



**ARKEOLOJİK BULUNTULARDAKİ FİĞÜRATİF TASVİRLERİN
LİSANS ÖĞRENCİLERİNİN RESİMLERİNE YANSIMASI
(URARTU MEDENİYETİ ÖRNEĞİ)**

Tuba Şevgin

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ, 2021

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren 24 ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Tuba

Soyadı : Şevgin

Bölümü : Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

İmza :

Teslim tarihi : 14/07/2021

TEZİN

Türkçe Adı : Arkeolojik Buluntulardaki Figüratif Tasvirlerin Lisans Öğrencilerinin Resimlerine Yansıması (Urartu Medeniyeti Örneği)

İngilizce Adı: Reflection Of Figuratory Descriptions In Archeological Finds On Undergraduate Students' Pictures (Urtian Civilization Sample)

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim

Yazar Adı Soyadı:

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Tuba ŞEVGİN tarafından hazırlanan “Arkeolojik Buluntulardaki Figüratif Tasvirlerin Lisans Öğrencilerinin Resimlerine Yansıması (Urartu Medeniyeti Örneği)” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Meliha Yılmaz
(Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

Üye: Prof. Dr. Serap Buyurgan
(Grafik Tasarımı Bölümü, Başkent Üniversitesi)

Üye: Doç. Dr. Osman Çaydere
(Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

Tez Savunma Tarihi: 14/07./2021

Bu tezinAnabilim Dalı’nda
Yüksek Lisans/ Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Yücel Gelişli

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Başlamanın heyecanı ve bitirmenin mutluluğu arasında yaşanan her şeyi unutturan bir süreç bu. Yeni bir şeyler öğrenmenin verdiği hazzın yanında; yorgunluk, stres, telaş vb. birçok duyguyu içerisinde barındıran bu yolculuğu sonunda hissettiğim tek şey başarı ile bu sürecin sonuna gelmiş olmanın verdiği mutluluk.

Yaşanılan tüm bu süreç içerisinde beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan, yönlendirmeleri ve katkılarıyla yolumu aydınlatan saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. Meliha YILMAZ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Desteğini hiç esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Osman ÇAYDERE akademik tavsiyelerinin yanında kıymetli görüşlerini benimle paylaşan Prof. Dr. Serap BUYURGAN'a teşekkürü bir borç bilirim. Yine bu yolculukta desteğini ve katkısını hiçbir zaman eksik etmeyen Dr. Hikmet ŞEVGİN ve hayatımın her döneminde olduğu gibi bu dönemde de beni asla yalnız bırakmayan kıymetli aileme sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

**ARKEOLOJİK BULUNTULARDAKİ FİGÜRATİF TASVİRLERİN
LİSANS ÖĞRENCİLERİNİN RESİMLERİNE YANSIMASI
(URARTU MEDENİYETİ ÖRNEĞİ)**

Yüksek Lisans Tezi

Tuba Şevgin

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2021

ÖZ

Bu araştırmanın amacı; Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirlerin Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin resimlerine etkisini ortaya koymaktır. Araştırmanın çalışma grubu Gazi Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi'nde öğrenim gören 3. ve 4. sınıf, 49 lisans öğrencisinden oluşmaktadır. Araştırmada, nitel ve nicel yöntemler dikkate alınarak, karma yöntem kullanılmıştır. Çalışmada tarama modeline yer verilmiştir. Öntest - sontest soruları öğrencilere sunulmuş olup, yaptıkları resimler betimsel analizle değerlendirilmiştir. Yapılan sontestte, var olan bilgi düzeylerinde dikkate değer bir gelişim gösterdikleri görülmüş ve bağımlı örneklem t-testi sonucunda öntest - sontest puanları arasında sontest lehine anlamlı bir fark bulunmuştur. Öğrencilerin büyük bir kısmının, figüratif tasvirleri kendi üsluplarıyla çağdaş anlayışta yansıttıkları görülmüştür. Bunun yanında öğrencilerin yarısından daha az bir kısmının ise medeniyetin figürlerine bağlı kalarak kendilerinden bir şey katamadıkları sonucuna varılmıştır.



Anahtar kelime : Figüratif Tasvir, Urartu Medeniyeti, Arkeoloji

Sayfa adedi :248

Danışman: Prof. Dr. Meliha Yılmaz

**REFLECTION OF FIGURATORY DESCRIPTIONS IN
ARCHEOLOGICAL FINDS ON UNDERGRADUATE STUDENTS'
PICTURES
(URARTIAN CIVILIZATION SAMPLE)**

Master's Thesis

Tuba Şevgin

GAZI UNIVERSITY

INSTITUTE OF EDUCATIONAL SCIENCES

July, 2021

ABSTRACT

The purpose of this research; the reveal the effect of figurative depictions of Urartian civilization on the paintings the students of painting education. The study group of the research consists of 49 undergraduate students of 3rd and 4th grades studying at Gazi University, Van Yüzüncü Yıl University and Ağrı İbrahim Çeçen University. In the research, mixed method was used by considering qualitative and quantitative methods. Scanning model is included in the study. The pre-test and post-test questions were presented to the students, and the pictures they made were evaluated with descriptive analysis. In the post-test, it was observed that they showed a remarkable improvement in their existing knowledge levels and as a result of the dependent sample t-test, a significant difference was found between the pre-test and post-test scores in favor of the posttest. It has been observed that most of the students reflect the figurative depictions with their own styles in contemporary understanding. In addition, it was concluded that less than half of the students could not build on anything from themselves by adhering to the figures of civilization.



Keyword : Figurative Depiction, Urartian Civilization, Archaeology

Page Number : 248

Supervisor : Prof. Dr. Meliha YILMAZ

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xv
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	xx
BÖLÜM I	1
GİRİŞ.....	1
Problem Durumu	1
Araştırmanın Amacı	2
Alt Amaçlar	3
Araştırmanın Önemi.....	3
Kapsam ve Sınırlılıklar.....	4
BÖLÜM II.....	5
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	5

Müze	5
Sanal Müze	7
Müzenin Görevleri	9
Müzedede Eğitim	11
Müzenin Sanat Eğitime Katkısı	13
Van Müzesi	16
Urartu Medeniyeti	17
Klasik Urartu Tarihi	18
Urartu'da Kültür ve Sanat	22
<i>Sanat</i>	<i>24</i>
Urartu Maden Sanatı	26
<i>Taş Sanatı</i>	<i>29</i>
<i>Kabartmalı Dikilitaş</i>	<i>30</i>
<i>Adilcevaz Kabartması</i>	<i>30</i>
<i>Savaş Arabası Kabartması</i>	<i>32</i>
Figüratif Tasvirli Arkeolojik Buluntular	34
Bilezikler	37
Pektoral	43
Madalyon	51
Amulet	54
Metal Süs İğneleri	57
<i>Fibula (Çengelli iğne)</i>	<i>63</i>
Metal Giysi Aplikleri (Adak Levhası)	66
Kemer	73
Arkeolojik Buluntulardaki Figüratif Tasvirlerin Sınıflandırılması	78
Askeri Nitelikli Tasvirler	78

<i>Süvariler</i>	78
<i>Piyadeler</i>	80
<i>Savaş Arabalı Askerler</i>	81
Dini Nitelikli Tasvirler	83
<i>Tanrılar</i>	83
<i>Tanrı Figürü</i>	84
<i>Tanrılar Sahnesi</i>	85
<i>Savaş Sahnesi</i>	85
<i>Törensel Sahneler</i>	91
<i>Kanatlı Cin Tasvirleri</i>	92
<i>Avcılar</i>	94
Hayvan Figürleri	95
<i>Aslan</i>	95
<i>Boğa</i>	95
<i>Dağ Keçisi</i>	95
<i>At</i>	96
<i>Yılan</i>	97
<i>Kartal</i>	97
<i>Ördek, Tavuk ve Horoz</i>	99
Mitolojik Figürler	99
<i>Grifon</i>	99
<i>Sfenks</i>	100
<i>Hayat Ağacı</i>	100
Urartu Tanrıları	101
<i>Haldi</i>	102
<i>Teişeba</i>	109

<i>Şivini (Şiuini)</i>	113
Anadolu Medeniyetlerinden Yararlanarak Çağdaş Anlayışta Eserler Üreten Sanatçılar	117
Bedri Rahmi Eyüboğlu	118
Cemal Tollu	121
Süleyman Saim Tekcan	121
Meliha Yılmaz	123
Nuri Abaç.....	125
Özdemir Yemenicioğlu	127
İhsan Çakıcı.....	128
Rauf Tuncer.....	129
Can Göknıl.....	131
BÖLÜM III	133
YÖNTEM	133
Araştırmanın Modeli	133
Tarama Modeli.....	134
Çalışma Grubu	134
Veri Toplama Tekniği.....	134
Dokümantasyon Tekniği	134
Öntest Sontest Kontrollü Deneysel Desen	135
Betimsel Analiz.....	135
Verilerin Analizi.....	136
BÖLÜM IV	137
BULGULAR VE YORUM	137
Birinci Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar	137
İkinci Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar	142

Üçüncü Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar	220
BÖLÜM V	232
SONUÇ VE ÖNERİLER	232
Birinci Alt Amaca Yönelik Sonuçlar	232
İkinci Alt Amaca Yönelik Sonuçlar	233
Üçüncü Alt Amaca Yönelik Sonuçlar	234
Öneriler	234
İleri Araştırmacılara Yönelik Öneriler	235
KAYNAKLAR	236
EKLER	242
EK. 1. Öntest Sontest Soruları	243
EK. 2. Görüşme Soruları	245

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Öntest-Sontest Ölçümleri Arasındaki Fark Puana İlişkin Normallik Testi.....	138
Tablo 2. Öğrencilerinin Urartu Medeniyeti Figüratif Tasvirlerine yönelik Bilgi Düzeyleri Öntest-Sontest puanların Bağımlı Örneklem t-Testi Sonuçları.....	138
Tablo 3. Öğrencilerin Öntest ve Sontest'ten Aldıkları Toplam Puanlar ve Fark Puanları...	139
Tablo 4. Her Bir Soruya Ait Öntest-Sontest Ölçümleri Arasındaki Fark Puana İlişkin Normallik Testi.....	140
Tablo 5. Her Bir Soru İçin Öntest Sontest Puanlarının Wilcoxon İşaret Sıraları Test Sonucu.....	141
Tablo 6. Betimsel Analizde Kullanılan İmgelerin Tablosu.....	216
Tablo 7. Betimsel Analizde Kullanılan İmgelerin Tema Analizi.....	217
Tablo 8. Betimsel Analizde Kullanılan Nesnelerin Tablosu	219
Tablo 9. 1.Soru) Uygulamadan keyif aldınız mı? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı	220
Tablo 10. Soru 2) Uygulama esnasında herhangi bir zorluk yaşadınız mı? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı.....	221
Tablo 11. 3. Soru) Karşılaştıysanız ne tür bir zorlukla karşılaştınız? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı.....	222
Tablo 12. 4.Soru) Motivasyonunuza katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı.....	223
Tablo 13. 5.Soru) Van müzesini daha önce gezme imkânı buldunuz mu? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı.....	224
Tablo 14. 6.Soru) Resmi oluştururken hangi hususlara dikkat ettiniz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı.....	225
Tablo 15. 7.Soru) Uygulama esnasında sizi en çok etkileyen unsurlar/husus nelerdir? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı	226

Tablo 16. 8.Soru) Gerçekleşen uygulamanın size faydası olduğunu düşünüyor musunuz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı	227
Tablo 17. 9.Soru) Bu tür başka uygulamalar yapmak ister misiniz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı.....	228
Tablo 18. 10.Soru) Uygulamanın eksik ya da yanlış olduğunu düşündüğünüz tarafları var mı varsa nelerdir? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı.....	229
Tablo 19. 11.Soru) Uzaktan eğitim ile konunun yeterince anlaşıldığını düşünüyor musunuz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı	230



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. “Tek kulplu, yonca ağızlı metal kap”	28
Şekil 2. “Adilcevaz Kabartması. Kutsal hayvanı boğa üzerinde tanrı teişeba”	31
Şekil 3. “Adilcevaz Kabartması”	32
Şekil 4. “Savaş Arabası Kabartması”	33
Şekil 5. “Üzerinde Teşbih Taneli Çıkıntıları Bulunan Altından Yapılmış Aslan Başlı Tunç Bilezik”	39
Şekil 6. “Panter Başlı Gümüş Bilezikler”	40
Şekil 7. “Panter Başlı Gümüş Bilezik”	41
Şekil 8. “Yarım ay biçimli pektoral ”	45
Şekil 9. “Yarım Ay Biçimli Tunç Pektoralden Detay”	46
Şekil 10. “Toprakkale’de Bulunan Yarım Ay Biçimli Gümüş Pektoral”	47
Şekil 11. “Yarım Ay Biçimli Altın Kaplamalı Gümüş Pektoral”	48
Şekil 12. “Toprakkale Haldi Tapınağında Bulunan Tunç Mobilyaya Ait Kanatlı Kadın Figürünün takmış Olduğu Pektoral	50
Şekil 13. “Altın madalyon”	52
Şekil 14. “Gümüş Madalyon”	53
Şekil 15. “Tunç Amulet”	55
Şekil 16. “Gümüş Amulet”	56
Şekil 17. “Granüle Tekniği ile bezenmiş altın süs iğnesi başı üstten”	58
Şekil 18. “Erken Demir Çağı’na Ait Yoncatepe 3 No’lu Mezarda Bulunan Demirden Yapılmış Gözlu Süs İğneleri”.	59
Şekil 19. “Tomurcuk Başlı Tunç Süs İğnesi”	61
Şekil 20. “Grifon Figürlü Gümüş Süs İğnesi”	62

