

EKREM AKURGAL

DOĞU VE BATI

MEZOPOTAMYA YUNAN SANATININ KAYNAĞI

ÇEVİRİ: SELİN ERKUL YAĞCI

Kronik

YUNAN SANATININ DOĞUŞU

"Yunanlar Yakın Doğu'dan çok şey öğrendiler ama kısa sürede insanlığın entelektüel liderliğini de ele geçirmeyi başardılar. Ardından Batı medeniyetinin beşiği hâline gelen tamamen yeni bir dünya yarattılar."

- Yunan sanatı nasıl ortaya çıktı?
- Mezopotamya medeniyetlerinin Yunan sanatı üzerindeki etkileri nelerdi?
- Yunan heykellerindeki Yakın Doğu etkileri nelerdi?
- Fenike alfabesi ve Yakın Doğu mitolojisi Yunan kültürünü nasıl dönüştürdü?

Türkiye'de arkeoloji denince akla gelen ilk isimlerden Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal, ***Doğu ve Batı*** kitabında Antik Yunan'ın sanat ve kültür mirasının kökenlerini ararken, Akdeniz ile Yakın Doğu'nun zengin ve karmaşık ilişkilerini de ele alıyor. Neo-Asur'dan Babil'e, Aramilerden Neo-Hitit'e, Fenike ve Suriye'ye kadar Yunan sanatının nasıl şekillendiğini ve diğer medeniyetlerle olan etkileşimlerini ustalıkla anlatıyor. Akurgal, sanat tarihinden arkeolojiye kadar geniş bir yelpazede Yakın Doğu'nun başlıca sanat merkezlerini, önemli sanat eserlerini inceliyor.

Bu kitapta Mezopotamya sanatının geçirdiği üslup evrelerini ve bu evrelerin Yunan sanatı üzerindeki etkilerini okuyacaksınız. Akdeniz ve Yakın Doğu'nun zengin ve karmaşık ilişkilerini derinlemesine inceleyen Akurgal, medeniyetler arası ilişkileri anlamak ve Batı medeniyetinin temellerine dair derinlemesine bir anlayış kazanmak isteyenler için eşsiz bir rehber ortaya koyuyor.

Çok sayıda görseliyle; sanat tarihi meraklıları, arkeologlar ve kültürel mirasa ilgi duyan herkes için bir hazine değerinde olan ve yayınlandığı zaman büyük ses getiren ***Doğu ve Batı***; İngilizceye, İtalyancaya ve Fransızcaya çevrilmişti. Şimdi ise ilk kez Türkçe olarak okuyucusuyla buluşuyor!

Kronik
kronikkitap.com kronikkitap
ISBN: 978-625-6228-21-4
9 786256 228214

DOĞU VE BATI

EKREM AKURGAL

KRONİK KİTAP: 567
Antik Çağ Dizisi: 23

YAYIN YÖNETMENİ
Adem Koçal

ÇEVİRİ
Ahu Selin Erkul Yağcı

EDİTÖR
Oğuz Selim Başar

KAPAK TASARIMI
Kutan Ural

MİZANPAJ
Kronik Kitap

1. Baskı, Ekim 2024, İstanbul

ISBN
978-625-6228-21-4

KRONİK KİTAP
Şakayıklı Sk. No:8, Levent
İstanbul - 34330 - Türkiye
Telefon: (0212) 243 13 23
Faks: (0212) 243 13 28
kronik@kronikkitap.com

Kültür Bakanlığı Yayıncılık Sertifika No: 49639

www.kronikkitap.com
kronikkitap

BASKI VE CİLT
Optimum Basım
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1
34295 K. Çekmece / İstanbul
Telefon: (0212) 463 71 25
Matbaa Sertifika No: 41707

YAYIN HAKLARI
© Meral Akurgal. Bu kitabın Türkiye'deki tüm yayın hakları Kronik Yayıncılık A.Ş.'ye aittir. Yayınevinin ve Meral Akurgal'ın yazılı izni alınmaksızın, tanıtım amacıyla yapılacak alıntılar dışında, hiçbir şekilde kopya edilemez, çoğaltılamaz, yayınlanamaz.

DOĞU VE BATI

EKREM AKURGAL



Levha 1 - II. Assurnasirpal (MÖ 883-859) aslan avlarken. Kalkhu (Nimrud) Kuzey-batı Sarayı'ndan alabaster kabartması. British Museum. Yükseklik 92 cm. krş. s. 30 vd.

Kronik

Ekrem Akurgal

Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal 30.03.1911'de İstanbul'da doğdu. 1930/31'de İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdi. Devlet imtihanını kazanarak Almanya'da arkeoloji öğrenimi gördü. 1941'de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde asistan ve doçent, 1949'da profesör, 1957'de ordinaryus profesör oldu. 1943-1983 arasında Türk Tarih Kurumu üyesi, 1951-1961, 1982-1983 Genel Sekreteri, 1951-1981 Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Üyesi olarak çalıştı. Ekrem Akurgal'a Bordeoux Üniversitesi (Fransa 1961), Atina Üniversitesi (Yunanistan 1988), Lecce Üniversitesi (İtalya 1990), Anadolu Üniversitesi (1990) ve Koç Üniversitesi (2002) Şeref Doktoru şanını tevcih etmişlerdir. London Hellenic Society (1954), Washington Arkeoloji Enstitüsü (1961), Berlin Alman Arkeoloji Enstitüsü (1979), Ellen Arkeoloji Enstitüsü (1983), Avusturya Arkeoloji Enstitüsü (1987), ve 1992'de kurulan Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA) şeref üyesidir. Avusturya Akademisi (1968), İngiliz Akademisi (1968), İsveç Akademisi (1969), Danimarka Akademisi (1972), Fransız Akademisi (1979), Westfälische Akademi (Almanya 1983) ve İtalyan Akademisi (1983) üyesidir. 1992'de Fransız Akademisi Eskiçağ Bölümü asil üyesi seçilmiş ve akademideki koltuğu yaşamı boyunca Akurgal adını taşımıştır. Ekrem Akurgal, Federal Almanya Büyük Liyakat Nişanı Yıldızlı Rütbesi (1979), Goethe Madalyası (1979), T.C. Kültür Bakanlığı Büyük Ödülü (1981), İtalyan Commandatore Nişanı (1987) ve Fransa cumhurbaşkanı tarafından verilen Legion d'Honneur Officier rütbesi (1990) sahibidir. 1961-1962 Princeton, 1971-1972 Berlin üniversitelerinde, 1976 Pisa Scuola Normale Superiore ve 1980-1981'de Viyana Üniversitesi'nde ders vermiştir. Avrupa'da İngilizce, Almanca, Fransızca ve İtalyanca olmak üzere dört yabancı dilde yüksek tirajlı eserleri yayınlanmıştır. Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi dekanlığı sırasında Türk Sanatı Tarihi, Tiyatro ve Kütüphanecilik Bölümleri ile Epigrafi dalını kurmuştur. 1948-1993 yılları arasında Daskyleion, Foça, Sinop, Çandarlı, Erythrai ve Smyrna (Bayraklı) kazılarını sürdürmüştür.

Ahu Selin Erkul Yağcı

Bilkent Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü'nden mezundur. Doktorasını Boğaziçi Üniversite'sinde aynı bölümde çeviri tarihi alanında tamamlamıştır. Yirmi yılı aşkın süredir kuramsal ve uygulamalı çeviri dersleri vermektedir. Halen Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

İÇİNDEKİLER

Levhaların listesi (8). Şekillerin listesi (9). Teşekkürler (10)

ÖNSÖZ..... 13-14

BİRİNCİ BÖLÜM: DOĞU

I. YENİ ASSUR SANATI 16-48

Yakın Doğu Sanatı'nın (16). *Beş stil evresi. Kavramsal yaklaşımın temelleri (16). Duruş ve Hareketler. İdeal tasvir (17). Dikey konumlandırma. Kavramsal ilkesinden 'sapma'. Üçüncü boyut ve kompozisyon. Yatay perspektif. (21). İleri yönde gelişme. Perspektifi keşfetme eşiği (22). Başarısızlığın nedenleri. Siyasi ve toplumsal yapı (25). Devletin hizmetindeki sanat anlayışı. Klasik model Assur sanatı (25) Anlatı Sanatı. Sürekli Anlatı (27).*

Arkaik Stil (28). *II. Assurbanipal Obeliski (28).*

Klasik Stil (30). *Ahenk. Düz Kabartmalar, Güçlü Konturlar (30). Stilistik ve İkonografik Özellikler (30). Savaş Arabaları (31). Aslanlar. W stilizasonu (31).*

Geçiş Dönemi (32). *Yeni kompozisyonlar. Dönüşümler (37). Aslanın yeni özellikleri (37). Savaş arabalarındaki değişimler (38). Yeni savaşçı tipleri. Eyaletlerdeki çalışmalar (39).*

Plastik Stil (39*). Anıtsallık ve plastisite. Diz kapağı stilizasyonu (40). Saç stili (40). Aslan tipinin değişimi (41).*

Gerçekçi Stil (41). *Saç stilinde değişim. Aslan tipinde değişim (42). Mısır aslan tipi. Assur heykel sanatının zirvesi (43). Mücadele eden aslanlar (43). Plastik dolgunluk (44). Realizmin zirvesi (44). Mekansal derinlik ve kompozisyon (45). Büyük savaş sahnesi. Tasarım ve kompozisyon (46).*

Assur Mimarisi (46). *Hitit yapı unsurları. Dört merkez. Sargon Kalesi. Ninova (47).*

II. BABİL SANATI 49-52

Eski Yakın Doğu halklarının başarıları (49). Edebiyat, sanat ve din. Sınır taşları (49). Asma bahçeleri (50). Şehir surları (51). Ziggurat. Ishtar Kapısı. Perslerin fethi (52).

III. ARAMİ SANATI 53-66

Arami başlığı (53). Sarmal bukleler, kulağın yanındaki bukle (53). Laik görünüş (53). Mezar stelleri. Kilamuwa Kabartması (54). Barrakab Kabartması (55). Bir prensesin cenaze steli. Arami tiarası (56). Saç stili. Kıvrımların işlenişi (59). Hitit hayvan figürlerindeki değişimler (60). Arami-Hitit aslan figürleri (61). Arami-Hitit grifonları. Arami sanatının yükselişi (62). Sakçegözü'nden savaş arabası kabartması (62). Diğer Arami-Hitit kabartmaları (65). Aramilerin mimariye etkileri.

IV. YENİ -HİTİT SANATI..... 67-142

Suriye-Hitit-Luvi bileşimi (67). Arami etkisi. 'Yeni - Hitit sanatı' (67). Hiyeroglif yazısı.

Mimari. *Bit Hilani. Niqmepa'nın Sarayı (69). Minos- Miken etkisi. J Binası. K Binası (71). Hilani binaları. II. ve III. Hilani (73). I. Hilani. Üst saray (75). Hilani geleneğinin yükselişi. Sakçegözü hilanisi (75). Tell Halaf hilanisi. Mimar Abdi-ilimu (77). Hilanilerin yaygınlaşması (78). Yeni-Hitit yapı unsurları. orthostatların tarihçesi (79). Diğer Mimari unsurlar. Kaide (80). Zincirli ve Tell Tainat'tan kaide örnekleri. Assur merkezlerinde Karkamış örnekleri (85). Fildişi mobilya parçaları. Hayvan biçimli altlıklar (86). Kapı aslanları (87). Karkamış'tan aslan biçimli kaide. Sütunlar. Boyun halkaları (88). Sütun başlığı. Karkamış'tan abaküs ve yaprak taçlı sütun başlığı (89). Fildişi taklitler. İyon sütun başlığı (93). Fenike tarzı sütun başlıkları (93).*

Yeni-Hitit heykel sanatı (94). *Üç Ana Üslup.* Erken Yeni- Hitit Stili (1100-900/850) (94). *İmparatorluk geleneği. Malatya orthostat kabartması (95). Tarihleme. Assur Unsurları.*

Orta Yeni-Hitit Üslubu (900-750/730) (96). *Suriye- Hitit ve Mitanni stili Unsurlar. Assur Unsurları. Yeni-Hitit saç stili (98). Yeni-Hitit kıyafetleri. Malatya örnekleri (99).*

Orta Yeni Hitit heykeltraşlığı Zincirli'den (100). *Savaş arabalarını tarihlemedeki kriterler (100). Tarihleme. Orta Yeni-Hitit Aslanları (103). Zincirli Aslanları. Hama Aslanları (105). Tell Ain Dara Aslanları (105). Orta Yeni-Hitit grifon başları.*

Orta Yeni-Hitit Aslanları Karkamış'tan (106). *Anadolu Hitit özellikleri (107). İki farklı stil eğilimi. Savaş arabalarının tarihlemede kullanılması (109). Katuwas = Pisiris.*

Tell Halaf heykelleri. *Tell Halaf heykellerinde Orta Yeni-Hitit unsurları (111). Assur Unsurları. Suriye Fenike özellikleri (113). Tarihleme. Tell Halaf'tan kabartma örnekleri. Halhallar (116). Saç Stili (116). Alev biçimli stlizasyon. Tarihlemede küçük buluntuların önemi (117). Tell Halaf'tan altın plaket. İki Frig bronz kap (118). Küçük orthostatlar dönemi (760-730).*

Geç Yeni-Hitit Üslubu. *Araras kabartmaları (121). Assur unsurları. Suriye-Fenike unsurları (122). Zincirli ve Sakçegözü arasındaki bağlantı (122). Araras kabartmalarının kökeni.*

Aramileşmiş Hitit kabartmaları. *Cenaze stelleri (127). Bir çiftin cenaze steli. Aile tasvirli mezar steli. (129). Kadın ve erkek çocuk tasvirli mezar steli (129). Meslekleri tasvir eden steller (131). Mezar stellerini tarihleme (132). İvriz kaya kabartması. Hitit unsurları (135).*

Karatepe Heykelleri (135). *Fenike stili unsurları. Çocuk emziren kadın (136). İki stil. Fenike grubu (137). Mizah içeren dışavurumcu sahneler. Arami-Hitit grubu (138). Tarihleme. Fenike etkisi (141).*

V. FENİKE VE SURİYE SANAT BÖLGESİ 143-160

Fenike Sanatı. *Eklektisizm (143). Mısırlılaşmış Stil (143). Bağdat "Mona Lisası"sı (144). 'Penceredeki Kadın'. Babil'de Afrodit kültü (144). Arslantaş fildişileri. Sargon uslubu aslan tipi. (147). Khorsabad fildişi örnekleri (148). Diğer Fenike üslupları. Kerameikos'tan bronz kase (148). Nimrud bronz kase. Tridacna kabukları (150). Samos'tan fildişi heykelcik. Urartu sirenleri ile bağlantılar (155).*

Suriye sanat merkezleri (156). *Eklektisizm. Nimrud fildişi kutu. Gordion buluntuları.* İran Bölgesi (160).

II. BÖLÜM: YUNANİSTAN

VI. ERKEN YUNAN SANATI VE YAKIN DOĞU İLE BAĞLANTILARI 162-222

Doğu ve Batı arasındaki ilk karşılaşma (162). Yakın Doğu'daki en erken Yunan buluntuları. Homeros Çağı'ndaki deniz ticareti (163). Yunanistan'daki en eski Yakın Doğu eseri (163). Din ve mitoloji, ilk ithal ürünler.

Illuyanka efsanesi (165). Typhon efsanesinin kökeni (165). Hesiodos Theogoniası'nın kaynağı (166). Fenike alfabesinin kullanılması. Yakın Doğu'daki ilk Yunan kolonisi: Al Mina (168). Al Mina'daki Attika etkisi.

Yunan üslubunda Yakın Doğu etkisi (169). *Katı kurallardan kaçış. Oryantalizan stilin yükselişi (170). New York'taki bronz grup (170). Yakın Doğu Prototipleri (172). Dipylon Heykelcikleri (173). Suriye tiaraları. Suriye kökenli peruk stili. Rodos altın işlemeciliği (175). Diğer Suriye etkileri. Mısır etkileri (176).*

Hitit Etkileri (176). *Hitit Aslan Tipinin Ödünç Alınması (177). Samos'tan Fildişi Aslan. Macmillan Aryballos'u. Olympia bronz aslanı (181). Grifonun Hitit kökeni. Grifon protomlu Barberini kazanı (185). Sfenks. Pegasus. Kentaur. Gorgon başı. Chimaera (187). "Hayvanlar Hakimesi" Artemis (188). Herakles (188). Theseus ve Minotaur. Kral Oedipus efsanesi (189). Savaşçı figürleri. Hitit kemeri (190). Aramileşmiş Hitit saç stili. "Khiton'un Arami kökenleri (192). Urartu Etkileri. Luristan bronzlarında diğer etkiler (194). Urartu etkileri. Yakın Doğu Kap Şekilleri (200).*

Kikladlardaki Oryantalizan Stil (202). *En eski lir tasvirleri. Iyonya'da Oryantalizan stil (207). Felsefe ve temel bilimlerin kökeni (207). Samos'tan ahşap oymacılığı (207). Hieros Gamos (kutsal evlilik). Hitit resim motifi (208). El hareketleri (209). Zeus ve Hera'nın aşk sahnesi. Efes Fildişleri (212). Swastika motifinin iki farklı örneği. Arkaik gülümsemede Suriye kökeni (214). Frig etkileri (215). Fildişi ayna. Frig resim tekniği (217). Louvre'daki bronz levha (217). Karadeniz Bölgesi'nden gümüş kase. Yunan heykellerindeki kıvrım işlemelerinin kökeni (219). İyon sütun kaidesinin kökeni (222). Düver kabartmaları (222)*

SONSÖZ 223-224

EKLER 225-258

Metin dipnotları (225). Harita (246). Indeks (248).

RENKLİ LEVHALAR LİSTESİ

1- Alabaster (su mermeri) kabartma, Kuzey-batı Sarayı, Nimrud 3
2- Alabaster kabartma, Güney-batı Sarayı, Nimrud 18
3 - Alabaster kabartma, Khorsabad 20
4, 5 - Alabaster kabartma, Kuzey Sarayı, Ninova 23, 24
6 - Alabaster kabartma, Ninova 26
7 - Aslan avı kabartması, Kuzey Sarayı, Ninova 29
18 - Grifon protomu, Praeneste 68
19 - Yeni- Babil sınır taşı 70
20 - İştar Kapısı, Babil 76
25 - Altın levha, Tell Halaf 119
26, 27 - Cenaze steli, Maraş 120, 121
28 - Cenaze steli, Maraş 123
29 - Cenaze steli, Maraş 128
30 - Kaya kabartması, İvriz 130
35 - Çocuk ve anne, orthostat, Karatepe 142
40 - Bronz kap, Fenike işi 153
41 - Fildişi kutu, Nimrud 154
42 - Altın taç, Suriye stili 156
43 - Fildişi baş, Suriye 158
44 - Urartu kaya mezarı, Van Gölü 163
45a, b - Bronz kazan eklentileri, Gordion 164
46 - Bronz aslan, Patnos 167
47 - Altın levha, Ziwiye 168
48 - Zeus ve Typhon: bronz grup 171
49 - Fildişi heykelcik, Dipylon (Atina) 172
50 - Altın eser, Rodos 175
51 - Erken Attika krateri 177
52, 53 - Protokorint aryballos, Thebai 178, 179
54 - 56 - Kiklad işi grifon oinochoe 182, 184, 185
57 - Grifon başı, Olympia 186
58 - Bronz heykelcik, Olympia 189
59 - Tripod ayağı, Olympia 191
60, 61 - Kazan süslemesi, Olmpia 194, 195

62 Oinokhoe (detay), Dipylon (Atina) 197
63 Chios kasesi (detay) 203
66 Fildişi heykelcik, Efes 213
67 Gümüş kase, Pontus 216
68 Mimari kaplama, Düver 220

YARI RENKLİ LEVHALAR LİSTESİ

8 - Alabaster kabartma, Nimrud 33
9-11- Alabaster kabartma,
Güney-Batı Sarayı, Ninova 34
12a - Köşe orthostatı, Zincirli ..... 35 üst
12b - Orthostat kabartma, Ninova ..... 35 alt
13 - Cenaze Steli, Zincirli 36
14 - Krali Figür: kabartma, Sakçegözü 57
15a - Cinler: kabartma, Sakçegözü ..... 58 üst
15b - Sfenks: kabartma, Sakçegözü ..... 58 alt
16a, b - Kapı aslanı, Sakçegözü 63
17 - Aslan protomu, Olympia 64
21a, b - Aslan kaidesi, Karkamış ..... 81 üst
21c, d - Aslan heykelciği, Al Mina ..... 81 alt
22 a - Orthostat bloğu, Malatya ..... 82 üst
22 b - Orthostat bloğu, Karkamış ..... 82 alt
23a - Tapınak - saray (rekonstrüksiyon),
Tell Halaf ..... 91 üst
23b - Kabartma, Sakçegözü ..... 91 alt
24a, b - Heykeller, Tell Halaf 92
31 - Kapı sfenksi, Karatepe 133
32-34 - Orthostat kabartmaları, Karatepe 134, 139, 140
36 - Tridacna kabuğu, Assur 145
37- "Mona Lisa", Nimrud 146
38 - "Penceredeki Kadın", Nimrud 151
39 - Fenike bronz kasesi, Kerameikos (Atina) 152
64 - Zeus ve Hera: ahşap işçiliği, Samos 205
65a-d - Fildişi heykelcik, Dipylon (Atina) ..... 206 üst
65e-f - Zeus ve Hera ..... 206 alt
65g - Cenaze steli, Tanagra ..... 206 alt

ŞEKİLLER LİSTESİ

1 - Devasa boğa heykelinin taşınması 21
2 - Irmağı geçen kral 22
3 - Kol-kas stilizasyonu 31
4 - At başlığı 32
5 - Kalça stilizasyonu 38
6 - Aslan başı, Arslantaş 40
7 - Diz kapağı stilizasyonu 42
8 - Savaş arabası (Sargon Dönemi) 43
9 - Aslan tipi (Sargon Dönemi) 45
10 - Kilamuwa kabartması, Zincirli 54
11 - Kapı sfenksi, Zincirli 55
12 - Kapı aslanı, Zincirli 60
13 - İç kale kapısının kapı aslanı, Zincirli 61
14, 15 - Kapı aslanı, Sakçegözü 61
16 - Grifon başı, Sakçegözü 65
17 - Grifon başı 65
18 - Niqmepa'nın Sarayı, Tell Atchana 71
19 - Kale, Zincirli 72
20 - Hilani binaları, Zincirli 72
21 - III. Hilani, Zincirli 74
22 - Üst Saray, Zincirli 74
23 - Hilani, Tell Tainat 74
24 - Hilani, Sakçegözü 74
25 - Hilani, Tell Halaf 74
26 - Aslanlar, Tell Tainat 77
27 - Yazılıkaya, orta sahne 78
28 - Kapı, Zincirli 79
29 - Saray girişi, Tell Atchana 80
30 - Kaide, Karkamış 84
31 - Kaide, Karkamış 84
32 - Kaide, Khorsabad 84
33 - K Binasından kaide, Zincirli 85
34 - Kaide, Tell Tainat 85
35 - Kaide, Zincirli 85

36 - Kaide, Zincirli ... 86
37 - Kaide, Khorsabad ... 87
38 - Kaide, Ninova ... 87
39 - Ninova'dan altlık modeli ... 87
40 - Kabartma, Ninova ... 88
41 - Kabartma, Khorsabad ... 88
42 - Kabartma, Ninova ... 88
43 - Kaide, Nimrud ... 89
44 - Mobilya parçası, Zincirli ... 89
45 - Mobilya parçası, Zincirli ... 89
46 - Niş, Tell Halaf ... 90
47 - Aslan kaidesi üzerinde tanrı ... 94
48 - Aslan kaidesi, Karkamış ... 96
49 - Sütun, Assur ... 96
50 - Sütun başlığı, Khorsabad ... 96
51 - Kazan kaidesi, Tell Halaf ... 97
52 - Küçük sütun ... 98
53 - Sütun başlığı kabartması, Tell Tainat ... 98
54 - Kazan kaidesinin başı, Olympia ... 98
55 - Sütun başlığı, Karkamış ... 98
56 - Bazalt sütun başlığı, Tell Halaf ... 98
57 - Kumtaşı sütun başlığı ... 98
58 - Fenike sütun başlığı ... 99
59 - Kral IV. Tuthaliya, Yazılıkaya ... 100
60 - İlluyanka, Malatya ... 101
61 - Fırtına Tanrısı, Zincirli ... 102
62 - Orthostatlar, Zincirli ... 102
63 - Grifon cin, Zincirli ... 103
64 - Grifon ve sfenks, Zincirli ... 103
65 - Grifon cin, Zincirli ... 103
66 - Savaş arabası kabartması, Zincirli ... 104
67 - Aslan, Malatya ... 106
68 - Aslan kaidesi, Karkamış ... 106
69 - Aslan kaidesi; Karkamış ... 106
70 - Aslan kabartması; Zincirli ... 108
71, 72 - Kapı aslanı, Zincirli ... 108
73 - Aslan, Zincirli ... 109
74 - Aslan kaidesi, Zincirli ... 110
75 - Aslan, Tell Ain Dara ... 110
76 - Fildişi aslan başı, Samos ... 111
77 - Fildişi aslan heykelciği, Al Mina ... 111
78 - Chimaera, Karkamış ... 112
79 - Grifon cin, Karkamış ... 112
80 - Savaşçı kabartması, Karkamış ... 113
81 - Dağ keçisi taşıyıcısı; Karkamış ... 113
82 - Fırtına tanrısı, Til Barsib ... 113
83 - Kral Katuwas, Karkamış ... 113
84 - Baş, Karkamış ... 115
85 - Baş, Karkamış ... 115
86 - Savaş arabası kabartması, Karkamış ... 116
87 - İnsan başlı kanatlı aslan, Tell Halaf ... 116
88 - Av sahnesi, Tell Halaf ... 117
89 - Aslan, Tell Halaf ... 117
90 - Frig kazanı, Tell Halaf ... 122
91 - Frig testisi, Tell Halaf ... 122
92 - Bronz kap, Tell Halaf ... 122
93 - Kral Araras ve Kamanas, Karkamış ... 122
94 - Araras kabartması (detay), Karkamış ... 124
95 - Senharib kabartmasından kemer ... 125
96 - Araras kabartmasından kemer ... 125
97 - Hayvan figürü, Araras kabartması ... 126
98 - Sandalet ve Khiton, Araras kabartması ... 126
99 - Sandalet ve Khiton, Sakçegözü ... 126
100 - Terazi tutan adam, Maraş ... 137
101 - Katip, Maraş ... 137
102 - Çocuk ve anne, Praeneste ... 138
103 - Bronz kase, Kerameikos (Atina) ... 149
104 - Idalion kasesi (detay) ... 150
105 - Kadın figürü, tridakna kabuğu, Assur ... 155
105a - Tridakna kabuğu, Bayraklı ... 155
106 - Fildişi kutu (detay), Nimrud ... 157
107-110 - Fildişi kutular (detay), Nimrud ... 157
111 - Fildişi heykelcik, Toprakkale ... 158
112 - Fenike fildişi levha, Arslantaş ... 159
113 - Otlayan geyik ... 176
114 - Aslan, Protokorint Aryballos ... 176
115 - Aslan, Protokorinth kotyle-pyxis ... 180
116 - Chimaera, Protokorinth aryballos ... 181
117 - Grifon cin, Toprakkale ... 183
118 - Assur Pegasusu ... 187
119 - Urartu Pegasusu ... 187
120 - Aslanla mücadele eden Herakles ... 188

121 - Minotaurla mücadele eden Theseus 188
122 - Assur başlığı 192
123 - Assur başlığı 192
124 - Assur başlığı 193
125 - Yunan başlığı 193
126 - Urartu ataş'ı, Vetulonia 193
127 - Aslan, Ziwiye 196
128 - Amphora üstünde aslan, Kikladik 196
129 – Urartu ataş'ı, Toprakkale 196
130 - Erken Attika krateri 196
131 - Luristan bronzu 199
132 - Luristan bronzu 199
133 - Kikladik oinokhoe üzerinde at, Aegina 199
134 - Oinokhoe üzerinde yaban domuzu, Bayraklı 199
135 - Pişmiş toprak kap üzerinde aslan, Pazarlı 199
136 - Pişmiş toprak kaplama kap üzerinde yaban keçisi, Pazarlı 199
137 - Etrüsk atı 199
138 - Tabak üzerinde aslan, Rodos 199
139 - Bronz figür, Kazbek 199
140 - Aslan 199
141 - Urartu aslanı 199
142 - Erken Attika kazan ayağı, Kerameikos (Atina) 200
143 - Erken Attika krater, Pire yolu 200
144 - Erken Attika krater 200
145 - Assur krater 201
146 - Assur krater 201
147 - Lotuslu Kap kulbu 201
148 - Lotuslu leğen, Gordion 202
149 - Yuvarlak kulplu leğen, Gordion 202
150 - Helena'ya kur yapan Menelaus, kalkan kabartması 204
151 - Paris ve Helena'nın düğünü: Korint krateri 208
152a - Apollon ve Artemis: Kikladik amfora 210
152b - Kiklad amforası üzerinde lir 211
153 - Lir, Karatepe 211
154 - Lir, Bayraklı 211
155 - Lir, Çandarlı 211
156 - Hieros Gamos temalı pyxis 212
157 - Swastika motifleri 214
158a - Yaban keçili ayna, Doğu Yunan 215
158b - Üzerinde lotus palmet dizisi olan ayna 215
159 - Oinokhoe üzerinde Rinceaux süslemesi 217
160 - Doğu Yunan bronz tabak detayı 217
161 - Yaban keçili ayna, Med 218
162 - Grifonlu ayna, Med 218
163 - İskit hayvan figürü 218
164 - Rodos tabağı üzerinde Gorgon 218
165 - Zırh (detay), Olympia 219
166 - Doğu Yunan fildişi heykelcik 219
167 - Aiol sütun başlığı, Neandria 221
168 - Sütun başlığı, Bayraklı 221
169 - Urartu mobilya parçası (detay) 221
170 - Urartu mobilya parçası 221
171 - Kabartmalı sütun 222

TEŞEKKÜRLER

Çizimler ve harita yazarın yönlendirmesiyle Refik Epikman ve Murat Erdim tarafından yapılmıştır. R. Epikman: Şekiller, 27, 59, 67-69, 71, 99, 129, 135, 136;
M. Erdim: Şekiller, 3-17, 32-39, 44, 45, 48, 49, 53, 54, 66, 70, 72-98, 100-102, 111-119, 125-128, 130-134, 139-149, 152-155, 158-165, 168-170.

LEVHALARIN KAYNAKLARI

Levhaların reprodüksiyonuna izin veren müzelere teşekkürlerimi sunarım:
Adana, Arkeoloji Müzesi 92 sol, 120, 121
Halep, Arkeoloji Müzesi 92 sağ
Ankara, Arkeoloji Müzesi (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi) 57, 58, 63, 81 üst, 82 alt 216

Atina, Kerameikos Müzesi 152, 153
Atina Ulusal Müze 172, 206
Bağdat, Irak Müzesi 146, 151
Baltimore, The Walters Art Gallery 156
Berlin, Staatliche Museen 33, 35 üst, 36, 70, 76, 91, 145
Istanbul, Arkeoloji Müzesi 119, 123, 203, 213
Londra, British Museum 3, 18, 23, 24, 29, 34, 35 alt, 154, 158, 175, 178, 179, 182, 184,185
Münih, Antikensammlungen 177
New York, Metropolitan Museum 171
Olympia Müzesi 64, 186, 189, 191, 194, 195
Oxford, Ashmolean Museum 81 alt
Paris, Louvre Müzesi 20, 26, 128, 168
Roma, Villa Giulia 68
Tubingen, Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü 197
Van, Arkeoloji Müzesi 167

Fotoğrafların kullanımına izin verenlere teşekkürlerimi sunarım E. Akurgal, Ankara, 119, 142, 164, 167; Alman Arkeoloji Enstitüsü, Atina, 64, 152, 205, 206; E. Berna, 120, 121; M. Chuzeville, Vanves, 20, 26, 128,168; Foto Derounian, Halep, 92 sağ; M. A. Düğenci, 123, 130, 163, 164, 167, 203, 213, 216, 220; R. Gnamm, Münih, 177; B. Gorgüc, 58 alt, 63 ; A. Güler, 58, 133 ; Hirmer Foto-Arşivi, Münih, 146; N. Kontos, Atina, 153, 172, 186, 191, 194; Mansell Koleksiyonu, Londra, 34; Foto Marburg, 91 üst, 92 sol; J. Remmer, Münih, 68; J. Skeel, Pluckley, Kent, 158, 175, 182, 184, 185. Diğer

ÖNSÖZ

Erken Yunan sanatı ile antik Yakın Doğu uygarlıkları arasındaki ilişkinin belirli yönleri, birkaç kuşak boyunca birçok akademisyenin dikkatini çekmiştir. Ancak sorunu bir bütün olarak ele alan sadece iki monografi mevcuttur. İlk genel inceleme Danimarkalı bilim adamı Frederik Poulsen'in kaleminden çıkmıştır: *Der Orient und die friühgriechische Kunst*, Berlin, (1912). İkinci kapsamlı çalışma, *The Greeks and Their Eastern Neighbours*, yazarı İngiliz arkeolog T. J. Dunbabin'in erken ölümünden sonra 1957 yılında Londra'da yayımlanmıştır. Her iki yazar da Yakın Doğu kaynaklarında izi sürülebilen en önemli Yunan üslup ve ikonografi unsurlarını tartışırken, bu tarz Doğulu modellerin sistematik bir incelemesini yapmamışlardır.

Emil Kunze ve Humfry Payne bu alanda ilerleme kaydetmişler, ancak Doğu sanat eserlerine ilgileri sınırlı kalmıştır. Diğer önemli katkılar Paul Jacobsthal, Gerhart Rodenwaldt, Karl Schefold ve Pierre Demargne'dan gelmiştir, ancak bunlar da malzemenin büyük bir kısmını, kendi uzmanlık alanlarının dışında kaldığı için ayrıntılarla sınırlamışlardır. Son yıllarda, bu konudaki bilgilerimiz bir dizi akademisyenin, örneğin Pierre Amandry gibi seçkin arkeologların çalışmalarıyla daha da genişlemiştir.

R. D. Barnett, G. M.A. Hanfmann, Helene Kantor, Massimo Pallottino, P. J. Riis ve Hans Walter da burada anılmaya değerdir. Bu kitapta çeşitli vesilelerle belirttiğimiz gibi, kendi özel araştırma alanları bağlamında çalışan birçok klasik arkeolog, Doğu ve Batı arasındaki ilişki sorununa ilişkin önemli gözlemler eklemişlerdir.

Bu kitapta MÖ 1000 ile 500 yılları arasındaki Yakın Doğu'nun başlıca sanat merkezlerine yer verilerek en önemli sanat eserleri sunulmuş ve tartışılmıştır. Geniş bir Yakın Doğu modelinin tanımlanması, bu dönemdeki Doğu-Batı ilişkileri sorunu sağlam bir temele oturtulmuştur.

Her sanat eseri mevcut bir geleneğe ve yaratıldığı koşullara bağlıdır. Sanat eserlerini, bir dereceye kadar kronolojik ve coğrafik olarak konumlandırmaya çalışırken, öncelikle stilinin ve ikonografisinin bileşen özelliklerini tanımlamamız gerektir. Ancak önemli özelliklerin kaynaklarına kadar izini sürerek, söz konusu eserin yorumunun yanı sıra, üretim zamanını ve yerini de kesin olarak belirleyebiliriz. Sonuçların geçerliliği, karşılaştırma için halihazırda bulunan malzemenin kapsamına bağlıdır. Geçtiğimiz yirmi yıl boyunca Yakın Doğu ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerindeki kültür ve sanat eserlerini sınıflandırmak ve tarihlendirmek için kullandığım yöntemi, Yakın Doğu'nun sanat üretimlerini ilk kez bir bütün olarak ele alma fırsatını bulduğum bu kitapta daha yoğun bir şekilde kullandım.

Wilhelm Finder'in "stillerin keskin kronolojik sınırları yoktur ve birbirlerini takip etmezler, ancak örtüşürler ve etkileşirler" özdeyişi, arkeologların üslup araştırmalarını, sadece tarihleme açısından düşünmemelerini ve aynı zamanda yukarıda özetlenen yöntem doğrultusunda stil gelişimlerine göre daha kapsamlı bir sınıflandırma yapmaları gerekliliğini göstermektedir. Zamansal ve mantıksal veriler kendilerini tanımlar. Burada malzemenin detaylı incelemesinden yola çıkarak, ilerleyen bölümlerde coğrafi ve kronolojik olarak açıkça ayırt edilebilen bir dizi sanat stili ve atölye sunulmaktadır.

Bu seri için yayıncılar, yazarın çalışmasını bir yandan sanat uzmanlarına ve antik arkeolojiyle ilgilenenlere, diğer yandan da bu alandaki uzmanlara yönlendirmesine olanak tanıyan özel bir sunum yöntemi geliştirmişlerdir. Kitabın sonunda yer alan notlar, okuyucunun, yazarın ifadelerini kontrol etmesine ve konuyu daha fazla takip etmesine olanak sağlayacaktır. Çok sayıda bulunan çizimler okuyucuya kolaylık sağlayacaktır. Bunların da mümkün olduğu kadar "tanımlama" ve özellikle eserlerin üslup özelliklerini açıklığa kavuşturma gibi kendilerine özgü bir işlevi vardır: bunları fotoğraflarda ayırt etmek her zaman kolay değildir. Yakın Doğulu sanatçılar genellikle vücut parçalarını ve kasları modellemeyip stilize ettikleri için, bu özellikler grafik olarak daha kesin bir şekilde işlenebilmektedir. Birçoğu ilk kez burada yayınlanan çizimlerimiz, fotoğrafların yerine geçecek şekilde değil, ele alınan nesnelerin "grafik betimlemesi ve yorumu" olarak görülmelidir.

Renkli ve siyah-beyaz illüstrasyonları temin etmek, aşağıdaki müze ve enstitülerin müdür ve sorumlularının nezaketi sayesinde mümkün olmuştur: Richard D. Barnett, British Museum Batı Asya Eski Eserler Bölümü Sorumlusu; Prof. Dr. Kurt Bittel, Deutsches Archaologisches Institut Başkanı, Berlin; Dr. Dietrich von Bothmer, Küratör, Yunan ve Roma Eski Eserler Bölümü, Metropolitan Sanat Müzesi, New York; Necati Dolunay, Arkeoloji Müzesi Müdürü, İstanbul; R. W. Hamilton, Görevli, Eski Eserler Bölümü, Ashmolean Müzesi, Oxford; D. Haynes, Görevli, Yunan ve Roma Eski Eserleri Bölümü, British Museum; Bayan Dorothy K. Hill, Antik Sanat Küratörü, Walters Sanat Galerisi, Baltimore; Prof. Dr. E. Homann-Wedeking, Münih Üniversitesi; Prof. Dr. Emil Kunze, Deutsches Archaologisches Institut Direktörü, Atina; Prof. Gerhard Rudolf Meyer, Berlin Staatliche Museen Genel Müdürü; Andre Parrot, Membre de l'Institut, Conservateur en Chef, Musee du Louvre; Raci Temizer, Ankara Arkeoloji Müzesi Müdürü; Dr. N. Yalouris, Olympia Müzesi Müdürü; Ulusal Müze, Atina; Kerameikos Müzesi; Irak Müzesi, Bağdat; Museo della Villa Giulia, Roma; Tubingen Müzesi.

Ankara, Temmuz 1966
Ekrem Akurgal

BİRİNCİ BÖLÜM

Doğu

Bilmesen de büyük kılan seni budur
Hiç başlamamak, kaderin budur
Yıldızlı gökyüzü gibi kaplar şarkın
Aynı başlar her şey ve aynı biter
Arada kalanlar bize anlatır
Nasıl başlar ve biter*

* Goethe, Batı-Doğu Divanı, Hafız II. Kitap, 6. şiir, 1. dörtlük

I. YENİ-ASSUR SANATI (MÖ 1045-610)

YAKIN DOĞU SANATININ YAPISI

Genellikle Yakın Doğu sanatının "kavram ve geleneksellik açısından" tarihi boyunca gerçek bir üslup gelişimini dışladığı, sonuç olarak da bölgenin sanat eserlerinin stil analizine uygun olmadığı düşünülür. Oysa örneğin Yeni Assur sanatı, dört yüz yıllık varlığı boyunca, birbirini izleyen en az beş stil evresi gösterir. Dolayısıyla, üçüncü boyutu göz ardı eden temel kavram yaklaşımı bu dört yüzyıl boyunca nispeten değişmeden devam etmesine rağmen, stil önemli ölçüde değişmiştir. Daha sonra Yeni Assur sanatında, sanatı etkin olarak himaye eden neredeyse tüm büyük kralların dönemlerinde, bireysel üslupların geliştiğini göreceğiz. III. Shalmaneser (MÖ 854-824) döneminde birbiriyle yan yana gelişen üç farklı stil vardı. Ancak kavramsal tutum, resimsel formüllerin çoğu, imparatorluğun sonuna kadar aynı kalmıştır.

Beş stil evresi

Yeni Assur sanatında beş stil evresinden oluşan bir zaman sıralamasını ayırt etmenin temeli, öncelikle, ikonografik değişiklikler, teknik özellikler ve başarılarda yatar, çünkü bunlar sanat eserlerinin tarihlendirilmesi için en kesin ölçüleri sağlar. Eski Yakın Doğu sanatında kişisel ya da yerel stil farklılıklarının az da olsa var olduğunu göstermek için bunlara, özellikle yer verdim. Anlatımımız sırasında, Assur sanatının bazı yönlerden, örneğin Yunan Arkaik Dönemi'nde ve on beşinci yüzyıl İtalyası'nda gerçekleşenlerle karşılaştırılabilir bir sanat evrimi geçirdiği anlaşılacaktır. Assur sanatında, sanatçıları neredeyse perspektifi keşfetme noktasına getiren bu kümülatif ya da aşamalı gelişim, çalışmanın ileri bölümlerinde ele alınacaktır. Burada bir giriş niteliğinde, Yakın Doğu'nun baskın sanat anlayışının altında yatan bazı genel faktörlerden kısaca bahsedeceğiz.

Kavramsal yaklaşımın temelleri

Doğru perspektif, MÖ beşinci yüzyılın ilk yarısındaki Yunan Uygarlığı'na borçlu olduğumuz sanatsal bir başarıdır. Yunanlılar da dahil olmak üzere, antik dünyanın bu keşiften öncesine ait tüm sanat eserleri kavramsal sanat ilkelerine göre yapılmışlardır. Kavramsal sanatın temel amaçları,[1] biçim ve içeriğin net ve belirgin olarak temsil edildiği figür ve nesnelerin idealleştirilmesidir.[2] Bu temel ilkeler, kavramsal yaklaşımın sanat biçimlerini ve stil kurallarını yönetir. Cepheden görünüm bu anlayışın belki de en belirgin sonucudur, çünkü cepheden şekillendirilen veya çizilen eserler dış gerçekliğin en net, en basit ve en ideal tasvirini sunar. Bu nedenle eğik görünümlerden ve küçültmelerden kaçınılmıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Yeni Assur heykeltıraşları ve ressamları kavramsal sanatın öngördüğü stil normlarının sınırları içinde çalışmışlardır. Bu nedenle gözlerinin gördüklerini değil, zihinlerinin önemli bulduğunu ya da karakteristik olarak seçtiklerini

çizmişlerdir. Böylece yuvarlak bir Assur heykeli -tıpkı Mısır ya da diğer kavramsal sanatlarda olduğu gibi- doğru açılardan oluşan dört düzlemin sentezlenmesiyle oluşturulmuştur.

Heykeltıraş önden ve arkadan, soldan ve sağdan düz kenarlar üzerinden çalışırdı.[3] H. Schafer tarafından ortaya atılan Richtungsgeradheit, yani cephedenlik (öndenlik) terimi[4] kavramsal temsilin bu yönünü tanımlamanın yararlı bir yoludur.

Düz yüzeylerde kavramsal sanat insan bedenini şu sisteme göre sunar[5]: baş en net haliyle profilden, ancak göz cepheden görülür. Bu kısmın en net görüntüsüdür. Omuzlar ve göğüs cepheden gösterilirken, bacaklar ve ayaklar profilden verilir (Levha 3). Bu başarısız bir temsil girişimi olarak görülmemelidir; Assurlular için insan vücudunun ideal bir tasviri anlamına gelmektedir. Kavramsal betimlere bağlılık, sanat becerisinin varlığı ya da yokluğuyla ilgili bir mesele değildir; daha ziyade belirli tercihlerin ele alınıp diğerlerinin dışlandığını gösterir. Sanatçılar göğüs ve omuzları cepheden göstermeyi seçerler çünkü bu tutum, vücudun bu kısımlarını en açık ve en "güzel" şekilde gösterir. Assurlu sanatçı gerektiğinde kavramsallık ilkesinden vazgeçebilir. Konunun gerektirdiği köleler, esirler ve önemsiz kişiler[6] profilden görünebilirken, kavramsal sanatın şartlarının aksine, kral -hareket halinde gösterildiğinde bile- büstte asil formunu korur[7] (Levha 1-4).

Duruş ve hareketler

Assurluların idealize edilmiş sanatı, doğal olarak gururlu ve ağırbaşlı olan insan figürü içerir. Devletin gücünü temsil eden kral her zaman asil ve üstündür. Hükümdarın ve önemli şahsiyetlerin tavırları ve jestleri her zaman sakin, ölçülü ve asildir (Levha 1-8). Bu unsur Assurluların siyasi üstünlüğünü simgeler, komşularının ve düşmanlarının gözünü korkutmaya yöneliktir.

İdeal tasvir

Yeni Assurlu sanatçılar ideal tavırlar ve asil jestler ilkesinden sadece yabancı halkları, düşmanları veya köleleri tasvir etmek zorunda kaldıklarında vazgeçmişlerdir. Bu durumlarda daha gerçekçi bir anlatım benimseyebiliyorlardı. Kral Asurbanipal döneminin bölge halkının "Arap" figürleri, vahşi ve sert jestleriyle, bu gerçekçi tasvirin çarpıcı bir örneğidir.[8]

Assurluların portre sanatına sahip olmamalarının nedeni insan figürlerinin betimlemelerinde idealizme olan talepti. Bu döneme ait hiçbir sanat eserinde bireysel insan yüz hatlarının gerçekçi tasvirine rastlanmaz.[9] İster bir kral ister basit bir asker olsun, insan yüzünün tasviri her zaman geleneksel bir biçim almıştır. Hükümdar, büyük boyutları ve jestlerinin asil ifadesi sayesinde öne çıkar, görkemli saçları ve özenli kıyafetlerinden bahsetmeye bile gerek yoktur. Buna karşın, Assur sanatındaki yabancılar farklı saç stilleri ve giysileriyle hemen fark edilirler.

Zulümler

Orthostatlar (duvarların tabanını oluşturan dik bloklar) üzerinde kabartma olarak tasvir edilen zalim savaş sahneleri ve diğer tüyler ürpertici sahneler, tüm gücün devlette toplandığını ve kral tarafından temsil edilen tamamen mutlakiyetçi bir yönetim anlayışını yansıtmaktadır.

Barbarca katliamlar, vahşetler, zulümler, kazığa oturtma ve derisini yüzme uygulamaları, doğrudan egemenlik kurmaya yönelik Assur politikasının önde gelen araçlarıydı. Assur kralları yıllıklarında bu eylemleriyle açıkça övünürlerdi. Assurnasirpal kendisi hakkında şöyle yazdırmıştır: "Luhuti Ülkesi'nin şehirlerini fethettim. Orada büyük bir katliam yaptım, onları yok ettim, parçalara ayırdım ve ateşle yaktım. Canlı savaşçıları yakaladım ve şehirlerinin önünde kazığa oturttum."[10] Bu tür sahneler genellikle orthostat kabartmalarında resmedilir ve görenleri kralın muazzam gücü ve düşmanlarının korkunç kaderi ile etkilerdi.

Dikey konumlandırma

Assurlu sanatçılar yükselen arazideki nesneleri göstermek istediklerinde, onları yere dik açı yapacak şekilde resmederler; böylece ağaçlar ve binalar ufka göre değil, yer eğimine göre dikey olarak dururlar.[11] Bu, tasarımın, kavramsal sunumuyla uyumludur. Assurlu sanatçı tüm nesnelerin dikey durma eğiliminde olduğunu bilir, ancak onları her zaman (Unger'in açık bir şekilde belirttiği gibi)[12] bulundukları küçük toprak parçasına bağımlı olarak yerleştirir. Resmin parçalarını ayrı ayrı ele almak için resmin bütünlüğünü göz ardı eden ve onları görece özerk birimler olarak bir araya getiren bu anlayış,[13] ilk bakışta düşünüldüğü üzere bir yetersizliği değil, bir tercihi yansıtmaktadır. Ninova'daki orthostat kabartmalarında Asurbanipal dönemine ait bir sanatçının kırk beş derecelik açı yapan bir eğimden[14] inen bir figür sırası göstermesi ilginçtir.

Levha 2 - III. Tiglath-Pileser (MÖ 745-727) savaş arabasının üzerinde. Kalkhu'daki (Nimrud) Güneybatı Sarayı'ndan alabaster kabartma. *British Museum, Londra.* Uzunluk 1.9 m. krş. s. 17.



Üzerinde durdukları yamaç -tıpkı Batı sanatında gördüğümüz gibi- ufka dikeydir. Sanatçı, figürlerinin kavramsal tasvirlerine göre yere dik açıyla yerleştirilmeleri halinde, düşen adamlar gibi görüneceklerini fark etmiş görünüyor. Ancak bu dönemde bile eğimli zemindeki ağaçlar ve binalar eski şekilde görünmeye devam etmektedir: zemin çizgisine dik olarak[15] Assurlu sanatçının zihninde ağaçlar ve binalar zemine o kadar sağlam bir şekilde sabitlenmiştir ki kavramsal tasvirin temel ilkesine ihanet etmek, ona pek de çekici gelmez. Senharib dönemi sanatçıları, büyük önem verdikleri bu kavramsal ilkeyi korumak için ellerinde taş dolu sepetlerle bir tepeye tırmanmaya çalışan bazı köleleri zemin çizgisine ve ufka dik olarak vermişlerdir. Sanatçı eğime, gerçekte olmayan ama figürler için zemin çizgisi işlevi gören "basamaklar" eklemiştir.[16]

"Kavramsallık" ilkesinden sapmalar

Bununla birlikte, kavramsal ilkeden açık bir sapma ise, bir tepeye tırmanan figürlerin ufka dik açılarla resmedildiği Kral Assurbanipal'in bir kabartmasında ortaya çıkar. Yine de bu kabartmadaki ağaçların işlenişinde sanatçı, kavramsal kurala sadık kalmıştır.[17] Bu tür örneklerde sanatçıların yeni yöntemler denedikleri, ancak kendilerini kavramsal bağlardan tamamen kurtaramadıkları görülür. Biçim ve içeriğin açıklık ve belirginlik taleplerine bağlılık, kavramsal sanatçının resimde üst üste binmelerden vazgeçmesine neden oldu. Sonuç olarak figürler, sıralar halinde dizilir ve bu sıralar katmanlar halinde paralel olarak kümelenebilir. Seri düzenleme özellikle Arkaik ve Klasik stillerde baskındır. Yeni Assur stilinin ilk üç aşamasında katmanların kümelenmesi tekniği vardır ancak nadiren görülür ve iki ya da üç sıra ile sınırlıdır. Yine de Assurluların olayları olabildiğince ayrıntılı bir şekilde aktarma eğiliminde olan hikayeci tarih sahneleri, sanatçıları üst üste bindirilmiş figürleri, orthostatların yüzeyine dikey olarak uzatacak şekilde çoğaltmaya itmiştir. Bu yöntem, antik Yakın Doğu sanatının en önemli başarıları arasında yer alan Sanherib ve Asurbanipal dönemlerine ait zengin resimli kabartmaların temelini oluşturmuştur.

Bu döneme ait belki de en dikkat çekici eser, Kral Sanherib'in Ninova'daki Güneybatı Sarayı'ndan gelen ve şu anda British Museum'da bulunan devasa bir boğa heykelinin, bir nehir boyunca taşınmasını gösteren kabartmadır (Şek. 1).[18] Bu kabartma, Yeni Assur sanatının iki önemli başarısını göstermektedir:

Üçüncü boyut ve kompozisyon

Üçüncü boyutun işlenmesi ve birleşik bir kompozisyon tasarımı için sanatçı, kabartmada sağa ve sola doğru çapraz olarak uzanan insan sıralarından oluşan ilkel perspektif yöntemini kullanarak, derinlik etkisi yaratmayı başarmıştır; bu etki altta ön plan olarak anlaşılan nehir, üstte ise arka plan olarak gösterilmek istenen asker sırası ve dağ manzarası frizleri ile güçlendirilmiştir. Dahası, sanatçı sahneyi biçim olarak ustalıkla canlandırmış; sahnedeki olayın ana unsuru olan devasa heykeli odak noktasına, girişimi yöneten kralın arabasını ise sol üst tarafa yerleştirmiştir.



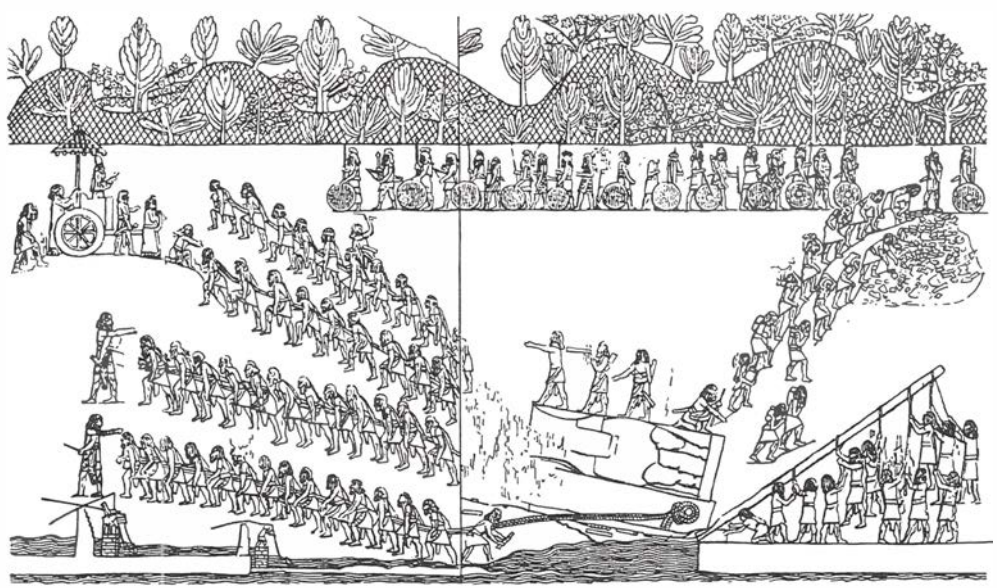
Levha 3 - II. Sargon (MÖ 721-705). Dur-Sharrukin'den (Khorsabad) alabaster kabartma. *Louvre, Paris.* Yükseklik 2.68 m. krş. s. 17.

Bu şekilde, antik Yakın Doğu sanatı, tarihinde benzeri olmayan karmaşık ama bütünsel bir kompozisyon ortaya koymuştur. Ayrıca dağ manzarasında, sanatçı bazı ağaçları, dağların önünde, bazılarını da arkasında göstererek sahnenin bu kısmında belirli bir mekân etkisi kazandırmıştır.

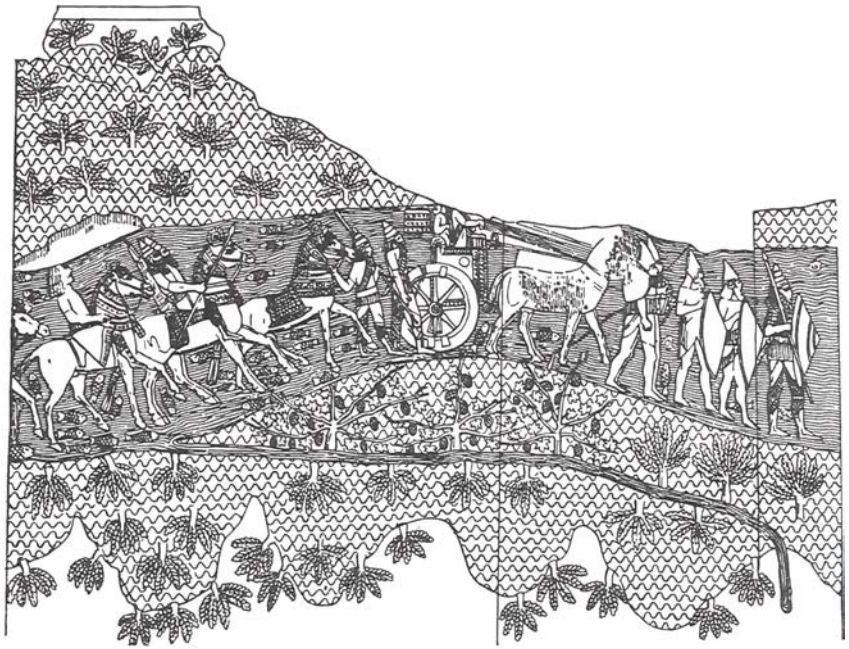
Yatay perspektif

Bir tür "yatay" perspektif sağlama çabasında hata yoktur. Yine de bu büyük ilerlemeye rağmen sanatçı, ağaçların çoğunu yer çizgisinin eğimine dik açı yapacak şekilde yerleştirmiştir.[19] Bu Assurlu heykeltıraş üçüncü boyuta dair iyi gelişmiş bir algıya sahip olsa da, bu boyutu kesin olarak yansıtmasını sağlayacak kapsamlı bir sistemden habersiz gibidir.

Senharib'in dönemine ait bir başka kabartmada, kral ve maiyetinin bir dağ vadisindeki nehri geçişini gösteren farklı türde bir betimleme görülmektedir (Şek. 2).[20] Burada sanatçı nehrin altındaki bölümde ağaçları ve tepeleri ters çevirmiştir. Bazı araştırmacılar bu betimleme yöntemini bir tür "ayna perspektifi" olarak yorumlamıştır.[21] Ancak Assurlu sanatçı kabartmalarını izleyicinin bakış açısına göre değil, sağdaki sütuna göre ele almıştır. Sahneyi kral ve maiyetinin bakışı açısından inceleyen biri, nehrin sağındaki ve solundaki ağaçların aynı yatar ya da ayakta durur pozisyonda temsil edildiğini görecektir. Nehir kolu üzerindeki ağaçlar da, akarsuyun her iki tarafında, aynı şekilde gösterilmiştir.



Şekil 1 - *Devasa boğa heykelinin bir nehir boyunca taşınması. Senharib Kabartması (MÖ 704-681). Ninova'dan. British Museum. Bkz. dipnot 18 ve s. 19.*



Şekil 2 - *Kral bir nehri geçerken. Senharib Kabartması (MÖ 704-681). Ninova'dan. Bkz.* dipnot *20 ve s.21.*

İleri yönde gelişme

Yukarıdaki değerlendirmeler, antik Yakın Doğu sanatının çizgisel çizimden, plastik modellemeye (s. 44), şematizmden natüralizme (s. 45) ve basit paralellikten karmaşık tasarım ve derinlik etkilerine sahip kompozisyona doğru bir ilerlemeyi içeren, kademeli bir gelişim geçirdiğini göstermektedir.

Perspektifi keşfetme eşiği

Senharib ve I. Assurbanipal zamanındaki büyük kompozisyonları yaratan sanatçıların perspektif ilkelerini keşfetmenin eşiğinde olduklarını varsaymak olasılıkla doğrudur. Sonuç olarak, Yakın Doğu'da sanatın yavaş ve sonunda tamamlanmamış evrimini durağanlığın kanıtı olarak görmek haksızlıktır. Modern çağda yaşamın hızlı temposu ve Yunan Uygarlığı'nın başlangıcından beri insanlığı etkileyen yenilik aşkı, beklentilerimizin seviyesini yükseltmiş, böylece bizi daha önceki koşulları kendi standartlarımızla ölçme eğilimine itmiştir.

Kavramsal görüşten perspektif görüşe geçiş Yunanlılar tarafından kümülatif bir gelişim sürecinde başarılmıştır.[22] M.Ö 750'den 500'e kadar iki buçuk yüzyıllık bir dönemde Yunanlılar, esasen Yakın Doğu halklarının ve kendi Minos ve Miken öncülerininki gibi kavramsal bir şekilde çalışmışlardır.[23] H. Schafer'i izleyerek, kavramsal sanatın dünyadaki tüm halklar için fiziksel çevrenin resmedilmesinde ilk aşamayı gösterdiğini söyleyebiliriz.



Levha 4 - Assurbanipal (MÖ 668-630) at sırtında yabani eşek avlarken. Ninova Kuzey Sarayı'ndan alabaster kabartma. *British Museum.* Detay yüksekliği 53 cm. krş. s. 42.



Levha 5 - Kaçan ve yaralanan yaban eşeği. Ninova Kuzey Sarayı'ndan alabaster kabartma (bkz. Levha 4). *British Museum.* Detay yüksekliği 53 cm. krş. s. 42, 43.

Dolayısıyla, Yunanlıların Yakın Doğu halklarından farklı olarak sanatsal ifade için doğuştan gelen ya da öncü bir yeteneğe sahip olduklarını iddia etmek doğru değildir.[24] Yunanlılar fotoğrafik olan yöntemlerini çok fazla denemeyi içeren uzun bir süreç sonunda yaratmışlardır.

Başarısızlığın nedenleri

O halde, heykel ve resimdeki binlerce yıllık çalışmaya rağmen perspektif tasvirinin Doğu halklarında hiçbir zaman görülmemesi gibi dikkat çekici bir olguyu nasıl açıklayabiliriz? Sanat tarihçilerine göre bu başarısızlığın çok sayıda farklı nedeni vardır. Burada sadece en önemlileri arasında "ırksal ve etnik özellikler"; "yetersizlik", "yeteneksizlik" veya "isteksizlik"[25]; "eski geleneklere bağlılık"[26]; oldukça gelişmiş "sanatsal idealizm duygusu"[27]

ve (hepsinin en genel açıklaması) ilgili halkların "dünya görüşü"[28] sayılabilir. Yakın Doğu sanatı ve kültürüyle yoğun olarak ilgilenen herkes, öne sürülen tüm bu faktörlerde gerçek payı olduğunu kabul edecektir. Ancak bana öyle geliyor ki, Yakın Doğu'daki sanat formlarının "katılığını" korumak için büyük bir etkisi olan ve tamamen farklı bir neden dikkate alınmamıştır. Kavramsal yaklaşımın korunmasının başlıca nedeninin, eski Yakın Doğu devletlerinin siyasi ve toplumsal yapısında yattığına inanıyorum.

Siyasi ve toplumsal yapı

Yakın Doğu sanatı üzerindeki güçlü merkezi kontrol ve sanatın kraliyet saraylarına neredeyse tamamen bağımlı olması, sanatsal yaratıcılığın organik evrimini geciktiren ana faktörlerden biri olarak sayılabilir.

Devletin hizmetinde sanat anlayışı

Resim sanatı, Yakın Doğu hükümdarlarının kullanabileceği en etkili propaganda aracıydı ve tıpkı yazı gibi kraliyet ailesine ve rahipler sınıfına ayrılmış bir ayrıcalıktı.

Yunan sanatı zengin ve yaratıcı gelişimini şehir-devlet sisteminin demokratik yapısına borçludur. Yunan Arkaik Dönemi'nin en iyi eserleri, vatandaşlar için olduğu kadar yönetici çevreye mensup kişilerin siparişleri üzerine de yapılmıştır. Sonuç olarak, Yunanlıların zanaatlarının en büyük başarılarından biri olan anıtsal sanat, doğrudan ekonomik koşullara bağlıdır. Şehir devletleri ve vatandaşları arasındaki yoğun ticari ve sanatsal rekabet, sanatçılar ve atölyeler için zorlu bir dizi görev belirlemiş ve sanatsal faaliyetin bir bütün olarak organik bir şekilde gelişmesini teşvik etmiştir. Bu ekonomik ve kültürel rekabet, Arkaik Dönem'de hâlâ büyük ölçüde kavramsal prosedürler çerçevesinde çalışan sanatçıların, yeni ve daha iyi yöntemler bulmaları için sürekli baskı altında oldukları anlamına geliyordu; bu da Batı kültürünün ve sanatının ortaya çıkışının temellerini atmıştır. Yakın Doğu'da da pazarda satılmak üzere ticari olarak üretilen sanat objeleri vardı, ancak bunlar çoğunlukla küçük sanat eserleri (bkz. Levha 36-43) ve çömlekçilikle sınırlıydı. Yakın Doğu'nun anıtsal sanatı devlet tekelinde kaldığı sürece,[29] Yunanistan'ın demokratik devletlerinin sunduğu gibi özgürlük koşullarında gelişemezdi.

Devlet tekeli

Tartışmamız sırasında Yakın Doğu'da da sanatçıların, nüfusun geniş bir kesimi ve özellikle de orta sınıfların varlıklı tabakaları tarafından desteklendiği her yerde, yeni yollar keşfetmek ve yeni yöntemler denemek için yaptıkları ticari ve sanatsal rekabet nedeniyle Yunan heykeltıraş ve ressamlarından önce davrandıklarını (sanatın öncüleri olduğunu) göreceğiz. Ancak Doğu, bu tür fırsatlardan nadiren ve sadece kısa süreler için yararlandığından (bkz. Levha. 26-28, 36-43), zanaatkârların kavramsal bakış açısını aşma şansları yoktu.

Assur sanatı ve klasik model

İkinci binyılın sonunda kurulan Yeni Assur İmparatorluğu, MÖ 883'ten 626'ya kadar Yakın Doğu'ya egemen olmuştur. Bu dönem boyunca Yakın Doğu halkları doğrudan ya da dolaylı olarak Assur hegemonyasına tabi olmuştur. Bu siyasi egemenliğe paralel olarak, eski Mezopotamya dünyasının en önemli başarılarından biri olan Assur sanatı, diğer ülkelerin sanatı üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Assur saraylarını süsleyen görkemli



Levha 6 - Assurbanipal savaş arabasının üzerinde. Ninova'dan alabaster kabartma. *Louvre, Paris.* Detay yüksekliği 90 cm. krş. s. 41.

heykeller antik Yakın Doğu'nun klasik üslubu haline gelmiş ve tüm komşu halklar tarafından örnek alınmıştır.

Birinci binyılın ilk yarısında Yakın Doğu sanat merkezleri arasında Assur etkisinden uzak kalmayı başaran neredeyse kimse yoktu. Geç Hititler, Urartular Suriye-Fenike halklarının yanı sıra İranlıların ve İskitlerin büyük kültür kompleksleri (yapıları da) de Assur sanatından derinden etkilenmiştir. Babil de bir süre için Assur sanatının egemenliğine boyun eğmiştir. Assur sanatının dikkate değer bu üstünlüğü, çeşitli bağımlı geleneklerin kronolojik karşılaştırması için Assur stil ögelerini bir ölçü olarak kullanmamızı ve bu yolla da MÖ birinci binyılın ilk yarısında sanatın genel evriminin oldukça tatmin edici bir panoramasını yapmamızı sağlar.

Yukarıda belirtildiği gibi, Assurlular bürokrasi tarafından yakından denetlenen resmi bir imparatorluk sanatına sahiptiler. Propaganda, kralın ve yaptıklarının yüceltilmesi, bu sanatın başlıca amaçlarıydı. Assurluların en büyük sanatsal başarısı, Kalkhu (modern Nemrut), Dur-Sharrukin (modern Khorsabad) ve Ninua'nın (İncil'deki Ninova; modern Kuyunjik) görkemli saraylarını süsleyen orthostat kabartmaları alanında yatıyordu. A. Moortgat[30] tarafından "resimli düzyazı" ve H. Frankfort[31] tarafından "resimli destan" olarak adlandırılan bu görkemli resimli anlatılar, belirli bir olayın, özellikle de Assur krallarının zaferle sonuçlanan seferlerinin, sürekliliği olan çeşitli sahnelerden oluşmaktadır. Resimsel sıralara genellikle kabartmaların yüzeyindeki açıklayıcı yazıtlar eşlik etmektedir (Levha 9-11).

Anlatı sanatı

Yeni Assur döneminin heykeltıraşları bu yeni anlatı sanatının yaratıcılarıydı.[32] Mısırlılar da bir tür anlatı sanatına sahip olmalarına rağmen,[33] duvar kabartmalarında bir olayın yalnızca ayrı sahneleri gösterilmektedir. Bunlar tek bir eylemin birbirini izleyen aşamalarını bütünsel bir dizi içinde birbirlerine bağlamamaktadır. Sümerlerin ünlü zafer steli Eannatum[34] çeşitli eylemler sunsa da olayın tamamını kapsayan kesin bir sıralama yoktur, Yeni Assur duvar kabartmalarında bulunan türden kesintisiz bir anlatı değildir. Ünlü Akkad zafer steli Naramsin[35] de belirli bir anı[36] tasvir eder, ancak sürekli bir anlatım sunmaz.

Sürekli anlatı

Yeni Assur dönemindeki tipik bir örnek, anlatı sanatının özelliğini açıklığa çıkarmaya yardımcı olabilir.[37] Assurbanipal zamanından kalma, hükümdarın kraliyet av parkında yaptığı av ve spor egzersizini gösteren bir kabartmada[38] aynı aslan üç kez arka arkaya farklı pozisyonlarda gösterilmiştir (Levha 12b). Sağda bir bekçi kapıyı kaldırarak aslanı kafesten çıkarıyor. Ortada aynı aslanın, sırtından bir okla vurulmuş olmasına rağmen saldırıya geçtiğini görüyoruz. Üçüncü aşamada solda, aynı yaralı aslan krala ve onu ok ve yaylarla savuşturan korumalarına doğru sıçramaktadır.

Birbiriyle bağlantılı bir dizi eylemin bu sürekli anlatımı, Orta Assur dönemi kadar erken bir tarihe verilen bir Assur keşfidir. MÖ 1241-1205 yıllarına tarihlenen ve şu anda Berlin Müzesi'nde bulunan ışık tanrısı Nusku'nun sembolik kaidesi, olasılıkla Kral

I. Tukulti-Ninurta olan bir erkek figürünü bir sunak önünde birbirini izleyen iki tapınma anında göstermektedir.[39] Yeni Assur sanatçıları bu yöntemi daha da geliştirmiş ve Ninova'daki seferleri gösteren duvar kabartmalarında bu türün muhteşem örneklerini yaratmışlardır (Levha 9-11).

Süreklilik ilkesine göre resimsel anlatım, Assur sanatıyla birlikte sona erer. Daha sonra bu yöntem Pergamon'daki Helenistik Telephos Frizi'nde[40] ve belki de daha erken bir tarihte, Athena Acropolisi'nde Erechtheion'da kuzey verandanın kuzey frizinde tekrar ortaya çıkar.[41]Assur anıtlarında görülen bir dizi tarihi olayın tasviri Roma sanatında sadece Roma'daki Trajan Sütunu'nda tekrarlanmaktadır.[42] Bu, L. Schnitzler'in ikna edici bir şekilde gösterdiği gibi[43] Şamlı mimar Apollodoros'un imparator koruyucu Trajan'ın anma sütununu, antik Yakın Doğu dikilitaşları tarzında resmetme fikrinin sonucudur.

ARKAİK STİL

Yeni Assur resim sanatı ilk olarak II. Assurnasirpal'in (883-859) saltanatının ikinci ya da üçüncü yılına ait bir dikilitaşın kabartmalarında görülür. E. Unger'in I. Assurnasirpal'e atfettiği bu anıtı[44] B. Landsberger[45] II. Assurnasirpal Dönemi'ne tarihlemiştir. Vasat kalitesine rağmen bu eser, saf ve yabancı etkilerden arınmış, Yeni Assur biçim ve içerik unsurlarını ortaya koymaktadır. Bu anıt, dünya tarihinde belirli bir olayın çeşitli sahnelerini kesintisiz bir sırayla tasvir eden ilk anıttır. Dikilitaşın kabartmalarının, resmettikleri anıtın üzerine kazınmış metne karşılık geldiğini belirtmek de önemlidir. Bu metin yazarlar, yüksek rahipler ve bazı prensler gibi sadece seçkin bir azınlık tarafından okunabilirdi. Ortalama bir izleyici için resimler başrolü oynardı, bu yüzden metinden daha fazla yer kaplardı.[46] Dikilitaş, anıtta en az yirmi kez görünen II. Assurnasirpal'in başarılarını yüceltmek için dikilmiştir. Res gestae'nin, yani hükümdarın yaptıklarının anıldığı benzer resim betimlemeleri, Yeni Assur sanat tarihinin daha sonraki dönemlerine ait görkemli örneklerde de karşımıza çıkacaktır. Bu dikilitaş, Yeni Assur sanatının en büyük eserlerinden biri olan yeni heykel (sculptural) anlatı sanatının başlangıcını gösterir.

II. Assurnasirpal Obeliski

Dikilitaşlar, Assur sanatının temel "resimsel yasalarını" belgelerler ve iki yüz elli yıl sonra imparatorluğun çöküşüne kadar kullanılmışlardır. Kavramsal yaklaşımın ana çizgileri yukarıda zaten tartışılmıştı. Burada, bu dikilitaşın kabartmalarını sonraki dönemlerin eserlerinden ayıran birkaç ikonografik özellik üzerinde duracağız. Bazı teknik ayrıntılar E. Unger tarafından belirtilmiştir.[47] Savaş arabaları, sonraki klasik üslupta olduğu gibi arkada kalkanlarla sonlanmaz. Savaş arabası ön kısmının üst sınırından sonuna kadar uzanan hat alçaktır ve klasik üsluptaki eserlerde olduğu gibi hiçbir zaman zengin bezemeli bir bant yoktur. Kraliyet arabalarında, sonraki üslup dönemlerine ait sahnelerde düzenli olarak görülen üçüncü adam yer almaz. Atların başlarında, daha sonraki dönemlere ait kabartmalarda bulunan at nalı şeklindeki kıskaç yerine bir rozet içine yerleştirilmiş üç tüy vardır. Baş aksesuarında ayrıca klasik üsluptaki kraliyet arabalarının atlarında alışılagelmiş olan iki uzun flama da yoktur.



Levha 7 - Yaralı aslan. Ninova'daki Kuzey Saray'da bulunan Assurbanipal'in büyük aslan avı kabartması. *British Museum.* Detay yüksekliği yaklaşık 40 cm. krş. s. 42.

Dikilitaş kabartmaları, figürlerin enselerindeki saçların tamamen farklı bir şekilde ele alınmasıyla sonraki üsluplardan ayırt edilebilir. Saç biçimi Assur sanatında önemli bir rol oynamıştır. Klasik üslubun karakteristik özelliği olan uzun, çapraz yerleştirilmiş saç biçimi bu dikilitaşta görülmez. Heykeltıraş figürleri için daha ziyade kısa, genellikle spiral şeklinde sarılmış, ensede saç modeli ya da sırttan aşağıya doğru inen uzun bir kuyruk kullanmıştır. Bu saç stili, Orta Assur sanatında modaların sürekliliğini göstermektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, II. Assunasirpal döneminde ortaya çıkan bu ilk Yeni Assur üslubu ile onu takip eden dönem arasındaki en büyük fark uygulamanın kalitesinde yatmaktadır. Kraliyet sarayında bulunabilecek en iyi usta olduğuna şüphe olmayan sanatçının beceri eksikliği, o dönemde Yeni Assur sanatının henüz oluşum aşamasında olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak bu üslubu, dikilitaşın son önemli belgesi olabilen Yeni Assur sanatının "Arkaik" evresi olarak tanımlayabiliriz. Her halikarda bize Klasik öncesi eserler hakkında önemli bir fikir verir. Bu dikilitaş ile neredeyse çağdaşı olan görkemli orthostat kabartmaları arasındaki büyük fark göz önünde bulundurulduğunda,

insan E. Unger'in dikilitaşı I. Assunasirpal dönemine tarihlemesinde haklı olup olmadığını merak ediyor.

KLASİK ÜSLUP

Klasik üslup büyük kral II. Assurnasirpal (883-859) zamanında, yani Yeni Assur İmparatorluğu'nun filizlenme döneminde yaratılmıştır. İkonografik özelliklerinin yanı sıra kavramsal resmin kuralları, tartışmakta olduğumuz arkaik dikilitaşta ve hatta daha önce ikinci binyılın ikinci yarısındaki Orta Assur sanatında[48] ortaya çıkmıştır. Yeni Assur klasisizmi, geleneksel sanat formlarını, gerçek anıtsallığa yükseltmiştir. Uygulama kalitesinin yüksekliği, görkemli sükûnet ve olgun ahenk bu kabartmalara etkileyici bir saygınlık ve ihtişam kazandırmıştır. Bu dönemin eserleri, diğer uygarlıkların klasik eserleri gibi, daha sonraki zamanlarda hevesle taklit edilmiştir. Yeni Hitit sanatının orta evresi Assur Klasik üslubundan pek çok stilistik ve ikonografik detay almış ve Urartu sanatı Assur Klasik üslubunun güçlü etkisi altında ortaya çıkmıştır.

Ahenk

Düz kabartmalar, güçlü konturlar

Klasik üslubun genel özelliği, kabartmaların düz üst yüzeyleri ve güçlü ama doğru konturlarıyla tanımlanır. Vücut parçalarının çoğu iç çizim çizgileri ve stilizasyonlarla belirlenmiştir. Son derece şematize edilmiş kol ve bacak kasları bile uygulamada düz bir modelleme gösterir. Günümüzde British Museum'da muhafaza edilen bu sanat tarzındaki en iyi kabartmalar (Levha 1, 8)[49] Kral II. Assurnasirpal'in Kalkhu'daki Kuzeybatı Sarayı'ndan gelmektedir. Bunların içinde Kalkhu'daki Ninurta Tapınağı'nın kapısındaki aslanlar[50] ve aynı tapınakta bulunan kralın yarı boyutundaki bir heykelciği de yer almaktadır.[51]

Stil homojenliğinden yoksun ve ikonografik ayrıntılarda II. Assurnasirpal dönemindeki heykeltraşlıktan biraz farklı olmalarına rağmen, III. Salmaneser (854-824) dönemindeki kabartmalar da Yeni Assur sanatının Klasik evresine aittir. Bu kralın dönemine ait kayda değer eserler arasında Kalkhu Kalesi'nde bulunan ve MÖ 829'a tarihlenen[52] ve British Museum'daki Siyah Dikilitaş ile Assur'da bulunan ve şu anda İstanbul'daki Eski Şark Eserleri Müzesi'ndeki heykeli sayılabilir.[53] 1878 ve 1956 yıllarında lmgur Enlil'de (Balawat) yapılan kazılarda II. Assurnasirpal döneminden iki ve III. Salmaneser döneminden bir kapıya ait tunç kaplama kabartmalar bulunmuştur.[54] En iyi korunmuş olanlar, günümüzde British Museum'da bulunan III. Salmaneser kapısının kabartmalarıdır.[55] Kabartmalar, kralın Assur İmparatorluğu'na bitişik çeşitli sınır bölgelerine ve komşu devletlere yaptığı askeri seferleri özetlemektedir. Kısa başlıklar sahneleri açıklamaktadır. MÖ 853 yılında dikilen kraliyet stelinin ithaf sahnesi ilginçtir. Burada ilk kez, Dicle Nehri'nin mağaralarının orijinal bir tasviri olan belirgin bir peyzaj yer alır.[56]

Stil ve ikonografik özellikler

Klasik üslubun ikonografik ve stilistik yönleri, Yakın Doğu'nun sanatsal geleneklerinin kronolojik sıralamasına doğru kriterler sağlaması açısından büyük önem taşımaktadır. Alt kol kaslarının sopa benzeri stilizasyonu, bu dönemdeki insan figürü tasvirlerinin en önemli stil özelliklerinden biridir (Şekil 3a). III. Tiglath-Pileser döneminde bunun yerini yelpaze biçimli bir form almıştır (Şekil 3b). Ayrıca, insan figürlerinde çapraz olarak

yerleştirilmiş büyük saç tutamları (Levha 1, 8)[57] ile konik eklentili fesi hatırlatan keçe başlık[58] ve kraliyet tacı (Levha 1, 2, 6) klasik üslubun karakteristik özellikleridir ve tarihleme için önemli kanıtlar sunarlar.

Savaş arabaları

Çapraz şekilde düzenlenmiş sadakların bulunduğu küçük savaş araba kutusu ve kutuyu kapatmak için arkaya yerleştirilen, çentiklerle ve bazen de bir aslan başıyla süslenmiş kalkan gibi, savaş arabası tasvirlerinin bazı detayları, tarihlendirme için güvenilir bir kaynak oluştururlar (Levha 8). Önemli bir özellik de şaft ucunu savaş arabası kutusunun üst kenarına bağlayan enine süslemeli banttır. Atların baş aksesuarı üç tüyden ya da at nalı kıskacına yerleştirilmiş düz bir kese[59] biçimli tek geniş bir tüyden oluşur ve bu tüylerden iki uzunu flama gibi rüzgarla dalgalanır (Şekil. 4).

Aslanlar

Bu bağlamda aslanlar da ihmal edilmemelidir.[60] Bu dönemin aslan figürlerinin tipik özellikleri, dilin hafifçe çıkıntı yaptığı açık ağız, üçgenimsi, yarı açık kulak ve gözlerin altındaki iki oluklu et kıvrımıdır (Levha 8a). Bu kıvrımların gözlerin alt kenarına sıkıca bastırması, üst kıvrımın kese benzeri bir şekle sahip olması ve alttakinden daha kalın ve büyük olması da karakteristiktir.

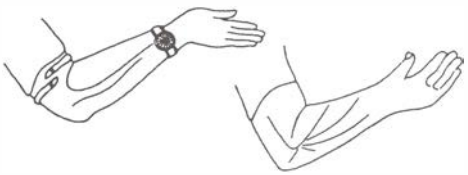
W stilizasyon

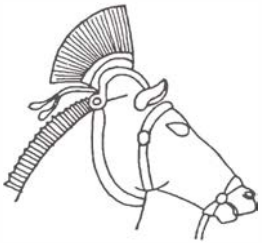
Sadece aslan figürlerinde değil, bu dönemde tasvir edilen tüm hayvanlarda görülen kalça kaslarının W şeklindeki stilizasyonu büyük önem taşımaktadır.[61] Birçok örnekte bu stilizasyon tamamen W şeklindedir (Şekil. 5a).[62] Diğer örneklerde, özellikle de Balawat'taki bir kapıya ait British Museum'da bulunan bronz kabartmalarda, dört uçlu bir çatal şeklini alır (Şekil. 5b, 5c).[63] Göreceğimiz gibi, bu stilizasyon Assur sanatında biçimsel bir dönüşüm geçirmiş ve Yakın Doğu'nun birçok sanat stilinde taklit edilmiştir. Bu nedenle, MÖ birinci binyılın ilk yarısındaki sanat eserlerinin tarihlendirilmesi için önemli bir kanıttır.

Üç ayrı stil

II. Assurnasirpal'in heykellerinin homojen formlarının aksine, III. Salmaneser'in kabartmalarında üç farklı üslup görülmektedir. II. Salmaneser'in İstanbul'daki heykeli tamamen klasik tarzda iken,[64] Kara Dikilitaş[65] üzerindeki kabartma sahneler (özellikle aslan figürleri) üslup ve ikonografi açısından oldukça farklıdır. Kendine özgü bir kategoride yer alan üçüncü bir üslup ise Balawat'taki bronz kabartmalarda görülmektedir; bu kabartmalarda uzun figürler plastik bir tarzda olsa da biraz özetlenerek işlenmiştir.[66] Bu son üslup, ikonografinin ayrıntılarında da bazı özellikler göstermektedir. Örneğin, savaş arabası kutusunun sadaklar II. Assurbanipal kabartmalarında olduğu gibi çapraz değil, farklı bir şekilde düzenlenmiştir: sadaklardan biri diyagonal pozisyonunu korurken, diğeri savaş arabası kutusunun ön tarafına dik olarak yerleştirilmiştir.

Salmaneser döneminde eşzamanlı ama farklı üç üslup tespit etmemiz, baskın merkezileşme eğilimi bu stillerin kapsamını kısıtlasa da, Yakın Doğu'nun sanatta yerel ve kişisel farklılıkları olduğunu göstermektedir.





Şekil 3a, b - Sol, Şek. 3a*: Assur kol kası stilizasyonu. MÖ 9. Yüzyıl. A. Parrot'tan alınmıştır, Assur, Levha. 41. Krş. s. 30. - Sağ, Şekil 3b: III. Tiglath-Pileser (MÖ 741-727) döneminden itibaren kullanılan Assur kol-kas stilizasyonu. Bkz. s. 30, 37.*

Şekil 4 - *Assur atının baş aksesuarı. MÖ 9. Yüzyıl. Bkz. dipnot 19 ve s.31.*

GEÇİŞ DÖNEMİ

Assur tarihinin MÖ 823'ten 746'ya kadar süren belirsiz döneminde sanat gerçek bir değişim geçirmemiş gibi görünmektedir. British Museum'daki V. Samsi-Adad (823-810) steli,[67] her ikisi de İstanbul Müzesi'nde bulunan III. Adadnirari (809-782) ve Kral IV. Salmaneser'in vezirinin (781-772) stellerinde[68] erkek figürleri, baş giysisi, saç-sakal, kol-kas stilizasyonu ve kıyafetleri ile Klasik Çağ eserlerinde karşılaştıklarımızla aynıdırlar.

III. Salmaneser'in ölümünden sonra Assur bir gerileme dönemi geçirdi ve sekizinci yüzyılın ilk yarısı bir duraklama dönemidir. Ancak III. Tiglath-Pileser (745-727) döneminde Assur yeniden toparlandı ve imparatorluk antik Yakın Doğu'da, en büyük güç haline geldi. III. Tiglath-Pileser sadece Küçük Asya'da Assur hegemonyasını yeniden kurmakla kalmadı, aynı zamanda yeni bir sosyal ve kültürel politika geliştirdi. Kendisini Babil kralı ilan etti ve böylece iki devletin kişisel bir birlik içinde görünüşte eşit bir şekilde birleşmesini sağlayarak Assur-Babil ilişkilerinin karışık sorununa bir çözüm buldu. A. Moortgat'ın da söylediği gibi, Assur hegemonyasını pekiştirmekten çok, Yakın Doğu'da birleşik bir kültür oluşturmakla ilgileniyordu.[69] Aynı kapsamlı vizyon, imparatorluğun idari yapısını ve ihmal edilmiş taşranın yeniden düzenlenmesine olanak sağladı.

Sosyal ve kültürel alanlarda tam bir revizyona sahne olan III. Tiglath-Pileser'in saltanatı, dokuzuncu yüzyılın klasik akımı için yeni yollar bulan sanat yaklaşımında da bir değişime tanık olur. Bazı mütevazı çabalar bu artistik reformun ilk tereddütlü adımlarıdır. Sonuç olarak, Yeni Assur sanatının bu evresini "geçiş üslubu" olarak adlandırabiliriz.

Geçiş tarzı, klasik öncülerinden daha az zariftir. Kabartmalar daha da alçaktır ve bedensel formlar hafifçe belirtilmiştir.

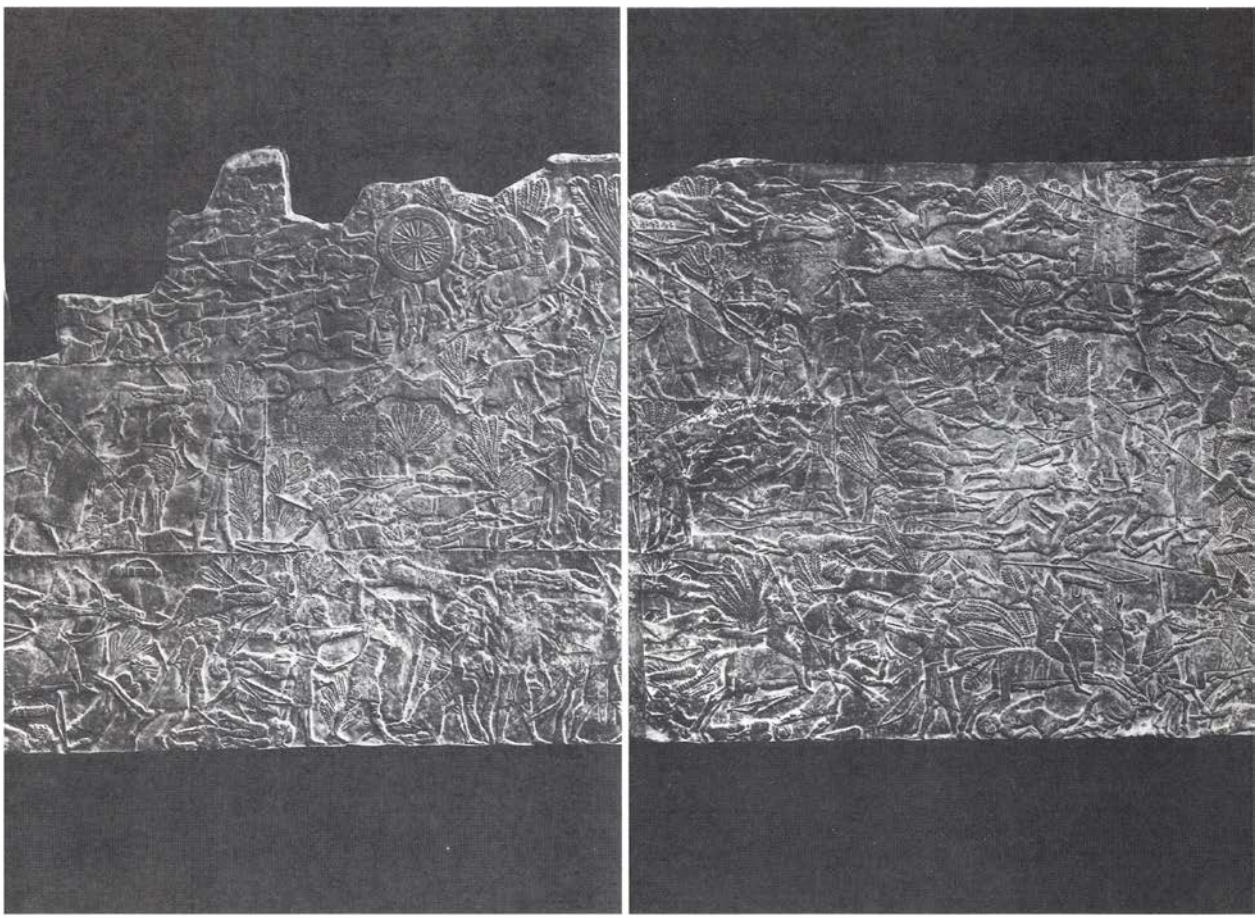
Yeni kompozisiyonlar

Bu üslubun asıl başarısı, sanatçıların geniş, yüksek duvar yüzeylerine uygun kompozisyonlar oluşturma çabasında yatar. Kalkhu'daki Merkez Saray'da bulunan Kral Tiglath-Pileser zamanına ait kabartmalarda sanatçılar, resim üzerinde uzamsal ilişkilerin daha iyi yansıtılabileceğini gösteren çalışmalar yapmışlardır. Bu deney aşaması bir dizi ilginç sonuçlar vermiştir.





Levha 8 - II. Assurnasirpal (MÖ 883-859) aslan avlarken. Kalkhu'dan (Nimrud) alabaster kabartma. *Staatlicbe Museen, Berlin.* Yükseklik 97 cm. krş. s. 31.



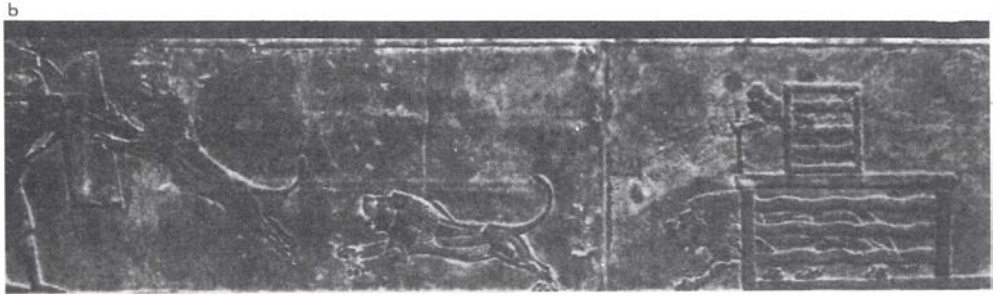
Levha 9-11 - Savaş sahnesi: Kral Assurbanipal'in Ulai Nehri'nde Elam Kralı Te'umman'a karşı kazandığı zafer. Senharib'in (MÖ 704-681) Ninova'daki Güneybatı Sarayı'ndan alabaster kabartma. *British Museum*. Yükseklik 1.32 m. krş. s. 45.



a

Levha 12a - Kral Barrakab ve sekreteri. Zincirli'den (Sam'al) köşe orthostatı. Bazalt. Arami stilinde. Yaklaşık MÖ 730. *Staatliche Museen Berlin*. Yükseklik 1.12 m. krş. s. 55.

b



Levha 12b - Bir olayın sürekli anlatımı. Assurbanipal'in Ninova'daki sarayından orthostat kabartması. *British Museum, Londra.* krş. s. 27.

Levha 13 - Prenses cenaze yemeğinde. Zincirli'den (Sam'al) bir stel. Bazalt. Arami tarzı. Yaklaşık MÖ 730. *Staatliche Museen, Berlin.* Yükseklik 1.12 m. krş. s. 56.



Fethedilen bir şehirden alınan ganimet ve insanların taşınmasını gösteren bir kabartmada[70] resmin sol tarafında perspektif bir çözüm bulma çabası olarak değerlendirilebilecek bir kompozisyon görülmektedir. En üstteki beş hayvan figürünün toynaklarının oluşturduğu diyagonal çizgi aslında bir kaybolma noktasına doğru çekilen bir çizgi izlenimi veriyor. Klasik üslupta ayakta duran ya da yatan figürler dikkatlice üst üste sıralanırdı.

III. Tiglath-Pileser dönemindeki başka bir heykeltıraş, yan yana dizilmiş olarak düşünülmesi gereken üç düşman figürünü üst üste dizilmiş şekilde tasvir etmiştir.[71] Yukarıda bahsedilen beş hayvanlı serinin sanatçısı onları üst üste değil de üst üste binmiş şekilde tasvir ettiğine göre bu bir tesadüf olamaz. Dahası, üst sıradaki hayvanların ve kâtip figürlerinin zemin çizgisi olmadığına dikkat etmek önemlidir. Heykeltıraşın, mekânsal ilişkileri perspektif açıdan sunan, bilinen en erken örneği ortaya koymaya çalıştığı açıktır. Kompozisyonda yer alan iki palmiye ağacı, üçüncü boyutu düşündürmeyi amaçlayan mekân bölücüleridir. Aşağıda bu çabaların yedinci yüzyılın gerçekçi üslubunda daha da ileri götürüldüğünü göreceğiz.

Dönüşümler

Klasik üslubun bir dizi stilistik ve ikonografik özelliği geçiş evresinde bir dönüşüm geçirmiştir. Kralların başlıkları biraz daha uzamış; Klasik üslup örneklerinde bulunan tabandaki diyagonal banda ek olarak bazı yatay bantlar da ortaya çıkmıştır.[72] Bir yenilik de bu bantların rozetlerle süslenmiş olmasıdır.

Başlığın konik uzantısı daha büyük hale gelmiştir (Levha 2). Buna karşılık saç düğümü klasik üsluba göre biraz daha küçülmüştür ve dokuzuncu yüzyıl eserlerinde olduğu gibi belirgin bir şekilde çapraz olarak yerleştirilmemiştir, birçok örnekte dikey bir konuma yaklaşmaktadır.[73]

Yelpaze gibi stilize edilmiş alt kollar
Fan-like muscles on lower arm

Alt kol kaslarının sopa benzeri stilizasyonu devam etmekte, ancak aynı zamanda yeni bir yelpaze benzeri stilizasyon kullanılmaktadır (Şekil 3b).[74] Kasların iki yorumunun aynı levhada yan yana görünmesi alışılmadık bir durum değildir.

Aslanın yeni özellikleri

Aslan figürü de önemli ölçüde değişime uğrar. III. Tiglath-Pileser zamanında gözlerin altında iki palmet şeklinde stilize edilmiş et kıvrımları daha net ve plastik bir şekilde modellenmiştir (Şekil 6).[75] Dokuzuncu yüzyıl örneklerinde bu iki palmet benzeri stilizasyondan üstteki çıkıntılı bir bez şeklini alır[76] ve alttaki ikinci form fark edilir derecede daha küçüktür. Ancak III. Tiglath-Pileser zamanında iki çıkıntı boyut ve biçim olarak eşittir. Dokuzuncu yüzyılda gözlerin hemen altında bulunan bu formlar daha sonra III. Tiglath-Pileser zamanında, daha da büyüktür ve aslanın yüzünün tüm yanak bölgesini doldurur.[77]

Aslanın kulağı da şekil değiştirir. Kuşkusuz bu dönemde hâlâ açık olarak resmedilir, ancak üst yüzeyde disk benzeri bir form belirir,[78] bu da Assur figürünün tanımlayıcı bir özelliği olarak devam edecektir.

Klasik üslup sırasında icat edilen W şeklindeki kalça stilizasyonu W'ye benzer ve ancak hayvanın karnının yanındaki kısım biraz değişmiştir.[79] Stilizasyonun orijinal formu kolayca tanınabilir (Şekil 5d, 5e).

Savaş arabalarındaki değişimler

Savaş arabalarının betimlenmesinde birçok özellik yeni standart biçimler alır, ancak bunlar klasik üsluptakilerle yan yana gelişir (Levha 2). Şaft ucunu savaş arabası kutusunun üst kenarıyla birleştiren zengin bezemeli bant, III. Tiglath-Pileser döneminde varlığını sürdürür,[80] ancak sonraki dönemde tamamen kaybolur. Geçiş dönemi sanatçıları tarafından tasvir edilen pek çok savaş arabasında yerini basit bir ipe bırakır[81] ve bu, sonraki üslupların savaş arabalarında olağan hâle gelir.[82] İp, II. Assurnasirpal dikilitaşının savaş arabaları kadar erken bir tarihte görülür, ancak orada atın arkasına gizlenecek şekilde gevşek olarak sarkar; ancak bundan sonra yukarı çekilir ve dizginlerin altında her zaman görünür. Klasik üslupta moda olan savaş arabası kutusunun çapraz sadakları ortadan kalkmıştır. III. Tiglath-Pileser zamanından itibaren arabanın ön tarafında sadece dikey bir sadak görülür; ikinci sadak görünüşe göre arka planda arabanın diğer tarafına saklanmıştır.

Geçiş stilinde hem tekerlek hem de araba kutusu daha büyüktür. Tekerlek tellerinin sayısı artık sekizde sabitlenmiştir ve tekerleğin artık (klasik stilde olduğu gibi) tek bir jantı değil, ikisi ince biri ağır olmak üzere üç jantı vardır ve bunlar dört yerden kenetlenmiştir.[83] Savaş arabası kutusunun (ve tekerleğinin) boyutunun büyümesi muhtemelen dokuzuncu



Şekil 5a-p – *Yakın Doğu Bölgesi'nden kalça stilizasyonları (MÖ 9.- 7. yüzyıllar). - a: Assur sanatı. MÖ 9. Yüzyıl. Krş. Levha 1, 8, s. 31. - b, c: Assur sanatı MÖ 9. Yüzyıl. Bkz. Barnett, Assyrian Palace Reliefs, Levha 155. Krş. s. 31. - d, e: Assur sanatı MÖ 8. Yüzyıl ikinci yarı. Krş. Strommenger, Mesopotamien, Levha. 218. Yukarıda. - f: Assur Sanatı. Sargon Dönemi. Strommenger, Mesopotamien, Levha. 220. Krş. s. 41. g-i: Assur Sanatı. Senharib ve Assurbanipal dönemleri. Krş. Strommenger, Mesopotamien, Levha 234, 238, 249. Krş. s. 41. - j, k: Arami-Hitit Sanatı. MÖ 730-700. Krş. Şekil. 12, 15, s. 60.- l, m: Arami Hitit Bölgesi. MÖ 7. Yüzyıl başları (krş. Capena Bowl, Brown, Etruscan Lion, Levha 5a; Praeneste'den kazan kaidesi, Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 58, Levha 26). Krş. s. 60 - n-p: Urartu Sanatı. MÖ 7. Yüzyıl. Krş. Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 36, Levha 13; Erzen, AA, 1962, s. 410 Levha 18; Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 37, Lev. 15. Krş. Şekil 127, s. 196, 197.*

yüzyılda olduğu gibi içine iki kişi yerine artık üç kişi almasından kaynaklanmaktadır.[84] Savaş arabası kutusunun yüzeyleri artık gösterişli bir süslemeye sahiptir. Arabanın içinde kral genellikle zengin bir şekilde süslenmiş bir gölgelik altında durur (Levha 2).

Yeni savaşçı tipleri

III. Tiglath-Pileser'in kabartmalarının karakteristik bir özelliği, ucu sivri miğferli, uzun mızraklı ve kısa yuvarlak kalkanlı askerlerdir.[85] Flamaları takmak için kullanılan üç kademeli silindirik at başlığı[86] ve kralın bir elinde taşıdığı çiçek ya da yelpaze şeklindeki kraliyet atribütleri ve Assurlu bir kâtibin eşlik ettiği Arami kâtip[87] Tüm bunlar ilk kez III. Tiglath-Pileser zamanında ortaya çıkan motifler ve temalardır.

At başlığı

III. Tiglath-Pileser döneminde sanat bakımından en önemli değişikliklerden biri önceki dönemin son derece merkezileşmiş klasik tarzına karşı bir tepki olarak, taşra kentlerinde canlı bir sanat üretiminin teşvik edilmesidir. Bu dönemdeki Arslan-Taş'ın orthostat kabartmaları[88] ve Til Barsib'in duvar freskleri[89] Suriye eyaletindeki iki saraydan gelmektedir. Bu iki yerde bulunan figürlü sahneler tamamen geçiş üslubuna ait olduğundan, doğru bir şekilde III. Tiglath-Pileser'in dönemine tarihlendirilmişlerdir.[90] Hem Til Barsib freskleri hem de Arslan-Taş orthostat kabartmaları, tartıştığımız geçiş üslubunun tüm özelliklerini göstermektedir. Arslan-Taş eserleri Kalkhu'daki Güneybatı Sarayı'nın çağdaş kabartmalarının yüksek kalitesine sahip değildir. Öte yandan, Til Barsib'in duvar freskleri Assur resim sanatının günümüze ulaşan en güzel eserleri arasında yer almaktadır (Bu duvar resimlerinin bir kısmı daha sonra Assurbanipal zamanında yapılan bir restorasyondan kalmadır).[91]

Eyaletlerdeki çalışmalar

PLASTİK STİL

II. Sargon (721-705), III. Tiglath-Pileser'in değerli bir halefiydi. Büyük atasının inşa ettiği ve kurduğu her şeyi korumaya kararlıydı. Hatta, sanat hamiliği alanında onu bile geride bıraktı.

