

ARKEOLOJİ DEĞERLENDİRMELERİ

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Sebahattin KÜÇÜK

Arkeoloji Değerlendirmeleri

Editör

Dr.Öğr.Üyesi Sebahattin KÜÇÜK

yaz
yayınları

2025

Arkeoloji Değerlendirmeleri

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Sebahattin KÜÇÜK

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8508-21-5

Ekim 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Arkeolojik Alanlarda Anastylosis Uygulamaları:

Rhodiapolis Antik Kenti Roma Dönemi Anıt Mezarı

Anastylosis Örneği.....1

Sebahattin KÜÇÜK

Budin Adak Levhası: Urartu Dini İkonografisinde Özgün

Bir Belge16

İsmail COŞKUN, Ömer TANYÜREK

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

ARKEOLOJİK ALANLARDA ANASTYLOSİS UYGULAMALARI: RHODİAPOLİS ANTİK KENTİ ROMA DÖNEMİ ANIT MEZARI ANASTYLOSİS ÖRNEĞİ

Sebahattin KÜÇÜK¹

1. GİRİŞ

Arkeolojik sit alanları, yalnızca geçmiş medeniyetlerin izlerini barındıran mekânlar değil, aynı zamanda toplumların kültürel kimliklerinin ve tarihsel sürekliliğinin somut göstergeleridir. Bu alanlarda yer alan mimari kalıntılar, dönemlerinin sanat anlayışını, mühendislik bilgisini, sosyal yapısını ve ekonomik koşullarını yansıtarak insanlık tarihine ışık tutmaktadır. Ancak zamanın aşındırıcı etkileri, doğal afetler, insan eliyle yapılan tahribatlar ve uzun yıllar boyunca süren ihmal, bu kalıntıların büyük bölümünü yıkıntı haline getirmektedir. Bu nedenle, arkeolojik alanların korunması ve bu alanlarda gerçekleştirilen restorasyon, koruma ve konservasyon uygulamaları büyük bir önem taşımaktadır (Ahunbay, 2010). Bu uygulamaların en dikkat çekici ve tartışmalı yöntemlerinden biri de **anastylosis** (anastilosis) olarak bilinen, orijinal taş ve blokların yerlerine yeniden yerleştirilmesi esasına dayanan teknik yaklaşımdır (Uçar ve Örmecioğlu, 2019). Anastylosis (“ana” (yeniden) ve “stylos” (sütun)), Antik Yunan kökenli bir terim olup “yeniden dikme” ya da “yeniden ayağa kaldırma” anlamına gelmektedir. Mimari koruma bağlamında ise, yıkılmış ya da

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Yüksekokulu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, sebahattin.kucuk@msgsu.edu.tr, ORCID:0000-0002-8504-1703

kısmen ayakta kalmış bir yapının, mevcut orijinal taş, blok veya mimari öğelerinin analitik yöntemlerle incelenip belgelenerek, aslına uygun biçimde yeniden yerlerine oturtulması sürecini ifade eder. Anastylosis uygulamalarının en erken örneklerine 19. yüzyılda Yunanistan ve Anadolu’da rastlanmaktadır. 1830’lu yıllarda Atina’daki Parthenon Tapınağı’nda yapılan müdahaleler, bu yöntemle gerçekleştirilmiş ilk sistematik denemelerden biri olarak kabul edilmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında, özellikle Atina Akropolü, Bergama Zeus Sunağı ve Efes Artemis Tapınağı gibi yapılarda yürütülen çalışmalar, anastylosis kavramının uluslararası literatürde kabul görmesine katkı sağlamıştır.

Uluslararası düzeyde koruma ilkelerini belirleyen temel belgelerden biri olan 1931 Atina Tüzüğü ve ardından gelen 1964 Venedik Tüzüğü, anastylosis yöntemine özel vurgu yapmıştır. Bu belgelerde, anastylosis’in yalnızca elde mevcut özgün parçalar kullanılarak yapılabileceği, eksik parçaların ise sade ve taklitten uzak bir şekilde tamamlanması gerektiği belirtilmiştir. Böylece hem yapının özgünlüğünün korunması hem de yeniden kurgulanan bölümlerin çağdaş müdahale olduğunun açıkça anlaşılması hedeflenmiştir. Günümüzde de UNESCO ve ICOMOS gibi uluslararası kuruluşlar, anastylosis uygulamalarının yalnızca bilimsel, teknik ve etik kurallar çerçevesinde, uzman ekipler tarafından yapılmasını önermektedir (Houbart, 2020).

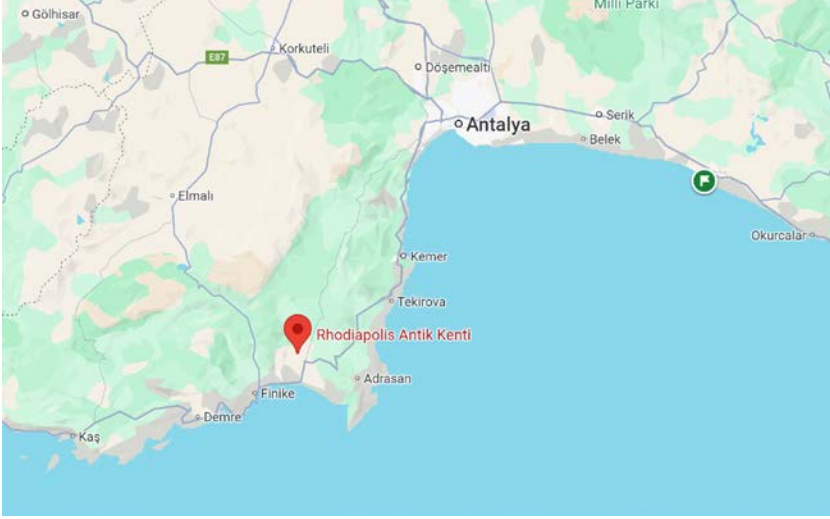
Arkeolojik sit alanlarında anastylosis çalışmalarının yapılması mimari bütünlüğün yeniden sağlanmasına büyük katkı sağlamaktadır. Yıkıntı halinde duran bir yapının orijinal taşlarının yerlerine oturtulması, sit alanlarında üç boyutlu mekânsal algıyı güçlendirmekte ve hem araştırmacılar hem de ziyaretçiler için sit alanları anlaşılabilir hale gelmektedir. İkinci olarak, anastylosis uygulamaları, orijinal malzemenin korunmasına ve yok olup gitmesine engel olmaktadır. Taşların müze gibi mekanlarda depolanması veya açıkta dağınık halde kalması yerine, yapıya

entegre edilerek korunması, uzun vadede sürdürülebilir bir koruma yaklaşımı sunmaktadır. Üçüncü olarak ise, bu yöntem, kültürel kimliğin yeniden inşası açısından büyük katkılar sunmaktadır. Anıtların ayağa kaldırılması, toplumların geçmişle bağ kurmasına, tarihsel süreklilik duygusunun güçlenmesine ve kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasına hizmet etmektedir. Diğer yandan, anastylosis çalışmaları yanlış ya da yetersiz belgelenmiş müdahaleler sonucunda tarihsel doğruluğu bozmaktadır. Özellikle orijinal taşların konumları yeterince net belirlenmediği durumlarda, ortaya çıkan sonuç hem bilimsel açıdan yanıltıcı olmakta hem de yapının özgün değerini yok etmektedir. Ayrıca, yeniden ayağa kaldırılan anıtların deprem, rüzgâr ve diğer çevresel yükler altındaki davranışı doğru analiz edilmediği durumlarda, yapılar daha fazla zarar görmekte ve geri dönüşü olmayan hasarlar oluşmaktadır. Bu nedenle, anastylosis çalışmaları yalnızca arkeologlar, restoratörler ve sanat tarihçileri değil, aynı zamanda inşaat mühendisleri, mimarlar, jeologlar ve konservatörler tarafından ortaklaşa yürütülen disiplinler arası bir süreç olmalıdır.

