kulak önü spiral buklesiyle Aramî modası saçları, özenli yele, kanat ve ön bacak stilizasyonu ve kaybolmuş enkrüste gözlerin derin çukurlarıyla dikkati çekmektedir. Kalite bakımından öteki sfenksli kaidelerden özenli işçiliğiyle ayrılmaktadır. Ön bacakların biçimlendirilmesi, Berlin'de bulunan, İçkale "Arzani/Yatay Sur Kapısı-Quermauertor"a ait kapı aslanını anımsatmaktadır (bk. Orthmann 1971, lev. 61e: Asur etkisinde Aramî aslanı). Tarihleme için , aynı dönemin başlarına, Barrakab çağını önermek istiyoruz.

Zincirli-Sam'al İçkalesi'nde Hilani II'nin dolaylarında, çok tahrip görmüş olarak gün ışığına çıkarılmış bir sütun kaidesine ait yüksek rölyef olarak işlenmiş, bazalttan iki at başı da ilgiyi çeken ve bu dönemde, Geç Hitit sanatında çok az rastlanmış buluntulardandır. Bunlara ait iyi resimler ve yeterli yayınlar olmadığı için burada kısaca değiniyoruz. Oldukça natüralist yontulmuş at başı Asur örneklerine çağrışım yapmaktadır. Ayrıca zengin at koşumunun alın üzerine gelen parçasında, cepheden, göğüslerini tutan çıplak tanrıça figürü gözlenmektedir. Astarte tipindeki Ashirat-Ana tanrıça ve bu tanrıçayla aynı tutulan bu çıplak küçük rölyef olası "potnia Hippon", atlı tanrıça Kadeş'i (Hititler'de Pirva-Atlı Tanrıça) akla getiriyor. Atın başındaki gemi tutan maden parçalar ve şeritler, Asur koşumlarından ayrılmaktadır (bk. AfO X [1935-36], s. 331-353). Biçemsel özelliklerini anlamak olası değildir: Berlin'de bulunan bu ilginç at yontularına, buluntu yerlerine göre de kesin bir tarih vermek olası değildir. Kazının hafirleri geç bir döneme tarihlemektedirler (iyi bir resim için bk. Alt., res.905-906, s.76. M.Ö. 9. yy.[?]). Zincirli'de aynı kesimde bulunmuş olan ikinci at başının (Alt., res. 907) aynı kaideye ait olmadığı kesindir. At yontusundan kalan kısımlar, saçların işlenişi, gözün biçimi, gem koşumlarının, şeritlerinin rosasla tutturulması, yular ve boyun üzerindeki oblik iplerin stilizasyonu Asur örneklerine benzemektedir.

291 *Tel Tainat (Amuk Ovası). Çift aslanlı sütun kaidesi. Antakya, Arkeoloji Müzesi.*

291

Zincirli Aramî egemenliğinde, Sitadel/İçkale Hilani tipi yapıların girişlerinde gün ışığına çıkarılmış olan çifte tambur biçimi ortası boğumlu bazalt sütun kaideleri/altlıkları 1,55 m. çapında, stilize bitkisel motifler, örgü dizileriyle bezenmişlerdir (res. 229). Bitki stilizasyonunda, yapraklardan oluşan çelenklerin üsttekiler aşağı doğru, alttakiler yukarı

doğru işlenmişlerdir. Bunların aralarında bulunan örgü sırasındaki boşlukların rosaslarla doldurulması bir Fenike özelliğidir (res. 229, 290; krş. Akurgal 1966/1969, s. 80-81, fig. 33-35). Bu tip, ahşap sedra gövdelerinden oluşan sütunu taşıyan bezekli kaideler, ışık yansımaları sonucu son derece çekici görünümleriyle de Aramî dönemin, saraylarında arşitektonik işlevlerinin yanında, vazgeçilmez birer estetik ögeyi oluşturmuşlardır. Zincirli-Sam'al'da, adı geçen bitkisel bezekli sütun altlıklarının yanında, daha sade ve ortası boğumlu, yaprak çelenkli iki kasnaktan oluşan bir kaide/altlık tipi de gözlenmektedir. Kaidede bulunan üstteki çelenkte aşağı sarkan, alttakinde ise dikili duran yapraklar vardır. Yunanlılar'ın *'Kimation'*unu anımsatan yaprakların uçları içe doğru kıvrık olup, ortadaki boğumun altında kaybolmaktadırlar. Zincirli, İçkale'de bulunan **Bit-Hilani tipi** yapıların yer aldığı **"R" avlusunda** molozlar arasında ortaya çıkarılmış değişik bir kaide, sözünü ettiğimiz altlıklarla yakından ilintilidir. Bu tipin özelliği, tek bir parça bazalt monolit üzerine, dikdörtgen bir *plintos* ve kasnak biçimi bir *tamburun* yontulmuş olmasıdır. *Tambur* (veya *torus*) üzerinde, daha evvel gördüklerimize benzeyen stilize palmiye yaprakları, çift çift düzenlenmiş olup, böylece dik duran bir *İon başlığını* anımsatmaktadır. Alttaki *plintos*, çepeçevre ve çaprazlama ip motifiyle bezenmiştir. Fenike etkisinde oluşmuş bu tip sütun kaidesi ve yukarda sözünü ettiğimiz bitkisel bezekli sütun altlıkları Aramî döneminin özgün yapıtları olup M.Ö. 730-700 yıllarına, yani Barrakab dönemi ve bu dönemin sonlarına tarihlenmektedir. Söz konusu ettiğimiz sütun altlıkları (bitkisel bezekli) Tel Tainat "Hilani" tipi saray girişinde bulunmuştur (res. 290; bk. Akurgal 1988, s. 152, şek. 115).

Kargamiš'ta, gün ışığına çıkarılmış olan aynı çağa ait sütun altlıkları farklı bir örneği oluşturmaktadır. Monolit bir blok üzerine yontulmuş dikdörtgen bir plintos ve yastık biçimi bir tamburdan oluşmuşlardır. Profilden karınlı bir görüntüsü olan bu altlıklarda dikey çubuklar dizisi içinde uçları "U" biçimi biten yine dikey çubuklar yer almaktadır. Aynı tipin bir çeşitlemesi olarak, çok stilize edilmiş yaprakların kenarları, kordon gibi silmelerle belirtilmiştir (bk. Akurgal 1966/1969, res. 31). Bu tipin en güzel örnekleri Asur kralı Sargon II'nin başkenti "Korsabad-Dur-Šarrukin"de bulunmuştur. Asur kralları saraylarında, taht odalarında "Hilani" yapı tipini uyguladıkları gibi Geç Hitit şehirlerindeki

292 *Sakçagözü. Sarayın girişi, kabartmalı ortostat: Kapı aslanı, sfenks, kral. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

292

mimarlığın taşıyıcı bir ögesi, bezekli sütun altlıklarını da kullandıkları anlaşılıyor. Yukarda sözünü ettiğimiz stilize bitki ve çiçek bezekli sütun altlıkları Geç Hitit şehirlerinde Fenike'den gelen etkilerin sonucu, özellikle Aramîler'in egemenliği döneminde oluşmuştur. Ayrıca burada mimarlıkta fonksiyonel bir eleman olan ahşap gövdeli sütunların ve onları taşıyan görkemli altlıkların, Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye Geç Hitit uygarlığının bir buluşu olduğunu burada vurgulamak istiyoruz. M.Ö. 15. yy.'da ilk kez Tell Açana-Alalah, Nikmepa sarayının girişinde alçak, yuvarlak disk şeklinde, üst düzeylerde çok az bir girintisi olan taş altlıklar kullanılmıştır (bk. Alt., res. 572-573). Aramî etkisinde Geç Hitit sanatının bir özelliği olan bu altlıkların, İon sütun kaidesinin oluşumunda başlıca etken oldukları kuşkusuzdur.

Geç Hitit krallıklarının uygarlık düzeyinin İonlar'ı ve Hellenler'i, arkaik dönemlerinde ne denli derinden etkilemiş olduğu, bugün tartışılmaz bir olgudur. Bu sözlerimizi pekiştirecek bir örneği, Türk arkeolojisinin ünlü bilim adamı ve hocası Ord. Prof. Dr. A. M. Mansel'in yürütmüş olduğu Side kazılarında buluyoruz. Side kazılarına ait yayınlarda **"bazalt krater"** (res. için bk. Mansel 1978, s. 6, res. 5) tanılamasıyla biliniyor. Tapınak yöresi, deniz kenarında bulunan bu parça, bazalttan monolit bir bloka yontulmuştur. Yüksekliği 1.20 m. olan tek parçanın altında *plintosdan* kalan bir kısım, onun üstünde yuvarlak ince bir kasnak ve profili şişkin bir *yastık/torus* yer almaktadır. Bunun dış tarafı, rölyef işlenmiş, dairesel saplarla birbirine tutturulmuş lotüs çiçek ve goncalarıyla bezenmiştir. Bu rölyefli yastığın üst yüzeyinde, derinliği az bir girinti ve ortasında da huni şeklinde bir boşluk bulunmaktadır. Bir olasılık bu boşluk sonradan yapılmıştır. Bu bazalt yapıt, Kargamiš sütun altlıklarının yakın benzeri olup, lotüs friziyle bezenmiş rafine bir çeşitlemesidir. Bu ünik yapıt, Mansel'in ifadesiyle *"şekli ve bezeme üslubu bakımından bir Grek eseri değildir"*. Güneydoğu Anadolu Geç Hitit sanatı çevresinin etkileriyle oluşan bu yapıt, M.Ö. 8-7. yy.'lara ait olup Side'nin en eski anıtıdır. Böylece, Side liman şehrinin, Geç Hitit Krallık merkezlerinde filiz veren sanat akımları ve ögelerinin Hellen şehirlerine aktarılmasında etken, odak yerlerinden birini oluşturduğu akla geliyor (son yılların en önemli buluntularından biri, Hattuša'da bulunmuş olan bronz tablet, M.Ö. 2. bin yılının sonlarında bu bölgedeki Hititler'in varlığını kanıtlamaktadır).

293

Geç Hitit Çağı'nın krallık merkezlerinden bir başkası da, **Aramî sanatının** biçemsel özelliklerini sunan yontuları ve kabartmalarıyla bilinen, **Sakçagözü-Kumuh (?)'dur.** 19. yy.'ın sonlarından beri yüzeyde bulunmuş olan yontu yapıtlarıyla arkeoloji literatürüne giren **Sakçagözü (Coba Höyük)** sarayı, J. Garstang tarafından yüzyılımızın başlarında gün ışığına çıkarılmıştır. Bulunan yontu yapıtların ve ortostatların hemen tümü (aslan rölyefli kırık ortostat hariç, bk. Orthmann 1971, Sakça-

gözü B/3) Ankara Müzesi'ndedir (res. 292, 293; Orthmann 1971, Sakçagözü A/1-13, B/1-3, C/1). Sakçagözü yapıtlarının Aramî biçeminde yontulmuş, Sam'al sitedalindeki Hilani III kabartmalarıyla büyük benzerlik gösteren rölyefleri, sarayın büyük girişinde *in situ* ortaya çıkarılmıştır. Bu giriş kapısının ortasında taşıyıcı öge olarak çifte sfenksli bir sütun altlığı bulunmaktadır (bu yapıta Zincirli sfenkslerinden söz ederken yukarda değinmiştik). Aramî sanatının en yetkin örnekleri bu girişte olup, büyük bir şans eseri ülkemizde kalmış ve yetkin bilim adamları eliyle Ankara Müzesi'nde aslına uygun bir şekilde sergilenmiştir (H. G. Güterbock, N. Özgüç, R. Temizer).

"Bit-Hilani" plan şemasına göre yapılmış olan adı geçen sarayın yapıları, trapez biçimi bir koruma duvarı, bir çeşit surla çevrilmiştir. Bu koruyucu duvar döşeminin (tesisinin) güneybatısında tek bir kapı girişi yer almaktadır. Bulunduğu yer, erozyondan çok tahrip gördüğünden yontu yapıtları yerinde bulunamamıştır. Burada kazıyı yürütmüş olan Garstang, yüzeyde bulunmuş ortostatlar ve yakındaki köyde ele geçirilmiş rölyefli parçaların, bu kapıya ait olduklarını tahmin etmiştir. Yine yüzeyde bulunmuş olan, bir "ölü yemeği" sah-

293 *Sakçagözü. Sarayın girişi, kabartmalı ortostat: Ortada hayat ağacı, etrafında iki tanrısal figür, solda kuş adam. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

nesini betimleyen **stelin** (veya ortostatın) nereye ait olduğu saptanamamıştır (res. için bk. Orthmann 1971, lev. 51f). Biçemsel açıdan ve betimlenen konuların içeriği bu rölyeflerdeki Asur etkilerini ortaya koymaktadır. Bu kabartmalar, GHS III grubunda, Sakçagözü'nün en erken yontu yapıtları olarak Sakçagözü **1 biçemi** adı altında incelenmektedir. **Üç konu betimlenmiştir: arabalı aslan avı**, üç ortostat bloku üzerine işlenmiştir; **ikinci bir aslan avı**; ve bir **aslanın gövdesine ait bir parça**. Üç bazalt ortostattan oluşan **arabalı av rölyefinde**, üst ve alt kenarlarda **örgü şeriti** gözlenmektedir. Aslan avı kabartmasında, ortostatın sağ kenarında da bulunmaktadır (res. için bk. Orthmann 1971, lev. 51c, d). Bir olasılık, konular, örgü şeritleriyle çerçevelenmiş ve sınırlandırılmışlardı. Kırık aslan kabartmasında, alt kenarda örgü şeritinden bir parça varolduğuna göre, böyle bir örgü çerçeve, bu grubun özelliğini yansıtmış olmaktadır. Bu ortostatların rölyef fonu özenle düzeltilmemiştir. Kabartmalar çok yüksek olmayıp, rölyeflerin yüzeyi çok iyi şekillendirilmiştir. Betimlenen rölyef figürlerin, ince uzun ve canlı, devinimli görünümleri dikkati çekmektedir. Yüz ve beden organları birbirleriyle uyumlu bir ilinti sunmaktadır. İşlenen aslan avı temasının içinde **figürlerin pozisyonlarında** ve **hareketlerinde** bir denge ve canlılık egemendir. İnsan ve hayvan figürleri, alttaki zemin çizgisini oluşturan örgü motifine basmaktadırlar. Galop koşan at (veya iki at [?]) ve yaralanan aslanın saldırı pozisyonuna geçmeğe hazır yukarı kalkık sol ayağı, bir noktaya dikilmiş ve hareketsiz olmadıklarının ifadesidir. Burada, yontu sanatçısının, çok figürlü sahnelerin işlemesindeki ustalığı yalnız yukarda söylediklerimizle değil, birbirini kesen figürler, hareketi ifade eden oblik omuzlar, ileri uzanmış kolların kompozisyona verdiği devinimle ortaya çıkmaktadır. Bu gruptaki kabartmaların belirleyici özellikleri şunlardır: erkek figürleri pullardan oluşan zırhlar giymektedirler; orta figürde, kısa eteklik ve kemerin ortasından aşağı sarkan saçaklı bant vardır. Saç ve sakal birkaç sıra yuvarlak buklelerle biçimlendirilmiş, ense üzerinde yuvarlak topuz halinde bırakılmıştır. Araba, sekiz kollu tekerleğiyle aslına uygun **(Asur arabası)** işlenmiştir. Atın (veya atların) üzerinde, zırh niteliğinde bezekli bir örtü ve püsküllü koşum kayışları görülüyor. Araba kasasının yan tarafında, içi oklarla dolu okdanlık, arka tarafında bir mızrak ve kasanın arka yüzünde de küçük bir aslan başı (?) yer almaktadır. Arabanın içinde, zırhlar giymiş iki erkek betiminden biri atları sürmekte; öteki ise ok atar pozisyondadır. Arabadaki betimlerin başlarının üstünde ve hemen örgü bantının altında **"kanatlı güneş kursu"** bulunmaktadır. Av konusunun sağ tarafında aslanın üzerindeki boş yer, dört tane rosasla doldurulmuştur. Av kompozisyonundaki ortadaki -genel olarak **"kahraman"** olarak yorumlanan- figürün beden kısmı cepheden gösterilmiş olup, zırhın altında göğüs adaleleri belli olmaktadır. Sol elinde aslanın sağrısına sapladığı mızrak, yukarı kaldırdığı sağ elinde ise çifte balta bulunmaktadır. Aslanın alnına mızrağı saplayan avcı figürünün giydiği zırh gibi giysinin sağ bacağı açıkta bıraktığı ve başında da **Babil** ve **Asur askerlerinin** miğferlerini anımsatan sivri başlığı gözlenmektedir. Aynı tip, bir bacağı açıkta bırakan giysiyi, aşağıda saray girişindeki ortostat kabartmalarında göreceğiz. Asur sanatında da daha çok, jenilerin taşıdığı bu elbise tipinin, bu örnekte henüz bilinmeyen çeşitlemesi olduğunu sanıyoruz. Avcıların ayakkabılarındaki zarif sandallar da, **Zincirli-Sam'al Aramî** biçeminde yontulmuş yapıtlardan tanıdığımız örneklerin koşutudur. Av konusundaki **"kanatlı güneş kursu"** daha çok **Hitit biçemini** yansıtmaktadır. Avın süjesi aslan, Hititler'e özgü başın, kübik ve masif görünümüne karşın, Asur-Aramî biçeminde yontulmuş **Zincirli** aslanlarının çizgileriyle belirgindir. Yele, beden tüyleri, kuyruk ve pençe stilizasyonu; ayrıca kulak ve burun üstündeki çizgiler ve ön bacak üstü, kalça, arka ayak bileği üzerindeki üçlü boncuk stilizasyonu, Aramî özellikleri-

dir. Bu gruba giren öteki iki kabartmada da, avcı figürünün başı ve saçları, aslan rölyeflerinden kalan beden kısımlarındaki tüylerin işlenişi, boş zeminin rosaslarla doldurulması Aramî biçeminin belirgin nitelikleridir. Buradaki av konusunun "kralsal" bir avı betimlediği olasıdır. Hilani plan şemasının uygulanmış olduğu Sakçagözü sarayının girişindeki bazalttan ortostatlar, *in situ* gün ışığına çıkarıldığı için, işlenen yontu ve rölyef konular da açıkca ortaya çıkmıştır. Fasadın her iki yanında, yüzleri kapı geçidine dönük, kuş başlı, kanatlı demonlar, başka deyimle kuş adamlar, dar bir ortostatın üzerinde ve yanındaki dikdörtgen blokta, üzerinde kanatlı güneş kursu bulunan, hayat ağacının iki yanında antitetik tanrısal figürler yer almaktadır (res. 293). Kapı geçitinin iç tarafında karşılıklı, başları yontu olarak işlenmiş, gövdeleri yüksek rölyef iki kapı aslanı bulunmaktadır. Bunları sfenks rölyefleri ve onların arkasında, hemen hemen üç boyutlu yontulmuş "Aramî biçemi kralsal giysileriyle" hükümdar betimi izlemektedir. Sarayın kapısının doğu yönünde, iç tarafta iki ortostat yok olmuştur. Batı yönündeki karşıtı *in situ* bulunmuştur. Bunların üzerinde, Aramî biçeminin özgün çizgileriyle şekillendirilmiş, iki genç, saray görevlisi bulunmaktadır. Yürüyüş pozisyonunda, sola yönelik bu erkek figürlerinin öndekinin sağ elinde hurma dalından yelpaze; arkasındakinin sağ elinde avcılığın simgesi bir yırtıcı kuş/şahin, sol elinde ise bir âsa vardır. Kapı geçitinin ortasında dikilmiş olan, olası sedra gövdesinden meydana getirilmiş sütunun bazalt, masif altlığı yerinde ortaya çıkarılmıştır. Geç Hitit sanatının en görkemli örneklerinden birini oluşturan bu sütun kaidesi, iki sfenks yontusu üzerinde, dış tarafı dikeyine bezemelerle süslü, yuvarlak bir yastıktan meydana getirilmiştir (res. için bk. plan için, Orthmann 1971, s. 531, plan 8, lev. 50b). Ne yazık ki, bu muhteşem kaidenin sfenklerinden birinin ön kısmı tahrip olmuştur. Buradaki ortostatlarda, rölyeflerin işlendiği zemin, her örnekte eşit değildir; bazılarında çok derin üç boyuta yakın, 3/4 profil "kral" kabartmaları ve kapı aslanlarının bedenlerinin yandan kabartma işlenmiş olduğu ortostat yüzeylerinde görüldüğü gibi. Kapının iç tarafındaki sfenks rölyeflerinde de aynı durum dikkati çeker. Sakçagözü II biçem grubunu oluşturan bu rölyeflerin bir özelliği de, kabartmaların işlenişinde, yer yer üç boyutlu şekillendirmedir. Yukarda anımsadığımız kral rölyefinin yüzü, aslanların ve sfenkslerin bacakları, tek tek işlenmiş pençe parmaklarında gözlenen oylumun ortaya çıkarılması için gerekli olan derinlik fon üzerinde sağlanmıştır. En çok 90 sm. yüksekliği olan bu ortostatlarda, figürlerin bastığı sade bir kenar silmesi vardır. "Kuş başlı adamların" ve "antitetik kompozisyonların" bulunduğu ortostatlarda, üst tarafta ve yanlarda da enli bir bant bırakılmıştır (res. 293). Tasarlanan her konu, bir ortostat yüzeyine sığdırılmıştır. Tek istisna saray görevlileri rölyeflerinde görülür: yelpaze ve kılıç yandaki ortostat yüzeyine taşmıştır. Sakçagözü II grubundaki kabartmalarda Asur ögeleri varolmasına karşın, yontu işçiliği tamamen Aramî biçemini yansıtmaktadır. Yukarda ele aldığımız Zincirli-Sam'al Hilani III rölyeflerindeki erkek figürleri aynen burada da gözlenmektedir. Bu rölyefler arasında odak noktasını oluşturan, olası yerel "kralın betimi" üzerinde durulmağa değer. Ortostatın alt kenarındaki enli silme bant üzerinde, yürüyüş pozisyonunda, sarayın dış tarafına yönelik, yüksek kabartma olarak yontulmuşlardır. Profil gösterilmiş baş ve ayaklarda, üç boyutlu yontuya ulaşan biçimlendirme çok iyi belli olmaktadır. Kral betiminin saçları, sakalı, kulak önündeki karakteristik buklesiyle Aramî biçemindedir. Diyagonal pliler, kıvrımlar ve zengin saçaklarla bezeli şal tipi mantosunun bir ucunu, Arami modasına uygun sol eliyle göğüs hizasında tutmaktadır. Sağ elinde krallık simgesi görülüyor. Baş açık, başın üstündeki dalgalı saçlar, rosaslı bir diademle çelenklidir. Ayaklarda hafif sandallar da, Aramî modasını yansıtmaktadır. Bu rölyefler, proporsiyonlarda

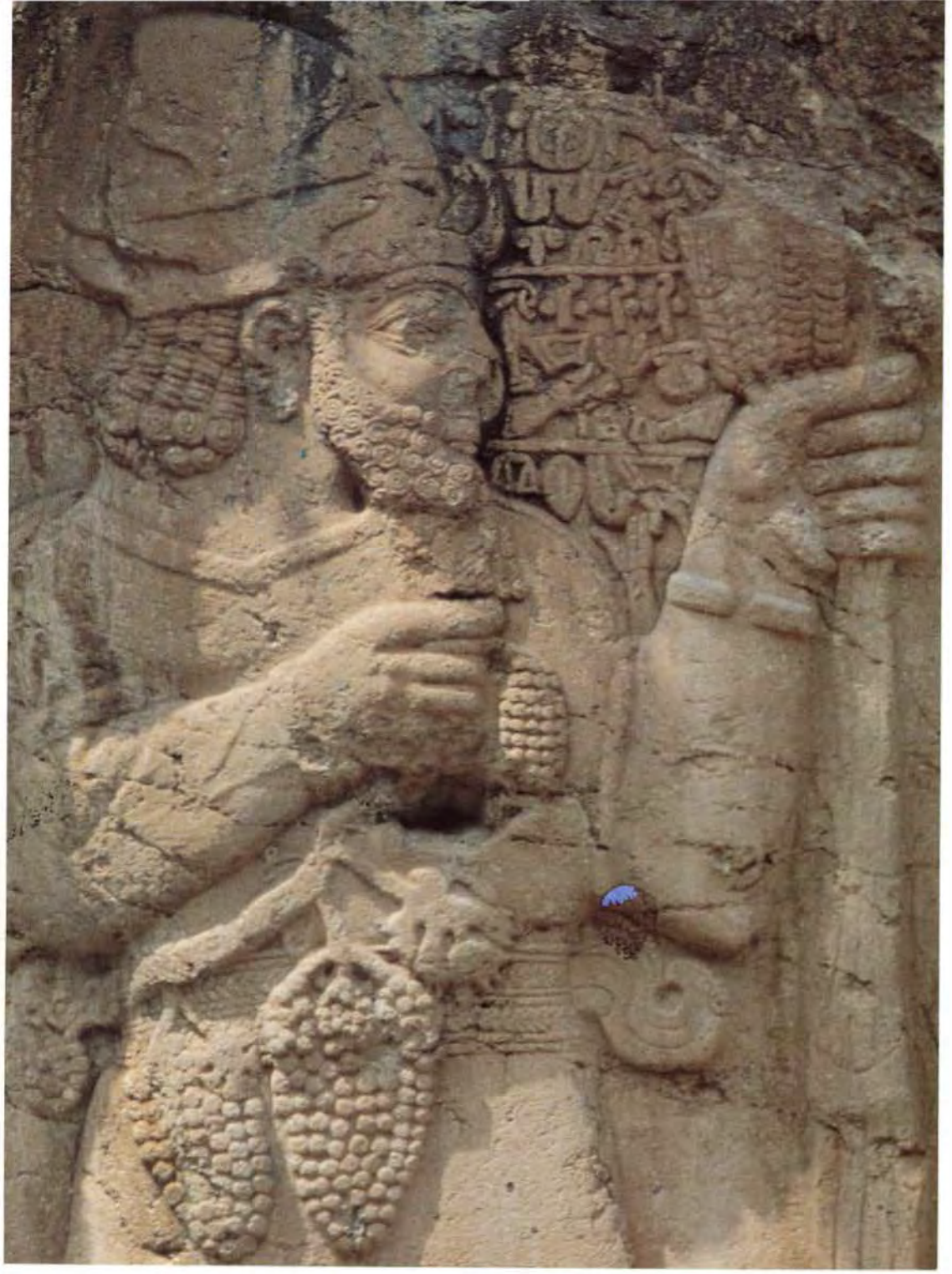
kısa boylu, tıknaz, devinimden yoksun figürleri oluşturur. Baş, boyun gösterilmeden bedene oturtulmuş, kalça çizgileri belli edilmemiş, beden organları katı, gevşeklikten uzak ve devinimsiz biçimlendirilmişlerdir. Devinimli çizgiler giyside de gözlenmektedir. Bu rölyefler, **Sam'al sitadeli Hilani III rölyefleri** arasındaki ayrılmaz biçem benzerlikleri aynı yontu atölyesi ürünleri olduklarını ortaya koymaktadır. **Sakçagözü "kral" rölyefi** (res. 292), **Zincirli Hilani III** kabartmaları içinde yer alan **"prens" veya "yüksek saray görevlisi"**ni betimleyen kabartmadaki figürle de büyük yakınlık göstermektedir (res. 283 ve Orthmann 1971, Zincirli H/4 prens). Saçlar, rosaslı diadem, şal mantonun plileri ve saçakları, sol elin mantonun bir ucunu kavrayışı, pazubent türü bilezikler, her iki betimde de aynıdır. **Sam'al "prens" rölyefinde**, sağ elde herhangi bir simge olmayıp, bedene paralel aşağı sarkık, avuç içi ve elin beş parmağı ayrı ayrı işlenmiştir. **Sam'al Hilani III rölyefleri** arasında, rosaslı diadem taşıyan bu ünik figür, ikonografik ve biçemsel özellikleriyle **Malatya "kral"** heykeliyle de (res. 311) büyük bir benzerlik göstermektedir. **Malatya** heykelini, aşağıda ele alırken bu konuya bir kez daha değineceğiz. **Sakçagözü II** grubunu oluşturan, **Arami** biçeminin özgün çizgilerine tasarlanmış ve yontulmuş bu kabartmalar, M.Ö. 730-700 tarihlerinde, aynı yontu ekolünün ustaları tarafından üretilmişlerdir. Aramî egemenliğinin yavaş yavaş Asur'a geçmiş olduğu bu tarihlerde şehirlerde, Asur sanatının etkileri de, seçilen konularda ve biçemde kendini belli etmektedir: Örneğin kapı aslanları gibi. Bu sonuncuları ele almadan Sakçagözü saray girişindeki kapı aslanlarının arkasında yer alan, yüksek rölyef-oylumlu yontulmuş **sfenksleri** inceleyelim. Sfenks rölyeflerinin yontuluşunda üç boyutluluk, yüzde, pençe ve parmaklarda gözlenir (res. 292). Sfenkslerin **Aramî** biçeminde şekillendirilmiş başlarında, tek bir boynuz çiftiyle donatılmış **Arami** tipi **başlık** bulunmaktadır. **Kulak önünde karakteristik tek bir helezon bukle** ve boynuzlu başlığın altında da dört büyük spiral buklenin ense üzerine sarktığı **Arami saç biçimi** görülmektedir. Sfenkslerin sakalları da erkek rölyetlerinde gözlendiği gibi, yanaklar üzerinde, tek merkezli buklelerden ve çene altında da spiral buklelerden oluşmaktadır. Sfenkslerin kanatlı aslan biçimindeki bedenleri, **Zincirli-Sam'al'da aynı gruba (Zincirli III) giren sfenkslerin koşutudur.** Ayrıntıda görülen bir değişiklik, **Sakçagözü** sfenkslerinde beden üzerinde dik paralel hatlar, kaburga stilizasyonunu göstermektedir. Bu stilizasyonu, aynı dönemde, **Asur sanatında** hayvan bedenlerinde buluyoruz. Sakçagözü sfenksli sütun altlıklarının, Sam'al'dakilerle benzerliğini yukarda anımsamıştık. Ayrıntılarda dikkati çeken farklar şunlardır: Kulağın önünde ve arkasında, ense buklelerinden daha uzun, göğüs üzerine sarkan iki spiral bukle işlenmiştir (res. için bk. Orthmann ay. es., A/8). **Zincirli-Sam'al sfenkslerinin** ön ayaklarının arkasında, aşağıya doğru sarkan, ikinci bir kanatları vardır; bu kanat **Sakçagözü** sfenkslerinde bulunmuyor. Adı geçen her iki merkezdeki sfenksli sütun altlıklarının ortak özelliği, iri göz çukurlarında farklı malzemeden enkrüste gözlerin oturtulmuş olmalarıdır (krş. res. 286).

Sakçagözü kapı aslanları (res. 292, krş. Akurgal 1961, res. 134), **'Büyük Hoca' Akurgal'ın ifadesiyle** *"özünde Hitit özelliklerinden hiçbiri kalmamış, Asur etkisinde Aramlaşmış Hitit aslanı'dır"* (Akurgal 1988, s. 160). Sakçagözü kapı aslanlarının gövdeleri, daha ince ve natüralist denilebilecek oranlar göstermektedir. Aynı şekilde başın masif ve blok işlenişi değişmiş, yele ve gövde tüyleri, Asur aslanlarının gövdelerinde gözlenen stilizasyona koşut, yaprak biçimi tutamlar olarak biçimlendirilmiştir. Kulaklar üç dilimlidir. Burun üzerinde ince kırışıklıklar, gözlerin altındaki palmet stilizasyonu, açık ağızda dilin içerde gösterilmesi, iri azı dişleri **Asur biçemini** yansıtmaktadır. Buna karşın, ön sol bacak stilizasyonu, sağrı üzerindeki **"W"** şeklinin "N" harfine dönüşmüş çeşitlemesi,

arka ayak bileklerindeki üçlü boncuk motifi Arami biçeminin karakteristiğidir. Aslanların gövdelerine çizilmiş paralel, dikey çubuklar ve iki bacağın arasında -Hitit aslanlarında olduğu gibi- gösterilmiş kuyruğun püskül biçimi bitirilmesi Asur sanatında, aynı çağdaki hayvan figürlerinde gözlenmektedir. Kapı aslanları da, ait oldukları yapı döşemi Hilani planlı giriş ve rölyefler gibi, M.Ö. 730-700 yıllarına tarihlenmektedir.

Sakçagözü sarayını çeviren surun kapısına ait olduğu tahmin edilen ortostatlardaki "kuş adam veya grifon" tipi karışık yaratık ikonografisine Aramî sanatçılar, özellikle grifon başlarına yeni bir biçem getirmişlerdir, Kargamiš'ta, "Haberciler Duvarı-Herolds Wall" kabartmalar dizisinde yeralan ve GHS II/Kargamiš IIb biçeminde yontulmuş bu figürler Aramî yontu sanatçılarının ellerinde biçim değiştirerek, baştaki kartal başı çizgileri, aslanla at karışımı "hibrid" bir varlığa dönüşmüşlerdir. (res. 293). Sakçagözü örneğinde, çene gaga şeklinde olmayıp, Hitit ve Asur kuş adamlarında görüldüğü gibi, daha çok bir aslan ağzına benzemekte ve açık olarak betimlenmiştir. Yırtıcı, alttaki diş ve yılan diline benzeyen dil, dışarı çıkmış olarak gösterilmiştir. Kulaklar ve saçlar atlarınki gibi biçimlendirilmiştir. En çarpıcı değişiklik, başın üzerindeki spiral buklenin, başın tepesinde düğme biçimine dönüşmesidir. Aynı döşeme ait başka bir kabartmadaki kuş adam başının tepesinde, eski örneklerde görülen spiralle betimlenmiştir. Bu yeni tip "kuş adam/grifon" başı, Aramî sanatçılarının buluşudur. Sakçagözü "kuş adamlarından" biri, kapının güneybatısındaki cephe ortostatı üzerinde bulunan, bir postament üzerinde gösterilmiştir. Ayrıca, karşı taraftaki eşitinden, kanat stilizasyonu ve istiflemesi farklı işlenmiş, üstteki kanatların alt uçları, bel hizasından dışarı taşmaktadır (res. için bk. Akurgal 1961, res. 134). "Kuş adamların" yanındaki bir çerçeve içine yerleştirilmiş, hayat ağacı etrafındaki antitetik istiflemenin Asur örneklerinden esinlenerek yapıldığı belirgindir (res. 293). Asur ve Babil sanatından tanıdığımız, aplike bir çift boynuzla bezenmiş, silindirik şapkalar ve dizi açıkta bırakan, kenarları saçaklı giysiler de tüm konu ve kompozisyonu oluşturan Asur ögeleridir. Burada tanrısal betimlerin saç ve sakalları Aramî biçeminden tanıdığımız spiral bukleler halinde işlenmiştir. Sakçagözü'ndeki sur ve saraya ait kabartmalar, başka deyimle Sakçagözü I ile Sakçagözü II biçem grubu, arasında bir zaman farkı olduğu belirgindir. Bu kabartmaların hangilerinin daha erken yapılmış olduğunu saptamağa gelince, rölyeflerin gelişiminin aynı biçemde işlenmiş başka yerlerdekilerle karşılaştırılması, Sakçagözü I biçem grubunun yani "Sur Kapısı" kabartmalarının (res. 293), Sakçagözü II, sarayın girişindekilerden (res. 292) daha evvel yapılmış oldukları sonucunu ortaya çıkarmıştır. Sakçagözü rölyeflerinin tümü, M.Ö. 8. yy.'ın son çeyreğine tarihlenmektedir. Bunların bağlı oldukları yapılar, yani surlar ve saray da aynı tarihlerde yapılmışlardır (bk. Orthmann 1971, s. 80-82).

Sakçagözü'nde hangi yapıya ait olduğu saptanamamış yüzeyde bulunmuş bazalt stel veya ortostat parçası (belki bir ortostat, kenarları orijinalde de belli değildir; eser, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ndedir.) olan taşın üzerinde çok tahrip olmasına karşın, bir "ölü (?) yemeği/ziyafeti" sahnesi görülmektedir. Solda arkalıklı bir sandalyeye oturmuş erkek figürü, kollarını önündeki yemek dolu, X bacaklı masaya doğru uzatmıştır. Karşısında ayakta duran uzun giysili bir kişi, olası içki sunmaktadır. Taşın üst kısmı kırıktır. Her iki kişi arasındaki boşlukta yer alan motifi tanılayamıyoruz; ayrıca ayrıntılar da belli olmamaktadır. Kompozisyonda yer alan figürlerin ince uzun proporsiyonları ve kollara verilen devinim, bu yapıtın Sakçagözü I biçem grubuna tasnif etmemizi telkin ediyor. Arkalıklı sandalye ve buradaki X bacaklı masa tipi, aşağıda ele alacağımız Maraş, Aramî biçeminde işlenmiş mezar stellerinin başlıca eş-



294

yalarını oluşturmaktadır. Bu taş yapıt da Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir.

Amuk Ovası'nda Geç Hitit Krallık dönemine tanık olan mimarlık ve yontu yapıtları, Amerikalı arkeolog Mc Ewan tarafından, otuzlu yıllarda, oldukça geniş kapsamlı kazılar sonucu **Tel Tainat'ta** ortaya çıkarılmıştır. Bugüne dek ayrıntılı bir yayın yapılmamış, ön raporlar yayınlanmıştır (bk. AJA 41 (1937)). **Tel Tainat-Hattina** höyüğünde, **Bit-Hilani** plânında bir sarayın temelleri ve uzun tarafındaki sütunlu girişe ait bazalttan bir sütun altlığı *in situ* gün ışığına çıkarılmıştır. Burada yukarda değindiğimiz (bk. s. 296 vd.) bitkisel bezekli ve **Zincirli-Sam'al'da** ortaya çıkartılan sütun altlığının tam bir koşutu bulunmuştur (res. 290). Çok az yontu yapıtlarında rastlanmış olan bu kazıda bulunmuş önemli bir sütun altlığı, sarayın yakınındaki, *megarona benzeyen Tel Tainat tapınağının* (12 m.x 25,5 m.) dar tarafındaki ön girişinde, yatar durumda **çift aslanlı kaidedir** (res. 291) Buradaki aslanların biçem özelliği şöyle özetlenebilir: Başlar ve yandan beden, üç boyutlu heykel olarak şekillendirilmiştir. GHS merkezlerinden tanıdığımız geleneksel Hitit biçeminden ayrılan, yatar pozisyonda yontulmuş bu aslanlı altlık, Asur sanat geleneğine uygun -gözün altındaki iki palmet yaprağı gibi kırışıklıklar- biçimlendirilmiştir. Akurgal'ın tarihlendirmesi, söz konusu aslanlarda gözlenen ayrıntıların Asur kralı Tiglat-Pileser III dönemi yontu yapıtlarıyla paralel olmasına dayanmaktadır. Böylece, bu sütun altlığı, M.Ö. 8. yy.'ın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Tüm ayrıntılarında Asur özellikleri sunan bu aslanlı altlık, Tel Tainat'taki Asur etkilerine tanık olmaktadır (krş. Akurgal 1966/1969, s. 72). İlginç olan bu Geç Hitit merkezinde kullanıl-

mış olan yazı sisteminin HH/Luvi resim yazısı olmasıdır. Kazılarda elli üç HH yazıt parçası bulunmuştur. Bazalttan yazıtlı bazı parçaların üzerinde, rölyef olarak işlenmiş, bitkisel bezekli sütun başlıklarının betimleri yer almaktadır. (res. Alt. 871). Olası tahtta oturan bir heykele ait parçalar olup, Fenike etkisinde oluşmuş Geç Hitit çağı sütun başlıklarına yetkin bir örnek oluşturmaktadırlar. Bu başlıklarm, İon başlıklarının erken örneklerinin oluşumunda etken olduklarını Akurgal saptamıştır (Akurgal 1988, s. 152, şek. 112-117; Akurgal 1966, res. 30-37).