Sargon tahta çıktıktan sonra başkenti için yeni bir yer aramaya başladı ve Ninova civarına yerleşti. Dur-Sharrukin ya da "Sargon'un Kalesi" (modern Khorsabad) olarak adlandırılan bu kraliyet şehri, Assur hükümdarının kudretini yansıtan büyük anıtlarla süslü bir metropoldü. Kralın taht odasına açılan sarayın girişi, dört metreden yüksek orthostat kabartmaları ve ziyaretçiler üzerinde güçlü bir etki bırakmış olması gereken yüksek kabartma tekniğiyle yapılan Lamassu cinleriyle süslenmişti. Dost komşu devletin kralları ve büyük kralla görüşmeye gelen vasallar ve elçiler, üzerinde ibretlik bir sahne bulunan bir kaide tarafından desteklenen taht odasına ulaşana kadar hükümdarın kahramanlıklarını tasvir eden heykellerle süslü duvarların önünden geçmek zorundaydılar. Bu sahnede Sargon, savaş arabasında, ölen düşmanlarının cesetleri arasında dolaşırken, askerleri de insan başlarından oluşan piramitler dikiyordu.[92]

Anıtsallık ve plastisite

Orthostat kabartmalarının anıtsallığı, yuvarlak veya "plastik" bir üsluba yol açmıştır. Sargon zamanındaki kabartmalar Assur tarihinin en iyi ve en güzel sanat eserleri olarak



Şekil 6 - *Aslan başı. Arslan-Taş, Assur sanatından bir portal aslanı detayı. III. Tiglath-Pileser'in hükümdarlığı (MÖ 745-727). Bkz. dipnot 78 ve s. 37.*

görülür (Levha 3). Louvre'da bulunan ve Sargon'un sarayından gelen Lamassu figürü gibi görkemli bir kanatlı boğa tanrısı incelendiğinde,[93] önceki iki tarzın düz işleme sorununun üstesinden gelindiğini görebilirsiniz. Burada figüratif unsurlar, tüm detaylar dikkatle şekillendirilerek kabartma zeminden başarılı bir şekilde yükselmiştir.

Formların yeni plastik işlenişi özellikle saçların işlenişinde belirgindir. Klasik üsluptaki Lamassu figürlerinde[94] düz bir şekilde işlenmiş saçlar dikey dalgalı çizgilerden oluşan kümeler halindeyken, burada saçların plastik bir şekilde işlendiğini lüleler ve bukleler halinde şekillendirildiğini görüyoruz. İstanbul'daki Eski Şark Eserleri Müzesi'nde bulunan kanatlı bir tanrı kabartması[95] ve diğer birkaç kabartmanın da gösterdiği gibi, bukleler nadiren[96] kullanılmış olsa da,[97] dokuzuncu yüzyılda zaten biliniyordu.[98]

Yeni "plastik" uygulama, heykeltıraşın formları doğal bir şekilde işlemesini sağladı. Böylece sakal ve saç artık sadece dekoratif eklentiler değil, tüm doğal yuvarlaklığıyla sunulan canlı formlardır. Bu plastiklik, vücut ve kas formlarının daha önceki stillerin kabartmalarında olduğundan daha belirgin olduğu nispeten düz orthostat kabartmalarında da (Levha 3) hissedilir (Levha 1, 8).

Geçiş üslubunda ortaya konan ikonografik ve stilistik unsurların çoğu Sargon döneminde sabit kurallar haline gelmiştir. İlk kez Tiglath-Pileser zamanında kullanılan alt kol kasının yelpaze[99] şeklindeki stilizasyonu, artık vücudun bu kısmını göstermenin kabul edilen tek yoludur (Şekil 3b) ve bu gelenek sonraki dönemlerde de devam etmiştir.

Diz kapağı stilizasyonu

Plastik üslupta diz kapağının stilizasyonu yeni bir biçim kazanmıştır (Şekil 7b). Dokuzuncu yüzyıl kabartmalarında eşit kalınlıkta üç rulodan oluşurken (Şekil 7a)[100] Sargon stili zamanındaki kabartmalarda (Levha 4) yeni bir stilizasyon ortaya çıkmıştır; ortadaki rulonun boyutu küçülmüş, inciye benzer bir biçim kazanmış ve kemer şeklinde birleşen üst ve alt rulolar tarafından çevrelenmiştir (Şekil 7b).[101]

Saç stili

Kraliyet tacı daha önceki zamanlarda alışılagelmiş şeklini korumaktadır. Bununla birlikte, genişleme eğilimi burada da görülür, böylece taç ve konik tepeliği fark edilir

derecede yükselmiştir.[102] Dahası, baş giysisi daha süslüdür. Geçiş stilinde saç stilizasyonu daha da gelişmiştir. Önceki çalışmalarla karşılaştırıldığında, ensedeki saç daha kısa ve daha azdır, omuzlar üzerinde sadece hafif diyagonal bir şekilde uzanır, sonra gelecek olan Senharib ve Assurbanipal zamanındaki stillerde olduğu gibi henüz tam olarak dikey değildir (Levha 3).[103] Geçiş stilinde[104] ortaya çıkan zengin süslemeli araba kutuları modası devam etmiştir (Şekil 8). Savaş arabası kutusunun üst ön kısmını şaft ucuna bağlayan ip artık yaygınlaşmıştır. Dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ve Tiglath-Pileser tarzı eserlerde ip yerine yaygın olarak kullanılan lüks bandın modası geçmiştir. Atlar için geçiş stilinde ortaya çıkan silindirik püskül tutucu artık sabit bir kuraldır.

Aslan tipinin değişimi

Bu stilde aslan tipi kayda değer bir değişim geçirir. Gözlerin altındaki torbalar artık genellikle üç telli kıvrımdan oluşmaktadır. Bu, Louvre'da sergilenen Kral II. Sargon'un sarayındaki büyük kahraman figürlerinin aslanlarında açıkça görülür (Şekil 9).[105] Sargon zamanında W şeklindeki kalça stilizasyonlu hayvan figürleri genellikle bir önceki geçiş üslubuna benzer.[106] Ancak genellikle W'nin hayvanın karnının yanındaki yarısı yeniden şekillendirilmiştir. Bazı örneklerde form birleştirilmiş iki U şeklinden oluşuyor gibi görünmektedir (Şekil 5f).[107] Diğer hayvanlarda kalça üzerinde yuvarlanan bir kemerle sabitlenen bir disk bulunmaktadır (Şekil 5g-5h).[108] Bu dönemin sanatçıları kasları çizgisel bir tarzda göstermeyip, plastik olarak modelledikleri için, bu formları Louvre'daki örnekler üzerinde dikkatle çalışılmasına rağmen tam olarak değerlendirmek mümkün değildir. Ancak genel olarak W şemasına uydukları söylenebilir.

Assur kültürünün Babil modellerine uyum sağlama süreci, Senharib'in (704-681) Babil'i yıkıp Marduk figürünü Assur'a götürmesinden sonra da devam etmiştir. Oğlu Esarhaddon (680-669) tanrı Marduk'u yerine iade etti ve yıkılan şehri yeniden inşa etmeye başladı. Assurbanipal (668-626), gençliğinden itibaren kendini barışa, sanata ve bilimsel çalışmalara adadı ve Babil ve Assur kültürlerinin sentezi için çalıştı.[109]

GERÇEKÇİ ÜSLUP

Ancak Assur heykeltıraşlığı, tamamen saray tarafından yönetildiği için Babil'in etkisinde kalmamıştır. British Museum'daki Senharib ve Assurbanipal dönemine ait kabartmalar Ninova'daki Güneybatı Sarayı'ndan gelmektedir. İki kral dönemine ait sanat eserleri kolayca ayırt edilebilir farklılıklar gösterir, böylece iki alt üslup belirgindir; ancak iki döneme ait eserlerdeki ikonografik unsurların çoğu neredeyse aynı olduğundan, bu farklılaşmanın ince noktaları gözden kaçabilir.

Bu dönemde konik tepelikli kraliyet tacı, Sargonid tarzındaki öncüllerinden daha büyük ve daha süslüdür (Levha 6). Savaş arabalarının tekerlekleri daha büyüktür ve bu nedenle eski eserlerdeki tasvirlerinden ayırt edilmeleri kolaydır (Levha 6). Savaş arabalarının kapasitesi de arttığından, içlerinde resmedilen insan sayısı genellikle dört, nadiren de üçtür.[110] Sanherib zamanında tekerlek düzenli olarak sekiz kolludur, ancak





Şekil 7a, b - *Yukarıda, Şekil 7a: Diz kapağı stilizasyonu. Assur Sanatı. MÖ 9. Yüzyıl. Krş. dipnot 100 ve s. 40. - Aşağıda, Şekil 7b: Diz kapağı stilizasyonu. Assur Sanatı Sargonid. Krş. dipnot 101, Levha 3 ve s. 40.*

Assurbanipal'in kabartmalarında on altı kollu bir tip de bulunur. Arabanın üzerindeki kraliyet örtüsü daha geniştir ve çoğu durumda daha önceki tarzlara göre daha zengin bir bezemeye sahiptir. Senharib döneminden itibaren arabalarda herhangi bir süsleme bulunmaz.[111] Senharib'in hükümdarlığı dönemine ait sanat eserlerinde görülen savaş arabaları Assurbanipal dönemindekilerden kolaylıkla ayırt edilir. Assurbanipal eserlerinin tipik özelliği, savaş arabası kutusunun kenarlarının birkaç (genellikle dört) metal bantla çevrelenmesi ve güçlendirilmesidir.[112]

Atların başlıkları bu dönemde yeni bir biçim almıştır. Artık konik değil, neredeyse at nalı şeklinde ya da daireseldir (Levha 4) ve ince, sık tüylerle süslenmiştir.[113]

Önceki plastik stilde olduğu gibi, alt kol kası, yelpaze benzeri bir şekilde modellenmiştir (Şekil 3). Bununla birlikte, Sargon dönemindeki stilizasyon farklı üç çizgiden oluşurken, Assurbanipal döneminde neredeyse eşit uzunlukta iki çizgi ve bir kısa çizgi olduğu için birbirlerinden ayırdedilebilirler.[114]

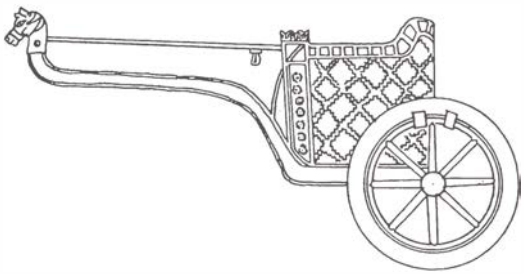
Saç stilinde değişim

Bu stilin temel özelliklerinden biri, saçın enseye dikey olarak yerleştirilmesidir. Kraliyet tacının aksine, dokuzuncu yüzyıldan Senharib'in zamanına kadar saçın uzunluğu giderek azalmış ve yedinci yüzyılda en kısa haline ulaşmıştır. Bu kısalmanın bir sonucu olarak, eskiden diyagonal olan saç tamamen dikey bir pozisyon almıştır.

Senharib zamanından itibaren nispeten kısa saç tüm ağırlığıyla omuzlara dikey olarak uzanıyordu.[115] Formların işlenişindeki genel olarak azaltılmış plastisite saçın işlenişinde de kendini gösterir. Sargon dönemine ait saç (Levha 3) yuvarlak ve açık bir forma sahiptir ve bu formda her bir örgü plastik olarak işlenmiştir. Bu tasarım türü, Lamassu figürlerinin yanı sıra krala rahiplerinin eşlik ettiği orthostat kabartmalarını (Levha 3) ve Assurluları içki kaplarıyla resimleyen seçkin bir usta tarafından özel bir başarıyla geliştirilmiştir.[116]

Senharib ve Assurbanipal dönemlerine ait kabartmalarda saç lüleleri şematik olarak yatay ve dikey sıralar oluşturacak şekilde düzenlenmiştir (Levha 4, 6).[117] Sargon üslubuyla karşılaştırıldığında gerçekçi üslup daha az plastiktir; yine de gerçekçi üsluptan önceki iki üsluba göre daha fazla modelleme yapıldığını eklemek gerekir. Bu nedenle, örneğin, gerçekçi tipteki kabartmalardaki bukleler her zaman açıkça sarmal spiraller olarak stilize edilmiştir ve işlenişleri belirli bir plastiklik gerektirir. Buna karşılık, klasik üslubun düz bir şekilde işlenmiş kabartmalarında genellikle sadece dikey dalgalı çizgilerden oluşan bir küme olarak karakterize edilen saç ve sakal lüleleri bulunur. Gerçekçi stilde aslan tipi temel bir değişime uğrar. Gözlerin altındaki palmet stilizasyonlarının yerine artık dört ince ip benzeri kıvrım vardır (Levha 7).[118] Hayvan figürlerinin kalça stilizasyonu plastik stile göre değişmeden kalır (Şekil 5 g-i). Eşit olmayan genişlikteki iki çift U şeklinin[119]

Aslan tipinde değişim



Şekil 8 - *Savaş arabası. Assur sanatı. Sargon'un hükümdarlığı (MÖ 721-705). Bkz. dipnot 104 ve s. 41.*

yanı sıra yuvarlak disk[120] şemasını da yuvarlanan bir kemerle birlikte görürüz (Levha 5, 7, 9-II). Her iki tipin de basitçe dönüştürülmüş W stilizasyonları olduğu belirgindir. Daha sonraki zamanlarda bu kalça stilizasyonu çeşitli sanat gelenekleri tarafından alınmış ve daha da değiştirilip geliştirilmiştir.

Assur sanatında ilk kez gerçekçi üsluptaki heykeltıraşların, yüzü oluklardan ve stilizasyonlardan arınmış bir aslan tipi yaratmış olmaları özellikle dikkat çekicidir. Dört ince deri kıvrımı ile tartışmakta olduğumuz aslan tipinin yanısıra (Levha 7), Ninova'daki Kuzeybatı Sarayı'ndan gelen, yüzleri deri kıvrımı olmadan dikkatlice modellenmiş aslanlar vardır.[121] Bu aslan figürlerinin Mısır modellerinin etkisi altında yaratıldığına şüphe yoktur. Bilindiği gibi, Mısır aslan figürlerinin yüzü oluksuz ve stilizasyonsuzdur.[122] Esarhaddon döneminde Nil Krallığı geçici olarak Assur İmparatorluğu'na dahil edildiğinden, Mısır etkisinin bu dönemde etkili olması anlaşılabilir bir durumdur. Aşağıda Assur savaş sahnelerinin tasarımında Mısır sanatının ipuçlarının nasıl ortaya çıktığını göreceğiz.[123]

Mısır aslan tipi

Assurbanipal döneminde resmedilen hayvanlar Yeni Assur sanatının doruk noktasını oluşturur. (Levha 4, 5, 7) Olağanüstü gözlem nitelikleri gösteren ve anlık hareketlerin heyecanını yakalayan bu natüralist figürler, yalnızca eski Yakın Doğu sanatının en büyük başarılarından biri olmakla kalmaz, aynı zamanda bir bütün olarak dünya sanatında da olağanüstü bir dönüm noktasıdır (Levha 7). Duygusal durumların ve ani hareketlerin natüralist bir şekilde resmedilmesi o kadar ileri düzeydedir ki, kırbaçla tahrik edilen bir aslan örneğinde, kuyruğu yere değerken sıçramaya hazır bir şekilde çömelen hayvanın hiddetini ve öfkesini hissedebiliriz.[124] Ninova'daki Kral Assurbanipal'in Kuzey Sarayı'ndan gelen kabartmadaki yaralı yavru ile kaçan kısrağın endişesi ne kadar dokunaklıdır.[125] Dörtnala koşmaya başlamadan önce çaresiz yavrusunu son kez görmek için dehşet içinde arkasına bakar ve onu köpeklerin yemesine terk eder (Levha 5). Başın duruşu, kulakların pozisyonu, titreyen dudaklar ve burun delikleri ile gergin bacak kasları kaçan hayvanın sıkıntısını mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır.

Assur heykel sanatının zirvesi

Kral Assurbanipal'in Kuzeybatı Sarayı'nda bulunan orthostat kabartmaları hayvanların çeşitli hareket ve duygularını yansıtan muhteşem figürler ile doludur. Özellikle sıçrayan ve saldıranlar ile yaralı ve ölmekte olan aslanlar çok gerçekçi ve etkileyicidir (Levha. 4, 5, 12b). Bu sahneler, Delphi'deki Siphnosların Hazine Dairesi, İstanbul'daki İskender Lahdi ve Berlin'deki Pergamon Sunağı'nın kabartmaları ile, yani aslan dövüşlerini gösteren daha sonraki Yunan eserleriyle karşılaştırıldığında, Assurlu sanatçıların gerçekçi

yaratımlarının ne kadar ileri düzeyde olduğu gösterir. H. Frankfort, Assurlu sanatçıların genellikle gerçek olayları tasvir ettiklerini gözlemlemiştir.[126] Dini imgeler dışında, Assur sanatında gerçekte var olmayan hiçbir şey yoktur. Frankfort ayrıca insan ve aslanın vücut vücuda dövüşlerinin aslında yukarı Fırat Bölgesi'nde oldukça yakın zamanlara kadar aynı şekilde gerçekleşmeye devam ettiğine dikkat çekmiştir. Aslan dövüşçüsü sol kolunu büyük bir siyah keçi kılı yığınına ya da kaba bir beze sararak, kendisini canavarın dişlerine ve pençelerine karşı korurdu. Aslan saldırıya geçtiğinde adam koruduğu sol kolunu uzatır,[127] sağ kolunu serbest bırakarak kılıcını aslanın bedenine karşı kullanırdı.[128] Assur kralları bu tür kahramanlıkları tek elle başardıklarını iddia etmişlerdir. Bize antik çağın en güzel av sahnelerini bırakan Assurbanipal, bir aslanı kulağından yakalayıp mızrakla delmekle övünür.[129] Ninova'daki Kuzey Sarayı'nda bulunan ve bir aslanı kuyruğundan tutarken gösterildiği bir orthostat kabartmasında şöyle der: "Ben Assurbanipal, dünyanın kralı, Assur kralı. asil zevkim için bir aslanı kuyruğundan tuttum ve efendilerim olan tanrılar Ninurta ve Nergal'in emriyle, elimdeki baltayla kafatasını parçaladım.[130]"

Mücadele eden aslanlar

Önceki değerlendirmeler, Assur sanatının iki yüzyıl boyunca şematizmden görkemli bir natüralizme doğru kademeli olarak geliştiğini açıkça göstermektedir. Bu ilerleme diğer üslup konularında da fark edilebilir. Örneğin, dokuzuncu yüzyılın orthostat kabartmalarındaki figürlerin nasıl büyütülmüş çizimler gibi göründüğünü biliyoruz. Ancak Sargon zamanında figürler nispeten yüksek kabartma olarak işlenmiş ve vücut biçimleri heykelsi bir dolgunluk kazanmıştır. Daha sonra Sanherib dönemi kabartmalarında plastik eğilim bir derece azalmıştır.

Assurbanipal dönemine ait kabartmalarda yer alan insan ve hayvan figürleri, doğanın dikkatli bir şekilde gözlemlendiğini ortaya sermektedir.

Dokuzuncu yüzyılda aslanların ve diğer hayvanların kalçalarında çizgisel bir şekilde ya da basitçe kazınmış olarak görülen W biçimli stilizasyon (Levha 1, 8)[131], yedinci yüzyılda natüralist formlarda plastik olarak modellenmiştir. Ayrıca dokuzuncu yüzyıl hayvan figürlerinde kazıma olarak işlenen sarkık lale şeklindeki bacak-kas stilizasyonu,[132] yedinci yüzyıl orthostat kabartmalarında plastik bir nitelik kazanmıştır (Levha. 4-7, 9-11). Dokuzuncu yüzyılın düz ve çizgisel saç uygulaması (Levha 1, 8) sekizinci ve yedinci yüzyıllarda organik formların doğal dolgunluğunu yakalamış ve naturalist bir sunuma dönüşmüştür (Levha 3, 4). Dokuzuncu yüzyıl eserlerindeki (Levha 1, 8) aslanların sert "poz vermiş" figürleri, kükreyen, öfkeli ve tehditkâr canavarların canlı imgelerine dönüşür (Levha. 4, 5, 7). Sanatçılar, hayvanların yüzlerine acı ve öfke, endişe ve tehdit duygularını vermekte fevkalade başarılı olmuşlardır.

Plastik dolgunluk

Yeni Assur sanatının Asurbanipal zamanında, dokuzuncu yüzyılın Klasik üslubunda ulaşılan ilerlemeyi anlamak için, klasik üsluptaki herhangi bir at figürünü, daha önce



Şekil 9 - *Assur aslan tipi. Sargon Dönemi (MÖ 721-701). Krş. dipnot 105 ve 41.*

tartıştığımız Kral Assurbanipal'in kabartmasındaki (Levha 5) kısrakla karşılaştırmak yeterlidir. Yedinci yüzyılın Assur hayvan figürleri, görsel sanatlarda var olan en başarılı hayvan figürleri arasında yer alır.

Gerçekçiliğin zirvesi

Assurbanipal'in av kabartmalarında hayvanların gerçekçi işlenişi şaşırtıcı bir mükemmelliğe ulaşırken, insan figürleri hâlâ kavramsal standartlarla tanımlanan, zamanın yücelttiği idealizmle doludur. Yunan sanatında da benzer bir eğilim tüm zamanı boyunca baskın olmuştur. Özellikle MÖ beşinci ve dördüncü yüzyıllarda insan figürleri son derece idealize edilmiş özelliklerle karşımıza çıkar. Yunan sanatı da benzer şekilde "güzel" ve de "ideal" olmayan ayrıntıları ve ifadeleri işlemekten kaçınmıştır. Bu bakımdan Yeni Assur sanatı çok sert bir tutum sergiler (bkz. yukarıda, s. 17). Hiçbir rahatsız edici özellik erkeklerin ağırbaşlı, ciddi ve gururlu yüzlerini bozmaz (Levha 1-4, 6)[133] ve hiçbir değersiz hareketin bütünün ahengini bozmasına izin verilmez. İdeal ilkelerle çalışan bu sanatsal konsept hem Yakın Doğu'da hem de Yunanistan'da natüralist eserlerin yaratılmasını sağlamıştır. Yakın Doğu sanatı "kavramsal yaklaşımı" takip ederken, Yunanlıların "görsel gerçeklik" tercihi, buna uygun bir doğallığa yol açar.

Mekansal derinlik ve kompozisyon

Yukarıda, Yeni Assur sanatçılarının mekânsal derinlik ve homojen bir kompozisyon yaratma konusunda kaydettikleri büyük ilerlemeyi uzun uzadıya ele aldık (s. 19, 28). Sonuç olarak, Assurbanipal dönemine ait orthostat kabartmalarının Assur sanatının zirvesinde durduğunu belirtmeliyiz. Arapları kaçarken, düşerken, birbirleriyle savaşırken ya da çadırlarında uyurken gösteren bu sahneler Assurlu sanatçıların üstün gözlem gücünün kanıtıdır. Özellikle bir Arap'ın deveden düştüğü ve diğerinin bir sopayla bacaklarına vurarak yatan hayvanı ayağa kaldırmaya çalıştığı, diğer ikisinin ise umutsuzca birbiriyle dövüştüğü sahne doğal ve çekicidir.[134] Canlı jestleri ve tavırlarıyla insan figürleri ve devenin karşılıklı ilişkisi, Yunan sanatındaki Amazon ve Kentaur savaşlarıyla karşılaştırılabilecek olağanüstü bir tasarım oluşturur. Sanatçı, Arapların yüzlerindeki maskeye benzer ifadesizlik (vurdumduymazlık) ile deve ve atın yüzlerindeki etkileyici hareket arasındaki şaşırtıcı karşıtlığı belirtir.

Büyük savaş sahnesi

Yeni Assur sanatının olağanüstü başarısı, Assurbanipal'in Elam kralı Te'umman'a karşı Ulai Nehri'nde kazandığı zafer sahnesidir.[135] Kompozisyon hem görkemli hem de etkileyicidir, sahneler canlı ve iyi düzenlenmiş bir bütün olarak tasvir edilmiştir (Levha 9-11). Hareket soldan sağa doğru fırtınalı bir şiddetle ilerler ve düşmanın son adama kadar katledildiği nehirde sona erer.

Levhanın üzerindeki yazıtın kısa ama etkileyici sözleri, amansız mücadelenin etkisini artırmaktadır. Sol üstte ayrı bir zemin çizgisi üzerinde tasvir edilen sahne, Te'umman'ın bir okla vurulduktan sonra diz çöktüğünü göstermektedir (Levha 11).[136] Bir yazıt neler olduğunu açıklamaktadır: Te'umman çaresizlik içinde oğluna şöyle der: "Beni yayınla vur.[137]" Sağ tarafta, kralın ve oğlunun hazin sonunu anlatan daha uzun bir yazı bulunmaktadır: "Şiddetli bir savaşta yaralanan Elam kralı Te'umman ve onu elinden tutan büyük oğlu Tamritu, canlarını kurtarmak için kaçıp bir çalılığa saklandılar. Assur ve İştar'ın yardımıyla onları öldürdüm ve başlarını kestim.[138]" Bu yazıtın altındaki sahnede bir Assurlu askerin Te'umman'ın oğlunu sopayla öldürdüğünü, bir diğerinin ise kralın başını kestiğini görüyoruz.[139]

Savaşın bir başka trajik bölümü, birleştirme levhası üzerinde kelimeler ve resimlerle anlatılmaktadır (Levha 9). Bir Elam prensi okla vurularak yere düşmüştür.[140] Onun üzerinde şu yazıt bulunmaktadır: "Te'umman'ın üvey oğlu Urtaku, bir okla yaralanmış olmasına rağmen henüz ölmemişti. Bir Assurluyu başını kesmesi için şu sözlerle çağırdı: 'Gel, kes başımı, sonra da krala, efendine götür, merhamet etsin.'"[141] Ama kral merhamet etmedi. Savaş tüm dehşeti ve acımasız şiddetiyle, düşman kalmayıncaya kadar devam etti (Levha 11).

Tasarım ve kompozisyon

Mısır savaş sahnelerine aşina olan herkes bu Assur orthostat kabartmasında Nil Krallığı'nın etkilerini fark edecektir. Çelişkili bir biçimde, Mısır'la sürekli savaşmak bu eski uygarlıkla olan bağları güçlendirmiş gibi görünmektedir. Assurlu sanatçılar, yukarı Nil'deki Teb tapınaklarındaki savaş sahnelerini biliyor ve bunlardan güçlü bir şekilde etkilenmiş olmalıdırlar.

Ancak Assurlu sanatçılar kendi figürlerinin natüralizmi ve canlı ifadesinde Mısırlı seleflerinin çok ötesine geçmişlerdir. Kompozisyonun bir bütün olarak kapsamı, özellikle etkileyicidir. Nehrin levhayı dikey olarak kesmesi, resme uzayan bir derinlik kazandıran isabetli bir ilham kaynağıdır (Levha 11). Bu teknikle, birbiri üzerinde yüzen figürler, farklı mesafelerde yerde yatıyor ya da duruyor izlenimi verirler. Sanatçı, ağaçları figürler ve sahneler arasında aşağıdan yukarıya doğru dağıtırken, figürlerin havada süzülmediğini, ağaçlar gibi yerde durduklarını veya uzandıklarını göstermek istemiş gibi görünüyor. Bu, Yakın Doğu sanatının, görkemli tarihinin sonunda, mekân sorununun çözümüne doğru ilerlemek için yaptığı son girişimdi. Senharib zamanından kalma devasa boğa heykelinin (Şekil 1) taşıma kabartmasında olduğu gibi, bu çaba sanatçıyı perspektifi keşfetmenin eşiğine getirmiştir.

ASSUR MİMARİSİ

Yeni Assur Dönemi'nin kralları, görkemli saraylar ve tapınaklar inşa eden büyük inşaatçılardı. Ancak Assur mimarisinin -Assur heykeltıraşlığının aksine- komşu ülkelerin kültürleri üzerinde önemli bir etkisi olmadığı görülmektedir. Aksine, Assurlular Kuzey Suriye ve Hitit merkezlerinden esinlendikleri bit hilani, sütunlar, süslü başlıklar, heykel kaideleri ve orthostatlar gibi yapı tiplerini ve dekoratif özellikleri benimsemişlerdir.

Hitit yapı unsurları

II. Sargon bunu açıkça belirtmektedir: "Amurru dilinde bit hilani olarak adlandırılan Hitit sarayı tarzında bir bit appati inşa ettim… 4610 talent ağırlığında, parlak tunçtan sekiz çift aslan [yani bunlar kapı aslanlarıdır]; ... Amanos'tan alınmış sedir ağacından dört yüksek sütunu büyük aslanlar üzerine yerleştirdim.[142]" Yunanlılar tarafından da bir dereceye kadar taklit edilen Hitit yapı unsurlarıyla ilgili önemli bir soru daha sonraki bir bölümde ele alınacaktır. Yeni Assur dönemi kralları (883-606) sadece Assur'da değil, aynı zamanda daha kuzeydeki üç başkent Kalkhu (Nimrud), Dur-Sharrukin ya da "Sargon Kalesi" (Khorsabad) ve Ninova ya da Ninua (Kuyunjik)'da da inşaatlar yapmışlardır. Değerli İngiliz arkeolog M. E. L. Mallowan yakın zaman önce yaklaşık 2100'e 1670 metre ölçülerindeki büyük surlarla çevrili Kalkhu Şehri'nde, prenslik (kraliyet) buluntularını içeren önemli yapıların kalıntılarını ortaya çıkarmıştır.[143]

Dört merkez

Burada, burayı başkent olarak seçen II. Assurnasirpal 'in sarayları (Kuzeybatı Sarayı) ve Salmaneser'in iki binası, Merkez Saray ve "Kale" olarak adlandırılan ve sonraki Assur dönemlerine ait diğer önemli yapılar bulunmaktaydı.[144]

Nimrud'un Merkez Sarayı ve Güneybatı Sarayı da Tiglath-Pileser zamanında kraliyet konutu olarak kullanılmıştır. Suriye'deki Til Barsib (Tell Ahmar)[145] ve Khadatu (Arslantaş)[146] eyalet sarayları da bu kralın zamanına aittir.

II. Sargon yaklaşık 1800'e 1700 metre ölçülerinde bir çevre duvarına sahip olan başkentini altı yıl gibi çok kısa bir sürede inşa etmiştir. İki yıl sonra ölene kadar orada yaşamıştır.[147] Saraylar ve tapınak, kalenin kuzeybatı köşesinde yer alıyordu. Sargon'un yaşadığı sarayın, şeytanları ve cinleri gösteren kabartmalarla süslü, yaklaşık 100'e 100 metre ölçülerinde bir avluya açılan üç kapısı vardı. Bu avlunun arkasında ikinci bir dikdörtgen avlu vardı ve buradan sol taraftaki bir geçit, girişi 4 metreden yüksek Lamassu ve Gılgamış figürleriyle korunan taht odasına açılıyordu.[148] Altı büyük tanrıya tapınılan bir tapınak ve bir ziggurat içeren saray bölgesi, bir çevre duvarıyla çevriliydi. Ancak, konut sarayının daha yüksek olan kuzey-batı kısmı şehir duvarına dayanıyordu, böylece dışarıdan bakıldığında bu alan çıkıntılı bir siper izlenimi veriyordu.[149]

Sargon kalesi

E. Strommenger'in yakın zamanda belirttiği gibi, Assur saray kompleksleri avlu sistemleri şeklinde bir araya getirilmişti ve genellikle dış ve iç avlu arasında geniş bir taht odası yer alıyordu.[150] Yine avlu sistemli yapı kompleksleri olan tapınaklarda geniş bir girişe ve uzunlamasına bir cellaya sahip kült odaları vardı.[151] Özel konut alanları genellikle bir avlu, büyük ve küçük bir oda ve bir banyodan oluşan oda süitleriydi.[152] Duvarlar kerpiçten inşa edilmişti. Daha görkemli yapılarda duvarların alt kısımları yontulmuş ya da sade orthostatlarla ya da hayvan tasvirli sırlı tuğlalarla süslenmiştir.[153] Senharib (704-681) Ninova'yı başkent olarak yeniden inşa etti.[154] Ninova'da Assurbanipal'in daha sonra yeni Kuzey Sarayı tamamlanana kadar bir süre ikamet edeceği Güneybatı sarayını inşa etti.

Ninova

Yeni Assur döneminde Ninova 4200 metre uzunluğunda ve 2100 metre genişliğindedir. Bu alanın büyük bir kısmı henüz arkeologlar tarafından keşfedilmemiştir. İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan Senharib'e ait bir stelin yazıtından Ninova'da "kraliyet caddesi" olarak adlandırılan bir tören caddesi olduğunu öğreniyoruz.[155] Bu cadde taş levhalarla döşenmişti ve genişliği bir yönetmelikle 26 metre olarak belirlenmişti. Yazıtta belirtildiği üzere, tüm vatandaşlar bu hükme uymak zorundaydı: "Ninova sakinlerinden her kim evini belirlenen sınırların ötesinde cadde üzerine inşa ederse, kendi evinin çatısında kazığa oturtulacaktır."[156]

II. BABİL SANATI

Babil, antik Yakın Doğu'nun en eski uygarlıklarından biriydi. Hammurabi çağında, MÖ onsekizinci yüzyılda, Mezopotamya Dünyası gelişiminin doruk noktasına ulaştı. Daha sonra, Babil siyasi olarak Assur'a bağımlı hâle geldiğinde, kültürel seviyesi çok yüksekti ve galip gelseler de Assurlular bu üstünlüğü tanıdı. Bir anlamda Babilliler eski Yakın Doğu'nun Yunanlıları, Assurlular ise Romalılarıydı. Özellikle din ve edebiyat alanlarında Assurlular bu eski uygarlıktan güçlü bir şekilde etkilenmişlerdir.

MÖ yedinci yüzyılda, İyon filozoflarının ortaya çıkmasından kısa bir süre önce Babil, hâlâ dünyanın ruhani başkentiydi. Binlerce yıllık deneyimin mirasçısı olan Doğu'nun tüm bilgeliği ve bilgisi bu şehrin rahipleri tarafından biliniyordu.

Yakın Doğu halklarının başarıları

MÖ 3000'lerde yazının keşfinden bu yana geçen iki buçuk bin yıl boyunca Yakın Doğu halklarının entelektüel başarıları ne olmuştur? Günümüze ulaşan belgeler yedinci yüzyılın ortalarında Yakın Doğu insanlarının, iki kuşak sonra Anadolu'nun batı kıyısındaki İyonya'nın Yunan şehirlerinde gerçekleşecek olan bilimsel düşünce aşamasına henüz ulaşmadıklarını göstermektedir.[157] Gençliğinde özenli bir ilim ve din eğitimi almış ve büyük bir kişisel kütüphane biriktirmiş olan Assurbanipal, eski Yakın Doğu'nun manevi yaşamına ışık tutan ilginç bir açıklama bırakmıştır. "Tanrılar arasında bilge olan Marduk bana geniş bir kulak, anlayışlı bir zihin verdi. Evrenin kâtibi Nabu, Ninurta ve Nergal bedenime yiğitlik ve eşsiz bir güç verdi. Bilge Adapa'nın vahyini anladım; cennetin ve yeryüzündeki evlerin, kâtiplerin tüm sanatının gizli hazinesini gördüm. En karmaşık bölme ve çarpma işlemlerini çözebilirim. Sümercenin (Suman) sanatlı yazılarını ve tespit edilmesi zor olan karanlık Akadçayı okuyabilirim. Tufandan önceki zamandan gelen taşların metnini anlıyorum..."

Yakın Doğu halkları arasında müspet bilimlerin statüsü Assurbanipal'in bu özlü sözlerinde açıkça ifade edilmiş görünmektedir. Çok karmaşık bölme ve çarpma işlemlerinin çözümü, o dönemde insanların günlük deneyimlerinden pratik amaçlar için tasarladıkları en yüksek başarı olmalıdır. Günümüze ulaşan diğer yazılı kaynaklar, eski Yakın Doğu'nun matematik ve astronomi alanlarındaki entelektüel faaliyetinin bilimsel araştırma aşamasına ulaşmadığını doğrulamaktadır.[158] Yakın Doğu halklarının gücü edebiyat, sanat ve özellikle de din alanlarındaydı.

Edebiyat, sanat ve din

Dünya kültürüne en büyük katkıları, çivi yazısının ve özellikle de bazı değişikliklerle günümüz insanının çoğuna, ortak bir kaynak olarak hizmet eden Fenike alfabesinin keşfi olmuştur.

İkinci binyılın ikinci çeyreğinde, Hammurabi Dönemi'nde, sanat alanında öncü bir rol oynamış olan Babil, onüçüncü yüzyılın sonundan sonra bir kez daha önemli bir sanat merkezi haline gelmiştir. İkinci binyılın sonları ve birinci binyılın başlarına ait Babil sınır taşları, eşsiz bir sanatsal ifadeye sahip, olağanüstü kabartmalardır.[159] Kabartmalarda yer alan insan, hayvan ve hikayeci tasvirler, hem ikonografi hem de üslup açısından tamamen Babil damgası taşımaktadır. Bu sanat eserlerinin Luristan tunçları üzerinde büyük etkisi olmuştur ve Geç Hitit atölyelerinin ürünlerinde de birçok yansımaları görülmektedir.[160] Malatya ve Tell Halaf'ta dahi figürlerin Yeni-Babil usulü tüylü taçları,[161] öne çıkmaktadır.[162] Ayrıca, Kral Nebukadnezar'ın British Museum'da bulunan sınır taşındaki Kraliçe Gula'nın sıra dışı saç modeli,[163] Malatya'daki Kral Sulumeli'nin saç modeliyle aynıdır.

Yeni Assur İmparatorluğu Döneminden Babil sanatının kanıtı olarak sadece birkaç heykel günümüze ulaşmıştır. Assurluların siyasi hegemonyasının, Babil sanatının gelişme olanaklarını önemli ölçüde kısıtladığı iddia edilebilir. Kral Mardukapaliddina II'nin (721-710) 714 yılından kalma bir sınır taşı,[164] köklü Babil sınır taşı geleneğini değiştirilmiş bir tarzda sürdürmektedir (Levha 19). Metinde Kral Mardukapaliddina'nın Bel-akhe-irba'ya bir arazi hediye ettiği kaydedilmektedir. Kral sağ elinde, muhtemelen hediyeyi simgeleyen, anlamı bilinmeyen bir nesne tutmaktadır. Alıcı ise minnettar bir teşekkürle sağ elini kaldırmaktadır. Bu iki figürün üzerinde (soldan sağa) ana tanrıça Nabu, Ea ve Marduk vardır. Her iki figür de kemerden ayaklara kadar uzanan, dikey pileli kemerli tunik giymektedir.

Sınır taşları

Dikey pileler

Diğer Babil sınır taşlarında[165] ve bir Babil mühründe de görülen[166] bu dikey pileler, sekizinci yüzyılın son çeyreğinde ve yedinci yüzyılda tüm Yakın Doğu'ya yayılan Babil giyim modasının parçasıdır.[167] Bunu Zincirli'de[168], Sakçegözü'nde[169] (Levha 12a, 13; Şekil 98, 99), Karkamış'ta (Şekil 93) ve Luristan'da görüyoruz. Suriye fildişi kabartmalarında (Levha 41; Şek. 106) ve hatta Esarhaddon[170] ve Assurbanipal[171] dönemine ait Assur kabartmalarında da bu dikey kıvrımlar görülür.

Yeni Assur İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra Babil, altıncı yüzyılda bağımsızlığını geri kazanarak en parlak döneminde yeniden refahın tadını çıkarır. Nabupolassar (625-605) ve özellikle de oğlu II. Nebukadnezar (604-562), sonraki nesiller arasında görkemli bir lüksün sözcüsü haline gelen büyük kaleler, saraylar ve tapınaklar inşa ettiler. Babil'in şehir surları dünyanın yedi harikasından biri olarak kabul edilmiş ve bazen Babil'deki Semiramis'in Asma Bahçeleri de bu listeye dahil edilmiştir. F. Krischen'in belirttiği gibi[172] Babil Kulesi, Helenistik Dönem'de bu liste hazırlandığında orijinal haliyle ya da en azından bir harabe olarak duruyor olsaydı, dünyanın üçüncü Babil harikası olarak adlandırılırdı.

Babil'in "Asma Bahçeleri" aslında Semiramis tarafından değil Nebukadnezar tarafından inşa edilmiştir. E. Unger'in önerdiği gibi,[173] eğer gelenekte doğruluk payı varsa, Semiramis tarafından daha önceki bir versiyona göre düzenlenmiş olabilirler. Assur'daki

Asma bahçeleri

bir stel üzerindeki yazıtta[174] Sammuramat, yani Semiramis, V. Şemslu-Adad'ın (823-810) eşi, III. Adadnirari'nin (809-782) annesi ve III. Salmaneser'in (854-824) geliniydi; İstanbul'daki bir kabartma stelin[175] üzerindeki yazıt Semiramis'in beş yıl boyunca genç oğlu adına naiplik yaptığını göstermektedir. V. Şemslu-Adad 812-811'de Assur egemenliğini Babil'e kadar genişlettiğine göre, Semiramis'in Babil'de de hüküm sürmüş ve buradaki ilk asma bahçelerini düzenlemiş olması imkansız değildir. Babil'in güney kalesinin kuzey doğusunda, İştar Kapısı'nın batısında yer alan, her bir kenarı yaklaşık 40 metre olan kare tonozlu bir yapı, Asma Bahçeleri'nin temeli olarak kabul edilmiştir.[176] Yapının önceleri teraslar oluşturan ve 30 metre yüksekliğe ulaşan bir dizi basamaktan oluştuğu anlaşılmaktadır.[177] Yapı tipi cesur ve yeniydi ve kırmızımsı kahverengi tuğladan yapılmış heybetli yapılar yığını karşısında, taze yeşil ağaçların öne çıktığı genel düzeni ile oldukça etkileyici olmalıydı.

Şehir duvarları

Babil, antik Yakın Doğu'nun en büyük ve en iyi tahkim edilmiş şehriydi. Kazılar şehir duvarlarının 20 kilometre boyunca uzandığını gösteriyor. Pişmemiş kerpiç tuğladan inşa edilmişlerdir. Çıkıntılı ve açıkta kalan noktalarda, özellikle de suyla temas halinde olanlarda duvarlar, harç olarak asfalt kullanılarak pişmiş tuğlalarla güçlendirilmiştir.[178] Sistem 6,5 metre kalınlığında bir ana duvar ve 4 metre kalınlığında bir ön duvardan oluşmaktadır. Genel yerleşim planı İstanbul'un Bizans surlarını hatırlatmaktadır.[179]

Dikdörtgen şeklindeki şehir, bölgeyi küçük bir batı ve daha büyük bir doğu bölümüne ayıran Fırat Nehri'nin kıyısında uzanıyordu ve tamamı neredeyse kare şeklindeydi.[180] Şehrin merkezinde Babil Kulesi, yani "yüksek tapınak" ile Marduk'un Etemenanki Zigguratı ve onun güneyinde Esagila'nın "derin tapınağı" bulunuyordu. Alay (Tören) caddesi olarak adlandırılan ana cadde,[181] doğu mahallesinin kuzey kısmından Fırat'ın akışına paralel olarak uzanıyor, sonra batıya doğru sağa dönüyor ve bir köprüden geçerek batı mahallesine ulaşıyordu. Bu tören caddesi Esagila'nın ana tapınağını şehrin dışında yer alan bir festival binasına bağlıyordu.[182] Caddenin bazı bölümleri ve büyük girişlerinden biri olan İştar Kapısı kazılmış ve daha sonra Berlin Müzesi'nde kısmen küçültülmüş ölçekte yeniden inşa edilmiştir (Levha 20).

Ziggurat

Ishtar Kapısı

Caddenin yan duvarları sırlı kabartma tuğlalar üzerinde yürüyen aslanlarla süslenmişti[183] ve kapıda da aynı teknikte ejderhalar vardı. Bu ejderha figürleri[184] Babil sınır taşlarından (Levha 19) tanıdığımız ejder motifini tekrarlarken, aslan figürleri açıkça Assur modellerine dayanmaktadır. Gözlerin altındaki iki kalın palmet şeklindeki deri kıvrımının gösterdiği gibi, aslanlar Sargon zamanındaki Assur prototiplerine kadar uzanmaktadır. Benzer şekilde, yumuşak bir şekilde modellenmiş W şeklindeki kalça kası da Sargon'un aslan figürlerinden türemiştir.[185]

II. Nebukadnezar Sarayı, Sargon dönemi mimarisiyle yakın bağlantılar gösterir, zira şehir surlarının üzerinde yer alır ve çok sayıda saray kompleksinden oluşur.[186] Bu

bağlantılar önemlidir, zira Babilliler Assurluları birçok alanda etkilerken, sanatlarının önemli özelliklerini de onlardan almışlardır

Geç Babil Dönemi'nin büyük mimarisi, dünya tarihi sahnesine çok geç girdiği için hak ettiği öncü rolü oynayamamıştır.

Perslerin fethi

Altıncı yüzyılın ikinci çeyreğinde zaten gelişmiş olan İyon mimarisinin Babil yapılarından etkilendiği düşünülemez. O dönemde (538) Babil'i fetheden Persler, Yakın Doğu'da benzer ihtişamda binalar inşa edebilecek kaynaklara sahip tek halktı. Pers İmparatorluğu antik Mezopotamya'nın tüm mirasını devraldı. Kyros (Cyrus) tarihin ilk evrensel devletini yarattı. "Babil'e barışçıl bir şekilde girip prenslerin sarayında neşeli bir törenle ikamet ettiğimde, büyük efendi Marduk Babillilerin beyaz kalbini bana doğru eğdi, çünkü onu her gün onurlandırmayı düşündüm... Yukarı denizden aşağı denize kadar dünyanın dört bir yanında taht odalarında oturan tüm krallar... hepsi ağır haraçlarını getirdiler ve Babil'de ayaklarımı öptüler..."

Altıncı yüzyılın başlarında dünyanın entelektüel liderliği Yakın Doğu'dan Yunanlıların eline geçmiş olsa da Babil, Helenistik Çağ'da bile birinci derece bir kültür merkezi olarak kalmıştır. Öyle ki İskender, dünya imparatorluğunun yeni başkentini Doğu'nun bu eski metropolünde kurmayı planlamıştır.

III. ARAMİ SANATI

İkinci binyılın ikinci yarısında, bir grup Sami göçebeleri Arap çöllerindeki ana vatanlarından Babil'e, kuzey Suriye'ye ve doğu Dicle bölgesine doğru gelmeye başladılar.[187] MÖ onbirinci yüzyılın ilk yarısından itibaren Adad-apal-iddina Babil tahtını ele geçirdi.[188] O zamandan itibaren Aramilerin Babil'e barışçıl nüfuzları sürekli genişledi. Aynı şekilde, Aramiler kuzey Suriye ve güney Anadolu'ya yerleştiler, böylece MÖ sekizinci ve yedinci yüzyıllar başta olmak üzere, kültürel ve ekonomik merkezlerin çoğu ellerine geçti. Aramilerin siyasi tarihi, dil ve kültürleri, A. Dupont-Sommer tarafından bir monografide tartışılmıştır.[189] Burada ben, bu önemli halkın sanatını[190] yorumlamakla yetineceğim.[191] Aşağıda, Geç Hitit sanatını tartışırken, mimarinin hilani yapı tipinin yaratılmasını ve geliştirilmesini, sütun kaideleri ve başlıklarının tektonik düzeninin detaylandırılmasını, esas olarak Aramilere borçlu olduğunu göstereceğiz (s. 73) Zincirli'de (antik Sam'al), Aramiler ayrıca kendi yaratıları olarak kabul edilebilecek güzel heykeller de ürettiler (Levha 12-16; Şekil 11-15).

Arami başlığı

Zincirli'nin sanat eserleri, Arami yazıtları ile donatılmıştır ve Assur ya da Hitit sanatında benzeri olmayan stil özelliklerine sahiptir. Zincirli kabartmaları arasında, genel yapısıyla Assur başlığına benzeyen bir tür sarık bulunmaktadır, ancak konik formu nedeniyle orijinal bir başlık türü olarak kabul edilebilir. Bu, Zincirli'deki tüm Arami sahnelerinde (Levha 12a, Şekil 10) ve MÖ sekizinci ve yedinci yüzyıllara ait bazı Anadolu anıtlarında (Levha 30) görülmektedir.[192] Fenike fildişilerinde[193] ve metal kaplarda,[194] çok benzer konik başlıklar resmedildiğinden, Aramilerin bunu güneyden getirdikleri düşünülebilir.

Sarmal bukleler, kulağın yanındaki bukle

Arami sanatının bir başka özelliği de sarmal saç buklesidir.[195] Bu aslında Assur sanatından gelir. Arami sanatçıları, sakalların spiral buklelerini, Sargon saç stilinin öncüsü bir şekilde düzenlediler. Kulak yanındaki bukle (Levha 12; Şekil 11) bir Arami icadı gibi görünmektedir. Ayrıca, Arami kabartmalarında bulunan yaygın kıvrım tipi, eski bir Arami geleneğinden türemiştir (Levha 28, 35). Tabii ki burada Aramiler Hittitler ve Babillilerden oldukça etkilenmiş olabilirler. Ancak, aşağıda daha ayrıntılı bir şekilde tartışılacak olan kıvrımların, yalnızca Arami anıtlarında veya onlardan etkilenen Geç Hitit eserlerinde bulunduğunu belirtmek önemlidir.

Laik görünüş

Aramilerin en önemli özelliği genel olarak laik görünüşleridir ve bu da sanat eserlerinde açıkça görüllür.



Şekil 10 - *Kral Kilamuwa oğluyla (MÖ 832-810). Bazalt. Zincirli (Sam'al) Kabartma. Staatliche Museen, Berlin. Yükseklik 57,5 cm. Bkz. s. 53-55 56.*

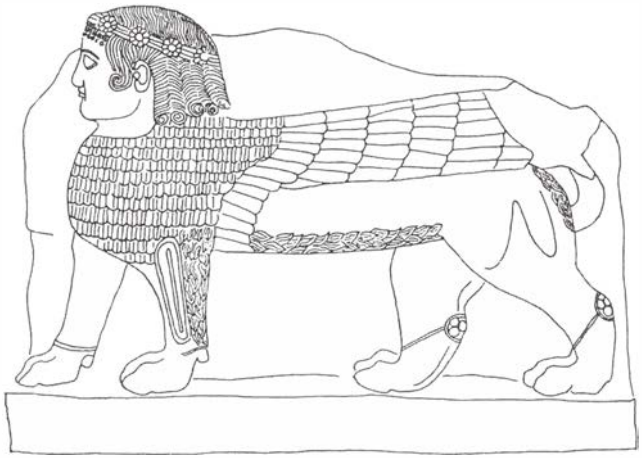
Mezar stelleri

Cenaze şöleni sahnelerinin yer aldığı stellerin dikilmesi de Arami geleneğine özgüdür.[196] Zincirli'deki (Sam'al) kabartmalar incelendiğinde, bu yerleşmede en azından dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren iyi gelişmiş bir Arami saray sanatı ile küçük devletlerin geleneksel halk sanatının birlikte var olduğu anlaşılmaktadır.

Zincirli'de iki farklı etnik grubun yan yana yaşadığını biliyoruz. Kilamuwa, Muşkabimler ile Ba'ri'rimler arasındaki kavgayı sona erdirdiği için kendisiyle gurur duyuyordu.[197] Kanaatimizce bu iki grup, sanat eserlerine göre açıkça tespit edilebilir. Aramiler yönetici sınıftı; saraylarındaki sanat zarif ve seçkindi (Levha 12-17). Kültürleri Hitit geleneği tarafından şekillendirilen yerli Luviler onların tebasıydı ama eski gelenekleri tercih etmeye devam ettiler (Şekil 61-66). Halka yerli geleneklerine saygı duyulduğunu göstermek için Sami prensler kalelerin girişleri ve orthostatlarını Hitit tarzında kabartmalarla süslenmişlerdir. Ancak saraylarda bu eski sanata yer verilmedi ve Arami tarzındaki anıtlar tercih edildi (Levha 12; Şekil 11). Muşkabimlerin Ba'ririmler uzun süre barış içinde bir arada yaşamış olmalılar çünkü Hitit aslan figürleri ancak sekizinci yüzyılın ikinci yarısında (Şekil 71, 72) yerini Assur tarzında yeni aslan anıtlarına bırakmıştır (Şekil 12, 13). Aramilerin artık Luvi-Hitit geleneğine sözde bağlılık göstermelerine gerek yoktu. Bu da onların ülkenin tartışmasız efendisi haline geldiklerini göstermektedir.[198]

Kilamuwa Kabartması

En eski Arami sanat eseri Zincirli'den bir kralın törensel kabartmasıdır (Şekil 10).[199] Ense kısmında toplanan büyük saç tutamı, Assur prototipleriyle karşılaştırıldığında bu



Şekil 11 – *Zincirli Hilani II'den kapı sfenksi. AİS s. 331, Şekil 240, Levha 55. Aramileşmiş Hitit Üslubu. MÖ yaklaşık 730. İstanbul Arkeoloji Müzesi. Bkz. s. 53-56.*

kabartmanın dokuzuncu yüzyıla ait olduğunu göstermektedir (Levha 1, 6). Başlık ve spiral bukleler Arami özellikleridir. Öndeki daha büyük figür, diğer resimli levhada adı belirtilen Kral Kilamuwa'yı temsil ediyor olmalıdır.[200] Arkasındaki ikinci figür de aynı şekilde giyinmiş; sol elinde yumruk büyüklüğünde bir kese ve sağ elinde, Kilamuwa gibi, belli ki kraliyet onurunun bir simgesi olan "chalice" -kadeh- biçimli bir çiçek tutuyordu.

Bu ikinci figür muhtemelen kralın oğludur. Her iki adamın da Sami tipinde kanca burunlu yüzleri var. Sakallı kralın traşlı üst dudağı, Aramilerin ilk başta muhtemelen taklit etmekten memnun oldukları Hitit modellerinden (s. 96) kaynaklanıyor olabilir. Cübbesinin önünde Aramice "Karal'ın oğlu Kral Panamuwa" yazan ve şu anda Berlin'de sergilenen Zincirli'den devasa bir heykel,[201] tanrı Hadad'ı temsil etmektedir. Yazıttan anlaşıldığı üzere yaklaşık 790 yılına tarihlenebilen heykelin, Arami sarmal bukleli stilize bir sakalı var. Zincirli'de bulunan olağanüstü bir kabartmada sekreteri ile birlikte Arami Kralı Barrakab'ın başı görülüyor (Levha 12a).[202] Ay sembolünün her iki tarafında bulunan kısa Aramice yazıt bağışçıdan ve onun tanrısından bahseder: "Ben, Panammu'nun oğlu Barrakab/benim Tanrı Baal/Harran." Her iki figürün de Sami tipte kancalı burnu vardır. Kral bir Arami tacı takıyor ve Arami tarzında stilize edilmiş saçları ve sakalı var. Kulağın yanındaki zarif kıvrım da Aramidir. Arami sanatçıların icadı olan üst giysisindeki omuz kıvrımları ilk kez burada karşımıza çıkıyor. Kral süslü bir tahtta oturuyor. Sekreterine söylediklerini vurgulamak için sağ elini kaldırıyor. Sol elinde muhtemelen krali bir simge olan palmet benzeri bir çiçek tutmaktadır. Mütevazı giyimli sekreter sol kolunun altında muhtemelen papirüs yapraklarından yapılmış menteşeli bir kitap, sol elinde ise mürekkep ve fırça taşıyan bir yazı kutusu tutuyor. Kapalı sağ eliyle kralı selamlıyordu.[203]

Barrakab Kabartması

Bir prensesin cenaze steli

Zincirli'den bir başka Arami eseri, bir prensesin ve yardımcısının cenaze stelidir.[204] Levhanın alt kısmı daralarak bir kaideye sabitlenmiştir (Levha 13). Mezara bir cenaze steli yerleştirme geleneği Mezopotamya'da bilinmiyordu çünkü bu bir Arami geleneğiydi.[205] Şimdiye kadar bulunan Yeni-Hitit prenslerinin mezar kabartmaları tamamen Arami geleneğindendir (Levha 13, 26-29; Şekil 100, 101) veya en azından Arami kabartmalarından etkilenmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz cenaze stelinin üst kısmında, kraliyet gücünün simgesi olan palmetlerle süslenmiş kanatlı bir güneş kursu görüyoruz. Bu kanatlı güneş motifi, Hitit kaynaklarından ziyade Mısır kaynaklarından gelir. Prenses, basit bir tahtta kıvrımlı bir yastığın üzerinde oturur önünde cenaze yemeği olan bir masa bulunmaktadır.

Arami tiarası

Bir Arami tiarası takmaktadır. Bu konik başlığın kenarı, altı yapraklı rozetlerle süslü bir şerit halinde arkaya doğru devam eder. Etek, Kral Barrakab'ın giysisinin omuz kıvrımlarını hatırlatan paralel kıvrımlara sahiptir (Levha 12a). Takıları arasında, prensesin göğsündeki Frig fibulasına dikkati çekmek gerekir, bu, MÖ sekizinci yüzyılın üçüncü çeyreğinde ve MÖ yedi yüz civarında popüler olan bir moda aksesuarıydı. Masa üzerinde bolluk görülür; burada bugün bile güneydoğu Anadolu illerinin favori yemeklerinden düz ekmek ve köfte içeren bir kase, yanında, kızarmış kanatlı eti olan küçük bir kase ve muhtemelen tuz ve baharat içeren iki kap yer alır. Yardımcısının sol elinde bir bıçak ve sağ elinde büyük ihtimalle soyluluğun göstergesi bir yelpaze (sineklik) vardır. Figürler, diğer Arami kabartmalarında bulunan insan tiplerine benzer. Figürlerin, Kral Barrakab kabartmasıyla stilistik bir bağlantısı olduğundan, cenaze stelini MÖ sekizinci yüzyılın son çeyreğinin başına tarihlemek mümkündür. Prensesin göğsündeki Frig fibulası bu tarihi doğrular.

Tartıştığımız Zincirli kabartmaları, aynı yerdeki diğer kabartma eserlerle birlikte, Sakçagözü'nün tüm heykelleri[206] (Levhalar 14-16; Şekil 11, 14-16) ve nihayet Malatya'daki bir kral heykeli[207] de dahil olmak üzere hepsi tek bir heykel okulunun eserleridir. Heykellerin üslubu Arami olarak adlandırılabilir çünkü Hitit özellikleri (s. 60), hayvan figürlerinin birkaç ayrıntısı hariç neredeyse tamamen kaybolmuştur.

Bu Arami üslubunun üç karakteristik özelliği -başlığa benzeyen başlık, spiral bukle ve kulak yanındaki bukle- yukarıda tartışılmıştır.

Saç stili

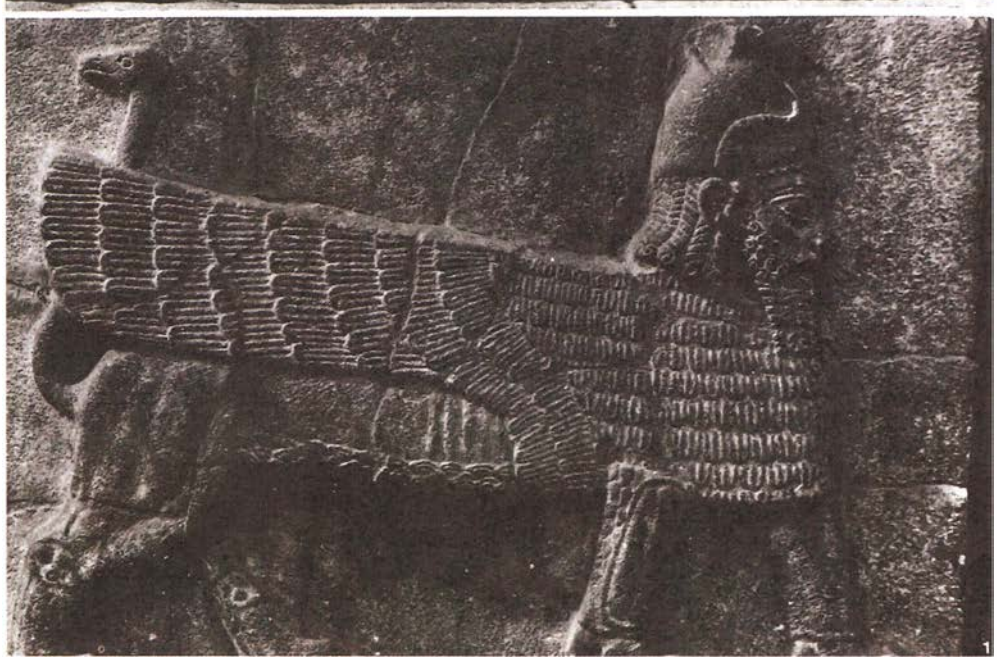
Ayrıca, Zincirli prensesinin ensesindeki saçlar (Levha 13), özellikle Arami üslubundadır ve daha da çarpıcı bir şekilde Zincirli'nin kapı sfenksinde (Şekil 11), sfenks ve cinlerde (Levha 15a) ve Sakçagözü'nün aslan avı kabartmasındaki aslanı öldüren adamda (Levha 23b) tekrarlanmaktadır. Bu saç modelinde birkaç spiral bukle omuzdan aşağı sarkar. Assur kabartmalarında bu saç modeli sıkça yabancı halkları resmetmek için



Levha 14 - Krali figür. Sakçegözü'nden orthostat kabartma. Andezit. Arami üslubu. Yaklaşık MÖ 730. *Arkeoloji Müzesi, Ankara.* Yükseklik 86.3 cm. krş. yukarıda.



Levha 15a - Cinler. Sakçegözü'nden orthostat kabartması. Andezit. Arami üslubu. Yaklaşık MÖ 730. *Arkeoloji Müzesi, Ankara.* Yükseklik 86.3 cm. krş. s. 56.



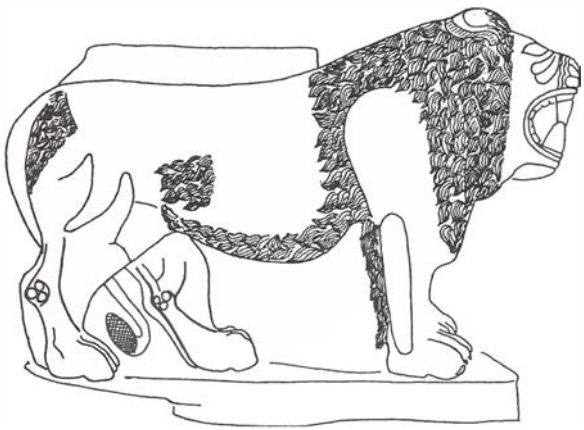
Levha 15b - Erkek sfenks Sakçegözü'nden orthostat kabartması. Andezit. Arami üslubu. Yaklaşık MÖ 730. *Arkeoloji Müzesi, Ankara.* Yükseklik 86.3 cm. krş. s. 56.

kullanılmıştır. Assur sanatçıları, MÖ yedinci yüzyılda Babillileri benzer bir saç modeliyle tasvir etmişlerdir. Arami ögelerinin güçlü bir şekilde hissedildiği ikinci binin sonlarından itibaren, bu saç modelinin Arami göçmen nüfusuyla ilişkilendirilmesi gerektiği sonucuna varılmaktadır. Tridacna kabuklarının sirenleri de omuza kadar düşen benzer saç buklelerine sahiptir (Levha 36c) ve bu model muhtemelen Sami halkları arasında yaygındı. Suriye kabartmaları, ensede çok benzer bir saç modelini göstermektedir (Levha 43; Şekil 111). İlginçtir ki, Ürdün'ün Amman kentinde bulunan bir kireçtaşı heykelcik[208] de aynı tür saç modeline sahiptir. Bu nedenle, Aramilerin bu modeli anavatanlarından getirdikleri düşünülmektedir.

Amman'daki heykelcik, 45 santimetre yüksekliğindedir, Zincirli kabartmalarının (Şekil 12)[209] ve Sakçagözü'nün (Şekil 14) Arami tiplerini hatırlatan bir üst giysisi vardır. Giysi, çapraz kıvrımlarla süslenir ve ucu göğüs yüksekliğinde bir elle tutulur. Bu üst giysi türü, Malatya'daki kral heykelinde de tekrarlanan bir modeldir. Muhtemelen MÖ sekizinci yüzyılın sonunda Malatya'nın da Aramilerin eline geçmiş olması muhtemeldir, çünkü kral heykeli, Sakçagözu'ndeki kral kabartmasının tam bir tekrarıdır (Levha 14).[210] İki figürün elbiseleri dışında, bu iki figürün aynı saç ve sakal stiline sahip olduğunu ve sağ ellerinde aynı kraliyet sembolünü taşıdıklarını gözlemliyoruz. Daha sıradan olan Amman heykelciği, modanın biraz daha az başarılı bir örneğidir. Ancak, aynı üst giysi tipininin yinelendiğine şüphe yoktur. Muhtemelen Aramiler bu giysiyi anavatanlarından getirmişler, daha sonra değiştirmiş ve geliştirmişlerdir. Kalın omuz kıvrımları olan bu Arami manto tipi (Levha 12a, 14) Etrurya Vetulanya'da bulunan Urartu kazanının insan başlı ataçlarında tekrarlanmaktadır (Şek 126).[211]

Kıvrımların işlenişi

Kıvrımlı giysiler Yakın Doğu'da uzun süreli bir gelenek haline gelmiş olsa da, omuzları örten manto Aramiler tarafından yaratılan yeni bir modeldir. Babil örneklerinden türemesine rağmen, arkada dikey kıvrımlar kümesi ile vurgulanmış uzun tunik, Arami dünyasında MÖ sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşmıştır. Zincirli ve Sakçagözü'nün erkek figürlerinin çoğunda görülmektedir (Levha 12a, 14; Şekil 98, 99). Bununla birlikte, aynı giysi, arkada dikey kıvrımlar kümesi ile vurgulanmış uzun tunik, aynı zamanda çağdaş Suriye fildişi (Levha 41; Şekil 106) ve Araras kabartmasında (Şekil 93) da bulunmaktadır. Sakçagözu'nün iki cinini bir palmet ağacını aşılarken (Levha 15a) üstlerindeki giysileri geçiş dönemi Assur ve Sargon dönemini yansıtır. Figür öndeki ayağını açıkta bırakan, kıvrımları kalçada yoğunlaşarak aşağıya doğru inen bir manto giymiştir. Sakçagözü'nün erkek figürlerinin (Levha 14, Şekil 98, 99) özel formdaki süslü şık sandaletleri de açıkça Arami icadıdır. Neredeyse aynı sandaletler, Karkamış Araras Kabartması'nda da görülmektedir (Şekil 93).



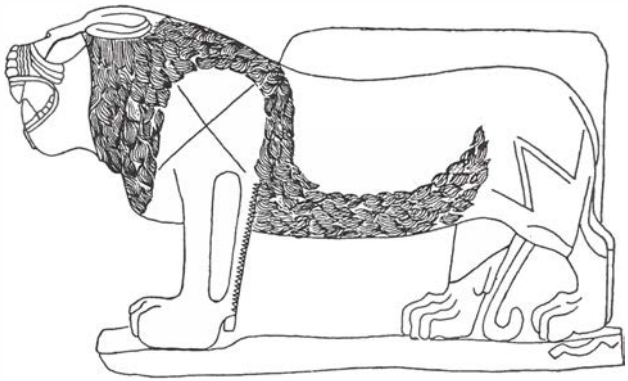
Şekil 12 - *Zincirli III. Hilani'den portal aslanı. AiS Lev. 57, aşağıda. Aramileşmiş Hitit üslubu, Yaklaşık MÖ 730 Arkeoloji Müzesi, İstanbul. Krş. s. 53, 54, 59 vd.*

Hitit hayvan figürlerindeki değişimler

Hittit geleneğine dayanarak, Zincirli ve Sakçagözü'nün Arami sanatçıları tamamen yeni hayvan figürleri türü yarattılar. Zincirli'den birçok hayvan kabartması bu kategoriye aittir: III. Hilani'den kapı aslanı (Şekil 12), güney salon P'den kapı aslanı, iç kale kapısından iki kapı aslanı (Şekil 13), sütunlardaki iki sfenks, II. Hilani'den kapı sfenksi (Şekil 11), ve nihayet Sakçegözü'nün hayvan figürleri (Levha 16; Şekil 14, 15). Bu iki şehirden gelen hayvan figürleri aşağıdaki ortak stil ögelerine sahiptir: genellikle üzerinde x işareti olan omuzda bulunan n şeklindeki rezerv/boş alan; önde, genelde biri (Şekil 12, 13) ya da ikisi (Levha 15b, 16; Şekil 14, 15) kama biçiminde bacakların stilizasyonu; kalçaların W veya N şekilli stilizasyonu (Şekiller 11-15); ve ⁎*⁎ şekilli ayak bilekleri (Şekiller 11, 12, 15). Bu detaylar, özellikle ön bacakların çift kamalı şematikliği ve ayak bileği üzerindeki ⁎*⁎ şekilli stilizasyon, o kadar sıradışı ve orijinaldir ki bunlar tek bir atölyenin göstergesidir. Bu nedenle aynı sanatçılar aynı dönemde Zincirli ve Sakçegözü'nde çalışmış olmalıdır.

Sakçegözü'nün avcı aslan kabartması, aslanın kalça ve bacak stilizasyonuna sahip olup, muhtemelen aynı ayak bileği şematikliğini gösterir gibi görünür (Levha 23b). Arami sanatındaki W- veya N-şekilli kalça stilizasyonu, W-şekilli Assur düzeninin bir değişimi olarak gelişmiştir (Levha 16; Şekiller 5j-k, 15) ve daha sonra diğer kuzey Suriye atölyeleri ile Urartu atölyeleri tarafından da kullanılmıştır (Şekil 5l-p). Etruria'da bulunan kuzey Suriye kökenli iki bronz eser, Capena'dan bir kase[212] ve Praeneste'deki Barberini Mezarı'ndan gelen kazan tabanı (Şekil 5m)[213] W- veya N-şekilli kalça stilizasyonuna sahip hayvan figürlerini gösterir. L. Brown, bu eserlerdeki aslan figürlerinin kalça stilizasyonlarını aleve benzetir,[214] ancak bu eserler Zincirli'deki bir aslanın kalça

Şekil 13 - *Zincirli İç kale kapı aslanı. AiS, s. 342, Şek. 253, Lev. 47, aşağıda. Aramileşmiş Hitit üslubu. Sargon Dönemi, (MÖ 721-705). Arkeoloji Müzesi, İstanbul. Krş. s.* 53, 60, 62.



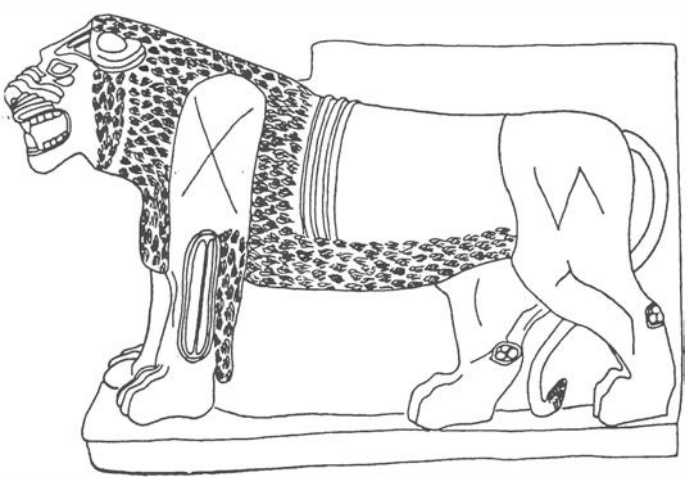
stilizasyonu ile karşılaştırılınca, bunların gerçekten N-şekilli oldukları görülür (Şekil 12). Dahası, Barberini Mezarı'ndaki çanak tabanının sfenks figürleri diğer üslup özellikleri nedeniyle Yeni-Hitit ve Arami eserleriyle ilişkilendirilebilir.[215]

Arami-Hitit aslan figürleri

Arami heykelleri arasında aslan başları (Şekiller 14, 15), ağırlıklı olarak Assur özellikleri taşır. Üç katlı kulak, burun çizgileri altındaki zengin çizgiler ve göz altındaki iki palmet şekilli stilizasyonlar özellikle Assur modellerine işaret eder. Ancak eklenen Assur tarzı ögelere rağmen, bu Arami aslanları genel Hitit karakterlerini korumuştur. Gövde gibi baş da küp formunu tamamen kaybetmemiştir. Hitit aslan figürlerinde olduğu gibi

Şekil 14, 15 – *Sakçegözü'den kapı aslanı. Krş. Levha 16 ve s. 60.*





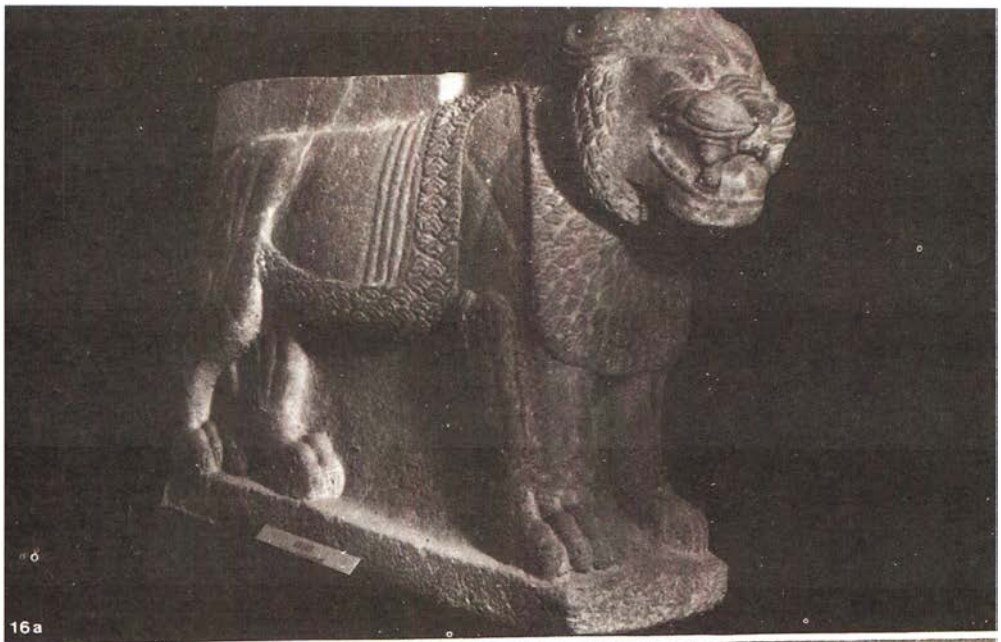
yanak kemikleri net bir şekilde şekillendirilmiştir (Levha 21a, b). Bu nedenle yüzdeki iki palmet benzeri stilizasyon, Assur aslan figürlerinde olduğu gibi yukarı değil, aşağı bakar (Levha 8a). Aşırı büyük ve kalın köpek dişleri, Zincirli ve Sakçagözü aslanlarında devam eden orta Yeni-Hitit aslan figürlerinin bir başka özelliğidir.

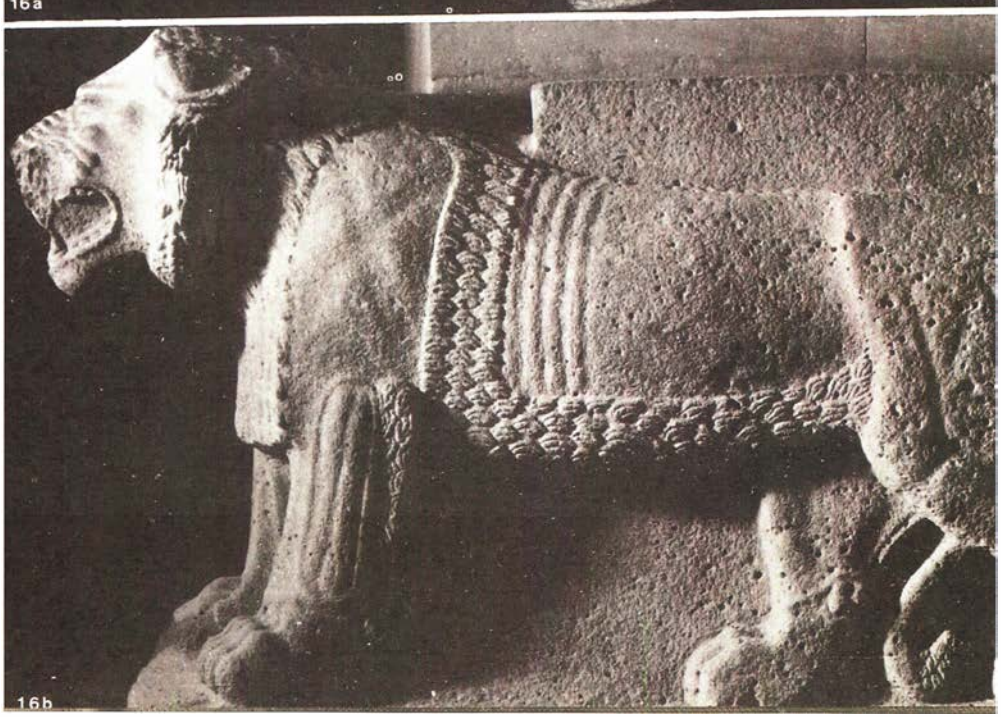
Arami-Hitit grifonları

Arami sanatçıları, daha sonraki sanatçılar tarafından taklit edilen bir grifon başı türü yarattılar (Levha 15a, Şekil 16). Bu, bir kuşun özelliklerinin kartal özellikleri ile birleştirildiği Hittit figür tipinin (Şekil 79) Arami dönüşümünü gösterir. Sakçegözü'nün kuş-adamlarının çene bölgesi her eserde, bir gaganın parçası olarak şekillendirilmese de, Hitit ve Assur örneklerinde olduğu gibi, açıkça bir aslan burnu formunu alır (Şekil 16). Açık ağız, uzatılmış dil ve kuyruk, Arami sanatçılarının Sakçegözü'nde kartal başını aslan başıyla birleştirdiğini göstermek için yeterlidir. Önemli bir değişiklik, başın üstündeki spirial kıvrımın yumru biçimli kalınlaşmaya dönüşmesidir (Şekil 16). Sakçegözü'ndeki diğer kuş başının tepesi ise bir spiral ile bitmektedir. Bu spiral muhtemelen altın ustaları tarafından yapılan yuvarlak figürlerde uygulanmaya başlamış ve Sakçegözü kabartmaları bu metal prototiplerin taklitleri olarak ortaya çıkmıştır. Özetle, Arami sanatçıları tarafından yaratılan grifon başı türü şu özelliklere sahiptir: at kulağı, at yelesi, açık ağız, uzatılmış dil, aslan burnu şeklinde bir çene kısmı, üstte ve altta bir spiral ya da yumru oluşturan yele lüleri, Bu grifon başı türü, on beş yıl önce ilk kez tanımladığımız bir Arami icadıdır.[216] Zincirli ve Sakçegözü'nde, sadece kuş adamlar değil, aynı zamanda Karkamış'ta[217] olduğu gibi, aslan bedenine sahip grifon figürlerinde de vardır (Levha 17). Ankara'da bir orthostat üzerindeki grifon (Şek. 17) Sakçegözü'ndeki gibi bir grifon başının aslan bedeniyle (Levha 15a) birleştirildiği tek örnektir[218] ve bu başın üstte bir spiral veya yumru ile bitip bitmediği tespit edilememektedir. Ancak diğer yönleriyle bu baş, Sakçegözü grifon adamının tüm özelliklerini taşır.

Arami sanatının yükselişi

Zincirli hayvan figürleri, üzerindeki yazı nedeniyle tarihlendirilebilen Kral Barrakab'ın kabartması ile ilişkilendirilerek yaklaşık MÖ 730 yıllarına tarihlenebilir.[219] Sakçegözü hayvan figürleri aynı atölyeden geldikleri için (s. 61), aynı döneme aittirler. Bu dikkat çekici heykeltraş okulunun faaliyeti, başlıca olarak MÖ sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilebilir. Zincirli'nin iç kale kapısındaki aslanların (Şekil 13) yanak kemiklerinin altında bulunan üç palmet şeklindeki stilizasyondan bunların Sargon devrinde (Şekil 9) yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu aslan figürleri, bu tür aslan figürlerinin en son örnekleri olmalarına rağmen, hâlâ Hittit aslanlarının uzun dillerine sahiptir. Heykeltıraş bu eski moda üslup özelliğini bilerek devam ettirmiş olabilir. Böylece eserler Orta Yeni-Hitit stildeki aslanların yanında çok farklı görünmemektedir (Şekil 71, 72).

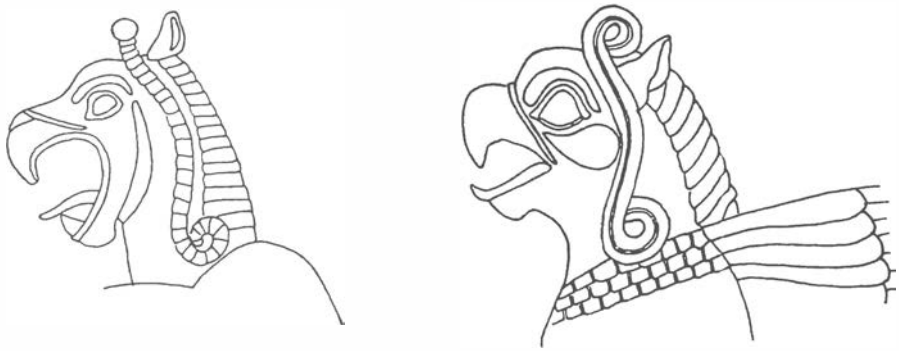




Levha 16a, b - Sakçegözü'den kapı aslanı. Bazalt. Assur-Hitit unsurları olan Arami stili. Yaklaşık MÖ 730. *Arkeoloji Müzesi, Ankara.* Yükseklik 84 cm. bkz. Şekil 14, 15, s. 60.



Levha 17 - Olympia'dan aslan protomu. Kazan süslemesi. Assur-Arami ve Yeni-Hitit unsurları içeren Geç Yeni-Hitit stili. MÖ 8. yüzyıl sonu. *Olympia Müzesi.* Yükseklik yaklaşık 25 cm. bkz. s. 181.



Şekil 16, 17 - *Sol, Şek. 16: Sakçegözü'den bir orthostat kabartmasına ait grifon başı. Krş. Levha 15 a ve s. 61, 185. - Sağ, Şekil 17. Ankara'dan bir orthostat kabartmasında grifon başı. Bazalt. Aramileşmiş Hitit stili. Yaklaşık MÖ 700. Arkeoloji Müzesi, Ankara. Krş. dipnot 218 ve s 62.*

Sanatçı her halikarda, alt sağ taraftaki aslanların pençelerinde görüldüğü gibi, bu aslanları Orta Yeni-Hitit üslubundaki aslanları inceleyerek yeniden yaratmıştır.

Sakçegözü'nden savaş arabası kabartması

Sakçegözü'ndeki arabayla aslan avı kabartması (Levha 23b) eski üsluptadır ve bu şehrin diğer orthostatları gibi MÖ sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlenir. Aslan avcısının giysisi, omuz ve bacak stilizasyonları, daha önce belirtildiği gibi, diğer Sakçegözü orthostatlarıyla ilişkilendirilebilir.

Orijinali üzerinde yaptığım incelemenin de gösterdiği gibi, tamamen Hitit üslubunda yapılmış yüzüne rağmen aslanın, elmacık kemiğinin altında hafifçe belirginleşmiş bir palmet formu vardır. Hititlere özgü uzamış dil yoktur. Hitit pratiğine uygun olarak burnunun sadece ucu kırışıktır. Kanatlı güneş kursu, palmet ağacıyla cinlerin birlikte olduğu kabartmadan daha fazla Hitit özelliği gösterir. (Levha 15a). Kanatların stilizasyonu her ikisinde de neredeyse aynıdır. Savaş arabası kutusunu şaft ucuna bağlayan zengin bezemeli bant, Assur sanatında Tiglath-Pileser (745-727) zamanından daha geç bir tarihte ortaya çıkmaz. Böylece bu kabartmanın 730'a tarihlenmesine itiraz yoktur. Savaş arabası kutusunun arkasında bulunan ve oraya yerleştirilmiş bir kalkanın bezemesi olarak görülen aslan başı, kesinlikle klasik üsluba aittir, ancak burada bilinçli bir arkaizm olduğu iddia edilebilir. O. Nuoffer'in yıllar önce ifade ettiği gibi[220] araba kutusunun kıvrımlı kuyruğu teknik ilerlemenin bir işaretidir. Zengin bezemeli at örtüsü, muhtemelen sekizinci yüzyılın son üçte birinde ortaya çıkan Suriye fildişilerinde tasvir edilen savaş arabalarında da görülür.[221] Fildişinden yapılmış bu eserlerde aynı küçük kutu ve arkasında Sakçagözü kabartmasındaki gibi bir çubuk vardır.

Diğer Arami-Hitit kabartmaları

Zincirli, Sakçagözü, Maraş, Karatepe ve diğer bazı yerleşimlerde Arami özellikleri taşıyan çok sayıda kabartma vardır. Ancak bu bölgelerdeki yerleşimler önemli ölçüde yerli Hitit-Luvi geleneklerine dayandığı için Yeni Hitit üslubuyla ilgili bölümde ele alınacaktır.

Aramilerin mimariye etkileri

Aramilerin mimari alandaki faaliyeti hakkında son bir söz söylemek gerekir. Yeni Hitit mimarisi bölümünde (s. 69) hilani yapı tipinin oluşumu ile sütun başlıkları ve kaidelerle birlikte sütunlu düzenin Zincirli, Sakçegözü ve Tell Halaf gibi Arami merkezlerinde geliştiği gösterilecektir. Yok olmaya yüz tutmuş Hitit kültüründe görülen bu yeni yapı anlayışı, ancak göçmen Samilerin getirdiği yeni ruhun bir sonucu olarak açıklanabilir.

IV. YENİ HİTİT SANATI

Birinci binyılın ilk yarısında, Güney Anadolu ve Kuzey Suriye'nin küçük Yeni Hitit devletleri, mimarlık ve heykel alanında etkileyici eserler ürettiler ve bu eserler önce Yakın Doğu ülkelerini, daha sonra ise Yunan ve Etrüsk kültürlerini güçlü bir şekilde etkiledi.

Suriye-Hitit-Luvi bileşimi

Yeni Hitit kültürü, MÖ ikinci binyılın Hurri ve Minos-Miken unsurlarını içeren Suriye-Hitit-Luvî medeniyetlerine dayanmaktadır. İlk binyılın ilk çeyreği boyunca da Assur, Fenike ve Arami etkileri eklenmiştir. Dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllarda, Hitit merkezlerinde büyük bir kültür ortaya çıktı ve bu merkezlerden etkileyici sanat eserleri günümüze ulaştı. Özellikle, Güney Anadolu ve Kuzey Suriye'deki yeni kültürün oluşumunda Arami katkısı önemliydi, çünkü Aramiler, ilk binyılın başlarında bölgeye saldırmaya başladılar.

Arami etkisi

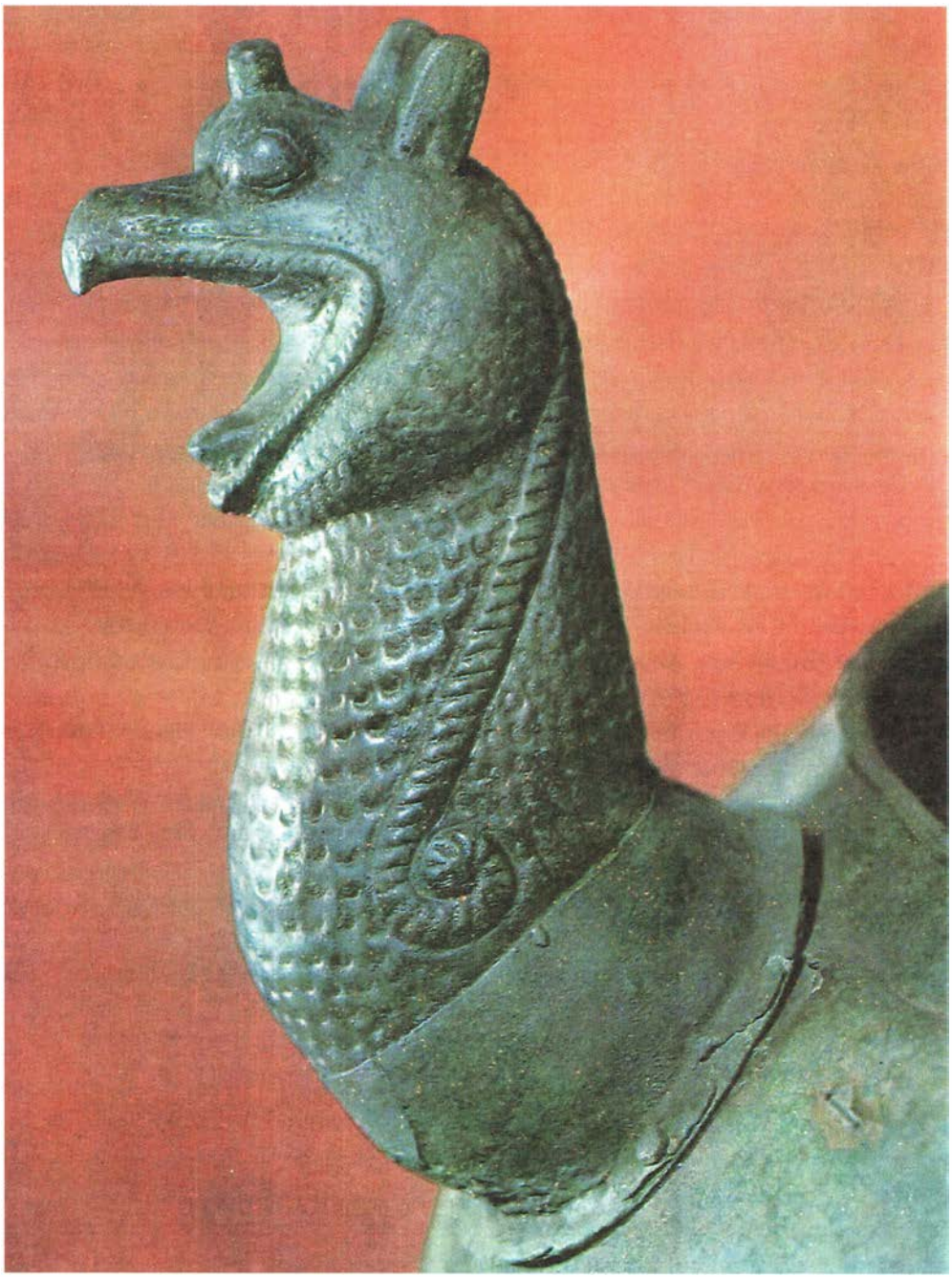
Landsberger'a göre[222] Aramilerin ilk fetihlerinden biri, lider Adin'in MÖ 950 civarında Til Barsib krallığını ele geçirmesiydi. Onu, Zincirli'deki Gabar Sam'al MÖ 920 civarlarında takip etti. Aramilerin bölgeyi ele geçirmesi, yedinci yüzyıla kadar aşamalı olarak devam etti. Sanat eserleri, Tell Halaf'ın MÖ 8. yüzyılda Aramileşmeye başladığını ve Karatepe'nin bu yüzyılın sonlarına doğru Arami etkisine girdiğini göstermektedir. MÖ 700'e gelindiğinde, Aramiler Maraş ve Gaziantep bölgelerine sızmış ve muhtemelen Konya'nın güneyindeki Ivriz'e kadar ulaşmışlardır. Benzer şekilde, Malatya'nın da sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Arami etkisine girdiği düşünülmektedir. Ancak Hattena ve Karkamış, Assur fethine kadar Luvî-Hitit kimliğini korumuştur.[223]

Yeni -Hitit sanatı

"Yeni-Hitit sanatı", bu melez kültürün mimarisine ve figüratif sanatına en iyi uyan terimdir. Daha önceki yayınlarda, Mitanni ve Suriye-Hitit unsurlarının yanı sıra Assur ve Arami unsurlarının Yeni Hitit figüratif sanatındaki etkisini detaylı bir şekilde incelemiştim, ancak aynı zamanda sanatın bütününün, Hitit sanatının devamı olduğunu ve temel özelliklerinin Hitit damgasını taşıdığı gerçeğini de vurgulamıştım.[224]

Mimaride de ikinci binyılın Miken etkili kuzey Suriye özellikleri öne çıkarken, kapılar, kabartmalı dikilitaşlar, girişi çevreleyen hayvanlar ve sütunlara eklenmiş hayvan protomları gibi Anadolu Hitit özellikleri de devam etmektedir.

Güney Anadolu ve Kuzey Suriye devletleri, dini ritüeller ve semboller, krallarının adları (örneğin, Lubarna-Labarna, Qatazilu-Hattusili, Muttali-Muwatalli gibi) ile de Hattuşa'ya bağlanmıştır. Bu nedenle, "Yeni Hitit" teriminin haklı olduğunu kabul etmeliyiz.[225] Paolo Matthiae, ikinci binyıldaki Suriye sanatı eserlerine dair kapsamlı bir çalışma sunmuştur.[226] Kitabında topladığı objeler, ikonografi ve tarz açısından Yeni Hitit heykeltraşlığına Anadolu ve Hitit eserleri kadar yakın değildir.



Levha 18 - Praeneste, Etruria'dan grifon protomu. Bronz. Hitit-Arami ve Assur unsurları içeren Geç Yeni-Hitit üslubu. MÖ 8. yüzyıl sonu. *Villa Giulia, Roma.* Yükseklik 27 cm. krş. s.185.

Hiyeroglif yazısı

Hiyeroglif yazısı, "Yeni Hititleri" İmparatorluk Dönemi Hititleri ile bağlayan diğer önemli bir kültürel ögedir. B. Landsberger'ın son zamanlarda gösterdiği gibi,[227] hiyeroglif yazısı, Luvice konuşulan bölgede o dil için oluşturulmuştur. Ancak bu yazı sistemi, tam gelişimine Hitit İmparatorluğu Dönemi'nde ve Hitit başkentinde ulaşmış gibi görünmektedir. On dördüncü ve on üçüncü yüzyıllarda, Kizzuwatna'da (yani Luvilerin yaşadığı bölgede), Hitit İmparatorluğu'nun resmi yazısı olarak da kullanılmıştır. Hiyeroglif yazısının Yeni Hititlerin kamu anıtlarında kullanılması, bu geleneğin Hitit İmparatorluğu'ndan türediğini gösterir.

MİMARİ

Bit Hilani

Yeni Hitit kültür merkezlerinin en önemli başarıları mimari alanındadır. Bit hilani veya hilani olarak bilinen yapı tipi, onbeşinci ve ondördüncü yüzyılda Suriye'de Tell Atchana'daki Kral Niqmepa'nın Sarayı'nda görülen en eski örneğiyle (Şekil 18) bir standart mimari form haline geldi ve dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllardaki Yeni Hitit şehirlerinde yaygın olarak kullanıldı. R. Naumann'un da belirttiği gibi,[228] bu yapılar antik Yakın Doğu'nun en dikkate değer mimari icatlarından biri olarak kabul edilmelidir; ön tarafta bir ila üç destekli bir girişi olan bir giriş holü, ardında da içinde bir ocak bulunan geniş ana oda bulunmaktadır. Ana oda etrafında küçük odalar gruplandırılmıştır.[229] Üst kata çıkan merdiven genellikle giriş holünün yan tarafındadır. Kapı açıklıkları genellikle hayvan heykelleri içerir ve cephelerin alt kısımları kabartmalı orthostatlarla süslenmiştir.

Niqmepa'nın Sarayı

En erken örnek olan (Şekil 18) Tell Atchana'daki Niqmepa Sarayı, kuzey Suriye'nin sonraki hilani binalarının tüm özelliklerini taşır.[230] Bununla birlikte, H. Frankfort'un önerdiği gibi,[231] Tell Atchana'daki on sekizinci yüzyıl Yarimlim Sarayı'nın bu formun ilk adımını temsil ettiği ileri sürülebilir. Bu sarayın resepsiyon salonu (5, 5a), aralarında dört ahşap destek bulunan iki kısa duvarla iki odaya bölünmüştür.[232] Resepsiyon salonunun arkasında, merkezinde bir destek (2) olan büyük bir oda ve yanlarda iki küçük yan oda vardır. Bu, ana bölümüne, dört destekli bir girişle ulaşılan bir holün etrafında gruplanmış bir mekan düzenlemesidir ve Niqmepa Sarayı'nın resmi odalarının benzeri bir biçimde düzenlenmiştir (Şekil 18).

R. Naumann, Yarimlim Sarayı'ndaki bir dizi yapı elemanının Minos Girit'ten alınmış olduğunu belirtmiştir.[233] Bu mimari elemanlar arasında birinci katta bulunan büyük pencereler, bazalt kaideler üzerindeki Girit duvar levhalarını hatırlatan iki ahşap sütun tarafından üçe bölünmüş pencereler, Girit tarzında boğa geçidi gösteren freskolar ve Girit'in resmi odalarına benzer bir şekilde resepsiyon salonunun bölünmesi sayılabilir. Yarimlim Sarayı'nın resepsiyon salonundaki ve Niqmepa Sarayı'nın giriş holündeki (Şekil 18) sütun kullanımı şüphesiz Minos-Miken etkisindedir, çünkü sütunlu salonlar Mezopotamya'da bilinmemektedir. Sarayların ayrı binalar olarak inşa edilmesi, Yakın Doğu geleneğine tamamen yabancıdır. Benzer oda düzenlemeleri yalnızca Hattuşa,



Levha 19 - II. Mardukapaliddina II (MÖ 721-710) zamanından Yeni-Babil sınır taşı. Siyah mermer. Staatliche Museen, Berlin. Yükseklik 46 cm. krş. s. 50, 51.

Troya ve Mykenai şehirlerinde bulunmaktadır.[234] Onbeşinci ile onüçüncü yüzyıllar arasında Suriye'nin tüm sanat alanlarında güçlü bir Minos-Miken etkisi yaşanmıştır. Bu bağlamda, Ras Shamra (Ugarit) Isopata tipi oda mezarlarını ve Suriye'nin Mitanni mühürlerindeki Mykenai etkilerini gösterebiliriz. C. Schaeffer,[235] on beşinci yüzyılda bir Suriye-Miken tarzının geliştiğini ve on üçüncü yüzyılda burada bir Mykenai kolonisinin kurulduğunu ikna edici bir şekilde göstermiştir. Bu nedenle, Tell Atchana'da iki saraydaki destek düzeninin Minos-Miken binalarından esinlenerek yapılması olasıdır.

Minos-Miken etkisi

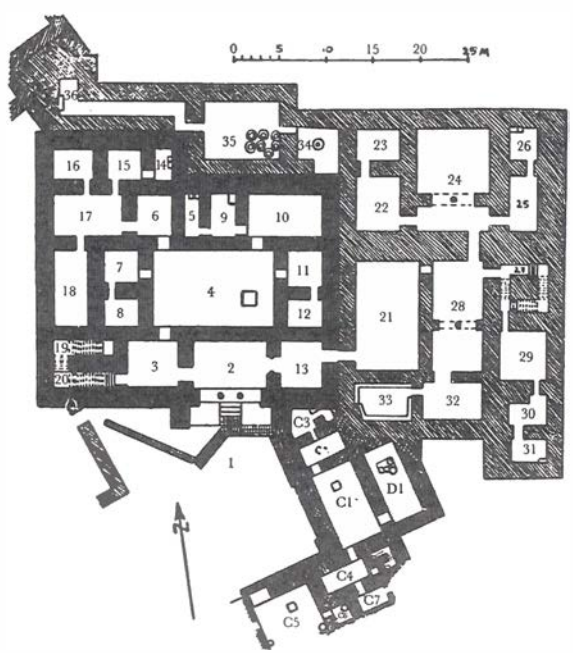
Zincirli'deki J Binası[236] (Şekil 19), Yeni Hitit Dönemi'nin en eski hilani binasıdır. Yerleşimde bulunan Kilamuwa yazıtına dayanılarak MÖ 830 civarına tarihlenmiştir. Saray (Şekil 20), resmi bir bölüme (J 1-3) ve özel ikamet bölümüne (J 4-14) ayrılır. Resmi kısım, sırasıyla 25 metreye 6 ve 8 metre büyüklüğünde iki büyük odayı içerir. 8 metre genişliğindeki odada bir veya iki destek olması beklenirdi, ancak bunların hiçbir izine rastlanmamıştır. Ana odada bir ocak bulunmaktadır.

J Binası

Daha sonra, J Binası, kamuya açık resmi odalardan oluşan bir resepsiyon yapısı olan K Binası ile genişletildi (Şekil 20).[237] Sekiz basamaklı bir merdivenin üstünde, bazalt kaideli üç sütunlu bir giriş holü bulunuyordu (Şekil 33). Giriş holünün arkasında içinde sabit bir ocak bulunan bir resepsiyon salonu vardı.[238] Resepsiyon salonunun kısa tarafında, ocaktan önce bir kireç taşı taban vardı, burada bu odaya yerleştirilmiş eşyalara ait birçok fildişi figür parçası bulunmuştur.

