

URARTU SANATININ SOSYO-EKONOMİK AÇIDAN ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE BİR DENEME

Oktay BELLİ

M.Ö. 9. yüzyılın başlarında, güneyde ortak düşman Assur krallığının sürekli yağma seferlerine karşı koymak üzere, Hurri kökenli boylardan oluşan, *Uruatri/Uratri* ve *Nairi* konfederasyonlarının kendi aralarında birleşip devlete dönüşmesiyle ortaya çıkan Urartu krallığı¹, M.Ö. 6. yüzyılın başlarına değin kuvvetli fakat kısa süreli bir politik güç olarak Doğu Anadolu yüksek yaylasında yerini almıştır.

Çekirdeğini Van gölü çevresinin oluşturduğu Urartu krallığı M.Ö. 8. yüzyılın başlarından itibaren çok hızlı bir kudret artışı ile kuzeyde Transkafkasya'ya, doğuda Kuzeybatı İran içlerine, batıda Malatya çevresine ve güneyde de Halfeti yakınlarına değin genişlemiştir.

Doğu Anadolu'nun kendi kendine yeten küçük çapta bağ, bahçe ve tarımla uğraştığı halkı² ile avcılık³ ve özellikle hayvan besleme-

1 Ayrıntılı bilgi için bk. M.T. Tarhan, *M.Ö. XIII. Yüzyılda Uruatri Ve Nairi Konfederasyonları*, İstanbul 1978 (Basılmamış Doçentlik Tezi).

2 Doğu Anadolu yüksek yaylasında, Transkafkasya'da ve Kuzeybatı İran içlerinde, Urartu öncesi yerleşimi kanıtlayan çok sayıdaki höyük, küçük de olsa verimli ovalar üzerinde yer almaktadır. Doğu Anadolu ve özellikle Van bölgesindeki höyüklerde yapılacak sistemli kazılarla, Son Tunç ve Erken Demir çağı boyunca süregelen kültürel gelişim ile Urartu kültürünün erken devrine ait aydınlatılmayan sorunlar daha iyi anlaşılacaktır.

3 Urartu ekonomisinde tarım ve hayvan beslemeciliğinin yanı sıra, özellikle göçebe ve yarı-göçebe toplulukların et besin kaynağını, küçümsenemeyecek ölçüde av hayvanları karşılıyordu. Ayrıca bu toplulukların, hayvan sürülerini vahşi hayvan saldırılarından korumak için uyguladıkları av yöntemleri, avcılığın önemini hızla artırdı. Böylece çok yaygın bir gelenek niteliğinde geli-

ciliğinin önemli bir yer tuttuğu göçebe ve yarı-göçebe topluluklarından oluşan boylar konfederasyonundan merkezi devlete geçiş aşamasında⁴, çok daha önceden demirin yaygın olarak kullanılmasına dayanmaktaydı⁵. Bugün her ne kadar Van gölü çevresinde Urartu krallığından önceki devre ait kültürler hakkında —kazı yapılmaması yüzünden— çok az bilgimiz varsa da, Van gölünün kuzey kıyısında yer alan ve Erken Demir çağına tarihlenen Ernis (Ünseli) gömütlerinden⁶ ele geçirilen buluntular, demir madeninin ustalıklı bir biçimde işlendiğini ve yaygın olarak kullanıldığı hakkında çok önemli ip uçları vermektedir. Ernis gömütlerinden ele geçirilen demir savaş aletlerinin yanında, özellikle demirden yapılmış tarım aletlerinin de bulunmuş olması⁷, demirin halkın yaptığı tarım aletlerine girecek kadar bol ve zengin olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir. Çünkü her şeyden önce, tarla ekimini ve tarımı olanaklı kılan demirden yapılmış tarım aletlerinin bu dönemde kullanılmış olması, yaşama araçlarında çağın koşulları bakımından sınırsız bir artışın varlığını açıkça kanıtlar. Dolayısıyla demirden yapılmış tarım aletleri olmaksızın geniş ölçüde tarımın gerçekleştirilmesi de olanaksız-

şen avcılık, Urartu toplumunun dinine yansıdığı gibi, yayla tipi hayvancılığa da eşlik ederek, gittikçe önem kazandı. Bu nedenle, Altın-tepe saray duvarlarını süsleyecek kadar vahşi hayvan mücadelelerini içeren boyalı resimlerin betimlenmesi ve özellikle tunçtan yapılmış kemerler üzerindeki zengin av sahnelerinde, yabancı hayvanlara karşı verilen mücadelelerin sevilerek çok sık işlenmiş olması, Urartu toplumunda avcılığın, tarım ve hayvan beslemeciliğinin yanında kazanmış olduğu önemi açıkça gösterir.

4 Boylar konfederasyonundan merkezi devlete geçiş aşamasıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. M.T. Tarhan, *Aynı Eser*, 42 vdd.

5 C.F. Lehmann — Haupt, Urartu krallığının M.Ö. II. binyıl sonları ile M.Ö. I. binyıl başlarında kuvvetlenerek yükselmesini, büyük ölçüde demir cevherine sahip olmasıyla yorumlar (Krs. *Armenien* II/2, 889-995). Ayrıca Urartular'da, demir madeninin ve demirden yapılmış silahların oynanmış olduğu politik üstünlük için krs. M.T. Tarhan, *Aynı Eser*, 164 vdd.

6 Geniş bilgi için bk. A. Erzen — E. Bilgiç — Y. Boysal, *Türk Arkeoloji Dergisi* 12, 1962, 20; aynı yazarlar, *Bulleten* 107, 1963, 542; aynı yazarlar, *Bulleten* 111, 1964, 570 vdd; ayrıca krs. M.J. Mellink, *American Journal of Archaeology* 68, 1964, 578; aynı yazar, *American Journal of Archaeology* 69, 1965, 142.

7 Kazılar sonucunda Ernis gömütlerinden ele geçirilen demirden yapılmış savaş ve tarım aletleri, bugün Van Bölge Müzesi'nin deposunda olup, henüz yayınlanmamıştır.

dır. Böylece toplulukların doğal ürünleri hammadde olarak kullanması da, nüfusun hızlı bir şekilde artışı ve özellikle küçük verimli ovalar üzerinde yoğunlaşmasını gerektirdi. Herşeyden önce nüfusun hızlı bir şekilde çoğalması, toplumun maddi hayatının doğal bir koşulunu oluşturur ve toplumun ilerlemesi üzerinde kesin bir etki yapar. Örneğin, küçük verimli ovalarda nüfusun yoğunlaşarak maddi servetleri üretmesi, ekonomik ilişkilerin kurulmasını, çalışma deneyimlerinin ve alışkanlıkların yayılmasını hızlandırdığı gibi, doğaya karşı verilen savaşta ve üretimin gelişmesinde çok büyük bir rol oynamıştır. Bu nedenle —ortak düşman Assur krallığının yağma seferlerine karşı koymak için kendi aralarında zorunlu olarak birleşen boylar konfederasyonundan merkezi devlete geçiş aşamasında— insan topluluklarını bir tek merkezi yönetim altında toplanabilmesinde başarılı kılan en önemli ekonomik etkenlerden biri de, demirden yapılmış tarım aletlerinin yetkinleşmesi ve tarımın olanaklı olmasıdır.

Doğu Anadolu yüksek yaylasında, Urartu öncesi toplulukların üretici güçlerindeki gelişme, özellikle madenden aletlerin yapımı için çeşitli madenlerin çok geniş biçimde kullanılması sonucunu doğurdu. Örneğin daha önce de belirttiğimiz gibi, Ernis gömütlerinden ele geçirilen demirden yapılmış aletler, tarımda, Erken Demir Çağından başlamak üzere kayda değer hızlı bir ilerleme sağladı. Demirden yeni avadanlıkların yapılmış olması, alet yapımında yararlanılan ağaç, taş, kemik ve başka madenlerin işlenmesinde ileriye doğru bir atılım yaratarak, eski avadanlıkların gelişmesine yardım etti. Bu da çalışma alışkanlıklarının ve tekniklerin yollarının duraksamadan gelişmesini sağladı.

Dökümcülük ve maden işlenmesi, çömlekçilik, dericilik, dokumacılık ve başka yeni işletmeler, özel donatımları gerektiriyordu. Demirci ocağına, çömlekçi tornasına, dokuma tezgahına vb. gereksinim duyuluyordu. Madenlerin en başta demirin üretimi, bu meslekleri öğrenmiş olan kişileri özel bir duruma getirdi. Üretici güçlerin ilerlemesi, insanların, üretimin şu yada bu kolunda uzmanlaşmasını gerektiriyordu. Böylece topluluğun bağrında, zanaatçılar tabakası belirdi. Aslında konfederasyonlar devrindeki topluluklarda zanaatçıların çalışması, bireysel servetlerin üretimine değil, tüm topluluk için gerekli iş aletlerinin ve başka nesnelerin üretimine ayrılmıştı. Meslek niteliğinde olan ilk zanaatçı eylemler, madenlerin eri-

tilmesi, madeni eşya ile silahların yapımı, çömlekçilik, taş işçiliği, dokumacılık, dericilik ve ağaç işçiliği oldu.

Feodal monarşik Urartu devletinde yönetim aygıtının tek merkezde toplanması, ülkede tarımın temelini oluşturan sulama sistemlerinin yetkinleşmesini ve gelişmesini sağladı. Bununla orantılı olarak, tarımsal üretimin artması, tarım ile hayvancılık arasında git-tikçe artan ayrılık, madenciliğin ilerlemesi, merkezi bölge ile taşra-daki verimli ovalarda büyük toplumsal tarım merkezlerinin kurul-ması, el emeği talebini, yani bu işleri yürütecek insan talebini artırı-yordu⁸. Çünkü kent yaşamının gereksinimini karşılayacak, hamma-delerin birçoğunu işleyecek, zorunlu tüketim maddelerini üretecek atölyelerde çalıştırılmak üzere, çeşitli bölgelerden sürülerek getiri-len halk yığınları arasında, zanaatçılara gereksinim duyuluyordu. Bu nedenle Urartu kralları —eski Doğu devletlerinde çok yaygın bir ge-lenek halinde uygulanan— çeşitli ülkelere yaptıkları yağma sefer-lerinde, sayıları onbinleri bulan kadınlı-erkekli toplulukları, bu ara-da zanaatçıları da sürüp getirerek, işlenmemiş yeni topraklar üye-rinde kurulan krali tarım merkezlerine yerleştiriliyorlardı⁹. Böylece ilkel topluluğun üyelerinden oluşan zanaatçılar, merkeziyetçi Urartu krallığı, kral soyunun temsilcileri, soylular ve eyalet yöneticileri ta-rafından sömürülen bağımlı zanaatçılar haline dönüştüler. Zaferle biten her savaş ve yağma seferi, Urartu krallığına çok ucuz bir köle

8 Urartu kralları bu açıklığı gidermek amacıyla, çeşitli ülkelere yaptık-ları yağma seferlerinde, tutsak alınan halkı devlet topraklarına yerleştiriyor-lardı: Örneğin, Argiştı I yıllığında, «*Arhi*» ülkesine yapılan seferde 60 şehrin halkının sürüldüğü, yine Argiştı I, «*Diauehi*» ülkesini fethettikten sonra «*üç ülke*»nin, yani «*Kada*», «*Aşkalaşi*» bölgeleriyle «*Şašili*» şehri halkını boşaltarak kendi ülkesine kattığını belirtmektedir: Krş. G.A. Melikisvili, «*Diauehi*», *Vestnik Drevnei Istorii* 4, 1950, 37 vd, 39 vd; aynı yazar, «*Nekotorye voprosy social'no-ekonomičeskoj istorii Nairi-Urartu*», *Vestnik Drevnei Istorii* 4, 1951, 27 vd. Ay-rıca Urartu krallığında iskan politikasıyla ilgili bilgi için bk. M.T. Tarhan, *Aynı Eser*, 84o, dipnot 421.

9 Örneğin, Urartu krallarından Menua zamanında, «*Hate*» ülkesinden, Argiştı I zamanında «*Hate*» ve «*Şupani*» ülkelerinden, Rusa II zamanında, «*Mannai*», «*Halitu*», «*Muški*» ve «*Hate*» ülkelerinden yeni halk topluluklarının ne şekilde getirilerek Urartu topraklarına yerleştirildikleri belirtilmektedir. Krş. F.W. König, *Handbuch der Chaldäischen Inschriften*, 1955-1957, no. 16; no. 18-20; no. 27; no. 80; no. 128.; G.A. Melikisvili, *Urartskie Klinoobraznye Nadpisi* 1960, no. 28; no. 32-35; no. 40 A; no. 127; no. 278.

kol emeği sağladı¹⁰. Bağımlı halk tabakalarının ve kölelerin emeği, gittikçe özgür yurttaşların emeğinin yerini alıyordu¹¹. Özellikle bu olgu, tarımda güçlü bir şekilde kendini gösterdi. Yığın halinde bağımlı halk yığınları ile köle kol gücüne başvurulması, büyük yerleşme merkezlerindeki verimli topraklarda tarımsal üretimi artırdı. Ancak merkeziyetçi Urartu krallığının güç kazanıp egemenlik bölgesini genişletmesiyle orantılı olarak, taşradaki eyaletlerde çok sayıda büyük toplumsal «ekonomik tarım merkezleri»nin kurulmasına karşın, köylülerin mülklerinin yetersizliğinin yanı sıra, köleliğin genişlemesi sonucunda zanaatçı mesleğinin ve özgür zanaatçıların derece derece azalmasında, Urartu ekonomisi üzerinde bir başka olumsuz etkisi oldu. Çünkü köle emeğinin gittikçe daha geniş ölçüde yol, baraj, sulama kanalları, kale, saray, tapınak, kült merkezleri ile kaya mezarları gibi anıtsal yapılarda kullanılması, tekniğin gelişmesini, dolayısıyla bütünü içinde üretimin gelişmesini engelledi.

İşlenmemiş verimli topraklar üzerinde, devlete ait tarım ve ekonomik merkezlere krallık tarafından yerleştirilen halk yığınları, kişi olarak daha özgür ve eski yerlerindeki feodal sömürüye oranla hissedilecek kadar daha hafif bir düzenle yönetildiler¹². Urartu krallı-

10 Örneğin, krallığının yalnızca bir kısmı konu edilen Argiştî T'e ait yılğın bir parçasında, kadın, erkek, ve çocuklardan oluşan 280.512 insanın esir edildiğini (F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften*, no. 80; no. 82), Sarduri II'nin krallığının bir kısmı konu edilen yıllıkta da, bu kralın fethettiği bölgelerden genel bir rakam olarak 175.331 kişinin (F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften*, no. 102; no. 103.), ele geçirildiği belirtilmektedir. Yalnız bu rakamlara, Urartu krallarının zapettikleri bölgelerdeki öldürdükleri kişiler de dahildir.

11 Urartu krallığında, öteki eski Doğu devletlerinde olduğu gibi, sömürülenler yalnızca köleler değil, özgür vatandaşlardan da oluşmaktaydı. Örneğin vergiler, askeri hizmet zorunluluğu, inşaat, sulama işleri ve belki de krali tarım merkezlerinde belirli bir süre çalışma zorunluluğu özgür yurttaşların boyunlarındaki en büyük yük olmalıydı. Ancak elimizde yeterli yazılı kaynakların bulunmaması yüzünden, Urartu toplumundaki özgür vatandaşların krali yönetim ve Urartu soylu sınıfı tarafından nasıl sömürüldüklerinin kesin şeklini tasavvur etme olanağından yoksunuz.

12 Örneğin, Karmir-Blur aşağı şehir halkının oturduğu her konut, 50-100 ve daha yukarı metrekareden oluşan 3 veya daha fazla odadan meydana gelmekteydi. Konut giriş kapıları, eşik altı döşeme taşlarının gösterdiği gibi, içeri den kapanmaktadır. Her konutun merkezinde bulunan ve alan yönünden en

ğında zanaatçılık, genellikle özgür ama, bağımlı yurttaşlar tarafından yapıyordu. Ancak, özellikle baraj, sulama kanalları, inşaatçılık vb. gibi en zor ve kaba işler, kölelere yaptırılıyordu¹³. Anıtsal kaleler, saraylar ve tapınakların yapımında, tonlarca ağırlıktaki taş bloklarını kaldırmak amacıyla kurulmuş özel tesisler olmalıydı. Büyük bir özenle işlenmiş tonlarca ağırlıktaki taş bloklarının üst üste konulmasıyla inşa edilen mimari yapılar, kayalıklar içine özenle yontularak yapılan düzgün planlı kral mezar odaları, anıtsal kaya kaplıları, sarp ve yüksek kayalıklar üzerine inşa edilen kalelerin su gereksinimini karşılamak amacıyla çok aşağılarda, kayalıklar içine oyulmuş büyük su depoları, bunlara inmek için yapılan yüzlerce kaya basamağı, doğal kayaya oyulmuş büyük pithos şeklindeki şarap ve yiyecek depoları, barajlar, kilometrelerce uzunluğundaki sulama kanalları ve kerhiz sistemi, bu dönemde erişilen teknik ilerlemeyi açıkça kanıtlar.

Gerek merkezi bölgede ve gerekse taşradaki eyaletlerde kurulan devlete ait toplumsal «tarım ve ekonomik yerleşme merkezleri» nin yönetimini sağlayan kalelerin atölyelerinde üretilen her çeşit eşya, öncelikle o yörede tüketiliyordu. Yani büyük tarım merkezlerinin çevresindeki topraklar üzerinde üretilen tarım ürünleri, nasıl ki buradaki yönetici tabaka, ordu, saray ve tapınak görevlileri ile üretime katılan halk yığınları tarafından tüketiliyorduydu, zanaat eşyaları da aynı amaçla üretilip tüketiliyordu. Zanaat eşyalarının değiş tokuşu, büyük kentler ile toplumsal tarım ve ekonomik yerleşme merkezleri arasında yapıyordu. Üretim artışı ise, vergi olarak

büyük odanın içinde, şekilleri düzgün, özenle işlenmiş taşlardan örülmüş ocaklar bulunuyordu. Ayrıca konutların içinde, özgün dış görünümüne sahip idoller bulunan özel kült yerlerinin olduğu saptanmıştır. Kazı sırasında ele geçirilen, keramik eşya parçalarının miktarı ve çeşitliliği, kullanılan her çeşit ev eşyasının bol miktarda olduğunu gösterir. Şehir konutlarında bulunan hayvan kemiklerinden, ev sakinlerinin yemekte evcilleştirilmiş hayvanların yanı sıra, yaban av hayvanlarının etlerinin kullanıldığını, dolayısıyla avlanma hürriyetinin olduğunu açıkça göstermektedir. Krş. B.B. Piotrovskii, *Karmir-Blur* I, 18 vd; ayrıca geniş bilgi için bk. V.S. Sorokin, «Archaeologiceskie dannye dlja karakteristiki social'no-ekonomiceşkogo stroja Urartu», *Vestnik Drevnei Istorii* 2, 1952, 128 vd.

13 G.A. Melikisvili, «Nekotorye voprosy social'no-ekonomičeskoj Istorii Nairi-Urartu», *Vestnik Drevnei Istorii* 4, 1951, 28.

Tuşpa'daki merkezi yönetime ödeniyordu. Bu kapalı ve doğal bir ekonomiydi. Tarım merkezleri çevresindeki zanaat, tarımla kaynaşmış durumdaydı ve birbirinden ayrılamıyordu. Kurulan kentler, tam anlamıyla ticaret ve zanaat merkezleri olarak gelişemiyorlardı. Kurulan tarım ve ekonomik yerleşme merkezlerinin yönetimini sağlayan kalelerin atölyelerindeki üretim, bir tek amaç güdüyordu; eyalet yöneticilerinin, soyluların, ordunun ve halkın gereksinmelerini yerel üretimle karşılamak. Urartu krallığının merkezi bölgesindeki kent ve kalelerin atölyelerinde aynı şekilde, kralın, kral soyunun temsilcilerinin, soyluların, sarayın, tapınakların, ordunun ve halkın gereksinmelerini yine yerel üretimle karşılamakla birlikte, yukarıda da değindiğimiz gibi, taşra eyaletlerinin vergi olarak ödediği üretim artığı eşyalarda bunları tamamlıyordu. Dolayısıyla bu işletmelerde üretilen her şey, birkaç özel durum dışında, hemen hemen kendi yöresinde tüketiliyordu.