Antakya'da özel bir koleksiyonda saklanan, buluntu yeri bilinmeyen bazalt ortostat üzerinde, savaş arabalı bir cenk sahnesi betimlenmiştir (res. için bk. Orthmann 1971, Tel Tainat/2, lev. 521). Dikdörtgen ortostatın ince rölyef bir silmeyle sınırlandığı savaş sahnesinin bütün figürleri Asur biçeminde yontulmuştur. Tel Tainat'ta bulunmuş olan yontu ve kabartma taş yapıtlar, bu Geç Hitit merkezinde, M.Ö. 8. yy.'ın ikinci yarısında sanatta "Asur eyalet sanat" biçeminin varlığını kanıtlamaktadır. Bölgede egemen olan Hitit etnik topluluğuna tanık olarak, adı geçen sanat biçeminin yanında, yazı için HH/Luvi resim yazısının kullanılmış olduğunu anımsayabiliriz. Burada anımsadığımız yapıtlar Antakya Müzesi'ndedir. Tel Tainat'ta çeşitli yapılarda bulunmuş olan, elli üç HH yazıtlı taş parça Chicago'da bulunmaktadır (bk. RHA XXVII (1969), s. 123).

295

19. yy.'ın ünlü gezginlerinin yayınları sayesinde arkeoloji literatürüne giren İvriz kaya anıtını oluşturan, 6 m.'den büyük kabartma Orta-Güney Anadolu'da Aramîleşmiş Geç Hitit yapıtlarının anıtsal bir örneğidir. Yüzyılımızın başlarında, aynı mevkide daha ilerde yazıtı olmayan ikinci bir kabartma ortaya çıkarılmıştır. Aynı konunun -tanrı ve kral- yontulmuş olduğu gözlenmektedir. İkinci İvriz (II) daha çok bir eskiz niteliğindedir. İvriz I kabartması, Konya Ereğlisi'nde adını aldığı köyün yakınındaki bir su kaynağının başında, kayalık dikey yüzeye; İvriz II ise biraz ilerde dar boğazın üzerinde, dik kaya yüzeyine yontulmuştur (res. 294-295, bk. Orthmann 1971, s. 487, lev. 144e; Akurgal 1961, lev. 140, XXIV; Bittel 1976, res. 327-328, İvriz II (Ambar deresi) res. 329). Geç Hitit sanatının en önemli yapıtlarından biri olan İvriz I kabartmasında, yerel Fırtına Tanrısı'nın karşısında tapınma (adorasyon) pozisyonunda bir kral betimi işlenmiştir. Tanrının başının önünde ve kralın arkasında HH yazıt gözlenmektedir. Kabartmanın büyük ve görkemli figürü olan, yüzü önündeki HH yazıttan, bölgedeki Fırtına Tanrısı ^{D}Tarhu ve karşısındaki daha küçük boyda işlenmiş erkek betiminin de bölgenin "kralı" olduğu anlaşılmıştır. Tanrının ellerinde tuttuğu başaklar ve üzüm salkımları, aynı zamanda bitkilerin tanrısı olduğunu açıklamaktadır. Hitit Büyük Krallık dönemindeki dinsel belgelerden, Fırtına Tanrısı'nın babasının (D Kumarpi/Dagan) ve oğulların-

294 *İvriz. Kaya kabartması: Solda Fırtına ve Bitki Tanrısı Tarhu. Ayrıntı.*

295 *İvriz. Kaya kabartması: Solda, Fırtına ve Bitki Tanrısı Tarhu, karşısında tapma pozisyonunda Kral Varpalavas.*

dan Telepinu'nun bitkiler ve tahıl ürünleriyle ilintisi bilinmektedir.

Yüksek kabartma ve konturları çok açık ve yuvarlak hatlarla yontulmuş *tanrı* ve *kral* yüzyüze, farklı seviyede betimlenmişlerdir. Tanrının ve kralın bastığı alt kenar çizgisi farklıdır. Solda yer alan tanrı, sol elindeki başaklar ve karşısındaki daha küçük kral, dikey birer aks üzerinde yerleştirilmişlerdir. Tanrı rölyefinde kuvvetli ve tıknaz insan yapısı gözlenmektedir. Özellikle kol ve bacak şekli dikkati çekmekte, Hitit sanatının 2. binyılı kabartmalarından çizgiler sunmaktadır. Tanrının dizleri açıkta bırakan kısa kollu, V yakalı bedene yapışık giysisinin eteği, kırlangıç uçuşu biçiminde olup, iki ucu birer volütle sona eren bir kenar baskısıyla bezenmiştir. Tanrının kemeri, Frig maden kemerlerine çok benzemektedir. Her iki rölyefin ucu sivri ayakkabıları, 2. binyılı Anadolu sanatından Geç Hitit sanatına geçen ikonografik bir ögesidir. Tanrının beden yapısı, giysisinin görsel ayrıntıları, Hitit Büyük Krallık çağı sanatının özelliklerini ortaya koymaktadır. Ayrıca yürüyüş pozisyonu ve ellerinin duruşu da, Yazılıkaya tanrılarına koşuttur. Burada en çok dikkati çeken, her iki rölyefin başlarının biçemsel özellikleridir. Tanrının üç sıra boynuzla bezenmiş konik başlığı, her iki figürün saç ve sakal stilizasyonu, başka deyimle spiral bukleler, gözlerin ve kaşların deseni ve büyük, kemerli burunları Aramî biçeminin karakteristik ögeleridir (res. 294-295). Tanrının başlığındaki tanrısal simge, boynuzların düzenlenmesi, yukarda gördüğümüz Sam'al Aramî kralı Panamuva dönemine ait Hadad heykelinin başlığındaki gibidir. Kralın adı Varpalavas HH yazıtta verilmiştir. Aramî kökenli bir soyluyu belirten bütün biçemsel özellikler giyiminde de vurgulanmıştır. Kral Varpalavas, geometrik motifli zengin bezemeli, etek kısmı püsküllü uzun bir giysi ile Aramî biçemindeki yapıtlardan tanıdığımız, ucu saçaklı şal biçimi bir manto giymiştir. Bu şalın bir ucu, mantonun ucuna Frig fibulası ile tutturulmuştur. Öteki ucu ise sol omuzu örterek aşağı sarkmıştır. Bu parça üzerinde de geometrik bezeme dikkati çekmektedir. Kralın başlığı, bu dönem için değişik bir biçim göstermekte, paralel yatay, boncuk dizileriyle süslü olup, başlığın ön tarafında yuvarlak bir bezek, olası bir takı, broş bulunmaktadır. Kralın küpesi, iri boncuklardan kolyesi, halka bilezikleri de, Aramî biçeminde yapılmış yapıtlarda görülen takılardır. Küpe ve halka bilezikler tanrı betiminde de vardır. Kral Varpalavas'ın rölyefindeki Aramî ögelerin yanında, giysisinde gözlenen bezeklere dayanarak, burada Frig kumaşından brokar türü işlemeli bir giysinin betimlendiği varsayımı ortaya çıkmaktadır (Bittel 1976, s. 292). Gerçek Frig tekstil örneklerinin Gordion büyük tümülüste ve Ankara tümülüslerinde bulunduğunu anımsayalım. Kral betimindeki tek Hitit geleneği, kral iki elini yumruk biçiminde yüzünün önünde tutmasıdır. Kralın bu dua jestini Alacahöyük rölyeflerinden tanımaktayız. Ayrıca bu anıtın bir su kaynağı yanında yer alması da bir Hitit geleneğidir. İvriz kaya kabartmasında dikkati çeken bir görsel algılama, kralın tanrıdan daha küçük gösterilmiş olmasıdır. Hitit Büyük Krallık çağındaki Fraktin kaya kabartmasında ve Alacahöyük rölyeflerinde tanrı ve kral aynı büyüklükte gösterilmiştir. Olası Aramî bir sülaleden gelen Varpalavas'ın, bölgenin Hitit ve Luvi kökenli yerli halkı için bu anıtı yaptırmış olduğu ve bu nedenle yazıtın da HH Luvi resim yazısından oluştuğu anlaşılmaktadır. Kuşkusuz bu anıt, Anadolu'nun Hitit Büyük Krallık dönemi kaya anıtları doğrultusunda belli bir amaç için yapılmıştı: Tanrıya bağlılık!. Doğa güçlerine egemen ve bitkilerin yaratıcısı tanrıya, kral tapmakta... Tanrı-hükümdar ilintisi kayaya yontulmuş, Tabal halkına somut bir mesaj verilmektedir: kralın taptığı gibi, halk da tanrı ve kralı kutsayacaktır, bağlı olacaktır! O zaman karşılığında bolluk, bereket, zenginliğe sahip olabilir. Mesaj görsel simgelerle verilmiş, yazıt da halkın anladığı şekillerle, konuştuğu

296

297

296 *Bor. Stel. Kral* **Varpalavas**'*ın başı. Ayrıntı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

297 *Bor. Stel. Kral* **Varpalavas**, *çevresinde HH yazıt. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

dille ifade edilmiştir. Kuşkusuz burada egemen olan espri *"tanrısal ve kralsal propaganda"*nın görsel olarak dile getirilmesidir. Bu olgu bütün Hitit sanatının her dalında ortaya çıkan öz temasıdır. **İvriz** anıtını yaptıran kral **Varpalavas**, **Asur** kralı **Tiglat-Pileser III** yıllıklarında **Urballa** olarak anımsanmaktadır. Bu tarih M.Ö. 730 yıllarını kapsamaktadır. Ayrıca bir Nimrud tabletinde de adı geçen **Urballa, Tuvana** kralı **Varpalavas**'dır (Asur belgelerinde Tuhana kralı Urballa olarak anımsanmaktadır. Tabal ülkesinin Asur kralına vergi ödeyen yerel krallarından biridir). Bu krala ait stel, **Bor** steli (Kemerhisar'da bulunmuştur) üzerinde HH yazıtta Varpalavas'ın adı ve İvriz I kaya rölyefindeki kralsal betiminin bir paraleli görülüyor (res. 296-297). **Kral** aynı pozisyonda, **Aramî** biçemini ortaya koyan bütün özellikleri ve aynı zengin geometrik bezemeli uzun entari, şal mantо ve gelişmiş ucu sivri ayakkabılarıyla betimlenmiştir. Ayrıntılardaki farklılık, özellikle bezemede gözlenmesine karşın, aynı yontu ekolünün, kral Varpalavas için tasarlanmışş görsel betiminde Bor stelinde uygulanmış olduğu belirgindir. Antik Tianitis, bugünkü Niğde dolaylarında ortaya çıkarılmış başka HH yazıtlı anıtlarda da adı geçen **Varpalavas**, yukarda anımsadığımız yazılı kaynakların ışığı altında **M.Ö. 738-710** tarihlerinde krallığını sürdürmüş olmalıdır (krş. Hawkins 1979, s. 164-165). Böylece İvriz (I ve II) kaya rölyefinin ve Bor stelinin (res. 296-297, İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi) tarihleri saptanmaktadır. Başka deyimle M.Ö. 8. yy.'ın son on yıllarına girmekte ve Akurgal'ın stilistik karşılaştırmalarla İvriz kabartmasının Sam'al Barrakab dönemi yapıtlarına ve Sakçagözü rölyeflerine benzemesine dayanarak saptamış olduğu tarih, M.Ö. 730, filolojik belgelerle de doğrulanmış olmaktadır (bk. Akurgal 1988, s. 148). Yontu sanatı ve betimlerin verdiği mesaj açısından, son derece önemli olan bu iki yapıt, çağının tekstil ve maden sanatı için de çok önemli görsel belgelerdir. **Kral Varpalavas**'ın giysilerindeki bezemeler, çeşitli Frig kökenli materyelde gözlenmektedir. Buradan da İon sanatına aktarıldığını Akurgal kanıtlamaktadır. Aynı şekilde, paralel boncuk dizileriyle bezenmiş başlık modelini de **Lidia**'lılara, oradan da İon sanatına geçtiğini, adı geçen uzman bilim adamı gün ışığına çıkarmıştır. (krş. ay. es., res. 265; Akurgal 1966/1969, lev. 66). Bütün bu söylediklerimiz, kitabımızı bitirirken tekrar değineceğimiz olguların birer ögeleridir.

298

298 *Maraş. Kapı aslanı. HH yazılı. Maraş kalesinde bulunmuş. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

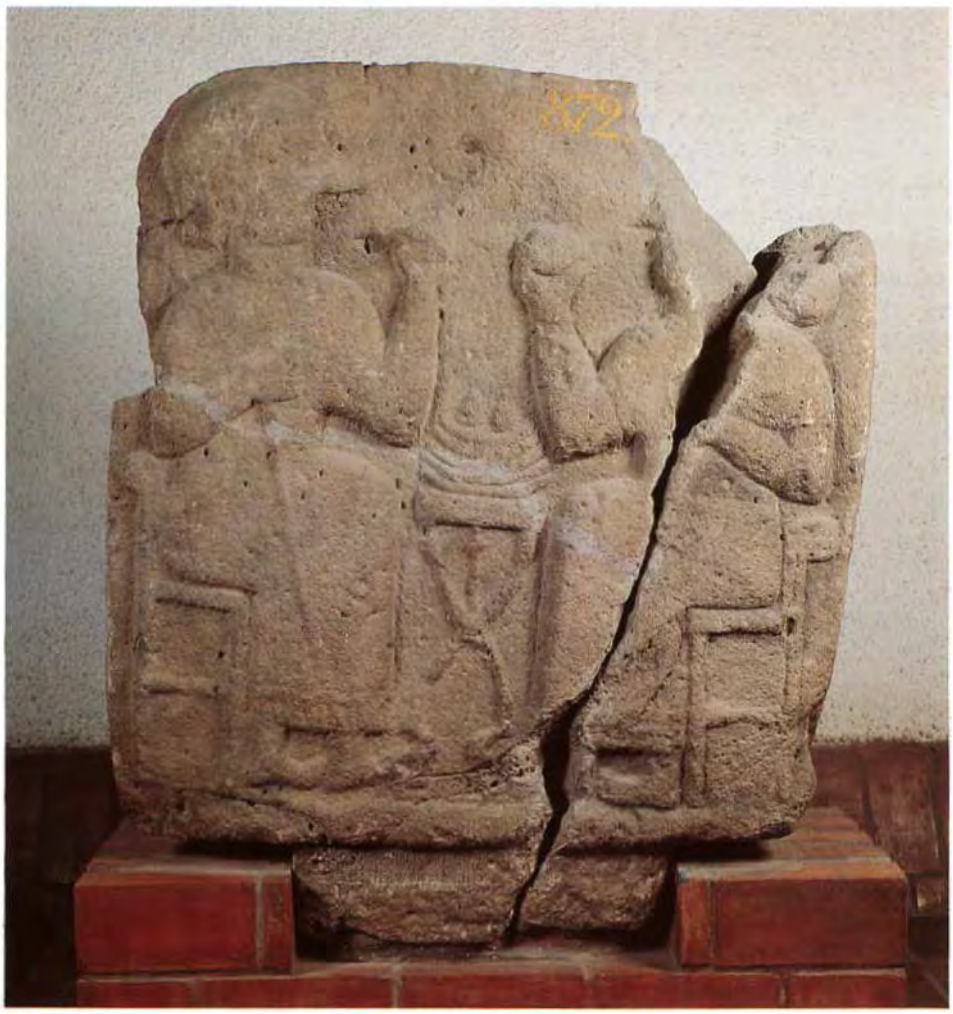
Maraş-Gurgum, (HH yazıtlarında Ku-ra/i-ku-ma olarak geçer) Anadolu Aramî ve geleneksel Hitit biçeminin ilgi çekici görsel bir kombinasyonla uygulanmış olduğu, Geç Hitit sanatında ve Önasya'da da örneklerine hemen hiç rastlanmayan, varlıklı bir sınıfın istekleri doğrultusunda yaratılmış yontu yapıtları, krallığın özünü oluşturan bugünkü Maraş ve çevresinde bulunmuş eşsiz örnekleri oluşturmaktadır. Ne yazıktır ki, 19. yy.'ın son çeyreğinde Maraş eyaletimizde işlevlerini sürdüren *misyoner rahipler* tarafından tesadüfen bulunmuş olan, adı geçen taş yontu yapıtların bir kısmı, Avrupa ve Yeni Dünya koleksiyonlarında yer almış, böylece arkeoloji bilim literatürüne girmişlerdir. (bk. Harden, Missionary Herald 1882, s. 94 vd.). Bugüne dek Maraş'ta sistematik bir kazı yapılmamıştır. Yurt içi ve yurt dışı müzelerine giren Maraş Geç Hitit Çağı yontu ve kabartmalarının buluntu yerleri belli değildir. Bunlardan iki bazalt yapıt, Maraş'ın Yörükselim mahallesinde bulunmuştur (oturan karı-koca steli, Adana Müzesi'nde, Env. no. 1755; ölü yemeği/ziyafet sahnesi steli, Maraş Müzesi'nde Env. no. 229). Arkeoloji yayınlarında incelenmiş olan öteki yapıtlar da Maraş şehrinin içinde ve dolaylarında ele geçmiştir. Maraş yontu yapıtlarının tümünün bilimsel yayınlarının yapılmış olduğu da söylenemez (en kapsamlı yayın için bk. Orthmann 1971, s. 84-90, lev. 43-48, 74). **Maraş taş yapıtları** *in situ* bulunamadığı için, bunların mimarlıkla ilintileri de saptanamamıştır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen iki kapı aslanı (res. 298, 318, Orthmann 1971, Maraş B/1, B/2), kuşkusuz kapı yapılarına ait olan plastik yapıtlara örnektir. Mimarlığın bir ögesi olan kabartmalı ortostatların varlığından da yayınlanmış yapıtlar arasında söz edilmez. **Maraş'ta Geç Hitit Çağı döneminin II ve III biçem grubunu oluşturan kabartmalar "mezar stelleri"nin ön yüzlerinde**

izlenmektedir. Bu steller de, bugüne kadar sistematik ve biçemsel açıdan tasnif edilmemişlerdir (Maraş Müzesi mensuplarının en kısa zamanda böyle bir yayını gerçekleştirmelerini diliyoruz). Vieyra, yıllarca, evvel, Maraş Geç Hitit Çağı yontu sanatında "birkaç ekolün varlığına" işaret etmiştir (bk. Vieyra 1955, s. 77).

Maraş mezar stelleri ve aynı kökenli diğer yontu buluntularını, Bossert çeşitli ustaların ürünü olduğu önerisini yıllarca önce ileri sürmüştü. Akurgal, ilk kez sanat tarihi açısından incelediği Maraş kabartmalarının stil kritiğini sunarak, bu yapıtlardaki geleneksel Hitit biçeminin yanında, yöresel bir Aramî biçeminin varlığını ortaya çıkarmıştır (Akurgal 1966/1969, s. 132-138). Ayrıca, Akurgal, Maraş kabartmalarının mezar stellerini süsleyen ölmüş kişilere ait, onların meslek sınıflarını belirleyen, meslek araçlarıyla (örneğin üzüm salkımı, terazi, kalem ve menteşeli defter, müzik aletleri gibi) birlikte betimlenmiş olduklarını kanıtlamıştır. Bu taş yapıtların, alt kenarlarında, özellikle yontulmuş sap gibi tutanakların, bunların bir tabana veya toprağa sokularak oturtulması için yapılmış olduklarını ve çağdaşları Asurlular'ın ise bu tür mezar stellerini bilmediklerini vurgulamıştır.

Maraş yontu ve kabartmalarını biçemsel özgünlüklerini ortaya çıkararak ele alan Orthmann, dört biçem grubu saptamıştır. Bu gruplar daha çok mezar steli rölyeflerinde görülür ve birbirleriyle ilintileri de belli olmaktadır. Maraş yontuculuk sanatındaki Hitit ve Luvi ögelerini titiz bir stil kritiği süzgecinden geçirerek sunan Akurgal, biçem grupları üzerinde durmaz; yontu ekollerinin çeşitliliğini vurgulayarak, Maraş'taki Hitit/Luvi-Aramî yontu ürünlerinde konuların seçilmesi, kompozisyonu ve insan betimlerinin yüzlerinde duyguların ifade edilmesi gibi, yontuculuk sanatında eriştikleri ileri düzeyi kanıtlamıştır. Maraş'taki Luvi etnik tabakasının varlığına, yapıtlarda kullanılmış olan HH yazıtlar ve portal aslanların (res. 298) bedenleri üzerindeki ve HH yazıtlarda anımsanan Muvanza, Mutallu, Talhulara, Halparunda gibi yerel kral adları tanık olmaktadır (bk. Hawkins 1974, s. 73-75). Akurgal, Maraş yontu yapıtları için uzun bir zaman farkı tanımaz (Genge, Orthmann bu zaman farkını bir buçuk yüzyıla kadar uzatırlar).

Maraş yontuculuğunu araştıran adı geçen uzmanlar, yıllarca evvel İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne giren bir mezar stelinin (res. için bk. [Env. no. 7694] Orthmann 1971, Maraş B/7, lev. 45a) en erken örneği temsil ettiğinde birleşmişlerdir. Adı geçen mezar steli, şehrin dışında bir bağda bulunmuştur. Üst kısmı yuvarlatılmış bazalt stelin (1,23 m.) ön yüzünde karşılıklı oturmuş iki kadın figürü bir ölü yemeği/ziyafet sahnesinde betimlenmişlerdir. Üst kısımda HH yazıt yer almaktadır. Kabartmaların zemini bir seviyede düzletilmiştir. Rölyefler, bu zemin üzerinde alçak rölyef olarak yontulmuş, bedenleri ve yüz organları, özenle işlenmiş düzgün bir yüzey oluşturmaktadır. Kompozisyon, stel alanına, alt kenarda hafif bir kaide bırakılarak, ustalıkla yerleştirilmiştir. Ölü yemeği konusunun baş figürleri, eş giyimli iki kadın figürü, karşılıklı olarak arkalıklı koltukta oturmakta ve ayakları, alçak bir tabureye dayanmış pozisyonda betimlenmişlerdir. Başları profilden, bedenleri cepheden, belden aşağısı dörtte üç profil ve ayakları profil olarak şekillendirilmişlerdir. Başlarında silindirik polos ve aşağı sarkarak bedeni saran, sağ kolu gizleyen kenarları saçaklı örtü-manto, kısa kollu, eteği yine saçakla bezeli uzun entari, belde yivlerden oluşan kalın kemer ve ayaklarda ayrıntıları gösterilmiş ucu sivri, Anadolu-Hitit tipi ayakkabıları dikkati çekmektedir. Görünen vücut organlarında sadece kadınların yüzlerinde ve ellerinde ayrıntılar belli olmaktadır. Buna karşın ayaklar, bedene oranla çok küçük ve kabataslak bırakılmıştır, yalnız ayakkabının biçimi belli edilmiştir. Yüzlerde, başlığın altından çıkan bir saç buklesinin bulunduğu basık bir alın, bununla birleşen, kemerli olmayan düzgün bir bu-



299

299 *Karabıçlı (Zincirli dolayları). Kabartmalı mezar steli. Yemek sahnesi. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

run, hafifçe belirtilmiş yanaklar, ince dudaklar, içeri çekik iri çene ve çok basık bir boyun nahiyesi biçimlendirilmiştir. Buna karşın ellerde bütün parmaklar tek tek işlenmiştir. Soldaki kadın figürünün sol elinde, üçgen biçimi olası bir yemek parçasını veya kupa tutmuş olabilir. Benzer nesneyi kadınların arasındaki X ayaklı masanın üzerindeki yemek/ekmeklerin üzerinde görmekteyiz. Bu kadın figürü sağ elinde ise bir iğ tutmaktadır. Karşısındaki kadının sol elinde iğ, sağ elinde sapı süslü bir ayna bulunmaktadır. Her iki nesne kadınlığın vazgeçilmez gereçleri, simgeleridir. Burada ilginç bir gözlemimizi dile getireceğiz: sağdaki kadın figürünün iğı tutan sol eli dış taraftan gösterileceğine yanlış olarak içten resimlendirilmiştir (daha geç döneme ait stellerde bu yanlışlık görülmez, eller doğru belirtilmiştir, res. için krş. Orthmann 1971, Maraş C/1, C/4, D/3-5). Bir ana kız veya iki kızkardeşin mezar stelini oluşturan bu betimlerde, GHS II döneminin geleneksel Hitit biçeminin egemen olduğu belirgindir. HH yazıt ve ikonografik özellikleriyle, daha sonraki döneme tanık olan, Aramî biçeminde yontulmuş Maraş stellerinden ayrılmaktadır. Kargamiš "tören alayı girişi"ndeki kadınlara biçem benzerliği ve ikonografik özellikleri (özellikle polos, uzun giysi, yivli geniş kemer gibi), stelde yer alan arkalıklı sandalyeler, çapraz bacaklı yemek masası ve kadınlardan birinin elindeki

ayna, **Katuvas döneminin kabartmalarına yakındır.** Başka deyimle, burada **Asur etkisinde Hitit** biçeminin varlığı belirgindir. Ayrıca kadınların alın üzerlerindeki tek saç buklesi de **Malatya GHS II yapıtlarında**, örneğin av rölyeflerinin figürlerinde görülmektedir (res. 245-246). Konunun uzmanları bu steli M.Ö. 9. yy.'a tarihlemektedir. Kanımızca M.Ö. 850-800 yıllarında, Maraş-Gurgum'da, Aramî biçeminin yoğunluk kazanacağı 8. yy.'dan önce yapılmış olmalıdır. Bir hayli harap olmuş stelin HH yazıtı çözülebildiği zaman kesin bir tarihleme elde edilebilir.

Orthmann tarafından **Maraş I biçem grubuna aşağıdaki mezar stelleri** ve İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'ndeki **Maraş Fırtına Tanrısı steli** dahil olmaktadır. Bu sınıflandırmanın geçerli olduğu kanısındayız. **"Kadınlar steli"**mizin en yakın benzeri, yıllarca evvel **Kalaç** tarafından yayınlanmış olan, halen Maraş Müzesi'nde sergilenen (Env. no. 229), yine bir **ölü yemeği/ziyafetini** betimleyen mezar stelidir (res. için bk. Kalaç, JEOL 18, 1964, lev. 9a; Orthmann 1971, Maraş A/2, lev. 43i). Tesadüfen şehrin Yörükselim mahallesinde ortaya çıkarılmış bu bazalt üzerinde de (üst kısmı tahrip olduğu için ne biçimde şekillendiğini saptayamıyoruz) **bir karı-koca çifti** betimlenmiştir. Her ikisi de karşılıklı, uzun arkalıklı sandalyelerde oturmakta, ayakları alçak tabure/iskemle üzerinde, aralarında, ayakları hayvan ayağı (boğa ?) şeklinde, çapraz bacaklı, üstü yemek türleriyle donanmış masa bulunmaktadır. Erkek rölyefinde hasar daha az, kadın figürünün baş kısmı tamamen kırıktır. Sağ elinde **iğ** tutmaktadır; erkeğin sol elinde **kupa veya yemek parçası** (?); sağ eli boş, **yumruk şeklindedir.** Rölyef zeminin düzgün işlenişi, kabartma figürlerin biçem özgürlüğü "kadınlar steli"ne koşuttur. Burada saç ve sakalın işlenişi de **Asur etkilerini** açıklamaktadır. Ayrıca erkeğin uzun giysisinin enli kemerinden sarkan kalın püskül biçimi bezek, **Zincirli-Sam'al-İçkale** kapısındaki **kral (?) rölyefi** (res. 268, İstanbul) ve bir yoruma göre **"ölmüş ve tanrılaşmış kral (Kilamuva(?))"** yontusunda yer almaktadır. Adı geçen **Zincirli II biçem grubunu** oluşturan bu yapıtlar, Geç Hitit sanatının Asur etkilerini algıladığı M.Ö. 9. yy.'ın son on yıllarına tarihlenmektedir (Akurgal 1966/1969, s. 98-99). Kalaç'ın ilk kez yayınlamış olduğu Maraş stelini de bu yıllara, M.Ö. 830-800'e tarihlemek, açıkladığımız biçemsel özelliklerinden ötürü yerinde olacaktır. **Maraş mezar stelinde** dikkati çeken bir figür de, stelin altındaki boş alanın tam ortasına yerleştirilmiş **koşan hayvan** -kanımızca atgillerden bir tay veya koşan bir merkep-rölyefinin, statik yemek sahnesine bir canlılık kazandırdığı gibi, sahibi olan varlıklı ailenin mesleği hakkında da bir işaret vermesidir. Olası bu stel, zengin bir kervan sahibini veya atgillerden bir sürüye sahip bir tüccarı gösteriyordu (hayvan figürünün köpek olamayacağını, kulak ve kuyruk stilizasyonu göstermektedir). Bugün New York Metropolitan Museum'da sergilenen (Env. no. 91.21) bazalttan,daha geç döneme ait bir mezar stelinin alt tarafında da bir **at bakıcısı/seyis** tarafından götürülen bir at bulunmaktadır (bk. Alt., res. 808; Orthmann 1971, Maraş B/15, lev. 45g).

Maraş I biçem grubuna tasnif ettiğimiz öteki yontu yapıtları ve mezar stellerini şöyle sıralayabiliriz: **Mezar stelleri arasında Berlin ve New York stelleri.** Kuşkusuz, bu biçemde yontulmuş başka steller de Maraş Müzesi'nin zengin koleksiyonları arasında bulunmaktadır (dileğimiz bunların en kısa zamanda yayınlanmasıdır). Berlin steli, (bk. Orthmann 1971, Maraş B/9, lev. 45e), Maraş şehrinde bir çeşmede bulunmuş olup ve mulajı adı geçen müzede bulunmaktadır. Aslının ne olduğu bilinmemektedir. Çok harap stelin sol tarafında elinde yay olan bir erkek figürü ve karşısında bir yemek masası seçilmektedir. Erkek rölyefinin saç biçemi **Asur etkisini** sergilemektedir. **New York Metropolitan** Museum'daki "kral steli"nde (ay. es. Maraş B/16, lev. 45h) de, uzun giysili, sol

elinde âsâ tutan kralın saçı ve alt kenarı düz kesilmiş sakalı Asur biçeminde işlenmiştir. Bütün stelin yüzü, kursif bir HH yazıtla kaplıdır. Üstte, sol başta kralın adı okunabiliyor: LA-X-mas/LA-İ-mas, Asur kaynaklarında ise Palalam olarak geçmektedir. (Hawkins 1974, s. 73-74). Dikkati çeken bir başka Hitit olgusu da, bütün bu grubun kabartmalarında gözlenen, ucu sivri ve yukarı kalkık Hitit ayakkabılarıdır. Asur etkisini gösteren Geç Hitit Çağı biçemini temsil eden bu kral stelini de biçemsel özgünlüğü M.Ö. 9. yy.'ın ortasıyla sonu arasına tarihlenmesi kanısını ortaya koymaktadır (Hawkins, filolojik verilere dayanarak daha eskiye tarihlemektedir, bk. ay. y., s. 73; İstanbul'da bulunan Maraş stelinde (MARAŞ 4, Env. no. 7772) ve "Yazılı Maraş aslanında" da (Env. no. 7698) aynı kral adı geçmektedir; adı geçen bilim adamı aynı adı taşıyan ayrı iki kral olarak algılamaktadır, bk. ay. y., s. 74. Maraş kökenli Metropolitan Museum'daki HH yazıtlı "kral steli" stilistik açıdan, M.Ö. 9. yy.'dan evvele tarihlenemez).

300

300 *Maraş. Kabartmalı mezar steli veya ortostat. Yemek sahnesi, üçlü aile kompozisyonu: Solda anne ve kızı, sağda baba. Maraş, Arkeoloji Müzesi.*

New York Metropolitan Museum'da sergilenen bir başka mezar steli de (bk. Alt., res. 810; Orthmann 1971, Maraş B/19, lev. 46d), sevimli ve naif bir izlenim sunmaktadır. Bazalttan yapılmış stelin buluntu yeri belli değildir. Konu yine bir ölü yemeğini içermektedir. Sol tarafta arkalıklı bir koltukta oturan, başında polos, örtü-mantolu ve uzun giysili kadının kucağında kendisi gibi giyimli, küçük bir kız çocuğu oturmaktadır. Sağ eliyle bir ayna, sol eliyle dört telli lirayı tutmaktadır. Liranın üstündeki boş alan, bir kuş motifi ile doldurulmuştur. Anne ve küçük kızını betimleyen bu çiftin önünde, üstünde yiyecekler olan çapraz bacaklı masa yer almaktadır. Stelin alt kısmı yok edilmiştir; eksik kısımda, bu tip mezar stellerindeki küçük iskemlenin varlığı akla geliyor. Dikkati çeken ikonografik özellik, kız çocuğunun tıpkı annesi gibi, başında polos ve uzun giysili gösterilmiş olmasıdır (daha sonra ortaya çıkan, Aramî-Hitit biçeminde de kız çocuklarının giysileri, annelerin betimlerinde gözlenenlerin bir eşidir). Bu mezar stelinde de gerek taş işçiliğinin teknik düzeyi ve rölyeflerin biçemsel özgünlüğü, Maraş I biçemini başka deyimle GHS II evresini yansıtmaktadır. İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenen Karaburçlu steli de bu gruba dahil edilmelidir (res. 299). Kanımızca, Maraş yontuculuğunun sanat tarihi açısından en özgün yapıtlarını, Hitit geleneksel çizim özgünlüğü ile Aramî sanat değerleri ve yeteneklerinin harman edildiği ve Aramî esprisinin egemen olduğu mezar stelleri oluşturmaktadır. Bu stellerden en ilgi çekicilerini burada sunarak, Geç Hitit sanatında çok önemli bir bahsi oluşturan Maraş yontuculuğunu noktalamak istiyoruz.

Adana Müzesi'nde sergilenen, Maraş kökenli, yontu denebilecek oylumdaki "karı-koca mezar steli", bu grubu oluşturan Orthmann'ın sınıflandırmasıyla

Maraş II biçem grubu (krş. Orthmann 1971, s. 86,89, lev. 43h) stellerin içinde bir baş yapıt niteliğindedir (res. 302; Bittel 1974, res. 317). **Maraş II biçem grubuna** (Orthmann'ın sınıflandırmasına göre) katılan **stellerde de derin** bir kabartma zemini bırakılarak, figürlerin konturları ve **rölyef yüzeyleri yuvarlak ve oldukça** yüksek şekillendirilmiştir. Kabartma betimlerin yüzeyleri, örneğin giysiler ve kolların yüzeyleri düz, işlenmemiş bırakılmış, buna karşın baş ve yüzün çizgileri yumuşak bir biçimde belli edilmiştir. Yüzlerde badem şeklinde iri göz egemendir; kulaklar, burun kanatları, iyi çizilmiş ince ve kapalı dudaklar gözlenmektedir.

Bu grubu en iyi temsil eden, **Maraş Müzesi'ndeki** (Env. no. 214) **üç kişilik bir aileyi** betimleyen **yemek sahnesidir** (res. 300, krş. Orthmann 1971, Maraş B/20). Solda arkalıklı sandalyede kadın/anne oturmuş, sol eliyle **çocuğunu** kucaklamaktadır. Karşısında erkek, olası babayı betimleyen figür, sağ elinde üçgen biçiminde bir nesneyi (bir kupa veya yemek) yüzü hizasında tutmaktadır. Ortadaki alçak masanın üstünde yemekler bulunuyor. Çocuğun masaya basar görünümü de, rölyefi işleyen yontu ustasının perspektifi bilmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu gruba giren stellerde ayakların altında alçak iskemle görülmez. Giysilerde kadınların başındaki **polos, yerini başı saran, kenarları saçaklı bir örtü-mantoya bırakmıştır.** Bu örtünün altından saç veya bir baş bantı görülmekte ve bu örtünün bir ucu serbest, aşağıya sarkmakta, öteki ucu ise beldeki, paralel yatay yivlerle bezeli kuşağın içine sokulmaktadır (bu durum daha sonra göreceğimiz kadın rölyeflerinin de başlıca giyim tarzını/stilini oluşturmaktadır). Burada dikkati çeken erkeğin **saçının ense üzerinde bir rulo topuz biçiminde, saç ve sakalın da spiral bukleler** halinde, altı düz işlenmiş olmasıdır. Ayrıca üç figürün de ayakkabıları, tabanın ön tarafındaki ucu yukarı kalkık, hafif sandal tipindedir. İlk kez **Kalaç**'ın tanıtmış olduğu bu stelin (Kalaç 1964, lev. 10a) çizim özellikleri daha evvel ele aldığımız Aramî sanat merkezlerinde gözlediğimiz **Aramî biçem özelliğini** yansıtmaktadır. Genellikle kadınların bir elinde iğ, bir tür kadınlık simgesi olarak, daha evvel ele aldığımız Maraş mezar stellerinde olduğu gibi devam etmektedir. Orthmann'ın sınıflandırmasına göre bu gruba şu steller de katılmaktadır: **Boston'daki sol yarısı** ve alt kısmı **kırık kadın figürlü** stel (res. için bk. Orthmann 1971, Maraş D/3), **New York'taki yüzeyi çok tahrip görmüş, karşılıklı iki figürün bulunduğu stelin üst tarafı** (ay. es., Maraş B/8), Adana Müzesi'ndeki (Env. no. 1758) stel. Sol tarafta arkalıklı koltukta oturan erkek rölyefinin sol elinde başak ve üzüm salkımı, sağ elinde uzun bir baston bulunmaktadır. Karşısında yemek dolu masa, klâsik görsel şemaya uygun yer almaktadır. Stelin sağ tarafındaki rölyefin üst kısmı tahrip olmuş, taştaki izlere göre adeta kesilmiştir (res. Alt., no. 815: Orthmann ay. es., Maraş C/4). Bugün için nerede bulunduğu bilinmeyen Maraş kökenli bir stel parçası üzerinde de, sol elinde üçgen kupa veya yemek parçası, sağ elinde uzun baston olan erkek rölyefinin üst kısmı ve önünde yemek dolu masa görülmektedir. Çok tahrip görmüş bu parçayı arkeoloji literatüründen tanımaktayız (krş. res. için bk. Orthmann ay. es., Maraş D/1 ve s. 528).

Maraş çevresinde **Söğütlü Köy**'de bulunup, bugün Adana Müzesi'nde sergilenen ne yazık ki üst kısmı kırılmış bazalt stel üzerindeki görkemli erkek, olası **yerel bir prens** kabartmasında, bu bahiste açıkladığımız **Aramî biçemi** gözlenmektedir (bk. Orthmann, ay. es., lev. 52b). Başın ve gövdenin kırılmış olmasına karşın, sola bakan erkek rölyefinin **eteği** saçaklı uzun giysisi, **enli** ve uzun bir püsküllü bezenmiş kuşağı, bu kuşağa tutturulmuş, sapında bir saçak görülen kılıcı ve elindeki atribüsüyle (kısa âsâ?), **Zincirli "hükümdar" heykeline** (res. 268; res. Alt., no. 902, 903; Orthmann ay. es., Zincirli E/1) benzemektedir. Önünde üzeri yemek dolu dikdörtgen bir masa görülüyor. Ucu sivri ve hafif

kalkık sandallarının dayandığı bir hat ve bunun altında koşan bir köpek gözlenmektedir. Bu stelin yukarda değindiğimiz biçemsel özelliklerini dikkate alarak M.Ö. 9. yy.'ın sonlarında yapılmış olduğu kanısındayız.