2. RHODİAPOLİS ANTİK KENTİ

Rhodiapolis Antik Kenti, Antalya ili Kumluca ilçesi sınırlarında, Likya Bölgesi'nin karakteristik coğrafyası içerisinde yer almaktadır. Deniz seviyesinden yaklaşık 300–350 metre yükseklikte konumlanan kent, doğal bir tepe üzerinde kurulmuş olup hem Akdeniz'e hem de çevredeki vadi ve yerleşim alanlarına hâkim bir noktada bulunmaktadır. Bu stratejik konum, kentin hem savunma hem de ticaret açısından avantaj sağlamasına neden olmuştur. Rhodiapolis, Likya birliği içinde yer alan ve tek oy ile temsil edilen bir kent olmakla birlikte kazılar sonucunda elde edilen bilgilere göre kentin geçmişinin M.Ö. VIII. Yüzyıla kadar

uzandığı ve Türk beylikleri dönemine kadar kesintisiz bir yaşam alanı olduğu belirlenmiştir.



Şekil 1. Rhodiapolis Antik Kentinin Mevcut Konumu (Google Haritalar)

Rhodiapolis isminin, Rodos'tan gelen kolonistler tarafından kurulduğunu düşündüren etimolojik kökeni, kentin Helenistik dönemde Likya içindeki kolonizasyon hareketleriyle ilişkilendirildiğini göstermektedir (Yalvaç, 2022). Nitekim antik kaynaklar, Rodosluların bölgede etkin olduklarını ve ticaret kolonileri kurduklarını işaret etmektedir. Roma İmparatorluk Dönemi'nde ise Rhodiapolis, bölgenin önemli yerleşimlerinden biri haline gelmiş, özellikle imar faaliyetleri ve kamusal yapılarla zenginleşmiştir. Kentin sahip olduğu mimari kalıntılar, onun Roma Dönemi'nde bir refah ve kültürel gelişim dönemi yaşadığını açıkça ortaya koymaktadır. Rhodiapolis, tipik bir Likya kenti olarak, dik yamaçlar üzerine kademeli şekilde kurulmuştur. Kent dokusunu oluşturan ana unsurlar arasında tiyatro, agora, hamam, sarnıçlar, tapınaklar ve anıtsal mezarlar yer almaktadır. Bu yapılar, Roma mimarisinin taş işçiliğindeki ustalığını ve Likya geleneğiyle birleşen özgün üslubunu sergiler.

En dikkat çekici yapılardan biri olan tiyatro, kentin toplumsal yaşamının merkezi niteliğindedir. Yaklaşık 1500–2000 kişilik kapasiteye sahip olduğu düşünülen tiyatro, doğal yamaca yaslanarak inşa edilmiştir. Rhodiapolis tiyatrosu hem kentin ölçeğine uygunluk göstermesi hem de taş işçiliği açısından dönemin karakteristik özelliklerini yansıtmaları bakımından önemlidir. Kentin diğer önemli yapısı olan agora, ticari ve sosyal hayatın odak noktasını oluşturur. Çevresinde dükkânların ve kamusal binaların sıralandığı bu meydan, aynı zamanda politik ve sosyal buluşmalar için de kullanılmıştır. Ayrıca kentte, Roma döneminde refah seviyesinin yüksek olduğunu gösteren hamam yapıları da bulunmaktadır. Bu hamamlar hem su mühendisliğinin gelişmişliğini hem de dönemin sosyal alışkanlıklarını göstermektedir. Su ihtiyacını karşılamak üzere inşa edilen sarnıçlar, Rhodiapolis'in en dikkat çekici mühendislik örnekleri arasındadır. Likya Bölgesi'nin kurak yaz aylarında suyun önemi göz önüne alındığında, bu sarnıçların hem kent planlamasında hem de günlük yaşamda kritik bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Rhodiapolis Antik Kenti, özellikle anıt mezarları ile öne çıkmaktadır. Roma dönemine ait bu mezarlar hem mimari üslup hem de taş işçiliği bakımından dikkate değer eserler arasındadır. Kentin ileri gelenlerinin ve zengin ailelerinin yaptırdığı bu anıt mezarlar, statü ve prestijin göstergesi niteliğindedir. Süslemeleri, cephe düzenlemeleri ve kabartmaları ile Likya'daki diğer örneklerden ayrılan Rhodiapolis anıt mezarları, bölgenin kültürel çeşitliliğini de yansıtmaktadır (Kızgut, 2017). Bu mezarlar arasında, yakın dönemde kazı ve konservasyon çalışmaları kapsamında ele alınan Roma Dönemi Anıt Mezarı, kentin kültürel mirasının korunması bağlamında öne çıkan örneklerden biridir. Yapı, büyük ölçüde yıkıntı halinde günümüze ulaşmış, ancak yapılan belgeleme ve blok analizleriyle yeniden ayağa kaldırılabilir nitelikte olduğu anlaşılmıştır. Bu doğrultuda

yürütülen anastylosis çalışmaları hem bilimsel hem de teknik açıdan dikkate değer bir uygulama sürecini temsil etmektedir.

3. ROMA DÖNEMİ ANIT MEZARI

Anıt mezar, kentin güneydoğusunda, kaya mezarlarının bulunduğu alana yakın bir noktada yer almaktadır. Eğimli bir arazi üzerinde konumlanan yapı, günümüzde yeni açılan yol güzergâhının kenarında kalmıştır (Şekil 2). İki mekânlı olarak tasarlanan anıt mezarın üst örtüsü tonozludur. Yapımında işlenmiş moloz taş, tuğla ve kireç harç kullanılmıştır. Yapının girişi doğuya bakmaktadır. Dikdörtgen planlı ana mekânın iç ölçüleri 6.95 x 6.00 metre olup, yüksekliği 5.83 metredir. Doğu cephe duvarı tamamen yıkılmış, kalan bölümlerde ise onarım izleri tespit edilmiştir. İzlerden, doğu cephede yaklaşık 0.90 metre genişliğinde bir kapının var olduğu anlaşılmaktadır. Zemin büyük ölçüde tahrip olmuş durumdadır. Ancak korunmuş kireç taşı levhalardan, döşemenin orijinalde tamamen bu levhalarla kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Döşeme altında kireç harçlı bir tabaka görülmüştür.



Şekil 2. Anastylosis Çalışmaları Öncesi Mezar Yapısının Durumu

Yapının iç duvarları yalın bırakılmış, ancak iç yüzeylerde farklı ölçü ve formlarda niş düzenlemeleri yapılmıştır. Batı duvarında iki, kuzey duvarında üç, güney duvarında ise iki niş bulunmaktadır. Girişin karşısında yer alan batı duvarı nispeten iyi korunmuş olup tonoz başlangıcına kadar ulaşmaktadır. Burada tuğla örgü tonozun izleri ve kısmen orijinal malzeme mevcuttur. Batı duvardaki nişlerden, güney yönüne yakın olanı 1.00 m genişlik, 0.60 m derinlik ve 1.18 m yüksekliğe sahiptir. Bu nişin içinde ikinci bir küçük niş daha yer almakta, yüksekliği 0.72 m'dir. Niş içlerinde kaba ve ince tabakalı kireç harç sıva kalıntıları korunmuştur. Sıvalarda stucco tekniğinde sarı ve kırmızı renklerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Batı duvardaki

ikinci niş ise daha geniş ölçülere sahiptir: 1.55 m genişlik, 0.60 m derinlik ve 1.18 m yükseklik. Bu nişin içerisinde 0.77 x 0.28 x 0.78 m ölçülerinde ikinci bir niş daha yer alır. Alt bölümde, düzgün işlenmiş kireç taşı bir blok bulunmaktadır (0.77 x 0.32 x 0.33 m). Blok üzerinde bir zıvana deliği yer almakta olup, burada bir altlık ya da kaidenin bulunduğunu düşündürmektedir. Kuzey duvarı büyük oranda tahrip olmuştur. Bu duvarda üç niş yer almakta, nişlerin ölçüleri yaklaşık 0.90 m genişlik, 0.45 m derinlik ve 0.88 m yüksekliktedir. Tuğladan kurgulanan kemerler yer yer yıkılmıştır. Ayrıca zemin hareketliliğine bağlı olarak duvar boyunca üç büyük çatlak oluşmuş, bazı yerlerde çatlak genişlikleri 0.4–0.5 metreye kadar ulaşmıştır. Bu durum yapısal deformasyonun en önemli nedenlerindendir.