Bu dönemdeki tüm üretimin nesnel amacı, zanaatçıların emeğinin ürünlerini kendilerine mal etmenin aracı olarak, topraktan elde edilen gelirin yöneticilere ödenmesiydi. Bu istek kralın, sarayın, tapınakların, kalelerin, soyluların, eyalet yöneticilerinin, ordunun ve krallığın egemenliği altında bulunan geniş halk yığınlarının gereksinmeleriyle sınırlıydı. Zanaatçıların, ordunun ve köylülerin gereksinmelerinin karşılanması ise yönetici tabaka bakımından, üretimi devam ettirmek ve işletmeleri yaşatabilmek için gerekiyordu. Krallık yönetimi, zanaat imalatını korumakta ve beslemekte yarar görüyordu. Çünkü krallığın, soylu sınıfın ve eyalet yöneticilerinin savaş dışında gelir kaynağı, doğrudan doğruya üreticilerin, yani köylülerin zanaatçıların ve kölelerin aşırı ölçüde sömürülmesine dayanmaktaydı. Demir dışında üretim için gerekli olan hammadde gereksinimi, sefer düzenlenerek ele geçirilen toprakların yağma edilmesiyle, ya da haraç olarak alınan altın, gümüş ve bakır gibi madenlerle karşılanıyordu¹⁴. Yönetici sınıf, merkeziyetçi yönetim şeklinin gereği olarak, hammaddeleri tekeline bulundurduğundan, hammaddeyi bunlardan alan zanaatçılarda, her şeyden önce imal ettikleri eşyaları onlara vermek için yapıyorlardı.

¹⁴ Örneğin Urartu krallarından Argiştı I, Diauehi'ye yaptığı seferde, 41 mina temiz altın, 37 mina gümüş ve ... 10.000 mina bakır haraç olarak ele geçirmiştir. Krş. G.A. Melikisvili, «Diauehi», *Vestnik Drevnei Istorii* 4, 1950, 40.

Kentler arası ve bölgeler arası ticaretin bağımsız olarak istenilen düzeyde gelişmemesi, sürekli pazarların yaratılamaması, kentler ile toplumsal tarım merkezlerinin durumunu güçlendiremediğinden, aşırı merkezîyetçi Urartu devletinin ekonomik yaşamında, kentlerin önemini arttıramamıştı. Ancak buna karşın, merkezi yönetim, yani yönetici sınıfın sözcüsü, ticaret ile birlikte tarım merkezlerindeki zanaat imalatını da, ekonomik çıkarları yönünden korumakta ve beslemekte yarar görüyordu. Çünkü zanaatçılar, en azından köylü ve köleler gibi toplumsal üretime katılıp, kent yaşamının gereksinimi olan zorunlu tüketim maddelerini üretiyorlardı. Yalnız bu dönemdeki zanaatçılar arasında, toplumsal iş bölümünün yeterince geliştiği çok kuşkuludur. Herşeyden önce Urartu ekonomisinin genel karakteri, toplumsal iş bölümünün istenilen düzeyde belirginleşemesidir. Çünkü uzun ve soğuk geçen kış mevsiminin yanı sıra, yüksek dağlarla birbirinden yalıtılan ekonomik tarım merkezleri üzerindeki aşırı merkezîyetçi devlet sisteminin katı kurallara bağladığı kapalı ekonomi ilişkileri¹⁵, krallığın egemenliğinin yayıldığı tüm bölgede geçerliydi. Her toplumsal tarım ve ekonomik yönetim merkezinin kendi zanaatçıları vardı ve zanaatçılar, bu merkezlerin çok önemli olmayan gereksinmelerini kolaylıkla karşılayacak güçteydiler. Bu yüzden zanaatçıları, özgürce çalışmalarında kamçılacak hiçbir şey olmadığı gibi, üretimi artırmakta hiç bir çıkarlarında yoktu. Ayrıca zanaat, tarımdan tam anlamıyla kesinlikle ayrılmadığı için, zanaatçılık, istenilen düzeyde bağımsız olarak da gelişemedi. Örneğin merkezi bölge ile taşra eyaletlerinde kurulan kralî tarım ve ekonomik yönetim merkezlerinde çalışan halk yığınları, herhangi bir düşman saldırısı karşısında kalenin savunmasında görev aldıkları gibi¹⁶, normal yaşamda da inşaat faaliyetlerine katılıp, tarım ile zanaat üretimini sürdürüyorlardı. Bu nedenle özellikle taşrada kuru-

15 M.T. Tarhan, *Aynı Eser*, 43.

16 M.Ö. 7. yüzyılın sonu veya 6. yüzyılın ilk yıllarında, İskitler'in Karmir-Blur'a saldırıp yıkması sırasında, aşağı şehir sakinleri kaleye sığınarak, savunmada bizzat görev almıştır: Krş. V.S. Sorokin, «Archaeologiceskie dannye dlja karakteristiki social'no-ekonomičeskogo stroja Urartu», *Vestnik Drevnei İstorii* 2, 1952, 129 vd; B.B. Piotrovskii, *Urartu* 1969, 198; ayrıca krş. R.D. Barnett — W. Watson, *Iraq* 14, 1952, 134; R. Rolle, «Urartu und Reiternomaden», *Saeculum* 28/3, 1977, 313 vdd.

lan her toplumsal tarım merkezi, aynı zamanda askeri bir birim niteliğindedir.

Urartu krallığında zanaat, toplumsal tarım ve ekonomik merkezler ile kentlerin sınai temelini oluşturuyordu. Feodal monarşik Urartu krallığında küçük sanayi, köylerin olduğu kadar, kentlerin de ayırıcı özelliğiydi. Köylü gibi zanaatçılar da, küçük birer üreticiler. Zanaatçılar hiç bir zaman kazanç elde etmek için değil, yaşamlarını sürdürebilmek için çalışıyorlardı. Dolayısıyla yöneticilerle zanaatçılar arasındaki ilişkiler ticari değil, kişiseldi. Çünkü kralı yönetimin emrindeki zanaatçılar, ürettikleri eşyaları pazarlara sürüp satamıyor yada değiş tokuş yapamıyorlardı. Ayrıca Urartu krallığının denetimindeki ticaret, sürekli bir niteliğe de sahip değildi. Bu nedenle zanaatçılık ile tarım arasında, tüm toplum ölçüsünde bir kopma meydana gelemedi ve zanaatçılık, toplumsal üretimin tam bağımsız bir kolu haline dönüşemiyordu. İleride de değineceğimiz gibi üretim artışı zanaat eşyası, ancak politik çıkarların karşılığı olarak yönetici sınıf aracılığı ile meta haline, veya bağış haline gelebiliyordu. Böylece kapalı ve durağan tekelci Urartu ekonomisi yüzünden, zanaatçılar ürettikleri eşyaları sık sık pazarlara sürerek meta üreticisi haline gelemediler.

Feodal ve teokratik bir düzenle yönetilen Urartu krallığının merkezi bir yetke altında kurulmasından¹⁷ hemen kısa bir süre sonra, hayvancılık ekonomisinin yanı sıra, tarımın ön plana geçmesi, taşradaki eyaletlerde büyük toplumsal tarım ve ekonomik yönetim merkezlerinin kurulması, yapılan yollarla tekeli ticaretin gelişmesi ve özellikle hammadde gereksinimini karşılamak üzere sürekli olarak savaşların yapılmış olması, madenciliğin hızla gelişmesini sağlayan önemli etmenleri oluşturmuştur. Bu etmenler sonucunda çok büyük bir hızla gelişen meta üretimine orantılı olarak, Urartu devletinin damgasını taşıyan madencilik zanaatında umulmayacak ölçüde ürünlerini vermekte gecikmedi. Nitekim gerek Urartu krallığının merkezi bölgesinde ve gerekse taşradaki eyaletlerde kurulan kralı

17 Konfederasyonlar devrindeki beylikler düzeninden, daha sonra birleşik devlet ve merkezi devlet düzenine geçiş aşamaları hakkındaki bilgi için bk. M.T. Tarhan, *Aynı Eser*, 61-84.

tarım ve askeri yönetim merkezlerinde yada bu merkezlerin gömütlerinden ele geçirilen altın, gümüş, fildişinden yapılmış değerli eşyalarla öteki maden işçiliğinde karşılaştığımız teknik ustalık, bizim için şaşırtıcıdır. Kökeni çok eskiye dayanan yetkinleşmiş Urartu zanaatçılarının maden döküm ve işlemedeki başarısı, gerçekten akla durgunluk veren bir beceriye ulaşmıştır. Tüm bu işlerin ne denli kaba araçlarla yapıldığı düşünülecek olunursa, yüzyıllarca süren uzmanlaşma sürecinde, sanat ustalarının elde ettikleri «işçilik» sabrı ve güveni karşısında şaşırılmamak olanaksızdır. Bu nedenle Urartular, özellikle M.Ö. I. binyıldan itibaren Doğu Anadolu bölgesinin yüksek maden işçiliğini yansıtan, yetkinleşmiş gerçek maden ustalarıdır.

Urartu krallığı düşmanlarına karşı başarılı olabilmek için, güçlü bir şekilde egemenliğini sürdürmek zorundaydı. Bu nedenle fetihler yoluyla toprakların genişletilmesine, hammadde ve köle kol emeğine gereksinme duyulduğundan, sömürgeci bir yayılma hareketi yavaş yavaş başladı. Çünkü o devirlerde devletin ve yönetici tabakanın varlık edinmelerini sağlayan, bir refah kaynağı olan savaş, sürekli ve yasal bir faaliyetti. Hatta Urartu krallığının, siyasal durumunu güçlendirmesinde, büyük topraklar üzerindeki iktisadi birliğin sağlanmasında, geniş halk topluluklarını bir tek merkezi yönetim altında toplayabilmesinde, bunlar üzerinde yetke ve egemenliğini sürdürebilmesinde hiç bir zaman vazgeçemeyeceği en büyük ekonomik kaynakların başında savaş gelmekteydi. Bu gelişmelerin itici gücü de, önceleri merkezi devletin egemenliği altında olan feodal beylerin desteğinden, daha sonrada merkezi devletin gittikçe derece derece güçlenmesiyle tasviye edilen feodal beylerin yerini alan kral soyunun temsilcilerinden, soylulardan ve eyalet yöneticilerinden ileri geliyordu¹⁸. Urartu krallığı, zaferle biten her savaş sonunda en büyük ganimeti almakla birlikte, kral soyunun temsilcilerinin, soylu-

18 Assur kralı Sargon II, M.Ö. 714 yılında Urartu topraklarına karşı düzenlediği seferde, savaşta yendiği Urartu kralı Rusa II'nin çevresindeki Urartu soylusundan, kral soyunun temsilcilerini özellikle ayırtmaktadır. Sargon II, Urartu kralının tüccar ve özel maiyetini, kralın akrabalarından oluşan 260 kral soyunun temsilcisi ile birlikte, orduya atlı olarak katılan eyalet yöneticilerini ve komutanları esir aldığını belirtmektedir: Krs. D.D. Luckenbill, *Ancient Records of Assyria and Babylonia* II, 1927, 154, 20, 56.

ların ve eyalet yöneticilerinin yararına, yeni köleler, madenler, hayvanlar ve başka zenginlikler elde etmek için, sürekli olarak yağma seferleri düzenliyordu¹⁹. Ancak bağımlı geniş halk kitlelerini oluşturan köylü, zanaatkâr, sanatçı ve kölelerin hiç bir zaman geniş ölçüde yararlanamadığı feodal karakterli monarşik Urartu devlet düzeni, uzun ömürlü olamadı.*

Devletin maddi refah kaynağını yansıtan madenciliğin ve bununla ilgili olarak maden zanaatının hızlı bir şekilde gelişerek yüksek bir düzeye ulaştığını²⁰, Urartu krallığının kuruluş devrine ait ele geçirilen çivi yazıtlı, yazıtsız ve üzeri bezekli çok sayıdaki madeni eşya açıkça kanıtlamaktadır. Ayrıca çift dilli *Kelişin* yazıtında, krallığın kuruluş yıllarında bile madenciliğin geliştiğine değgin çok önemli ip uçları vermektedir. Örneğin Urartu krallarından Işpuni ile oğlu Menua'nın ortak krallıkları döneminde, Urartuların kutsadığı Musasir bölgesindeki ulusal tanrı Haldi'nin tapınağına, bu iki kralın yaptığı bir tek ziyareti sırasında 1.112 adet büyükbaş hayvan, 21.500 adet küçükbaş hayvanın yanı sıra, çok sayıda silah, tunç kap vb. bağışlamışlardır²¹. Bu somut kaynak da bize, Urartu krallığının ku-

19 Örneğin Urartu krallarından Menua'ya ait yazıtlarda (F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften* 1955-57, no. 16.; 18-20.; A.M. Dinçol, «Die neuen Urartäischen Inschriften», *Istanbul Mitteilungen* 26, 1976, 26) ve Sarduri II yıllığında (F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften* 1955-57, no. 102) savaşta elde edilen ganimet ve esirlerden en büyük kısmını kral almakla birlikte, kumandan ve askerlere de ganimet ile esirlerin tek tek pay edildiği belirtilmektedir.

* Urartu krallığının bu kadar kısa bir sürede dağılıp, parçalanmasını sağlayan bir başka olumsuz etmen de, acımasız sert iklim koşullarının yanı sıra, kuzeydoğu ve doğudan gelen ve Anadolu'nun siyasal tarihini değiştiren göçebe Kimmer, İskit göç dalgalarının bir kilit noktasında yer alması yüzündendi.

20 Assur kralı Sargon II'nin zaptettiği Musasir'deki Haldi tapınağından çok sayıda altın, 4.918 kilo gümüş ve 109.080 kilo bakırın yanı sıra, ağırlıkları 157.50 kiloya eşit olan 6 adet altın kalkan, 12 gümüş kalkan, 33 gümüş at arabası ile çok sayıda altın, gümüş, fildişi ve tunçtan yapılmış bir sürü eşya ele geçirmiştir: (Krs. D.D. Luckenbill, *Ancient Records of Assyria and Babylonia* II, 1927, 172-173). Musasir'deki Haldi tapınağına değerli madeni eşyaların bir kısmını, öteki komşu ülkelerin yanı sıra Urartu kralları da bağışladığına göre, devletin ekonomik faaliyetlerinin toplandığı bazı Urartu tapınaklarında da benzer zenginlikteki eşyaların olduğunu düşünebiliriz.

21 F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften*, 1955-57, no. 9.

ulus yıllarında bile madencilğin çok hızlı bir şekilde geliştiğini, hatta devletin gereksinimi dışında tunç kap, silah gibi üretim aracı olan madenlerden üretim artığının dahi olduğunu, açıkça belgelemektedir. Dolayısıyla merkezîyetçi Urartu krallığı, elindeki bu üretim artığını, politik çıkarların yatırımı olarak ticareti gelişemeyen ancak jeopolitik konumu nedeniyle çok stratejik bir mevkide yer alan Musasir bölgesindeki görkemli *Ardi(ni)* tapınağına bağışlamaktadır.

Eldeki arkeolojik verilerin ışığında Urartu sanatı üzerinde yapılan çalışmalarla, bu sanatın kendine özgü özellikleri ve genel karakteri saptanmıştır²². Bu çalışmalar sonucunda Urartu sanatı «Saray sanatı» ve «Taşra sanatı» diye ikiye ayrılmıştır²³. Urartu saray sanatı örnekleri, özellikle krallığın ilk yıllarında Assur sanat çalışmalarıyla büyük bir benzerlik gösterir, hatta uzun yıllar Urartu sanatı, Assur eyalet sanatı olarak tanımlanmış ve Assur eyaletlerinin bir parçası olarak düşünülmüştü²⁴. Urartu krallığı da kuruluş yıllarında, M.Ö. 9. yüzyılda güçlü bir sosyo-ekonomik devlet yapısına sahip olan ve komşularını egemenliği altına alan Assur krallığının etkisindedir²⁵. Çünkü tüm eski Doğu devletlerinde olduğu gibi, Urartu krallığında tamamen bir güç üstünlüğü örneği olmayı kendine erek edinmiştir. Bu nedenle krallığın ilk yıllarına ait erken yazıtlarla kil tabletleri Assurlulardan taklit eden Urartular, Assur kral ünvanları ile birlikte askeri donatımında olduğu gibi benimsemiştir²⁶. Bundan

22 Bu konuda geniş bilgi için bk. B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art*, London 1967.; E. Akurgal, «Urartäische Kunst», *Anatolia* IV, 1959, 67 vdd.; aynı yaz. *Urartäische und Altiranische Kunstzentren*, Ankara 1968; G. Azarpay, *Urartian Art and Artifacts*, California 1968; M.N.van Loon, *Urartian Art its Distinctive Traits in the Light of New Excavations*, İstanbul 1966; T. Özgüç, *Altın-tepe I*, Ankara 1966; aynı yaz., *Altın-tepe II*, Ankara 1969; M. Riemschneider, *Das Reich am Ararat*, Leipzig 1966.; B. Hrouda, *Vorderasien I*, München 1971; A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Kazısı» *Belleten* 38, 1974, 190-203.; O.A. Taşyürek, *Urartu Kemerleri*, Ankara 1975.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalardan Örnekler», *Belleten* 42, 1978, 201-238.

23 B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, 15 vd.; M.N.van Loon, *Urartian Art* 1966, 166 vd.

24 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, 16.

25 E. Akurgal, *Urartäische Und Altiranische Kunstzentren* 1968, 19 vd.; T. Özgüç, *Altın-tepe I*, 1966, 20 vdd.; aynı yaz., *Altın-tepe II*, 1969, 7 vd.

26 B.B. Piotrovskii, *göst. yer.*

başka Assur saraylarının duvar resimleri, hayvan ve bitki motifleriyle birlikte Urartu saraylarına hazır bir şekilde ulaşmıştır²⁷. Gerçekte Assur sanatıyla organik bir bağlantı içinde olan Urartu saray sanatının erken devirlerine ait eşyalar üzerindeki hayvan motifleri ve hayvan detaylarının gösterme yöntemi, Assur örnekleri göz önüne alınarak yapılmıştır²⁸. Yani bugünkü arkeolojik verilere göre Urartu saray sanatının kökeninin eski bir kültüre, daha belirgin olarak da Assur sanatına dayandığı kuşkusuzdur. Bu eserler üslup, biçim ve gelenek olarak önceleri Assur sanatına uyarlar. Örneğin krallığın ilk yıllarına ait eşyalar üzerindeki arslan, boğa ve hayat ağacı motifleri, Mısır ve Mezopotamya kültürlerinden esinlenen Assur kökenlidir²⁹. Eşyaların büyük bir çoğunluğu da yapılış geleneği olarak Assur, fakat içerik ve biçim olarak Urartu özelliğini taşır. Eşyaların üzerini bezeyen ilginç sahnelerin çok büyük bir kısmı ise, Urartuların kendilerini temsil etmekte, dolayısıyla bölgenin sosyo-ekonomik tarihini, etnografyasını ve bugüne değin çözümlenemeyen mitolojisi ile gizemli kült törenlerini canlı bir şekilde yansıtmaktadır.