K Binası

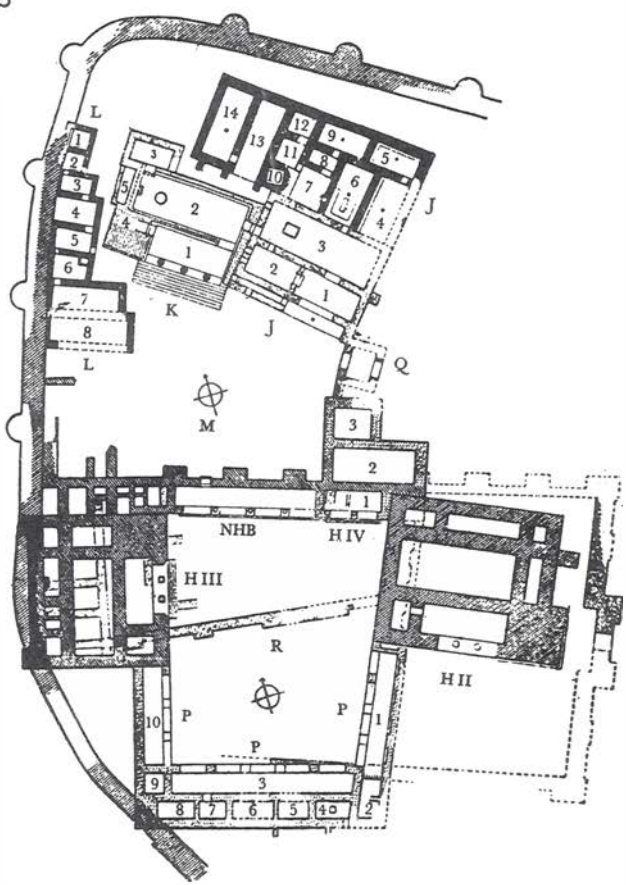
Süslü kaideler, K Binası'nın yaklaşık olarak sekizinci yüzyılın son çeyreğinde inşa edildiğini düşündürmektedir (s. 83). Ön cephenin güney tarafındaki yıkıntılar içinde bulunan



Şekil 18 - *Tell Atchana'daki Niqmepa'nın Sarayı. En erken hilani binası, MÖ 15. ve 14. Yüzyıl. Krş. dipnot 230 ve s. 69.*

19 -
irli'deki
n'al) kale. AiS,
ba 175'ten
mıştır. Krş.
71.





Şekil 20 -
Zincirli kalesinin kuzeybatı kısmı. Jdl, cilt 38-39, 1923-1924. s. 163. Krş. s. 71, 73.

Barrakab'ın bina ile ilgili yazıtı,[239] önceleri muhtemelen, F. von Luschan'ın iddia ettiği gibi,[240] giriş holünün batı tarafındaydı. İspat edilmemiş olan bu varsayım, tarihlememizle uyumludur. B. Landsberger yazıtı şu şekilde yorumlar:[241] "Ben, Barrakab, Panammu'nun oğlu, Sam'al Kralı, Tiglath-Pileser'ın hizmetkârı, yeryüzünün [dört] tarafının efendisi, babamın iyi davranışı ve kendi iyi davranışım nedeniyle, efendim Rakkab-El ve efendim Tiglath-Pileser tarafından babamın tahtına oturtuldum; babamın evi herkesten daha sefil durumdaydı; ve ben, Assur kralının yanında büyük kral, altın ve gümüşün efendilerinin yanında, büyük kralın yanında avcılık yapıyordum; ve babamın evini devraldım ve onu büyük kralların evlerinden daha iyi yaptım; ve kardeşim olan kral kardeşlerim evimin güzelliklerini kıskandılar; ve babalarım, Sam'al'ın kralları, güzel bir evleri yoktu. Kilamuwa'nın evi vardı, ama bu onlar için hem kışlık hem yazlık evdi; ve ben bu evi inşa ettim."

Wachtsmuth'a göre yazıtta bahsedilen "ev" olasılıkla J Binası'dır.[242]

Hilani Yapıları

Zincirli'de kazısı yapılan başka dört hilani yapısı da bu tarihe yakındır. Bunlardan en eskisi, IV. Hilani'dir. Bu ayrı bir bina değildir,[243] uzun tarafından güneyde R Avlusu'na doğru uzanır (Şekil 20). Bina, iki kısma ayrılır: batıya doğru uzanan daha uzun bir salon (4) ve batıya doğru bitişik odaları olan kısa bir doğu salonu (1), bunun arkasında ana bir oda ve ona bağlı bir oda (2, 3) bulunur. Odalar 1-3, hilani planına uygun yapılmıştır. IV. Hilani'nin küçük giriş holünde çok hasar görmüş olarak bulunan bir sfenksin üzerine yerleştirilmiş sadece bir sütun vardır.[244] Bu giriş holünün doğu çıkıntı duvarının batı tarafında Kral Barrakab'ı sekreteri[245] ile resimleyen ince işçilikli bir orthostat yer alır (Levha 12a).

İki açık salonun duvarlarının sonundaki masif yapının doğu, güney ve batısını[246] müzisyen ve sanatçılardan oluşan orthostat kabartmaları süslüyordu. Uzun salonun doğusu böylece Kral Barrakab'ın resepsiyon salonuna giden, gösterişli ve uzun bir merasim alanı oluşturuyordu Uzun salonun batıdaki kısmı, bir bakıma bir Yunan stoası gibi işlev görüyordu. Aslında, bu uzun portiko salonu, daha Oryantalizan Dönem'de Samos'un erken dönem salonlarının bir öncüsü kabul edilebilir. Yunan stoalarının Zincirli Binası gibi bu tür prototiplerden doğrudan türemiş olması muhtemeldir. IV. Hilani ve onun batıdaki sütunlu uzantısı, tahtta oturan Barrakab kabartmasının da göstediği gibi MÖ 730 civarında inşa edilmiştir (Levha. 12a).[247]

II. ve III. Hilani

IV. Hilani'nin kuzey salonunun inşasından kısa bir süre sonra, III. Hilani (Şekil 20, 21) ve II. Hilani (Şekil 20) yapılmıştır.[248] III. Hilani'deki orthostat kabartmaları (Şekil 12), Barrakab kabartmalarını yaratan aynı atölyeden gelmektedir (s. 60).[249] II. Hilani'ye ait bir sfenks kabartmasıyla,[250] aynı atölyeden geldiği görülen bir diğer sfenks kabartması da (Şekil 11), bu bağlantıları göstermektedir. Bütün bunlar, II. ve II. Hilani'nin sekizinci yüzyılın son çeyreğine ait olduğunu düşündürmektedir. Biraz daha sonra, aynı inşaat projesinde yer alan ve R Avlusu'nun üç tarafından saran güneydeki P Binası'nın üç büyük

Şekil 21-25

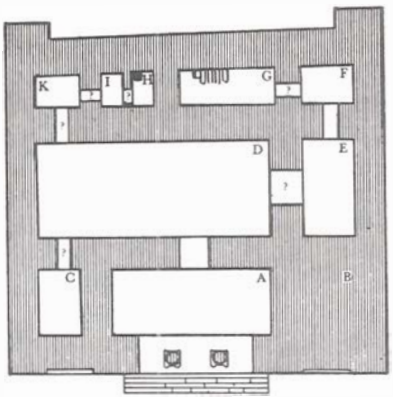


FIG. 21

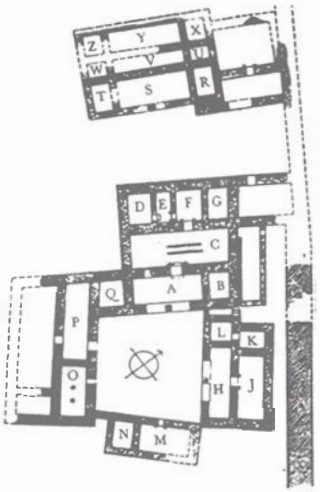


FIG. 22

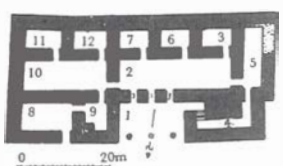


FIG. 23

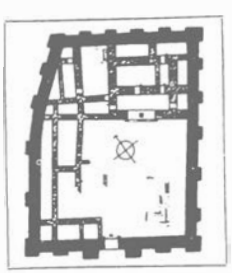


FIG. 24

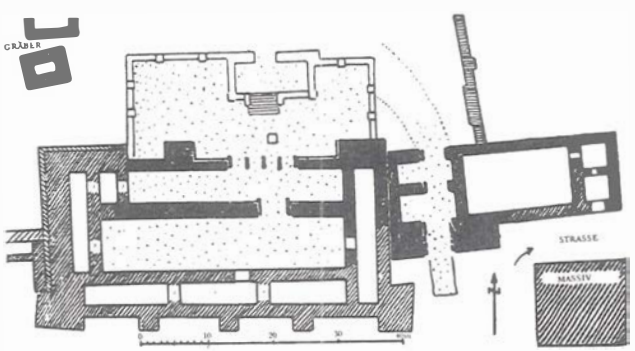


FIG. 25

Şekil 21 - *Zincirli'deki III. Hilani. MÖ 725-700. Krş. dipnot 248 ve s. 73.*
Şekil 22 - *Zincirli'deki Yukarı Saray. Yaklaşık MÖ 660. krş. dipnot 225 ve 75.*
Şekil 23 - *Tell Tainat'tan Hilani. Yaklaşık MÖ 730. dipnot 256 ve s. 75.*
Şekil 24 - *Sakçegözü'deki Hilani. Yaklaşık MÖ 730. Krş. dipnot 257 ve s. 75.*
Şekil 25 - *Tell Halaf'taki Hilani. MÖ 730-700. Krş. dipnot 258 ve s. 75, 77.*

salonu vardır (Şekil 20).[251] Bu binadan geldiği düşünülen bir kapı aslanı, III. ve II. Hilani'dekilerle aynı özellikleri taşımaktadır.

I. Hilani

Kentteki en büyük bina, 52 metreye 34 metre ölçülerinde olan I. Hilani'dir (Şekil 19, 20[252]). Ne yazık ki, onu tarihlemek için tatmin edici bir referans yoktur. Ancak R. Naumann[253] bu binanın, en geç hilani binalarından olduğunu, yedinci yüzyılın başlarına ait olabileceğini öne sürmüştür. Arami prenslerinin yapı faaliyeti Zincirli, 670 civarında Esarhaddon'un fethiyle Assurlular tarafından ele geçirilene kadar,[254] yedinci yüzyılın ilk çeyreğinde zirveye ulaşmış olabilir.

Üst Saray

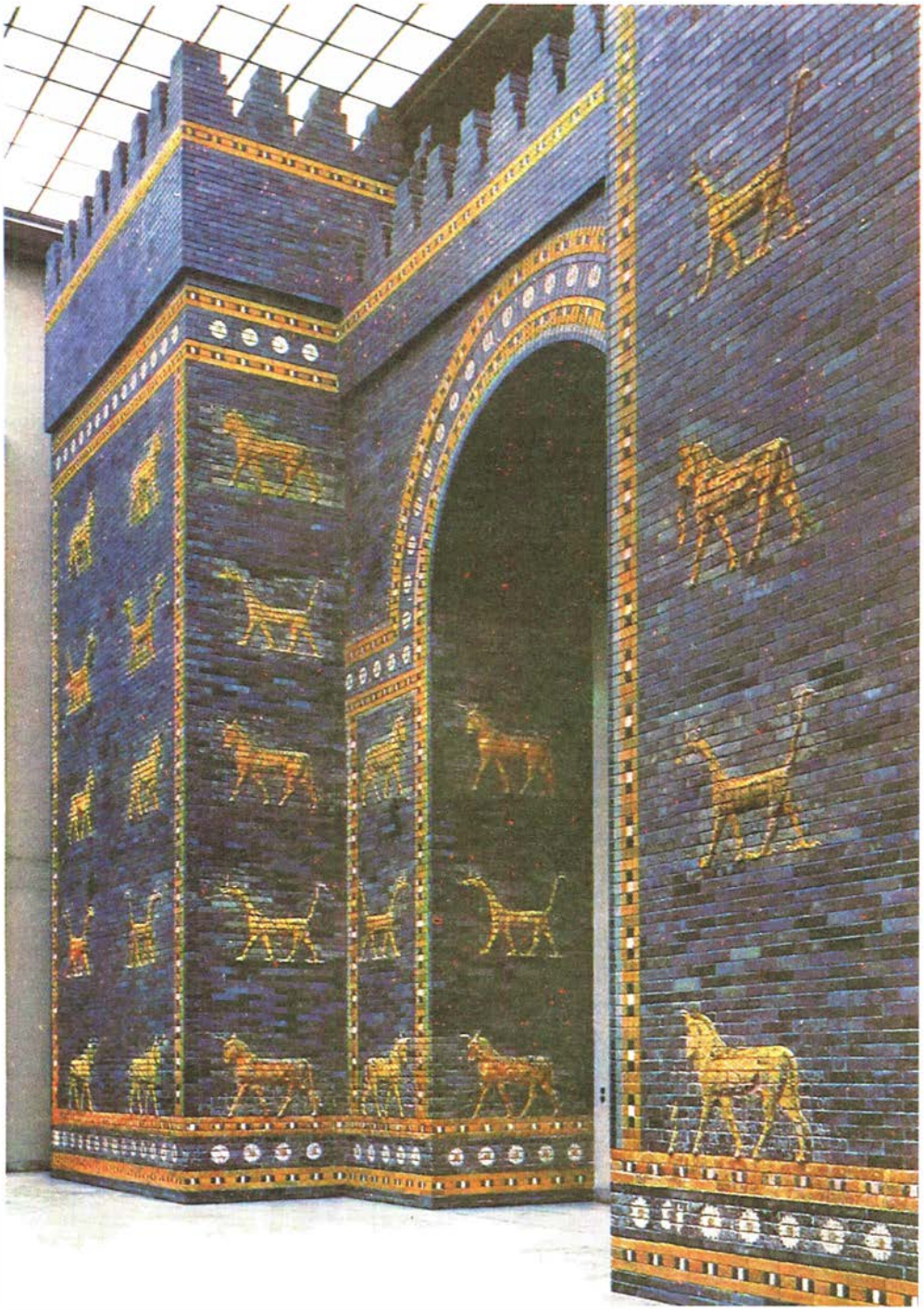
Esarhaddon'un yönetimi altındaki Assurluların Zincirli'de I. Hilani'nin kalıntılarının üzerine inşa ettiği Üst Saray'da[255] (Şekil 22), iki hilani yapısı bulunmaktadır (A-G ve H-L). Ancak, Assur mimarisinde alışılageldiği gibi, bunlar sadece daha büyük bir saray kompleksinin parçalarıdır. Genel planları farklıdır, çünkü yeni hilanilerde giriş holünü çevreleyen merdivenler ve dolayısıyla ikinci kat yoktur. Ancak, Zincirli'nin en son binası (R-Z) (Şekil 22), Suriye'de ikinci binden beri var olan ve sarayları bağımsız birimler olarak öngören (s. 71) yapı planının, Assur döneminde de sürdüğünü göstermektedir.

Hilani Geleneğinin Yükselişi

Hilani tipinin yükselişi, sekizinci yüzyılın ikinci yarısına rastlar. Tell Tainat (Şekil 23),[256] Sakçegözü (Şekil 24)[257] ve Tell Halaf (Şekil 25)[258] hilanileri bu döneme aittir. Tell Tainat hilanisinin giriş holü (Şekil 23), Zincirli'deki K Binasının (Şekil 20) giriş holü gibi ön cephesinde üç sütuna sahiptir. İki binanın tabanları aynı atölyeden gelmektedir (Şekil 33, 34) ve neredeyse birbiriyle aynıdır (s. 84-85). R. Naumann[259] iki binanın planlarındaki paralleliklere dikkat çekmiştir. Duvarlar aynı teknikte yapılmış gibi görünürler[260] ve iki saray muhtemelen aynı usta tarafından tasarlanmıştır. Tell Tainat sarayının yapım dönemi, ona yakın bulunan bir megarondaki aslan kaidesi (Şekil 26)[261] tarafından belirlenebilir. Kazıcılar megaron yapısının, sarayın geri kalanının inşasından önce var olduğuna inanıyorlardı. Ancak her ikisi de aynı anda kullanılmıştır. Tabandaki aslanlı sütun kaidesinde, aslanların göz altlarındaki deri kıvrımlarında görülen iki küçük palmet stilizasyonu ile kaide, Tiglath-Pileser dönemine (745-727; Şekil 6) tarihlenmektedir. Yapının inşa tarihi ile megaronun inşa edildiği tarih arasında on yıllık bir aralık olduğunu düşünürsek, yapı en erken 730 civarına aittir.

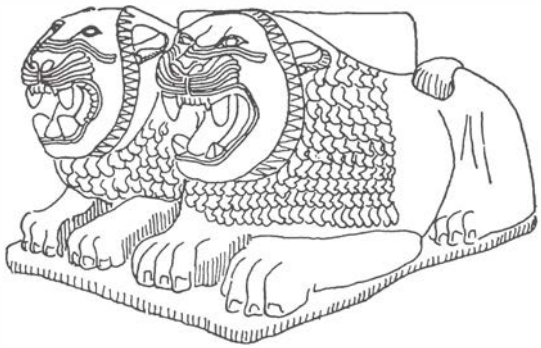
Sakçegözü hilanisi

Sakçegözü hilanisi (Şekil 24) de Zincirli anıtlarıyla yakın bağlantılar göstermektedir. Sakçegözü hilanisinin, giriş holündeki sütun, sfenks bir kaide üzerinde yükselir.[262] Söz konusu bu plan Zincirli'deki IV. Hilani'de (Şekil 20) daha önce görülmüştür. Ayrıca, Sakçegözü'nün (Levha 15b)[263] sfenks kabartmaları ile IV. Hilani'nin (Levha 12a) merasim cephesindeki figürler arasındaki yakın benzerlik dikkat çekicidir. İki binanın sfenksleri[264] olasılıkla aynı atölyeden gelmektedir. Bu nedenle, Sakçegözü sarayı IV. Hilani gibi yaklaşık 730'a tarihlenmelidir.



Levha 20 - Babil'den İştar Kapısı'nın, renkli emaye çinileri. II. Nebukadnezar'ın hükümdarlığının son zamanları (MÖ 604-562). *Staatliche Museen, Berlin.* Yükseklik 14.30 m. krş. s. 51.

Şekil 26 – *Sütun kaidesi aslanlar. Tell Tainat. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. dipnot 261, s. 75, 87.*



Tell Halaf hilanisi

Tell Halaf hilanisi (MÖ 730-700), genellikle dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına tarihlenir,[265] ancak gerçekte sekizinci yüzyılın son üçte birine, hilani formunun modasının zirvesine tarihlenmelidir.

Bu tapınak saray (Şekil 25) sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlenen Zincirli örneklerinde görülen ve o zamana kadar artık olağanlaşmış olan aynı basit plana, Zincirli'deki II. ve III. Hilani ile aynı mekansal düzenlemeye sahiptir (Şekil 20). Tell Halaf hilanisi, bir giriş holü, merkezi bir salon ve arka arkaya sıralanan birkaç ek odadan oluşur. K Binası (Şekil 20) ile benzer bir şemaya sahiptir. Bu son binada yer olmadığından ek odalar yoktur. Tell halaf tapınak-sarayının planı, Tell Tainat'taki hilani (Şekil 23) ile Zincirli'deki K binasının 3 destekli plan şemasına yakındır. Terasın merdiveni (Şekil 25) aynı zamanda Zincirli'deki K Binası'nın merdiven basamaklarına da büyük benzerlik göstermektedir.

Özellikle dikkat çeken bir husus, Tell Halaf tapınak-sarayının (J Binası Şekil 20 gibi) eski hilani tipinde bulunan konut birimlerini içermemesidir, sadece bir kabul binası olarak hizmet vermiştir. Bu nedenle, gelişmiş ve olgunlaşmış hilani tipine aittir. Bu karşılaştırmalar, Zincirli'nin I-IV. Hilanileri ve Tell Tainat hilanisi gibi etkileyici olan Tell Halaf tapınak-sarayının, sekizinci yüzyılın son üçte birine ait olduğunu göstermektedir. Bu yapı, Arami-Hitit medeniyetinin zirvesi olan sekizinci yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiştir. Arami-Hitit heykeltraşlığı da sekinci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır (s. 55). İlk hilani tipinin, bölgesel bir alanda, güney Anadolu ve kuzey Suriye'de icat edilmiş olması pek olası görünmemektedir. Daha sonra tartışılacak diğer nedenler de (s. 111), Tell Halaf tapınak-sarayının sekizinci yüzyılın sonuna ait bir eser olduğunu göstermektedir. Tell Halaf yapısı, gelişmiş bir binanın klasik gelişim aşamasına ulaşmış bir tarzdadır. Önemli zamanlar önemli binalar yaratır.

Mimar Abdi-ilimu

Tell Halaf mimarı, bu dönemin en başarılı tasarımcılarından biri olan Abdi-ilimu adıyla bilinmektedir.[266] Bu önemli mimarın, belki de hâlâ kazıcıların küreğini bekleyen diğer Yakın Doğu binalarını da yarattığı tahmin edilmektedir.



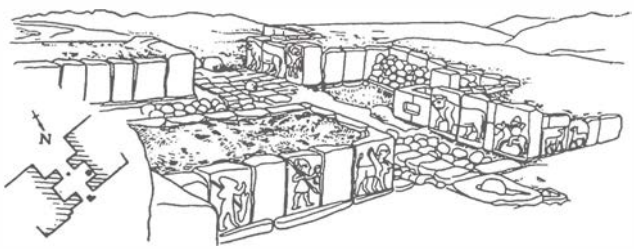
Şekil 27 - *Yazılıkaya, orta sahne. Akurgal, Kunst der Hethiter, s. 79, Şek. 19. MÖ 13. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. aşağıda ve s. 95.*

Zincirli ve Tell Tainat'ta başka bir ustanın da faaliyet gösterdiğini biliyoruz. Ancak Abdi-ilimu, önde gelen kişilikti. Sadece Tell Halaf tapınak-sarayında etkileyici ve biçimsel olarak mükemmel bir hilani yaratmakla kalmadı, aynı zamanda hayvanlı tanrı figürleri üzerindeki anıtsal eserleriyle öne çıkan yeni bir destek biçimi (s. 55) icat etti. Tapınak-sarayın giriş holü, iki kanatlı sfenks tarafından çerçevelenen, 10 metre genişliğinde ve 6 metre yüksekliğindedir.[267] Giriş çerçevesini üç güçlü tanrı (Levha 23a) desteklemektedir, sağda "Büyük Ana" bir dişi aslanın üzerinde yükselir, ortada fırtına tanrısı bir boğa üzerinde durur ve solda ilahi oğul bir aslan üzerinde görünür. Böylece burada onüçüncü yüzyılda Yazılıkaya'da (Şekil 27) görülen Hurri-Hitit tarzı bir üçleme[268] vardır. Tapınak-sarayın girişinde ziyaretçiler, beş hayvan ve üç tanrı figürü ile karşılaşırlardı. Tüm figürlerin, tehdit edici bir etki yaratan renkli taşlarla bezenmiş gözleri vardır. Bu ziyaretçiyi, tanrıların ve prensin gücünün farkına varmaya sevk etme amacını gütmektedir. Bir bütün olarak benzersiz güzelliği ve etkileyiciliği olan bir sanat başyapıtıydı (Levha. 23a).

Hilanilarin Yaygınlaşması

Sekizinci yüzyılın ikinci yarısında, hilani yapıları güney Anadolu-kuzey Suriye bölgesinin dışına yayıldı. III. Tiglath-Pileser (MÖ 745-727), bir hilani inşa eden ilk Assur kralı olmuştur. Kendisi, "Kalkhu'nun merkezine, Hitit ülkesindeki saraylar gibi sedir ağacından bir saray ve bir bit hilani inşa ettim" diye açıklamıştır.[269] Yukarıda, II. Sargon'nun yazıtını aktardık, II. Sargon burada Hittit hilani binalarının tarzında bir yapıdan bahsediyor (s. 46). Aslında, Khorsabad'da, Zincirli hilani tipinde bir yapı tespit edilmiştir.[270] Senharib ve Assurbanipal da Hittit tarzında inşa edilmiş saraylarını övüyorlar. Assurbanipal şu şekilde konuşur: "Sirara ve Lübnan'dan birinci sınıf sedir ağaçlarından kirişler getirdim ve sarayın üzerine yerleştirdim. Güzel kokulu ahşap kapıları bakırla kapladım ve kapı portallerine sabitledim. Parlak bronzla kapladığım güzel sütunları hilaninin portik çatısına yerleştirdim."[271] Bu iki kralın hilani binaları ayrıca Kuyuncuk'ta da bulunmuştur.[272]

Şekil 28 - *Zincirli'deki kale kapısı kuzey-doğudan. AiS, Şekil 3. Bkz. aşağıda.*



Yeni-Hitit Yapı Unsurları

Daha önce belirtilen II. Sargon'un yazıtı, Assurluların sadece hilani tipini değil, aynı zamanda "çift aslan veya aslanlar üzerine yerleştirilmiş uzun sedir gövdelerinden sütunlar gibi" bina elemanlarını da Yeni-Hitit mimarisinden aldığını göstermektedir. Kabartmalı orthostatlar, destekler, sütunlar ve başlıklar gibi özellikler, Assurlular tarafından kuzey Suriye ve güney Anadolu'daki komşularından alınmıştır.

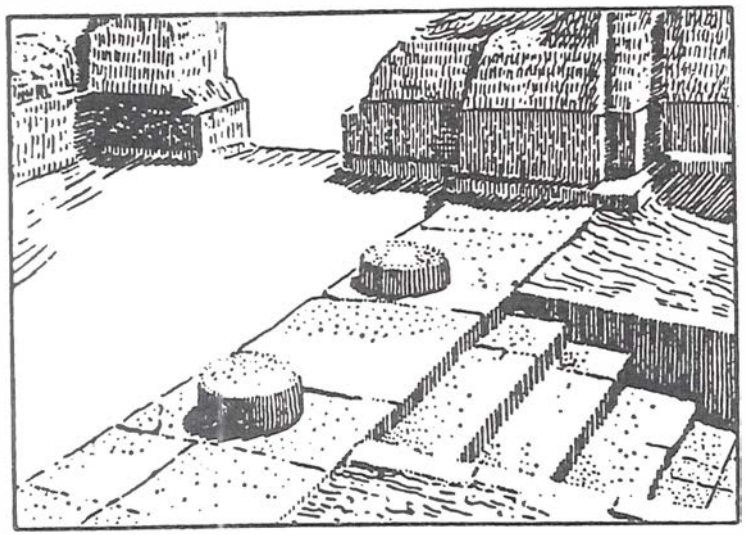
Önce Yeni- Hitit merkezlerindeki orthostatları sonra onları örnek alan assur örneklerini inceleyeceğiz.

Nemden korunmak amacıyla duvarların alt kısımlarını örtmek için kullanılan büyük taş bloklar olan orthostlar, ilk olarak Tell Atchana Yarimlim Sarayı'nda bulunmuştur.[273] Daha sonraki örnekler gibi bu orthostatlar da bazalttır ama kabartma süslemeleri yoktur. Kabartmasız daha geç örnekler de Tell Atchana'daki Niqmepa'nın Sarayı'ndan (Şekil 18) gelmiştir.[274] Kabartmalı orthostatların en erken örnekleri, Hattuşa yakınlarındaki Alaca'dan gelmektedir ve İmparatorluk Dönemi'nde şehir duvarının Sfenksli Kapı'sını süslemektedir.[275] Yeni-Hitit Dönemi'nden gelen ilk kabartmalı orthostatlar, Malatya ve Zincirli'den gelmektedir,[276] burada da bir kapı kompleksinin alt kısmını süslemek için kullanılmışlardır (Şekil. 28)[277]. Alaca'daki orthostatlar gibi, duvar kalınlığı boyunca uzanan taş bloklardan oluşmaktadırlar.Assurlular, bu tür kabartmalı orthostatları Hitit anıtlarından almışlardır. Ancak, bu blokları Assur anıtsal cephe mimarisine ait bir elemana dönüştürmüşlerdir, böylece Assur saraylarının en iyi orthostatları, biçim ve kalite bakımından belirgin bir şekilde Hitit prototiplerini aşmıştır. Olasılıkla Assur ile temas nedeniyle, güney Anadolu ve kuzey Suriye'nin sonraki binalarında, duvar kalınlığı boyunca uzanan önceki orthostatlar değil, sağlam levhalar kullanılmıştır. Bu nedenle, Zincirli'de, orthostat blokları dokuzuncu yüzyılda yaygınken, sekizinci yüzyılda bu güçlü levhalar görülmektedir. Sakçegözü ve Karatepe gibi daha sonraki dönemde gelişen yerlerde sadece orthostat blokları vardır. Beklendiği gibi, Tell Halaf da sadece levha tipini kullanmaktadır ki bu da bizim Tell Halaf'ı sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlememizi sağlar.

Orthostatların Tarihçesi

Diğer Mimari Unsurlar

Antik Yakın Doğu'nun sütun ve başlıkları ve kaideleri gibi ilk standard mimari parçaları dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllarda, güney Anadolu ve kuzey Suriye şehirlerinde Fenike etkisi altında ortaya çıkmıştır. Mezopotamya mimarlarının inşaat için taşları olmadığı



Şekil 29 – *Niqmepa'nın sarayının girişi. Tell Atchana. Bkz. Şek. 18. Naumann, Architektur Kleinasiens, s. 130, Şek. 121. Bkz. aşağıda.*

ve hatta Lübnan'dan odun ithal etmek zorunda kaldıkları göz önüne alındığında, kaide ve başlığı olan sütunlar bu bölgelerde gelişemezdi. Eğer Hittit İmparatorluğu'nun ikinci binde Anadolu'daki en güçlü günleri kısa sürmeseydi ve Miken ve Girit ile ilişkileri biraz daha yakın olsaydı, mimarlar mutlaka Hitit sütun tiplerini geliştirmiş olurlardı.

Birinci Binin başında Mısır ile yakın ilişkide olan Fenike şehirleri, onüçüncü ve onikinci yüzyılın Miken sanat geleneğini sürdüren şehirlerdi (s. 71) ve taç yapraklarla süslü sütun başlıklarını icat ettiler (Şekil 58).

Kaide

Yeni-Hitit mimarisi, halkı Aramice konuşan güney Anadolu ve kuzey Suriye şehirlerinde gelişti. Fenikelilerin etkisi ve Yeni-Hitit sanat dalgası, Aramilerin, Arabistan çölündeki anavatanlarının[278] kuzeyine ve batısına doğru yayılmasıyla açıklanabilir. Öte yandan, dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllarda, güney Anadolu ve kuzey Suriye şehirleri, on altıncı yüzyıldan beri tanıdıkları güçlü Myken geleneklerini devam ettiriyorlardı. Fenike ve Arami kültürünün Luvi-Hittit geleneği ile etkileşimi aracılığıyla, güney Anadolu ve kuzey Suriye'nin küçük devletlerinde yeni kaide ve başlık formları oluşturulmuştur.

Sütunları destekleyen bağımsız bir yapı elemanı olarak tasarlanmış ve sanatsal olarak şekillenmiş kaideler, güney Anadolu ve kuzey Suriye şehirlerinde sekizinci yüzyılda ortaya çıktı. Mısır ve Minoan-Miken sanatında kullanılan sütun kaideleri genellikle düz disklerden oluşur ve genellikle alçaktır. Tell Atchana'da bu tür kaideler (Şekil 29) vardır.[279] Bu bağlamda, Yunancada basit tabana "kaide" denildiğini belirtmek ilginçtir. İlk başta "tuğla" anlamına gelen kelime, muhtemelen Minoan dilinden gelmektedir. Büyük









Levha 21a - Karkamış'tan aslan kaidesi. Bazalt. Erken Orta Yeni-Hitit üslubu. Katuwas, yani Pisiris Dönemi (MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı). *Arkeoloji Müzesi, Ankara.* Yükseklik 82 cm. bkz. Şek. 69 ve s.103.

Levha 21b - Levha 21a'nın detayı.

Levha 21c, d - Al Mina'dan aslan heykelciği. Fildişi. Orta Yeni-Hitit evresi. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. *Ashmolean Müzesi, Oxford.* Uzunluk 7.1 cm. krş. Şekil 77 ve s.181.



Levha 22a - Kral Sulumeli Fırtına Tanrısı'na libasyon sunuyor. Malatya'dan orthostat bloğu. Bazalt. Erken Yeni Hitit üslubu. MÖ 1050-850. Yükseklik 86 cm. krş. s. 95.



Levha 22b - Rahibeler. Karkamış'tan orthostat bloğu. Bazalt. Orta Yeni-Hitit stili. Katuwas, yani Pisiris dönemi (8. yüzyılın ikinci yarısı). *Arkeoloji Müzesi, Ankara.* Yükseklik 1 m. krş. s. 99.

ihtimalle Minoan-Miken döneminde, yapı ustaları ahşap sütunun altına bir tuğla karo yerleştirmeye başlamışlar ve buna kaide demişlerdir. Bu terim Yunan dönemine kadar sürmüştür. Basit kaideler, temas yüzeyini genişletme, ahşap sütunu nemden koruma ve toprağa gömülmesini önleme işlevleri görüyordu. Yeni-Hitit Dönemi'nin sütun tabanları, Mısır ve Minoan-Miken sanatındaki bu basit kaide ve taş kullanımından temel olarak farklıdır, çünkü Bunlar özellikle vurgulanmış ve tektonik olarak şekillendirilmiş yapı elemanlarıdırlar. Zincirli, Karkamış, Tell Tainat ve diğer Yeni Hitit merkezlerinde, bulunan sütun kaideleri tektonik kalitesi bakımından neredeyse Yunan İyonya örneklerine eşdeğerdir. (Şekil 30-43). İyonyalılarda olduğu gibi iki kısımdan oluşan kaideler - dikdörtgen bir kaide ve yastık ya da davul şeklinde bir torus -sonradan Karkamış ve özellikle Zincirli'de (Şekil 30, 31)[280] ortaya çıkmıştır. Bu türden bir kaide Arslantaş'ta da bulunmuştur.[281] Ancak en iyi örnekler Sargon'un başkenti Khorsabad'dan gelmektedir.[282] Bunlar muhtemelen Yeni Hitit şehirlerinin birinden ithal edilmiş olabilir. Torus çapı en üstte 1.45 metre olan iki büyük bazalt kaide vardır (Şekil 32). Bu büyük çaplı kaideler üzerindeki sütunlar, bronz halkalarla bir araya getirilmiş odun tamburlardan yapılmış olmalıdır.

Altta destekleyici taşı olmayan Yeni-Hitit Dönemi sütun kaideleri en az diğerleri kadar, tektonik etkiye sahiptir, çünkü zengin bir şekilde süslenmiş ve güçlü bir biçimde belirginleştirilmişlerdir, bu da onlara etkileyici bir yapısal karakter kazandırmıştır. En güzel örnekler, Zincirli'deki K Binası[283] (Şekil 33) ve Tell Tainat'ın hilanisinden[284] (Şekil 34) gelmiştir. Neredeyse aynıdırlar, aynı atölyede yapılmış ve aynı döneme aittirler. Süslü gövde, iki sıra yaprak süsü ve ortada bir "kuşak"tan oluşurlar. Alt sıranın yaprakları dik dururken üst sıradakiler asılıdır. Alt sıradaki yapraklara yakından bakıldığında (Şekil 33), yapraklar oldukça net bir şekilde birbirlerinden ayrılırlar. Yapraklar simetrik olarak sivrileşir ve her biri sap benzeri orta bir damara sahiptir. Yapraklar alt kısımlarından birbirlerine değer ve oldukça kalındırlar. Yarıdan itibaren sivrilmeye başlarlar, böylece aralıklar ortaya çıkar ve ışık ve gölge kontrastı yaratır. Her yaprağın kenarı, "dikiş" gibi görünen bir damar ile belirtilir. Üst sıradaki yapraklar başlangıçta ayırt edilemez, çünkü yaprakların damarları ip gibi sarılmış ve yaprak kenarları gizlenmiştir, böylece artık tek bir yaprak değil, damardan damara geçen bir metopa[285] benzerler. Üst sıranın süs kompozisyonu aynı zamanda, heykeltıraşın asılı yaprakları tam olarak anlamadığını gösterir. Sanatçı, Fenike sütun başlıklarındaki dikey iki volütun şematik bileşimini yaprağa işleyememiş, ancak yaprakları birbirlerine bağlamıştır. Böylece her yaprağın kendi şekli, sözkonusu simetrik palmiye volütlerinin kompozisyonu tarafından büyük ölçüde gölgelenmiştir. Üst sıradaki yapraklar ancak alttakilerle karşılaştırılarak anlaşılabilir. F. von Luschan'ın tespit ettiği gibi,[286] her iki taraftaki uzun dik duran volütlerin kıvrımlarından asılı olan damla

Zincirli ve Tell Tainat'tan Kaide Örnekleri

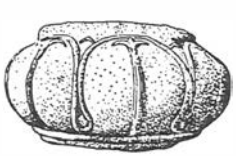
şekli, Fenike hurma ağacı/palmiye tasarımlarında bulunan dişi çiçek salkımıdır.[287] Bunlar Sakçegözü kabartmasındaki hurma ağacında da tekrar eder (Levha 15a).[288] Bu dişi çiçek salkımının altında, asılı hurma yaprağının damla şekilleri vardır, bunlar boş alanları doldurmakta kullanılmıştır. Büyük dik duran palmiye volütlerinin üzerinde, ortada taze bir palmet motifi vardır. Kaidenin ortasındaki kuşakta içiçe geçmiş örgü motifi yer alır, bu torusu, merkezde ağır bir halat gibi sıkıştırır ve kaidenin tektonik yapısına organik bir canlılık kazandırır.

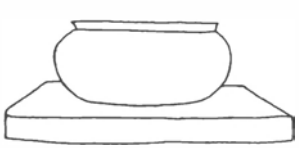
Zincirli'den Diğer Kaide Örnekleri

Zincirli'de kaidelerin örgü bantlarında gözlerin rozetlerle süslenme biçimi, yukarıda belirtilen Fenike etkisinin bir başka göstergesidir. Rozet süslemeli bantlar, Hama'nın bina süslemesinde görülür.[289] Tell Tainat'ın kaideleri (Şekil 34), Zincirli örneklerinin neredeyse tam bir tekrarıdır. Tek fark, arka sıradaki dik palmiye volütünün (Zincirli'deki gibi) birbirine paralel ve temas halinde olmaması, alt taraftan ayrılmasıdır. Ayrıca, orta şeritteki örme bandı biraz daha farklı bir formdadır. Tell Tainat ve Zincirli kaideleri arasındaki bu farklar, muhtemelen aynı atölyede faaliyet gösteren veya eğitim alan iki farklı ustanın tercihlerinden kaynaklanmaktadır. Orijinal yeri tam olarak belirlenemese de Zincirli'de bulunan başka bir bazalt kaide[290] (Şekil 35) aynı tektonik yapıya sahiptir. Süslemesi, üst ve alt sıradaki aynı yaprak tacını içerir, ancak burada ters çevrilmiştir; ayrıca orta kuşakta örme bandı yoktur. Bu kaide muhtemelen yukarıda tartışılan dört kaideyle aynı döneme aittir ve Tell Tainat tapınak-sarayının (Şekil 26, s. 77) aslan kaidesine göre 730 civarına tarihlenebilir. Bahsedilmesi gereken başka bir sütun kaidesi, Zincirli'nin R Avlusu hafriyatında (Şekil 36) orijinal bağlamından ayrı olarak bulunmuştur.[291] Kaide ve torus tek bir blok olarak işlenmiştir. Torusun süslemesi, K Binası'nın iki sütun kaidesindeki palmiye motifinin basitleştirilmiş bir biçimidir (Şekil 33). Dört palmiye yaprağı vardır. Her biri dişi çiçek salkımı ile birlikte ikili volütler olarak tasarlanmıştır. Basitleştirilmiş süslemesiyle bu son sütun kaidesi, sekizinci yüzyılın sonlarına doğru üretilmiş bir geç dönem çalışması olarak kabul edilebilir. Özel bir ilgiyi hak eder çünkü

Şekil 30-32 (soldan sağa) - *Şekil 30: Karkamış'tan sütun kaidesi. Naumann, Architektur Kleinasiens, s.131, Şek. 130. MÖ 8. Yüzyıl. Krş. dipnot 292 ve s. 83, 85. – Şekil 31: Karkamış'tan sütun kaidesi. Naumann, Architektur Kleinasiens, s. 131, Fig. 129. MÖ 8. Yüzyıl. Bkz. dipnot 293 ve s 83, 85. – Şekil 32: Khorsabad'dan sütun kaidesi. MÖ 721-705. Krş. dipnot 282 ve s. 83.*







iki farklı bölümden, bir kaide ve bir torustan oluşur. kaide ve torustan oluşan sütun altlıklarının, güney Anadolu ve kuzey Suriye sanat merkezlerinin bir icadı gibi göründüğü söylenebilir. Zincirli'de bahsedilen sütun kaideleri ve Yeni Hitit merkezlerinden bazı diğer örnekler (aşağıda tartışılacaktır), alt taban ve torusla birlikte olan altlık türünün en eski örnekleri olarak kabul edilir.

Yukarıda bahsedilen Karkamış yakınındaki yuvarlak kaide (Şekil 30),[292] kaide ve toruslu altlığın başka bir örneğidir. Zincirli'deki gibi tek bir bloktan işlenmiştir. Ayakta duran yapraklar tacı, Zincirli kaidelerinde bulunan yaprak sırası prensibine göre düzenlenmiştir. Yapraklar aynı şekildedir ancak üslup farklıdır. Karkamış'tan başka bir bazalt kaidenin (Şekil 31),[293] alt kısmı kırılmış gibi görünse de, bu parça, kalan kısımdan anlaşıldığına göre, kaide ve torusu ile tek bir bloktan oluşan bir altlık gibi görünmektedir. Yaprakların şekli ve düzeni açısından Zincirli (Şekil 33) ve Tell Tainat (Şekil 34) örneklerinden oldukça farklıdır: yapraklar geniş ve yuvarlaktır, orta damarlar palmiye dallarının şeklini alır. Karkamış'tan bu iki altlık, basit prototipleri Zincirli ve Arslantaş'ta[294] bilinen yastık kaidenin bir türevi olarak kabul edilebilir. Bu arada, en son adı geçen örnekleri de içeren, bunlarla aynı şekilde bir sütun kaidesi ve bir torustan oluşan tüm bu örnekler etek ve toruslu kaidelerin genel olarak güney Anadolu ve kuzey Suriye bölgesinde yaygın olduğunu düşündürmektedir.

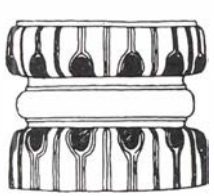
Assur merkezlerinde Karkamış örnekleri

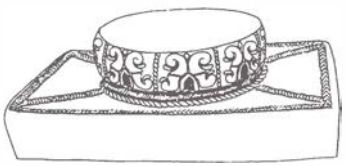
Assurlı sanatçılar bu Karkamış tipi kaideyi benimsemiş ve hevesle geliştirmiş olmalılar. Khorsabad'dan üç kaide (Şekil 37)[295] ve Ninova'da Senharib'in Sarayı önünde bulunan (Şekil 38) dört kaide, Karkamış'ın[296] yuvarlak sütun altlığı tipine ait örneklerdir. Ninova'daki (Şekil 39) sütun altlığı modelinde, torus bir sfenksin sırtınada yer aldığı için sütun kaidesi olmasa da Karkamış tipi[297] tekrarlanmıştır. Assur kabartmalarında üzerlerinde yaprak süslemesi olan[298] ya da olmayan Yeni-Hitit mimarisinin basit yastık kaidelerinin tasvirleri de vardır (Şekil 40-42).[299] Assurbanipal'in zafer ziyafetini gösteren[300] kabartmalarda mimari cephe olarak Assur kabartmalarında kullanılan sütun kaide ve

Şekil 33-35 (soldan sağa) – *Şekil 33: Zincirli K Binası'ndan sütun kaidesi. Yaklaşık MÖ 730. Krş. dipnot 283 ve s. 83. – Şekil 34: Tell Tainat'taki hilani'den sütun kaidesi. Yaklaşık MÖ 730. Krş. s. 84. – Şekil 35: Zincirli'den sütun kaidesi. MÖ 730-700. Krş. dipnot 290 ve s. 84, 85.*









Şekil 36 - *Zincirli'den sütun kaidesi. MÖ 730-700. Krş dipnot 291 ve s. 84, 85.*

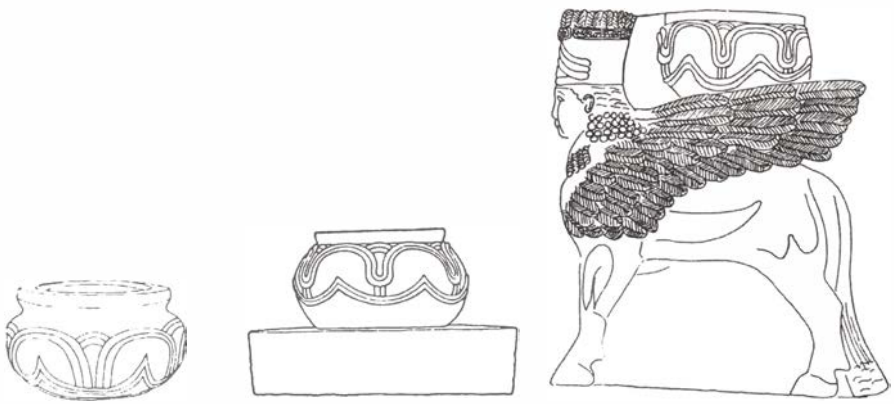
başlıklarını andıran örnekler vardır. Assur'da, güney Anadolu ve kuzey Suriye alanının ana taban tiplerinin hepsi büyük bir hevesle taklit edilmiş gibi görünmektedir. Nimrud'dan dikdörtgen bir kaide üzerinde duran sfenksi[301] gösteren (Şekil 43) sütun altlığı tipindedir yani bize İyon düzeninde yapılan kaideleri hatırlatır.

Fildişi Mobilya Parçaları

Kaideleri mimari ögeler olarak inceledikten sonra, şimdi de başka sanat eserlerindeki görünümlerini incelemeliyiz. En ilginç parçalardan biri Zincirli'deki fildişi taht parçalarıdır.[302] Bunlar Hamam L5'in[303] yanındaki odada bulunmuştur (Şekil 44, 45'e bkz.). Burada, K Binası'na ve tabanlarına çok benzeyen bir süsleme ve aynı tektonik yapı yer alır (bkz. Şekil 33). Fildişi oymacılığı, hem üslup hem de bütün olarak taş işçiliğinden önemli ölçüde üstündür. Yastık tipi toruslar Yeni-Hitit merkezlerinin birçoğunda mimaride kullanılmıştır (Şekil 33-36). Mobilyalar üzerindeki fildişi oymalar genellikle mimari sanat formlarını taklit eder ve bunlara dikkate değer bir şey eklemez. Güney Anadolu ve Kuzey Suriye'den ithal edilen bazı fildişi mobilya parçaları Nimrud'da da bulunmuştur. Richard D. Barnett bunları tanımlamış ve Zincirli örnekleriyle ilişkilendirmiştir.[304] Zincirli'den gelen fildişi taht parçalarının bulunduğu L Binası,[305] en erken Barrakab'ın zamanında inşa edilmiş olabilir. Bu, sütun kaidesi ve başlık formları MS sekizinci yüzyılın ikinci yarısına tarihlemek için çok iyi bir referans noktası sağlar.

Hayvan Biçimli Kaideler

Hayvan biçimli kaideler (Levha 23a; Şekil 46, 47) Yeni Hitit sanatında altlıklı ve altlıksız kaidelere göre çok daha büyük bir rol oynamıştır. Her halikarda mimaride hayvan figürlerinin sütun kaidesi olarak kullanılması Yeni Hitit Dönemi'nde icat edilmiştir. Bu icadın kökenleri, Hattuşaş'tan gelmiş olabilir, burada aslanlar ve sfenksler, anıtsal kapıların her iki tarafını da kaplayan, duvarın kalınlığı boyunca monolitik bir blok olarak tasarlanmış ve duvar taşıyıcı hayvan figürleri olarak işlev görmüşlerdir. Yerkapı[306] anıtsal kapı sfenksleri ve Alaca'daki[307] bir aslan figürü, gövdelerinin ana kısımlar yan duvarı ya da ayağı tutan kabartmalar, gövdelerinin üst kısımları ise üç boyutlu heykeller olarak tasarlanmış hayvan figürlerine örnektir. Bu hayvan figürleri Boğazköy[308] ve Alaca'da,[309] sfenksin ön kısmının duvarın önünde göründüğü[310] diğer parçaların görünmez olduğu, sadece süsleme amaçlı değil aynı zamanda yük taşıyan ögeler olarak tasarlanmışlardır.



Şekil 37-39 (soldan sağa) - *Şekil 37: Khorsabad'dan sütun kaidesi. MÖ 721-705. Krş. dipnot 295 ve s. 85. - Şekil 38: Ninova'dan sütun kaidesi. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. not 296 ve s. 85. - Şekil 39: Ninova'dan model. MÖ 721-705. Krş. dipnot 297 ve s. 85.*

Kapı Aslanları

Saray heykelleri şeklindeki hayvan figürleri Tell Atchana'da on üçüncü yüzyıla ait saraylarda veya tapınaklarda bulunur.[311] En erken Yeni Hitit örnekleri Malatya'dan gelir.[312] Assur taklitleri, Assurluların kendilerinin de kabul ettiği gibi (s. 78) Yeni Hitit prototiplerinden türemiştir. Malatya'daki aslanlı kapı gibi bu tip kapı aslanlarından esinlenen Yeni Hitit Dönemi mimarları (İmparatorluk Dönemi Hititlerinin aksine sütun kaidelerini bilen) sütun kaideleri yerine hayvan figürlerini kullanmak gibi cesur ve çarpıcı bir fikre sahip olmuşlardır.

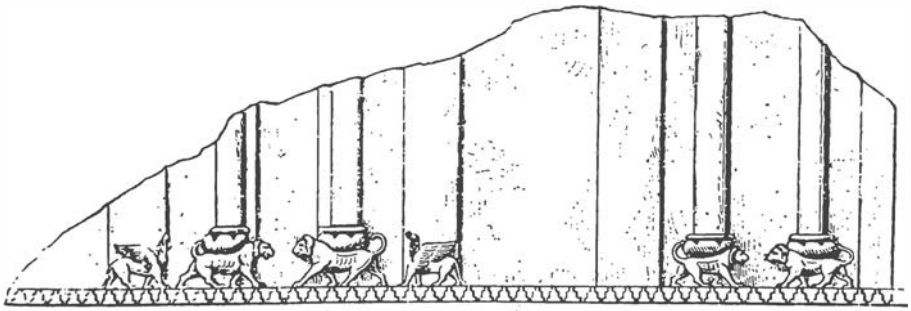
Kargamış'tan aslan kaidesi

Hayvan formundaki en erken sütun kaidelerinden biri olan Karkamış'taki aslan kaidesi (Şekil 48),[313] aslında iki portal hayvanı gibi, yuvarlak bir kaideye tutturulmuş iki aslanı göstermektedir. Portal hayvanlarından etkilenme, Yeni Hitit sanatının çağdaş heykel kaidelerinde de açıkça görülebilir (Şekil 48, 74; Levha 21). Ancak sekizinci yüzyılın ikinci yarısında düzgün bir şekilde geliştirilmiş hayvan kaidelerine rastlanır. Zincirli'deki hilani yapılarının hayvan kaidelerinin aslanları ve sfenksleri, akçegözü ve Tell Tainat, hepsi de sekizinci yüzyılın son üçte birinde ortaya çıkmıştır. Artık bu yüzyılda, hayvan figürleri yan duvarlara uygulanmıyordu ama destek amaçlı bir kaide işlevi görüyordu. Anadolu'da Hitit portal hayvanı özelliğini taşımayan ilk hayvan figürü Tell Tainat'ta bulunan ikili aslandır (Şekil 26).[314] Tell Halaf'taki hayvan kaideleri (Şekil 47)[315] eski usul portal hayvanları motiflerinden ayrılır ve yeni bir tarz oluşur. Bu da bu son derece ilginç olan binanın sekizinci yüzyılın son üçte birine tarihlendirilmesi için ayrı bir sebeptir (s. 77).

Hayvan Biçimli Kaidelerin Gelişmiş Örnekleri

Sütunlar

Assurlular gibi, Yeni Hititler de muhtemelen "Lübnan'dan gelen kokulu sedir gövdelerinden yapılmış görkemli sütunlar" kullanmış ve bunları "parıldayan bronzla kaplamışlardır" (s. 47). Yeni Hitit kalıntıları üzerinde yapılan kazılarda henüz anıtsal bir yapıya ait taş sütun kalıntıları gün ışığına çıkarılmamıştır. Ancak Berlin'deki Staatliche Museen'de bulunan ve Güney Anadolu-Kuzey Suriye bölgesindeki bir yerleşimden

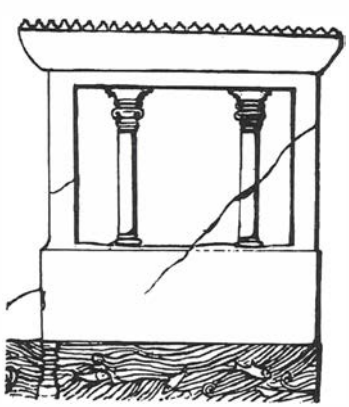


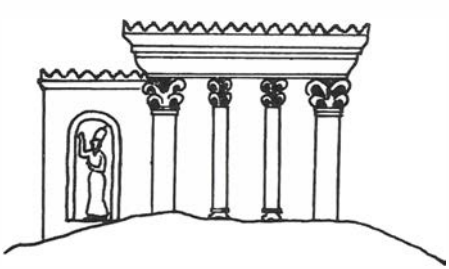
Şekil 40-42 - *Üstte, Şekil 40: Ninova'daki Asurbanipal Sarayı'ndan bir kabartma. Perrot ve Chipiez Histoire de l'Art, cilt II, s. 143, Şek. 42. Orijinali British Museum'da (Barnett, Assyrian Palace Reliefs, Lev. 136). Krş. s. 85. -Aşağıda solda Şekil 41: Khorsabad'dan bir rölyef. Perrot ve Chipiez, Histoire de l'Art, cilt II, s. 142, Şek. 41. Orijinali Chicago'da (Loud, Khorsabad, Fig. 83-89). MÖ 721-705. Krş. dipnot 331 ve s. 85, 93. Aşağıda, sağda. Şekil 42: Ninova'daki Asurbanipal Sarayı'ndan bir rölyef. Perrot ve Chipiez, Histoire de l'Art, cilt II, s. 143, Şek. 42den alınmıştır. Orijinali British Museum'da (Barnett, Assyrian Palace Reliefs, Lev. 133-134). Krş. dipnot 332. Şekil 41, 42 için ayrıca bkz. s. 93.*

Sütun Boyunları

Assur'a götürülmüş olan sütun gibi hatırı sayılır büyüklükte taş sütunlar bulunmaktadır[316]. Khorsabad'da bir sütunun başlangıcındaki kireçtaşı başlığın (Şekil 50),[317] orijinal amacı bilinmemektedir. Bu dönemin standart sütun tipi silindiriktir (Şekil 50, 52). Buna karşın, yukarıda bahsedilen Assur'da bulunan sütun ve Tell Tainat'tan bir kabartmada gösterilen bir başlığa bağlı sütun parçası (Şekil 53) prizmatiktir. Bunlar İyonya'da Arkaik Yunan sütunlarını hatırlatır, düz yivler de benzer bir etki yaratır.

Assur sütununun (Şekil 49) gövdesi, altta ve üstte küçük ama etkili halkalarla ayrılmış bir torus boyunla sonlanır. Aynı profil Zincirli'den bir serpantin sütunun[318] boynunda da tekrarlanmaktadır (Şekil 52). Ancak bu örneklerde, Olympia'da bulunan bir Yeni

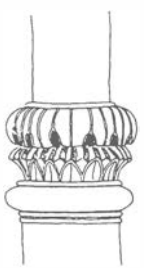




Şekil 43-45 - *Üstte, Şekil 43: Nimrud'dan kaide. MÖ 7. yüzyılın ilk yarısı. British Museum. Krş. dipnot 301 ve s. 86. Aşağıda, Şekil 44: Mobilya parçası. Fildişi. Zincirli'den. Geç 8. Yüzyıl. Bkz. dipnot 302, s. 86. - Altta, Şekil 45: Şek. 44'teki gibi fildişinden mobilya parçası, bkz. s. 86.*



Hitit kazan başlığında (Şekil 54)[319] olduğu gibi torusun, sütunun değil, başlığın bir parçasını temsil edilmesi mümkündür. Yine de Yeni Hitit mimarisindeki sütun başlıklarının her zaman profilli olduğu ya da en azından şaft halkalarına sahip olduğu görülmektedir. Zira neredeyse tüm sütunlarda (Şekil 44, 45) ya da kabartmalardaki tasvirlerde (Şekil 41, 42), sütun ile başlık arasında bir geçiş oluşturması amaçlanan boyun halkaları görülmektedir. Assur sütunu (Şekil 49) Zincirli'deki serpantin sütunun (Şekil 52) boyun profilini tekrarlamaktadır. Bu da onun güney Anadolu ve Kuzey Suriye bölgesinden geldiğinin bir göstergesidir. Bazalttan yapılmış olması da aynı varsayımı kuvvetlendirmektedir.[320] Sütunun alt parçasında (restore edilmiştir) kötü korunmuş bir yazıt vardır[321] ve ne yazık ki tarihleme konusunda yardımcı olmamaktadır. W. Andrae sütunun, diğer Assur stellerinin arasındaki konumundan Assurnasirpal[322] dönemine ait olduğunu iddia etmiştir.



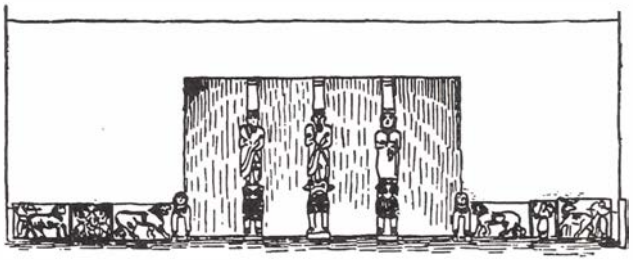
Sütun Başlığı

Ancak, boyun kısmındaki halkalar bunun standart tipte Kuzey Suriye sütunu olduğunu ve sekizinci yüzyıldan önce yapılmış olamayacağını göstermektedir (s. 90). Sütunun alt kısmı da Yeni-Hitit sütunlarının üst ucu gibi profillidir. Böylece gövde ile kaide arasında bir halka vardır ve iki mimari elemanı organik olarak birbirine bağlar. Kaide gibi, Yeni-Hitit sütun başlığı da karakteristik bir forma sahiptir. Günümüze ulaşan örnekler, sarkık yapraklardan oluşan taçların ana özellik olduğunu açıkça göstermektedir. Genellikle abaküs benzeri bir unsurla donatılmıştır (Şekil 44-58). Bir torus ya da ayakta duran palmetlerin oluşturduğu bir alt kısmı sahiptir. Tasarımının basit veya karmaşık olmasına göre iki tür sütun başlığı vardır. Bununla birlikte, her ikisi de temelde, tek bir tasarımın çeşitlemesidir.



Karkamış'tan abaküs ve yaprak taçlı sütun başlığı

Karkamış'ta bulunan[323] ve bir sütun gövdesine bitişik daha küçük bir başlığın iki kat boyun halkası, sarkık yaprakları ve abaküs benzeri bir eklentisi vardır (Şekil 55). Tell Tainat'tan bir kabartmada da (Şekil 53) benzer bir sütun başlığı temsil edilmektedir; bu



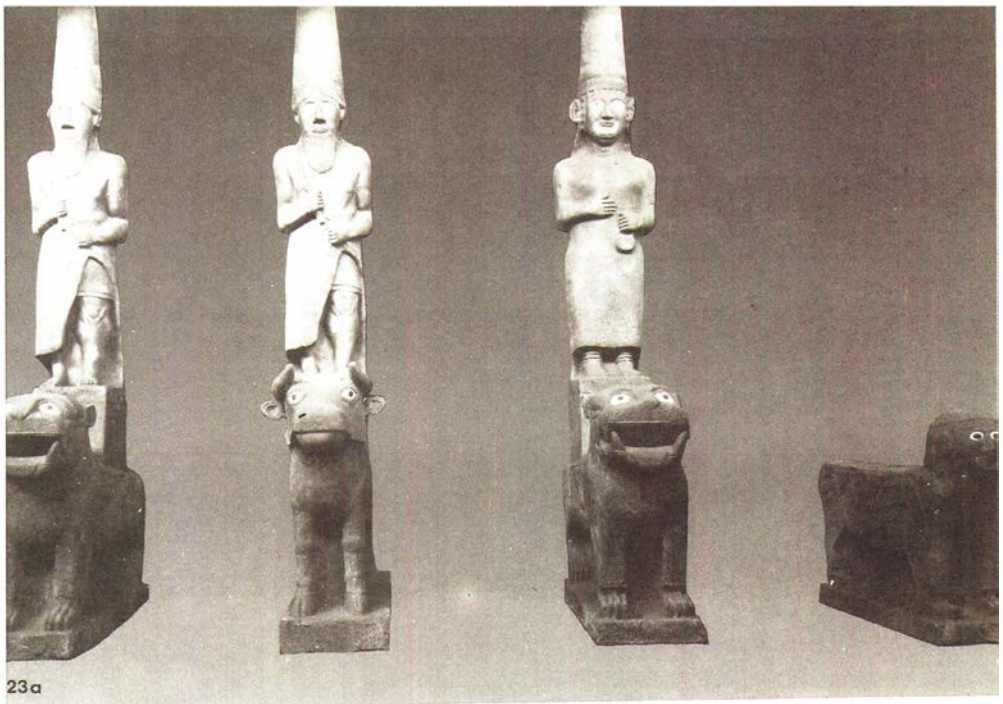
Şekil 46 - *Tell Halaf'ta hilaninin cephesindeki niş. Naumann, Tell Halaf cilt II, plan 5. MÖ 730-700. Bkz. s. 86.*

sütun başlığında çift boyun halkası, sarkık yapraklardan oluşan bir daire ve üzerinde Fenike yapraklı bir başlığın olduğu yüksek bir uzantı bulunmaktadır. R. Naumann'ın da belirttiği gibi,[324] yaprak formunun sağında ve solunda yer alan ağaç benzeri süslemeler muhtemelen gerçekte abaküsün yan taraflarına iliştirilmiş olması gereken süslemeleri tasvir etmektedir. Khorsabad'da bulunan gövde parçası ile birlikte taş başlık (Şekil 50) Assurluların Yeni Hitit prototiplerini taklit ettiğinin göstergesidir. Ayrıca boyun halkaları, sarkık bir yaprak tacı ve alçak, yuvarlak bir "abaküs"ü vardır. Assur'a götürülen sütunun da (Şekil 49) da aynı şekilde bir halka ve iki boyun halkası, bir yaprak taç ve alçak bir "abaküsü" vardı. Burada R. Naumann tarafından yapılan oldukça gerçekçi bir rekonstrüksüyonu görüyoruz (Şekil 49).[325] Çanağın üzerindeki on adet dübel deliği muhtemelen bronzdan büyük yaprak tacın yerleştirilmesi için açılmıştır. Tell Halaf'taki bir ev modelinin rekonstrüksiyonunda bahsettiğimiz sütun tipini (Şekil 51),[326] bir boyun halkası, sarkık yaprak taç, üstte yüksek bir "abaküs" ve bir eyer kirişi ile görüyoruz. Tell Halaf'taki bazalt sütun üzerine oturtulmuş ve aynı malzemeden yapılmış büyük bir kuşu destekleyen bazalt sütun başlığında (Şekil 56)[327] "abaküs" yoktur, sadece sekiz sarkık yapraklı bir taç vardır.

Fildişi Taklitler

Nimrud'da Yeni Hitit zanaatkarlarının yaptığı fildişi eserlerden de gördüğümüz gibi belki de üst üste iki sıra yapraklı taş sütun başlıkları da vardı.[328]

Ayrıca boyun halkaları, torus, ayakta duran palmet çemberi, sarkık yaprak taç ve genellikle bir "abaküs" içeren biraz daha karmaşık sütun başlıkları da vardır. Zincirli'den serpantin bir kolonet -küçük sütun- (Şekil 52) ve Zincirli ve Nimrud'dan[329] Yeni Hitit fildişleri (Şekil 45) bu sütun tiplerine örnektir. Zincirli'den bir fildişi parçası (Şekil 45) aynı başlık formunu iki özdeş ama zıt tarafta göstermektedir. Olympia'dan bronz bir kazan desteğinin daha önce bahsedilen baş parçası, torus, ayakta duran palmetler ve sarkık yapraklardan oluşan taç ile aynı başlık tipini göstermektedir (Şek. 54); sonuç olarak bunlar güney Anadolu-kuzey Suriye kökenli bir atölyeden olmalıdır. British Museum'da bulunan küçük bir kumtaşı başlık (Şekil 57)[330] muhtemelen bir Assur yapısının korkuluğunun bir parçasıdır ve onu da bu gruba eklemek gerekir. Yaprak çemberleri genellikle



Levha 23a - Tell Halaf'taki tapınağın girişindeki törensel grubun rekonstrüksüyonu. Bazalt. Geç Yeni-Hitit unsurları ile Orta Yeni-Hitit stili. M.Ö. 730-700. *Tell Halaf Müzesi, Berlin.* Sütun ekleri olmadan ilahi figürlerin yüksekliği 2.75 m. krş. s.105.



Levha 23b - Sakçegözü'den aslan avı kabartması. Bazalt. Arami tarzı. MÖ 730-700. *Staatliche Museen, Berlin.* Yükseklik 1.18 m. krş. s. 65.

evha 24a - Tell
Halaf'tan Tanrı.
azalt. Geç Yeni-
Hitit unsurları ile
Orta Yeni-Hitit
slubu. MÖ 730-
00. *Arkeoloji*
Müzesi, Adana.
Yükseklik 1 m.
rş. s. 115.

.evha 24b - Dişi
slan üzerinde
büyük tanrıça;
Tell Halaf'tan.
Bazalt. Geç Yeni-
Hitit unsurları ile
Orta Neo-Hitit
islubu. MÖ 730-
700. *Arkeoloji*
Müzesi, Halep.
Yükseklik 2.73 m.
crş. s. 119.



ya kaideler üzerinde durur ya da sütun başlıklarından sarkar. Bununla birlikte, istisnalar da mevcuttur.

İyon Sütun Başlığı

Buna karşılık, İyon sütun başlığı tipi Yakın Doğu'da ne Yeni Hititler ne Assurlular ne de Fenikelilerde bulunmuştur. Chicago Oriental Institute'da yer alan bir Khorsabad'dan kabartmasında[331] sütunları İyon başlıkları taşıyan *in antis* bir tapınak biçiminde bir yapı görülmektedir (Şekil 41). Ne yazık ki bu detay çok kabataslak gösterilmiştir. Fotoğrafın ve kabartmanın kendisinin bu konuda aldatıcı olduğuna ve sütun başlığının Neo-Hitit tipinde olduğunu düşünüyorum (Şekil 51-57). Ninova'da[332] Assurbanipal Sarayı'ndaki bir Assur kabartmasını kopyalayan modern sanatçılar soldaki sütun başlıklarını üstüste yerleştirilmiş iki İyon sütun başlığı şeklinde resmetmiştir (Şekil 42). Ancak R. D. Barnett *Assyrian Palace Reliefs* (Assur Saray Kabartmaları) adlı kitabında[333] yer alan güzel bir fotoğraf, bunun diğer sütun başlıkları ile aynı tipte bir Fenike sütun başlığı olduğunu göstermektedir. Barnett'in kitabındaki fotoğraflar ters çevrildiğinde, sütun kaidesinin dik duran yapraklardan oluşan sütun başlığının, Khorsabad kabartmasındaki yapının yukarıda bahsedilen sütun başlıklarında olduğu gibi, bir İyon sütun başlığı izlenimi vermektedir. Gerçekten de, eğer Yakın Doğu'da İyon sütun başlıkları olsaydı var olduklarına dair kesin kanıtlara ulaşabilirdik.

Fenike Sütun Başlığı

Dikey volütlü Fenike sütun başlıkları[334] Tell Tainat'tan bir kabartmada (Şekil 53) tasvir edilen bir sütunun abaküsünde ve Karkamış'tan bir kabartmada tasvir edilen bir tanrıçanın tahtında, bir süs olarak görülür.[335] Ancak Fenike volütlü sütun başlığı (Şekil 58) Yeni Hitit mimarisinde bağımsız bir öge olarak kullanılmış gibi görünmemektedir.

Fenike Etkisi

Yeni Hitit mimarisi süslemelerini, özellikle de dekoratif motiflerini, palmiye ağacından türeyen kaide ve sütun başlıklarını, Fenike prototiplerinden almıştır (s. 84). Ancak kaide, torus, yaprak ve palmet çemberleri gibi münferit unsurların tektonik tasarımı belirgin bir yerellik taşır. Örneğin Yeni Hitit yaprak tacı şüphesiz Fenike etkisinin yörüngesine aittir, ancak şekli yeni ve orijinaldir. Aynı şey diğer mimari unsurların tasarımı için de geçerlidir. Zincirli'deki K Binası'nın (Şekil 33) kaidelerinin torusunda görülen denge, tüm kaideye organik bir esneklik kazandırır. Bu ise sadece Yunan mimarisinde bulunan bir niteliktir. Fenike mimarisinin gevşekçe düzenlenmiş bitkisel formlarından Yeni-Hitit ustaları sağlamlığı ve güçlü yapısal uyumu yansıtan bina unsurları yaratmışlardır.

Yeni-Hitit sütununun her üç bileşeni de -taban, gövde ve başlık- çeşitli unsurlardan oluşan bağımsız mimari elemanlardır. Yeni Hitit sütunu ayak, gövde ve başlıktan oluşan organik bir yapıya sahip mimari bir bütündür. Tarihin tektonik olarak düzenlenmiş ilk sütun tipi başarısı olarak özel bir takdiri haketmektedir. Bir buçuk yüzyıl geçmeden İyonyalı mimarlar, Yeni Hititlerin tektonik olarak eklemlenmiş sütununu almış ve daha da geliştirmişlerdir.

YENİ HİTİT HEYKEL SANATI

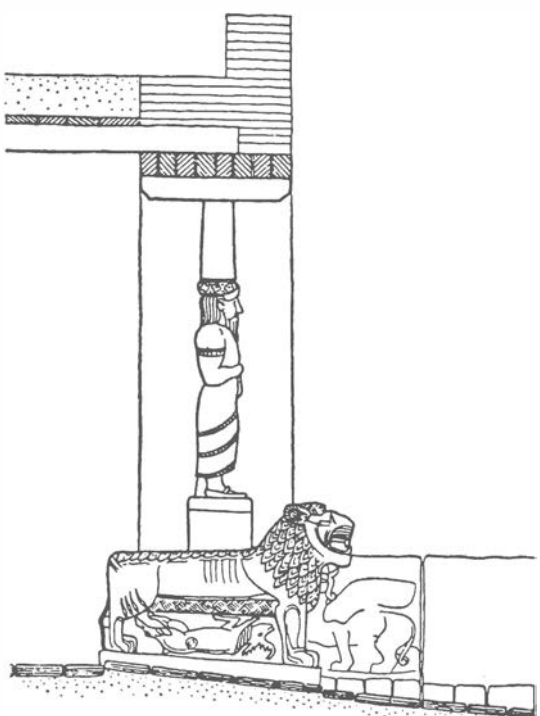
Hitit İmparatorluğu'nun dağılmasından sonra Eski Yakın Doğu Uygarlığı dünyasında, Güney Anadolu ve Kuzey Suriye'de güçlü bir şekilde devam eden Luvi-Hitit beyliklerinin heykel sanatı özel bir yere sahiptir. Bu eserler, taşralı oluşları ve muhafazakâr karakterleri nedeniyle olağanüstü bir kaliteye sahip değildir. Bu heykeller çağdaş Assur sanatının son derece başarılı anıtlarıyla karşılaştırıldığında, mütevazı konumları dolayısıyla kolayca anlaşılırlar.

Yine de Yeni Hitit heykeltıraşlığı, son Assurlaşmış ve Aramileşmiş üslup akımları bakımından benzersiz bir aracıdır ve tarihsel olarak önemlidir. Yeni Hitit beyliklerinin coğrafi konumu ve elverişli tarihsel koşullar, bu merkezlerin sanat eserlerinin, Yunanistan'da sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Oryantalist üslubunu teşvik etmesini açıklamaktadır. Bu merkezlerde üretilen heykeller hiçbir şekilde homojen değildir. Bölgelere göre değişmekle birlikte üç ana üslupta gruplandırılabilirler: erken Yeni-Hitit üslubu, orta Yeni-Hitit üslubu ve geç Yeni-Hitit üslubu.

Üç Ana Üslup

ERKEN YENİ-HİTİT ÜSLUBU (MÖ 1100-900/850)

Yeni Assur etkisinden etkilenmemiş olan bu ilk stilistik evre, ikinci binyıl boyunca Anadolu ve Kuzey Suriye'de gelişen Hitit sanatının metropol geleneğini sürdürmektedir. Aslında bu geleneği sadece Malatya'daki kapı heykeltıraşlığından (Levha 22a) biliyoruz



Şekil 47 - *Aslan kaidesi üzerinde tanrı. Tell Halaf'ta hilaninin ön cephesindeki nişten. Naumann Tell Halaf, cilt II Şek. 31. MÖ 730-700. Krş. s. 86, 87.*

ve bunlar Hattuşa ve Alaca'nın heykeltıraşlık geleneğinin sadık bir devamı olarak kabul edilebilir.[336] Kralların ikonografik özellikleri kanatlı güneş kursu ve kalmush gibi ögeler İmparatorluk Dönemi prototiplerinin aynısıdır. Kabartmalarda tanrılar Yazılıkaya tanrıları ile aynı sivri başlıkları giyerler (Şekil 27, 59).[337] Her iki durumda da başlıklar önde ve arkada boynuzlarla süslenmiştir, ayrıca içlerinde sadece Yazılıkaya'da görülen ilahi amblemler de vardır (Şekil 27, 59). Hattuşa'daki sahnelerden bilinen ortası pilili ve dizlerin üzerinde kavisli bir dikişi olan kısa eteğin yanı sıra basit bir deri veya metal banttan oluşan kemerleri de bilinmektedir. Tanrıların yanlarında taşıdıkları kılıç, imparatorluk kabartmalarında olduğu gibi aynı hilal kulpludur;[338] daha sonra, orta Yeni-Hitit Dönemi'nde, değişikliğe uğramıştır. Erken Yeni Hitit dönemdeki diğer imparatorluk unsurlarından aşağıda, Orta Yeni-Hitit tartışılırken bahsedilecektir. Suriye-Hitit ve Mitanni motifleri ve stilistik özellikleri de orada ele alınacaktır.

İmparatorluk Geleneği

Malatya'da ana kapıyı çevreleyen sur duvarlarında bulunan ve şehrin dış cephesini süsleyen ince orthostat bloklarında kralın dini ayinleri resmedilmiş ve tamamen imparatorluk sanatı tarzındadır (Levha 22a). Kabartmada birbirini izleyen iki sahne görülmektedir. Solda fırtına tanrısını iki boğa tarafından çekilen arabasında görüyoruz. Sağda, arabadan inmiş olan tanrı Kral Sulumeli tarafından sunulan bir libasyonu kabul etmektedir. Tanrının sağ eli bir bumerang, sol eli ise bir yıldırım tutmaktadır. Arkasında, baş hizasına yerleştirilmiş iki hiyeroglif -fırtına tanrısı işaretinin üstündeki ve altındaki tanrısal ideogram- onu daha iyi tanımlamaktadır. Boynuzları ve sivri başlığındaki tanrısal işaret çok açık olarak belirtilmiştir. Bunlar en belirgin şekilde, oğlunun huzurunda fırtına tanrısı tarafından öldürülen ejder Illuyanka'nın (Şekil 60) bulunduğu kabartmalı levhaların figürlerinde görülebilir. Sahnedeki yuvarlak nesneler muhtemelen tanrının düşmanına fırlattığı dolu taşlarıdır.

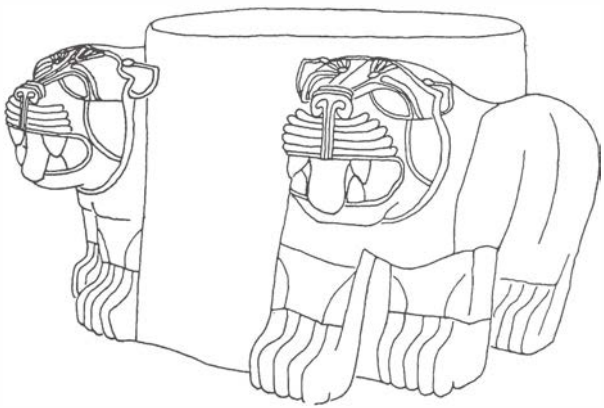
Malatya Orthostat Kabartması

Ne yazık ki erken Yeni-Hitit üslubunun kronolojik sınırlarını belirlemek için elimizde hiçbir kriter yoktur. İmparatorluğun yıkılış tarihini esas alırsak, mümkün olan en erken tarih MÖ 1180 civarı olmalıdır, ancak yeni üslubun 1180'den sonra tam olarak ne zaman başladığını söylemek zordur. Kapı heykellerinin Hattuşa ve Alaca'daki eserlerle olan yakın stilistik bağı, nispeten erken bir başlangıca işaret etmektedir. Söz konusu sorun üzerine yaptığım özel bir çalışmada, bu üslubun üst sınırlarının 11. yüzyılın ortaları olarak belirlenmesi gerektiğini öne sürmüştüm.[339] Alt sınır ise, Assur üslubu unsurlarının bu noktada araya girmesi nedeniyle 900/850 civarına yerleştirilebilir. Ancak güvenilir ipuçlarının yokluğunda, bu üslubun ortaya çıkışı için yaklaşık 1100'den 900/850'ye kadar tam iki yüzyıllık bir aralığı düşünmek en iyi seçenek gibi görünmektedir.

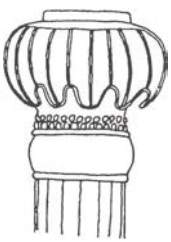
Tarihleme

Yukarıda erken Yeni-Hitit stilinin Assur özellikleri göstermediği öne sürülmüştü. Yine de libasyon sahneli Malatya orthostat bloğu (Levha 22a) Assur özelliklerine sahiptir,

Assur Unsurları



Şekil 48 – *Karkamış'tan aslan kaidesi. Krş. Levha 68. Erken ve Orta Yeni-Hitit üslubu MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı Arkeoloji Müzesi, Ankara. Bkz. not 313, s. 87.*



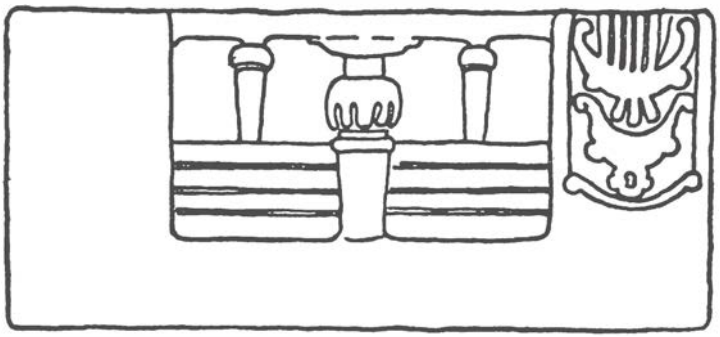
çünkü kabartmanın fırtına tanrısını önce arabasında seyahat ederken ve sonra kralın saygısını kabul etmek için ayakta dururken gösterme şekli, Assur sanatından aşina olduğumuz süreklilik ilkesine karşılık gelir (s. 27). Ne yazık ki bu Assur özelliği tarihlendirme için sağlam bir temel vermemektedir. Sürekli, kesintisiz anlatım yöntemi Kral Tukulti-Ninurta (1241-1205) zamanından beri bilinmektedir ve yedinci yüzyıl gibi geç bir tarihte hâlâ popülerdir.[340] Erken Yeni-Hitit üslubun Malatya'da (ya da başka bir Yeni-Hitit merkezinde) en azından on birinci yüzyıl kadar erken bir tarihte görüldüğü varsayılabilir. Sanatçıların Hitit sanatı hakkında doğrudan bilgi sahibi oldukları göz önüne alındığında başka bir sonuca varmak mümkün değildir.

ORTA YENİ HİTİT DÖNEMİ (MÖ 900- 750/730)

Yeni Hitit beyliklerinin gerçekten önemli olan figüratif sanatı Orta Yeni -Hitit döneminde ortaya çıkmıştır ve erken Neo-Hitit tarzından farklı olarak sadece Anadolu'daki imparatorluk zamanı Hitit geleneğinin devamı değildir. İmparatorluk kökenli mevcut özelliklerin yanı sıra, yeni unsurlar da ortaya çıkar. En iyi ve en çarpıcı örnekler[341] Kargamış'ta (Şekil 78-86) ve Zincirli'de (Şekil 61-66) görülür. Erken Yeni-Hitit üslubunda olduğu gibi, bu iki yerleşimin eserlerinde betimlenen erkek figürlerinde, kama biçimli sakal ve tıraş edilmiş üst dudak (Levha 22a; Şekil 60), bazen dirseklere kadar uzanan bir kıvrımı olan uzun saçlar ve ortası pileli ve üzerinde kalın bir dikişi olan kısa kiltler görülür. İmparatorluk döneminin kemerini takarlar[342], kemer alttan ve üstten çift katlıdır. İki başlı sfenksler ve özellikle sivri boynuzlu başlıkları ile sfenksler Kargamış (Şekil 78) ve Zincirli'den (Şekil 64) imparatorluk günlerine kadar uzanmaktadır (Şekil 27).[343]



Şekil 49, 50 - *Üstte, Şek. 49: Assur'dan sütun. Naumann'dan restorasyon, Architektur Kleinasiens, s. 140, Şek. 154. MÖ 8. Yüzyıl. Staatliche Museen, Berlin. Bkz. dipnot 316, s. 88. - Aşağıda, Şekil 50: Khorsabad'dan halkalı kireçtaşı başlık. Perrot ve Chipiez, Histoire de l'Art, cilt II, s. 216, Şek. 74. MÖ 8. Yüzyıl. Krş. dipnot 317, s. 88, 90.*



Şekil 51 - *Kazan altlığı olarak kullanılan ev modeli. Bazalt. Tell Halaf. Naumann, Tell Halaf cilt II, Şek. 9. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. s. 88, 90.*

Suriye Hititlerinde ve birçok Anadolu Hitit örneklerinde tanrıların giydiği başlıklar bir ya da iki çift boynuzla süslenmiştir (Şekil 61, 78, 82). Malatya, Hattuşaş ve Alaca kabartmalarında olduğu gibi Karkamış ve Zincirli figürlerinde de silahlar genellikle omuzda taşınır. Karkamış ve Zincirli'de bulunan kıvrık uçlu kılıç kını tipi, kılıcın değişik bir kabzası olmasına rağmen Hattuşa'dan beri kullanılır. Hattuşa'da gelişen tanrısal ya da insani çift teması,[344] kadın figürünün solda ayakta durması ya da oturması, erkeğin ise sağda oturması Yeni Hitit sanatında da devam etmiştir. İmparatorluğun karakteristik aslan tipinin hem erken hem de orta Yeni Hitit sanatında neredeyse hiç değişmeden devam etmesi dikkat çekicidir. Bunlar aşağıda daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Suriye-Hitit ve Mitanni Üslup Unsurları

Erken ve orta Yeni-Hitit üslup dönemleri, Anadolu Hitit sanatına yabancı birçok ikonografik özellik gösterir. Boynuzlu başlığın tepesindeki püskül, boynuz sayısının azaltılması (Şekil 61, 78, 82), kulak halkalarının yokluğu, bir kolun yukarı doğru uzatılması, İmparatorluk Çağı Hitit sanatının özellikleriyle belirgin bir tezat oluşturan detaylardır.[345] Tanrının elinde her zaman bir nesne tutması bir Hitit özelliği değildir, çünkü imparatorluk kabartmalarında tanrıların eli her zaman hafifçe öne doğru uzanmış ama sıkılı olduğu için hiçbir şey tutmaz. Her ne kadar attribütleri arasında yer alsa da (Levha 22a) Fırtına Tanrısı'nın bir elinde yıldırım tutması da Hititlere özgü olmayan bir özelliktir. Yıldırımın biçimi de aynı şekilde Hititlere özgü değildir. İmparatorluk eserlerinde eksik olan bu özelliklerin çoğu ikinci binyılın başlarında Mitanniler ve Suriye-Hitit prototiplerinden esinlenilen detaylardır. Benzer şekilde –A. Moortgat'ın izinde[346] daha önceki bir çalışmamda gösterdiğim gibi- Yeni-Hitit sanatının melez hayvanları, bu yaratıklar, aslanlar ve kuşların nitelikleri, Mitanni ve Suriye-Hitit modellerine dayanan resimsel tiplerdir. Karkamış ve Tell Halaf'ta bulunan ve iki kişi tarafından öldürülen bir adamı gösteren mitolojik sahneler, ikinci binyılın Suriye-Hitit ve Mitanni yapılarının birikimine aittir.[347]

Assur Unsurları

Yaklaşık MÖ 850'den sonra Anadolu Hitit özellikleri ile Syro-Hitit karışımı ve Mitannilerin bileşenleri Assur, Fenike, Arami ve Babil katkıları Yeni Hitit sanatına tamamen farklı bir görünüm kazandırmıştır.





Şekil 52 - *Zincirli'den serpantin kolonet. AiS cilt V, Lev. 27. MÖ 8. yüzyıl. Bkz. s. 88, 89.*

Orta Yeni-Hitit stil evresinin karakteristik bir yönü Assur motiflerinin tek kullanımıdır. Savaş arabası (Şekil 66, 86), bu dönemde Yeni Hitit atölyelerinin Assur sanatından devraldığı ana motiftir. Klasik dönem Assur (Levha 1, 8) ve geçiş stili (Levha 2) savaş arabaları tercih edilmiştir. Bir diğer Assur motifi ise Malatya'daki bir kabartmanın üstündeki yaralı aslan motifidir.[348] Hitit kılıcının hilal kabzayla değiştirilmesi ve genellikle uzun bir püsküle (Şekil 62) donatılmış yeni uzun kılıcın ucunda kıvrılan kılıf (Levha 22a; Şekil 60)[349] Assur etkisinin bir başka işaretidir. Kıvrık ve sivri burunlu eski moda ayakkabılar artık popüler değildir (Levha 22a).

Geleneksel melez yaratıklar bunları giymeye devam etmiş, ancak krallar zarif sandaletler ile yeni modayı benimsemiştir. Tanrıları tanımlayan hiyeroglif etiketleri orthostatların resim yüzeyinden çıkarılması (Levha 22a) da yeni üslubun özelliklerinden biri oldu. Bununla birlikte, anıtsal yazıtlarda hiyeroglif kullanımı devam etmiştir.

Dokuzuncu yüzyıl, Assur gücünün ve kültürünün büyük bir gelişme göstermesine sahne oldu. II. Assurnasirpal (883-859) krallığın iç örgütlenmesini güçlendirdi. "Dünyanın Dört Bir Köşesinin Kralı" Şalmaneser (854-824) döneminde Assur en geniş sınırlarına ulaştı. Aslında, tam da bu kral döneminde Assur sanatı komşu ülkelerin üslupları üzerinde geniş kapsamlı etkisini kazanmıştır. Assurlaşma süreci Yeni Hitit sanatında yaklaşık olarak dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Yeni ve güçlü bir Assur etkisi Tiglath-Pileser zamanında da (745-727) gözlemlenebilir.

Yeni-Hitit Saç Stili

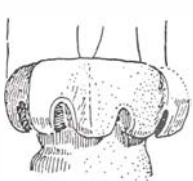
Sonuç olarak, sadece münferit ve oldukça mütevazı Assur etkileri gösteren orta Yeni-Hitit evresi biraz daha erken, yaklaşık MÖ 850-750 yılları arasında ortaya çıkmış olmalıdır. Böylece orta Yeni-Hitit evresinin ana gelişimi, doğal olarak Assur İmparatorluğu'nun 824'ten 750'ye kadar süren belirsiz zayıflık dönemine denk düşmektedir.

Yukarıda bahsedilen geleneksel özelliklere ve bunlara eşlik eden yabancı etkilere rağmen, orta Yeni Hitit üslubu saç stili, kendine has bir özgünlüğe sahiptir. Bu saç stilinin



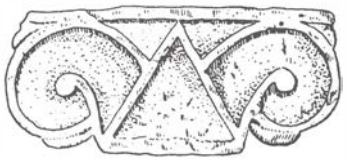








Şekil 53-57 (soldan sağa) - *Şekil 53: Tell Tainat'tan bir kabartma üzerinde tasvir edilen sütun başlığı. AJA, cilt 41, 1957, Şek. 12. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s. 88, 89. – Şekil 54: Bir kazanın kaidesine ait bronz başlık parçası. Olympia'da bulunmuştur. Geç Yeni-Hitit (Arami Hitit) üslubu. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. dipnot 319 ve s. 89 vd. – Şekil 55: Karkamış'tan küçük sütun başlığı. MÖ 8. Yüzyıl. Bkz. dipnot 323 ve s. 89. - Şek. 56: Tell Halaf'tan başlık. Bazalt. Naumann, Architektur Kleinasiens, s. 139, Şek. 151. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. dipnot 327 ve s. 89, 90. - Şek. 57: Küçük kumtaşı sütun başlığı. MÖ 8. yüzyıl, British Museum. Bkz. dipnot 330 ve s. 90.*



Şekil 58 - *Yaprak biçimli Fenike sütun başlığı. Krş. dipnot 334 ve s. 93.*

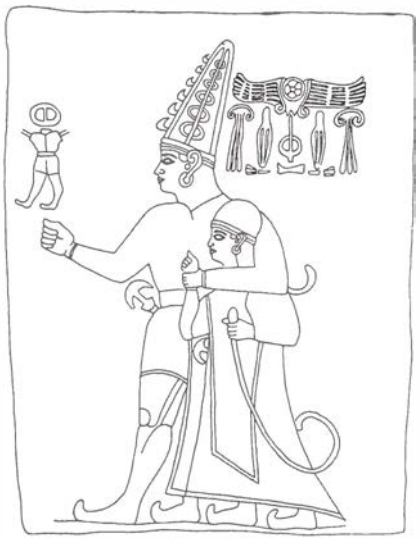
tipik özelliği, genellikle ensede bir düğüm oluşturan buklelerdir (Şekil 62, 66, 83). Bu bukle demeti, alt ucu kıvrılacak şekilde sarılmış bir saç kütlesinden oluşur (Şekil 83). Bu saç stili orta Yeni-Hitit Dönemi erkek başlarında görülür. Yeni Hitit sanatında sekizinci yüzyılın ortalarına kadar devam eder ve ancak sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yerini Assur-Arami spiral buklelerine bırakır. İkinci geleneksel stildeki tüm erkek başlarında görülen ensedeki kütle, erken Yeni Hitit stilinde ensedeki saç volütünden türemiş gibi görünmektedir (Şekil 62, sağda). Erken Yeni-Hitit üslubunda ense kısmındaki kıvrımlı saçın yaratılması muhtemelen benzer Assur uygulamalarının etkisi altında gerçekleşmiştir. Çeşitli yerleşimlerden birçok kabartmada açıkça görülebilir. Zincirli'de, ensedeki açık tip saç kütlesine ek olarak düğüm görünümü veren kapalı volütlü rulolar da bulunur (Şekil 61-65).

Bu yuvarlak saç düğümü orta Yeni-Hitit üslubunun karakteristik özelliklerinden biridir. Dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllara ait Assur kabartmalarında dağlık bölge insanlarını tanımlamaya yarar.[350] Sekizinci yüzyılın sonlarına doğru düğümlerin yerini Sargon usulü saç modelleri almıştır (Levha 3). Saç buklelerinin içe dönük kompozisyonu, muhtemelen kökenini Fenike modellerine borçlu olan, orta Yeni Hitit döneminin yeni bir buluşudur (Şekil 83). British Museum'daki geç döneme ait bir fildişi kutuda bu saç stilinin örnekleri görülmektedir (Levha 41). Bir Yeni-Hitit özelliği olarak yedinci yüzyıla kadar devam eder (Şekil 93).

Yeni-Hitit Kıyafetleri

Erkek figürlerin giydiği sade uzun tunik, erken ve orta Yeni Hitit evrelerindeki giyimin karakteristik bir özelliğidir. Kemerden sarkan püsküller (Şekil 62), Salmaneser'in Siyah Dikilitaşı'ndaki figürlerden de anlaşılacağı gibi, daha ziyade bir Assur modası gibi görünmektedir.[351]

Yuvarlak kenarlı ve aşağıda ve yukarıda iki ucu olan geniş metal kemer, orta Yeni-Hitit döneminin bir başka özelliğidir. Sadece erkek figürlerinde görülür (Şekil 61 vd., 79 vd.). Orta Yeni-Hitit evresine ait oymalarda görülen kadın pelerini oldukça yenidir. Başın üzerine kadar uzanır ve yüz hariç tüm vücudu örterek ayaklara kadar uzanır. Diğer kabartmalarda kadınlar erkeklerle aynı uzun ve basit tuniği giyerler ve bellerinde bir kemerle sabitlerler. Bu kemer, paralel şekilde dizilmiş kalın, bükülmüş kordonlardan oluşur (Levha 22b); varlıklı hanımların kemerleri altın ve gümüşle kaplanırdı. İkinci binyılda zaten bilinen bu kemerler[352] aynı zamanda Girit'teki İdaean Mağarası'nda bulunan bir davul üzerinde görülür.[353] Suriye üretimi bazı kadın fildişi figürlerinde tekrarlanmaktadır.[354]



Şekil 59 – *Tanrı Sarruma tarafından korunan Kral IV. Tuthaliya, Yazılıkaya. 13. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. dipnot 337 ve s. 95, 209.*

Malatya Örnekleri

Şimdi orta Yeni Hitit döneminin münferit yerleşimlerde temsil edilen bazı yönlerini incelemeliyiz. Malatya'dan bir aslan avı kabartması ve bir cin kabartması kayda değerdir.[355] Hayvan ve savaş arabası tasvirleriyle aslan sahnesi Assur modellerini hatırlatır. Cin figürü üstünde Yeni Babil tüyü olan bir taç giyer ve Assur tipi kanatlara sahiptir. Dahası, cinin elinde tuttuğu attribüler de Assur sanatından ödünç alınmıştır.

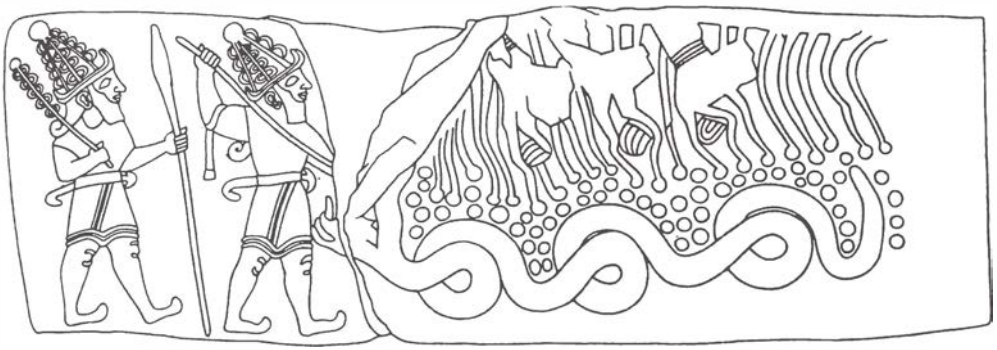
Malatya savaş arabası oymacılığının dayandığı Assur savaş arabası sahneleri dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına ait olduğundan, Malatya heykelleri en erken dokuzuncu yüzyılın ortalarında ya da ikinci yarısında yapılmış olmalıdır.[356]

ZİNCİRLİ'DEKİ ORTA YENİ-HİTİT HEYKELLERİ (MÖ 832-810)

Zincirli eserlerinin kronolojisi kesin olarak belirlenebilir. Bu yerleşimde orta Yeni-Hitit üslubunun önemli sayıda örneğine sahibiz: güney şehir kapısından (Şekil 64, 65)[357] ve dış kale kapısından (Şekil 61-63, 66)[358] orthostat kabartmaları, iç kale kapısından iki portal aslanı (Şekil 71, 72)[359] Q kapı binasındaki aslanlar (Şekil 73)[360], çift aslanlı büyük heykel (Şekil 74)[361] ve fırtına tanrısı kabartmalı taş blok[362] bunlar arasında sayılabilir.

Savaş Arabalarını Tarihlemedeki Kriterler

Savaş arabaları[363] ve aslan tasvirleri kesin tarihleme için kriterler sağlamaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, Yeni Hitit savaş arabası oymalarının Assur modelleri, ilk olarak II. Assurnasirpal (883-859) zamanında yapılmıştır. Zincirli'de bulunan ve dış kale kapısının orthostatlarından birine oyulmuş olan savaş arabası kesinlikle klasik üsluptaki örneklerden türemiştir (Şekil 66). En iyi Yeni Hitit örnekleri olan Karkamış'ta betimlenmiş savaş arabaları (Şekil 86) ile Assur savaş arabaları karşılaştırıldığında (Levha 1, 8), Yeni Hitit eserlerinin, görkemli Assur modellerinin kusurlu kopyaları oldukları görülür. Sonuç olarak, Orta Yeni Hitit üslubundaki savaş arabalarının tarihlendirilmesinde Assur kronolojisinin belirleyici olduğu söylenebilir. Orta Yeni-Hitit üslubunun yukarıda bahsedilen en iyi örnekleri ile (Şekil 86) Zincirli savaş arabası oymacılığı (Şekil 66) karşılaştırıldığında Zincirli örnekleri oldukça vasattır. Heykeltıraş koşum takımının ayrıntılarını oldukça yanlış anlamıştır. Atın şafta ve şaftın arabaya olan bağlantısı sadece kabartmada açıktır: sanatçı bu önemli özelliklerle fazla uğraşmamıştır. Bununla birlikte, eserini esas olarak Yeni Assur Klasik üslubundaki savaş arabası kabartmalarından esinlenerek yaptığı



Şekil 60 – *İlluyanka ejderini öldüren fırtına tanrısı. Malatya. Akurgal, Kunst der Hethiter, Lev. 104, altta. Erken Yeni-Hitit üslubu. MÖ 1050-850. Krş. s. 95.*

kesindir (Levha 1, 8). Sadakların çapraz şekilde yerleştirildiği küçük savaş arabası kutusunun arkasına süs olarak aslan başlı bir kalkan iliştirilmiştir.

Fırça şeklinde bir tüyü olan atın başı giysisi, at nalı şeklindeki bir kıskacın üzerine yerleştirilmiş ve dalgalanan iki flama, benzer Assur modellerinden türetilmiştir (Şekil 4).[364] Zincirli'nin araba kutusunun dingilinin arka kenarda değil de ortada olması erken bir tarihin değil, taşralı ustanın beceriksizliğinin kanıtıdır. Arabanın şaft ucunda olması gereken grifon protomu, yanlışlıkla dizginlere bağlanmıştır. Savaş arabası kutusunun üst ön ucu kalın bir kordonla şaftın ucuna bağlanır. Bu noktada söz konusu tipteki savaş arabalarında genellikle zengin bezemeli bir bant bulunur (Levha 1, 2, 8). Heykeltıraş bu özelliği de yanlış anlamış ve bantın sadece üst kenarını göstermiş olabilir (Şekil 66). Zincirli'nin savaş arabası kabartmasında betimlenen grifon protomu, heyketraşın kopyaladığı Yeni Hitit modellerini daha iyi bildiğini göstermektedir. Aslında grifon protomu şeklindeki şaft başları Karkamış'taki bir savaş arabası kabartmasında ve Tell Halaf'ın orthostat levhalarındaki savaş arabalarında tekrarlanmaktadır. Hitit tarzı grifon başı, bu imgenin, Yeni Hitit dünyasının bir özelliği olduğunu düşündürmektedir (Şekil 79). Her durumda, bu tür grifon protomları Assur sanatına yabancı görünmektedir. Berlin'deki Staatliche Museen'de bulunan II. Assurnasirpal'e ait görkemli bir alabaster orthostatta,[365] net olarak tanımlanamayan bir hayvan başı bulunmaktadır (Levha 8). Stilistik olarak incelediğimizde, Zincirli savaş arabası tasvirinin doğrudan ya da dolaylı olarak Assur modellerinin taklidiyle ortaya çıktığını açıkça göstermektedir. Yukarıda bahsedilen orthostat bloğu ve onunla birlikte Zincirli'den çıkan en eski eserler, sonuç olarak en erken dokuzuncu yüzyılın ortalarına tarihlendirilebilir.

Tarihleme

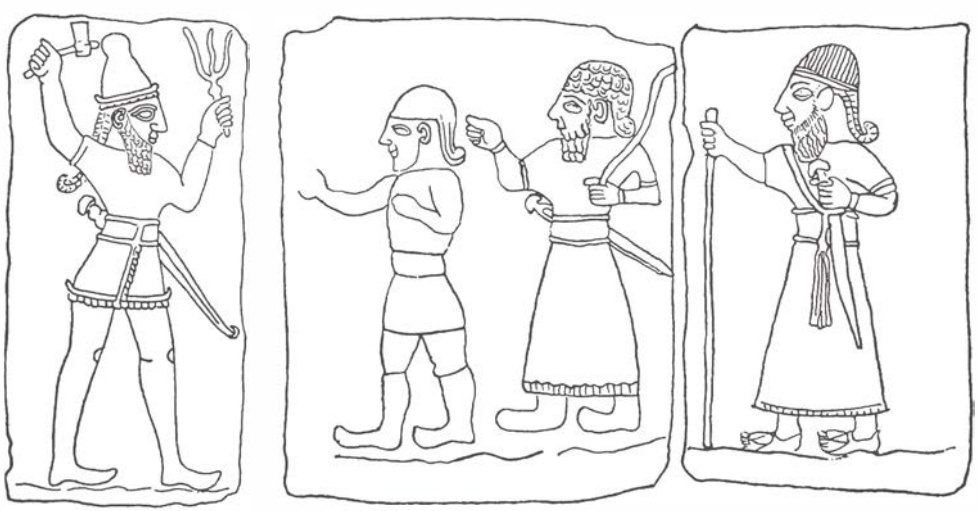
Bu durumda güney şehir kapısı, iç kale kapısı ve heykeltıraşlık eserleri Kilamuwa'nın babası Kral Haya döneminden kalma olabilir (yak. 850-832). Ancak bu en eski heykel grubunun Kilamuwa'nın kendi döneminde de (832-810) yapılmış olduğu düşünülebilir.

J Sarayı'nın girişine Arami üslubunda bir kabartmayla[366] birlikte bir yapı yazıtı diktiren Kilamuwa, krallığının yerli halkına saygı göstermek için şehir ve kale kapılarına Hitit üslubunda heykeller diktirmiş olabilir.