Şekil 21. “Tunç Fibula”	64
Şekil 22. “Adilcevaz Kazısında Bulunan Altın Fibula”	65
Şekil 23. “Giyimli’de (Hırkanis) bulunan resim yazılı tunç giysi apliği”	67
Şekil 24. “Urartu İkizleri, Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)”	68
Şekil 25. “Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)”	69
Şekil 26. “Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)”	70
Şekil 27. “Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)”	71
Şekil 28. “Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)”	72
Şekil 29. “Tunç Kemer Üzerinde Dügün Törenine Çeyiz Olarak Kolye Götüren Cariye” ..	74
Şekil 30. “Balawat kapısı, tunç levha üzerindeki savaş sahnesi”	76
Şekil 31. “Ziyafet Sahnesi ile Dar Kemer”	76
Şekil 32. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri.	78
Şekil 33. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	79
Şekil 34. “Başına ok saplanan savaşçı”	79
Şekil 35. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	80
Şekil 36. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	81
Şekil 37. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	81
Şekil 38. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	82
Şekil 39. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	82
Şekil 40. Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları.....	83
Şekil 41. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	84
Şekil 42. “Boyunduruk ucu başlığı”	85
Şekil 43. “Savaş sahnesi”	86
Şekil 44. “Aslanın ilk savaşçıyı parçalama sahnesi”	87
Şekil 45. “Birbirine giren atlar”.	88
Şekil 46. “Savaş arabası, kartal ve yaralı savaşçı”	89
Şekil 47. “Savaş arabası içindeki savaşçı ve sürücü”	90
Şekil 48. “Araba içindeki savaşçı ve sürücü”	91
Şekil 49. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri.	92
Şekil 50. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri.	93
Şekil 51. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri.	93
Şekil 52. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri.	94
Şekil 53. Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri	94

Şekil 54. “Aslanların süvarileri parçalama sahneleri”	96
Şekil 55. “Savaş Sahnesi”	98
Şekil 56. “Sardur Burcu (Madır Burcu) yazıtı”	103
Şekil 57. “Tanrı Haldi”	104
Şekil 58. “Tanrı Haldi”	105
Şekil 59. “Tanrı Teişeba”	109
Şekil 60. “Tanrı Teişeba”	110
Şekil 61. “Tanrı Şivini”	114
Şekil 62. “Tanrı Şivini”	115
Şekil 63. Öğrenci Resmi 1.....	142
Şekil 64. Öğrenci Resmi 2.....	144
Şekil 65. Öğrenci Resmi 3.....	146
Şekil 66. Öğrenci Resmi 4.....	148
Şekil 67. Öğrenci Resmi 5.....	150
Şekil 68. Öğrenci Resmi 6.....	152
Şekil 69. Öğrenci Resmi 7.....	154
Şekil 70. Öğrenci Resmi 8.....	155
Şekil 71. Öğrenci Resmi 9.....	157
Şekil 72. Öğrenci Resmi 10.....	159
Şekil 73. Öğrenci Resmi 11.....	160
Şekil 74. Öğrenci Resmi 12.....	162
Şekil 75. Öğrenci Resmi 13.....	163
Şekil 76. Öğrenci Resmi 14.....	165
Şekil 77. Öğrenci Resmi 15.....	167
Şekil 78. Öğrenci Resmi 16.....	168
Şekil 79. Öğrenci Resmi 17.....	169
Şekil 80. Öğrenci Resmi 18.....	171
Şekil 81. Öğrenci Resmi 19.....	172
Şekil 82. Öğrenci Resmi 20.....	174
Şekil 83. Öğrenci Resmi 21.....	175
Şekil 84. Öğrenci Resmi 22.....	177
Şekil 85. Öğrenci Resmi 23.....	178
Şekil 86. Öğrenci Resmi 24.....	179

Şekil 87. Öğrenci Resmi 25.....	180
Şekil 88. Öğrenci Resmi 26.....	182
Şekil 89. Öğrenci Resmi 27.....	183
Şekil 90. Öğrenci Resmi 28.....	185
Şekil 91. Öğrenci Resmi 29.....	186
Şekil 92. Öğrenci Resmi 30.....	188
Şekil 93. Öğrenci Resmi 31.....	189
Şekil 94. Öğrenci Resmi 32.....	191
Şekil 95. Öğrenci Resmi 33.....	193
Şekil 96. Öğrenci Resmi 34.....	194
Şekil 97. Öğrenci Resmi 35.....	196
Şekil 98. Öğrenci Resmi 36.....	197
Şekil 99. Öğrenci Resmi 37.....	198
Şekil 100. Öğrenci Resmi 38.....	199
Şekil 101. Öğrenci Resmi 39.....	201
Şekil 102. Öğrenci Resmi 40.....	202
Şekil 103. Öğrenci Resmi 41.....	204
Şekil 104. Öğrenci Resmi 42.....	205
Şekil 105. Öğrenci Resmi 43.....	207
Şekil 107. Öğrenci Resmi 45.....	210
Şekil 108. Öğrenci Resmi 46.....	211
Şekil 109. Öğrenci Resmi 47.....	212
Şekil 110. Öğrenci Resmi 48.....	213
Şekil 111. Öğrenci Resmi 49.....	215
Şekil 112. İmgelere ait Tema Analizinin Dairesel Grafiği.....	218
Şekil 113. Uygulamadan keyif aldınız mı? Sorusunun Dairesel Grafiği	221
Şekil 114. Uygulama esnasında herhangi bir zorluk yaşadınız mı? Sorusunun Dairesel Grafiği	222
Şekil 115. Karşılaştıysanız ne tür bir zorlukla karşılaştınız? Sorusunun Dairesel Grafiği	223
Şekil 116. Motivasyonunuza katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Sorusunun Dairesel Grafiği	224
Şekil 117. Van müzesini daha önce gezme imkânı buldunuz mu? Sorusunun Dairesel Grafiği	225

Şekil 118. Resmi oluştururken hangi hususlara dikkat ettiniz? Sorusunun Dairesel Grafiği	226
Şekil 119. Uygulama esnasında sizi en çok etkileyen unsurlar/husus nelerdir? Sorusunun Dairesel Grafiği.....	227
Şekil 120. Gerçekleşen uygulamanın size faydası olduğunu düşünüyor musunuz? Sorusunun Dairesel Grafiği.....	228
Şekil 121. Bu tür başka uygulamalar yapmak ister misiniz? Sorusunun Dairesel Grafiği	229
Şekil 122. Uygulamanın eksik ya da yanlış olduğunu düşündüğünüz tarafları var mı varsa nelerdir? Sorusunun Dairesel Grafiği	230
Şekil 123. Uzaktan eğitim ile konunun yeterince anlaşıldığını düşünüyor musunuz? Sorusunun Dairesel Grafiği.....	231

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

F: Frekans

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

ICOM: Uluslararası Müzeler Konseyi

Vb.: Ve benzeri

‰: Yüzde

M.Ö.: Milattan Önce

Df: serbestlik derecesi

P: istatistiksel anlamlılık seviyesi

N: örneklem büyüklüğü

Sd:	Serbestlik	Derecesi
-----	------------	----------

BÖLÜM I

GİRİŞ

Çalışmanın bu bölümünde problem durumu, amacı, önemi, sınırlılıklar ve tanımlara ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

Problem Durumu

Kültür, bir toplumun yaşam tarzını ve o topluma ait önemli değerleri aktarmada önemli bir kavramdır. Genel anlamda kültür, insana özgü davranış, inanç, bilgi bütünü ve bu bütünün her bir parçası olan maddi ve manevi yatırımlardır. Bireysel ve toplumsal hayatın oluşmasını sağlayan; düşünce, dil, ahlak, gelenek, semboller, kurallar, yasalar, kuramlar, bilim, felsefe, aletler, teknikler ve sanat eserleri gibi maddi ve ruhsal ürünlerin tümü kültür kavramı altında değerlendirilmektedir. Anlaşılacağı üzere kültür, toplumun her birinin beraber oluşturdukları kurum ve değerlerdir. Bu yüzden kültür, bir toplumun yaşam tarzı olduğu için önem arz etmektedir (Turan'dan aktaran Çüçen, 2005, s.111).

Eğer “kültür bir toplumun değerlerinin hayata geçirilmesi” ise, kültür varlıkları da bunlarla alakalı her şey demektir. Farklı kültürlerin sanat, teknik, bilim ve sosyal yaşam yönünden izlerini taşıyan ve korunacak özelliklere sahip eserlerin tamamı kültür varlığı tanımlamasında yer almaktadır (Ahunbay'dan aktaran Gögebakan, 2015, s. 50).

Bu çalışmada lisans öğrencilerinin Anadolu medeniyetlerine dair yeterli bilgi birikimine sahip olmadığı varsayımıyla hareket edilmiştir. Resim iş eğitimi lisans öğrencilerinin medeniyete dair bilgilerinin sınırlı olduğu ve Anadolu coğrafyasında varlık göstermiş olan

medeniyetlere dair yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan eserler üzerindeki figüratif tasvirlerin, çağdaş anlayışta yansımalarının sınırlı kaldığı düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın sunulan problemten hareketle, bu vb. eğitimlerin eksikliği fark edilmiş olup eksikliğin giderilmesi yönünde bu uygulamaya ihtiyaç olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma; Anadolu medeniyetlerinden biri olan Urartu medeniyetine ait kültür varlıklarını tanıtmak ve figüratif tasvirlerden esinlenerek özgün bir üslupta öğrenci resimlerine nasıl yansıyacağını tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Uygulama öncesinde demonstrasyon tekniği ve sanal müze ziyaretiyle konu kavratılmaya çalışılacaktır.

İnsan figürü tasviri, farklı toplumların sanatında, farklı zamanlarda, farklı anlayışlarla işlenmiştir. Şimdiye kadar gelişen ve büyük farklılıklar gösteren figüratif anlayış geleneği, şimdiye kadar insanın sıklıkla yer verdiği bir sanatsal dışavurum yöntemidir (Erman, 2008, s. 50).

Anadolu medeniyetlerine ait kültür varlıklarından yararlanarak çağdaş anlayışta yapacakları resimlerin, öğrencilerin geçmişle gelecek arasında bağ kurmalarını sağlamada yardımcı olacağı düşünülmektedir. Öğrencilerin geçmişe ait kültürel değerlerini tanıyıp resimlerine yansıtmalarının, imge gücüne ve kişisel üsluplarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmada Urartu medeniyetinden yararlanarak geçmişe ait değerleri ve figüratif tasvirleri tanımaları amaçlanmıştır.

Sanatın tarihle arasındaki bağ insanlık tarihi kadar eskidir. Dolayısıyla sanat insanla beraber var olmuş ve insan olduğu müddetçe de olacaktır. Zira sanatı yaşatan tüm medeniyetlerden ve kaynaklardan beslenmesi, sanatçının sanatını ve kendini sunmasında en temel etkidir (Köpüklü, 2018, s. 2546).

Araştırmanın Amacı

Anadolu'da yaşamış medeniyetler oldukça zengin kültür birikimine ve köklü değerlere sahiptir. Pek çok medeniyette olduğu gibi Urartu medeniyetinde de nesne ve kabartmalarda figüratif tasvirler, oldukça yoğun ve zengin bir şekilde kullanılmıştır. Bu araştırmanın amacı, arkeolojik buluntulardaki figüratif tasvirlerin lisans öğrencilerinin resimlerine yansımalarını ortaya koymaktır. Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerine gösterilen Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirler, çağdaş anlayışla yeniden yorumlanarak öğrenci

resimlerine ne yönde yansıdığı araştırma konusudur. Bu temel amaç doğrultusunda, aşağıdaki alt amaçlara cevap aranacaktır.