Urartu saray sanatının meydana gelmesinde rol almış olan etmenlerin yanı sıra, Urartu sanatının kendine özgü özellikleri de açık ve tam olarak göze çarpmaktadır. Bu özellikler Urartu sanatı üzerinde ilk çalışmaları yapan E. Akurgal tarafından ayrıntılı bir şekilde belirtilmiştir³⁰. Örneğin E. Akurgal, Urartu sanatında görülen tek düzeyliliğe karşın, değişik stilleri saptadığı gibi, Urartu sanatında, özellikle kült kazan kulplarındaki figürünlerde Geç Hitit —Arami etkilerini de ortaya çıkarmıştır³¹. Bu yararlı çalışmalar sonucunda, bütün yüzeysel benzeyişlere karşın, Urartu sanatı Assur sanatından kesin olarak ayırdedilebilmiştir. Yalnız anıtsal Urartu saray sana-

27 B.B. Piotrovskii, *göst. yer.*; T. Özgüç, *Altın-tepe I*, 1966, 20 vdd, 31.; aynı yaz., *Altın-tepe II*, 1969, 7 vdd.

28 Dipnot 24 ve 25'e bakınız.

29 T. Özgüç, *Altın-tepe I*, 1966, 20 vd, 24 vd.; aynı yaz. *Altın-tepe II*, 1969, 7 vd.

30 *Anatolia IV*, 1959, 71-75.; aynı yaz. *Urartäische und Altiranische Kunstzentren* 1968, 18-79.

31 E. Akurgal, *Anatolia IV*, 1959, 86.; aynı yaz. *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander* 1961, 28 vdd.; aynı yaz. *Urartäische und Altiranische Kunstzentren* 1968, 21 vdd, 37 vdd, 47 vdd.

tının en karakteristik, en eksiksiz ve en güvenilir yapıtları bile, Asur sanatına yön veren eski Doğu dünyası sanat ilkelerinin en azından bir yansımasını taşır. Ancak bu özelliğin, Urartu sanat yapıtlarında kınanacak veya aşağılanacak bir yanı olmadığını, tersine her türden üslup kullanarak sanatsal yetkinliğe ulaşmak için Urartu sanat ustalarının olağanüstü bir çaba harcadıklarını da belirtmekte yarar vardır.

Bütün bunlardan ayrı olarak, son 10 yıl içinde eski eser ticareti yapan kişi ve kuruluşların isteklendirmesiyle, Van bölgesindeki Urartu yerleşme merkezleri ile gömütlerinde halk tarafından yüzlerce kazı yapılmıştır. Kaçak kazılar sonucunda ele geçirilen kabartmalı yada kazıma tekniğiyle işlenmiş zengin sahneleri içeren binlerce madeni eşya parçasının bir kısmı Anadolu³², Avrupa³³ ve Amerika müzeleri tarafından satın alınırken, seçkin eserlerden oluşan madeni eşyanın önemli bir bölümü de, Avrupa ve Amerika'daki antikacıların özel koleksiyonlarına girmiştir³⁴. Anadolu ve Avrupa müzeleri tarafından satın alınan ve yayımlanan kemer, miğfer, sadak, madalyon, adak levhaları, at koşum takımları ve çeşitli eşyalardan oluşan madeni eserlerin üzerini bezeyen figür ve sahneler incelendiğinde, Patnos ve çevresinden ele geçirilen eşyaların çoğunluğunun, Urartu krallığının M.Ö. 9. yüzyılın son çeyreği ile M.Ö. 8. yüzyıl sanatına, Giyimli (eski Hırkanis) definesinden ele geçirilen eşyaların büyük bir kısmının ise M.Ö. 7. yüzyıldan Urartunun yıkılış tarihine kadarki devre ait sanatına ışık tuttıkları açıkça görülür³⁵. Ayrıca

32 Van bölgesinden, Patnos çevresinden ve Giyimli (Hırkanis) definesinden kaçak kazılar sonucunda ele geçirilen madeni eşyalar, yurdumuzda Van, Diyarbakır, Gaziantep, Elazığ, Malatya, Antalya, Alanya, Amasya, Konya-Karaman, Kahramanmaraş, Ankara Anadolu Uygarlıkları Müzesi ile İstanbul Arkeoloji Müzeleri tarafından satın alınmıştır. Ayrıca Krş. O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hırkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, 201.

33 Avrupa'ya kaçırılan Urartu eserlerinin çok büyük bir kısmını, Almanya'da «Prähistorische Staatssammlung München» müzesi satın almıştır (bk. *Urartu, Ein Wiederentdeckter Rivale Assyriens, Katalog Der Ausstellung*, München 1976).

34 Örneğin «Budın» koleksiyonundaki hiyeroglif yazıtlı adak levhasının, Giyimli definesinden olduğu ileri sürülmektedir. Krş. O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hırkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, 201 vd.

35 Anadolu müzeleri tarafından satın alınan ve yayımlanan Urartu madeni eserleri için bk. A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Kazısı», *Belleten*

bu eşyaların bir kısmının üzerine, çoğunlukla tek satırdan oluşan çivi yazıtlı Urartu kral adlarının yazılmış olması da, eserlerin tarihlenmesine büyük katkıda buldukları için, bu görüşümüzü destekleyen somut belgeleri oluştururlar³⁶. Dolayısıyla bugüne değin malzemenin yetersizliği nedeniyle az bilinen Urartu sanatının erken ve geç devirlerini, üzerindeki bezemelerle bu sanatın geçirmiş olduğu gelişim evrelerini, zaman farklılıklarına göre ortaya çıkan değişik stil çeşitliliğini zenginleştiren ve yepyeni boyutlar kazandıran bu eşyalar, anıtsal Urartu sanatı hakkında 10 yıl öncesine kıyasla küçümsemediyecek ölçüde zengin malzemeler sunmaktadır.

Urartu saray sanatı anıtsaldır³⁷. Kabartmalarda, boyalı duvar

38, 1974, 190-203.; O.A. Taşyürek, *Urartu Kemerleri*, Ankara 1975.; M.T. Tarhan — V. Sevin, «İstanbul Arkeoloji Müzesindeki Urartu Bronz At-Koşum Parçaları», *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi* 6, 1975, 45-56.; O.A. Taşyürek, «Gaziantep Müzesindeki Bronz Urartu Miğferi», *Türk Arkeoloji Dergisi* 21/1, 1974, 177-181.; aynı yaz. «Some Inscribed Urartian Armour», *Iraq* 37/2, 1975, 151-155.; aynı yaz. «Adana Bölge Müzesindeki Süs eşyaları ve Delici Aletler», *Türk Arkeoloji Dergisi* 22/2, 1975, 141-150.; aynı yaz. «Adana Bölge Müzesindeki Dedeli Bronz Urartu Kemerleri», *Türk Arkeoloji Dergisi* 24/2, 1977, 153-165.; aynı yaz. «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, 10-20.; aynı yaz., «Darstellungen des Urartäischen Gottes Haldi», *Studien Zur Religion und Kultur Kleinasiens* 20, 1978, 940-955.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, 201-238.; aynı yaz., «Ein Kaukasischer Gürtel in Adana», *Archaeologische Mitteilungen Aus Iran, N.F.* 10, 1977, 119-123.; O. Belli, «Van Bölge müzesindeki Çivi Yazılı Urartu Tunç Eserleri», *Anadolu Araştırmaları* 4-5, 1977, 177-212.

Avrupa müzeleri tarafından satın alınan ve yayımlanan Urartu madeni eşyaları için bk.; H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/15, 1974, 45 vdd.; *Urartu; Ein Wiederentdeckter Rivale Assyriens, Katalog der Ausstellung; Prähistorischen Staatssammlung* 2, 1976.; R.D. Barnett, «The Hieroglyphic Writing of Urartu», *Anatolian Studies, Presented to H.G. Günterbock on the Occasion of his 65 Th. Birthday*, İstanbul 1974.; H.J. Kellner, «Pectorale aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, 481-493.; M. Salvini, «A dedicatory Inscription of the Urartian king Išpuini», *Assur* 1/8, 1978, 1-4.

36 Patnos çevresindeki Urartu yerleşme merkezleri ile gömütlerinden kaçak kazılar sonucunda ele geçirilen ve Van Bölge Müzesi tarafından satın alınan, Urartu krallarından Išpuini, Menua ve Inușpua'ya ait olan çivi yazıtlı, bezekli yeni tunç eserlerden oluşan bir grup eser, tarafımızdan yayına hazırlanmaktadır.

37 B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, 19.

resimlerinde, mühür ve özellikle tunç eşyalar üzerindeki Urartu tanrıları, kalıplaşmış ve stil yönünden hemen hemen benzer anlatımlara sahiptir. Örneğin Karmir-Blur'da ele geçirilen minyatür bir mühürde, boğa üzerindeki tanrı Teişeba figürü, Adilcevaz'da bulunan ünlü kabartmadaki tanrı figürü ile yalnızca ebat ve bezeme ayrıntıları yönünden ayrıcalık göstermektedir³⁸. Yani her iki resimde de uyulması gereken yapay bir taslak, esas olarak göz önüne alınıp yapılmıştır; çalışma şekilleri tek bir plan dahilinde olup, sanatçıya yakışır bir biçimde stil ve simgecilik dikkati çekmektedir³⁹. Urartu sanat ustalarının sürekli olarak model ve aynı tür bezemeyi uyguladıkları ve orantı kurallarını göz önüne almış oldukları hiç bir zaman kuşku götürmemektedir. Bu özellik de, Urartu saray sanatının anıtsal kalitesini açıkça kanıtlamaktadır⁴⁰. Urartu saray sanatına ait kral tahtı üzerindeki figürler, insan-hayvan karışımı heykeller ile kalkan, miğfer, sadak, adak levhaları, madalyon ve tunç kemeler üzerindeki hayvan ve atlı sahneleri, küçük boyutlu olmalarına karşın, kesin bir anıtsal biçim göstermekte ve her zaman istenilen boyutta büyütülmeleri olası görülmektedir⁴¹.

Urartu sanatı anıtsal olduğu kadar ekonomiktir de. Krallığın kuruluşundan yıkılışına değin, saray sanatı ve taşra sanatı olarak tanımlanan etkinlikler üzerinde bu olguyu şu yada bu şekilde sezmemek olanaksızdır. Çünkü Urartu krallığının yaşadığı Doğu Anadolu yüksek yaylasında, Transkafkasya'da ve Kuzeybatı İran içlerinde, herşeyden önce karasal iklim egemendi. Sözünü ettiğimiz coğrafi bölgelerde, engebeli ve yüksek dağlar arasında sıkışmış küçük verimli ovalar, uzunlamasına dar vadiler, platolar ile geniş dalgalı dağ düzlükleri uzanıyordu. Yüksek dağ yamaçlarına kadar uzanan orman alanlarının yanı sıra, zengin akarsu vadilerinin de sık korularla kaplı olduğunu düşünecek olursak, çok büyük bir hızla artan nüfusun tarım ürünlerine olan gereksinimini karşılayacak ekime elverişli toprakların yetersizliği daha belirgin olarak gözler önüne serilir. Öte yandan bölgede ekime elverişli toprakların azlığının yanı

38 B.B. Piotrovskii, *göst. yer.*

39 B.B. Piotrovskii, *göst. yer.*

40 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, 22.

41 B.B. Piotrovskii, *göst. yer.*

sıra, uzun ve soğuk geçen kış mevsimi de, toprakların ekimini uzun süre engellediğinden, yılda bir defadan fazla ürün alınamıyordu. Oysa hayvancılığın tersine, tarıma daha az elverişli olan Doğu Anadolu bölgesi, nüfusun daha fazla yoğunlaşmasına izin vermiyordu. Bu nedenle oldukça geniş bir coğrafi alana yayılmış bulunan toplumsal tarım ve ekonomik yerleşme merkezleri ile büyük kentlerdeki nüfusun ekonomik beslenme sorunu, yaşamın ayrılmaz fakat en zor bölümünü oluşturuyordu. Ayrıca merkezi Urartu krallığının sürekli olarak silah altında tutmak zorunda olduğu ordunun, özellikle soğuk ve uzun geçen kış mevsiminde beslenmesi sorunu da, krallığın çözümlenmek zorunda olduğu en büyük problemlerin başında yer almakta idi. Bunlardan başka depremler, yanardağ püskürmeleri, sel basmaları, salgın hastalıklar, kuraklıklar gibi doğa afetlerinin yanı sıra, düşman kuvvetlerinden Kimmer⁴² İskit⁴³ ve özellikle Assur⁴⁴ ordularının ekonomiyi çökertmek amacıyla yapmış oldukları yağma seferleride, yaşam koşullarının zorluğunu artıran, ekonomiyi çökerten olumsuz etkenleri oluşturuyordu. Bu nedenle Urartu krallığı egemenliği altındaki geniş halk yığınlarını ve ordusunu besleyebilmek amacıyla, baraj ve sulama kanallarıyla⁴⁵ tarımı, bağcılığı ve özellikle bahçe tarımını geliştirerek, alüvyal ovalarda kurmuş olduğu büyük toplumsal tarım merkezlerindeki kalelerin depolarını⁴⁶ buğday, arpa, darı, nohut, mercimek, şarap, susam yağı⁴⁷ gibi do-

42 Geniş bilgi için bk. M.T. Tarhan, *Eskiçağda Kimmerler Problemi*, İstanbul 1972, 88-102 (Basılmamış doktora tezi).

43 R. Rolle, «Urartu und Reiternomaden», *Saeculum* 28/3, 1977, 313 vdd.; A. Erzen, *Çavuştepe I*, 1978, 14 vd.; 51 vd, 54 vd, 56.

44 Bu konuda geniş bilgi için bk. N.B. Iankovska'a, «Nekotorye voprosy ekonomiki Assiriiskoi derzhavy», *Vestnik Drevnei Istorii* 1 (1955) 1956, 28 vdd.

45 Geniş bilgi için bk. B. Ögün, *Van'da Urartu Sulama Tesisleri ve Şamram (Semiramis) Kanalı* 1970, 28 vdd.

46 Ayrıntılı bilgi için bk. B.B. Piotrovskii, *Karmir-Blur II* (1949-1950), 74 vd.; E. Bilgiç — B. Ögün, *Anatolia* 8, 1964, 68, 84, 92, 112; aynı yazarlar, *Türk Arkeoloji Dergisi* 14/1-2, 1965, 120.; C.A. Burney, *Anatolian Studies* 16, 1966, 83 vd.; T. Özgüç, *Altıntepe II*, 1969, 34 vdd.; A.A. Martirosyan, «K sociol'no-ekonomisçesko strukture goroda Argıştichinili», *Sovetskaa Arkheologia* 3, 1972, 38 vdd.; V. Sevin — O. Belli, *Anadolu Araştırmaları* 4-5, 1976-77, 376, Lev. III, VII, res. 1-2.; A. Erzen, *Çavuştepe I*, 1978, 11.

47 Örneğin Karmir-Blur'da ele geçirilen çeşitli tarım ürünleri için bk. B.B. Piotrovskii, «Razvite skotovodstva v drevnejşam Zakavkaz'e, *Sovetskaa*

yum maddeleri ile doldurarak, ekonomik sorunlara karşı etkin önlemler almıştır. Ancak o çağlarda doğa hakkındaki bilgileri yetersiz, doğa afetleri karşısında güçsüz olan eski Doğu toplumları gibi Urartu toplumunda, doğa üstü erk ve yetiye sahip güçlerin yardımı olmaksızın bu sorunların çözümlenemeyeceğine de inanmak zorundaydı. Örneğin, sel basmaları, depremler, yanardağ püskürmeleri, orman yangınları, kuraklıklar, kıtlıklar, salgın hastalıklar vb. afetlerin patlak vermesi anında bu güçsüzlük, doğanın yasaları hakkındaki zayıf bilgisi, Urartu toplumunu kendi kavrayışının dışında gerçeksiz, imgesel güçlerin doğa olaylarını yönettiğini düşünmeye yöneltiyordu. Bu şekilde ortaya çıkan dinsel fikirler bu güçsüzlük fikrinden ileri geliyordu ve beyinde, insanlığın yaşamını düzenleyen tamı tamına gerçek olan olayların bozulmuş, yanlış ve imgesel bir yansımasını oluşturuyordu. Bu nedenle Urartular, doğa üstü erk ve yetiye sahip tanrılara, verimliliğin artması için üzüm bağları, bahçeleri ettikleri gibi⁴⁸, dinsel ve büyüsel içerikli düşüncelerini mühür ve madeni adak levhaları üzerine betimleyerek, tarımın koruyucu tanrı ve tanrıçalarına buğday, arpa başakları, nar, zeytin vb. gibi bolluk ve bereketi simgeleyen semboller sunuyorlardı⁴⁹. Mühür ve madeni eşyalar üzerindeki sanat yaratmalarına konu edilen bu ilginç sahneler, herşeyden önce resmi Urartu dininde karşılaşamadığımız kült konuları ile ilgili çivi yazılı eksik belgeleri tamamlamakta ve Urartu toplumunun ekonomik sorunlar karşısında sık sık başvurmak zorunda olduğu kült törenleri ile de bunların nasıl yerine getirildikleri hakkında somut bilgi edinilmesini sağlamaktadır.

Ayrıca, ekonomisinde hayvancılığın ve hayvan beslemeciliğinin

Arkheologia 23. 1955. 14 vd.; Argiştihinili (Armavir) kalesinin deposunda ele geçirilen tarım ürünleri için bk. A.A. Martirosyan, «K social'no-ekonomičesko strukture goroda Argiştichinili», *Sovetskaa Arkheologia* 3. 1972. 42 vdd.

48 Örneğin Meherkapı yazıtında tanrı Haldi'ye «üzüm bağ ve bahçeleri» eklendiğinden söz edilmektedir (Krş. F.W. König, *Handbuch der Claldischen Inschriften* 1955-57, no. 10, dipnot 18).

49 Krş. B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, res. 34.; H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/15, 1974, lev. II, 1, 3; aynı yaz. «Bronzene Weihe-Und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung* 1976, res. 47, 51, 53, 55.; aynı yaz. «Pectorale Aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, lev. 6.; O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, 218 vd, res. 3; 5, 14-15, 17, 19, 25.

çok önemli bir yer tuttuğu Urartularda, tanrılara verimliliğin artması için ehlileştirilen hayvan türlerinden kurbanlar ve adaklar sunulmaktadır. Tüm eski Doğu toplumlarında olduğu gibi Urartu toplumunun insanı da, tanrılara ve doğadaki çeşitli güç sahiplerine bir kısım hayvanları adamakla kalmaz, onlara sık sık kurbanlar da sunar. Ehlileştirilen hayvan türlerinin bir kısmının tanrılara ve ruhlara adanmasıyla, o hayvan türünden oluşan sürünün bereketinin artacağı umulursa, kurbanlarla da doğa üstü erk ve yetiye sahip güç sahiplerinin yardımlarının sağlanması, hiç değilse salgın hastalık, kuraklık, kıtlık gibi zararların önlenmesi beklenirdi. Aşırı merkezietci Urartu krallığı, egemenliği altında bulunan ve çok geniş bir coğrafi bölgede yaşayan etnik toplulukları tek bir merkezi yönetim altında birleştirip, Urartulaştırmak amacı ile, kurmuş olduğu resmi devlet dininde, bu toplulukların kutsamakta oldukları bölgesel ve yerel tanrılarını da içine alan bir devlet pantheonu oluşturdu⁵⁰. Böylece devletin güç kazanıp egemenlik bölgesini genişletmesiyle orantılı olarak, Urartu dininde tanrı sayısı çoğaldı ve çok tanrılılık resmi bir hüviyet kazanmış oldu. Örneğin M.Ö. 9. yüzyılın sonlarına doğru İşpuini ile Menua tarafından ulusal tanrı Haldi için inşa edilen ve Meherkapı olarak adlandırılan Kaya Kapısındaki tanrılara, krallık tarafından sunulacak kurbanlarla ilgili kurallar düzenlenmiştir⁵¹. Bundan başka, Urartu krallarının inşa ettirdikleri öteki kült merkezlerinde de tanrı Haldi ile birlikte öteki tanrılarada, aynı şekilde kurbanlar sunulmakta idi. Tıpkı, Van'ın kuş uçuşu 60 km. doğusunda bulunan Yeşilalıç kutsal alanındaki Kaya Kapısında adları yazılı olan tanrılara sunulan kurbanlar gibi⁵². Ayrıca Urartuların kutsadığı tanrı Haldi'nin Ardi (ni)/Musasir tapınağına, Urartu kraları sayıları büyük miktarlara ulaşan büyükbaş ve özellikle küçükbaş hayvan bağışlamışlardır⁵³. Belliki bu hayvanların bir kısmı, tapınak yönetiminin sürdürülmesine, bir kısmıda tanrılara kurban edilmek içindi.