Bir yazıtta[367] Mushkabim (muhtemelen yerel Luvi-Hitit nüfusu) ile Ba'ririm (Aramiler) arasındaki anlaşmazlıkların üstesinden geldiğini ve "onlara köpek gibi davranmaya" alışmış önceki kralların aksine yerel halkı için "baba ve kardeş" olduğunu vurgulamaktadır. Aramice'de Bar TM (x) olarak bilinen Kilamuwa, bilinçli olarak Luvice bir isim kullanmıştır.[368] Dolayısıyla, orta Yeni-Hitit üslubunda yapılmış Zincirli eserlerinin hepsi onun dönemine ait olabilir.

Güney şehir kapısındaki kabartmalar (Şekil 64, 65) ilk bakışta eski moda bir görünüme sahiptir, ancak bunları dış kale kapısındaki heykellerle (Şekil 61-63, 66) karşılaştırdığımızda sadece kalite farkı göze çarpar. İki grup stil ve ikonografi açısından birbirinin aynısıdır. Saç biçimi, elbise ve sarkık püsküllü kemerler, dış kale kapısının kabartmalarındaki (Şekil 62)[369] grifon adam tipi (Şekil 63, 65) ve kılıç şekli (Şekil 61, 62). Şehir surlarının muhtemelen iç kaledekilerle çağdaş olduğu belirtilmelidir. Tabii ki, bahsedilen heykel gruplarının her ikisi de Sam'al'da dokuzuncu yüzyılın son üçte birinde aktif olan iki farklı atölyeden gelmiş olabilir. İmparatorluk Dönemi'nden bilinen aslan figürlerinin hem erken hem de orta Yeni Hitit döneminde değişmeden devam ettiği daha önce belirtilmişti.

Şekil 61-65 (soldan sağa) - *Şekil 61: Fırtına tanrısı. Dış kale kapısından. Zincirli. AiS, s. 218 Şek. 114, Lev. 41a. Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 832-810. Bkz. s. 97, 99, 102. - Şekil 62: Dış kale kapısından orthostatlar. Zincirli. AiS, s. 215, Şek. 105-107, Lev. 37. Orta Yeni-Hitit üslubu. MÖ 832-810. Krş. s. 98, 99, 102. - Şekil 63: Grifon cini. Dış kale kapısından orhtostat. Zincirli. AiS, s.*



Malatya'nın anıtsal kapı aslanları (Şekil 67), Zincirli (Şekil 70-74) ve Karkamış'taki (Levha 21; Şekil 68, 69) tüm orta Neo-Hitit aslanları gibi, esasen aynı resimsel tipin çeşitlemeleridir ve aşağıdaki gibi tanımlanabilir.

Orta Yeni-Hitit Aslanları

Baş ve yüz her zaman kübik bir şekle sahiptir. Kulak çıkıntı olarak işlendiğinde yuvarlak (Levha 21), düz durduğunda ise kalp şeklini alır (Şekil 73, 78). Yelenin kıvrılmasıyla kulağın üst kısmında beliren düğme benzeri kalınlaşmalar (Levha 21; Şekil 68, 69) tipik bir Hitit özelliğidir. Yüzün alt kısmını sınırlayan boyun kıvrımı genellikle bir rulo şeklini alır. Eğer rulo benzeri kıvrım yoksa, genellikle bir yele çemberi yüzü belirlemeye yarar. Kulak kepçesi genellikle yelenin kıvrımıyla sınırlanmıştır (Şekil 68, 73, 78). Genellikle kökünde deri kıvrımları görülen burnun üst kısmı (Şekil 71, 72) düzdür. Burun genellikle deri kıvrımlarıyla kaplıdır (Şekil 68, 72). Yüksek yanak kemikleri genellikle yarı elipsoid bir rulo ile sınırlanır (Şekil 68, 72). Gözlerin altında asla kıvrımlar yoktur. Buna rağmen ağız genellikle tamamen açıktır (Şekil 68-72) ama bazen sıkıca kapalı da olabilir (Şekil 67). Özellikle karakteristik olan dil çıkıntılıdır ve alt dudağa doğru bastırılmıştır. Hatta ağızları kapalı olan aslanlar genelde bu şekilde betimlenir (Şekil 67). Yele nadiren stilize edilmiştir. Kabartmalarda ayaklar genellikle pençe olarak şematize edilmiştir (Şekil 70-74, 78).

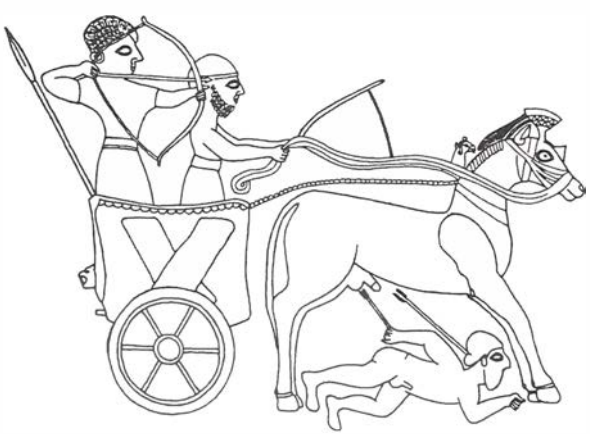
Zincirli Aslanları

Zincirli'nin orta Yeni-Hitit aslanları biraz vasattır, ancak ikonografik olarak türün sadık örnekleridir. Bunlar arasında Güney kapısının kabartma aslanları (Şekil 70), iç

218 Şek. 116, Lev. 42b. Orta Yeni-Hitit üslubu. MÖ 832-810. Krş. s. 99, 102. - Şekil 64: Grifon ve sfenks. Güney şehir kapısından orthostat. Zincirli. AiS, s. 206, Şek. 97, Lev. 34. Orta Yeni-Hitit üslubu. MÖ 832-810. Krş. s. 102. - Şekil 65: Grifon cini. Güney şehir kapısından orthostat. Zincirli. AiS s. 205, Şek. 95, Lev. 34. Orta Yeni-Hitit üslubu MÖ 832-810. Krş. s. 102



kale kapısının aslanları (Şekil 71, 72), Q Kapısı'nın aslanları (Şekil 73) ve tanrılaştırılmış kral ile ayakta duran figürlü çift aslanları (Şekil 74) sayabiliriz. Q Binasının çok daha incelikle işlenmiş çift aslanları ve kapı aslanları neredeyse tüm detayları aynı olsa da farklı bir grup oluşturur. Bu merkezdeki diğer orta Yeni-Hitit aslanlarının üslubundan oldukça farklıdır. İç kale kapısının aslanları (Şekil 71, 72) ve dış kale kapısının kabartma aslanları arasındaki fark (Şekil 70) özellikle gövdelerinin yumuşak ve yuvarlak işlenmesinden kaynaklanır. Bu üslup farklılığı, eserlerin başka başka tarihlerde yapıldığını ya da sadece yaklaşımdaki değişikliği yansıtmaktadır. Bununla birlikte, Q Kapı Binası ve J Binasının aynı zamanda inşa edilmiş olması çok muhtemeldir ve kalenin kuzeybatı bölümüne ait fotoğraflar ve planlara göre, her iki kale de aynı proje kapsamında inşa edilmiştir (Şekil 19, 20).[370] Heykelleri destekleyen çift aslanlar J Binası'nın güneydoğu köşesine yakın kapının dışındaydı (Şekil 19; ile gösterilmiştir). Heykel muhtemelen J Binası'nın inşası sırasında ya da tamamlanmasından kısa bir süre sonra yerleştirilmiştir.[371] Yakın zamanda W. Orthmann açıkça ayakta duran figürün tanrılaştırılmış bir kralı temsil ettiğini göstermiştir.[372] Kuzeybatı bölümünün iç kısmını Arami eserleriyle süslemiş olan Kilamuwa (Şekil 10), yerli tebaasını memnun etmek için Arami sarayının dışına ülkenin geleneklerine uygun bir şekilde Hitit tarzı bir krali heykel yaptırmış olabilir. Sanırım bu, belirli bir kralın tasviri olarak değil, genel anlamda tanrılaştırılmış bir hükümdarı temsil eder. Yazılıkaya'nın on üçüncü yüzyıl kabartmalarında tanrılaştırılmış kral imgesi belirli bir kralın ideogramı eklenmeden ay ve güneş tanrılarının arkasında temsil edilir.[373] Bu muhtemelen ihtiyatlı bir tavırdı. Bir hükümdar figürüyle karşılaşan herhangi biri tanrısal amblemlerle süslenmiş böyle bir temsili, kendi güçlü ve tanrılaştırılmış kralını tasvir ediyormuş gibi görürdü. Böylece doğrudan ifade yerine telkin yolu kullanılmış oluyordu. Bu şekilde tanrısal amblemler taşıyan heykel, ölmüş ve dolayısıyla tanrılaştırılmış bir kralı temsil



Şekil 66 - *Savaş arabası. Dış kale kapısından kabartma. Zincirli. AiS, s. 211, Şek. 102, Lev. 39. Orta Yeni-Hitit üslubu. MÖ 832-810. Krş. s. 99-102.*

ediyordu, ancak üzerinde herhangi bir isim bulunmadığından ve belirli bir kralın değil, hüküm süren herhangi bir hükümdarın heykeli olarak da görülebilirdi. Q Kapısı'nın aslanları ve tanrılaştırılmış kral heykeli ile ikili aslanlar Kilamuwa dönemine ait eserlerdir. Bu da bize Zincirli'deki orta Yeni-Hitit heykellerinin dönem içinde yaklaşık 832-810 arasına tarihlendirilmesini desteklemek için başka bir referans noktası sağlar.

Takip eden dönemde Hitit sanat geleneği giderek daha fazla gerilemiş görünmektedir. Heykeltıraşlıkta azalan bir güçle sadece aslanlar ve grifonlar devam etmiştir. Yine de orta Yeni-Hitit tipi aslanlar Suriye ve Fenike'deki çeşitli merkezlerde bilinmektedir (aşağıya bakınız). Tell Halaf heykellerinin aslanları (Levha 23a; Şekil 89) ve Luristan bronzları (Şekil 132) da bu döneme aittir. Hama'daki aslan figürleri özellikle önemlidir çünkü bu figürler kazının mevcut koşullarına göre tarihlendirilebilir.[374]

Hama Aslanları

P. J. Riis[375] ve E. Fugmann[376] Hama'nın büyük aslanlarını 800'den önce, muhtemelen 825 civarında tarihlendirmeyi uygun bulurlar. Hama'daki aslanların Zincirli'deki iç kale kapısındaki aslanlara benzerliği hayret vericidir. Yüzün ve vücudun kübik şekli, alt dudağın üzerinde duran uzamış dil, çıkıntılı yuvarlak kulaklar ve burun olukları, elmacık kemiklerinin şekli Zincirli'nin özellikleriyle uyumludur. Bu benzerlikler Zincirli eserlerinin dokuzuncu yüzyılın son üçte birlik dönemine tarihlenmesi düşüncesini doğrular. Kuzey Suriye'deki Tell Ain Dara'da Feisal Seirafi[377] devasa bir anıtsal kapı kazmış ve dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllara tarihlemiştir. Bu aslan Hama'daki anıtsal aslanlarla yakın parallelik göstermektedir.

Tell Ain Dara Aslanları

Yüzün ve vücudun kübik şekli, alt dudağa dayanan uzamış dil, belirgin yanak kemikleri ve orada bulunan çıkıntılı yuvarlak kulaklar Tell Ain Dara aslanlarında görülür. Tell Ain Dara aslanında bacaklarda Hama aslanlarındakini hatırlatan stilize bir yuvarlak görülmektedir.[378] Pençelerin volüt şekli ve kalın kıvrımlar, Malatya[379] ve Karkamış[380] aslanlarında da bulunan stilistik özelliklerdir. Tell Ain Dara'daki aslan bu nedenle Orta Yeni-Hitit üslubundadır diyebiliriz. Dokuzuncu yüzyılın sonunda ya da sekizinci yüzyılın ilk yarısında yapılmış olabilir.

Al Mina'daki fildişi aslan heykelciği (Levha 21c, d; Şekil 77) orta Yeni-Hitit üslubunun karakteristik bir örneğidir (s. 181). Samos'tan gelen fildişi aslan başı gözlerinin altındaki palmet benzeri kıvrımları ve yuvarlak kulaklarıyla (Şekil 76) geç Yeni-Hitit stiline aittir (s. 180).

Orta Yeni-Hitit Grifon Başı

Orta Yeni-Hitit üslubu kendine özgü bir grifon başı tipi yaratmıştır. Hitit sanatında grifon başı tipi sadece bir insan gövdesiyle birlikte görülür (Şekil 63, 65, 79). Ancak incelediğimiz dönemde aslan gövdeli grifon figürleri de bilinmektedir; örnekler Karkamış,[381] Zincirli[382] ve Tell Halaf'ta[383] bulunmuştur. Hitit grifon başı tipinin karakteristik özellikleri, at kulaklı kartal başlı olması ve başın üstünde ve boynun altında spirallenen büyük saç kıvrımına sahip olmasıdır (Levha 21a). Büyük lüleler ve at kulakları sadece Hitit, Arami-Hitit ve daha sonra Yunan ve Etrüsk sanatında görülür.



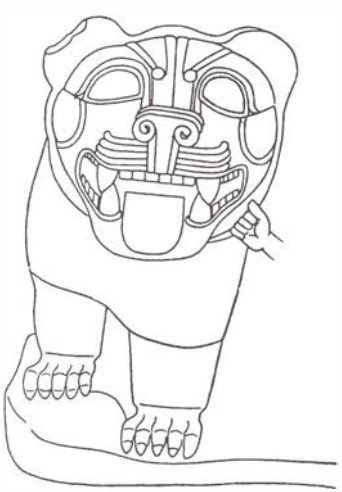
Şekil 67-69 - *Yukarıda, Şek. 67: Portal aslanından detay. Malatya. Akurgal, Spathethitische Bildkunst, s. 46, Lev. 35. Erken Yeni-Hitit stili. MÖ 1050-850. Krş. s. 101, 103. - Aşağıda, solda, Şekil 68: Aslan altlık. Karkamış (Bkz. Şek. 48). Akurgal, Spathethitische Bildkunst, s. 47, Şek. 39. Erken ve Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s.103. - Aşağıda, sağda, Şekil 69: Aslan altlık. Karkamış (Bkz. bu kitap Lev. 21a, b). Erken ve Orta Yeni-Hitit stili. MÖ8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s. 103.*

KARKAMIŞ'TAN ORTA YENİ-HİTİT HEYKELLERİ

Karkamış Orta Yeni Hitit üslubunun en önemli merkezlerinden biriydi. Bu bölgeden gelen Orta Yeni Hitit eserlerine değinmek gerekir, bunlar sırasıyla: mitolojik sahneler (Şekil 78, 79),[384] alay kabartmaları (Şekil 81),[385] savaşçı figürleri (Şekil 80),[386] müzisyen sahneleri,[387] galip kabartmaları (Şekil 86),[388] kraliyet kapısı heykelleri,[389] ay ve güneş tanrılarının büyük kabartması,[390] Katuwas kabartması (Şekil 83)[391] çift aslan ile Atarluhas heykeli (Levha 21a, b; Şekil 69[392]), tanrılaştırılmış bir kral heykeli ile ikili aslanlar,[393] sütun aslanları (Şekil 26, 68),[394] bir boğa kaidesi[395] ile diğer münferit eserlerdir.

Bu kabartmalar Orta Yeni Hitit üslubunun karakteristik örnekleri olmakla birlikte iki farklı eğilim sergilemektedir. İlki, mitolojik sahneler, alay kabartmaları, savaşçı ve müzisyen sahnelerinin yanı sıra kraliyet kapısı ve merdiven kapısındaki birçok kabartmayı içerir. Bunlar homojen bir grup oluşturur. Başka bir atölye çalışması sonucunda ortaya çıkan ikinci grup ise Katuwas Kabartması, zafer sahnelerinin yer aldığı orthostat serisi, Atarluhas'ın oturan temsili[396] ve tanrılaştırılmış kral heykelinin başıdır.[397]





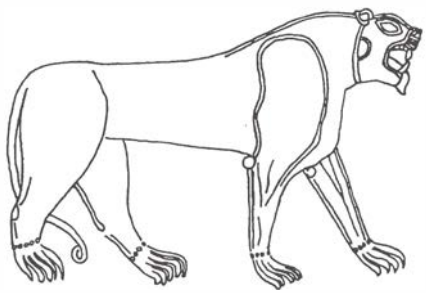
Anadolu Hitit Unsurları

İlk grup esas olarak Anadolu Hitit geleneğine güçlü bir şekilde bağlıdır. İki başlı sfenks (Şekil 78) ve gökyüzünü/cenneti taşıyan grifon adamlar (Şekil 79), Hattuşa repertuarından kaynaklanan mitolojik tipte melez yaratıklardır. Tanrıların boynuzlu başlığı, dirseklere kadar uzanan ve dipte kıvrılan uzun kuyruk, uzun kama şeklindeki sakal ve uçta kıvrılan kılıç kılıfı, Karkamış mitolojik sahnelerini Malatya ve Hattuşa heykellerine bağlayan diğer özelliklerdir. Ele alınan orthostat levhaların çoğunda düz yüzeyler tercih edilmiştir. Bu atölyenin bir özelliği de Orta Yeni Hitit saç kıvrımının kullanılması konusundaki isteksizliktir. Grubun bazı parçaları da (Şekil 84, 85), ancak dikkatli bir incelemeden sonra tanınabiliyor. Eski tarz heykeltıraşların yeni modayı isteksizce takip ettikleri anlaşılıyor. Ustalardan biri atlarının yelelerini bu saç kıvrımıyla stilize eder, ancak tanrı ve kahraman figürlerinde kullanmaz. Ayrıca Assur av arabalarından kaçınıp ve kendine özgü savaş arabası kutusunu resmetmeyi tercih etmiştir.[398] Geleneksel atölyenin ürünleri daha çok ilgi görmüştür, aynı türden rölyefler Til Barsib'de de bulunmuştur.[399] Atölyenin ayırt edici özellikleri, çene kemikleri (Şekil 78, 80, 81; Levha 22b) ve iki veya üç inci şeklindeki stilizasyon (Şekil 78), aslanın pençeleri olarak sayılabilir. Bu iki özellik yukarıda adı geçen Til Barsib'in eserlerinde de tekrarlanmaktadır (Şekil 82).[400] Karkamış'ta Orta Yeni Hitit üslubunda yaratılan aslanların tamamının bu atölyenin ürünleri olduğu kabul edilmelidir. Aslan kaideleri (Şekil 68, 69; Levha 21a) de bu gruba ait olabilir, ancak destekledikleri heykeller diğer heykel ekolüne atfedilmelidir.

Atarluhas'ın oturan figürü[401] tanrılaştırılmış kralın başı[402] Katuwas kabartması (Şekil 83) ve zafer sahnelerini içeren ortostat kabartmaları (Şekil 86)[403] gibi heykeller ayrı bir üslup grubu oluşturur. Bunları birbirine bağlayan halka Orta Yeni Hitit saç stilidir ve bunun bilinen en güzel örnekleri bu eserlerde karşımıza çıkar.

İki farklı stil eğilimi

H. G. Güterbock, mitolojik sahneler ile zafer kabartmaları arasındaki yakın ilişkiyi açık olarak vurgulamıştır.[404] Bu benzerliğin nedeni muhtemelen her iki serinin de Orta Yeni Hitit üslubuna ait olmasıdır. Bununla birlikte, yakın üslup ilişkisine rağmen iki farklı eğilimi takip ettikleri açıktır. İkinci akımın heykeltıraşları olan zafer kabartmalarını işleyenler ise Yeni Hitit kültüründe yeni bir akımı temsil eden sanatçılardır. Diğer eğilim ise Kesilmiş kafalar[405] ve eller ve Assur savaş arabalarının öldürülen düşmanların cesetleri üzerinde sürülmesi gibi Assur motiflerini tercih etmişlerdir (Şekil 86). Erken Yeni Hitit tarzında savaşçı figürleri sunarken bile, minyatür bir figürü veya mağlup bir düşmanın kopmuş kafasını galibin eline vermekten çekinmezler. Bu acımasız sahneler,[406] geleneksel Orta Yeni Hitit tarzında veya Erken Yeni Hitit tarzında düşünülemezdi. Ancak yerli halkın Arami kökenli bir yöneticiye tabi olduğu Zincirli'de sadece Hitit atölyesi yoktu. Görüldüğü gibi bu şehirde başlangıçtan itibaren sanata yaklaşımda Assur



Şekil 70 - *Aslan kabartması. Dış kale kapısından orhtostat. Zincirli. AiS, s. 226, Şek. 127, Lev. 45a. Erken ve Orta Yeni-Hitit üslubu. MÖ 832-810. Krş. s. 103.*

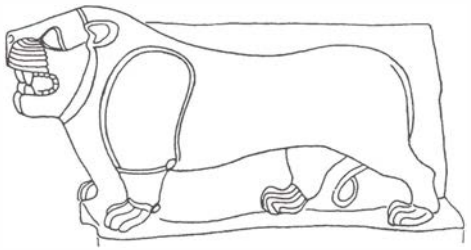
ve Arami zihniyeti hakim olmuştur. Yaklaşımdaki farklılıklara ve farklı stil eğilimlerine rağmen, yukarıda anlatılan Orta Yeni Hitit Karkamış üslubunun iki eğilimi birbiri ile çağdaştı. Buluntulardan biri bunun kanıtını bize sunar. H. G. Güterbock'un belirttiği gibi,[407] orthostat üzerinde, savaşçı sahnelerinin yer aldığı sahnede, sağdan ikinci savaşçı figürü, kaide tarafından kapatıldığı ve dolayısıyla dışarıdan görülmediği için alt kısımda işlenmemiştir. Çift aslanlar ve onların üzerinde duran heykel (Katuwas kabartması tarzında muhteşem bir kafaya sahip),[408] daha geleneksel üslubun bu güzel örnekleriyle aynı inşaat çalışması sırasında dikilmiştir. Savaşçı figürleri, mitolojik sahnelerin yer aldığı rölyefler gibi, aynı çıkıntılı çene kemiğine ve aynı uzun kuyruğa sahip olup, alt kısımlarında dirseğe kadar uzanan bir kıvrım vardır.

W. Orthmann'ın gösterdiği gibi,[409] adı geçen heykel tanrılaştırılmış bir kralı tasvir ediyor. Bu örnekte de Zincirli'dekiyle aynı yorumlar yapılabilir (s. 103). Karkamış heykeli de ölen ve dolayısıyla tanrılaştırılan kralın genel bir temsili olmalıdır. Bu heykel





Şekil 71, 72 - *İç kale kapı aslanı. Zincirli. AiS, s. 230-234, Şek. 138-140, Lev. 46. Erken sonu Orta Yeni-Hitit üslubu. MÖ 832-810. Krş. s. 100, 103 vd.*



Şekil 73 – *Q Kapı Binasından aslan. Zincirli. AiS, s. 244, Şek. 151, 152; s. 271, Şek. 177; s. 369, Lev. 65. Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 832-810. Krş. s. 100, 103 vd.*

Katuwas'a özel bir gönderme yapıyor olabilir. Karkamış'taki Orta Yeni Hitit üslubundaki iki atölyede tüm heykelleri yaptıran Katuwas, bu tanrılaştırılmış hükümdar heykelini de dikmiş olmalıdır. İç kraliyet kapısının önüne dikilen fırtına tanrısı Atarluhas'ın kült imgesiyle uyum içindedir.[410]

Savaş Arabası Sahnelerinin Tarihlemede Kullanılması

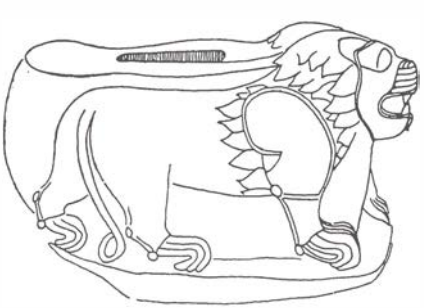
Karkamış'ta orta Yeni-Hitit heykeltraşlığının başlamasını ve Katuwas'ın saltanatını arkeolojik materyallerin yardımıyla tarihlemek mümkündür. Tarihleme için kesin olan tek nokta, zafer kabartmalarında gösterilen savaş arabalarıdır (Şekil 86). Karkamış heykeltıraşı, savaş arabalarını esasta klasik üsluptaki Assur modellerine dayanarak yaratmıştır (Levha 1, 8).[411] Atların başlıkları benzer Assur kaynaklarından gelmektedir; geniş bir tutam şeklindeki tüy, iki kordon veya bantla donatılmış at nalı bağlanmıştır (Şekil 4). Karkamış atlarında şeritlerin yerini rüzgarda uçuşan bir saç demeti alır. Bunun Assur motiflerinden uyarlandığına hiç şüphe yoktur. Geleneksel tipteki savaşçı kabartmaları da aynı şekile sahip olduğundan, bu değiştirilmiş tip bir Orta Yeni Hitit özelliği gibi görünmektedir (Şekil 80). Şaft ucunu savaş arabası kutusunun üst ön kenarına bağlayan bant da klasik üsluptaki Assur savaş arabası sahnelerinin tipik bir özelliğidir (Levha 1, 8). Küçük savaş arabası kutusu ve arkaya tutturulmuş, toka görevi gören kabartma bezemeli kalkan, klasik üsluptaki Assur savaş arabası kabartmasının önemli özelliklerindendir. Karkamış'ta sadece araba kutusunun yanlarının işlenmesi, geçiş üslubundaki Assur modellerine işaret etmektedir (Levha 2). Araba kutusunun rozet veya benzeri motiflerle süslenmesinin ilk kez Tiglath-Pileser zamanında (745-727) ortaya çıktığını yukarıda görmüştük (s. 38). Sonuç olarak Karkamış'taki (ve Katuwas'ın hükümdarlığındaki) Orta Yeni Hitit üslubundaki tüm heykellerin 745'ten sonraya ait olması gerekir. Peki bu tarihleme, 745-717 yılları arasında Karkamış'ta Pisiris adında bir kralın hüküm sürdüğünü belirten Assur kaynaklarıyla nasıl bağdaştırılabilir? Birkaç yıl önce *Spathethitische Bildkunst* adlı kitabımda bu sorunu çözmeye çalışmıştım. Assur sanatındaki değişimin -en azından savaş arabası tipleri açısından- Tiglath-Pileser zamanında değil biraz daha önce gerçekleşmiş olabileceğini ileri sürmüştüm.[412] Ancak Assur İmparatorluğu'nun sözde zayıf dönemine (824-745) ait elimizde bulunan Assur heykelleri, gördüğümüz

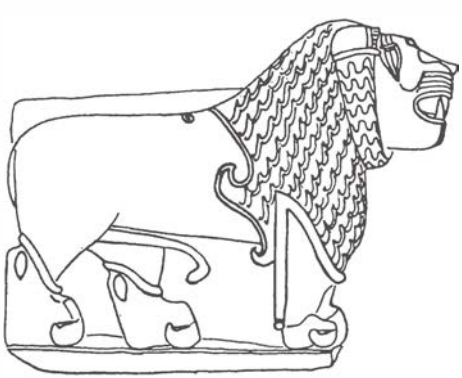
gibi klasik üslubu değiştirmeden sürdürmektedir (s. 32). Bu nedenle artık bu dönemde savaş arabası çizimlerinin üslup ve tip açısından herhangi bir dönüşüme uğramadığını düşünüyorum. Yeni Hitit döneminde yapılan yoğun araştırmalar beni yeni bir sorunla karşı karşıya getirdi. Şu ana kadar hiyeroglif uzmanlarının Kral Pisiris'in ismine dair hiçbir kanıt bulamamaları beni çok etkiledi. Yirmi sekiz yıl (745-717) boyunca iktidarda kalan bu kralın, Yeni Hitit krallarının övünme hevesiyle bilindiği bu dönemde, yaptıklarını ve başarılarını anlattığı hiyerogliflerle yazılmış tek bir yazıt bırakmaması nasıl mümkün olabilirdi?

Katuwas=Pisiris

Bu nedenle Kat uwas ve Pisiris'in aynı kralın iki adı olup olamayacağını kendime sordum. I. J. Gelb[413] ve ondan sonra H.G. Güterbock [414] birçok Hitit kralının çift isim taşıdığını göstermiştir. Dolayısıyla hiyeroglif anıtlarda kendisine bu üslupla isim veren Katuwas'ın, Assurlular tarafından Pisiris adıyla biliniyor olması kuvvetle muhtemeldir. Bu hipotez sadece yukarıda önerilen tarihlendirmeye giden yolu açmakla kalmıyor, aynı zamanda bizi 745'ten 717'ye kadar Karkamış'ta hüküm süren son kralın hiçbir anıt dikmediği şeklindeki mümkün olmayan varsayımdan da kurtarıyor. Eğer Pisiris ve Katuwas'ın aynı kişiyse, Karkamış'ın tüm Orta Yeni Hitit heykellerini sekizinci yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihleyebiliriz. Doğal olarak çalışmaların bir kısmının, Karkamış'ın Sargon tarafından fethedildiği 717 yılına kadar sürdürülmüş olması mümkündür. O sıralarda Araras, Katuwas'ın bazı heykellerini söküp yerine kendi eserlerini koymuştu (Şekil 93).

Şekil 74, 75 - *Sol, Şekil 74: Ayakta duran tanrılaştırılmış kralın aslan kaidesi. Zincirli. Akurgal, Kunst der Hethiter, Lev. 126, 127 (krş. AiS, s. 363 vd. Şekil 262-269). Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 832-810. Bkz. s. 103. -Sağda, Şekil 75: Kuzey Suriye Tell Ain Dara'daki devasa kapı aslanı. Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 8. Yüzyıl. Bkz. dipnot 377 ve s. 105.*





Şekil 76, 77 - *Sol, Şekil 76: Aslan başı. Fildişi. Samos'ta bulunmuştur. Buschor, Altsamische Standbilder, III. Cilt, Şek. 214, 215 Arami-Hitit stili. MÖ 8. yüzyıl sonu. Bkz. s. 105. - Sağ, Şekil 77: Al Mina'dan aslan heykelciği. Fildişi (Krş. Lev. 21c, d). Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı, Ashmolean Müzesi, Oxford. Bkz. s. 105.*





TELL HALAF HEYKELLERİ

Tell Halaf'ta dikkat çekici bir Orta Yeni Hitit heykeltıraşlığı atölyesi faaliyet gösteriyordu. Hilani binasının batı duvarının güneyindeki dış duvar ve doğu duvarını süsleyen küçük orthostatlar[415] (Şekil 87) ile hilani girişinin sağ ve solundaki büyük orthostatlar[416] (Levha 88, 89) ve ayrıca bu mekandaki yuvarlak figürlerde (Levha 23, 24)[417] orta Yeni-Hitit diyebileceğimiz homojen bir üslup görülmektedir. Tell Halaf heykellerinin Orta Yeni Hitit dönemine ait olduğu açıkça görülmektedir.

Tell Halaf Heykellerinde Orta Yenit- Hitit Unsurları

İki başlı sfenks,[418] iki kişi tarafından öldürülen bir adamın sahnesi,[419] herhangi bir attribütü olmayan (Şekil 87) ya da kanatlı güneş kursu taşıyan sivri boynuzlu başlıklara sahip hayvan-adamlar,[420] elinde bumerang tutan tanrıların[421] ya da kahramanların[422] elleri, erkeğin kadının sağında olduğu çift,[423] bunların hepsi erken ve orta Yeni Hitit üslubuna ait resimsel fikir ve motiflerdir. G. Loud'un gösterdiği gibi, Tell Halaf'taki çift aslan başlı demonlar (cinler)[424] ve dizleri bükülmüş ve elleri havaya kaldırılmış koşan kahraman,[425] Megiddo'da bulunan ve güçlü Hitit etkisi izlerini taşıyan ikinci binyılın sonlarına ait bir fildişi kabartma da[426] görülmektedir. Megiddo parçası, bu motiflerin Yakın Doğu'da yayılmasının, Anadolu Hitit sanatından kaynaklandığını kanıtlar niteliktedir. Elbette bahsi geçen Hitit özelliklerinin Tell Halaf'a Fenike sanatı yoluyla ulaşmış olması da mümkündür, çünkü Tell Halaf heykellerinin (daha sonra gösterileceği gibi) Fenike kültürüyle yakın bağları vardır. Ancak Tell Halaf'taki gök tanrısı, büyük anne ve ilahi güneşten oluşan üçlü (Levha 23a) gibi pek çok Hitit motifi doğrudan Hattuşa'dan gelmiş gibi görünmektedir.[427]

Kısa kollu, basit kemerli ve altta püsküllü uzun tunik[428] Katuwas'ın Karkamış'taki kostümüyle örtüşmektedir (Şekil 83). Benzer şekilde ortası dikey kıvrımlı kısa önlük, basit kemer ve püskülsüz etek ucu Erken ve Orta Yeni Hitit üslubundaki erkek elbise modeline karşılık gelmektedir (Şekil 60-65, 79-83). Sakallı figürler istisnasız Hitit tarzında üst dudakları tıraşlanmış olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 87, 88). Yeni Hitit sanatında[429] ele alınan mitolojik figürlerin, Karkamış heykellerinde olduğu gibi alt kısımda kıvrılmış

uzun kuyrukları vardır. Grifon protomlu araba tipinin doğrudan Assur modellerinden değil, Yeni Hitit aracılığıyla geldiğini göstermektedir.[430] Bu son özellik Assur sanatında yoktur. Tell Halaf heykeltıraşının, Zincirli arabalarında olduğu gibi, grifon kafasını yanlışlıkla dizginlere yerleştirmesi dikkat çekicidir (Şekil 66). Ayrıca atların başlık formu ve araba kutusunu şaft ucuna bağlayan halattaki çapraz taramalar, tamamıyla Zincirli'den alınmıştır. Aslan tipi, Erken ve Orta Geç Hitit eserleriyle gerçek bir paralellik sunmaktadır. Tell Halaf aslanları, ağızları açık, alt dudağa baskı yapan dilleri dışarıya doğru, stilize kulakları kalp şeklinde, burun ucu kırışıkları, yelesinin küçük kıvrımı ve kübik şekilli yüzüyle karşımıza çıkıyor (Şekil 89; Levha 23a). Bunlar Malatya, Karkamış ve Zincirli'de görülen Erken ve Orta Yeni-Hitit figürlerin aslına sadık taklitleridir (Şekil 67-74). Ancak Suriye-Fenike tarzında çok sayıda ilginç hayvan figürü stilizasyonu da mevcuttur. Tell Halaf'taki grifon başlarının[431] boyunlarında sarmal bukleler vardır ve gagaları kapalıdır. Bu iki özelliğin Orta Yeni Hitit grifon tipinin karakteristik özellikleri olduğu kesindir. Tell Halaf'ta[432] bulunan büyük bir kuş kafası da Karkamış'taki grifon başıyla aynı özelliği

Şekil 78-83 (soldan sağa) - *Şekil 78: Chimaera. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt. I, Levha B 14a. Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s. 103, 107, 188. - Şekil. 79: Griffon cini. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt. I, Lev. B 12. Orta Yeni-Hitit stili (geleneksel okul). MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. bkz. s. 101. - Şekil 80: Savaşçı. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt I, Lev. B 2a. Orta Yeni-Hitit stili (geleneksel okul). MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s. 107. - Şekil 81: Dağ keçisi taşıyan. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt I, Lev. 22b. Orta Yeni Hitit stili (geleneksel okul).*





göstermektedir. Üstelik Karkamış'ta ortostatlarda bazalt ve kireçtaşının dönüşümlü kullanımı da Yeni-Hitit özelliğidir.

Assur Unsurları

Tell Halaf'ın Arami kralları Assur yazısını ve dilini benimsediğinden buradaki Assur etkisi belirgindi. Assur modellerini gerçek anlamda anlamadan kopyalayan[433] savaş arabası kabartmalarının yanı sıra, saç modeli, elbise ve silahlarda da Assur özellikleri görülmektedir.[434] Tanrıların giydiği pelerin ve boyuna çapraz olarak yerleştirilmiş kalın saç, sivri miğfer, yuvarlak kalkan ve kısa kılıç da Assur etkisindedir.

Tell Halaf'taki Suriye-Fenike Özellikleri

Suriye-Fenike kültürüyle çok yakın bağlantılar mevcuttu. Fenike modelleri sadece Yeni Hitit sanatında görülen palmet ağacına[435] değil, aynı zamanda küçük orthostatlardaki bitkisel dolgu motiflerine de ilham vermektedir[436] (Şekil 112). Bir merdiven üzerinde bir palmiye ağacının tepesine tırmanan bir adamı gösteren küçük orthostat levhasından özellikle bahsetmek gerekir;[437] bu bölgeye yabancı ve muhtemelen Suriye-Fenike modellerinden alınmış bir sahnedir. Gemi sahnesi[438] kesinlikle Suriye-Fenike etkisine bağlanabilir. Tamamen Fenike'ye özgü başka bir motif ise bir aslanla (ve başka bir örnekte melez

MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı, Bkz. s. 107. - Şekil 82: Fırtına tanrısı. Til Barsib. Thureau-Dangin, Til Barsib, I.evha 9, 10. Orta Yeni-Hitit stili, Karkamış atölyesi (geleneksel üslup). MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. s. 107. - Şekil 83: Karkamış Kralı Katuwas (Pisiris). Woolley, Carchemish, cilt II, Lev. A 13d. Orta Yeni-Hitit stili (geleneksel üslup). MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. s.107, 110.



bir yaratıkla) dövüşen kanatlı bir adamdır.[439] Kolun geriye doğru bükülüp kılıcı hedef aldığı poz Fenike'ye özgüdür; ikinci binyılın sonlarına ait Fenike fildişlerinde görülür,[440] MÖ sekizinci ve yedinci yüzyıllara ait Fenike kaselerinde tekrarlanır.[441] Tanrıların poloslarının (poloi) (silindirik başlıklar) dönüşümlü rozetler ve palmiye ağaçlarıyla süslenmesi[442] Hama'dan bildiğimiz Suriye-Fenike mimarisine özgü bir süslemedir.[443]

Güney ile olan yakın bağlantılar ve Fenike eserlerinin etkisi, saç bukle lerinin düzeninde[444] ve bir ağı andıran kare bir desenle saçların kaplanmasında[445] görülür. Saçlardaki doğrusal stilizasyonun en iyi örnekleridir (Şekil 103-111). Tell Halaf hayvanlarının vücutlarının stilizasyonunun Fenike'yle bağlantısı (Şekil 87-89) yakın zamanda R. D. Barnett tarafından ortaya konmuştur.[446] Barnett aşağıdaki özellikleri belirlemiştir: (1) arka bacağın uyluğu; (2) kuyruktan omuza kadar sırtta paralel uzanan ve genellikle her iki ucunda bir dizi kısa çapraz kesik çizgiler; (3) taranmış üçgen alanlar oluşturan zikzak çizgili karın kılları; (4) V-şekilli yele tutamları; (5) yatay çift çizgili baklava şeklinde ayak bilekleri.

Bu beş özellik de Suriye-Fenike fildişilerinde ve Tell Halaf heykellerindeki hayvan gövdelerinde görülür. Tell Halaf'taki heykeltıraşlar, Fenike fildişilerinde[447] genellikle ayak bileğinin diyagonal çizgileri arasında tasvir edilen ikili ya da üçlü inciyi çıkarmışlardır, çünkü bazalt bu kadar ayrıntılı bir betimlemeye izin vermemektedir (Şekil 87-89).

Tell Halaf aslan tipinin (Şekil 89), başka yerlerde yalnızca Tell Ain Dara'nın kapı aslanında gördüğümüz bir özelliği vardır. Bu, yele kıvrımından gözün kenarına kadar kulağın altından geçen, kalın çapraz veya yatay bir çizgidir (Şekil 75). Kral Sargon zamanından kalma Zincirli aslanı (Şekil 13), kulaktan, elmacık kemiğinin altındaki palmet stilizasyonlarına kadar uzanan kordon benzeri bir kıvrıma sahiptir. Bu, Tell Halaf aslanlarının stilizasyonunun bir çeşidini temsil ediyor olabilir.

Tarihleme (MÖ 730-700)

Tell Halaf heykelinin ana özelliklerini Orta Yeni Hitit üslubuyla birleştiren bağlantılar, MÖ 850-750/730 dönemine ait bir tarihi, Geç Yeni Hitit üslubunu işaret etmektedir. Bunu tartışmadan önce, küçük orthostatların (başlangıçta sayıları 200'ün üzerinde olan) ayrı bir grup oluşturduğunu belirtmek gerekir. Hilani binasında küçük orthostatların yeniden kullanıldığı ve levhalar üzerindeki daha önceki birçok yazıtın Kapara tarafından kendi yazıtına yer açmak için silindiği uzun zamandır bilinmektedir. A. Moortgat[448] bu soruyu ayrıntılı olarak ele almış ve küçük orthostatların Kapara zamanından önce inşa edilmiş eski yapıya ait olması gerektiği sonucuna varmıştır. Aynı zamanda küçük orthostatları diğerlerinden ayıran ancak (kendisinin de belirttiği gibi) kalite farklılıkları olarak kabul edilmesi gereken bir takım stil ayrıcalıklarına da dikkati çekmiştir.[449] Büyük orthostatlardaki üslup ve giysiler ve küçük orthostatlarda görülmeyen yuvarlak içindeki heykeller, tarihleme için kriter teşkil edebilir. Hilani cephesinin bir nişinde yer

Şekil 84 - *Baş. Mitolojik sahnenin detayı. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt I, Lev. B 15b. Orta Yeni -Hitit üslubu (daha geç üslup özelliklerine sahip geleneksel okul). MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. s. 107.*



alan büyük orthostat kabartması üzerindeki tanrı figürleri (Levha 23a) ve avcı figürleri (Şekil 88), Yeni Hitit sanatında ilk kez Sakçegözü cinlerinde görülen Assur kostümünü giymektedir (Levha 15a). Giysiler kısa bir tunik ve uzun bir pelerinden oluşur. Pelerin ön bacağı açıkta bırakır. Bu moda, Yeni Assur sanatında dokuzuncu yüzyıldan itibaren görülür. Ancak sekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki klasik üslup örneklerinden farklılaşmıştır. Dokuzuncu yüzyılda[450] pelerinin dikişinin neredeyse düz olan dış kenarı kemerin oldukça üzerinde başlar, kemerin üzerinden neredeyse düz bir şekilde ayak bileklerine kadar uzanır. Ancak Sargon dönemine ait heykellerde pelerinin dikişinin dış kenarı kemerin altından başlar ve hareketli bir eğri şeklinde aşağıya doğru iner (Levha 3). Sakçegözü orthostatlarındaki şeytan kabartmaları (Levha 15a), Sargon dönemindeki örneklerde görülenle aynı kostüme sahiptir. Bu tip Yeni Assur sanatının geçiş üslubunda varlığını sürdürmüştür (s. 32), çünkü çok benzer bir örnek[451] Tiglath-Pileser zamanında görülür. Sakçegözü kabartmalarındaki şeytanların Tiglath-Pileser'in modellerinden türediği anlaşılmaktadır. Tell Halaf örnekleri ise Sakçegözü'nde bulunan modellere dayanmaktadır. Tell Halaf'taki araba oymalarının Assur'dan değil, Yeni Hitit prototiplerinden geldiğini yukarıda görmüştük (s. 112).

Tell Halaf'ın küçük orthostatlarının[452] bazı cin figürleri, eski Assur tarzı kostümle resmedilir. Cin figürlerinin kostümü ve ikonografisi doğrudan Assur eserlerine kadar uzanır. Ensedeki saçlar da etkisi sekizinci yüzyılın ortalarına kadar devam eden klasik üsluptaki Assur modellerinden gelmektedir. Avcı ve tanrı figürlerinin kostümü (Levha 23, 24; Şekil 88), Tell Halaf'taki küçük orthostatların kostümünden ziyade Sakçegözü örneklerine çok daha yakındır.

Tell Halaf'tan Kabartma Örnekleri

Bu karşılaştırma, küçük orthostatları yapanların bilmedikleri, büyük orthostatları ve tanrı figürlerini yapanların ise daha sonraki Geç Hitit özelliklerini bildiklerini göstermektedir. İlk bakışta önemsiz görünebilecek bir dekoratif özellik olan, hilani girişindeki aslan figürünün ön ayak bileğinde görülebilen üçlü zikzak veya dalga motifi (Levha 23a),[453] geç Yeni-Hitit-Arami döneminin gücünü kanıtlamaktadır. Bu dekoratif motif ilk kez Sakçegözü aslanlarında (Şekil 14) ve Zincirli'deki III. Hilani'de[454] (Şekil 12) yaklaşık 730'dan itibaren görülür. Orta Yeni Hitit üslubuna ait daha eski aslanların hiçbirinde bu tür bir süsleme görülmez.



Şekil 85 - *Baş. Mitolojik sahnenin detayı. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt I, Lev. B 11a. Orta Yeni-Hitit stili (daha geç üslup özelliklerine sahip geleneksel üslup). MÖ 8. yüzyılın yarısı. Bkz. s. 107.*



Şekil 86 - *Savaş arabası. Karkamış. Wooley, Carchemish, cilt III Levha B 42a. Orta Yeni-Hitit stili (modern veya gelişmiş). MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. s.107, 109.*

Halhallar

Tanrıça[455] her bileğine dört halhal takmaktadır.[456] Benzer halhallar bir Geç Yeni Hitit eserinde, Maraşlı bir çiftin kadın figüründe de tekrarlanmaktadır (Levha 26). Bunların gerçek halkalar olduğu anlaşılmaktadır çünkü Tell Halaf tanrıçası bilezik olarak dörtlü bir çift takım daha takmaktadır. Pek çok Suriye fildişinde ayak bileklerinin de dört halkayla süslenmesi dikkat çekicidir. Sekizinci yüzyılın son çeyreğinde Suriye'de dört halhal takma modası vardır diyebiliriz.

Saç Stili

Tell Halaf'taki kadınların uzun sarmal bukleleri[457] Sakçegözü şeytanlarının saç stilini hatırlatmaktadır (Levha 15a). Aynı saç modeli Toprakkale'de bulunan ve II. Rusas (685-645) dönemine tarihlenen iki Suriye fildişinde de görülmektedir (Şekil 111). Yine sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlenen insan biçimli Urartu kazan ataçlarında (Levha 45) bulunmuştur. Bütün bu karşılaştırmalar, Tell Halaf çevresindeki büyük orthostatların ve heykellerin sekizinci yüzyılın son üçte birinde yapıldığını göstermektedir. Birkaç yıl önce, burada karşılaştırma amacıyla tartışılan Tell Halaf heykellerini en erken dokuzuncu yüzyıla tarihlemiştim.[458] Ancak kapsamlı bir üslup analizi, gördüğümüz gibi, bu heykellerin gerçekten geç dönem eserleri olduğunu gösteriyor. Tell Halaf sanatçıları hayvan figürlerinde Suriye-Fenike fildişi stilini benimsemişlerdir.



Şekil 87 - *İnsan başlı kanatlı aslan. Küçük orthostatlar serisinden. Tell Halaf. Tell Halaf, cilt III, Levha 87a. Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 760-730. Bkz. s. 111-114.*

Alev Şeklindeki Stilizasyon

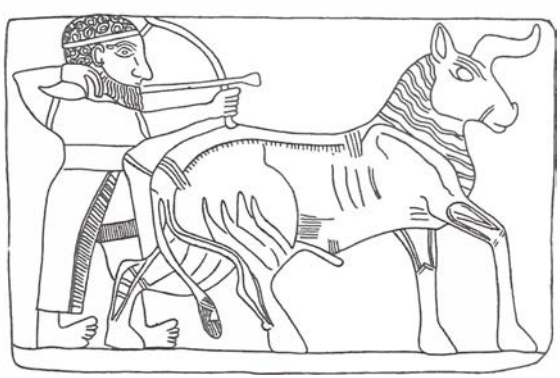
Kalçalardaki alev benzeri stilizasyon ve hayvan gövdelerinin diğer stilizasyonları, Fenike fildişlerinde ikinci binyılın sonlarına doğru görülür. Ancak sekizinci yüzyılın son çeyreğinde, hayvan vücudundaki stilizasyonlara sahip fildişilerin de üretildiğini artık biliyoruz. M. E. L. Mallowan, Nimrud'daki (Kalkhu) başarılı kazılarıyla, en iyi fildişilerinden bazılarının sekizinci yüzyılın sonuna, hatta yedinci yüzyıla tarihlenebileceğini göstermiştir.[459] Daha sonra R. D. Barnett, MÖ sekizinci yüzyılın sonu ya da yedinci yüzyılın başı tarihlerini tekrarlamıştır.[460] M. E. L. Mallowan da Tell Halaf heykellerinin daha geç yapılmış olabileceğini düşünmektedir. Elbette, kabartmaların dokuzuncu yüzyılın son çeyreği kadar erken bir döneme ait olabileceğini de kabul ediyor[461] ancak bazı orthostatların daha sonra genişletilmiş olabileceği ihtimalini de göz ardı etmiyor.

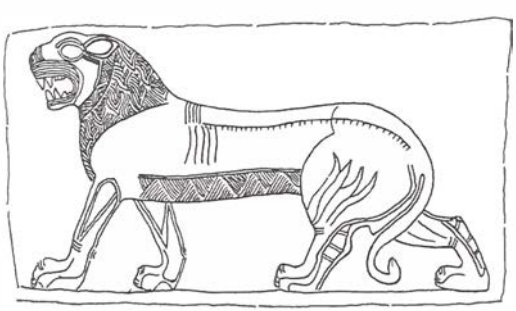
Tehditkar bir aslanla karşılaşmak için kolunu geriye doğru iterek çok karakteristik bir hareketle kılıcını çeken cin, daha önce de belirtildiği gibi (s. 114) sekizinci ve yedinci yüzyıllara ait Fenike kaselerinde görülen bir motiftir. Diğer özelliklerin tümü geç bir tarihlemeye, muhtemelen sekizinci yüzyılın son üçte birine işaret ediyor. Bu iddiaları burada tekrarlamaya gerek yok çünkü tarihleme sorununu kesin olarak çözen önemli bir kriter daha var.

Tarihlemede Küçük Buluntuların Önemi

Hilani bölgesinin kuzeybatı kısmındaki bir mezar, bize Tell Halaf binalarının ve heykellerinin tarihlenmesi için güvenilir kanıtlar sağlayan stil unsurları içeren altın ve bronz objelerden oluşan buluntular sundu. Kazı yapan arkeologlara göre, sınırları belli olan yer altı odası, hilani terasının ön kısmının altında yer alıyordu; dolayısıyla Kapara zamanına yani eski yapı dönemine aittir[462] (s. 119). Bu da, hilani binasının ve giriş nişindeki heykellerin, mezar malzemesinden daha geç bir döneme ait olduğu anlamına gelmektedir.

Şekil 88, 89 - *Sol, Şekil 88: Av sahnesi. Cephedeki büyük orthostatlar serisinden. Tell Halaf. Tell Halaf, cilt III, Levha 103. Geç Yeni-Hitit özelliklerini taşıyan Orta Yeni-Hitit stili. MÖ 730-700. Bkz. s. 111, 114.- Sağ, Şek. 89: Aslan. Cephedeki büyük orthostatlar serisinden. Tell Halaf, cilt III, Levha 106. Geç Yeni-Hitit özelliklerini taşıyan Orta Yeni-Hitit stilinde. MÖ 730-700. Bkz. s. 114.*





Tell Halaf'tan Altın Plaket

Mezardan ele geçen çok sayıda ölü armağanının burada yalnızca birkaçından söz edebiliriz: yarım oval bir altın plaket (Levha 25),[463] üç bronz kap (Şekil 90-92)[464] ve üç altın küpe.[465] B. Hrouda'nın bir başlığın ön kısmına takılan bir takı olduğunu iddia ettiği altın plaket, biraz farklı bir üslupta olsa da kesinlikle küçük ortostatlardaki tasvirleri hatırlatan bir sahneye sahiptir. Arka bacakların kalça kısmındaki stilizasyon, alev benzeri çentiklerin basitleştirilmiş bir versiyonu olabilir. Ancak aynı zamanda Yeni Hitit stilindeki hayvanlarda bulunan M şeklindeki şemaya göre de yorumlanabilir (Şekil 5J, 12, 13), çünkü hayvan gövdelerinde tespit ettiğimiz diğer dört stilizasyon küçük kabartmalarda eksiktir (Şekil 87). Ancak A. Moortgat'ın da gösterdiği gibi[466] ağaç tasviri söz konusu rölyeflerdekinin hemen hemen aynısıdır. Ayrıca keçi boyunlarının paralel çizgileri küçük ortostatlardaki birçok hayvan figüründe de tekrarlanır.[467] Altın plaketin, Kuzey Suriye ve Anadolu'daki sanat merkezleriyle yakın bağlantıları olan Suriyeli bir kuyumcu atölyesinden gelmiş olabileceği düşünülüyor. Palmiye ağacının bulunduğu tepelik bir manzarayı çağrıştıran desen de Anadolu Hitit bölgesinden gelir. Hem palmet hem de üst üste bindirilmiş deseni orijinal olarak dolduran renkli emaye kakma, Suriye'de kullanılan bir tekniktir.

İki Frig Bronz Kap

Bronz kaplardan ikisi de Frig stilindedir (Şekil 90, 91). Özellikle Frigya'ya özgü aşık kemiği biçimli kulpu[468] olan kazan Gordion'daki dinos tipi bronz kazanları hatırlatan bir şekle sahiptir.[469] Dikey uzun sapı ve gövdeye uzun boru şeklindeki ağzı dik açıyla yerleştirilmiş olan sürahi (Şekil 91) Frig sanatının karakteristik formunu yansıtır.[470] Bu iki kap en erken sekizinci yüzyılın son üçte birlik dönemine aittir. Bu tip Frig sürahisi Yakın Doğu'da oldukça popülerdi. En güzel seramik örneklerinden biri Karkamış'ta gün yüzüne çıkmıştır.[471] Benzer Frig sürahileri bir Karkamış kabartmasında[472] ve Karatepe'deki bir orthostat üzerinde[473] tasvir edilmiştir (Levha 32). Tell Halaf mezarındaki iki Frig bronz kap, hilaninin ve kabartmaların sekizinci yüzyılın son üçte birine tarihlenmesi için güvenilir bir kanıt sağlar. Bu tarihleme, mimarideki diğer üslup karşılaştırmaları (s. 73-87) ve kabartmalar (s. 115) temel alınarak zaten tespit edilmiştir. Ayrıca Tell Halaf'ta eski Frig tarzında küçük bir çanak çömlek parçası ele geçmiştir.[474] Çok küçük bir parçadır ancak tipik bir Frig ürünü olduğu şüphe götürmez. Sekizinci yüzyılın üçüncü çeyreğine[475] ait olması tarihlememizi doğrulamaktadır.

Lotus yıldızlı kulplu kase (Şekil 92) de aynı tarihlemeyi göstermektedir. B. Hrouda, Til Barsib, Kıbrıs, Olympia ve Nimrud buluntularında bu kap ile yakın benzerlikler ortaya koymuştur.[476] Ayrıca Gordion'dan bir parça (Şekil 148),[477] New York Metropolitan Müzesi'ndeki diğer bir parça (Şekil 147)[478] ve son olarak da Atina'daki Kerameikos mezarlığından seramik kopyalar (Şekil 144)[479] örnek gösterilebilir. Frig kasesinin en erken sekizinci yüzyılın sonuna ait olduğu düşünülebilir. Frig ve Yunan taklitleri, sekizinci yüzyılın



Levha 25 - Tell Halaf'tan yarı oval plaket. Emaye kakmalı altın. Suriye tarzı. MÖ 730-700. *Arkeoloji Müzesi, İstanbul*. Plakanın yüksekliği 6.3 cm. bkz. s. 118.

son çeyreğinde Doğu'ya özgü orijinallerin çok rağbet gördüğünü gösteriyor. Bu şekilde Kapara dönemine ait binaları ve heykelleri MÖ 730-700'e tarihleyebilmek için bir kanıt daha ortaya çıkmıştır.

A. Moortgat altın küpeleri dokuzuncu yüzyıla tarihlemiştir.[480] Mezardaki takıların diğer nesnelerden birkaç nesil daha eski olması şaşırtıcı değildir. Başta küpeler olmak üzere takılar ebeveynler ve özellikle büyükanneler tarafından çocuklarına ve torunlarına hediye edilirdi. Bunlar söz konusu mezarın tarihlendirilmesinde kullanılmamalıdır. Büyük orthostatları (Şekil 88, 89), yuvarlak heykelleri (Levha 23, 24) ve dolayısıyla Kapara'nın hilani yapısını (Şekil 25) sekizinci yüzyılın son üçte birine tarihlendirdiğimiz için, eski yapıyı ve (zaman olarak büyük orthostatlara oldukça yakın olan) küçük orthostatları yaklaşık olarak sekizinci yüzyılın ikinci üçte birine tarihlendirmek gerekir.

Küçük Orthostatlar Dönemi (MÖ 760-730)

Küçük orthostatları yapanlar mütevazı taş ustalarıydı. Büyük orthostatları yapan usta muhtemelen küçük orthostatların yapıldığı atölyede eğitim görmüştür. Hilani nişlerindeki heykelleri yapan çok yetenekli sanatçı da bu atölyede yetişmiş olmalı, çünkü Tell Halaf'ın diğer tüm heykeltıraşları gibi aynı ikonografik ve üslup çeşitlerini kullanmıştır. Son derece yetenekliydi ve sanatsal yenilikler onun, sıradışı bir usta olduğunu gösteriyor. Suriye küçük sanatlarının küçük destekleyici figürlerinin, anıtsal yaratılara dönüşmesini ona borçluyuz. Heykeltıraşlıkla mimarinin bir karışımı olan "karyatidler"in[481] resimsel motifini icat etmiştir (Levha 23, 24).

GEÇ YENİ-HİTİT ÜSLUBU

Assur ve Arami etkilerinin sürekli baskısı sonucunda Güney Anadolu ve Kuzey Suriye sanatının geleneksel Hitit özellikleri yavaş yavaş silinmeye yüz tutmuştur. Bu iki yabancı etki, diğer komşu ülkelerin etkileriyle birleşince, Geç Yeni - Hitit Dönemi'nde genellikle eklektik bir üslup ortaya çıkmıştır.[482]



Levha 26 - Maraşlı bir çifte ait cenaze steli. Geç Yeni-Hitit üslup evresi (Aramileşmiş Hitit üslubu). MÖ 8. yüzyılın sonu veya 7. yüzyılın başı. *Arkeoloji Müzesi, Adana*. Toplam yükseklik 1 m. bkz. s. 127.



Levha 27 - Levha 26'nın detayı.

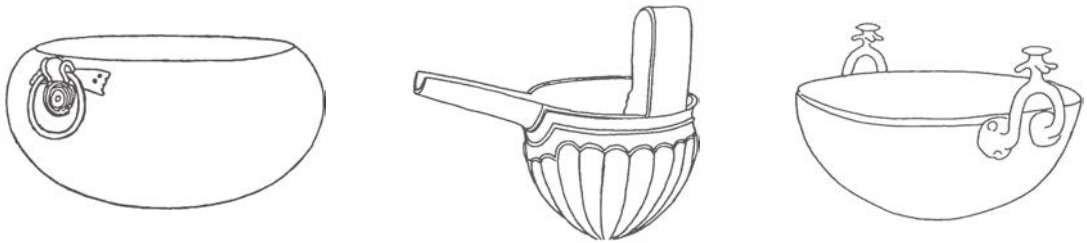
Araras Kabartmaları

Bununla birlikte, tamamen Assur veya tamamen Arami tarzını çalışan atölyeler de vardı. Bu üslubun en güzel ve en önemli örnekleri arasında, şu anda Ankara'da bulunan Karkamış Araras kabartmaları yer almaktadır (Şekil 93, 94).[483]

Assur Unsurları

Bu değişimin temel işareti, orta Yeni-Hitit buklesinin (s. 98) Assur sarmal kıvrımıyla değiştirilmesidir. Ense kısmındaki saç tutamı biçim ve stilizasyonu açısından, Sargon döneminin modası saç stiline karşılık olarak Assur'a özgüdür.

Zarif dekoratif kemer (Şekil 93, 96) aynı zamanda Assur moda akımlarını da temsil etmektedir. Bu tip kemerler Assur sanatında Senharib zamanından beri bilinmektedir (Şekil 95).[484] Araras ve Kamanas figürlerinde (Şekil 93) Sargon tipi kol kaslarının (Şekil 3) yeni yelpaze şeklinde stilizasyonu da dikkat çekicidir.



Şekil. 90-92 (soldan sağa) - *Şek. 90: Tell Halaf'tan bronz Frig kazanı. Hilani'nin kuzey-batısındaki nişten. Tell Halaf cilt IV, Levha 50. Şek. 17. MÖ 8. yüzyılın sonları. Krş. s. 118. - Şekil 91: Tell Halaf'tan Frig sürahisi. Hilani'nin kuzeybatısındaki nişten. Tell Halaf cilt IV, Lev. 48, Şek. 8. MÖ 8. yüzyılın sonları. Krş. s. 118. - Şek. 92: Tell Halaf'tan yıldız kulplu bronz kase. Hilani'nin kuzey-batısındaki nişten. Tell Halaf cilt IV, Lev. 48, Şek. 7. MÖ 8. yüzyıl sonları. Krş. s. 118.*

Suriye-Fenike Unsurları

Suriye fildişleriyle çarpıcı derecede yakın benzerlikler taşırlar. Buklelerin dizilimi (Şekil 93, 94) daha önce Orta Yeni Hitit üslubunda Suriye etkisinin bir işareti olarak gösterilmişti (s. 98). Araras rölyeflerinin başları kıvrımlarıyla, Suriye fildişi rölyeflerine (Levha 38; Şekil 106) o kadar benzer ki, yeni ve daha güçlü bir Suriye etkisinin var olduğunu iddia edebiliriz. Keçi benzeri bir hayvan figürünün kalçalarındaki alev stilizasyonları (Şekil 97)[485] Suriye modellerinin doğrudan etkisini göstermektedir. Ayrı bukleler halinde düzenlenmiş saçlar (Şekil 94), hem Suriye stilindeki fildişlerde (Levha 43)[486] hem de dönemin Assur rölyeflerinde çok benzer biçimde karşımıza çıkmaktadır.[487]

Zincirli ve Sakçegözü ile Bağlantılar

Zincirli ve Sakçegözü heykel atölyeleriyle olan bağ ise daha da önemli görünüyor. Araras figürlerinin tunik ve pelerini Sakçegözü kabartmalarındaki giysilerin neredeyse kopyasıdır (Levha 14). Pelerinin bir ucu elde tutulur. Bir örnekte, küçük çocuğu olan kadının pelerini Sakçegözü ve Zincirli figürleriyle birebir örtüşmektedir.

Araras'ın ve subayların asaları (Şekil 93) Karatepe'deki iki savaşçı kabartmasında (Şekil 34a) ve Nimrud'da bulunan ve muhtemelen Suriye kökenli bir dizi fildişi kabartmadaki nitelikleri anımsatmaktadır.[488] Araras rölyeflerinde giysilerin arkasını süsleyen paralel ve dikey kıvrımlar aslında bir Babil keşfidir (Levha 19). Ancak bunlara Suriye fildişi kabartmalarında (Levha 41) ve Sakçegözü orthostatlarında da (Levha 14; Şekil 98, 99) rastlıyoruz. Karkamışlı heykeltıraş muhtemelen bu detayı son bahsedilen Güney Anadolu merkezindeki (Sakçegözü) kabartmalardan almıştır. Figürlerin sandaletlerinin (Şekil 93) Sakçegözündekilerle (Şekil 89, 99) aynı olduğuna dikkat çeker. Aynı durum, iki geniş asa veya banttan oluşan Araras kabartmasındaki keçi benzeri hayvanın ön ayaklarının üst kısmındaki stilizasyon için de geçerlidir (Şekil 97). Hiç şüphe yok ki burada Sakçegözü işliklerinin bir ürünüyle karşı karşıyayız (Levha 15,16; Şekil 11, 15). Bu arada, bu üslup özelliklerinin Havuzköy'deki sekizinci yüzyıl sonlarına ait Assur etkisi altındaki aslanda da tekrarlandığını belirtmek gerekir.[489]



Levha 28 - Aile sahnesi. Maraş'tan mezar steli. Bazalt. Geç Yeni-Hitit üslup evresi (Aramileşmiş Hitit stili). MÖ 8. yüzyılın sonu veya 7. yüzyılın başı. *Arkeoloji Müzesi, İstanbul.* bkz. s. 129.



Şekil. 93 - *Kral Araras oğlu Kamanas'la birlikte. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt I, Levha B 7a. Geç Yeni-Hitit stili. MÖ 717-691 Arkeoloji Müzesi, Ankara. Bkz. s. 121.*

Assur ve Suriye-Fenike tarzı unsurlarına rağmen, Karkamış'ın Araras kabartmaları, belli bir Hitit havası taşımaktadır. Örneğin, kralın halefini önceki kabartma levhalarda tasvir edilen ülkenin büyük adamlarına, yani soylular meclisine[490] sunması tamamen Hitit geleneğinde yer alır. Silahların yerleştirilme şekli de hâlâ Hititlere özgüdür. Yazılıkaya'da tanrı Sarruma Kral IV. Tuthaliya'yı tutarken, Kral Araras da oğlunu koruyucu bir şekilde bileğinden tutar[491] (Şekil 59). Hiyerogliflerin kullanımı Hititlere özgü bir başka özelliktir.

Araras Kabartmalarının Kökeni (MÖ 717- 691)

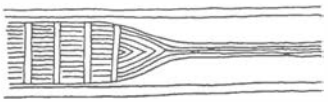
Levhalarda, tüm kraliyet ailesini, kraliçeyi zarlarla ve topaçlarla oynayan çocuklarla birlikte tasvir etmekte; burada anne en küçük çocuğunu kucağında tutmaktadır. Kral Araras rölyefleri için daha önce Orta Geç Hitit tarzında oyulmuş levhalardan yararlanılmıştır ve çocukları gösteren rölyefte levhanın kenarında hâlâ sakallı bir figür görülmektedir.[492] Diğer levhalarda da daha eski kabartmaların kalıntıları görülmektedir.[493]

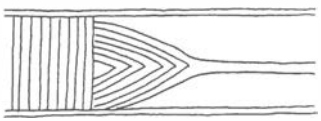
Araras kabartmaları ilk kez Freiherr von Bissing tarafından yaklaşık 720 yılına tarihlenmiştir.[494] Kendisi bu tarihleme için herhangi bir neden belirtmese de kabartmaların "şu anda Karkamış'tan elimizde bulunan en son kabartmalar" olduğunu ifade etmiştir. Birkaç yıl önce, dikkatli bir stil kritikle sekizinci yüzyılın sonlarına doğru tarihleyebilmek amacıyla bu kabartmaların, Assur kabartmalarıyla karşılaştırmıştım. Aslında yukarıda ele



Şekil. 94 – *Araras'ın büyük kabartmasından detay. Karkamış. Woolley, Carchemish, cilt I, Lev. B 7a. Bkz. Şekil 93 ve s. 121, 125.*

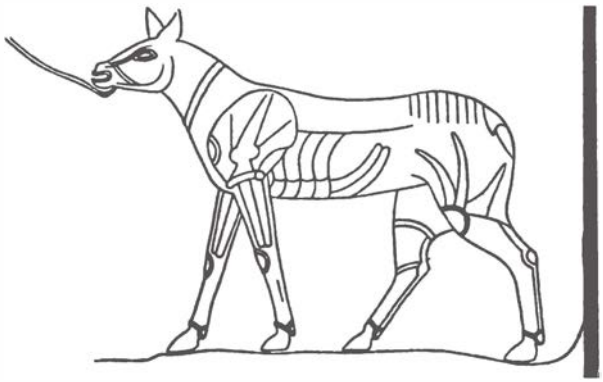
Şekil. 95, 96 - *Yukarıda, Şekil 95: Senharib'in (MÖ 704-681) Assur tipi kabartmasından kemer. Strommenger, Mezopotamien, Lev. 231. Bkz. s. 125. - Şekil 96: Araras kabartmalarından kemer. Woolley, Carchemish, cilt I, Lev. B 5. Bkz. s. 121, 125.*





alınan stil özellikleri, Araras kabartmalarının Sargon döneminde yapıldığını göstermeye yeterlidir. Subayların enselerindeki biraz çapraz olarak yerleştirilmiş yuvarlak saç tutamı ve kol kaslarının yelpaze benzeri düzeni, Sargon'unkiler kadar, Tiglath-Pileser'in zamanının modellerinden de esinlenmiş olabilir (s. 37). Ancak Araras levhalarındaki bazı subayların[495] ense saçları ve özellikle iki prensin saçları (Şekil 93) dikey olarak düzenlenmiş ve omuzların üzerinde uzanmaktadır, dolayısıyla eser ancak Sargon döneminde veya sonrasında yapılmış olabilir (Levha 3). Saç bukleleri ve ensedeki saçlar tamamen Sargon tarzında yapılmıştır. Araras orthostatlarının bazı figürlerinde, ensedeki saçların üst üste binen bukleler halinde düzenlenmesi (Şekil 94), Sargon'un Gılgamış figürlerinin ense kısımlarını yakından hatırlatır.[496] Sakçegözü ile ortak özellikler, pelerin kabartmaları ile pelerinin tek elde tutulan ucu (krş. anne, çocuk ve hayvan), sandaletlerin arkasındaki dikey kıvrımlar ve keçi benzeri hayvanın ön bacaklarının stilizasyonu (Şekil 97) 730'dan sonraki bir tarihi akla getirmektedir. Senharib dönemine ait olan kemer de (Şekil 95, 96) sekizinci yüzyılın sonlarına doğru bir tarih vermektedir. Araras kabartmaları, Assur Orta Yeni Hitit dönemi Katuwas (yani Pisiris bkz. s. 121) kabartmalarının yerinde bulunduğundan, bunların Karkamış Şehri'nin MÖ 717'de Asurlular tarafından ele geçirilmesinden sonra yapılmış olmaları gerekir. Assurlular şehirde düzenli bir vali bulundurmamışlardır; Karkamış'ta Assur kralları adına faaliyet gösteren yalnızca iki valinin adı 691 ve 646'da geçmektedir. Sonuç olarak, haksız yollarla tahta çıkan Araras[497] ve oğlu Kamanas'ın 717 ile 691 yılları arasında hüküm sürmüş olabileceği düşünülmektedir. Yedinci yüzyılın ilk üçte birlik döneminde daha geç bir tarih atfetmek mümkündür, ancak yukarıda yapılan karşılaştırmalar daha çok 717 ile 691 arasındaki zamanı işaret ederler.

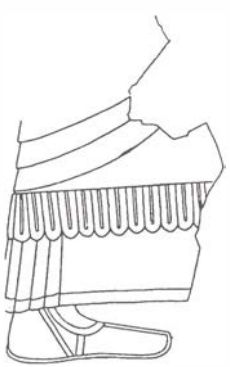
B. Landsberger Anadolu'daki merkezlerde Assur egemenliğinin MÖ 705 ve 685 arasında azaldığına dikkat çeker.[498] Sam'al'in bir süreliğine Senharib'in elinde olmadığını ileri sürer. "Muhtemelen Sargon'un saltanatının sonlarına doğru tamamen kaybedilen Tabal-Hilakku vilayeti hariç, selefinin Anadolu mirasının bir kısmını korumak için büyük mücadele vermek zorunda kaldı."[499] diye belirtir. Bu siyasi koşullar altında Araras'ın, Karkamış'ta bağımsızlık talebinde bulunarak tahta çıkması mümkün olmuştur.

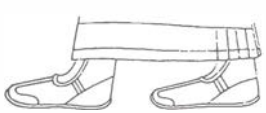


Şekil 97 - *Büyük Araras kabartmasından hayvan figürü. Woolley, Carchemish, cilt I, Lev. B 8. Geç Yeni-Hitit stili. MÖ 717-691. Bkz. s. 122, 125.*

Bazı hiyeroglif uzmanları Araras kabartmalarını 750'den önceye tarihlemektedir. Ancak bu tarihlemenin temeli belirsizdir. Bu sorunu hiyeroglif uzmanı F. Steinherr'in dostane yardımıyla inceleme fırsatım oldu.[500] Bu tarihlemenin başlıca iddialarından biri, Araras kabartmalarındaki bazı hiyeroglif işaretlerin Assur kralı Assurdan'ın (771-745) adıyla özdeşleştirilmesine dayanmaktadır. Ancak bu işaretler, Essarhaddon (680-669) zamanından olmalıdır. Hiyeroglif uzmanları Araras'ın 717'den, yani Assurluların Karkamış şehrini fethinden sonra hüküm süremeyeceğini varsaydıkları için hiyeroglifi Kral Assurdan'dan alarak okumayı tercih etmişlerdir. Ancak bu varsayım doğru görünmüyor. Burada Th. Bossert'in Karkamış ile ilgili yorumlarının temelsiz olduğunu düşünen J. Friedrich'in[501] eleştirel sözlerini hatırlatmam gerekiyor. E. Laroche hiyeroglifleri anonim olarak basitçe "bir Assur kralı"[502] olarak yorumlar ve bu şekilde Th. Bossert ile aynı fikirde olmadığını gösterir.

Hiyeroglif uzmanlarının diğer bir kanıtı da adı Urartuca "Sasturis" isminin okunmasıdır. Ancak Th. Bossert'in makalesini[503] dikkatlice inceleyen herkes bu tanımlamanın imkânsız olduğunu bilir. Zira onun yorumu Midas ve Muski isimlerini de içermektedir.[504] Ancak bu okumalar geçerliyse Assurdan'la özdeşleşme mümkün olamaz. Assur yıllıklarında 717-709 yılları arasında Frigya kralı olarak adı geçen Midas'ın Assurdan'ın çağdaşı olması pek mümkün değildi. Bütün bunlar, bu transkripsiyonların tarihlendirme konusunda kesin kriterler sağlamaktan uzak olduğunu gösteriyor.





Şek. 98

Şekil. 98, 99 - *Üstte, Şek. 98: Araras kabartmasındaki kitonun arka pilileri ve sandaletler. Akurgal, Spathethitische Bildkunst, s. 37, Şekil 20. Bkz. Şekil 93. - Sol, Şekil 99: Sakçegözü'nden bir kabartma üzerindeki chitonun arka pilileri ve sandaletler. Akurgal, Spathethitische-Bildkunst, s. 37, Şek. 19. Arami tarzı. Yaklaşık MÖ 730 (ve sonrası). Arkeoloji Müzesi, Ankara. Bkz. s. 122.*

ARAMİ-HİTİT KABARTMALARI

Yukarıda tartışılan Arami kabartmaları (s. 53) aslında Geç Yeni Hitit üslubuna dayanmaktadır. Arami nüfusunun değer ve katkılarının tanınmasını sağlamak amacıyla bunlar yukarıda ayrı bir bölümde incelendi. Ancak sanat tarihi açısından bakıldığında bunların, Geç Neo-Hitit stilin daha geniş bağlamı içinde ele alınması gerekir.

Mezar Stelleri

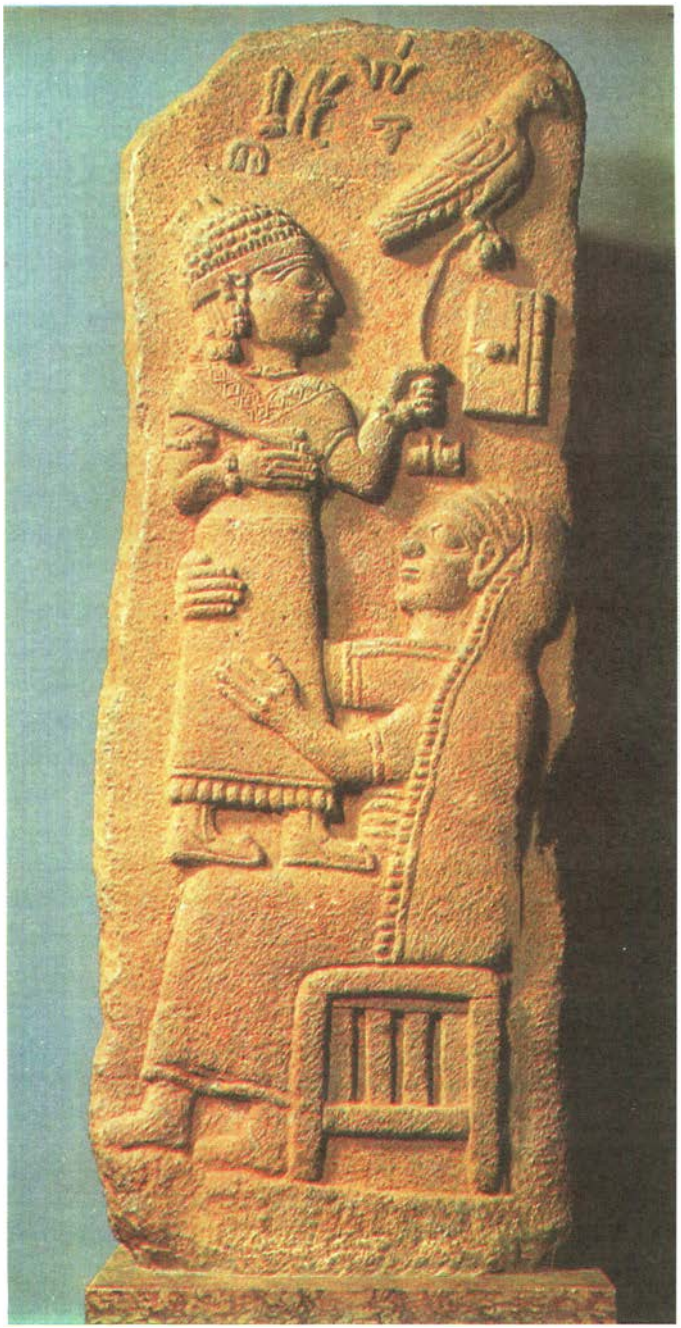
Maraş ve Gaziantep'te bulunan pek çok mezar steli Arami üslubundadır (s. 54). Ancak pek çok karakteristik Hitit özelliği gösterdikleri için burada Geç Yeni Hitit kabartmalarıyla birlikte ele alınacaktır.

Bir Çiftin Mezar Steli

Bu grup, sıradışı ifade gücüne sahip bir şaheser olan Maraşlı bir çiftin mezar stelini içerir (Levha 26, 27).[505] Erkek ve kadın, Zincirli prensesi gibi, ayakları tabure üzerinde, cepheden yan yana otururlar (Levha 13). Her birinin bir kolu eşinin omzunda birbirlerine sevgiyle sarılmaktadırlar. Yüzlerindeki üzüntü onların ölmüş olduklarını gösteriyor. Adamın saçı ve sakalı Arami tarzında buklelidir (Levha 12, 14). Ancak kadın, Karkamış'ın Orta Geç Hitit stilindeki Kupaba figürüyle aynı, zengin süslemel ive alçak Hitit kıyafeti giyiyor. Kemeri de Orta Yeni Hitit stilindeki Karkamış kadınlarınınkiyle aynıdır (Levha 22b). Kadının kocasının soluna yerleştirilmesi, Anadolu'da tarihin erken dönemlerinden beri yerleşen ve İmparatorluk sanatında değişmez bir kural haline gelen eski bir Hitit geleneğine karşılık gelmektedir (Şekil 27). Adamın sağ elinde tuttuğu üzüm salkımı mesleğine işaret etmektedir; muhtemelen zengin bir şarap tüccarıydı. Karısı, aristokrat bir Hitit hanımı gibi sol elinde bir ayna tutmaktadır. Giysisinde, dönemin moda kostümlerinde en sevilen parçalardan olan Frigya fibulası bulunmaktadır. Alışılmadık derecede zengin küpeler takıyor (Şekil 27b). Kulak memesindeki sarkıtların dışında, kulak kepçesinin kenarına yerleştirilmiş (muhtemelen inci veya değerli taşlardan yapılmış) başka parçalar da bulunmaktadır. Ayrıca Dermech'teki bir Fenike maskesiyle karşılaştırılabilecek bir burun halkası da takıyor.[506] Ucu kemere takılan küçük manto, MÖ altıncı yüzyıldaki İyonya heykellerinin elbiselerini anımsatıyor. Halaf tanrıçasında (Levha 24 olduğu gibi), ayak bilekleri çeşitli halhallarla süslenmiştir. Adam karısıyla aynı türden uzunca bir tunik giymiştir. Elbiseleri Orta Yeni Hitit stilinin sade modasını takip ediyor. Bu örnekte, alışılmadık derecede enli olmasına rağmen kemer, esas olarak diğer Orta Yeni Hitit tasvirlerine uygundur (Şekil 60-66, 79-83). Güncel bir ekleme olarak, adam bir önlük giyiyor; bu muhtemelen Arami etkisindedir. Her iki figür de ayak parmaklarını açıkta bırakan sandaletler giymişlerdir. Maraş'taki mezar steli en erken sekizinci yüzyılın sonuna tarihlenebilir.

Duyguların Yansıtılması

Stel, antik Yakın Doğu'nun en güzel sanat eserleri arasında yer almaktadır. Karatepe sfenksi ve Nimrud'dan bazı Suriye fildişi başlarıyla birlikte (Levha 37, 38), figürlerin yüzleri belirli bir duyguyu ifade eden az sayıdaki Doğulu eserlerden biridir. Assurlular hayvan figürlerinin acı ya da öfkeyle uluyan yüzleri olmasını seviyorlardı (Levha 1-8).



Levha 29 - Maraş'tan Tarhunpiya'nın mezar steli. Bazalt. Geç Yeni-Hitit üslup evresi (Aramileşmiş Hitit stili). MÖ 8. yüzyıl sonu ya da 7. yüzyıl başı *Louvre, Paris.* Yükseklik 75 cm. bkz. s.129, 131.

Bu yüzler olağanüstü bir fade gücüyle yapılmışlardır. Ancak insan figürlerinin yüzleri maske benzeri bir katılığa sahiptir. Sekizinci yüzyıl boyunca Kuzey Suriye ve Güney Anadolu halklarının (Arami ve Fenike kültüründen güçlü bir şekilde etkilenen) sanatçıları ve atölyeleri, özgür ticari ve sanatsal faaliyetleri sayesinde yeni bir heykel sanatı yaratmayı başardılar. Bu büyük bir ilerleme, tarihi öneme sahip bir başarı olarak görülmelidir. Otokratik yöneticilerin tahakkümüne uğramayan ve dolayısıyla yerine getirmesi gereken bir propaganda misyonu olmayan (s. 16) atölyeler, kavramsal sanatın bağlarından kurtulma ve insan zihninin çeşitli ruh hallerini ve dürtülerini temsil etme şansına sahip oldu (Bu durum bazı açılardan erken Rönesans İtalyası'nın özgür demokratik rekabetiyle karşılaştırılabilir). Güney Anadolu ve Kuzey Suriye'deki zanaatkarlar, tehditkar (Şekil 31), hüzünlü (Levha 26, 27) ve hatta gülen (Levha 37, 38, 43) yüzleri tasvir ettiler. Böylece bu sanatçılar yepyeni bir sanat alanı açarak lirik bir gerçekçilik yarattılar.

Aile tasvirli mezar steli

İstanbul'da bulunan Maraş'tan gelen daha küçük bir mezar steli[507] (Levha 28) bir aileyi, evli bir çifti ve kızlarını göstermektedir. Büyük stelde olduğu gibi kadın kocasının solunda oturmaktadır. Adam sağ elinde, ölülerin öbür dünyada beslenmesini simgeleyen bir parça et tutmaktadır. Masanın üzerinde merhumun kullanımına sunulan diğer yiyecekler, çeşitli kızartmalar ve bazlama somunları bulunmaktadır. Adamın sol elinde, doğal doğurganlığın, yeniden doğuşun sembolü ve muhtemelen aynı zamanda kişisel dirilişin de işareti olan bir başak var. Kadın sağ elini koruyucu bir tavırla kızının omzuna koyuyor; sol elinde iki iğ bulunur. Ayakta duran kız çocuğunun sol elinde bir iğ sağ elinde ise bir ayna bulunmaktadır. Adamın saçı ve sakalı Arami tarzında spiral buklelidir. Giysisi, Orta Yeni Hitit stili, basit kemerli uzun bir tunikten oluşmaktadır (Şekil 62, 83). Kucağında yeni Arami tipi bir aksesuar, kemerden çıkmış gibi görünen katlanmış bir giysi vardır. Anne ve kız aynı kostümü giyer; Orta Yeni Hitit tarzında uzun bir tunik (Levha 22b), ancak tünik alt kısımda Zincirli prenses figüründe görüldüğü gibi Arami tarzında kalın dikey kıvrımlar halinde düzenlenmiştir (Levha 13). İki kadının taktığı kemer Orta Yeni Hitit üslubundaki eserlerden (Levha 22b) bilinmektedir. Kız çocuk figüründe pelerinin ucu kemere geçirilirken, annenin pelerininde püskül kısmı serbestçe aşağıya doğru uzanmaktadır. Üç figür de şık sandaletler giyiyor. Genç kızın ayak bileklerinde Tell Halaf tanrıçası (Levha 24) ve Maraş mezar stelindeki kadınla (Levha 26) aynı halkalar bulunmaktadır. Sandalyeler oldukça sade olup Orta Yeni Hitit sanatındakileri anımsatmaktadır.

Kadın ve erkek çocuk tasvirli mezar steli

Yine Maraş'tan[508] ilginç ve çekici bir kabartmada, oturan bir kadın ve kucağında duran bir erkek çocuk görülmektedir (Levha 29). Bu, daha önceki iki kabartmada belirttiğimiz ve İmparatorluk günlerinden bu yana Hitit sanatında popüler olan şefkatli kucaklaşma sahnesinin bir varyasyonudur (Şekil 59). Burada da kadının Hitit tarzında, oğlunun sol tarafında durması tesadüf olmayabilir (Levha 26, 28; s. 120, 123). Mustafa

Levha 30 - İvriz'deki kaya kabartması. Kral Warpalawas nebat tanrısıyla karşı karşıya. Geç Yeni-Hitit üslup dönemi (Aramileşmiş Hitit stili). Yaklaşık MÖ 730. Tanrısal figürün yüksekliği 4.20 m. bkz. s. 135.



Kalaç yakın zamanda Maraş'tan bilinmeyen bir mezar steli yayınlamıştır;[509] burada kadın, erkeğin sağ tarafında oturmaktadır. Ancak bu parçanın vasat kalitesi, heykeltıraşın Hitit sanatına yabancı olduğunu gösteriyor. Bizim levhamızda ölen kişinin oğlan çocuğu olduğu düşünülebilir. Oldukça erken yaşta öldüğü annesi onu kucağında tutmasından anlaşılıyor. Sol elinin altındaki iki eklem kemiği, eğer gerçekten eklem kemiklerini temsil ediyorlarsa, oğlanın ergenlik çağına gelmediğini "annesinin" (ya da bakıcısının) gözetiminde olduğuna işaret ediyor olabilir. Orijinalini Louvre'da incelerken, çocuğun sol elinin altındaki bobin şeklindeki nesnenin iki eklem kemiğinden oluştuğunu düşünmüştüm. Ama şimdi fotoğrafa baktığımda, elinden kaymasını önlemek için bobin şeklindeki nesnenin kordonun ucuna tutturulduğu izlenimine kapılıyorum. Her halikarda oğlanın kadının kucağında durması onun küçük olduğuna işaret eder. Ancak çocuk okumayı ve yazmayı öğrenmişti. Kalemi sağ elinde, sanki yazmaya hazırmış gibi başparmak ve işaret parmağı arasında tutuyor. Yazının üst kısmında Hitit hiyeroglifleriyle "Tarhunpiya" olarak okunabilecek beş karakter bulunmaktadır.[510] Bu, ölen çocuğun adıydı. Hayattaki en sevdiği oyunlardan biri kuş yakalamak olsa gerek. Bu, yakın zamanlara kadar Yakın Doğulu asil ve zengin kesim arasında aristokratik bir eğlenme biçimiydi. Çocuğun zengin ebeveynleri olduğu, okuma yazma eğitimi mücevherlerle kanıtlanıyor. Basit bir Hitit kemeri takmasına rağmen uzun tuniğinin yakası zarif işlemelerle süslenmiştir. Üst kolu ve bileği bileziklerle süslenmiştir ve boynunda bir tork görülmektedir. Bilekliklerin her iki ucunda aslan başları torkun uçlarında da ördek başları var. Bu beş mücevher parçası muhtemelen altından yapılmıştı. Lüks sevgisi, kulağın güzel mücevherlerle süslenmesinde de görülür. Kulak memelerindeki pandantiflerin yanı sıra, Maraş'taki büyük mezar stelindeki kadın figüründe (Levha 26) olduğu gibi, kulak kepçesinin etrafında muhtemelen inci veya değerli taşlarla işlenmiş dekoratif parçalar dikkat çekmektedir. Maraş mezar stelindeki diğer tüm figürler gibi oğlan da zarif sandaletler giyiyor. "Anne", mezar stelindeki çift ve kızlarıyla aynı tarzda giyinmiştir (Levha 28). Pelerini, söz konusu rölyefteki annenin giysisiyle tamamen aynı şekilde kesilmiştir; tek fark, tuniğinin alt kısmının kıvrımsız olması, ancak düzgün bir şekilde aşağı doğru sarkmasıdır. Rölyefimizde kadının çocuğu şefkatle kucaklaması, Araras kabartmasındaki[511] çocuklu kadını ve daha önce anlatılan Maraş kabartmasındaki kız ve anneyi anımsatmaktadır (Levha 28). Yukarıda adı geçen M. Kalaç'ın[512] yayınladığı Maraş stelinde de aynı motif tekrarlanmakta olup, burada çocuk dik dururken tasvir edilmiştir.

Mezar stelleri

Birkaç yıl önce, F. von Luschan gibi ben de incelediğim levhaların mezar stelleri olduğunu tespit ettim.[513] Şu anda Paris'te bulunan Maraş'tan bir başka mezar steli (Şekil 100),[514] sağ elinde terazi tutan bir adamı göstermektedir. Bu onun bir tüccar olduğunu düşündürüyor. Söz konusu rölyeflerde görülen sarmal bukleli saç modelinin aynısına

Meslekleri tasvir eden steller

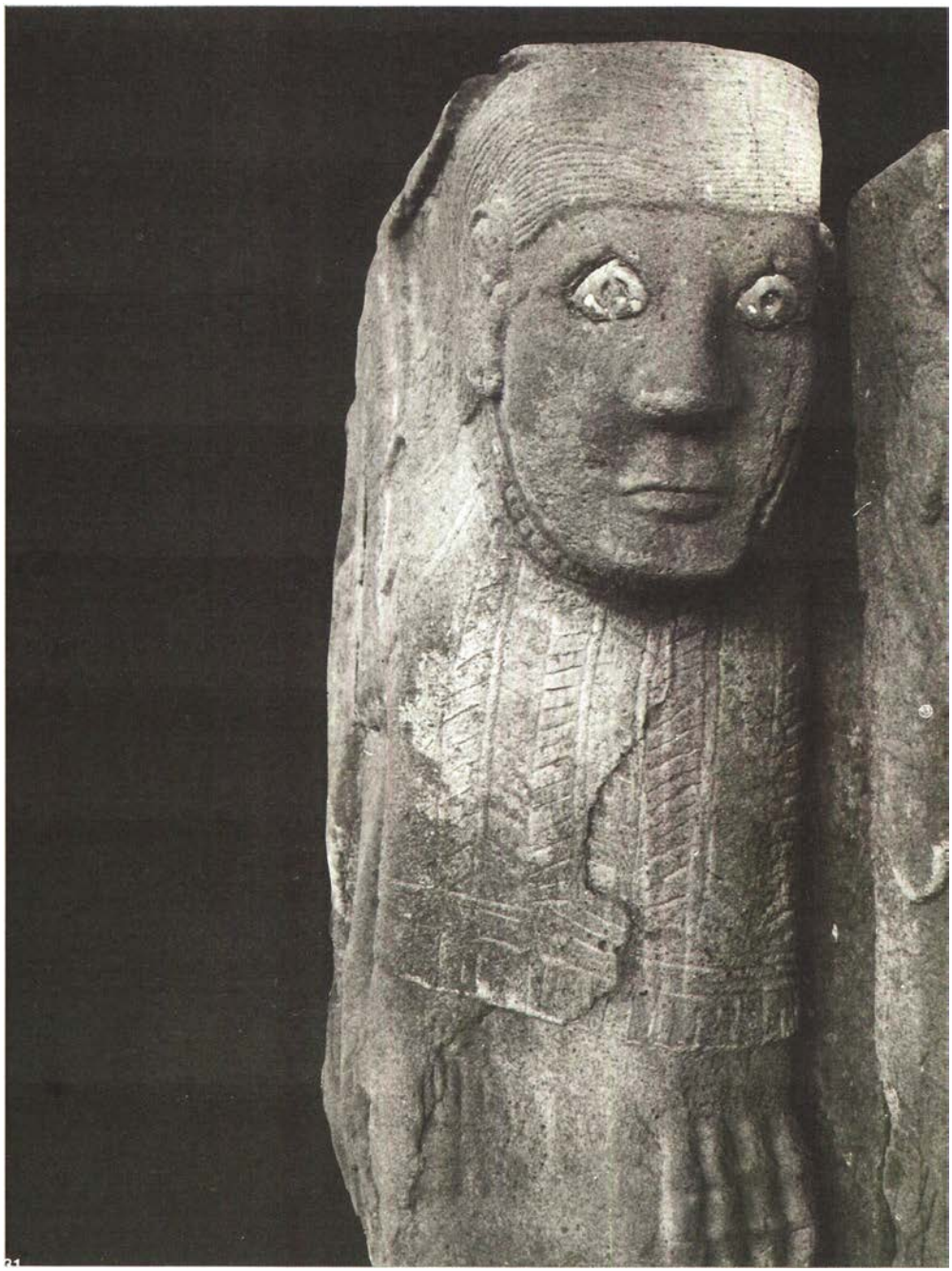
sahiptir. Şu anda Adana'da bulunan Maraş'tan bir başka mezar stelinde, elinde kalemi[515] ve yazı tableti olan, yani kâtip olan bir adam tasvir edilmiştir (Şekil 101).

Günlük hayattan alet ve nesnelerin bulunduğu figürlerin yer aldığı tüm bu levhalar -bazı bilim adamlarının inandığı gibi- tanrıları tasvir etmezler. Bunlar daha ziyade meslekleri nitelenen vefat etmiş kişilerin görüntüleri olarak yorumlanmalıdır. Son zamanlarda Mustafa Kalaç[516] fırtına tanrısını tasvir eden bir levha yayınlanmıştır; bu yazı Maraş ve etrafındaki kült stellerinin de Hitit-Luvi geleneğini sürdürdüğünü açıkça göstermektedir. Ancak bu örnekte, Arami sarmal bukleli sakalı olan tanrı, her zamanki gibi boynuzlu konik başlık, üç dişli mızrak ve çekiçle gösterilmektedir. Tanrının kafasındaki kanatlı güneş kursu muhtemelen onun tanrılaştırılmış bir kral figürü olarak anlaşılması gerektiğini gösterir. Her ne olursa olsun, bu stelden, Hititlerin ve Luvilerin de Maraş'ta yaşadıkları ve kült stellerinin mezar stellerinden boynuzlu başlık ve üç dişli mızrak gibi değişmez ilahi vasıflarla ayrılması gerektiği açıkça görülmektedir. Mezar stelleri olarak sınıflandırdığımız rölyeflerdeki figürler gerçekten tanrısal olsaydı, fırtına tanrısını gösteren rölyefte olduğu gibi, sanatçılar onları uygun atribütleriyle resmederlerdi.

Mezar stellerini tarihleme

Maraş ve çevresinde bulunan mezar stelleri de aynı döneme ait olup aynı ruhu yansıtmaktadır. Paris stelindeki (Levha 29) oğlanın saç buklelerinin uçlarında yüksek kabartmayla modellenen sarmal formlar, Sargon tarzını yansıtmaktadır (Levha 3). Sargon döneminin rölyeflerindekiyle aynı doğal kıvrılmalara ve hacimli dolgunluğa sahiptirler. Hem Sargon hem de Arami sarmal buklelerinin ortasında topuz benzeri bir kalınlaşma vardır. Maraşlı şarap tüccarının lüleleri (Levha 26, 27) aynı yüksek kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Özellikle saç stiline yansıyan Sargon dönemi eserlere olan bu benzerlik, Maraş mezar stellerinin sekizinci yüzyılın sonuna tarihlenmesi gerektiğini düşündürmektedir. Kıvrımların Sakçegözü'ndeki Arami tarzına benzerliği sekizinci yüzyılın sonuna doğru tarihlemeyi doğrulamaktadır. Maraş stelinin anne ve kızının (Levha 28), Zincirli prensesinin kostümü (Levha 13) gibi muhtemelen Arami modellerini tekip eden kalın kıvrımlı giysileri vardır. Barrakab dönemi prensesinin mezar steli MÖ 730 civarında yapıldığına göre (s. 56), Maraş mezar stelinin sekizinci yüzyılın son üçte birinde veya biraz daha sonrasında, yaklaşık 700 civarında yapılmış olması mümkündür. Zengin oymalı mezar stelleri dikme geleneğinin Maraş ve çevresinde yedinci yüzyıla kadar devam ettiği anlaşılmaktadır.

Yukarıda Maraş'ta dini özellik taşımayan hiçbir stelin orthostat olmadığını belirtmiştim; bunlar tek başına dikilmiş anıtlardır. Orijinal hallerinde, yere veya bir standa sabitlenmelerine yarayan alçak bir çıkıntı vardır. Dolayısıyla bu stellerin mezar stelleri olarak değerlendirilmesi gerekir (Levha 26, 29, Şekil 100, 101). Dokunaklı ve canlı bir üslupla resmedilmiş aile hayatından sahneleriyle, Klasik Yunan üslubundaki Attika mezar stellerinin öncüsüdürler.



Levha 31 - Karatepe'deki kapı sfenksi. Geç Yeni-Hitit stil evresi (Aramileşmiş Hitit üslubu). Yaklaşık MÖ 700. bkz. s. 135 vd.



Levha 32 - Müzikal sahne. Karatepe'deki güney portalde bulunan orthostat kabartması. Bazalt. Geç Yeni-Hitit üslup evresi (Aramileşmiş üslup). Yaklaşık MÖ 700. bkz. s. 137 vd.

Önemli bir soru hâlâ tartışılmayı bekliyor. Maraş'ın mezar stelleri daha sonra yerleşen Arami nüfusunun eserleridir, ancak figürlerin ellerinde tuttukları nesneler yerli gelenekten alınmıştır. Başaklar (Levha 28) daha önce Karkamış'ın Orta Yeni Hitit figürlerinde (Levha 22b) ortaya çıkmıştır. Hitit metinlerinden bildiğimiz gibi, iğ ve ayna Hitit kadınlarına ait özelliklerdir. Önünde oturan bir figür ve bir adorant (tapınan, hayran) bulunan ziyafet veya içki sahneleri Anadolu'daki dağ insanlarının eski bir motifini temsil etmektedir[517] ve bu motif MÖ ikinci binyılın başlarından itibaren Kültepe'de[518] görülür. Aramiler bu kült sahnelerini mezar stellerine aktarmışlardır. Üstelik sofradaki pideler ve etli köfteler, bugün de Güney Anadolu ve Kuzey Suriye'de yaygın olan yöresel lezzetler arasında yer alır.

İvriz'deki kaya kabartması

İvriz'in büyük kabartması Arami Hitit üslubunun muhteşem bir örneğidir (Levha 30).[519] Tanrının başlığı ve iki figürün bukleleri/lüleleri Arami özellikleridir. Boynuzların tanrının başlığına yerleştirilmesi, Arami kralı Panamuwa zamanından daha önceki bir zamanda Hadad'da gerçekleşir[520] (s. 55). Kral, Zincirli ve Sakçegözü'ndeki (Levha 14) Barrakab dönemi rölyeflerindekileri hatırlatan, zengin süslemeli bir tunik ve bir Assur pelerini ile yeni modaya uygun giyinmiştir. Başlığı alışılmışın dışındadır ve Poulsen ve Barnett'in belirttiği gibi[521] Ephesos'taki fildişi bir rahibe figüründe de görülmektedir (Levha 66). İki figürün güçlü kavisli burun profilleri de bunun bir Arami eseri olduğunu düşündürmektedir. Dikkate değer olan, kralın Frigya'ya ait bazı kişisel süs eşyaları takmış olmasıdır. Kemer ve fibula Gordion'da bulunan metal kemer ve fibulalara benzemektedir. Benzer bir kemer, yaklaşık bir asır sonra yapılan lir sapı şeklindeki Samos fildişi heykelinde de tekrarlanmaktadır (s. 215). Birçok ikonografik ve stil özelliği Hitit geleneğinin devam ettiğini kanıtlamaktadır. Tanrı, imparatorluk sanatında olağan olduğu gibi, bir saygı duruşunda bulunmaktadır.[522]

Hitit unsurları

Tanrının kıyafeti ve duruşu neredeyse tamamen Hitit sanatındaki gibidir. Hitit kabartmalarında (Levha 22a) olduğu gibi eteğin dikişi dizlerin üzerine kadar çıkmaktadır.[523] Kolların ve ellerin konumu, İmparatorluk Dönemi eserlerinde belirlenen modeli takip etmektedir.[524] Buradaki sahne, Arami bağışçının bu anıtı Luvi-Hitit tebaası için diktiğini açıkça ortaya koymaktadır. Kendi yazıları olan Aramiler arasında yaygın olmayan hiyerogliflerin kullanılması, yerli halka yöneliktir. Yazıt, temsil edilen kralın MÖ 738'den itibaren Assur kaynaklarından Urballa olarak bildiğimiz Warpalawas olduğunu göstermektedir.[525] Dolayısıyla kabartmanın 730 civarında yapıldığı anlaşılmaktadır.

KARATEPE HEYKELLERİ

Th. Bossert ve ekibi tarafından (Levha 31-35) Adana'nın kuzeyindeki Karatepe'de bulunan heykeller Arami Hitit üslubunun en son örnekleri arasındadır.[526] Bu çalışmalardan en önemli sonuçlar Bahadır Alkim[527] ve Halet Çambel[528] tarafından sunulmuştur. Yakın zamanda Paolo Matthiae ayrıntılı bir monografi yayınlamıştır.[529] Kısa bir süre

sonra uzun zamandır Karatepe'deki buluntular üzerinde çalışan ve alanda önemli bir müzenin kurulmasını sağlayan Halet Çambel'in yeni yayını yayınlanacaktır.