Alt Amaçlar

- Öntest - sontest sonuçları arasında anlamlı bir fark olup olmadığı, varsa ne gibi farklar ortaya çıktığı,
- Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirlerin öğrenci resimlerine nasıl yansıdığı
- Öğrencilerin uygulamaya yönelik görüşlerinin ortaya konması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Dünya coğrafyasının çok sayıda uygarlığa ve medeniyete ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Bu bağlamda özellikle Anadolu coğrafyası dünya tarihinde iz bırakmış medeniyetlere sahiptir. Coğrafi yapısı, yer altı kaynakları ve toprağının verimli olması gibi insanlığa avantaj sunan birçok özelliğe sahiptir. Bu özellikler sayesinde insanlığın başlangıcından günümüze kadar birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu ev sahipliği beraberinde çok kültürlü bir yapıyı getirmiştir. Tarihin ilk zamanlarından itibaren fazla sayıda medeniyetin ve milletin yaşam alanı olan Anadolu Yarımadası, köklü tarihi ve bize bırakılan kültürel mirasıyla, hiç bitmeyen kültür birikimini bizlere sunmaktadır (Köpüklü, 2018, s. 2529).

Anadolu toprakları üzerindeki zengin kültür varlıkları, insanlık için oldukça önemli birer armağandır. Bu çalışma kültür varlıklarımızı tanımamızı ve bu varlıklara sahip çıkmamız konusunda farkındalığı artırmayı hedeflemektedir. Farkındalık, kültürel geçmişimize dair bilgi sahibi olmak için müze eğitiminden de faydalanmamızı sağlayacaktır. Anadolu'da yaşamış medeniyetlerden olan ve günümüze kadar ulaşan değerli eserleriyle Urartu Krallığı önemli bir yer tutmaktadır. Köklü bir geçmişe sahip Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirler çeşitli malzemeler ve farklı birçok kültür nesneleri üzerine çizilmiş ve detaylandırılmıştır. Urartulara ait kültür varlıklarının incelenerek, resim bölümü öğretmen adayları tarafından özgün bir üslupla tekrar yorumlanması gerektiği düşünülmektedir. Medeniyete ait tasvirlerin, müze eğitimiyle araştırılıp incelenmesi, öğrenci resimlerine nasıl ve ne yönde yansıtacağı, çalışma açısından önemli görülmektedir. Bir sanat eserinde kültür varlıklarından beslenmenin, kültür aktarımı için de önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu doğrultuda kültür varlıklarımıza sahip çıkarak gelecek nesillere aktarabilmek açısından sanat eserleri önemli bir ileti aracıdır. Kültür varlıklarımızdan yararlanarak ağdaş anlayışta eserler üretilmesi ve sanat eğitiminde müze eğitimi yoluyla bu konuda gerekli farkındalığın oluşturulabilmesi açısından bu çalışmanın önemli olduğu düşünmektedir.

Kapsam ve Sınırlılıklar

- Bu araştırma, 2020 / 2021 eğitim ğretim yılında; Gazi Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl niversitesi ve Ağrı İbrahim een niversitesi olmak üzere 49 ğrenci ile
- Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı 3. ve 4. sınıf Ana sanat atölye dersi ğrencileriyle
- Uzaktan eğitimde 4 ders saatiyle
- Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirlerle
- Akrilik ya da yağlı boya tekniği ile sınırlandırılmıştır.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Müze

Müzelerin birden fazla tanıma sahip olduğu bilinmektedir. ICOM’a (Uluslararası Müzeler Konseyi) göre müze: “İnsanoğlunun ve çevresinin kesin kanıtlarını, eğitim, çalışma ve insanlığın estetik hazzı için toplayan, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyen, halka açık, toplumun ve toplumun gelişiminin hizmetinde olan kâr amacı gütmeyen kalıcı bir kuruluştur” (International Council Of Museums’dan aktaran Şimşek, Yıldız ve D. Polat, 2019, s.29). Bir başka tanıma göre müze; kültür varlıklarının tümünü içinde barındıran ve bu varlıkları türlü şekillerde korumak, incelemek, değerlendirmek ve toplumun beğenisini yükseltmek, eğitim amacıyla sergilemek için toplum yararına yönetilen bir kurumdur (Okan, 2018, s. 221).

Günümüzde kullandığımız “müze” terimi Grekçe “Mouseion” sözcüğünden türemiştir. “Museum” kelimesi aynı şekilde Latinceye ve diğer batı uluslarıyla beraber tüm dünya uluslarının dillerinde yer etmiştir (Güler, 2019, s. 59).

Grekçe “mouseion” kelimesinden türeyen müze kelimesi “Yunan mitolojisinde “Musalar” (ilham perileri) adı verilen tanrıçalara adanan tapınak ve Atina’da ‘Musalara ayrılan tepe’ anlamına gelmektedir.” Bu kelime daha sonra ‘museum’ şeklinde Latince ve diğer dillerde kullanılmaya başlanmıştır (Buyurgan & Mercin, 2010, s. 31).

Müze kelimesi eski Yunanlılar ’da müz denilen güzel sanatları himaye eden kızlara verilen isimden alınır ve bu kızlar için bir tepede müze adı verilen bir bina yapılır. Müze müzlerin mabedi anlamındadır (S. Buyurgan & Buyurgan, 2020, s. 99-100).

Hayatımızda oldukça önemli bir yere sahip müzeler, geçmişe ait değerleri, korunaklı muhafaza ederek sergilemektedir. Müze sayılarının artması, insanların bu değerlere ulaşması, onlarla tanışması açısından önem arz etmektedir. Eserlerin, müzeler tarafından korunup saklanması, bu eserlerin gelecek nesillere aktarılması noktasında kıymetlidir.

Müze, çeşitli yönleriyle ve farklı bakış açılarıyla da tanımlanabilmektedir. Müzenin, birden fazla tanımına yer vermek mümkündür. Bunlardan bir diğeri, “müzeler, sanatsal, kültürel, tarihsel ya da bilimsel ürünlerin sürekli olarak sergilenmesi amacıyla yapılan veya kendisi bu sıralanan nitelikleri nedeniyle halka açık tutulan yapı olarak tanımlamaktadır” (Tanyeli’den aktaran Şimşek vd. 2019, s. 29).

S. Buyurgan & Buyurgan (2020) müze tanımında müzelerin yaşayarak öğrenilen bir yer olduğundan bahsetmektedir. “Müze, sanatsal, bilimsel, geleneğe ait, tarihi, teknoloji ve doğaya ait alanlardan, geçmişin, bugünün izlerini içinde barındıran, görerek, işiterek uygulama yaparak, hatta yaşayarak öğrenmenin, gerçekleştiği, halka açık heyecan verici öğrenme mekânlarıdır” (s. 68).

Müze, “Toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevresine tanıklık etmiş malzemelerin üzerinde araştırmalar yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve zevk alma doğrultusunda sergileyen, kâr düşüncesinden bağımsız sürekliliği olan bir kurumdur” (Madran’dan aktaran S. Buyurgan & Buyurgan, 2020, s. 68).

Birbirine oldukça yakın olan bu tanımlara bakıldığında, müzelerin birden fazla işlevi olduğunu, gittikçe yenilenen ve değişen dünyaya ayak uydurduğunu göstermektedir. Alakuş ise müze için yer verdiği tanımında; “kültür ve sanat ürünlerini toplayan, koruyan, onaran, sergileyen ve bunları halkın eğitimi için kullanmakla birlikte onları eğlendirmeyi de amaçlayan bir kurum” şeklinde ifade etmektedir (Mercin’den aktaran Alakuş, vd., 2011, s. 215).

Bu genel tanımdan da anlaşılacağı üzere birçok işleve sahip müzelerin birden fazla anlamı mevcuttur. Çağdaş sanatları da içine alacak şekilde büyümeye devam eden müze ve eğitim bölümleri, halkın erişebileceği yayınları, hem sınıf içinde hem sınıf dışında, doğrudan etkileşim imkânı veren yenilikçi materyalleri, çevrimiçi programları ve sanat eğitimiyle alakalı programlara teşvik eden yenilikçi anlayışıyla bilinmektedir. Beraberinde sempozyum, konferans organizasyonlarıyla, sergi ve bir çok aktivitelerine davet etme ve son olarak katılımlarıyla da bilinmektedirler (Tucker’dan aktaran Alakuş vd., 2011, s. 215).

Ek olarak müzelerin, geçmişte kaybedilmiş olan önemli kültür parçalarının bulunduğu yer olduğunu ifade eden Lewis, eğitim için daha otantik ve temel bir mekan olarak kabul edildiğini söylemiştir (Lewis'dan aktaran Alakuş vd., 2011, s. 215). Atagök ise bu genel tanımlara bir yenisini ekleyerek, müzelerin yaratıcılık, hayal gücü, gözlem, mantık ve beğeni hissini var ettiğini ve bunların gelişmesine katkısı olduğunu düşündüğü yaygın bir eğitim kurumu olduğundan bahsetmiştir (Atagök'ten aktaran Alakuş vd. 2011, s.215).

Narçın'a (2009) göre müzelerin tanımları her ülkede benzer şekilde verilmektedir. Medeniyetin tarihine ait tüm belgeleri, belirli kurallar çerçevesinde toplumun beğenisine sunan mekânlar olduğundan bahsedilmektedir. Tarihsel dokümanları gelecek kuşaklara iletme müzelerin temel prensipleri arasındadır. Bazı önemli kentler siyasal hatalardan ötürü bir müzeye sahip değildir (s. 357).

Aynı zamanda bir eğitim kurumu olarak bilinen müzeler, önemli bir yere sahiptir. Eğitim kurumu olmanın yanında, ders dışında yapılabilecek bir ziyaret mekânı olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Kahya vd. (1997) koleksiyonculuk eyleminden müzeciliğe geçişin, bilimsel uygulamaların olası bir sonucu olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir. Koleksiyonların geliştirilip yeniden ele alınması, sınıflandırılması, bunların belgelere dönüştürülmesi ve korunmasıyla, bilimsel ve kuramsal bir araştırmaya dönüşmesi, siyasal ve toplumsal bir bilinçlenmenin yapmış olduğu katkıyla kamusallaştırılmış koleksiyonlar, müzelerin oluşmasını sağlamıştır. ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) 'a göre “ müze, kültürel değerleri taşıyan unsurlardan oluşan bir bütünü çeşitli biçimlerde korumak, incelemek, değerlendirmek, özellikle halkın beğenisinin yükselmesi ve eğitimi için sergilemek amacıyla kamu yararına yönetilen sürekli bir kurumdur”. Çağdaş müzeler araştırmacı, yönlendirici, eğitsel ve yaratıcı gibi özellikleri sonucunda günümüz müzelerinde geçmişe ait kültürel ve bilimsel geçmişi şimdiye yansıtmaktadır. Aynı zamanda ileriye biçimleyerek var olan öğeleri toplayan, koruyan, sergileyen ve yaşatan yaygın bir eğitim kurumudur (s. 1320-1321).

Sanal Müze

Günümüzde yaşamakta olduğumuz salgın hastalıklar sonucunda kısıtlanan birçok şeyin yanında kapalı mekânlara da kısıtlama getirilmiştir. Uzaktan eğitimin dışında müzeler için de sanal müze uygulaması hayatı kolaylaştırmaktadır. Sanal müze uygulaması sayesinde dünyanın dört bir yanındaki en ünlü müzeleri sanal bir ortam dahi olsa dolaşabilmek

mümkün olmuştur. Bu sayede eserlerin ulaşılabilirliği artmış ve birçok insanın bu eserleri tanınması sağlanmıştır.

Okan (2018) sanal müzeyle alakalı yazısında sanal müzelerin, müzeciliğin yeni bir türü olarak ortaya çıktığına dikkat çekmektedir. Önde gelen müzeler dâhil olmak üzere her çağdaş müzenin var olan teknolojiyi kullanarak çeşitli kültürden ziyaretçiyi kendisine çekmeyi amaçladığını vurgulamaktadır. Bu sayede hem yaptıkları etkinlikleri göstermekte, sahip oldukları koleksiyonları geniş kitlelere kolaylıkla ulaştırmakta ve karşılıklı bir etkileşim sağlamak gibi bir avantajı olduğunu aktarmaktadır. Sanal müzeler ve diğer siteler de aynı paralellikte müzelerin şeffaflığını sağlamaktadır. Birçok ilgili, paydaşlar, izleyiciler, bağışçılar bu siteler sayesinde etkinlikleri, eserleri, yapılan faaliyetleri takip edebilmekte ve faaliyet raporlarına dahi erişebilmektedirler. Şeffaflık oldukça önemlidir. Müzelerin birçoğu depolarını bile gelen kitleye açmaktadır (s. 224-225)

S. Buyurgan & Buyurgan (2020) sanal müzelerin eğitim açısından bir takım kolaylıklar getirdiğine dikkat çekmektedir. Öğitmenlerin teknoloji yardımıyla öğrencilerine sanal müze örnekleri üzerinden dersler yapmasının, öğrenmede kolaylık sağlayacağına vurgu yapmaktadır. Sanal müze ziyaretleri maddi açıdan da önemli bir avantaj sunmaktadır. Sınırları yok eden iletişim teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde, insanların kendilerinden oldukça uzak yerlerdeki müzelere herhangi bir ücret ödemediye ulaşabilmeleri mümkün hale gelmiştir. Teknolojideki bu gelişmelerin kullanılarak öğrencilerin eğitime katkı sunmamız gerektiğini belirten S. Buyurgan & Buyurgan, öğrencilerin eğitim öğretim dönemi boyunca en az bir kere müzelere götürülerek, sergilenen eserleri görmelerini sağlamanın gerekliliğine de dikkat çekmektedir (s. 87).