Maraş mezar stellerinin en yetkin örneklerini, adı geçen yapıtlardan daha sonraki bir dönemde, M.Ö. 8. yy. boyunca üretimine devam edilen ve **Aramî biçeminin** çok belirginleştiği stellerde izlemekteyiz. Bu stellerde de esas konuyu yine **ölü yemeği/ziyafet sahnesi** oluşturmaktadır (res. 301). Yemek masası çevresinde üçlü **aile tablosu -anne, baba, çocuk-** betimlendiği gibi, **iki kişiden** veya **tek kişiden** oluşan rölyefler de görülmektedir. Tek bir figürün betimlendiği kabartmalarda, kişinin mesleğinin belirten araç ve eşyalar da görsel olarak gösterilmiştir. Örneğin **terazi, stile/kalem(kalamos), yazı kutusu, ayna, dört telli lira, deri kese,** kuş gibi. **Orthmann**, bu tür stelleri **Maraş III** ve **Maraş IV** biçem grubu olarak sınıflandırmaktadır (res. için bk. Orthmann 1971, s. 86-88, 138-139). Maraş stellerinin başlıbaşına birer naif tablo niteliğini taşıyan ve özellikle 8. yy.'ın ikinci yarısında, belli bir yontu ekolünün görsel şemasına uygun üretilmiş olan bu taş yapıtlar, sanat tarihi açısından son derece ilgi çekici yapıtlardır. **Bunları ilginç yapan, bir yönleri de saray sanatı olmayıp, varlıklı bir sınıfın ve halkın beğeni ve istekleri doğrultusunda yapılmış olmalarıdır.** Adedi **pek çok olmayan** kapı aslanları gibi yontu yapıtlarında da **Hitit-Aramî** görsel düşünü ve biçem özgürlüğünün uyum içinde uygulanmış olması göze çarpıcıdır. **Pek çok Hitit** ögesi ve **HH/Luvi yazısı Maraş** -HH yazıtlarında anımsanan adıyla **Ku-ra/i-ku-ma** (Asurcalaşmış şekli Gurgum)- şehri ve dolaylarında resmî yazı olarak kullanılmıştır. **Maraş mezar stellerinde** gözlediğimiz en büyük aşama, **Aramî yontu sanatçılarının**, betimledikleri erkek ve kadın rölyeflerinin yüzlerinde **hüzün** ve **sevinç** gibi duyguları iylemiş olmalarıdır (bk. res. 301-302). Yapıtların **hemen** tümü mezar steli olduğu için hüzün ifadesi -bunu sanatçı ağız kenarlarının aşağıya doğru betimlenmesiyle dile getirmiş- daha çok gözlenmektedir. Bazı stellerde de sevgi, sevecenlik duyguları, çiftlerin birbirlerini omuzlarından kucaklaması veya sevgili çocuklarını kucaklarına alarak **sevgiyle** yönelmeleri, ustaca betimlenerek ifade kazanmaktadır (res. 301-302). Böylece **insanların** iç dünyasının, görsel betimlerle dışa yansıtılması, Aramî sa-

301

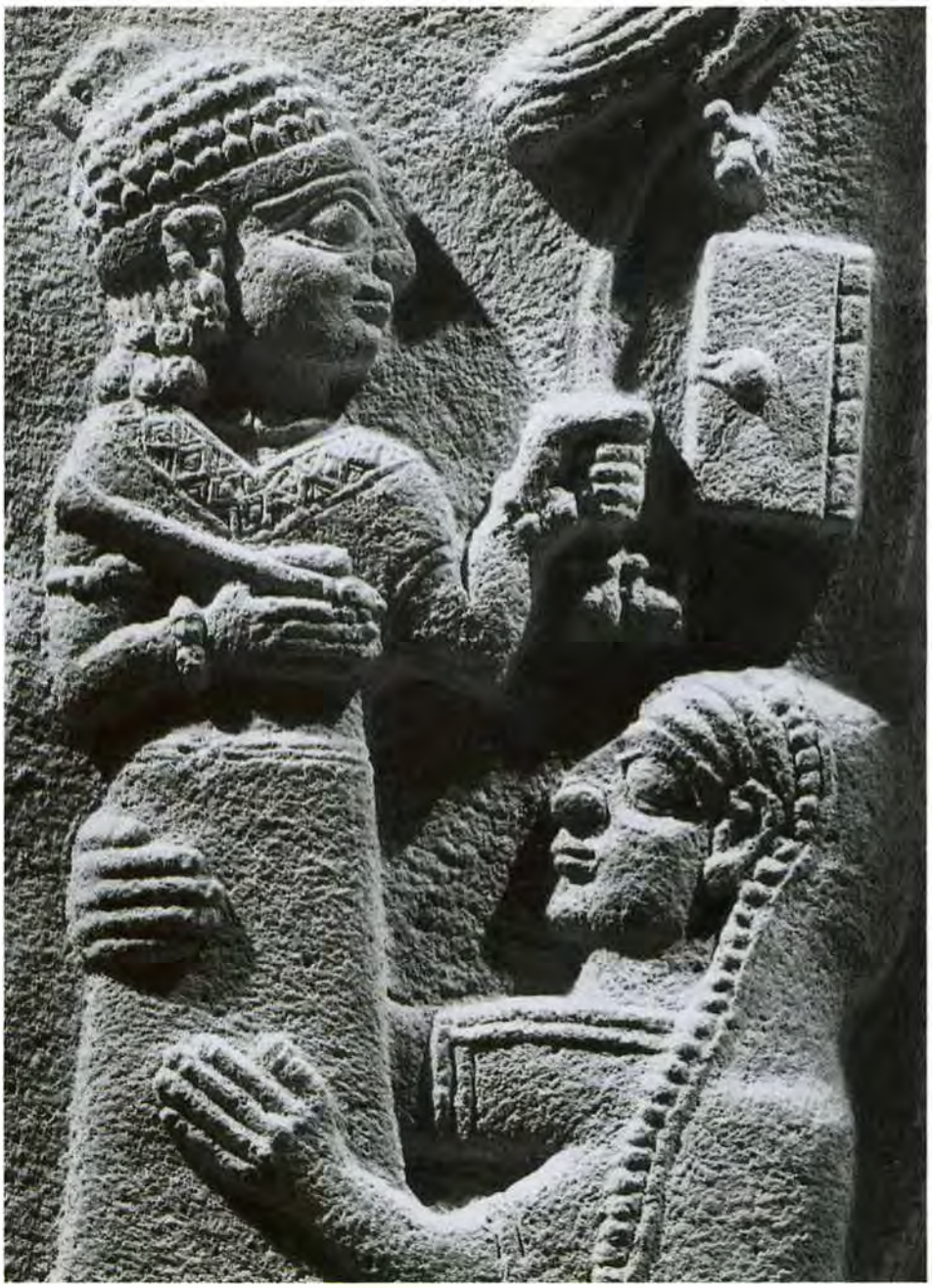
301 *Maraş. Kabartmalı mezar taşı. Yemeksahnesi, üçlü aile kompozisyonu: Solda baba, sağda anne ve kızı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

natçılarının Eski Doğu sanatına sundukları en büyük buluş, yenilik olmaktadır. Kanımızca, insanoğlunun tinsel duygularının dile getirilmesini başaran **Anadolu-Aramî** kökenli sanatçılar, Hellen sanatının büyük "**Pathos**"unun ilk kıvılcımlarını oluşturmuş oluyorlar. Bu grup içinde sanatsal değeri kadar, oluşturdukları birer "**genre**" sahnesiyle de değer kazanan örnekler son derece dikkat çekicidir. **Maraş**'ta (**Yörükselim** mahallesinde) bulunup, bugün Adana Müzesi'nde sergilenen, görkemli, bazalt mezar stelinin (1 m. boyunda mezartaşı denilebilir) ön yüzündeki kabartmalar, oylumlu birer heykel gibi yontulmuş yüksek rölyef bir erkek ve kadını, başka bir deyimle bir çifti betimlemektedir (res. 302). Kadın ve erkek, yüksek arkalıklı, iki ayrı koltukta oturmakta, ayrık gösterilmiş ayakları alçak birer tabureye basmaktadır. Buradaki kompozisyon cepheden düzenlenmiş ve daha ilk bakışta, Mısır'da eski çağlardan beri süregelen mezar anıtlarını anımsatmaktadır. Sol tarafta oturan koca ve sağdaki eşi, birbirlerine omuzlarından sarılmışlardır. Mezar stelinin havasına uygun **statik görünüm** ve yüzlerinde **hüzünlü anlam** çarpıcıdır. Sade **Aramî** giysilerinin yanında, kadının görkemli polosu ve takıları zengin bir çift olduklarını anlatmaktadır. Başlarındaki saç ve kuafürleri, giysileri ve ayakkabıları, kısa kollu, etekleri saçaklı uzun entarileri Aramî modasına uygundur. Erkeğin daha evvel bazı örneklerde gözlenen (res. 302) enli kuşağının altında, ucu püsküllü önlüğü bulunmaktadır. Elinde tuttuğu üzüm salkımı mesleğinin belirleyicisi olarak algılanırsa, zengin bir şarap tüccarıdır. Kadının başında rosaslarla bezeli bir polos ve bunun üzerinden aşağı sarkan örtü-manto yer almaktadır. Örtünün uçları, belindeki yatay paralel yivle, büyük olasılıkla madenden bir kemerin içine sokulmuştur. Bu kısa örtü-manto ve uçlarının kemerin içine oturtulması, Maraş mezar stellerindeki kadın giysilerinin betimlenmesinde başlıca biçem özelliği olup, bir Aramî-Hitit buluşu olarak ortaya çıkmış-

302

302 Maraş. Yüksek kabartmalı mezar anıtı: Birbirini kucaklayan karı-koca. Adana, Arkeoloji Müzesi.

tır. Örtünün uçlarının kemere bu şekilde tutturulması, daha sonraki yüzyıllarda Frig sanatına geçmiştir (res. bk. Akurgal 1988, lev. 70-72). Son yılların en görkemli buluntusu, Antalya Müzesi'nde sergilenen **Bayındır (Elmalı) D tümülüsü** kökenli fildişi kadın heykelciğinde de polosdan aşağı inen örtü-mantonun uçları kemerin içine sokulmuştur (res. için bk. **Antalya Museum** 1989, ön ve arka kapak renkli resim ve lev. 42, s. 190: Frig dönemi, M.Ö. 8.-7. yy.). Bugün de Güneydoğu Anadolu'muzda aynı, gümüş pul ve paralarla süslü yüksek başlığı ve bu başlıktan aşağı inen örtüyü tanıyoruz. Ve beldeki geniş kuşağa uçlardan birinin sokulduğunu ve öteki uçla kadının yüzünün örtüldüğüne tanık oluyoruz. Bu giysi türü yüzyıllar boyu Anadolu' da, bütün moda akımlarına karşı yerel giysi olarak gündemde kalmıştır.



303

303 *Maraş. Kabartmalı mezar steli. Ayrıntı. Kucağında çocuk yazıcı taşıyan kadın, çocuğun adı HH ile yazılı: Tarhu(n)pias. Paris, Louvre Müzesi.*

Kadının takıları zenginliklerinin âdeta göstergesidir. Kulakları bezeyen küpeler, belindeki Frig fibulası ve ayak bileklerindeki dizi dizi halhallar. Ayrıca elindeki **sapı volütlerle süslü Asur tipindeki ayna** da dikkatleri çekmektedir. Maraş mezar stellerinde gözlenen **Hitit** ve **Aramî** özellikleri, yapıtımızda harmoniyle uygulanmıştır. Özellikle erkeğin saç ve sakalında gözlenen **Aramî** biçemi ilk bakışta egemen olmaktadır. Buna karşın bazı önemli ikonografik özellikler **Hitit** geleneğini devam ettirmektedir. Örneğin: Erkeğin solda betimlenmesi, sakallı yüzde bıyık olmaması, kadının başındaki polos ve örtü. **Bu yapıttaki en büyük yenilik yüzlerde vurgulanmış olan hüzün ifadesidir.** Kanımızca bu baş yapıtı tarihleyen Frig fibulasını da biçem özgünlüğünün yanında başlıca kriter olarak değerlendirecek olursak, M.Ö. 8. yy'ın son çeyreğine tarihlemek yerinde olacaktır (Akurgal 1988, s. 146: "8. yy.'ın sonunda, belki de daha sonra işlenmiştir"; Genge 1979, s. 113, M.Ö. 850/825).

Maraş mezar stelleri arasında ikili kompozisyon oluşturan başka bir baş yapıt, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir (res. 303; Orthmann 1971, Maraş D/4, lev. 48d; Akurgal 1966/ 1969, lev. 29, Akurgal 1988, lev. 42). Maraş'ta buluntu yeri bilinmeyen bu stel, kırmızımsı bir taştan yontulmuştur (0,80 m. yük.). Arkalıksız bir sandalyede oturan bir kadın figürü, kucağında genç bir erkek çocuğunu tutar pozisyonda, yüksek rölyef olarak çok özenli bir işçilikle yontulmuştur. Bu steli Orthmann, Maraş IV biçem grubuna dahil ediyorsa da, Maraş III grubundan biçem özelliği açısından farklı olmadığı, adı geçen Louvre stelinin çok iyi korunmuş bir örnek olduğu gözlenmektedir. Burada Hitit ögesinin en yalın göstergesi çocuk rölyefinin başının üstüne gelen HH yazısıyla rölyef şeklindeki adıdır. Bu adın okunuşunu Laroche'a borçluyuz; bir belirteci ve beş işaretten oluşan teofor bir addır: W-pia, fonetik olarak Tarhunpias okunmaktadır. Sağ tarafta oturan genç annenin giysileri, bütün Maraş stellerinde gözlenen uzun entariyi, başın üzerinden gelerek vücudu örten kenarları küçük püsküllü örtü ve yivlerden oluşan kemeriyle Gl İS Hitit-Aramî biçemindedir. Alın üzerinde dalgalı saçlar ve ince bir bant/diadem görülmektedir. Profil yüzde, badem biçimi göz egemendir. Yüzün nahiyeleri yuvarlak konturlarla şekillendirilmiş ve kalın boyun çok iyi belirtilmiştir. Örtü-mantonun altında kalan sol omuz ve üst kol, hafifçe ortaya çıkarılmış, buna karşın kol adaleleri hiç işlenmemiş, eller ise bedene göre iri olarak bütün parmaklar ayrı ayrı yontulmuştur. Kadının alttaki kenara basan ayaklarında ayrıntılar ve ayakkabı belli edilmemiştir. Çocuk figüründe giysiler, başlığı ve takılarıyla özenle yontulmuş, böylece ailesinin varsıllığı vurgulanmıştır. Çocuğun başı profil, bele kadar cepheden gösterilmiş olan bedeni üzerinde, görsel ayrıntılar dikkat çekicidir. Çocuğun başındaki pomponlu başlık yöresel bir giysi biçimini yansıtmaktadır (aynı tip başlığa Maraş ve dolaylarında, bugün de Türkmen çocuklarında rastlanmaktadır). Saçları ense üzerine düz inerek uçları yuvarlak bukleler olarak iki dizi halinde betimlenmiştir. Aynı tip saç Yariris rölyeflerindeki çocukların betimlerinde de gözlenmektedir (res. 273; Akurgal 1961, lev. 122 alt resim: astragal oynayan iki çocuk). Ense üzerinde iki dizi buklelerden oluşan saç kuaförüne, Zincirli-Sam'al, Hilani III kabartmalarında da rastlanmaktadır (res. 283, Orthmann 1971, Zincirli H/5, H/7). Aşağıda tekrar değineceğimiz gibi, adı geçen kabartmaların aynı döneme ait olduklarını belirgindir. Çocuğun ayak bileklerine kadar inen eteği saçaklı entarisinin yakası, içi noktalarla dolu losanjlardan oluşan bir bordürle bezenmiştir. Ayaklarında zarif Aramî modası sandallar, zengin takıları özenle gösterilmiştir. Bileklerindeki ve bazusundaki bilezikler Urartu takılarını anımsatmaktadır. Bileziklerin uçları aslan, boynundaki gerdanlığın uçları ise ördek başları şeklindedir. Bütün kulağı kaplayan ve kulak memesindeki zengin küpeleri Adana Müzesi'ndeki "karı-koca" stelindeki kadının küpelerine koşuttur (krş. res. 302). Çocuğun sağ elinde kalem (kalamos), sol elinde ipinden tuttuğu şahin ve bunun altında da defter gibi, menteşeli bir kutu tutmaktadır. Bu nesneler, Tarhunpiya'nın okur-yazarlığının ve avcılığının tanıkları olmaktadır. Bütün bu saydıklarımızla çocuğun çok küçük olmadığı ve ölen kişiyi temsil ettiği gösterilmektedir. Stelin her iki rölyefinin semitik tipleri yansıtmasına karşın, çocuk adının bir Luvi adı taşıması ve yazıtta HH'lerinin kullanılmış olması, Maraş-Gurgum bölgesinin uzun zaman Hitit-Luvi karakterini korumuş olduğunun kanıtıdır. Bu olağanüstü yapıtta da iç duygular, anne figürünün çocuğunu kucağında tutması ve kucaklaması jestiyle, naif de olsa dile getirilebilmiştir. Bu stel ve yukarda ele aldığımız öteki mezar stelleri biçemsel açıdan özgünlükleri gözönüne alınacak olursa, adı geçen Kargamiš (IV) kabartmaları ve Zincirli Hilani III ortostatları gibi M.Ö. 8. yy.'ın sonuna tarihlenmelidir. Akurgal, Tarhunpiya stelinde çocuğun saç tipi-

303A

303A Maraş. Kabartmalı mezar steli. Paris, Louvre Müzesi.

304

304 *Maraş. Kabartmalı mezar steli. Soldu yün eğiren kadınfanne, sağda küçük yazıcı. Adana, Arkeoloji Müzesi.*

ni dikkate alarak, Asur kralı Sanherib (M.Ö. 704-681) dönemine tarihlenmektedir (Akurgal 1988, s. 147).

Tek ve ikili grubu oluşturan ve bu tasnife dahil ettiğimiz mezar stelleri arasında son derece dikkat çekici birkaç örneği de anımsamak yerinde olacaktır. Bunlardan biri, Adana Müzesi'nde bulunan, genç bir yazıcının rölyefidir. Uzun sade giysisi, hafif ucu kalkık sandalları, spiral bukleli saçlarıyla Aramî biçemini çok iyi temsil eden bu rölyefin en ilginç tarafı da elindeki kalem ve **balmumu** veya **papirüsden** yaprakların bulunduğu **yazı kutusudur** (res. için bk. Akurgal 1949, lev. 42b; Orthmann 1971, lev. 47h). Başka bir stel üzerinde de (Louvre Müzesi'nde), hemen hemen aynı genç adam rölyefini elinde teraziyle görmekteyiz. Olası teraziyle, esnaf sınıfından bir kişiyi belirtmekteydi. (res. için bk. Akurgal 1988, lev. 43; Orthmann ay. es., lev. 48f). Birbirine çok benzeyen bu rölyeflerin aynı yontu atölyesi ve aynı ustanın elinden çıkmış olduğu açıkça gözlenmektedir. İkili kabartmaları oluşturan, Adana Müzesi'nde sergilenen ve çok iyi korunmuş bir mezar steli üzerinde de sol tarafta arkalıklı sandalyede oturan ve sol elinde iğ tutan zengin giyimli kadın figürü anneyi ve karşısında daha küçük boydaki, ellerinde yazı gereçleriyle gösterilmiş genç yazıcı da oğlunu betimlemektedir. Yukarda anımsadığımız **Maraş** stellerine özgü kadın giysisi ve alın üzerinde örtünün altındaki basık polosu süsleyen rosaslar, kulağın önündeki küçük, kısa bukle gözlenmektedir. Burada başın üstünden arkaya sarkan, bir tür peçe gibi kumaş da betimlenmiştir (res. 304; Akurgal 1961, lev. 138; Bittel 1976, res. 313). Kadının sol elinde yün ipliklerin sarılmış olduğu iğ vardır ve sağ eliyle de ipliği tutmaktadır. Bu ipliklerin bağlı olduğu yün lifleri, çileleri her iki rölyefin arasındaki yemek masasının altında gösterilmiş alçak bir sandık veya ku-

305

tu, bundan evvelki yüzyılda ve bugün de Anadolu'da hâlâ kullanılmakta olan bir yün kutusu veya sandığını gösteriyordu.

Aynı "yün eğirme" temasının aynı gereçlerle, aynı pozisyonda resimlenmiş olduğu başka bir steli de üçlü grupları oluşturan en yetkin örnek üzerinde, aşağıda ele alacağız. Bu stel de, varsıl bir kadın, bezemeli polosu, zengin, taşlarla süslü küpeleri ve ayak bileklerinde dört çift halhalla, Maraş mezar stellerinin özgünlüğünü ortaya koyan ve değişmeyen bir resim şemasına uyularak yontulmuştur. Aynı varsıl kadın tipini, zenginliğin simgesini oluşturan adı geçen takılarla, Adana 'karı-koca' stelinde izlemiştik. Yazıcı ve annesi stelinde, kadının giysisinde dikkati çeken baştan inen örtüyle bir peçenin varlığıdır (res. 304). Maraş Müzesi'nde sergilenen ve Kalaç'ın yayınladığı, sol tarafı kırılmış mezar steli üzerindeki sağ tarafta kalan rölyef de, varsıl erkek tipinin şemasını bütün ögeleriyle sergilemektedir (res. 305, Kalaç 1964, lev. X, s. 283; Orthmann ay. es., Maraş B/17). Arkalıklı sandalyede oturan erkek figürü geriye kaykılmış, baş ve ayaklar profil olarak betimlenmiştir. Saçı ve sakalı spiral bukleler-den oluşan Aramî modasında şekillendirilmiş olup, dudakların üstünde bıyık görülmüyor. Yuvarlak hatlarla belirtilen yüz organları içinde badem göz ve semitik burun egemendir. Maraş kabartma sanatından tanıdığımız klâsik giysileri ve son derece özenle işlenmiş ayakkabıları, sağ elinde yivli bir Frig veya Urartu kâsesi, sol elinde ise bir başak ve üzüm salkımı tutmaktadır. Sol taraftaki kabartma tahrip olmasına karşın aralarındaki yemek masası, aslan(?) ayağı biçimindeki ayakları ve üstündeki yemeklerle betimlenmiştir. Bu kompozisyonda ilginç olan, zengin tüccarın, hükümdarlar gibi, arkasında hizmetkârının bir yelpaze ile kendisini serinletir pozisyonda betimlenmiş olmasıdır. 19. yy.'ın sonlarında bulunmuş olup, bugün Tiflis Devlet Müzesi'nde bulunan oldukça harap iki stel üzerindeki erkek kabartmalarının ellerindeki buğday ve üzüm salkımı ve Maraş Müzesi'nde sergilenen aşağıda ele alacağımız iki figürlü stelde erkeğin elindeki başak ve üzüm salkımı, Maraş mezar stellerinin erkek figürlerinin değişmez atribüleri olarak ortaya çıkmaktadır (res. için bk. Alt., no. 806-807: Tiflis Devlet Müzesi rölyefleri; Orthmann ay. es., Maraş B/10, B/18). Bu stellerin birinde kendini korumuş çocuk rölyefinin spiral bukleli saçları ve giysisinin losanj dizisinden oluşan bezemeli yaka bordürü, elindeki çıngırak gibi oyuncağıyla bir "genre" salınesinin küçük kız çocuğunu gözlemekteyiz (detay resim için bk. Orthmann ay. es., lev. 74e). Tiflis kabartmasındaki çocuğun dolgun yüz hatları, çok iyi gösterilmiş gözü ve geometrik süslü yakası, düz saçlarının ense üzerindeki küçük bukleleri Tarhunpiyas steliyle büyük paralellik göstermekte ve bu kabartmaların da M.Ö. 8. yy.'ın sonuna tarihlenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Orthmann 1971, Maraş IV biçem grubu).

305 *Maraş. Kabartmalı mezar stelinden parça. Oturan erkek, ve önünde yemek masası. Maraş, Arkeoloji Müzesi.*

Maraş mezar stelleri arasında iki örnek, şematiği, kompozisyon ve ayrıntıların ifadesi bakımından, kendine özgü naif biçemleriyle yontucusunun anlatım

gücü ve ustalığını sergilemektedir. Her iki stelde de, kompozisyonun orta yerinde ölü yemeği/ziyafeti masasının sağında ve solunda ölen kişinin aile fertlerinin rölyefleri yer almaktadır. İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenen stelde, baba, anne ve kız çocuğundan oluşan üçlü bir grubu oluşturan kabartmaların zemini çok iyi düzeltilmiştir. Beden ve yüz yontuları yuvarlak çizgilerle resimlendirilmiş, yüzlerde, giysilerde ve eşyalarda ayrıntılar özenle gösterilmiştir (res. 301, Orthmann ay. es., Maraş C/1, lev. 47d: Maraş III biçem grubu, bk. s. 86-87; Akurgal 1966/1969, lev. 28, s. 133; Akurgal 1988, lev. 8, s. 146). Oldukça küçük boy olan bu kabartmalarda dikkati çeken bir biçem özgünlüğü kumaşın altından beden çizgilerinin, örneğin, kadınların örtü-mantolarının altından omuzların, kolun üst kısmının ve dirseklerin ustaca belirtilmiş olmasıdır. Boyunların kısalığı, kolların bedene organik bağlantısı, ellerin iri ve parmakların tek tek işlenişi, kalın kemerin altındaki kalçanın dar hatlarla gösterilmesi çarpıcıdır. Kabartmaların dikey eksenler üzerine istiflenmesine karşın, figürler katı değildir. Yontuda egemen olan yumuşak konturlar ve hatlar konuyu statiklikten kurtardığı gibi, konunun getirdiği naif ve bir hayli de hüzünlü ifadeyi sağlamaktadır. Kabartmada, sol tarafta oturan ölmüş babanın karşısında, kızını sağ elini omuzuna koyarak kucaklayan arkalıklı sandalyede oturmuş anne, sol elinde, yün ipliklerini birinden birine aktarmak için iki iğ tutmaktadır. Dikkatli bir incelemede, bu iğden gelen ipliğin, ortadaki yemek masasının altında, kızın ayaklarının önündeki küçük sandığın üzerinde bulunan, eğirilmek için yün liflerinin sarıldığı çileye uzanıp birleştiği gözlenmektedir. Yukarda söz konusu olan başka bir stelde de gözlenen bu yün eğirme ve bu işlemde kullanılan gereçler, yalnız Maraş stellerine özgüdür. Adana Müzesi'ndeki bir stelde de bu eşyaları vurgulamıştık (bk. s. 318, res. 304). Bugün Maraş Müzesi'nde sergilenen, aşağıda tanıtacağımız ilgi çekici stelde de "iğ ve yün lifleri" motifini görmekteyiz (res. 306). Söz konumuz kabartmadaki genç kızın sağ elinde Aramî biçeminin vazgeçilmez ögesi, çift volütlü ayna görülmektedir. Her iki kadın figürü, geleneksel Geç Hitit biçemindeki giysilerle betimlenmişlerdir: Aramî modası rosaslı diademler, bütün kulağı kaplayan küçük aplike taşlar ve kulak memesinden sarkan küpeler, yivli, olası madenden kemerler, ayak bileklerinde halhallarla varsıl bir ailenin fertleri olduğu açıklanmaktadır. Giysilerinin etekleri dikey kıvrımlı ve saçaklıdır. Kızın örtü-mantosunun bir ucu kemere sokulmuştur, yukarda gördüğümüz stellerdeki Aramî kadın figürlerinde olduğu gibi. Yine bu biçemin özgünlüğü olan, hafif ayakkabılar giydirilmiş küçük ayaklar, üçlü aile fertlerinin her birinde gözlenmektedir. Babayı temsil eden erkek kabartmasında kısa kollu, belinde enli bir kuşak ve eteklerinde küçük saçaklar bulunan sade giysinin önünde paralel dikey plilerden oluşan bir parçanın gözlenmiş olması dikkati çekmektedir. Uzun bir püskül veya Adana "karı-koca" stelinde gördüğümüz gibi, bir tip önlük stilizasyonu olmalıdır. Erkeğin saç ve sakalı spiral buklelerden oluşmakta, Aramî saç tipine özgü, rulo biçiminde bir topuz ense üzerinde bulunmaktadır. Semitik burun ve dolgun yanağın üstünde yüze egemen iri göz ve büyük kavisli kaş çizimi, Aramî biçeminin tipik bir göstergesidir. Babayı gösteren rölyefin sol elinde başak, sağ elinde ise bir yemek parçası (Akurgal'a göre çiğ köfte, bk. Akurgal 1988, s. 146) veya küçük bir içki kabı tutmaktadır. Ortadaki, boğa ayağı biçimli, çapraz bacaklı masanın üstündeki yassı ekmekler, içki ve yemek kapları görülmektedir. Başka Maraş stellerinin de değişmez bir motifi olan "deri kese (?)" baba ile kızın rölyefi arasına yerleştirilmiştir. Hitit ve Aramî motiflerinin ortaya koyduğu eklektizm içinde, yün eğirme olayı ve üstünde yün çilelerinin, liflerin bulunduğu kutu veya sandık, son derece ilginç bir biçimde o çağdaki yün ipliği yapılması işlevine tanık olmaktadır. Maraş mezar stelleri bu açıdan da ünik bir veriyi ortaya koymakta-

dır. O çağda, Hollandalı "genre" ressamı van Vermeer'in tablolarını anımsatan, Maraş rölyeflerini işleyen yontu sanatçısı, günümüz sanat tarihinde yer edecek olan bu nefis ürünlerinin acaba farkında mıydı?.. Başka bir "genre" sahnesini çok az tanınan ve bugün Maraş Müzesi'nde sergilenen bir stelde buluyoruz (res. 306, Env. no. 1040). 1967 yılında Maraş Müzesi'ne giren bu stel, K. Maraş-Türkoğlu/Mine höyük köyünde bir temel hafriyatında bulunmuştur. 110 sm. boyunda olan bu bazalt stel, ölü yemeği/ziyafet sahnesini betimlemektedir. Karşılıklı, yüksek arkalıklı birer sandalyede oturan solda erkek, sağda kadın rölyefi, kuşkusuz bir karı-kocayı temsil etmektedir. Kendini çok iyi korumuş figürlerde, yukarda ayrıntılarıyla dile getirdiğimiz Aramî biçemsel özgünlüğü çarpıcıdır. Kabartma zemini düzenli, figürlerin konturları yuvarlak işlenmiştir. Yontu işçiliği ve biçem açısından, yukarda ele aldığımız İstanbul'daki üçlü aile steline çok benzemektedir. Burada da varsıl ve soylu bir çift betimlenmiştir. Soldaki erkeğin oturduğu sandalyenin arkalığı üzerinde bir şemsiye görülmektedir. Bildiğimize göre, buradaki şemsiye motifi Geç Hitit Çağı'nda bilinen tek örneği oluşturmaktadır. Asur sanatında, özellikle kral betimlerinde kullanılmış gölgelik veren bu motifi, Maraş stelini işleyen sanatçı, Asur motif repertuarından kapmıştır. Burada biraz da özenti bir alıntıyı gösteren "şemsiye" motifi, çiftin zenginliğini ve soyluluğunu vurgulamaktadır. Zaten erkeğin sağ elindeki âsâ, sol elindeki başak ve üzüm salkımı da kişiliğinin simgeleri olmaktadır; bir olasılık burada yerel bir bey gösterilmiştir. Karşısındaki eşi de, daha evvel gördüğümüz stellerden çok iyi tanıdığımız kadın figürünü yansıtmaktadır. Ne yazık ki, bu çok dikkat çekici stelin kadın kabartması aşınma izleri taşımaktadır. Burada kadın figürünün, erkeğe nazaran daha küçük boy gösterilmesi de dikkat çekicidir. Sağ elinde üçgen kupa, sol elinde yün ipliği sarılı iğ ve iğden aşağı uzanan ipliğin, ortadaki masanın altında, oldukça küçük gösterilmiş yün kutusu veyasandığı üzerindeki yün liflerine uzandığı görülmektedir. Bildiğimiz Maraş mezar stellerinde "iğ ve yün çileleri" motifiyle yün eğirme sahnesini üç örnekten tanıyoruz (res. 303, 304, 306). Maraş'ta kadın kabartmalarının klişeleşmiş betimleri, kuşkusuz, pek çok mezar steli sahnelerine yontulmuştur. Stelin üst kısmı, iyi korunmuş stellerden öğrendiğimiz gibi yuvarlatılarak sona ermektedir. Kabartmaların başlarının arasındaki boş alana, çiftin yaşamda kullandıkları eşyalar betimlenmiştir. Sol tarafta dört/altı(?) telli lira (müzik aleti), ortada bezekli ayna ve sağda, tahrip olmasına karşın seçilebilen bir deri kese (sadak) işlenmiştir. Kollarının arasındaki dar alana üstü yemek dolu, çapraz bacaklı masa ve dizlerinin arasına da, yün liflerini taşıyan küçük sandık veya kutu kabartmaları istiflenmiştir. Maraş'taki Aramî biçemsel özgünlüğünün ağır bastığı, ilginç motifleri içeren, olası güneşli bir atmosferi, naif bir gözlemle betimleyen bu steli de, özellikle erkek başının gösterdiği Aramî tiplemeyi başlıca kriter alarak, öteki steller gibi M.Ö. 8. yy.'ın sonuna tarihlemek yerinde olacaktır (Orthmann sınıflandırmasına göre, stelimizin Maraş III biçem grubuna girmektedir).

306

306 *Maraş. Kabartmalı mezar steli. Yemek sahnesi; Solda şemsiyeli tahtta oturan âsâlı erkek, karşısında kadın, aralarında yemek masası ve yün kutusu. Maraş Arkeoloji Müzesi.*

Arkaik Çağ Yunan vazolarının üzerinde yün eğirme ve dokuma sahneleri vardır. Bu resimlerdeki kadınların ellerindeki iğ'den çıkan yün ipliği, sepet-kalatos içindeki yün tutamlarıyla birleşmektedir. Amasis ressamına ait bir lekitos üzerinde bu sahneler belirgin olarak gözlenmektedir (bk.von Bothmer, The Amasis Painter and his World, Malibu-California 1985, res. 48-50). Maraş mezar stelleri üzerinde kadınların değişmeyen işlevlerini betimleyen 'yün eğirme'

307

307 *Ördekburnu (Zincirli dolayları). Kabartmalı mezar steli. Yemek sahnesi: Solda ayakta erkek, elinde âsâ ve lotüs, sağda oturan kadın, elinde lotüs, altta yazı (semitik). İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

308 *Maraş. Kabartmalı mezar steli. Solda elinde iğ tutan ayakta kadın figürü, sağda kız çocuğu. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

sahnelerine, böylece Yunan sanatından da ilginç bir paralel gösterebiliyoruz (Amasis ressamının yapıtlarında bulunan bu sahneler üzerine dikkatimi çeken ve bilgi veren değerli meslek arkadaşım arkeolog Tanju Anlağan'a, burada içtenlikle teşekkür ederim). Yunan sanatındaki koşutlarından yaklaşık iki yüzyıl önce, Maraş mezar stellerinde bu temanın yaygın olarak kullanılmış olması da, eski Anadolu sanatçılarının, güncel konuları seçmede ve anlatım gücündeki duyarlılığının somut kanıtlarıdır.

İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde bulunan küçük bir **Maraş steli** ve aynı müzedeki "**Ördekburnu**" kökenli semitik yazıtlı stelle, **Hitit** ve **Aramî** özelliklerini naif bir uyum içinde sergileyen ve saray sanatına ait olmayıp, halkın ürünlerini yansıtan mezar kabartmalarını noktalamak istiyoruz. İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'ne 1952 yılında giren bazalt stel (Env. no. 12874, 55 sm.x39 sm. boyutlarında), iyi korunmuş olarak bulunduğundan biçimi iyi görülmektedir: alt kenarı daha dar, üst tarafı hafif yuvarlatılmış, kavisli ve arkası bombedir (res. 308). Kabartma alanının çevresi ince bir bantla sınırlandırılmıştır. Rölyef düzeyi derin ve özenli işlenmemiştir. Karşılıklı iki kadın figüründen soldaki anneyi, daha küçük boyda gösterilmiş olanı kızını betimlemektedir. Kabartmaların düzeylerinde ayrıntılar gösterilmemişse de, **Maraş mezar stellerinin** tipik kadın giysilerinin işlendiği bu örnekte, annenin içteki entarisinin yaka ve kolları geometrik bezekli bir şeritle süslüdür (krş. res. 303, **Tarhunpiyas**'ın ve Orthmann 1971, lev. 46c, **Tiflis mezar steli giysileri**); yatay yivli kemerin içine örtü-mantonun bir ucu sokulmuştur. Sol elinde iğ, sağ eli kapalıdır. Karşısındaki kız çocuğu rölyefi aynı giysilerle, sol eli beden hizasında kapalı, sağ eli dirsekten kıvrılmış, yukarı kalkık, selâm pozisyonunda betimlenmiştir. Kadın figürlerinin dalgalı saçları ve baştan gelen örtülerinin altında kolları ve dirsekleri belirtilmiştir. Her iki figürün başlarının üstündeki boşlukta bir deri kese ve yuvarlak kısmı aşağı dönük (sanatçı ayna betimini ters işlemesiyle, desen/çizim için gereken yeri bulabilmiş-

308

tir), sapı süslü ayna yer almaktadır. Detaylardan yoksun olmasına karşın, yuvarlak konturların iyice gözlendiği bu kabartmalar daha çok Maraş biçeminin, taşra işçiliği izlenimini vermektedir. Stellerde geleneksel **Hitit ögeleri** -uzun giysi üzerinde örtü-manto, ucu kalkık ayakkabılar ve **selâm jesti** gibi- görülmektedir. Kanımızca bu stel, M.Ö. 8. yy.'ın son çeyreğine tarihlenmelidir (Orthmann 1971, s. 528: Maraş II grubu, GHS II/III'ya sınıflandırmaktadır, bk.ay.es.,lev. 47g).

Zincirli'nin aşağı yukarı 12 km. güneyinde **Ördekburnu** adındaki kayalık alanda, yüzeyde, geçen yüzyılın son yıllarında bulunan **Ördekburnu** bazalt stelinin özelliği, üzerinde bulunan yazıtlardan kaynaklanmaktadır (res. Orthmann ay. es.,lev. 48g; Alt. no. 957). Fenike alfabesiyle yazılmış kitabenin dili hakkında bilgiler kesin değildir. Üstteki çok tahrip olmuş kısımda Bossert, III tanrı işaretlerinin varlığından söz etmektedir.(Alt., s. 76). 1.20 m. boyundaki stelin üst kısmı kavisli, alt kısmı ise daha dardır. Stelin üst tarafında **bir ölü yemeğinin** figürleri, solda ayakta duran erkek, sağda arkalıklı sandalyede oturan, ayakları altında tabureyle, bir kadın rölyefi, ortada da yemek masası yer almaktadır. Uzun giysili erkeğin sol elinde **lotüs goncası**, sağ elinde uzun saplı, yuvarlak başlı **âsâ** veya **topuz**; kadının sol elinde ise yine **lotüs çiçeği** tutmaktadır. Bu stelde bir hayli aşınma gözlenmesine karşın, kabartmaların oldukça alçak, figürlerin yüzeylerinin çok az biçimlendirilmiş ve rölyeflerin uzun boylu olması dikkati çekmektedir. Erkeğin saçı ense üzerinde yuvarlak topuz şeklindedir. Uzun giysisinin kuşağından sarkan iri püskül ve ayaklarındaki hafif sandallar ve genelinde ortaya çıkan biçemsel özellikleriyle bu rölyef, **Zincirli İçkale kapısı** ortostatlarında yer alan **hükümdar** kabartmasını anımsatmaktadır (res. için bk. Orthmann 1971, lev. 57e). Yüzeylerde detaylar belli değildir. Bu kabartmalarda gözlenen ayrıntılar ve genelinde biçemsel çizgiler, **Zincirli II biçem grubunu** temsil eden rölyefleri anımsatmaktadır. Genel çizgilerde Arami biçemi görülmektedir. Steldeki yazıt dışında, Aramî özelliği ortaya çıkmayan bu mezar stelini, M.Ö. 9. yy.'ın sonu ile 8. yy.'ın ortalarına kadar inen, yarım yüzyılın içine tarihleyebileceğimiz kanısındayız.