Fenike Üslup Unsurları

Bu kabartmaların bazı temel sorunlarına baktığımızda Karatepe'deki heykeller önemli ölçüde Fenike etkisinde kalmış Arami Hitit eserleridir.[530] Anadolu heykellerinde başka yerde görülmeyen Bes (Mısır yarı tanrısı), maymunlar, palmiye ağaçları ve gemiler gibi tema ve motifler, Karatepe Bölgesi ile güneydeki Sami merkezleri arasındaki yakın bağlantılara işaret etmektedir.[531] Karatepe sfenkslerinin giydiği önlük[532] Suriye-Fenike repertuarından gelen bir başka motiftir (Levha 31). Bu sfenkslerin[533] üzerinde bulunan apoletler de Fenike tarzı bir unsurdur.[534] Cin figürlerinin kostümü ve kanatlı güneş kursunun şekli Karatepe heykelleri ile Güney arasındaki bağlantının diğer kanıtlarıdır. Kralın ve diğer bazı figürlerin giydiği konik başlık, biraz uzun olduğundan Arami'den çok Fenikelilere benzer. Emziren annenin yukarıdan aşağıya paralel kıvrımlarla yivli uzun tuniği dikkat çekicidir (Levha 35). Hitit sanatında da benzer bir kıvrım uygulaması yaygın olsa da[535] Karatepe kabartmaları daha çok Suriye ve Fenike modellerinden ilham almış olabilir.[536]

Çocuk Emziren Kadın

Rölyefin ikonografisi (ayakta duran bir çocuğu emziren anne teması) tamamen Fenike-Mısır kökenlidir. Mısır etkisi sadece alışılmadık emzirme motifiyle değil, aynı zamanda çocuğun annesinin kolunu kavrama şekliyle de fark edilebilir.[537] Ancak heykeltıraş temayı doğrudan Mısır eserlerinden değil, Fenikeliler tarafından üretilen versiyonlardan almıştır çünkü benzerlerine sekizinci ve yedinci yüzyıllara ait Fenike kaselerinde rastlanmaktadır (Şekil 102).[538] Aynı motif biraz farklı bir biçimde Ras Shamra'da[539] ikinci binyılın ikinci yarısından itibaren bilinmektedir. Kral Asitawata'nın müzisyenlerin katılımıyla yemek yediğini gösteren sahne de Güney etkisine işaret eder. Suriye fildişlerinin Fenike tipi rölyeflerinde de aynı resimsel tema görülür (s. 153-154). Fenike sanatından gelen Karatepe kabartmalarının bir diğer önemli özelliğinden de bahsetmek gerekir. Karatepe'nin pek çok orthostatında kolları ve bacakları lastik gibi olan figürler görülüyor. Diz çökmüş figürlerin arka ayakları ve bacakları yılan gövdesi gibi kıvrılmıştır (Levha 34b). Fenike tridacna kabuklarının diz çökmüş figürlerinde de benzer lastiksi uzuvlar görülmektedir (Levha 36d). Bu tür karakteristik bir tasvirin kullanılması pek tesadüf olamaz. Bu kuşkusuz Karatepe ile Fenike arasındaki yakın bağlantıların kanıtıdır. Tell Halaf heykelleri üzerinde yaptığımız inceleme onların da belirgin Fenike etkisi sergilediğini ortaya çıkarmıştır. Ancak Fenike yazıtlarının ve çok sayıda güney motifinin kullanıldığı Karatepe kabartmaları, Fenike kültürünü özümseme konusunda Tell Halaf'ta bulunan Kapara krallığı heykellerinden çok daha ileri gitmiştir (Levha 23, 24).

İki stil

Halet Çambel'in Karatepe heykelleri üzerindeki dikkatli çalışmaları, heykellerin iki farklı usta tarafından yapıldığını tespit etmesine olanak sağlamıştır.[540] Usta A, kralın şenlikli bir yemek yediği büyük levhayı (Levha 33) ve Usta B müzisyenlerin ve hizmetkarların



Şekil 100-101- *Sol, Şek. 100: Terazili adam. Maraş'tan mezar steli. Vieyra, Hittite Art, Lev 73. Aramileşmiş Hitit stili. Yaklaşık MÖ 700, Paris, Louvre Müzesi. Bkz. s. 131. - Sağ, Şekil 101: Katip. Maraş'tan mezar steli. E. Akurgal, Spaethethitischc Bildkunst, Lev. 42b. Aramileşmiş Hitit üslubu. MÖ 8. yüzyılın sonu. Bkz. s. 132.*

yiyecek ve içecek taşıdığı bitişikteki (Levha 32) orthostatı betimlemiştir. Üstelik Halet Çambel, iki ustanın yardımcıları da olduğunu doğru bir şekilde göstermiştir. Özellikle Usta B'ye atfettiği orthostatlar, nitelik bakımından oldukça farklı iki eli göstermektedir. Usta A'nın da yardımcıları varmış gibi görünüyor ama bunlar daha çok onun kalitesine yakındır. Dolayısıyla Karatepe heykellerini iki usta değil, iki grup açısından ele almak daha uygundur. Kabartmaların bir çoğu (Levha 33-35) Fenike stilini yansıtırken (A Grubu), heykellerin geri kalanı (Levha 32) aşağı yukarı Zincirli ve Sakçegözü'ndeki (B Grubu) Arami Hitit sanatı geleneğini sürdürmektedir.

Fenike Grubu

Yukarıda bahsettiğimiz Fenike üslubu özellikleri gösteren orthostat levhaları[541] ayrı bir grup oluşturmaktadır. Ayrıca bu levhalardaki figürler aynı ırka mensuptur. Bunlar belirli bir etnik gruptan, muhtemelen Fenikelilerden oluşan oldukça kavisli bir burunla tanınabilecek erkeklerdir (Levha 33-35). Karatepe kabartmalarının Fenike tipiyle karşılaştırıldığında Arami figürlerinin (Levha 12-15) burun şekli daha az belirgindir. Bununla birlikte Karatepe eserleri gerçek bir Fenike üslubu değil, güçlü bir şekilde Fenikeleşmiş üslubu yansıtmaktadır. Bu levhaların bazı üslup ögeleri Assur, Arami, hatta Hitit sanatına aittir. Savaşçılar, sekizinci ve yedinci yüzyıllara ait Assur sivri miğferleri giyerler.[542]



Şekil 102- *Çocuklu anne. Mısır-Fenike kase detayı. Praeneste (Palestrina), İtalya. Frankfort, AAAO, s. 200, Şek. 97. Aşağı bkz.*

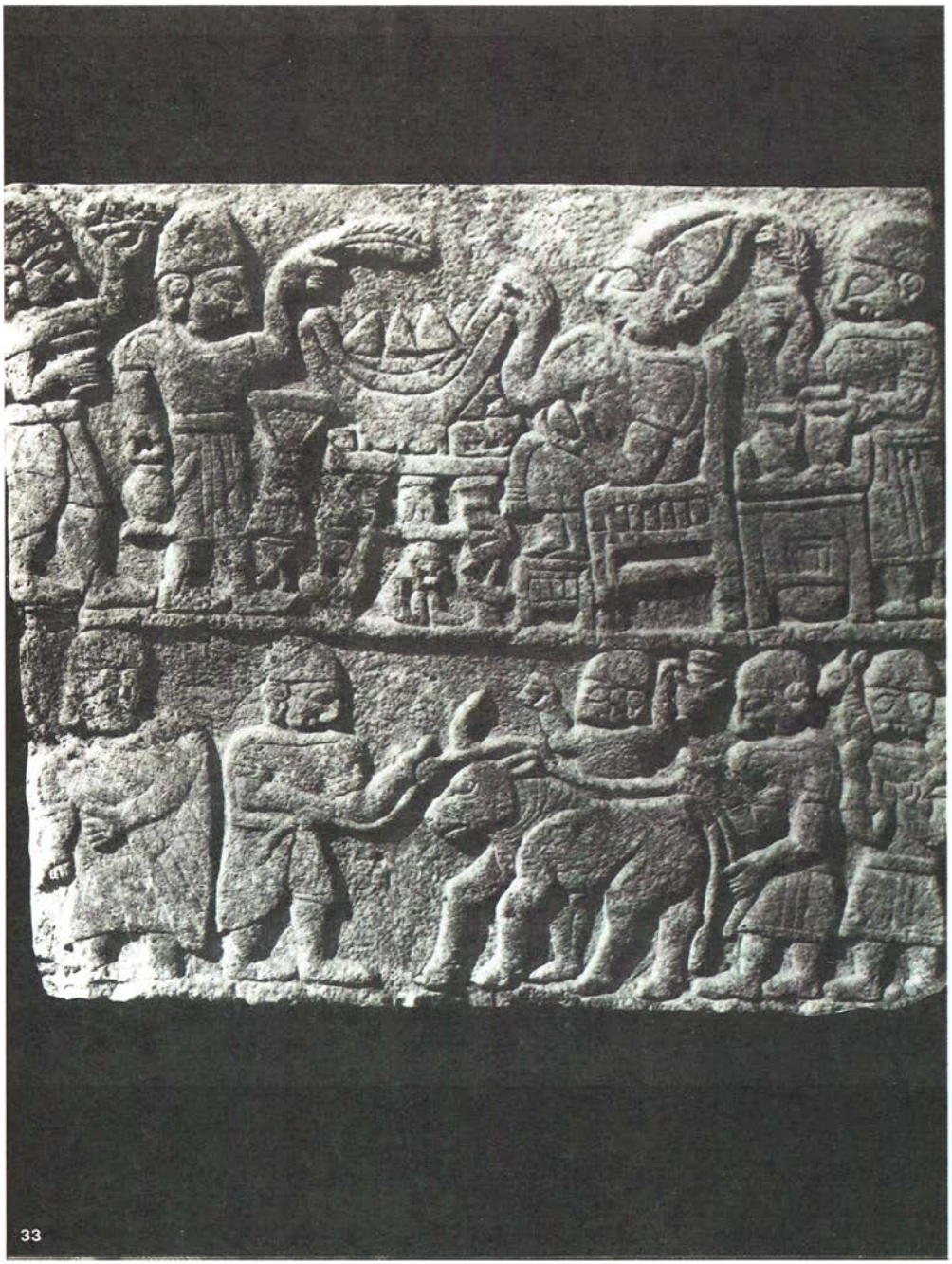
Bazı Karatepe savaşçılarının giydiği "Frig başlığı" gibi öne doğru eğimli miğferin, en yakın benzeri sekizinci yüzyıl sonu ve yedinci yüzyılda Assur sanatında görülür.[543] Assur sanatında yalnızca Yunan tasvirlerini anımsatan tüyler bulunmaz. Bazı figürlerin yanlarında taşıdıkları kılıç[544] (Levha 34a),[545] Zincirli'deki iki aslan heykeli üzerinde görülen silaha çok benzemektedir. Ayrıca bu levhaların üzerindeki bazı figürlerin kemerleri (Levha 34a), Zincirli ve Karkamış'taki Orta Yeni Hitit örnekleriyle yakından örtüşmektedir (Şekil 61-65, 79-83).[546] Karatepe kahramanının omuzunda dana taşıma şekli (Levha 34a), Orta Yeni Hitit Dönemi'ne ait resimsel bir motiftir (Şekil 31). Müzik aletlerini Güney Anadolu ve Kuzey Suriye'deki Orta Yeni Hitit ve Arami kabartmalarında görürüz: Çift flüt (Levha 32) Karkamış'ta, uzun lir (Levha 34d) ise Zincirli[547] ve Tell Halaf'ta görülmektedir.[548] A. Dessenne Karatepe kabartmalarında sfenks kuyruğunun su kuşu başı şeklindeki ucunun,[549] Karkamış, Zincirli (Şekil 64, 78) ve Sakçegözü'nde (Levha 15b) bulunan bir Hitit motifi olduğunu göstermiştir.[550]

Mizah içeren Dışavurumcu Sahneler

Fenikeli grubun belirgin dışavurumcu sahneleri, neredeyse komik görünen daha neşeli bir yaklaşımla canlandırılmıştır. Kralın yemek masasının altındaki maymun, yırtıcı kuşlar ve bir tavşanın olduğu sahne, ayı dansı, silahlarını sergileyen savaşçılar ve omzunda iki maymun bulunan Bes, burleskin gücünü ortaya koyan neşeli ve özel çekiciliği olan sahnelerdir. Akdeniz'in neşeli ruhuyla dolu bu kabartmalar, büyük bir sarayın resmi kabartmaları olarak değil, bir yazlık evin neşeli dekorasyonu olarak görülmelidir. Çocuğunu emziren anne, icranın güzelliğinden veya doğallığından değil, naif anlatım yönteminin benzersiz ifade gücünden dolayı türünün bir şaheseridir (Levha 35).

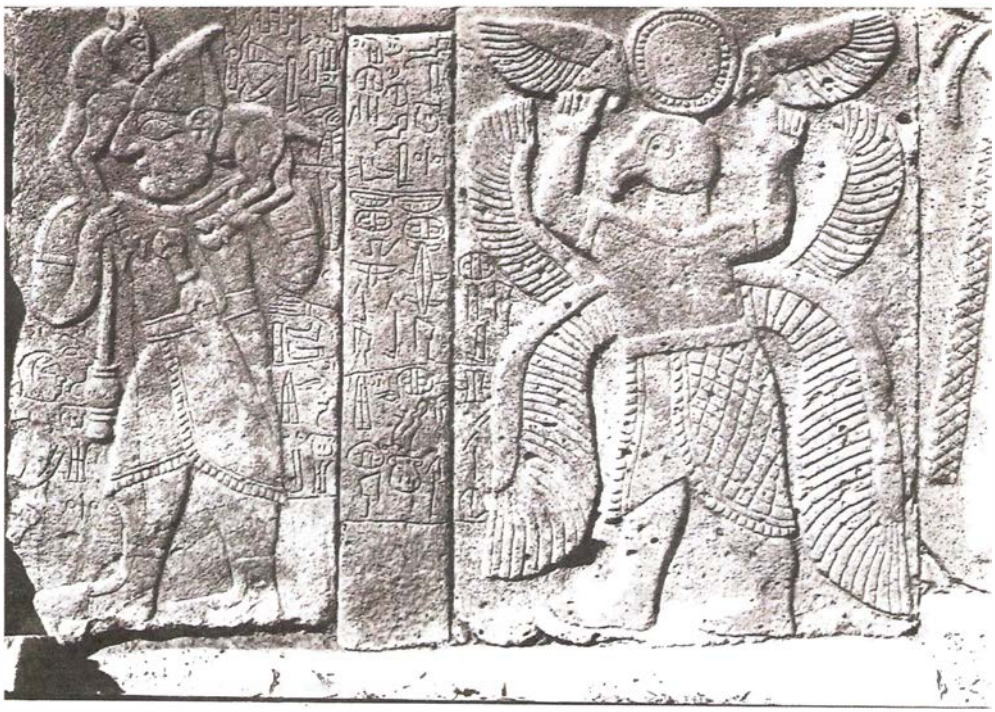
Arami-Hitit Grubu

Diğer orthostat grubu Zincirli ve Sakçegözü'ndeki Barrakab dönemi heykellerinin etkisi olmadan düşünülemeyecek bir stildedir. Müzisyenlerin yer aldığı ince levhanın (Levha 32) bir ustaya ait olduğunu, aynı grubun diğer kabartmalarının[551] ise atölyedeki asistanlar tarafından yapıldığını belirtmek isterim. Nitelikleri bu kadar farklı olan rölyeflerin tek bir elden çıkmış olması pek olası değildir. Bu usta ve yardımcıları, Zincirli ve Sakçegözü'nde Barrakab dönemi eserlerini yaratan heykeltıraşlık okullarının geleneğini açıkça sürdürmüştür. Bu grupların figürleri, Arami merkezlerinde üretilenlerle ense kısmındaki plastik biçimli bukle uçları benzer bir saç şekline sahiptir (Levha 26, 30). Bunlar ayrıca figürlerin (Levha 32) saçlarının çapraz çizgilerle stilize edildiği Barrakab dönemi kabartmalarından da (Levha 14) bilinmektedir. Öndeki bacağı açıkta bırakan pelerini Sakçegözü kabartmalarından tanıyoruz (Levha 15a). Parmak uçları yukarı kıvrık, ayak bileklerinden bağlanan kayışlı sandalet benzeri ayakkabılar İvriz tanrısı ve kralında



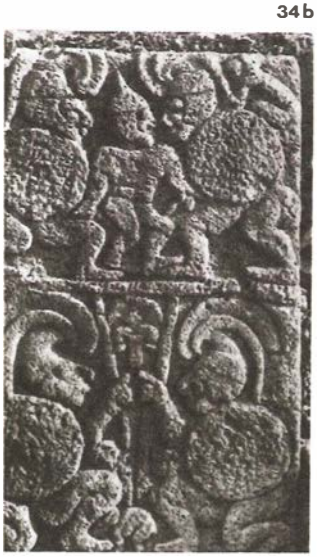
Levha 33 - Kral Asitawata şenlikli bir yemekte. Karatepe'de güney portalinde bulunan orthostat kabartması. Bazalt. Geç Yeni-Hitit stil dönemi (Fenikeleşmiş üslup). Yaklaşık MÖ 700. bkz. s. 135, 137.

Levha 34 - Karatepe kuzey taç kapısındaki batı orthostat serisinden kabartmalar. Bazalt. Geç Yeni-Hitit üslup evresi (Fenikeleşmiş üslup). Yaklaşık MÖ 700. bkz. s.136.

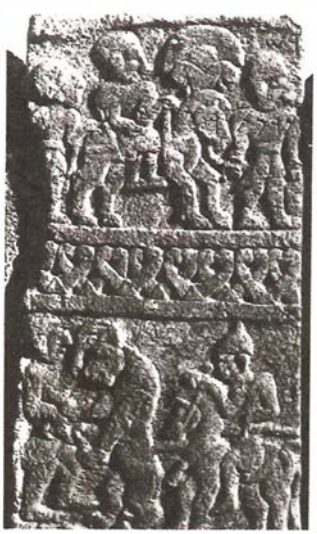


34a

34b



34c



34d



görülür (Levha 30). Üst sırada en öndeki hizmetçinin sol elinde tuttuğu uzun ağızlı ve yüksek saplı sürahi tam olarak Frigya'ya aittir. Bu levhaların yapımında görev alan bir yardımcı, bir boğa tarafından taşınan bir Hitit koruyucu tanrısı resmetmiştir.[552] Ülkenin yerli halkının Luvi-Hitit olması nedeniyle Sami prensi, Anadolu geleneğinin kadim dilini kullanmak zorunda hissederek Fenike yazıtlarının yanına hiyeroglif metinler yazdırdı. Ancak bu eserlerde Fenike üslubunun öncelikli olduğuna şüphe yoktur, çünkü ana sahnenin büyük bir kısmı bu stilde uzman olan ustaya emanet edilmiştir. Ziyafet sahnesinin yaratıcısı duyarlı bir sanatçıydı; müzik sahnesini şekillendiren rakibi kesinlikle hatırı sayılır bir heykeltıraştı ama biraz eski kafalıydı ve çok az hayal gücü vardı. İkinci sanatçının yardımcıları ise taşralı amatörlerdir diyebiliriz.

Tarihleme (MÖ 700)

Karatepe kabartmalarının Arami özellikleri, sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlenebileceklerini göstermektedir. Müzisyen levhası (Levha 32) üzerinde en öndeki hizmetçinin tuttuğu, yüksek kulplu ve uzun imbikli kap, aslında en erken sekizinci yüzyılın son üçte birine tarihlenen tipik bir Frig testisidir. Bu tür Frig sürahileri yedinci yüzyılın başlarında hâlâ kullanılıyordu. Dolayısıyla Karatepe heykellerinin sekizinci yüzyılın sonlarından önce yapılmış olması pek mümkün değildir.

Ceyhan vadisine bakan Karatepe sarayı orthostatlarındaki yazıtlarda adı geçen Kral Asitawata'nın yazlık ikametgahıydı. Ana sahnede kralı tören yemeğinde görüyoruz (Levha 32, 33). Sağ eliyle büyük kasedeki yassı somunlardan birine uzanıyor, sol elinde ise köfte tutuyor. Kasenin içinde üç köfte daha var. Benzer et sunumları Zincirli prensesin sofrasında da görülmektedir (Levha 13). İki hizmetçi, rahatsız edici böcekleri uzaklaştırmak ve temiz hava sağlamak için yelpaze sallıyor. Solda bir sonraki levha, efendileri için daha fazla yemek kızarmış tavşan, et, meyva ve içecek getiren aşçıları ve hizmetçileri gösterir. Ana sahnenin alt sıralarında hizmetçiler ziyafet için bir öküz ve bir kuzuyu götürüyorlar. Müzisyenlerin (Levha 32) monoton ama son derece ritmik melodiler çaldıklarını düşünebiliriz. Lirin şekli, Yunan sanatında gösterilen en eski lirlere çok benzemektedir. Yedinci yüzyılın başında faaliyet gösteren Midillili (Lesboslu) Terpander, yedi telli lirini bu Yakın Doğu çalgılarının modeline göre yaptırmış olabilir (s. 212).

Fenike Etkisi

Karatepe orthostatları,[553] Aramilerden kültürel ithalatın kanıtı olarak kabul edilmektedir. Dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllar boyunca Yeni Hitit devletlerinin çoğunun Aramileşmesi, bu yorumu güçlendirmektedir. Ancak Zincirli, Sakçegözü, Tell Halaf ve Karatepe heykellerinde tespit edebildiğimiz belirgin ve şaşmaz Fenike özellikleri, Samilerin kuzeye doğru yayılmasının yaratıcı gücünün Fenike kaynaklarından nasıl beslendiğini göstermektedir.



Levha 35 - Karatepe kuzey taç kapısındaki batı orthostatlarından, çocuğunu emziren anne. Bazalt. Geç Yeni-Hitit stil dönemi (Fenikeleşmiş üslup). bkz. s. 135, 138.

V. FENİKE VE SURİYE SANAT BÖLGESİ

Zincirli, Sakçegözü, Tell Halaf ve Karatepe'deki sanat eserlerinin incelenmesi, dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve sekizinci yüzyıl boyunca Kuzey Suriye'nin ve Güney Anadolu'nun büyük bir kısmının güneyden Samilerden güçlü bir etkiye maruz kaldığını açıkça göstermektedir. Bu Sami yayılımının en önemli merkezi Fenike'deydi. Geç Yeni-Hitit üslubunun Sami halklara belki de en önemli borcu, güneyden göç eden Aramilerin getirdiği kaide ve başlık ile sütunlu düzenin, tektonik olarak şekillendirilmesidir (s. 80). Hilani adı verilen saray tipinin oluşması, güneyli göçmenlerin mimariye getirdiği yeni yaklaşımla da ilişkilendirilebilir (s. 69). Ayrıca yapı süsleme alanındaki etkiler, özellikle Suriye -Fenike kökenli bitki motifleri de önemlidir (s. 83). Saç stillerinde ve erkek kıyafetlerinde Suriye -Fenike modası yaygındı ve aynı şekilde temaların seçiminde ve hayvan figürlerinin stilizasyonunda bu kaynaktan gelen etkiler açıktı (s. 113 vd., 122). Bu bölümde bu gelişmelerin arkasında yatan Fenike ve Suriye'nin özgün eserlerini inceleyeceğiz.

FENİKE SANATI
Eklektisizm

MÖ ikinci binyılın ortalarından itibaren Fenike sanatı Yakın Doğu Dünyası'nda özel bir yer buldu. Kuşkusuz büyük ölçüde eklektik bir yaklaşıma sahipti, ancak Mısır, Miken ve Hitit tarzı elemanlarla beslenen Fenikeli sanatçılar, MÖ ikinci binyılın sonlarında Yakın Doğu'da ve Miken Yunanistanı'nda çok popüler olan özgün sanat eserlerini başarıyla yarattılar. Dokuzuncu, sekizinci ve yedinci yüzyıllarda birinci binyılın Fenike sanat merkezleri hâlâ ikinci binyılın geleneğini sürdürüyordu; öyle ki, Minos-Miken tipindeki sfenks ve grifon figürleri gibi motiflerin kalıcı hâle gelmesi, aslında Fenike sanatının devamlılığından kaynaklanmaktadır.[554]

Dokuzuncu yüzyıldan yedinci yüzyıla kadar Fenikeli sanatçılar fildişi, metal, fayans ve camdan eserler ürettiler ve bunları o zamanki uygar dünyanın tüm ülkelerine ihraç ettiler.[555] Ama sanat eserleri için Akdeniz'in çeşitli yerlerinde atölyeler kurmuş olmalılar çünkü Fenike'de ele geçen materyaller arasında henüz benzeri bulunmayan birçok parça (metal ve fayans parçaları dahil) gün ışığına çıkmıştır. Arkeolog E. Gjerstad, en önemli yayınında Kıbrıs'ta bulunan kaseleri üsluplarına dayanarak sınıflandırmış,[556] Kıbrıs-Fenike[557] olarak adlandırdığı bunlardan bir kısmını, Kıbrıs'a yerleşmiş Fenikeli sanatçıların ürünleri olarak tanımlamıştır.

MISIRLILAŞMIŞ STİL

Güçlü bir Mısır tarzı sergileyen eserlerin de Fenike ürünleri olduğu iddia edilebilir. Mısır'ın çift taç takan cin figürleri[558] ve küçültülmüş Yukarı Mısır tacı[559] şeklinde konik başlıklar takan diğer figürler, Fenike sanatındaki Mısır stilinin karakteristik özellikleridir. Ayrıca kısa ama kalın çubuklar şeklinde stilize edilen saçlar[560] Mısır prototiplerinin aslına

sadık bir taklididir. Nimrud[561] ve Sisam'dan[562] bir fildişi plakanın figürlerinde olduğu gibi, saçlar genellikle Mısır tarzında, uzun ince çubuklarla -Mısır peruğunun bir versiyonu- şematize edilmiştir. Bu iki levhada yüzün şekli, ellerin ve kolların yerleşimi ve kostüm tamamen Mısır tarzındadır. Ayrıca Nimrud levhasına Mısır hiyeroglifleri de eklenmiştir. Oturan figürlerin oturdukları koltuklar ve ellerinde tuttuğu asalar da Mısır motifleridir ancak yapanların Fenikeli olduğu açıkça görülür. Arslantaş[563] ve Khorsabad'da[564] bulunan fildişi kabartmalar istisnasız bu üsluba aittir. Ayrıca Nimrud'un Suriye işi olarak kabul edilen fildişi oymaları arasında yer alan bir dizi kadın figürü,[566] tamamen Mısır tarzında işlenen Mısır perukları ve gözleri nedeniyle bu üsluba atfedilmelidir. "Suriye" olarak etiketlenen Nimrud fildişleri arasından bazılarının, güçlü Mısır-Fenike özellikleri nedeniyle Fenike eserleri olduğunu düşünüyorum.

Ancak öyle görünüyor ki, Assur ya da Suriye'de, Fenikeli olmaya, ancak Fenike sanatının Mısır tarzıyla olağanüstü fildişi eserler üreten birinci sınıf sanatçılar çalışıyorlardı. M. E. L. Mallowan'ın Nimrud'daki kazılarında, yüz formlarının modellenmesinde diğer Fenike-Mısır başlarından açıkça farklı olan, Mısırlaşmış tarzda bazı başlar bulunmuştur. Özellikle Bağdat Müzesi'nde bulunan iki muhteşem eserden, "Mona Lisa" ve "Penceredeki Kadın"dan bahsetmek isterim.

Bağdat "Mona Lisa"sı

"Mona Lisa"[566] saçları Mısır-Fenike tarzında biçimlendirilmiş olup oval bir yüze sahiptir (Levha 37). Üçgen ağız hafifçe açık ve gülümsüyor gibi görünür. Aynı neşeli ifade, canlı badem şeklindeki gözlerden de yayılır. Bu büyüleyici eseri bulma şansına sahip olan M. E. L. Mallowan, bunu Atina Akropolü'nde ve İyonya Anadolu şehirlerinde beş ya da altı nesil sonra bulunan gülümseyen kızlarla karşılaştırmıştır.[567]

"Penceredeki Kadın"

"Penceredeki Kadın"ın başı,[568] saç ve kulakların tasviri bakımından "Mona Lisa"dan çok Fenike eserlerine daha yakındır (Levha 38). Ancak dudakların, ağız bölgesinin ve çenenin modellenmesi, onu aynı temayı gösteren Nimrud ve Arslantaş'taki diğer Fenike fildişilerinden açıkça ayırmaktadır. Derin çökmüş, köşeli ağzındaki hafif gülümseme, altıncı yüzyılın Arkaik İyon Dünyası heykellerinde bulunan aynı ince ifadeye benzer. "Penceredeki Kadın" motifi Afrodit Parakyptousa kültüyle bağlantılıdır. Bu kült Kıbrıs[569] ve Babil'de[570] gelişmiştir.

Babil'de Afrodit Kültü

Herodotos[571] bu kült hakkında alışılmadık bir hikaye anlatır: "Onların gelenekleri arasında en kötüsü, her Babilli kadının hayatında bir kez Afrodit Tapınağı'na gidip oturmasını ve yabancı bir adamın onunla cinsel ilişkiye girmesine izin vermesini zorunlu kılan bir gelenektir. Ve zenginlikleriyle gurur duyan, diğerlerine karışmayı küçümseyen birçok kadın, kapalı arabalarla tapınağa getirilir ve orada büyük bir hizmetçi maiyeti eşliğinde yerlerini alır. Ama çoğunlukla büyük bir kalabalığın içinde otururlar, bazıları tanrıçanın bölgesinde başlarına, saçlarına bir kordon geçirerek gelir, bazıları gider. Kadınların



36a

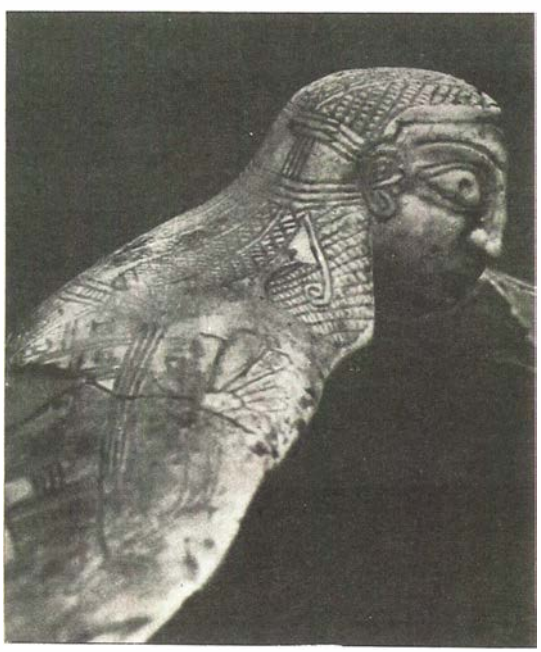




36c



36d



36e

Levha 36 - Assur'da bulunan Tridakna kabuğu. Fenike işi. MÖ 7. yüzyılın ilk yarısı *Staatliche Museen, Berlin.* Toplam yükseklik 16.4 cm. bkz. s. 150 vd.



Levha 37 - 'Mona Lisa'. Kadın başı. Bir mobilya parçası süsü. Nimrud'dan. Fenikeleşmiş Üslup. MÖ 7. yüzyılın başları. *Irak Müzesi, Bağdat.* Yükseklik 16.1 cm. bkz. s. 144, 214.

arasında her yöne doğru düz geçiş yolları bırakılmıştır ve yabancılar bu yollardan yürüyüp seçimlerini yaparlar. Ve oraya bir kez oturmuş olan bir kadın, bir yabancı kucağına gümüş bir para atıp tapınağın dışında onunla yatana kadar evine dönemeyecektir. Adam parayı attıktan sonra şöyle demelidir: 'Tanrıça Mylitta adına seni talep ediyorum', çünkü Assurlular Afrodit'e böyle derler. Paranın değeri ne olursa olsun onu reddetmeyecektir çünkü bu yasa dışı olacaktır çünkü para kutsaldır. Kadın hiçbir teklifi reddedemez ve para atan ilk adamla gider. Cinsel ilişkide bulunarak tanrıçaya karşı görevini yerine getirmiş olur ve evine döner; bundan sonra ne kadar büyük olursa olsun hiçbir hediyeyle kazanılamaz. Güzellikte ve boyda öne çıkan kadınlar kısa sürede serbest bırakılır, ancak çirkin olanlar geleneğe uymak için çok uzun süre bazen üç veya dört yıl beklemek zorunda kalır." Kıbrıs'ın bazı yerlerinde de aynı türden bir gelenek vardır."

Herodotos'un renkli terimlerle anlattığı kült, kesinlikle Babil'de mevcuttu, ancak çivi yazılı metinler bunun ne zorunlu ne de genel olarak uygulandığını gösteriyor.[572] "Penceredeki kadınlar", hanımlarını taklit ederek erkekleri yolundan çevirmek ve onlarla tanrıçanın hizmetinde birleşmek isteyen kadınlardı. Herodotos'un bahsettiği kordonun aslında fahişelerin başlarına takıldığı anlaşılıyor, çünkü Nimrud'dakilerle karşılaştırılabilecek Arslantaş ve Khorsabad[573] örnekleri de vardır.[574]

Aslantaş Fildişileri

Arslantaş'ta bulunan fildişiler arasında üç fildişi kutu parçasının bulunması ve kutuyu yaptıranın Hazael adını taşıması nedeniyle dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmiştir.[575] Sahibinin Şam Kralı Hazael olduğu düşünülmektedir.[576] Bu kralın hükümdarlığı dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir.[577] Ancak bu parçaların Khorsabad ve Nimrud'da bulunmaları ve fildişi oymaların üslup kriterleri bu tarihlemeyle örtüşmemektedir. Louvre'da bulunan Arslantaş eserleri arasında Assur tarzında, gözlerinin altında üç palmet yapraklı deri kıvrımı bulunan aslan başı da yer alır. Bu aslan tipinin ilk kez Sargon zamanında ortaya çıktığı zaten gösterilmişti (Şekil 9). Boğa başları (Levha 12a) gibi aslan başları da mobilya dekorasyonuna aittir. Zaman içerisinde çıkıntılı süslemelerin bazen kırıldığı ve eski başların yerine yenilerinin konduğu düşünülmektedir. Ancak bir yatağın bir asır boyunca bir prensin evinde kullanıldığı düşünülmemelidir. Sonuç olarak Mısır'a özgü fildişi plaketler, bahsedilen aslan başı gibi, muhtemelen Sargon (720-705) zamanına aittir. Hazael kutusunun günümüze kalan parçaları, ne figüratif sahneler ne de dekoratif motifler göstermediklerinden tarihleme açısından karşılaştırmalı malzeme olarak sunulamaz. Parçalar muhtemelen dokuzuncu yüzyılda yapılmış, ancak değerli bir hediye veya savaş ödülü olarak prensin evinde uzun süre saklanan bir mücevher kutusuna ait olabilirler. Ancak Hazael isminin yalnızca Şam'ın Arami kralına ait olmadığı unutulmamalıdır. A. Dupont Sommer bu soruna

Sargon Üslubu Aslan Tipi

daha önce de dikkat çekmiş ve Arslan-Taş'taki kutu parçalarında görünen Hazael isminin aslında Şam kralına atıfta bulunulduğu kesin olsaydı, Arslantaş fildişlerinin Şam'dan gelmiş olabileceğini belirtmiştir.[578]

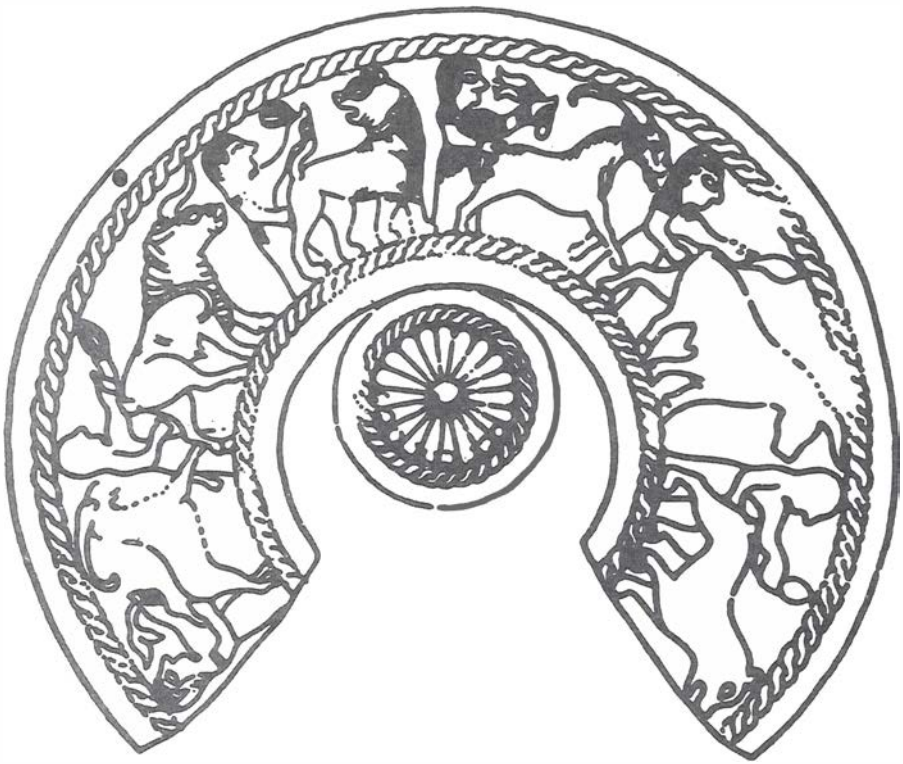
Khorsabad'dan fildişi örnekler

Muhtemelen Arslantaş'takilerle aynı atölyeden gelen Khorsabad'daki fildişi oymaları[579] kesin bir şekilde tarihlenmiştir çünkü Khorsabad sarayı Sargon tarafından, ölümünden sonra tekrar terk edilecek olan bakir bir arazi üzerine inşa edilmiştir (s. 39). M .E. L. Mallowan, keşfettiği Mısırlaşmış tarzdaki fildişlerinden bazılarının Sargon zamanından geldiğini, geri kalanların ise yedinci yüzyıla kadar üretildiğini ikna edici bir şekilde göstermiştir.[580] Mısırlaşmış dönemden güzel Assur eserlerinin yedinci yüzyılda yapıldığını varsaymayı tercih ederim. Assur sanatı bölümünde Esarhaddon döneminden itibaren (680-669) Mısır etkilerinin Assur eserlerinde kendini hissettirdiğini görmüştük (s. 43). Dolayısıyla Mısır üslubundaki Fenike fildişlerinin veya bunların Assur uyarlamalarının yedinci yüzyılın ilk yarısında kullanılıyor olması anlaşılabilir bir durumdur. A. Parrot[581] Nimrud fildişlerinden birkaçının hediye olarak Kral Esarhaddon'a gönderilmiş olabileceğini göstermiştir. Üstelik bu üslubun Samos, Girit ve Rodos gibi Yunan merkezlerinde[582] ve Etruria'da da ortaya çıkması, bu üslupta çalışan sanatçıların yedinci yüzyıla kadar faaliyet gösterdiklerini göstermektedir. Geçtiğimiz günlerde İzmir Müzesi Müdürü H. Gültekin ile başladığım Erythrai kazılarında bu tipte sadece bitkisel bezemelerin yer aldığı bir levha gün yüzüne çıktı. Bu parça, MÖ 670-545 yıllarına ait eserleri içeren tapınak kalıntısında bulunmuştur. Yedinci yüzyılın sonuna kadar çok sayıda Fenike ve Suriye fildişi atölyesi faaliyet göstermiştir. İyonya'nın fildişi oyma sanatı muhtemelen Fenike-Suriye modellerinin taklit edilmesiyle gelişmiştir (s. 219). Fenike'nin Mısırlaşmış stildeki hayvan figürleri de belirgin Mısır etkileri göstermektedir. Örneğin aslan yüzleri her zaman Mısır usulü, kıvrımsız ve ağzı kapalı olarak yapılır. Ancak Beisan aslanları[583] açık ağızları, dışarı doğru dilleri ve belirgin elmacık kemikleriyle Hitit örneğini takip eder. Sfenksler her zaman Mısır tipi çift taç takarlar. Ancak apoletler muhtemelen bir Fenike icadıdır. H. Kantor'a göre Fenike sfenkslerinde bulunan önlük Mısır modellerinden türemiştir.[584] Grifonlar[585] genellikle ikinci binyılın sonlarında geliştirilen Fenike prototiplerinin, Hitit-Miken versiyonunun devamı niteliğindedir.[586]

DİĞER FENİKE ÜSLUPLARI

Kerameikos'tan bronz kase

Fenike'de Mısır modasının yanı sıra başka üslup akımları da vardı. Şu anda Suriye ürünlerini Fenike'de yapılmış olabilecek mallardan ayırmak mümkün değil. Ancak Atina'daki Kerameikos'ta[587] dokuzuncu yüzyılın sonlarına ait bir mezarda gün ışığına çıkarılan bronz kase (Levha 39, 40; Şekil 30) kesinlikle Fenike sanatına aittir. Yüzey kompozisyonu ve bazı üslup detayları, Idalion kasesindeki figürlü sahneleri çok yakından hatırlatmaktadır (Şekil 104).[588] Her ikisinde de ortak olan, çanağın iç kısmının ortasında yer alan, örgülü bantla sınırlanan taç yaprakların uçlarındaki çıkıntılı rozet ile



Şekil 103 - *Fenike bronz kase. Atina'da Kerameikos'ta bir mezarda bulunmuştur. MÖ 9. yüzyıl sonu. Bkz. Levha. 39, 40 ve s. 148.*

üstte ve altta örgülü bantla çerçevelenen geniş resimli frizdir. Dahası, iki bronz kasenin figürlerinin giysilerinde, benzer kıvrımlar ve buna bağlı olarak saçlarda doğrusal bir stilizasyon vardır. Kerameikos kâsesindeki figürlerin taşıdığı çiçekler, Idalion kasesinin tahtta oturan kadınının sağ elinde tekrarlanır. Kerameikos kasesinin figürlerinde bulunan, Mısır saç modelinin bir versiyonundan başka bir şey olmayan saç tasviri, Fenike sanatının tipik bir örneğidir. Tridacna kabuklarının figürleri de bunu göstermektedir (Şekil 36). Kerameikos kâsesi kesin olarak tarihlenebilen tek Fenike eseridir. K. Küibler, mezarda onunla ilişkilendirilen Yunan malzemesine dayanarak (Erken Geometrik stildeki kil kaplar dahil) bronz kaseyi dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine tarihlemiştir;[589] böylece E. Gjerstad'ın önerdiği tarihlemeyi doğrulamıştır. E. Gjerstad, Kıbrıs vazo tiplerinin üzerinde bulunan tasvirler yardımıyla Idalion kâsesini sekizinci yüzyıla tarihlendirmiştir. K. Kübler'in de belirttiği gibi,[590] Idalion parçası Kerameikos kâsesinden biraz daha sonra yapılmış olmalıdır.[591]



Şekil 104 - *Idalion kasesinden detay. KiB, s. 104, Şek. 3 ve s. 107, Şek. 5. Bkz. s. 148.*

Nimrud bronz kase

Arabayla aslan avını gösteren, Nimrud'a ait bronz bir kâsenin[592] bir Fenike eseri olduğu iddia edilebilir. Mısır çift taçlı sfenksinin ve dolgu olarak kuş motifinin kullanılması Mısır etkisini işaret etmektedir. Ancak diz çökmüş aslan avcısı, çizgisel stilizasyon, saç düzenlemesi ve giysi süslemesiyle Fenike tarzında yapılmıştır. Tridacna kabukları üzerindeki figürler de benzer bir giysi bezemesine sahiptir (Levha 36). Aslanın uzun yatay bir sırt çizgisi ve karın kılları vardır; bınlar Suriye fildişi kabartmalarındaki hayvan figürlerinde ve Tell Halaf heykellerinde bulunan iki karakteristik motiftir (Şekil 87-89). Arka bacağın kalça kısmındaki üç paralel şerit, muhtemelen yukarıda bahsedilen Suriye fildişileri üzerinde aynı noktada görülen alev benzeri stilizasyonun bir dönüşümüdür. Hayvanın yüzü ve gövdesi, Hitit kökenli güçlü bir Assur tarzını yansıtır. Aslanın elmacık kemikleri oldukça belirgindir ancak diğer özellikleri Assur aslanı tipini takip etmektedir. Gözlerin ve çene kemiklerinin altındaki palmet yaprak tipindeki iki deri kıvrımı, bronz kâsenin[593] en erken sekizinci yüzyılın ikinci yarısına ait olduğunu göstermektedir. Söz konusu gövde stilizasyonu, sekizinci yüzyılın sonlarına doğru bir kökene işaret eder. Olympia'dan bir bronz kase, daha önce sözü edilen Nimrud kasesiyle aynı kategoriye dahil edilebilir.

Tridacna kabukları

Tridacna kabukları özgün Fenike tarzındadırlar. Assur'dan gelen büyüleyici güzellikte bir örnek Fenike etkisindedir çünkü bunda saç stilleri ve giysilerin yanı sıra palmet ve lotus bolca kullanılmıştır (Levha 36). W. Andrae bu eserin dikkatli bir betimlemesini ve güzel bir yorumunu yapmıştır:[594] "Kabuğun kalın ucu ustalıklı bir beceri ile bir insan (kadın) başı şeklinde modellenmiştir ve kabuğun dış yüzeyinde dört kanatlı mitolojik hayvanlar ve her birinin ortasındaki lotus dizilerinin içine iki kanatlı bir sfenks işlenmiştir (Levha 36). İç tarafın dış kenarları da melek figürü tarafından görülebilecek şekilde



Levha 38 - Penceredeki Kadın, Nimrud'dan fildişi plaka, Fenikeleşmiş üslup. MÖ 7. Yüzyılın başları. *Irak Müzesi, Bağdat*. Yükseklik 6.8 cm. bkz. s. 144, 214.



Levha 39 - Atina Kerameikos'tan Bronz kase, Fenike işi, MÖ 9. Yüzyılın sonları. *Kerameikos Müzesi, Atina,* Çap 17.5 cm. bkz. Şekil 103 ve s. 148, 149.



Levha 40 - Levha 39 daki kasenin bir başka resmi. bkz. Şekil 103, s. 148.

bir şerit olarak işlenmiştir. Kabuğun iç kısmı pürüzsüzdür ve muhtemelen bir şey içmek ya da libasyon için sıvı koymak üzere tasarlanmıştır. Kabuklu yaratık canlı iken hayati organlar burada, bu pürüzsüz yüzeyde bulunmaktadır. Melek figürünün uzatılmış kolları ve kanatları, sanki organlar hâlâ oradaymış gibi onları çevrelemektedir. Koruma amacıyla yapılmış gibi görülüyor. İç kısımdaki resimsel şerit müzikal bir vurguya sahiptir. Sfenkslerin arasında, ortadaki bir palmiyenin iki yanında, diz çökmüş bir gence doğru dönmüş iki çift kadın müzisyen görülür.

Soldan başlayarak enstrümanlar şu şekilde sıralanırlar: birinci lir, ikinci lir, tef ve flüt. Böylece yaylı, vurmalı ve üflemeli çalgılardan oluşan küçük bir orkestra oluşur." Aslında tridakna kabukları repertuarında Mısır etkisi çok az görülmektedir. Sadece sirenin (Andrea'nın melek figürü olarak adlandırdığı) sol kolunun altındaki sfenks Mısır tipi çift tacını takarken, diğerleri tamamen Fenike görünümündedir.[595] Sanatçının çapraz tarama şeklinde stilize ettiği apoletler ve uzun saçları vardır (Levha 36a). Bu çizgisel tarama işlemi vücut parçalarının ve giysilerin süslenmesinde de tercih edilmiştir (Levha. 36a, d) ve Fenike sanatının başlıca ayırt edici işaretlerinden biri olarak kabul edilmelidir. İnsan figürleri, giysileri, saçları ve ayakları her zaman tarama ile stilize edilmiştir.



Levha 41 - Fildişi kutu. Kalkhu'daki (Nimrud) Güneybatı Sarayı'ndan. MÖ 8. yüzyıl sonu veya 7. yüzyıl başı. *British Museum*. Yükseklik 6.7 cm. krş. s. 157 vd.

Kadınlar, sfenks figürlerinde de bulunan apoletler takmaktadır. Poulsen haklı olarak Mısır lotus çiçeklerinin burada Fenikeye uyarlandığını söyler.[596] Yakın zamanda H. Walter ve K. Vierneisel tridakna kabuklarının üretim merkezlerinin "güney Fenike" sanatsal alanında olduğunu ikna edici bir şekilde göstermişlerdir. Samos Adası'ndan[597] bir tridakna kabuğunun melek başı Assur'daki bir örneğe şaşırtıcı derecede benzerdir (Levha 36b, e). H. Walter ve K. Vierneisel'in de fark ettiği gibi, Samos fildişi heykelciğinde ellerini göğsünde kavuşturmuş, önlüklü ve yapraklı taç takmış bir genç

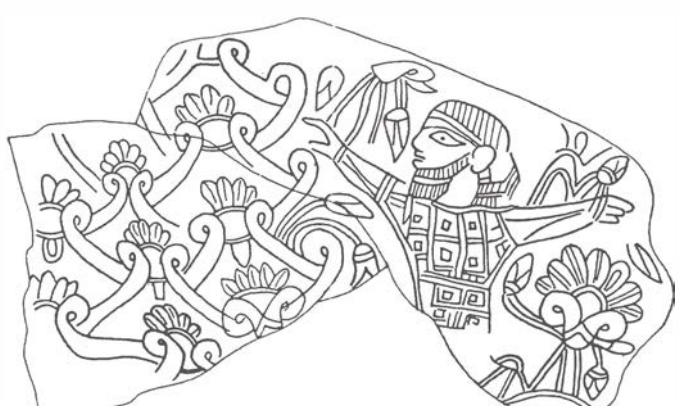


Şekil 105 - *Kadın figürü. Assur tridakna kabuğunun içinden detay. Andrae, ZA yeni seri, II (45). MÖ 7. yüzyılın ilk yarısı. Krş. Lev. 36, s. 150.*

(Levha 36c) de Fenikelidir.[598] Bu eser Assur tridakna kabuğundaki figürlerle paralellik gösterir. Samos heykelciği gibi meleğin başının da (Levha 36c) iki yandan omuzlara düşen uzun ve kalın bukleleri, güçlü bir şekilde kıvrılmış bir burnu ve özellikle de tuhaf bir kulak şekli vardır.[599] Heykelciğin ve meleğin dikkat çekici şekilde dar işlenmiş kaşları, her iki eserin de aynı sanat çevresine ait olduğu görüşünü desteklemektedir. Sözü edilen ayrıntılar Suriye heykelciklerinde görülmediğinden, bu üslup Fenike olarak kabul edilmelidir.

Son olarak, tridakna kabuğundaki melek ile Urartu bronz kazanının eklentileri arasındaki büyük benzerlik hakkında bir şeyler söylemek isteriz. Her iki örnekte de aynı siren tipi temsil edilmektedir. Uzatılmış kolların konumu aynıdır ve ensede birkaç uzun tutamdan oluşan saçlar aynı şemayı takip eder. Urartu eklentilerinin (Levha 45)[600] yanlarından dışarı doğru olan göz kapağı kenarları tridakna kabuğu figürlerinde de (Levha 36a, d) görülür. Urartu süsleme repertuarının bir özelliği olan çift çizgiyle işlenmiş ve halkalarla donatılmış üçgen,[601] Nimrud'dan bir tridakna kabuğunun iç yüzünde tekrarlanmaktadır.[602] Yukarıda ensedeki saçları Arami sanatı ve Fenike ile ilişkilendirmiştik (s. 59). Urartulu ustalar muhtemelen bu saç stilini Arami modellerinden almışlardır. Diğer benzerlikler, bu dönemde Yakın Doğu'da moda olan stillerin karşılıklı etkileşiminin ürünü olarak açıklanabilir. P. Amandry'nin yakın zamanda gösterdiği gibi,[603] tridakna kabukları yedinci yüzyıl boyunca Akdeniz topraklarında modaydı. Eski Smyrna Athena Tapınağı'nın kalıntılarında Geç yedinci yüzyıla ait bir tridakna kabuğu bulunmuştur

Urartu sirenleri ile ilişkileri



Şekil 105 a - *Bayraklı'dan (Eski Smyrna) Tridakna kabuğu. MÖ 7. yüzyıl sonu. Krş. s. 155.*



Levha 42 - Altın taç. Suriye tarzı. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı veya sonrası. *Walters Sanat Galerisi, Baltimore.* krş. s. 159, 174.

(Şekil 105a). Nimrud ve Assur'daki örnekler (Levha 36)de yedinci yüzyılın ilk yarısına ait olmalıdır.

Fenikeliler de aynı zamanda olağanüstü mobilyalar üretmiş olmalılar ve F. Canciani ile G. Pettinato bu konuda önemli bir makale yazmışlardır.[604] Orta Assur atölyelerinin sanatından kısaca bahsetmek yeterlidir, çünkü bu konu yakın zamanda R. D. Barnett[605] ve H. Kantor[606] tarafından detaylı ve sistematik olarak ele alınmıştır. Orta Suriye şehirlerinin ana sanat faaliyeti metal ve fildişi eserler alanındaydı.

SURİYE SANAT MERKEZLERİ

Arami (s. 59) ve Yeni Hitit (s. 119) heykeltıraşlığını tartışırken, bu nesnelerin büyük ölçüde Suriye modellerinden etkilendiğini tespit edebildik. Saçların konsantrik düzenlemesi ve tuniklerin dikey arka pilileri (Levha 41; Şekil 106), hayvan gövdelerinin stilizasyonu ve çeşitli bitki motifleri (Şekil 112) bu bağlamda önemlidir. Tüm bu üslup özelliklerine Suriye atölyelerinde üretilen objelerde rastlamaktayız. Burada ele alınan eserler

Şekil 106 - *Nimrud'dan Suriye fildişi kutusunun detayı, Barnett, Nimrud Ivories, s. 67, Şek. 20 (S 3). Bkz. Levha 41 s. 157 vd.*



aslında, sekizinci yüzyılın sonları ya da yedinci yüzyılın başlarına ait gibi görünmektedir. Ancak aynı ya da benzer üslupta dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan prototipler olduğunu varsaymak gerekir. Ne yazık ki Suriye sanatı için kesin bir kronolojik sıralama yapmak henüz mümkün değildir.

Suriye atölyelerinin kendileri de eklektik bir yaklaşım izlemişlerdir. Arkadaki pililer Babil'den alınmıştır (s. 50); saçların ve bitki süslemelerinin konsantrik düzenlenmesi Fenike sanatından gelmektedir. Ancak Suriyeli ustalar Fenike motiflerini, özellikle de Mısır kökenli olanları, yabancı görünmemeleri için önemli ölçüde değiştirmişlerdir. Bununla birlikte, Suriye eserleri iç bölgelerdeki merkezlerde büyük rağbet görmüştür.

Eklektisizm

R. D. Barnett'in gösterdiği gibi,[607] Suriye atölyelerinin ana merkezi Hama'ydı. P. J. Riis de bu tespiti doğrulamıştır. Danimarka Ulusal Müzesi'nde bulunan Hama kalesinin E Dönemi'ne ait şimdiye kadar yayımlanmamış buluntular arasında, aslında bir atölyenin atıklarını temsil eden fildişi parçacıkları olduğunu belirtmektedir.[608] Zincirli kaideleri (Şekil 33) ve Tell Halaf heykel poloslarının (Levha 23, 24) bitki süslemelerinin çoğunun modelleri Hama'nın mimari süslemeleri arasında bulunmaktaydı (s. 84, 114).

Ana merkez Hama

Suriye üslubunda Nimrud'da bulunan güzel bir fildişi kutu şu anda British Museum'dadır.[609] Kutuda bir prenses, müzisyenlerden oluşan bir maiyetle şenlikli bir yemekte gösterilmektedir; en iyi korunmuş kısım olduğu için müzisyenlerin olduğu sahneyi burada gösteriyoruz (Levha 41; Şekil 106). Küçük orkestrada beş çalgıcı vardır. Önden

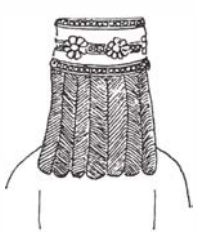
Nimrud'dan fildişi kutu

Şekil 107-110 (soldan sağa doğru) - *Suriye fildişi kutularının detayları.*
Şekil 107 - *Barnett, Nimrud Ivories, s. 67, Şek. 20 (S 9).* - Şekil 108 - *Barnett, Nimrud Ivories, s. 67, Şek. 20 (S 4).*
Şekil 109 - *Barnett, Nimrud Ivories, s. 67, Şek. 20 (S 20).* - Şekil 110 - *Barnett, Nimrud Ivories, s. 67, Şek. 20 (S 12).*
Krş. s.158, 219.





Levha 43 - Bir kadın başı. Kalkhu'daki (Nimrud) Güneydoğu Sarayı'ndan. Fildişi. Suriye stili. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı veya sonrası. *British Museum.* Yükseklik 4.4 cm. krş. s. 159, 173.

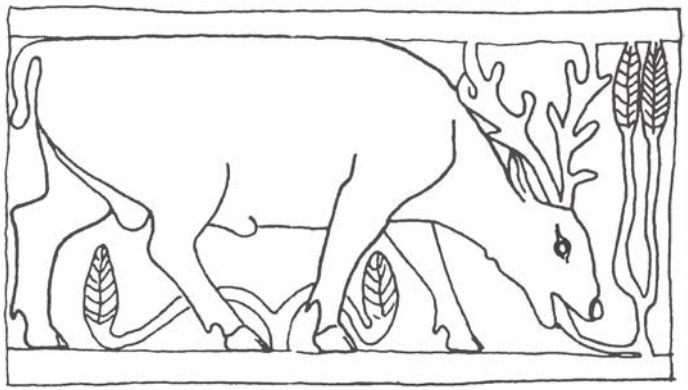




arkaya doğru bakıldığında bunlar, birbiri ardına çift flüt çalan iki kız, bir tefçi ve ellerinde santur olan iki erkek olarak sıralanmışlardır. Ayrı bir sahnede bu figürleri bir saray hanımı takip etmektedir. Kutu üzerindeki kabartmalar bir bütün olarak Karatepe kabartmalarının (Levha 32, 33) ana sahnesini hatırlatır; bu sahnede Kral Asitawata benzer şekilde müzisyenlerle birlikte bir şenlik yemeğinde gösterilmiştir. Ancak fildişi kutuda oturan kadın bir tanrıça değil,[610] bir prensestir. Müzisyenlerin saçlarının peruk gibi işlenmesi nedeniyle, fildişi kutudaki figürler Fenikeleşmiş Suriye üslubu kategorisine yerleştirilebilir. Kutu üzerindeki figürlerin giysileri diğer Suriye fildişi objelerinde (Şekil 107-110) ve erken Yunan eserlerinde (Şekil 164-166) bulunanlarla aynıdır.

M. E. L. Mallowan, Suriye üslubundaki fildişi objelerin MÖ 824 ile 703 yılları arasındaki döneme ait olduğunu göstermiştir.[611] Bununla birlikte, bu parçaların çoğunun Sargon zamanına ait olduğunu düşünmektedir.[612] Suriye üslubundaki bazı fildişi kutularda

Şekil 111 - *Suriye fildişi heykelciği. Toprakkale'de (Urartu) bulunmuştur. Barnett, Nimrud Ivories, Lev. 129. MÖ 8. yüzyıl sonu, British Museum. Krş. s. 59, 159, 192.*



Şekil 112 - *Fenike fildişi plaket. Arslan-Taş'ta bulunmuştur. Thureau-Dangin, Arslan-Tash, I.ev. 36 (no. 61). 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. Şekil 113.*

görülen figürlerin saçları Sargon tipindedir ve bu tarihlemeyle uyumludur.[613] Şu anda Baltimore'daki Walters Sanat Galerisi'nde bulunan altın bir "taç"[614] C. Watzinger tarafından Suriye stili olarak adlandırılmıştır (Levha 42).[615] Watzinger, tacın arkasında ortadaki yıldız bulunan kanatlı güneş kursunun[616] dağ keçilerinin arkasındaki bitki formlarının ve çıplak tanrıça stilizasyonunun Suriye'ye ait olduğunu iddia eder. Bu ilginç eserin orijinalini görmedim ancak yukarıda tartışılan fildişi kutudaki figürlerle aynı olan çıplak kadınların[617] gözleri nedeniyle C. Watzinger ile aynı fikirdeyim. Dahası, peruk benzeri saç biçimi Fenikeleşmiş tarzdaki Suriye fildişleri üslubunda düzenlenmiştir. Benzer bir saç stili Nimrud fildişi kutusunda santur çalan iki müzisyende de görülmektedir (Şekil 41). Ancak bildiğim kadarıyla, peruğun tam anlamıyla aynı şekilde düzenlendiği bir örnek, eski Yakın Doğu'nun yayınlanmış sanat eserleri arasında bulunmamaktadır.[618]

Şu anda British Museum'da bulunan iyi korunmuş fildişi bir kadın başı (Levha 43) ise gerçek bir şaheserdir.[619] Bu parça, ince, düşük bir polosu ve birkaç kalın bukle halinde stilize edilmiş uzun saçları olan genç bir kadın başını göstermektedir. Saçlar dikey olarak inmekte ve uçlarda spiraller şeklinde kıvrılmaktadır. Hafifçe açık ağız, yüzün dolgun ve yuvarlak formlarla işlenmesi, gözlerin ve saç tellerinin sade çizgisel yapısı esere çekici bir kontrast oluşturur ve bir canlılık verir. Dönemin en başarılı sanatçılarından biri olmalıdır. İfade gücü açısından eser, Bağdat Müzesi'ndeki büyüleyici "Mona Lisa"dan (Levha 37) hemen sonra eski Yakın Doğu sanatının en iyi eserlerinden biridir. Başın saç stili (bkz. Şekil 111) en erken sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlenebilir (s. 59). Dolayısıyla bu olağanüstü fildişi sekizinci yüzyılın sonlarında ya da yedinci yüzyılın başlarında üretilmiş olabilir.

Gordion buluntuları

Bu noktada, yakın zamanda Gordion'da bulunan iki muhteşem fildişi eserden bahsetmeliyiz; bunlar bir at topluluğunu gösteren levhalardır.[620] Levhaların birinde bir boğa başı üzerinde duran çıplak, kanatlı bir "hayvanlar hakimesi" (efendisi) tasvir edilmiştir.

Diğer levhada ise bir chimaera yer almaktadır. Önden bir aslan başı, omuzların hizasında ise cepheden bir insan başı görülür. Bu iki levha, Kuzey Suriye'de tespit edilmesi gereken eklektik bir üsluba aittir. "Hayvanlar Hakimesi"nin boğa üzerindeki konumu, rozetlerle süslenmiş polosu ve sfenkslerin kuyrukların ucundaki kuş başları Hitit tarzındadır. Yukarıda gösterdiğimiz gibi (not 343) chimaera bir Hitit icadıdır. Ayrıca, chimaera'nın aslan başının ayrıntıları, dilin alt dudağın üzerine çıktığı açık ağız, çene kemiklerinin yarım elips şeklinde stilize edilmesi ve burun ucunun çatallaşması Hitit aslanının belirgin özellikleridir (Levha 21; Şekil 68-74). Aslan başının kübik formları da eserin Hitit karakterine işaret etmektedir. Yine de bu iki Gordion levhasının diğer ayrıntıları, bu Hitit özelliklerinin Suriye sanat formlarıyla birleştirildiğini göstermektedir. İnsan başlarının yüz hatları tamamen Suriye tarzında işlenmiştir ve gözlerin şekli, kazınmış kaşlar, kulakların yanındaki büyük bukleler ve başın izleyiciye çevrilmesi Suriye sanatının karakteristik özellikleridir. Chimaeralı levhanın bitki süslemesi diğer Suriye sanat eserlerinde de benzer şekillerde görüldüğünden, bu fildişleri güçlü bir Hitit geleneğine bağlı Suriye işi olarak değerlendirebiliriz. Gordion'da bulunan bu Suriye-Hitit ithal eserler, Suriye fildişlerinin kronolojisini belirlemede değerli belgelerdir. Gordion'da[621] en erken sekizinci yüzyılın sonlarına ait bir seviyede bulunmuşlardır. Bu da bize tarihleme sorununa dair daha detaylı çalışmalar için bir kanıt sunmaktadır.[622]

İRAN BÖLGESİ

Birinci binyılın ilk yarısındaki Yakın Doğu kültürünün panoramasını tamamlamak için Urartu ve İran bölgelerinin ürünlerini de incelememiz gerekir (bkz. Levha 44-47). Ancak İran bölgelerinin sanatı, *Art of The World* serisinin bir başka cildinde zaten ele alınmış olduğundan,* bu konuya aşağıda Yakın Doğu'nun Yunanistan'la temasları çerçevesinde değinmekle yetineceğiz (s. 192, 197); diğer yönler için okuyucuyu Profesör Porada'nın mükemmel monografisine yönlendiriyoruz.

* E. Porada, Ancient Iran, London, 1965. See also E. Akurgal, Urartaische und altiranische Kunstzentren, Ankara, 1968

II BÖLÜM

Yunanistan

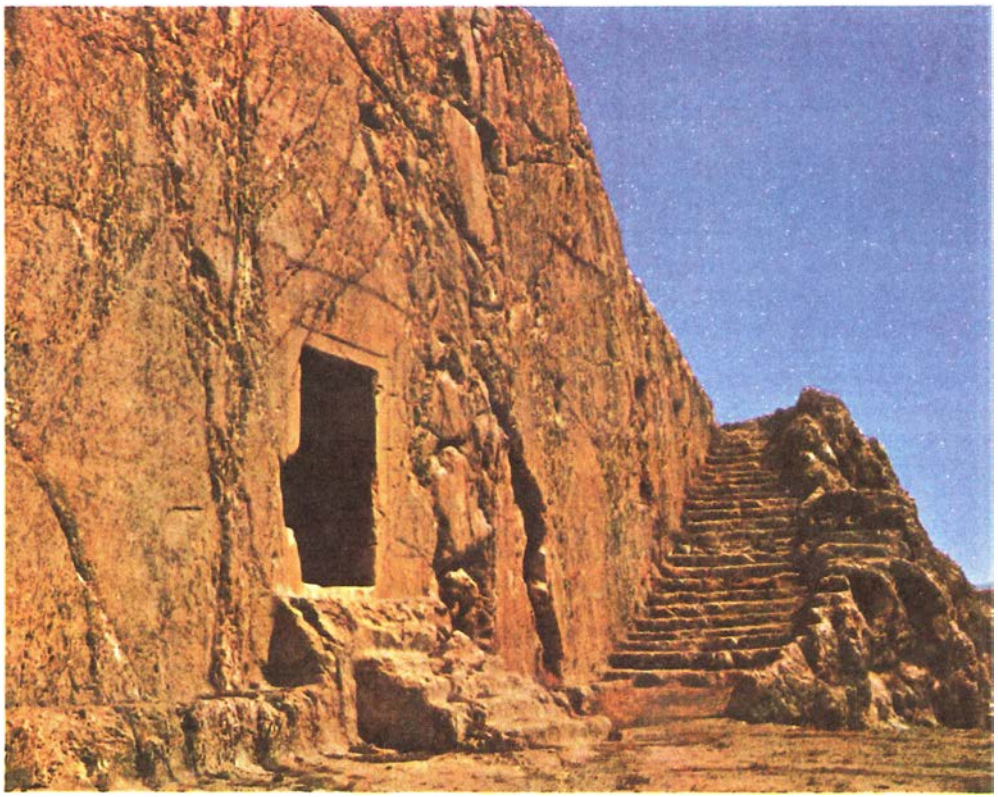
VI. ERKEN YUNAN SANATI VE YAKIN DOĞU İLE BAĞLANTILARI

Doğu ve Batı arasındaki ilk karşılaşma

Tarihsel ve arkeolojik olarak hakkında iyi bilgi sahibi olduğumuz Doğu ve Batı arasındaki ilk karşılaşma, ikinci binyılın ortalarına doğru gerçekleşmiştir. Bu karşılaşma, Miken genişlemesinin bir sonucu olarak meydana gelmiştir. C. Schaeffer'ın Suriye Ras Shamra'daki başarılı kazıları, bu dönem dünya kültürünün, bu iki bölge arasında sanat alanında verimli bir alışveriş yaşandığını açıkça göstermiştir.[623] Bu karşılaşmada Mikenlerin bağışçı/verici rolü üstlendikleri açıktır. Eğer MÖ 1200 civarında Ege Dünyası'ndaki kargaşalar bu olumlu duruma son vermiş olmasaydı, muhtemelen başka alışverişler de yaşanacaktı. Bu verimli dönemi Yunanistan,[624] Anadolu ve Akdeniz Dünyası'nın bazı diğer bölgelerinde, ilkel bir varoluş aşamasına döndükleri karanlık bir çağ takip etti. Kültür, Mikenler ve Hititler arasında dar bir üst tabaka ile sınırlı olduğundan, siyasi güçteki bu düşüş, bir zamanlar canlı olan entelektüel yaşamın kaderini de olumsuz etkiledi. Yunanistan'da yazı ve onunla birlikte tüm entelektüel miras kayboldu. Geriye kalan sadece günlük yaşamın görevlerinin yerine getirilmesi için gerekli tekniklerle pratik bilgiler kaldı. Miken sanatının birkaç motif ve tarz ögesi, Fenikeliler ve Suriyeli atölyelerin aracılığıyla, sonraki dönemlere aktarılmıştır. Egedeki göç, Hititlerin[625] Anadolu'da neredeyse 800 yıl boyunca sürdürdüğü büyük bağımsız kültürü mahvetti.[626] Hitit İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Orta Anadolu, neredeyse 400 yıl süren bir durgunluk dönemine girdi. Kültürel mirası sürdürmek, Güney Anadolu ve Kuzey Suriye beyliklerine düştü. Suriye'de W. F. Albright'ın gösterdiği gibi, geleneksel kültür kesintisiz bir şekilde gelişmeye devam edebildi.[627] Muhtemelen MÖ dokuzuncu yüzyılın ortalarında, Yunanlar, Miken atalarının izinde, Yakın Doğu'nun ticaret merkezi ve koloni şehirlerinde kendilerini gösterebildiler.

Yakın Doğu'daki en erken Yunan buluntuları

MÖ 1000[628] civarında Batı Anadolu'da şehirler kurmaya başlamış olsalar da Yakın Doğu'daki çeşitli yerleşim yerlerinde gün yüzüne çıkan en eski Yunan buluntularının çok azı MÖ sekizinci yüzyıldan daha eskidir. V. Desborough'un son zamanlarda gösterdiği gibi[629] bunlar özellikle Kiklad kökenli geç Protogeometrik Dönem'in skyphoslardır (içki kapları). Desborough bunları MÖ 900 ile 750 arasındaki döneme tarihler.[630] Bu skyphoslar ihracat malları değildi, çünkü bu dönemde Yunanlar, Doğu'ya gönderebilecekleri çok daha iyi eserlere sahipti. Bu nedenle, anılan parçalar, Doğu'da faaliyet gösteren Kiklad kökenli Yunan tüccarları tarafından kullanılan günlük kaplar olmalıdır. Yunanistan'ın Yakın Doğu'ya yönelik ihracatı ancak çok daha sonra, en erken 7. yüzyılda, başladı. Bulunan skyphosların, Yakın Doğu şehirlerinde yaşayan Yunanlara ait olması muhtemeldir.



Levha 44 - Van Gölü'ndeki kalede bulunan Urartu kaya mezarları. M.Ö. 8. yüzyıl.

Homeros Çağı'ndaki Deniz Ticareti

Bu göçmenler, gelecekteki Hellen ticaret kolonilerinin öncüleri idi ve en eski olanı (göreceğimiz gibi) sekizinci yüzyılın ortalarına doğru kuruldu.

Erken Yunanistan ve Yakın Doğu arasındaki bu ilk ilişki aşamasında, MÖ 825-750 döneminde deniz ticareti hâlâ Fenikelilerin elindeydi. Bu denizci halk - İlyada Destanı'ndaki ünlü pasajda da belirtildiği gibi-[631] Homeros Çağı'nda bölge ticaretinin hakimiyetini elinde tutuyordu.

Yunanistan'daki en eski Yakın Doğu eseri

Belki de Yunanistan'da bulunan ve güvenle tarihlenebilen en eski Yakın Doğu sanat eserinin Fenike'den gelmesi tesadüf değildir. Bu, önceki bölümde Fenike sanatı altında incelenen bronz kâsedir (Levha 39-40, Şekil 103). Kâse, Atina Kerameikos'ta bir mezarda bulunmuştur. Erken Geometrik stile özgü karakteristik kaplar temel alınarak, K. Kübler tarafından MÖ dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilmiştir. Demek ki, Yunanlar, MÖ dokuzuncu yüzyılın sonunda, bu parçaları mezar hediyeleri olarak kullanıyorlar ve Yakın Doğu ürünlerini takdir ediyorlardı. Yunan topraklarında daha gün yüzüne



Levha 45 a, b - Bronz bir kazanın erkek ve kadın ataçları. Gordion'da Midas'ın mezarında bulunmuştur. Urartu Dönemi. MÖ 8. yüzyıl sonu. krş. s. 193.

çıkmamış eski Yakın Doğu kökenli eserler olabilir ancak şimdiye kadar yayımlanan Yakın Doğu buluntularının hiçbiri Kerameikos bronz kâsesinden daha eski değildir. Erken Yunan-Yakın Doğu temasının ilk aşaması olan bu çok önemli parça bir mihenk taşıdır. Yaklaşık olarak MÖ 825'lerdeki Yakın Doğu temasının en üst limiti olup, tarihlemede bu eseri kronolojik bir başlangıç olarak ele alabiliriz.

Elbette, Yunanlar erken Yunan döneminin başlangıcından itibaren Yakın Doğu ürünlerini takdir etmiş olabilirler. Ancak bu erken aşamada ithal ürünler, Yunan sanatı üzerinde çok az etkiye sahipti. Doğu-Batı temasının bu ilk aşamasına yani, MÖ 825-750 dönemine ait Doğu etkileri gösteren hiçbir Yunan eseri bilmiyoruz. Muhtemelen Yunan sanatçıları bu dönemde yabancı sanat eserlerine pek ilgi duymamış olabilirler çünkü o zamanlar zirvesini yaşayan geometrik üslup ile fazlasıyla meşguldüler. MÖ 8. yüzyılın başında Yunanlar hâlâ izlenim oluşturma aşamasındaydılar. Doğulu insanları ve onların mucizelerini ilgiyle izliyor, öğreniyor ve hikayelerini hevesle dinliyorlardı. Mezopotamya halklarının yazının keşfinden itibaren iki bin yıl boyunca kültürel yaşamın tüm yönlerinde inşa ettikleri büyük bilgi hazinesi, muazzam yapılar ve Doğu dünyasının efsanevi genel canlılığı, Yunanlılar üzerinde çok derin bir iz bırakmış olmalıdır. Ancak bu dönemde, Doğu'nun çok yönlü zenginliklerinden tam anlamıyla faydalanmak için henüz yeterince olgun değillerdi. Yunanların kendi kültür seviyeleri doğrultusunda, ilk olarak Yakın

Doğu halklarının din ve mitolojilerinden etkilendiler. Yakın Doğu'dan gelen her denizci veya tüccar, Yunanlara bu saygın tanrılara ve o garip dünyanın efsanevi kahramanlarınca gerçekleştirilen mucizelere dair bir şeyler anlatırdı.

Din, mitoloji ve ilk ithal mallar

Aynı zamanda dokuzuncu yüzyılda Levant'ta -Akdeniz'in doğu bölgesi- seyahat etmeye başlayan Yunanlar, bu masalsı dünyanın tanrılarını ve mitlerini öğrenmişlerdi. Yunanların, kulaktan kulağa öğrendikleri Yakın Doğu dinleri ve mitolojileri muhtemelen Doğu'nun Batı üzerindeki ilk etkileriydi. MÖ sekizinci yüzyılın sonunda, Homeros ve Hesiodos'un eserlerindeki Doğu kökenli mistik unsurlar zaten sabit bir Yunan formunu almıştı, bu nedenle bunların Yakın Doğu'dan geldiği dönem, en azından MÖ sekizinci yüzyılın ortalarından çok öncesine gitmelidir. Yunanlar, Fenikeliler ve diğer halklardan aldıkları efsanelerle kendi mitoloji dünyalarını yavaşça oluşturdular. Sekizinci yüzyılın ilk yarısında Yunanlara ulaşan destan hikayelerinden bazıları günümüze kadar gelmiştir.

İlluyanka efsanesi

Özellikle, Illuyanka efsanesi ve "Gök Krallığı" ve "Ullikummi'nin Şarkısı" olarak bilinen iki destan dikkat çekicidir. Illuyanka efsanesine göre, "Ejderha Illuyanka, Fırtına tanrısını mağlup ederek onun kalbini ve gözlerini aldı. Fırtına tanrısı intikam almak istedi. Arm adındaki bir adamın kızını karısı olarak aldı ve bir oğul sahibi oldu. Oğlu büyüdüğünde ejder Illuyanka'nın kızıyla evlendi. Fırtına tanrısı oğluna şöyle dedi: 'Eğer karının evine gidersen, ondan kalbimi ve gözlerimi iste.' Oğlu daha sonra kalbini sorduğunda, karısı ona verdi. Daha sonra gözlerini istedi ve o onları da verdi. Oğlu bunları babasına götürdü ve böylece babasının kalbini ve gözlerini ona geri verdi. Görüntüsü eski haline kavuştuğunda Fırtına tanrısı savaşa girmek için denize gitti. Mücadelede ejderhayı neredeyse mağlup etmişti. Ancak Fırtına tanrısının oğlu kaybedenin yanında yer aldı. Ve babasına yüksek sesle haykırdı: 'Beni de öldür! Beni affetme.' Sonra Fırtına tanrısı ejderha Illuyanka'yı ve kendi oğlunu öldürdü." Malatya'da bir orthostat kabartması, Illuyanka efsanesinden bir sahneyi anlatır (Şekil 60).[632]

Typhon efsanesinin kökeni

Bu eski Anadolu efsanesi, Klasik Antik Çağ'a kadar popülerliğini korumuştur. Roma dönemindeki Apollodoros'un temelini oluşturan Zeus ve Typhon'un savaşının hikayesi[633] Illuyanka efsanesinin ana özelliklerini taşır. Typhon efsanesinde Zeus, yaratıkla savaşta sadece kalbini ve gözlerini değil, aynı zamanda ellerinin ve ayaklarının sinirlerini de kaybeder. Illuyanka efsanesinde kaybedilen organlar, Fırtına tanrısının oğlu ve ejderhanın kızı olan karısının yardımı alınarak geri kazanılır. Typhon hikayesinde, arkadaşı Aigipan sinirleri koruması için görevlendirilen ejderhanın kızını oyalarken, onları çalan Hermes'tir. Efsanedeki coğrafi isimlerden Typhon efsanesinin Anadolu kökeni belirgindir. Söz konusu dağ, Suriye kıyısında, Orontes Nehri'nin hemen güneyinde bulunan Cassius Dağı'dır. Typhon'un yaşadığı Korikian Mağarası, efsaneye göre Kilikya kıyısında bulunur. Aischylos ve Pindar, Typhon efsanesi de Kilikya'da geçer. Bu nedenle Apollodoros'un

eserindeki Typhon efsanesi kesinlikle antik Anadolu modellerinden türemiştir. Yunanlar, sekizinci yüzyılın ortalarına doğru Al Mina'da Levant halklarıyla karşılaştıklarında bu efsaneyi sıkça duymuş olabilirler (aşağıya bakınız).

Sanat alanındaki betimlenmesini sadece Malatya Hittit örneğinde (Şekil 60) gördüğümüz İlluyanka efsanesi, Yunan sanatında temsil edilen Hydra için bir model sağlamış gibi görünmektedir (s. 95). Bununla birlikte, Illuyanka'nın Hittit temsilleri dışında Yunanların, Mezopotamya kökenli başka Yakın Doğu ejderha savaşı sahnelerini de bildiklerini varsaymalıyız.

Hesiodos Theogonia'sının kaynağı

"Kutsal Krallık" olarak bilinen destan, üç tanrı kuşağını sunan bir teogonidir.[6.34] Anu, Kumarbi ve Fırtına Tanrısı. Anu, Babilli gökyüzü tanrısıdır, Kumarbi Hurrilerde Sumer tanrısı Enlil'e karşılık gelen tanrıdır. Kumarbi, Anu'nun cinsel organlarını dişleriyle koparıp hadım eder. Spermleri yutar, ancak sonra Anu, ona, üç korkunç tanrıya hamile kalacağını söylediğinde tekrar tükürür. "Erkekliğimi yuttuğun için mutlusun. Ancak iç organların için mutlu olma. Sana vücudumun meyvesi olarak üç korkunç tanrı verdim. Kafanı nihayetinde dağların kayalarına çarpacaksın..."

Dünya, Kumarbi'nin tükürdüğü tohumdan gebe kaldı. Kil tabletin çok parçalı bölümü muhtemelen dünyanın fırtına tanrısını ve diğer iki tanrıyı nasıl doğurduğunu anlatıyordu. Diğer paralel metinlerden anlaşıldığı üzere Fırtına tanrısı, Kumarbi'nin yerine kral oldu. Uzun süredir bilinmektedir ki Hesiodos'un Theogonia'sı, bu Hurri efsanesinden türetilmiştir. Hesiodos aynı zamanda üç nesil tanrıdan bahseder: Uranos, Kronos ve Zeus sırayla cenneti yönetmiştir. Burada da ilk tanrı, oğlu tarafından hadım edilmiştir. Hesiodos, Uranos'un karısı Gaia'ya sarılmak üzereyken, Kronos'un babasının cinsel organlarını büyük bir orakla kesip onları arkasına doğru attığını anlatır. Toprak bu kanlı damlalardan, devler'i doğurur. Kesip atılan cinsel organı ise dalgalar çok uzaklara taşır ve köpüklerinden Aphrodite doğar.

"Ullikummi'nin Şarkısı", Kumarbi'nin gökyüzü krallığını, oğlu fırtına tanrısı Tesup'un yardımıyla geri kazanmak için diorit taşından bir canavar olan Ullikummi'yi yarattığını anlatır.[6.35] Uzun bir mücadeleden sonra fırtına tanrısı taş canavarı mağlup eder ve sonsuza dek gökyüzünün kralı olarak kalır. Bu destan, Yunan mitolojisini de etkilemiş gibi görünmektedir. Hesiodos'un Theogonia'sında, Zeus, Kronos ve Titanlar üzerindeki zaferinden sonra canavar Typhon tarafından tekrar saldırıya uğrar. Olayların sıralaması aynıdır. Dahası, destanın sahne aldığı yer, her iki versiyonda da aynıdır:[6.36] burası Yunanların sekizinci yüzyılın ortalarında Al Mina kolonisini kurduğu Suriye kıyısındaki Cassius Dağı'dır.

Fenike Alfabesinin Kullanılması

Yunanların Fenike alfabesini benimsemesi, Doğu ve Batı arasındaki buluşmanın en önemli sonucudur. En eski ve ünlü örneği bir Attika ödül amphorasının (MÖ 730'a



Levha 46 - Patnos'tan bronz aslan. Urartu stili. MÖ 8. veya 7. yüzyıl. *Arkeoloji Müzesi, Van. Yükseklik* 7 cm.

tarihlenir) üzerinde görülen Yunanca yazıdır. W. F. Albright'ın ikna edici bir şekilde savunduğu gibi, bu muhtemelen sekizinci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır.[637]

Yakın Doğu'daki İlk Yunan Kolonisi

Kuzey Suriye kıyısındaki Yunan kolonisi Al Mina'da bulunan tarihi kesin olarak belirlenmiş erken Protokorint seramikler göz önüne alındığında, Yunanların Fenike deniz ticaretiyle ancak sekizinci yüzyılın ortalarına doğru başarılı bir rekabet içine girdikleri anlaşılır. Kendi gemileri olmayan Yeni-Hitit beylikleri tarafından hoşgörülen Yunanlar, Kuzey Suriye kıyısında gerçek bir yer edinmeyi başarırlar ve bu üsden hareketle, zamanla Yakın Doğu ticaretini ele geçirirler.

M. Robertson Al Mina'da bulunan seramikleri dikkatlı bir incelemeyle, burasının sekizinci yüzyılın ortalarına doğru kolonileştiğini göstermiştir.[638] V. Desborough[639] ise Yakın Doğu'da bulunan tüm erken Yunan seramiklerini sistemli bir şekilde ele alan ve aynı sonuca ulaşan bir uzmandır.[640] Her durumda, sekizinci yüzyılın ortalarına doğru



Levha 47 - Ziwiye'den altın levha. Mannaean. MÖ 7. yüzyılın ilk yarısı, *Louvre, Paris.* krş. s. 189.

Yunanistan'ın büyük bir değişim geçirdiği açıktır. Sekizinci yüzyılın ikinci yarısında, birçok önemli Hellenistik merkezin Akdeniz'in canlı deniz ticaretine doğrudan veya dolaylı olarak katıldığı görülmektedir.

Al Mina'daki Attika etkisi

Attika Al Mina'da pek temsil edilmemesine rağmen, bu ticarette önemli bir rol oynamış gibi görünmektedir. F. Johansen, Atinalıların sekizinci yüzyıl boyunca Yunan Akdeniz ticaretinde aktif rol oynadığını göstermiştir.[641] Geometrik tarzda Attika vazo resimlerinde gemilere olan ilgi, sekizinci yüzyılın ortalarında Rodos seramiklerinde Attika etkisi ve Hama'dan gelen bir Attika kraterin geometrik parçaları, F. Johansen tarafından ortaya konan üç kanıttır.[642] Benim görüşüme göre, Hama seramikleri[643] sekizinci yüzyılın ilk yarısından bile olabilir. Aşağıda, Yakın Doğu sanatının en erken etkilerinin Attika eserlerinde ilk kez ortaya çıkışını göreceğiz.

Girit, muhtemelen Yunanlar ve Yakın Doğu arasındaki temasta önemli bir rol oynamıştır.[644] Ardından Olimpia, Korint, Boeotia, Kykladlar, Samos ve Miletos gibi sanat merkezleri, dönemin deniz ticaretinin öne çıkan limanları oldular. Tüm bu bölgelerde ya Yakın Doğu'dan gelmiş ya da Yakın Doğu özellikleri ve motiflerini gösteren sanat eserleri bulunmuştur.

YUNAN ÜSLUBUNDAKİ YAKIN DOĞU ETKİSİ

Geometrik stilin düz, soyut süslemelerden figüratif tasvire doğru yön değiştirmesi, büyük ölçüde Yakın Doğu formlarının etkisiyle gerçekleşmiş olmalıdır. Yunanların Yakın Doğu dünyasıyla teması, geometrik tarzın yeni bir aşamaya girmek üzere olduğu bir dönemde başladı; bu dönem, adını aldığı geometrik karakterin yerinden edilmesini ve parçalanmasını ifade ediyordu. Küçük çizgiler veya şeritler ve noktalarla süslenen birçok kap açıkça bir gerileme aşamasının başladığını göstermektedir.[645] Olgun ve Geç Geometrik tarzların figüratif yenilikleri ortaya çıkmamış olsaydı, geometrik sanat muhtemelen tam bir yozlaşmaya mahkûm olurdu.

Katı kurallardan kaçış

Yakın Doğu sanatçıları sadece egzotik hayvanları ve gizemli efsanevi yaratıkları model olarak almıyor, aynı zamanda saygıdeğer bir geleneğe dayanan bir tür sanat uyguluyor ve bu sınırlar içinde serbestçe çalışabiliyorlardı. Doğu örneklerinin etkisi altında, Yunan vazo ressamları katı kurallardan[646] ve metoplar ve şeritlerdeki sıkıcı kompozisyon disiplininden kurtulabildiler. Figüratif tarzın yükselmesiyle aslanlar (Şekil 114), grifonlar, sfenksler, kentaurlar, hayvan dövüş grupları ve otlayan hayvanlar (Şekil 113) gibi, daha önce Yunan sanatında olmayan temalar ve motifler, birden altın plaketlerde, vazo resimlerinde ve bronzlarda görülmeye başladı.

MÖ 750'den sonraki yeni Yunan üslubunun ortaya çıkması, tüm Yakın Doğu'nun büyük bir yükseliş yaşadığı bir dönemde gerçekleşti. MÖ 745'ten önce, yani büyük Assur kralı Tiglath-Pileser egemenliği başlamadan önce, Yakın Doğu'da çok az somut kültürel ve sanatsal faaliyet vardı. Genellikle sanatın büyük hareketleri siyasi bir yükseliş döneminde ortaya çıkar; bu, neredeyse dünya medeniyet tarihinin her yerinde görülebilir. Yaklaşık yetmiş yıl süren belirsiz bir zayıflık döneminin ardından, Assur İmparatorluğu'nun yeniden güçlenmesi, Yeni Hitit, Arami ve Suriye-Fenike beyliklerinde aktif sanat merkezlerinin yükselmesini teşvik etti ve bu merkezler büyük Assur saraylarını beslemeye ve ürünlerini tüm medeni dünyaya ihraç etmeye başladı.

Yunanistan'ın birçok yerinde ortaya çıkan sayısız Yakın Doğu sanat eseri, yeni stilistik eğilimin bu prototipler tarafından tetiklendiğini açıkça göstermektedir. Ancak Yunan sanatçıları, Yunan tapınaklarında bulunan tüm Yakın Doğu eserlerini model olarak almadılar. Yunanistan'da yaşayan veya seyahat eden Doğulu kişiler tarafından sunulan adaklar, Yunan zevkiyle tam olarak uyuşmaz ama bunlar istisnadır. Assur ve Mısır ürünleri de Yunanlar için pek ilgi çekici değildi. Boynuzlu tanrı figürleri ve diğer tuhaf Yakın Doğu

özellikleri, Yunanlar tarafından beğenilmedi. Detaylıca şekillendirilmiş saçlar da öyle. En eski Yunan heykellerinin incelenmesinde onların, genellikle Hittitler ve Suriyelilerin eserlerine yakın olduklarını gösterir. Güçlü bir şekilde Fenike etkisi altındaki ürünler de Yunan eserleri yanında oldukça tuhaf görünür. Görülüyor ki Yunanistan'da sadece kuzey Suriye merkezlerinde dönüştürülen Mısır ve Fenike tarzı ögeler kabul görmüştür. Yunan yaratıları, Hittit sanatı ile özel bir benzerliğe sahiptir. Hittit sanatının figürleri çizgisel konturları ve küp şeklindeki hayvan bedenleri (Levha 21; Şekil 68, 69, 78-85) ile, aslında sekizinci yüzyıl Yunanlarının geometrik ve çizgisel yaklaşımına oldukça yakındır. Ayrıca yedinci yüzyıl Yunan hayvan figürlerinin biçimsel yapısının çoğunlukla Hittit tarzı ögelerin kullanımıyla şekillendiğini de göstereceğiz.

Dokuzuncu yüzyılın sonlarında sadece tek tük örneklerini gördüğümüz Yakın Doğu'dan ithalat (Levha 39, 40; Şekil 103), sekizinci yüzyılın ortalarından sonra şaşırtıcı bir şekilde çoğalmıştır. Olgun ve Geç Geometrik vazolardaki Yakın Doğu motiflerinin yaygın görünümü, bunun açık bir yansımasıdır. Bu nedenle şu anda Doğu etkisinin üst kronolojik zaman sınırı, sekizinci yüzyılın ortasına tarihlenebilir. Ancak elbette ki Oryantalizan Stil, yedinci yüzyılın başlangıcına kadar tam anlamıyla yerleşmedi. Ancak dikkat çekici olan, eğilimin sekizinci yüzyılın ortalarına doğru yavaşça ortaya çıkması ve sekizinci yüzyılın ikinci yarısında giderek daha önemli hâle gelmesidir. İlk örnekler daha önce de belirttiğimiz gibi vazo resimlerinde otlayan hayvanların ortaya çıkması[647] ve altın plaket[648] çalışmalarıdır. Sekizinci yüzyılın ikinci yarısında bunları aslanlar, hayvan dövüş grupları, sfenksler, grifonlar ve kentaurların görülmesiyle, tamamen yeni bir dünyada yaşayan figürler takip etmiştir.

Oryantalizan stilin yükselişi

Yakın Doğu motifleri ilk kez anakara Yunanistan'da üretilen sanat eserlerinde, özellikle Attika'da ortaya çıkar. Adalar ve İyonya ise bu akımı oldukça gecikmeyle takip etmiştir. Oryantalizan üslup süreci, batıdan doğuya yavaşça yayılan bir Yunan moda eğilimiydi. Eğer Oryantalizan üslup, Schiering'in belirttiği gibi,[649] anakara Yunanistan'da yaklaşık 750 civarında başlıyorsa, Ege Adaları ve Rodos'ta ancak 700 civarında ortaya çıkmıştır. İyonya'da ortaya çıkması ise en erken 650 civarında olmuştur. Anakara Yunanistan'da 625 civarında önemini kaybederken Doğu Yunan dünyasında altıncı yüzyılın ortasına kadar süren bir tür sonbahar dönemi yaşamıştır. Aşağıdaki paragraflarda, anakara Yunanistan'daki en erken Yakın Doğu etkilerini detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

New York'taki Bronz Grup

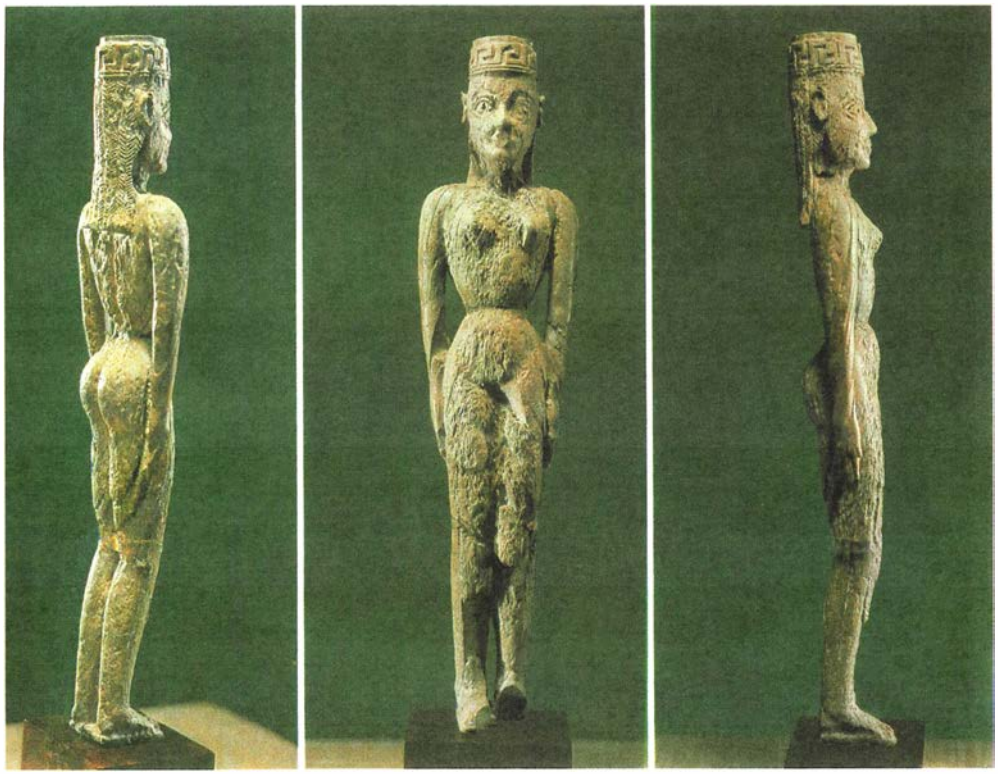
MS sekizinci yüzyıl ortalarında başlayan Yunan sanatının evresinin başında önemli bir eser bulunmaktadır:[650] New York'taki Metropolitan Müzesi'nde bulunan bronz grup (Levha 48). Bu eser, Yakın Doğu mitolojisi ve heykelcilik etkisi altındaki en erken Yunan eserlerinden biri olarak kabul edilir. E. Buschor'un önerisine göre[651] bu grup, Zeus'un dünya hakimiyeti için ilk çağ canavarı Typhon ile savaşını göstermektedir.



Levha 48 - Zeus ve Typhon. Bronz grup. Erken Yunan. MÖ 8. yüzyılın ortalarından kısa bir süre sonra. *Metropolitan Müzesi, New York*. Yükseklik 11 cm. krş. s. 170.

Hitit mitolojisinden tanıdığımız Typhon, diyoritten yapılmış bir canavardır (s. 165). Hesiodos[652] ve daha sonra Pindar'a göre, yüz başlı bir yaratıktır. Altıncı yüzyıl Yunan sanatında ise yılan şeklinde, üst kısmı insan biçimli bir varlık olarak karşımıza çıkar. Eğer Buschor'un hipotezi doğruysa, Yunanlar için birçok resimsel motifin henüz son şeklini kazanmadığını varsaymalıyız. Alman bilim insanının doğru bir şekilde gözlemlediği gibi, yedinci yüzyılın ilk çeyreğine kadar "Kentaur", tamamen farklı bir varlığı ifade ediyordu.[653] Kentaur'un en iyi Yakın Doğu prototipleri, ilginç bir şekilde, Yunan sanat anıtlarında bulunan ikonografiyle neredeyse aynı olan Babil sınır taşlarında görülmektedir.[654] Bu efsanevi tür, muhtemelen Babil dünyasından geliyordu.

New York grubunda yalnızca mitolojik içerik ve at canavarın ikonografisi Yakın Doğu'ya aittir. Bununla birlikte, her iki figürün biçimsel ifadesi tamamen Yunan'dır ve gerçekten de (E. Kunze'nin de belirttiği gibi)[655] hâlâ tamamen geometrik niteliktedir. Figürler, Olgun ve Geç Geometrik tarza özgün siluet figürlerin heykel versiyonudur. Her şey hâlâ Geometrik dönem vazolarında tasvir edilen sahnelerde olduğu gibi düz bir şekilde yapılmıştır. Büyük başın organik olmayan işlenişi, çıkıntılı kemikli burun ve üçgen çene,



Levha 49 - Atina Dipylon'dan fildişi heykelcik. Erken Yunan. MÖ Geç 8. Yüzyıl, *Ulusal Müze, Atina.* Yükseklik 24 cm. bkz. s. 173.

geometrik sanatın üslup ilkelerini takip eder. Bronz eseri yaratan metal işçisi, muhakkak zamanının önde gelen sanatçılarından biriydi ve yüzyılın ikinci yarısındaki büyük Yunan sanat dönüşümüne etkili bir şekilde katkıda bulunan bir öncüydü. Onun eseri, bize ulaşan ilk Yunan sanat şaheseri olup, dikey parçaların yan yana gelmesiyle Tanrı'yı canavardan yaklaşık bir baş daha yüksek bir şekilde tasvir etmede çok başarılıdır. Artarak yükselen bu ritim, atın kuyruğu ile başlar ve Tanrı'nın dik duran figürü ile sona erer. Figürlerin çıkıntılı ve içeri çekilmiş hacimleri, atın gövdesinin yatay yerleşimi ve dört bacağı, bütüne hakim dikey kompozisyona hoş bir kontrast oluşturur. New York grubu, Hellenik dünyadaki mitolojik bir olayın heykelsel tasvirinin sadece ilk örneği değil, aynı zamanda tek başına ayakta duran heykel alanındaki ilk dikkate değer Yunan başarısıdır. Bu muazzam eser, muhtemelen sekizinci yüzyılın ortalarından hemen sonra yapılmış olabilir.

Erken Yunan sanatındaki en önemli Yakın Doğu etkisi, Suriye ve Fenike eserleri ile özellikle de fildişilerle geldi. Bu, Yunan Oryantalizan üslubunun ortaya çıkmasına ve genişlemesine önemli bir katkıda bulundu. Son yıllarda bu konu arkeologlar arasında

Yakın Doğu Prototipleri

önemli tartışmalara yol açmıştır. F. Matz, "Daedalik" tarzın Yakın Doğu ile yakın ilişkilerini vurgulamıştır.[656] E. Homann-Wedeking[657] ve D. Only,[658] erken Yunan heykelleri ile Suriye fildişleri arasında ortak özelliklere dikkat çekmişlerdir ve Dunbabin de Suriye prototipleri üzerinde durmuştur.[659] Bu bölümde, bu önemli soruyu kitabın ilk kısmında elde edilen sonuçlar ışığında tartışacağız.

Suriye ve Fenike fildişi eserleri Yunan dünyası genelinde bulunmuştur.[660] Girit, Samos ve Rodos'ta ortaya çıkan fildişi oyma eserler, Nimrud fildişleriyle aynı stilistik gruba aittir (Levha 37, 38, 41, 43).[661] Dunbabin, Korint'te bulunan iki Suriye eserini detaylı incelemiştir.[662] Bir tanesi Korint kilinden bir kalıptır ve belirgin bir Suriye üslubunu yansıtır. Diğeri Dunbabin'e göre bir Suriye ithalatı kilden bir heykelciktir.[663] Her iki parça da Yunanistan'da Suriye ürünlerinin popülerliğine dair açık kanıtlar sunmaktadır. Attika'da henüz Nimrud parçalarına benzer Yakın Doğu fildişileri bulunmamıştır.

Dipylon heykelcikleri

Ancak Atina'nın Dipylon mezarlığından gelen bazı Yunan fildişi eserler,[664] sanatçıların büyük ölçüde Suriye kökenli eserlerden ilham aldığını göstermektedir. Bunlardan ikisi burada resmedilmiştir. Daha büyük olan, erken Yunan sanatının bir başyapıtıdır (Levha 49). Daha küçük olan ise daha düşük kalitede bir üründür (Levha 65a - d). Suriye prototiplerinde görülen ayakta duran pozisyon, kolların vücuda sıkıca bastırılması ve giysi, Attika heykelciklerinde görülen özelliklerdir. Suriye orijinallerinde Yunan eserlerinde gördüğümüz gibi uzun, orta veya kısa polos giyerler. Aynı mezardan gelen diğer bir eser,[665] olan daha küçük fildişi heykelcik (Levha 65a-d), Suriye polosunun yaprak süsünü[666] korur ancak bu motifi Yunan Geometrik sanatının öncü süs motiflerinden biri olan meander[667] ile değiştirmiştir. Saç stili, Suriye modasının biraz değişmiş halidir. Uzun sıkıca dolanmış saç kümelerinden oluşan saçlar aslında, Suriye fildişilerinin biçimlerini anımsatmaktadır. Ancak saçın sadece arka tarafta bağlanması ve ön tarafta ayrı tutamlar halinde görünmemesi, Suriye sanatıyla paralellik göstermez. Dikdörtgen saç kütlesinin sert köşeleri de Suriye tarzına uymaz. Tabii ki bu stilizasyonun balık kılçığı deseni, Suriye sanatından alınmışa benzese de (Levha 43)[668] bu güçlü ve basit formu ile Yunan geometrik vazolarında temsil edilen tip ile uyumludur.