Sanal müze, bilgisayar ve internet ortamında gerçek müzenin görüntü aktarma ve iletişim teknolojileri teknikleriyle sanal ortama taşınmasıdır. Sanal müze denilebilmesi için yerine getirilmesi gereken bazı şartlar vardır. İlk önce müzede yer alan tüm eserlerin sanal ortama yansması gerektiği, siteye girmek isteyenler için özel linklerin oluşturulması, özel alan uzmanları, öğretmenler ve öğrenciler için de hizmet sayfaları kurulması temel şartlar arasındadır (Tepecik'ten aktaran Şimşek vd. 2019, s. 48-49).

Gelişen teknolojiyle beraber müzelerin ziyaretçilerine ulaşma şekilleri de değişiklik göstermiştir. Koleksiyonlarını sanal ortama taşıyan müzeler internet sayesinde zaman ve mekân sınırlaması olmadan erişme imkânı sağlamışlardır. Oldukça kullanışlı bir hal alan bu uygulama gerek eğitimciler ve öğrenciler için gerekse ziyaretçiler için mekân sıkıntısı

yaşamadan görme imkânı sağlamaktadır. Bu kolaylıkların başında da maddi imkân ve zaman tasarrufu gelmektedir. Şu anda birçok müze var olan koleksiyonlarını sanal ortama yüklemektedir. İzleyiciler de bu sayede birçok müzeyi ziyaret edebilmektedir. (Şimşek vd. s. 48-49).

Teknolojinin sunduğu imkânlar sayesinde günümüz Türkiye'sinde neredeyse müzelerin tamamına sanal ziyaretler düzenlemek mümkündür. "Eczacıbaşı Sanal Müzesi, Kuşadası Sanal Müzesi, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, Selçuk – Efes Müzesi Web Sitesi, Kültür Bakanlığı ve Anıtlar Genel Müdürlüğüne bağlı müzeler ülkemizdeki ilk sanal müze örnekleri" olarak karşımıza çıkmaktadır (S. Buyurgan & Buyurgan, 2020, s. 87).

Birçok müzeye kolaylıkla erişebilme imkânı sunan sanal müze, herhangi bir zaman ve maddi kaynak gerektirmeden teknolojinin bulunduğu her alanda gezebilme imkânı sunmaktadır. Bununla ilgili olarak Okan; müze ziyaretlerinden önce modern bilgisayar teknolojileriyle hazırlanan dijital koleksiyonların, ziyaret öncesinde kullanılan elverişli bir yöntem olduğunu ifade etmektedir. Bu dijital platformlar fiziksel engel durumlarına ve mesafe durumlarına yardımcı bir çözümdür. Bireyler fiziksel olarak gerçekleştirmediği müze ziyaretini, sanal müzeyle gerçekleştirebilmektedirler. Belli bir saat aralığına bağlı değildirler. İzleyiciye çoklu medya ürünleri, yalnızca bilgisayar monitörü aracılığıyla ulaştırılmaz. Aynı zamanda duvarla aynı orandaki perdeler, elde kullanılan ufak aletlere ve izleyicinin de yer aldığı mekânı dâhil eden yerleştirmelere kadar farklı araç gereçler ve sistemler yer almaktadır. Çoklu medya sistemleri içerisindeki temel maddeler müze galerisindeki medya araçları, internet ve CD-ROM'lardır (Keene'den aktaran Okan, 2018, s. 224).

Okan'a (2018) göre etkileşimli müzeler ve sanal müze uygulamaları müzelerin erişilebilirliğini arttırmaktadır. Öte taraftan müzeler ihtiyaç halinde toplumun ayağına götürülmelidir. Konferanslar, sunumlar, seminerler ve gezici müzeler vb. farklı sosyal projelerin kullanacakları uygulama alanları olarak düşünöbilmek mümkündür (s. 237).

Müzenin Görevleri

Tarihsel süreç içerisinde oluşan kültürel birikimin, içerisinde yer aldığı ortamlarda toplumla etkileşimi son derece önemlidir. Sürekli değişmekte olan müzeler, toplumla bir paralellikte gitmekte, topluma deneyim ve bilgi kazandırmaktadır. Son zamanlarda müze sergilerine olan bakış, değişen algının devamı niteliğinde olan müzenin sosyal işlevi, var olan diğer işlevlerinden bir adım daha öndedir. Halkın beklentisine, ilgisine ve merakına

göre şekillenmeye çalışan müzeler, halkın yalnızca bir kesimine değil, bütün kesimine hitap etmeye çalışan, yaygın bir eğitim kurumu haline gelmiştir (Şimşek vd. 2019, s. 54).

Günümüz müzelerini şekillendiren toplumsal, eğitsel ve ekonomik farklılıklar, kadınların, çocukların, yaşlıların, farklı etnik grupların, engellilerin ve hatta suçluların kültürlenme, öğrenme, sosyalleşme ve rehabilite olabilme şansı tanıyan, yaşamasına ve yaşatmasına imkân veren kurumlardır (Karadeniz & Çıldır'dan aktaran Şimşek vd. 2019, s. 50). İşlevsellik bakımından geniş bir açığa sahip olan müzelerin, tümünün ortak amacı; “toplama, belgeleme, koruma, sergileme ve eğitim” olarak sıralanmaktadır (Şimşek vd. 2019, s. 50).

Müzelerin belirli görevleri olduğundan bahseden Şimşek, bu görevleri yukarıda sıralamıştır. Müzelerin halkın bilgi birikimini, sanatsal yönünü ve kültürel kimliklerini geliştirdiğinden bahsedilmektedir. Bu bağlamda müze kavramına dikkat çekildiğinde bir mekan olmaktan çok daha fazlası olduğu söylenilebilir.

Kuruluş amaçlarına göre var olan bu kurumsal alt yapının temelleri, birçok halk müzesinin de tarihi olan 19. yy dayanmaktadır. Müzeler; halkın sosyo-kültürel yönünden bilgi dağarcığını genişletmek, bununla beraber halkı daha çağdaş bir seviyeye çıkarmak gibi hedeflere ulaşabilecek amaçla kurulmuştur (Clutterbuck'dan aktaran Şimşek vd., 2019, s. 49).

Birçok tanımda da yer verdiğimiz gibi müzenin ilk yıllarında temel amacı geçmişte yer etmiş kültürel, sanatsal ve bilimsel verileri toplamak, onları korumak, belgelemek ve sergilemektir. 20. yy. 'da var olan müzeler; kültürel, sanatsal ve bilimsel öğelerin halka aktarımını sağlamış ve onların kolayca eğitilmesine yardımcı olmuştur. Aynı zamanda çalışılabilen laboratuvarlara çevrilmişlerdir. Müzelerin en asli görevi kültürel birikimleri toplayıp, belgeleyerek, koruma altına almak ve medeniyetlere ait sanatsal ve düşünsel öğelere de sahip çıkarak koruyucu görevi üstlenmektir. Günümüz müzelerinin amaçları, geçmişin ve geleceğin yorumlanarak açıklanması, halkın estetik anlayışının artırılması, belirli bir beğeni seviyesine ulaşması, toplumun eğlence ve öğrenmeyi aynı anda gerçekleştirmesi ve zamanın daha verimli değerlendirilmesi gibi nedenlerle daha ileriye yönelik özellikler elde etmiştir (Kahya vd., 1997, s. 1321).

Müzeler; ilk zamanlarında, eserlerin toplanması, belgelenmesi, korunması ve sergilenmesi görevlerini yerine getirmişlerdir. 19. yy'e gelindiğinde müzelerin eğitimdeki görevi halkın eğitimindeki işlevinden dolayı oldukça önem kazanmıştır. Eğitim görevlerinin yanı sıra

müzelerin toplama görevleri, arşivleme görevi, eserlerin korunması görevi, eserlerin korunması görevi ve eserlerin sergilenmesi görevi gibi görevleri vardır (S. Buyurgan & Buyurgan, 2020, s. 88-89).

21. yy.'ın başlarında müzelerin çeşitlerinde ve sayılarında dikkat çeken bir değişim meydana gelmiştir. Müzeler ulusların kültür ve sanatına ait varlıkların muhafazadan çok bireylerin ve toplumların modernleşmesinde kıymetli bir araç olmuştur. “Ayrıca o, toplum için bir eğitim ortamı olarak önemli role sahip olmasının yanı sıra, kültürel kimliğin belli bir düzende oluşturulup canlandırılacağı bir mekan da olur” (Buyurgan & Mercin, 2010, s. 63).

Müzeler, koleksiyonlarında yer alan eserlerin korunması için çeşitli önlemleri almakla yükümlüdür. Ancak bu görev diğer görevlerine oranla daha zordur. Eserlerin hem kullanılan malzemeleri hem de tarihsel süreçleri birbirinden farklı olduğu için korunma özellikleri de aynı doğrultuda farklılık gösterecektir (Şimşek, 2019, s. 52).

Okan (2018, s.237) çalışmasında müzelerin 21. yy ile birlikte, toplumla daha verimli bir iletişim kurlmaları konusundan hem fikir olduklarından bahsetmiştir. Müzeye gelen izleyici kitlesinin ilgisini çekme konusunda ciddi çalışmalar yapılmıştır. Neticede 21. yüzyılda müzenin amaç ve işlevleri tekrar gözden geçirilerek, adil ve eşitlikçi bir kitleyi temsil ettiği öngörülen bu yaklaşımdan uzak kurumlara dönüşmüşlerdir. Çeşitli toplumlarla iletişim halinde olarak, toplumların birbirlerini tanımasını amaçlar hale gelmişlerdir.

Müzede Eğitim

Müzelerin çeşitli işlevlerinin yanında eğitim işlevi oldukça önemli bir yere sahiptir. Yaparak ve yaşayarak öğrenme, müze ortamında verilen eğitimle daha mümkündür. Anlatılan konuyla alakalı materyallerin öğrencilerle paylaşılması, öğrenmeyi daha kalıcı bir hale dönüştürmektedir.

Müzeler eski zamanlardan gelen ve devam etmekte olan sorumluluklarının yanında günümüzde çok önemli bir hal alan eğitim misyonunu da üstlenmiştir. “Müze ziyaretlerin sürekli olması, kültürlerarası iletişimin canlı tutulabilmesi ve eğitim bütünlüğü içerisinde önemli bir rolünün olduğunu benimsetebilmesi için eğitsel misyonunu yerine getirmek zorundadır” (Buyurgan & Mercin, 2010, s. 68).

Müzelerin eğitim bakımından aktif bir şekilde faaliyet gösterme gerekliliği diğer görevlerinin yanında daha önemli bir işlevsellik kazanmıştır. Müzeler sanat eğitimi başta olmak üzere hayatın her alanında eğitimin yapılabileceği kurumlar olarak kabul edilmektedir. Eğitim üzerindeki bu işlevsel yapısından dolayı ziyaret şansı bulamayanlar için; gezici müzeler, ödünç verme, bavul müze vb. çalışmalar uygulanmaktadır (Buyurgan & Mercin, 2010, s. 70).

Tarihsel zaman içerisinde çeşitli işlevlere sahip müzelerin bir müddet sonra eğitim için kullanılmasının ve bununla birlikte yaratıcı sergileme ve eğitim metodunu da ele alarak gelişmesinin halkın üzerindeki pozitif etkileri yadsınamaz. Geçmişe ışık tutan mevcut nesnelerle müzeler, bugünün ve geleceğin eğitim devingenliğini yeniden sorgulamamızı sağlayan ve aydınlatan saygın kurumlardır. Zamana yolculuk yapmamızı sağlayan bu saygın kurumlar, eğitimle bir araya geldiğinde birden fazla işlevi üstlenmektedir. Fikri olarak çeşitli disiplinlerle karşılaşmalarına imkân tanıyan nesneler ve mekânlar farklı yaştan birçok insanı çeşitli sergileme metotlarıyla yaratıcı ve sonu olmayan bir öğrenme imkânıyla tanıştırmaktadır. Farklı denetimlerin dinamiklerine ait sayılamayan birçok objeyi tek bir ortamda sergileyebilen müzeler; “disiplinlerarası ve kültürlerarası” gibi kanıları da bizlere tekrar sorgulatmaktadır (Güler, 2019, s. 67).