50 B.B. Piotrovskii, *Il Regno di Van* 1966, 317 vd.; aynı yaz. «Urartu Dini», *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 23, 1965, 37 vdd.

51 F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften*, 1955-57, no. 10.; G.A. Melikisvili, *Urartskie Klinoobraznye Nadpisi* 1960, no. 27.

52 Geniş bilgi için bk. V. Sevin — O. Belli, «Yeşilalıç Urartu Kutsal Alanı ve Kalesi», *Anadolu Araştırmaları* 4-5, 1976-77, 367 vdd.

53 Dipnot 21'e bakınız.

Urartu krallığının tanrılarının tümünü içeren Meherkapı yazıtında, ulusal tanrı Haldi'ye, onun savaşçılığına, silahına, tapınak ve kült merkezlerine, kapılarına, Haldi kenti tanrılarına, çok sayıda çeşitli tanrılara, bunların kapılarına, merkezi yönetime bağlı taşrada kurulan kentlerin tanrılarına, tanrıçalarına, yurt ve toprak tanrısına, göller (denizler) tanrısına, sınırlar tanrısına vb. gibi toplam 79 adet tanrıya kurban olarak sunulan sığır, manda, kuzu ve koyun gibi hayvanların sayısını gösteren listeler bulunmaktadır⁵⁴. B.B. Piotrovskii'nin de belirttiği gibi, Meherkapı yazıtında tanrı isimlerinin yanında eski totem inançlarını temsil eden tanrılar da vardır. Örneğin; Yurt ve toprak tanrısı «*Ebani*» deniz ve sular tanrısı «*Suinina*», yukarı yurt tanrısı «*Babania*», tepeler ve dağlar tanrısı «*Arni*», yollar tanrısı «*Hara*», mağaralar tanrısı «*Airaini*» gibi⁵⁵. B.B. Piotrovskii, Urartu Pantheonuna fethedilmiş şehirlerin ve komşu milletlerin tanrılarının da alındığını, Urartu tanrılarının totemist ve animist görüşler ile ilgili olduğunu belirtmektedir⁵⁶. Kuşkusuz tüm eski Doğu toplumlarının dininde olduğu gibi, Urartu dininin en yaygın biçimlerinden biride animizmdi, yani maddi olmayan doğa üstü bir erk ve yetiye sahip iyi ve kötü güçlere inanmaktı. Ancak totemcilik, ayırıcı, dağıtıcı bir örgütlenme biçimidir. Bu nedenle büyük boy ve budunlar konfederasyonundan oluşan Urartu krallığında totemcilik boyları birleştirmeyi, ayırır. Oysa, merkeziyetçi Urartu krallığı, boylar konfederasyonunu oluşturan eski feodal beylerin yapılarını dağıtıp yok etmeğe, onları kendi çevresinde yeni biçimlerde bir araya katmaya ve yepyeni dinamik bir toplum yaratmaya çalışırlar. Bunun içinde Urartu kralları, tarımsal üretim bakımından hayati önemi olan sulama sistemlerini geliştirerek, özellikle taşradaki işlenmemiş verimli ovalarda yeni toplumsal tarım, ekonomik ve askeri yönetim merkezleri kurarak, merkeziyetçi devletin yetke ve egemenliğini güçlendirip, vurucu gücünü artırırılar. Bunun sonucunda eski feodal beyler derece derece gittikçe güçsüzleşir ve merkezi yönetimin kurmuş olduğu devletin adını almaya başlar. Böylece devletin kuruluşunun özünde anti-totemci nitelik önemli bir rol oynadığı

54 Dipnot 51'e bakınız.

55 B.B. Piotrovskii, «Urartu Dini», *Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi* 23, 1965, 46.

56 *Aynı Eser*, 38.

gibi, toplulukları tek bir merkezi yönetim altında birleştirip, Urartulaştırmak amacı ile oluşturulan resmi devlet dininin özünde de anti-totemci nitelik önemli bir rol oynar.

Meherkapı yazıtında tanrıların kademe ve niteliklerine göre hangi tür hayvandan kaç adet kurban kesileceğinin titizlikle listeler halinde belirtilmesine karşın, bu kurbanların ne zaman, nasıl ve ne gibi törenlerle yerine getirileceği ise, ne yazıkki aynı titizlikle belirtilmemiştir. Ancak kaya kabartmaları⁵⁷ ve özellikle madeni eşyalar üzerindeki ilginç sahnelerde, tanrılara koyun, keçi gibi hayvanlar adak olarak sunulduğu gibi⁵⁸, mühür ve mühür baskılarında da kült merkezlerine gizemli kült törenlerinin nasıl yapıldığı gözlemlenmektedir⁵⁹.

Meherkapı yazıtında tanrılara ve doğadaki çeşitli güç sahiplerine kurban olarak sunulan hayvanların ne zaman yerine getirileceğinin belirtilmemesi yüzünden, bunların yıllık mı, aylık mı, yoksa günlük mü kesilecekleri günümüze değin çözümlenemeyen sorunlardan biri olmuştur. Bilim adamlarının bir kısmı bu kurbanların yıllık⁶⁰, bazıları aylık⁶¹, bazıları ise günlük kesildikleri⁶² savını ileri sür-

57 D. Huff, «Das Felsgrab von Eski Doğubeyazıt», *Istanbul Mitteilungen* 18, 1968, 66 vd, res. 2. Lev. 17/2.

58 B.B. Piotrovskii, *Karmir-Blur* III, res. 5, 11; aynı yaz. *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, res. 35.; H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/15 1974, res. 1, lev. I, 1, 3, 5.; lev. II, 1, 3.; aynı yaz. «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung* 1976, res. 52-54.; aynı yaz. «Pectorale Aus Urartu», *Bulleten* 41, 1977, Lev. 6.; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 2, 5.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Bulleten* 42, 1978, res. 1, 4, 20.

59 C.F. Lehmann-Haupt, *Materialien zur Alteren Geschichte Armeniens und Mesopotamiens* 1907, şek. 80.; B.B. Piotrovskii, *Iskusstvo Urartu* 1962, res. 72.; ayrıca krş. F. Hancar, «Das Urartäische Lebensbaummotiv», *Iranica Antiqua* VI-VIII, 1970, lev. 21, res. 1-3, lev. 22, res. 4.

60 F.W. König, tanrılara sunulan kurbanlar arasında kuzularında olmasına dayanarak, kurbanlık hayvanların, üreme mevsimi olan ilkbaharda Güneş Tanrısının ayı olan Mart veya Nisan ayında kurban edileceğini savunmaktadır. Krş. *Handbuch der Chaldäischen Inschriften* 1955-57, 54, no. 10, dipnot 3.

61 Krş. «Nekotorye voprosy social'no-ekonomičeskoj istorii Nairi-Urartu», *Vestnik Drevnei Istorii* 4, 1951, 34.; A. Goetze, *Kleinasiens* 1957², 196.

62 E. Akurgal, «Urartäische Kunst», *Anatolia* 4, 1959, 69.; aynı yaz.

müşlerdir. Ancak, sunulan kurbanların tümü toplandığında ortaya büyük sayılar çıkmaktadır. Örneğin, yalnızca Meherkapı yazıtında 79 tanrıya sunulan kurban sayısı yaklaşık olarak 6 manda, 104 sığır, 6 süt kuzusu ve 302 koyundan oluşmaktadır⁶³. G.A. Melikisvili ile A. Goetze'nin ileriye sürdükleri gibi, eğer bu kurbanların aylık kesileceklerini benimseyecek olursak, o zaman yılda 1.320 adet büyükbaş hayvan ile 3.696 adet küçükbaş hayvanın, yani toplam olarak yılda 5.016 adet hayvanın kesilmesi gerekmektedir. E. Akurgal ile T. Özgüç'ün ileriye sürdükleri gibi, eğer bu kurbanların aralıksız günlük kesildiklerini benimseyecek olursak, o zaman yılda 40.150 adet büyükbaş hayvan ile 112.420 adet küçükbaş hayvanın, yani toplam olarak yılda 152.570 adet hayvanın kesilmesi gerekmektedir. Görüldüğü gibi öteki kült merkezlerinin dışında, yalnızca Meherkapı yazıtında krallıkça 79 tanrıya kurban edilecek hayvan sayısı, insanı şaşkına çevirecek nitelikte büyük sayılara ulaşmaktadır. Eğer bu hayvanların aylık yada günlük kesilecekleri varsayımını benimseyecek olursak, hayvanların üreme mevsimi olan ilkbahar aylarında, bunları aylık yada günlük aralıksız kesmek, Urartu toplumdaki hayvancılık ekonomisinin çökmesi demektir. Oysa hayvancılığın ve hayvan beslemeciliğinin olmadığı bir ekonominin düşünülemediği Urartu toplumunda, hayvanlar yalnızca etinden, bağırsak ve derisinden yararlanan bir canlı değil, özellikle gücünden, sütünden ve yününden daha çok yararlanan en büyük geçim kaynağıydı. Dolayısıyla hayvanları bu özellikleri ile değerlendirecek olursak, toplandıığında büyük sayılara ulaşan hayvanları aylık ya da günlük kesileceklerini savunmak, o çağlardan günümüze değin Doğu Anadolu yüksek yaylasındaki acımasız yaşam koşullarının zorluğunu önemsememek ve halk yığınlarının geçimlerinde hayvan beslemeciliğinin oynamış olduğu can alıcı rolü küçümsemek anlamını taşır⁶⁴. Çünkü hayvan bes-

Urartäische und Altiranische Kunstzentren 1968, 4.; T. Özgüç, *Altın-tepe II*, 1969, 3.

63 F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften* 1955-57, no. 10.

64 Günümüzde bile hayvan beslemeciliğinin çok önemli bir yer tuttuğu Doğu Anadolu yüksek yaylasında, göçebe ve yarı-göçebe topluluklar birbirleriyle selâmlaşırken «*çoluk çocuk bir tarafa, malınız, davarınız sağ mı?*» diye hatır sorarlar. Arapça «mal» sözcüğü, Anadolu'da hayvan anlamı kazanır ve «*mal telef olacağına, can telef olsun*» atasözü, Doğu Anadolu bölgesinde hâlâ söylenmektedir. Çünkü bu bölge insanı için hayvansız kalmak, açlık ve ölüm demektir.

lemeciliği, bölgenin yüzey şekillerine, bitki örtüsüne ve iklim koşullarına göre tarımdan çok daha elverişli olmasına karşın, uzun geçen sert kış, kuraklık, kıtlık gibi, hayvan hastalıkları da sürülerin sık sık elden çıkmasına yol açabiliyordu. Bu nedenle Urartu kralları bile, gerek büyükbaş ve gerek de küçükbaş hayvan sürülerine olan gereksinme yüzünden, çeşitli bölgelere yağma seferleri düzenliyorlardı⁶⁵. Örneğin, Urartu krallarından Argiştı I ve Sarduri II'nin yıllıklarından öğrendiğimize göre, hayvan sayısı yönünden zengin olan Transkafkasya'ya, yılda iki kez yağma seferi yapıyordu⁶⁶. Urartu krallarının yılda iki kez yağma seferi düzenlemeleri, bölgenin iklimsel özellikleri ile değil, tamamen hayvancılığın yapılış şekli ile bağlantılıdır. Urartu orduları zengin ganimet elde edebilmek amacı ile bu seferlerden ilkini, hayvanların yaylalara çıkmadan önceki treme mevsimi olan ilkbahara, ötekini de hayvan sürülerinin yaylalardan indiği sonbahara rastlatıyordu ki, Urartu kralları bu seferler sonunda, sayıları onbinleri aşan hayvan sürüleri ele geçiriyorlardı⁶⁷. Bu nedenle başta Urartu krallığının, kral soyunun temsilcilerinin, eyalet yöneticilerinin ve geniş halk yığınlarının en büyük geçim ve zenginlik kaynaklarından biri olan hayvanları bu şekilde harcamak, herseyden önce Urartu krallarının büyük bir titizlikle uyguladıkları ekonomik politikasıyla çelişki oluşturur. Yalnızca öne sürdüğümüz bu nedenler yüzünden bile olsa, büyük sayılara ulaşan kurbanlık hayvanların aylık ya da günlük aralıksız kesileceğini göstermez. Tersine, bu hayvanlar ancak yılın belirli günlerinde kesilmiş olmalıdırlar. Yılın belirli günlerinde kesilen kurbanların yanı sıra, salgın hastalıklar, kuraklıklar, kıtlıklar, ittifaklar, sefer hazırlığı, bayramlar,

65 Örneğin, Urartu krallarından Argiştı I'nin «Diauehi» bölgesine yaptığı tüm yağma seferleri sonucunda, yaklaşık olarak 5.626 adet at, 10.878 adet büyükbaş hayvan ile sayıları 100.000'e yakın küçükbaş hayvanı ele geçirdiği anlaşılmaktadır: Geniş bilgi için bk. G.A. Melikisvili, «Dieuehi», *Vestnik Drevnei Istorii* 4, 1950, 40.

66 Geniş bilgi için bk. B.B. Piotrovskii, «Razvitie skotovodstva v drevnejšam Zakavkaz'e», *Sovetskaa Arkheologia* 23, 1955, 9.

67 Örneğin, Urartu kralı Sarduri II'nin yıllığından öğrendiğimize göre, bu kral zamanında Transkafkasya'ya yapılan tüm seferler sonunda, krallığın merkezine yaklaşık olarak 110.000 kadar büyükbaş hayvan ile 200.000 kadar küçükbaş hayvan sürülerek getirilmiştir: Krs. F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften* 1955-57, no. 102; no. 103.

yengiler ve ölümler yüzünden pek çok nedenlerle de kurban kesilmiş olmalıdır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Feodal monarşik Urartu krallığında, zanaatçılıkla toprak işçiliğinin birbirinden ayıramamasına bağlı olan «ekonomik durgunluk», Urartu toplumundaki üretici güçlerin ilerlemesini önemli ölçüde engellediği gibi, soyluların ve eyalet yöneticilerinin siyasal egemenliğinin aygıtı olarak güçlenememesi sonucunu da doğurdu. Bu olumsuz etmenler yüzünden, üretim ilişkileri üretici güçlerin gelişmesine ayakbağı olmaya başlamıştı artık. Bunun sonucunda gerek teknik ilerlemenin ve gerekse sosyal gelişmenin hızında önemli bir düşüş görüldü ve kurulu düzenin manevi bakımdan kutsanması olarak, tanrı düşüncesi ve dinsel inanç gittikçe gelişti. Ekonomik faaliyetlerin yönetiminin krallığın tekelinde bulunan din görevlilerinin eline geçmesiyle de, teokratik kurumlar tarafından yönetilen birleştirilmiş toplumlar meydana geldi. Böylece din, büyü ve mitoloji bir sömürü ve egemenlik aracı olarak Urartu krallığınca geliştirildi ve bunu yaymak içinde sanat, çok geniş kapsamlı bir araç olarak kullanılmaya başlandı. Çünkü insanların anlaşılmasında bir araç olarak kullanılan sanatı, ya içinde geliştiği ekonomik ve teknik üretim yada toplumsal ilişki ve gereksinimler belirler. Dolayısıyla bu çağlarda sanat ve sanat yapıtlarını çeşitli biçimlerde etkileyen en büyük olgulardan biride, Urartu toplumuna egemen dinsel ve büyüsel inançlardır.

Urartu krallığının saray sanatı, yönetim aygıtını elinde bulunduran merkezîyetçi feodal Urartu krallığının, egemenliği altındaki bölgelerde etnik toplulukları birleştirici bir öge olarak kullandığı resmi devlet kültürünün evrensel bir aracı olarak görev yapar, monarşik devletin sömürüsünü haklı çıkarmaya yarar ve aynı zamanda da geniş boyutlu bir dini işlevi yerine getirir. Hatta «*din sanatın annesidir*» önerisi, hem merkezîyetçi Urartu krallığının saray sanatı ve hem de tüm eski Doğu dünyasının sanatı için geçerlidir. Çünkü bu çağlarda din bir sanat boyasına bürünerek, büyük sanat ürünleri olan tapınak, kült merkezleri, kabartma, heykel gibi değişik ölçüde, ayrı yapıda ve ayrı türde varlıkları ortaya çıkardığı gibi mühür, madalyon, muska, adak levhaları, koruyucu işlevlerinin olduğuna inanılan çeşitli mobilya parçaları ile askeri donatımı oluşturan dinsel ve büyüsel içerikli küçük sanat eşyalarına da damgasını vurmuştur. Hatta bu çağlar, dinle sanatın elele verdiği dönemdir. Eğer bu-

gün eski Doğu sanatının yaratıcı zenginliğine, barbarca görkemliliği ve yüceliği yansıtan yapıtlarına ve çeşitli eşyalar üzerinde akıl almaz gizemli sahnelerine hayran kalabiliyorsak, sanatçıların kafasını gerçek dünyadan saptırıp, onları tinsel güçlerin, mitolojik konuların, doğa ötesi düşüncelerin ağır bastığı bir düş dünyasına iten eski Doğu dinlerine borçluyuz. Çünkü eski Doğu uygarlıklarında olduğu gibi, Urartu uygarlığı da, dinle düşüncenin, doğa ile doğa ötesinin birleştiği, kaynaştığı bir uygarlıktır. Düşle gerçek, bilimle bilim dışı kalan feodal ve teokratik Urartu krallığında sarmaş doluştur. Bu nedenle Urartu sanatçıları, hiçbir zaman yapıtlarını üretirken özgür ve bilimsel düşünemez, hangi nitelikte başlamışsa öylesine sürer gider. Bütün düşünceler gibi, sanatçının düşüncesi, yönetim düzenleri, toplum kurumları aşırı merkezîyetçi Urartu krallığının tekelinde olan dinle sınırlıdır, dinle çevrelenmiştir. Dolayısıyla eski Doğu toplumlarının sanatçıları olduğu gibi, Urartu sanatçıları da, dinle başlayan, dinle sürüp giden sınırlı bir düşüncedir. Bu yüzden Urartu sanatçıları yapıtları yorumcu, sorunları çözümleyici, inceleyici değil, çoğunlukla var olduklarını bildikleri şeyi anlatıcıdır. Urartu sanatçıları bu koşullar altında evreni tanımayı, anlamayı, esin kaynağı halkın varlığını ve bunların sorunlarını dile getirmeyi, çözümlenmeyi erek edinmemişlerdir kendilerine. Bu nedenle Urartu krallığının merkezi bölgelerinde üretilen ve saray sanatı olarak adlandırılan sanat yapıtlarında olduğu gibi, feodal beylerin gücünü kırmak, merkezi devletin yetke ve egemenliğini kuvvetlendirmek için taşra eyaletlerinde kurulan kralî tarım ve askeri yönetim merkezlerindeki atölyelerde üretilen heykel, kabartma, mühür ve özellikle her çeşit madenden yapılmış eşyaların üzerini bezeyen ilginç figür ve sahneler, Urartu toplumuna egemen dinsel inanç ve efsaneleri canlı bir şekilde yansıtır. Hemen hemen tüm tinsel yaşamın dinden esinlendiği bu dönemde, aşırı merkezîyetçi Urartu krallığının emrinde ve denetiminde olan anıtsal kült merkezleri ile görkemli tapınaklar, yürürlükte olan toplumsal düzeni, zanaatçıların, köylülerin ve kölelerin aşırı bir şekilde sömürülmesini güven altına alıyordu. Böylece zanaatkarların, köylülerin ve kölelerin amansızca sınırsız sömürüsü, ekonomik faaliyetlerin yönetiminin krallığın tekelinde bulunan tapınakların zenginliğinin kaynağı oldu. Bu nedenle eskiçağın tüm uygarlıklarında olduğu gibi, Urartu krallığının barbarca görkemliliğini yansıtan uygarlığıda, dinin derin damgasını ta-

şıyordu. Çeşitli sanat dalları, çoğunlukla tapınakların hizmetinde görev aldı ve ekonomik faaliyetlerin yönetimini bağrında toplayan tapınaklar, sanatı kendi amaçları uğruna yöneltti. Bu nedenle her ne kadar Urartu yazılı belgelerinde mitoloji ve kült konularıyla ilgili en küçük bir bilgiye rastlanılmamasına karşın, zengin Urartu resim sanatı bu eksikliği tamamlamakta, dinsel içerikli yazılı metinlerde geçmeyen bazı yönleri açıklamakta, hiç değilse en azından küçümselemeyecek ölçüde değerli malzemeler sunmaktadır. Çünkü dinsel ve büyüsel içerikli kült konuları ile özellikle toplumun mitolojisi, Urartu resim sanatının yalnızca bir malzeme deposu değil, aynı zamanda temelini oluşturur. Ancak, yazılı belgelerin eksikliği yüzünden bu ilgi çekici gizemli sahnelerin yorumlanmasında oldukça zordur.