Kuzey duvar önünde 1.00 m derinliğinde, 5.05 m uzunluğunda ve kireç harçlı taş örgüden yapılmış bir seki bulunmaktadır. Sekinin üzeri sıvalıdır ve ortasında dibe doğru daralan bir çukur vardır. Bunun yanında, kuzey duvarın nişlerinin yaklaşık 0.70 m altında, 1.90 m uzunluğunda ve 0.50 m yüksekliğinde ikinci bir seki daha yer almakta, ancak bu bölüm ciddi kayıplara uğramıştır. Güney duvarda da benzer deformasyonlar gözlemlenmiştir. Buradaki iki niş, batı ve kuzey duvarındaki örneklerden daha yüksek ve geniş ölçülere sahiptir. Biri 1.50 m genişlik, 0.60 m derinlik ve 2.37 m yükseklik değerlerindedir. Ancak niş kemerleri yıkılmış ve duvar örgüsü ciddi şekilde zarar görmüştür.

Anıt mezarın güneyinde, ortak duvar paylaşan ikinci bir mekân bulunmaktadır. Bu birim 3.50 x 2.75 m ölçülerinde olup tonoz yönü ana mekândan farklı olarak doğu–batı doğrultusunda kurgulanmıştır. Duvar yüksekliği 4.40 m’ye kadar korunmuştur. Yapı malzemesi işlenmiş moloz taş, tuğla parçaları ve kireç harçtır. Ancak mekân yoğun tahribata uğradığından zemin ve duvar detayları hakkında net veriler elde edilememiştir. Bu bölümün de mezar odası olarak tasarlandığı düşünülmektedir.

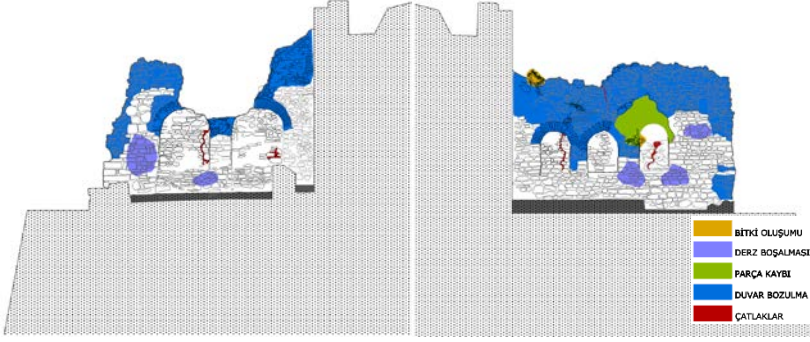
Birinci yapı biriminin genel düzenlemesi, mekânsal kurgusu ve duvar içi niş düzenlemeleri, yapının mezar işlevine sahip olduğunu göstermektedir. Duvar diplerinde yer alan sekiler ölülerin yerleştirildiği alanlar olarak yorumlanmaktadır. Ayrıca, niş düzenlemeleri Roma dönemi columbarium örneklerini hatırlatmakta; Myra, Trebenna ve Patara'daki benzer mezar yapılarıyla paralellik göstermektedir. Batı duvarındaki kaide düzenlemesi, lahit ya da ostothek yerleştirilmesine veya heykel konumlandırılmasına uygun bir düzenleme olarak değerlendirilmektedir.

Batı duvarındaki iç içe nişler ve kaide üzerinde zıvana deliği bulunması, işlevselliğin farklı kullanım biçimlerine imkân tanıdığını göstermektedir. Bu durum Rhodiapolis'teki Opramoas Anıt Binası düzenlemesi ile karşılaştırıldığında daha net anlaşılmaktadır. Arkeolojik bulgular, yapının ikinci evresinde farklı bir işlevle kullanıldığını ortaya koymaktadır. Ana mekânın içinde açılan çukurlar, batı duvarı yönünde oluşturulan harçlı platform ve yerleştirilen künkler, bu alanın şarap işliği olarak düzenlendiğini düşündürmektedir. Ayrıca güney duvar önünde örülmüş yeni bir duvar ve batı duvarı önündeki yükselti düzenlemesi, mezarın sonradan üretim amaçlı kullanıldığını desteklemektedir.

4. ANIT MEZAR ANASTYLOSİS ÇALIŞMALARI

Anıt mezarda anastylosis çalışmaları, bilimsel koruma anlayışının gereği olarak ayrıntılı belgeleme çalışmaları ile başlamıştır. Bu kapsamda, yapının mevcut durumunun rölövesi hazırlanmış (Şekil 3), taş bloklar tek tek fotoğraflanmış ve ölçülmüştür. Lazer tarama ve fotogrametri gibi çağdaş teknolojiler kullanılarak üç boyutlu dijital modeller elde edilmiştir. Bu modeller, taşların özgün konumlarının tespit edilmesine ve kayıp parçaların yerlerinin belirlenmesine imkân

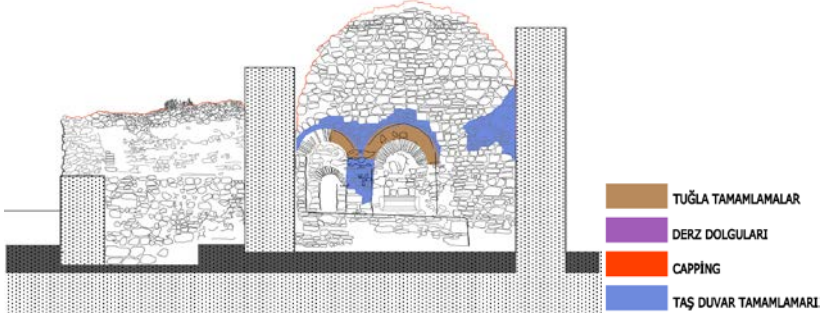
tanımakta olup sürecin en önemli adımlarından biri olmuştur. Ayrıca her bir taşın üzerine geçici kodlar yazılmış ve taşlar kataloglanarak arşivlenmiştir. Böylece taşların tekrar yerleştirilme süreci sistematik bir şekilde yürütülecek bir alt yapıya kavuşturulmuştur.