Ancak daha da önemlisi, Suriye ve Attika'dan gelen fildişilerin vücut yapısındaki farklar dikkat çekicidir. Yunan eserlerinin güçlü dinamizmi, yüzlerin keskin profilinde ve vücud hacminin vurgusunda, etkileyici bir güce ulaşır. Yunan heykelciğin görünümünde gerçek bir tazelik vardır, ancak aynı zamanda, Suriye fildişlerinin (Levha 37, 38, 43) idealize edilmiş güzellikleriyle karşılaştırıldığında biraz sert görünür. Suriye modelleri, eski bir geleneğe bağlı nazik sofistike sanatın son evresini temsil ederken, Attikalı heykelcik, genç ve enerjik Yunan sanatının yükselişinde bir kilometre taşı olarak kabul edilebilir. Yaprak desenli polos heykelcik Yunan-Suriye ruhunu solur (Levha 65a-d).

Benzer yüz ve vücut formlarını gösterir ve meander poloslu heykelcikle aynı dikdörtgen saç şekline sahiptir. Etkinin daha az canlı olması ve vücut yapısının canlı vurgularının eksik olması, muhtemelen önde gelen fildişi oymacılarından biri olmayan ustasına bağlıdır. D. Only'nin belirttiği gibi,[669] "Yakın Doğu'ya güçlü bir bağımlılık gösteren bir çalışma" yaratmıştır.

Otuz yıl kadar önce R. Hampe, Dipylon heykelciğini (Levha 49), Geç Geometrik heykelciliğin gelişim sürecine yerleştiren stilistik gözlemlerini yayımlamıştı.[670] Hampe, heykelciğin bulunduğu mezarla ilişkilendirilen Geç Geometrik seramiklerin "daha akıcı" ve "daha yeni" karakterini açıkça gösterdi ve bu nedenle heykelciği sekizinci yüzyılın sonuna tarihledi.[671] Alscher, Atinalı fildişi heykelciğin gelişmiş stilini ve ilişkilendirilen seramiğin geç tipini vurgulayarak, Hampe'nin tarihleme sonuçlarını yakın zamanda doğrulamıştır.[672] Bu sonuç, Assur'da bulunan Suriye ve Fenike fildişileri üzerine araştırmaların sonuçlarıyla uyumludur. İnanıyorum ki, ben de bu Yakın Doğu eserlerinin Sargon dönemine (MÖ 721-705; s. 158 vd.) ait olduğunu kanıtladım. Küçük Dipylon heykelciği, Suriye oymalarının yaprak desenli polosunu sadık bir şekilde yeniden ortaya koyduğu için, bu mezardaki diğer heykelciklerle birlikte, modellerinin ortaya çıktığı döneme aittir gibi görünür.

Suriye taçları

Nimrud'dan gelen fildişiler ve Baltimore'daki altın taç (Levha 42) tarzındaki Suriye sanat eserleri, erken yedinci yüzyıl Yunan sanatçıları tarafından prototip olarak kullanıldı. Bu tür modellere uyarak, "Daedalik" insan figürlerini üretip homojen bir üslup oluşturdular ve bu o zamanki tüm erken Yunan dünyasında var olduğundan "pan-Hellenik" olarak adlandırılabilir. Yedinci yüzyılın Yunan heykelciklerinin ezici çoğunluğu, "basamaklı peruk" saç modelini gösterir. R. J. H. Jenkins'in yararlı monografisi neredeyse mevcut tüm materyali toplar. Bu figürlerde, orta uzunluktaki saçların yatay dalgalanma ile aşağıya doğru akması görülür. Bu saç modeli, Suriye'nin bir icadıdır, ancak Suriye sanatında saç genellikle dikey bir şekilde tasarlanmıştır (Levha 36a). Bununla birlikte, Nimrud fildişleri, saçın yatay düzende olduğu örnekleri de içerir.[673] Suriye altın taçlı çıplak tanrıçaların saçları benzer bir basamaklı düzenlemeyle işlenmiştir (Levha 42). Yatay veya dikey dalgalı olup olmadığına bakılmaksızın, bazı Suriye örneklerinde saç, kulakları serbest bırakır ve bunlar doğal olmayan bir şekilde öne doğru çıkar (Levha 38).[674] Aynı belirgin kulak çıkıntıları, bir dizi erken Yunan örneğinde de tekrarlanır.[675] Suriye örneklerinde tanrıçaların saçlarının üzerine taç takması istisnadır, çünkü diğer Suriye örneklerinde başlık yoktur. Girit heykelciklerinde[676] ve bazı Sparta örneklerinde[677] basamaklı peruk saç modeli genellikle polos ile birleştirilir.[678]

Suriye kökenli peruk stili

Erken Yunan kat kat peruk tipi saç modelinin, genellikle alın çizgisinde kısa inci veya spiral örgüleri vardır ve Suriye prototiplerinden sadece bu özelliğiyle ayrılır.[679] Bazı



Levha 50 - Rodos'tan altın eser. 'Dedalik'. MÖ 7. yüzyılın ikinci yarısı. *British Museum.* bkz. aşağıda.

parçalarda alın çizgisinde küçük daireler vardır. Alın örgüleri, Suriye prototiplerinde bulunmamaktadır. Bununla birlikte, bu detay da Yakın Doğu modellerinden türemiş olabilir,[680] çünkü diğer Suriye fildişilerinde ve bazı Neo-Hitit Arami kabartmalarında (Şekil 11)[681] bu şekilde alın örgüleri, sekizinci yüzyılın son çeyreğinde görülür.

Alın örgülü basamaklı saç modeli alınmış ve değiştirilerek devam etmiştir. Mykenae'deki kireç taşı metop üzerindeki kadının saç modeli,[682] erken "Daedalic" heykelciklerinkine[683] benzer. Louvre'daki Auxerre'den muazzam heykelcik ve Atina'daki Ulusal Müze'deki Nikandre heykeli,[684] her ikisi de yedinci yüzyılın ortalarından, saçın bir ön ve bir arka kısma ayrıldığı ve ayrı örgülere bölündüğü değiştirilmiş formu zaten göstermektedir. Bu ayrılmış "Daedalik" saç modeli, Girit'teki Eleutherna'dan gelen dişi figürün torsosunda[685] ve Arcadia'daki Hagiorgitika'daki oturan kadında bulunur.[686] Ancak bu figürlerde saç yanlarda ve başın arkasında bir kurdele ile bağlıdır. Kleobis ve Biton'un heykellerinde aynı saç düzeni bulunsa da, kıvrımlar sadece arkada bir halka ile bağlanmıştır.[687]

Rodos altın işlemeciliği

Suriye saç modelinin erken Yunan versiyonları, özellikle "Daedalik" tarzındaki bazı eserlerde -özellikle Rodoslu kuyumcuların figüratif sahnelerinde MÖ yedinci yüzyılın sonlarına kadar devam etti (Levha 50). Rodos mücevherlerinin bazılarında,[688] Suriye sanatından bildiğimiz penceredeki kadın motifine ait izler yaşamaya devam eder.

Diğer Suriye etkileri

"Daedalik" saç modelinin Suriye'den türemiş olması gibi, erken Yunan küçük heykelciklerinin genel duruşu ve vücuda sıkıca bastırılmış kollar ve ellerin de, Suriyeli kökenlerini yansıttığı belirtilmelidir. Nimrud'da bulunan fildişi eserler, kolları ve elleri vücuda sıkıca bastırılmış aynı duruşa sahiptir.[689] Özellikle, MÖ yedinci yüzyıl Yunan heykelcikleri bu Suriyeli kolların duruş şekline bağlı kalmaya devam eder. Dreros'un bronz dişi heykelcikleri bile kolların ve ellerin aynı pozisyonunu korur.[690]

Kolların ve ellerin vücuda sıkıca bastırıldığı duruş, Yunan küçük heykelciklerinde yedinci yüzyılın ortasına kadar baskın bir şekilde devam etmiştir. Ancak, bir yumruk içinde sıkılmış ellerin ilk olarak Nikandre heykelinde görülmesi dikkat çekici bir gerçektir.

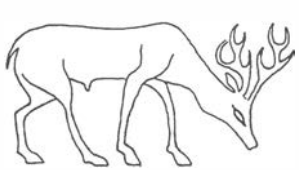
Mısır etkileri

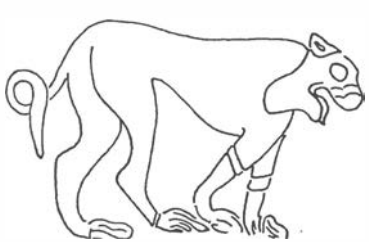
Nikandre heykelinin bu durumunu, Yunan anıtsal heykel sanatının en erken örneklerinden biri olması göz önüne alındığında, Mısır ile teması sonucu olarak açıklamak doğru olsa gerektir. Ellerin yumruk şeklinde sıkıldığı duruş, bütün ile orantılı biçimi birleştiren Mısır heykel tipinin ilk kanıtları, Naksos'tan gelen bu heykelde görülür. Naksoslular, Mısır'ı ziyaret eden ilk Yunanlılar arasında olabilirler, çünkü Nesoi Naxikai, yani Naksos Adaları, Kuzey Afrika kıyılarına yakındır.[691] Ancak gerçek Mısır dönüşümü, yedinci yüzyılın son çeyreğinde tanrıların ve genç kurosların görkemli figürleriyle gerçekleşti. G. Hafner'ın belirttiği gibi,[692] Atina'da yüzyılın başlarındaki kuros figürlerinin, kolları ve yumruk içinde sıkılmış ellerinin pozisyonu ve bir ayağın önde olmasında, Mısır heykel sanatının stil kurallarını takip ettiklerine şüphe yoktur. P. Gilbert, Mısır etkileri hakkında aydınlatıcı gözlemler yayımlamıştır.[693] Yunanların, anıtsallık kavramını ve figürlerinin heykel tipini, Mısır örneğine borçlu olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Ancak birkaç nesil içinde, insanlık tarihinin en büyük başarılarından birini göstererek bunu mükemmelleştirmişlerdir.

Hitit etkileri

Yedinci yüzyılın başlarındaki Yunanlar, Hitit sanat merkezleriyle de temas kurdular. MÖ sekizinci yüzyılın sonlarında Yeni-Hitit sanat eserlerinin ithalatı başladı. Olympia'daki bronz aslan protomu (Levha 17), Samos'taki fildişi aslan başı (Şekil 76), Al Mina'daki

Şekil 113, 114 -*Solda: Bir Yunan altın bandındaki geyik tasviri. Ohly, Griechische Goldbleche, Lev. 15. Attika Geometrik stili. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Bkz. Şek. 112 ve s. 169 - Sağda: Protokorinth aryballos üzerindeki bir aslan figürü. Rodos'ta bulunmuştur. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei, Lev. 9, Şek. 7. MÖ 700-675. Krş. s. 169, 177.*







Levha 51 - Erken Attika krateri. MÖ erken 7. yüzyıl. *Antikensammlung, Münih.* Yükseklik 39 cm. bkz. s. 177, 180.

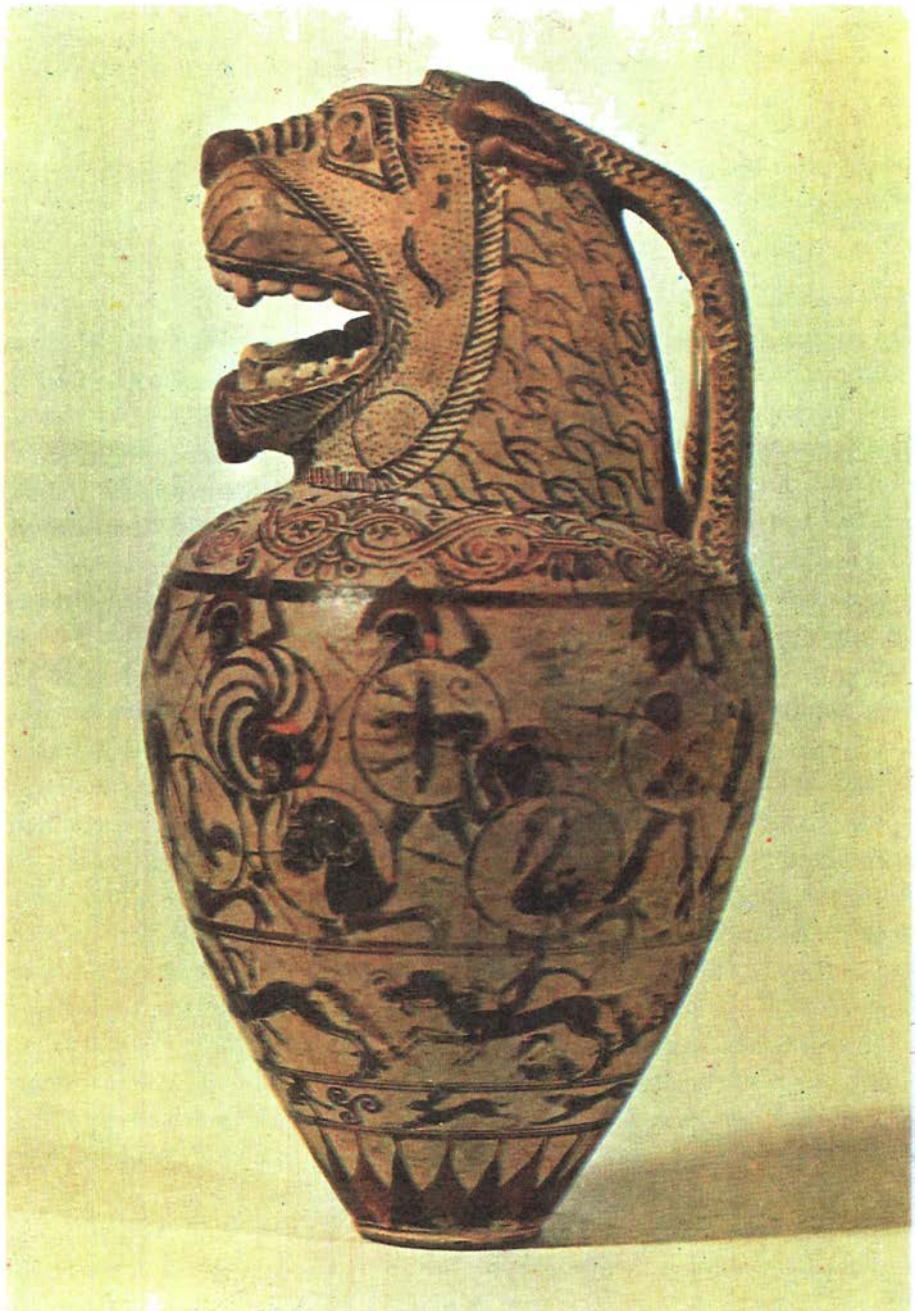
fildişi aslan (Levha 21c, d; Şekil 77)[694] ve F. Salviat'ın yakın zamanda yayımladığı iki fildişi aslan (Thasos'tan),[695] MÖ sekizinci ve yedinci yüzyılın başlarında, Yakın Doğu'dan Yunan merkezlerine ihraç edilen Geç Yeni-Hitit özgün eserleridir. H. Payne'in fark ettiği gibi, MÖ yedinci yüzyılın ilk yarısında Korint'te standart üretilen Protokorinth dönemi çanak çömlek resimlemelerindeki aslan tipi, Yeni-Hitit modellerine dayanmaktadır. H. Payne'i takip ederek,[696] bu konuyu birkaç yıl önce inceledim.[697]

Hitit aslan tipinin ödünç alınması

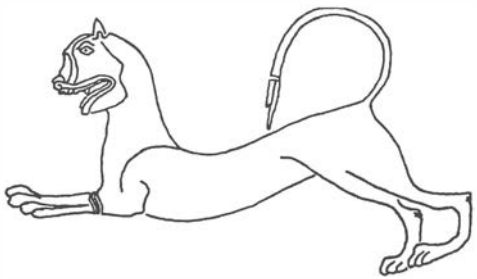
Yeni-Hitit özellikleri taşıyan en eski Protokorinth aslan figürü, Rodos'tan ilk siyah figür tarzındaki bir aryballos üzerindedir (Şekil 114).[698] Kulakların kalp şeklinde stilizasyonu, yuvarlanmış yele ve alt dudağın üzerinde sallanan dil görülür. Erken Attika tarzındaki en eski aslan figürleri de bu türdendir (Levha 51). Ancak ilk etkiler biraz tereddütle benimsendiğinden, karşımıza sadık bir taklit değil, sadece bir "ilham alma" durumu

Levha 52 - Thebes'ten Protokorinth aryballos (Macmillan Aryballosu). Polikrom stilde. Yaklaşık MÖ 650. *British Museum.* Yükseklik 6.8 cm. bkz. s. 180.





Levha 53 - Levha 52'deki Macmillan Aryballosu'nun yandan görünümü.



Şekil 115 - *Bir Protokorinth kotyle-pyxis üzerindeki aslan figürü. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei, Lev. 15, Şek. 1. MÖ 7. yüzyılın ikinci çeyreği. Krş. aşağıda ve s. 194.*

çıkıyor. Bu Korint aslanlarının pençelerinin şekli, kulaklarının kalp biçimi, yuvarlanmış yele ve kaşları (Levha 51) Yeni-Hitit orijinalleriyle aynı olduğu diğer detaylardır (Şekiller 70, 73, 74, 78). Diğer yönlerden Korint aslanı, Hitit örneklerinin yeniden işlenmiş bir versiyonunu temsil eder. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Yeni-Hittit kabartmalarının kalligrafik çizgisi, erken Yunan sanatında yetiştirilen geometrik ve lineer yaklaşıma tamamen uymaktadır (s. 169). Yunan ve Hitit heykeli arasındaki bu benzerlik, Protokorinth dönem çanak çömlek betimlemelerinin ikinci siyah figür tarzında özellikle dikkat çekicidir.

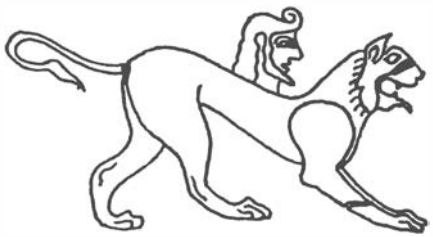
İkinci siyah figür tarzı, yedinci yüzyılın ikinci çeyreğinde egemen olan, Payne tarafından daha önce belirtilmemiş unsurları içerir. Bu tarzın aslan figürleri, hem Erken hem de Orta Yeni-Hitit tarzlarına özgü bir melez türe aittir (Şekiller 115, 116). Ancak bunlar gözlerin altındaki palmet formu stilizasyonu (Levha 16; Şekiller 14, 15)[699] gibi, Geç Yeni Hitit üslubunun işaretini taşırlar. Olimpia'daki aslan protomunun gözleri altındaki palmet katlamaları, Assur işçiliğinden farklı olarak Geç Neo-Hitit uygulamasına uygun bir şekilde işlenmiştir (karşılaştırma için Levha 16, Şekiller 12-15). Assur aslanlarında, bu bölgeler yukarıya doğru bir eğime sahiptir (Levha 1, 7, 8; Şekiller 6, 9).

Samos'tan fildişi aslan

Yukarıda bahsedilen Samos'taki Geç Yeni-Hitit fildişi aslan başı (Şekil 76), Korint ve diğer Yunan ressamları tarafından taklit edilen Yakın Doğu orijinallerinin güzel bir örneğidir. Yüzdeki kübik şekilleri ve alt dudağı üzerinde uzanan sarkmış dilini ortaya çıkaran açık ağızı ile Samos'un bu aslan başı, temelde Erken ve Orta Yeni-Hitit aslan figürünün bir temsilcisidir (Levha 21; Şekiller 67-74). Ancak gözlerin altındaki palmet formundaki deri kıvrımları ve yuvarlak kulaklar, güçlü Assur etkisinden ayrı düşer. Bu nedenle, bunun, Yeni-Hitit sanat bölgesinin Aramileşmiş merkezinden gelmiş olabileceği düşünülmektedir. Sakçegözü veya Zincirli gibi bu merkezler, sekizinci yüzyılın son çeyreğinde faaliyet göstermiştir.

MacMillan Aryballos'u

Korintli ressamlar, Hitit aslan tipine yavaşça alışmış gibi görünür. Çünkü sadık taklitler, yedinci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan çok renkli Protokorint aryballoslarında (Levha 52, 53) görünür.[700] Bu Korint aslanlarının (s. 103) karakteristik Hitit özellikleri,



Şekil 116 - *Protokorinth aryballos üzerindeki chimaera. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei, Lev. 20, Şek. 1. MÖ 7. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. Şekil 78 ve s. 180, 194.*

açık ağız, alt dudağa baskı yapan sarkan dil, yanak kemiklerinin kavisli şekli, kalp şeklinde kulak ve yüzün küp şekilleridir. Bu ikonografik ve stilistik ayrıntılar, Erken ve Orta Yeni-Hitit tarzlarındaki Hitit aslanlarında görünmektedir (Levha 21; Şekiller 68, 69).

Al Mina'daki fildişi aslan

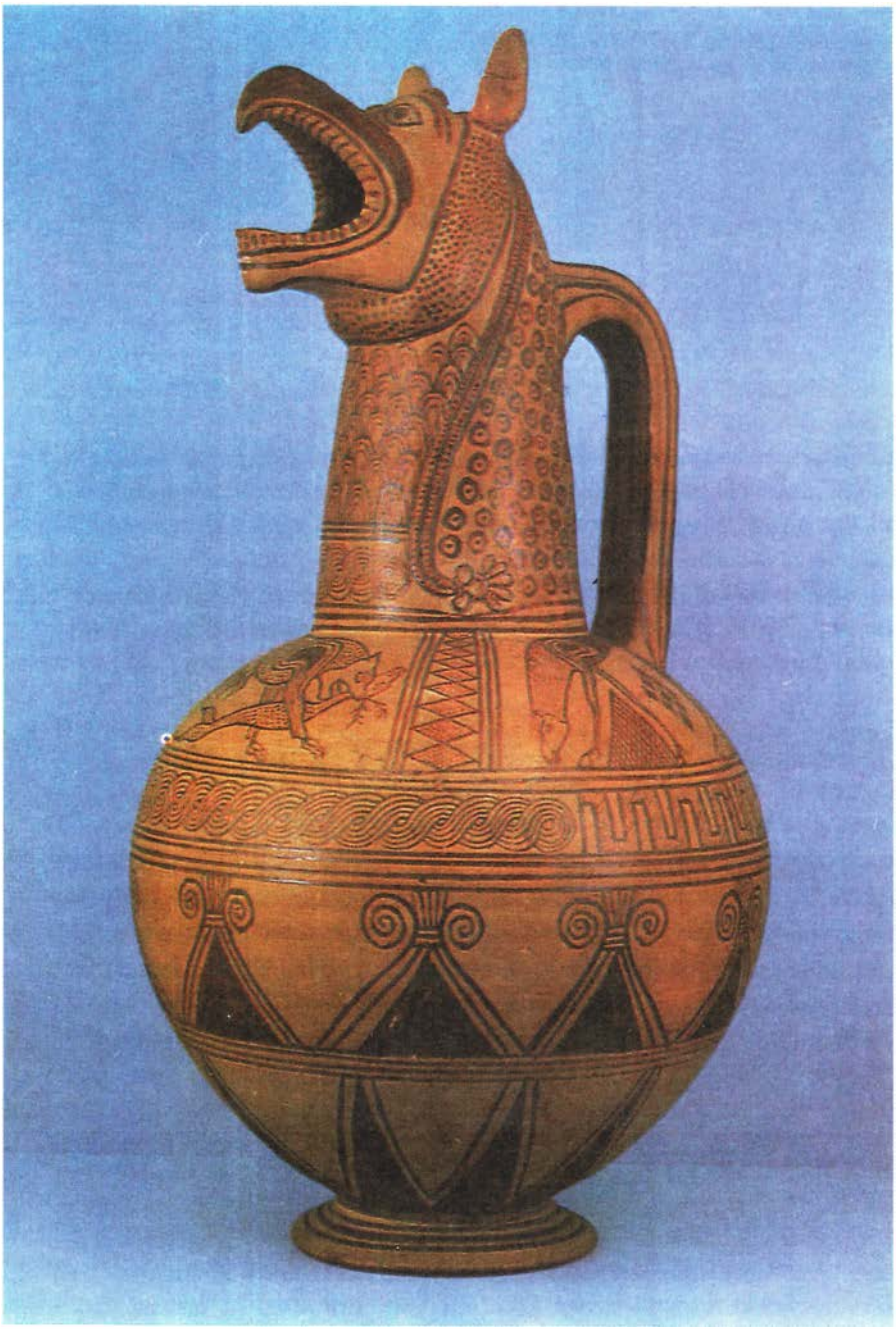
Aynı tipteki bir fildişi aslan, Al Mina kazılarının Yunan istilası katmanlarından gün yüzüne çıkmıştır.[701] Bu aslan kuzey Suriye ya da Anadolu Hitit merkezinde yapılmış olmalıdır (Levha 21c, d). Sarkan dili olan ağız dışında, bu aslan tipinde de Korint aslan tipiyle aynı burun boyunca uzanan oluk vardır. Bir Yunan kolonisinde bulunmuş olan bu aslan heykeli, bu tür küçük ölçekli fildişi ve bronz eserlerin Korint'e ulaşmış olabileceğini göstermektedir. Praeneste'deki bir mezarda bulunan Barberini kazanının aslan protomu,[702] aynı Erken ve Orta Yeni-Hitit aslan tipine aittir. Al Mina'dan küçük fildişi aslan gibi, bu da Doğu'dan ithaldir.[703]

Olimpia'daki bronz aslan

Olimpia'dan kakma bir bronz aslan (Levha 17),[704] sadece gözlerin altındaki palmet benzeri stilizasyona sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda kulağın biçimi ve yüz detaylarında Assur etkilerine sahiptir; bu Aramileşmiş Yeni Hittit tarzındaki aslanlarla (Levha 17) paraleldir. Sakçegözündeki bu paralel örnekler gibi, Olimpia aslan protomu da MS sekizinci yüzyılın son çeyreğinden gelmektedir. O da Kuzey Suriye'de yapılmıştır. Bu protomun, MÖ 730-700 arasında Yakın Doğu'da egemen olan bir tarza ait olmasına rağmen, taklitleri Korint'te yedinci yüzyılın ikinci çeyreğinde ya da daha da geç ortalarında başlamıştır. Çizgisel desenlerin basit tarzından sıkılmaya başlayan Korint ressamlarının yenilik arayışında olduğunu görmek ilginçtir. Bu nedenle ressamlar, Olimpia'dan gelen protom ve Thasos'tan yakın zamanda keşfedilen iki fildişi aslan gibi Yakın Doğu prototiplerine yöneldiler, ki bunlar Hittit aslan figürlerinden çok daha güzel ve çekiciydi.

Bugüne kadar ileri sürülen karşılaştırmalar ve gözlemler, farklı tarzlardaki Yakın Doğu sanat eserlerinin MÖ sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren Yunanistan'a ihraç edildiğini ve belki de yedinci yüzyılın ortalarına kadar pazarda kaldığını açıkça göstermektedir. Geç Yeni-Hitit merkezlerinde küçük ölçekli nesnelerin üretiminin, Assur fethinden sonra bile devam etmiş olması mümkündür. Yaklaşık on beş yıl önce açık arkeolojik kanıtlarla ortaya koyduğum[705] varsayımımın şimdi, iki Thasos fildişi aslanının keşfiyle

Levha 54 - Grifon oinochoe. Kikladik. Aegina'da bulunmuştur. Yaklaşık MÖ 650. *British Museum.* Yükseklik 1.45 m. krş. Şek. 16 ve s. 183.



Şekil 117 - *Van Gölü (Urartu) yakınlarındaki Toprakkale'den Grifon demonu. Barnett, Nimrud Ivories; Lev. 131. Aramileşmiş Hitit üslubu. MÖ 8. yüzyıl sonları. Bkz. s.184.*



doğrulandığını sevinerek söyleyebilirim. F. Salviat, Orta Yeni-Hitit tarzında işlenmiş bu fildişi parçalarını yakın zamanda yayınlamıştır. Buluntu koşullarına göre, bunlar yedinci yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenebilir. Salviat makalesinde, bu iki güzel parçanın sanat tarihindeki önemli yerinin keskin bir şekilde tanımlandığı görülmektedir.[706] Fransız uzmanın gösterdiği gibi, bu parçalar, Zincirli'nin fildişi aslanlarına oldukça benzer. Gözlerin ve yüzün formu ile burun üzerindeki çizgileme tipi, bunları Al Mina'daki fildişi aslanlara sıkıca bağlar. Gordion'daki bir kabartma üzerindeki chimeranın aslan başı (s. 160) aynı tipe aittir.[707] Zincirli fildişi aslanı gibi, dört örnekte de Assur aslanlarının veya Assurlaşmış Hitit aslanlarının vazgeçilmez bir özelliği olan gözlerin altındaki palmet benzeri stilizasyon yoktur (Levha 16). Bu nedenle dört heykeli Orta Yeni-Hitit tarzına atfetmemiz olasıdır (s. 103). Ancak Thasos parçalarının bulunduğu tabaka, bunların en erken 680'den geldiğini göstermektedir.[708] Bu, yedinci yüzyılın ilk yarısında Yunan sanatçılarına model olarak sunulan kuzey Suriye aslan figürlerinin biçimiydi.[709] Bazı durumlarda Yunanlar, aslan figürlerini diğer Yakın Doğu tarzlarının ögelerini ekleyerek değiştirdiler. Ancak Hitit-Protokorint tipindeki Yunan aslan figürünün temel özellikleri uzun süre varlığını sürdürdü. Çandarlı'da (antik Pitane) iç yüzeyi boyanmış bir Chios kabındaki aslan figürü, yedinci yüzyıldan biraz bozulmuş ancak çekici bir örnek sunar (Levha 63).

Grifonun Hitit Kökeni

Geç Yeni-Hitit grifonu, Yunan sanatçıları arasında popüler olan başka bir Yakın Doğu efsanevi yaratığıdır. Birkaç yıl önce, Yeni-Hitit heykeli üzerine yazdığım kitapta, Yunan grifon tipinin öncü özelliklerinin Geç Yeni-Hitit modellerinden türediğini gösterdim.[710] Burada, bir Yunan eserini, British Museum'da yedinci yüzyılın ortalarından kalma güzel bir Kiklad grifon oichonoesini[711] (Levha 54-56), Sakçegözü'nden, MÖ sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlenen bir kuş başıyla (Levha 15a; Şekil 16) karşılaştırmak istiyorum.

Levha 55 - Levha 54'ün detayı.



İki kuş başında da şu özellikler görülür: at kulakları, alında bir çıkıntı, açık gagalar, gagaların alt kısmı bir aslanın ağzı şeklinde, yuvarlanmış yele, ve boyna kadar buklelerle uzanan saçlar.

Kitabımın yayımlandığı yıl içinde yayımlanan aydınlatıcı bir makalede, R. D. Barnett, Yunan grifon figürlerinin Nimrud'dan gelen iki fildişiyle bağlantısını kurdu (Şekil 117).[712] Ancak Yunan grifon tipi ile Sakçegözü orthostat kabartmaları arasındaki benzerlikler daha kapsamlı olduğundan ve Nimrud'dan gelen parçaların Kuzey Suriye Hitit etkileri sergilediğinden, Yunan grifonlarının Geç Yeni-Hittit modellerine bağlı



Levha 56 - Levha 54'ün detayı.

olduğu görünmektedir. Bu resimsel tipteki grifon figürleri Etruria'da ve birkaç başka Yunan merkezinde, özellikle Olympia, Delphi ve Samos'ta bulunmuştur.[713] Barberini kazanının grifon protomu (Levha 18),[714] üzerinde bir aslan protomu olduğunu söylediğimiz, Sakçegözü'ndeki şeytan başının ikizidir (Levha 15a; Şekil 16). Eğer döküm tekniğiyle yapılmış olsaydı, bu Etrüsk grifon protomu şüphesiz ki Yakın Doğu eserlerinin Yunanlar tarafından yapılan gerçek bir taklidi olarak tanımlanabilirdi. Ancak kakma yöntemiyle çekiçlenmiş bir bronz levhadan yapıldığından, bu bir Yakın Doğu eseri olarak kabul edilebilir. P. Amandry, çekiçle yapılmış bronz grifon protomlarının orijinalde asfalt benzeri bir madde ile doldurulduğunu ve bu tekniğin uzun süredir Yakın Doğu'da kullanıldığını açıkça göstermiştir.[715]

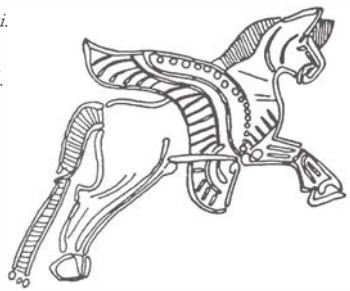
Barberini kazanının grifon protomu

Bu nedenle Amandry'nin öne sürdüğü gibi, tüm kakma bronz grifon ve aslan protomlarının Yakın Doğu eserleri olduğu düşünülebilir.[716] Buna dayanarak ilk döküm Yunan eserlerinin muhtemelen başlıklar ve protomlar olduğu söylenebilir.[717] British Museum'daki grifon oinochoe (Levha. 54-56), Yunanların kendi grifon tipini

Levha 57
- Olympia'dan Grifon başı. Yunan eseri. Yaklaşık MÖ 650. *Olympia Müzesi.*
krş. s. 187.







Şekil 118, 119 - *Solda, Şek. 118: Pegasus. Frankfort, Cylinder Seals, Lev. 35c. Orta Assur stili. MÖ ikinci binyılın son çeyreği. - Sağ, Şekil 119: Urartu bronz tabağı üzerindeki pegasus betimlemesi. T. Özgüç, Belleten, cilt 25, 1961, s. 290, Şek. 24. Bkz. aşağıya.*

oluşturmadıklarını, geç Yeni-Hitit sanatının grifon figürlerine sadık kalarak onların taklitlerini yaptıklarını göstermektedir.

Olympia'daki bu güzel baş (Levha 57), H. Jantzen'in anıtsal grubuna aittir[718] ve yaklaşık yedinci yüzyılın ortalarında bir Yunan metal işçisi tarafından yapılmıştır.

Sfenks

Yine Yakın Doğu'dan melez bir yaratık olan sfenks,[719] MÖ sekiz ile yedinci yüzyıl döneminde Girit ve anakara Yunan sanatında ortaya çıktı. A. Dessenne'in[720] kapsamlı ve faydalı monografisinin yanı sıra, F. Matz[721] ve H. Walter'in[722] de bu mitolojik yaratık[723] hakkında tartışmaları bulunmaktadır. Yunan dininde önemli bir rol oynayan bu yaratığın, en yakın prototiplerinin Suriyeli atölyelerden geldiği bir kez daha görülebilir (Şekil 11). Bu iddiayı destekleyen diğer kanıtlar arasında, favoriler (yan saçlar), kısa sarmal saçlar ve basamaklı peruk saç stili bulunur ki bunlar, ikinci siyah figürlü Protokorint vazolarındaki sfenkslerde tekrarlanan üç Suriye özelliğidir.[724] MÖ sekizinci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan erken Yunan sanatında motif olarak hizmet eden diğer melez yaratıkları burada kısaca belirtmek yeterlidir çünkü E. Kunze, Archaische Schildbander adlı temel bir çalışmada onları ele almıştır.

Erken Yunan mitolojisini anlatan en iyi derleme, yeni fikirlerin sunulduğu K. Schefold'un "Myth and Legend in Early Greek Art" adlı dikkate değer kitapta bulunmaktadır.[725]

Pegasus

Kentaur

Gorgon Başı

Chimaera

Zaten Urartu kazanları üzerindeki siren figürleri[726] ve Fenike tridacna kabuklarındaki melek figürlerini (Levha 36) incelemiştik. Pegasus[727] figürü, Assur sanatının bir yaratısı gibi görünür (Şekil 118). Daha sonra, Urartu sanatında (Şekil 119) çok popüler hâle gelir ve buradan Yunanistan'a geçmiş olabilir. Kentaur[728] sıkça Babil sınır taşları üzerinde yakın Doğu'da tasvir edilmiştir. Yunanlı sanatçılar, ithal edilen Babil örneklerini takip ederek, muhtemelen sekizinci yüzyılın sonlarına doğru bunu taklit etmeye başlamış olabilirler.Gorgon başı,[729] H. Kantor'un yakın zamanda gösterdiği gibi, Suriye prototiplerinden türemiştir.[730] Chimaera[731] ilk kez iki farklı tipde Protokorint vazolarda Yunan sanatında





Şekil 120, 121 - *Sol, Şek. 120: Aslanla mücadele eden Herakles. Kalkan tokası kabartması. Kunze, Archaische Schildbaender, Lev. 53. Yaklaşık MÖ 600. Bkz. aşağıya. - Sağ, Resim 121: Theseus Minotaur ile mücadele ederken. Kalkan tokası kabartması. Kunze, Archaische Schildbaender. Yaklaşık MÖ 600 krş. s.189.*

görülür. İlk tip,[732] bir aslan ve insan başına sahiptir (Şekil 116); diğer tip[733] ise bir aslan ve keçi başına sahiptir. İkinci chimaera tipi, sonraki dönemde standart hâle gelmiştir ve Hesiodos tarafından da biliniyordu.[734] İlk tip, orta Yeni Hitit bir örneğe sadık bir şekilde tasvir edilmiştir (Şekil 78).[735] Aslan-keçi başlı chimaera muhtemelen erken Yunan sanatçıları tarafından geliştirilmiş bir versiyondur.

Kökenler meselesi üzerinde çalıştıkça, bazı Yunan tanrılarının Yakın Doğu ile yakın bağları olduğu ya da doğrudan Yakın Doğu mitolojisinden alındığı görülür. Herodotos bize Kıbrıs'ta ve Yunan adası Cythera'da bulunan Afrodit kültünün Filistin'deki Aşkelon'dan[736] geldiğini anlatır. Hesiodos'un Afrodit'in doğumuyla ilgili anlattığı nahoş hikaye (s. 166) Yakın Doğu İştar'ıyla (s. 147) yakın bir bağlantı olduğunu düşündürmektedir.

"Hayvanlar Hakimesi" Artemis

Doğa tanrıçası Artemis[737] "Hayvanlar Hakimesi" olarak bilinen ikonografik tip, Yakın Doğu dünyasının bir yaratısıdır (Levha 50). Olimpos pantheonundaki Artemis'in, bu Yakın Doğu öyküsünden sadece kısmen türediği anlaşılmaktadır. N. Yalouris, Athena'nın "Atların Hakimesi" tasvirinin de bu motiften türediğini göstermiştir.[738] Ayrıca, Artemis, Hera ve Demeter gibi tanrıçaların zaman zaman "Atların Hakimesi" olarak tasfir edildiğini göstermiştir. Tanrıçaların "Hayvanların Hakimesi" temasını benimsediğini, ancak bu motifin zamanla Yakın Doğu karakterini kaybettiğini vurgulamıştır.[739]

E. Bielefeld, son zamanlarda Apollo Philesios'un ikonografik tipinin Anadolu Hitit kökenli olduğunu gösterdi.[740] Tanrının bir geyiği elinde tuttuğu bir kült heykeli MÖ 500 civarında Didyma'daki Apollo Tapınağı'nda duruyordu. Heykel, Sicyonlu heykeltıraş Kanachos tarafından yapılmıştı. E. Simon,[741] bu eserle ilgili bilinen kanıtları dikkatli bir şekilde toplayarak bu heykelin, Lade Muharebesi'nden kısa bir süre sonra Pers başkenti Ecbatana'ya götürülmesi ve 200 yıl sonra orijinal yerine iade edilmesi hakkında detaylı bir çalışma yayımlamıştır.

Herakles

Herodotos'a göre Herakles de, Fenike'den gelmiştir.[742] F. Brommer'in belirttiği gibi,[743] en az üç Herakles görevi Yakın Doğu kökenlidir:[744] Stymphalos kuşları, Nemea



Levha 58 - Savaşçı. Olympia'da bulunan bronz heykelcik. MÖ 7. yüzyıl sonu. *Olympia Müzesi.* Yükseklik 17.3 cm. bkz. s. 190.

aslanıyla mücadele ve Hydra'nın öldürülmesi. Herakles'in Nemea aslanıyla mücadele sahnesi (Şekil 120), kahraman Gılgamış'la ilişkilendirilen Yakın Doğu savaş motifinin Yunanlar tarafından yeniden ele alınışıdır (Levha 47).

Theseus ve Minotaur

Bu şekilde Theseus'un Minotaur ile mücadelesi de işlenir (Şekil 121). Herakles'in kendisi, Yakın Doğu'nun evrensel kahramanı Gılgamış'ın Yunan versiyonudur.[745] Yukarıda belirttiğimiz gibi, Malatya kabartması (Şekil 60) üzerindeki fırtına tanrısının, Hydra benzeri canavarla mücadelesinde oğlu ona eşlik eder. Bu eşlik eden figür, Herakles'in Hydra ile savaşında ona destek olan Iolaus'u hatırlatır. H. Goldman, bu Yakın Doğu örneklerine olan bağımlılığa dikkat çekmiş ve Yunan kahramanını Mezopotamya öncüsüyle bağlayan diğer ortak özellikleri belirtmiştir.[746]

Kral Oidipus efsanesi

F. Dirlmeier, Kral Oidipus efsanesinde Anadolu ve Yakın Doğu ögelerini incelemiştir.[747] H. Kantor, Yunanistan'da benimsenen mitolojik türde bir dizi Yakın Doğu motifine

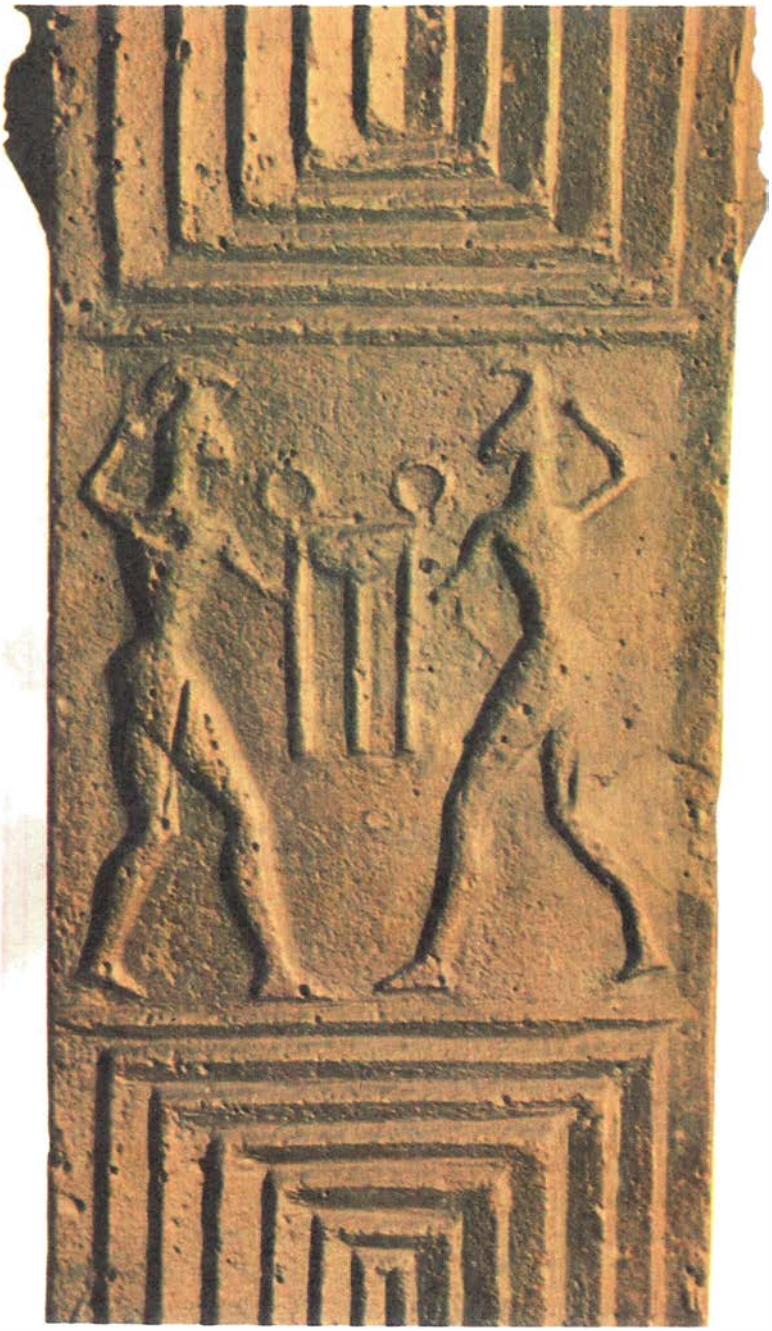
dikkat çekmiştir.[748] Din ve mitoloji alanındaki Yakın Doğu etkileri hakkında daha çok şey söylenebilir.[749] Ancak, çalışmamızın sınırlarını aşan bu sorunları tartışmayı kısaltarak, sanat tarihine dair araştırmalarımıza devam etmeyi tercih ediyoruz. Sonuç olarak, Yakın Doğu'dan ithal edilen tanrıların ve dini-mitolojik özelliklerinin, hem biçim hem de ikonografik açıdan hızla Yunan karakterine uyum sağladığını vurgulamak gerekir. Erken Yunan efsaneleri üzerine yazdığı monografisinde Karl Schefold şöyle demiştir: "En azından tipik olarak Yunan olan bir kavram, tüm antagonistlerin aynı anneden, yeryüzünden türemiş olmasıdır ve bu annenin çocukları arasında insanlar da bulunmaktadır. Böylece eski Doğu'nun ikilik anlayışı, yani dünyayı aydınlık ve karanlık bir taraflar olarak bölen karşıtlık, çökmüştür."[750]

Savaşçı heykelcikleri

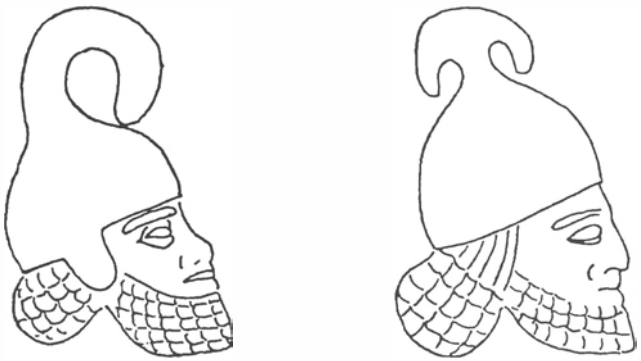
Olimpia'dan gelen beş muazzam bronz heykelcik[751] ayrı bir grup oluşturur ve bu eserlerde Geç Yeni-Hitit etkisi görülmektedir.[752] Başlıklı figürler, bel çevresindeki kemer hariç çıplak gösterilmiş, ellerinde ise muhtemelen mızrak ve kalkan taşıyorlardı. E. Kunze'nin açıkladığı gibi, beş heykelcik uzun bir süre içinde aralıklarla yapılmış olmalıdır.[753] İşte bu zincirin son halkasını oluşturan çiftten birini (Levha 58) burada görebilirsiniz. Bu iki parça da yedinci yüzyılın sonlarına aittir, ancak E. Kunze'nin güzel yorumuna göre, bunlar yedinci yüzyılın başlarına tarihlenebilen en eski heykelciklerle aynı görsel türü[754] takip etmektedir. E. Kunze'nin yorumuna göre, bunlar genç Zeus'u temsil etmektedir; bu form, yüzyıl boyunca Altis'te (Olimpia'nın kutsal alanı) tekrarlanmıştır.[755]

Hitit kemeri

Bu iki parçada (Levha 58) ve en eski heykelciklerde de görülen geniş kemer, bize Hitit sanatından tanıdık gelir. Bu kemer Orta ve Geç Yeni-Hitit üslubundaki kadın figürlerinde (Levha 22b; 26-28), Assur ve Suriye kabartmalarındaki birçok erkek ve kadın figüründe bulunur. İnce malzemeden yapılmış ve vücuda sarılan bir tür kuşaktır. Oryantalizan akım ile birlikte MÖ 8. yüzyılın sonlarında Yunanistan'a ulaştı. Heykelciklerin miğferleri için de aynı şey söylenebilir, ancak bu miğfer türü tam olarak sadece yüzyılın ortasında bir örnekte, Steiner olarak adlandırılan figürde bulunur,[756] bu form da Doğu'ya kadar uzanır. Tüyü öne doğru çıkıntılı miğfer türü MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısında Assur kabartmalarında sık görülür (Şekil 122). Biraz değiştirilmiş bir şekilde, Karatepe orthostat kabartmalarındaki savaşçılarda tekrarlanır (Levha 34b).[757] Etruria Vetulonia'dan çift başlı bir Urartu eklentisi (Şekil 126)[758] Yunan sanatçılara model olarak hizmet etmiş Yakın Doğu parçalarını görselleştirmemize yardımcı olur. Ancak yukarıda bahsedilen miğfer türünü taşıyan Yakın Doğu objeleri, en azından MÖ sekizinci yüzyılın son çeyreğinden itibaren Yunanistan'da biliniyor olmalıdır; çünkü Olimpia'daki bir tripod bacağının üst ucunun parçası,[759] iki savaşçıyı gösteren bir kabartma içerir, bunlardan birinin aynı türde miğferi vardır (Levha 59).[760] Diğer savaşçının miğferi farklı bir şekle sahiptir ve o da Assur kökenlidir (Şekil 123).[761] Argos'tan Geometrik tarzda, tüy şekliyle aynı bir



Levha 59 - Olympia'da bulunan tripod ayağı. Delphi tripodu üzerindeki mücadele, sağda Herakles ve solda Apollon. Bronz. MÖ 8. yüzyıl sonu. *Olympia Müzesi.* Şekillerin yüksekliği yaklaşık 10 cm. krş. s. 190.



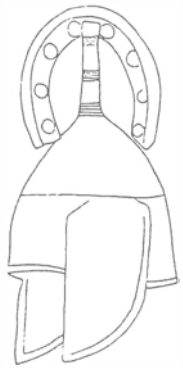
Şekil. 122, 123 - *Yukarıda, Şekil 122: Assur miğferi. Barnett ve Falkner, Sculptures of Tiglath Pileser, Levha 36. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s. 190. - Aşağıda, Şekil 123: Assur miğferi. Barnett ve Falkner, Sculptures of Tiglath-Pileser, Lev. 50, 51, 62. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s.190-192.*

bronz miğferin (Şekil 125), III. Tiglath-Pileser devri kabartmalarının biraz değiştirilmiş örneği olduğunu söyleyebiliriz (Şekil 123-124).

Aramileşmiş Hitit saç stili

Bu bağlamda, yoğun kalın kıvrımlı uzun dalgalı saçlara sahip olan erken yedinci yüzyıl heykellerin, saç modellerinin Yakın Doğu modellere borçlu olup olmadığı sorusu sorulabilir. Olimpia'dan bir bronz heykelcik[762] ve Atina Ulusal Müzesi'ndeki başka bir eser[763] örnek gösterilebilir. Her ikisi de Geç Yeni-Hitit-Arami kabartmalarına benzeyen bir saç stiline sahiptir (Levha 15; Şekil 11, 111). Olimpia'da Geç Yeni-Hitit bronz objelerin varlığını kanıtlayan bir bronz kabartma vardır. Bu kabartma Arami burnu olan (Levha 12-15; Şekil 14) ve Arami tarzı giyinen bir adamı gösterir. Giysisi, vücudu çapraz şekilde saran ve bir eliyle ucunu tuttuğu bir pelerindir[764] ve bu giysi aynı zamanda Zincirli ve Sakçegözü'ndeki kabartmalarda bulunur (Levha 14). Sakçegözü (Levha 14) ve Zincirli kabartmalarında olduğu gibi, Olimpia kabartmasındaki figür de dikey kıvrımlarla şekillenen bir chiton giyer (Şekil 98, 99). Ayrıca, saç ve sakal Arami tarzında stilize edilmiştir, ancak uygulama Sakçegözü kabartmasındaki kadar özenli değildir. Olimpia'dan gelen Arami bronz kabartma, MÖ sekizinci yüzyılın son çeyreğine tarihlenir ve bu da erken dönemde Yunan sanatçılarının, Güney Anadolu ve Kuzey Suriye bölgelerinden gelen Yakın Doğu orijinli modellere sahip olduklarının kanıtıdır. Ancak Yunanlar, sadece kendi zevklerine ve deneyimlerine uygun olan Yakın Doğu nesnelerini ve biçimlerini taklit etmişlerdir. Olimpia'dan gelen bronz kabartma gibi nesnelerin belirgin bir etkisi olmamış gibi görünmektedir.

Yukarıda belirtilen erken Yunan sanatının Yakın Doğu ile yakın ilişkileri, yedinci yüzyıl Yunan heykelinin birçok diğer stilistik özelliğinin kökeninin de bu bölgede aranması gerektiğini düşündürmektedir.


Şekil 124-126 (soldan sağa) - *Şekil 124: Assur miğferi. Barnett ve Falkner, Sculptures of Tiglath Pileser Lev. 73. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. Krş. s. 192. -Şekil 125: Yunan miğferi. Argos'ta bulunmuştur. Demargne, Naissance de l'art grec, s. 360, Şek. 473. MÖ 8. yüzyıl sonu. Bkz. s. 190. - Şek. 126: Vetulonia, Etruria'dan Urartu eklentisi. Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 46, Şek. 26. Erken 7. yüzyıl. krş. s. 190.*

"Khiton"un Arami kökenleri

"Khiton" eski Akkad dilinden türemiş olup, Aramice konuşanlar tarafından Yunanlılara aktarılmıştır.[765] Khitonların, Doğu'da üretilen kumaşlar olarak ithal edilmiş olabileceği düşünülebilir. Nikandre figürü, Auxerre heykelciği[766] ve diğer yedinci yüzyıl eserlerinin giydiği uzun tunik, dünya genelinde yabancı etkisi aranmaması gereken basit bir kıyafettir. Ancak, söz konusu iki eserde ve yedinci yüzyılın çoğu figüründe görülen kemer, Orta Yeni-Hitit figürlerinin kıyafetlerini güçlü bir şekilde gösterir (s. 96 Levha 21, 22; Şekil. 79-82). Bu karşılaştırmalar, uzun vücut tuniğinin (hem adının hem de kemerinin) Doğu'dan türediğini göstermeye yeterlidir.

Urartu etkileri

Urartu ve İran sanat alanlarından gelen Yakın Doğu etkilerinin, en geç MÖ sekizinci yüzyılın sonlarına kadar Yunanistan'a ulaşmış olması gerekir. Urartu kazan eklentileri, yukarıda tartışıldığı gibi Geç Yeni-Hitit grifon eklentilerinden sonra Yakın Doğu'nun en popüler ihracat mallarıydı. Urartu kazan eklentileri (Levha 45), Olimpia, Delphi ve birçok diğer Yunan yerleşiminde bulunmuştur. Olimpia'da gün yüzüne çıkan sakallı bir figürü gösteren bir eklenti,[767] Etruria Vetulonia'da bulunan bir eklenti[768] ile aynı türdedir (Şekil 126). İkisi de burada çizimi sunulan Gordion'daki sakallı başla (Levha 45) yakından paralellik gösterir. Bu tür figürler, geç sekizinci yüzyıl ve erken yedinci yüzyılın büyük merkezlerinde şevkle taklit edildiler. E. Kunze, bu malzemenin tümünü kapsayan temel bir çalışmayı otuz yıldan fazla bir süre önce yayınlamıştır.[769] Burada, iki bronz kazanın kenarlarını süslemiş olan iki kuşun üç fotoğrafını sunuyoruz (Levha 60, 61); Kunze, bunları "olgun ve tamamen Yunan" sanatçılar tarafından üretilen yabancı modellerin revizyonları olarak betimlemiştir.[770] Urartu'nun kuş tipi sadık bir şekilde devam ettirilmiş

ve göğüs üzerinde aynı Urartu süsü korunmuş olmasına rağmen, şekillerin ve süslemenin üslubunun güçlü bir Yunan damgası taşıdığı açıktır. "Parçaların organik birleşimi, sağlam ve canlı gölgeler, saçın işlenişi ve ayrılması," yüzün köşeli oluşu ve çıkıntılı sivri burun, sekizinci yüzyılın sonu ve yedinci yüzyılın başına ait erken Yunan sanatının özellikleridir.[771] Bu Yunan versiyonlarının çoğunun sadece yedinci yüzyılın ilk çeyreğinde ya da daha sonra ortaya çıktığı, R. Hampe tarafından kesin olarak gösterilmiştir.[772] Yukarıda Yakın Doğu grifon ve aslan eklentilerinin yedinci yüzyılın ikinci yarısının başına kadar büyük bir hevesle taklit edildiğini göstermeye çalıştık.

Yedinci yüzyılın ilk yarısına ait Yunan vazo ressamlığı, Urartu ve Luristan bronzlarından takip edilebilecek bir dizi motif sergilemektedir. Erken Attika (Lev.51) ve en eski Protokorint vazolarının[773] (Lev. 114) aslanları, genel görünümleriyle Luristan bronzlarının[774] aslan figürlerini anımsatır. Erken Yunan vazolarındaki koşan hayvan figürlerinin canlı çapraz hareketi (Şekil 115, 116), daha önce Anadolu'nun doğusundaki sanat ve İran'da geliştirilmiş olan düzenle uyumludur (Şekil 127). Karakteristik bir özellik, karın hattının, geniş yayılmış ve üst üste binmiş ön bacakları doğrudan devam ettirmesi, böylece kalçadan ön ayakların ucuna kadar tek bir çapraz çizginin düz bir şekilde geçmesidir. Bu düzenin Yunan dünyasındaki en eski örnekleri, Attika,[775] Protokorint[776] (Şekil 115) ve Kiklad (Şekil 128) vazolarında ortaya çıkar. Protokorintli sanatçıların bazı Urartu motiflerini de benimsemiş olmaları muhtemeldir. Erken Protokorint nokta-rozetlerinin, Urartu sanatındaki çok benzer dekoratif motiften (Şekil 129) türetilip türetilmediği benim için net değildir. Ancak friz tarzında yapılan hayvan figürlerinin kalçalarında tekrar eden yarım ve çeyrek rozetin, R. D. Barnett'ın kanıtladığı gibi,[777] Yakın Doğu modellerinden türediği açıktır.

Luristan bronzlarındaki diğer etkiler

Barnett'ın sunduğu örnekler dışında, bu rozetleri özellikle Luristan bronzlarında[778] görüyoruz. Ayrıca, bir erken Attika kraterinde[779] hayvanın kalçalarındaki rozetlerle süs dairelerinin (Şekil 130) ve Olimpia'dan yedinci yüzyılın ilk çeyreğine verilen bir bronz

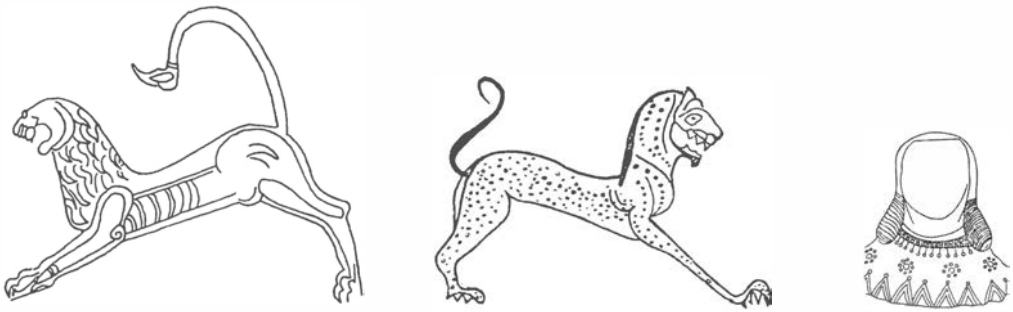


Levha 60 - Kuş yaratık. Kazan dekoru. Bronz. Olympia'da bulunmuştur. Urartu modelleri etkisinde Yunan işi. MÖ 7. yüzyıl başı. *Olympia Müzesi.* Yükseklik 6 cm. bkz. s. 193.



Levha 61 - Kuş yaratık. Kazan dekoru. Bronz. Olympia'da bulunmuştur. Urartu modellerine göre Yunan işi. MÖ 7. yüzyıl başı. *Olympia Müzesi.* Yükseklik 14 cm. krş. s. 193.

heykelin[780] (Şekil 130) kalçalarındaki süslemelerin, Luristan'daki figürlerin kalçalarında (Şekil 131, 132) tekrar etmesi dikkat çekicidir. Kiklad vazo ressamlığında betimlenen hayvanların kalp şeklindeki omuz stilizasyonu (Levha 54-56; Şek. 133), metal ile çalışan sanatçılar arasında standart bir tekniktir.[781] Ancak aynı şemayı gövdelerin arkasında kalçalarda kullanma, friz tarzında hayvanlar çizen ressamların karakteristik bir özelliğidir (Şekil 134). Yakın Doğu ülkelerinde hayvanın bu bölgesi genellikle özel olarak bir kas grubu şeklinde stilize edilirdi (Şekil 5). British Museum'daki Kiklad vazosundaki atların kalçalarında görülen S-spiral (Levha 54-56, Şekil 133), Luristan bronzlarından türemiş olabilir, çünkü oradaki metal işçileri de benzer motiflerle hayvan uyluklarını süslemeye alışkındı (Şekil 131, 132). Kalça bölgesi şemalarında, Yakın Doğu sanatçıları her zaman doğada bulunan



Şekil 127-129 (soldan sağa). *Şekil 127: Gümüş bir at tutacağındaki aslan. Ziwiye. A. Godard, Le Trésor de Ziwiye, s. 124, Şek. 109. Mannaean sanatı. MÖ 7. yüzyıl başları, bkz. s. 194.- Şekil 128: Naxos amphorası üzerinde Kiklad aslanı. Matz, Geschichte der griechiscben Kunst, Lev. 175. MÖ 7. yüzyılın ikinci çeyreği. Krş. s. 194. - Şekil 129: Toprakkale'den Urartu eklentisi. Akurgal Kunst Anatoliens, s. 40, Şek. 18, s. 303; ek. Şekil 9. MÖ 8. yüzyıl sonu. s. 194.*

kasları stilize ederek ilerlemişlerdir (Şekil 5). Frigya friz levhaları (Şekil 135, 136), bu motifleri vazo ressamlarının hayvan frizleri tarzındaki çalışmalarından almıştır.[782]

Kiklad atlarının kalçalarındaki S-Spirali, Artemis Orthia'da[783] bulunan fildişi bir aslanda (Şekil 137) ve Etrüsk sanatında dekoratif bir motif olarak tekrarlanmıştır.[784] Ayrıca, hayvan frizi tarzında tasvir edilen hayvan gövdelerinde benzer bir şekilde doldurma motifi olarak kullanılmıştır (Şekil 138).[785] S-spiral'in vücut süslemesi olarak kullanıldığı, bulabildiğim tek örnek Kazbek'ten gelen bir bronz heykelin[786] kalçaları üzerinde ve Anadolu'da Samsun yakınlarında Ünye'deki bir gümüş kasenin üzerindeki yabani



Şekil 130 - *Berlin'deki erken Attika kraterinden bir detay. CVA, Berlin, Lev. 20. Krş. s.194 vd.*



Levha 62- Biri phorminx tutan bir sıra adam. Geç Geometrik bir Attika oinochoe'sinden detay. Dipylon'dan MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. *Arkeoloji Enstitüsü, Tubingen Üniversitesi.* bkz. s. 204.

keçilerin omuzlarındadır (Levha 67). Ancak bu uygulamanın Luristan bronzlarındaki hayvanlarda vücut süslemesi olarak uygulandığı düşünülebilir çünkü bahsedilen Yunan ve Etrüsk örnekleri, sadece Luristan gibi İran platosunun sanat merkezlerinden türetilmiş olabilir. Luristan sanatçıları, Kafkasya'daki vatanlarından gelirken bu motifleri getirmiş olabilirler çünkü bu dönemde S-spirali Bronz Çağı'ndan beri çok popülerdi.[787] Doğu Yunan vazo ressamlığında bulunan "dolaşan aslanlar", teması[788] Toprakkale kalkanlarında daha önce kullanılmıştı.[789]

Diğer Urartu etkileri

Kuzey İyonya'daki birçok aslanda görülen volüt şeklinde kıvrılan alt dudak (Şekil 140), tesadüfi bir benzerliğe değil Urartu modellerinin etkisine bağlı olabilir (Şekil 141).[790] Oryantalizan akım Yunanları çeşitli kap şekillerini benimsemeye yöneltti. K. R. Maxwell-Hyslop, Urartu sanatının Doğu kap şekillerini Yunanistan ve Etrürya'ya aktarmadaki önemli rolünü işaret etmiştir.[791] Sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Oryantalizan akım o kadar güçlüydü ki Urartu kazan tipi ve kazanın kaidesi, geleneksel Yunan üçayaklı kazanıyla birlikte, halka kulplu kazanın yerini almıştır. Erken Attika ve Protokorint vazo



FIG. 131

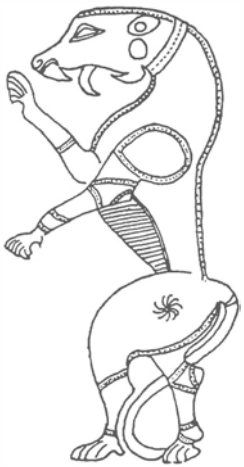


FIG. 132

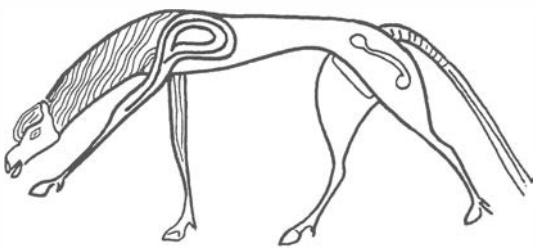


FIG. 133

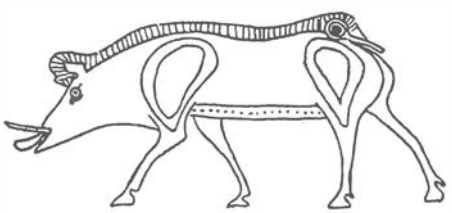


FIG. 134

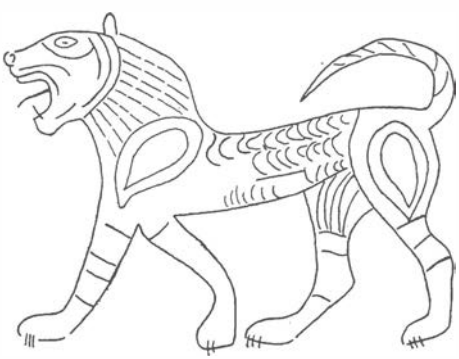


FIG. 135

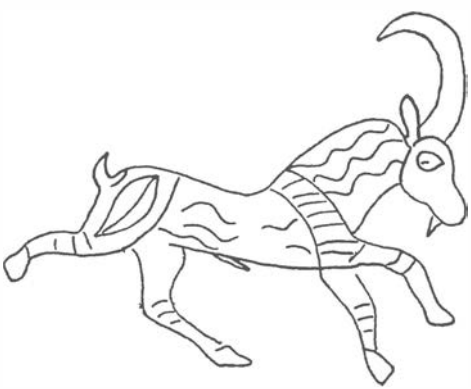


FIG. 136

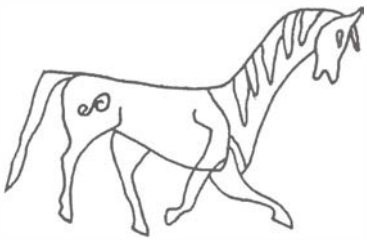


FIG. 137

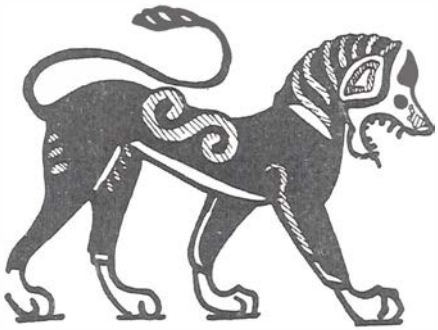


FIG. 138



FIG. 139



FIG. 140

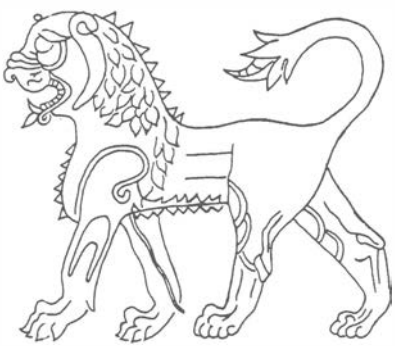


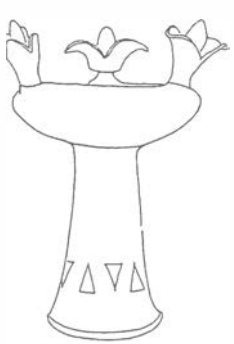
FIG. 141

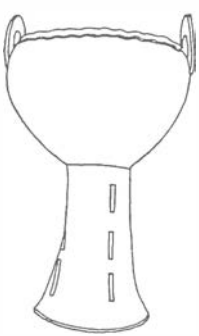
Şekil 131-141 – *Şek. 131: Luristan bronzu. Godard, Bronzes du Louristan, Lev. 42. MÖ erken 7. yüzyıl - Şekil 132: Luristan'dan bir bronz tabak üzerindeki aslan. Ghirshman, Perse, s. 70, Şek. 91'den alınmıştır. MÖ erken 7. yüzyıl. – Şekil 133: Aegina'dan bir Kikladik grifon oinokhoe üzerindeki at betimlemesi. P. Bocci, Studi miscellani, 2, Lev. 9. (Bkz. Lev. 54, 56). - Şekil 134: Bayraklı'dan (Eski Smyrna) hayvan frizleri ile bezeli bir oinokhoenin üzerinde tasvir edilmiş yaban domuzu. Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 179, Şek. 126. – Şekil 135: Pazarlı'dan pişmiş toprak kaplama üzerinde tasvir edilmiş aslan. Akurgal, Phrygische Kunst, Lev. 52b. MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısı. - Şekil 136: Pazarlı'dan pişmiş toprak kaplama üzerinde betimlenmiş dağ keçisi. Akurgal, Phrygische Kunst, Lev. 54b. MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısı. - Şekil 137: Bucchero oinochoe üzerinde at tasviri. MÖ geç 7. Yüzyıl. Studi Etruschi, cilt 30, 1962, Lev. 24, Şek. 2. – Şekil 138: Nisyros, Rodos'tan bir tabak üzerinde aslan betimlemesi. Kardara, Rhodiake Angeiographia, Lev. 270; Clara Rhodos, cilt VI-VII, s. 506-508, Lev. 1. - Şekil 139: Kafkasya'daki Kazbek Hazinesi'nden bronz figür. Bossert, Kunstgewerbe, cilt IV, s. 10, Şek. 2. Bkz. s. 219. – Şekil 140: Hayvan frizli stilinde bezenmiş bir kaptan aslan. Schiering, Werkstatten, Lev. 14, 2. - Şekil 141: Urartu aslan tipi. Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 302, Şek. 6. Krş. s. 195 vd. (Şekil 131-138), s. 196, s. 197 (Şekil 140, 141).*

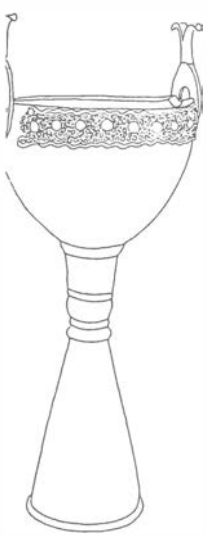
ressamları, yeni kazanı hayvan protomu ve konik tabanıyla betimlemeyi sevmişlerdir.[792] Başka bir yerde, Etrurya'daki Praeneste'den gelen bir bronz kazan kaidesinin, Sakçegözü kabartmalarının tarzında bir Yakın Doğu eseri olduğunu gösterdim.[793]

Yakın Doğu kap şekilleri

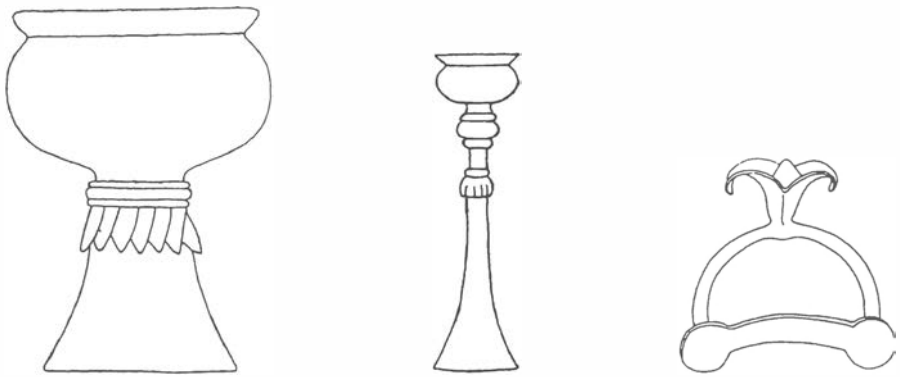
Yakın Doğu metal kapları, erken Attika çömlekçileri tarafından kil ile de taklit edildi. Kerameikos'tan (Şekil 142), Atina Agorası ve Piraeus yolundan gelen (Şekil 143)[794] Attika ayaklı kazanları ve ayaklı kraterleri Yakın Doğu modellerinin Yunan versiyonlarıdır. R. Hampe, son zamanlarda sanat piyasasından edindiği yüzlerce küçük erken Attika parçasını bir araya getirerek birkaç vazoyu birleştirmiştir. Şu anda bunlar Schönborner Hof, Mainz'da sergilenmektedir (Şekil 144). Benzer kazan şekilleri ve konik ayaklar sık sık Assur kabartmalarında tasvir edilirdi (Şekiller 145, 146).[795] Ayrıca, kazan kenarına hayvan protomları tarzında takılan heykel gibi şekillendirilmiş lotus çiçekleri (Şekil 147), kuzey Suriye ve Anadolu sanat alanlarındaki kaplarda dekoratif süs olarak sık sık yer alırlardı. Yukarıda Tell Halaf (Şekil 92), Til Barsib, Kıbrıs ve Nimrud[796] (s. 118) gibi merkezlerden benzer süslemeli kapları gördük. Fildişi olan son örnek, erken Attika seramiklerinde bulunan örneklerle çok benzer bir tür lotus tomurcuğu betimlemesine sahiptir. Bir başka saplı parça (Şekil 147), New York'taki Metropolitan Müzesi'nde bulunmaktadır. Nimrud'da bulunan parça gibi, Suriyeli bir atölyeden gelmiş olmalıdır. New York'ta sergilenenler gibi Erken Attika taklitleri, Yakın Doğu metal kaplarından ilham alınarak yapılmış olabilir. R. Hampe'nin belirttiği gibi,[797] Alman arkeologlar tarafından kazılan Gordion'daki bir tümülüsten, saplarında aynı lotus çiçekleri olan bronz bir kazan[798] çıkmıştır (Şekil 148). Ancak kulplar, Mainz'deki erken Attika kazanındaki gibi halka şeklinde değil (Şekil 144);







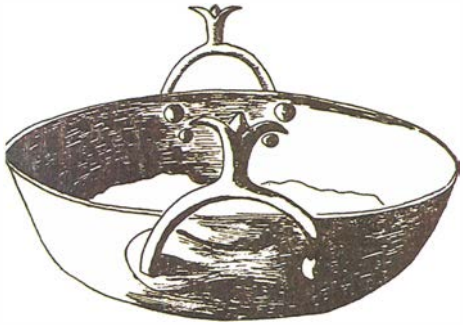
Şekil 142-144 (soldan sağa) – *Şekil 142. Kerameikos'tan Erken Attika ayaklı kazanı. Hampe, Frühattischer Grabfund, s. 49, Şek. 30. MÖ. Erken 7. Yüzyıl. -Şekil 143: Pire yolundan Erken Attika krateri. Hampe, Frühattischer Grabfund, s. 52, Şek. 33. MÖ erken 7. Yüzyıl. - Şekil 144: Erken Attika krateri. Hampe, Frühattischer Grabfund, Lev. 6, 7. MÖ Erken 7. Yüzyıl. Bkz. yukarıda ve s.200, 201.*

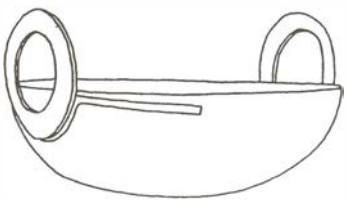


Şekil 145-147 (soldan sağa) - *Şek. 145: Senharib dönemine ait bir kabartmadaki Assur krateri. Maxwell- Hyslop, Iraq, cilt 18, 1956, s. 153, Şek. 15. - Şekil 146: Senharib dönemine ait bir kabartmadaki Assur krateri. Maxwell- Hyslop, Iraq, cilt 18, 1956, s. 153, Şekil 4. – Şekil 147: Bir kabın lotus çiçeği biçimli kulbu. Perrot ve Chipiez, Histoire de l'Art, cilt III, s. 797, Şek. 557. Metropolitan Museum, New York. Bkz. s. 200, 201.*

bunun yerine New York parçasındaki gibi yarı daire şeklindedir (Şekil 147). Gordion kabı Yakın Doğu'dan ithal edilmiş olabilir. Lotus çiçekleri gibi süslemeler, Frig sanatının doğasına yabancıdır. Bu nedenle bu kap, Orta Anadolu'da yapılmış olamaz.[799] Ayrıca Gordion'da bulunan halka kaideli lavabo biçimli bronz bir kap ta Yunan üç ayaklı kazanlarının bir çeşitlemesidir.[800] III nolu tümülüsten,[801] gelen lotus çiçeği saplı yuvarlak bronz lavabo yaklaşık 700'e tarihlenebilir. Bu nedenle, Attika çömlekçilerine model olarak hizmet eden Yakın Doğu parçaları yaklaşık 700 civarında Attika'ya ihraç edilmiş olmalıdır. Söz konusu ayaklı kazanların bu dönemde popüler olduğu, Karatepe kabartmalarında da görülmektedir. Kabartmaların ana sahnesi (Levha 33), K. R. Maxwell-Hyslop tarafından yorumlandığı üzere,[802] tartıştığımız türdeki ayaklı bir kazanın, bir yelpaze tutan adam ile yemek masası arasında ayrı küçük bir masada durduğunu göstermektedir. Yapılan tasvir merak uyandırsa da, ayaklı bir kazanı gösterdiği şüphe götürmez.

Bu gözlem, Karatepe kabartmalarının 700 civarına veya en erken sekizinci yüzyılın sonlarına tarihlendiği (s. 141) neredeyse kesin olduğu için önemlidir. Tabii ki, Yunan vazoları genellikle kendi özgün özellikleriyle şekillenen versiyonlardır. Lotus çiçekleri bazen halka saplarla (Şekil 143) değiştirilir, bu da Yunan Geometrik üçayaklı kazanının karakteristik bir özelliğidir. Bazı durumlarda, Yakın Doğu çiçekleri Yunan halka sapları ile birleştirilmiştir (Şekil 144). Ayrıca, kazanların oranları ve konik tabanları genellikle, Hampe'nin belirttiği gibi Yunan form anlayışına uyarlanmıştır. Ancak Yunan eserlerinin Yakın Doğu modellerine olan yakın bağı (Figürler 145-148) açıktır.[803]





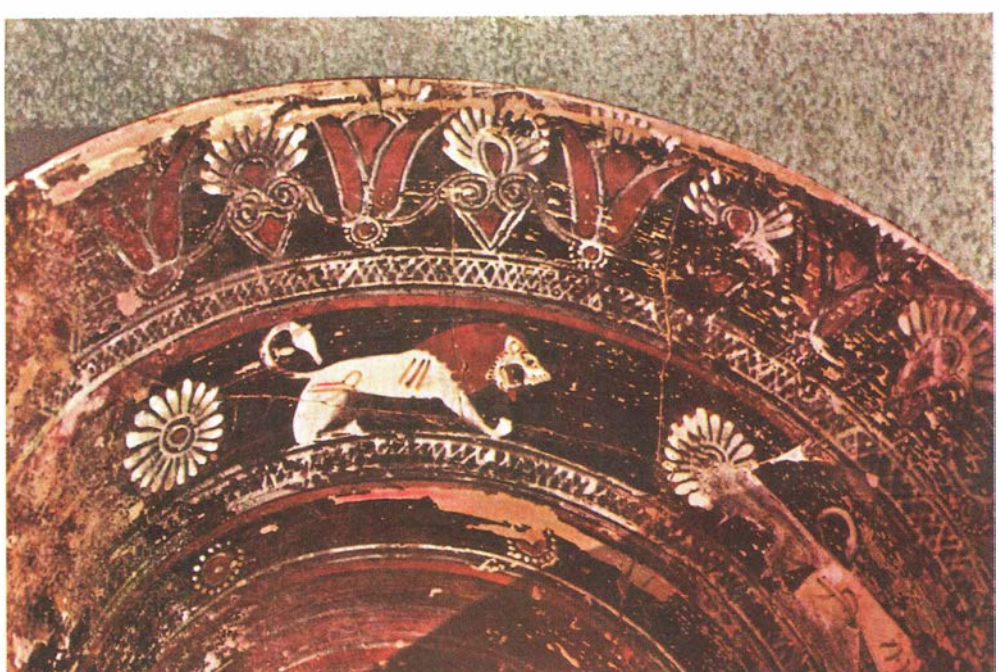
Şekil 148, 149 - *Sol, Şekil 148: Lotus çiçeği kulplu bronz leğen. Gordion'da bulunmuştur. Körte, Gordion, s. 72, Lev. 50. Yaklaşık MÖ 700. - Sağ, Şekil 149: Halka kulplu bronz leğen. Gordion'da bulunmuştur. Körte , Gordion, s. 72, Lev. 52. MÖ 700 civarı. Bkz. s. 201.*

Yedinci yüzyılın sonlarına doğru Oryantalizan üslubun yerini heykeltıraşlıkta anıtsal heykeller, vazo resminde ise siyah figür tarzı almıştır. Bununla birlikte, Yakın Doğu tarzı unsurlar Yunanlar tarafından azalan bir ölçüde de olsa kullanılmaya devam edilmiştir. R. M. Cook siyah figür tekniği üzerinde önemli bir Yakın Doğu etkisine işaret etmektedir: "Geometrik sanatçılar, karanlık bir alanı rahatlatmak için zaman zaman zikzak bir çizgi kazımışlardır, ancak sistematik kesi kullanımı Yunanistan'a muhtemelen Doğu'dan metal işçiliği ile getirilen bir süreçtir; bu da daha önceki siyah figür çalışmalarında gereksiz kazıma çizgi kullanımının niçin daha yaygın olduğunu kanıtlamaktadır."[804]

Kikladlardaki Oryantalizan stil

Anakara üzerindeki adalardan biraz daha sonra ortaya çıkan Atina Ulusal Müzesi'ndeki yedinci yüzyılın ikinci yarısına ait güzel Melos amforası[805] (Şekil 152a), zengin Yakın Doğu motiflerini sergiler. Ana sahne, Delos Apollon Tapınağı[806] efsanesinden önemli bir olayı göstermektedir: Yanında Hyperborealı kızlarla, kuzeyden dönen Apollo kız kardeşi Artemis tarafından karşılanır. Hititlerin ritüel düzenlemesinde tanrı ve kral çiftlerinde dişi figür her zaman erkek eşinin sol tarafında durur ve bu düzenleme bilinçli bir şekilde burada takip edilmiştir. Melos amforasındaki iki tanrı, buluşma anında, Yazılıkaya'daki ana sahnede olduğu gibi gösterilmiştir (Şekil 27). Kızlar ellerini selamlama şeklinde kaldırırlar. Her iki durumda da sahneler izleyici için düzenlendiğinden tanrı, amforada ve Yazılıkaya'da sağda durur. Zeus ve Hera[807] (Levha 64, 65), Menelaus ve Helena[808] (Şekil 150), Paris ve Helena[809] (Şekil 151) hepsi aynı şekilde gösterilmiştir.[810] Özellikle Samos'tan gelen ahşap oyma da, aynı Maraş'taki Geç Hitit-Arami çiftinde (Levha 26) olduğu gibi, Erken Yunan sanatında da dişi figürün partnerinin sol tarafında yer almasıyla Hitit geleneğinin izlendiğini göstermektedir.

Amforadaki tanrıça, "Hayvanlar Hakimesi" temasının basitleştirilmiş ve değiştirilmiş bir versiyonu olarak görünüyor.[811] Kanatlar, atın bir kutsal varlık olduğunu gösteren erken Yeni-Hitit orağı şeklindedir ve bu da Yunanların Luristan bronzlarından aldığı bir özelliktir.[812] Savaş sahnesinin boynu sol tarafındaki savaşçının kalçasını süsleyen küçük rozet,[813] Luristan bronzlarından etkilenme ihtimaline işaret etmektedir (s. 194; Şekil 131, 132). Araba şaftının üstünde görünen grifon protomu, Hititlerden Zincirli (Şekil 66), Karkamiş ve Tell Halaf'taki arabalı sahnelerden bildiğimiz bir motiftir. Bu motif Yunan sanatında ilk kez bu amforada ortaya çıkar. Daha sonra motif, İyonya heykellerinde[814] ve vazo süslemeleri[815] ile birlikte Doğu Yunanistan sanatının terrakotta[816] mimari kabartmalarında da görülür. Artemis ve kızlar tarafından giyilen uzun kıyafetler, amforanın boyun kısmındaki kadınların giysileri Hitit kabartmalarındaki figürlerin elbiselerini hatırlatır (Levha 22a). Bu kıyafetlerin benzer bir formda Suriye ve Fenike kabartmalarında (Şekil 107, 110) Nimrud'da (Şekil 107, 110) ortaya çıkması muhtemeldir. Uzun etekli tuniğin sivri uçlu kuyruğunu benzer biçimde bu Suriye kabartmalarında görmek mümkündür. Melos amforası üzerindeki kafes deseni Fenike (Levha 36, 39) ve Suriye (Levha 41; Şekil 107, 108) sanatında sevilen bir motiftir.[817]



Levha 63 - Chios kasesi (detay). Çandarlı (Pitane)'de bulunmuştur. Yaklaşık MÖ 560. *Arkeoloji Müzesi, İstanbul*. krş. s. 183.



Şekil 150 - *Menelaos Helen'e kur yapıyor. Kalkan kabartması. Kunze, Archaische Schildbaender, Lev. II. MÖ 6. yüzyıl başları. Krş. s. 202.*

Suriye-Fenike fildişileri yedinci yüzyılın ortalarına, hatta sonuna kadar Yunanistan'a ihraç edildiğinden, Suriye-Fenike sanatından etkilenme olasılığını kabul etmek zor değildir. Amphoranın kaide kısmının etrafındaki metoplarda tasvir edilen kadın figürleri de[818] Melos vazo ressamları ile Suriye sanatı arasındaki bağlantıları güçlendirir, çünkü Suriyeli atölyelerin favori motiflerinden biri olan "Penceredeki Kadın" temasını hatırlatmaktadır (Levha 38).

En eski lir tasvirleri

Tanrının elindeki lir (Şekil 152b), şu anda Tubingen'de bulunan Dipylon'dan[819] Geç Geometrik Dönem bir oinokhoe üzerindeki phorminxe çok benzer bir forma sahiptir (Levha 62). Her ikisi de Yakın Doğu modellerinden türemiştir, çünkü Karatepe kabartmalarında gösterilen lir (Levha 32, Şekil 153) Yunan liriyle neredeyse aynı biçime sahiptir. Yine de Melos liri büyük önem taşıyan bir yenilik sunar: yedi teli vardır. Aynı sayıda tele sahip benzer biçimli lirler, yedinci yüzyılın ikinci çeyreğine ait iki eski-geometrik kap üzerinde temsil edilmektedir. Eski Smyrna[820] (Şekil 154) ve Pitane'deki (Şekil 155) kazılarda gün ışığına çıkarılmışlardır. Bu iki kap ve Melos amphorası yedi telli lirin bilinen en erken tasvirlerini oluşturmaktadır. Homeros dönemine ait bir çalgı olan Phorminx'in dört teli vardır.[821] Anakara'daki erken dönem Yunan lirleri üç ila beş tele sahipti. Bununla birlikte, Yakın Doğu lirlerinin genellikle çok sayıda teli vardır, bazı örneklerde bu rakam yirmi üçe kadar ulaşır.[822] Yakın Doğu ya da anakaradaki erken Yunan lirlerinde standart bir tel sayısı görülmez; bu sadece Melos amphorası ile Eski Smyrna ve Pitane'den iki kaba mahsus bir durumdur. Muhtemelen yeni icat edilen yedi sesli lirlerin en erken temsilcilerinin Doğu Yunanistan kaynaklı bu eserlerde görülmesi tesadüf değildir. Pindar'ın anlatımına göre yedinci yüzyılın ikinci çeyreğinin hemen başında Lesboslu Terpander Anadolu müziği ile Lidya ziyafetlerinde tanıştı.[823] Belki de Yunan şarkıcıların Frigyalı ve Lidyalı şarkıcılarla bu teması ile dört telli phorminx'ten yedi telli lire sıralı bir geçiş gerçekleşmiştir. Telleri artırma isteği dışarıdan gelmiştir, ancak yedi telli çalgı bir Yunan başarısıdır. Bundan böyle tüm lirlerde standart hâle gelmiş ve Avrupa müzikal ölçeğinin ve lir müziğinin temelini oluşturmuştur.

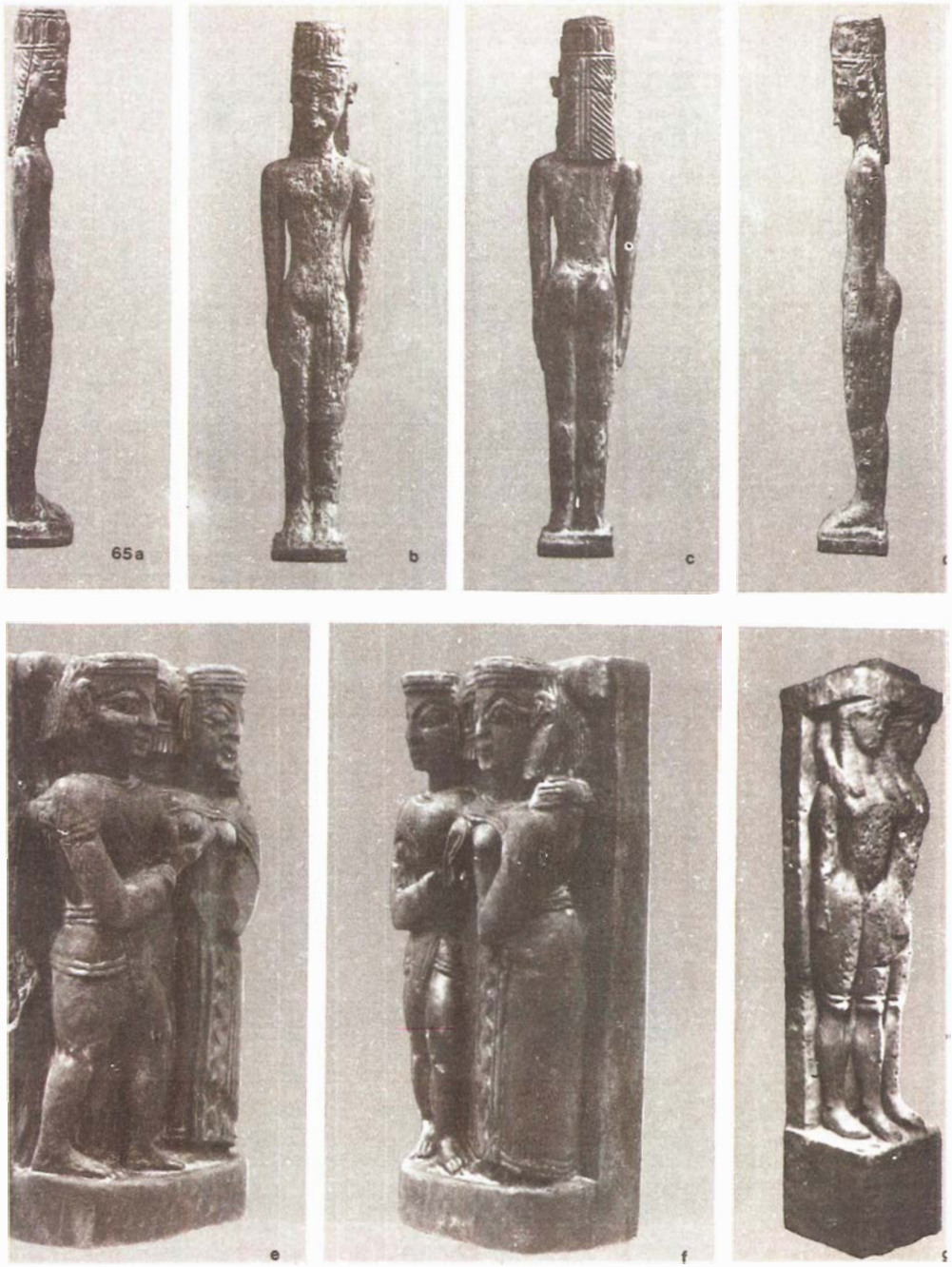


Levha 64 - Zeus ve Hera'nın kutsal evliliği. Samos Heraionu'ndan ahşap oyma. MÖ 7. yüzyılın son çeyreği. Kayıp. Yükseklik 19.1 cm. krş. s. 207 vd.

Levha 65a-d - Dipylon'dan fildişi heykelcik, Levha 49'da gösterilen parça ile aynı mezardan. MÖ 8. yüzyıl sonu. *Ulusal Müze, Atina.* Yükseklik 10.8 cm. bkz. s.173.

Levha 65e, f - Zeus ve Hera (bkz. Levha 64).

Levha 65g - Dermys ve Kittylos'un mezar steli. Kireçtaşı. Tanagra'da bulunmuştur. MÖ.7. yüzyıl sonu. *Ulusal Müze, Atina.* Toplam yükseklik 2 m. bkz. s. 208, 209.



Melos amphorası, yedinci yüzyılın ortalarında Kiklad Adaları'nda geçerli olan Yakın Doğu etkilerini ortaya koyan tek örnek değildir. Yukarıda British Museum'daki Kiklad oinokhoesi de (Levha 54-56; Şekil 133) yukarda gördüğümüz üzere Yakın Doğu modellerinden türeyen pek çok stil elemanı taşımaktadır.[824]

İyonya'da Oryantalizan stil

Doğu Yunan dünyasının, özellikle de İyonya bölgelerinin Yakın Doğu ile ilişkileri ancak 650 civarında başlamıştır. Samos sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Yakın Doğu eserlerini ithal ve taklit eden Yunan merkezlerinden biri olmasına rağmen, Helenik Doğu Erken Yunan sanatının gelişiminde bir rol oynayamamıştır.[825] Samos, tüm Batı Anadolu gibi, yedinci yüzyılın ilk yarısında bir durgunluk dönemi geçirmiş olmalıdır.[826] Yedinci yüzyılın ortalarından sonra, kolonilerin kurulmasıyla birlikte, İyon dünyasının tüm bölgelerinde Miletos önderliğinde büyük bir yükseliş görülmektedir.[827] Bu dönemde Yunan Doğusu'nun çoğu bölgesi Yakın Doğu ile doğrudan temasa geçmiştir. Ancak bu temasın sonuçları, Yunan anakarasının Yakın Doğu'yla sekizinci yüzyıl boyunca karşılaşmasının doğurduğu sonuçlardan tamamen farklıydı. O dönemde Yunanlar hâlâ deneyimsizdi ve Yakın Doğu'dan sadece kısıtlı alanlarda faydalanabiliyorlardı. Fakat şimdi, Helenizm kültürel gelişimin çok daha ileri bir aşamasında olduğundan, Doğu Yunanlar Yakın Doğu temaslarını ruhani ve entelektüel yaşamın temel sorularıyla ilgilenmek için kullanabiliyorlardı. Bu nedenle felsefenin ve müspet bilimlerin doğuşu Yunan anakarasında değil, Anadolu'nun batı kıyısındaki İon şehirlerinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde anakara Oryantalizan evresini geride bırakmış ve yerli Yunan unsurlarını kullanarak toplumsal yapısını sağlamlaştırmak ve entelektüel yaşamı geliştirmekle ilgilenmeye başlamıştı.

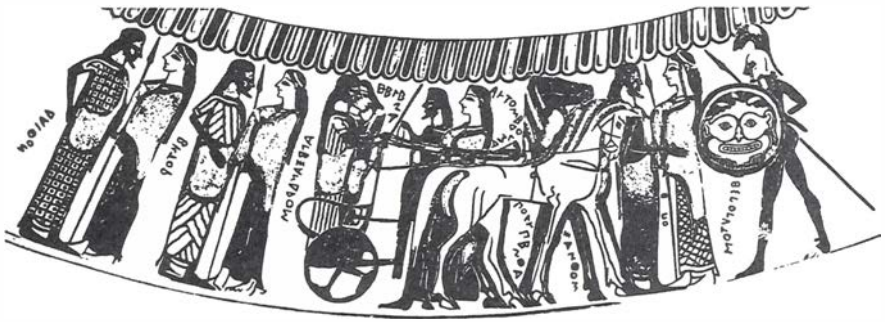
Felsefe ve temel bilimlerin kökeni

Yedinci yüzyılın ortalarından sonra Yakın Doğu ve özellikle de yeni keşfedilen Mısır, yeni bilgi ve deneyim arayışındaki İyonyalı Yunanların hedefi haline gelmiştir. Miletoslu Thales bir tüccar olarak yoğun bir şekilde seyahat etmiş, Mısır'ı ziyaret etmiş ve çeşitli alanlarda geniş bir birikim edinmiştir. Bir dünya haritası ve bir gök haritası tasarlayan bir başka Miletloslu Anaksimandros, muhtemelen Babil gibi büyük bir merkezde Yakın Doğu halklarının eski astronomi ilmini incelemiştir.

İyonyalı doğa filozofları Yakın Doğu topraklarından çok çeşitli ilhamlar aldılar, ancak şaşırtıcı derecede kısa bir süre içinde bilimsel araştırma yöntemini keşfettiler ve böylece entelektüel faaliyeti tamamen farklı bir seviyeye yükselttiler, bu seviye üzerine Batı ruhunun temelleri inşa edildi. Doğulu unsurlar İyonya dünyasında kültürel faaliyetin tüm alanlarında belirgindir. Bu konuyu ilk olarak heykeltıraşlıkla bağlantılı olarak ele alacağız.

Samos'tan ahşap oymacılığı

Yedinci yüzyılın sonlarında Samos'ta bulunan güzel ahşap oymacılığı örneği (Levha 64, 65) bir Doğu Yunan eseridir[828] ve çok sayıda Yakın Doğu özelliği içermektedir.



Şekil 151 - *Paris ve Helen'in Evliliği. Bir Korint kraterinden. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder, Lev. 70a. krş. s. 202.*

Figürlerin başları arasında görülen kartal nedeniyle çift, açık bir şekilde Zeus ve Hera olarak tanımlanabilir. Bu özellik, belirgin bir şekilde Yakın Doğu'ya ait olan bu eserin aslında bir Yunan ürünü olduğunu da doğrulamaktadır. Bu oymada Zeus ve Hera kutsal bir evlilik sahnesinde gösterilmiştir.

Hieros Gamos

Çok benzer bir "*hieros gamos*" kutsal evlilik sahnesi, sekizinci yüzyıl sonlarına ait Kuzey Suriye Arami kökenli bir steatit pyxis'in[829] kısa yüzünde bulunur (Şekil 156). Tıpkı Samos ahşap oyma eserde olduğu gibi, erkek figürü sol yanında duran eşinin göğsünü tutmaktadır.

Hieros gamos sahnesi Hint-Avrupa fırtına tanrısı ile Akdeniz bereket tanrıçası arasında kurulan ittifakı temsil eder.[830] Bu bağlantı üçüncü binyılın sonunda Hint-Avrupa halklarının Anadolu'ya göç etmesiyle zaten ortaya çıkmıştı. Yazılıkaya'daki ana sahne (Şekil 27), Hititlerin yerel tanrıçası Wurusemu ile Hititlerin yabancı fırtına tanrısı arasındaki ittifakın bilinen en eski tasviridir.[831] Ancak bu eşitler liginde fırtına tanrısı hâlâ tercih edilen ortak olduğundan, onun sağ tarafta durması gerekir. Hitit metinlerinde sağ taraf açıkça onur yeri olarak nitelendirilmektedir.[832]

Hitit resim motifi

Tanrının her zaman eşinin sağında durduğu bu ilahi çift motifi Hitit döneminden günümüze kadar geçerliliğini korumuştur. Yeni Hitit sanatından birkaç örnek bilinmektedir (s. 127; Levha 26-29). Samos ahşap oyması, Yunan Arkaik döneminden alıntı yapılabilecek pek çok örnekten birini temsil eder (s. 202). Daha sonra Jüpiter Dolichenus kabartmaları aynı temayı yineler.[833] Roma İmparatorluğu Dönemi'nde hükümdar çift bir dizi cameo üzerinde Hitit pozisyonunda görünür. Ortaçağ Almanyası'ndaki Naumburg Katedrali'nde bile bağışçı Eckhard, karısı Uta'nın sağ tarafında durmaktadır. Son olarak günümüzde devlet törenlerinde kraliyet çifti düzenli olarak eski Hitit şemasını takip etmektedir.

Samos'ta bulunan ahşap oyma bir başka Hitit özelliğini göstermektedir: Eşlerden her biri kolunu diğerinin omzuna koymaktadır. Bu tavır daha önce Maraş çiftinde de görülmüştü (Levha 26). Yunan sanatında yedinci yüzyılın sonundan Dermys ve Kittylos'un

mezar stelinde tekrarlanır (Levha 65).[834] Aynı motif Mısır sanatında da rağbet görmüştür. Aslında Fenikeli ve Geç Yeni-Hititli heykeltıraşlar bu motifi Mısır modellerinden almışlardır. Samos ahşap oymacılığı sadece Yakın Doğu karakter özelliklerini gösterdiğinden, Yunanlılar bunu dolaylı olarak Suriye veya Geç Yeni-Hitit eserleri aracılığıyla almış olmalıdır.