İslahiye yakınındaki Yesemek (yol uzaklığı 22 km., ilçenin güneydoğusunda) taşocağı ve yontu atölyesinde, volkanik kökenli, iyi kalitede gözenekli bazalttan (petrografi'de "dolerit" deyimi kullanılır), yontu işlemlerinin çeşitli aşamasını gösteren, taslak durumunda birçok yapıt, müteveffa ilim adamı, değerli arkeolog, hoca **B. Alkım** tarafından (yakın çalışma arkadaşları arkeolog H. Alkım ve bugünlerin ünlü hafiri Prof. Dr. R. Duru -Burdur ili Kuruçay ve Hoyücek Höyüğü hafiri-) bilim dünyasına kazandırılmıştır (bk. Alkım 1974). Yemek yontu yapıtlarını oluşturan 200'den fazla heykel taslağı arasında en çok kapı aslanları, sfenksler (res. 310) ve ortostatların üzerinde "dağ tanrılarının" kabartma taslakları (res. 309) dikkati çekmektedir. 32 kabartma taslağı arasında 29'u dağları, 3'ü değişik konuları, frontal gösterilmiş olası bir tanrılığı, karışık bir yaratığı/ayı adamı(?) ve savaş arabalı bir kompozisyonu betimlemektedir (Alkım 1974, s. 20 vd., 42-54, res. 3-47). Heykel ve kabartma taslaklarından biçemsel özellikleri görmek olası değildir, ancak proporsiyonlar gözlenmektedir. Aslan ve sfenks protomları plastik olarak tasarlanmıştır (ay. es., res. 3-19 aslanlar, res. 20-29 sfenksler). Alkım'ın doğru bir gözlemle saptadığı gibi Yesemek aslan başları proporsiyonları açısından, Zincirli-Sam'al'de ortaya çıkarılmış

309 Yesemek (İslahiye). Kabartmalı blok: Sfenks taslağı. Yesemek Açıkhava Müzesi.

310 Yesemek (İslahiye). Kabartmalı ortostat taslağı: İkili dağ tanrısı kompozisyonu. Yesemek Açıkhava Müzesi.

309

310

olan arkaik aslan yontularıyla bir yakınlık göstermektedir (krş. res. Orthmann 1971, Zincirli C/1-3, K/6; bunlardan ikisi İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde, birisi Berlin'de, birisi de Adana Arkeoloji Müzesi'ndedir).

Bugün Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen ve Sam'al sitadelinin içindeki **'Arzani Ara Sur'** kapısı dolaylarında gün ışığına çıkarılmış olduğu sanılan, iki sfenks protomu da Yesemek atölyelerinde bulunanlara koşuttur. Yine Zincirli dolaylarında bulunmuş olan taslak halinde, ince işçiliği bitirilmemiş aslan figürü de, Yesemek taşocağı ve yontu atölyesinin, Zincirli-Sam'al krallığının resmî yapılarında kullanılmış yontu (ve kabartma ?) yapıtlarının işlenmiş olduğuna tanık olmaktadır. Yesemek'te bulunmuş olan yukarda değindiğimiz ortostat

kabartmalarında figürler frontal işlenmiştir. Zincirli yöresinde Gerçin'de bulunmuş yontu parçalarıyla yakınlık gösterirlerse de, bu kabartmaların bitirilmemiş olması, Zincirli biçemleri arasındaki yerlerini saptamamıza olanak vermiyor (Orthmann, ay. es., s. 79).

Yesemek heykel atölyesinde yuvarlak yontu taslağı olarak bir monolit, kabaca, silindir formunda biçimlendirilmiştir. Alkım, bu silindirik taslakta, Zincirli, Gerçin ve Karatepe'de bulunmuş olan yuvarlak tanrı ve insan yontularının ilk işçiliğini görmekte ve Zincirli heykelinin de Yesemek atölyesinde hazırlanmış olduğunu sanmaktadır (Alkım, ay. es., s. 42). B. Alkım, Gerçin ve Zincirli kökenli aynı tür heykellerin bazalt malzemesinin Yesemek taşocağından sağlanıp, taslakların Yesemek'te hazırlandığı kanısına varmıştı. Aynı zamanda, Zincirli-Sam'al'ın Sitadel/İçkalesi'nde, Alman hafirler tarafından ortaya çıkarılmış olan üç sfenks taslağında da, ilk işçiliklerinin Yesemek heykel atölyesinde yapıldığını ve sonra da Zincirli'ye nakledilmiş olduklarını kuvvetle tahmin etmekteydi. Alkım, Yesemek'in yalnız Zincirli'ye değil, başka merkezlere de yontu taslağı ihraç ettiğine değinmektedir (ay. es., s. 36). Biçemsel özellikleri saptanamayan bir aşamadaki bu taslakların, gerçek kökenini, ancak ayrıntılı petrografik incelemenin sonucu öğrenebileceğimizi sanıyoruz. Esas itibariyle, Yesemek taş atölyesinin Sam'al Krallığı'nın sınırları içinde yer almış olduğu da gözönüne alınarak, bölgenin diğer yerleşmelerine de, çeşitli yontu taslakları sağlamış olduğu düşününün yanıltıcı olmadığı kanısındayız.

Malatya kökenli olup, 1920'li yılların sonlarında Ankara Müzesi'ne taşınmış olan kabartmalı üç taş blok, daha o yıllarda bilim adamlarının dikkatlerini çekmiş, von der Osten ve Christian gibi ünlü arkeologlar tarafından stil kritiği süzgecinden geçirilerek, Malatya-Aslantepe "libasyon" konulu kabartmalardan ayrı bir grup oluşturdukları düşünü ortaya atılmıştı (bk. Alt., res. 773, 774, 776; Orthmann 1971, Malatya C/1a-c, C/2, C/3). Bugün Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen bu bloklar, ortostat olarak nitelendirdiğimiz işlenmiş taşlardır. Bunlardan birinin üç yüzünde de ayrı konulu birer rölyef yer almaktadır: 1) Dağlar üzerinde bir boğa (Fırtına Tanrısı'nın kutsal hayvanı, zoomorf betimi, 2) İnsan başlı ve vücutlu, kanatlı bir demon, 3) Elinde yıldırım demeti ve balta tutan Fırtına Tanrısı. İkinci blok üzerinde de insan başlı ve vücutlu, kanatlı bir demon; üçüncüde ise karşılıklı duran, aslan başlı, insan vücutlu iki demon betimi arasında palmet biçiminde stilize edilmiş "hayat ağacı" betimlenmiştir. Bu rölyeflerin arasında bazı biçem farklılıkları dikkati çekmektedir. Her üç ortostat rölyefinde, geleneksel Hitit ögelerinin yanında, Asur ve Babil motiflerinin etkileri açıkça görülmektedir. Ayrıca kabartmaların yontulmasındaki teknik farklılıklar da gözlenmektedir. Orthmann tarafından Malatya III biçem grubuna katılan bu blokları inceleyen Akurgal da yıllarca önce (1946), Malatya-Aslanlı Kapı ortostatlarının biçem açısından farklılıklarını ifade etmişti (Akurgal 1946, s. 95-97). Burada ayrıca dikkati çeken, adı geçen yapıtların hiçbirinde de HH yazı işaretlerinin bulunmamasıdır. Aslan başlı demonların kısa etekli giysileri, ayakkabıları ve ucu kıvrık kılıçları, "Aslanlı Kapı" ortostatlarıyla ikonografik açıdan benzerlik göstermesine karşın, demonların aslan başları Hitit aslanlarının biçeminden tümden ayrılmaktadır. Ayrıca *"aslan başlı" demon* motifinin aslı da Mitanni kültür çevresinde, özellikle mühür betimlerinde işlenmiş olan "elinde kıvrık sopa taşıyan aslan başlı, insan vücutlu av demonu" ile bağlantılıdır. Antitetik kompozisyonun ortasında yer alan "hayat ağacı" motifi de, yine Mitanni yapıtlarından tanıdığımız, 1. binyılında Asur ortostatlarında, bereket, bolluk simgesi olarak, çok daha gelişmiş ikonografileriyle kanatlı demonların arasında yer almaktadır (bk. Moorgat 1967, res. 257, 258). Bu ortostatların Malatya (Meliddum)'da Asur sanat etkin-

311

311 *Malatya. Aslantepe. Kral heykeli. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.*

liklerinin izlendiği bir dönemde, olası Aslanlı Kapı'nın onarımında kullanılmak için yapılmış olduğu akla gelmektedir. Adı geçen ortostatın yanındaki küçük ortostatın ön cephesindeki, başında görkemli tüylü başlığı, bir elinde kozalak, öteki elinde palmet dalı tutan, kanatlı insan tipindeki karışık yaratık da, GHS'da Asur etkileriyle gelişen motiflerdendir. Bir paralelini de üç yüzlü ortostat blokunda gördüğümüz, kanatlı demonların kısa giysileri ve ayakkabıları, ense üzerindeki tek saç rulosu, baldırların dolgun işlenişi geleneksel **Hitit biçemini** ortaya koymaktadır. Buna karşın, tamamen Babil tipindeki "tüylü taç başlığı", Anadolu Geç Hitit sanatında az rastlanan bir örneği temsil etmektedir. Çok yakın zamanlarda Malatya'da vilâyet binasının karşısında, eski bir evin duvarında bu seriye ait, adı geçen kanatlı insan tipindeki demonu betimleyen bir ortostat bulunmuştur. (Bana bu bilgiyi veren Malatya Müzesi araştırma görevlisi Adil Özme'ye teşekkür ederim.)

Üç yüzlü blokta yer alan dağlar üzerinde ilerleyen boğa ile elinde **şimşek demeti** ve balta tutan **Fırtına Tanrısı**'nın, **Aslanlı Kapı** libasyon rölyeflerinden biçemsel farklılığı belirgindir. **Fırtına Tanrısı**'nın başlığı üzerindeki üç çift boynuz ve sakalının bukle dizileriyle biçimlendirilmesi, ancak Kargamiš'ta bir rölyefteki **Fırtına Tanrısı**'nın başıyla paralellik göstermektedir (Carchemish II, B. 30, GHS II biçem grubu, yerel Kargamiš III biçemi). Bu paralellikleri dikkate alarak **Malatya III** yerel biçemini, başka deyimle **Asur etkisi** gösteren bu rölyefleri M.Ö. 800-750 tarihlerine koymak istiyoruz. Başka deyimle **Malatya-Meliddum** krallığının **Asur Büyük Krallığı** egemenliğine girmeden önce, Asur'a vergi ödemekle bağımlı olduğu dönemde yapılmış olmalıdırlar. Bu dönemde olası Hitit ögeleri de azalmakta ve anıtsal yapılar üzerinde de otoktan yazı HH'lerinin de yazıt olarak kullanılması da terkedilmiş oluyordu. Asur yazılı kaynaklarına göre M.Ö. 8. yy.'ın ortasından itibaren en önemli kültür ve sanat merkezlerini oluşturan **Kargamiš, Sam'al, Gurgum, Meliddum, Tuhana** gibi **Geç Hitit küçük krallıkları Büyük Asur Krallığı**'na **vergi veren**, hemen hemen bağımsızlıklarını kaybetmiş Asur'a güdümlü birer

şehir devleti niteliğini sergiliyorlardı. Adı geçen şehirler Sargon II döneminde de birer Asur eyaletine dönüşmüş, bu bölgelerde Asur valilerinin idaresi ve egemenliği geçerli olmaktaydı.

Malatya Aslanlı Kapı'nın avlusunda yere gömülü durumda Delaporte kazılarında tüm olarak (yalnız burun nahiyesi ve sağ kol zedelenmiştir) gün ışığına çıkarılan kolosal heykel, Asur egemenliği döneminin yerel bir yöneticisini (olası hükümdarını) betimlemektedir. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen 3.20 m. boyutundaki heykel, yatay kesiti dikdörtgene yakın, âdeta bir sütun gibi yontulmuştur (res. 311). Ayaklarının altında yastık gibi bir taban vardır. Heykelin vücudunda köşeler hafif yuvarlatılmış, buna karşın kollar ve baş çok iyi biçimlendirilmiş, yüzde yuvarlak hatlar egemen olup, ayrıntılar da ince ince işlenmiştir. Aynı özenli, ayrıntıların belirtildiği yontuculuk, ayaklarda (ince şeritli ayakkabılar Aramî modasını yansıtır) ve giysilerde de gözlenmektedir. Heykelin genel görünümü ağır, statik ve masiftir. Uzun, etekleri püsküllü görkemli giysinin oblik kıvrımları ve kolların adaleleri, gövdeyi kesen ellerin pozisyonu da heykele bir devinim kazandırmamıştır. Dalgalı saçların, ense üzerinde buklelerle bitirilmesi, bu saçları tutan rosaslı diademin ayrıntılı işlenişi, sakalın spiral buklelerden meydana gelmesi ve diyagonal plililerle, özellikle sağ omuz üzerinden gelen şal biçimi mantonun ucunun sol elle tutulması, Sakçagözü yüksek kabartma işlenmiş kral yontusuyla koşuttur. Ayrıca, Zincirli IV biçemini vurgulayan, Zincirli Hilani III'de betimlenmiş, olası yüksek bir saray mensubu rölyefindeki giysinin tam bir koşutu Malatya hükümdar yontusunda gözlenmektedir (res. için bk. Orthmann 1971, lev. 65a). Burada söz konusu giysi Aramî modelini sergilemekte ve heykel genel görünümüyle Asur biçeminde yapılmış izlenimini vermesine karşın, yukarda vurguladığımız Aramî sanat merkezlerinde yaratılan biçemde yontulmuştur.

Malatya-Meliddum'da, yazılı belgeler Aramî egemenliğinden bilgi vermiyor. Bu dönemde çevre bölgelerde yaygın olan Arami sanat geleneğinin de, Malatya şehrinin Asur eyaleti olduğu tarihlerde, Zincirli, Sakçagözü gibi GHÇ merkezlerinde çalışan yontu ekollerinin ustaları tarafından, şehrin yönetiminde yer alan Asur kökenli kişinin heykelinde, çağının modasının uygulanmış olduğu olasıdır. Bu heykelin, yukarda saydığımız biçemsel özelliklerini dikkate alarak M.Ö. 8. yy.'ın sonunda yapılmış olduğu anlaşılmaktadır (bk. Akurgal 1966/1969, s. 51-52; Akurgal 1988, s. 144).

Malatya Aslantepe Höyüğü çevresindeki tarlalarda bulunmuş olan kalkerden yapılmış iki erkek başı ilgi çekici örnekleri oluşturmaktadır (res. için krş. Alt., res. 790; Orthmann 1971, Malatya C/4-5). Bunlardan biri Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde, diğeri Malatya'da (kazı evi deposundan müzeye taşınmıştır) bulunmaktadır. Bu başlara ait beden parçaları ise bulunmamıştır. Çok zedelenmiş bu başlarda, kesin bir biçemsel analiz yapmak çok güçtür. Yüze egemen olan, kenarları bir kordonla sınırlanmış iri gözler ve saç tutamlarının tek merkezli daire stilizasyonu dikkati çekmektedir. Bu başlar, Aslantepe libasyon ve av konulu rölyeflerle olduğu gibi, yukarda anımsadığımız Aslanlı Kapı "hükümdar" heykeliyle de bir yakınlık göstermezler; saçların stilizasyonunu, Kargamiš "kral başı" (Louvre Müzesi) ve Zincirli-Sam'al, J yapısı yakınında bulunmuş olan "tanrılaşmış kral" heykeline yakın görüyoruz. Bunların saç işlenişi, Asur Aramî biçeminin ilk evresindeki öncü yapıtları anımsatmaktadır. Kanımızca Malatya başları, GHS II döneminin yapıtları grubuna tasnif edilmelidir (krş. res. için Kargamiš, Alt., res. 828; Orthmann 1971, Kargamiš F/17; res. için Zincirli, Alt., res. 902-904, Orthmann ay. es., Zincirli E/1). Böylece Malatya heykel başlarını en geç M.Ö. 800 yıllarına tarihlemek eğilimindeyiz.

Kült stelleri

Maraş mezar stellerinden farklı, kültle ilintili Fırtına Tanrısı stelleri de bilinmektedir. Maraş'ın şehir merkezindeki inşaatlarda ve eski konakların girişlerinde bulunmuş olan ve çok hasarlı iki stelden biri İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'ndedir. Kalaç'ın tanıttığı Kürtül (Maraş'ın 27 km. kuzeybatısında) steli de Maraş Müzesi'nde sergilenmektedir. (biz, burada yayına girmiş Maraş kült stellerine değineceğiz). Adı geçen her üç stel, "düz yüzeye basan Fırtına Tanrısı" tipinde, oldukça yüksek rölyef olarak betimlenmişlerdir (res. için bk. Orthmann, ay. es., lev. 44d-e). İstanbul'daki stelin üst kısmı kırılmış, eksiktir; Adana Müzesi'ndeki stelin ise, rölyef yüzeyi aşınmış olduğundan biçemsel ayrıntılar seçilemiyor. Kürtül stelinin ise alt kısmı kırılmıştır. Adı geçen stellerde Fırtına Tanrısı rölyefinin bedenlerinin istisnasız frontal işlendiği gözlenmektedir. Kendini, içerdiği kabartma açısından en iyi koruyan Kürtül (res. Orthmann ay. es., lev. 38e) steli olduğu için, biçemi hakkında da gözlemlerimizi dile getirelim. Tanrının pomponlu başlığının üzerinde kanatlı güneş kursu yer almaktadır; ellerinde tanrısal simgeleri yıldırım demeti ve balta tutmaktadır. Dolgun ve yuvarlak konturların egemen olduğu yüz nahiyesinde, spiral buklelerden oluşan sakal ve bıyıksız bir üst dudak dikkati çekmektedir. Tanrı rölyefinin saçı da, arkaik bir biçemde enseden bele uzanan bir saç demeti olarak rulo biçiminde bitmekte ve geleneksel Hitit biçemini ortaya koymaktadır. Kısa kollu, basit bir tünika olan giysisi; beldeki geniş kemere asılı, başı topuz gibi yuvarlak kılıcı ve takı olarak kollarındaki halka bilezikleriyle, Babil steli (res. 312) ve Tel-Ahmar (Til-Barsip) stelindeki Fırtına Tanrısı ikonografisini yansıtmaktadır. Bacaklarının olmamasına rağmen genel görünümü kısa ve tıknaz olan bu kabartmanın yerel taşra işçiliğinde yontulduğu anlaşılıyor. Aramî biçemi sadece sakalda gözleniyor. Geleneksel Hitit biçeminin ögeleri olan kanatlı güneş kursu motifi ile, bıyıksız yüz, uzun ve rulo tarzında topuzla sona eren saç biçimiyle Hitit ikonografisi rölyefte egemendir. Yukarda değindiğimiz Maraş mezar stellerindeki bu olgu lokal Maraş biçeminin özgünlüğünü oluşturmaktadır. Fırtına Tanrısı'nın başının üzerindeki kanatlı güneş kursu, Til-Barsib (Paris Louvre Müzesi) ve Körkün Fırtına Tanrısı stellerindekine koşuttur (res. için bk. Bossert 1951, res. 442-443: Til-Barsip; Orthmann ay. es., lev. 53c, e ve lev. 38f: Körkün). Burada karşılaştırdığımız bu sonuncu steller, GHS II evresine tarihlenmektedir. Kürtül steli için önerdiğimiz tarihleme M.Ö. 800-750 yıllarıdır (krş. Orthmann ay. es., s. 519: GHS III).

Kült stelleri grubuna giren, yüzyılımızın başlarından beri arkeoloji literatüründe yer alan, Maraş ilinin Hacı Bebekli mevkiinde ortaya çıkarılmış bazalt stel üzerinde hayvan üzerinde bir tanrı rölyefi betimlenmiştir (res. için bk. Alt. 817). Başında konik biçimli, boynuzlu başlığı, kısa kollu, eteği saçaklı uzun entarisi, ucu kalkık sandalları, belindeki enli kemere asılı büyük kılıcı ve tanrısal başlığına oturtulmuş kanatlı güneş kursuyla dikkati çekmektedir. Tanrının sol elinde bir hayvan, olası tavşan, sağ elinde yay bulunmaktadır. Sırtına bastığı baş ve gövdesi harap olmasına karşın, kuyruk ve sağrısıyla geyiğin rölyefi farkedilmektedir. Hitit Büyük Krallık Çağı'ndan tanıdığımız "Kırların Koruyucu Tanrısı" ikonografisi bu kabartmada gözlenmektedir. Kanatlı güneş kursu, Geç Hitit sanatı kült yapıtlarında, bütün tanrılarla ve tanrılaşmış (ölmüş) kralların betimlerinde gözlenen hükümdarlığın egemenliğini simgeleştiren bir öge, bir motif oluşturmuştur. Yukarda gördüğümüz Fırtına Tanrısı stellerinde ve Kırların Koruyucu Tanrısı ste-

linde "Güneş Kursu" tanrılığın bir simgesidir. Ellerindeki farklı atribüler, tanrıların kimliğini belirtmektedir (res. 314). Hacı Bebekli stelindeki rölyef zemini çok iyi düzeltilmemiştir. Kabartma da hafif bir yükseklik göstermekte, bedenin konturlarda ve yüzde keskin çizgileri kabartmayı şekillendirmektedir. Sadece kolların yuvarlaklığı belirtilmiştir. Yüz kısmı aşındığı için detaylar ve özellikle göz nahiyesi belli olmuyor. İri bir kulak ve ensede rulo şeklinde topuz gözlenmektedir. Maraş'ın eski, arkaik mezar stelleri üzerindeki erkek figürlerini

312

312 *Babil. Kabartmalı kült steli: Fırtına Tanrısı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

anımsatmaktadır (res. için bk. Orthmann ay. es., lev. 43i). Orthmann, Hacı Bebekli stelini, GHS II (Maraş I) biçem grubuna dahil etmektedir. Stelin üzerindeki HH, çok aşınmış yazıt, bildiğimize göre yayınlanmamıştır.

Geç Hitit Çağı sanatında da "Koruyucu Tanrıyı" gösteren kabartma yapıtların çok zengin olduğu söylenemez. Bunları Hacı Bebekli stelini izleyerek şöyle sıralayabiliriz: Pancarlı Höyük (Zincirli yakını) rölyefi (özenle işlenmiş, Koru-

yucu Tanrı betiminin daha çok bir ortostat üzerinde olduğu kanısındayız; Zincirli II biçem grubuna dahil ediyoruz); **Malatya 'Aslanlı Kapı'** ortostatı üzerindeki, geyik sırtındaki kabartma; **Kültepe**'de bulunmuş olan ortostat üzerindeki sol elinde kuş ve tavşan tutan rölyef (res. 313; GHS II biçem grubu). Son yıllarda **Birecik** dolaylarında Karasu mevkiinde bulunmuş olan kaya kabartması da **"Koruyucu Tanrıyı"**, kutsal hayvanı geyiğin sırtında göstermektedir. Burada da tanrının sivri başlığı üzerinde **'Kanatlı güneş kursu'** ve elindeki **yay** çok iyi izlenmektedir (res. 314; biçemin saptanmasını verecek ayrıntılar belli olmamasına karşın, rölyefin genel çizgileri GHS III biçem grubunu anımsatmaktadır. Adı geçen anıtların resimleri için krş. Orthmann 1971).

Fırtına Tanrısı stellerinin en görkemlisi **Babil** kazılarında gün ışığına çıkarılmış ve bugün İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir (res. 312; Akurgal 1961, lev. 128; Orthmann 1971, lev. 5b). **Babil'de, Kral Kalesi** kazılarında ortaya çıkarılmış olmasına karşın, çağında **Halpa (Halep)** şehrinde dikili olduğu kanısı bilim adamlarınca kabul edilmektedir. Yaklaşık 1.30 m. boyundaki stelin ön yüzünde, özenle düzgünleştirilmiş kabartma zemini üzerinde, yuvarlak konturların egemen olduğu, usta bir elden yontulmuş **ayaklarının altında** tanrı figürünün ayaklarının bastığı bir kenar bırakılmıştır. Fırtına Tanrısı'nın sol elinde şimşek demeti, yukarı kaldırdığı sağ elinde de balta bulunmaktadır. Oylumlu izlenim veren kabartma, GHS II biçem grubu (M.Ö. 850-800) yapıtlarının özgünlüğünü, saç, sakal ve giysilerinde, ucu sivri biten ayakların betimlerinde ortaya koymaktadır. Geç Hitit Krallık merkezlerinden hangisinde işlenmiş olduğu saptanamıyor. Tanrı betiminin, özellikle yüz çizgileri, derin oval alana işlenmiş göz ve burun şekillendirilmesi, **Zincirli II** biçem grubundan çok farklıdır. **Babil steli** daha çok, **Kargamiš "Long wall of Sculpture-Kabartmalı Uzun Duvar"daki tanrı rölyeflerine koşuttur** (krş. Orthmann ay. es., Kargamiš C/1, lev. 23e; Alt. res. 865: tanrı rölyefinin bacak ve ayaklarıyla krş. Kargamiš Armalı Duvar, Kargamiš E/3'deki aslanı tutan tanrının bir paralelidir, M.Ö. 9. yy.).

313

314

Babil steli kabartması, biçemsel özellikleriyle Geç Hitit Çağı sanatının **Asurlaşmış geleneksel Hitit biçemi** grubuna, başka deyimle **GHS II** kabartmalarıyla bir arada M.Ö. 8. yy.'ın ikinci yarısına tarihlenmelidir. Kült stelinin bombe arka yüzünde uzun bir HH yazıt bulunmaktadır. Yazıtı inceleyen Kalaç (yayınlanmamış doktora tezi), kabartma betimi olan tanrının **Halpa şehri Fırtına Tanrısı** olduğunu saptamıştır. Böylece, stelimizin **Halep**

kökenli olup, savaş ganimeti olarak Babil'e götürülmüş olduğu kanısı destek kazanmaktadır.

Bir tanrıça kabartmasını betimleyen Birecik steli, geçen yüzyılın sonlarında Birecik Kalesi'nde bulunmuştur. Esas yerinin burası olmadığı kanısı yaygındır. Bu stelin, Kargamiš yakınında Menbidi asıl yeri olmalıdır. Geçen yüzyılın sonlarında ingiliz misyoner Badger tarafından, Birecik Kalesi'nde görülmüş ve British Museum'a götürülmüştür (bk. Alt. res. 866; Orthmann 1971, lev. 5 c). Bazalttan olan stelin kabartma zemini çok derin olmayıp konturları çok iyi çizilmiş, yumuşak hatların egemen olduğu bir tanrıça rölyefi sol yöne yürür pozisyonda betimlenmiştir. Dikkati çeken, başının üstüne oturtulmuş krallığın simgesi kanatlı güneş kursudur. Silindirik poloslu, kısa kollu, kemerli giysisi ve ellerindeki ayna, iğ (stilizasyon nar şeklini vermektedir) ile Kargamiš GHS III biçem grubunun kadın betimlerini anımsatmaktadır. Yüz nahiyelerinin hatlarla birbirinden ayrılması, göz ve kaşın, kulağın işlenişi ise Kargamiš II biçem grubunu sergileyen örneklere koşuttur. Geç Hitit sanatının M.Ö. 8. yy.'ın ikinci yarısına tarihlenen yapıtlar arasında tanrıça Kupapa'nın 'güneş kursuyla' betimlenmiş bu örneğine en yakın paralelini, Malatya/Kupapa stelinde bulmaktayız

315

313 *Kültepe. Kabartmalı ortostat: Kırların Koruyucu Tanrısı, elinde yırtıcı kuş ve havşın. Kayseri, Arkeoloji Müzesi.*
314 *Karasu (Birecik). Kaya kabartması: Geyik üstünde Koruyucu Tanrı, başı üzerinde kanatlı güneş kursu.*
315 *Maraş. Kral heykeline ait baş. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

(res. için bk. Vieyra 1955, lev. 65). Adı geçen steller GHS III biçem grubunun özellikleriyle biçimlendirilmişlerdir.

Maraş kökenli yuvarlak plastik yapıtlar üzerinde de kısaca durmak istiyoruz. Burada ele alacaklarımız, arkeoloji yayınlarına girmiş olanlardır. Kuşkusuz, Maraş Müzesi'nde bilinenlerden çok daha fazla yontuculuk yapıtları korunmaktadır. Maraş'dan geldiği sanılan İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'ndeki erkek başı, olası bir hükümdar başıydı (env. no. 9701; res. 315; Alt. res. 804; Orthmann ay. es., lev. 48b, c). Özenle işlenmiş olan bu başta, Maraş kabartma-

316 *Maraş. Kral heykeline ait alt parça. önden görünüm: Sol tarafta HH yazıt. İstanbul. Eski Şark Eserleri Müzesi.*

317 *Maraş. Kral heykeline ait alt parça. Yandan görünüm: Kılıç ve HH yazıt. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

318 *Maraş. Kapı aslanı. İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi.*

larında gözlenen Aramî biçeminin çizgileri egemendir. Başta, hafif sivri başlık ve alın üzerinde bir bant görülmektedir. Yüzün bütün organları ve ayrıntıları rölyef olarak verilmiştir. Beden biçimi, konturları ince bir silmeyle sınırlandırılmış gözler, kavisli kaşlar, ince kapalı dudaklar, iri stilize kulaklar çarpıcıdır. Başın arka nahiyesi kırık olmasına karşın, ense üzerinde yuvarlak topuzun izleri bulunmaktadır. Kulak önündeki yuvarlak biten sakal tutamları ve çenede spiral bukleler, bıyıksız üst dudak, Maraş Aramî biçeminin özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Yukarda ele aldığımız Maraş mezar stellerinin günlük hayattan alınmış, genre sahnelerini konu alan örneklerde gözlediğimiz başların yumuşak konturları ve çizgileri adı geçen hükümdar başında yoktur (M.Ö. 8. yy.'ın sonuna tarihlediğimiz steller). Kanımızca, İstanbul Maraş başını, Aramî

316

317

biçeminin uygulanmış olduğu ilk yapıtlarla (Kilamuva'dan sonra) karşılaştırarak 8. yy.'ın başlarına tarihlemek eğilimindeyiz (krş. Orthmann ay. es., s. 88-89: Maraş II, s. 528: GHS II/IIIa periodu). Malatya hükümdar başlarını ve Louvre Müzesi'ndeki Kargamiš kral heykeli başını bir arada irdelemek kanısındayız. GHS II evresine tarihlenen adı geçen heykel başlarından daha geç bir dönemde, İstanbul Maraş başının işlenmiş olduğu sonucuna varıyoruz.

Yüzyılımızın başlarında **Maraş** kalesinde bulunmuş olan, insan boyuna yakın bir **kral** heykeline ait, belden aşağısı kalan monolit yontu İstanbul'da sergilenmektedir (res. 316, 317; Env. no. 7772). Dört yönden görülmek için tek bir bazalt bloka işlenmiş heykelin üzerinde **HH** yazısıyla yontulmuş uzun bir **yazıt** vardır (arkeoloji literatüründe MARAŞ olarak anımsanmaktadır). Dikdörtgen bir bloka, köşeler yuvarlatılarak yontulmuş olması, beldeki enli kemerden sarkan püskül ve sol yana asılı kılıcı, **Zincirli-Sam'al**, aslanlı kaide üzerindeki **kral** heykeline yakındır. **Maraş** örneğinde de, sağ elle tutulan sopa şeklindeki âsânın izleri görülmektedir. Kral heykelinin sağ yanından başlayan yazıtın ilk şekli "ben" anlamına gelen erkek figürünün rölyefi, heykelin biçemsel yapısına kanıt oluşturmaktadır. Uzun giysili, eteği saçaklı rölyefin başı bedene oranla bir hayli büyüktür. Saçlar başın üstünde düz izlenimini vermekte, ensede rulo topuz biçimindedir. Sakal, spiral buklelerden oluşmuştur. Ayaklarda hafif sandallar görülüyor. HH yazıtlı, 4 satır boyundaki rölyef bizzat kralın kendini betimlemekte ve göstermektedir. Yazıt çok önemli olup, kralın babasının adı ve kendisinin teofor bir ad taşıdığı okunmaktadır: *"Ben Halparuntias"*. Aşağıda ele alacağımız HH yazıtlı **Maraş portal kapı aslanı** üzerinde de aynı adı buluyoruz. Asur kralı Salmanasar III yazıtlarında babasının da adı geçen **Qalparunda (Gurgum kralı)** ile aynı kral olduğunu filolojik incelemeler ortaya çıkarmıştır. Böylece HH yazıt, kral heykelinin tarihini vermektedir: **M.Ö. 850 yılları** (bk. Hawkins 1974, s. 309). Böylece **Maraş kral heykelinin** en yakın benzeri **Zincirli kral heykeli** (res. 268) ve **Kargamiš kral heykeline** ait Louvre Müzesi'ndeki **baş** da (res. Alt. 828) tarihlenmiş olmaktadır. Adı geçen bu heykeller için yukarda verdiğimiz tarih ve biçemsel açıdan yapılan incelemeler sonucu saptanmış olan, GHS II dönemi doğrulanmış olmaktadır.

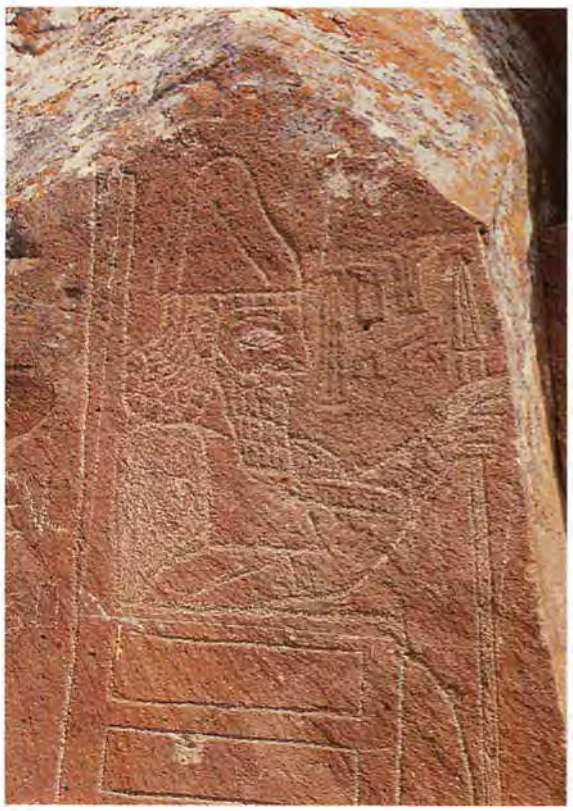
318

Geç Hitit sanatı yontu yapıtları çerçevesi içinde **"Maraş Kapı Aslanları'nın"** özgün bir yeri vardır. Daha ilk bakışta Geç Hitit Çağı'nın geleneksel Hitit biçeminde yontulmuş kunt, kübik aslanlarından ince, uzun bedenleri ve küçük başlarıyla ayrılmaktadır. Maraş aslanlarının protomları ve oylumlu yüksek kabartma (âdeta heykel) bedenlerinde **Asur** biçeminin egemen olduğu gözlenmektedir (res. 298, 318). Ayrıca **Maraş'ta** bulunmuş olan **iki aslan yontusundan** birinin bütün bedeni **HH bir yazıtla** kaplıdır. Bu nedenle, beden üzerindeki biçemsel çizgiler tabiatıyla görülmüyor. Her iki aslan yontusu da İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir. **Maraş aslanları sanatsal açıdan ortaya koydukları yeni ögelerden çok, HH yazıtlarıyla, 1. binyılı Maraş-Gurgum kralla-**

rının adları ve soyağacı hakkında son derece önemli bilgi vermektedir. (Hawkins 1974, s. 73-75; - ZA 63 [1974], Rewiev s. 309-310; krş. Orthmann 1971, s. 203-204).

Her iki aslan protomu heykel gibi yontulmuşsa da, yandan görünüşlerinde, bedenlerin yuvarlatılmış bombe ve yüksek rölyef olarak işlendiği ortaya çıkmaktadır. Beden organları birbirlerinden şematik olarak ayrılmamıştır. Proporsiyonları ve duruşları da aynıdır. Uzun, zarif işlenmiş ön bacaklar ayrık ve aynı hizadadır. Arka bacağın biri ileri, öne çıkmıştır. Arka pençelerde tırnaklar tek tek plastik işlenmiştir. Arka bacaklar arasında ucu püskül biçimi kuyruk yer alır. Öne yönelik baş büyük değildir. Her iki aslanın da başları aynı oranları göstermektedir. Ayrıntılarda da hemen hiçbir fark yoktur. Ağızları açık, dilleri içerdedir. Yazısız aslanda (res. 318; Orthmann 1971, Maraş B/1, lev. 44a) gözün altında, Asur aslanlarına özgü kordon gibi ikili palmet stilizasyonu gözlenmektedir (res. 318; Akurgal 1949, lev. 32a). Yele ve karın üzerindeki tüyler losanj veya baklava biçimi bir stilizasyonla gösterilmiştir. Geç Hitit sanatının son evresinde, yalnız Maraş aslanlarında gözlenen bu yele stilizasyonu sonraki çağlarda Urartu fildişi aslan figürlerinde (bk. Özgüç 1969, s. 43-44, lev. XXXVII-XXIX) gözlenmektedir.

319 *Kızıldağ (Karaman). Kaya kabartması: Tahtta oturan Hitit Kralı. HH yazıtta adı ve unvanı: Büyük Kral* **Hartapus**.



319

Adı geçen **Maraş Kapı Aslanları**, ayrıntılarıyla birbirlerinden pek az farklı olmalarına karşın biçemsel olarak ayrılmazlar. Daha ilk bakışta bu kapı aslanlarının bir çifti oluşturmadığı anlaşılmaktadır, fakat aynı zamanda yapılmış oldukları kanısındayız. Ne yazık ki HH yazıtlı aslan (arkeoloji literatüründe Maraş I olarak adlandırılır; bk. Laroche 1969, s. 120) üzerindeki başlangıç işareti "**ben-amuva**" anlamına gelen erkek figürü tamamen harap olmuştur. Böylece heykel üzerindeki figürle (res. 298) ve mezar stellerindeki kabartmalarla karşılaştırmaktan yoksun kalmış oluyoruz. Maraş aslanlarının biçemsel özellikleri yanında, HH yazıt, tarihlemede başlıca kriterdir. Maraş HH yazıtlarını inceleyen **Hawkins, aslan (Maraş I) yazıtındaki** kralın adını ve şeceresini ortaya koymuştur (krş. Hawkins 1974, s. 74). Burada **adı geçen kral Halparuntias (III)** olup **Asur** kralı **Adadniari III** (M.Ö. 782) **ile** çağdaştır (bu bulgu Maraş Müzesi'nde bulunan yayınlanmamış **Pazarcık** kökenli bir stel yazıtından Hawkins tarafından saptanmıştır, krş. ay. es., s. 75). Böylece **Maraş** aslanlarının da tarihi, M.Ö. 8. yy.'ın başları olarak kesin saptanmış oluyor. Aslanları **GHS III** dönemine değil, **GHS II**'nin sonuna tarihlemek yerinde olacaktır. **Maraş** aslanları, biçemsel açıdan da **Sakçagözü, Asur** ve **Aramî** biçeminin sentezini sergileyen portal aslanlardan, proporsiyon ve biçem açısından ayrılmakta olup, kanımızca Maraş'da kendine özgü bir aslan tipi yaratılmıştır. Maraş aslanlarının genel çizgilerinde **Asur** etkileri sezilmesine karşın, aslan başlarının daha az ayrıntıyla işlenmesi, yelenin losanj veya baklava biçimi stilizasyonu, ön ve arka bacakların gövdeye bitiştiği noktalardaki, içi pul veya noktalarla doldurulmuş yuvarlak biçimde stilizasyonu dikkati çekmektedir (krş. res. 318). **Sakçagözü, Zincirli** aslan ve sfenkslerinde, bacak mafsalları üzerinde gözlenen ve **Aramî** biçem özgünlüğünü kanıtlayan, üç boncuklu stilizasyonu Maraş aslanlarında görülmez. **Böylece Maraş aslanlarının biçemsel özgünlükleri de, Maraş-Gurgum'da Aramî sanat etkinliklerinin yoğun olmadığı bir çağda yontulmuş olduklarına tanık olmaktadır. Maraş I** yazıtına göre **en erken GHS II a** evresinde yapılmış olmalıdırlar.

Geç Hitit sanatının III. evresine tarihlenen en dikkat çekici buluntular, İkinci Cihan Savaşı'ndan hemen sonra H. Th. Bossert ve arkadaşlarının ortaya çıkardığı ve arkeoloji dünyasına tanıttıkları Karatepe yontu yapıtları ve Karatepe çiftdilli yazıtlarıdır. Burada özet olarak adı geçen buluntuların mevkii ve Karatepe sitadelinin mimarlığına değindikten sonra, yontu yapıtlarının tanıtılmasını ve gösterdikleri farklı biçem gruplarını ele alalım.