Şekil 3. Anastylis Çalışmaları öncesi Ayrıntılı Hasar Analizleri

Belgeleme çalışmalarının ardından, güvenlik açısından risk teşkil eden gevşemiş ya da devrilmiş bloklar kontrollü bir biçimde numaralandırılmış ve sökülüştür. Bu işlem sırasında vinç, kaldırma aparatları ve özel taşıma sistemleri kullanılmış ve yapıya minimum hasar verecek yaklaşımla çalışmalar yapılmıştır. Taşların yüzeylerinde biriken toprak, bitki kökleri ve biyolojik oluşumlar mekanik ve kimyasal yöntemlerle temizlenmiştir. Temizlik sürecinde özgün dokunun zarar görmemesine özen gösterilmiş ve tüm süreç kayıt altına alınmıştır. Ardından taşlar, geçici depolama alanlarında kodlarına göre düzenli şekilde depolanmıştır. Depolama alanları, nem, sıcaklık ve mekanik etkilere karşı korunaklı biçimde hazırlanmış ve taşların anastylis sürecinde yeniden kullanılmaları güvence altına alınmıştır. Anastylis aşamasında mümkün olduğunca özgün taşlardan yararlanılmıştır. Taşlar, belgeleme sürecinde elde edilen rölöve ve üç boyutlu model verilerine göre orijinal konumlarına yerleştirilmiştir (Şekil 4). Montaj sırasında çelik halatlar, iskele sistemleri ve geçici destekler kullanılmış; derzlerde ise özgün

harç analizlerine uygun kireç esaslı harçlar tercih edilmiştir. Böylece yapının hem bütünlüğü hem de malzeme uyumu sağlanmıştır.



Şekil 4. Anastylosis Çalışmalarında Ayrıntılı Müdahale Kararları

Eksik taşların yerine, uluslararası koruma ilkelerine uygun biçimde çağdaş ve ayırt edilebilir malzemelerle tamamlamalar yapılmıştır (Şekil 5). Bu uygulama, anıt mezarın mimari bütünlüğünü desteklemiş, aynı zamanda özgün parçalarla karışmayacak bir görsel ayırım yaratmıştır. Böylelikle ziyaretçiler, yapının hem orijinal hem de modern müdahale görmüş bölümlerini ayırt edebilme imkânına sahip olmuştur. Çalışma sürecinde yalnızca estetik bütünlük değil, aynı zamanda yapısal güvenlik de göz önünde bulundurulmuştur. Roma dönemi mimarisine özgü tonoz ve kemerlerin yeniden ayağa kaldırılması, kapsamlı statik hesaplamalarla gerçekleştirilmiştir. Mühendislik ekibi, taş blokların yük aktarım mekanizmasını analiz etmiş ve yapının deprem, rüzgâr ve zemin etkilerine karşı davranışı değerlendirilmiştir. Gereken durumlarda paslanmaz çelik ankrajlar, mikro enjeksiyonlar ve uygun takviye teknikleri kullanılmıştır. Bu müdahaleler, özgün dokuya zarar vermeden yapının taşıyıcı sistemini güçlendirmiştir.



Şekil 5. Tamamlama Çalışmalarından Örnekler

Çalışmalar sonucunda anıt mezar yeniden ayağı kaldırılmış ve özgün Roma dönemi silüetine büyük ölçüde kavuşturulmuştur (Şekil 6). Bu aşamada hem yapının tarihsel kimliği korunmuş hem de ziyaretçilerin mekânsal algısı yeniden oluşturulmuştur.



Şekil 6. Anastylosis Çalışmaları Sonrası Mezar Yapısının Durumu

5. SONUÇ

Rhodiapolis Antik Kenti'nde yer alan Roma Dönemi Anıt Mezarı üzerinde gerçekleştirilen anastylosis çalışmaları, hem bilimsel hem de etik ilkeler gözetilerek yürütülmüş başarılı bir uygulama örneği olarak öne çıkmaktadır. Çalışmaların başlangıcında yapılan ayrıntılı belgeleme, lazer tarama ve

fotogrametri gibi çağdaş teknolojilerin kullanımı, müdahalelerin rastlantısal olmaktan çıkarılarak sistematik ve analitik bir temele oturtulmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım sayesinde hem yapının özgün taşlarının korunması hem de eksik parçaların tamamlanması süreci bilimsel doğrulukla ilerlemiştir.

Anıt mezarın yeniden ayağa kaldırılmasıyla yalnızca fiziksel bir rekonstrüksiyon sağlanmamış, aynı zamanda kentin kültürel hafızası da güçlendirilmiştir. Orijinal malzemelerin tekrar yapı bünyesinde değerlendirilmesi, taşların açıkta kalıp zamanla bozulmasının önüne geçmiş ve sürdürülebilir bir koruma anlayışı ortaya konmuştur. Eksik kısımlarda kullanılan çağdaş ve ayırt edilebilir malzemeler, uluslararası koruma ilkelerine uygunluğu ile estetik bütünlük ile özgünlük arasındaki dengeyi korumuştur. Mühendislik hesaplamaları, yapısal güvenliğin sağlanması açısından sürecin en kritik adımlarından birini oluşturmuştur. Taş blokların yeniden yerleştirilmesi sırasında yapılan statik analizler, tonoz ve kemerlerin davranışını güvence altına almış; gerektiğinde kullanılan paslanmaz çelik ankrajlar ve kireç esaslı harç enjeksiyonları, yapıya zarar vermeden dayanıklılığı artırmıştır. Böylece anıt mezar yalnızca görsel bütünlüğüyle değil, aynı zamanda taşıyıcı sistem güvenliği ile de geleceğe kazandırılmıştır.

Sonuç olarak, Rhodiapolis Antik Kenti Roma Dönemi Anıt Mezarı'nda gerçekleştirilen anastylosis uygulaması, arkeoloji, mimarlık, mühendislik ve konservasyon disiplinlerinin iş birliğini içeren bütüncül bir koruma modeli ortaya koymuştur. Bu tür uygulamalar, yalnızca arkeolojik alanların estetik değerini değil, aynı zamanda bilimsel, kültürel ve toplumsal önemini de geleceğe taşımaktadır. Rhodiapolis örneği, doğru belgeleme, disiplinler arası koordinasyon ve uluslararası koruma ilkelerine bağlılıkla yürütülen anastylosis çalışmalarının, kültürel mirasın korunmasında nasıl etkili bir yöntem olabileceğini göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahunbay,Z. (2010). Arkeolojik Alanlarda Koruma Sorunları Kuramsal ve Yasal Açılardan Değerlendirme, TÜBA-KED 8,2010 103-118
- Atina Tüzüğü, (1931),
https://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf
- Houbart, C. (2020), “Reconstruction as a creative act”: on anastylosis and restoration around the Venice Congress, Conversaciones, Nicholas Stanley-Price, Núm. 9, Junio 2020, pp. 39 – 58.
- Kızgut, İ. (2017). Rhodiapolis Roma Dönemi Anıt Mezarı, Phaselis III, 329-342, 2017
- Uçar, A., Örmecioglu, H.T. (2019). Arkeolojik Alanlarda Yeniden İnşa, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 13 Özel Sayı, 159-167.
- Venedik Tüzüğü, (1964),
https://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf
- Yalvaç, U. (2022). Rhodiapolis: Kent Tarihi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı, İstanbul

BUDİN ADAK LEVHASI: URARTU DİNİ İKONOĞRAFİSİNDE ÖZGÜN BİR BELGE

İsmail COŞKUN¹

Ömer TANYÜREK²

1. GİRİŞ

Urartu Krallığı (MÖ 9.–7. yüzyıllar), Doğu Anadolu merkezli siyasi teşkilatlanması, taş–ahşap karma mimarisi ve gelişmiş metal işçiliğiyle Demir Çağı Yakınoğusu’nda hem maddi kültür hem de ideolojik temsil düzeyinde özgün bir konum kazanmıştır (Çilingiroğlu, 1997; Piotrovsky, 1969; Salvini, 2011; Zimansky, 2004). Krallığın başkenti Tuşpa’dan (Van) yönetilen bu geniş coğrafya, Urmiye Havzası’ndan Fırat’a, Kafkasya’dan Toroslar’a kadar uzanır. Bu alan yalnızca siyasal bir hâkimiyet sahası değil, aynı zamanda çok katmanlı bir kültürel üretim bölgesidir. Urartu’nun çeşitli beyliklerin birleşimine dayalı idari örgütlenme ve çok tanrılı inanç sistemi, dinsel temsil ile maddi kültür arasındaki sıkı bağları anlamak için temel bir bağlam oluşturur (Salvini, 1995; Çilingiroğlu, 1997).