El hareketleri

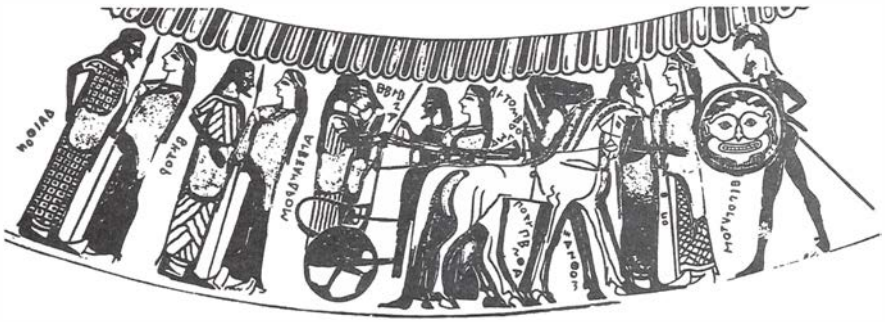
D. Ohly'nin belirttiği gibi,[835] Hera'nın Zeus'un kolunu kavrama hareketi, İlyada'daki Akhilleus ve Priamos sahnesiyle karşılaştırılabilir.[836] Akhilleus, "yüreğindeki korkuyu almak" için yaşlı adamın sağ elinin bileğini tutar. Bu dostane ve çekici jest Homeros'ta edebi bir ifade bulmuş olsa da, bunun sadece Yunan'a özgü olmadığı, Yakın Doğu'da çok eski zamanlardan beri izi sürülebilen Akdeniz topraklarının yaygın bir geleneği olduğu belirtilmelidir. Bir Fenike kâsesinde genç kralı emziren bir tanrıça görülür (Şekil 102). Kral tanrıçanın bileğini tutmaktadır, tıpkı Samos oymasında Hera'nın yaptığı gibi. Kral Tuthaliya'yı kucaklayan Tanrı Sarruma da onu bileğinden tutmaktadır. Dahası, Karkamış'tan bir kabartmada (Şekil 93) oğlunu veliaht ilan eden Kral Araras da onu bileğinden tutar. Bu motif nihayetinde Mısır kökenli gibi görünmektedir çünkü beşinci hanedandan itibaren oradaki duvar kabartmalarında görülmektedir. Hera'nın hareketinin basitçe bir anlaşma işareti olarak yorumlanıp yorumlanmayacağı belirsizdir. Daha ziyade, bu durumda, İyonyalı Yunan karakterinin Akdenizli mizacına uygun olarak, iki çelişkili duygunun, onaylama ve inkârın aynı anda ifade edilmesi olası görünmektedir.

Zeus ve Hera'nın Aşk Sahnesi

Samos'tan gelen oyma, İlyada'nın on dördüncü kitabında şairin Zeus ve Hera'nın kuzeybatı Anadolu'daki İda Dağı'nda buluşmasının büyüleyici hikayesini anlattığı bir pasajı hatırlatır. Aslında Samos ahşap oyması, Homeros'un anlattığı aşk sahnesinin neredeyse heykelsi bir versiyonu gibi görünmektedir. Heykel grubunda Zeus Hera'nın göğsünü tutar; İlyada'da ise tanrıçayı arzusunun tatlılığıyla kollarının arasına alır. Öte yandan, Hera'nın eşinin bileğini tutma şekli, söylediğimiz gibi, hem kabul hem de ret anlamına gelebilir, epik şiirdeki tavrına paralel olarak, aşkın kucaklamasının yalvarışını özgürce reddediyor gibi görünürken, gerçekte kocasına evlilik yatağına katılmak için uzaktan gelmiştir.

Bu pasaj İlyada'nın Azra Erhat-A. Kadir çevirisinden alınmıştır[837].

Hera dosdoğru yürüdü Gargaros doruğuna,
İda'nın en yüksek tepesiydi bu,
Bulutları devşiren Zeus onu gördü,
Görür görmez aşk sardı düşünceli kafasını,
Öyle bir aşkı ilk birleştikleri gün duymuştu,
ana babalarından gizli çıktıkları gün yatağa.
Kalktı vardı Hera'nın yanına, konuştu, diller döktü:
"Olympos'tan ne diye geldin buraya Hera?,
Altında ne atların, ne araban var."



Şekil 152a - *Artemis Delos'ta Apollon'u karşılıyor. Bir Kiklad amforasından. MÖ. 7. yüzyılın ikinci yarısı Bkz. s. 202.*

Ulu Hera düzen kurup, karşılık verdi, dedi ki:
"Gidiyorum bol ürün veren toprağın ucuna,
Tanrıların atası Okeanos'la ana Tethys'i görmeye,
Onlar beni saraylarında iyice beslemişler, büyütmüşlerdi,
Onları görmeye gideceğim işte
Son vereceğim inatçı kavgalarına,
Ne zamandır birbirlerinden uzaktalar ne sevişme, ne bir şey,
Yüreklerine öfke girdi, kin girdi de ondan.
Atlarım çok pınarlı İda'nın eteğinde kaldı,
Toprağın, suyun üzerinden uçuracak onlar beni.
Senin için geldim Olympos'tan buraya,
Kızarsın diye düşündüm sana haber vermeden gidersem
Derin derin akan Okeanos'un sarayına."

Bulutları devşiren Zeus karşılık verdi, dedi ki
"Sonra da gidersin, ne olur Hera,
Yatalım gel, sarmaşdolaş olalım yatakta, doyasıya
Bugüne dek ne bir tanrıçaya ne bir kadına karşı
Yüreğime akan aşk böyle altüst etmedi beni,
Ne İksion'un karısı olacak kadını sevdiğimde,
Tanrılara denk danışman Peirithoos'u doğurdu o kadın;
Ne Akrision'un güzel topuklu kızını sevdiğimde,
Ne üstün yiğit Perseus'un anası Danae'yi,
Ne çok ünlü Phoiniks'in kızını sevdiğimde,
Minos'la tanrıya benzer Rhadamanthys'ü doğurdu o;

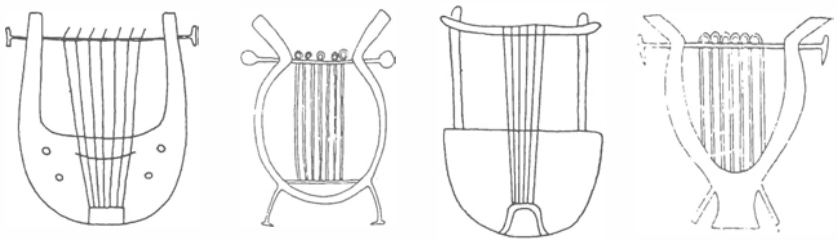
Ne Semele'yi sevdiğimde, ne Alkmene'yi sevdiğimde
Semele Dionysos'u doğurdu, ölümlülerin neşesini,
Alkmene Thebai'de otururdu,
Bana üstün yürekli Herakles oğlumu doğurdu;
Ne güzel saçlı Kraliçe Demeter'i sevdiğimde
Ne ünü uzaklara yayılan Leto'yu sevdiğimde
Seni bile hiçbir zaman sevmemiştim şimdiki gibi."

Ulu Hera düzenler kurup karşılık verdi, dedi ki
"Korkunç Kronosoğlu, ne biçim söz çıktı ağzından?
Yatağa yatıp sevişmemizi nasıl istersin.
İda dağının tepesinde, göz göre göre?
Ya hep var olan bir tanrı görürse bizi,
Biz uyurken gider söyler diğer tanrılara
Bir daha ayak basamam senin evine,
Ne yüzle çıkarım bu yataktan dışarı?
Beni istiyorsan, buysa hoşuna giden,
Yatak odamız var, sevgili oğlun Hephaistos'un yaptığı,
Kapıları örttü sağlam kanatlarla,
Oraya gidip yatalım, yatmak istiyorsan."

Bulutları devşiren Zeus karşılık verdi, dedi ki:
"Tanrılar, insanlar görecek, diye korkma,
Altın gibi bir sisle örterim dörtbir yanımızı,
Güneş bile onu geçip göremez bizi,
Her şeyi keskin ışıklarıyla gören güneş bile."

Böyle dedi aldı karısını koynuna, sarıldı,
Tanrısal toprak yumuşak bir çimen saldı,
Taptaze lotus bir halı serdi toprakla aralarına,
Safranlardan, sümbüllerden, tatlı bir halı,
Uzanıverdi ikisi de halının üstüne,
Sardı onları güzel bir altın bulut
Buluttan çiy damlaları akıyordu pırıl pırıl

Azra Erhat, Iliada 1959



Şekil 152b – 155 (yukarıdan aşağıya) - *Şek. 152b: Şekil 152' daki Kiklad amforası üzerinde tasvir edilen lir. - Şekil 153: Karatepe'de bir kabartma üzerinde gösterilen lir (bkz. Levha 32). - Şekil 154: Bayraklı'dan (Eski Smyrna) bir dinos parçası üzerinde tasvir edilen lir. Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 15. Şek. 3. MÖ 7. yüzyılın ikinci çeyreği. - Şekil 155: Çandarlı (Pitane)'dan bir Erken-Geometrik krater üzerinde tasvir edilmiş lir. Yayınlanmamış. Krş. s. 204.*

Homeros'un betimlemesinin, Yakın Doğu etkileri sorununa küçük bir ayrıntı kattığını da belirtmek gerekir. Aşk sahnesinin son dizelerinde ima edilen lotus bitkisi, ilahi aşk sahnesinin daha eski ve muhtemelen oldukça farklı versiyonlarının söylenmiş olabileceği Suriye ve Fenike bölgesine işaret eder. D. Ohly, Samos ahşap oymasındaki Tanrı Chitonu'nun çağdaş Yunan kabartmalarında, örneğin Lacoonia'dan fildişi pinaxda bulunduğunu açık bir şekilde göstermiştir.[838] Ancak Yakın Doğu modellerini araştırırsak, aynı kostümü Suriye sanatında daha da çarpıcı bir biçimde bulacağız (Şekil 108). Praeneste'deki Barberini mezarında bulunan Suriye fildişinde bir erkeğin giydiği khitonun neredeyse aynısıdır.[839] İki tanrının yüzlerinin eleştirel bir incelemesi, özellikle esnek, dolgun formların yanı sıra kavisli, aşırı etli burun ve kalın dudaklarda Yunan olmayan özellikleri ortaya çıkarır. Yine de Samos eseri bir Yunan eseridir; figürlerin özgür ve canlı duruşları bunu kanıtlamaktadır. Tanrıça tamamen Yunan tarzında giydirilmiştir. Ohly'nin de gösterdiği gibi,[840] Auxerre heykelciğinde ve Girit'teki Prinias heykellerinde de bulunan bir pelerin giymektedir. Aynı giysi yakın zamanda Samos'ta ele geçen güzel bir ahşap heykelcikte de[841] görülür. Bahsedilen çok çeşitli Yakın Doğu motifleri sadece ithal edilmiş unsurlar değildir; daha ziyade bir zevkin bileşenleridir. Samos grubunu yapan Yunan tarzında çalışan bir sanatçıydı ama muhtemelen oldukça egzotik bir ismi vardı.

Efes Fildişleri

İyonya Bölgesi'nin Yakın Doğu'dan etkilenmiş başka eserleri olarak Ephesos fildişilerinden bahsedebiliriz.[842] Ephesos Artemisionu'ndan (Levha 66) gelen, yedinci yüzyıl sonlarına ait fildişinin üzerindeki iğ eğiren



Şekil 156 - Hieros gamos (kutsal evlilik) temasını gösteren steatit pyxis. Barnett, Nimrud Ivories s. 130, Şekil 48. Kuzey Suriye tipi Arami işi. MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı. British Museum. Krş. s. 202, 208.

kadının, kazınmış kaş ve göz kapaklarının oluşumu hâlâ Yakın Doğu geleneğine bağlıdır; ancak hadım rahip gibi bu da, İyonya fildişi sanatçılarının bir eseridir. Başka bir çalışmamda, ksoana (ahşap kült resimleri) tarzında şekillendirilmiş alt gövdenin silindirik formun ve belirli bir hareket anında yakalanmış dönen figür motifinin Yunan özellikleri olduğunu göstermiştim.[843] Yunan olmayan yüz tipi burada (Aristophanes'in Bulutlar'da belirttiği gibi), Tanrıça Artemis'in yanında olmak gibi büyük bir onurla görevlendirilen Lidyalı bakirelerden birinin resmedildiğini düşündürmektedir.[844] Elinde öreke ile ip eğiren figürün takıları -büyük incilerden oluşan ağır kolye ve özellikle kalın bilezikler- Yakın Doğulu bir görünüme sahiptir. İnsanın aklına ister istemez Geç Yeni-Hitit sanatının benzer kalın bileziklere sahip Arami kadın heykelciklerini getirmektedir (Levha 25-28). Kulağın yanındaki spiral kıvrım da Hitit ya da Arami kadın figürlerini hatırlatır. F. Poulsen ve son zamanlarda R. D. Barnett'in vurguladığı gibi,[845] incilerle bezenmiş başlık, sekizinci yüzyılın son çeyreğindeki Yeni Hitit Kralı Warpalawas'ınkiyle büyük benzerlik taşımaktadır. Bunun Yunan edebi kaynaklarında mitre olarak bilinen bir tür baş giysisinden



Levha 66 - Rahibe. Ephesos'tan fildişi heykelcik. MÖ 7. yüzyıl sonu. *Arkeoloji Müzesi, İstanbul.* Yükseklik 10.5 cm. bkz. s. 212 vd.

olduğunu düşünüyorum. Sappho'nun kızı için parlak renkli bir Sardes başlığı istediğini, ancak Mytilene'nin hükümdarı Pittacus'un yurtdışından lüks malların ithalini yasaklaması nedeniyle bunu satın alamadığını biliyoruz.[846]

Mary Barnard'ın çevirisinden bir pasaj.[847]

Bana ne giyeceğimi sorma.
Sardes'ten sana verebileceğim
işlemeli bir saç bandım yok, Cleis,
benim taktığım gibi
ve annem her zaman onun
zamanında saça dolanan
mor bir kurdelenin
gerçekten de yüksek
moda olduğunu söylerdi
ama biz karanlıktık:
saçları meşale ışığından
daha sarı olan bir kız
taze çiçekler dışında
hiçbir başlık takmamalı.

Swastika motifinin iki farklı örneği

Kral Warpalawas'ın uzun khiton'unda (Levha 30) görülen alışılmadık gamalı haç motifi (Şekil 157), İvriz Kabartması'nı Ephesos'taki fildişi oymalarla ilişkilendirir. Bu gamalı haçta kollar, geometrik üsluptaki gamalı haçlarda olduğu gibi tek bir merkezi noktadan değil, iki merkezden çıkmaktadır (Şekil 157). Bahsedilen gamalı haç formu Frig sanatında, ahşap oymalarda bir süsleme olarak karşımıza çıkar. Frig sanatçıları bu türden "erken geometrik" gamalı haçları, İvriz kaya kabartmasında Warpalawas'ın giydiği giysi gibi, Yakın Doğu kumaşlarından almış olmalıdır (Levha 30). Daha sonraki antik dönemlerde Frigler nakışları ve giysileriyle ünlüydüler.[848] Ephesos'ta bulunan ve hadım bir rahibi[849] temsil eden bir fildişi, tekstillerde bulunan gamalı haçın aynısını sergiler (Şekil 157). Sanatçı muhtemelen bu motifi Frigya kumaşlarından almıştır.

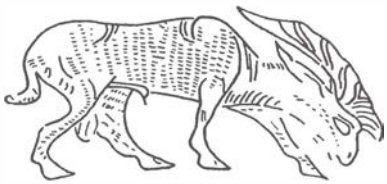
Arkaik gülümsemenin Suriye Kökeni

Yunanlıların Yakın Doğu dünyasından ödünç aldıkları bir diğer önemli özellik de Yunan sanatında yedinci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve Arkaik dönem boyunca egemenliğini koruyan "Arkaik gülümseme"dir[850]. "Daedalik" sanatçıların özgün bir icadı olması pek mümkün değildir, ancak yedinci yüzyılın ilk yarısındaki Oryantalizan Dönemde etkili olan Suriye modellerine dayanıyor olmalıdır. Bağdat Müzesi'ndeki "Mona Lisa" (Levha 37) ve Suriye fildişlerinde tasvir edilen diğer kadınlar (Levha 38, 43) zaten gülümserken gösterilmiştir. Erken dönem Yunan sanatçılarının bu çekici Suriye fildişi eserlerine özel bir ilgi duymuş olmaları çok muhtemel görünmektedir. Her halikarda motifin diğer Yakın Doğu unsurlarıyla birlikte aniden ortaya çıkması, Doğu kökenli olduğunu göstermektedir. Suriyeli sanatçılar gülümsemeyi sadece dudakları çarpıtarak ifade edebilmişlerdi ve gözler gerçek bir ışıltıdan yoksundu. Yunan anakarasındaki ilk





Şekil 157 - *Gamalı Haç amblemleri. Yukarıda, metal işçiliğinde ve vazo boyamacılığında; aşağıda, tekstil ürünlerinde (bkz. Ivriz'deki Kral Warpalawas'ın kostümü, Levha 30).*



Şekil 158a, b - *Üstte, Şek. 158a: Berlin'de bronz bir ayna üzerinde tasvir edilmiş dağ keçisi. Greifenhagen, Antike Kunst, cilt 8, 1956, s. 16, Lev. 5. Doğu Yunan eseri. MÖ 6. yüzyılın ilk yarısı. Bkz. s. 216. - Aşağıda, Şekil 158b: Aynı aynadan Lotus anthemionu.*

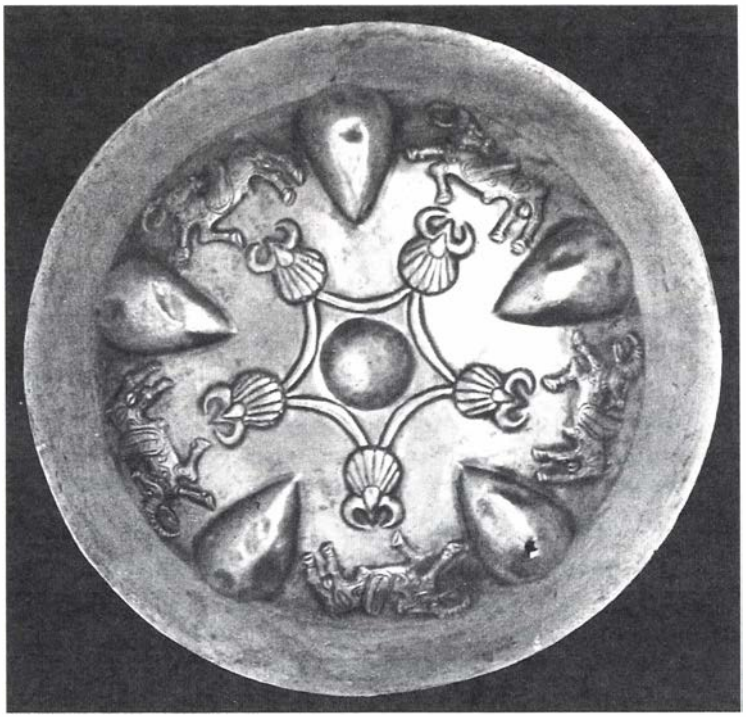


örneklerde de gözlerde gülümseyen bir nitelik yoktur. İyonyalı sanatçıların başarısı, yarattıkları yüzlerde gözlere ve dudaklara ışıltılı bir mutluluk havası verebilmeleriydi. Gülümseyen gözlere sahip bir sanat nesnesinin en eski örneği, Ephesos Artemisionu'nda bulunan fildişi hadım rahip olabilir.

Yaklaşık on yıl önceki ip eğiren kadın (Levha 66) bu neşeli gözlerden hâlâ yoksundur. Yeni yayınlanan ve şu anda Berlin'de bulunan fildişi erkek heykelciği gibi (Şekil 166), bu heykelcikte de gülümseme sadece ağız bölgesinin modellemesinde görülmektedir. Berlin'deki heykelcik Yakın Doğu'ya güçlü bir şekilde bağlıdır. Bilgilendirici bir makalede A. Greifenhagen, açık stilistik ve ikonografik gözlemler ışığında tüm olasılıkları tartmış ve haklı olarak Suriye fildişleriyle olan yakın bağlantıları vurgulamıştır. Yine de bu güzel fildişiyi bir Anadolu Yunan eseri olarak adlandırmakta haklıdır. Elbette yaratıcısı, Ephesos'ta faaliyet gösteren ve hâlâ ağırlıklı olarak geleneksel Suriye ekolü tarzında çalışan Suriye kökenli bir oymacı olabilir. Bukle şeklinde öne doğru uzanan uzun saçları ile sfenksin temelini oluşturan saç stili oldukça Suriyelidir (Şekil 166). Heykelcik, ip eğiren kadında (Levha 66) olduğu gibi, anlık bir eylem içinde yakalanmamıştır. Figür daha ziyade Nimrud'daki Suriye figürlerinde olduğu gibi statik bir duruşa sahiptir. Vücudun yumuşak dalgalanmaları Suriye heykelciklerinde de görülür. Greifenhagen'in gösterdiği gibi, khiton kıvrımları Suriye fildişilerindekilere benzemektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, gülümseme sadece İyonya'ya özgü bir özellik değildir; Suriye'ye özgü bir özellik de olabilir. Kuşkusuz gözler Nimrud heykelciklerindeki gibi badem şeklinde değildir, ancak A. Geifenhagen'ın resmettiği Samos'tan bir Fenike heykelciğinde neredeyse aynı gözler görülmektedir. Onun da belirttiği gibi, kesin olan tek Yunan unsuru disk şeklindeki küpeler gibi görünmektedir. Greifenhagen bu güzel heykelciğin yedinci yüzyılın sonuna ait olabileceğini göstermiştir.

Frigya etkileri

Yakın Doğu etkilerine ek olarak, İyonya nesneleri Frig sanatından da etkilenmiştir. Yedinci yüzyıl sonlarına ait Samoslu fildişi genç,[851] İvriz kaya kabartmasında (Levha 30) ve özellikle Frig metal işlerinde benzer biçimde görülebilen bir kemer takmaktadır.[852] N. Fıratlı[853] Frig bronz kemerini Warpalawas'ınkiyle karşılaştırmıştır. Ayrıca R. S. Young, Gordion'da bulunan ve muhtemelen bir kemeri temsil eden bronz bir objeyi doğru bir şekilde İvriz kralınınkiyle ilişkilendirmiştir.[854] Son olarak, J. Boardman'ın[855] altıncı yüzyıl gibi geç bir tarihte Yunanlıların hâlâ Frig kemerlerini ithal edip kopyaladıklarını gösteren



Levha 67 - Pontus'tan gümüş kase. Geç Kimmer işi. MÖ 6. yüzyıl sonu. *Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.* Çap 15.5 cm. bkz. s. 218.

gözlemlerine atıfta bulunabilirim. Başka bir yerde, Frig fibulası ve bobin biçimli saplı Frig tabağı gibi bir dizi Frig ürününün Yunan merkezlerine girdiğini göstermiştik.[856] Buna ek olarak, Frig sanatının çeşitli stil unsurlarının Kiklad atölyeleri tarafından ödünç alındığını da kanıtlayabildik.[857] Yakın zamanda I. Strom bu doğrultuda yeni gözlemlerde bulunmuştur.[858] Yunanlılar, özellikle de İyonyalılar, yerli Anadolu halklarının güçlü etkisi altında kalmış olmalıdırlar. G. M. A. Hanfmann Anadolu'nun yerli halklarının İyonya ruhunun oluşumundaki önemli rolünün altını çizmiştir.[859] Dolayısıyla İyon sanatının cazibesi kısmen Anadolu'nun yerli halkının egzotik katkısından kaynaklanmaktadır.[860] MÖ yedinci ve altıncı yüzyıllarda Yakın Doğu etkisi açıkça azalmıştır. Bu etkiye yalnızca adalarda ve Anadolu'da rastlanır, anakarada ise nadiren görülür.

Fildişi ayna

Bu son döneme ait, hâlâ çok çeşitli Yakın Doğu etkileri gösteren iki ilginç eserden bahsedilebilir. A. Greifenhagen yakın zamanda, bir Doğu Yunan eseri olarak sınıflandırdığı gravürlü bronz bir ayna yayınlamıştır.[861] Bu aynayı (Şekil 158 a, b) British Museum'daki başka bir aynayla karşılaştırmaktadır.[862] Londra aynası[863] gerçekten de Urartu sanatını anımsatan bazı özellikler göstermektedir; örneğin dağ keçilerinin boyun ve karınlarındaki sarmal lüleler (Şekil 161) ve grifonların tıraş fırçası şeklinde sonlanan kuyrukları

(Şekil 162). Bununla birlikte, bu eserin Medleri temsil ettiğini düşünüyorum. Hayvan figürlerinin kalçalarının bir kavis ve bir kamburdan oluşan stilizasyonu, aynaların İran kökenine işaret eder. Bu özellik Med eserlerinden iyi bilinmektedir ve Akhamenid sanatının önemli bir bileşeni sayılmaktadır. Londra aynasının boğa başları ve palmetleri (R. D. Barnett ve A. Greifenhagen'in daha önce belirttiği gibi) yine bir Med eseri olan Chertomlyk'ten[864] bir kılıç kabzasında tekrarlanmaktadır.

Frigya resim tekniği

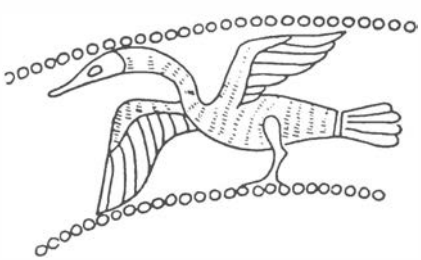
Hayvanların vücutlarının nokta ve kısa çizgi sıralarıyla stilize edilmesi, Doğu Yunan vazo ressamları arasında da popüler olan bir metal işleme tekniğidir. Berlin aynası üzerindeki nokta sıralarıyla bezenmiş lotus anthemionu (Şekil 158b), Rodos ve Anadolu vazolarının friz tarzındaki rinceaux ve lotus süslemelerini (Şekil 159) yakından hatırlatır, bunlar da nokta sıralarıyla bezenmiştir.[865] Friz üslubundaki bazı hayvan figürlerinin omuz ve bacaklarında da aynı tür süslemeler görülür.[866] Friz üslubundaki bu resim türünü Frig sanatı ile ilişkilendirmiş,[867] dahası bu tekniği gösteren Kiklad vazolarının (Şekil 128) Frig modellerinden esinlendiğini göstermiştim.[868] Yakın zamanda C. Kardara, sorunun uzun uzadıya tartışıldığı Rodos vazo resmi üzerine aydınlatıcı çalışmasında bu fikirleri daha da geliştirmiştir.[869] Ancak ben Frig etkisinin kapsamının sınırlı olduğuna inanıyorum. Birkaç yıl önce K. Schefold, Oryantalizan Doğu Yunan vazo resmindeki beyaz astar ile Frig sanatı arasında bir bağlantı olduğunu kanıtlamıştır.[870] Frigya ile başka komşuluk bağlarına da işaret edilebilir. Yine de tüm bu çeşitli etkilerin önemi abartılmamalıdır: Yedinci yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Frig sanatı ve kültürünün çiçeklenmesinin sona erdiği ve friz üslubu zamanında, 650'den sonra, taşralı Frig atölyelerinin güçlü Yunan etkisi altına girdiği unutulmamalıdır. R. M. Cook'un da bu görüşü paylaştığına inanıyorum.[871] Nokta ve kısa çizgi sıralarının kullanıldığı bu teknik friz tarzındaki vazo resminin karakteristik özelliği olduğundan, aynı tekniğin Doğu Yunan metal işçiliğinde de kullanıldığını varsaymakta haklıyız.

Louvre'daki bronz levha

Louvre'da bulunan ve yakın zamanda F. Villard tarafından yayınlanan bir bronz levha,[872] bu varsayımı destekleyen çekici bir kanıttır. F. Villard bronz levhayı Doğu Yunan sanatına atfetmektedir.[873] Figürler, Berlin aynasındakini (Şekil 158a, b) hatırlatan,



Şekil 159 - *Hayvan frizli bir oinochoe'deki Rinceaux süslemesi. Schiering, Werkstaetten, Ek 8, Şekil 3. Bkz. s. 217.*



Şekil 160 - *Louvre'daki bronz bir levhadan detay. Villard, Monuments Piot, 48, s. 48, Lev. 5. Doğu Yunan eseri. Bkz. s. 218.*

kazınmış nokta sıralarından oluşan benzer bir gövde stilizasyonu göstermektedir (Şekil 160). F. Villard'ın Rodoslu bir sanatçı tarafından yapıldığını varsaymakta haklı olduğuna inanıyorum.[874] Bu teknik Doğu Yunan dünyasının diğer merkezlerinde de yaygın olabilir. Böylece Berlin aynasının, A. Greifenhagen'in ileri sürdüğü gibi[875] -altıncı yüzyılın ilk yarısına ait bir Doğu Yunan eseri olduğu iddia edilebilir. E. Gjerstad'ın Kıbrıs-Mısır grubuna yerleştirdiği gümüş bir kâse, tartışılan Doğu Yunan bronz eserlerini hatırlatan insan ve hayvan figürlerinden oluşan çizgisel bir bezemeye sahiptir.[876] Ancak Kıbrıs-Mısır kâsesinin figürleri, bronzlardaki nokta ve kısa çizgi sıraları olmadan sadece paralel çizgilerle süslenmiştir. Dolayısıyla bu iki Doğu Yunan eseri, kısa çizgilerin kullanıldığı Urartu üslubu geleneğini takip etmişlerdir.[877] Londra aynasının yukarıda tartışılan çok geç Urartu özellikleri bunun açık bir kanıtıdır.

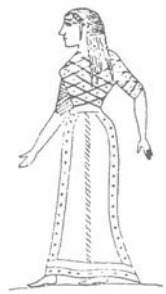
Karadeniz Bölgesi'nden gümüş kase

Son olarak, yakın zamanda Karadeniz kıyısında Samsun'un doğusundaki Ünye'de bulunan ve daha önce bahsedilen gümüş bir kâseye (s. 196) dönebilirim (Levha 67). H. Luschey'in sınıflandırmasına göre,[878] bu parça basit bir dizi çıkıntısı olan Yunan phiale

Şekil 161-164 - *Sol üstte, Şekil 161: British Museum'da bronz bir ayna üzerinde tasvir edilmiş dağ keçisi. Antike Kunst, cilt 8, 1965, s. 17, Şek. 1. Med işi. Krş. s. 216. - Solda, ortada, Şekil 162: Grifon, Şekil 161'deki aynı ayna üzerinde resmedilmiştir. - Sol, altta, Şekil 163: Kelermes Hazinesi'nden balta üzerinde İskit hayvan figürü. Piotrovsky, Vanskoye Tsarstvo (Urartu), Lev. 55. MÖ 6. yüzyılın ikinci çeyreği. Bkz. dipnot 881 ve s. 219. - Sağda, Şekil 164: British Museum'daki bir Rhodos tabağı üzerinde betimlenmiş Gorgon. Arias ve Hirmer, Greek Vase Painting, Lev. 29. MÖ 6. yüzyıl başları. Krş. s. 219.*



Şekil 165 - *Olympia'dan bir zırh detayı. Olympia, cilt IV Lev. 59. Bkz. s. 220.*



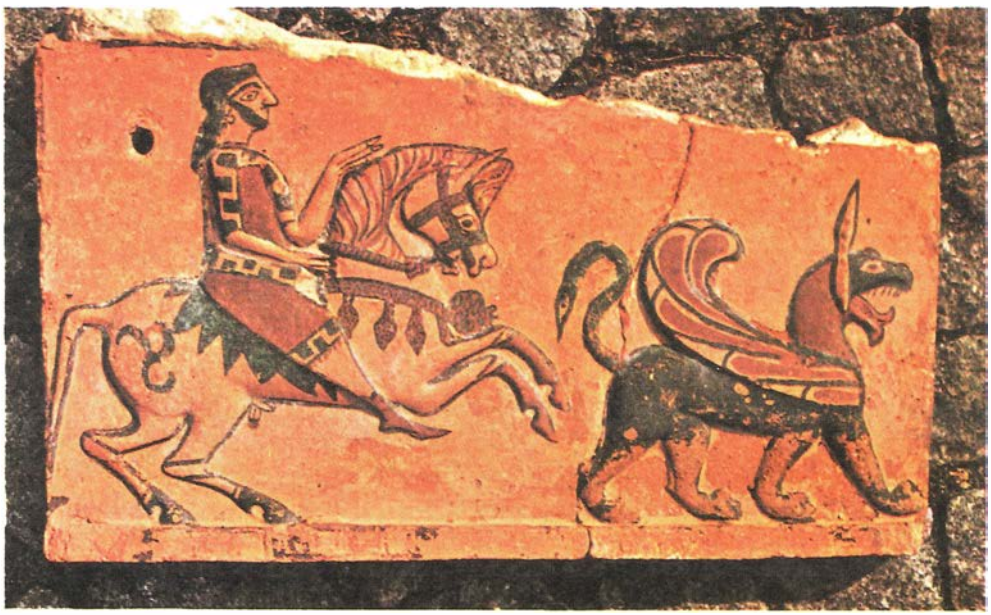
tipine aittir. Şimdiye kadar bilinen kaplarda en az altı ya da sekiz, çoğu zaman da daha fazla sayıda çift numaralı çıkıntı bulunduğundan, sadece beş çıkıntıyla sınırlandırılmış olmasıyla eşsiz bir parçadır.[879] Bu geniş tip içinde Ünye parçası, çıkıntılar arasında figürler de bulunan British Museum'daki Oxus Hazinesi[880] örneğine en yakın duran parçadır. Ünye kâsesinin dağ keçileri (başka bir yerde gösterdiğim gibi)[881] Kafkas-İran sanat merkezleriyle yakın bağlantılara işaret etmektedir. Omuzlardaki S-spirali, Oryantalizan bir vazo üzerinde tasvir edilen bir aslanda (Şekil 138) ve Kafkasya'dan Kazbek bronz heykelciğinde (s. 196; Şekil 139) tekrarlanır. Paralel kaburgalardan oluşan bacak kaslarının stilizasyonu, Kelermes Hazinesi'ndeki[882] İskit figürlerinde[883] de aynı biçimde görülmektedir (Şekil 163). Dağ keçilerinin ilginç "kanatları" ve beş köşeli yıldızın uçlarına iliştirilmiş karşılıklı iki volütlü palmetler, kâseyi Med ve Akhamenid objeleriyle ilişkilendirmektedir.[884] Kalçaların bölünmüş bir kalp şeklinde stilize edilmesi, eseri Pazarlı'daki pişmiş toprak plaka serisine bağlamaktadır (Şekil 136). Kalın sivri boynuz, belirgin topuzlarıyla Ziwiye Hazinesi'ndeki nesnelerde[885] ve Luristan bronzlarında tasvir edilen dağ keçisi boynuzlarını hatırlatmaktadır.[886] Ayrıca, karın ve incik üzerindeki çift çizgili yarım daireler Mannaea sanatının süsleme özelliklerindendir.[887] Kâse, altıncı yüzyılın ikinci yarısında Kimmer sanatının bir dalı olarak ortaya çıkmış olabilir.

Yunan heykellerindeki kıvrım işlemelerinin kökenleri

Yunanistan'da ilk kez İyon heykeltıraşlığında görülen kıvrımların işlenişi de aynı şekilde Fenike, Suriye (Levha 39, Şekil 106-110) ya da Geç Yeni-Hitit üslubundaki Arami heykeltıraşlık eserlerine (Levha 12-14, 26-28, 31-35) dayandırılabilir. Bu sorunu başka bir yerde ayrıntılı olarak tartışmıştık. Burada sadece bu tür bir kıvrım sistemine yönelik ilk girişimlerin daha önce Kiklad, Rodos ve Thassos atölyelerinin vazo resimlerinde bulunduğunu belirtmekle yetineceğim. Urartu eserlerinin aracı bir rol oynamış olabileceğini varsayabiliriz,[888] çünkü çeşitli atölyelerin altıncı yüzyılın başına kadar Toprakkale'de işler olduğu görünüyor. Fenike ve Suriye fildişileri (Şekil 107-110) de Yunan vazo ressamlarını etkilemiş olabilir, çünkü bu fildişiler de yedinci yüzyılın ortalarına kadar Yunanistan'a ihraç edilmiştir. Kiklad vazolarındaki kafes desenli ya da diğer çizgisel desenli (Şekil 152) giysilerin en iyi benzerlerinin Suriye fildişi kabartmalarında (Şekil 104-110) bulunduğu daha önce belirtilmişti. Şu anda Londra'da bulunan Rodos'tan altıncı yüzyıl başlarına ait bir Yakın Doğu tabağındaki[889] Gorgon kostümünde (Şekil 164) kemerden alttaki dikişe kadar uzanan ve muhtemelen kıvrım olarak kabul edilmesi gereken diyagonal çizgiler



Şekil 166 - *Berlin'den fildişi heykelcik. Greifenhagen, Jahrbuch der Berliner Museen, cilt 7, 1965, s. 151, Şek. 32. Doğu Yunan eseri. Yaklaşık MÖ 600. Krş. s. 220.*



Levha 68 - Türkiye'nin güney-batısındaki Burdur yakınlarında, Düver'den mimari kaplama. Doğu Yunan Anadolu eseri. MÖ 6. yüzyıl sonları. bkz. s. 222.

vardır. Az önce bahsedilen Suriye fildişilerinde de kıvrımlarla zenginleştirilmiş benzer giysiler giyen figürler bulunmaktadır. Rodoslu Gorgon, Suriye atölyelerinden çıkan figürlerle kıvrımlı giysiyi paylaşmaktadır. Olympia'dan bir zırh parçası üzerindeki bir kadın (Şekil 165), tridakna kabuklarında bulunanlarla aynı tür bir giysi giymektedir.

Kiklad ve Doğu Yunan Oryantalizan vazolarının sanatçıları, yedinci yüzyılın ortalarına ve daha sonrasına kadar piyasada olan Fenike, Suriye ve belki de Urartu kökenli eserleri model olarak kullanmış olabilirler. Heykeltıraşlar büyük bir tereddütle, belki de 570 civarında, kıvrımların işlenmesinde yabancı yöntemi benimsemişlerdir. Heykeltıraşlıkta kıvrım uygulamasının en erken örneklerinin paralel dikey kıvrımlardan oluşması karakteristiktir ve yukarıda bahsedilen Rodos tabağındaki Gorgon figüründe (Şekil 164) ve Berlin'deki yedinci yüzyıl sonlarına ait Doğu Yunan fildişi heykelciğinde (Şekil 166) de bulunan bir modelleme türünü gösterir. Girit'te kıvrım işlemi yedinci yüzyılın ikinci çeyreğinde küçük heykellerde bile kullanılmış gibi görünmektedir. D. Levi'nin Gortyna'daki başarılı kazılarında gün ışığına çıkardığı dikkat çekici buluntular arasında Agamemnon'un öldürülüşünü gösteren bir erken Yunan pişmiş toprak kabartması vardır.[890] Bu kabartmada Aegisthus uzun bir elbise giymektedir ve elbisenin etek kısmı, daha önce tartışılan vazo resimlerindeki dikey çizgileri andıran dikey kıvrımlara sahiptir. Dikey kıvrımlara sahip uzun giysiler altıncı yüzyıl başlarına ait Melos vazolarındaki figürler

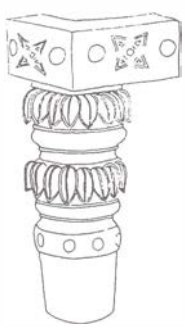


Şekil 167-170 (yukarıdan aşağıya) - *Şekil 167: Neandria'dan Aiol sütun başlığı (bkz. Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 283, Şek. 253). Krş. s. 221. - Şekil 168: Bayraklı'dan (Eski Smyrna) sütun başlığı. Akurgal, Kunst Anatoliens, s. 282, Şek. 251. MÖ Geç 7. Yüzyıl. Bkz. s. 221. - Şekil 169: Urartu mobilya parçası (detay). Bronz. Akurgal, Anatolia, cilt 5, 1960, Lev. 6. MÖ 6. yüzyıl başları. Bkz. s. 221. – Şekil 170: Melgunov Hazinesi'nden Urartu mobilya parçası (detay). Barnett, Iranica Antiqua, cilt II, 1962. MÖ 6. yüzyılın ilk yarısı. Bkz. s. 221.*

tarafından da giyilmiştir.[891] Olympia'daki bronz bir kabartmada yer alan "Hayvanların Hakimesi"nin giysisi dalgalı bir tipte olsa da benzer kıvrımlarla düzenlenmiştir.[892]

İyonlar mimari alanda özellikle Yakın Doğu halklarına öykünmüşlerdir. Aiol sütun başlığı (Şekil 167) ve daha genel olarak İyon mimarisinin ilk başlık biçimleri Yakın Doğu modellerinden esinlenerek oluşturulmuştur. Yedinci yüzyılın sonuna tarihlenen Eski Smyrna'daki yapraklı sütun başlığı[893] (Şekil 168), yaklaşık yüz yıl önceki Yeni Hitit mimarisinin kaidelerinde ve sütun başlıklarında bulunan sarkık yapraklardan oluşan bir daire gösterir (Şekil 33-35). Dahası, Smyrna başlığının merkezde içe çekilme şekli ve özellikle yaprak çemberinin ince kıvrımlı profili, bazı Zincirli kaidelerini hatırlatır (Şekil 33-35, 44, 45). Yakın Yakın Doğu kaide ve başlık formları, yedinci yüzyılın ortalarına ve muhtemelen daha sonrasına kadar Suriye ve Geç Yeni-Hitit fildişi mobilyaları (Şekil 44, 45) tarafından İyonya da dahil olmak üzere tüm Akdeniz dünyasına taşınmıştır. K. Schefold'un[894] altıncı yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlediği bir İskit mezarında bile sütun başlıkları ve sarkık yaprak taçları olan Urartu bronz mobilyaları (Şekil 169) bulunmuştur (Şekil 170).[895] Bu Urartu parçaları ile İyon eserleri arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır. Bu eserleri birbirinden ayıran şey, motif aynı kalsa da Urartu eserlerinde bulunmayan Yunan eserlerinin hareketli profilidir (Şekil 171). Yukarıda bahsedilen Urartu modellerinin İyon eserleriyle aynı zamanda ortaya çıkmış olması özellikle dikkat çekicidir. Smyrna sütun başlığı, İyonyalı mimarların yapı elemanlarını yedinci yüzyılın sonu gibi erken bir tarihte oluşturduklarını göstermektedir. İyonyalı inşaatçılar, ithal ettikleri küçük sanat eserlerinin yanı sıra, Yakın Doğu'daki çeşitli vazo, sütun ve sütun başlığı formlarını da görmüş olmalıdır. Sekizinci yüzyıl sonu ve yedinci yüzyılın tamamında Assur sanatında Yeni Hitit yapı formlarının coşkuyla kopyalandığı gösterilmiştir. İyonyalı sanatçılar, MÖ 606'da Assur İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar ayakta kalan bu dönemin büyük anıtlarından ilham almış olabilirler. Smyrna sütun başlığı, bir Yunan heykeltıraş tarafından gerçekleştirilen en erken deneylerden birini temsil eder (Şekil 168). Benzer şekilde, Aiol sütunu (Şekil 167) yedinci yüzyılın sonlarına doğru Fenike modellerinden sonra gelişmiştir ve İyonyalı sanatçılar hem ithal edilen küçük sanat eserlerinde hem de anıtların kendilerinde bu modelleri inceleyebilmişlerdir. Ancak *Anadolu Sanatı*[896] adlı kitabımda gösterdiğime inandığım gibi, İyon başlığı bir İyon yaratımıdır ve Aiol başlığının Yunan biçim anlayışına uygun olarak yeni bir biçime dönüştürülmesini temsil eder. Yakın Doğu







sütun başlığ formları repertuarında İyon başkentiyle karşılaştırılabilecek tek bir örnek bile yoktur. Khorsabad'daki bir kabartmada yer alan ve İyon başlıkları gibi görünecek şekilde çizilmiş olan başlıklar, aslında yaprak taçlı başlıklardır.

İyon sütun-kaidesinin kökeni

İyon mimarisinde bulunan sütun-kaide tipi büyük ölçüde Yakın Doğu modellerine bağlıdır. Ephesos'taki eski Artemis Tapınağı'nda (Şekil 171) bulunan İon sütun kaidelerinin tektonik yapısı, genel biçimiyle Yeni Hitit sanatçıları tarafından doğrudan öngörülmüştür (Şekil 33-35, 44, 45). İyon kaidesinin üç bileşeni de -kaide, spira ve torus- Yeni Hitit yapılarının sütun kaidelerinde mevcuttur. Efes örneğinin (Şekil 171) spirası iki derin yiv ve üç torus'den oluşur. Nimrud'da bulunan dikdörtgen bir sfenks kaidesi de aynı profili göstermektedir (Şekil 43). Bazı ayrıntılarda bile şaşırtıcı benzerlikler vardır; böylece İyon sütununun boyunda halkalarla profillendirilmesi fikrini ve şeklini daha geç dönem Yeni Hitit örneklerinde buluruz (Şekil 44, 45, 49, 50), daha da önemlisi, antik dönemde sadece geç Yeni-Hitit ve İyon mimarisinde görülen genel tektonik karakterdir. Ephesos'taki Artemis tapınağının kabartma olarak modellenmiş sütunlarının alt kısımları yani columnae caelatae (Şekil 171), Hitit orthostatlarının İyonya sanatına başarılı bir uyarlamasıdır. Dahası, İyon tapınağının frizi ve pişmiş toprak kaplamaları (Levha 68 Düver kabartmaları), uzun zamandır bilindiği gibi, Yakın Doğu yapı cephelerindeki uygulamayı takiben zengin figürlü sahnelerle süslenmiştir (Levha 20).[897]



Şekil 171 – *Efes Arkaik Artemis Tapınağı'ndan kabartmalı sütun. Durm, Baukunst der Griechen, s. 319 Şek. 301. Yaklaşık MÖ 550. Yukarıya metne bakınız.*

SON SÖZ

Stilistik analizimiz (üslup incelememiz), Yunanların tarihlerinin başlangıcında, MÖ sekizinci ve yedinci yüzyıllarda, Yakın Doğu'dan büyük ölçüde etkilendiklerini ve Yunan sanatının bu kaynaktan gelen uyaranların bir sonucu olarak ortaya çıktığını açıkça göstermiştir. Yunanlar Yakın Doğu'dan sadece insanlığın en büyük entelektüel başarısı olan Fenike alfabesini değil, aynı zamanda din, mitoloji ve edebiyat alanlarındaki çeşitli unsurları da almışlardır. Yunan pantheonu üzerindeki sayısız Yakın Doğu etkisini ve Hesiodos'un Theogonya'sındaki Hurri-Hitit mitolojisi arasındaki yakın bağlantıları hatırlamak yeterlidir. Grifonlar, sfenksler, kentaurlar, sirenler, chimaeralar, pegasos ve gorgon figürleri gibi fantastik imgelerle yepyeni bir mitolojik dünya bu dönemde Yunanistan'ı büyülemiştir. Dahası, erken dönem Yunan sanatının insan figürleri, belirgin Yakın Doğu özellikleri gösterir. "Katkat peruk" tarzındaki saçlar, uzun ve kısa chiton, iki tip kemer ve erken Arkaik tarzdaki giysi kıvrımları (gösterdiğimiz gibi) Yakın Doğu modalarının doğrudan taklitleridir. Miğfer biçimleri, çeşitli müzik aletleri, aryballos, deinos (bkz. dipnot 803), krater ve ayaklı krater gibi kap biçimleri Yakın Doğu eserlerinin versiyonlarını ve hatta taklitlerini temsil eder. Yunan sanatçılar tarafından kullanılan sayısız motif, süsleme şeması ve aynı zamanda yol gösterici kurallar Yakın Doğulu komşularından alınmıştır. "Arkaik gülümseme" bir Suriye keşfidir. Bu kısa özet bile Yakın Doğu halklarının Yunan sanatı ve kültürünün oluşumunda büyük bir rol oynadığını göstermeye yeterlidir. Bu, Yakın Doğu'nun verici, Yunanistan'ın ise alıcı olduğu, benzersiz öneme sahip barışçıl bir karşılaşmadır. Bu şekilde Yunanlılar Yakın Doğu'dan çok şey öğrendiler ama aynı zamanda kısa sürede insanlığın entelektüel liderliğini de ele geçirmeyi başardılar. Batı medeniyetinin beşiği haline gelen tamamen yeni bir dünya yarattılar. Doğal olarak evrensel egemenlik iddiasında bulunmayan Yunanların küçük şehir devletleri, sosyal ve kültürel yaşamın her alanında hareket özgürlüğünün gelişmesi için elverişli bir zemin hazırladılar. Ticari ve sanatsal rekabet Yunan mucizesinin arkasındaki ana itici güçtü. Tüccarlar, sanatçılar ve her meslekten insan her zaman en iyi, en güzel ve en yenilerin arayışındaydı. Bu serbest rekabet, sorgulama ruhunun ortaya çıkmasını kolaylaştırdı. Böylece Yakın Doğu rahiplerinin gizemli bilgeliğinden ve Doğu'nun bin yıllık kültüründen felsefe ve müspet bilimler MÖ altıncı yüzyılda Anadolu'nun İyonya topraklarında gelişti. Yakın Doğulu şairlerin monologlarından, olayların anlatılmadığı ama canlı bir eylem içinde tasvir edildiği karmaşık Yunan draması doğdu. Yedinci ve altıncı yüzyıllarda yazı artık rahip sınıfının ya da saray kâtiplerinin ayrıcalıklı mülkiyeti olmaktan çıkmış, tüm halkın

ortak malı haline gelmişti. Vazolar, heykeller ve bronz objeler üzerindeki yazıtlar, yazının geniş bir alana yayıldığını ve çok sayıda vatandaşın okur yazar olduğunu açıkça göstermektedir. MÖ sekizinci ve yedinci yüzyıllarda Yakın Doğu'daki Fenike ve Arami kentlerinde de benzer bir toplumsal yapı gözlemlenebilir. Bu kentlerde de nüfusun geniş bir kesimini kapsayan yoğun bir sanat faaliyeti gelişmiştir. Ancak anıtsal sanat, kralın tekelinde kalmıştır. Belirleyici faktör yurttaşların ve toplulukların rekabeti değil, hükümdarın mutlak iradesiydi. Yine de kral ya da tiranın yanı sıra önde gelen yurttaşların da büyük ve önemli eserler sipariş edebildiği Yunanistan'da, sanatçı en iyi ve en yeni olan her şeye sınırsız erişime sahipti. Böylece, üç yüzyıl süren deney ve gelişimin ardından, beşinci yüzyılın ortalarına doğru Yunanlı sanatçılar üçüncü boyutu, ışık ve gölgeyi ve perspektifi keşfettiler. Bu başarılar Batı Sanatı'nın temellerini atmıştır.

DİPNOTLAR

1 'Kavramsal' sanat üzerine bkz: Schaefer, *Leistung,* s. 35-54; Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* s. 12-18.
2 Kavramsal sanatın ana ilkeleri hakkında bkz. Unger, *Sumer. und akkad. Kunst,* s. 20-25; *age., Assyr. und babyl. Kunst,* s. 42 ve devamı".; *age., Obelisk,* s. 31 vd.
3 Schaefer, *Leistung,* s. 36.
4 *age.*, s. 35-37.
5 Unger, *Sumer und akkad. Kunst,* s. 21.
6 Strommenger, *Mesopotamien,* Lev. 212-14, 232-44.
7 *age.*, Lev. 224, 241, 253, 254, 258.
8 *age.*, Levha 243 (aşağıda).
9 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* s. 164; Unger, *Assyr. und babyI. Kunst,* s. 43.
10 H. Gressmann, *Altorientalische Texte um Alien Testament,* Berlin-Leipzig, 1926, s. 339.
11 Unger, *Assyr. und babyI. Kunst,* Şek. 64; Frankfort, *Art and Architecture* Levhalar 103, 106.
12 Unger, *Obelisk,* sayfa 55.
13 Unger, *Sumer. und akkad. Kunst,* s. 21.
14 Frankfort, *Art and Architecture*, Şek.107.
15 *age.*, Şek. 103, 106.
16 Strommenger, *Mesopotamien*, Lev. 233.
17 *age* Lev. 246.
18 Unger, *Assyr. und babyI. Kunst,* Şek. 65 (A. Paterson'a göre, *Assyrian Sculpture,* Lahey, 1915).
19 Şunu da belirtmek gerekir ki, Asurlu sanatçılar, orthostat kabartmalarında derinlik yaratmak istediler ancak basit ayrıntıları gözden kaçırdılar. Örneğin, II. Assurnasirpal kabartmasındaki bir aslanın ön ayakları, kabartmada arkasında betimlendikleri savaş arabası tekerleğiyle aynı düzlemdedir (bkz. Şek. 1 veya Strommenger, *age.,* Levha. 203). Bu tür sorular için bakınız Frankfort, *Art and Architecture,* s. 91.
20 Unger, *Assyr. und babyl. Kunst,* Şek. 64.
21 *age.*, s. 42.
22 Schaefer, *Leistung,* s. 35.
23 *age.*, s. 34.
24 *age.*, s. 34, 51 ve dipnot 46.
25 Unger, *Sumer. und akkad. Kunst,* s. 16.
26 *age.*, s. 19.
27 *age.*, s. 12, 23.
28 Schaefer, *Leistung,* s. 34, 51 ve dipnot 46.
29 Ayrıca bkz. B. Meissner, *Babylonien und Assyrien*, cilt I, Heidelberg, 1920, s. 315; W. von Soden, *Herrscher im Altertum,* Berlin-Gottingen-Heidelberg, 1954, s. 86.
30 Moortgat "resimli düzyazı" ifadesini kullanır (bkz. Strommenger, *Mesopotamien*, s. 37). Moortgat'ın *'Die Bildgliederung der jungassyrischen Wandreliefs'* adlı çalışması, *-Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 1930, yayınlanmamış- ne yazık ki elimde mevcut değil. B. Hrouda'nın *'Die Grundlagen der bildenden Kunst in Assyrien' adlı* makalesi, *ZA,* cilt. 23, 1965, s. 274-297.
31 Frankfort, *Art and Architecture,* s. 73, 'resimsel destan' olarak adlandırılır.
32 'Anlatı sanatı' üzerine bkz: Kantor, Perkins, Güterbock, Hanfmann, von Blanckenhagen, Witzmann, *AJA*, cilt 61, 1957, s. 44-91.
33 H. J. Kantor, *'Narration in Egyptian Art', AJA,* cilt 61, 1957, s. 44-54.
34 Strommenger, *Mesopotamien,* Levha. 66-9.
35 *age.*, Lev. 122-123.
38 Babil sanatında 'anlatı sanatı' üzerine bakınız Ann Perkins, *AJA,* cilt 61, 1957, s. 54-62.
37 Bakınız H. G. Güterbock, *'Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian Art', AJA,* cilt 61, 1957, s. 62-71.
38 Frankfort, *Art and Architecture,* s. 99, Levha. 108b.
39 H. G. Güterbock, *age.*, s. 62 ve devamı, Levha. 21h; Parrot, *Assur*, s. 5, Şek. 8; Strommenger, *Mesopotamien,* Lev. 188; T. B. L. Webster, *Hellenistic Art (art of the world),* Londra, 1967, s. 105.
40 P. H. von Blanckenhagen, *'Narration in Hellenistic and Roman Art', AJA,* cilt 61, 1957, s. 79m Helenistik çağ öncesi Yunan sanatında 'anlatı sanatı' hakkında bkz. G. M. A. Hanfmann, *AJA,* cilt 61, 1957, s. 71-78.
41 E. Bielefeld, *'Zum Problem der kontinuierenden Darstellungsweise', AA,* cilt 71, 1956, s. 31-34; H. Kahler, *Rome and her Empire (art of the world),* Londra, 1963, s. 129.
42 L. Schnitzler, *'Die Trajansaule und die mesopotamischen Bildannalen', Jdl,* cilt 67, 1952, s. 43-77
43 *age.*, s. 44
44 Unger, *Obelisk'*, A. Moortgat, *Die bildende Kunst des alten Orients und die Bergvölker,* Berlin, 1932, s. 52., Lev. 28, 29;

A. Jeremias, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur,* 2. baskı, Berlin Leipzig, 1929, s. 404, Şek. 227.

45 B. Landsberger, *Sam'al,* Ankara, 1948, s. 57, n. 144; s. 24, n. 48 (notun sonu).

46 Unger, *Obelisk,* s. 30.

47 *age.*, s. 51.

48 Orta Assur heykeltıraşlığı hakkında bkz. Moortgat, *'Assyrische Glyptik des 13. Jhd.', ZA,* vol. 13 (47), 1941, s. 50 ve devamı; *age.*, *'Assyrische Glyptik des 12. Jhd.', ZA*, vol. 14 (48), 1944, s. 23-44; T. Beran, *'Assyrische Glyptik des 14. Jhd.', ZA,* cilt 18 (52), 1957, s. 141-215; U. Moortgat-Correns, in K. Bittel (ed.), *Beitrage zur mittelassyrischen Glyptik in vorderasiat*, Archaologie: *Studien und Aufsatze A. Moortgat zum 65. Geburtstag gewidmet*, Berlin, 1964, s. 165-177; Frankfort, *Art and Architecture,* s. 65-72; Strommenger, *Mesopotamien*, s. 36.

49 Strommenger, *age.,* Levha. 191-199.

50 *age.*, Lev. 200-201.

51 *age.*, Lev. 196-1977.

52 *age.*, Lev. 208.

53 *age*, Lev. 207.

54 Balawat'taki kabartmalarla ilgili literatür için bakınız Strommenger, *Mesopotamien,* s. 107.

55 *age.*, Lev. 209-214.

56 Unger, *Assyr. und babyl. Kunst,* s. 29, Şek. 41.

57 Saç tutamı hakkında bakınız Thureau-Dangin, *Arslan-Tash,* s. 85; *age.*, *Til-Barsib,* s. 45.

58 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* s. 688, Şek. 533.

59 Strommenger, *Mesopotamien* Levhalar; 206 (üstte), 210 (üstte), 204 (altta), 213 (altta) ve alttan ikinci sırada.

60 Aslanların tasviriyle ilgili üslup sorunları hakkında bkz *Akurgal, Spatheth. Bildkunst,* s. 39-79.

61 Kalçaların W biçimli stilizasyonu hakkında bkz: Akurgal, *Kunst Anatoliens,* s. 31-32.

62 Strommenger, *Mesopotamien,* Şek. 202 (üstte ve ortada, boğa ve yatan aslan için), Şek. 208 (sağ üstte, develer için); Barnett, *Palace Reliefs,* Lev. 14.

63 Balawat bronz kapısı üzerindeki birkaç atın işlenişinde çatal biçimli stilizasyon dikkat çekmektedir. Barnett, *age*, Lev. 155 (üstte ve ortada), 140 (sağ üstte), 142 (sol üstte). Ayrıca bakınız Yadin, *Art of Warfare,* cilt II, s. 403 ve aynı sayfadaki Şekil.

64 Strommenger, *Mesopotamien*, Şek. 207.

65 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Şek. 544; Strommenger, *age.*, Şek. 208; Unger, *Assyr. Und babyl. Kunst,* Şek. 82; Frankfort, *Art and Architecture,* Şek. 93.

66 Strommenger, *age.*, Şek. 209-214. Strommenger bu kapıda çalışan çok sayıdaki ustanın ayırt edilebileceğini belirtir (s. 107). Ayrıca bakınız W. Nagel, *'Meister- und Gesellenarbeit an neuassyrischen Reliefs', JdI,* cilt 73, 1958, s. 1-8, Lev. I.

67 Unger, *Assyr. und babyl. Kunst*, Şek. 43.

68 *age.*, Şek. 42, 53.

69 A. Scharff ve A. Moortgat, *Agypten und Vorderasien im Altertum*, Münih, 1950

70 Frankfort, *Art and Architecture,* Şek. 94b; Strommenger, *Mesopotamien,* Fig. 218; Barnett ve Falkner, *Sculptures,* Lev. 6.

71 Strommenger, *age.,* Şek. 217.

72 Barnett ve Falkner, *age.*, Lev. 85, 98.

73 *age.*, Lev. 71.

74 *age.*, Lev. 71, 85, 99.

75 *age.,* Lev. 2; Thureau-Dangin, *Arslan-Taş* Lev. 3.

76 Özellikle Berlin'deki II. Assurbanipal'in aslan avı kabartmasına bakınız (Unger, *Assyr. und babyl. Kunst*, Şek. 85).

77 Barnett ve Falkner, *Sculpture*, Lev. 2. Arslan-Taş'taki kapı aslanları için bakınız: Thureau-Dangin, *Arslan-Taş*, Lev. 3.

78 Thureau-Dangin, age, Lev. 3.

79 Barnett ve Falkner, *Sculpture*, Lev. 6, 36; Strommenger, *Mesopotamien*, Şek. 218. Ayrıca Til Barsib duvar resimlerindeki atlara da bakınız (Parrot, *Assur*, Fig. 347).

80 Barnett ve Falkner, *age.*, Lev. 71.

81 *age.*, Lev. 16, 44, 81-83.

82 Savaş arabası kutusu ile şaft için E. F. Weidner, *Die Reliefs der assyrischen Konige*, (*Archiv für Orient- forschung,* 1939-, Suppl. 4), Lev. 1, s. 4.

83 Unger, *Die Reliefs Tiglatpilesers III aus Arslan-Taş,* İstanbul, 1925, s. 15.

84 Dokuzuncu yüzyıl savaş arabası da bazı zaman üç kişi alabiliyor (örneğin Balawat'taki bronz kapı: Strommenger, *Mesopotamien*, Şek. 214). Ancak dokuzuncu yüzyılda gerçek kişi sayısının iki olduğu anlaşılmaktadır. Küçük savaş arabası kutusu da daha ağır bir yük için çok küçük görünmektedir.

85 Unger, *age.,* s. 15, 18.

86 *age.*, s. 16.

87 Thureau-Dangin, *Til-Barsib*, s. 45. Aynı motif Kalkhu'daki Güneybatı Sarayı'nın orthostat kabartmalarında da tekrarlanmaktadır (Strommenger, *age.*, s.218 deki şekil yukarıda); Barnett ve Falkner, *age.*, Lev. 6).

88 Unger, *age.*; Thureau-Dangin, *Arslan-Tash.*

89 Thureau-Dangin, *Til-Barsib*, s. 45 vd. XXII ve XXVII numaralı odalardaki freskler Asurbanipal döneminde restore edilmiştir (s. 45).

90 Unger, *age.*, s. 15 ve devamı; Thureau-Dangin, *Arslan-Tash*, s. 85 vd.
91 Thureau-Dangin, *Til-Barsib*, s. 46. Bkz. örneğin, büyük av sahnesi ile savaş arabası: Parrot, *Assur*, s. 345, Şek. 268.
92 Frankfort, *Art and Architecture,* s. 78.
93 Strommenger, *Mezopotamien*, Lev. 220-221.
94 *age.,* Lev. 198-199.
95 *age.*, Lev. 192.
96 E. A. Wallis Budge, *Assyrian sculptures in the British Museum: Reign of Ashur-nasir-pal, MÖ 885-860 B.C.*, Londra, 1914, Lev. 29, 49; Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 27, n. 67.
97 Spiral kilit Tiglath-Pileser III dönemine ait heykeller de görülür: Barnett ve Falkner, *Sculptures,* Lev. 36, 55.
98 Ayrıca bkz. W. Nagel, *'Meister- und Gesellenarbeit an neuassyrischen Reliefs', Jdl,* cilt 73, 1958, s. 1-8, Şek. 1.
99 Strommenger, *Mesopotamien,* Lev. 225-228.
100 *age.*, Lev. 193.
101 *age.*, Lev. 226-227.
102 *age.*, Lev. 224; Parrot, *Assur,* s. 13, Şek. 15.
103 Klasik üslupta bulunan uzun çapraz tutamların neredeyse aynısına sahip olan Lamassu figürleri bir istisnadır (Strommenger *age* Lev.220), bunların formları dokuzuncu yüzyıl örneklerinden epeyce farklıdır.
104 Yadin, *Art of Warfare,* s. 300, Şekil 2; s. 420, Şekil 1; P. E. Botta ve E. Flandin, *Monuments de Ninive*, 2 cilt, Paris, 1849.
105 Parrot, *Assur*, s. 32, Şek. 36, 38; Strommenger, *Mesopotamien*, Lev. 225.
106 Parrot *age.* 266, Şekil 341; P. 37, Şekil 43
107 Strommenger, *age.*, Lev. 220.
108 Parrot, *Assur*, s. 32, Şek. 36, 38.
109 A. Scharff ve A. Moortgat, *Ägypten und Vorderasien im Altertum*, Münih, 1950, s. 414-426.
110 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch*., Şekil 556; Frankfort, *Art and Architecture*, Lev. 102, 106, 110; Strommenger, *Mezopotamien*, Lev. 248.
111 Unger, *Assyr. und babyl. Kunst*, Şekil 64.
112 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch*., Şekil 564; Frankfurt, *Art and Architecture*, Lev. 110; Strommenger, *Mesopotamien,* Lev. 248.
113 Strommenger, *age.,* Lev. 252, 258.
114 *age.*, Lev. 244.
115 *age.*, Lev. 233-260.
116 *age.,* Lev. 220-227.
117 *age*., Lev. 247, 251, 254, 258.
118 Barnett, *Palace Reliefs*, Şek. 61-62; Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Şek. 564, 566; Frankfort, *Art and Architecture,* Lev. 108-111; Strommenger, *Mesopotamien,* Lev. 248-250, 257, 260-261.
119 Barnett, *Palace Reliefs*, Şek. 58, 78; Strommenger, *age.* Pl. 249; Parrot, *Assur,* Şekil 55.
120 Barnett, *age.,* Şekil 121; Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.*, Şekil 562; Strommenger, *age.*, Lev. 234; Parrot, *age.*, s. 44, Şek. 53.
121 Strommenger, *age.*, Lev. 255-256; Parrot, *age.* sayfa 58-61, Şek. 65; Barnett, *age.*, Şek. 67-68, 70, 72.
122 G. Rodenwaldt, *Die Bildwerke des Artemis-tempels von Korkyra,* Berlin, 1939, s. 188-190; Akurgal, *Griechische Reliefs aus Lykien,* s. 9.
123 Ayrıca bkz. Unger, *Assyr. und bably. Kunst*, s. 43.
124 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Şekil 559; Strommenger, *Mesopotamien*, Lev. 260; Barnett, *Palace Reliefs,* Şek. 90.
125 Frankfort, *Art and Architecture* Lev. 112; Strommenger, *age.*, Lev. 259.
126 Frankfort, *age.*, s. 99.
127 Aynı yerde
128 Ayrıca bkz. aslanların savaş halindeki sahnesi. Ziwiye'den fildişi levha. Aslan avcısı sol eliyle hayvanın ağzına özel olarak hazırlanmış bir nesne yerleştirmektedir (A. Godard, *Le Trésor de Ziwiye*, Haarlem, 1950, s. 93, Şekil 81).
129 O. Weber, *Assyrische Kunst*, Berlin, 1924, s. 13.
130 Strommenger, *Mesopotamien*, s. 117-118, Lev. 261.
131 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Şekil 537 (atların altındaki aslana bakınız); Frankfort, *Art and Architecture*, Lev. 54; Strommenger, *age.*, Lev. 202.
132 Frankfort, *age.*, s. 131.
133 Bkz. Unger, *Assyr. und babyl. Kunst*, s.43
134 Strommenger, Mezopotamya, Lev. 243.
135 Frankfort, *Art and Architecture,* Lev. 104-105; Strommenger, *age.*, Pls. 238-240.
136 Sahnenin tamamı Frankfort tarafından yeniden canlandırılmıştır. *age.* Lev. 104-105.
137 Strommenger, *Mesopotamien,* s. 116.
138 *age.*, s. 116, Lev. 240.
139 *age*, Lev. 239 (240).
140 Frankfort, *Art and Architecture*, Lev. 104 (levhanın ortasında).
141 Strommenger, a.g.e., s. 116.
142 H. Weidhaas, *'Der Bit Hilani', ZA, II* (45), 1939, s. 109.
143 M. E. L. Mallowan, *Iraq,* cilt. 12, 1950 ve sonraki ciltler.
144 Strommenger, *Mesopotamien*, s. 39, 103 vd.
145 Thureau-Dangin, *Til-Barsib.*
146 Thureau-Dangin, *Arslan-Tash.*

147 Frankfort, *Art and Architecture*, s. 73-81; Strommenger, *Mesopotamien*, s. 39, 109-112; Parrot, *Assur,* s. 8.
148 Parrott, *age.*, s. 30 vd. kapalı, Şek. 35-38; Strommenger, *age.*, Lev. 220-227.
149 Strommenger, *age.*, s. 109, Şek. 51-53.
150 *age.*, s. 39, 109-112.
151 Aynı yerde
152 Aynı yerde
153 Parrott, *Assur*, s. 98, Şek. 107, 108.
154 Strommenger, *age.*, s. 39, 113-11 5.
155 Unger, *Assyr. und bably. Kunst*, s. 38, Şekil 66.
156 *age.*, s. 38.
157 O. Neugebauer, *The Exact Sciences in Antiquity*, 2. baskı, Providence (R.I.), 1957, s. 29 vd, 97 vd.
158 *age*, s. 48, 101-102.
159 L. W. King, *Babylonian Boundary Stones and Memorial Tablets*, Londra, 1912.
160 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 134.
161 Strommenger, *Mesopotamie*n, Lev. 270-272.
162 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst,* Lev. 25a; *Tell Halaf cilt. III*, Lev. 92b, 94b, 95b.
163 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.* Şekil 516; Strommenger, *Mesopatamien*, Lev. 272.
164 Schaefer ve Andrae, *age.*, Lev. 517; Strommenger, *age*, Lev 274.
165 L. W. King, *age*, Lev. 72, 74, 103.
166 Unger, *Assyr. und bably. Kunst*, Şekil 31.
167 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 32 ve n. 20.
168 Zincirli Kuzey Salonda ve Hilani III deki kabartmalarda erkek figürlerinde demet halindeki kıvrımların yalnızca bir kısmı arkada, pelerinin altında, görülebilmektedir. *AiS*, s. 243, Şekil 150, Lev. 58-61.
169 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 37, Şek. 19, 20, Lev. 43a, b.
170 C. J. Gadd, *Stones of Assyria,* Londra, 1936.
171 *AiS*, Lev. 3 (Asarhaddon stelinin dar tarafında).
172 F. Krischen, *Weltwunder der Baukunst in Babylonien und Ionien*, Tubingen, 1956, s. 9.
173 Unger, *Assyr. und bably. Kunst*, s. 60.
174 *age.*, s. 31.
175 *age*, s. 31 ve Şekil 42.
176 F. Krischen *age.*, Şekil 5; Strommenger, *Mesopotamien,* s. 122, Şekil 62.
177 F. Krischen, *age.*, s. 30m, lev. 6-9.
178 *age.*, s. 39 vd.
179 *age.*, s. 49.
180 *age*, s. 40; Strommenger, *Mesopotamien*, P. 121, Şekil 61.
181 Parrot, *Assur*, s. 173, Şekil 220.
182 Strommenger, *Mesopotamien*, s. 121, Şekil 61.
183 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Lev. 29; Barnett, *Palace Reliefs,.* Lev. 6, 7; Strommenger, *age.* Lev.43; Parrot, *Assur*, s. 176, Lev. 224.
184 Schaefer ve Andrae, *age.*, Şekil 521; Barnett, *age.*, renkli Lev.4; Strommenger, *age.,* Lev. 277; Parrot, *age.*, s. 174, Şekil 221.
185 Uyluk kasının modellenmesi oldukça soluk. W şeklindeki şema zorlukla fark edilebilir: Parrot, *Assur*'daki boğaya bakın. s. 221 (altta).
186 Strommenger, *Mesopotamien*, s. 40, 121, Şekil 61.
187 Arami tarihinin anlaşılır bir incelemesi A. Moortgat, *Geschichte Vorder-asiens bis zum Hellenismus in Agypten und Vorderasien im Altertum,* Münih, 1959, s. 329, 386 vd, 400, 432, 454.
188 *age.,* s. 387.
189 A. Dupont-Sommer, *Les* Arameens (Coll. L'Orient ancien illustre, 2), Paris, 1949.
190 Arami sanatı üzerine ilk çalışmalarım birkaç yıl önce yayınlandı: *Spatheth. Bildkunst* (sayfa 163'teki indekse bakınız). Ayrıca bakınız *Kunst der Hethiter*, s. 100-105.
191 İtalyan bilim adamı G. Garbini'nin makalesi, *'Il problema dell'arte aramaica', RSO,* cilt. 34, 1959, s. 141-147, makaleye maalesef ulaşamadım.
192 Ayrıca bkz. Karadağ'daki kabartma: Bossert, *Altanatolien,* Lev.761. Assur kabartmalarında da Anadolu halkları benzer türden bir başlıkla resmediliyor. (Barnett ve Falkner, *Tiglat-hpileser*, Lev. 18, 47, 121).
193 Barnett, *Nimrud Ivories,* Lev. 14 (M I), Lev. 19.
194 Frankfort, *Art and Architecture,* s. 198, Şekil 96.
195 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 27 vd.
196 *age.*, s. 23, 25, 27-28 (N 75), 32, 36, 38, 1 20-121 (N 206), 130 (N 278), 134, 136; *Akurgal, Kunst der Hethiter*, s. 100-104.
197 W. Andrae, *MDOG,* cilt. 80, 1943, s. 30; Akurgal, *Spatheth. Bildkunst,* s. 27, n. 74; B. Landsberger, Sam'al, Ankara, 1948, s. 53 vd.
198 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, s. 100-102.
199 *age.*, Lev. 129.
200 *AiS*, s. 375, Şekil 273.
201 *AiS*, Lev. 6; Bossert, *Altanatolien*, Lev. 955.
202 *AiS*, s. 175, 325, Lev. 54; Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Lev. 36 (Şekil 596 ve 597), s. 707.
203 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* s. 707; Naumann, *Architektur Kleinasiens.*
204 *AiS*, s. 161, 346, Lev. 60; Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Şekil 593.
205 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst,* s. 121 ve devamı.

206 J. Garstang, *LAAA*, cilt. I, 1908, cilt. V, 1913; Bossert, *Altanatolien*, Lev. 875-883.
207 L. Delaporte, *Malatya I: la Porte des Lions,* Paris, 1940; Bossert, *age.,* s. 791-795; Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Şek. 106-107.
208 R. D. Barnett, *Annual of Department of Antiquities of Jordan,* 1951, Lev. 31.
209 *AiS*, Lev. 62.
210 Akurgal, *Kunst der Hethiter,* Lev. 106-107.
211 Akurgal, *Kunst Anatoliens,* s. 46, Şek. 25-26.
212 W. L. Brown, *The Etrusken Lion*, Oxford, 1960, Lev. 5a.
213 *age.*, Lev. 5b.
214 *age.*, s. 9.
215 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 58-59, Şek. 36-37.
216 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst,* s. 80-86.
217 *Karkamış III,* PL 38A.
218 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst,* s. 84 vd., Lev. 49a.
219 *AiS*, Lev. 60B, 67.
220 O. Nuoffer, *Der Wagen im Altertum,* Leipzig, 1904, s. 82.
221 Barnett, *Nimrud Ivories,* Lev. 33-34.
222 B. Landsberger, *Sam'al,* Ankara, 1948, s. 37 vd.
223 *age.*, s. 38.
224 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst', age.*, *Kunst der Hethiter,* s. 90-105; *age.*, *Historia (Zeitschrift fur alte Geschichte,* fasikül. 7, Wies- Baden, 1964), s. 117 vd.
225 Geç Hitit beylikleri örnekler için bkz. B. Landsberger, age., s. 83 vd., 98 vd.; H. G. Guterbock, *"Toward a Definition of the Term Hittite", Oriens*, cilt. 10, 1957, s. 233-239*; age., "Charchemish", JNES*, cilt 13, 1954, s. 114.
226 P. Matthiae, *Ars Syra,* Roma, 1962, s. 1-156 (levhalarla birlikte)
227 Landsberger, age., s. 107 vd.
228 Naumann, *Architektur Kleinasiens,* s. 360.
229 Bit hilani hakkında bkz. *AiS* R. Koldewey, *AiS*, s. 183-193; F. Oelmann, 'Zur Baugeschichte von Sendschirli', *Jdl,* cilt 36, 1921, s. 85- 98; F. Wachtsmuth, 'Die Baugeschichte von Sendschirli', *Jdl,* cilt 36, 38-39, 1923-1924, sayfa 158-169; *age.*, *Der Raum*, cilt. I, s. 77; H. Weidhaas, 'Der Bit Hilani', *ZA,* cilt II (45), 1939, s. 108-168; R. Naumann, *Hilani,* Hilammar und Torbau', *Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft,* no. 61, s. 44-49; age., *Architektur Kleinasiens*; Frankfort, *Art and Architecture,* s. i62 vd., 167 vd."., 170-171; *age*, 'The Origin of the Bit Hilani', *Iraq,* cilt 14, 1952, s. 120-131; B. Hrouda, ' Die Churriter als Problem archaeologischer Forschung', *Archaeologia Geographica* (Hamburg), cilt. 7, 1958, s. 14.
230 Naumann, *Architektur Kleinasiens*, s. 354-358.
231 Frankfort, *Art and Architecture*, s. 139-140.
232 Naumann, *age.*, s. 354 vd.
233 *age.*, s. 356. Sir L. Woolley Minos-Miken kültürüyle olan bağlantılara dikkat çeker: *Antiquaries' Journal*, cilt. 17, 1937, s. 1 vd.; cilt 18, 1938, s. I vd.; cilt 19, 1939, s. I vd.
234 Akurgal, *Kunst der Hethiter,* s. 58 vd., 76.
235 *Ugaritica I,* s. 33; *II* , s. 21. Ayrıca bkz. Woolley *age* ve R. Naumann, 'Hausmodell von Tell Halaf, *Jahrbuch für kleinasiatische FosSchung* (Heidelberg), cilt. 2, 1953, s. 255.
236 *AİS*, s. 243-253, Naumann, *Architektur Kleinasiens*, s.365.
237 *AİS*, s. 255-259, 290-300; Naumann, *age.*, s. 365.
238 Naumann, *age.*, s. 365-366.
239 *AiS,* Lev. 67, s. 255 vd., 377 vd.
240 *AiS*, s. 255, 377 vd.
241 Landsberger, age., s. 71; ayrıca bkz. *AiS*, s. 168 vd., 380.; F. Oelmann, 'Zur Baugeschichte von Sendschirli', *JdI*, cilt. 36, 1921, s. 94.
242 F. Wachtsmuth, *Jdl*, cilt. 38-39, 1923-1924, s. 161.
243 IV. Hilani terimi F. Oelmann tarafından yukarıda adı geçen makalesinde türetilmiştir, s. 92. Kazı yayınlarında 'Doğu Salonu' olarak geçmektedir: *AiS*, s. 159 vd.
244 *AiS*, s. 163, Lev. 73, 74; s. 165, Lev. 77.
245 *age*, Lev. 60b, s. 346 vd.; Akurgal, *Kunst der Hethiter,* Lev. 131.
246 AİS, s. 350 vd.
247 *age.*, Lev. 60b, s. 347; Akurgal, *age.*, Lev. 131
248 *age.*, s. 151 ve devamı, I54 vd.; Naumann, *Architectur Kleinasiens,* s. 368, 374.
249 *age.*, Lev. 56, 57b, 58, 59 ve Şek. 250-254 (s. 338-345).
250 *age*, Lev. 55, s. 330-333.
251 *age.*, s. 308-317.
252 *Age.*, s. 141 vd."., Lev. 20-21.
253 Naumann, *age.,* s. 374.
254 Aynı yerde
255 *AiS*, s. 141 vd. ; Naumann, *age.,* s. 374, Şek. 460.
256 *AJA,* cilt 41, 1937, s. 9, Şek. 4.
257 J. Garstang, *LAAA*, cilt. 5, 1913, Lev. 3.
258 *Tell Halaf II,* s. 376 vd., Plan 1-3, 5, 10.
259 Naumann, *age.*, s. 365.
260 *AJA,* cilt. 41, 1937, s. 13.
261 *age.*, s. 9 vd., Şek. 7.
262 J. Garstang, *LAAA*'da, cilt. I, 1908, Lev. 42.
263 *age.*, Lev. 40 vd.
264 Bossert, *Altanatolien*, s. 877, 900.
265 R. Naumann, *Tell Halaf II,* s. 381; age., *Archiektur Kleinasiens,* s. 260 vd.; A. Moortgat, *Tell Halaf III* s. 22 vd.; B. Hrouda, *Tell Halaf IV,* s. 115.

266 W. F. Albright, 'The Date of the Kapara Period at Gazan (Tell Halaf)', *Anatolian Studies*, cilt. 6, 1956, s. 81.
267 *Tell Halaf II*, Lev. 11.
268 D. Opitz, *Tell Halaf III*, s. 117.
269 H. Weidhaas, 'Der Bit Hilani', *ZA*, cilt. II (45) 1939, s. 108; bkz. ayrıca *AiS*, s. 189.
270 *AiS*, s. 188, Şekil 84; Parrot, *Assur*, Şekil 10, s. 8.
271 Weidhaas, age., s. 110-111; *AiS*, s. 190.
272 *AiS*, s. 190, Şek. 85-86.
273 Frankfort, *Art and Architecture*, s. 139.
274 *age*., s. 145.
275 Akurgal, *Kunst der Hethiter,* Lev. 90-97.
276 *AiS*, L ev. 46.
277 L. Delaporte, *Malatya I: la Porte des Lions,* Paris, 1940; s. 88-97; Akurgal, *Remarques Stylistiques*, s. 1-114.
278 A. Scharff ve A. Moortgat, *Agypten und Vorderasien im Altertum,* Münih, 1959, s. 386 vd.
279 Bossert, *Altanatolien,* s. 572.
280 Naumann, *Archiektur Kleinasiens,* s. 130, Şek. 124-126.
281 Thureau-Dangin, *Arslan-Tash,* Lev. 5 (2).
282 G. Loud, 'Khorsabad II', *OIP*, cilt. 40, 1938, Lev. 38, 41B, C ve s. 30, Şek. 2.
283 *AiS*, Lev. 53 a, b; s. 237, Şek. 146; s. 244, Şek. 152; s. 255, Şek. 163; s. 291, Şek. 198; s. 293, Şek. 201; s. 358 vd.
284 *AJA,* cilt 41, 1937, s. 15, Şekil 8 (iki kaide Chicago'daki Doğu Enstitüsü'nde ve bir tane de Hatay- Antakya'daki müzede).
285 *AiS*, s. 359.
286 *AiS*, s. 360.
287 G. Loud, 'The Megiddo Ivories', *OIP*, cilt 52, 1939, Lev. 34-35; Barnett, *Nimrud Ivories,* Lev. 3, 4, 21, 25 vb.
288 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 134.
289 E. Fugmann, *L'Architecture des periodes prehellénistiques* (cilt II (i) *Hama*: *Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg*, 1931-1938), Kopenhag, 1958, s. 205, Şek. 258.
290 *AiS,* Lev. 33 a; P. 197, Şek. 88; s. 358 vd.
291 *AiS*, s. 361, Şek. 260; s. 320, Şek. 226; s. 321 ve devamı.
292 *Carchemish II*, s. 155, Şek. 61.
293 *age.*, Şek. 60.
294 Naumann, *Archiektur Kleinasiens*, s. 130, Şek. 123-126.
295 G. Loud, 'Khorsabad II', *OIP*, cilt 40, 1938, Lev. 32 (B 48), no. 15-17, s. 31, s. 96 no. 15-17.
296 Frankfort tarafından yayınlanan kaide (*Art and Architecture,* s. 88, Şek. 35) belirtildiği gibi Khorsabad kökenli değil, Niniveh (Kuyunjuk) kökenlidir. Perrot ve Chipiez (*Histoire de l'art*, cilt 11, s. 223, Şekil 82) ; Frankfort (*Art and Architecture*, s. 82, Şekil 35); ve O. Puchstein, 'Die ionische Saule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft' (*Sendschriften der Deutschen Orientgesellschaft*, no. 4, Leipzig, 1907) tarafından yayınlananlar Senharib Sarayı'ndan gelen dört kaidedir. Frankfort'un yayınladığı kaide Puch tarafından yeniden çizilirken Khorsabad'daki kaidelerle karışmıştır. Perrot ve Chipiez'deki çizim ise orijinale sadık değildir. Dört kaide de Londra'dadır.
297 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.,* Şek. 575.
298 Barnett, *Palace Reliefs,* s. 136; Strommenger, *Mesopotamien,* s. 236 (üstteki).
299 G. Loud, 'Khorsabad I', *OIP*, cilt 38, s. 76, Şekil 88; s. 72, Şek. 83. Barnett, *Palace Reliefs,* s. 133-134; Frankfort, *Art and Architecture*, Lev. 106 (yukarıda).
300 Güzel bir fotoğraf: Parrot, *Assur*, s. 52, Şek. 60. Kaide ve başlıkların şekilleri hakkında bu kabartma için bkz. O. Puchstein, *age*, s. 36, Şek. 44-45.
301 Parrot ve Chipiez, *age*, cilt. 11, s. 225, Şekil 85; Barnett ve Falkner, *Sculptures,* Lev. 110-111
302 *AiS*, 'Kleinfunde", Lev. 63, s. 82; Ayrıca bakınız Lev. 33 (yukarıda, sağda).
303 *age.*, s. 303.
304 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 78, s. 210.
305 *AiS*, s. 301-305.
306 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 66-69.
307 *age.*, Lev. 90-91.
308 *age.*, sütun. Lev. 16-17.
309 *age.*, Lev. 88.
310 Aslanların ön kısımları Boğazköy'deki Tapınak II ve V'in sütunlarında görülebilir (Naumann, *Architektur Kleinasiens*, s. 395).
311 Frankfort, *Art and Architecture*, s. 160, Lev. 151c.
312 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 103.
313 *Carchemish II*, B 32.
314 *AJA*, cilt. 41, 1937, s. 14, Şekil 6, 7.
315 *Tell Halaf II*, s. 68, Şekil 31.
316 W. Andrae, *Die Stelenreihen in Assur (Wissenschaftliche Veroffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft,* no. 24), Leipzig, 1913, s. 30-35, Lev. 17, Şekil 33-34.
317 Perrot ve Chipiez, *Histoire de l'art*, cilt. II, s. 216, Şekil 74.
318 *AiS*, 'Kleinfunde', s. 32, Şekil 27, Lev. 12g.
319 F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev. 249 a.
320 *OLZ*, 1920, s. 208.
321 Andrae, *age.*, s. 34.
322 *age.*, s. 34.

323 Bossert, *Altanatolien*, Şekil 823; R. Naumann, 'Hausmodell von Tell Halaf', *Jahrbuch für kleinasiatische Forschung*, cilt. 2, 1953, s. 251, Şekil 6.
324 Naumann, *Architektur Kleinasiens*, s. 142.
325 Naumann, 'Hausmodell. . .', s. 253, Şekil 10; *age*, *Architektur Kleinasiens*, s. 140, Şekil 154.
326 Naumann, 'Hausmodell. . .', s. 247, Şekil ib; *Tell Halaf III*, s. 15, Şekil 14.
327 *Tell Halaf III*, Lev. 138-139, s. 117-118.
328 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 78 (S 254) (yukarıda, solda).
329 Lev. 78 (S 258) (yukarıda 2. sıra).
330 Perrot ve Chipiez, *Histoire de l'art*, cilt. II, s. 726, Şekil 386.
331 G. Loud, 'Khorsabad I, *OIP*, cilt. 38, s. 72, Şekil 83; s. 77, Şekil 89.
332 Barnett, *Palace Reliefs*, s. 133-134; Frankfort, *Art and Archaeology* , Lev. 106 (yukarıda).
333 Barnett, *age*.
334 Y. Yadin, *Biblical Archaeologist*, cilt 22, 1959, s. 11, Şekil 8 (Hazor'dan); Bossert, *Altsyrien*, Lev. 1012-1013 (Megiddo'dan).
335 *Carchemish III*, Lev. B 64b.
336 Akurgal, *Remarques stylistiques*, s. 1-114.
337 Akurgal, *Spatheth. Bildk*unst, s. 6 ve devamı. Şekil 1-9.
338 Akurgal, *Remarques stylistiques*, s. 46, Şekil 23-24.
339 *age.*, s. 98-114.
340 H. G. Güterbock, 'Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian', *AJA*, cilt. 61, 1957, s. 65.
341 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 142 vd.
342 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Şekil 51, 65. Suriye'deki aynı kuşak için bkz. Bossert, *Altsyrien*, Levha. 608-609.
343 İki başlı sfenks motifi Chimaera için bkz. Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 125. Buradaki beş örneğe ek olarak güçlü Hitit özellikleri taşıyan Megiddo'dan fildişi levha üzerindeki Chimaera da incelenebilir. (G. Loud, 'The Megiddo Ivories', *OIP*, cilt. 52, 1939, Lev.II (44g). İkinci binyıldan iki örnek daha: A. Dessenne, *Le sphinx: etude iconographique*, Paris, 1957, Lev. 18 (224, 226), s. 94 ve devamı.
344 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 111-118.
345 Kolun bu konumu hakkında bkz. Akurgal, *Kunst der Hethiter*, s. 77; K. Bittel, *In Historia {Zeitscbrift fur alte Geschichte*, fasc. 7, Wiesbaden, 1964), s. 125.
346 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 125 vd.
347 Bu tema hakkında bkz. H. J. Kantor, *JNES*, cilt 21, 1962, s.114 vd.
348 Akurgal, *Remarques stylistiques*, s. 86 ve devamı.
349 *age.*, s. 46 vd.
350 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch*., Şekil 540; Barnett, *Palace Reliefs*, Lev. 9.
351 Schaefer ve Andrae, *age*, Şekil 545.
352 H. Seyrig, 'Statuettes trouvées dans les montagnes du Liban', *Syria*, cilt 30, 1953, s. 25, Lev. 12.
353 E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart, 1931, Lev. 49; P. Demargne, *La naissance de l'art grec,* Paris, 1964, s. 356-357, Şekil 465-466, 469 (çev. S. Gilbert ve J. Emmons, London, 1964).
354 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 16 (S 3), (yukarıda, sol) ; Lev. 23 (S 8a-f, S 26), Lev. 27 (S 12), (yukarıda, sol).
355 Akurgal, *Remarques stylistiques*, s. 63-94.
356 *age.*, s. 108 vd.
357 *AiS,* s. 202-208, Şekil 94-101, Lev. 34.
358 *age.*, s. 208-229, Şekil 102-134, Lev. 35-45.
359 *age.*, s. 230-236, Şekil 137-138, 140, Lev. 46.
360 *age.*, s. 244, Şek. 151-152; s. 271, Şekil 177; s. 369, Şekil 269; Lev. 65.
361 *age.*, s. 362-369, Şek. 262-268; Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 126-127.
362 Akurgal, *age.*, Şekil 108.
363 *AiS*, s. 211, Şekil 102, Lev. 39.
364 Strommenger, *Mesopotamien* Lev. 204 (altta), 213 (altta).
365 G. R. Meyer, *Durch vier Jahrtausende alt-vorderasiatischer Kultur*, Berlin, 1962, s. 136, Şekil 57 (s. 139); Unger, *Assyr. und babyl. Kunst*, Şekil 85.
366 *AiS*, s. 375, Şekil 273.
367 B. Landsberger, *Sam'al,* Ankara, 1948, s. 53.
368 *age.*, s. 53, 55 ve dipnotlar 138-139.
369 Bkz. *AiS*, s. 215, Şekil 106-107, Lev. 34f (s. 207, Şekil 98).
370 *AiS*, s. 244, Şek. 151-152; s. 262, Şekil 168.
371 *age.*
372 W. Orthmann, 'Hethitische Gotterbilder', *Vorderasiatische Archaeologie: Studien und Aufsatze A. Moortgat zum 65, Geburtstag gevidmet* (ed. K. Bittel, E. Heinrich, B. Hrouda, W. Nagel), Berlin, 1964, s. 222 vd.
373 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, s. 86, Lev. 79 (altta).
374 E. Fugmann, *L'Architecture des périodes prehelléniques* (cilt II (i) *Hama: Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg, 1931-8*), Kopenhag, 1958, s. 156, Şekil 188 (5 E 978-979); s . 157, Şekil 189 (5 E 980-981); s. 175, Şekil 215 (6 B 597-598, 602); s. 193, Şekil 245; s. 203, Şekil 256; s. 207-208, Şek. 261-264.
375 P. J. Riis, *Hama II* (iii), 1948, s. 19, 198; *age*, *Gnomon*, cilt. 35, 1963, Fasc. 2, s. 206.
376 Fugmann, *age*, s. 236, 268.

377 F. Seirafi ve A. Kirichian, *Les annalles Archeologiques de Syrie*, XV, 1965, cilt II, s. 3-20, Şekil 1-2, Lev. 4-10; W. Orthmann, *AA*, 1964, s. 138-146.
378 Fugmann, *age*, s. 207, Şekil 261.
379 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 103.
380 *Carchemish II*, B 28b; *Carchemish III*, B 48a, B 54b.
381 *Carchemish III,* B 58a.
382 *AiS*, s. 222, Şekil 121, Lev. 38c (Lev. 43b).
383 *Tell Halaf III*, Lev. 89, 116.
384 *Carchemish I,* B 9 - B 16.
385 *Carchemish II*, B 18 - B 26.
386 *Carchemish I*, B 2 - B 3.
387 *Carchemish II* , B 17b - B 18b.
388 *Carchemish III*, B 37 - B 47.
389 *age.*, B 53 - B 60.
390 *age.*, B 33.
391 *Carchemish II*, A 13d.
392 *age.*, B 25, B 26a.
393 *Carchemish III*, B 53, B 54a.
394 *Carchemish II*, B 32.
395 *Carchemish III*, B 47.
396 Akurgal, *Kunst der Hethite*r, Lev. 109.
397 Bossert, *Altanatolien,* Lev. 828 (kral heykelinin başı); Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, Lev. 10a (kral heykelinin aslan kaidesi).
398 *Carchemish I*, B 10b.
399 Thureau-Dangin, *Til-Barsib*, Lev. 1-10.
400 *age.*, Lev. 9-10.
401 *Carchemish II*, B 25, B 26a.
402 *Carchemish III*, B 54a; Bossert, *Altanatolien,* Lev. 828.
403 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, Lev 23 a.
404 H. G. Güterbock, *JNES*, cilt. 13, 1954, s. 106.
405 *Carchemish III*, B 43b; Akurgal, *age,* Lev. 23; *age*, *Kunst der Hethiter*, Lev. 117.
406 *Carchemish III,* B 45a, B 46a.
407 H. G. Güterbock, *N. Özgüç Eti Müzesi Kılavuzu* s. 26.
408 *Carchemish III*, B 54a; Bossert, *Altanatolien*, Lev. 828.
409 W. Orthmann, 'Hethitische Gotterbilder', *Vorderasiatische Archeologie: Studien und Aufsatze A. Moortgat zum 65. Geburstag*. 1964, s. 223.
410 *Carchemish II*, B 25.
411 İtalyan arkeolog Maria Giulia Amadasi, tarafından yapılan muhteşem kapsamlı çalışma *L'iconografia del carro da guerra in Siria e Palestina*, Roma, 1965, ancak bu kitap baskıdayken elime ulaştı. Bu konunun incelenmesi uzun süredir gecikmişti. Profesör Sabatino Moscati'yi Enstitüsündeki faydalı çalışmaları nedeniyle tebrik etmek isterim. Ayrıca bkz. dipnot 9 (P. Matthiae, *Studi sui rilievi di Karatepe*, 1963) ve dipnot 13 (M. Bisi, *Il grifone: storia di un motivo iconografico nell'antico Oriente mediterrano,* 1965) her ikisi de *Studi semitici* dizisinde ve Yakındoğu sanatındaki önemli temaları ele alıyor.
412 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 87-88.
413 I. J. Gelb, 'The Double Names of the Hittite Kings', *Rocznik orientalistyczny*, cilt 17, 1953, s. 146-154.
414 H. G. Güterbock, "The Deeds of Suppiluliuma as told by his son Mursili II", *JCS,* cilt 10, 1956, s. 121.
415 *Tell Halaf III*, s. 37-99, Lev. 10-100, s. 15-22.
416 *age.*, s. 99-110, Lev. 103-109; s. 22-30.
417 *age.*, s. 35-37, Lev. 1-9; s. 110-119, Lev. 110-49, 156-160.
418 *age.*, Lev.88 (A 3 152, A 3 153).
419 *age.,* Lev. 102 (A 3 176).
420 *age.*, Lev. 87 (A 3 150), Lev. 104 (Ba, 2).
421 *age.*, Lev. 10a (107b, 108), Lev. 13b, Lev. 149.
422 *age.*, Lev. 19b, 20b, 21, 22a.
423 *Tell Halaf III*, Lev. 146.
424 *age.*, Lev. 93a.
425 *age.*, Lev. 104.
426 G. Loud, *Megiddo Ivories*, *OIP*, cilt 42,1939, s. 10., Lev. II ve devamı.
427 *Tell Halaf II*, Lev. II; Parrot, *Assur*, s. 86, Şekil 95.
428 *Tell Halaf* III, Lev. 10, 108.
429 *age.*, Lev.. 87, 104, 107-108.
430 *age.*, Lev. 41.
431 *age.*, Lev. 89, 116.
432 *age.*, Lev. 136-137.
432 *age.*, Lev. 136-7.
433 *age*, Lev. 41-42.
434 Ayrıca bkz. *age.*, s. 21.
435 *age.*, Lev. 70-78.
436 *age.*, Lev. 83-85, 125.
437 *age.*, Lev. 33a.
438 *age.*, Lev. 43a.
439 *age.*, Lev. 114.
440 Frankfort, *Art and Architecture*, Lev. 149b.
441 E. Gjerstad, *Opuscula Archaeologica*, cilt IV., 1946, Lev. 7, 9, 10; Frankfort, *age*, s. 198, Şekil 96.
442 *Tell Halaf III*, Lev. 130-131, 133.
443 E. Fugmann, *L'architecture des periodes* prehelleniques (cilt II(i*) Hama: Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg, 1931-8,* Copenhagen, 1958, s. 204, Şekil 257 (yukarıda, sol).
444 *Tell Halaf III*, Lev. 18-20.
445 *age.*, Lev. 27-28, 30, 35-36, 88, 102.

446 Barnett, *Nimrud Ivories*.
447 *age*, Lev. 19, 20.
448 *Tell Halaf III*, s. 15 vd.
449 *age.*, s. 23
450 Strommenger, *Mesopotamien*, Lev. 191, 193. Şimdi Berlin'de bulunan Assurnasirpal dönemine ait bir kabartma (Barnett ve Falkner, *Sculptures*, Lev. 127; G. R. Meyer, *Durch vierfahrtausende altvorderasiatischer Kultur*, Berlin, 1962, s. 157, Şekil 71), Tiglath-Pileser ve Sargon dönemindekilere benzer bir forma sahiptir. Pelerinin ön kenarında sekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki örneklerde gördüğümüz gibi ince bir kıvrım yok, dikey olarak aşağı doğru inmektedir.
451 Barnett ve Falkner, *Sculptures*, Lev. 105.
452 *Tell Halaf III*, Lev. 94b, 95a, 96a.
453 *age.*, Lev. 120, 128.
454 *age*, s. 342, Şekil 253.
455 *age*, Lev. 133; Parrot, *Assur*, s. 93, Şekil 102.
456 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 89; Parrot, *age*, s. 155, Şekil 189.
457 *Tell Halaf III*, Lev. 147.
458 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 65, dipnot 156; s. 67, 143.
459 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, cilt 2, 1935, s. 197-198; *age*, cilt 14, 1952, s. 48; *age*, cilt 15, 1953, s.16, 22.
460 Barnett, *Nimrud Ivories*, s. 133-135.
461 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, cilt 19, 1957, s. 17, dipnot 1.
462 *Tell Halaf II*, s. 394; *Tell Halaf III*, s. 5.
463 *Tell Halaf IV*, s. 3, Lev. 1, Şekil 1.
464 *age.*, s. 65, Lev. 48, Şek. 7, 8; Lev 30, Şekil 17
465 *age*, s. 42, Lev. 33, no. 61-63.
466 *Tell Halaf III*. s. 6.
467 *age.*, Lev. 49, 50a, 51b, 55a, 64b, 65.
468 Aşık kemiği sapı hakkında bkz.: Akurgal, *Kunst Anatoliens*, Lev. 3a, s. 108; age, *Phrygische Kunst*, Lev. 57-59, s. 81 ve devamı.
469 A. ve J. Körte, *Gordion*, Berlin, 1904, s. 67 vd., Şekil 43-48.
470 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 81, Şekil 48; age, *Phrygische Kunst*, Lev. 10-12, 17, 20, 23-25.
471 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 82, Şekil 49; age, *Phrygische Kunst*, Lev. 13.
472 *Carchemish II*, B 30b.
473 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 142.
474 *Tell Halaf IV*, Lev. 62, no. 197.
475 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 73 vd., Şek. 43-44; age, *Phrygische Kunst*, s. 1-8, Şekil 1-9, Lev. 1-7; s. 33-36.
476 *Tell Halaf IV*, s. 66.
477 A. ve J. Korte, *age*, s. 72, Şekil 51.
478 Perrot ve Chipiez, *Histoire de L'art*, cilt III, s. 797, Şekil 557.
479 R. Hampe, *Ein frühattischer Grabfund*, Mainz, 1960, Lev. 6-7, s. 40, Şekil 30-31.
480 *Tell Halaf III*, s. 7.
481 Burada Sargon döneminde alçıdan yapılmış bir Assur karyatidinden bahsediyorum. Yunanistan'da bulunmuştur ama şu anda kayıp. F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev. 248a.
482 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. xiv, 74vd., 143 vd.
483 *Carchemish I*, Lev. B 4 - B 8.
484 Strommenger, *Mesopotamien*, Lev. 231.
485 *Carchemish I*, Lev. B 8.
486 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 70-76.
487 Strommenger, *age*, Lev. 222.
488 Barnett, *age.*, Lev. 8-12.
489 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, Lev. 31, 32b, 34.
490 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, s. 56.
491 *age.*, Lev. 85, s. 40, Şekil 1.
492 *Carchemish I*, Lev. B 7b.
493 *age.*, Lev. B 8.
494 Fr. W. von Bissing, *AfO*, 6, 1930-1931, s. 184.
495 *Carchemish I*, Lev. B 5b.
496 Parrot *Assur*, s. 32, Şekil 36; Strommenger, *Mesopotamien*, s. 222. Gılgamış figürünün saç modeli söz konusu olduğunda bunun bir moda meselesi olmadığı daha çok figürün bir kahraman olarak resmedilmesi gerekliliği bilinmelidir.
497 B. Landsberger ve öğrencileri, *Sümeroloji Arastırmaları*, s. 1019; Forrer, *Provinzen*, s.83.
498 B. Landsberger, *Sam'al*, Ankara, 1948, s. 80 vd.
499 *age.*, s. 81.
500 "Assurdan" kelimesinin okunmasıyla ilgili bkz. E. Laroche, *Les hiyeroglyphes hittites* , cilt I, Paris, 1960, s. 182, Kargamış altında (s. 342).
501 J. Friedrich, *RHA*, cilt 56, 1955, s. 27 vd.
502 E. Laroche, *Les hiyeroglyphes hittites*, Paris, 1960, cilt I, s. 182.
503 H. T. Bossert, 'Zur Geschichte von Karkamis', *Studi classici e orientali*, cilt I, 1951, s. 63.
504 ibid, s. 66.
505 Bir çifte ait mezar steli hakkında bkz. Bossert, *Altanatolien*, Lev. 805; Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, Lev. 40; 'Kunst und Kultur der Hethiter' Sergisi Kataloğu; Akurgal, *Kunst der Hethiter*, s. 102, Lev. 139.
506 D. B. Harden, *The Phoneicians*, Londra, 1962, Lev. 77.
507 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 28, Şekil 18, Lev. 41.
508 G. Contenau, *Manuel d'archeologie orientale*, cilt IV, 1947, s. 2215-2216, Şekil 1244.