Urartu uygarlığına ait kültür ve sanat merkezlerinin atölyelerinde üretilen çeşitli sanat yapıtları ile bunların üzerini bezeyen gizemli karışık sahneler, yönetim aygıtını elinde bulunduran Urartu krallığının kudret ve kuvvetini tinsel güçlerin etkisinde zengin bir şekilde yansıttığı gibi, sanatçılar, Urartu krallarının egemenliklerinin canlı olarak korunmasına imgenin yardım etmesini sağlamak içinde ellerinden gelen tüm çabayı harcamışlardır. Örneğin Urartu krallığının saray sanatı olarak adlandırılan adak yazıtlı tunç eşyalar üzerindeki arslan, boğa, kartal, arslan başlı yılan ejderleri ile birkaç hayvan organının birleşmesiyle oluşan karışık yaratıklar, her ne kadar tinsel güçlerin etkisinde kudret ve kuvvetin birer simgesi olarak görülürse de⁶⁸, gerçekte, kendilerini evrensel gücün simgesi olarak gören Urartu krallarının, yaşayan toplum üzerindeki güç ve egemenliğini açıkça vurgulayan canlı belgeleri oluştururlar. Çünkü bir güç üstünlüğü örneği olduğu sürece varlığını koruyabilen Urartu krallığı, savaşçı niteliğini yitirdiği anda yıkılıp yok olmak zorundaydı. Aynı zamanda belirli bir sosyal anlama sahip olan adak yazıtlı bu eşyalar, «ata kültleri» olarak kullanıldığı gibi, ölen Urartu krallarının ruhlarını koruyan «kutsal emanetler» olarak da saygınlık kazanmış olmalıydılar. Eğer böyle olmasaydı, ölen Urartu kralına ait adak yazıtlı her hangi bir eşya, kendisinden sonra gelen Urartu kralları tarafından yok edilirdi. Kuşkusuz böyle bir görenek, çok

68 B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, 15.

yaygın olan eski Doğu dünyası sanatında olduğu gibi, ruhun ölümden sonra yaşadığı inancına sıkı sıkıya bağlıydı. Ayrıca dinsel ve büyüsel içerikli figür ve sahnelerle bezekli Urartu saray sanatına ait çeşitli eşya ile silahlar, Urartu krallarının güç ve egemenliklerinin koruyucu ve kuvvetlendirici niteliklerini sembolik de olsa simgelediğinden, saray sanatının sosyal fonksiyonunu daha net yansıtırlar. Bu sanatın amacı da, önce sosyal yapının sürdürülmesi ve evrensel gücün simgesi olan Urartu krallarının egemenliklerinin ululanmasına imgenin yardım etmesini sağlamak zorunda olduğundan, sosyal hiyerarşiyi tüm canlılığı ile yansıtır.

Anıtsal Urartu saray sanatının en önemli özelliklerinden biri de, kaya kabartmalarının, heykellerin, duvar resimlerinin, yazıtların, keramik, ağaç, kemik, fildişi ve madeni eşyaların biçimleriyle üzerindeki figür ve bezemelerin, sanki tek bir yasa buyruğunca belirli mekanlarda üretilmiş olmasıdır. Anıtsal Urartu saray sanatını yöneten kurallar, her yapıta ağırbaşlı bir uyum, sade ve samimi bir denge etkisi katmaktadır. Bu nedenle Urartu saray sanatı üslubu sanatçı ve zanaatçıların öğrenmesi gereken çok sıkı katı kurallardan oluşuyordu. Örneğin daha öncede belirttiğimiz gibi, her Urartu tanrısının görünümü önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Taşradaki eyaletlerin atölyelerinde yapılan tanrı figürleri ile merkezi bölgede yapılan tanrı figürleri arasında hiç bir zaman özde önemli bir ayrıcalık görülmez⁶⁹. Ancak ebat, biçim ve süsleme öğeleri, sanatçının yeteneğine göre şu yada bu şekilde başarılı olarak kopya edilmiştir. Bu nedenle merkeziyetçi Urartu devletinin saray sanatı, sanatçı ile zanaatçıların belirli bir anda görebileceği ve esinleneceği şeye göre değil, kral ve yöneticilere yada merkeze bağımlı taşradaki eyalet yönetim merkezlerinin sahip olduğu kurumlaşmış katı değer ve kurallara dayanıyordu. Bu kökleşmiş kurallarda çoğunlukla başkent sanatına göre ayarlanmıştı. Merkezi bölgede iyi ve güzel olan her şey, taşra sanatı tarafından da tartışmasızca benimsenmek zorundaydı. Tıpkı ilkel sanatçının, figürlerini iyi biçimlerde kurmaya çalışması gibi, Urartu sanatçıları da figür ve motiflerini ona öğretilmiş, bildiği eski katı örneklerden çıkarıyordu. Ama sanatçılar yaptığı resim ve figürlerde, yalnızca biçim bilgisini kullanmakla kalmayıp, bu biçim ve şekille-

69 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, 19.

rin neyi temsil ettiğini de dikkate alıyordu. Örneğin, sanatçı dinsel içerikli bir sahne çizdiği zaman, tanrıyı karşısındaki figürden daha büyük yapmak zorundaydı. Eski stil ve biçim sanatçılara, kral ve yöneticilerin yabancı olması olmadığı ve kolayca benimseyebileceği geleneksel bir yapı sağlar. Sanatçı, devletin geçirmiş olduğu sosyo-ekonomik başarı ve kültürel gelişimiyle orantılı olarak, bu kökleşmiş geleneksel yapıya elinden geldiğince katkıda bulunarak onu geliştirmeyi amaçlar. Böylece Urartu sanatçıları, özle biçim arasında yeni bir birlik yaratmaya çalışırlar. Ancak, özle biçim arasındaki çelişmeye ilişkin kavrayışını yitiren sanatçı, ya biçimciliğe kapılır yada doğalcılığa. Sanat eserinin özünü bir yana bırakıp, salt biçimi yetkinleştirmeye kalkışırsa biçimciliğe düşer. Öte yandan, gerçekliğin edilgin bir kopyasını sunmakla yetinirse, doğalcılığa saplanır. İşte bu iki eğilim, doğa ötesi düşüncenin tüm eski Doğu dünyası ve dolayısıyla da Urartu krallığının sanat alanındaki yansımalarından başka bir şey değildir.

Krallığın emrindeki Urartu zanaatçıları, öteki sanat dallarında olduğu gibi keramik yapımında da bağımsız olamadıklarından çeşitlilik yaratamamışlardır. Çünkü bugüne değin Urartu keramiği, kalite, ölçü ve biçim yönünden hemen hemen benzer özellikler gösterdiği gibi, tipik Urartu keramiği dendiği zaman tek bir renk akla gelmektedir; bu da tüm Urartu keramiğine egemen parlak astarlı, kırmızı renktir⁷⁰. Bu nedenle devletin egemenliği altındaki çömlekçi atölyelerinin hemen hepsinde, çoğunlukla kalite, form, ölçü ve renk yönünden tek biçim keramik üretilmiş olmasına dayanılarak, —bugüne değin yapılan yanlış sınıflandırma ve yorumlamalara son vermek için, haklı olarak— «Bianili keramiği» adı önerilmiştir⁷¹. Ayrıca B.B. Piotrovskii Karmir-Blur kazılarında, kilerin birinde bulunan bini aşkın sayıdaki parlak astarlı, kırmızı şarap testileri için şöyle demektedir: «...hepsinde biçim olarak birbirine benzerler. Aynı belirsiz oval gövdeye ve ince kavisli kulpa sahiptirler. Başka bir kilerde ise değişik biçimlerde testiler ele geçirilmiştir ki, bunlar daha yuvar-

70 Krş. K. Emre, «Altın-tepe'deki Urartu Seramiği», *Belleten* 131, 1969, 288.; M.T. Tarhan — V. Sevin, «Van Bölgesinde Urartu Araştırmaları (I); Askeri ve Sivil Mimariye Ait Yeni Gözlemler», *Anadolu Araştırmaları*, 4-5, 1976-77, 291.

71 M.T. Tarhan — V. Sevin, *göst. yer*, dipnot 68.

lak bir gövdeye ve daha kavisli bir kulpa sahiptirler. Kuşkusuz bunlar bir başka atölye yapımı değilse, herhalde ayrı bir sanatkarın elinden çıkmışlardır. Her iki durumda da şekillerde gözle görülür bir yetkinlik vardır; bu yetkinlik sanatkarın çeşitli ve değişik biçimlerde çanak yapmamasından, fakat kendisini tek bir biçime ayırmasından ileri gelmektedir...»⁷². Görüldüğü gibi, zanaatçılar keramik yapımında bile, gerek merkezde ve gerekse taşra eyaletlerinde kurulan krali tarım ve askeri yönetim merkezlerindeki atölyelerde, yöneticiler tarafından önceden belirlenen katı kurallar çerçevesinde keramikleri seri halde üretmekle yükümlü olmuşlardır. Bu nedenle daha öncede belirttiğimiz gibi merkezde ve taşra eyaletlerindeki atölyelerde üretilen her çeşit eşya, zanaatçıların belirli bir anda görebileceği yada esinlenebileceği şeye göre değil, tersine, bunların sanki tek bir yasa buyruğunca belirli mekanlarda üretilmiş olduklarını açıkça gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla bu merkezlerdeki atölyelerde tek bir biçim üzerinde çalışmak zorunda kalan zanaatçıları, bu konuda uzmanlaşmasına şaşmamak gerekir.

Sürekli bir arayış içinde gelişen anıtsal Urartu mimarisinde, eşi az görülür başarılı mimari uygulamalara örnek olacak sayısız ürünlerle karşılaşmamıza karşın, belirli kurallara dayanan konut tipleri ile kare *Cella*'lı tipik Urartu tapınaklarında da⁷³ çeşitlilik yaratılmamıştır. Çünkü standart planlı şehir ve kalelerin ortaya çıkması, belirli plan ve kurallara dayanan şehircilik ile iki odalı ön-avlulu konut tipleri, tamamen devlet eliyle yürütülmekteydi⁷⁴. Urartu mimarlık anıtlarını, her ne kadar bölgenin sert iklim koşulları, arazinin topografik yapısı, deprem afeti, yapı malzemesi ve düşman kuvvetlerinin etkisi yönlendirmişse de, özellikle Urartu tapınaklarının cephe mimarisi standarttır⁷⁵. Görünüşte ve nitelikte hep aynı olan

72 Krş. *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, 19.

73 Geniş bilgi için bk. M.T. Tarhan — V. Sevin, «Urartu Tapınak Kapıları ile Anıtsal Kaya Nişleri Arasındaki Bağntı», *Belleten* 39, 1975, 390 vd, dipnot 1.

74 M.T. Tarhan — V. Sevin, «Van Bölgesinde Urartu Araştırmaları (I)», *Anadolu Araştırmaları* 4-5, 1976-77, 297; aynı yazarlar, «Van Bölgesinde Urartu Araştırmaları (II); Konut Mimarlığı», *Anadolu Araştırmaları* 4-5, 1976-77, 357 vd.

75 M.T. Tarhan, *M.Ö. XIII. yüzyılda Uruatri Ve Nairi Konfederasyonları*

Urartu tapınaklarının uyandırdığı bütünsel izlenim ise, tekdüze ve sıkıcı olmalıdır. Tüm tapınak *Cella*'ları, köşeleri rizalitli olan kare plana sahiptir⁷⁶. Bu nedenle kare *cella*'lı tipik Urartu tapınakları, katı mimari saplantıdan bir türlü kurtulamamıştır.

B.B. Piotrovskii, Urartu saray sanatının genel karakterlerini açıklarken şöyle demektedir; «Urartu sanatında tek bir figürün sürekli olarak tekrarlanarak yapılması, o figürün üsluplaşmasına ve sadeleşmesine yol açmıştır. Hayvan şekillerinin şematize edilmesinin yanı sıra, gövdelerinin de güzel ve gelişkin geometrik motiflerle bezemiş olması, Urartu sanatının en karakteristik iki özelliğidir. Bütün bunlar, kuşkusuz tek bir hayvan biçiminin sürekli bir şekilde kopya edilmesi sonucu doğmuştur. Sanatçı yüzyıllar boyunca gelmiş olan bezemeden tamamen ayrılmayı düşünmemiş ve onu *anıtsal* ya da *minyatür* ölçü üzerinde benimsemiştir. Buna karşın Urartuların hayvan figürü ayrıntılarını gösterme yöntemi, Assur örnekleri göz önüne alınarak yapılmıştır. Ancak Urartu sanatındaki kendine özgü bezemeler çok daha büyük bir zenginlik gösterir.»⁷⁷. B.B. Piotrovskii'nin çok değerli ve yerinde olan bu görüşlerine katılmamak olanaksız, ancak burada aydınlatılması gereken sorun şudur; acaba sanatçılar neden tek bir hayvan biçimini sürekli olarak kopya etmişlerdir ve neden sanatçılar geleneksel bezemeden tamamen ayrılmayı düşünmemiş ve onu *anıtsal* yada *minyatür* ölçü üzerinde benimsemiştir? Konuya bu yaklaşımla baktığımızda bir başka sorun ortaya çıkmaktadır; o da sanatçı ve zanaatçıların özgür olup olmama sorunudur. Daha genel bir deyimle, sanatçı ve zanaatçıların yaratıcı ve hırslı el işçisi olup olmadığı sorunu karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle biz, konuyu biraz daha ayrıntılı olarak sunmak istiyoruz. Çünkü bugüne dek arkeoloji yazınında Urartu uygarlığından kalan sanat yapıtları hakkında çok şey yazılmasına karşın, bunları yapan sanatçı ve zanaatçılar hakkında hemen hemen yok denecek kadar çok az şey söylenmiştir. Oysa tarihin en eski çağlarından günümüze değin sanat olarak tanımlanan etkinlikleri insanlar için insanca yapan ve yaratan bu adsız el işçileridir.

1978, 84 p (basılmamış Doçentlik tezi).; ayrıca krş. M.T. Tarhan — V. Sevin, *Belleten* 39, 1975, 389 vd., dipnot 1.

76 Dipnot 73'e bakınız.

77 Krş. *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, 21.

Bilindiği gibi, geleneksel toplumlarda sanatçı, aktif olarak toplum hayatında yer alır ve yaratıcılığı hiçbir zaman kişisel bir ereğe yönelmez. Toplumun amacı, onunda amacıdır. Yine geleneksel toplumların sanatçıları, toplumları ile tam bir uyum içinde çalışırlar ve eserleri kendi bireysel düşüncelerinden çok, toplumun ortak düşünce ve isteklerini yansıtır. Oysa katı bir feodal ve teokratik düzenle yönetilen aşırı merkezîyetçi Urartu krallığında ise, —gerek merkezde ve gerekse taşra eyaletlerinde kurulan kralı, tarım ve askeri yönetim merkezlerindeki atölyelerde çalışan sanatçı ve zanaatçılar— tüm kurumlarda olduğu gibi, sanatçının düşüncesini de tekelinde bulunduran Urartu krallığının emrinde ve denetimindedir. Sanatçılar toplumun istek ve düşüncelerini değil, Urartu krallarının, kral soyunun temsilcilerinin ve eyalet yöneticilerinin istek ve düşüncelerini yerine getirmek zorundadır. Bu yüzden sarayın emrinde olan sanat ustalarının yapıtları, ne çevrenin, ne de geleneksel bir temanın yüz yıllar boyu süregelen kesin ve belirli tasarımlarının çeşitlemeleri değil, daha önce yönetim aygıtını elinde bulunduran kral ve yöneticiler tarafından belirlenen ve hemen hemen kanun haline gelmiş olan kuralları seri halde devam ettiren ürünleridir. Bu nedenle aşırı merkezîyetçi Urartu krallığının barbarca görkemliliğini yansıtan saray sanatı ile bunun uzantısı ve taklitçisi durumunda olan eyaletlerdeki taşra sanatı, ölümle birlikte politik güçlerin egemenliği altında olduğundan, politik hiyerarşinin birer aynası durumundadır.

Sarayın emrinde olan sanat ustaları, bireysel düşüncelerini tapınak ve konut mimarisinde, keramik yapımında, yazıtlı ve bezekli madeni eşyalar üzerinde, saray duvarlarını süsleyen resimlerde, anıtsal kabartmalarda, tapınaklardaki heykeller ile çeşitli tunç eşyalar üzerindeki dinsel ve sosyal içerikli zengin bezemelerde uygulama olanağından yoksun olduğu gibi, toplumun ortak düşünce ve sorunlarına da form vermektен uzaktır. Daha açıkçası, yukarıda da belirttiğimiz gibi sanat ustaları, toplumun istek ve düşüncelerini değil, evrensel gücün simgesi olan Urartu krallarının kurallaşmış buyruklarını seri halde yerine getirmekle yükümlü kılınmışlardır. Dolayısıyla bir buyruklar varlığı olan sanatçı ve zanaatçılar, o katı buyruklarla baştan başa sınırlandırılmıştır. Örneğin B.B. Piotrovskii'nin de belirttiği gibi, sanatçılar sürekli olarak «model ve biçim» kullanarak, belirli

oranları göz önünde bulundurmushlardır⁷⁸. Bunun sonucunda da Urartu sanatında bütün hayvanlar «*durgunluk*» içinde betimlenmişlerdir⁷⁹. Aynı konuya değinen E. Akurgal, kalkanlar üzerindeki arslan figürlerinin sanki «*gezintiye çıkmış*» sehisini verecek şekilde betimlendiklerini⁸⁰, T. Özgüç ise, Altıntepe kabul salonundaki duvar resimlerinde, boğa motiflerinin «*sakin, istirahatata hazırlanır durumda*» betimlendiklerini haklı olarak belirtmektedir⁸¹. Dolayısıyla burada sanatçının eline bir örnek verilmiştir ve bu figürün sürekli olarak yapılması, o figürün üsluplaşmasına ve sadeleşmesine yol açmıştır⁸². Gerçeklikten uzaklaşan sanatçıların çizmiş oldukları figürler tanınamiyacak derecede değişime uğramış ve hatta zamanla bunlar sanki bu dünyada yaşamayan kutsal bir yaratılmış gibi büyüsel bir anlam taşımaya başlamıştır⁸³. Eski Doğu toplumlarının sanatçılarında olduğu gibi, Urartu krallığının saray sanatçıları da hiç bir zaman insan-hayvan karışımı yaratıklar ile birkaç hayvan organının birleşmesiyle oluşan karışık yaratıkları canlı olarak örnek alıp çizmemişlerdir. Tersine, sanki var olduğunu sandığı şeyleri anlatmak için çizmişlerdir. Böylece sanatçılar saraya bağımlı, yaşadığı evrene ise kapalı ve yabancıdır artık. Bu nedenle önceden saptanmış katı kuralları izlemek zorunda kalan sanat ustaları, hiç bir zaman yaratıcı ve hırslı el işçisi olamamışlardır. Ancak bunun nedenini sanatçıların yetersizliğinde aramamak gerekir. Tersine daha öncede belirttiğimiz gibi, toplum kurumlarını, yönetim düzenini, tüm düşüncelerde olduğu gibi sanatçının düşüncesini de tekeline bulduran, ekonomik ve politik yönden katı, aşırı merkeziyetçi Urartu yönetiminde aramalıyız. Bu yüzden özgür düşünemiyen ve sarayın emrinde olan Urartu sanatçıları, —kuzeydeki göçebe bozkır ve Grek sanatının tersine— hayranlıkla izleyebileceğimiz çeşitlilik yaratamıyorlardı. Önceden belirlenen kökleştirilmiş kurallar çevresinde dönüp dolaşan Urartu sanatçıları, hangi nitelikte başlamışsa, yapıtlarını öylesine sürdürüyordu. Sanattaki bu tutucu üsluba bağlılık ise, her

78 B.B. Piotrovskii, *göst. yer.*

79 *Aynı Eser*, 16.