Urartu’nun sanatında görülen metal işçiliği hem teknik becerinin hem de sembolik dilin taşıyıcısı olarak ön plana çıkar. Bronz kemerler, levhalar, miğferler ve küçük adak objeleri yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik bir iletişim aracıdır (Belli, 2001; Kellner, 1991). Bu eserlerde görülen rozet, hayat ağacı, kutsal hayvan ve tanrı figürleri, Urartu panteonunun üç

¹ Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, ismailcoskun@yyu.edu.tr, 0000-0001-9265-4949.

² Öğr. Gör., Hakkari Üniversitesi, Çölemerik Meslek Yüksekokulu, omertanyurek@hakkari.edu.tr, 0000-0003-2787-5571.

büyük tanrısı, Haldi, Teişeba ve Şivini etrafında örülmüş dini ve politik bir ikonografi üretmiştir (Piotrovsky, 1969; Zimansky, 2004).

Bu çerçevede, Urartu adak levhaları krallığın ideolojik sisteminde özel bir yer işgal eder. Kalkan, kemer ve koşum parçalarıyla birlikte üretilen bu bronz levhalar, tapınak ve kutsal alanlarda tanrılara sunulan veya dini ritüellerde taşınabilir kutsal obje işlevi gören eserlerdir (Çavuşoğlu, 2014; Kellner, 1991). Levhaların çoğunda köşe delikleri, perçin izleri ve aşınma noktaları gözlenir. Bu ayrıntılar, nesnelerin hem sabit sergilemeye hem de ritüel taşımaya uygun biçimde üretildiği düşündürür. Levha yüzeylerinde genellikle rozet, başak, boğa, kanatlı güneş diski gibi semboller görülmektedir.

Van–Gürpınar Giyimli (Hırkanis) bölgesinde, 1970’li yıllarda bulunan toplu bronz buluntular, Urartu adak levhalarının tipolojik ve teknik gelişimini anlamada dönüm noktası olmuştur (Erzen, 1974; Taşyürek, 1978). “Giyimli define/korpusu” olarak bilinen bu grup, kare, dikdörtgen ve oval levhalardan oluşur; bazı örnekler kemer veya kalkan parçalarından yeniden işlenmiştir. Giyimli topluluğu, Urartu metal sanatında atölye farklılıklarının ve üretim zincirlerinin izini sürmeye imkân tanımış, aynı zamanda ikonografik motiflerin bölgesel dağılımını göstermiştir (Sevin, 2003). Bu buluntular, Van, Erzurum, Elâzığ ve Karmir Blur müzelerindeki paralel örneklerle birlikte değerlendirildiğinde, Urartu’nun metal sanatında “bölgesel üslup ağları”nın varlığını da ortaya koyar (Zimansky, 2004).

Bu miras içinde Budin Adak Levhası, teknik, kompozisyonel ve ikonografik açıdan istisnai bir yere sahiptir. Bronz yüzeyde kabartma ve gravür kazıma tekniklerinin bir arada kullanılması, eserin yüksek zanaatkârlık düzeyini ve estetik olgunluğunu kanıtlar (Barnett, 1974; Kellner, 1991). Arka yüzeyden çekiç darbeleriyle oluşturulan kabartı hacimleri, ön

yüzeydeki ince gravür çizgileriyle birleşerek figürlerin üç boyutlu etkisini güçlendirir. Bu teknik sentez, Urartu bronz sanatının hem görsel hem dokusal açıdan ulaştığı ileri aşamayı temsil eder (Seidl, 2004).

Bu makale, Budin Adak Levhası'nı Urartu bronz repertuarı içinde teknik, tipolojik ve ikonografik açıdan yeniden değerlendirmeyi amaçlar. Çalışma, Giyimli, Toprakkale ve Karmir Blur merkezlerinden bilinen paralel örneklerle karşılaştırmalı bir çözümleme sunarak, Budin Levhası'nın Urartu sanatındaki "ritüel sahne" tipolojisini nasıl özgünleştirdiğini tartışır. İnceleme, ikonografik çözümleme ve tipolojik karşılaştırma eksenlerinde ilerler; Mezopotamya, Asur ve Geç Hitit sanat gelenekleriyle Urartu atölye pratiği arasındaki etkileşimleri, motif aktarımı ve uyarlama kavramları çerçevesinde ele alır. Böylece Budin Levhası, Urartu sanatında Haldi'nin otorite merkezli figür tipinden Teişeba'nın doğa ve bereket merkezli figür tipine geçişin en belirgin kanıtı olarak konumlandırılır.

2. URARTU TARİHİ, SANATI VE METAL İŞÇİLİĞİ BAĞLAM

Urartu Krallığı, MÖ 9. yüzyılın ortalarında Doğu Anadolu'da ortaya çıkarak yaklaşık iki yüzyıl boyunca bölgesel dengelerde belirleyici bir güç haline gelmiştir. Başkent Tuşpa (Van Kalesi), yalnızca idari bir merkez değil, aynı zamanda krallığın ideolojik ve dinsel çekim noktasıydı. Asur kaynaklarında "Uruatri" ve "Nairi" adlarıyla geçen bu siyasi oluşum, kısa sürede Van Gölü havzasından doğuda Urmiye, kuzeyde Aras ve Sevan gölleri, batıda Fırat ve güneyde Toroslara kadar uzanan geniş bir coğrafyada hâkimiyet kurmuştur (Çavuşoğlu, Coşkun & Uslu, 2023, s. 14). Bu genişleme,

yalnızca askeri gücü değil, gelişmiş bayındırlık faaliyetleri ve merkezi devlet yapısını da ortaya koyar.

Urartu kültürünün en dikkat çekici yönlerinden biri, sanat ve zanaat üretiminde ulaşılan teknik inceliğidir. Krallığın doğal maden kaynakları açısından zengin oluşu, sanatın yönünü belirlemiş; altın, gümüş, bakır ve demir gibi hammaddeler hem askeri hem de dinsel amaçlara hizmet eden eserler hâline getirilmiştir (Belli, 2004). Özellikle bronz, Urartu sanatında özel bir yer tutar. Bronzdan yapılmış kemerler, miğferler, kalkanlar ve at koşum takımları yalnızca işlevsel objeler değil, aynı zamanda ideolojik temsiller olarak değerlendirilir. Bu üretim, Urartulu zanaatkârların metal işleme konusundaki üstün becerilerini ve örgütlü atölye sistemini açıkça yansıtır (Çavuşoğlu 2014; Çilingiroğlu, 1997).

3. URARTU SANATINDA BRONZ LEVHALARIN YERİ VE ANLAMI

Urartu sanatında bronz levhalar, yalnızca teknik ustalığın değil, aynı zamanda dinsel düşüncenin görsel dilinin bir parçasıdır. Bu levhalar genellikle tapınaklarda ya da kutsal alanlarda bulunur ve adak ritüelleriyle ilişkilendirilir. Üzerlerinde işlenen figürler, tanrılar, kutsal hayvanlar, hayat ağacı, rozetler ve ritüel sahneler, Urartu panteonunun yapısı ve dinî uygulamaları hakkında önemli bilgiler sunar (Sevin, 2005; Çavuşoğlu, 2014). Çoğu örnek Giyimli (Hırkanis) kökenli olmakla birlikte, benzer levhaların Toprakkale, Karmir Blur ve Bastam gibi merkezlerde de ele geçtiği bilinmektedir (Erzen, 1974; Taşyürek, 1978).