Karatepe, Adana ilinin yaklaşık 100 km. kuzeydoğusunda, Kadirli ilçesinin 25 km. güneydoğusunda, Ceyhan Nehri kıyısında, yüksekliği 22 m. olan doğal bir tepedir. Çukurova'yı sınırlayan Toros Dağları'nın eteklerinde Ceyhan Nehri'nin her iki kıyısında yükselen, stratejik bakımdan önemli iki müstahkem mevkiden biri olan Karatepe, bir taraftan nehire, kuzeyden Andırın Ovası'na, batıda ise Çukurova'dan gelip Toros Dağları'nı aşan, bugün de köylüler ve Yörükler tarafından kullanılan "Akyol" adındaki eski kervan yoluna egemendir.

Arkeoloji literatüründe Karatepe Kalesi olarak tanınan kale kalıntıları, kuzey-güney çapı 430 m., doğu-batı çapı ise 190 m.'yi geçmeyen Aykırca tepesinin üstünde bulunmaktadır. Söz konusu kale, düzenli ölçülerle birbirini izleyen, dikdörtgen biçimli kule veya burçlarla pekiştirilmiş, sağlam bir surla çevrilmiştir. Bu sur, ayrıca kalenin iki ana giriş kapısını koruyan, iki destek duvarıyla da pekiştirilmiştir (res. 320).

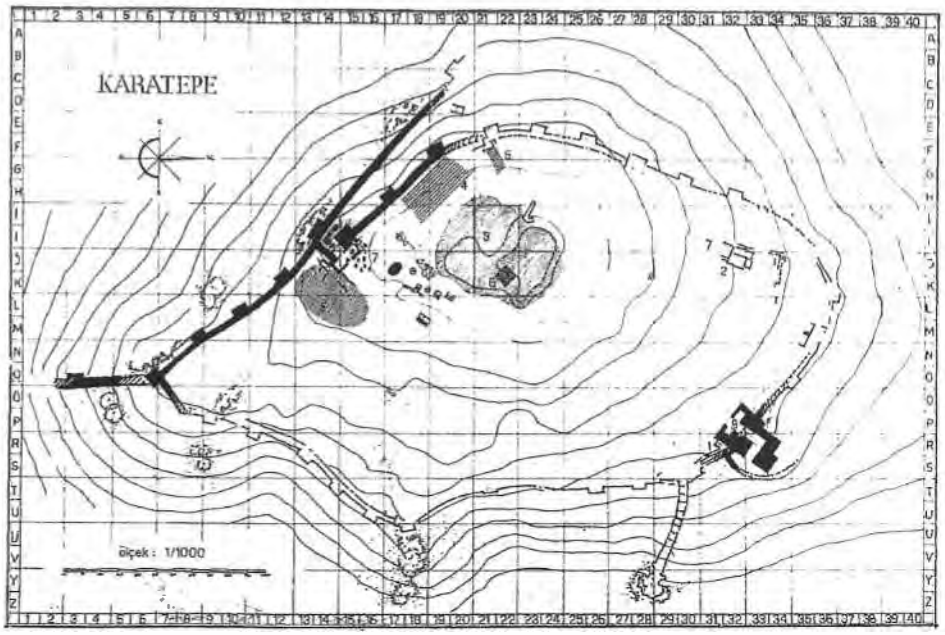
Karatepe'de gün ışığına çıkarılan yapıtların dikkat çekici olanlarını giriş kapıları, bunlarla ilintili yapılar ve adı geçen yapıları bezeyen kabartmalarla Fenike ve Hitit hiyeroglif yazıtları oluşturur. Burada Karatepe mimarlığını kısaca anımsatalım.

Karatepe kale kazılarında üç yapı katı saptanmıştır. Birinci kat, surlar, giriş kapıları, saray ve kutsal yapıları içermektedir. Kabartmalar ve yazıtlar bu kata aittir.

İkinci yapı katı mimarlık buluntuları sınırlıdır. Bunlar, kalenin ana mimarlığını oluşturan adı geçen yapıların taş temel duvarları altındaki taş örgülerdir.

Karatepe kale yerleşmesinde mimarlık buluntuları, kabartmalar ve yazıtlar genellikle en yeni, birinci kata tarihlenmekte, kale yazıtlarına göre, yerel yönetici Azativatta tarafından yapılmıştır. Yine yazıtların içeriğine göre, bu kale yerleşmesini kendi adıyla Azattivataya olarak adlandırmıştır. Dilbilim araştırmacılarına göre kral Azativatta, kalenin yazıtlarında da adı geçen Que hükümdarı Awariku(=Urikki) ile ve Asur kralı Tigletpilesar III (M.Ö. 8. yy.'ın ortaları)'ün çağdaşı olmaktadır. Şimdiye dek eski katlar, yani 2. ve 3. mimarlık katları için tam bir tarihleme yapılmamış ve Azativatta'nın egemenliğinden önceye konulmaktadır. Karatepe çanak-çömlek malzemesinin kalenin tarihlenmesinde de önemli bir öge olduğunu burada vurgulamak istiyoruz. Karatepe'nin 2. ve 3. mimarlık katları hakkında silolardan çıkarılmış parçaların gün ışığına çıkarılan Domuztepe buluntula-

320 *Karatepe-Azativattaya. Kalenin genel planı.*



320

rının tarihlenmesine de belirginlik getirecektir (bk. Darga 1986, s. 371-400, lev. I-X).

1947 yılında başlayan ve bu satırların yazarının da katıldığı, **H. Th. Bossert**'in başkanlığında ve sonraları **H. Çambel**'in yönetiminde gerçekleştirilen kazılarda gün ışığına çıkarılmış olan yontu yapıtları, koyu gri bir bazalt türünden yapılmış, kalenin kuzeydoğu ve güneybatı kapı yapılarına aittir. Bu taş türü, Karatepe' nin karşısında, Ceyhan Nehri'nin kıyısındaki Domuztepe'de vardır. O taraftaki bir ocaktan çıkarılıp Karatepe'ye getirilmiş olmalıdırlar. Bu tür bazalttan yapılmış olan kapı ve giriş yapılarına ait ortostatlar kabartmalarla bezenmiştir. Kabartmalı ortostatların bir kısmı *in situ* ortaya çıkarılmıştır. Bunların yanında portal, kapı geçidi heykelleri aslan ve sfenksler, heykel kaideleri ve kral/tanrı heykeli de meydana çıkarılmıştır. Kalenin eteklerinden ve çevreden toplanan heykel ve rölyef fragmanları tamamlanarak yeni yapıtlar orlaya çıkarılmıştır (bu konudaki nihai yayın **H. Çambel** tarafından hazırlanmakta olduğundan, burada, Karatepe yontu yapıtlarını ana çizgileriyle ele alacağız. krş. Çambel, 1948_1, s. 147-148; 1948_2, s. 35-36; Bossert-Alkım-Çambel ve başk., 1950, s. 15-18).

321

322

323
324

Karatepe, eski adıyla *Azatiwattaya* kalesinin *'kapı ortostatları'* için kullanılmış olan bazalt blokların hepsi aynı boyda değildir. Büyük heykeller için büyük, kabartmalı ortostatları için küçük bloklar kullanılmışır. Kapı aslanlarının ve sfenkslerin yükseklikleri 1.30 m., genişlikleri 1.70 m.'dir. Röl-

yefli ortostatların yüksekliği ortalama 1.30 m., genişliği 0.60 m.-1.00 m.'dir. Genişlikleri ortalama 0.25 m. olan dolgu ve bağlama taşlarının bir kısmının yüzleri *kursif* HH yazıtlarla kaplıdır. Aynı şekilde ortostatların oturduğu kaide taşları da yazıtlarla donatılmıştır. Bütün bu yontuculuk yapıtları, mimarlığa bağlı plastik şeklinde kabartmalardan oluşmaktadır. Karatepe'nin iki kapı yapısının iç duvarlarının taştan olan alt kesimlerinde, dışta kabartmalı ortostatlar dizisi yer alıyordu (res. 323, 331). Kapıların geçit başlarında ve köşelerde karşılıklı aslan veya sfenkslerin *protomları ronde-bosse* ve iç yüzleri, yani bedenleri kabartma olarak işlenmişti (res. 321-324). Bu aslan ve sfenkslerin de çoğu kez yazıtlarla örtülü ve yine yassı kaideler üzerine oturtulmuş olduğu gözlenmektedir. Bazılarının ise kendi heykellerinin yontulduğu büyük taş blokun (1.5 ton ağırlığında) içerisine işlenmiş özel tabanları olduğu gün ışığına çıkarılmıştır (res. için bk. Bossert-Alkım-Çambel 1950, res. 70, 91: ayrı taş kaideye basan sfenks, res. 91, aynı taş bloka işlenmiş taban ve sfenks protomu). Karatepe yontu yapıtlarına büyük olasılıkla, daha taş ocağındayken kabataslak, eskiz olarak şekil veriliyor ve bu bloklar esas yerlerine oturtulduktan sonra ayrıntılı işleniyorlardı. Ortostatlarda yerlerine oturmuş ve yontu işçiliği bitmiş konuların yanında, rölyeflerin işlenişinin bitmemiş olanların varlığı da görülmektedir (bk. ay. es., s. 86, 93 sağdaki ortostat). Yazıtlı ortostatlarda da, yerin yetmemesi nedeniyle, yazının bitişik ortostat üzerinde kabartma zeminine kazılmış olduğu dikkati çekmektedir (krş. ay. es., res. 71,80). Kapı heykelleri aslan ve sfenkslerin, büyük olasılıkla, daha ayrıntılarla işlenip yerlerine konulduğu kazılarda bulunuş durumlarından kısmen anlaşılmaktadır. Örneğin bir çıkıntı oluşturan kuzeydoğu kapısı aslanının kuyruğuna, arkasındaki ortostat blokunda bir oyuk yapılması gibi (bk. ay. es., res. 70). Taşın işlenme tekniği açısından bilgi veren taş bloklardan birinde de tasarlanan betimlerin taşın yüzüne çizik *bir hatla/incise* desenin yapılmış olmasıdır (krş. ay. es., res. 94: Rölyefin sol üst tarafındaki erkeğin elinde tuttuğu alet). Kabartma işlenmesinin ikinci evresinde, figürlerin *incise/çizik* olarak belirtilmiş sınırları etrafındaki taş zeminin derinleştirilmesi işlemi yapılıyordu (ay. es., res. 93, kabartmaların tamamlanması bitmeden bırakılmıştır.). Rölyef işlemesinin son, üçüncü evresinde ise ayrıntılar belirtiliyor ve böylece kabartmalara son şekilleri veriliyordu (res. 331, kralın yemek sahnesi). Başka teknik bir özellik, portal aslan ve sfenkslerinin *enkrüste/kakma* gözlerinin, göz çukurlarına yerleştirilmiş beyaz bir madde veya taştan yapılma gözleri ve bunların kurşunla tutturulmuş olmasıdır (res. 321, 324, ay. es., res. 72, 73).

321-322 Karatepe. Aşağı/kuzey kapısı, aslan yontusu, ayrıntı.
323 Karatepe. Kuzey kapısı, genel görünüm. Ceyhan Nehri ve peyzaj.
324 Karatepe. Kuzey kapısı, sfenks yontusu.

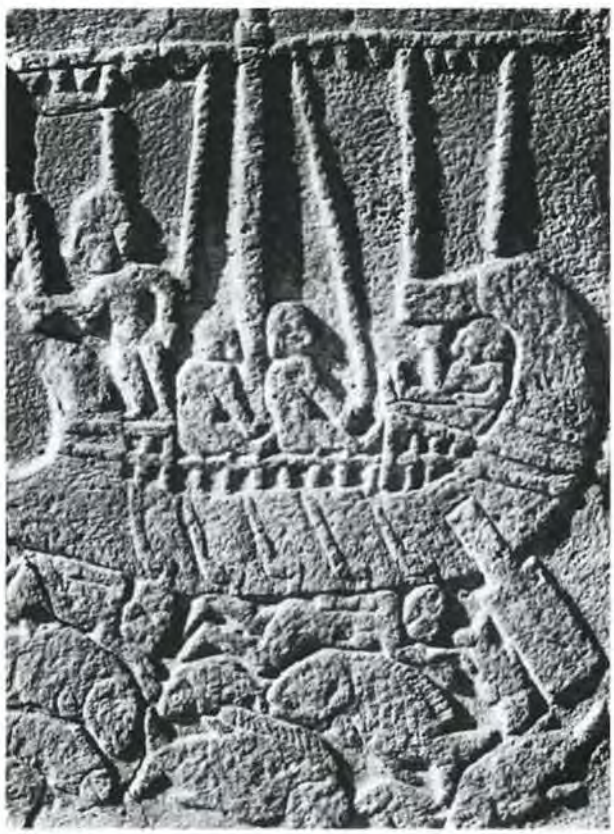
Karatepe, eski adıyla *Azativattaya* kapılarını bezeyen ortostat kabartmalarını bugün izleyen seyirciler, konuların içeriğini ve betimlerin birbirleriyle bağlantısını farkedemezler. Bildiğimiz istisnaları, Kral Azativatta'nın ziyafet sahnesi ve hizmetkârları (res. 331, bk. ay. es., res. 55, 56) betimleyen kabartmalar ve üç ortostat bloku üzerine işlenmiş bir figüre yönelik, beş kişiden oluşan bir prosesyon grubu oluşturmaktadır (ay. es., res. 101, 102). Karatepe yontu yapıtlarını ve kaidelerini kaplayan yazıtlar da işlenen konuların arasında herhangi bir ilintinin varlığına ışık tutmazlar.

Karatepe kapılarının kabartmalarını içeren bazı ortostatların, kompozisyon alanı olarak, ikiye ayrıldığını gözlemekteyiz. Bu ayırma, bazı kez yatay bir şeritle (res. 331, 332, ay. es., res. 55, 56, 64, 74, 79), bildiğimiz tek örnekte de bezekli, stilize lotüs çiçekli enli bir bantla yapılmıştır (ay. es. res. 70). Figürler, genellikle bir zemin çizgisi üstünde durmaktadır. Başlar profilden, gövde cepheden, ayaklar profil gösterilmişlerdir. Bedenlerin profil gösterildiği rölyefler de vardır. Karatepe'de Mısır tanrısı Bes *en face/cepheden* şekillendirilmiş tek istisnadır (res. 334). Kabartmalar, tek tek insan figürlerini, iki insanı, birbirini iz-

leyen insanları, insanlarla hayvanları, heraldik grupları (res. 325, 333) ve realist sahneleri, ziyafet, müzik, av, kurban kesme, gemiyle gezinti gibi günlük yaşamdan alınma sahneleri içermektedir (res. 326; bk. ay. es., res. 55, 56, 74, 79, 94, 95).

Karatepe kabartmalarının günlük yaşamdan alınmış sahnelerinin yanında kuşkusuz dinsel ve mitolojik sahneler de betimlenmiştir. Örneğin kale kapılarının apotropeik aslan ve sfenksleri, kabartma olarak işlenen boğa adamlar, kartal başlı demon/cinler, boğa üzerinde duran tanrı, bir elinde kuş, bir elinde tavşan (*'Kırların Koruyucu Tanrısı'* ikonografisine benzer, geyik yerine boğa üzerindedir); Mısır kökenli evlenme tanrısı *Bes* gibi. Kuş falı (ay. es., res. 90) olarak yorumlanabilecek bir sahne ile, boğa kurbanı sahnesi (ay. es., res. 94) kültle ilintili bir anlam çağrıştırmaktadır. Kabartmalar arasında savaşçıların cenk sahneleri, karada ve suda avlanan avcılar, müzik ve oyun sahneleri birbirleriyle ilintisiz, yazıtlı ortostatların yanında yer almaktadır (bk. ay. es., res. 70 kuzeydoğu kale kapısı). Kabartmaların konu açısından en ilgi çekici ve yapıldığı çağın günlük hayatından bir kesit sunan, Kral Azatiwatta'nın ve kraliçenin betimlendiği ortostatlardır (res. 331-332). Olası, baş sahneyi oluşturan kralın ziyafet sahnesinde, kendisi yemek yemekte; çevresi yiyecek, içecek getiren ve kendisini yelpa-

325



326

327
328

329

325 *Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Boğa adamlar.*
326 *Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Gemi ile gezinti, suda insan ve balıklar.*
327 *Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Kuş adam, kanatlı güneş kursu taşıyor.*
328 *Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Okla geyik avı, altında karşılıklı boğalar, en altta stilize bitki frizi.*
329 *Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Çocuğunu emziren anne, solda palmiye.*

zeleyerek serinleten, müzik yapan hizmetkârlarla âdeta kuşatılmıştır. Kaleye güneybatı kapısından girenlerin karşılaştıkları görkemli yemek sahnesinde, kral arkalıklı bir koltukta oturmuş, ayakları altındaki alçak tabureye basmaktadır. Kralın sol elinde bir yemek parçası bulunmakta ve sağ eliyle önünde duran dikdörgen biçimli, ayakları hayvan bacağı şeklinde üstü yiyecek dolu zengin masaya yönelmiştir. Arkasındaki alçak masanın üzerinde testiler içinde içecekler betimlenmiştir. Önünde ve arkasında iki hizmetkâr, hurma dalından yelpazeleriyle ve bir ellerinde içki testileriyle bulunmaktadır. Sol tarafta bulunan üçüncü hizmetkâr, yiyecek ve içki kupası taşımaktadır. Yemek sahnesinin altında beş erkek figüründen oluşan ve ortada kesilmeye hazır bir boğanın bulunduğu kurban sahnesi görülmektedir. Yemek sahnesine bitişik, enli bir bantla iki sektöre ayrılmış ortostatın üzerinde de, bir sıra yemek taşıyıcı ve altta dört çalgıcı figürü gözlenmektedir. Çalgıcıların müzik enstrümanları çifte flüt, altı telli lira, sekiz telli harp ve defden oluşmaktadır (res. 331). Çalgıcı figürlerini ve müzik aletlerini **Kargamiš, Zincirli** ortostat kabartmalarında görmüştük. Maraş mezar stellerinde de telli enstrümanlardan, kasası dikdörtgen biçimli harp betimlerini iki örnekle tanıyoruz. Kralla ilintili olduğunu sandığımız tahtta oturan ve ata *Amazon* biçeminde binen kadın/kraliçe betimleri (ay. es., res. 70) ile araba (ay. es., res. 85) ve denizci bir halk olan Karatepe sakinleri **Danunalar**'ı (bk. ay. es., res. 21) simgeleyen görkemli gemi kabartması son derece ilgi çekicidir (res. 326.

330

Karatepe yontuculuk yapıtlarında Anadolu'ya dışardan gelme bir çok konu ve motifin varlığını ve bunların işleniş biçeminde *iki farklı ekolün işçiliğini, H. Çambel yıllar önce saptamıştı* (krş. ay. es., s. 18: *A grubu ortostatları* ve *B grubu ortostatları*). Adı geçen grupları daha ayrıntılı inceleyen *Orthmann*, bu farklı biçemleri **Karatepe I ve Karatepe II** biçem grubu olarak tasnif eder (Orthmann 1971, s. 106 vd.). Akurgal ise adı geçenleri *"Aram stilindeki ortostatlar"* ve *"Fenike stilindeki kabartmalar"* olarak incelemiştir (Akurgal 1988, s. 149-150). Burada anımsadığımız **Karatepe I** biçem grubunu oluşturan, güneybatı kapısının ortostatlarında gözlenen kralın yemek sahnesi, ayı avcıları, kanatlı 'Güneş Kursu' taşıyan kuş başlı insan vücutlu, dört kanatlı *demon*, hurma ağacı altında, süt çocuğundan daha büyük bir çocuğu

emziren anne, omuzunda buzağı taşıyan erkek figürü, gemi, yan oturarak ata binen kadın/kraliçe betimlerini içeren sahnelerdir (res. 329). *En face* şekillendirilmiş Mısır kökenli tanrı Bes ve sorguçlu miğfer taşıyan savaşçıların oluşturduğu, ortada bitkisel bir motif veya insan/düşman figürüyle kompoze edilen heraldik, arma gibi konuların biçemi Karatepe I grubunu vurgulamaktadır. Adı geçen kabartmalarda rölyef zemini çok derin olmayıp düzgün işlenmiştir. Rölyef figürleri çok yüksek olmamasına karşın, baş, kol ve bacakların konturları yuvarlak çizgilerle belirtilmiştir. Geç Hitit sanatında alışılmamış bir şekilde çizilmiş başın ve yüzün biçemi dikkat çekmektedir. Akurgal, kavisli burunların abartılı bir desenle vurgulandığı bu başlarda Fenike özelliği görmektedir (Akurgal 1966, s. 144 ve lev. 33, 35; Akurgal 1988, s. 149). Karatepe I biçem grubundaki figürlerin giysilerinin yüzeyleri çoğu kez bezeksiz veya çok az linear ayrıntılarla donatılmıştır (krş. res. 331). Yemek sahnesindeki kralın giysisi bezeksiz bir entari, tünik biçiminde olup, tek süs olarak eteğinin ortasındaki püsküle benzeyen bir parça görülmektedir. Ayrıca yemek sahnesindeki erkek figürlerin sade giysilerinin yaka ve kol işlenişinde gözlenen silme, Maraş mezar stellerinde de vardır (Maraş giysilerindeki bu tür silmelerin zengin bezekli olanları için bk. res.). Aynı biçem grubuna giren *"emziren kadın/tauriça"* ve *"kuş başlı demon"* in giysileri ise zengin çizgi bezeklerle ve arı peteği gibi motiflerle vurgulanmıştır (res. 327, 329). Kral *Azatiwatta*'nın giydiği ve daha başka figürlerin taşıdığı, uzun biçimli, bir kaç parçadan oluşan sivri başlık Arami biçeminden tanıdığımız başlıkları anımsatmaktadır (*Akurgal* bu başlıkları *Fenike* kökenli göstermektedir, bk. Akurgal 1988, s. 149). Bu biçem grubunun ilgi çeken bir rölyefi olan buzağı taşıyan erkek figürünün başlığı, Aramî biçemi kılıcı ve sağ elinde aşağı doğru tuttuğu âsâsı dikkat çekicidir. Ayakkabıları da adı

330 Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Avcı, avcının av kuşu (şahin) ve ayı.

331 Karatepe. Güneybatı kapısı. Kabartmalı iki ortostat: Kral Azatiwatta'nın yemek şöleni/ziyafet sahnesi (sağ ortostat) ve sofracılar ile çalgıcılar sahnesi (sol ortostat).

331

332

geçen biçemin rölyeflerinde betimlenenlerden pek farklı değildir (Akurgal 1961, res. 148bu kabartma kral ailesinden bir kişiyi göstermiş olabilir; kılıç tipi için bk. res. 268 Zincirli; res. 317 Maraş kral heykeli). Karatepe I biçem grubu kabartmalarında görülen kadın giysileri bir kısmında, çok sade bir çizgi göstermelerine karşın, kumaşın altında beden yuvarlaklıkları belli edilmiştir (def çalan kadınlar). Savaşçıların sorguçlu miğferlerinin sivri başlığı Asur özelliği taşımaktadır. Görkemli sorguç ise Asur örneklerinde görülmez, daha çok batı

(Frig, Hellen) miğferlerini anımsatmaktadır (krş. Barnett-Falkner 1962, lev. 10, 14, 25-26). Bu askerlerin yılan vücuduna benzeyen devinimli bacakları ise **Fenike** çizgileri taşımaktadır (bk. Akurgal 1966, s. 143, lev. 36d; Akurgal 1988, s. 149). Adı geçen kabartmalarda uyumlu bir eklektizmin varlığı yadsınamaz kanısındayız. Karatepe ortostatları üzerinde yaratıcılığın, canlılığın ve devinimin simgelendiği kabartmalar, kuşkusuz, Karatepe I biçem grubunun (Çambel'in sınıflandırmasında A ekolü) Fenike etkileri ve özelliklerini uygulayan sanatçı ekolünün burada dile getirdiğimiz yapıtlarıdır.

Dikkat çekici bir kaç örneği daha ele alarak, bu bölümü noktalayalım. Özgün ve ilgi çeken **"ata oturmuş kraliçe"** ve olası kralın, **Azativatta**'nın **gemi yolculuğu**, hükümdar ailesinin günlük yaşamına ışık tutan betimlerdir (res. 326). Kraliçe yüzyılımızın başındaki modayı çağrışım yapan şekilde, atın üzerinde **'Amazon'** stili oturmaktadır. Atın sırtma semer türünden bir koltuk yerleştirilmiş ve ayakları da bir basamak üstünde rahat durumdadır. Atın başındaki görkemli, sorguç biçimindeki başlık da Anadolu sanatında tanınanlardan farklı güneydeki Suriye yapıtlarını anımsatmaktadır. Gemili ortostat üzerinde geminin içindeki baş figür -kaptanlık yapan kral (?)- tentenin altında oturmuş, dümeni yönetirken bir elinde de kupa tutmaktadır. Kürekçiler, geminin başındaki ayakta duran gözcü, denizde yüzen insanlar ve balıklarla zengin motifli bir deniz sahnesi ortaya konmuştur. Geminin üstündeki dikey çizilmiş figürler ve geminin yatay konumu, bunun altında yatay akslar üzerinde resmedilmiş çıplak insan ve balık kabartmaları, deniz sahnesine belli bir devinim kazandırmaktadır (res. 326). Geminin şekli,

333

332 *Karatepe. Güneybatı kapısı, kabartmalı ortostat: Kralın şölenine ait sofracılar ve çalgıcılar.*

333 *Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Ayıları zapteden (oynatan ?) adam ve üstte tavşana saldıran yırtıcı kuşlar sahnesi.*

Sanherip çağı kabartmalarında görülenlerin benzeri olduğu kadar, o dönemin Yunan gemi tipine yakındır. Karatepe, Til-Barsip ve Sanherip çağının gemileri rölyeflerde beş küreklidir (Février 1950, s. 141 vd.). Bunların yanında "çocuğunu emziren anne" ve "yılan tutan *Bes*" ile "omuzları üzerine maymunların oturduğu *Bes*" rölyeflerinde gözlenen *Mısır* ögeleri, Karatepe yontu sanatçılarını, Mısır örneklerini bilen ve işleyen *Fenike* yapıtlarından esinlenmiş olduklarına tanık olmaktadır. Karatepe Azativattaya krallığının *Fenike* ile yakın ilişkilerinin en somut kanıtları, kalenin HH-*Luvi* resim yazısı yazıtlarının karşısında, ikinci dil olarak *Fenike* dilinin kullanılmış olmasıdır. Kuşkusuz, saydığımız bu kabartmalarla temsil edilen Karatepe I biçem grubu, Fenike ögelerini de sergileyen, teknik ve sanat duyguları oldukça gelişmiş bir usta ekolünün elinden çıkmış, Geç Hitit damgasını taşıyan ürünlerdir. Gözlenen olgu ise, Karatepe I biçemini işleyen yontu sanatçılarının, aşağıda ele alacağımız Karatepe II biçem grubunu, başka deyimle Aramî biçemini yansıtan kabartmalara oranla özgün ve ilginç konuları seçen yaratıcı, yenilikçi bir akımı temsil ettikleridir.

Karatepe kabartmaları arasında, özellikle güneybatı kale kapısı kabartmaları arasında Aramî biçeminde işlenmiş bir grup gözlenmektedir (res. 332). Çambel'in B grubu (Bossert-Alkım-Çambel 1950, s. 18), Orthmann'ın Karatepe II biçem grubu olarak nitelendirdikleri bu rölyeflerin en yetkin örneğini, kralın ziyafet sahnesinin yanındaki, iki sektöre ayrılmış "sofracılar ve çalgıcılar" ortostatı oluşturmaktadır. İlk bakışta bu grubun yapıtlarını yontan sanatçının konu seçmede konvensiyonel temalara bağlı olduğu ve yontularında ustalığı görülmektedir. Bu gruba giren kabartmalara her iki kapı yapısında da rastlanmaktadır. Bunların içinde, kralın ziyafet sahnesinin yanındaki "çalgıcılar" kabartmasının bulunduğu ortostatın kalite ve işçilik açısından ötekilerden üstün olduğu gözlenmektedir (res. 332). Genelinde bu biçem grubunu oluşturan kabartmaların düzeyi, her örnekte özenle işlenmemiştir. Tümü işlenmiş veya işçiliği tamamlanamamış figürlerin dikey bir aks üzerine oturtuldüğü gözlenmektedir. İnsan figürleri ve motifler âdeta plastik işlenmiş, konturlar iyi yuvarlatılmıştır. Bacaklar ve kolların yüzeyleri hafif bombe ve detaysız biçimlendirilmiştir. Buna karşın baldırlar, dizler iyi belli edilmiş ve ellerin parmakları tek tek işlenmiştir. Yüz nahiyesi iyi işlenmiştir. Özellikle burunların kavisli olmadığı, bombe yanak nahiyesi ve iri gözler dikkati çekmektedir. Aramî biçeminde işlenmiş olan adı geçen kabartmaların, saçları ve sakalları Zincirli Sam'al ve Sakçagözü insan rölyeflerinden tanıdığımız saç modelini, özellikle spiral bukleleriyle Aramî biçemini dile getirmektedirler. Çalgıcıların başın üst kısmında düz işlenmiş saçları, ense üzerinde spiral buklelerden oluşan topuz gibi bir Asur modeli sergilemektedirler. Ayrıca alın bantları da bir Asur ögesidir. Ayrıca bu biçemde giysiler, beden üzerinde düz inmekte, bel ve kalça hattı belli değildir. Giysilerin bazıları uzun, kemersiz bir entari, bazıları kısa etek şeklindedir. Ayaklar her örnekte iyi belli edilmemiş, bazı figürlerde ucu sivri ve yukarı kıvrık sandallar gözlenmektedir. Hemen hepsi profil betimlenmiş erkek figürlerinin bazen bir kolları bedenin arkasında kaybolmuştur. Bu figürlerde omuzlar çok dar gösterilmiştir. Genelinde Karatepe II biçem grubu, figürlerin, proporsiyonlarının oransız olması, biçimlendirmedeki beceriden yoksun işçilik ve kabartmaların genelindeki devinimi olmayan durağan görüntü, bir kale şehrinin taşra sanatını sergilemektedir. Karatepe II biçem grubu içinde, yukarda değindiğimiz gibi özünde, "sofracılar ve çalgıcılar" sahnesinin rölyefleri, Barrakab dönemi *Zincirli* ve *Sakçagözü* IIIb grubu yapıtlarından tanığıdığımız Aramî biçemini sürdürmektedirler. Ve bunlar gerçek bir yontu ustasının eliyle yapılmış olup diğer kabartmalar ise başka ustaların ikinci sınıf işçiliğini sergilemektedir (res. için bk. Orthmann 1971, Karatepe kuzeydoğu kapısı A/12, 14, 16-22; güneybatı kapısı B/3, 8, 10, 14-16, 19).

334

334 *Karatepe. Kuzey kapısı, kabartmalı ortostat: Tanrı Bes (Mısır Evlenme/Düğün Tanrısı), omuzlarında maymunlar.*

Danunalar'ın kralının adını taşıyan bu kale şehrinde Fenike kültüruyle yakın ilişkiyi gözler önüne seren, yalnız rölyefler olmadığını, HH büyük yazıtların yanında Fenike dilindeki yazıtların varlığıdır. Kuvvetli Hitit-Luvi ögesi ise HH yazıtlarında kendini belli etmektedir.

Yazıtlarda adı geçen yerel kralın adı da bir Luvi adı olup, *Azativatta, "güneşin sevdiği"* anlamını taşımaktadır.

Bu saydıklarımızın yanında dikkat çekici *Frig* ögeleri de ortaya çıkmaktadır: "sofracılar ve çalgıcılar" kabartmasında üst sıranın sağ tarafındaki *Aramî* biçemi saç ve sakal betimleriyle ilgi çeken hizmetkârın ellerinde tuttuğu **kaplar, Frig kaplarıdır.** Ve sekizinci yüzyılın sonlarından çok iyi tanıdığımız Frig malzemesinin benzerleridir. Yıllar önce, bilim adamları tarafından gözlenen bu kap türlerinden başka **bir Frig ögesi de, Karatepe rölyeflerinde ortaya çıkan, başı örten başlıklar arasında görülen, alınların ortasına kadar inen ve kulakları açıkta bırakan takke/kalot tipi başlığın varlığıdır** (Karatepe'de bu başlık tipini ilk kez F. Işık vurgulamıştır, bk. Işık 1989, s. 10-11: **Karatepe "ayı avcısı"**, res. 330). Bu avcı betiminde ayrıca, ucu yukarı kalkık, Hitit tipi ayakkabıları da dikkati çekmektedir. F. Işık'ın çok yerinde bir gözlemle ortaya çıkardığı, **karakteristik Frig beresini,** kralın ziyafet sahnesinde, **Azativatta**'nın arkasındaki hizmetkârın başında ve alt sektördeki kurban sahnesindeki figürlerin başlarında bulmaktayız (res. 331). **Başa** iyice oturan bu bere, **Frig** giysisinin karakteristik birimi bu **başlık tipi, Gordion başlarında ve Boğazköy Kübelesi'nin yanındaki çalgıcıların başlarında** görülmektedir (krş. Işık, ay. y., s. 10, res. 11-12; res. için bk. Akurgal 1988, lev. 70). Kuşkusuz, bizim göremediğimiz, H. Çambel'in yayına hazırladığı, restore edilmiş ortostat kabartmaları figürleri birçok yeni ögeler, yeni sanat akımlarının, hatta etnik toplulukların Karatepe'de varlığına tanık olabilecektir.

Yukarda kitabımızın normunu ve konumuzu aşan önemli bir noktayı vurguladık. Geleceğin bilimsel incelemeleri ışığında **Karatepe-Azativattaya**'da **Frig** elemanlarının varlığı kuşkusuz tartışılacaktır. Burada dikkati çeken bir gözlem de, Karatepe kabartmalarının **Aramî biçemi** veya **Karatepe II** biçem grubu figürlerinde, karakteristik Aramî giysilerinin görülmeyişidir (restore edilmiş parçaları göremediğimizi ifade edelim). Omuzlar üzerinde diyagonal plilerle bezeli Aramî ögesi şal, bu rölyeflerde yer almamıştır. Giysiler daha çok, çeşitli birimleriyle Fenike etkileri sergilemelerine karşın, Geç Hitit ürünleridir. Örneğin, kısa entari, enli kemer, sivri uçlu ayakkabılar gibi. Ayrıca buzağı taşıyan figürün (res. için bk. Akurgal 1988, lev. 50) **hayvanı** omuzlarında **taşıması da** Geç Hitit geleneksel **biçeminin** bir motifidir. Yemek masası üstünde duran yemekler (ince ekmekler ve etler) **Maraş mezar stellerinden** çok iyi tanıdığımız bir Hitit ögesidir. Tek bir tümceyle, Karatepe yapıtlarının özünde taşra sanatı niteliğinde sergiledikleri eklektizm, bugünün insanına, naif ve son derece humoristik, eski Doğu sanatında hemen hiç görülmemiş, anlamlı ürünler izlenimini sunmaktadır.

Burada, özetle **Karatepe Kalesi'nin yontuculuk yapıtlarına** da değinmek yararlı olacaktır kanısındayız. İlk örnek olarak yüzey araştırmalarının ilk günlerinde (1946) ortaya çıkarılan heykel/kral heykeli (?) ve çift aslanlı kaidesini anımsayalım (bugün bu heykel, kaidesi üzerine oturtulmuştur; Çambel'in sözlü ifadesi. Elimizde resim yoktur, nihai yayını sabırsızlıkla bekliyoruz!).

Adı geçen yazıtlı heykel, güneybatı kale kapısından geçildikten sonra varılan alanın ortasında yüzeyde, toprak üstünde yüzükoyun yatar durumda bulunmuştur. Yanında, ayakta duran, başı tahrip olmuş ve *en face /cepheden* betimlenmiş bir figürün iki eliyle tuttuğu, iki **aslanlı** (?) **bir** kaide, oldukça harap bir durumdadır. Heykelin arkasında Fenike dilindeki yazıt, dört sütunluk olup

kendini çok iyi korumuştur. Bu yazıtta, dağ kalesini yeniden kuran **Azativatta**, kendini "Danuna" kralı olarak unvanlandırmaktadır. Gerek tanrı heykeli, olası kale şehrinin en yüksek ve **koruyucu-patron tanrısını** betimliyordu, gerek çift hayvanlı bazalt kaidenin biçem grubu ve işleniş özelliği hakkında burada kesin bilgi veremiyoruz (bu konu için bk. Bossert-Çambel 1946, s. 3 vd., res. 2-5; Bossert-Alkım 1947, s. 12-14, res. 138, 142-153).

Karatepe Kalesi'nin **"kapı aslanları ve sfenksleri"**nin biçem gruplarını ve kabartmalarda saptadığımız **Karatepe I** ve **II** biçem özellikleriyle ilintilerini, elimizdeki yayınlanmış materyele göre kesin saptamak olanaksızdır. Ancak gözlemlerimizi özet olarak dile getiriyoruz.

Kalenin koruyucu, apotropeik varlıkları içinde aslanların şehir dışına, sfenkslerin ise şehrin içine doğru, 'T' planlı kapı yapılarının, kapı geçitlerine yerleştirilmiş ve bunların bedenlerinin **HH** ve Fenike yazıtlarıyla donatılmış olduğu gün ışığına çıkmıştır (res. 324). Bu varlıkların başları bedenlerine oranla, bilinenden çok daha iri, heykel gibi yontulmuştur. Bedenleri ise, konturları iyi yuvarlatılmış, yüksek rölyef biçimindedir. Özellikle, yandan görülen dört bacağın yürüyüş pozisyonu ve pençe parmaklarının tek tek işlenişi, masif figürlere belli bir devinim kazandırmaktadır. Bedenler üzerinde organ nahiyeleri ve adaleler -gördüğümüz kadar- belirgin değildir. Sfenksler, iri başları, suskun yüzleri, beyaz taş üzerine kakma gözleriyle, seyirci üzerinde, apotropeik amaçlarına uygun, ürkütücü bir izlenim yaratmaktadırlar. Sfenkslerin bedeni üzerinde görülen önlüğe benzer giysi parçası ve omuzluklar Fenike özelliği olup Suriye-Fenike yapıtlarında rastlanan bir ögedir (Akurgal 1988, s. 149). Nimrud, Aslantaş, Samaria, Korsabad-Ninive fildişi yapıtları arasındaki sfenks figürlerinin çizik bezek dekorasyonlarında da benzer motiflerin varlığı, Karatepe'de çalışan yontu ustalarının bu malzemeyi tanımış olduğu ve prototip olarak algıladığı izlenimini vermektedir.

Karatepe kapı aslanları, sfenkslere oranla daha ince, yüksek bacaklı, bedenleri ise daha canlı yontulmuştur. Aslanların ağzı açık, dilleri dışarı sarkıktır; yanak adaleleri belli değildir. Buna karşın kulakların stilizasyonu Geç Hitit Çağı geç döneminin aslan heykellerindeki gibidir. Yele ve karın üstündeki tüyler, yassı kıvrımlarla belirtilmiştir. Aslan kuyrukları, aşağıya inik, arka bacakların arasında betimlenmiştir (res. 321-322, krş. Bossert-Alkım-Çambel ve başk. 1950, res. 70, 73; Orthmann 1971, lev. 17d). Karatepe'nin kapı heykelciliğinin, kalite ve beceri düzeyi ve özellikle sfenklerde gözlenen Fenike ögeleri açısından daha çok **Karatepe I** biçem grubuna yakın olduğu kanısındayız. Adı geçen yapıtların tarihlemesini, öteki kabartmalar gibi, üstlerinde taşıdıkları yazıtların içeriği vermektedir. Yayınlardan bildiğimiz verilere ve Karatepe keramik materyeli üzerinde elde ettiğimiz sonuçlara göre, Karatepe kabartmaları ve yontu yapıtları için M.Ö. 700-690 tarihlerini, H. Çambel'in yeni yayınlarının sunacağı sonuçları beklerken, geçerli sayıyoruz.