509 M. Kalaç, *Ex Oriente Lux* cilt 18, 1964, s. 280-283, Lev. 10.
510 E. Laroche, *Les hiyeroglyphes hittites*, s. 287, w-pia, 66, 199; Contenau, *age*, cilt IV, s. 2216.
511 *Carchemish I*, Lev. B 8.
512 M. Kalaç, *age*, s. 283, Lev. 10.
513 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 121-125.
514 Contenau, *age*, s. 2215-2216, Şekil 1244.
515 Akurgal, *age.*, Lev. 42b.
516 M. Kalaç, *age*, s. 283, Lev. 7.
517 A. Moortgat, *Die bildende Kunst des Alten Orients und Die Bergvölker*, Berlin, 1932, s. 64.
518 Şimdi N. Özgüç'ün başarılı yayını, *The Anatolian Group of Cylinder Seals: Impressions from Kültepe* s. 1-86, Lev. 1-35.
519 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 7, 9 (n. 57), 13, 23, 30 (n. 2), 106, 118 (n. 187), 137 (n. 281); *age*, *Kunst der Hethiter*, Lev. 140, yatay Lev.24.
520 *AiS*, Lev. 6; Bossert, *Altanatolien*, Lev. 955.
521 P. F. S. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Berlin, 1912, s. 102; R. D. Barnett, *JHS*, cilt 68, 1948, s. 20; E. Akurgal, *AJA* , cilt 66, 1962, s. 376.
522 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 93 (altta).
523 *age*, Lev 102, yatay Lev. 22.
524 Önceki nottakiyle aynı örnek: İzmir yakınlarındaki Karabel'den bir kabartma Franz Steinherr tarafından Tuthaliya IV dönemine tarihlendi (Steinherr; İstanbuler Mitteilungen, cilt 15, 1965, s. 17-23).
525 D. D. Luckenbill, *Ancient Records of Assyria and Babylonia*, Chicago, 1926, *s.v.* Urballai.
526 H. T. Bossert, 'Die phonizisch-hethitischen Bilinguen von Karatepe', *Oriens,* cilt 1, 1948, cilt 2, 1949; *Archiv orientalni*, cilt 18, 1950; *Jahrbuch für kleinasiatische Forschung*, cilt 1, 1950-1951, cilt 2, 1952-1953; H. T. Bossert ve H. Çambel, *Karatepe: a Preliminary Report on a New Hittite Site*, İstanbul, 1946.
527 U. B. Alkim, *Belleten*, cilt 12, 1948, s. 533vd., Lev. 120-134; *age.* 'Les resultats archeologiques des fouilles de Karatepe', *RHA*, cilt 9, 1948-1949, s. 3 vd.; *age*, 'Explorations of Ancient Roads Passing Karatepe', *Anatolian Studies*, cilt 1, 1951, s. 19-20.
528 H. Çambel, 'Karatepe: an Archaeological Introduction to a recently discovered Hittite Site in Southern Anatolia', *Oriens,* cilt I, 1948, s. 147-149; age, *Belleten*, cilt 12, 1948, s. 35-36.
529 P. Matthiae, *Studi sui relievi di Karatepe*, Roma, 1963, s. 1—133, Lev. 1-32.
530 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 147 (post script*);* age, *Kunst der Hethiter*, s. 103-104, Lev. 141-150.
531 Akurgal, *Kunst der Hetbiter*, Lev. 141-150.
532 *age.*, Lev. 144-145.
533 *age*, Lev. 141, 144; P. Matthiae, *age*, Lev. 24; A. Dessenne, *Le sphinx: etude iconographique*, Paris, 1957, Lev. 38 (i).
534 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 1; Thureau-Dangin, *Arslan-Tash*, s. 17-18, 30-31; Frankfort, *Art and Architecture*, Lev. 171.
535 Örneğin, Karkamış Kubaba bazalt steli: *Carchemish III*, Lev. B 62a; Bossert, *Altanatolien*, Lev. 858.
536 Frankfort, *Art and Architecture*, s. 198, Şekil 96; Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 26 (yukarıda, solda), Lev. 27 (yukarıda, solda), 32 (ortada),44-45, 88-89.
537 H. Ranke, 'Ein agyptisches Relief in Princeton', *JNES*, cilt. 9, 1950, s. 228-236, Lev. 9, 2oa-c; bkz. W. Wreszinski, *Atlas zur altagyptischen*'de de benzer örnekler var Kultur, Leipzig, 1923-36, Lev. 198, 383.
538 E. Gjerstad, *Opuscula Archaeologica*, cilt 4, 1946, Lev. 4 (orta); H. Mühlstein, *Die Kunst der Etrusker*, Şek. 7, 8; Frankfort, *Art and Architecture*, s. 200, Şekil 97.
539 *Syria*, cilt 31, 1954, Lev. 8; P. Matthiae, *Ars Syra. Contributi alla storia dell'arta figurativa sirana nella eta del Medio e Tardo Bronzo*, Roma, 1962, Lev. 25.
540 H. Çambel, *Belleten*, cilt 12, 1948, sayfa 35-36; age, *Oriens*, cilt I, 1948, s. 147-149.
541 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 143-150; Çambel, *age*, Lev. 8, Şek. 2, Lev. 9-11, Şekil 7, Lev. 15; P. Matthiae, *Studi sui relievi di Karatepe*, Roma, 1963, Lev. 6, 7, 16-21, 22a, 23-24.
542 Schaefer ve Andrae, *Propyl. Kunstgesch.* s. 569-571.
543 Barnett ve Falkner, Sculptures, s. 22, Şekil 4, 10, 14, Lev. 25-26, 41-42, 50-51.
544 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, Lev. 148.
545 *age.*, Lev. 146-149.
546 *Carchemish II*, Lev. B 17b.
547 *AiS*, Lev. 62.
548 *Tell Halaf III*, Lev. 100.
549 A. Dessenne, *Le Sphinx: etude iconographique*, Paris, 1957, s. 205 ve notlar 2, 3.
550 *AiS*, Lev. 34e, 38c, 43 (yukarıda).
551 H. Çambel, *Belleten,* cilt 12, 1948, Lev. xi, Şekil7, Lev.12-14;Matthiae, *age* Lev.2-5, 8-15.
552 Matthiae, *age*, Lev. 2
553 B. Landsberger, Sam'al, Ankara, 1948, s. 39, 39-44.
554 Minoan-Miken grifonu ve devamı için, bkz Akurgal, *Spatheth,* Bildkunst s. 81, no 246.
555 Fenike sanatı hakkında genel bilgi için D. B. Harden, *The Phonecians,* Londra, 1962.

556 E. Gjerstad, *Opuscula Archaeologica,* cilt 4, 1946, s.2.
557 *age.*, s. 8 vd.
558 Thureau- Dungin, *Arslan-Tash*, Lev. 19-26.
559 Barnett, *Nimrud Ivories,* Lev. 3, 14 (M 1)
560 *age.*, Lev. 57-59, 88-89.
561 *age.*, Lev. 8 (c 48); *JHS* cilt 68, 1949, Lev. I (aşağıda)
562 *JHS,* cilt 68, 1949, Lev. I (yukarıda)
563 Thureau-Dangin, *age*, Lev. 19 vd.
564 G. Loud "Khorshabad II", *OIP* cilt 40, 1938, Lev. 51-55
565 Barnett, *Nimrud Ivories* Lev. 59 (S 97, S 186), 88-89.
566 Parrot, *Assur,* s. 151, Şek. 18; Strommenger, *Mesopotamien,* Lev. 4 (Lev. 268 ve 269)
567 M. E. L. Mallowan, *Twenty Five Years of Mesopotamian Archaeology*, London, 1956, s. 56.
568 Bu başın güzel bir fotoğrafı "Schatze aus Dem Irak" Sergisi Kataloğunda bulunmaktadır. Mart 1965, Lev. 51 (Kat. no. 128.)
569 R. Herbig, *OLZ*, 1927, s. 917-922.
570 Barnett, *Nimrud Ivories*, s. 145 vd.
571 H. Carter. *The Histories of Herodotus of Halicarnassus,* Oxford, 1962, s. 84-85.
572 Barnett, *Nimrud Ivories* s. 145 vd.
573 Thureau-Dangin *Arslan-Tash,* Lev. *34*-35; G. Loud "Khorsabad II", *OIP,* cilt 40, 1938, Lev. 51-55.
574 Barnett, *Nimrud Ivories* s. 149 vd.
575 Thureau- Dangin, *age* s. 136 vd.
576 *age.,* s. 136, Barnett, *age* s. 126.
577 A. Dupont-Sommer, *Les Araméens* (Coll L'Orient ancient illustré, 2), Paris, 1949, s. 38 vd.
578 *age.*, 106.
579 Loud, *age,* Lev. 51-55.
580 M. E. L. Mallowan "Excavations at Nimrud", *Iraq*, cilt 13, 1951 s. 1-20, Lev. 1-10, *age*, cilt 14, 1952, s. 45-53, Lev. 12-17, *age*, cilt 15, 1953, s. 22, *age*, cilt 21, 1959, s. 93-97.
581 Parrot, *Assur*, s. 154.
582 Bkz Barnett, *Nimrud Ivories, s.* 128-129.
583 Frankfort, *Art and Architecture*, Şekil 147.,
584 Thureau-Dangin, *Arslan-Tash*, Lev. 30-31; H. J. Kantor, *JNES*, cilt 19, 1960, s. 7.
585 Parrot, *Assur,* s. 156, Şekil 190; Barnett, *age,* Lev. 9, 22, 25 (S 11).
586 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 82, not 246.
587 W. Kraiker ve K. Kubler, *Kerameikos V*, cilt 1, Berlin, 1954, s. 201 vd., Lev. 162.
588 E. Gjerstad, *Opuscula Archaeologica*, cilt. 4, 1946, Levha I; *KiB*, Lev. 104, 3 (107), 5.
589 W. Kraiker ve K. Kubler, *age*, s. 20 vd..
590 E. Gjerstad, *age*, s. 15, 17.
591 W. Kraiker ve K. Kubler, *age*, s. 205.
592 Frankfort, *Art and Architecture*, Lev. 172 B, 173 B; *KiB*, s. 106(4).
593 P. F. S. Poulsen, *Der Orient und die frühiechische Kunst,* Berlin, 1912, s. 2, Şekil 12, 13; *KiB*, 106 (1, 2).
594 W. Andrae, *ZA*, cilt II (45), 1939, s. 88-98, Şekil 1-8, Lev. 10-14.
595 P. F. S. Poulsen, *age*, s. 68.
596 H. Walter ve K. Vierneisel, *AM*, 74, 1959, s. 40-41.
597 *AM,* cilt 74, 1959, Lev. 84, Şekil 2.
598 *age.*, s. 40, Lev. 84, Şek. 3, 4.
599 *age.*, Lev. 84, Şekil 3.
600 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 42, Şekil 20.
601 *age.*, s. 39 ve devamı, Şek. 17-19; bkz. Akurgal, *Urartaische und Altiranische Kunstzentren,* Ankara, 1968, s. 27-36.
602 P. F. S. Poulsen, *age*, s. 69, Şekil 71.
603 P. Amandry, *Syria* cilt 35, 1958, s. 101-102.
604 F. Canciani ve G. Pettinato, 'Salomos Thron', *Philologische und Archaologische Erwagungen (Zeitschrift des Deutschen Palaestina-Vereins)*, cilt 81, 1965, s. 88-108.
605 Barnett, *Nimrud Ivories*; *age*, 'North Syrian and Related Harness Decoration", *Vorder-asiatische Archaeologie: Studien und Aufsatze A. Moortgat zum 65. Geburtstag gewidmet*, Berlin, 1964, s. 21-27.
606 H. J. Kantor, *JNES*, cilt. 15, 1956, s. 153-173; *age, JNES*, cilt. 21, 1962, s. 93-117, Şekil. 1-20, Lev. 11-15.
607 Barnett, *age.*, s. 49.
608 P. J. Riis, *Gnomon*, cilt 35, 1963, Fasc. 2, s. 206.
609 Barnett, *age.*, Lev. 16-17 (S 3).
610 *age.*, s. 191.
611 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, cilt. 15, 1953, s. 10 vd.
612 *age., Twenty Five Years of Mesopotamian Discovery*, Londra, 1956, s. 55.
613 Barnett, *age*, Lev. 18, 22 (yukarıda), 26-27.
614 R. Zahn, *Sammlung Baurat Schiller*, Açık Artırma satış kataloğu 1929, s. 12., no. 106 A.B., Lev. 29, 40; Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes*, cilt. 4, 1939, s. 149, Şekil 1; age, *Alt-Syrien*, s. 774; D. Ohly, *Athenische Goldbleche des 8. Jahrhunderts*, Berlin, 1953, s. 108 ve n. 34 (s. 146).
615 C. Watzinger, *Handbuch der Archaologie*, cilt 1, s. 807.
616 R. Zahn, *age.*, Lev. 40.
617 D. Ohly'deki detaylı fotoğrafa bakınız, *age* Lev. 31.
618 Barnett, *Nimrud Ivories*, levhalarda bahsedilen saç modelinin diğer benzer örneklerine bakınız. Lev. 57, 59, 88-89.

619 Barnett, *age.*, Lev. 70 (S 183); Strommenger, *Mesopotamien*, Lev. 264 (üstte).
620 R. S. Young, *AJA* cilt 66, 1962, Lev. 46-47.
621 *age.*, s. 164.
622 Ayrıca bkz. R. S. Young, 'The Gordion Campaign of 1957', *AJA*, cilt. 62, 1958, s. 146 vd.
623 *Ugaritica I-III*.
624 Bu döneme ait kültürel kalıntılar için bkz. V. R. d'A. Desborough, The Last Mycenaeans, Oxford, 1964; age, *Protogeometric Pottery*, Oxford, 1952.
625 Akurgal, *Phrygische Kunst*, s. 112 vd.; age, *Kunst Anatoliens*, s. 1-7.
626 Akurgal, *Kunst der Hethiter*.
627 W. P. Albright, 'North-east Mediterranean Dark Ages ': *Studies presented to Hetty Goldman*, New York, 1956, s. 144-164.
628 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 9-20; *age*, 'The Early Period and Golden Age of Ionia', *AJA*, cilt. 66, 1962, s. 369-379.
629 V. R. d'A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford, 1952, s. 181 ve devamı. Bu soru hakkında ayrıca bkz. J. Boardman'ın gözlemleri ve açıklamaları, 'Early Euboean Pottery and History', *BSA*, cilt 52, 1957, s. 1-29; age, 'Greek Potters in Al Mina', *Anatolian Studies*, cilt 9, 1959, s. 163-169.
630 Desborough, *Protogeometric Pott*ery, s.192-193.
631 Homeros, *İlyada*, Kitap XXIII, 744.
632 A. Goetze, *Kleinasien*, 2. baskı, Münih, 1957, s. 139-140.
633 Apollodoros, I, 41. Krş. T. J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, Londra, 1957, s. 56, n. 5; E. Kunze, *Archdische Schildbaender: ein Beitrag zur frühgeschichtlichen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlin, 1950, s. 83, n. 2.
634 H. G. Güterbock, *Kumarbi*, Zürih - N.Y. 1946, s. 6-12.
635 *age.*, s. 13-28.
636 *age.*, s. 94 vd.
637 W. F. Albright, *AJA,* cilt 54 1950, Lev. 164.
638 M.Robertson, *JHS*, cilt 60, 1940 s. 16, 21.
639 V. R. d'A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford, 1952, s. 181 vd. , 192-193.
640 Ayrıca bkz. J. Boardman, *JHS*, cilt. 52, 1957, s. 24-25; age, *Anatolian Studies*, cilt. 9, 1959, s. 163-169. Aynı sorun için, T. J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, Londra, 1957, s. 25-31.
641 K. F. Johansen, 'Exochi', *Acta Archaeologica*, cilt 28, 1958, s. 1-195.
642 *age.*, s. 189, 191
643 *age.*, s. 108, Şekil 207.
644 Lowy gibi Minos sanatının öneminin tartışıldığı aksi bir görüş için, bkz. E. Homann-Wedeking, *Die Anfange der griechischen Grossplastik*, Berlin, 1950, s. 98 vd. Minos sorunu üzerine bkz. E. Kunze, *Kretische Bronzreliefs*, Stuttgart, 1931; P. Demargne, *La Crete dedalique: etudes sur les origines d'un renaissance,* Paris, 1947; age, *La naissance de l'art grec*, s. 346 vd. Ayrıca bkz. D. Levi, 'Arkades', *Annuario*, cilt. 10-12, 1927-1929, s. 15-710; age, 'I bronzi di Axos', *Annuario*, ciltler, 13-14, 1930-1931, s. 143-146; age, 'Scavi di Gortina', *Annuario*, cilt. 17-18, 1955-1956, s. 1-82; J. K. Brock, *Fortetsa: Early Greek Tombs*, Cambridge, 1957.
645 F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev. II.
646 H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin, 1933, s. 10.
647 J. M. Davison, *Attic Geometric Workshops,* New Haven, 1961, Şekil 1, 5, 8.
648 D. Ohly, *Athenische Goldbleche des 8. JahrHunderts*, Berlin, 1953, Lev. 1 ve devamı.
649 W. Schiering, *Werkstatten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin, 1957, s. 107.
650 F. Matz, *age*, s. 83, 514 (n. 62), Lev. 27a.
651 E. Buschor, 'Kentauren', *AJA*, cilt. 38, 1934, s. 128 vd. Ayrıca bkz. H. L. Lorimer'in yorumları *BSA*, cilt. 37, 1936-1937, s. 178 ve devamı.
652 Hesiodos, Theogonia, 825 vd.
653 E. Buschor, *age*, s. 130.
654 L. W. King, *Babylonian Boundary Stones and Memorial Tablets*, Londra, 1912, Lev. 29A.
655 E. Kunze, *AM*, cilt. 55, 1930, s. 144.
656 F. Matz, *age.*, s. 485.
657 E. Homann-Wedeking, *Anfange der griechischen Grossplastik*, Berlin, 1950, s. 19, 116,131.
658 D. Ohly, *Athenische Goldbleche des 8. fahrhunderts*, Berlin, 1953, s. 108.
659 T. J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, Londra, 1957, s. 36 vd.
660 *age.*
661 Barnett, *Nimrud Ivories*, s. 128 vd.
662 Dunbabin, *age.*, s. 37 vd., Lev. 8, Şekil 4-7.
663 Bu eserin Suriye'den olup olmadığına emin değilim (Dunbabin, *age,* Lev. 8, Şekil 4, 5). Fenikeleşmiş Suriye saçı ve kalıplanmış gözleriyle altın taca iyi bir paralel oluşturuyor (kitabımızda Lev. 39). Oval yüz ve üçgen çene heykelciğin erken dönem Yunan ustası tarafından yapıldığını gösteriyor. Orijinalini ve Jenkins'teki fotoğrafı görmediğim için(R. J. H. Jenkins, *Dedalica: a Study of Dorian Plastic Art in the*

Seventh Century, Cambridge, 1936, PI. II, 10) Yunan olmayan özellikler gösterdiğini düşünüyorum, Bu yüzden bu soruyu açık bırakmayı tercih ediyorum. Ancak heykelcik her iki örnekte de Suriye sanatının Yunanistan üzerindeki etkisini gösteriyor.

664 E. Kunze, *AM*, cilt. 55, 1930, s. 147 vd., Lev. 5-8; W. H. Schuchardt, *Kunst der Griechen*, s. 56. ; R. Hampe, *Frühgriechische Sagenbilder in* Böotien, Atina, 1936, s. 36 vd.

665 Beş heykelcik olduğu söyleniyor; bunlardan sadece birinin bacağı kalmış durumda. A. Brueckner ve E. Pernice, 'Ein Attischer Friedhof", *AM*, cilt. 18, 1893, s. 127 vd.; Perrot, *BCH*, cilt. 19, 1895, s. 273 vd.

666 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 70-74.

667 Amyklaion başının miğferi de kıvrımlı bir bezemeyle süslenmiştir. R. Hampe, *Frühgriechische Sagenbilde in Böotien*, Atina, 1936, s. 37; meander motifi görülebilen bir fotoğraf için bkz. E. Homann-Wedeking, *Anfange der griechischen Grossplastik*, Berlin, 1950, s. 23, Şekil 9.

668 Barnett, *age.*, Lev.70, Şekil S 184

669 D. Ohly, *Atheniscbe Goldbleche des 8. Jahrhunderts*, Berlin, 1953, s. 108 ve n. 35 (s. 147).

670 R. Hampe, *Frühgriechische Sagenbilder* in Böotien, Atina, 1936, s. 36 vd.

671 *age.*, s. 37-38.

672 L. Alscher, *Griechische Plastik*, Berlin, 1954, s. 29-31 ve n. 46 (s. 126-1277).

673 Barnett, *age*, Lev. 57 (S 226), 88 (S 293), 96 (S 313).

674 *age*, Lev. 4, 88-89.

675 F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev.. 65b, 89, 90a, 91a, 274a; R. J. H. Jenkins, *Dedalica...*, Cambridge, 1936, Lev. I 1, II 5, 10, VII 2, 4.

676 D. Levi, *Annuario,* cilt. 17-18, 1955-1956, s. 36 vd., Şekil 39-44, 65, 69; J. Schafer, *Reliefpithoi*, Lev. 6; P. F. S. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Berlin, 191 2, s. 148 vd., Şekil 173-174.

677 R. M. Dawkins (ed.), *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, Excavated and Described by Members of the British School at Athens 1906-10*, Lev. 96a, 97 (1), 119 (1-4), 121 (1-2).

678 Ayrıca bkz. Atina'dan bir örnek (H. Payne, *Necro-Corinthia*, Oxford, 1931, L. 47, Şekil 11). Atina Ulusal Müzesi'nde bulunan pişmiş topraktan bir başın üzerinde diadem vardır (F. Matz, *age,* Lev. 274a), ve bunlar bazı Suriye prototiplerinde olduğu gibi rozetlerle süslüdür. (Barnett, *age*, Lev. 70-71.)

679 R. J. H. Jenkins, *age*, Lev. VI (3-6).

680 Barnett, *age.*, Lev. 73 (S 204 a, b).

681 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, Lev. 37a.

682 F. Matz, *age.*, Lev. 87-88.

683 *age.,* Lev.. 79.

684 *age.*, Lev. 78.

685 *age.*, Lev. 125-126.

686 *age.*, Lev. 127-128.

687 K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, Münih, 1962, 2. baskı, 1964, Lev. 38; L. Alscher, *Griechische Plastik*, Berlin, 1954, Şekil 7Oa-g.

688 R. A. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, Londra, 1961, Lev. 18E; P. F. S. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Berlin, 1912, s. 142, Şekil 158, 160.

689 Barnett, *age.*, Lev. 74-76.

690 F. Matz, *age.*, Lev. 80. Çekiçle dövülmüş bronz levhadan yapıldıkları doğrudur; ancak kolların vücuda yakın bir şekilde bastırılmış olmasının bronz levhanın dayanıksız olması ile ilgisi yoktur, bunu Dreros'tan kabartma tekniğinde işlenmiş, ancak kolları gevşek bir şekilde sarkan başka bir figürde de görebiliriz (F. Matz, *age*, Lev. 80a (ortada))

691 F. Bilabel, *Die ionische Kolonization* (*Philologus*, suppl. cilt 14, Fasc. I, Leipzig, 1920), s. 246.

692 G. Hafner, *Geschichte der griecbischen Kunst*, s. 97.

693 P. Gilbert, 'Un trait d'expressionisme dans l'architecture de l'Egypte et de la Grece', *Chronique d'Egypte,* cilt 36, 1961, s. 255-268; *age*, *Passage en Grece*, Brüksel, 1959. E. Homann-Wedeking, örneğin Sunion'un büyük kourosunda görüldüğü gibi, çok az bir 'Mısırlılaşma' olduğu görüşündedir *(Die Anfange der griechischen Grossplastik*, Berlin, 1950, s. 130-131). Knoblauch (*Studien*, s. 44, n. 115) ise Mısır heykeltıraşlığının etkisinin ancak daha sonra, Yunan anıtsal heykeltıraşlığı başladıktan sonra hissedildiği görüşündedir. Erken dönem Yunan anıtsal heykeltıraşlığı ile Mısır heykeltıraşlığı arasındaki büyük farklar, Mısır etkisine karşı bir argüman olarak kullanılmamalıdır. Bu farklılıklar yadsınamaz, ancak Mısır etkisi de yadsınamaz. En erken Yunan "kuros"larındaki heykelden anıtsal heykele ani geçiş başka türlü nasıl açıklanabilir? Knoblauch'un konumu, Mısır etkisinin boyutunu abartan daha önceki açıklamalara karşı bir tepki olarak görülebilir (ayrıca bkz. N. Himmelmann-Wildschütz, *Bemerkungen zur ge-metrischen Plastik*, Berlin, 1964, s. 22)

694 L. Woolley, *Antiquaries Journal*, cilt. 17, 1935, s. 1-15; age, *JHS*, cilt. 58, 1938, s. 1-30, 133-170.

695 F. Salviat, *BCH*, cilt. 86, 1962, s. 95-116, Şek. 1—11.

696 H. Payne, *Necro-Corinthia*, Oxford, 1931, s. 67 vd.

697 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 76 vd.; age, *Bayrakli,* s. 93vd.

698 H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin, 1933, Lev. 9, Şekil 7.
699 Bu soru için bkz. Akurgal, *Spatheth.Bildkunst*, s. 77.
700 H. Payne, *age*, Lev. 21-23.
701 L. Woolley, *Antiquaries Journal,* cilt. 17, 1937, s. 1-15; *age*, *JHS*, cilt. 58, 1938, s. 1-30, 133-170, özellikle s. 147.
702 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, Şek. 41-42.
703 *age.*, s. 60, 66-70.
703 *age.*, s. 60, 66-70.
704 E. Kunze, *Olympia Bericht II*, s. 106 vd, Lev. 45 Kunze bu protomların gerçek özelliklerini ve Assur sanatının etkisi altındaki bölgelerden geldiğini anlayan ilk uzmandı (s. 108).
705 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 74 (Zincirli'deki fildişi aslan konusunda, bkz. ayrıca s. 48, Şekil 40).
706 F. Salviat, *age*, s. 95-116, Şekil 1-11.
707 Yukarıya bakınız, n. 620.
708 Salviat, *age*, s. 112.
709 Bu kitap baskıya girdikten sonra H. Gabelmann'ın *Studien zum frühgriechischen Löwenbild* adlı güzel kitabı basıldı (Berlin, 1965). Bu kitap burada ele alınan sorunları kapsamlı ve sistematik bir şekilde tartışmaktadır. BU çalışmayı henüz tam inceleyemedim. Ancak Gabelmann'ın çalışmasının memnuniyet verici olduğunu ifade etmek isterim, uzun süredir hissedilen bir ihtiyacı çok başarılı bir şekilde karşılıyor.
710 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 80-86.
711 A. Conze, *JHS*, cilt. 46, 1926, s. 204, 8; F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev. 180.
712 R.D. Barnett, *JHS*, cilt. 68, 1949, s. 1-25, Lev. 11.
713 Yunan grifon temsilleri sorunu üzerine yapılan temel çalışmalara bakınız. U. Jantzen, *Griechische Greifenkessel*, Berlin, 1955 (Hanfmann, *Gnomon*, cilt 29, 1957, s. 241-248); Festschrift für H. Jantzen, Berlin, 1951, s. 26-29; *AM*, cilt. 73, 1958, sayfa 26-49, ek s. 28-52. Ayrıca J. L. Benson'un bilgilendirici yorumlar içeren makalesinden de bahsetmek isterim. (*Antike Kunst*, cilt. 3, 1960, s. 58-70, Şekil 3-4, Lev. 1-2). Diğer güzel ve kapsamlı bir çalışma da Anna Maria Bisi*, Il grifone: storia`di unmotivo iconografico nell'antico Oriente mediterrano*, Roma, 1965, ancak bu kitap baskıya gönderildikten sonra elime ulaştı.
714 *Enciclopedia Universale dell'Arte*; Akurgal, *Kunst Anatoliens*, Şekil 39, 40.
715 P. Amandry, *Syria*, cilt. 35, 1958, s. 87 vd.
718 *age.*, s. 95.
717 U. Jantzen, *Griechische Greifenkessel,* Berlin, 1955, s.53 vd., no. 33-189.
718 Olympia ve Delphi'deki benzer başlara bakın. U. Jantzen, *age*, Lev. 26, s. 65 vd., 84.
719 E. Kunze, *Archaische Schildbander: ein Beitrag zur frühgeschichtlichen Bildgeschichte und Sagen-überlieferung*, Berlin, 1950, s. 58 vd.
720 A. Dessenne, *Le sphinx: etude iconographique*, Paris, 1957.
721 F. Matz, 'Kretische Sphingen',*Jdl*, cilt. 65-66, s.91-102.
722 H.Walter, 'Der Sfenks', *Antike und Abendland*, cilt. IX, s. 63-72 Lev. 1 vd.
723 Sfenksler hakkında ayrıca J. Schafer'in bilgilendirici yorumlarına bakınız, *Studien zu den griechischen Reliefpithoi*, Kallmünz, 1957, s. 31-33.
724 H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin, 1933, Lev. 17.
725 K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, Münih, 1962, 2. baskı, 1964; A. Hicks'in İngilizce çevirisi, *Myth and Legend in Early Greece*, Londra, 1966.
726 E. Kunze, *Archaische Schildbander. . .*, Berlin,1950, s. 64 vd.
727 *age*, s. 61, 70-71, 134.
728 *age*, s. 83, 90, 93.
729 *age*, s. 71 ve devamı.
730 H. J. Kantor, *JNES*, cilt. 21, 1962, s. 93-117.
731 E. Kunze, *age*, s. 63 vd., K. Schefold, *age* s. 16, 35-36, 52, Lev. 22.
732 H. Payne, *age*, Lev. 20(1).
733 *age*, Lev. 20(2). Güzel bir örnek içinThasos, bkz. F. Salviat ve N. Weill, *BCH*, cilt. 84, 1960-1961, s. 347-386, Lev. 4-6.
734 Hesiodos, Theogonia 320-323.
735 Chimaera'nın Yakın Doğu'daki ikonografik tarihi hakkında bkz. Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*. Ayrıca bakınız bu kitap s.187.
736 Herodotus, I, 195.
737 E. Kunze, *age*, s. 74 vd.
738 N. Yalouris, *Athena als Herrin der Pferde*, Basel, 1950, 16 şekil ile s. 1-102.
739 *age*, s. 102.
740 E. Bielefeld, 'Ein altanatolisches Motiv bei Kanachos', İstanbuler Mitteilungen, cilt. 12, 1962, s. 18-43, Lev. 4-9.
741 E. Simon, 'Beobachtungen zum Apollon Philesios des Kanachos', *Charites: Festschrift für E. Langlotz*, 1957, s. 38-46, Lev. 5-8.
742 Herodotus, II, 44.
743 F. Brommer, *Vasenlisten zür griechischen Heldensage: Herakles, Theseus, Aigeus…*, Marburg, 1956, s. 7 vd., 25 vd, 54 vd.
744 Bu konuda ayrıca bkz. T. J. Dunbabin, *The Greeks and its Eastern Neighbours*, Londra, 1957, s. 52.
745 Gılgamış hakkında bkz. H. Otten, İstanbuler Mitteilungen, cilt. 8, 1958, s. 93-125.
746 H. Goldman, 'Sandon and Herakles', *Hesperia*, ek. 8, 1949, Lev.164-174.

747 F. Dirlmeier, *Der Mythos von König Oedipus,* 2. baskı, Mainz, 1965.
748 H. J. Kantor, *JNES*, cilt. 21, 1962, s. 93-116.
749 Ayrıca bkz. H. L. Lorimer, 'Über Zeus Dipaltos', *BSA*, cilt. 37, 1936-1937, s. 178, Assur prototiplerine kadar izlerini gösteren bir çalışma.
750 K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, Münih, 1962, 2. baskı, 1964, s. 17.
751 E. Kunze, *Olympia Bericht IV*, s. 118-124, Lev. 38-46; F. Willemsen, *AM*, cilt. 69-70, 1954-1955, s. 12-32, Lev. 1-18.
752 E. Kunze, *age*, s. 119
753 *age*, s. 122-123.
754 *age*, Lev. 38-39; E. Kunze, *Neue Meisterwerke der griechischen Kunst aus Olympia*, Münih, 1948, Şekil 14-15; L. Alscher, *Griechische Plastik*, Berlin, 1954, Lev. 38a, b.
755 E. Kunze, Olympia Bericht IV, s. 123.
756 *age*, Lev. 42; L. Alscher, *age* Lev. 39a-d.
757 H. Çambel, *Belleten*, cilt. 12, 1948, s. 49, Lev. xi, Şekil 7. P. Matthiae, *Studi sui rilievi di Karatepe*, Roma, 1963, Lev.. 7.
758 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 46, Şekil 26, 28.
759 E. Kunze, *Neue Meisterwerke der griechischen Kunst aus Olympia*, Münih, 1948, Şekil 4-5; K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, Münih, 1962, 2. baskı, 1964, Lev. 4b; D. Ohly, *Athenische Goldbleche des 8. Jahrhunderts*, Berlin, 1953, Lev. 28(2).
760 Olympia'da sekizinci yüzyılın son çeyreğine ait sarkan tüy ve konik başlıklı bronz heykelcikler de bulunmuştur. *Olympia Bericht I*, s. 66, Şekil 69 vd.; s. 66 vd, Şekil 29.
761 Yakındoğu kökenli miğfer türleri konusunda bkz. M. Pallottino, *Urartu, Greece and Erturia*, s. 32vd.
762 *Olympia Bericht VII*, Lev. 62-67; P. Demargne, *La naissance de l'art grec*, s. 319, Şekil 405-406.
763 F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev. 63; bkz. ayrıca Lev. 64, 66.
764 H.-V. Herrmann, *Olympia Bericht V*, s. 81 ve sonrası, Şek. 37-38. Güzel bir fotoğraf var P. Demargne, *age*, s. 329, Şekil 422. Herrmann Sakçegözü heykelleriyle kabartmayı karşılaştırmıştır (s. 83) ve parçayı doğru şekilde sınıflandırmıştır.
765 A. Cuny, *RHA*, cilt. 7, 1945-19466, s. 12; E. Dhorme, *Les premieres civilizations*, s. 303; T. J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, Londra, 1957, s. 58.
766 F. Matz, *age*, Lev. 69-70.
767 P. Amandry, *Grece et Orient*, Lev. 4, Şek. 4, 6.
768 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 40 vd., Şekil 25-26.
769 E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart, 1963, s. 267 vd.; P. Amandry, *age*, s. 1-20; Akurgal, *age*, s. 35-51.
770 E. Kunze, *Neue Meisterverke der griechischen Kunst aus Olympia*, Münih, 1948, s. 12, no. 20; no. 21-22 (*Bericht I*, s. 72, Lev. 21*); Antike*, cilt. 15, 1939, s. 36 vd., Şekil 23, 25.
771 E. Kunze, *age*, s. 12-13.
772 R. Hampe, *Frühgriechische Sagenbilder in Böotien*, Atina, 1936, s. 35.
773 H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin, 1933, Lev 9, Şek. 2, 7.
774 Ghirshman, *Perse*, s. 382, Şekil 585; s. 376, Şekil 512.
775 F. Matz, *age*, Lev. 188.
776 H. Payne, *age*, Lev. 13 vd.
777 R. D. Barnett, 'Ancient Oriental Influences on Archaic Greece in the Aegean and the Near East, *Studies presented to H. Goldman*, New York, 1956, s. 232.
778 H. Nagel, *Altorientalisches Handkun*stwerk, Lev. 46; Parrot, *Assur*, s. 163, Şekil 212; Strommenger, *Mesopotamien*, Lev. 188.
779 R. Eilmann, *CVA*, Berlin, I, Lev. 20; K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, 2. baskı., Münih, 1964, Lev. 36a.
780 E. Kunze, *Olympia Bericht IV*, s. 121, Lev.. 40-41. Yunan vazo resmindeki figürlerin kalçalarındaki benzer süslemeler için, bkz. E. Kunze, *Olympia Bericht IV*, s. 121, ve C. Karousos, *Jdl,* cilt. 52, 1937, s. 184. Ayrıca bkz. Schefold'daki Attika vazo parçası, *age*, s. 65 (yukarıda). Vazolardaki aynı dekoratif motif için bkz. Schefold, *age*, Lev. 9a, b, 10, 15-16, 18, 57a, 65a.
781 A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*, cilt IV, 1958, Lev. 32 A, 33 B (uzanmış iki küçük hayvanın kalçalarında). Ghirshman, *Perse*, s. 375, Şekil 498; s. 70, Şekil 91 (ortadaki iki aslanın kalçalarında). A. Godard, *L'art de L'Iran*, Paris, 1962, (çev. M. Heron, *The Art of Iran*, Londra, 1965), Lev.44, Şekil 41.
782 Vücudun omuz ve kalçalarının bu kalp şeklindeki stilizasyonu Kelt sanatında da görülür: P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*, Oxford, 1944, Lev. 207; A. H. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 6. cilt, Leipzig, 1923, cilt 1, s. 10, Şekil 28. Kelt örneği muhtemelen friz şeklindeki prototiplerden esinlenmiştir. Bir Luristan bronzunda, hem omuzun hem de kalçanın aynı kalp şeklinde stilizasyona sahip olduğunu fark ettim (Y. ve A. Godard, *Bronzes du Luristan*: *Collections Graeffe*, Lahey, 1964, Lev. 35). Bu nedenle hayvan frizi ressamlarının Luristan prototiplerinden etkilendiklerini düşünebiliriz.
783 R. M. Dawkins (ed.), *The Sanctuary of Artemis Orthia*, Lev. 152, Şekil 2b.
784 H. Mühlstein, Şekil 65 (Praeneste'deki altın plaktaki aslanın kalçasında). Aynı 'S' spiral şekilli ata d bakınız: *Studi Etruschi*, cilt 30, 1962, s. 298, Lev.24, Şekil 2. İtalyanca bir

broşürün ön kapağı olarak karşılaştığım bu örnek için Bay Massimo Pallotttino'ya teşekkür borçluyum.

785 C. Kardara, *Rodiaki Angeiografia*, s. 278, Şekil 270.

786 A. M. Tallgren, 'Caucausian Monuments', *ESA*, cilt 5, 1930, s. 129, Şek. 25a, b; Bossert (ed.), *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, cilt IV, s. 10, Şekil 1-2.

787 'S' spiralli Kafkas buluntuları için bkz. A. M. Tallgren, 'Archaeological Studies in Soviet Russia', *ESA*, cilt 10, 1936, s. 169, Şekil 25 (4); *age*, 'Caucausian Monuments', *ESA*, cilt 5, 1930, s. 39, Şekil 53, 54; F. Hancar, 'Einige Gürtelschliessen aus dem Kaukasus', *ESA*, cilt 6, 1931, s. 142, Şekil 2; s. 149, Şekil 3.

788 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 179.

789 *age*.

790 *age.*, ayrıca bkz. H. Gabelmanın'ın yeni yorumlar içeren son çalışması (*Marburger Winckelmann-Programm*, 1964, s. 6-12).

791 K. R. Maxwell-Hyslop, *Iraq*, cilt 18, 1956, s. 152 ve Şekil 1-5.

792 H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin, 1933, Lev. 9, Şekil 3-4; Lev. 11, Şekil 1, 5 vb ; R. Hampe, *Ein frühattischer Grabfund*, Mainz, !960, s. 56, Şekil 42.

793 Akurgal, *age*, s. 56-58, Şekil 36-37.

794 R. Hampe, *age*, s. 49 vd., Şekil 30-33.

795 Hyslop'un topladığı örnekler dışında (bkz. not 791), Attika saplı kraterlerini andıran Assur kabartmalarından başka bir örnek için bkz. (Barnett, *Palace Reliefs*, Lev. 107).

796 Ayrıca bkz. P. Jacobsthal, *Greek Pins and their connexions with Europe and Asia*, Oxford, 1956, Şek. 209-218.

797 R. Hampe, *Ein frühattischer Grabfund,* Mainz, 1960, s. 48.

798 A. ve G. Korte, *Gordion: Ergebnisse der Ausgrabungen im Jahre 1900*, Berlin, 1904, Lev.72, Şekil 51.

799 *age.*, Şekil 52.

800 Tell Halaf heykelleri üzerine yaptığımız tartışmada da gördüğümüz gibi, Frigler Yakın Doğu'ya muhteşem kaplar ihraç ettiler. Öte yandan Doğu sanat eserlerini de ithal ediyorlardı (*AJA*, cilt 66, 1962, Lev. 46-47; Akurgal, *Kunst Anatoliens*, Şekil 17, 20-21) aynı zamanda geç Yeni Hitit sanatının etkisi altındaydılar (Akurgal, *age*, s. 83). Ayrıca bakınız J. Boardman, *Anatolia*, cilt 6, 1961, s. 179-189. Ancak Frig sanatı ençok Yunan dünyasının etkisi altındaydı (Akurgal, *Congres VIII International d'Archéologie Classique*, s. 467-474, Lev. 114-117). Heidelberg'den G. Wülker, Yunan bronzlarının Frig eserleri üzerindeki etkisini göstermiştir; Gordion'da Yunan halka kulplu bronz kaideler dikkat çekmektedir (Şekil 149; sözlü iletişim).

801 Akurgal, *Phrygische Kunst*, s. 130 (höyük tablosu), ayrıca bkz. s. 39, 49, 103.

802 K. R. Maxwell-Hyslop, *Iraq* cilt 18, 1956, s. 152.

803 R. Hampe, *Ein frühattischer Grabfund*, Mainz, 1960, s. 48.

803a Kiklad amphoraları (E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923, cilt 3, Şek. 18-19, 99-100, 105) ve 'Lydion' Urartu kapları arasında karşılaştığımız şekle sahiptir. (T. Özgüç, *Altıntepe*, Lev. 3, Şekil 3; Lev. 13, s. 6, Şekil 7). Yuvarlak Korinth aryballosları Luristan bronzlarında görülür (A. U. Pope, *A Survey of Persian Art, O.U.P.*, 1958, cilt 4, Lev. 69A, C; 70B), Kuzey İran'ın metal işleri hakkında (Negahban, *Preliminary Report on Marlık Excavation* Tahran, 1964, Lev. 12, Şekil 111, 140). *Dinos*lar da muhtemelen Urartu ve Frig bronz kazanlarının Yunan versiyonu olabilir (bkz. Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 50, Şekil 30; A. ve G. Korte, *Gordion*, Berlin, 1904, s. 68, Şekil 44-48; ayrıca bkz. mevcut cilt, Şekil 90).

804 R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* , 2. baskı., s.45.

805 711 numaralı notumuza bakınız. P. E. Arias ve M. Hirmer, *Le vase grec*, Lev. 22-23; F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev. 171.

806 E. Pfuhl, *Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei*, s. 9 (çev. J. D. Beazley, Londra, 1955).

807 Diğer tanrılar da Hitit şölen şemasına uygun gösterilmiştir: bkz. örneğin Hermes ve Kalypso (K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, 2. baskı, Münih, 1964, Lev. 9a, b), Herakles ve Deianeira (*age*, Lev. 57c).

808 K. Schefold, *age*, Levha. 68-69.

809 *age*, Lev. 32, 57b, 70. Son vazo resminde Helen ve Paris'in yanı sıra dört çift daha aynı şemada tasvir edilmiştir.

810 Hititler ve diğer halklar arasındaki bu törensel kural için bkz. yukarı, s. 127 ve Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 111-118; ayrıca aşağıda, s. 208.

811 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 26 (yukarıda, ortada ve solda). Bu motifin erken tarihi hakkında, bkz. sayfa 82-33; Suriye fildişi eser Gordion'da bulunan 'Hayvanların Hakimesi' ile karşılaştırılabilir". (*AJA*, cilt 66, 1962, Lev. 46).

812 A. U. Pope, *A Survey on Persian Art, O.U.P.*, 1958, cilt 4, Lev. 28-34.

813 K. Schefold, *age*, Lev. 10, P.E. Arias ve M. Hirmer, *Le vase grec*, Lev. 22-23.

814 Araba dingilinin sonundaki grifon protomu için bkz. Akurgal, *Bayraklı*, s. 95.

815 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 238, Şekil 207; G. Mendel, *Catalogue du Museé de Bronze*, 1908, Lev. 1; M. Schede, *Meisterwerke*, Lev. 4a, b; ayrıca bkz. Akurgal, *Bayraklı*, s. 95, n. 176.

818 T. L. Shear, *Sardis x*, Cambridge, 1926, Şekil 11, 17 ve *Larisa II*, Lev. 8-10, 34-36; ayrıca bkz. Akurgal, *Bayraklı*, s. 15, n. 175; A. Akerstrom, *Architektorische Terrakottaplatten*, Stockholm, Lund, 1951, Lev. 1, 3.
817 Barnett, *Nimrud Ivories*, Lev. 27 (yukarıda, solda).
818 K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, 2. baskı, Münih, 1964, Lev. 10; Arias ve Hirmer, *Le vase grec*, Lev. 22.
819 F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Lev. 12 (Tübingen'de Geç Geometrik Attika sürahisi, B 4; yükseklik 0,325 m.). Ayrıca bkz. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin, 1949, Lev. 1a.
820 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 15, Lev. 3.
821 L. Deubner, 'Die vielsaitige Leier', *AM*, cilt 54, 1929, s. 194-200; M.Wegner,*age*, s. 29 vd.
822 M. Wegner, *age*, s. 48.
823 *age.*
824 Yedinci yüzyıl Kiklad vazo resmiyle bağlantılı diğer konularda Danimarkalı arkeolog I. Strom'un *Acta Archaeologica'da* yayınlanan çalışmasına başvurulabilir, cilt 33, s. 221-278.
825 Akurgal, *AJA*, cilt 66, 1962, s. 372 vd.
826 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 175 vd.
827 *age*, s. 178 vd.; *age*, *AJA*, cilt 66,1962, s. 373 vd.
828 D. Ohly, 'Holz', *AM*, cilt 68, 1953, s.77-83, Lev. 13-15.
829 Barnett, *Nimrud Ivories*, s. 130, Şekil 48.
830 Bu konuda bkz. F. H. A. Klinz, *Hieros Gamos*, Halle, 1933 (Tez); *age*, 'Hieros Gamos', *RE*, ek IV, sütun 112.
831 Akurgal, *Kunst der Hethiter*, s. 50-52.
832 Anitta'nın metninde şöyle deniyor: '... yakında iç odaya girdiğinde önümde sağ tarafıma oturacak'; Akurgal'a bkz, *Kunst der Hethiter*, s. 22.
833 Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*, s. 110-118; Roma kameolarındaki aynı motif için bkz. age, s. 116, n. 173.
834 G. M. A. Richter, *The Archaic Grave Stones of Attica*, Londra, 1961, Şekil 31-33.
835 D. Ohly, *AM*, cilt 68, 1953, s. 80.
836 Homeros İlyada, çeviri R. Lattimore Chicago 1962 s.487 vd.
837 *age*, s.302-303.
838 D. Ohly, *age*, s. 78.
839 P. F. S. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Berlin, 1912, s. 58, Şekil 58; W. L. Brown, *The Etruscan Lion*, Oxford,1960, Lev. 1a
840 D. Ohly, *age* s. 78.
841 G. Daux, 'Chronique des fouilles et decouvertes archeologiques en Grece en 1961', *BCH*, cilt 86, 1962, s. 882, Lev. 30.
842 Efes'teki fildişi eserler hakkında bkz. Akurgal, *Kunst Anatoliens,* s. 192-218.
843 *age*, s. 195-196.
844 Aristofanes, *The Clouds*, 599-600.
845 P. F. S. Poulsen, *age*, s. 102; R.D. Barnett, *JHS*, cilt 68, 1948, s. 20; ayrıca bkz. Akurgal, 'Early Period and Golden Age of Ionia', *AJA*, cilt 66, 1962, s. 376.
846 M. Mazzarino, *Atenaeum*, cilt 21, 1943, sayfa 57-58; C. Roebuck, *Ioanian Trade and Colonization*, s. 3.
847 *Sappho: a New Translation,* M. Barnard, Berkeley-Los Angeles, 1958.
848 E. Buschor, *Beitrage zur Geschichte der griechischen Textilkunst*, Münih, 1912, s. 36; ayrıca bkz. E. von Lorentz, *RM*, cilt 52, 1937, s. 165 vd.
849 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 198, Şekil 158-159.
850 H. Kenner, Über das Weinen und das Lachen in der Kunst, Viyana, 1960 (Österr. Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, *Sitzungsberichte*, no. 234, cilt 2), s. 63 ve devamı.
851 E. Buschor, *Altsamische Standbilder*, cilt IV, Berlin, 1960, Şekil 238-248.
852 Akurgal, *Phrygische Kunst*, s. 85.
853 N. Fıratlı, 'Finds from Phrygian Necropolis of Ankara", *Belleten*, cilt 23, 1959, s. 206-208, Şekil 1-5.
854 R.S. Young, *AJA*, cilt 62, 1958, s. 152 ve n. 30, Lev. 26, Şekil 19.
855 J. Boardman, 'Ionian Bronze Belts, *Anatolia*, cilt 6, 1961, s. 179-189.
856 Akurgal, *Phrygische Kunst*, s. 81-93; age, *Kunst Anatoliens*, s. 100-103, 206 ve n. 170, 172. Yunanistan'da bulunan Frig fibulaları için bkz. U. Jantzen, 'Phrygische Fibeln', *Festschrift für Friedrich Matz*, s. 39-43, Lev. 8-11; Knudson, 'From a Sardis Tomb: a Lydian Pottery Imitation of a Phrygian Metal Bowl', *Berytus*, cilt. 15, 1946, s. 59-69.
857 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 83; ayrıca aşağıya 868'e bakınız.
858 I. Strom, *Acta Archaelogica*, cilt 33, s. 221-278.
859 G. M. A. Hanfmann, 'Ionia: Leader or Follower?', *Harward Studies in Classical Philology*, cilt 61, 1953, s. 22.
860 Akurgal, 'Early Preriod and Golden Age of Ionia', *AJA*, cilt 66, 1962, s. 374-375.
861 A. Greifenhagen, 'Schmuck und Gerat eines lydischen Madchens', *Antike Kunst*, cilt 8, 1965, s. 16 vd., Lev. 5.
862 *age.*, s. 17, Şekil 1.
863 R. D. Barnett, 'Median Art', *Iranica Antiqua*, cilt 2, 1962, s. 89, Şekil 6; age, *British Museum Quarterly*, 26, Lev. 42; A. Greifenhagen, *age* s. 17, Şekil 1.
864 R. D. Barnett, 'Median Art, s. 88, Şekil 5.
865 W. Schiering, *Werkstatten orientalisierender Keramik auf Rhodos,* Berlin, 1957, ek. 7, 8.

866 *age.*, Lev. 16, Şekil 1, 5, 6; C. Kardara, *Rodiaki Angeiografia,* s. 35, Şekil 6; s. 92, Şekil 58; s. 155, Şekil 122-123; s. 279, Şekil 271.
867 Akurgal, *Bayrakli,* s. 86.
868 Akurgal, *Phrygische Kunst*, s. 46-47; age, *Kunst Anatoliens*, s. 83; bkz. ayrıca not 857.
869 C. *Kardara age*, s. 35-88.
870 K. Schefold, 'Knidische Vasen und Verwandtes', *Jdl*, cilt 57, 1942, s. 131, 134-136,138.
871 R. M. Cook, *Gnomon*, cilt 37, 1965, s. 502-507.
872 F. Villard, *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Eugene Piot)*, cilt 48, s.25-28, 36-47, Lev. 3-5, Şek. 1-2.
873 *age*, s. 36 vd.
874 *age*, s. 41.
875 A. Greifenhagen, 'Schmuck und Gerat eines lydischen Madchens', *Antike Kunst*, cilt 8, 1965, s. 19.
876 E. Gjerstad, *Opuscula Archaeologica*, cilt 4, 1946, Lev. 14.
877 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s.41, 46, Şekiller 25-28.
878 H. Luschey, *Die Phiale*, Bleicherode, 1939, s. 6 ve devamı.
879 *age*, s. 61-62.
880 O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus*, Londra, 1926, Lev. 8 (no. 18).
881 Akurgal, *Antike Kunst*, cilt 9, 1966.
882 B. B. Piotrovsky, *Vanskoye tsarstvo: Urartu*, Moskova, 1959, Lev. 54-55.
883 Ayrıca Akurgal'daki Urartu örneklerine bkz., *Kunst Anatoliens*, s. 34, Şekil 9, 10.
884 Akurgal, *Antike Kunst*, cilt 9, 1966.
885 A. Godard, *Le trésor de Ziwiye*, Haarlem, 1950, s. 23, Şekil 13.
886 P. Calmeyer, *Berliner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, s. 31, Şekil G 1, s. 33, Şekil H 2, s. 37, Şekil I(i); E. L.-B. Terrace, *The Art of the Ancient Near East in Boston*, Şekil 42 (P. Calmeyer, *age*, s. 37, Şekil I(i)); E. Porada, *The Art of Ancient Iran*, Londra, 1965, s. 122, Lev. 33.
887 E. Porada, *age*, s. 113, Lev. 28.
888 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 219.
889 Arias ve Hirmer, *Le vase grec*, Lev. 29. Olympia'dan zırhlı kadın (F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950, Şekil 34), Fenike tridakna deniz kabuğu işlemelerinde gördüğümüz kostümün aynısını giyiyor (bu kitap Şekil 105a).
890 D. Levi, *Annuario*, cilt 33-4, 1955-1956, s. 260, Şekil 56; K. Schefold, *Frühgriecbiscbe Sagenbilder*, 2. baskı, Münih, 1964, Şekil 33.
891 *JHS*, cilt 22, 1902, Lev. vı (1).
892 F. Matz, *age*, Lev. 290.
893 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 282, Şekil 251.
894 R. D. Barnett, *Iranica Antiqua*, cilt 2, 1962, Lev 6; E. H. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, s. 172, Şekil 69.
895 K. Schefold, *ESA*, cilt 12, 1938, s. 9, 12, 36; age, *Handbuch der Archaeologie* cilt II, s. 454 (tablo).
896 Akurgal, *Kunst Anatoliens*, s. 288-293; age, 'Vom aolischen zum ionischen Kapitell', *Anatolia*, cilt 5, 1960, s. 1-7.
897 Burada gösterilen kaplamanın kökeni güneybatıda Burdur yakınlarındaki Düver'den gelmiştir. Bu bölgede mezar soygunları yaşandı ve çalınan eserler dünyanın çeşitli müzelerine dağılmıştır. Bkz. A. Akeström, *Bulletin* of the Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquıtes (Medelhavsmuseet), Stockholm, cilt 4 1964 s.49-53, Şekil 1-4.

KISALTMALAR

Referans olarak kullanılan dergiler için aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır:

AA	Archaologischer Anzeiger: Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts, Berlin
AJ0	Archiv für Orientforschung, Berlin
AJA	American Journal of Archaeology, Boston
AM	Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts, Athenische Abteilung, Berlin
Annuario	Annuario della Scuola archaeologica di Atena, Rome
BCH	Bulletin de Correspondence Hellenique, Paris
BSA	Annual of the British School at Athens, London
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum, Paris
ESA	Eurasia Septentrionalis Antiqua, Helsinki
JCS	Journal of Cuneiform Studies, New Haven
Jdl	Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts, Berlin
JHS	Journal of Hellenic Studies, London
JNES	Journal of Near Eastern Studies, Chicago
LAAA	Annals of Archaeology and Anthropology, Institute of Archaeology, Liverpool
MDOG	Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, Berlin
OIP	Oriental Institute Publications, University of Chicago
OLZ	Orientalische Literaturzeitung, Leipzig
RHA	Revue Hittite et Asianique, Paris
RSO	Revista degli Studi Orientali, Rome
VA	Vorderasiatische Abteilung der Staatlichen Museen, Berlin
ZA	Zeitschrift für Assyrologie, Leipzig

KAYNAKÇA

Basılı eserler için aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır:

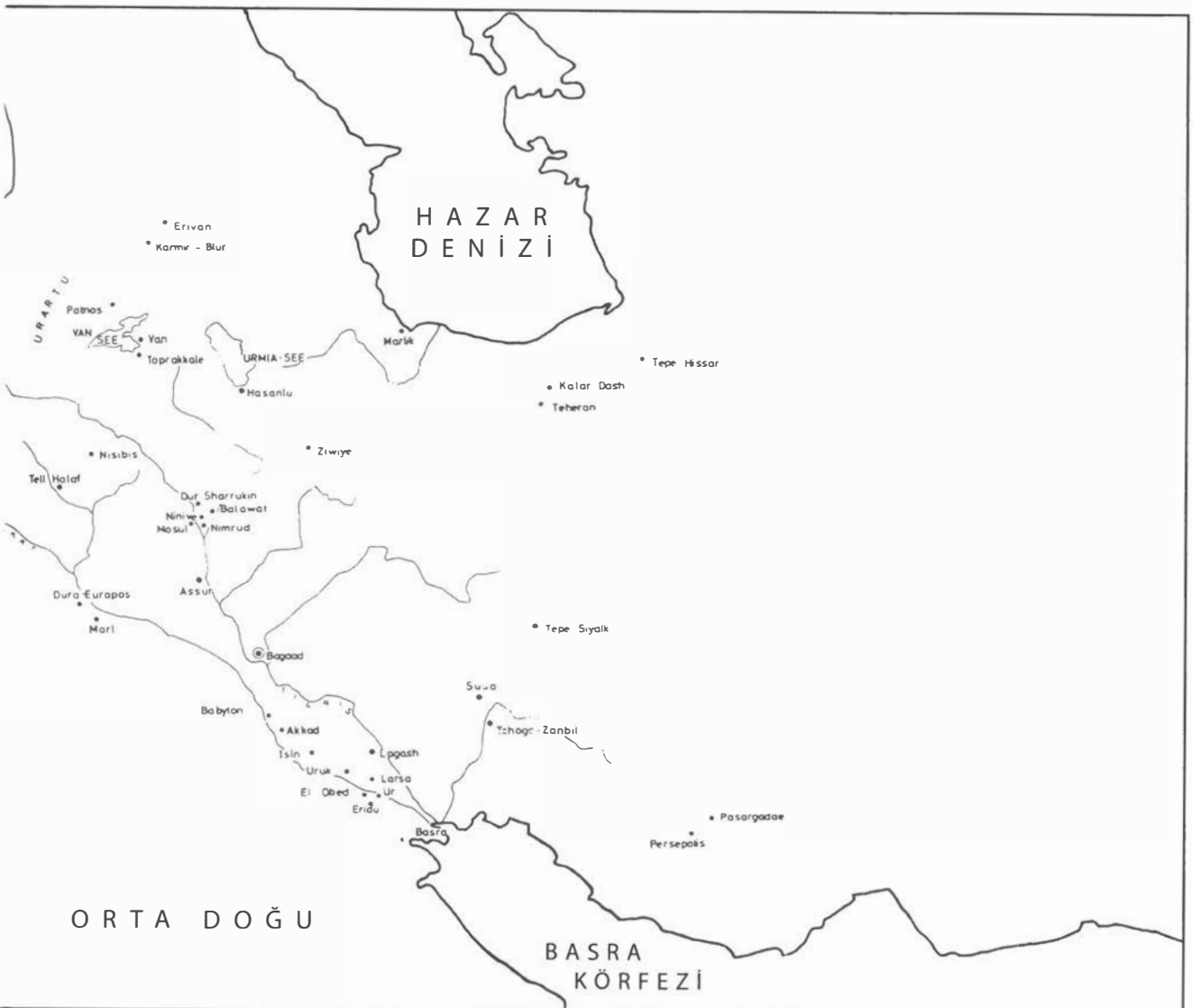
AiS	F. v. Luschan (ed.), *Ausgrabungen in Sendschirli: Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen der Berliner Museen.* 1: Fasc. XI, 1893 111: Fasc. XIII, 1902 IV: Fasc. XIV, 1911 V: Fasc. XV, 1943
E. Akurgal, *Bayrakli*	E. Akurgal, Bayrakli: *Zeitschrift der Philosophischen Fakultat,* Ankara, vol. 8, 1950.
Akurgal, *Kunst Anatoliens*	E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin, 1961.
Akurgal, *Kunst der Hethiter*	E. Akurgal, *Die Kunst der Hethiter*, Munich, 1961; English translation by C. McNab: *The Art of the Hittites,* London, 1962.
Akurgal, *Phrygische Kunst*	E. Akurgal, Die Phrygische Kunst, Ankara, 1955.
Akurgal, *Remarques stylistiques*	E. *Akurgal Remarques stylistiques sur les reliefs de Malatya,* Ankara, 1946.
Akurgal, *Spatheth. Bildkunst*	E. Akurgal, *Die spathethitische Bildkunst,* Ankara, 1949.
Barnett, *Nimrud Ivories*	*R. D. Barnett, A Catalogue of the Nimrud Ivories, with other Examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum, London, 1957.*
Barnett, *Palace Reliefs*	R. D. Barnett, *Assyrian Palace Reliefs and their Influence on the Sculptures of Babylonia and Persia,* London, 1960.
Barnett and Falkner, *Sculptures*	*The Sculptures of Assur-Nasir-apali II (883-839 BC), Tiglath-Pileser III*, London, 1962.
Bossert, *Altanatolien*	H. T. Bossert, *Altanatolien,* Berlin, 1942
Bossert, *Altsyrien*	H. T. Bossert, *Altsyrien,* Berlin, 1951
Carchemish I	*Report on the Excavations at Djerabis on behalf of the British Museum.* Part I. Introductory by D. G. Hogarth. London, 1914
Carchemish II	*Report on the Excavations at Jerablus on behalf of the British Museum.* Part II. *The Town Defences*. By C. L. Woolley. London, 1921.
Carchemish III	*Report on the Excavations at Jerablus on behalf of the British Museum*. Part III. *The Excavations in the Inner Town.* By L. Woolley. *The Hittite Inscriptions.* By R. D. Barnett. London, 1952.
Frankfort, *Art and Architecture*	H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* Harmondsworth, 1954.
Ghirshman, *Perse*	R. Ghirshman, *Perse: Proto-iraniens, Medes, Achéménides,* Paris, 1963. Translated by S. Gilbert and J. Emmons: *Persia from the Origins to Alexander the Great,* London, 1964.
Naumann, *Architektur Kleinasiens*	R. Naumann, *Architektur Kleinasiens,* Tubingen, 1955.
KİB	F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, Leipzig.
Olympia Bericht I-IV	E. Kunze and H. Schleif, *Bericht* über *die Ausgrabungen in Olympia,* mit Beitragen von R. Eilmann und U. Jantzen. Berlin, 1944.
Parrot, *Assur*	A. Parrot, *Assur*, Paris, 1961. Translated by S. Gilbert and J. Emmons: *Niniveh and Babylon*, London, 1961
Perrot and Chipiez, *Histoire de L'art*	G. Perrot and C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité.* Vol. II: *Chaldee et Assyrie,* Paris, 1884. Vol. III: *Phenice-Cypre*, Paris, 1885.
Schaefer, *Leistung*	H. Schaefer, *Die Leistung der agyptischen Kunst,* Leipzig, 1929. Herausgegeben von der Vorderasiatischen-Agyptischen Gesellschaft, Vol. 28

Schaefer and Andrae, *Propyl. Kunstgesch.*	A. Schaefer and W. Andrae, *Propylaen Kunstgeschichte,* II, 2. baskı., Berlin, 1925.
Strommenger, *Mesopotamien*	E. Strommenger, *Fünf Jahrtausende Mesopotamien,* Munich, 1962. Translated by C. Haglund*: Mesopotamia,* London, 1964.
Tell Halaf I-IV	Max Freiherr von Oppenheim, *Tell Halaf.* I: *Die Prahistorischen Funde.* By H. Schmidt. Berlin, 1943. II: *Die Bauwerke.* By F. Langenegger, K. Miiller, R. Naumann. Berlin, 1950. III: *Die Bildwerke.* By A. Moortgat . . . D. Opitz. Berlin, 1955. IV. *Die Kleinfunde aus historischer Zeit.* By B. Hrouda. Berlin, 1962.
Thureau-Dangin, *Arslan-Tash*	F. Thureau-Dangin, A. Barrois, G. Dossin, M. Dunand, *Arslan-Tash,* Paris, 1931
Thureau-Dangin, *Til-Barsib*	F. Thureau-Dangin and M. Dunand, *Til-Barsib,* Paris, 1936.
Ugaritica I-III	C. F. A. Schaeffer, *Ugaritica: Etudes relatives aux decouwertes de Ras Shamra.* Paris, 1939. II: *Nouwelles etudes . . .* Paris, 1949. III: *Sceaux et cylindres hittites . . . et autres decouwertes de Ras Shamra.* Paris, 1956
Unger, *Assyr. und babyI. Kunst*	E. Unger, *Assyrische und babylonische Kunst,* Breslau, 1927.
Unger, *Obelisk*	E. Unger, *Der Obelisk des Konigs Assurnassirpal I aus Ninive,* Leipzig, 1932 *(Mitteilungen der altorientalischen Gesellschaft,* vol. 6, fasc. 1-2)
Unger, *Sumer. und akkad. Kunst*	E. Unger, *Die sumerische und akkadische Kunst,* Breslau, 1926
Yadin, *Art of Warfare*	Y. Yadin, *The Art of Warfare in Biblical Lands in the Light of Archaeological Discovery,* London, 1963.

HARİTALAR



DOĞU SANATIYLA
YUNAN SANATI ARASINDAKİ BAĞLANTILARI GÖSTEREN BATI AKDENİZ VE YAKIN DOĞU RESİMLEMESİ.


HAZAR
DENİZİ
Erivan
Karmir - Blur
URARTU
Patnos
VAN SEE
Van
Toprakkale
URMIA-SEE
Marlik
Tepe Hissar
Kalar Dash
Teheran
Hasanlu
Ziwiye
Nisibis
Tell Halaf
Dur Sharrukin
Balawat
Ninive
Mosul
Nimrud
Dura-Europos
Mari
Assur
Tepe Siyalk
Bagdad
Susa
Babylon
Akkad
Tschogha-Zanbil
Isin
Lagash
Uruk
Larsa
El Obed
Ur
Eridu
Basra
Pasargadae
Persepolis
ORTA DOĞU
BASRA
KÖRFEZİ

DİZİN

A
Abaküs 89, 90, 93
Abdi-ilimu 6, 77, 78
Adad-apal-iddina 53
III. Adadnirari 32, 51
Adapa 49
Adin 67
Aegina 10, 182, 199
Aegisthus 220
Akhilleus 209
Afrodit 6, 144, 147, 188 krş. Mylitta
Agora 200, krş. Atina
Aigipan 165
Akhamenid 217, 219
Akhilleus 209
Akkad, Akkadca 27, 193
Alabaster (su mermeri) 7, 8
Alaca 79, 86, 95, 97
Albright, W. F. 162, 167, 230, 236
Alfabe 49, 166, 223
Alkım, B. 135
Al Mina 7, 8, 9, 81, 105, 111, 166, 167, 168, 176, 181, 183, 236
Alscher, L. 174, 237, 239
altın 6, 7, 62, 73, 99, 117, 118, 119, 159, 168, 169, 170, 174, 175, 176, 211, 236, 239
  bant 176
  taç 156, 159, 174
  mücevherat 131, 175
  levha 168
  plaket 119, 169
  işlemeciliği 175
Altis 190
Amandry, P. 13, 155, 185, 235, 238, 239
Amanus 47
Amman 59
Anadolu 4, 6, 10, 13, 49, 53, 56, 67, 77, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 96, 97, 107, 111, 118, 119, 122, 125, 127, 129, 135, 136, 138, 141, 143, 144, 162, 165, 166, 181, 188, 189, 192, 194, 196, 200, 201, 204, 207, 208, 209, 215, 216, 217, 220, 221, 223, 228
  orta 162
  kuzeybatı 209
  güney 53, 67, 77, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 119, 122, 129, 135, 138, 143, 162, 192
  güneydoğu 56
  batı 162, 207
  İyonya 144
Anaksimandros 207
andezit 57, 58
Andrae, W. 89, 150, 155, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 234, 235, 245
Anu 166
Apollo 188, 202
  Philesios 188
Apollodoros 28, 165, 236
Apollodoros, Şamlı 28
Apollodoros, Yunanlı 165
Arami 5, 6, 7, 35, 36, 38, 39, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 75, 77, 80, 91, 97, 98, 99, 102, 104, 105, 107, 108, 111, 113, 115, 119, 121, 126, 127, 129, 132, 135, 136, 137, 138, 141, 147, 155, 156, 169, 175, 192, 193, 202, 208, 212, 213, 219, 224, 228
  mimari: 53, 66, 104
  sanat: 53-66, 155
  kıyafet: 132
  özellikler: 67
  mezar stelleri: 54
  başlık: 136
  saç stili: 127, 132
  Hitit sanatı: 38
  krallar: 113, 135, 147
  kabartma: 53, 56, 59, 127, 138
  stil: 35, 36, 56, 57, 58, 63, 91, 102, 121
  stilizasyon 192
Aramiler 53, 54, 59, 67, 102, 135
Araplar 45
  Arap çölü 53
Araras 6, 9, 59, 110, 121, 122, 124, 125, 126, 131, 209
Argos 190, 193
Aristophanes: *Bulutlar* 213
Arcadia 175
Arkaik 5, 7, 16, 19, 25, 29, 88, 144, 208, 214, 222, 223
  gülümseme, 214, 224
  stil, 19
  Erken Arkaik 223
Arslan-Taş 39, 40, 148, 159, 226
Artemis 7, 10, 188, 196, 202, 203, 210, 213, 222, 227, 237, 239
  Orthia 196
aryballos 7, 9, 176, 177, 178, 181, 223
Asitawata, Kral 136, 139, 141, 158
Asma Bahçeler 50, 51
Assur (şehir) 30, 41, 47, 96, 145, 150, 155
Assur, Assurlular 5, 6, 8, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 73, 75, 78, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 109, 112, 113,

115, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 135, 137, 138, 144, 145, 147, 148, 150, 154, 155, 156, 169, 174, 180, 181, 183, 187, 190, 192, 193, 200, 201, 221, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 233, 235, 238, 239, 240, 244
hayvanlar 126
mimari 46, 75, 79, 90
sanat 32, 38, 40, 42-43, 45, 59, 65, 94, 101, 110, 112, 148, 159
stilizasyon 31
geçiş stili 32, 59, 97, 109
Assur Sanatı, Arami sanatı ve yazısı üzerindeki etkisi 61, 63, 64
Babil üzerine 50
Hititler üzerine 27
İran sanatı üzerine 27
İskit sanatı 27
Suriye-Fenike üzerine etkisi 27
Urartular üzerine etkisi 27
Assurbanipal, Kral 5, 19, 22, 23, 26, 27, 29, 31, 34, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 78, 85, 93, 226
I. Assurnasirpal 28
II. Assurnasirpal 28, 30, 31, 33, 38, 47, 98, 100, 101, 225
Aşkelon 188
Atarluhas 106, 107, 109
Athena 28, 155, 188, 238
Atina: Akropolis 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 118, 144, 148, 149, 152, 163, 172, 173, 175, 176, 192, 200, 202, 206, 237, 239
Agora 200
Dipylon 172
Kerameikos 118, 149, 152, 153
Ulusal Müze 175, 192, 202, 238
Attika 7, 10, 132, 166, 168, 170, 173, 176, 177, 194, 196, 197, 200, 201, 239, 240, 241
Attika erken: kazan 200
krater 168, 177, 194
vazo ressamı 200
Attikleşme evresi 168
Auxerre 175, 193, 212

B

Baal 55
Babil 6, 7, 27, 32, 41, 49, 50, 51, 52, 53, 59, 70, 76, 97, 100, 122, 144, 147, 157, 171, 187, 207, 225
İştar Kapısı 51, 76
Babil ülkesi, Babilliler 32, 53, 56
sanat 49-52
sınır taşı 50, 71, 76
Bağdat Müzesi 144, 159, 214
Balawat 30, 31, 226
Baltimore, Walters Art Gallery 11, 14, 156, 159, 174
Barberini Mezarı 60, 61
kazan 60, 181, 185
fildişi 211
Ba'ririm 102
Barnett, R.D. 13, 14, 38, 86, 88, 93, 114, 117, 135, 157, 158, 183, 184, 192, 193, 194, 212, 213, 217, 221, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244
Barrakab 5, 35, 55, 56, 62, 73, 86, 132, 135, 138
Baş: boğa 9, 28, 103, 115
şeytan 185
çift 190
grifon 186, 187,
insan 158, 159, 187, 204
aslan 40, 61, 65, 111, 147, 160
Bayraklı 4, 9, 10, 155, 199, 212, 221, 237, 240, 241, 242
Bel-akhe-irba 50
Bergama Sunağı: krş. Berlin
Berlin Müzesi 27, 51
Bielefeld, E. 188, 225, 238
Bissing, Freiherr von 124, 233
bit hilani: bkz. Hilani 47
Biton 175
Boeotia 169
boğa 8, 19, 21, 40, 46, 69, 78, 95, 106, 141, 159, 160, 217, 226
baş 147, 159, 217
Boğazköy 230
Bossert, Th. 126, 135, 199, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 240, 244
British Museum 11, 14, 18, 19, 21, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 41, 50, 88, 89, 90, 98, 99, 154, 157, 158, 159, 175, 178, 182, 183, 185, 195, 207, 212, 216, 218, 219, 227, 241, 244
Brommer, F. 188, 238
bronz 6, 7, 8, 10, 31, 60, 83, 90, 98, 117, 118, 122, 148, 149, 150, 155, 163, 164, 167, 170, 176, 181, 185, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 199, 200, 201, 202, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 224, 226, 237, 239, 240
leğen 201, 202, 241,
kemer 215,
kase 60, 148, 150, 163
kazan 60, 90, 122, 155, 164, 193, 194, 195
sütun üzerinde 87
mobilya 221
kapı 226
grup 170
kazan eklentisi 98
miğfer 190
aslan 167, 176, 181
ayna 215, 218
levha 187, 198, 217
protom 68, 181
kabartma 30, 220
halka 83
heykelcik 189, 190, 192, 196, 219
tripod ayağı 191 bkz. Luristan
Bucchero oinokhoe 199
Bumerang 95, 111
Burdur 220, 242
Buschor, E. 111, 170, 171, 236, 241
Bizans 51

C-Ç

Canciani, F. 156, 235
Capena 38, 60
Cassius Dağı 165, 166
Chimaera 7, 9, 112, 187, 231, 238

Cinler 8, 58
Cook, R.M. 202, 217, 240, 242
Cyrus (Kyros) 52
Çambel, H. 136, 137, 234, 239
Çandarlı 4, 10, 183, 203, 212
çivi yazısı 49, 147

D
Daedalik 173, 174, 175, 176, 214
deinos 223
Delos 202, 210
Delphi 43, 185, 191, 193, 238
  Siphnian Hazinesi 43
Demeter 188, 211
Desborough, V. 162, 236
Dessenne, A. 138, 187, 231, 234, 238
diadem 237
Didyma 188
dikilitaş 28, 29
  Siyah Dikilitaş 30, 99
diorit 166
Dipylon: bkz. Atina
Dirlmeier, F. 189, 239
Dreros 176, 237
Dunbabin, T.G. 13, 173, 236, 238, 239
Dupont-Sommer, A. 53, 228, 235
Dür-Şarrukin 39, 147
  mimari 47, 78,
  sütun başlığı 83-85, 87
  fildişi oymacılığı 148
  kabartma 20, 40, 88, 93, 221
Düver 7, 8, 220, 222, 242

E
Ea 50
Eannatum 27
Ecbatana 188
Eckhard 208
Efes 7, 8, 212, 222, 241
ejderha 51, 165, 166
Elam 34, 45, 46
Enlil 30, 166
epik 209
Erechtheion: bkz. Atina
Erythrai 4, 148
Esarhaddon 41, 43, 75, 148
Eski Smyrna: bkz. Bayraklı
Etruria 60, 68, 148, 185, 190, 193
  Etrüsk sanatı 105, 196

F
fayans 143
Fenike 6, 7, 8, 9, 27, 49, 53, 67, 79, 80, 83, 84, 90, 93, 97, 99, 105, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 122, 124, 127, 129, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 163, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 187, 188, 203, 204, 209, 212, 215, 219, 220, 221, 223, 224, 234, 242
  Fenike alfabesi 49, 166, 223
  sanat 111, 136, 143, 144, 148, 149, 153, 157, 163, 204
  kase 114, 117, 136, 138
  sütun başlığı 83, 93
  şehirler 80
  yazıt 136
  fildişi 53, 114, 116, 144, 159, 173, 174
  maske 127
  kabartma 203
  heykel 215,
  Fenike sanatı, Mısır sanatının/sanatına etkisi 136, 144, 148,
  Yeni Hitit sanatının/sanatına etkisi 84, 93, 97, 99, 113, 117, 137, 141
  Kuzey Suriye 79
  Güney Anadolu 79, 127
Fıratlı 241
Fibula 56, 127, 135, 215
Filistin 188
Frankfort, H. 44, 69, 138, 187, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 244
Friedrich, J. 126, 233, 241
Frig 6, 7, 9, 56, 118, 122, 138, 141, 201, 214, 215, 216, 217, 240, 241
  kemer 215
  kazan 118, 122, 241
  fibula 56, 127, 135
  friz levhası 195
  metal işleri 215
  süs eşyaları 201, 214
  resim 217
  sürahi 118, 141
  heykel 138,
  İran üzerindeki etkisi 215
friz 194, 195, 196, 217, 239

G
Gabar Sam'al 67
Gaia 166
Gargaros 209
Gaziantep 67, 127
Gelb, I. J. 232
Geometrik 149, 163, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 190, 197, 201, 202, 204, 212, 241
  Erken 163
  Geç 174, 204
  Proto-geometrik 162
  Alt Geometrik 204, 211, 214
Gılgamış 47, 125, 189, 233, 238
Gilbert, S. 176, 231, 237, 244
Girit 69, 80, 99, 148, 169, 173, 174, 175, 187, 212, 220
Gjerstad, E. 143, 149, 218, 232, 234, 235, 242
Goldman, H. 189, 236, 238, 239
Gordion 6, 7, 10, 118, 135, 159, 160, 164, 183, 193, 200, 201, 202, 215, 233, 236, 240
  Tümülüs 111, 200 vd.
Gorgon başı 7, 187
Gortyna 220
"Gök Krallığı" 165
Greifenhagen, A. 215, 216, 217, 218, 219, 241, 242
Grifon 7, 8, 9, 102, 103, 105, 112, 182, 183, 186, 218
  eklentiler 193
  bronzlar 169

iblis 102, 103, 112, 183
baş 61, 65, 105, 112, 186
insan 102, 107
ayna 216, 218
oinokhoe 182, 183, 185, 185, 186, 198
plaket 169
protom 68, 101, 111, 185
Gula, Kraliçe 50
Gültekin, H. 148
Güterbock, H.G. 107, 108, 110, 225, 231, 232, 236

H

Hadad 55, 135
Hafner, G. 176, 237
Hagiorgitika 175
Hama 6, 84, 105, 114, 157, 168, 230, 231, 232
Hammurabi 49, 50
Hampe, R. 174, 194, 200, 201, 233, 237, 239, 240
Hattuşa 67, 69, 79, 95, 97, 107, 111
Hattuşili: bkz. Katazillu
Haya, Kral 101
hayvan-adamlar 111
Helena 10
Hephaistos 211
Hera 7, 8, 188, 205, 206, 208, 209, 210, 211
Herakles 7, 9, 188, 189, 191, 211, 238, 240
Hermes 165, 240
Herodotos 147, 188
Herrmann, H.V. 239
Hesiodos 7, 165, 166, 188, 223, 236, 238
hieros gamos 208
hilani 46, 47, 53, 66, 69, 71, 73, 75, 77, 78, 79, 85, 87, 111, 115, 117, 119, 229
Hint-Avrupalılar 208
Hitit 5, 6, 7, 30, 38, 46, 47, 50, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 156, 160, 162, 167, 169, 171, 175, 176, 177, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 190, 192, 193, 202, 203, 208, 209, 213, 219, 221, 222, 223, 229, 231, 240
mimari 47, 80
sanat 53, 65, 105, 170, 190
kemer 131
merkezler 67
tanrılar 141
hiyeroglif 131
tarih 162
Aramiler üzerindeki etki 53, 55
aslan tipi 150, 177
mitoloji 166, 170
saray 47
kabartmalar 135
heykel 54, 60, 62, 102, 104, 148, 180
metinler 135, 208
Geç Hitit 53, 80, 83, 113
Hititler 27, 135, 162, 169, 202, 208
krş. Yeni-Hitit
hiyeroglif 69, 95, 98, 110, 126, 141
Homann-Wedeking, E. 14, 236, 237
Homeros 6, 163, 165, 204, 209, 212, 236, 241
İlyada 163, 209
Hrouda, B. 118, 225, 229, 231, 245
Hurri 67, 78, 166, 223
Hurri-Hitit 78, 223
Hydra 166, 189

I-İ

İda Dağı 209
Idalion 9, 148, 149, 150
Illuyanka 7, 95, 165, 166
Iolaus 189
içki sahnesi 135
kap 42 bkz. skyphos
İmgur Enlil: bkz. Balawat
İran 6, 160, 193, 194, 197, 217, 219, 240
sanat 52, 192, 194, 197
metal işleri 241
ayna 217
bkz. Ecbatana
İstanbul Arkeoloji Müzesi 55
İştar 7, 46, 51, 76, 188
bkz. Babil
İvriz 6, 7, 130, 135, 138, 214, 215
İyon, İyonya 6, 7, 49, 52, 86, 93, 144, 207, 216, 219, 221, 222
mimari 52, 221
mimar 94
sanat 216
sanatçı 214
İzmir 148, 234
İzmir Müzesi 148

J

Jantzen, U. 187, 238, 241, 244
Jenkins, R.J.H. 174, 236, 237
Johansen, F. 168, 236
Jüpiter Dolichenus 208

K

kabartma 6, 7, 8, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 31, 33, 34, 39, 40, 44, 51, 56, 57, 66, 79, 88, 98, 103, 104, 109, 111, 124, 126, 132, 183, 190, 192, 212, 222, 228, 230, 233, 234, 237
Alaca 96
Arslan-Taş 39
Assur 50, 85, 190, 225
Balavat 31
Karkamış 106, 111, 113, 118, 121, 124, 125, 125
Delfi 43
Dur-Şarrukin 20, 27, 39, 42, 88
Gortina 220
Hattuşa 96

İvriz 135, 214
Kalkhu 18, 27, 32 39, 203, 227
Karabel 234
Karatepe 118, 122, 135, 140, 190, 201, 204, 211
Malatya 95, 99
Ninova 21-24, 26, 27, 33-35, 41, 43, 88
Olympia 192
Sakçegözü 56, 57-58, 61, 65, 91, 115, 122, 126, 185, 192, 233, 240
Tell Atchana 69
Tell Halaf 115
Tell Tainat 88, 93, 98
Till Barsib 107
Zincirli 54, 55, 102, 104, 122, 192, 228
din 49, 165, 190, 223
Kalaç, M. 131, 234
Kalkhu 18, 27, 30, 32, 33, 39, 47, 78, 117, 154, 158, 226
mimari 47
kaide 86, 89, 117
Merkez Saray 32, 47
kale 30
kazı 117
fildişi 90, 122, 127, 143, 151, 157, 173, 176, 185
Ninurta Tapınağı 30
Kuzeybatı Sarayı 30, 47
saraylar 27
kabartma 203
Güneybatı Sarayı 18, 19, 39, 47, 154, 158, 227
tridacna kabuğu 155,
kap 118, 150, 200
kalmush 95
Kamanas 9, 121, 124, 125
Kantor, H. 13, 148, 187, 189, 225, 231, 235, 238, 239
Kapara 114, 117, 119, 136, 230
kapı heykeli 94
Karabel 234
Karatepe 6, 7, 8, 10, 66, 67, 79, 118, 122, 127, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 158, 190, 201, 204, 212, 232, 234, 239
sanat 143
kale 141
ortostatlar 79, 118, 134, 139, 140, 190
kabartmalar 122, 134, 136, 139-40, 190, 201, 204, 211
heykel 65, 135
stel 127
Kardara 199, 217, 240, 242
kase 6, 7, 8, 9, 56, 118, 122, 138, 148, 149, 150, 152, 216, 218
Katuwas 6, 9, 81, 82, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 125
kavramsal sanat 16, 17
Kazbek 10, 196, 199, 219
Kelermes Hazinesi 218, 219
Khadatu: bkz. Arslan-Taş
Khiton 7, 9, 193
Khorsabad: bkz. Dur-Sharrukin
Kıbrıs: 143, 144, 147, 149, 188, 200
Kase 118, 143, 149
Afrodit kültü 144, 188
Kıbrıs-Mısır kasesi 218
Kiklad Adaları: amphora 202, 210, 211
sanat merkezi 169
oinokhoe 182, 183, *184-185*, 198, 207
Oryantalizan stil 170, 202, 220
Frig stili, etkisi 215, 217
Skyphoslar 162
vazo bezeme 194, 219
Kilamuwa, Kral 5, 8, 54, 55, 71, 73, 101, 102, 104, 105
Kittylos 206, 208
Kopenhag 230, 231
Kopenhag, Danimarka Ulusal Müzesi 157
Korikian Mağarası 165
Korint 10, 169, 173, 177, 180, 181, 208
krater 10, 212, 223
krater ayağı 223
Krischen, F. 50, 228
Kronos 166
Kumarbi 166, 236
Kunze, E. 13, 14, 171, 187, 188, 190, 193, 204, 231, 236, 237, 238, 239, 244
Archaische Schildbander 187
Kupaba 127
Kuyuncuk: bkz. Ninova
Kuzey Suriye 46, 67, 86, 87, 89, 94, 105, 110, 118, 119, 129, 135, 138, 143, 160, 162, 167, 181, 184, 192, 208, 212
Kuzey Suriye sanatı
Babil sanatının etkisi 157
Minos-Miken sanatının 69
Arami sanatı üzerindeki etkisi 156
Yunan sanatına etkisi 237
İyon sanatına etkisi 148
Kübler, K. 149, 163
küçük sütun 90, 98
kült 47, 109, 132, 135, 144, 147, 188, 213
imge 188, 212
oda 47
sahne 135
stel 132
Kültepe 135, 234

L

Labarna: bkz. Lubarna
Lade Savaşı 188
Lamassu figürleri 227
Landsberger, B. 67, 69, 73, 125, 226, 228, 229, 231, 233, 234
Laroche, E. 126, 233, 234
Lattimore, R. 241
Levi, D. 220, 236, 237, 242
libasyon 82, 95, 153
sahne 82
Lidya 204
lir 7, 10, 135, 138, 153, 204, 212
lotus 10, 150, 154, 200, 201, 211, 212, 217
Loud, G. 88, 111, 230, 231, 232, 235
Lubarna, Kral 67
Luhuti 18

Luristan 7, 10, 50, 105, 194, 195, 197, 199, 203, 219, 239, 240
Luschan, F. von 73, 83, 131, 244
Luschey, H. 218, 242
Luvi, Luviler 5, 54, 66, 67, 80, 94, 102, 132, 135, 141
  Luvi-Hitit 54, 67, 94, 102, 135, 141
Lübnan 78, 80, 87

M

Macmillan aryballosu: bkz. Proto- Korinth
Mainz, Schonborner Hof 200, 233, 239, 240
Malatya 6, 8, 9, 50, 56, 59, 67, 79, 82, 87, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 106, 107, 112, 165, 166, 189, 229, 230, 244
  cinler 50, 99
  aslan avı kabartması 99
  mitoloji 101, 166, 189
  Yeni Hitit Kapı hayvanları 87, 106, 112
  ortostatlar 79, 82, 95, 98, 165
  heykel 56, 59, 105, 107
Mallowan, M.E.L. 47, 117, 144, 148, 158, 227, 233, 235
Maraş 7, 9, 66, 67, 123, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 137, 202, 208
Marduk 41, 49, 50, 51, 52
II. Mardukapaliddina 70
Matthiae, P. 67, 135, 229, 232, 234, 239
Matz, F. 173, 196, 230, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242
Maxwell-Hyslop, K.R. 197, 201, 240
meander 174, 237
Medler 217
megaron 75
Megiddo 111, 230, 231, 232
Melgunov Hazinesi 221
Melos, Meloslu 202, 203, 204, 207, 220
Menelaus 10, 202
Mezopotamya 25, 49, 52, 56, 69, 79, 164, 166, 189, 227
Mısır, Mısırlı 5, 7, 17, 43, 46, 56, 80, 83, 136, 138, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 157, 169, 170, 176, 207, 209, 218, 237
  kase 136, 138
  taç 143, 148, 150, 154
  saç stili 149
  hiyeroglif 144
  Arami sanatı üzerindeki etkisi 56, 136
  Assur sanatına etkisi 43, 46
  Yunan sanatına etkisi 169, 176
  Yeni Hitit Sanatına Etkisi 209
  Fenike sanatına etkisi 209
  kaide 83
  heykel 176, 238
  Mısırlılaşmış üslup 143, 147, 238
Midas, Kral 126, 164
Midilli 141
Miletos 169, 207
  Miletliler 207
Minos, Minoslular 6, 22, 67, 69, 71, 143, 210, 229, 236
  mimari 71, 83
  sanat 80, 83
  dil 83
  Suriye'ye etkisi 69
Minotaur 7, 188, 189
Mitanni 6, 67, 71, 95, 97
mitoloji 6, 165, 190, 223
"Mona Lisa" başı
Moortgat, A. 32, 97, 118, 119, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 245
Mushkabim 102
Muski 126
Muttali 67
Muwatalli: bkz. Muttali
müzisyenler 73, 106, 136, 153, 157;
  müzikal sahne 134, 141
  müzik aleti 135, 138, 223
Mykenae, Miken 175
Mylitta 147

N

Nabu 49, 50
I. Nabukadnezzar 50
II. Nabukadnezzar 50, 76
Nabupolassar 50
Naksos 176
Naramsin 27
Naumann, R. 69, 80, 84, 90, 94, 96, 97, 98, 228, 229, 230, 231, 244, 245
Neandria 10, 221
Nemea aslanı 189
Nergal 44, 49
New York, Metropolitan Museum 11
Nikandre 175, 176, 193
Nil 43, 46
Nimrud: bkz. Kalkhu
Ninova 5, 7, 8, 9, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 39, 41, 43, 44, 47, 48, 85, 87, 88, 93
  mimari 47, 78
  Assurbanipal'in Sarayı 35, 88, 93
  kaide 87
  Kuzey Saray 23, 24, 29, 43, 47
  kabartmalar 22, 23, 26, 27, 29
  Sanherib'in Sarayı 85
  Güneybatı Sarayı 19, 34, 41, 43, 47
Ninua: bkz. Ninova
Ninurta 28, 30, 44, 49, 96
Ninurta Tapınağı: bkz. Kalkhu
Niqmepa, Saray: bkz. Tell Atchana
Nuoffer, O. 65, 229
Nusku 27

O-Ö

Oedipus, Kral 7, 239
Oelmann, F. 229
Ohly, D. 176, 209, 212, 235, 236, 237, 239, 241
oinokhoe 10, 199, 204
Okeanos 210
Olympia 7, 8, 9, 10, 11, 14, 64, 88, 90, 98, 118, 150, 176, 185, 186, 187, 189, 191, 194, 195, 219, 220, 221, 238, 239, 242, 244
  sanat merkezi 169
  kase 118, 150
  bronz 192

kazan 88, 90, *98*, 193, *194-195*
tripod *191*
yaban eşeği *23-24*
Oryantalizan stil 170, 173, 190, 197, 202, 207, 214, 217, 219
Orontes 165
Orthmann, W. 104, 108, 231, 232
Oxus Hazinesi 219
öküz 141

P
Palestrina: bkz. Praeneste
Palmiye, palmet 118 bkz. stilizasyon
Panammu: bkz. Panamuva
Panamuwa, Kral 55, 135
Paris 10, 11, 20, 26, 128, 131, 132, 137, 168, 202, 208, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 243, 244, 245
Paris (tanrı) 202, 208, 242
Paris, Louvre Müzesi 11, 137
Parrot, A. 14, 32, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 233, 235, 239, 244
Patnos 7, 167
Payne, H. 13, 176, 177, 180, 181, 236, 237, 238, 239, 240
Pazarlı 10, 199, 219
Pegasus 7, 187
perspektif 5, 16, 19, 21, 22, 24, 37
Pettinato, G. 156, 235
phiale 218
Pindar 165, 171, 204
Pire: bkz. Atina
Pisiris: bkz. Katuwas
Pitane: bkz. Çandarlı
polos 173, 174
Pontus 8, 216
Porada, E. 160, 242
portre 17
Poulsen, F. 13, 135, 154, 213, 234, 235, 237, 241
Praeneste 7, 9, 38, 60, 68, 138, 181, 200, 212, 239
prens 28, 46, 125, 141
prenses 36, 56, 127, 132, 141, 157
Priamos 209
Prinias 212
Proto-Korint, 167, *176, 178-181*, 180, 187, 193, 200
protom 181
pyxis 9, 10, 180, 208, 212

R
rahip 213, 215, 223
rahibe 82, 135, 213
Riis, P.J. 13, 157, 231, 235
rinceaux 217
Rodos 7, 10, 148, 168, 170, 173, 175, 176, 177, 199, 217, 219, 220
Roma, Romalı 11, 14, 28, 68, 165, 208, 229, 232, 234, 238, 239, 241
Trajan Sütunu 28
II. Rusas 116

S-Ş
sadak 38
Sakçegözü: sanat 66, 122, 143, 180
sanatçı 60
kıyafet 50, 59
demon başı 185
grifon başı 62, 65
saç stili 56
Hilani 74, 75, 87
kapı aslanı 60, 61-63
Sakjegeuzi: bkz. Sakçegözü
II. Salmaneser 31
III. Salmaneser 30, 31, 32, 51
IV. Salmaneser 32
Salviat, F. 177, 183, 237, 238
Sam'al: bkz. Zincirli
Sami, Samiler 53, 54, 55, 59, 136, 141, 143
Sammuramat: bkz. Semiramis
Samos 6, 7, 8, 9, 73, 105, 111, 135, 148, 154, 155, 169, 173, 176, 180, 185, 202, 205, 207, 208, 209, 212, 215
mimari 73
sanat merkezi 169
baş *111*, 176, 180
grifon 185
Heraion *205*, 207
fildişi 173
plaket 143, 148
heykel 135, 155, 215
ahşap oymacılığı 204, 207
Samsun 196, 218
sandalet 138
Sanharib
sanatçılar 19
kemer 125
saç stili 42
saray 78, 85, 230
kabartma 21-22, 34, 41, 44, 46, 125
stilizasyon 38
Sappho 214, 241
saray sanatı 54
Sardis 241
"Sargon Kalesi": bkz. Dur-Şarrukin
II. Sargon, Sargon dönemi 20, 39, 41, 47, 78, 79
karyatid 234
araba 43
kıyafet 59
saç stili 53, 99, 121, 125, 132, 158
tarih 110
aslan 41, 45, 51, 53, 61, 62, 114
saray 41, 47, 148
kabartma 20, 44, 233
heykel 115, 124, 147, 174
stilizasyon 38, 42
bkz. Dur-Şarrukin
Sarruma 100, 124, 209
"Sasturis" 126
Schaeffer, C. 71, 162, 245
Schafer, H. 17, 22, 237, 238
Schefold, K. 13, 187, 190, 208, 217, 221, 237, 238, 239, 240, 241, 242
Myth and Legend … 187
Schiering, W. 170, 199, 217, 236, 241

Schnitzler, L. 28, 225
Semiramis 50, 51
Senjirli: bkz. Zincirli
sfenks 9, 56, 58, 60, 61, 73, 75, 78, 103, 107, 111, 138, 143, 150, 153, 154, 187, 222, 231
  kaide 73, 75, 87, 222
  kapı 129, 133
  giriş 54, 55, 56, 60, 86
  kabartma 56, 58, 103, 136, 138
  iki başlı 96, 107
  kanatlı 153
  bkz. Chimera
Siphnian Hazinesi: bkz. Delfi
Sirara 78
siren 155, 187
Sparta 174, 237
spiral 29, 53, 55, 56, 62, 99, 129, 174, 195, 196, 213, 239
steatit 208, 212
Steinherr, F. 126, 234
stel 36, 51
  III. Adadnirari 32
  prenses 36
  V. Shamshi-Adad 32
  IV. Salmanasar veziri 32
  yazıt 47, 50, 89 zafer steli 27
  bkz. kült, cenaze töreni
stilizasyon 31, 37, 40, 42, 44, 60, 62, 107, 117, 118, 122, 149, 150, 183, 226
  hayvan 143, 157, 217
  ayak bileği 60
  kol kası 31, 32, 37, 40
  sakal 55, 127
  çene kemiği 160
  alev benzeri 60, 114, 117, 122, 150
  ön bacaklar 60, 62 122, 125, 228
  saç 55, 114, 121, 143, 154, 159, 173
  kalp şeklinde 60, 112, 118, 177, 194, 219, 240
  diz kapağı 40, 42
  bacak kası 44, 219
  palmet biçimli 42, 61, 75, 114, 180, 183
  inci biçimli 107, 114
  S spiral 194, 196, 219
  uyluk 38, 38, 41, 44, 51, 60,118, 217
  çatal şeklindeki 226
Strom, I. 216, 241
Strommenger, E. 38, 47, 125, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 235, 236, 239, 245
Sulumeli, Kral 50, 82, 95
Suman 49
Suriye, Suriyeli 5, 6, 7, 27, 39, 46, 47, 50, 53, 59, 60, 65, 67, 69, 71, 75, 77, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 95, 97, 99, 105, 110, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 122, 124, 127, 129, 135, 136, 138, 143, 144, 148, 150, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 181, 183, 184, 187, 190, 192, 200, 203, 204, 208, 209, 212, 214, 215, 219, 220, 221, 223, 231, 236, 237, 240
  sanat 143-160, 203, 209, 211
  sanatçı 144
  kıyafet 211
  taç 156
  mobilya 221
  kuyumculuk 118, 156
  saç stili 174
  fildişi 50, 59, 65, 99, 116, 122, 127, 136, 148, 150, 156, 158, 160, 162, 172, 174, 211, 215, 219
  metal işleri 156
  saray 39, 47, 75
  çanak çömlek 148
  heykel 169 176
  vazo 220
Suriye-Fenike sanatı 112, 116, 204
  saç stili 143
  fildişleri 114, 203
  motifler 136
  süsleme, mimari 114, 143
  beylikler 169
Suriye-Hitit-Luvi uygarlığı 67
Suriye-Hitit motifleri 95, 97
Suriye-Miken stili 71
Suriye-Fenike sanatı 112, 116, 204;
Sümer 27
sürahi 118, 141
sütun 6, 7, 9, 10, 53, 66, 69, 73, 75, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 96, 98, 99, 106, 221, 222, 230, 241
  kaide 53, 66, 69, 71, 75, 77, 80, 83, 84-85, 86, 86-87, 89, 89, 93, 94, 96, 221, 222
  sütun başlığı 53, 66, 80, 86, 88, 93, 96, 98-99, 143, 227, 221
Sütun başlığı 6, 9, 10
  sütun 93, 221
  sütun kaidesi 83, 222
  fildişi oymacılığı 148
  düzen 86
  Oryantalizan stil 207
  heykel 127, 219
  gülümseme 215
swastika 214
Şam 147, 148, 246
V. Şamşi-Adad 32, 51

T

Tabal-Hilakku 125
taç 7, 40, 80, 90, 100, 140, 142, 143, 148, 154, 156, 159, 174
  çift 148, 150
  Yeni-Babil Tüyü 50, 99
  Yukarı Mısır 143
Tamritu 46
Tanagra 8, 206
Tanrılar 49, 211
  Assur üzerine etkisi 51
  Aramiler üzerine etkisi 53, 59
  modeller 41
  mühür 50
  Tekstil 187
  Geç Babil mimarisi 51
  Yeni-Babil 50, 70, 99.
Tarhunpiya 128, 131

taş 19, 48, 79, 83, 86, 87, 88, 90, 100, 119, 166
sütun başlığı 90
sütun 87
kaide 83 bkz. bazalt, kireçtaşı, mermer
Tell Ahmar: bkz. Til Barsib
Tell Ain Dara 6, 9, 105, 110, 114
Tell Atchana 8, 69, 71, 79, 80, 87
kaide 80
hilani 69
saray heykeli 87
Niqmepa Sarayı 69, 71, 71, 80

U-Ü

Ürdün 59

Y

Yunan, Yunanistan 6, 7, 10, 13, 14, 16, 22, 25, 43, 45, 49, 67, 73, 83, 88, 93, 105, 118, 132, 138, 141, 148, 149, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 236, 237, 238, 239, 240, 246
Archaic 16, 88, 208
mimari 47, 93
sanat 44, 105, 137, 141, 166, 187, 193, 202, 207, 223
sanatçılar 169, 192
savaş motifi 188
seramik 149, 167
şehirler 49, 207, 223
koloniler 166, 181, 207
tanrılar 188
drama 223
altın bant 176
grifon tipi 183, 186
saç stili 175
kahraman 189
aslan 183
lir 204
mitoloji 187
ressamlar 25, 180
phiale 218
kaide 83
kabartma 211, 220
din 187
halka kulp 201, 24
kutsal alan 169
heykeltraş 25, 22
sculpture 169, 173,176, 192, 238
stoa 73
terracotta 220
ticaret 164, 168
tripod 197, 201
vazo 204
Yunan sanatı, Mısır sanatına etkisi 176
Hitit 176
Iran 192
Luristan 193, 203
Yakın Doğu 163, 169, 174
Suriye 237
Urartu bölgesi 192
Doğu Yunan 170, 207, *215*, 216 217, 219, *220*, 220
vazo bezeme 169, 197, 201, 204, 219. ; krş. Atina, Attika, Iyonya, Rodos ve diğer Yunan Adaları