Okan (2018) çalışmasında eğitimin müzeler için oldukça önemli bir işlevi oluşundan bahsetmektedir. Müze eğitiminde öğrenciler, çocuklar, yetişkinler önemli bir gücü teşkil etmektedirler. Okullarla yapılacak etkin iletişim, müze etkinliklerinin ders programlarında mecburi bir hale getirilmesi müzelere olan erişilebilirliği arttırmaktadır. Müze eğitiminde kullanılmakta olan terminoloji yetişkinler ve çocuklar yönünden değişiklikler gösterebilmektedir. Bilginin kazanımı için anlaşılabilirlik oldukça önemlidir (s. 236).

Müzelerdeki eğitim kavramının kapsamına bakacak olursak, okul dışında kalan diğer eğitim kurumlarının önemli bir yerde oluşu, yaşanmışlıkların eğitim üzerindeki etkisi ve postmodernist bir anlayışla beraber görsel kültürün değerinin artması, eğitimin içeriğinin büyümesine sebep olmuştur. Müzelerin eğitsel gücü, modern eğitim kurumlarıyla bir bütünlük içerisinde olması sebebiyle gün geçtikçe artmaktadır. Müzelerin eğitsel faaliyetleri arasında konserler, etkinlikler, müze yayınları, konferanslar, yarı yapılmış okul dışı atölye faaliyetleri gösterilebilir. Yukarıda bahsedilen çeşitli faaliyetler müzeyi güçlü kılan geniş etkinlik yelpazesidir. Yapılan faaliyetler vesilesiyle müzenin izleyici

kitlesi genişlemekte ve oldukça çeşitlenmektedir (Greenhill'dan aktaran Şimşek vd. 2019, s. 55).

XX. yüzyıl müze eğitimi ve müzeler için oldukça parlak bir çağ olmuştur. Artık müzede öğrenmenin bir gereksinim olduğu anlaşılmıştır. 1900 ve 1920 yılları aralığında yalnızca Almanya'da 179 adet müze kurulmuştur. Bu nedenle müzeler yapılarında eğitimcilerle çalışmaya başlamışlardır (Gerçek'ten aktaran Güler, 2019, s. 65). Bilgi aktarımından ibaret bir eğitimden, öğrencinin incelemesine yönelik analiz-sentezle oldukça yaratıcı bir eğitime geçiş neticesine ulaşılmıştır. Kütüphaneden, laboratuvara ve hatta müzelere de taşınmasıyla gerçek hayatla karşı karşıya gelinmesi sağlanmıştır. Beraberinde bahsedilen mekânlar öğrencilerin araştırma için sıklıkla kullandığı değerli mekânlara dönüşmüştür. Müze ise değerli kültür varlıklarının koruyucu görevini üstlenerek halkın içine daha çok karışmıştır (Hooper-Greenhill'dan aktaran Güler, 2019, s. 65).

Okan (2018, s. 222) ilaveten müze eğitiminin, diğer bir ifadeyle müze pedagojisinin bir bilim dalı haline dönüştüğünü belirtmiştir. Müzelerdeki pasif öğrenme yerini aktif öğrenmeye bırakmıştır. Modern müzecilikte eğitim, müzelerin üstlendiği esas işlevlerin başındadır. Bu anlayışta müzeler, geriye kalan eğitim öğretim kurumlarıyla ortak işler yapmaktadırlar.

Müzenin Sanat Eğitime Katkısı

Sanat insanlığın ilk zamanlarından başlamak üzere toplumsal yaşamın bir parçası olmuştur. Göçebe kabilelerin söyledikleri şarkılar, avcı toplulukların mağara duvarlarına çizdiği resimler, aile üyelerinin çocuklarına kahramanlık öyküleri anlatmak için bunları canlandırmaları vb. birçok olay insanların sanata dair deneyimlerinin betimleyicisi olarak tanımlanmaktadır. “İnsanlar her yerde zamanı ve uzayı, deneyimli olayları, ruh ve bedeni, zekayla duyguyu bağlamak için anlamaya sürekli ihtiyaç duymuşlardır. İnsanlar bu bağlantıları ve başka türlü açıklanamayanları açıklamak için sanatı yaramışlardır” (Buyurgan & Mercin, 2010, s. 23).

Toplumların geçmişlerine yabancı kalmaması ve geçmişe ait sanat yapıtlarına dair farkındalığın oluşturulması için sanat eğitimi önemli bir kriter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak sanat eğitiminin amacına uygun ve verimli olabilmesi için bir takım kriterleri içerisinde barındırması gerekmektedir. S. Buyurgan & Buyurgan nitelikli bir

sanat eğitiminden bahsedebilmek için belli başlı kriterler taşıması gerektiğine vurgu yaparlar. Nitelikli bir sanat eğitimi;

- “Sanat eğitiminin varlığının, öneminin farkında olan bir bakış açısı”
- “Çağın değişen ve gelişen şartlarına göre kendini yenileyen bir müfredat (öğretim) programı”
- “Nitelikli sanat eğitimcisi”
- “Yeterli ders saati”
- “Amaca uygun fiziki donanım ve araç gereç ile gerçekleşir” (S. Buyurgan & Buyurgan, 2020, s. 4).

Müzelerin içinde bulundurdıkları kültür varlıklarına yönelik öğrenme ortamları, bazen onun dışında kalan eğitim ve öğretim kurumlarından daha işe yarar. Müzelerin içerisindeki kültür varlıkları tarihsel objelerden ya da tarihsel objelere dayalı öğrenme ve sanat objelerinden öğrenme, bilim ve teknoloji gibi birçok çeşitli alanda öğrenme sağlar. Geçmiş ve bugün arasında kültürel varlıklar aracılığıyla bilginin dönüştürülmesinde rol oynayan müzeler, eserlerin sergilenmesi, sergilenen eserlerden yola çıkarak onların yorumlanmasıyla yeni bir fikri ortaya koymalarını sağlarken öbür taraftan da öğrenme için yeni literatür oluşturulmasına imkan sağlamıştır. Kültür varlıklarının eğitimde nasıl ve ne şekilde kullanıldığı gibi eğitsel yöntemi hedef alan bu kurumlar, eğitim için müzelerin ilişkili oldukları şeylerden bahsederken müzelerin kültür varlıkları sayesinde bir eğitim mekânına dönüştüğünü belirtir. Eğitim kurumu olmanın yanında, ortaya çıkan bakış açısı ve bir kimlik oluşturma çabası sağlanmaktadır (Onur’dan aktaran Gögebakan, 2019, s. 153).

Nitelikli bir sanat eğitiminden bahsedebilmenin en önemli koşullarından biri de çocukları tek yönlü yetiştirmek yerine, yaratıcı ve çok yönlü düşünce sistemine yöneltmektir. Gençler sanat tarihiyle kendi kültürünü ve dünyayı tanıyabilmeli, sanat eserlerini anlayabilme konusunda eleştirel bilgi sahibi olmalı, sanatsal teknikler sayesinde kendini ifade edip yaratıcılığını geliştirebilmelidir. Burada dikkat çekilmesi gereken noktalardan biri de sanat eğitimi konusunda müzelerin rolüdür. Sanat eğitim programlarında müzede eğitimin yer alması önemlidir. Geçmişten günümüze gelen ve günümüzden geleceğe aktarılabilecek olan sanat, tarih, kültür ve bilimin yaşatıldığı müzeler en önemli öğrenme mekânlarından biridir. Bundan dolayı sanat eğitimi programları arasında yer alan programlara dair en önemli eğitimin gerçekleşebileceği mekan müzelerdir. “Müzede

gerçek objeler (sanat eseri, tarihi eser, etnografik eser vb.) karşısında görerek, duyarak, uygulayarak hatta yaşayarak gerçekleşen öğrenme daha istekli, heyecan verici ve kalıcı olur” (S. Buyurgan & Buyurgan, 2020, s. 5).

Sanat eğitimi, çocukların daha özgür ifade ortamı bulduğu bir alandır. Bu sayede çocuğun kendine olan güveninin artmasında ve kişilik gelişimde büyük yer etmiştir. Atölye saatlerinde sorumluluk, malzemeyi kullanma, paylaşma, düzen gibi konularında bilinçlendirilmektedirler.

Sanat eğitimi, öğrencilerin kendilerine olan güvenlerini, kültür, sanat gibi birçok değeri ortaya koyabilecekleri bir alandır. Müzeler bu anlamda oldukça elverişli bir kurumdur. Bünyesinde barındırdığı kültür varlıkları ve tarihi, sanat eğitimini daha anlamlı kılmaktadır. Teknolojinin var olduğu her ortamda istenilen müzeye ulaşılması mümkündür. Müzeyle sanat eğitimi arasında bir etkileşim olduğu söylenebilmektedir.

Dijital ortamda yer alan eserler sanat eğitimi yönünden büyük bir avantajdır. Örnek olarak medeniyetlere ait kültür varlıklarını internet yardımıyla gören, eserler hakkında bilgi edinme imkânı sağlayan öğrenciler, bilişsel ve görsel yeteneklerini ilerletebilmektedirler. Öğrenciler birbirinden farklı medeniyetlere ait kültür varlıklarını izleyerek aralarındaki farklılıkları ve benzerlikleri görmektedirler. Böylece empati kurabilme ve eleştirel bakış açısıyla yaklaşabilmektedirler. (Alakuş vd. 2011, s. 227).

Bahsedilenlerden yola çıkarsak görsel sanatlar eğitiminin müzelerde, çağdaş anlayışta verilebilmesi müzeleri en etkili mekân sayacaktır. Sanat müzelerinde öğrencilerin sanatla, eserle ve sanatçıyla bir arada oluşu sanat alanındaki okuryazarlıklarını geliştirecek, sanatın ne denli değerli olduğunu kavratılabilecektir. Müzede bulunmaları, estetik açıdan gelişmelerine ve bir ürün oluşturma arzularını tetikleyecektir. Öğrencilerin kendi toplumlarının kültür ve tarihlerini müzeler aracılığıyla öğrenebilmelerine imkân tanıyacaktır. Bu kültürel varlıkları korumanın ve gelecek nesillere aktarmanın yolu da yine müzeler sayesinde olabilmektedir. Müze ziyaretlerini gencinden yaşlısına her yaştan insanın gerçekleştirmesi oldukça önemlidir. Müzelerdeki eğitimin işlevi, bir diğer söylemle görsel sanatlar eğitimi, eğitim maksadıyla müzeyi nasıl kullanacağını öngören öğretmen ve planlanmış etkinliklerle çeşitlendirilmiş, amaca hizmet eden bir müze ziyaretiyle gerçekleştirilecektir (Sert, 2019, s. 164).

Çağdaş öğrenme teorisine göre aktif katılım gösteren bireyin ulaştığı sonuç belli bir standartla uyumlu olması değil, kendi gerçeğini göz önüne alarak anlamlı kılması

gerektiğidir. Bundan dolayıdır ki eğitimde birden fazla bakış açısına, aktif bir öğrenmeye yer veren, birey ve obje arasında bir çalışma yapma, bir çıkarımda bulunacağı yaşantılara öncelik tanınması gerektiğinin üzerinde durmaktadır. Müzeler işte bu yüzden çağdaş öğrenme teorisinin vurguladığı hususlara dikkat çekmektedir (Sert, 2019, s. 157).

Alakuş konuyla ilgili değerlendirmesinde müze içerisindeki workshop çalışmalarının sanat eğitimi için belki de en etkili uygulamalardan biri olduğundan bahsetmiştir. Çünkü uygulamanın olmadığı bir sanat eğitimi düşünülemez. Bu yüzden atölye uygulamaları vazgeçilmez bir paydayı oluşturur. Gelişmiş batı ülkelerinde isim yapmış müzelerin eğitim maksadıyla yaptıkları atölye çalışmaları şöyledir: “Louvre’un atölye çalışmaları yaklaşık yirmi beş konuyu içermekte, yaş guruplarına göre konu ve biçim seçilmektedir. George Pompidola Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi’ndeki sanatçılarla yürütülen atölye çalışmalarıyla çocuğa bakış açısı verilirken, gençlerde Çağdaş sanata yönlendirilir” (Atasoy’dan aktaran Alakuş vd. 2011, s. 234).

Van Müzesi

Günümüzde faaliyetlerine devam eden Van Müzesi Urartu medeniyetine ait zengin alt yapısı ve kültür varlıklarıyla halkı bu medeniyete dair bilinçlendirmeye hazır durumdadır. Görkemli ve nezih iç mekânıyla medeniyete ait her şeyi bulmak mümkündür. Oldukça ferah ve büyük bir yapıya sahip Van Müzesi, sanal müze olarak da halkın kolayca ulaşmasını sağlamaktadır.