Bu levhaların işlevi konusunda literatürde farklı görüşler bulunur. Bazı araştırmacılar bunları tanrılara sunulan adak nesneleri olarak değerlendirirken, diğerleri koruyucu ya da muska niteliği taşıyan objeler olabileceğini öne sürer (Kellner, 1991). Kenarlarında yer alan küçük delikler, levhaların duvarlara

asılabileceği ya da giysilere dikilerek taşınabileceğini göstermektedir. Buna karşılık, tapınaklarda toplu hâlde ele geçmeleri, bu nesnelerin ritüel bağlamda kolektif kullanımına işaret eder. Dolayısıyla adak levhaları, Urartu dini pratiğinde hem bireysel hem de kamusal bir işlevsellik taşır.

Ayrıca bu levhalar, yalnızca dini inançların değil, krallık ideolojisinin de taşıyıcısıdır. Devlet kontrolündeki atölyelerde üretilen örneklerde, tanrıların biçimsel düzeni kraliyet otoritesiyle iç içe geçmiş bir kutsallık anlayışını yansıtır (Sevin, 2003; Çavuşoğlu 2014). Bu nedenle bronz levhalar hem bireysel dindarlığın bir ifadesi hem de Urartu devletinin meşruiyetini pekiştiren ikonografik belgeler olarak işlev görmüştür.

Bu genel çerçeve, Budin Adak Levhası'nın önemini anlamak açısından temel bir zemin oluşturur. Budin örneği, Urartu bronz işçiliğinin teknik özelliklerini taşımakla birlikte, sahne düzeni, sembolik anlatımı ve diğer merkezlerle ilişkileriyle bu geleneğin sınırlarını genişleten özgün bir örnek sunar.

4. BUDİN ADAK LEVHASI

Budin Adak Levhası, bugün Cenevre'de Budin Koleksiyonu'nda korunmaktadır ve ilk kez R. D. Barnett (1974) tarafından ayrıntılı biçimde tanımlanmıştır (Şekil 1a, b). Yaklaşık 9 × 9 cm ölçülerindeki bu ince bronz levha, kabartma ve kazıma tekniklerinin birlikte uygulandığı bir örnektir. Kabartma tekniğiyle oluşturulan ana figürler ve taht yapısı, önden kazınan ince çizgilerle tamamlanmıştır. Bu çizgiler, saç, sakal ve giysi detaylarını belirginleştirir. Bu da levhaya derinlik ve hareket kazandırır (Barnett, 1974; Kellner, 1991).

Levhanın merkezinde boğa üzerinde tahtta oturan bir tanrı betimlenmiştir. Tanrı uzun sakallı, başlıklı ve sağ elinde bir başak demeti tutar. Bu başak, bereket ve yaşam döngüsünü simgeleyen

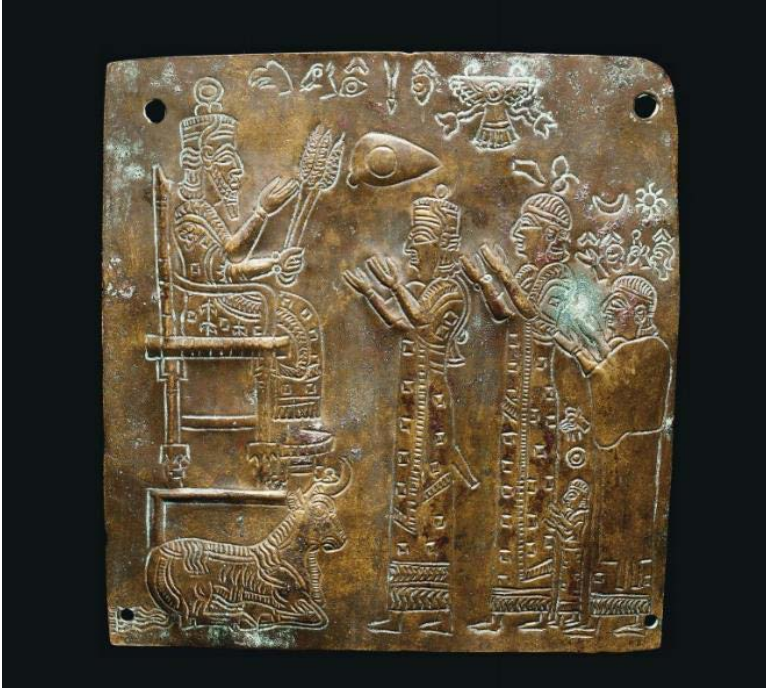
bir unsurdur ve Urartu sanatında çok nadir kullanılmıştır (Çilingiroğlu, 1997; Sevin, 2002). Bu nedenle Budin Levhası, yalnızca bir adak nesnesi değil, aynı zamanda Urartu panteonunda doğa ve bereket kavramlarını temsil eden özel bir ikonografik anlatı olarak öne çıkar.

Tanrının karşısında duran figür, genellikle sunucu (adorant) ya da aracı rahip olarak tanımlanır. Elindeki küçük nesne, adak ya da kutsal sunu nesnesi olarak yorumlanmıştır. Bu düzen, “presentation scene” olarak bilinen Mezopotamya kökenli ikonografik geleneğin Urartu’ya uyarlanmış biçimidir. Burada Tanrı ile insan arasındaki temas, doğrudan eylem üzerinden değil, ritüel jest aracılığıyla sağlanmaktadır (Barnett, 1974; Piotrovsky, 1969).

Sahnedeki simetrik hiyerarşi, Urartu sanatının dini düzen anlayışını yansıtır. Tanrı tahtta oturur, insani figür ayakta ve dua konumundadır.

Yüzeydeki ince hatlarla işlenen kas, saç ve giysi detayları, kompozisyona hareket kazandırmadan statik bir kutsallık hissi yaratır. Bu ifade biçimi, Urartu sanatında tanrısal figürlerin “hareketsiz kudret” anlayışıyla tasvir edilmesinin tipik örneklerinden biridir.

Tahtın taşıyıcısı olan boğa figürü, Urartu ve Yakındoğu geleneklerinde tanrısal güç olarak kabul edilmiştir (Keel, 1977). Tanrının karşısında, hiyerarşik düzende dizilmiş dört küçük figür görülür. Bu figürler, “tanrı huzuruna çıkış” ritüelini canlandırır. Tanrının bakışı ve sunu yapan figürlerin hareketleri, sahnedeki kutsal iletişimi görsel olarak kurar. Bu tür sahneler, Geç Hitit ve Mezopotamya’daki “kabul sahneleri” ile büyük benzerlik gösterir; Urartu sanatında ise bu tema, daha simgesel ve doğa merkezli bir anlam kazanmıştır (Hawkins, 2000; Orthmann, 1971).



Şekil

1a. Budin Adak Levhası (Barnett, 1974, s. 55).



Şekil 1b. Budin Adak Levhası çizimi (Barnett, 1974, s. 55)

Üst bölümde yer alan kanatlı güneş diski, hilal, rozet, kuş ve kısa çizgisel işaretler, sahnenin kutsal bağlamını tamamlar. Barnett'in "hieroglyphic writing" ifadesi, klasik anlamda çözümlenmiş bir metin değil, sembolik bir dizgeyi anlatır. Bu tanımlama, yazıya benzeyen fakat dilsel olarak çözümlenememiş işaretlerin, dinsel-ikonografik bir bağlamda kullanıldığını ima eder. Dolayısıyla Barnett'in yaklaşımı, tam bir epigrafik okuma değil; epigrafik nitelikli bir ikonografik gözlem olarak değerlendirilmelidir.

Benzer biçimde Piotrovsky (1969, ss. 122–123) de levhada görülen taht düzenini Haldi kültüyle ilişkilendirir. Ona göre Urartu sanatında boğa ya da aslan üzerinde tasvir edilen tanrılar genellikle Haldi veya Teişeba'dır; ancak Budin levhasındaki düzeni Piotrovsky Haldi'nin savaşçı ikonografisine benzetmektedir. Piotrovsky, Haldi'nin genellikle silahlı ve ayakta, Teişeba'nın ise doğa, bereket ve göksel güçlerle bağlantılı bir tanrı olarak betimlendiğini vurgular.