80 Krş. «Urartäische Kunst», *Anatolia* 4, 1959, 88.

81 T. Özgüç, *Altıntepe I*, 1966, 24.

82 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, 21.

83 M. Riemschneider, *Das Reich am Ararat* 1966, 82.

türlü değişikliği ve yeniliği önlüyordu. Sanatçılar sanki kendi gözleri ve düşünceleriyle bakmıyor, tersine merkezi devletin kuruluşundan beri süregelen sanata ellerinden geldiğince tam bir bağımlılıkla sarılarak, bu sanatın özenle kutsanmış katı kurallarını izliyorlardı. Kökleşmiş kurallara böylesine bağımlılık ise, Urartu saray sanatının özneliğini ister istemez etkileyecekti. Bu nedenle anıtsal saray sanatı, kapalı Urartu ekonomisine, görenek ve tekniğine damgasını vuran «*durgunluktan*» hiç bir zaman kurtulamamıştır. Oysa bir Grek sanatında sanatçılar, eski geleneksel kuralları izlemektense, kendi düşünce ve gözleriyle figür ve olaylara istediği boyuttan bakabiliyordu. Çünkü Grek sanatçısı herşeyi yeniden öğrenmek istiyordu. Bu yüzden Grek sanatçıları, M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren eski Doğu dünyası sanatının katı yasaklarını parçalayıp, canlı gözlemden çıkarılan ve sayısı gittikçe artan ayrıntılar aracılığı ile yapıtlarını zenginleştirdiler. Urartu sanatçıları ise, yukarıda da değindiğimiz gibi, eserlerini bilinene dayandırıyorlardı. Kuşkusuz bu yöntem birçok yönden daha güvenlikliydi. Çünkü amaca ulaşamayacak, yapmacık ve başarısızlıkla sonuçlanacak yeni bir girişimde bulunmaktansa, eski katı örnekleri devam ettirmek, sanatçının geleceği açısından daha güvenlikliydi. Bu nedenle Urartu sanatçıları, dinsel ve büyüsel içerikli yeni figür ve kompozisyon yaratmak şöyle dursun, en küçük bir endişeye düşmemek için, dinsel ve büyüsel nitelikteki herhangi bir figürü eski katı örneğine bağlı kalarak kopya etmek zorundaydı. Hatta bu tür konularda sanatçılar, eski örneği ellerinden geldiğince aslına bağlı kalarak kopya etmek için, bütün gücünü titizlikle kullanıp, en küçük bir ayrıntıyı dahi kaçırmaksızın büyük bir beceri ve özenle çalışmışlardır. Böyle bir çalışmanın sonucunda da sanatçılar, kendi konularında yetkinleşmişlerdir.

Urartu zanaatçıları, beceri ve yeteneklerini saray sanatı olarak adlandırılan yapıtlar üzerinde uygularken, sanki büyük bir gizmiş gibi halktan saklamışlardır. Ancak sanatçılar için, konunun özünü değiştirecek nitelikte bireysel çizgi, işaret ve özel yorumlamalara bu değerli sanat eserleri üzerinde yine rastlanmaz. B.B. Piotrovskii, 1957 yılında Karmin-Blur kazılarında ele geçen çivi yazıtlı ve resimli Urartu kralı Sarduri II miğferi üzerindeki, hiyeroglif işaretime benzeyen bir sembolü, —kesin olmamakla birlikte— belki de sanatçının

özel işareti olabileceğini ileriye sürmüştür⁸⁴. Son yıllarda Urartu uygarlığına ait kültür ve sanat merkezlerinden ele geçirilen çivi yazılı, yazısız madeni eşya ile keramikler üzerinde bu tür işaretlerin git-tikçe fazlaştığı ve bunların artık hiyeroglif işaretleri olduğu ke-sinlikle anlaşılmıştır⁸⁵. Ancak bizim üzerinde önemle durmak istedi-ğimiz konu, o çağlarda böylesine katı bir feodal monarşik sistemle yönetilen eski Doğu toplumlarındaki sanatçı ve zanaatçıların üret-tikleri eşya ve yapıtlarına adlarını yada damgalarını simgeleyen hi-yeroglif işaretlerini çizebilecek kadar özgür olup olmadığı sorunu-dur. Kuşkusuz bu çağlarda çeşitli sanat dallarında olduğu gibi, ka-palı bir meslek haline gelen yazı sanatından da anlayıp yararlan-mayan halk yığınları, zorunlu olarak geliştirilen resim yazısını gün-lük yaşamda kullanıyordu. Ancak halkın yazısı olan hiyeroglifler, bölgenin yerel özelliklerini⁸⁶ ve halkın değer yargılarını yansıtması-na karşın, gereksiz karmaşıklığından kurtulamadığı için, günümüze değin çözümlenemeyen bilmeceli özelliğini korumuştur.

Bilindiği gibi ne Urartu devletinin sanatçı ve zanaatçıları, ne de tüm eski Doğu devletlerinin sanatçı ve zanaatçıları üretmiş oldukları eşya ve yapıtlarına özel işaretlerini çizememiş, adlarını yazamamış-lardır. Çünkü bu çağlarda feodal ve teokratik bir düzenle yönetilen monarşik devletlerin yetkinleşmiş sanatçı ve zanaatçıları bile, san-ki sosyal bir varlık değil, yalnızca bunları yapmakla zorunlu bir araç olarak kullanılmıştır. Önemli olan sanat ustalarının adları ve özel işaretleri değil, bağlı olduğu devletin ve bu devleti yöneten evrensel gücün simgesi kutsal krallarının adları ya da simgeleridir. Bu ne-

84 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, 47.

85 Geniş bilgi için bk. R.D. Barnett, «The Excavations of the British Mu-seum At Toprak Kale Near Van», *Iraq* 22/1, 1950, 7. res. 4, lev. 7-2.; T. Özgüç, *Altıntepe II*, 1969, 6.; E.von Schuler, «Urartäische Inschriften aus Bastam», *Archäologische Mitteilungen aus Iran N.F.* 3, 1970, 93 vdd.; aynı yaz. «Urartäische Inschriften aus Bastam-II», *Archäologische Mitteilungen aus Iran N.F.* 5, 1972, 117 vdd.; J.J. Klein, «Urartian Hieroglyphic Inscriptions from Altin-tepe», *Anatolian Studies* 24, 1974, 77 vd.; E. Laroche, «Les Hiéroglyphes d'Al-tıntepe», *Anadolu* 15 (1971), 1973, 55 vdd.; R.D. Barnett, «The hieroglyphic writing of Urartu», *Anatolian Studies, Presented to H.G. Güterbock on the Occasion of his 65 Th. Birthday*, 1974, 43 vdd.; A.M. Dinçol, «Çavuştepe Kazı-sında Çıkan Yazılı Küçük Buluntular I», *Anadolu* 38, 1974, 105 vdd.

86 A. Goetze, *Kleinasien* 1957², 194.

denle tüm eski Doğu devletlerinde olduğu gibi, aşırı merkeziyetçi bir düzenle yönetilen Urartu devletinin sanatçı ve zanaatçıları da, adsız birer el işçileridir. Sanatçılar ancak M.Ö. 5. yüzyıldan sonra Grek dünyasında, eski Doğu devletlerindeki yasaklayıcı, tutucu ve kökleşmiş katı kuralları parçaladıktan sonra, ürettikleri eşya ve sanat yapıtlarına adlarını yazabilmişlerdir. Çünkü köleci demokrasi denilen düzenle yönetilen ve bu yüzdende eski Doğu devletlerinin zanaatçılarına oranla daha özgür olan Grek sanatçıları, üretmiş olduğu eşyalar üzerine adlarını yazacak kadar kent yaşamında yüklenmiş oldukları ağır görev ve sorumluluklarının tüm bilincinde olduklarından, hiçbir zaman vazgeçilemeyen özel bir kişiliğe sahip olduklarını da topluma kabul ettirmişlerdir. Dolayısıyla yalnız kendi değer yargularına güvenen, kendi gözlemleriyle eşya ve sanat yapıtlarını üreten Grek sanatçı ve zanaatçıları, güvenerek yaptıkları eserlerine de övünç duyarak çekinmeden adını yazabilmiştir. Bu nedenle hem bu çağlarda hem de çok daha sonraki çağlarda, özellikle feodal ve teokratik karakterli, aşırı merkeziyetçi bir düzenle yönetilen tüm eski Doğu devletlerinin zanaatçıları olduğu gibi, aşırı merkeziyetçi Urartu krallığının zanaatçıları da özel işaretlerini çizecek, adlarını yazacak kadar özgür oldukları çok kuşkuludur.

Daha öncede belirttiğimiz gibi, kökleşmiş kuralları izleyen Urartu sanatçıları ulaşmayı amaçladığı etki, gelenekçe önceden saptanıp etiketlendiğinden, sanatçılardan yeni ve değişik birşey istenmiyordu. Kimse onlardan «özgün» olmasında beklemiyordu. Tam tersine, geçmişin hayran kalınan yapıtları, eşya biçimleri ve bu eşyalar üzerindeki dinsel ve büyüsel içerikli bezemelere en iyi ve eksiksiz yaklaşmasını bilen kişi, belki de en iyi sanatçıydı. Bu nedenle Urartu krallığının kuruluşundan sonra ortaya çıkan sanat yapıtlarına, eşya biçimlerine ve bunlar üzerindeki çarpıcı gizemli bezemelere öylesine bir hayranlık duyulmaya başlanmıştır ki, sanatçılar kendi esinlerine daha az güvenir olmuşlardır. Özellikle Urartu krallığının en parlak devri olan M.Ö. 8. yüzyıl saray sanatını içeren eşya biçimleri ve bu eşyalar üzerindeki bezemeler, Urartu krallığının çöküş yıllarına dek büyük bir hayranlıkla izlenen ve sanatçılar için ulaşılması güç bir esin kaynağı olmuştur. Bu yüzden anıtsal Urartu saray sanatı, ikiyüz yıldan uzun süren bir zaman kapsamı içinde çok az değişmiştir. M.Ö. 8. yüzyılda iyi ve güzel sayılan herşey, Urartu krallığının geri-

lemeye yüz tuttuğu M.Ö. 7. yüzyılda bile aynı derecede iyi ve güzel sayılmaya devam edildi. Gerek eşyaların biçimi ve gerekse içeriği hemen hemen özde aynı kalmıştır. Çünkü bu zaman kapsamı içinde ne yeni bir din ve ne de kuvvetli bir gelenek, Urartu saray sanatında köklü bir değişiklik yapmadı. Dolayısıyla anıtsal Urartu saray sanatı gelenek, teknik ilerleme ve sosyo-ekonomik gelişimle orantılı olarak büyük bir «durgunluk» içindeydi. Çünkü kültürel yaşamın açılıp gelişmesi, Urartu krallığının ekonomik başarılarıyla aynı düzeyde gidiyordu. Urartu sanatçıları, doğada göze çarpıveren herhangi bir şeyi taklit etmekten çok uzaktılar. İnsan ve tanrı figürleri her zaman olduğu gibi çoğunlukla göğüs ve omuzlar karşıdan, baş, kol ve ayaklar yandan gösterilmesine karşın, gözler sürekli olarak karşıdan gösteriliyordu. Baş ile gövdenin yandan, omuzların karşıdan betimlenmesi özelliği, aynı zamanda tüm eski Doğu dünyası sanatının değişmez, kesin kuralı olarak uygulanmıştır⁸⁷. Ayrıca tanrı, kral, cin ve insan figürleri yandan işlenirken, genellikle sağ kol, —bazen de sol kol— (V) şeklinde bir kıvrımla ileriye uzatılarak, ya geleneksel selâmlama pozisyonunda yada sembol veya herhangi bir şey tutarken gösterilmiştir. Böylece kolların bedene nasıl bağlandığı görülebileceği gibi, kolların ve bacakların hareketi, yandan görüldüğünde çok daha belirginleşir. Tipik yüz profilleri ile betimlenen Urartu insan figürlerinin «basık», «tıknaz», «hantal»⁸⁸ ve Giyimli adak levhaları üzerindeki insan figürlerinin «çarpık» gösterilmesinin nedeni, kökleşmiş bu katı kurallar yüzündendir. Sanatçılar, bu kökleşmiş kuralları izlemekten öte bir şey yapamıyorlardı. Onlar bu katı kurallar sayesinde, insan figüründe, önemli saydıkları her şeyi imgeye sokabilirdiler. Ancak belkide, kurallara böylesine katıca bağlılığın yanında, büyüsel nitelikte bir endişe de olmalıydı.

Anıtsal Urartu saray sanatında figür ve olaylar özgür ve rahat değil, her zaman şaşılacak biçimde «kenar çizgili» «köşeli» ya da «geometrik çerçeveler» arasına sıkıştırılıyordu. Bu nedenle anıtsal Urartu saray sanatı, katılık yönünden daha çok Hitit ve Assurluların

87 B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, 21.

88 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, 16.; B. Hrouda, *Vorderasien I*, 1971, 264.; ayrıca bk. M.T. Tarhan — V. Sevin, «İstanbul Arkeoloji Müzesindeki Urartu At-Koşum Parçaları», *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 6, 1975, 54.

aşmış sayılabilirdi. Resimlenen her şey, bu katı kurallara sıkı sıkıya bağlıydı. Dolayısıyla Urartu saray sanatının Hitit ve Assur sanatından daha hareketsiz ve durgun olmasının nedeni, yine bu kökleşmiş katı kurallar yüzündendir. Ancak Urartu saray sanatına ait yapıtlarda karşılaştığımız figür ve motiflerin en ince ayrıntısına kadar işleniş stili, Hitit sanatından çok daha fazla zenginlik gösterir⁸⁹.

Ne Urartu sanatında ve ne de tüm eski Doğu sanatında, M.Ö. 5. yüzyıldan sonra Grek sanatında karşılaştığımız çizgi özgürlüğünü ve sevinçli devinimi bulmak olanaksızdır. Urartu sanatçıları, çoğunlukla katı ve köşeli biçimleri yeğ tutuyorlardı. Özellikle sanatçılar, çok zor olan devinimi, hiç bir zaman istenilen düzeyde imgeleştirememişlerdir. E. Akurgal'ın da saptadığı gibi, Urartu sanatında birçok değişik üslubun olduğu doğrudur⁹⁰, ama sanatçıların yapıtlarında, Urartu tanrılarının, insanların ve hayvanların imgeleştirilme biçimleri, hemen hemen özde aynı kalmıştır. Tanrılar yine kalıplaşmış benzer anlatımlara sahiptiler ve karşısındaki figürlere kıyasla daha büyük yapıyorlardı. Ancak bu önemli özelliğin, Urartu krallığının çöküş yıllarına ait sanatı yansıtan Giyimli adak levhaları üzerindeki sahnelerde yavaş yavaş değiştiğini gözlemleyebiliriz. Bazı Giyimli adak levhaları üzerindeki sahnelerde eski örneklerle kıyasla, tanrının karşısındaki figür, nerdeyse tanrı boyuna eşitmiş gibi gösterilmeye başlanmıştır⁹¹. Ama yine de tanrının, karşısındaki figürden daha büyük gösterilmek için büyük bir çabanın harcandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca tanrı ve tanrıçaların oturduğu ve koruyucu işlevlerinin olduğu inancı yaygın olan taht arkalıkları, Urartu krallığının parlak dönemi diyebileceğimiz Toprakkale buluntuları üzerindeki taht arkalıklarının uzunluğuyla⁹², Urartu krallığının çöküş dönemi sanatını

89 M. Riemschneider, *Das Reich am Ararat* 1966, 134.

90 Dipnot 31'e bakınız.

91 Krş. H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/15, 1974, lev. 2/1.; aynı yaz. «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog der Ausstellung* 1976, res. 50-54, 58.; aynı yaz. «Pectorale Aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, lev. 6.; O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 2, 4, 5, 12, 13, 14.; aynı yaz. «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 3.

92 Krş. C.F. Lehmann-Haupt, *Materialien zur älteren Geschichte Armeniens und Mesopotamiens* 1906, res. 56.; R.D. Barnett, «The Excavations of The British Museum At Toprak Kale Near Van», *Iraq*, 12/1, 1950, res. 22.

yansıtan Giyimli tunç plakalarında karşılaştığımız taht arkalıklarının uzunluğu arasında önemli bir ayrıcalık görülmez⁹³.

Verilen örneği en iyi ve eksiksiz biçimde yapmayı amaçlayan sanatçı, bir yerde bilerek yada bilmeyerek «sanat için sanat» anlayışıyla bağdaşmış olur. Sarayın emrinde ve denetiminde olan sanatçı, toplumsal sorumluluğunu gözardı ederek, gerçek esin kaynağından uzaklaşır. Bu yüzden bu dönemin sanatçıları hiç bir zaman gerçek yaratıcılığına kavuşamaz. Aşırı merkezîyetçi Urartu krallığında, öteki zanaatçılarla birlikte sanatçıları —her ne kadar Grek sanatçı ve zanaatçılarıyla kıyaslanamazsa da— toplum hayatında gösterişsiz, ama güvenli bir yeri vardı. Bu nedenle ister merkezde, ister taşra eyaletlerinde kurulan kralî tarım ve askeri yönetim merkezlerindeki atölyelerde zanaatçılar tarafından üretilen eşyalar, herşeyden önce efendilerinin beğeni ve ölçütlerine göre değer kazanırdı. Yoksa hiç bir zaman o dönemdeki sanatçı ve zanaatkarlar insanların mutluluğuna göre eserlerini değerlendiremezlerdi. Merkezde ve taşra eyaletlerindeki yönetici kişilerde, çeşitli eşya ve bu eşyalar üzerindeki dinsel ve büyüsel nitelikteki sahneleri, işlerine yararlılık ölçütlerine göre değerlendiriyorlardı. Daha açıkçası saray duvarlarını bezeyen resimler, insan-hayvan karışımı heykeller, mühürler üzerindeki figürler, altın, gümüş, fildişi ve özellikle tunçtan yapılmış kemer, adak levhaları, madalyon, kalkan, miğfer, sadak ve at koşum takımlarının üzerini bezeyen dinsel ve büyüsel içerikli figür ve sahneleri, yöneticiler yalnızca salt sanat yapıtı olarak değil de, üzerindeki nesnelere «etkililiğine» göre değerlendiriyorlardı. Bu nedenle biz dinsel, büyüsel ve mitolojik konuları içeren figür ve bezemelerin hangi amaçlar için yapıldığını bilemediğimiz sürece, bu dönemin sanatının gizemli içeriğini kesinlikle anlayamayız.