Van şehrinin Milli Eğitim Müdürü (MEB) Mustafa Noyan, 1930 yılında oldukça önemli bir medeniyetin varlığından haberdar olarak var olan tarihi eserleri ortak bir alana toplamayı başarmıştır. 1932 senesinde bu değerli arkeolojik buluntular için bir depo tutulmuştur. Elde olan eşyalar bahsi geçen depoda koruma amaçlı tutulmuştur. Depo ileriki zamanda müzenin temellerinin oluşmasına tanıklık etmiştir. Van ilinde 1945 yılında Müze Memurluğu oluşturulduktan sonra geç kalırsa bile 1972 yılında Müze Müdürlüğü getirilerek eserlerin korunması için çalışmalara geçilmiştir. Müzenin bahçesinde Urartu medeniyetine ait çivi yazısı kullanılan “yazılı belgeler” ile “zafer stelleri” görülmüştür. Müzenin arkeolojik bölümünde yer alan bu eserlerin büyük bir kısmı Urartulara aittir. Müzede yer alan eserler belli bir kronoloji ile sergilenmektedir. Bahsedilen eserler Toprakkale, Çavuştepe, Van Kalesi, Anzaf, Karagündüz nekropol kazılarında çıkartılan

mezar buluntuları ve Ayanis kazılarında görülen bronz miğferler, çanak ve çömlekler, kılıçlar, mutfak kapıları, kemerler ve duvar mozaikleridir (Narçın, 2009, s. 524).

Urartu Medeniyeti

Urartular, Anadolu tarihinde yer edinmiş önemli medeniyetlerden biridir. Günümüz Van Gölü havzasına kurulmuş olan medeniyet diğer medeniyetlerle ilişki içerisinde olmuştur. Bu ilişkiler neticesinde diğer medeniyetlerden etkilendiği kadar, onları etkilemiş olduğu da görülmektedir. Küçük beyliklerin bir araya toplanması medeniyetin çok kültürlü bir yapıda olmasını sağlamıştır. Bu çok kültürlülüğün etkisinin bütün alanlara sirayet ettiğini görmek mümkündür.

Urartu Krallığı M.Ö. 9. – 6. yüzyılları arasında Van Gölü çevresinde varlığını göstermiştir. Kuzeyde Transkafkasya'ya doğuda kuzeybatı İran içlerine, batıda Fırat Irmağı'na ve güneyde de Güneydoğu Toroslara değin yayılmaktaydı. Bir kara devleti olan Urartu medeniyeti bugünkü Türkiye'nin yüzölçümünün yarısını kaplayacak kadar bir alana yayılmaktaydı. Bu krallık kendini Biainili olarak adlandırırken Asurlular onları Urartular diye adlandırmaktaydı. 3000 yıllık tarihi olan Van sözcüğü ise Bian sözcüğündeki B harfinin V harfi ile yer değişiminden meydana gelmiştir. Urartu medeniyeti her ne kadar kendisini Biainili olarak adlandırırsa da tarihte Asurlular'ın onları adlandırdıkları şekilde anılmaktadırlar. Urartular'ın Doğu Anadolu bölgesinden yapmış oldukları imarlar sayesinde bölge altın çağını yaşamıştır. Yaptıkları imar faaliyetlerinin başında düzenli bir şekilde yapılmış karayolları bulunmaktadır. Urartu krallığının kurmuş olduğu bu ulaşım ağı bölgede yapılmış ilk yolları oluşturmaktadır. Yine Van Gölü'nün kıyısına yapılmış olan ilk limanlar yaptıkları önemli imar faaliyetleri arasındadır (Belli, 2010, s. 14).

Urartu krallığının kurulmasında bölgede yer alan beyliklerin önemi çok büyüktür. Sayıları oldukça fazla olan bu beylikler Urartular'ın Van Gölü çevresinde toplanıp kurulmasında en büyük etkiye sahiptirler (Belli, 2010, s. 34). M.Ö. 13. - 9. yüzyıllar arasında bölgede yaşayan *Uruatri* ve *Nairi* beylikleri Urartu Krallığı'nın çekirdeğini oluşturan topluluklardır. Urartu Krallığı'nın kurulmasından önce bu toplulukların yaşadığı dönem beylikler dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde Asurlular bu iki beyliğe sık sık seferler düzenlemiş ve karşılığında çeşitli eşya ve silahları haraç olarak almaya başlamışlardır. Asur kaynaklarından elde edilen verilerde *Aramu* önderliğinde bir araya gelen topluluk *Sugunia* olarak adlandırdıkları bir başkent kurmuşlardır. Fakat kurulan bu başkent Asurlular tarafından M.Ö. 858 yılında yıkılmıştır. Bunun ardından *Aramu* yeniden

örgütlenme yoluna gitmiş ve yeni bir başkent olarak *Arzaşkun*'u kurmuştur. Fakat buranın da ömrü uzun olmamış M.Ö. 855 yılında yıkılmıştır. Günümüze kadar geçen zamanda yapılan araştırmalar hala bu iki başkentini kesin olarak nerede kurulduğunu netleştirememiştir. Tahmini olarak her iki başkentini de Van Gölü'nün güneydoğusunda olduğu düşünülmektedir (Belli, 2010, s. 146).

İmar faaliyetleri içerisinde yaptıkları karayolları, limanlar haricinde; görkemli kaleler, suyuolları, kaya mezarlıkları gibi birçok önemli yapıtı bölgeye kazandırmışlardır. Yaptıkları bu yenilikler tarihe damga vurmalarını sağlamıştır (Göğtaş & İğit, 2019, s. 536). Yapılan bu imar faaliyetlerinin günümüze kadar ulaşması yapıların görkemi kadar sağlamlığını da gözler önüne sermektedir. İmar faaliyetlerindeki ince ve hassas işçilik dikkat çeken diğer bir önemli özelliktir.

Klasik Urartu Tarihi

Urartu Krallığı kurulduktan kısa bir süre sonra bugünkü Türkiye'nin yüz ölçümünün yarısı kadar bir alana yayılım göstermiştir. Genişleyen alanlar ihtiyaçları da beraberinde getirmiştir. İhtiyaçlar dâhilinde güçlü bir siyasi yapı oluşturulmuştur. Bunların haricinde savunmaya dönük yapılar inşa etmişlerdir. İçinde yaşadıkları coğrafyanın olumsuz şartlarını büyük bir ustalıkla kullanarak lehlerine çevirmişlerdir.

Urartu Krallığı'na ait bilgilerin büyük bir kısmı taş yazıtlardan gelmektedir. Linguistik farklılıklar ve toplumsal enformasyon konularındaki kaynakların tek yönlü olduğu görülmektedir.

“Kil tabletlerden oluşan kapsamlı bir kütüphane kaçınılmaz bir biçimde daha az propaganda ve daha çok linguistik çeşitlilik ile daha çok toplumsal veri içerecektir”. 19. Yüzyıla kadar elimizdeki bilimsel veriler çok sınırlı iken sonrasında bu veriler hızla artış göstermiştir. Günümüze gelindiğinde elimizde “en azından yönetici sınıfa ait krallığın siyasi ve kültürel durumuna dair oldukça sofistike bir bakış açısı var. Ama bu uygarlığı tümünden anlamak için yüzeysel kalmaktadır. Bu alanla ilgili olarak hem arkeoloji hem de filoloji ciddi birer genişleme potansiyeli taşımaktadır” (Zimansky, 2011, s. 70).

Çilingiroğlu (1997, s. 4) Urartu medeniyetinin kurulduğu coğrafyaya baktığımız zaman uygarlığa erişme arzusunda Anadolu'nun diğer bölgeleri gibi cömert davranmadığını ifade etmektedir. Fakat coğrafyadan kaynaklı bu engellemeleri, Urartular faydalarına kullanacak şekilde dönüştürmeyi başarmışlardır. “Urartu mimarisinde, askeri eylemlerinde veya sanatın birçok dalında gözlenen gelişmişliklerden çok daha büyük bir başarı, doğayla mücadelelerinde ve olumsuz gibi görünen doğal çevreyi kendi yararlarına kullanmalarında görülür”.

Coğrafyasının çetin ve sınırlarının giderek artmasından dolayı Urartu Krallığı'nın güçlü bir yönetim şekli kurmasını gerekli kılmıştır. Düşmanlarıyla başa çıkabilmek için dönemin en gerekli şartlarından birisi buydu. Bunun farkında olan krallık askeri politikaların eşliğinde imar faaliyetlerine de büyük bir yoğunluk kazandırmıştır. Bu amaçla; kale, su kanalı, karayolları, kentler vb. yapılar inşa etmişlerdir (Ünsal, 2013, s. 172). Yaşadıkları dönemde inşa ettikleri bu yapıların birçoğu günümüze ulaşmayı başarmıştır. Günümüze ulaşan bu eserler, dönemin mimari ve estetik yapısı hakkındaki önemli bilgi taşıyıcısıdır.

Bu bölgede yaşayan halka Asurlular Urartu adını takmışlardı. Fakat Urartular kendilerine *Biaini* diyorlardı. Halk arasında deformasyona uğrayan sözcük zamanla *Bian* veya *Vian* şeklinde telaffuz edilmeye başlanmıştır. Geçen zaman içerisinde deformasyonla, sözcük *Van* halini alır. Anadolu uygarlıklarının çatısı olarak adlandırılan Urartularla ilgili kazı çalışmaları Birinci Dünya Savaşından sonra 1939 yılında Ruslar tarafından Ermenistan'da başlatılır. Türkiye'nin arkeolojik çalışmaları başlatma tarihi ise 1959 yılına tekabül etmektedir (Narçın, 2009, s. 10).

M.Ö. 1274 yılında tahta geçen Asur kralı I. Salmanasar Urartuların varlığından söz eder. O yıllarda adından Uruadri olarak bahsettiği ülke sonraki dönemlerde Urartu Krallığı olarak karşımıza çıkmaktadır. İncil'de Urartu Krallığı Ararat olarak belirtilmektedir. 300 yıllık bir yaşam sürdüren krallığın en kuvvetli olduğu dönem M.Ö. 810-730 seneleri arasındır. Asurluların çivi yazısını kullanan Urartular, Hitit hiyerogliflerine benzer bir tür de kullanmışlardır. Aşiretler halinde yaşayan bu halkın ekonomisi hayvancılığa dayanmaktadır. Urartularla ilgili ilk bilgiler Asur kaynaklarında geçmektedir. Bu kaynaklara göre M.Ö. 1300 yıllarında iki ayrı güçlü devletlerden söz edilmektedir. Söz edilen bu iki devlet Uruadri / Urartri ve Nairi isimli devletlerdir. Uruadri / Urartri Van bölgesinde Nairi ise Diyarbakır bölgesinde hüküm sürmekteydiler. Aynı dillere, farklı sınırlara sahip bu iki devlet M.Ö. 830 yılları civarında bir araya gelerek Urartu Krallığı'nı kurmuşlardır (Narçın, 2009, s. 9-11).

Medeniyetin kullanmış olduğu yazı diğer medeniyetlerle ilişkisi olduğuna dair önemli işarettir. Bunun haricinde başka devlet kaynaklarında da Urartu medeniyetine dair önemli bilgiler yer almaktadır. Varlık gösterdiği yıllarda diğer medeniyetlerle askeri, siyasi ve kültürel bir takım ilişkiler içerisinde olmuştur. Bu ilişkiler neticesinde başka kültürlerden etkilenmiş ve onları da etkilemiştir. Hükümdarlığını sürdürdüğü dönemde ve daha sonraki

yıllarda başka devlet ve medeniyet kayıtlarında Urartu kültürüne ait materyalin yapılan kazılarda ortaya çıkması Urartuların diğer kültürler üzerindeki etkisini göstermektedir.

"Ur-artu" sözcük karşılığı "yukarı ülke, yüksek memleket" anlamındadır. Mezopotamya'daki "Ur" kenti de, Sümerlerin dilinde "yukarı, yüksek" anlamında tanımlanmıştı. Bu iki ifadenin örtüşmesi zaten Urartu halkının Mezopotamya kökenli aşiretlerden oluştuğuna bir tanık olarak görülmektedir” (Narçın, 2009, s. 9).

Asur kralları tarafından bölgedeki beyliklere yapılan seferler ve alınan haraçlar, bu beyliklerin bir çatı altında toplanması ihtiyacını doğurmuştur. Bu beyliklerin tek çatı altında toplanmasına sebep olan etkenlerden biri de zengin yer altı madenleridir. Bu nedenlerden dolayı bölgedeki beylikler bir araya gelerek M.Ö. 10. yüzyılın ortalarında Urartu Krallığı’nı kurmuşlardır. Urartulara ait Asur kaynaklarında geçen bilgiler ışığında medeniyetin başına geçen ilk kralın Aramu olduğu bilinmektedir. Başkent olarak belirledikleri Sugunia III. Salmanasar tarafından M.Ö. 858 senesinde yıkılmıştır. İkinci başkent olarak seçilen Arzaşkun’da Asurlular tarafından yakılıp yıkılmıştır. Ancak her iki başkent hakkında bilgiler sınırlı olduğu için yerleri tam olarak bilinmemektedir. Yapılan arkeolojik kazılarda her iki başkent de Van Gölü civarında olduğu tahmin edilmektedir. Asur kralının kazandığı bu zaferler, bronzdan oluşan levhalar üzerine işlenmiştir. Levhalarda her iki başkent kuşatılması ve alevler içinde bırakılması betimlenmiştir. (Belli, 2010, s. 40).