Daha sonraki değerlendirmelerde, Orhan Aytuğ Taşyürek (2003, ss. 221–238), Barnett'in yayımladığı Budin levhasını Giyimli (Hırkanis) atölye geleneği ile ilişkilendirir. Taşyürek, Barnett'in "hiyeroglif yazı" nitelemesini aktarır, ancak ikonografik çözümlemede sahnenin Fırtına Tanrısı Teişeba geleneğine daha yakın olduğunu belirtir. Taşyürek'e göre Budin levhası, Geç Hitit sanatındaki "sunum sahnesi (presentation scene)" tipinin Urartu dinsel sistemine uyarlanmış bir örneğidir. Bu sahnede figür, doğa ve bereket unsurlarıyla çevrili biçimde, ritüel sununun merkezinde yer alır.

Altan Çilingiroğlu (2004, ss. 145–146) da Budin levhasını adıyla anan ilk Türk araştırmacılarıdır. Çilingiroğlu, levhayı "hiyeroglif işaretler taşıyan tunç adak eşyaları" grubuna dâhil eder ve Van Müzesi'nde sergilenen benzer levhayla birlikte Budin levhasını bu tipin en güzel örneklerinden biri olarak

tanımlar. Levhada boğa üzerinde tahtta oturan bir tanrı ile tanrıya takdimde bulunan figürlerin yer aldığını belirtir; ancak hiyeroglif yazıların anlamı konusunda hiçbir açıklamanın yapılamadığını özellikle vurgular.

Tüm bu yorumlar, Budin levhası üzerindeki tartışmaların iki temel eksen etrafında geliştiğini göstermektedir. İlk olarak, tanrısal kimlik sorunu erken dönem araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Barnett ve Piotrovsky, sahneyi Haldi kültüyle ilişkilendirmiş; Taşyürek ve daha sonraki araştırmalar ise ikonografik göstergelere dayanarak figürün Fırtına Tanrısı Teişeba olduğunu ileri sürmüştür. İkinci olarak, yazı-imge ilişkisi tartışması, Barnett'in "hieroglyphic writing" tanımıyla başlamış; Çilingiroğlu ve Taşyürek'in gözlemleriyle bu işaretlerin tanrısal kudretin sembolik tezahürü olduğu yönünde olgunlaşmıştır.

Sonuç olarak, Budin Adak Levhası'nın tanrısal figürü muhtemelen Teişeba'dır. Barnett ve Piotrovsky'nin Haldi yorumu, erken dönem Urartu ikonografisinin sınırlı karşılaştırmalı verileriyle açıklanabilir. Ancak Giyimli atölyesiyle karşılaştırıldığında, Budin levhasındaki boğa taşıyıcılı taht düzeni, doğa sembolleri ve sunum sahnesi tipolojisi Teişeba ikonografisine aittir. Bu nedenle Budin levhası, Urartu sanatında Fırtına Tanrısı Teişeba'nın göksel hâkimiyetini ve doğa güçleri üzerindeki otoritesini temsil eden özgün bir eserdir. Üzerindeki işaretler çözülmemiş olsa da, Barnett'in "hiyeroglif yazı" nitelemesi bu sahnenin tanrısal sözün ve kutsal gücün görsel ifadesi olarak tasarlandığını düşündürür. Böylece Budin levhası, Urartu dinsel düşüncesinde yazı, sembol ve tanrısal kudretin birleştiği özgün bir ikonografik formu yansıtır.

Van Müzesi'nde sergilenen bronz levha, Urartu sanatında Tanrı Haldi'nin savaşçı ve kraliyet otoritesini vurgulayan erken dönem bir adak levhası olarak dikkat çeker. Figür, aslan üzerinde

ayakta tasvir edilmiştir; başının üzerindeki kısa çizgisel işaret, tanrısal kimliği belirginleştiren sembolik bir unsur olarak yorumlanmaktadır (Payne, 2005, s. 336). Bu düzen, Haldi'nin egemenlik ve zafer ideolojisiyle ilişkilendirilen ikonografisinin karakteristik bir örneğini yansıtır (Piotrovsky, 1969; Zimansky, 1995).

Levhanın teknik özellikleri arasında düşük kabartma ve çizgisel modelleme öne çıkar. Konturların belirgin, hacim vurgusunun sınırlı oluşu; Urartu bronzlarının erken evresine özgü statik ve şematik anlatım anlayışıyla uyumludur (Kellner, 1991; Belli, 2001). Figürün saç, giysi ve kas detayları yüzeyde çizgisel biçimde belirtilmiştir.

Aslan taşıyıcısı, Urartu kraliyet ideolojisinde dünyevi iktidarın ve askerî meşruiyetin bir simgesi olarak görülürken, Haldi'nin ayakta duruşu tanrının etkin gücünü ve galip duruşunu vurgular (Piotrovsky, 1969; Zimansky, 1995).

Figür başı çevresindeki kısa çizgisel işaret, kimi araştırmacılarca yazı izlenimi vermesine rağmen epigrafik bir dizge oluşturmaz. Urartu metal sanatında bu tür işaretler genellikle tanrısal hâkimiyet veya koruma gücünü sembolize eden görsel öğeler olarak değerlendirilir (Seidl, 2004; Salvini, 2011).

Bu unsurlar bir arada ele alındığında, Van Müzesi levhası Haldi'nin devlet otoritesi ve zafer ideolojisinin yoğunlaştırılmış bir görsel özeti olarak okunabilir. Tekil figür düzeni, statik ve simgesel anlatım dili, aslan taşıyıcısı ve kısa kutsal işaretin birlikteliği, Urartu krallık teolojisinin özlü bir ikonografik formülünü sunar (Salvini, 1995; Zimansky, 1995). Bu yapı, Budin Adak Levhası'nda karşılaşılabilecek anlatısal sahnelerin öncülü olarak, Urartu sanatında tanrısal simgeden ritüel sahneye geçişin erken evresini temsil eder (Şekil 2).



Şekil 2. Van Müzesi'nde sergilenen, buluntu yeri bilinmeyen bronz levha; aslan üzerinde ayakta duran Tanrı Haldi, karşısında bir keçi ve kadın figürü yer almaktadır. Eser, Tanrı Haldi'nin savaşçı ve kraliyet otoritesini vurgulayan erken dönem bir adak levhası örneğidir. (Payne, 2005, s. 336).

Van Müzesi'nde sergilenen Adilcevaz kabartmasında Budin Adak Levhasında olduğu gibi tanrı Teişeba boğa üzerindeki tasvir edilmiştir (Şekil 3). Tanrı, Adilcevaz kabartmasında kutsal hayat ağacının hemen önünde yer almaktadır.



Şekil 3. Van Müzesi, Adilcevaz rölyefi.

Kargamış kabartması (Res. 8), Geç Hitit sanatında “kabul sahnesi” olarak bilinen kompozisyonun en karakteristik örneklerinden biridir. Kabartmada tahtta oturan tanrı veya kralın

karşısında sunucu figürler yer alır; bu ikonografi, kraliyet törenlerinde ve tanrıya takdim ritüellerinin sembolik bir anlatımıdır (Orthmann, 1971; Hawkins, 2000). Söz konusu sahne tipi, MÖ 12.–8. yüzyıllar arasında Hitit–Arami–Hurri geleneğinin birleşimiyle biçimlenmiş ve Kargamış, Malatya, Zincirli gibi merkezlerde standart bir anlatı şemasına dönüşmüştür (Hawkins, 2000). Bu merkezlerdeki “sunum sahneleri”, tanrısal meşruiyetin dünyevi otoriteyle özdeşleştirildiği görsel bir dilin parçasıdır.