Karatepe-*Azativattaya* kale şehrinin burada ana çizgilerini sunduğumuz yontu ve kabartma yapıtlarına koşut olarak, HH-Luvi dilindeki yazıtlarının da nihai yayınları bilim dünyasına sunulduktan sonra arkeolojik ve filolojik sonuçlar değerlendirilebilir. Ve Karatepe buluntularının uygarlık tarihi içindeki yeri, dünya tarihine katkıları berrak bir açıdan ortaya konulabilir.

Ceyhan Nehri'nin doğu kıyısında bulunan, araştırmaların ilk yıllarında Karatepe'ye ait bir yerleşme olduğu sanılan **Domuztepe** ören yeri hakkında da bilinenleri özetle açıklayalım. Konumuzu oluşturan yontuculuk yapıtları Alkım ve Orthmann tarafından arkeoloji dünyasına tanıtılmıştır (Alkım 1952; Orthmann 1971). Son on yıl içinde Çambel, Domuztepe'de arkeolojik araştırmaları sürdürmüş ve konumuza katkıda bulunacak, Geç Hitit Çağı dönemine ait bazı

buluntular gün ışığına çıkarılmıştır (bk. KASTOP X, s. 339-340, res. 17-22).

Alkım, tarafından incelenen **Domuztepe** toprak üstü ve toprak altı buluntuları **'A' ve 'B'** grubu olarak ikiye ayrılmıştı. **Domuztepe** yontu yapıtlarının tüm parçaları eksik olduğundan biçem gruplarını izleyebilmenin zorluğunu **Orthmann** açıklamış ve saptayabildiği biçem gruplarını I-IV olarak tasnif etmiştir (bk. Orthmann ay. es., s. 111-112). Elimizdeki tek temel yayını burada ana hatlarıyla verelim:

Domuztepe I, kapılara ait yontuların parçaları. Bunların arasında bir kapı aslanı arka parçası dikkat çekicidir. Hayvandan kalan parçanın biçemi, Geç Hitit Çağı döneminin erken evresindeki aslan örneklerine benzemektedir (bk. Bossert-Alkım-Çambel ve başk. 1950, res. 133, 138).

Domuztepe II, çift boğalı heykel kaidesi, biçem olarak kapı aslanlarından ayrılır (ay. es., res. 139-144).

Domuztepe III, bir ortostata ait, iki erkek figüründen oluşan kompozisyonda figürlerden birinin elinde yay görülüyor ve giysileri kısa tünik biçimindedir (iyi bir resim tanımıyoruz).

Domuztepe IV, ören yerinde bulunmuş parçaların çoğu bu grubu oluşturmaktadır (bk. Alkım Bell. 16 [1952], s. 243). Bu biçem grubunu oluşturan rölyef parçaları **Karatepe I** biçem grubuyla yakınlık göstermektedir.

Çambel'in, kazılarında gün ışığına çıkardığı **Domuztepe** yontu yapıtları arasında çift boğalı kaidenin bazı parçaları da bulunmuş ve yapıtın tam yüksekliği saptanabilmiş ve bu kaidenin üzerindeki HH yazıt okunur duruma getirilmiştir. Boğalı kaidenin altında definecilerin açtığı çukurun içinde, bazalttan insan eli büyüklüğünde bir el parçası bulunmuştur. Elin avuç kısmındaki boşluk, âsânın varlığını düşündürmektedir. Ayrıca Karatepe kalesinde olduğu gibi burada da anıtsal bir tanrı yontusunun veya kral heykelinin kaide üzerinde bulunmuş olduğunu anımsatmaktadır (bk. KASTOP X, res. 19-20).

Son yılların ilginç buluntularından biri de üstü yuvarlatılmış bir kült steline ait bir elinde ayna tutan, başının üstünde kanatlı "Güneş Kursu" bulunan bir tanrıça kabartmasının yer aldığı taşın üst kısmıdır (ay. es., res. 21-22). Burada yeni bir tanrıça **Kupapa** steliyle karşılaşmış oluyoruz. Resimde gördüğümüz kadar betimin genel çizgileri, acemi bir taşra işçiliği izlenimini vermekte, **Maraş** mezar stellerinin kadın rölyeflerine çağrışım yapmaktadır. Dikkati çeken biçem özelliği ile, **Birecik** kökenli **Kupapa** stelinden ayrılmaktadır (Alt., res. 866). **Domuztepe 'Kupapa'** stelinin M.Ö. 8. yüzyılın sonlarına, başka deyimle Geç Hitit sanatı IIIb evresine tarihlenebileceği kanısındayız.

Yayınlardan tanıdığımız Domuztepe yontu yapıtları ve kabartmaların biçem özgünlüklerini saptayarak, bu gruplar arasındaki ilintiyi izleyebilmek için yeni yayınları beklemek gerekmektedir.

Bitirirken

Hitit uygarlığı ve sanatı, ülkemizde her kazı sezonu gün ışığına sunulan yeni buluntularm zengin ve özgün ürünleriyle kamuoyunun gündeminde ve belleklerinde güncelliğini sürdürmektedir. Görkemli yapılarıyla yüzyıllar boyu devam etmiş olan Bizans, Selçuklu ve Türk sanat tarihçilerinin titiz, bilimsel araştırmalarıyla dünya sanat tarihi platformunda ön plana çıkartılmış bulunan muhteşem Osmanlı sanatı gibi, Hitit sanatının da yüzyıllar boyu Anadolu'ya egemen olduğunu buradaki başlıklar altında sunduk.

Bugüne dek konunun uzmanları tarafından Hitit sanatının anatomisi yapıldı ve yorumlandı. Her kazı sezonunda yayınlanması ve yorumlanması yılları alacak çok ilgi çekici yeni buluntular Hitit merkezlerinde ortaya çıkarılmaktadır. Konumuza ilgi duyan aydın okuyucunun bu ürünleri bilmesi ve tanıması daha yılları alacaktır... Birkaç yıl önce çok önemli bir buluntu/belge olan Boğazköy kökenli çivi yazılı bronz tabletin bulunması, televizyon ve basın kanalıyla kamuoyuna oldukça ayrıntılı bir şekilde duyuruldu, büyük ilgi gördü ve Hititler'i gündeme getirdi! Öğrenmeye hazır ve bilimsel tecessüsle donanmış arkeolojiyi seven insanlarımızın Hitit belgelerinin yayınlarını beklediği adı geçen buluntulara gösterdikleri ilgiyle dile getirilmiştir.

Prof. Dr. Tahsin Özgüç'ün Maşat Höyük ve İnandıktepe, Prof. Dr. Sedat Alp'ın Karahöyük, Dr. İng. P. Neve'nin Boğazköy kazılarının arkeolojik ve filolojik bulguları Hitit tarihi ve uygarlığına yeni belgeler oluşturduğu gibi, yeni problemleri de ortaya koymakta ve yıllarca belleklerde yerleşmiş olan birtakım kanonların, düşünlerin değişmesine neden olmaktadır. Maşat Höyük buluntuları Büyük Hitit Krallık Çağı'nın erken evrelerinde anıtsal saray mimarlığına, Hitit başkenti Hattuša'da rastlanmamış boyutlarda yeni örnekler getirdi. Adı geçen dönemin tarihine ışık tutan zengin filolojik belgeler ve mühürcülük materyeli de bugün yalnız uzmanların yararlandığı bilimsel yayınlardadır.

335 Boğazköy. Bronz tablet. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

335

Bir kült merkezi olan İnandıktepe'deki anıtsal tapınak mimarlığı ve eşine az rastlanan bir baş yapıt niteliğindeki kabartmalı kült vazosu Hitit uygarlığının üstün düzeyini kanıtlayan ürünlerdir. Bu saydıklarımıza paralel, Prof. Dr. Nimet Özgüç'ün Acemhöyük ve Prof. Dr. Sedat Alp'ın Karahöyük kazılarının sunduğu zengin mimarlık buluntuları (nihai yayınları henüz yapılmamıştır) ve olağanüstü bir görsel düşünün ürünü mühürcülük malzemesi, çok çeşitli kap formları repertuarıyla temsil edilmiş olan keramik materyeli ve özgün küçük buluntularıyla Anadolu Asur ticaret Kolonileri Dönemi'nin son evresinde Anadolu Hitit sanatının ilgi çekici erken örneklerini oluşturmaktadır. Özellikle vurgulamak istediğimiz olgu şudur ki okuyan insanımız bu eserleri bilmiyor, tanımıyor ve de tadına varamıyor!

Genç arkeologlar, sanat tarihçileri kalemi elinize alın. Anadolu'nun bu eşsiz ürünlerini arkeolojiyi sevenlere sunun. Arkeolojiye tutkun aydın insanımız kazı raporlarından farklı kitapları bekliyor.

Burada, adı geçen dönemin uzmanlara sunulan yayından çıkıp, aydın okuyucumuza henüz ulaşamamış bir baş yapıtına bir kez daha değinmek istiyoruz. Kitabımızda tanıttığımız sfenks başı ve gövdesinden stilize, tekne biçimli vazo, 2. binyılı Anadolu sanatında algıladığımız ünik bir örnektir. Gülümseyen yüz ifadesiyle Yunan sanatında arkaik dönemin büyük ve küçük plastik yapıtlarında gözlenen yapmacık ve yapay gülümseme, bizim kuşağın öğrencilik yıllarında Yunan sanatına özgü olarak bellediğimiz "arkaik gülümseme" adı geçen örnekte en erken ifadesini bulmaktadır. Aynı bağlam içinde Acemhöyük fildişi figürinlerinde de bu yapay gülümsemenin varlığı dikkati çekmektedir. Aynı gülümseme Hitit Başkenti Hattuša ve Alaca Höyük anıtsal sfenkslerinde daha patetik bir ifadeyle izlenmektedir. Geç Hitit Çağı yapıtlarının ortaya çıkarıldığı Kuzey Suriye'de, Mısır-Fenike biçeminin temsilcisi Nimrud kökenli fildişi kadın figürinlerinde de varolan bu gülümsemenin doğudaki büyük sanat merkezlerinden doğu Akdeniz limanları üzerinden denizden Girit, Rodos, Samos yoluyla İyonya ve kıta Yunanistan sanatına aktarılmış olduğu, konunun uzmanları tarafından dile getirilmiştir. Anadolu'da 2. binyılı başlarından beri insan ve fantastik yaratıkların yüzlerine işlenen yapay gülümsemeyle canlandırılan patetik ifade, ancak 1. binyılı ortalarına doğru Batı Hellen dünyasında Doğu'nun esin ve etkileriyle insan yüzlerinde varolabilmiştir. Kuşkusuz daha pek çok örnekle Batı Hellen dünyasının ve sanatının ne denli Anadolu'dan Doğu komşularından öğretiler aldığı belgelenebilir.

Çarpıcı bir başka örnek olarak da "Knielauf-Diz koşusu" motifini anımsayalım. Geç Hitit merkezlerinde bu betimlemeyi, hayvanları zapteden kahraman, tanrısal aslan ve boğaları tutan cin/jeni ve başka deyimle kuş başlı demonlarda gözlüyoruz. Arkaik Yunan döneminin tapınak ve hazine yapılarının frontonları ortasında ve köşe akroterlerinde Gorgolar'ın aynı diz koşusu pozisyonunda biçimlendiği belirgindir.

Hititler'i temsil eden, kralın ve sarayın doğrultusunda şekillenen ve üretilen Hitit sanatı, kendisini yaratan ustaların, Anadolulu otokton Hattiler'in özgün motif hazinesini absorbe ettiği gibi, 2. binyılının başlarındaki büyük ticaret metropollerinde gözlediğimiz sanat akımları içinde Mezopotamya-Kuzey Suriye kökenli yüksek düzeyli rafine sanatı da öğrenmiş olduklarını ortaya koymaktadır. Eski Hitit Krallık Çağı'nda Hatti ve Kuzey Suriye'den algılanan sanat akımları, büyük Hitit Krallık Dönemi'nde Hitit karakterinin çizgilerini ve biçemini taşıyan yapıtların gelişimini sağlamıştır. Bu dönemde, özellikle taş malzemenin kullanıldığı plastik yapıtlarda bir ölçüde Hurri sanatının esinleri izlenmektedir. Yazılı belgelerde çok belirgin bir şekilde varlığını ortaya koyan Hurri etkileri Yazılıkaya açık hava tapınağında doruk noktasına ulaşmıştır. Burada

tanrılar alayında Hitit hiyeroglifleri ile yazılmış tanrı adlarının ve bazı sözcüklerin Hurrice olduğunu bir kez daha anımsatalım.

Hitit sanatında Mısır uygarlığının etkileri ve Mısır kökenli motiflerin varlığı da belirgindir. En çok bilinen çarpıcı örnek kuşkusuz sfenkstir. Asur Koloni Çağı'nda Anadolu sanatına Kuzey Suriye üzerinden giren bu motif, zamanla Anadolu Hititli kimliğini geliştirmiştir. Bu dönemden birkaç yüzyıl sonra üretilen Alaca Höyük ve Boğazköy/Hattuša'daki portal dişi sfenksler, tamamen Hitit biçeminin karakteristik çizgileriyle yontulmuşlardır ve Mısır örnekleriyle benzerlik göstermezler.

Özellikle Alaca Höyük ve Yazılıkaya bahislerinde Mısır biçim ve motifi esinlerini açıklamağa çalıştık. Birkaç dikkat çekici örneği burada yinelemek istiyoruz: Mısır etkileşimi Hitit kral betimlerinde büyük krallığın simgesi kanatlı güneş kursu ile kendini açıkça göstermektedir. Başka bir örnek olarak ikili tanrı kral kompozisyonlarında, tanrının kralı kucaklayarak "koruyucu" pozisyonundaki betimleri anımsayalım. Muvatalli döneminin mühür baskılarındaki sarılma/kucaklama sahneleri bugün bilinen en erken örneklerdir. Büyük Kral Tuthaliya IV'ün Yazılıkaya Doğu/B odasındaki büyük kabartmasında ve Ugarit kökenli mühründe kralı kucaklayan tanrı, "koruyucusu" niteliğinde, Mısır 12. ve 18. Dinasti kabartmalarına paralel görkemle betimlendirilmiştir. Kuşkusuz bu benzerlikleri çoğaltabiliriz. Kitabımızın sınırlarında ve normunda kalmak koşuluyla bugüne dek daha çok sanat tarihçilerinin üzerinde durduğu bu olguyu vurgulamanın yerinde olacağı kanısındayız. Mısır biçim esinlerinin Hitit mimarlığındaki en çarpıcı örneğini, Hattuša'da, Güney Şehir çift bedenli surlarının dayandığı yığma, yapay toprak set ve dıştaki şivli yüzeyin taş kaplamasından *(glacis)* oluşan muhteşem piramidal kompozisyonda görmekteyiz.

Söyleşilerde bize en çok yöneltilen bir soruyu dile getirelim. *Hititlerden bugün bize neler kaldı?* Bir hayli güç olan sorunun en somut yanıtı kanımızca şöyle olmalıdır: Anadolu'da bugüne dek devam etmiş olan Hitit yer/şehir adları vardır. Dikkati çeken en çok anımsanan bir kaç örnek verelim: Hitit yazılı belgelerinde *Ataniya* şehri, Adana; *Tarša*, Tarsus; *Marašša*, Maraş; *Harputaš*, Harput; *Anziliya/Zuliya*, Zile; *Nahita*, Niğde; *Malitiya/Maldiya*, Malatya ve de başkaları (krş. Ertem 1973, s. 1,136, 92, 43, 12, 98, 90). Türkçemizde eski Mısır ülkesi için Grekçe kökenli *Aegyptos* sözcüğü kullanılmamıştır. Bugün de dilimizde kullandığımız coğrafi ad Mısır, çivi yazılı Hitit belgelerinden de bilinmektedir. Mısır ülke adı (halk dilinde Mısr, Masr) eski Sami dillerindeki bir kökten gelmektedir. Hattuša kral arşivlerinde ortaya çıkartılmış olan Akadca diplomatik antlaşmalar içinde yer alan Kadeş Barış Antlaşması'nın Akadca versiyonunda Ramses II'nin ülkesinin adı *"Mat misri"* olarak geçmektedir (CTH 91 A-C). Sami dillerde toprak, kara parçası anlamına gelen ve Önasya'nın önemli büyük krallıklarından birini oluşturan Mizri ülke adının Hitit belgelerinde dile getirildiği gibi Türkçemize geçmesi ilginçtir. Dilimizde ve düşün evreninde Mısır sözcüğünün algılanmasını da Ortaçağ Arapça tarihsel kaynaklardan aktarılmasıyla açıklayabiliriz. Mısır ülke adının devamlılığı da yukarda örnek olarak verdiğimiz Hitit yer adlarının devamlılığına tanık olan değişik bir örneği ortaya koymaktadır (bk. 14. ve 15. yy. sosyal tarihçisi İbn Haldun, Mukaddime II, çev. Zakir Kadiri Ugan, Ankara 1954, s. 32,310, 673-675; ibn Batuta, passim).

Son söz olarak burada Hitit mimarlığının yüzyıllar boyu devam etmiş ve antik çağ askeri mimarlığının tabanını oluşturmuş olduğunu anımsattıktan sonra son derece dikkat çekici bazı örnekleri kanıt olarak dile getirmek istiyoruz. Doğu ve Batı Akdeniz şehirlerinde bulduğumuz kazematlı surların kökeninin Anadolu Hitit mimarlığından kaynaklandığını Ord. Prof. Dr. Arif Müfit Man-

sel'in Pamfilya kazılarında aydınlığa kavuşturduğu Side ve Perge tahkimat sisteminin ayrıntılarını açıklayan araştırmalarından bilmekteyiz. Ayrıca kazematlı surlara Kuzey Suriye Geç Hitit şehirlerinden Kargamiš ve Zincirli'den başka Filistin'de Demir Çağı'nda rastlanmaktadır. Bunların Hititler tarafından Suriye'ye getirildiği ve buradan daha güneye geçtiği kabul edilmektedir. Kazematlı surların ve avlulu şehir kapılarının da Hellenistik çağın mimarları tarafından bilinmiş, incelenmiş ve özellikleriyle Akdeniz şehirlerinin surlarında uygulanmış olduğunu algılamaktayız (Mansel 1964, sf. 222-224).

Bizans'ı ve sonraları İstanbul'u koruyan iç içe iki sur çemberinden ve aralarında hendeklerden oluşan ve bugün bile yer yer ayakta kalabilmiş olan muhteşem tahkimat sisteminin Hitit başkenti Hattuša surlarıyla büyük benzerlik, paralellik göstermesi Hitit askerî mimarlık geleneğine işaret eden, açıklayan en somut uygulamadır* (bk. Eyice 1982, s. 516). Hitit mimarlığının etkilerini vurgulayabileceğimiz başka örneklere de kısaca değinelim. Özellikle Geç Hitit Çağı'nda sevilen ve saray yapılarında uygulanmış olan*Bit-Hilani* plan şemasının benzerlerini Karaman (Hitit çağında Tuhana) Bizans dönemi bazilikalarının cephelerinde gözlemekteyiz. Karadağ-Binbirkilise, Değle örenindeki büyük kilisenin cephesinde iki yanda kuleler, arkasında üç nef yer almaktadır. Alacahan'ın doğu bazilikasında da aynı cephe mimarisi uygulanmıştır. Bu bölgede Hitit inançlarının kalıntıları Roma ve Hristiyanlık döneminde dinsel alanda devam ettiği gibi, mimarlıkta da paralel bir olgu kendini göstermektedir (krş. Eyice 1971, s. 140, res. 134a, 145-146, 290). Son devir Osmanlı cami mimarlığında Bit-Hilani planının paralellerini izleyebiliyoruz. Örneğin Sultan II. Mahmut'un yaptırtığı Nusretiye Camii'nin iki katlı bir evi anımsatan cephesindeBit-Hilani planı ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyıla tarihlenen Dolmabahçe Camii ve Ortaköy Camii ön cephelerindeki giriş ve hünkâr mahfili birimleri deBit-Hilani plan şemasına paralelliği ile dikkatimizi çekmektedir (plan için krş. Aslanapa 1988,s. 431. 447. 449).

Sonuçta, Hitit sanatı ustalarının yerli ve yabancı motif ve biçim esinlerini absorbe etme ve kendi yaratıcı güçleriyle harmanlaştırma ve de işle bütünleşen insan yetenekleri, Hitit sanatının gizemli eklektik karakterini oluşturmuştur. Tek sözcükle bu sanat, bütün Önasya sanatları gibi tanrısal ve kralsal propagandanın iletişim ürünlerini sunmaktadır. Bu perspektiften değerlendirirsek, istenilen bakış açısı da böyle olmalıdır, Hitit sanatı başarıya ulaşmıştır.

* İstanbul sur sistemi ve en son devir Osmanlı cami mimarlığında gözlenen Hitit mimarlığının etki ve esinlerini bize göstermek lûtfunda bulunan yılların dostu değerli bilim adamı Prof. Dr. Semavi Eyice'ye yürekten teşekkür ederim.

E N G L I S H S U M M A R Y

The terms "Hittite" and "Hittite Art" made their first appearance in the literature of archaeology and linguistics in the period following the discovery in south-east Anatolia and Northern Syria in the last quarter of the 19th century of stone monuments dating from the 9th-8th centuries B.C. and displaying a type of hieroglyphic writing. The application of the term "Hittite" to the subjects, compositions and artistic style of the motifs to be observed in the monuments unearthed in Malatya, Kargamiş, Zincirli, Sakçagözü, Maraş, Karatepe and other centres of the monarchically governed city-states of the 1st millennium B.C. became well entrenched in the literature of scholarly research. Most of the works of the later period still reflect the Hittite artistic motifs of the 2nd Millenium B.C., but although the Hittite monuments dating from the end of the 20th century B.C. are characterised by quite remarkable wealth and magnificence, there remains no clear definition or denotation of the term "Hittite". The artistic productions of the Hittite Kingdom established in the first quarter of the 2nd millennium B.C. cannot be said to have deviated to any great extent from the indigenous Anatolian/(Proto)-Hatti cultural tradition. The most accurate and concrete definition of Hittite art is thus to be found in the statement by Ekrem Akurgal to the effect that Hittite art arose from the harmonious fusion of the culture of the Hatti, the indigenous peoples of old Anatolia, with that of the Indo-European immigrants.

The Hittite Old Kingdom

(1660-1470-60 B.C.)

The most important cultural feature of the Hittite Old Kingdom was the employment by the Indo-European Hittites in both speech and writing of a language which they themselves refer to in their own documents as "nesili". This is the language to be found written in cuneiform script on the clay tablets of the Hittites. However, the old name "the country of the Hatti" continued to be applied by the Hittites to the region they themselves settled around the valley of the Kızılırmak in Central Anatolia.

Architecture

Excavations conducted since the beginning of the 20th century in the various old settlements in which remains of Hittite civilisation have been discovered indicate the existence in the Hittite Old Kingdom of various works of military, religious ard domestic architecture. Military architecture is represented by the defence walls and fortifications in the Hittite settlement at Alişar, the Hittite capital Boğazköy (Hattusas), Eskiyapar and Alacahöyük. Old Hittite military architecture, as displayed in the fortifications of the period, is characterised by the polygonal stone blocks of Cyclopean dimensions employed in the constructions of defence walls and towers.

The Plastic Arts / Sculpture

Little has survived of the plastic stone sculpture and metal statues of the Hittite Old Kingdom. Most of the plastic metalwork of this age consists of votive figures from south-east Anatolia. These are wide, flattish objects, the upper half being in the form of a stylised human body (god, goddess?) and the lower part in the form of a sort of wedge or dagger suitable for insertion into some other object. The best-known examples in the literature of Hittite-Anatolian archaeology are the specimens from Arapkir, Alişar, and Tilmen Höyük, together with the bronze dagger- or wedged-shaped figurine found in a field at Doğanşehir (Malatya) and acquired by the Istanbul Museum of the Ancient east in 1977 (Inv. No. 77/11).

The Dövlek statuette purchased by the Ankara Museum of Ancient Anatolian Civilisations is undoubtedly the best known piece of metalwork from the Hittite Old Kingdom. The horns on the pointed head-dress of this cast-bronze stat-

uette (11.4 cm.) indicate that it is the representation of a god. He is depicted in the act of walking, with his left leg forward, one of his arms raised and the other stretched forward in a manner suggesting that he was holding some object or symbol. This statuette, with the pointed horns on the sides of the pointed head-dress, the turned-up shoes and the arms held away from the body, shows a trend away from frontality towards greater depth.

Brief mention must be made of the silver stag (17 cm) and bull *rhytons* in the N. Schimmel Collection. These *rhytons*, two of the finest specimens of the art of Hittite metalwork, have been treated in great detail in publications by K. Bittel. These vessels consist of the head and neck of the stag or bull, with the two front legs of the animal curled up under the body. The stag *rhyton* has a handle (according to S. Alp the Hittite GAL luluyama means "stag-shaped goblet"). In the case of the bull *rhyton* the handle was broken off but has now been restored. These vessels are hollow, with no hole in the mouth section. The silver *rhytons* were made in two sections, the head and protom being joined to form the whole. The join is concealed by means of a decorative band.

In my opinion, the two figures of the tutelary god on the stag *rhyton* are depicted in a more or less narrative style in the context of a cult ritual carried out in his honour. In its general style, the *rhyton* closely resembles the vases with relief decoration and the seals dating from the last period of the Hittite Old Kingdom with the names and titles of the owner written in hieroglyphics in the centre. Parallels to the *rhyton* can also be found among the single-handled pottery vessels of the Old Hittite period. As S. Alp has shown, the use of the "divine determinative" in writing the names of the gods indicates that this masterpiece dates from the end of the 16th century B.C.

The bull *rhyton* in the same collection was produced in the same cast metal technique. The missing mouth and handle have since been restored. The spoon-shaped ears and inlaid eyes are rendered in a predominantly naturalistic style. It lacks the triangular forehead characteristic of the bull figurines produced in the 2nd millennium B.C. but, in contrast to the realism to be observed in the lines of the body, particularly in the legs and hoofs, one is immediately struck by the stylisation in the vegetal-like rendering of the muscles, particularly in the neck, shoulders and upper parts of the legs, a feature also to be seen in the stag-shaped vessel. Similar stylised motifs, resembling palmettes and other plants but even further divorced from nature, are to be encountered in the animal figures in the Alacahöyük reliefs. These two works give the impression of having been produced in the same workshop and, quite probably, by the same craftsman, possibly an Anatolian or even a Hittite.

The Plastic Art/Terra Cotta

The pottery of the Hittite Old Kingdom displays a very high standard of artistic achievement, and there can be no doubt that the nature of the artistic tradition of the Assyrian commercial colonies played a very important role in raising it to this level. We find a certain parallelism in the development of the relief-decorated cult vessels, which occupied a very special place in the ceramic arts in general and in the art of the terra cotta statuette in particular. In contrast to the rich collection of this type of animal figurine, only a small number of human statuettes are to be encountered. A human statuette with missing head, probably representing a horseman, with legs set wide apart, was discovered in the first period of excavation at Boğazköy (1907-1911). The lower part of the figurine is broken. Other horseman figures of this type have been found in cemeteries in Kargamiş and Cyprus. The earliest human figurines are to be found in the Hittite level in Alişar (10 T). The statuette with pointed, conical head-dress, broad male countenance and long, thick neck is particularly remarkable as a simple prototype of the Hittite representation of the male divinity.

Typical products of the period are the skilfully shaped *terra cotta* animal figures, no doubt produced for use in religious ceremonies.

Animal statues have been discovered in the Alacahöyük, Boğazköy and İnandık excavations. The twin bull *terra cotta* statues are remarkable for the very large heads (90 cm). Openings were made in the mouths of the lion and bull-shaped vessels, and on the back of the animal there is a sort of funnel through which the libation liquid was poured. The pouring of the libation liquid from the mouth of the vessel was a characteristic feature of the previous period of the Assyrian colonies. The bulls and lions are fairly naturalistically rendered. Although no complete statue of a lion has so far been found, the almost complete statues of bulls discovered at İnandık and Boğazköy (B. K. last phase of building M) have been successfully restored. Twin bulls are rendered in a standing position. The bodies of the animals are covered with a red or reddish-brown slip, with details indicated in cream-white. The triangular forehead, the white of the eyes and lower rim, the halters passed through the nostrils and the stylisations on the upper sections of the front legs were all painted white. The halters through the bulls' nostrils are also to be seen in the bulls bearing the figures of gods depicted on the Kültepe-Anatolian group of seals. The twin bulls found in shrines and sanctuaries recall Sherri and Hurri, the two bulls of the Storm God. The bulls discovered in the temple at İnandık can be dated to the reign of Hattusili I on the strength of the tablet found in the same building containing a deed concerning the donation of land.

The Art of Ceramics - Pottery

It would appear from the written sources that the Hittite potters, whose skill and dexterity in the shaping of the clay is very clearly displayed in the ceramic finds from the Hittite Old Kingdom that now adorn our museums, were included in the personnel attached to the palace or the temples. Potters are listed together with the other craftsmen in a Sumerian ideogram referring to them as "temple personnel". $^{LU}QU_4$. BUR.NA$_4$, Akkadian ^{LU}*paḫarum*).

Although the potters of the Hittite Old Kingdom remained

fairly faithful to the ceramic style of the previous period, their creative instinct led them to adopt remarkably mature and attractive forms, thus producing the most remarkable works to have survived from Hittite civilisation. The ceramics are generally wheel-turned, monochrome red or light brown with brilliantly polished slip. The most common form is that of the beak-spouted pitcher, some examples of which are carinated. Among the Alacahöyük finds, however, are to be found specimens with tall, slender bodies and tall legs. Beak-shaped spouts are to be found in several types of vessels such as the beak-spouted "teapot", the single-handled beak-spouted pot, the slender bodied, beak-spouted pitcher and the single-handled *pithoi*. Some of the "teapots" with cylindrical spouts have rounded lids attached to the handle (Alişar).

The Hittite potters reached the zenith of their art in the products known as "relief ceramics". The technical and formal characteristics of Hittite Old Kingdom ceramics are revealed in predominantly red or clay-coloured monochrome vessels with a brilliantly polished slip. "Relief pottery", like all other Hittite ceramic ware, is wheel-turned. After the vessel has been given the desired shape (generally wide mouthed, long-necked amphora with vertical handles) the surface of the vessel is divided into horizontal sections, after which lumps of clay are first roughly shaped in accordance with the object to be depicted and then applied to the field to be covered by the composition. The details are then worked in extremely fine detail. It is very unusual to find examples of figures drawn from out of the surface of the vessel.

Cult vases of this type, all of which might well be described as masterpieces of ceramic art, have usually been discovered not so much in the Hittite capital of Hattusas itself as in settlements which very probably constituted small cult centres whose Hittite names are still unknown to us. The most remarkable specimens of these cult *amphora* were discovered at Bitik, İnandık and Eskiyapar.

The relief fragments of the neck and body of a large *amphora* discovered by peasants at Bitik Höyük sufficed to indicate the form of the whole. The vase is clay-red with a very fine slip. Cream is used in the reliefs, with a faded black in the fine details. The body of the vessel is divided into frieze bands, and it is to these that the compositions are applied. No figures are in the open spaces. It is obvious that we are here dealing with a narrative treatment of various scenes of a religious or mythological nature in which both male and female figures are depicted.

In the Eskiyapar vase, one of the masterpieces of Hittite relief pottery, the bodies of the bulls are rendered in relief and the heads in the round. Vessels adorned with plastic figures had been known in Anatolia since the Kanish Karum II period. As a matter of fact, human figures, human faces and animals with their heads twisted backwards are among the favourite motifs of that period.

Glyptic / The Art of Seal-Engraving

The typical Anatolian seal of the neolithic period was of the "stamp seal" variety, but in the 20th century B.C. seal-engravers began to produce a new cylindrical type of seal adorned with Mesopotamian and Anatolian religious and mythological motifs, thus opening a new era in Anatolian art in which the seal repertoire was to be dominated by Anatolian and Mesopotamian / Assyrian mythological elements. No doubt the Anatolian seal-engravers had learned the art of the cylindrical seal from the Assyrian traders who had settled in Kanish-Kültepe. (In the Old Hittite period the term ^{LU}Bur. Gul, pa/urkullu would appear to have been employed in the sense of "seal-engraver". In the inscriptions of the Great Hittite Kingdom the seal-engraver is referred to as a state employee.)

Seals of the Old Hittite period were made from various stones and metals, the most commonly used being hematite and bronze. Very few of the actual seals have survived, most of them being known from the seal impressions, but a number of interesting seals of this period have been smuggled abroad, where they have found their way into museums and private collections.

Ritual scenes are to be found engraved on the faces and edges of a number of the hammer-headed and semi-circular seals characteristic of the Old Hittite period.

No continuity in content is to be found in the majority of the hammer-headed seals. Each depicts a separate topic within a limited composition field. The hematite seal in the Ashmolean Museum, referred to in archaeological literature as the "Tarsus Seal", has five faces. On the square face of the actual seal a king or priest wearing a short tunic stands in adoration before the figure of a seated goddess, the whole surrounded by a double guilloche motif. On the other four faces are depicted gods, goddesses and worshippers together with an eagle-headed figure with long garments pouring a libation. The rendering of the gods and secondary figures is typically Hittite in style.

Although the matrices of the "royal seals" of the Old Hittite period are missing we still have the impressions stamped on tablets and other clay objects. Most of these seal impressions are to be found on "land donation" documents. The kings are not named, being identified simply by their title *Tabarna*. There are also a small number of anonymous seals. These seals are referred to in archaeological literature as ***"Tabarna seals"***. The Tabarna seal impression on a land donation document unearthed at İnandık is definite proof that they belong to the reign of Hattusili I (17th century B.C.), the powerful ruler of the Hittite Old Kingdom. In these Tabarna seals the circular base is surrounded by two concentric circles with a cuneiform legend. Here the title *Tabarna* is not followed by the king. The small circle in the centre contains sacred hieroglyphic signs, consisting of a triangle (goodness, safety), the bow (life) and the stylised flower (rosas) which may probably be a symbol of the sun. In the *Tabarna seals* there are no lines dividing the two lines of the cuneiform legend from the circle containing the hieroglyphic signs. The cuneiform legend in the Tabarna seals is written according to a customary formula with "Seal of the Great King Tabarna" in the outer circle and the curse "whosoever changes (the words of this document)

will be put to death" in the inner. In some of the Tabarna seals a difference of style can be observed. For example: there may be a line separating the circular area in the centre from the cuneiform inscription, and in some specimens the cuneiform legend faces outwards while in others it faces inwards. It is possible that such differences occurring in the same type of seal may indicate their production by different seal-engravers in different workshops. As was proved by K. Balkan in his evaluation of the İnandık tablet, the Tabarna seals can be accepted as being the seals of the Great King Hattusili of the Hittite Old Kingdom.

The same type of seal can be found in the impressions and bullas of the seals belonging to the kings Huzziya, Aluvamna and Tahurvaili, who ruled during the later years of the Hittite Old Kingdom.

The "Queen seeals" of the Hittite Old Kingdom resemble the Tabarna seals mentioned above insofar as none of the actual matrices have been discovered, but a seal impression found on a bulla in Archive Building A in the Great Citadel is similar in form, composition and style to the Tabarna seals (Inv. No. 9/c;. SBo I 90). The two cuneiform borders on the remaining portion of the round base are separated by circular lines. The small round central section limited by a fine relief line contains the cuneiform sign SIG_4 (=health) in place of the sacred hieroglyphic symbols. Part of the legend in the outer circle, including the name, is broken off, and of "Great Queen" only the sign for "Great" remains. On the other hand, the whole of the curse formula in the inner circle has survived. This formula is identical with that employed in the Tabarna seals, and there is also a close similarity in composition, writing and style of decoration. One notable difference lies in the prayer for health in cuneiform script in the central section. Unfortunately the name of the Queen has been broken off and although experts have suggested the name *"Tawannana"* there is no definite proof that this seal impression actually belonged to a queen of the Old Hittite Kingdom. Seals of the same type have been found bearing the names of queens belonging to a later period.

The most important innovation introduced into glyptic art by the Tabarna seals and their variants is the employment of cuneiform writing. As for the *Tawannana* seal, this is adorned with a legend surrounding the cuneiform seal and a cuneiform sign in the centre. The cuneiform ideogram signifying health is in the nature of a prayer on behalf of the owner of the seal. The Hittite seal-engravers applied a contemporary graphic approach in the *"Tabarna"* type seals, and succeeded in the course of the centuries in acquiring the ability to engrave a very small space.

The Great Hittite Kingdom (1470/1460-1190)

Plastic Arts - Stone Sculpture

The works of sculpture consituting one branch of the plastic arts to have survived from the Great Hittite period can be divided into two groups, one consisting of statues and reliefs forming architectural elements, the other relief carvings on rocks. To these products of the period may be added the reliefs to be found on a number of bases and steles as well as the lions' and bulls' heads on the narrow sides of the large rectangular water depots known as cult troughs. (These were a type of trough in which water was collected for the washing of the hands, particularly those of the king and queen, which constituted the purification process preceding the religious ceremony.)

The sources indicate that the sculpture of the Hittites, like their monumental architecture, was an official branch of art closely connected with the monarchy. In Hittite inscriptions the sculptor is referred to by the Akkadian term "esi/eru". The great importance given to the creation of colossal statues of the kings and queens is clear from the correspondence of the time. A letter from the Hittite king Hattusili III to the Babylonian King Kadashman-Enlil (CTH 172) contains a request for a sculptor whom he promises to send back as soon as the work is completed. In the same letter the Hittite king reminds his correspondent that he had kept his promise in duly sending back the sculptor previously sent in answer to a former request. This letter is of the utmost importance as clear evidence of the employment of Babylonian and other foreign sculptors in the palace of the Great Hittite kings.

Very few specimens of the sculpture of the period have survived apart from the apotropaic lion and sphinx *protoms* on the monumental gates at Boğazköy and Alacahöyük. Of the very few surviving specimens of human sculpture the Alacahöyük statue, a work which has not yet been published, is undoubtedly one of the most interesting.

Sculptures at the City Gates

Lions

The apotropaic lions and sphinxes at the gates of Hattusas, the Hittite capital, and of the settlement at Alacahöyük, which, although its Hittite name is unknown, was undoubtedly an important religious centre, constitute the finest examples of the animal figures that occupied such an important place in Hittite art. These lions and sphinxes on the monoliths forming the jambs of the gates in the outer walls of the abovementioned cities are rendered three-dimensionally in the form of *protoms* (the front part of the body). In some cases, for example the sphinxes at Hattusas-Yerkapı, the body itself is rendered in relief on the sides of the entrance. It should be mentioned here that these animal figures are neither free-standing nor additional elements. They constitute an integral architectural element.

The Hittite lions on the city gates display the classical form and style of the Great Hittite period. The lion *protoms* at the gates are all characterised by a static cubism. The head, the most important part of the lion iconography, is rendered in great detail. The lions at the Lion Gate in the capital are aggressive in appearance, with their tongues hanging out of their open mouths (height 2.25 m). The head occupies two-

thirds of the whole body unit, and the details of the mane and face are clearly rendered. An incised techique is employed in the rendering of the mane and the leg muscles. From the hollows of the eye-sockets it would appear that the eyes themselves were represented by inlaid material. The most characteristic features of these Hittite lions, apart from the protruding tongues, were the round or heart-shaped ears, both of which forms were employed during the Great Hittite period. The stylised heart-shaped variety can be observed at Alacahöyük while at Boğazköy and Yazılıkaya both the round and heart-shaped forms can be seen.