Giderek gelişen Urartu Krallığı o dönemin en büyüğü olan Asur Krallığı’nın karşısında büyük bir güç haline gelmiştir. Gelişen bu güçleri sayesinde 400 sene boyunca Asurlular’a haraç ödeyen Urartular verdikleri haracı kesmişlerdir. Urartularla koalisyonlar kuran geç Hitit beylikleri de Asurlular’a verdikleri haracı kesmişlerdir (Belli, 2010, s. 52). Zaman içerisinde büyüyen medeniyet büyük devletlere kafa tutabilecek seviyelere gelmiştir. Bu dönemde Urartuların dışarı verdiği haraçlar son bulmuş ve diğer medeniyetlerle ittifaka gidilmiştir. Yapılan ittifaklar sayesinde bölge belli bir süre içinde olsa barış içinde kalmasını sağlamıştır.

Aramu’dan sonra krallığın başına geçen kişi Sarduri’nin olduğunu Asur kaynaklarından öğrenmekteyiz. M.Ö. 840-830 yılları arasında krallık yapan Sarduri, Urartu Krallığı’nı kurarak Tuşpa’yı başkent yapmıştır (Ünsal, 2013, s. 149).

Zimansky (2011) Urartulara ait bilgileri Asur kaynaklarından öğrenmenin birtakım hatalara yol açtığını belirtmektedir. Bu hataların modern bilimde de tekrarlandığını ve

birtakım yanlış bilgilerin kullanımında dolaştığını aktarmaktadır. Buna örnek olarak “Sargon’un Tanrı Assur’a yazdığı mektupta M.Ö. 714’teki 8. seferinde Muşasir’i ve Urartuların baş tanrısı Haldi’nin kült merkezini yağmalayışını anlatıyordu”. Bu mektuba göre Sargon Urartulara çok büyük darbe vurmuş ve krallığı yıkma aşamasına getirmiştir. Ancak zamanla yapılan arkeolojik çalışmalar Urartuların en görkemli zamanlarını bu dönemde yaşadıklarını ortaya çıkarmıştır (s. 60).

Urartu Krallığı’na ait bir takım bilgilerin başka devlet kayıtları baz alınarak değerlendiriliyor oluşu bazı hataları da beraberinde getirmektedir. Kaynaklarında yer aldığı ülkenin bakış açısıyla yer alan bu bilgiler tarihe dair bilgilerin yanlışlığını arttırmaktadır. Urartuların yerleşim alanında yapılan yoğun kazı faaliyetlerinde ortaya çıkan eserler bu yanlışlıkların düzeltilmesi noktasında büyük öneme sahiptir.

Yapılan arkeolojik kazılar Urartuların Asur etkisinde kaldığını göstermektedir. Etkilerinde kalmış olmalarına rağmen birçok gelenek ve göreneklere devam ettirdikleri de bilinen bir özelliktir. Çavuştepe, Adilcevaz, Kayalıdere bölgelerinde yapılan kazılar halkın sosyal yaşamı hakkında önemli bilgiler aktarmaktadır. Tarıma dayalı yaşayan medeniyette hayvan yetiştiriciliği de önemli bir seviyede gerçekleştirilmektedir. Özellikle savaşlardan sonra devam eden barış dönemlerinde tarıma ağırlık verdikleri görülmektedir. Tarım için sulama kanalları günümüze kadar ulaşmıştır. Kabartmalarda dikkat çeken at figürleri Urartuların at yetiştiriciliği konusuna önem verdiklerini göstermektedir (Narçın, 2009, s. 22-23).

Kral İşpuini döneminde kazanılan askeri başarılar Urartuların dinsel olarak gelişiminin üzerinde de etkili olmuştur. Kral döneminde yapılan tapınak ve yazılıtaşlar bunun göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Van ilinin sınırlarında olan Zımzım Dağı eteklerindeki Meherkapı Yazıtı dinin şekillenmesindeki önemli göstergelerdendir. Meherkapı yazıtlarında yazılı bütün tanrı ve tanrıçaların listesi ve dini törenlerdeki kurbanlık hayvanların özellikleri yer almaktadır (Narçın, 2009, s. 12).

Urartu krallığında yönetimle dini inanış çok yakın bir ilişki içerisinde gerçekleşmiştir. “Resmi devlet panteonun da baş tanrı olarak karşımıza çıkan Haldi’nin görevlendirdiği krallar sorumluydu. Bu sistemde başrahip olan krallar tanrıların himayesi altındadırlar ve onların hizmetkâridirler” (Ünsal, 2013, s. 170).

Meherkapı yazıtının yanında bu dönemde yazılmış diğer önemli bir yazıtta Kelişin yazıtıdır. Kelişin “Urartu sınırlarının çizilmesi noktasında karşımıza çıkan ve

Musasir/Ardini kentinin Urartu egemenliğine geçişini belgeleyen çift dilli” bir yazıt olmasından dolayı önem arz etmektedir (Ünsal, 2013, s. 151).

Urartu medeniyeti tıpkı Asur Krallığı gibi M.Ö. 7. yüzyılda doğudan gelen kavimlerin baskınlarına dayanamayıp yıkılmışlardır. Doğu Anadolu Bölgesi de Mezopotamya gibi Med’lerin egemenlik alanına dâhil olmuştur (Bilgi, 2004, s. 112). Urartu Krallığı konfederasyon dönemi de hesaba katılırsa Anadolu’da 600 yıllık bir yaşam sürmüştür. Yaşadıkları bu dönemde Asurlular ve diğer kavimlerle yaptıkları mücadele sayesinde Anadolu tarihine önemli katkılarda bulunmuşlardır (Ünsal, 2013, s. 169-170). “Ancak Urartu devlet yapısının yok oluşu, Urartuların bir etnik öge olarak da kayboldukları anlamına gelmez. Devletin çökmesinin ardından daha uzun bir süre Urartu halkının varlığını devam ettirdiği kesindir” (Salvini, 2006, s. 131).

Bölgede yapılan ittifakların zayıflaması ve yoğun saldırılar karşısında artık daha fazla dayanamayan medeniyet çökmüştür. Altı asır boyunca varlığını sürdüren krallık yaşam alanlarında önemli eserler bırakmışlardır. Urartu medeniyeti yıkılmış olmasına rağmen kendine ait kültürü uzun yıllar boyunca diğer medeniyetler üzerinde etkisini sürdürmüştür. Kendisinden sonra kurulmuş olan devletlerin kültürlerinde Urartu medeniyetinin izlerine sıklıkla rastlanılıyor olması Urartuların diğer devletler üzerindeki etkisinin göstergesidir.

Urartu’da Kültür ve Sanat

Narçın, Urartu Krallığı hakkında sağlıklı bir bilgi edinebilmek için coğrafyasının dışında da bilgilere ihtiyacımız olduğunu ifade etmektedir. Krallığın kurulmuş olduğu coğrafyada kazıların sağlıklı olarak tamamlanabilmesi için Urartu medeniyetiyle ilgili kültürün de açığa çıkarılması gerekmektedir. Narçın bu noktada akla ilk gelenin Mızımız Dağlarının eteklerinde arkeolojik kazılar olduğunu söylemektedir. Toprakkale kültürün kurtarıcısı için önemli bir bölgedir. Bu bölgeye ait ilk kazılar British Museum’dan gelmiştir. C. Clayton ve Dr. Raynolds 1879 yılında kazıya başlamışlardır. Ancak bu arkeologlar kazıya uzun süre devam edemeyince onların yerine kazıya Ressam devam eder. Bölgede yapılan arkeolojik çalışmalar neticesinde Toprakkale’nin M.Ö. 735 tarihinde Urartuların merkezi olduğu ortaya çıkmıştır. Kazılar sırasında ortaya çıkan tapınaklarda çeşitli eşyalar Urartuların varlığını tescillemektedir. Kazı çalışmalarını başlatan British Museum’un bölgeden çekilmesiyle halkın talanına uğrayan bölge oldukça zarar görmüştür. Daha sonraki yıllarda 1899’da Rudlof Virchow kazıları yeniden başlatmıştır. Rusların yaptıkları

kazı çalışmaları neticesinde Sarduri III dönemine ait yazılı taşlar ortaya çıkarılmıştır. Tekrar bir boşluğa giren kazı çalışmaları 1938 yılında Harvard Üniversitesi'nden arkeologların incelemesiyle tekrar başlamıştır. Bu kazılarla beraber ulaşılan ilk bilgi Urartuların M.Ö. 900-600 yılları arasında bölgede yaşadıkları bilgisidir. Daha sonraki çalışmalarda ortaya çıkan süs eşyaları, iğne, küpe, bilezik, kaplar ortaya çıktıkça farklı kültürlerin bir araya gelerek Urartu Krallığı'nı kurduğu bilgisine ulaşılmıştır (Narçın, 2009, s. 493-494). Kazı çalışmalarına gereken önemin verilmemesi, ortaya çıkan eserlerin talanı gibi birçok faktör elde edilen bilgilerin değişiklik göstermesine sebep olmuştur. Medeniyetin geniş bir alana kurulmuş olması çalışmaların da geniş bir alanda yapılması gerekliliğini doğurmuştur. Bundan kaynaklı olarak çalışmalar uzun sürmüş bilgiler değişerek güncellenmiştir. Buna paralel olarak dönemin imar faaliyetlerinde göstermiş olduğu gelişme eserlerin günümüze kadar ayakta kalmasını sağlamıştır.

Urartuların kurulduğu dönemde hız verdiği imar faaliyetleri sonucunda günümüze kadar gelmiş önemli eserleri mevcuttur. Bunlar arasında su yolları, kaya mezarlar, görkemli kaleler vb. yapılar yer almaktadır. Kurulduğu coğrafyadaki yer altı kaynakları sayesinde bakır, gümüş, demir vb. madenlerin bulunuyor olması, gelişen metal işçiliği sayesinde önemli eserler üretmelerini sağlamıştır. Takılar, savaş malzemeleri, süs eşyaları gibi eşsiz sanat eseri üretme imkânına sahip olmuşlardır (İlter ve Göğtaş, 2018, s. 990).

Çağımızda müze ve kişisel koleksiyonlarda yer alan, kaçak ve bilimsel kazılarda meydana çıkartılmış binlerce eser bulunmaktadır. Bu eserler üzerinde yapılan çalışmalar sayesinde Urartu sanatının genel karakteri hakkında bir fikir oluşturulmuş olup; Halk Sanatı, Saray Sanatı ve Kent Sanatı olarak üç başlık altında değerlendirilmiştir. Urartu sanatına bakıldığında Yeni Assur ve Yeni Babil sanatlarıyla benzerlik taşıdığı görülmektedir. “Urartu kralları yönetimleri altındaki halkları birleştirmek için kullandıkları resmi devlet kültürünün ifade aracı olarak sanattan yararlanmışlardır. Bu nedenle Urartu sanatı dinle düşüncenin doğayla doğa ötesinin kaynaştığı bir kültürdür”. Teokratik ve merkeziyetçi bir devlet anlayışının sahipliği sanatın da ana çizgilerinin belirlenmesinde etkili olmuştur. Bundan kaynaklı olarak krallığın hâkim olduğu bütün alanlardaki sanat eserleri birbirine benzerlik göstermektedir. Diğer bir özellik de yontu ve küçük eserleri mimarinin etkisinde kalmış olmasıdır. Yatay ve dikey hatların önem arz ettiği sanat yapıtında simetri hâkimdir. Urartular'da ölüm, yaşam ve bereketi simgeleyen hayat ağacı en çok kullanılan motiflerin başında gelmektedir. Bu motifin stilize edilmesiyle mızrak ucuna ya da tomruğa benzer kompozisyonlar ortaya çıkmıştır. “Urartu kent sanatı, saray sanatının üslubunu sürdürmüş

buna karşın krallığın çöküş döneminde yaygınlaşan halk sanatı yerel kültürlerle ilgili sembolleri naif bir üslupla işlemiştir” (Türe ve Savaşçın, 2002, s.64-65).

Farklı yerlerde yapılan arkeolojik çalışmalar neticesinde elde edilen altın ve gümüş metallere yapılan eşyalar Urartu Krallığı’nda sanatın gelişmişliği hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bunun haricinde Asur kaynaklarında da Urartuların çeşitli metallerden yapılma süs eşyalarında başarılı olduğu bilgisine rastlanmaktadır. Özellikle altından yapılma eşyalara daha az ulaşılmasının nedeni yapılan saldırılar sırasında savaş ganimeti olarak bu altınların taşınarak götürülmesidir. M.Ö. 9. yüzyılda saraylardaki altın ve gümüş işçiliği göz önüne alındığında sanatın ileri bir noktada olduğu söylenebilmektedir (Narçın, 2009, s. 503).