Ayrıca durağan Urartu ekonomisiyle orantılı olarak kapalı bir meslek haline gelen saray sanatı, dışa kapalı olduğundan, burada

93 Krş. H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla*, 14/15, 1974, lev. 2/1.; aynı yaz. «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung 1976*, res. 47, 52.; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition 19/4*, 1977, res. 4,8.; aynı yaz. *Urartu Kemerleri 1975*, res. 21.; aynı yaz., «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten 42*, 1978, res. 22.

çalışan sanatçı ve zanaatçılar yapıtlarını geniş halk topluluklarının algılayabileceği biçimde değil de, yalnızca belirli bir seçkin çevrenin anlayabileceği biçimde yapıyordu. Bu seçkin ve belirli çevre de, yönetim aygıtını elinde bulunduran kral, kral soyunun temsilcileri, eyalet yöneticileri ve soylulardan oluşuyordu. Geniş halk kitleleri ise, gerek sarayın ve gerekse taşra eyaletlerinde kurulan kralî tarım ve askeri yönetim merkezlerinin emrindeki zanaatçıların üretmiş olduğu eşya ve yapıtlarıyla çoğunlukla içsel değerleri için değil, dinsel, büyüsel, mitolojik, kahramanlık ve siyasal anlamlarıyla daha çok ilgileniyordu. Ayrıca bu dönemin sanatçılarından, eserlerini geniş halk kitlelerinin algılayabileceği bir biçimde sunması da beklenemez. Çünkü bunu yapacak sanatçının nesnel koşulları özümlemesi gerekir ki, o dönemlerde ne böyle bir düşünce gelişmişti, ne de sarayın emrinde ve denetiminde olan, buna karşın gerçek esin kaynağı halktan uzaklaşan sanatçı ve zanaatçılardan da bunu beklemek iyimserlik olurdu. Toplum ve eylem düşleyen asi sanatçı, tasarımlarını ne eski Doğu dünyası sanatında ve ne de Grek dünyası sanatında değil, ancak Rönesans Avrupa'sında ortaya çıkarabilmiştir.

Kuşkusuz sanat beğenisi, yeme ve içme beğenisinden çok daha karmaşık bir olgudur. Sanat ustaları, efendilerinin beğenilerini kazanmak için ellerinden geleni yapmışlardır. Bu nedenle sanatçıların verilen katı örnekleri oldukları gibi resmetmedeki sabır ve yeteneklerinin övülmesi gerekir. Bu sanatçılar, en küçük ayrıntıyı bile büyük bir özenle yapmak için olağanüstü düzeyde çaba harcamışlardır. Örneğin ünlü Adilcevaz kaya kabartmasında⁹⁴, unutulamayacak ölçüde görkemlilikle sıcaklık bir arada bulunur. Adilcevaz kabartmasının bu iki özelliği dahi, bunu büyük bir sanat yapıtına dönüştürmeye yeterlidir. Kabartma ustası, modeli olduğundan daha canlı, öze daha yakın ve en küçük ayrıntıyı bile büyük bir özen ve başarıyla işlemesini bilmıştır. Özellikle sanatçı, tanrı giysisini bezeyen akıl almayacak zenginlikteki dantel gibi örülmüş bezeme öğelerini, en küçük bir karışıklığa dahi yer vermeksizin çok sert olan bazalt taşı üzerine işlemiştir. Sanatçının bitmek tükenmek bilmeyen bir çabay-

94 C.A. Burney — G.R.J. Lawson, «Urartian reliefs at Adilcevaz, on Lake Van, and a rock relief from the Karasu, near Birecik», *Anatolian Studies* VIII, 1958, res. 2.

la işini başarıyla sona erdirmek için ne denli sabırlı ve kararlı olduğunu düşünmek bile güç bir iş. Eğer gerekliyse Adilcevaz kaya kabartmasını, Urartu sanat ustalarının beceri ve teknikten yoksun olmadığını kanıtlayan yetkin bir yapıt olarak gösterebiliriz. Bu nedenle kabartmanın bizi bu denli etkilemesinin gizi, sanatçının katı kuralları aşamayarak kaskatı duran tanrı figürünü yandan ve gözleri fırlıyacakmış gibi karşıdan göstermesine karşın, bazalt kaya blokuna, tanrı giysininin bezemelerini oluşturan gülleri, içbükey kareler içindeki tomurcuk motiflerini ve zengin balık kılıcı şeklindeki bezemeleri, yumurta firizi biçimindeki giysi saçaklıklarını umulmayacak derecede canlı işlemiş olmasıdır.

Eski Doğu dünyası sanatında olduğu gibi, Urartu krallığının saray sanatıda, önceden saptanmış yolu izler, ama yine de sanatçıya kendi yeteneğini gösterme olanağı bırakılır. Çünkü sanatçının düşüncesi daha yüksek düzeydedir. Sanatçıların, krallığın kuruluşundan beri süregelen sanata ellerinden geldiğince tam bir bağlılıkla sarıldıkları, bu sanatın özenle kutsanmış kurallarına uyararak, onu aşmaya çalıştıkları ve bir tür yetkinliğe ulaşmak için büyük bir çaba harcadıkları anlaşılmaktadır. Nitekim sanatçı ve zanaatçıların ulaştıkları teknik ustalık gerçekten şaşırtıcıdır. Urartu zanaatçıları yetkin ustalardır⁹⁵, mimaride, baraj ve sulama kanallarında, kaya kabartmalarında, duvar resimlerinde, dokumacılıkta, dericilikte, değerli küçük taşların işlenişinde, silah ve keramik yapımında, altın, gümüş, fildişi ve ağaç işçiliği ile öteki madenlerin döküm ve işlenmesinde akla durgunluk veren bir beceriye ulaşmışlardır. Bu yüzden Doğu Anadolu yüksek yaylası, M.Ö. I. binyıllarından itibaren ermiş olduğu yüksek maden işçiliğine, ancak Urartu krallığının kurmuş olduğu büyük atölyelerde çalışarak her türlü tekniği öğrenen, gerçek maden ustalarının başarılı uygulamaları sonucunda ulaşabilmiştir. Bu nedenle feodal monarşik Urartu devleti, çok geniş bir coğrafi alanda sürdürdüğü barbarca kudretini, köle ve köylülerin yanı sıra, binlerce sanatçı ve zanaatçının amansız bir şekilde sömürülmesinden alıyordu.

Anıtsal Urartu saray sanatına bugün bile hayranlık duymamak

95 T. Özgüç, *Altıntepe II*, 1969, 7.; B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1966, 34 vdd.; M.N. van Loon, *Urartian Art* 1966, 78 vdd.

olanaksız. Ancak bu eşyalar üzerindeki barbarca bir gösterişi yansıtan sahneler, —uzun geçen kış mevsimine, yaşam koşullarının zorluğuna, sert doğa koşullarına, düşmanlara karşı verilen sürekli mücadeleye ve tek bir yöneticiye bağımlılığın sonucunda— katı ve acımasızlığın yanında, günümüz düşüncesinde yadırganan ilkel boş inançları da yansıtmaktadır. Fakat bu mutlaka, Urartuların güzellik duygusundan yoksun oldukları yada kendilerine özgü sanat değerleri bulunmadığı anlamına gelmez. Tersine, daha öncede belirttiğimiz gibi, mimaride, maden döküm ve işleme ile ince maden işçiliğinde uzmanlaşmış yetkin zanaatçılar vardı. Urartu toplumu, bu eşsiz sanat eşyaları üzerine işlenen dinsel, büyüsel, mitolojik ve kahramanlık konularını, hayvanlararası savaşları, av sahnelerini, bir kaç hayvan organının birleşmesiyle oluşan karışık yaratıkları, insan-hayvan karışımı figürleri ve bunlarla yapılan mücadeleleri içeren konuları seviyorlardı. Dolayısıyla, sevilerek benimsenen konu ve efsanelerin betimlenerek canlandırılması eğilimi, tüm eski Doğu toplumlarında olduğu gibi, Urartu toplumunda da çok yaygın bir gelenek halinde idi. Ayrıca Urartular, insan-hayvan karışımı heykellerin yüzlerini⁹⁶, tunçtan yapılmış heykellerin yüzlerini⁹⁷, kilden yapılmış insan figürlerini⁹⁸, keramik üzerindeki insan yüzlerini⁹⁹, saray ve tapınak duvarlarını bezeyen resimleri¹⁰⁰ ve tapınak-saray kompleksinin çatısını taşıyan ince uzun ağaç direkleri¹⁰¹ bile gerçeğe daha yakın renklere boyayarak, figür ve motiflere canlılık, sıcaklık ifadesi kattıkları gibi, bu dönemdeki resim sanatının öz niteliği hakkında da açıkça bilgi edinmemizi sağlamışlardır. Hatta taş temeller üzerine kerpiçten örülen tapınak-saray duvarlarının dışını beyaz¹⁰², içini ise,

96 B.B. Piotrovskii, *Iskusstvo Urartu* 1962, lev. II-III.

97 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, Lev. XII-XIII.

98 B.B. Piotrovskii, *Aynı Eser*, 111 vd., res. 77-78. Aynı yaz. *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1966, 77 vd., res. 58.

99 E. Akurgal, *Urartäische und Altiranische Kunstzentren* 1968, 19, 71, lev. XXXV c.; *Urartu, Ein Wiederentdeckter Rivale Assyriens, Katalog Der Ausstellung* 1976, lev. 3.

100 K. Balkan, *Anatolia V*, 1960, 90 vdd.; K. Ohanesian, *Arin-berd I*, 58 vd.; T. Özgüç, *Altintepe I*, 1966, 13 vdd.; A. Erzen, *Çavuştepe I*, 1978, 10.

101 K. Ohanesian, *Arin-berd I*, 35 vd.

102 Çavuştepe kalesinin tapınak-saray kesiminde, taş temeller üzerinde yükselen kerpiç duvarlarının dışı beyaz badanlı olduğu gibi, *cella* avlusunun

çoğunlukla kırmızı ve mavi gibi çok çatışkılı (kontrastlı) renklerden oluşan figür ve motiflerle bezeyerek¹⁰³, kerpiğin ağır, tek düzeyli görünüşünü yok edip, insana rahatlık veren, iç açıcı bir uyum sağlamışlardır¹⁰⁴. Yalnızca bunlar bile, Urartu insan ruhunun güzellikten yoksun olmadığını kanıtlayan somut belgeleri oluştururlar. Eğer Urartu uygarlığının sanat yapıtları ve bunları bezeyen dinsel ve büyüsel içerikli kült sahneleri ile mitolojik değerler bize çok uzak ve doğa dışıymış gibi görünüyorsa, bunun nedeni, aktarmak istedikleri gizemli düşüncelerde saklıdır. Tüm bunlara karşın, akıl almayacak işçilik ve tekniği yansıtan bu değerli eşyalarda ne kadar sanatsal bir incelik ve ustalığın bulunduğu da yadsınamayacak bir gerçek olarak gözlemlenebilir. Saray duvarlarını ve özellikle tunç eşyaları bezeyen hayvanlar, yalnızca genel görünüşleriyle değil, sıralanışlarıyla da dikkati çeker. Çoğunlukla kuvvet ve kudretin simgesi olan bu üstün yetenekli hayvan sahneleri, son derece ciddi ve ağırbaşlı, sanki bu dünyada yaşayan hayvan türlerinden değil, kutsal bir yaratılmış gibi giz dolu anlam taşıyorlardı. Bu nedenle Urartu sanatında stilize edilmiş hayvan figürlerinin işleniş, gerçek görünümünden çok farklı bir gelişim göstermiştir¹⁰⁵. Ancak, özellikle madeni eşyalar üzerindeki resimlerin her ayrıntısını ayakta tutan düzen anlayışı çok güçsüzdür. Konu ve motifler arasında önemli bir birlik görülmez. Örneğin figür ve sahneler arasında kalan boş kısımların geliş güzel motiflerle doldurularak uyum elde edilmesi, düzen ve birlik anlayışının Urartu sanatında ne denli güçsüz olduğunu açıkça kanıtlar.

Sanat dünyası bilinçli bir aldatmaca dünyasıdır. Tüm eski Doğu dünyasının sanat eserlerinde olduğu gibi, Urartu krallığının görkemli saray sanatını yansıtan eserler üzerinde de gerçekliğin gizemli açıdan tersyüz edilmesine sık sık rastlanılır. Çünkü sınıfı eski Doğu toplumlarında olduğu gibi, asil, köylü ve kölelerden oluşan sınıflı Urartu toplumunda da, gerçeklik ile güzellik birbirine karşıt iki uz-

gevresindeki duvar ve sekiler de beyaz badanalıdır. Krş. A. Erzen, *Çavuştepe I*, 1978, 10.

103 Dipnot 100'e bakınız.

104 T. Özgüç, *Altıntepe I*, 1966, 10.

105 B.B. Piotrovskii, *Urartu, the Kingdom of Van and its Art* 1967, 16.

laşmaz şeyler olarak belirir. Gerçek olan çirkindir, güzel olan ise gerçek değildir. Sanatçılar ise bu çelişmeyi «hayalgücü içinde ve hayalgücü aracılığıyla» çözmeye çalışırlar. Bu bakımdan sanatçı, büyücüye ve mitos yaratan insana benzer. Ama gerek büyücüler ve gerekse mitos yaratanlar, yanılısama ile gerçekliği ayırdedemezler. Çünkü bunların yanılısamalarını bozacak benzer bir dünya olmadığı gibi, bundan kurtulma ve davranışlarını eleştirel gözle görme alışkanlığı kazanma olasılığını da yitirmişlerdir artık. Oysa sanatçılar kendi yanılısamalarının bilincindedir. Çünkü bu çağlarda bilinçli bir aldatmaca dünyası olan sanat dünyası, hammaddesini algısal bilgi alanından edinmesine karşın, sanatçının düşüncesi daha yüksek bir düzeydedir. Sanatçıların görevi; insanları coşkusal bir kurtuluşa kavuştukları ve böylece gerçeklikle savaşmak için yeni bir güç kazandıkları bir düş dünyasına götürmektir. Oysa tüm eski Doğu toplumlarının sanatçıları gibi Urartu krallığının sanatçıları da gerçeği, olayların özünde saklı yaratıcı gücü arayan bir varlık olarak değil, sanki masal kuran, bunu öğrendiği şekilde devam ettiren bir canlıdır. Gerçekler birer büyü gibi gelir ona, düş içinde yaşamına alıştırı, hem kendi özünden ve hem de çevresinden kopar. Yaşadığı ortamdan sıyrılır, evren içinde değilmiş de, sanki evren dışındaymış gibi sayar kendini. Bu nedenle sarayın emrinde ve denetiminde olan sanatçıların yapıtlarında, bu gerçeklik bir giz olarak saklıdır. Ancak, merkeziyetçi Urartu krallığının çöküş yıllarında, sanatçılar kendi yanılısamalarının bilincine somut olarak ulaşırlar. Bu nedenle Urartu krallığının çöküş dönemlerine ait sanat yapıtlarında, halk kitleleriyle kaynaşan sanatçılar, daha köklü bir değişikliğe uğramışlardır. Örneğin Urartu krallığının çöküş dönemine ait sanatı yansıtan tunçtan yapılmış Giyimli adak levhaları üzerindeki sahnelerde, sanatçılar artık yönetim aygıtını elinde bulunduran Urartu krallığının kuvvet ve kudretini zengin bir şekilde canlandırmak yerine, toplumun ortak gereksinmelerini, ekonomik ve beslenme sorununu, —o dönemde topluma egemen dinsel ve büyüsel inançların yardımıyla da olsa— daha inandırıcı açıdan yansıtmaya çalışmışlardır. Hatta Giyimli'den ele geçirilen ve özellikle buradaki yerel atölyelerde işlenen adak levhaları üzerindeki sahneleri zorunlu olarak yönlendiren, toplumun ortak sorunlarını dile getiren, ekonomik gereksinmelerdir diyebiliriz. Dolayısıyla sanatçılar bu dönemde artık yalnızca kendi yanılısamalarının bilincinde olmakla kalmayıp, onun toplumsal teme-

linin de bilincine varmaya çalışmıştır. Yani bu dönemdeki sanatçıların görevi artık gerçeklikten kaçarak düş dünyasına sığınmak değil, halkın gerçek sorun ve isteklerini tüm açıklığıyla onların gözleri önüne sererek, gerçeklikle savaşmak için daha büyük çaba harcama coşkusuyla donatmaktır. Bu nedenle feodal monarşik Urartu devletinin çöküş döneminde, halk sanatı olarak adlandırılan sanat eşyaları üzerindeki sahnelerin önemli olan özelliği, stil ve bizim ölçütlerimize göre güzel olup olmadığı değil, sanatçıların geniş halk yığınlarının gerçek sorun, istek ve düşüncelerini bir ölçüde de olsa yansıtip yansıtmadığıdır. Çünkü yılın en az 6 ayı karlarla kaplı olan Giyimli yöresinde, dört mevsim yerine yaz ve kıştan oluşan iki mevsim egemendir¹⁰⁶. Ayrıca yaz mevsiminin kısa, kış mevsiminin ise soğuk ve uzun geçmesi, toprağın uzun süre işlenmesini engellediği gibi, yörede ekime elverişli topraklar da oldukça sınırlıdır. Dolayısıyla toplumun gittikçe artan nüfusunu, özellikle soğuk ve uzun geçen kış mevsiminde beslemek büyük bir sorun olmuş olmalıdır. Bu nedenle toplumun ekonomik beslenme sorunu ve tarım ürünlerine karşı duyulan gereksinme o denli artmıştır ki, burada işlenen adak levhaları üzerindeki sahnelerde, tarımın koruyucu tanrılarına, salgın hastalık, açlık ve kuraklıkları önlemesini, buna karşı verimliliğin artmasını sağlamak içinde buğday, arpa başakları, nar, zeytin gibi bolluk ve bereketi simgeleyen semboller sunulmaktadır¹⁰⁷. Bunların yanı sıra, bereketin artması için, yine tanrılara ehlileştirilen hayvan türlerinden adaklar sunulmaktadır¹⁰⁸. Daha öncede belirttiğimiz gibi, tunç levha-

106 A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı», *Belleten* 38, 1974, 193.

107 H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/14, 1974, lev. II, 1, 3.; aynı yaz. «Pectorale Aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, lev. 6.; aynı yaz. «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog der Ausstellung*, 1976, res. 50-51.; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 3-4, 7.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 2, 3, 5, 12, 17, 19, 25, 29.

108 H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/15, 1974, lev. II, 1, 3.; aynı yaz., «Pectorale Aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, lev. 6.; aynı yaz., «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog der Ausstellung* 1976, res. 53, 54, 62.; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 2, 5.; aynı yaz., «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 1, 4, 11, 20.

lar üzerindeki sahnelerde, ehlileştirilen koyun ve keçi gibi hayvanların tanrılara adak olarak sunulmasıyla, o hayvan türünden oluşan sürünün bereketinin artacağı, güç sahiplerinin yardımlarının sağlanacağı, hiç değilse salgın hastalık, açlık, kuraklık gibi zararların önleneyeceği bekleniyordu. Bu içten, abartmasız ve samimi istemlerin, o dönemde topluma egemen dinsel ve büyüsel inançların yardımıyla da olsa sanat yaratmalarına konu olarak işlenmesini, bir yerde insanların gerçek ekonomik sorunların acımasızlığına karşı, gizemsel bir biçimde de olsa, belli belirsiz bir avunma ve başkaldırması şeklinde de yorumlayabiliriz. Çünkü aşırı merkezîyetçi Urartu devletinin yıkılış dönemlerinde daha belirgin olarak ortaya çıkan ve Giyimli adak levhaları üzerindeki sahnelerde tüm canlılığı ile karşılaştığımız en büyük olgunlardan biri de «*halk kültleri*» dir. Urartu toplumunda çok yaygın olmasına karşın, bugüne değin ele geçirilen kil tabletler, taş yazıtlar, anıtsal kaya kapıları ile kayalıklara oyulmuş nişler içine yazılmış çivi yazıtlı Urartu belgelerinde, halk kültleriyle ilgili dinsel ve büyüsel konuları içeren en küçük bir bilgiye rastlanılmamıştır. Ancak Urartu resim sanatında, özellikle mühür, mühür baskıları ve çeşitli madeni eşyalar üzerindeki gizemli karışık sahnelerde, Urartu toplumunda çok yaygın bir görenek halinde olan dinsel içerikli kültürler hakkında ilginç bilgiler elde etmekteyiz. Örneğin, koruyucu güç taşıyan, tanrısal ruhları içinde barındıran ve varlığın ölümden sonra tekrar yaşayacağını yansıtan kutsal hayat ağacı kültü, yalnızca bunun canlı delillerinden birini oluşturur¹⁰⁹.