Sphinxes

The exceptionally fine sculptural qualities displayed in the lion gates of the capital are also to be observed in a most distinctive fashion in the "Yerkapı sphinxes". The four sphinxes guarding the entrance passages at this elegant gate at the southernmost point of the Hittite capital have been known for many years. One of these was taken to Berlin. while another is now preserved in the Istanbul Museum of the Ancient East. The other two have been restored and replaced in their original positions. the "Yerkapı" or "Sphinx Gate" being included in recent excacations and in the highly successful repairs and restorations carried out by P. Neve. It has been suggested that the area behind the gate was occupied by a sanctuary or sacred complex essential for the practice of the cult. The female sphinxes are rendered three-dimensionally in the form of *protoms* constituting the stone monolithic blocks making up the jambs of the doors. The bodies of the sphinxes facing the city are carved in clearly visible relief on the sides of the stone jambs of the entrance passages. Although the sphinxes are thought to have been the products of the same workshop as the lions at the gate of the capital, one is struck by certain details and by certain aspects of the rendering of the whole. The sculptor remains faithful to artistic tradition in concentrating wholly on the sphinxes' heads, which dominate the body and account for over a third of the complete height (2.50 m), including the spiral diadem on the head. The short legs, the paws and the five claws closely resemble those in the gate lions. The stylised treatment of the legs in the form of vertical relief lines characterising the lions of the capital is also to be found applied here. The tails, like those of the lions, are held erect and culminate in a spiral. The same style can be observed in Hittite glyptic (SBo II 38 griffon and Oxford, Konya gold seal). The wings on the relief-carved bodies of the sphinxes offer a very gentle appearance with their oblique, parallel, extremely harmonious lines. In the Istanbul specimen the wings have not been completed. The name of a prince is carved on the wing of one of the Yerkapı sphinxes together with a hieroglyphic inscription probably belonging to a much later period. To the title of prince / son of the King is added the status of scribe (DUB. SAR). The most significant and impressive products of the Hittite art of sculpture are undoubtedly the female heads on the Yerkapı sphinxes. The heads, which are carved with great plastic skill, are placed on the bodies, and the flawless features of the appoximately square faces are dominated by the plump cheeks and eagle-beaked nose. The eyes consisted of another material inlaid in the almond-shaped sockets, which are surmounted by eyebrows in low relief and locks of hair parted over the low forehead. The rest of the hair hangs down behind the very large ears to end in a spiral over the breast. Here, as in the Alacahöyük sphinxes, we find the *Hathor* hair style. It is the mouth, however, that lends the face its enigmatic air. Above the small, well-formed, slightly receding chin is the mouth with its fine, closed lips raised at the corners, producing the effect known in art history as the "archaic smile", the essential ingredient of the enigma and mystery which is the sphinx's defining characteristic. On top of the Hathor hair arrangement the sphinx is wearing a cap with a pair of horns rendered in relief. Over the heads of the Berlin and Yerkapı sphinxes rises sort of magnificent plume consisting of three pairs of spirals one above the other, each containing a *rosas*. Matz suggests that this is a Mycenaean motif, to be seen on the heads of the gold figurines of goddesses found in the Mycenaean shaft graves. The lovely head, no doubt shaped in accordance with contemporary ideals of beauty, is in striking contrast to the cubic, squat body, quite devoid of detail. The gravity and magnificence of the sphinxes cannot fail to impress the beholder.

Warrior God (King's Gate)

The representation in high relief of the *Warrior God at the King's Gate* is undoubtedly the greatest masterpiece in the art of gate sculpture and, indeed, in the whole art of sculpture of the Hittite period. Let us therefore dwell, within the limits of our study, on the main characteristics of this extraordinary work, concerning which so much has been said and written during the last hundred years or so. This considerably more than life-size representation of a young god (height 2.25 m) is carved in relief on the stone jamb on the left hand (northern) side of the King's Gate overlooking the city. It would appear that there was no attempt here to reproduce the symmetry to be found in the other gates. It is, however, possible that there was originally a corresponding relief on the other side of the gate which was later destroyed and never replaced. With the stone techniques available at the time the replacement of the lintel would have presented no great difficulty. Although obviously the work of a master sculptor the whole shows a certain lack of proportion between the short body and the fairly long legs. This lack of proportion is, however, to be found in almost all Hittite reliefs. The sculptor shows great skill and dexterity in giving this high relief a truly three-dimensional effect. The head is turned towards the right and although at first sight it would appear to be presented in profile it is actually rendered on two planes.

This representation of a Warrior God on the King's Gate undoubtedly stands unique, not only in the Hittite art of the period but also in the whole of Near East sculpture. Nothing comparable was to be created until the rise of Hellenic sculpture at a much later date. H. Th. Bosert is undoubtedly justified in seeing the female ideal of the period represented in the

heads of the sphinxes and the male ideal in the young god on the King's Gate, but it would be unjust to confine the ideal works of the Great Hittite Kingdom to these profoundly significant pieces of sculpture. The relief of King Tuthaliya at Yazılıkaya and that of Sarruma, the tutelary God of Gods, in room B, both products of superbly skilled craftsmen, are obviously to be regarded as well within the limits of the same aesthetic. Moreover, the fact that the sculptors of that time worked from memory endows their works with even greater significance.

The Art of Stone Relief

The existence of reliefs and frescoes in the Great Hittite Kingdom is evidenced by the presence of relief vases as well as by the discovery in the course of the 1959 Boğazköy excavations of relief sketches on a small orthostat fragment used as the lid of a water-channel in B. K. Level IVa and dated to the same period. The upper and right hand sides of this limestone block are surrounded by a raised edge. The relief sketches, 4 mm in height, clearly reveal the figures of gods. A battle scene is depicted with a god falling from above, probably from the sky. The battle scene is of a remarkable liveliness and vigour and would appear to be the representation of a scene from mythology. These relief orthostats constitute the first example in large-scale plastic art of the lively and vigorous treatment of the "hunting-combat" scenes depicted in Hittite sculpture, most particularly in the orthostats of Alaçahöyük.

The relations between Anatolia and Upper Mesopotamia, Syria and even Egypt are, as we shall see later, manifested in the subjects and style employed in large-scale plastic and relief art. The most striking examples of this are the monumental apotropaicsculptures and reliefs on the city gates.

Alacahöyük

The archaeological and architectural finds discovered on the site of the Hittite city at Alacahöyük prove it to have been a cult centre, and its sculpture and reliefs are clearly distinguishable from the rich 13th century B. C. "classical" artistic remains from the Hittite capital Hattusas. Alacahöyük is embellished with reliefs on the basalt orthostats laid over the foundations on the gate facing the Temple-Palace complex in the south-east of the city, the "Sphinx Gate" and the eastern and western gate towers.

In these orthostat reliefs are depicted a king and queen in adoration before the Weather God-Bull; a servant bringing rams and a goat for sacrifice; a religious procession consisting of three priests or cult ministrants; acrobats with a juggler who appears to be swallowing a sword; musicians; and, on the westernmost orthostat, an unfinished relief of a bull (bull rhyton ?). The last of the figures mentioned above are unfinished. While the two figures in the acrobat relief are, like the other figures, facing towards the bull on the postament, the musicians and the juggler swallowing the sword are turned towards the unfinished relief on the block at the western corner depicting a bull together with what is possibly an altar (?) and some round objects in the lower section.

The corner orthostat blocks unearthed by Makridy Bey during the first phase of the Alacahöyük excavations are broader and higher than the cult-libation orthostats, with heights ranging from 1 m to 1.40 m. The orthostats with hunting scenes, some of which are divided into two registers by a relief moulding, prove the existence of two courses in the lower sections of the towers, a feature that had already been observed by Macridy Bey at the beginning of the 20th century. H. G. Guterbock proved that the two large blocks divided into two registers were to be found in the second, upper course in the western tower. M. Mellink, having determined the position in the upper row of the hunting-scene orthostats, the size of the blocks and their structural congruity with the "cult" orthostats below, produced a highly successful reconstruction of this second course.

The lively hunting-scenes in the upper course on the western tower at the Sphinx Gate sometimes cover the whole surface of a single orthostat, while in other cases the surface is divided into two horizontal registers. This method of treating the subject by dividing the composition into two separate compartments is also to be found in the famous "War of the Gods" reliefs dating the beginning of the Great Hittite Kingdom. These reliefs are characterised by the same animation and dynamism to be found in the hunting-scenes, and also display the same javelin/lance hunting motif. All these hunting and cult scenes display a predominantly Hittite style, while the identical iconography of the hunters (their garments, hair-style, pointed-toed shoes, the rings in their ears) and the liveliness and tension that characterise the depiction of the bodies of the wild boars, deers, lions and bulls are also to be observed in the figures of the hunters as they kneel to shoot their arrows. In our opinion, this difference, of style rather than essence, arises from the fact that the sculptors treating the hunting and cult-libation scenes belonged to different schools. The superior skill and dexterity of the artists treating the hunting scenes is to be observed in their disposition of the surface and the vigour and animation in the figures and composition.

Of the orthostats on the wall of the eastern tower at the Sphinx Gate only three blocks remain. The subject treated in no way differs from that on the western tower, where a goddess is shown seated in the western corner with her face turned towards the east while three male figures are walking towards her in adoration. On this side, a religious rite is being performed in the presence of the goddess. Unfortunately, the exact positions of a number of the reliefs discovered around the magnificent ceremonial gate at Alacahöyük have not been identified. We are thus offered only one stage in the rite of worship. The goddess, wearing a long garment and veiled from her head downwards, is depicted in profile sitting on a backless seat. The vertical moulding behind her suggests a simplified form of baldachin rather than a wall or post. In her left hand the goddess is holding what appears to be a mirror, while in her right she is holding a small wine-glass. The relief

was left half-finished with practically none of the details executed, but the two round bracelets on her right wrist, the necklace composed of three rings around her neck, and the hair rendered in vertical lines hanging down beneath the veil can be clearly distinguished. The same treatment of the hair and the same type of bracelet, here worn on the left wrist, can be observed in the relief on the western tower depicting the figure of a queen. The rendering of the details of the queen's garments, particularly the skirt, is clearly revealed in the diagonal folds and the fringe of the mantle. The bracelets and necklaces worn by the female figures can be seen only in the Alacahöyük reliefs. In the case of the Yazılıkaya goddesses ring-shaped ear-rings form the only type of ornament worn. The type of necklace worn by the Alacahöyük goddess is also to be seen in the gold statuette of a goddess in the N. Schimmel Collection.

The reliefs in the open-air sanctuary of Yazılıkaya are undoubtedly the most significant sculptural products of the Great Hittite Kingdom from the point of view of both content and aesthetics. For what was very probably a fairly long period the Hittites used the two natural rock chambers formed by the limestone outcrops located about 2 km north-east of Boğazköy as a shrine for the performance of ritual ceremonies. The Hittites, on the King's instructions, modified the shrine in the 13th century B.C., very probably for the celebration of the "New Year-AN. TAH. SUMŠAR" or the "Funerary Cult of the Kings", and used the natural rock chambers, the large chamber A to the west and the small chamber B in the east, as cult chambers or *aditons*, erecting a temple in front of these in the area to the south. In the earliest period of the Yazılıkaya open-air sanctuary the sacred precincts were surrounded by a *temenos* wall running along the southern side from east to west (1500 B.C.). The entrance was on the west, and various small finds in the form of relief pottery sherds confirm the date given above. At that date there were probably no reliefs on the northern faces of the rocks, and the figures of the gods brought here from temples within the city would be placed on the stone benches still visible today, and the sacrifices and the various stages of the cult rites performed in the open air. It would appear from Hittite religious inscriptions that the figures of the gods were borne out of the city on carts or litters. The stone foundations and, in some places, fragments of the stone bases of the walls belonging to a building displaying the plan scheme of a typical Hittite temple with central courtyard have been found *in-situ* in front of the rock *aditons*. The main gate was built as a separate structure in the form of steps carved into the south-western section of the rock. The founder of the great temple was no doubt King Tuthaliya IV (1250-1220 B.C.) and relief figures of the king are to be found in chambers A and B, together with hieroglyphic inscriptions and a cartouche containing his name.

Most of the male gods in Yazılıkaya wear sharp-pointed, conical caps with horns, the number of horns indicating the status of the god in the divine hierarchy. The Sun-God, probably symbolising the Hittite Kingdom, is wearing a cap in the form of a calotte identical with the headgear to be seen in the figures of the *Kings* (Y. K. no. 34; King no. 64). The mountain gods are depicted with conical caps bent down towards the front. In some of the caps, what would appear to be a crescent (Y. K. no. 35) or an animal figure (Y.K. no. 41) is placed very near the pointed end. The gods are wearing a garment descending as far as the knee composed of two sections and belted at the waist. The pleats and hem of the skirt are clearly delineated (cp. Y. K. no. 25, 31-33). A variant of this sort of attire is to be found in the garments with a long train (Y. K. no. 40, 41, 39, 35, 26, 22, 20). The bell-shaped skirts of the garments worn by the old, bearded mountain gods are embellished with knobs and scales creating a stylised impression of mountains (Y. K. no. 16a, 15-13). All the gods wear shoes with sharp, up-turned points. The Sun-God is distinguished from the other gods by the long garment in the form of a shawl type mantle and the calotte type headgear. The garments worn by the Kings are identical with those of the Sun-God (cp. Y. K. no. 34, 64, 81). The figures mentioned above bear no weapons, carrying only the *Lituus* (Hittite ^{GIŠ}kal-muš) in their hands. The weapons borne by the Yazılıkaya gods show very little variety. Some of them have a mace, others a curved sword resembling a sickle. In their belts can be seen a curved sword with crescent pommel or, in that of the God Sarruma, an axe with perforated handle (the only example in Y. K.). The rings in the ears of the Sun God and some of the other gods have both a decorative and a magical function.

The cylindrical headgear in the form of city walls (a kind of polos) appears for the first time in Hittite art in the procession of goddesses at Yazılıkaya. The garments worn by these goddesses are all very nearly identical, consisting of long-sleeved, close-fitting tunics and skirts with diagonal pleats and a wide belt at the waist. These skirts descend to the ankles, becoming fuller towards the bottom. In some cases they are longer behind and tend to trail on the ground. The goddesses wear the same type of pointed shoes as those worn by the gods. Another item in the goddesses' apparel is what appears to be a thin veil hanging down from beneath the *polos* (Y. K. no. 43., 45-46). Some details recall the garments and hair-styles of the supreme Goddess Hepat (u) and her daughters. The hair is drawn back in a very simple style and concealed beneath the *polos* type headgear, while a lock hanging down over the nape descends in plaits to the waist. The goddesses wear rings in their ears. The decoration on the body of Hepat(u)'s gown can be clearly discerned in the light of the afternoon sun.

During the period of Hittite rule, access was given to the side chamber B at Yazılıkaya by a corridor through the rock made by widening the eastern chamber. This western entrance, which was in the form of a gentle incline with stone steps, was flanked by two bare-footed apotropaic demons or djinns with lions' heads, winged human bodies and open claws raised aloft (Y. K. no. 67-68). Both these reliefs are 1 m in height. The entrance corridor is 10 m long. The surface is covered with stone panels and the rock has been smoothed in places. The two small niches in the rock walls hold oil-lamps.

From this entrance access is given to the northern end of chamber B. The corridor is 20 m long, with a width of 4 m at the north end and 2 m at the south. The chamber was formerly paved with smooth stone flags while the eastern and western walls of the chamber are formed by the vertical surfaces of the rock. The eastern wall contains one niche and the western wall two. The function of these niches remains obscure but from the clues given by the inscriptions referring to the cult of the dead it appears very likely that they were used to hold oil-candles and votive-offerings.

Chamber B contains four large reliefs. Much better protected than the reliefs in chamber A they have survived as the best-preserved examples of the style and character of Hittite sculpture. On the west wall there is a relief depicting a procession of twelve gods running towards the east (Y. K. n. 69, 80). It is in a much better state of preservation than the reliefs in chamber A and the details can be clearly discerned. In their hands the gods are carrying sickle-like swords curved at the ends.

There are great difficulties in the way of a definitive interpretation of the Yazılıkaya open-air sanctuary. When considered in the light shed on the various written sources it would appear that rock chamber A, in which the procession of the gods is depicted, was used for the performance of the ceremonies celebrating the Spring Festival or the New Year. The Hittite gods who were to participate in these ceremonies would leave the temples i. e. houses of the gods in Hattusa at the summons of the chief god Teshup and Hepat and make their way to the open-air sanctuary. It is this summons that very probably forms the subject of these reliefs, and the continuous character of the ceremonial procession shows an appoach to a narrative style, with the composition of the whole so arranged as to lead up to the principal scene. The gods and goddesses advance in the order of their rank in the Hurrian pantheon with the chief god and his family portrayed on the northern rock wall, thus initiating the first stage in the ceremony. Chamber B is adorned in conformity with the function for which it was intended, with reliefs depicting the figures of individual gods or of god-kings together.

The pictorial conception, arrangement, composition and style, all based on exceptional sculptural skill, to be observed in the Yazılıkaya reliefs occupy a very special place in Hittite art. The legends inscribed on these reliefs make it clear that the general intention was to depict the state pantheon with Hurrian names. Hurrian elements to be observed in these reliefs include the bull-men in reliefs no. 28-29, the cylindrical headgear in the form of city walls worn by the goddesses (these markedly differ from the caps worn by the Fraktin and Eflatunpinar goddesses), the head of the god and the sword thrust into the ground in chamber B, the lion-headed demons and the wings hanging down from under the arms. It thus seems reasonable to conclude that these Hurrian motifs were carved by Hurrian masons and Hurrian sculptors employed in the rock sanctuary. Hittite cuneiform documents refer to several palace employees bearing Hurrian names, but unfortunately no names of sculptors are given nor have we any information regarding the sculptors of the Hittite period.

Metal Statues

Only a very small number of stone statues have survived from the Hittite period, with the result that our knowledge of the plastic arts of that period is based almost entirely on small-scale statuettes in bronze or precious metals which, as we shall see below, continue the artistic tradition of the Hittite Old Kingdom. Almost all the human figures belonging to the period under discussion are representations of gods, but although the cult inventory documents indicate that a great many of these were produced (CTH 591, 625) very few of them are exhibited. The small ring to be found on the back of each of the very small (3 cm) gold statuettes would seem to indicate that these were miniature copies of large-scale statues of the gods worn about the body as amulets or talismans. The animal, especially bull, statuettes with rings are undoubtedly symbols of the gods. These cult statuettes with religious significance offer a detailed reflection of the sculptural art of the Great Hittite Kingdom.

The finest example of metal sculpture from the Great Hittite Kingdom was discovered by chance in the Doğantepe Höyük at Amasya. This is the largest of the bronze statuettes, the surviving section being 21.5 cm in height. The total height would appear to have been in the region of 34 cm. It represents a young male god, clothed, and wearing a pointed cap. Although the arms and legs are missing the head and body are in a good state of preservation. Like the other bronze statuettes, the Amasya statuette was cast in a stone mould and the arms, legs and rivet holes added later. Although its provenance is unknown there can be no doubt that it is a masterpiece in the art of Hittite metalwork. It is also clear evidence of the high technical level of bronze casting attained by the Hittites. We know from the inscriptions that the Hittites also worked in rock crystal, referred to in Hittite documents by the Sumerian term $NA_8.DU_8.SU.A$ or the Hittite *parašḫi/a*, and that this material was used in the production of various cult objects.

The archaeological finds yielded by the well-known excavations at Tarsus/Gözlükule include a statuette of a man wearing a long garment with his arms joined under his breast. 6.1 cm). The top of the head is missing but he would appear to have been wearing a conical or cylindrical cap, very probably plated with precious metal. Though small, it resembles the large-scale stone statue from Alacahöyük in the workmanship revealed in the rendering of the details of the body. It also recalls the sketches of the mountain-gods in high relief from the Yesemek workshop and the arms and general stance of the mountain-god in the Fasıllar monument. The lack of a beard would suggest that a young man is depicted, and, taking into consideration H. Goldman's sound observation on the shape of the eyes, it should be classified as the figure of a young god. The work is dated to the 14th-13th centuries B. C.

Stone Steles and Bases

Very few relief steles and bases have survived from the Great Hittite Kingdom. The most important of these from the point of view of the history of art are the following (in chronologi-

cal order): the Boğazköy bases (Istanbul Museum of the Ancient East); the Yağrı stele (Istanbul Museum of the Ancient East, Sakarya basin; the Çağdın Akçaköy stele (Adana Museum); the Fasıllar stele-monument, the relief of the Great King Tuthaliya (II/III ?) on a stone (Brexie) block unearthed in "haus a" in the south city in the course of the excavations carried out in Boğazköy in recent years, and the stele of the Great King Šuppiluliuma II discovered in 1988.

The most remarkable of the relief steles from the Great Hittite Kingdom is undoubtedly the stele of Tuthaliya (III ?). About a metre of the surface of the block has been carefully smoothed to take a single relief. The figure, facing towards the right, is that of a young man wearing a short garment and pointed shoes. The five pairs of pointed horns on the cap indicate that this is the figure of a god. In his right hand he is holding a lance leaning against his shoulder. His left hand is stretched out in front of him and above it is carved the ideogram for "Great King Mountain and tu" in hieroglyphic script. This would thus appear to be the stele of a deceased king who has attained godhead after death. Although the Great King depicted here bears the name Tuthaliya his exact identity is a matter of controversy. An interesting feature of this relief are the horns shown in relief on the pointed cap. The same type of horned cap can also be seen on the ivory figure known as the "dancing god" discovered in Temple VII. This represents a type rarely seen in Hittite iconography. The pair of horns on the helmet of the Warrior God on the King's Gate at Boğazköy and on the caps of the sphinxes are rendered in similar fashion in this royal relief. Attention tends to be concentrated on the head, which is of exceptionally high quality and meticulousness of workmanship. Although rendered in profile, with large rings in the ears, the plump cheeks of the squarish countenance are very clearly delineated. The thin lips and the regular nose joining the forehead are delineated in detail, and the manner in which the triangular eye is worked into the face is closely reminiscent of the Warrior God on the King's Gate, making it highly probable that these two reliefs were produced, if not by the same master, at least in the same atelier. Having touched upon these similarities, it is essential that we determine the date of the masterly depiction of the God at the King's Gate in order to identify the subject of the relief and determine which Great King is represented here. The hieroglyphic inscription in the Tuthaliya relief is of assistance in the dating. There are two main possibilities. It may have been produced after the death of Tuthaliya IV and his subsequent deification for erection in a shrine or chapel connected with the cult of the dead king. The presence of the relief in "haus a" would seem to indicate that this was some sort of cult shrine, a view corroborated by the discovery in the same chapel of a green stone of religious significance similar to the one found in the Temple I. south magazines.

My own opinion is that this stele was produced around 1400-1375 B. C., contemporary with the gate sculptures, and that it was a cult stele belonging to Tuthaliya III, already familiar from the Maşat *Höyük* written seals, and that it was dedicated to an ancestor bearing the same dynastic name as Tuthaliya IV.

Rock Monuments / Reliefs

In the Near East (Mesopotamia and Iran), the practice of embellishing rock surfaces with carved reliefs can be traced back to the 3rd millenium B. C., but we are still uncertain as to whether the characteristically Hittite art of rock reliefs that developed in Anatolia in the 14th-13th centuries already existed in the Old Hittite period. Under the Great Hittite Kingdom rock reliefs generally depicted the Great Kings and were applied to specially smoothed rock surfaces on steep cliffs by the side of the principal rivers and mountain passes. Indeed, the routes taken by the Hittite Kings on their military expeditions to southern countries can easily be mapped by following the track traced out by these relief monuments. One of these routes is marked by the reliefs at Fraktin, Tasci, Imamkulu/Şimşekkayası, Hanyeri/Gezbel (the natural pass through the Toros Mts.), Hemite and Ceyhan/Sirkeli. The purpose behind these rock reliefs was, of course, the worship of the gods and the expression in visual form of the gratitude felt towards them by the Great Hittite Kings. They may also be regarded as monuments symbolising the power and glory of the centralised Great Hittite Kingdom.

The Art of Ceramics - Pottery

A definite decline and deterioration can be observed in the quality of the Great Hittite Kingdom ceramics as compared with the ceramics of the first half of the 2nd millennium B.C. The clay is matt brown with a mineral admixture. The predominant colours are white, grey, brown and all shades of beige and cream. This period has also yielded a certain amount of painted pottery with neck and shoulders usually decorated with geometrical motifs - especially lattice work - in red, dark red and brown. Some of the pottery discovered at Boğazköy is hand-made. This type of pottery is encountered in B.K. levels IVb and III (14th century B.C.).

As far as form is concerned the vessels continue to display the forms employed in the Old Hittite period, though certain types (amphorae, vases and small pots with perforated handles) disappear in the 14th century B.C. The main types of pottery under the Great Hittite Kingdom were large pots with wide mouths, with or without vertical handles; *pithoi* - beak - spouted pitchers with or without vertical handles; "tea-pots"; wide-mouthed pots with vertical handles; pots with necks and vertical handles, and pots and plates used as everyday kitchen ware. In this period the beak - spouted pitchers became much slimmer in form and, although a certain deterioration is to be seen in the manufacture, extremely elegant libation pitchers of the type depicted in the reliefs now make their appearance. The cult vessels of this period comprise high quality pots in the shape of flasks or arms continuing the old forms. Pottery for every - day use includes "tea-pots" with lids and pitchers with cylindrical necks or clover-shaped mouths. A new form to appear in this period is the cup with cylindrical body, high, egg - shaped base and single handle.

Glyptic-Seal-Engraving in the Great Hittite Kingdom

From the 14th century B.C. the seals engraved for the Hittite kings and queens, the royal children, high palace dignitaries, vassals and the common people display a new repertoire of motifs, and constitute a new distinct branch of art combining functionality with beauty. The seal matrices of the Great Hittite Kings have all disappeared but their impressions can be found on a variety of materials. A steatite seal matrice belonging to the Great Hittite King Mursili II, very probably used by the high officials responsible for dealing with documents on the King's behalf, was discovered in the palace archives unearthed during the Ugarit excavations. The "king's golden seal" is referred to in various tablets, law-court minutes and protocols. The above-mentioned inscription refers to litigation arising from the theft of this seal. The seals of the kings and queens were no doubt made from precious materials, and from the impressions it would appear that the seals themselves measured 1.5 cm by 7.5 m. The round field in the centre contained names and titles in hieroglyphic script along with various pictures and symbols. This was surrounded by from one to three circles containing information concerning the King's ancestry. They might also contain the name of the queen.

The *aedicula* seals of the Great Kings constitute a new type of seal introduced during this period. The *rosas* occupying the centre of the seal during the Hittite Old Kingdom is now replaced by the name of the king in hieroglyphic script surmounted by a winged sun and flanked by the symbol of the Great King. The outer part of the seal, divided off from the *aedicula* by a circle, contains a legend giving the king's name and ancestry. The art of seal-engraving can be followed in detail from the reign of Šuppiluliuma I onwards.

In the seals made for high dignitaries and wealthy individuals the central field is usually surrounded by a ring decorated with cable patterns, zig-zags, chevron motifs, rows of round beads or pomegranates, hieroglyphic symbols, *TI*-life symbols, bows, five-pointed stars or *rosas*.

In the seals dating from the beginning of the Great Hittite Kingdom the edges contain figures, animal and sacred vegetal motifs, fantastic creatures, and religious and mythological scenes. The whole body of Hittite glyptic material offers extremely valuable evidence of the remarkably high development of a branch of Hittite art that merits the closest study from the point of view of art history. The *bullas* discovered in the Korucutepe excavations are undoubtedly one of the most interesting hieroglyphic finds to have come to light in the last twenty years. These prove the existence here, in the administrative centre of the Isuva Kingdom, of royal seals resembling those from the capital Boğazköy. We have already touched upon these in the course of our discussion of the King's seals. It was as a result of an examination of these seals that Guterbock succeeded in interpreting the *triangle-oval* sign, which had been known for many years but which had so far defied all attempts at decipherment, as the ideogram or logogram for "woman". This made it possible to decipher the sign (L. 46) for "king's daughter/princess". Once the "oval" sign (L. 79), which differs from that for "queen", had been deciphered it became possible to identify the seals intended for use by women of the upper classes and for those used by the lower. Some seals, probably belonging to a married couple, bear the name of the man on one side and of the woman on the other.

Late Hittite Art (1180-700 B.C)

The decline of the Great Hittite Kingdom and its final disappearance from the historical scene in 1180 B.C. can be partially followed in Egyptian sources referring to the invasion of the Anatolian coastal regions by tribes known as the "Peoples of the sea". The theory now generally accepted by Hittite scholars is that the arrival of the Phrygians, a people of Balkan extraction who probably made their way through the straits, together with the invasions of the Gashgalians, who arrived from the north and were undoubtedly the most ruthless of all the barbarian enemies of the Hittites, formed the main causes of the downfall of the Great Hittite Kingdom, which, in any case had been greatly weakened by its inability to solve its own internal problems. Excavations at the Hittite capital Boğazköy and other Hittite settlements in Central Anatolia show that layers indicating catastrophic conflagration and destruction leading to the complete annihilation of the settlement (B. K. IIc) were followed after an interval by the appearance of a new type of architecture, sculpture and pottery indicative of an Iron Age / Phrygian culture.

The collapse of the unifying, centralised monarchy in the 1st millennium B.C. was followed by a radical change in the whole political and administrative system. Anatolia was now divided up into a number of regional kingdoms in the form of small political and military powers, and the political and cultural differences between them were marked by variations in the official script employed by the local kingships and the "languages" for the writing of which these various scripts were used. The artistic centres in these Late Hittite kingdoms lay mainly in eastern and south-eastern Anatolia, and the existence of such centres has been confirmed by the finds yielded by excavations at Malatya-*Melidu*, Maraş-*Gurgum*, and, to the south of the Toros Mts and in northern Syria, Cerablus-*Kargamesh*, Zincirli-*Sam'al*, Sakçagözü-*Kumuh?* and Karatepe-*Azativattaya*, as well as Tell Hainat-*Hattina* in the Amuk plain. Hittite pictorial script, otherwise known as Hittite-Luvian hieroglyphic, was used in the *Tabal* kingdom (the ancient Tyana) which occupied the Kayseri and Niğde regions of present-day Anatolia.

Phrygian architectural artistic remains are concentrated mainly in the settlements established by the immigrant Phrygian tribes around Ankara and the river Sakarya to the west of the Kızılırmak (Halyas). Information gleaned from both excavations and written documents indicate that the Urartians, who employed the cuneiform script in their official stone inscriptions, founded a kingdom covering a very large part of the mountainous region of Eastern Anatolia, the Euphrates basin and the area around Lake Van, with Van itself as its capital.

The downfall of the Great Hittite Kingdom was followed by the eclipse, for a certain time, of Hittite civilisation in Central Anatolia. Architecture, like the plastic arts of the Late Hittite period, saw the introduction of new plans and new architectural elements. The building techniques and plans characteristic of the Hittite Kingdom continued to be employed, to a certain extent, in military architecture, defence systems, city defence walls, towers and city gates, as, for example, in the fortifications and city gates at Malatya (Lion Gate), Kargamesh (Water Gate) and Zincirli (Citadel Gate.

Palace architecture, which constitutes one branch of civil architecture, is generally based on the *bit-hilani* plan. This type of structure consists of a long colonnaded entrance facade leading into a long room in the centre of the building with small rooms and a bathroom at the back, Sam'al Citadel; Tel Tainat).

The earliest application of the round city plan is to be found in Zincirli-Sam'al, resulting in the formation of the acropolis ("Inner Citadel/King's Castle") in this fortified town.

The Malatya city gate (Lion Gate), with its double gate chamber, displays a symmetrical arrangement in conformity with the gate plan and structural tradition of the Great Hittite Kingdom. In this gateway the surfaces of the stone orthostats over the foundations are adorned with reliefs, while apotropaic lions are carved in a style closely resembling that of the Great Hittite Kingdom. The plans of the citadel gates in the mountainous district of Karatepe-*Azativattaya* in Cilicia-Çukurova also continue the Anatolian-*Hittite* tradition. The reliefs and apotropaic lions and sphinxes display a regional-provincial type of eclecticism comprising Hittite, Assyrian, Aramaean and Phrygian artistic elements. This impression is further strengthened by the bilingual inscriptions.

No remains of monumental temple architecture of the Late Hittite period have yet come to light. The existing temples are usually very small-scale structures.

An ethnic change took place in south-eastern Anatolia at the beginning of the 1st millennium B.C. with the settlement in this region of the Semites-Aramaeans and the official use of the Phoenician script. The Aramaeans not only introduced a new writing system but also brought with them in their cultural legacy a new pictorial conception with new lines and a new style, which they applied with remarkable success in their artistic products. The influence of the Aramaeans, whose artistic works we shall be examining in detail below, is clearly apparent in settlements such as Zincirli, Sakçagözü and Karatepe, as well as at Maraş, an old settlement whose Hittite name is still unknown. The Aramaean style continues until the 7th century B.C. to characterise the finds discovered in these Hittite cities and the surrounding regions, particularly the stone orthostats and steles.

Nevertheless, it would appear to be quite erroneous to regard the art of the Late Hittite Kingdom as a mere continuation of the style and artistic traditions of the Hittite art of the 2nd millennium B.C. For example, the two rock reliefs at Ivriz (Konya-Ereğli) and the picture of a king seated on his throne carved on the surface of the rock at Kızıldağ (Karaman) are obviously executed in full awareness of the artistic conception on which the rock monuments of the Great Hittite Kingdom were based. Moreoever, we find here the employment of a hieroglyphic system of writing. In the Kızıldağ inscription the king folows the tradition of the rulers of the Great Hittite Kingdom in referring to himself as "LUGAL. GAL" (the Great King). The characteristics of Late Hittite art are clearly apparent in both the rock monuments mentioned above in the costumes, the general style and the rendering of details. The Aramaean fashions deriving from North Syria are to be observed in the hair-styles, costumes and accessories. The Hittite-Luvian hieroglyphic inscriptions constitute the most convincing evidence of the survival of Hittite traditions, as well as offering proof of the employment in the region of the Hittite-Luvian language and the existence of a predominantly Indo-European population.

The choice and treatment of religious subjects and the general approach to composition and design clearly reveal Hittite inspiration and a compliance with Hittite artistic principles. The most conservative in this respect are the reliefs on the Malatya-Aslantepe orthostats showing King Sulumeli performing a libation ceremony. The manner in which the gods are depicted here continues the iconographic tradition familiar to us from the reliefs of the Great Hittite Kingdom and one is immediately struck by the way in which the style of the 2nd millennium B.C. is reflected in the stance, the costumes, the shoes and weapon-symbols of the gods.

Kargamesh was one of the most important cultural centres of the Late Hittite Kingdom, and from the 14th until the Assyrian invasion at the end of the 8th century B.C. was clearly Hittite in character. While Anatolian-Hittite stylistic traditions were preserved in the artistic productions of these Late Hittite cities, new artistic influences now begin to set their stamp on the age. The same traditional style observed in the reliefs on the orthostats and the apotropaic lions on the Lion Gate at Malatya, which we have aleady had occasion to refer to as the finest examples of the traditional Hittite style, can be seen in the orthostat reliefs and gate lions in the Lower City of Kargamesh.

The Assyrian influences to be observed in the arts in Malatya and Kargamesh from the 9th century B.C. onwards can be seen in the reliefs in the Assyrian style generally referred to as Late Hittite Art II. Examples of this can be found in the "hunting-scene" reliefs at Malatya in which Assyrian influence can be clearly observed in the depiction of the chariots and the wounded lion with its head twisted back to the rear. The Assyrian tradition is also displayed in the hair-styles and costumes, particularly in the reliefs of the Kargamesh Kings. The relief of King Katuvas of Kargamesh is clearly Assyrian in style, and the same characteristics are to be observed in the Kargamesh warriors, both examples being clearly inspired by Assyrian models. The wounded lion with its head turned back towards its hunter constitutes a characteristic Assyrian motif commonly employed in the Assyrian seals. Hittite-Luvian hieroglyphics are used in the Malatya "hunting-scene" reliefs dating from the second half of the 9th century.

The later Yariris and Kamanai (Royal Buttress reliefs at

Kargamesh depicting all the members of the royal family are wholly Assyrian in style. The hair-styles, the long gowns, the mantles in the form of shawls thrown over garments with pleats behind, the wide belts ending in openwork buckles, the buckled sandals leaving the toes free, and the mace, symbol of monarchy, held in the king's hand, all clearly reflect the Assyrian style of the end of the 8th century B.C. The same hair-style, sandals and belts can be found delineated in the reliefs of the warriors belonging to the same group (Kral Burcu-Royal Buttress-G4). The depiction of the "royal family" forms a characteristic element of Assyrian pictorial art (in Assyria, the banqueting scene after Asurbanipal's Elam campaign, with the queen). The script used is hieroglyphic. The swords held by the members of the royal family and the warriors form a very interesting feature of these reliefs. Of these only the pommel and the joint below in the form of a ring are visible. The long swords are held in scabbards with blunt ends. A sword similar to these was discovered among the archaeological finds yielded by layer IV (citadel layer IVc, Phrygian) in the Alişar Höyük. This long sword (Inv. No. e 2245) is made of iron and was found in a wooden scabbard with a blunt end measuring 65 cm). The remains of the bronze decorations on the wooden scabbard are unfortunately very much damaged. (This exquisite sword is preserved in the store-rooms of the Ankara Museum.) The Alişar sword resembles those depicted in the Yariris reliefs in the hilt, the ring-shaped addition joining the hilt to the blade and the scabbard with blunt end containing the sword. These swords might quite plausibly be regarded as concrete examples of the weapons manufactured by the Anatolian-Phrygian metal-workers. The resemblance between these swords and the long iron specimens found at Karmir-Blur, length 65-68 cm) is worthy of note, and it would appear that this type of sword formed a weapon common to all the Anatolian peoples of the Iron Age.

The *Sakçagözü* and *Sam'al* reliefs betray definite Hittite-Aramaean influences in the pictorial style. The Hittite artistic tradition is clearly continued in the gate lions in these settlements, especially in the gate lions and other animal figures at Zincirli-Sam'al. Although certain Hittite characteristics can be discerned in the depiction of the human figures at Sam'al (the reliefs on the southern city gate), there is a tendency to move away from the Hittite tradition towards a freer style. The human figures in the reliefs in the Citadel-Royal Castle at Sam'al are characterised by the flamboyant depiction of Aramaean hair-styles, costumes and accessories. The inscriptions at Sam'al are in Aramaic written in the Aramaean/Phoenician script. In the Late Hittite period Sam'al was a royal city with a predominantly Aramaean population forming a large Aramaean centre in North Syria, and there can be no doubt that Aramaean influences spread from here into Southern Anatolia. Thus it was as a result of the hegemony established in Northern Syria by Semite immigrants from the Arabian deserts that a pictorial conception and style characteristic of the Aramaeans began to be applied in Hittite art. Apart from the orthostats of Zincirli-Sam'al and Sakça-Gözü, the finest example of Hittite-Aramaean sculpture is to be found in the İvriz rock relief at Tabal on the Anatolian plateau. This displays typically Aramaean features in the stylisation of the hair and beard, the vertical and diagonal pleats and folds in the garments, the decorative textile patterns, the head-dresses, belts, sandal-like shoes and, above all, the wealth of jewellery and the fine, detailed workmanship revealed in the rendering of the diadems, ear-rings, bracelets, anklets and bangles. The rich garments and jewellery depicted here offer us some idea of the economic status of South-east Anatolia during the Aramaean period. As for the physiognomical features, the profiles have the large, curved nose characteristic of the Semites. The best example of this Aramaean physiognomy is represented by the reliefs of King Barrakap and his queen at Zincirli-Sam'al. This is a grave stele with the winged sun indicating the death and deification of the queen. The rich selection of jewellery worn by the queen includes a Phrygian fibula. The meal depicted on this stele indicates its funerary nature. The only Hittite feature is the winged sun dominating the whole relief.

The various reliefs and steles exhibited in Turkish and foreign museums indicate that in GHS III, in the *Maraş-Gurgum* Kingdom, the Hittite-Aramaean style survives in regional/provincial form. Unlike the court art of the earlier period, artistic products were now fashioned in accordance with the tastes and desires of the ordinary people and wealthier classes. Works such as gate lions and funeral steles from Maraş exhibit a harmonious combination of Hittite-Aramaean characteristics. A particularly remarkable feature in the depiction of the human figures in the funeral stele is the manner in which the corners of the mouth are made to droop, producing an expression of melancholy. Works of the Maraş Late Hittite period also display a number of Hittite elements, together with the use of Hittite-Luvian hieroglyphic script. The most important innovation bequeathed by Aramaean art to the art of the Ancient East consisted of the expression with which the faces of the human figures were endowed. This reflection of the inner onto the outer world, the revelation of thought and feeling in the features of the face, was the first sign of the "pathos" that was to form such an important element of Hellenic art. The artistic expression of feeling and emotion was to be found at its most effective in the naturalist and realist trends of the Hellenic period. The styles to be found in popular sculpture such as grave steles survived unchanged for very long periods. The great majority of the Maraş steles belong to the end of the 8th century B.C.