Budin Adak Levhası bu ikonografik geleneğin Urartu sanatındaki yankısını temsil eder. Levhada boğa üzerinde duran Tanrı Teişeba, elinde tuttuğu yıldırım demetiyle göksel kudretini sergilerken, karşısında ona yönelen bir sunu figürü yer alır. Böylece sahne, tanrının insanla doğrudan ilişki kurduğu bir anlatıya dönüşür. Bu düzenleme, Geç Hitit kökenli “takdim” sahnesinin Urartu dinsel söylemi içinde yeniden yorumlanmış biçimidir (Seidl, 2004; Salvini, 1995). Kargamış kabartmalarında olduğu gibi, Budin Levhası’nda da kompozisyonun eksenini tanrısal otorite ile insanın ritüel eylemi arasındaki karşılaşma oluşturur. Ancak Budin örneğinde, sahne metal üzerine işlenmiş, figürlere üç boyutlu hacim, derinlik ve hareket kazandırılmıştır. Kargamış kabartmalarında taht üzerindeki tanrı genellikle asa, kadeh veya çiçek tutarken, Budin Levhası’nda Teişeba’nın başak demeti taşıması, tarımsal üretimin vurgulamasıdır.

Bu fark, Urartu sanatının siyasal ve dinsel temsil biçimlerini doğadan türetilen sembollerle yeniden inşa ettiğini gösterir. Kargamış’ta güç, monarkın dünyevi otoritesi üzerinden ifade edilirken, Budin’de bu güç tanrının doğrudan kudretiyle temsil edilmiştir. Dolayısıyla Budin sahnesi, Geç Hitit geleneğinin ikonografik yapısını korurken, Urartu’ya özgü bir doğa merkezli söylem üretmiştir.

Bu benzerlikler, Budin Levhası’nın yalnızca Urartu metal işçiliğinin değil, aynı zamanda Geç Hitit–Kargamış sanatsal

mirasının Urartu'ya aktarımının da açık bir göstergesidir (Erdil Kocaman, 2007, s. 74; Seidl, 2004; Salvini, 1995). Budin örneği bu yönüyle, Urartu sanatında Kargamış kökenli “takdim sahnesi”nin yerel bir uyarlaması olarak değerlendirilmelidir. Bu sahne, Urartu–Hitit ikonografik sürekliliğinin metal sanatındaki yansımasıdır (Şekil 4).



Şekil 4. Kargamış kabartması: Tahtta oturan tanrı veya kralın huzuruna sunu getiren figürler. Geç Hitit sanatında “kabul sahnesi” tipinin karakteristik örneği. (Kaynak: Orthmann, 1971; Hawkins, 2000)

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Budin Adak Levhası, Urartu bronz sanatının hem teknik hem de ikonografik açıdan özgün örneklerinden biridir. Kabartma ve kazıma tekniklerinin ustaca birleşimi, Urartulu zanaatkârların yüksek becerisini yansıtırken; boğa üzerinde oturan ve elinde başak demeti tutan figür, muhtemelen Fırtına Tanrısı Teişeba'nın bereket ve göksel hâkimiyetini simgeler.

Levha üzerindeki kısa çizgisel işaretler, yazıdan ziyade tanrısal kudretin görsel sembolleri olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle Urartu sanatında metin–imge ilişkisini yeniden

tanımlayan önemli bir örnek sunmaktadır. Kompozisyon, Geç Hitit–Kargamış kökenli “kabul sahneleri” ile benzerlikler taşımaktadır.

Karşılaştırmalı veriler, Budin Levhası’nın Teişeba ikonografisinin en belirgin ve erken temsilcilerinden biri olduğunu düşündürmektedir. Bu bağlamda eser, Urartu sanatında doğa, bereket ve tanrısal düzenin birleşimidir.

Budin Levhası, Giyimli, Toprakkale ve Karmir Blur bronzlarıyla teknik ve biçimsel akrabalık gösterir. Ancak sahne kurgusundaki çok figürlü düzen, bereket ve doğa vurgusu, onu bu grup içinde benzersiz bir konuma taşır. Bu özellikleriyle Budin Levhası, Urartu’nun yalnızca dış etkileri yansıtan değil, ikonografik mirası dönüştürerek kendi dinsel diline uyarlayan bir kültür olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, Budin Adak Levhası’ndaki tahtta oturan tanrı muhtemelen Tanrı Teişeba’dır. Boğa taşıyıcısı, başak demeti ve işaret düzeni, Teişeba’nın Urartu sanatındaki en erken ve en belirgin temsili olduğunu düşündürmektedir. Van Müzesi Haldi levhası ve Kargamış kabartması ile birlikte değerlendirildiğinde, Budin Levhası Urartu’nun Geç Hitit mirasını yerel dini uyarlama biçimini, tanrısal otoritenin insan merkezli temsilden kozmik bir düzene evrilişini ve yazı–imge–inanç ilişkisini yeniden tanımlama çabasını gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

- Barnett, R. D. (1974). *The Urartian bronze plaques from the Budin collection*. *Archaeologia*, 104, 25–60.
- Belli, O. (2001). *Urartu Krallığı: Tarih ve Sanat*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. ISBN 975-7329-35-4
- Belli, O. (2004). *Urartu: Doğu'nun Demir Çağındaki Görkemli Krallık*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. ISBN 975-7329-88-5
- Çavuşoğlu, R. (2014). *Urartu Kemerleri / Urartu Belts*. İstanbul: Mas Matbaası.
- Çavuşoğlu, R., Coşkun, İ., & Uslu, G. (2023). *Bianili–Urartu kültür envanteri (Türkiye sınırları)*. Akademisyen Kitabevi. ISBN 978-625-399-522-5. DOI: 10.37609/akya.2928
- Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu Krallığı ve Kültürel Etkileri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Erdil Kocaman, S. (2007). *Urartu kültürü üzerindeki Geç Hitit etkileri* (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erzen, A. (1974). Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı. *Belleten*, 38(150), 191–214.
- Hawkins, J. D. (2000). *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions, Volume I: Karkamiš*. Berlin: De Gruyter.
- Keel, O. (1977). *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament*. Zürich & Neukirchen-Vluyn: Benziger / Neukirchener.

- Kellner, H.-J. (1991). Votive plaques. In R. Merhav (Ed.), *Urartu: A Metalworking Center in the First Millennium B.C.E.* (pp. 286–299). Jerusalem: The Israel Museum.
- Orthmann, W. (1971). *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*. Bonn: Rudolf Habelt Verlag.
- Payne, M. (2005). *Urartian Measures of Volume* (Ancient Near Eastern Studies Supplement Series, 16). Leuven – Paris – Dudley, MA: Peeters Publishers.
- Piotrovsky, B. B. (1969). *The Ancient Civilization of Urartu*. New York: Cowles Book Company.
- Salvini, M. (1995). *Geschichte und Kultur der Urartäer*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Seidl, U. (2004). *Bronzekunst Urartus*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Sevin, V. (2002). *Anadolu Arkeolojisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sevin, V. (2003). *Urartu: Doğu'nun Demir Çağı Krallığı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Taşyürek, O. (1978). Giyimli Urartu bronzları. *Belleten*, 42(166), 221–237.
- Tarcisius, T. (2010). Os Quatro Seres Vivos (IV): A Interpretação dos Querubins em Ez 1,4–14. *Sapientia Crucis*, 12, 9–12.
- Zimansky, P. E. (1998). *Ancient Ararat: A Handbook of Urartian Studies*. Delmar, NY: Caravan Books.

ARKEOLOJİ DEĞERLENDİRMELERİ

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com