Giyimli adak levhaları üzerindeki sahnelerde gerçek sorunların acımasızlığına karşı bir avunma ve başkaldırma aracı haline gelen dinsel içerikli gizemli halk kültleri, toplumun bağrında kendiliğinden filizlenen idealist akımlardır. Urartu krallığının emrinde ve denetiminde olan resmi kültürlerin aksine, doğaüstü erk ve yetiye sahip kuvvetler karşısında güçsüz, despotik güçler karşısında çaresiz toplumun umududur. Bugüne değin malzemenin yetersizliği nedeniyle çok az bilinen halk kültleri, ancak merkezîyetçi Urartu krallığının zayıflayıp, gücünü kaybetmesiyle Giyimli adak levhaları üzerindeki sanat yaratmalarına daha belirgin olarak yansıyabilmiştir.

109 Geniş bilgi için bk. F. Hancar, «Das Urartäische Lebensbaummotiv; ein neue Bedeutungstradition?», *Iranica Antiqua* VI-VIII, 1970, 92 vdd.

Eski Doğu devletlerinin sanat dünyasında olduğu gibi, Urartu krallığının saray sanatının özellikle çöküş dönemindeki ortak özelliğide, siyasi özlere ile sanat biçimleri arasındaki gelişmedir. Urartu krallığının saray sanatında, hiç bir zaman siyasetle sanatın birliği, öz ile biçimin birliği, gerçek öz ile mümkün olan en yetkin sanat biçiminin birliği görülmez. Bu nedenle merkezîyetçi Urartu krallığının saray sanatında özle biçim arasında sürekli bir gelişme vardır. Bu gelişme, bir yerde toplumun içinde gelişmekte olan gelişmelerin şu yada bu şekilde sanata yansımalarıdır. Özellikle bu çatışma, merkezîyetçi Urartu krallığının çöküş dönemine ait tunçtan yapılmış Giyimli adak levhaları üzerindeki sahnelerde kendini daha belirgin olarak gösterir. Bu sahnelerde, alışılmış kural ve görenekler önemli ölçüde değişmiştir. Örneğin Giyimli definesinden ele geçirilen, M.Ö. 7. yüzyıl ve daha sonraya tarihlenen tunç levhalar üzerindeki figür, motif ve sahnelerin büyük bir çoğunluğunda, anıtsal Urartu saray sanatında geçerli olan kökleşmiş geleneksel kuralların etkisini hâlâ sezmeğe güç değıl¹¹⁰. Ancak M.Ö. 7. yüzyıldan sonraya tarihlenen ve özellikle buradaki yerel atölyelerde işlenen Giyimli adak levhaları üzerindeki tanrı figürleri incelendiğinde, M.Ö. 8 ve 7. yüzyıla tarihlenen Urartu tanrı figürlerinde karşılaştığımız görkemli ve kaskatı özsaygınlıktan bir şey kalmadığını gözlemleyebiliriz¹¹¹. Haklardan yoksun halk yığınları, krallığın ekonomik faaliyetlerinin toplandığı büyük toprak sahibi tapınaklara¹¹², Urartu soylu sınıfının temsilci-

110 Krş. H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/15, 1974, lev. II, 2.; aynı yaz. «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung* 1976, res. 47-54.; O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 1-13., aynı yaz., *Urartu Kemeri* 1975, res. 21.; aynı yaz., «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 2-5.; aynı yaz. «Darstellungen Des Urartäischen Gottes Haldi», *Studien Zur Religion und Kultur Kleinasiens*, 1976, res. 7-15, Lev. CCXVII, 3 lev. CCXVIII, 4-7, Lev. CCXIX, 8-10, lev. CCXX, 11-12.

111 Krş. H.J. Kellner, «Ein neuer Medaillon-Typus aus Urartu», *Situla* 14/15, 1974, lev. 2/1.; aynı yaz. «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung* 1976, res. 51, 58, 62.; aynı yaz. «Pectorale Aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, lev. 6.; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard From Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 6, 7, 8, 10.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 14-17, 19-22, 25-26, 29.

112 Urartu krallığının gerek merkezî bölgede ve gerekse taşra eyaletlerinde kurmuş olduğu her toplumsal tarım ve askerî yönetim merkezinde, ço-

lerine ait büyük özel tarım merkezlerine¹¹³, tanrılar adına ekilen verimli topraklara¹¹⁴, dolayısıyla devletin resmi dinine karşı kendi koruyucu öz tanrılarına tapma dinini çıkarıyorlardı ki, resmi dine karşı çıkan halk kültürleri, geleceğin dinsel mezhep ayrılıklarının en eski örneklerinden birini oluşturuyordu. Çünkü her dinsel ayrılığın yada gizemli halk kültürlerinin kökeninde, toplumsal ve ekonomik nedenler vardır. Ancak dinsel ayrılıklar ile gizemli halk kültürleri, birdenbire çok değişik şekilde ortaya çıkmıyordu. Topluma egemen devlet dininin, görüş ve anlayışının yalnızca evrimini gösteriyordu ki, bu da toplumun ekonomik ve toplumsal ilişkilerinin şu yada bu şekilde değişime uğramasıyla eşdeğerde oluyordu. Bu nedenle Giyimli yöresindeki adak levhaları üzerine işlenen tanrı figürlerinde önemli olan,

günlükla ulusal tanrı Haldi ile birlikte öteki tanrılar adına yapılan tapınak ve kült merkezleride mevcuttu. Dolayısıyla krallığın ekonomik faaliyetlerini bağrında toplayan tapınaklar, sayısız hayvan sürülerinin yanı sıra, toprak mülkiyetini de üzerinde toplamıştı.

113 Yazıtlarda, Urartu soylu sınıfına ait özel kişilerin bağ ve bahçelere sahip olduklarına rastlamaktayız. Örneğin, Urartu krallarından Rusa oğlu Argisti II'ye ait bir yazıtta şöyle denmektedir: «Rusa'nın oğlu Argisti, *Gilura(ni)*'nin meyve bahçesinin önü olan bu yerden, *Batu*'nun oğlu olan *Işpili(ni)*'ye ait bağa kadar 950 dirseklik uzaklığa okunu fırlattı.», krş. F.W. König, *Handbuch der Chaldischen Inschriften*, 1955-57, no. 123. Bundan başka Urartu kral soyunun temsilcileri de, tamamen kendi mülkleri olan çiftliklere sahiptiler. Örneğin, Şamram suyu kanalının Edremit yakınındaki Kadembastı mevkiinde bulunan bir yazıtta, «bu üzüm bağı» kral Menua'nın kızı *tariria*'ya aittir, diye geçmektedir. Krş. F.W. König *Handbuch der Chaldischen Inschriften* 1955-57, no. 40. Ayrıca bu konu ile ilgili Assur kralı Sargon II'nin 8. seferi sırasında, Urartu'nun merkezi bölgesi diyebileceğimiz *Armarili*'de, Abru'ya-Rusa I'in «*baba ocağı (baba soyu)*» şehrine ve Riar'a, yani Sarduri şehrine, ayrıca bunların çevresinde bulunan ve içlerinde kral Rusa'nın kardeşlerinin oturduğu 7 «*şehre*» rastlaması ilginçtir. Krş. Thureau-Dangin, *Une relation de la huitième campagne de Sargon* 1912, satır 277, 278.; D.D. Luckenbill, *Ancient Records of Assyria and Babylonia* II, 1927, 165. Bu kaynaktan açıkca anlaşılacağına göre, kralın kardeşlerinin her biri kendilerine ait «*şehre*» sahiptiler. Bu şehirlerin bir yerde toplanması ise, Urartu kralının kardeşlerinin burada krala bağlı valiler «*eyaletler yöneticileri*» olarak kalmadıklarını, tersine bunların herbiri tüm bir şehre ve çevresinde bulunan tarım merkezlerine sahip olmalıydılar.

114 Urartu tapınakları, sahip olduğu sayısız hayvan sürülerinin yanı sıra, ellerinde büyük topraklar da vardı. Örneğin, Meherkapı yazıtında da gördüğümüz gibi, ulusal tanrı Haldi için üzüm bağları ve bahçeleri ekilmişti. Krş. dipnot 48.

tanrıların görkemli ve özsaygınlıklarıyla abartılarak canlandırılması yerine, toplumun gerçek ve içten sorunlarını çözümlemesi için daha sade, samimi ve inandırıcı yönleriyle betimlenmiş olmasıdır.

Ayrıca Giyimli definesinden ele geçirilen ve özellikle buradaki yerel atölyelerde tunç levhalar üzerine işlenen insan figürleri, kaba olmasına karşın, abartılmadan daha sade ve canlı bir şekilde çizilmeye çalışılmıştır. Sanatçılar, sanki insan biçimi hakkında sahip olduğu bilgiden bir figür ortaya çıkarmak istemişlerdir. Bunları yaparken de, eski kökleşmiş katı kuralları göz önünde bulundurmamak bile istememişlerdir. Örneğin, bazı insan figürlerinin yandan değil, karşıdan çizilmiş olduğunu görüyoruz¹¹⁵. Bu ise nerdeyse sanatçının, figürleri gördüğü açıdan dikkate aldığı anlamına geliyordu. Ama yine de sanatçı, ayakları karşıdan değil, yandan göstermek zorunda kalmıştır¹¹⁶. Dolayısıyla bu tür resimlerde, basık ve çarpık olmaktan kurtulamamışlardır. Giyimli yöresindeki yerel atölyelerde işlenen adak levhalarının büyük bir çoğunluğunu ise, karşıdan işlenmiş insan yüzleri oluşturur¹¹⁷. Madeni levhalar üzerine kazınarak yada vurgu tekniği ile noktalarla meydana getirilen insan yüzleri, çirkin ve basit olmasına karşın, daha gerçekçi ve en küçük ayrıntıya varınca ya dek, büyük bir özenle betimlenmişlerdir. Belki de sanatçılar, in-

115 Krş. A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı», *Belleten* 38, 1974, res. 38-39.; H.J. Kellner, «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung* 1976, res. 57-64; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 10.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 21, 27-29, 31.; aynı yaz. «Darstellungen des Urartäischen Gottes Haldi», *Studien Zur Religion und Kultur Kleinasiens* 1978, lev. CCXX, res. 11.

116 Krş. H.J. Kellner, «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung* 1976, res. 57-59, 64.; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 10.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 21, 28-29.

117 Krş. A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı», *Belleten* 38, 1974, res. 38, 40.; H.J. Kellner, «Bronzene Weihe-und Votivgaben», *Katalog Der Ausstellung*, 1976, res. 60, 61, 62.; aynı yaz. «Pectorale Aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, lev. 8.; O.A. Taşyürek, «The Urartian Bronze Hoard from Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 10, 11, 12.; aynı yaz. «Giyimli (Hirkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 27-38.; aynı yaz. «Darstellungen des Urartäischen Gottes Haldi», *Studien Zur Religion und Kultur Kleinasiens*, 1978, lev. CCXX, res. 11.

san figürlerini ve özellikle insan yüzlerini, tüm insansal zaaflarıyla çizmeyi yeğlemişlerdir. İşte özellikle bu tür figürler, yasaklayıcı ve katı kurallı Urartu tutuculuğunu büyük bir şaşkınlığa uğratacak duruş içindedir.

Daha öncede belirttiğimiz gibi, kapalı Urartu ekonomisiyle orantılı olarak, kapalı bir meslek haline gelen saray sanatı, her şeyden önce yönetim aygıtını elinde bulunduran yönetici tabakanın güç ve egemenliğinin koruyucu ve kuvvetlendirici niteliklerini sembolik de olsa yansıtmayı ve yüceltmeyi amaç edinmiştir kendine. Bu özellikleriyle de Urartu krallığının saray sanatı, yönetim aygıtını elinde bulunduran yönetici tabakanın siyasal durumunu sağlamlaştırmasında, geniş halk topluluklarını bir tek merkezi yönetim altında birleştirebilmesinde, bunlar üzerinde yetke ve egemenliğin sürdürülebilmesinde çok yaygın ve etkin propoganda aracı haline geldiğinden, yaşayan toplum üzerinde yabancılaşmıştır. Barbarca bir gösterişi yansıtan Urartu saray sanatına ait çeşitli eşya ve sanat yapıtları üzerindeki dinsel, büyüsel, siyasal, mitolojik ve kahramanlık konularını içeren sahneler, kuşkusuz geniş halk toplulukları tarafından büyük bir hayranlıkla izlenmiştir. Yalnız çözümlenmesi gereken bir başka sorunda, acaba toplum bu dönemdeki sanat yapıtlarının içsel değerlerini de aynı ilgiyle izleyip benimseyebilmiş midir? Ancak geniş halk yığınlarının, kapalı bir meslek haline gelen Urartu saray sanatına ait eşya ve yapıtların içsel değerleriyle ilgilenip benimsediğini gösteren en küçük bir belgenin yokluğuna karşın, bu sanat yapıtlarının içsel değerlerini benimsemediğine, bunlara yabancı kaldığına değgin elimizde somut deliller bulunmaktadır. Örneğin, Giyimli definesinden ele geçirilen tunçtan dövülerek yapılmış kemer, madalyon, at koşum takımları, adak levhaları ile çeşitli eşyalara ait yüzlerce parça üzerindeki figür ve sahneler, Giyimli yada Giyimli yöresindeki yerel atölyelerde halk tarafından silinmiş, bunların yerine daha değişik figür ve motifler yapılmış ve oldukça farklı işlevlerde kullanılmışlardır¹¹⁸. Çekiçle dövülerek, silinen bu eşya parçaları üzerinde-

118 Krş. A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı», *Belleten* 38, 1974, res. 40.; H.J. Kellner, «Pectorale Aus Urartu», *Belleten* 41, 1977, lev. 8.; O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hırkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, res. 9-10, 15,17-25, 27-28, 30-35; aynı yaz. «The Urartian Bronze

ki figür ve sahneler, her ne kadar M.Ö. 7. yüzyıl ve daha sonrasına tarihleniyorsada¹¹⁹, M.Ö. 8. yüzyıla ait karakteristik Urartu saray sanatı ilkelerinin en azından bir yansımasını taşırlar. Çünkü Giyimli definesinden ele geçirilen yüzlerce tunç levha parçası üzerindeki resimlerin tümünü, doğaüstü erk ve yeti gibi nitelikler yakıştırılarak insan şeklinde düşünülen tanrı, tanrıça ve insan figürleri oluşturur. Yani buradaki resim sanatında, onlar için eski kökleşmiş kural, yüzyıllarca geliştirilmiş olan insan biçiminin örnek —imgesi, yine çıkış noktasıdır. Bu nedenle Giyimli tunç levhaları üzerindeki figür ve sahneleri, M.Ö. 8. ve 7. yüzyıla tarihlenen eşyalar üzerindeki figür ve sahnelerle karşılaştırdığımızda, özde, Urartu saray sanatından alınan dersin tavsanmadığını ve yadsınmadığını da açıkça görürüz. Dolayısıyla Giyimli tunç levhaları üzerindeki sahnelerde ve özellikle buradaki yerel atölyelerde işlenen sahnelerde Assur, Arami, Luristan ve Geç Hitit devri sanatının etkileri olduğu kadar¹²⁰, Urartu saray sanatının da tartışmasız denilebilecek nitelikte sürekliliği söz konusudur. Eğer Urartu saray sanatını yansıtan içsel değerlere halk yabancı değildiyse, bunları benimsediyse, o zaman neden M.Ö. 7. yüzyıl veya en azından daha eskiye tarihlenen sanat ilkelerinin bir yansımasını taşıyan figür ve motifler, özellikle Giyimli atölyelerinde silinip, daha değişik amaçlar için kullanılmak üzere bunların yerine yenileri yapılmıştır? Ayrıca Giyimli yada bu yöredeki yerel atölyelerde tunç levhalar üzerine yapılan resimlerle, dövülerek işlenen eski sahnelerin üzerine ikinci kez işlenen resimlerdeki Assur, Arami, Luristan ve Geç Hitit devri sanat etkilerinin şu yada bu şekilde ortaya çıkmasında ilginçtir. Komşu kültürlerin sanat etkilerinin Urartu devletinin çöküş yıllarında daha belirgin olarak Giyimli tunç levhaları üzerindeki sahnelerde görülmesinde şu şekilde yorumlayabiliriz; anayolların dışında kalan ve bu yüzden de ne kentler arası ve

Hoard From Giyimli», *Expedition* 19/4, 1977, res. 9.; aynı yaz. «Darstellungen des Urartäischen Gottes Haldi», *Studien Zur Religion und Kultur Kleinasien*, 1978, lev. CCXX, res 11-12.

119 A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı», *Belleten* 38, 1974, 211.; O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hırkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, 209, dipnot 15.

120 A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı», *Belleten* 38, 1974, 211 vd.; O.A. Taşyürek, «Giyimli (Hırkanis) Adak Levhalarından Örnekler», *Belleten* 42, 1978, 220.

ne de bölgeler arası ticaretin gelişmesine hiç mi hiç elverişli olmayan yüksek dağlarla çevrili Giyimli ve yöresi, her çeşit tehlikeden uzak olduğu için dışarıya kapalıydı¹²¹. Bu nedenle merkezîyetçi Urartu krallığının gerilemeye yüz tuttuğu ve özellikle çöküş dönemlerinde ülkeyi kasıp kavuran göçebe İskit yağma seferlerinden¹²² korunmak için kaçarak gelen halkın rahatlıkla barınabileceği doğal korunaklı elverişli yerlerden birini de Giyimli yöresi oluşturuyordu¹²³. Bu nedenle merkezî Urartu krallığının zayıflamasıyla çeşitli bölgelerden değerli eşyalarla kaçan halkın beraberinde getirmiş olduğu bir takım sanatsal değerlerde, özellikle bu bölgede tunç levhalar üzerine işlenen resim sanatına daha belirgin olarak yansımıştır¹²⁴.

Bunun dışında, özellikle M.Ö. 7. yüzyıla tarihlenen tunç levhalar üzerindeki sahnelerin burada dövülerek silinmesini ve bunların üzerine yeniden figür ve sahnelerin işlenerek değişik amaçlarla kullanılmış olmasını, halkın eski Urartu saray sanatını yansıtan içsel değerleri benimsemediğini, bunlara yabancı olduğunu savunduğumuz görüşle yorumlayabiliriz. Çünkü gerek burada yapılan figür ve sahneler ve gerekse eski sahnelerin üzerine ikinci kez işlenen yeni figürler, görkemli Urartu saray sanatıyla kıyaslanamayacak ölçüde basit ve kaba olmasına karşın, halkın düşünce, inanç ve ortak ekonomik gereksinmelerini daha inandırıcı şekilde yansıtıyordu. Bu nedenle eğer Urartu sanatında gerçek anlamda bir halk sanatından söz edilecek olunursa, Giyimli yöresinde yapılan sahnelerin yanında, özellikle eski resimlerin üzerine ikinci kez işlenen figürler, bunun somut örneklerini oluştururlar.

121 A. Erzen, «Giyimli Bronz Definesi ve Giyimli Kazısı», *Belleten* 38, 1974, 212.

122 A. Erzen, *Belleten* 38, 1974, 211.; aynı yaz. *Çavuştepe I*, 1978, 13 vd, 51 vd, 54 vd, 56.

123 A. Erzen, *Belleten* 38, 1974, 212.

124 A. Erzen, *göst. yer.*