The steles of the gods, each a veritable work of art in itself, constitute some of the most characteristic examples of Late Hittite stone carving. The reliefs and hieroglyphic inscriptions are carved with great skill and in accordance with a definite design. One of the finest examples is the Babylonian stele exhibited in the Istanbul Museum of the Ancient East. The Maraş steles of the gods are also of great interest. The Cekke steles and the stele of the Weather God from Til Barsip in Northern Syria are carved in the Hittite-Assyrian style. The script employed in these steles consists of Hittite-Luvian hieroglyphics.

The stele of King Sulumeli, a local king of the Malatya region, is now preserved in the Malatya Museum. With its large

double sun disc it is the most perfect example of the traditional Hittite style (1050-850 B.C.). The stele was carved after the king's death, in other words it is a funerary stele testifying to the cult of the dead. It bears the hieroglyphic inscription LU GAL SANGA ŠULU-mili (Priest King Šulumeli).

The principal reason for the quite exceptional place occupied among the most remarkable products of the Late Hittite period by the *Karatepe* orthostats lies in the variety of topics represented by the reliefs and in the juxtaposition in this group of orthostats of the Aramaean and Phoenician styles. We also find Hittite-Luvian hieroglyphics side by side with the Phoenician script. Experts have identified two different styles (style A and style B) stemming from two different schools. These works are products of Aramaean and Phoenician schools which might well be described as "naive" and are, indeed, quite unique.

Hittite art and civilisation is kept continually in the forefront of public interest by the wealth and variety of the finds yielded each year by the various excavations now being conducted. This study of the various Hittite periods has shown how Hittite art, with its magnificent products, dominated Anatolia for a thousand years, in the same way as Byzantine and Seljuk art and the magnificent art of the Ottomans were, at a later period, to exercise an almost equally lengthy domination over the Anatolian region.

"What remains of the Hittites and Hittite arts?" is a question with which we are very often confronted. We can answer by pointing to quite remarkable concrete examples. First of all, many Anatolian place-names date back to Hittite times. Maraş is derived from the Hittite ***Maraša*** or ***Marašša***, Harput from ***Harputaš***, Adana from ***Adaniya*** and Tarsus from ***Tarša***. ***Mısır***, the modern Turkish word for Egypt, derives from the Hittite ***Mizri***. And these are only a very few of a host of examples. Another evidence of the Hittite legacy is to be found in architecture, especially in fortifications and defence systems. The type of military architecture introduced by the Hittites was applied over the centuries in the construction of city defence walls in Anatolia itself and throughout the Mediterranean region, the most striking example of this being the magnificent defence walls of Byzantium/Istanbul, with the double row of walls separated by a deep moat. Moreover, the Hittites, more especially the Late Hittites, undoubtedly played an important intermediary role in the formation of Hellenic and Aegean civilisation.

Kısaltmalar

AAAO	FRANKFORT, H., The Art and Architecture of the Ancient Orient, Harmondsworth 1954
ABoT	Ankara Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Boğazköy Tabletleri, İstanbul 1948
AfO	Archiv für Orientforschung
AJA	American Journal of Archaeology
Alt.	BOSSERT, H. Th., Altanatolien, Berlin 1942
Der Alte Orient	ORTHMANN, W., ed., Propyläen Kunstgeschicte 14: Der Alte Orient, Berlin 1975
AnatSt	Anatolian Studies
Ancient Art	MUSCARELLA, O. W., ed., Ancient Art: The Norbert Schimmel Collection, Mainz 1974
ArchAn	Archaologischer Anzeiger
ANET3	PRITCHART, J. B., ed., Ancient Near Eastern Texts, 3rd ed. Princeton 1969
BAK	BOEHMER, R. M., HAUPTMANN, H., eds., Beitrage zur Alterumskunde Kleinasiens: Festschrift für Kurt Bittel, Mainz 1983
Belleten	Türk Tarih Kurumu. Belleten (Ankara)
Bo	1906-1912 Boğazköy kazılarında bulunan yayınlanmamış Boğazköy metinleri
CTH	LAROCHE, E., Catalogue des Textes Hittites, Paris 1966 1^{e}; 1971 2^{e}
Delaporte 1940	DELAPORTE, L., Malatya-Aslantepe, La porte des lions, Paris 1940
DLL	LAROCHE, E., Dictionnaire de la langue louvite, Paris 1959
GHS	Geç Hitit Sanatı
Götze, Hatt 2	GÖTZE, A., Hattusiliš, der Bericht über seine Thronbesteigung nebst den Paralleltexten, Darmstadt 1967
HdO	Handbuch der Orientalistik (Leiden/Köln)
HG	FRIEDRICH, J., Hethitische Gesetze, Leiden 1959
HH	Hitit Hiyeroglifi
IBoT	İstanbul Arkeoloji Müzelerinde bulunan Boğazköy tabletleri I-III. İstanbul 1944, 1947, 1954
IstMitt	Istanbuler Mitteilungen
JCS	Journal of Cuneiform Studies
JEOL	Jaartbericht Ex Oriente Lux
JKF	Jahrbuch für Kleinasiatische Forschung
JNES	Journal of Near Eastern Studies
KASTOP	Kazı Sonuçları Toplantısı I-XI, Ankara
KI 2	GOETZE, A., Kleinasien (Handbuch der Altertumswissenschaft III.1.3.3.1, 2nd ed.), München 1957
KBo	Keilschrifttexte aus Boghazköi: Heft 1-6, Leipzig 1916-1921; Heft 7 vd., Berlin 1954 vd.
KUB	Keilschrifturkunden aus Boghazköi. Berlin 1921 vd.
L.	Laroche HH (1960)'ta işaret listesi no.ları
LHH	LAROCHE, E., Les Hiéroglyphes Hittites, I^{e} partie, Paris 1960
M.	Meriggi Glossar (1962)'da işaret listesi no.ları
MDOG	Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft
MIO	Mitteilungen des Instituts für Orientforschung
MVAeG	Mitteilungen der Vorderasiatisch-Aegyptischen Gesellschaft
OA	Oriens Antiquus
OIP	Oriental Institute Publications
OLZ	Orientalistische Literatur-Zeitung
RA	Revue d'Assyriologie
RAI	Rencontre Assyriologique Internationale
RHA	Revue Hittite et Asiatique. Paris 1930 vd.
RLA	EBELİNG, E., et al., eds., Reallexikon der Assyriologie, Berlin 1928
SMEA	Studi Micenei ed Egeo-Anatolici
SBo I, II	Siegel aus Boğazköy I, II (AfO Beiheft 5,7), Berlin 1940, 1942
TAD	Türk Arkeoloji Dergisi
TTKY	Türk Tarih Kurumu Yayınları
Ugaritica III	SCHAEFFER, C. F. A., Ugaritica III (Mission de Ras Shamra 8), Paris 1956
ZA	Zeitschrift für Assyriologie

Seçme Bibliyografya

AKURGAL, E., *Späthethitische Bildkunst*, Ankara 1949.
AKURGAL, E., *Die Kunst der Hetiter*, Münih 1961.
AKURGAL, E., *Orient und Okzident*, Baden-Baden1966.
AKURGAL, E., *Anadolu Uygarlıkları*, İstanbul 1988.
ALEXANDER, R.L., "The Mountain-God at Eflatun pınar", *Anatolica* 2, Leiden 1968, s. 77-86.
ALEXANDER, R.L., "The Tyszkiewicz Group of Stamp Cylinders", *Anatolica* 5, Leiden 1973, s. 141-215.
ALEXANDER, R.L., "The Signe Royal at Fraktin", *JNES* 36, Chicago 1977, s. 199-207.
ALEXANDER, R.L., *The Sculpture and Sculptors of Yazılıkaya*, London 1985.
ALKIM, U. B., *Anatolie I*, Genève 1968.
ALKIM, U. B., *Yesemek*, Ankara 1976.
ALP, S., "La désignation du *lituus* en hittite", *JCS I*, New Haven 1947, s. 164-175.
ALP, S., "Bemerkunden zu den Hieroglyphen des hethitischen Monuments von İmamkulu", *ArOr XVIII* (1950), s. 1 vd.
ALP, S., "Eine hethitische Bronzestatuette und andere Funde aus Zara", *Anatolia/Anadolu* 6, Ankara 1963, s. 217-248.
ALP, S., *Zylinder und Stempelsiegel aus Karahöyük bei Konya*, TTKY V, 26 Ankara 1968.
ALP, S., "Die Hethitischen Tontafelentdeckungen auf dem Maşat-Höyük", *Belleten* XLIV/173 (1980), s. 25-29.
ALP, S., *Beiträge zur Enforschung des hethitischen Tempel*, Ankara 1983.
ALP, S., "Eine Sphinxvase aus Karahöyük bei Konya", *Akurgal'a Armağan*vol. I, s. 9-16, Ankara 1987
ARCHI, A., "Felsrelief von Hemite", *SMEA* 14 (1971), s. 71 vd.
ASLANAPA, O., *Osmanlı Mimarlığı*, İstanbul 1988

BAKIR, T., *Korinth Seramiğinde Aslan Figürünün Gelişimi*, İzmir 1982.
BALKAN, K., *İnandık'ta 1966 Yılında Bulunan Eski Hitit Çağına ait Bir Bağış Belgesi*. Ankara 1973.
BARNETT, R.D.- LORENZİNİ, A., *Assyrian Sculpture in the British Museum*, Toronto 1975.
BASCAPÈ, G., *Sigillografia*, Milan 1969, 1978.
BERAN, T., "Hethitische Rollsiegel der Grossreichszeit", *IstMitt* 8, İstanbul 1958, s. 137-141; 9/10 (İstanbul 1960) s. 128-133.
BERAN, T., *Die hethitische Glyptik von Boğazköy I, Boğazköy-Hattusa V* (WVDOG 76), Berlin 1967.
BEYER, D., "Le sceau-cylindre de Shahurunuwa, Roi de Karkemish", La Syrie au bronze Récent, *RAI27e*, Paris 1980.
BİLGİ,Ö., *Matara Biçimli Kaplar*, İstanbul 1982 (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No. 2862).
BITTEL, K., ve bşk.,*Boğazköy I-VI*, Berlin 1935, 1938, 1957, 1969, 1975, 1984.
BITTEL, K., *Boğazköy, die Kleinfunde der Grabungen 1906-1912 I*, WVDOG60, Leipzig 1937, Neudruek 1967.
BITTEL, K., "Untersuchungen in Fraktin", *Archäologischer Anzeiger* 54, Berlin 1939, s. 566-568.
BITTEL, K., "Die Relief am Karabel bei Nif...", *AfO* 13, Berlin 1941, s. 181-195.
BITTEL, K., "Beitrag zu Eflâtunpınar", *Bibliotheca Orientalis* 10 (1953), s. 2-5.
BITTEL, K., *Hattusha: The Capital of the Hittites*, New York 1970.
BITTEL, K., "Bemerkungen zum Löwenbecken in Boğazköy und zum Felsrelief bei Sirkeli", *Anatolian Studies* presented to H. G. Güterbock..., İstanbul 1974, s. 65 vd.
BITTEL, K., ve başk., *Das hethitische Felsheiligtum Yazilikaya*, Berlin 1975.
BITTEL, K., "Hethiter Kunst", *RLA* IV/4-5 (1975), s. 375 vd.
BITTEL, K., *Beitrag zur Kenntnis hethitischer Bildkunst*, Heidelberg 1976.
BITTEL, K., *Les Hittites. L'Univers des Formes*, Paris 1976.
BITTEL, K., "Eine kleinasiatische Nagelbronze", *Florilegium Anatolicum* Mélanges E. Laroche, Paris 1979, s. 59 vd.
BITTEL, K., "Der Schwertgott in Yazılıkaya", *Akurgal'a Armağan*, Ankara 1987, s. 21 vd.
BOEHMER, R.M., *Die Kleinfunde von Boğazköy, Boğazköy-Hattusa VII*, WVDOG 87, Berlin 1972.
BOEHMER, R.M. "Kleinasiatische Glyptik", *Propyläen Kunstgeschichte* 14: Der Alte Orient, ed. W. Orthmann, Berlin 1975, s. 437-453.
BOEHMER, R.M., *Beitrag zur Kenntnis hethitischer Bildkunst*, Heidelberg 1976.

BOEHMER, R.M., *Beitrag zur Kenntnis hethitischer Bildkunst*, Heidelberg 1976.
BOEHMER, R.M., *Die Kleinfunde aus der Unterstadt von Boğazköy, Bogazköy-Hattusa* X, Berlin 1979.
BOEHMER, R.M., *Die Reliefkeramik von Boğazköy...*, Berlin 1983.
BOEHMER, R.M., *Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy*, II. Teil, Berlin 1987.
BÖRKER, C., "Eflâtun Pmar", *Jahbuch des Deutschen Archaologischen Instituts* 90, Berlin 1975,s. 1-41.
BÖRKER-KLAHN, J., "Zur Lesung der Fraktin-Beischrift", *Orieus Antiquus* 19, Roma 1980, s. 37-48.
BOSSERT, H.TH., *Altanatolien*, Berlin 1942.
BOSSERT, H.TH.-H. ÇAMBEL-B. ALKIM, *Karatepe Kazıları. (Birinci ön rapor)*, Ankara 1950, TTKY, V. seri, No. 9.
BOSSERT, H.TH., *Altsyrien*, Berlin 1951.
BRANDENSTEIN, C.G. VON, *Hethitische Götter nach Bildbeschreibungen*, MVAeG 46, Leipzig 1942-43, no. 2.

CANBY, J.V., *Tesup Figurines and Anatolian of the Second Millennium B.C.*, Ph. D. dissertation, Bryn Mawr 1959.
CANBY, J.V., "Some Hittite Figurines in the Aegean", *Hesperia* 38 (1969), s. 141-149.
CANBY, J.V., "The Childe in Hittite Iconography", *Ancient Anatolia*, 1986, s. 54-56.
CANBY, J.V., "The Sculptors of the Hittite Capital", *OA* XV (1976), s. 33 vd.
CONTENEAU, G., *La Glyptique Syro-Hittite*, Paris 1922.

ÇAMBEL, H.,"Karatepe. An archeological introduction...", *Orieus* I (1948), s. 147-162.
ÇAMBEL, H., "Karatepe. ...", *Belleten* XIII/49 (1949), s. 21-34.
ÇİLİNGİROĞLU, A.A., *Urartu ve Kuzey Suriye Siyasal ve Kültürel İlişkiler*, İzmir 1984 (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları no. 35).

DANMANVILLE, J.,"Aperçus sur l'art hittite à propos de l'iconographie d'Istar-Sausga", *RHA* 20 (1962), no. 70, s. 37-50.
DANMANVILLE, J., "Iconographie d'Istar-Sausga en Anatolie ancienne", *RHA* 56, (1962), s. 9-30.
DARGA, M., "Über das Wesen des Huwasi-Steine...", *RHA* 84 (1969), s. 5-24.
DARGA, M., *Karahna Şehri Kült-Eşyaları*, İstanbul 1973.
DARGA, M., *Eski Anadolu'da Kadın*, İstanbul 1976 (2. bas. 1984).
DARGA, M., "Boğazköy-Hattusa Kral Kapısındaki Tanrının Adı ve Tanılanması Hakkında Bir Deneme", *Anadolu Araştırmaları* VI (1978), s. 145-163.
DARGA, M., *Hitit Mimarlığı I. Arkeolojik ve Filolojik Veriler*, İstanbul 1985.
DARGA, M., "Karatepe-*Azatiwataya* Kalesinin Çanak-Çömlek Buluntuları", *Anadolu Araştırmaları* X (1986), s. 371-400.
DEIGHTON, H.J., *The "Weather-God" in Hittite Anatolia*, BAR International Series 143, Oxford 1982.
DELAPORTE, L., *Malatya Aslantepe I-La porte des Lions*. Paris 1940.
DEMİRCİOĞLU,H., *Der Gott auf dem Stier*, Berlin 1939.
DİNÇOL, A.M., "Hititler", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi* 1982, s. 29-53.
DİNÇOL, A.M., "Adana, Hatay ve İstanbul Müzelerinde Bulunan Hitit Hiyeroglif Mühürleri", *Anadolu Araştırmaları* IX (1983), s. 173 vd.
DOĞAN, S., "The Statuette of Çiftlik", *Anatolia/ Anadolu* 14 (1970), s. 73-75.
DUPONT-SOMMER, A., *Les Araméens*, Paris 1949.

EMRE, K., *Yanarlar, Afyon Yöresinde Bir Hitit Mezarlığı*, Ankara 1978.
ERKANAL, H., *Die Äxte und Beile des 2. Jahrtausends in Zentralanatolien*, Münih 1977 (PBF IX/8).
ERKANAL, A., "Eflâtun Pınar Anıtı", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Ankara 1980, s. 287 vd.
ERTEM, H., *Boğazköy Metinlerinde Geçen Coğrafya Adları Dizini*, Ankara 1973.
EYİCE, S., *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik incelemeler*, İstanbul 1971.
EYİCE, S., "Türkiye'de Bizans Sanatı", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi* 3, istanbul 1982.

FEVRIER, J. G.,"L'ancienne marine de Karatepe", *La novelle lio* II (19), s. 141 vd.

GARSTANG, J.- O. R. GURNEY, *The Geography of the Hittite Empire*, London 1959.
GENGE, H., *Nordsyrisch-südanatolische Reliefs*, Kopenhag 1979.
GOETZE, A., "The Priestly Dress of the Hittite King", *JCS* 1, (1947), s. 176-185.
GOETZE, A., "Hittite Dress", *Corolla Linguistica* : Festschrift F. Sommer, ed. by H. Krahe, Wiesbaden 1955, s. 48-62.
GOETZE, A., *Kleinasien, Handbuch der Altertumswissenschaft* III. 3.1. 2. basım, München 1957.
GOLDMANN, H., "A Crystal Statuette from Tarsus", *Archaeologica Orientalia*... E. Herzfeld, Locust Valley 1952, s. 129-133.
GÜTERBOCK, H. G., *Siegel aus Boğazköy I-II*, AfO Beihefte 5, 7, Berlin 1940, 1942.
GÜTERBOCK, H. G.,"Hethitische Götterdarstellungen und Götternamen", *Belleten* 7, (1943), s. 295-317.
GÜTERBOCK, H. G.,"Alte neue hethitische Denkmäler", *In Memoriam Halil Ethem* I, TTKY VII: 5, Ankara 1947, s. 59-70.
GÜTERBOCK, H. G., "Hittite Religion", *Forgotten Religions*, ed. by V. Ferm, 1950.
GÜTERBOCK, H. G.,"Yazilikaya", *MDOG* 86, (1953), s. 65-76.

GÜTERBOCK, H. G., "The Hurrian Element in the Hittite Empire", *Cahiers d'histoire mondiale* 2, Paris 1954, s. 383-394.
GÜTERBOCK, H. G., "Carchemish (a review article)", *JNES* 13, (1954), s. 102-114.
GÜTERBOCK, H. G., "Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian Art", *Narration in Ancient Art*, A Symposium, Chicago 1955.
GÜTERBOCK, H. G., "Notes on Some Hittite Monuments", *AnatSt* 6, (1956), s. 53-56.
GÜTERBOCK, H. G., "Religion und Kultur der Hethiter", *Historia Einzelschriften* 7, Wiesbaden 1964, s. 54 vdd.
GÜTERBOCK, H. G., "Das dritte Monument am Karabel", *IstMitt.* 17, 1967, s. 63-71.
GÜTERBOCK, H. G., "Ivory in the Hittites texts", *Anatolia* XV (1971), s. 2 vdd.
GÜTERBOCK, H. G., "Yazilikaya : A propos a New Interpretation", *JNES* 34, (1975), s. 273-277.
GÜTERBOCK, H. G., "Die Hieroglypheninschrift von Fraktin", *Festschrift L. Matous*, ed. by B. Hruska, Budapest 1978, s. 127-136.
GÜTERBOCK, H. G., *Les Hieroglyphes de Yazilikaya, A propos d'un travail récent*, Paris 1982.
GÜTERBOCK, H. G., "Hethitische Götterbilder und Kultobjekte", *BAK*, 1983, s. 203-217.
GÜTERBOCK, H. G., *Hittite KURŠA "Hunting Bag"*, Essay in Ancient Civilization presented to Elene J. Nantor, Chicago 1988.
GURNEY, O. R., "Anatolia c.1750-1600 B.C.", *CAH* V. II/IV, Cambridge 1962.
GURNEY, O. R., "The Hittite Line of Kings and Chronology", *AnatSt* presented to H. G. Güterbock, İstanbul 1974.
GURNEY, O. R., *Some Aspects of Hittite Religion*, Oxford 1977.

HAAS, V., *Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen*, Berlin 1982.
HALL, H. R., *Babylonian and Assyrians Sculptures in the British Museum*, Paris-Bruxelles 1928.
HARPER, P., "Dating a Group of Ivories from Anatolia", *The Connoissaur*, November 1969, s.156 vdd., res. 1-13.
HAWKİNS, J. D., "Building Inscriptions of Carchemish", *AnatSt* XXII (1972), s. 87-114.
HAWKİNS, J. D., "Assyrians and Hittites", *Iraq* XXXVI/1-2 (1974), s. 67-83.
HAWKİNS, J. D., "Some Historical Problems of the Hieroglyphic Luvian Inscriptions" *Anat St* XXIX (1979), s. 153-167.
HAWKİNS, J. D., "Late Hittite Funerary Monuments" *XXVII RAI, Mesopotamia 8*, Copenhagen 1980.
HELCK, W., *Betrachtungen zur grossen Göttin und den ihr verbundenen Gottheiten, Religion und Kultur der alten Mittelmeerwelt 2*, München 1971.
HOFFMANN, I., "Zur Wortbedentung des EZEN haşşumaş", *Orientalia* 52 (1983) Fasc. 1 s. 98-101.
HROUDA, B., *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*, Bonn 1965.
HOGART, D.G., *Hittite Seals*, Oxford 1920.

IŞIK, F., Batı Uygarlığının Kökeni. Erken Demir Çağı Doğu-Batı Kült Sanat İlişkilerinde Anadolu", *Türk Arkeoloji Dergisi* XXVIII (1989), s. 1-24.

JAKOP-ROST, L., "Zu den Hethitischen Bildbeschreibungen", *MIO* 8, Berlin 1963, s. 161-217; Berlin 1963, s. 175-239.

KALAÇ, M., "Körkün'de Bulunan Hiyeroglifli Hava Tanrısı Steli", *Athenaeum* XLVII,(1969), s. 160 vdd.
KANTOR, H.J., "A Syro-Hittite Treasure in the Oriental Institute Museum", *JNES* 16, (1957), s. 145-162.
KELNGEL, H., *Die Hethiter und ihre Nachbarn*, Leipzig 1970.
KOHLMEYER, K., "Felsbilder hethitischen Grossreichzeit", *Acta Praehistorica et Archaeologica* 15, 1983, s. 7-154.
KOŞAY, H. Z.-M. AKOK, *Alaca Höyük 1940-1948, Alaca Höyük kazısı 1940-1948'deki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*. Ankara 1966.
KOŞAY, H. Z.-M. AKOK, *Alaca Höyük 1963-1967, 1963-1967'deki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*. Ankara 1973.

LANDSBERGER, B., *Sam'al*, Ankara 1948 (Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. seri-no. 16a).
LANGE, K., *Aegypten, Architektur Plastik Malerei...*, München 1961.
LAROCHE, E., *Recherches sur les noms des dieux hittites*, Paris 1947. Les noms des Hittites, Paris 1960.
LAROCHE, E., "Tessup, Hebat et leur cour", *JCS* 2, (1948), s. 113-136.
LAROCHE, E., "La panthèon de Yazilikaya", *JCS* 6, (1952), s. 115-123.
LAROCHE, E., "Koubaba, déesse anatolienne", *Eléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, Vendôme 1960, s. 113-128.
LAROCHE, E., "Le dieu anatolien Sarruma", *Syria* XL, (1963), 3-4, s. 277 vdd.
LAROCHE, E., "Les dieux de Yazilikaya", *RHA* 27, (1969), s. 61-109.
LAROCHE, E., "Des dénominations des dieux antiques dans les textes hittites" *AnatSt.* H.G. Güterbock, ed. by K. Bittel et al., İstanbul 1974, s. 175-185.
LAROCHE, E., *Glossaire de la langue hourrite*, Paris 1980.
LEEMANS, W.F., "La fonction des sceaux", *Zikir-Sumim* 1985, s. 219 vd.
LOON, van M.N., *Anatolian in the Second Millennium B.C.*, Leiden 1985.
LOUD, G., *The Megiddo Ivories*, OIP 52, Chicago 1939, pl. 11.

MAKRIDY BEY, T., La porte des sphinx à Euyuk, *MVAeG* 13, (1908), no. 3.
MANSEL, A.M., *Side, 1947-1966 Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları*, Ankara 1978 (TTK yayınlarıV. seri Sa. 33).
MANSEL, A. M., "Pamphylia Şehir Surları ve Şehir Kapıları" *Atatürk Konferansları* ,(TTK yayınları, XVII. seri No. 1) Anraka 1964.
MASSON, E., *Le panthéon de Yazılıkaya. Nouvelles lectures. Paris 1981*
MATZ, F., *Kreta, Mykene, Troja*, Stuttgart 1956.
MAYER-OPIFICIUS, R., "Götterpaare in Kleinasien und Mesopotamien", *Studien zur Religion und Kultur Kleinasien*, F.K. Dörner II, ed. by S. Şahin ve başk., Leiden 1978, s. 595-601.
MELLAART, J., "The Late Bronze Age Monuments of Eflâtun Pınar and Fasıllar",*AnatSt* 12,(1962), s. 111-117.
MELLINK, M. J., "Karatepe, More light on the dark ages", *Bibliotheca Orientalis* VII (1950), s. 141 vdd.
MELLINK, M. J., "A Hittite Figurine from Nuzi", *Vorderasiatische Archäologie*, A. Moortgart, ed. by K. Bittel et al., Berlin 1964, s. 155-164.
MELLINK, M.J., "Observations on the Sculptures of Alaca Höyük", *Anatolia/Anadolu* 14 (1970), Ankara 1972, s. 15-27.
MELLINK, M. J., "Hittite Friezes and Gate Sculptures", *AnatSt*, H. G. Gütebock, ed. K. Bittel ve başk., İstanbul 1974, s. 201-204.
MERIGGI, P., *Hieroglyphisch-Hethitisches Glossar*, Wiesbaden 1962.
MORA, C., *La Cilitica Anatolica del II Millenio A.C.*, Pavia 1987.
MOORTGAT, A., *Die Kunst des alten Mesopotamien*, Köln 1967.
MUSCARELLA, O., *Ancient Art: The Norbert Schimmel Collection*, Mainz 1974, nos. 123-125.
MÜLLER-KARPE, A., *Hethitische Töpferei der Oberstadt von Hattusa: Ein Beitr. zur Kenntnis spät-großreichszeitl. Keramik u. Töpferbetriebe unter Zugrundelegung d. Grabungsergebnisse von 1978-82 in Bogazköy*, Marburg/Lahn 1988.

NAUMANN, R., "Eine Beobachtungen in Eflâtun Pınar", *Mélanges Mansel* I, ed. by E. Akurgal ve başk., TTKY VII: 60, Ankara 1974, s. 467-474.
NAUMANN, R., *Eski Anadolu Mimarlığı*, Ankara 1975.
NEVE, P., Regenkult-Anlagen in Bogazköy-Hattusa, *IstMitt Beihefte* 5, (1961).
NEVE, P., "Hoftürme in den hethitischen Tempeln Hattusas", *IstMitt* 17, (1967), s. 78-92.
NEVE, P., "Eine hethitische Quellgrotte in Bogazköy", *IstMitt* 19/20, Tübingen 1970, s. 97-107.
NEVE, P., "Der grosse Tempel in Bogazköy-Hattusa", *Le Temple et le culte, Compte rendu de la 20ème Rencontre Assyriologique*, İstanbul 1975, s. 73-79.
NEVE, P., Yukarı Şehir Kazı Raporları için bk. ArchAn 1979-1989.
NEVE, P., *Büyükkale, Die Bauwerke, Bogazköy-Hattusa XII*, Berlin 1982.
NEVE, P., "Hattuscha, Haupt-und Kultstadt der Hethiter-Ergebnisse der Ausgrabungen in der Oberstadt", *Hethitica* VIII (1987), s. 297-318.
NEVE, P., *Hattuscha, Information*, İstanbul 1987.

ORTHMANN, W., "Hethitishe Götterbilder", *Vorderasiatische Archäologie*... A. Moortgat ed. by K. Bittel ve başk., Berlin 1964 s. 221-229.
ORTHMANN, W., *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Bonn 1971.
ORTHMANN, W., "Hethitische Rundplastik, Hethitische Reliefkunst, Hethitisches Kunsthandwerk", *Propyläen Kunstgeschichte* 14: *Der Alte Orient*, ed. by W. Orthmann, Berlin 1975, s. 419-435.
OSTEN, H. H. VON DER, *The Alishar Hüyük Seasons of 1930-1932* II, OIP 29, Chicago 1937.
OTTEN, H., "Die hethitischen 'Königslisten'und die altorientalische Chronologie",*MDOG* 81(1951), s. 41 vd.
OTTEN, H., "Ein Text zum Neujahrsfest aus Bogazköy", *OLZ* 51, (1956), s. 101-105.
OTTEN, H., *Hethitische Totenrituale*, Berlin 1958.
OTTEN, H., "Zur Datierung und Bedeutung des Felsheiligtums Yazılıkaya", *ZA* 58 (1967), s. 222-240.
OTTEN, H., "Die Götter Nupatik von Yazılıkaya", *Anatolia/Anadolu* 4, (1959), s. 27-37.
OTTEN, H., "Eine Beschwörung der Unterirdischen aus Bogazköy" *ZA* 54, 1961, s. 114 - 157.
OTTEN, H., "Neue Quellen zum Ausklang des Hethitischen Reiches", *MDOG* 94, Berlin 1963, s. 1-23.
OTTEN, H., "Die Religionen des alten Kleinasien", *Handbuch der Orientalistik*, ed. by B. Spuler, vol. 1.8.1.1, Leiden 1964, s. 92-121.

ÖZGEN, İ., "Some Romarks on a figure from the 'Royal Buttress' at Kargamiş", *Tahsin Özgüç'e Armağan*, Ankara 1989.
ÖZGÜÇ, N., "A Hittite Figurine Found at Dövlek", *TAD* 5, (1949), s. 49 vd.
ÖZGÜÇ, N., "Ein hethitischer Stierkopf aus Tokat", *Anatolia/Anadolu* 1, 1956, s. 53-58.
ÖZGÜÇ, N., *The Anatolian Group of Cylinder Seal Impressions from Kültepe*. Ankara 1965, TTKY V: 22.
ÖZGÜÇ, N., "Excavations at Acemhöyük", *Anatolia/Anadolu* 10 1968, s. 1-52.
ÖZGÜÇ, N., "A Stamp Seal from Niğde Region and Four Seal Impressions Found in Acemhöyük", *Anatolia/Anadolu* 15, 1971, s. 17-26.
ÖZGÜÇ, N., "Gods and Goddesses with Identical Attributes during the period of Assyrian Trade Colonies", *Florilegium Anatolicum*... E. Laroche, Paris 1979, s. 277-289.

ÖZGÜÇ, N., "Seal Impressions from the Palaces at Acemhöyük", *Ancient Art in Seals*, ed. E. Porada, Princeton 1980, s. 61-99.
ÖZGÜÇ, T., *Ausgrabungen in Kültepe 1948*. TTKY V: 10, Ankara 1950.
ÖZGÜÇ, T., *Ausgrabungen in Kültepe 1949*. TTKY V: 12, Ankara 1953.
ÖZGÜÇ, T., "The Bitik Vase", *Anatolia/Anadolu* 2, Ankara 1957, s. 57-78.
ÖZGÜÇ, T., *Kültepe-Kaniş*, TTKY V: 19, Ankara 1959.
ÖZGÜÇ, T., "A Bull-shaped Drinking Cup Discovered in the Vicinity of Kırşehir", *Mélanges Mansel* II, ed. by E. Akurgal et al., TTKY VII: 60a, Ankara 1972, s. 963-965.
ÖZGÜÇ, T., "A Bronze Hittite Statuette", *AnatSt*, H. G. Güterbock, ed. K. Bittel ve başk., İstanbul 1974, s. 253-255.
ÖZGÜÇ, T., *Die Hethiter. Museum für Anatolische Civilisationen*, Ankara 1975.
ÖZGÜÇ, T., *Maşat Höyük Kazıları ve Çevresindeki Araştırmalar*, TTKY V: 38, Ankara 1978.
ÖZGÜÇ, T., "A Figurine of a God from Anatolia in the Hermitage", *Florilegium Anatolicum* E. Laroche, Paris 1979, s. 291-296.
ÖZGÜÇ, T., *Maşat Höyük II*, Ankara 1982 (TTKY, V. dizi-Sa. 38a)
ÖZGÜÇ, T., *İnandıktepe, Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi*, TTK Y V: 43, Ankara 1988.

PARROT, A., *Assur*, München 1961.
PATTERSON, A., *Assyrian Sculptures. Palace of Sinacherib*, The Hague 1915.
PECCHİOLİ DADDİ, F., Mestieri Professioni e Dignita nell' *Anatolia Ittita*. Roma 1982.
PECORELLA, P.E., "Una Stele Neoetea da Malatya", *Studi in Onore di Piero Meriggi*, *Athenaeum*, N.S. XLVII/1-4, 1969.
POETTO, M., *La Collezione Anatolica di E. Borowski*, Pavia 1981.
POPKO, M., *Kultobjekte in der hethitischen Religion*, Warsawa 1978.
PUCHSTEİN, O., ve başk., *Boghaskoi, Die Bauwerke*, WVDoG 19, Leipzig 1912.
PRZEWORSKİ, S., "Notes d'archéologie Syrienne et Hittite III, Quelques nouveaux monuments de Marash", *Syria* XVII (1936), s. 32 vd.

SCHAEFFER, C.F.A.-LAROCHE, E.-GÜTEBOCK, H.G., "Matériaux pour l'étude des relations entre Ugarit et le Hatti", *Ugaritica* III, Mission de Ras Shamra 8, ed. by C.F.A. Schaeffer, Paris 1956, s. 1-163.
SCHULER, E. von, "Kleinasien: Die Mytnologie der Hethiter und Hurriter", *Wörterbuch der Mythologie*, ed. by H.W. Haussig, Stutgart 1965, s. 141-215.
SEIDL, U., "Lapisreliefs und ihre Goldfassungen aus Karkamis", *IstMitt* 22, (1972), s. 15-43.
SEIDL, U., *Gefässmarken von Boğazköy, Boğazköy-Hattuša VII*, Berlin 1972.
SEVİN, V., "İmikuşağı Kazıları", 1985, *KAST0P* VIII (1986), s. 181-192.
SINGER, I., *The Hittite KI.LAM Festival*, Part One, StBot 27 (1983).
SMİTH, S., *Assyrian Sculptures in the British Museum*, London 1938.
SPYCKET, A., *La statuaire du Proche-Orient Ancien*, Köln/Leiden 1981 (HdO VII/1).
STROMMENGER, E.- HİRMER, M., *Fünf Jahrtausende Mesopotamien*, München 1962.
SÜEL, A., *Hitit Kaynaklarında Tapınak Görevlileri İle İlgili Bir Direktif Metni*, Ankara 1985.

USSİSHKİN, D., "Observations on Some Monuments from Carchemish and Til Barsip", *Anat St* XVII (1967) s. 181 vd.
UZUNOĞLU, E., "Küp Üzerinde Bir Hitit Silindir Mühür Baskısı", *Anadolu Araştırmaları* VI, 1978, s. 179-196
UZUNOĞLU, E., "Une figurine de fondation hittite", *Florilegium Anatolicum*, E.Laroche, Paris 1979, s. 321-325.

VANEL, A., *L'iconographie du dieu de l'orage*, Paris 1965.
VIEYRA, M., *The Hittite Art*, London 1955.

WÄFLER, M., "Yazılıkaya und der Grosse Tempel", *OA* 13, (1974), s. 211-226.
WALSER, G., (ed.) *Neuere Hethiterforschung*, Wiesbaden 1964 (Historia Einzelschriften).
WEGNER, I., *Gestalt und Kult der Istar-Sawuska in Kleinasien, Alter Orient und Altes Testament 36*, Kevelaer 1981.
WILHELM, G.-BOESE, J., *Absolute Chronologie und die hethitische Geschichte des 15. und 14. Jahrhunderts v. Chr., Gothenburg 1987* (Acts of an International Colloquim on Absolute Chronology Held at the University of Gotenburg 2 oth-22 nd August 1987, ed. P. Aström).
WINTER, I.J., "On the Problems of Karatepe", *AnatSt* XXIX (1979), s. 115-151.

ZABERN, Ph., von, (ed.) *Idole Frühe Götterbilder und Opfergaben*, Mainz 1985. (Ausstellung der Prähistorischen Staatssamlung München).

KAR
MARMARA DENİZİ
İstanbul
İznik
Üsküdü
Işıklıköy
Bursa
Sakarya
Bitik
Hasanoğlan
Akkuzular
Etlik
Ankara
Demircihöyük
Şarhöyük
Gordion
Pessinus
Gavur Kalesi
Pergamon
EGE DENİZİ
Tepecik
Thyateria
Manisa
Akpınar
Ahlatlı
Uşak
Sülümeli
Afyonkarahisar
Tuz Gölü
Bayraklı
Gediz
Sardis
İzmir
Karabel
Selçikler
Küçük Menderes
Beyçesultan
Akşehir
Eğridir Gölü
Ilgın
Ephesus
Aydın
Hierapolis
Beyşehir Gölü
Büyük Menderes
Denizli
Isparta
Konyo
Milet
Aphrodisias
Burdur Gölü
Eflatunpınar
Karahöyük
Didyma
Düver
Fasıllar
Iasos
Çömlekçiköy
Muğla
Koradağ
Halicarnassus
Yassı Ada
Kaunos
Boubon
Perge
Kadyonda
Antalya
Göksu
Knidos
Karataş Semayük
Xanthos
Limyra
AKDENİZ

Samsun
Osmancık
Yeşil Irmak
Horoztepe
Niksar
Trabzon
Çorum
Doğantepe
Alaca Höyük
Eskiyapar
Zile
Tokat
Kelkit Çayı
Yazılıkaya
Boğazköy/Hattuša
Maşat
Kelkit
Sivas
Erzincan
Altıntepe
Yozgat
Çekere
Alişar
Pulur
Pağnık Öreni
Topaklı
Kültepe
Kululu
Hacıbektaş
Ulucami
Gürün
Aşvan
Korucutepe
Murat Suyu
Elazığ
Tepecik
Norşuntepe
Kayseri
Darende
Nevşehir
İncesu
Aslantepe
İmikuşağı
Akçadağ
Malatya
Erganimaden
Göllüdağ
Elbistan
Çayönü
Comana Cappadocioe
Diyarbakır
Arsamaia ad Nymphonum
Niğde
Tigris
Bor
Adıyaman
Fırat
Maraş
Pazarcık
Samsat
Derik
Mardin
Ulukışla
Gedikli Höyük
Ereğli
Seyhan
Ceyhan
Kozan
Kırışkal Höyük
Karatepe
Zincirli
Viranşehir
Nusayb
Urfa
Gaziantep
Birecik
Tarsus
Adana
Islahiye
Sürüç
Tilmenhöyük
Mersin
Sirkeli
Harran
Gerablus/Karkamiš
İskenderun
Tell Açana/Alalah
Antakya
Aleppo/Halep
Meskene/Emar
Ras Šamra/Ugarit