Sanat

Urartulardaki sanat yapıtlarını Kent, Halk ve Saray Sanatı şeklinde üç gruba ayırmak mümkündür. Urartular maden konusundaki yeteneklerini geliştirip bu madenleri diğer kültürlerle satmayı başarmışlardır. Yunanistan ve Etrurya’daki kazılarda bulunan eserler bu takası ispatlar niteliktedir. “Madeni işlemlerde üçayaklı kazanlar, yılanbaşı biçiminde yapılmış yemek kepçeleri, bakraçlar, çengelli iğneler (Fibulalar) gümüş eşyalar, silah, tunçtan yapılan mızrak uçları, sanatsal çalışmalar yapmış oldukları belirtilir”. Çalışmalarda ortaya çıkan bu kalıntıların başka uygarlıklarda olmadığı, Urartulara özgü sanatsal çalışmalar olduğu yönünde çalışmalar da mevcudiyetini korumaktadır (Narçın, 2009, s. 504-505).

Urartu Krallığı’nda sanat dallarından bazıları ülke geneline yayılmaktan ziyade belli dönemlerde, belli yaşam alanlarında sınırlı kalmıştır. Bu sanat dallarına verilecek en iyi örnekler taş kaplar ve fildişinden yapılmış ürünlerdir. Urartu sanatı içerisinde yer alan ve taştan üretilmiş olan kap örneklerine Ayanis kazılarında da çok fazla rastlanmamıştır. Çeşitli taşlar kullanılarak yapılan kaplara rastlanmasına rağmen, Urartu tarihi içerisinde yayılmış bir sanat kolu halini almamıştır (Çilingiroğlu, 1997, s. 144).

Diğer birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da Urartu medeniyeti çevresiyle yakın ilişki içerisinde olmuştur. Yapılan kazılarda ortaya çıkan eserler incelendiğinde kendi orijinal eserlerini yarattıkları görülmektedir. Döneminde yaşamış diğer medeniyetlere ait günümüze ulaşan eserler incelendiğinde Urartuların eserler üzerindeki etkisi de

görülmektedir. Urartuların sanatında diğer kültürlerin izleri görülse de, kendi sanatlarını yaratıp bunu ilerletme konusunda oldukça başarılı olmuşlardır.

Akurgal (1959, s. 70-71) Toprakkale, Altıntepe ve Karmir-Blur kazı çalışmaları neticesinde ortaya çıkan tarihi varlıkların Urartu sanatına dair önemli fikirler edinebileceğimize dikkat çekmektedir. Kazılar neticesinde ele geçen en eski eser Argıştı I (M.Ö. 785-760) ve II. Sarduri'ye (M.Ö. 760-733) ait bir kalkan ve bir miğferdir. Ortaya çıkan miğfer ve kalkanda ait olunan kral adı ve çeşitli insan, hayvan tasvirleri bulunmaktadır. Toprakkale kazılarında elde edilen insan büstünü anımsatan kazan kulplarının 8. yüzyılın sonlarına ait olduğu ortaya çıkmıştır. Toprakkale kazılarında bulunmuş olan “mühim kısmı tanrı heykeline ait tahtın tezyinatını teşkil eden bronz heykelcikler ise, ense üzerinde dikey şekilde yer alan saç topuzundan anlaşılacağı veçhile, yedinci asır Asur stilinde Urartu eserleridir. Altıntepe bulunmuş olan ve kulp yerlerinde dört boğa başı bulunan bronz kazan muhtemelen yedinci asır başındadır”.

Özellikle Asur sanatının derin etkisi altında kaldığı ve ondan çok şeyler aldığı bilinen ve kabul edilen Urartu sanatının gerek taş üzerinde kabartma olarak gerekse madeni eşya üzerine dövme veya döküm suretiyle Asurlular 'da görülmeyen bir takım yaratık tipleri ve değişik birçok motifi kullandığı bilinmektedir. Medeniyetin ulaştığı başarı seviyesi yeni araştırma ve buluntuyla beraber tescillenmektedir (Bilgiç & Ögün, 1964, s. 86-87).

Urartu Krallığı'nda anıtsal sanat eser sayısının yok denecek kadar az olması, eserlerin bronz üzerine yapılmasına imkân vermiştir. Bunun getirmiş olduğu en büyük katkı ise Urartuların bronzdan eser üretme yeteneklerini çok ileri bir seviyeye taşımış olmasıdır. Bronzdan yapılan eserlerin üzerinde bitki, geometrik şekiller, yaratıklar, dinsel objeler vb. birçok betimleme ögesi kullanılarak zenginleştirilmiştir (Kuvañç, 2018, s. 184).

“Urartu Krallığı, M.Ö. 1. bin yılın başlarında, Eski Yakındoğu ve Anadolu'daki en önemli bronz üretim merkezlerinden biri olmuştur”. Ahmet Köroğlu koleksiyonu da bronz işçiliğindeki zenginliğinin bir yansımasıdır. Koleksiyonda yer alan bezemeli ve figüratif eserler Urartu'daki sanatın niteliklerinin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Betimlenen eserler arasında palmet yaprağı motifi ön plana çıkmaktadır. M.Ö. 8. yüzyıldaki Urartu eserlerinde palmet yaprağı kenar bordürü ve doldurma motifi işlevlerinde kullanılmaktadır. M.Ö. 7. yüzyılda temel bezeme ögesi haline geldiği görülmektedir. Kurt ve dağ keçilerine ait figürler Urartular'ın doğal yaşamının bir yansıması olarak yer bulmuştur. Grifon, kanatlı aslan gibi betimlemeler Urartular'ın

yaratıcı yönlerini gösteren motiflerdir. Din ile ilgili betimleme konusunda ise “kutsal hayvanı üzerindeki tanrı ve tapınıcısı” kompozisyonun aynen uygulandığı görülmektedir. Urartu sanatında görülen sanat eserlerinde Asur etkisinden söz etmek mümkündür ancak Urartular kendi yeteneklerini kullanarak özel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Kuvanç,2018,s. 194).

Urartu Maden Sanatı

İnsanlığın ilk gününden başlayarak günümüze kadar geçen zaman diliminde, insanoğlu sürekli olarak yaşamını kolaylaştıracak objeler yapma peşinde olmuştur. İnsanoğlu ilk zamanlarında şekillendirilmesi kolay olan ahşapla başlayarak çeşitli objeler üretmeye başlamıştır. Geçen zamanla beraber keşfedilen madenler insanoğlu tarafından işlemeye tabi tutularak hayatı kolaylaştırma yönünde devam etmiştir (Başak’tan Aktaran Göğtaş & İgit, 2019, s.537).

Bu bağlamda bakıldığı zaman medeniyetlerin kurulduğu yerlerin coğrafi ve yer altı kaynakları yaşam şekillerini belirlemektedir. Yer altı kaynaklarında yaşanan çeşitlilik maden sanatının da çeşitlenmesine vesile olmuştur. Kurulduğu coğrafya itibariyle geniş maden yataklarına sahip olan Urartu Krallığı’nın maden sanatında da bu genişlik göze çarpmaktadır.

Van Gölü civarında son zamanlarda yapılan araştırmalarda demir madeni bakımından oldukça zengin olduğu ispatlanmıştır. Diyarbakır, Siirt, Bitlis, Hakkâri gibi şehirlerde saptanmış olan eski demir ocakları “Urartu döneminde yoğun bir kullanımın kanıtları olarak ele alınmalıdır”. Bu şehirlerdeki mevcut yataklar etrafında bulunan demir cürufaları, çanak çömlekler, üfleme boruları Urartu Krallığı’ndaki demir madenciliğinin en önemli kanıtlarıdır (Çilingiroğlu, 1997, s.108).

Yıldırım (1989) Urartu Krallığı’nın yer altı madenlerini çok iyi şekilde işledikleri ve geniş alanlarda kullandıklarını belirtmektedir. Demirin bu kadar fazla kullanılıyor oluşunun Urartular ’da madenciliğin gelişmişlik seviyesine dair önemli bir kanıt sunduğunu ifade etmektedir (s. 5).

M.Ö. 9.- 6. yüzyıllarında Doğu Anadolu, Kafkasya ve Kuzeybatı İran gibi bölgelerde varlığını sürdüren Urartular, Eski Ön Asya’nın en gelişmiş madenci topluluğuydu. Bunda krallığın kurulmuş olduğu coğrafyanın yer altı kaynakları konusunda zengin olması en

büyük nedeni oluşturmaktaydı. Kurşun, demir, bakır vd. madenler açısından zengin olan yeraltı kaynakları sayesinde Urartu Krallığı'nın gelişim seviyesi artmıştır. Var olan bu zengin yer altı kaynakları ilk kez Urartular tarafından işletilmiştir. "Urartu madenciliği çeşitli metal eşya ve silah üretimi konusunda çivi yazılı belgelerle bugüne değin yapılan kazılarda ortaya çıkarılan binlerce metalden oluşan zengin takı, kült eşyası, heykel, at koşum takımı, araba mobilya parçaları, çeşitli alet ve silahlar bilgi vermektedir" (Belli, 2010, s.118).

Urartu madenciliğinin gelişmişliğiyle paralel olarak altın ve gümüş kullanılarak yapılan süs eşyalarının yüksek bir işçilik ürünü olduğu görülmektedir. Urartu Krallığı'nın kuzeyindeki zengin altın ve gümüş madenlerinin varlığı bu gelişmişliğe öncülük ettiği söylenebilir.

Doğu Anadolu'da bulunan zengin maden rezervleri Urartular tarafından işlenmiştir. Özellikle elde edilen demir sayesinde tarımsal araçlar ve farklı silah üretiminin yapıldığı bilinmektedir. Dövme tekniği kullanılarak demirden yapılan silahlar çelikleştirilip öldürücülüğü arttırılmıştır. Yine dövme tekniği kullanılarak tunçtan atlar için koşum takımları, kazan, kap, savunma ve saldırıda kullanılacak silahlar üretmişlerdir. Tunçtan üretilen eşyaların Ege Adaları'na kadar gönderildiği bilinmektedir. Geniş maden ihracat ağından dolayı Urartular Eski Ön Asya'nın en büyük maden krallığı olarak tanımlanmaktaydı (Belli, 2010, s.16-20).

M.Ö. 7. yüzyılda demirin kullanımıyla beraber silah ve eşya yapımı oldukça artmıştır. Bilhassa demir ve tuncun karıştırılarak kullanılmasıyla kazan, kılıç, mızrak ucu, kapı kolları, mızrak ucu gibi birçok üretim gerçekleştirilmiştir. Van Ayanis arkeolojik kazılarında bu parçalara ait birçok eser ortaya çıkarılmıştır (Çilingiroğlu, 1997, s. 108).

Zengin ölü armağanları göz önüne alındığında bunların büyük bir kısmının demirden yapılan silah ve takılar olduğu görülmektedir. Erken Demir Çağı döneminde demir kullanılarak yapılan silah ve takıların benzerlerine Transkafkasya ve Kuzeybatı İran'daki mezarlarda yok denilebilecek seviyede az rastlanmıştır. Yine bu mezarların içinde tunçtan yapılmış olan eserlerin sayısı demirden yapılanlarla kıyaslandığında neredeyse yok denecek kadar azdır. Doğu Anadolu'dan kalay gelmediği için tunçtan yapılma eserler üretilmemekteydi. Bu yüzden bu bölgelerde tunca göre işlenmesi oldukça zor olan demirden birçok ürün yapılmıştır. Dövme tekniğiyle balta, bıçak ve topuz gibi askeri malzemeler üretilmekteydi. Özenli bir işçilik kullanılarak yapılan takılar ve aletler, demir işleme konusunda Urartu

Krallığı'nın çok ileri bir seviyede olduğunu kanıtı olarak gösterilmektedir (Belli, 2010, s.38-39).



Şekil 1. “Tek kulplu, yonca ağızlı metal kap” Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu krallığı tarihi ve sanatı*. İzmir: Yaşar eğitim ve kültür vakfı.

Bugüne kadar Urartulara ait alanlarda yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan eserlerin çoğu bakır ve tunçtan yapılanlardır. Bunda tunç ve bakırın doğal deformasyonlara, demire nazaran daha sağlam olmasının etkisi büyüktür. Bakır ve tunç gibi madenlerinin işlenmesi ve şekillendirilmesi daha kolaydır. Bundan dolayı birçok sanat eserinde, süsleme sanatında ve birçok adak eşyasında ustalar tarafından tercih edilmesinde ana etken olmuştur. Urartular'ın zengin yer altı kaynakları arasında geçen bakır ve tunç birçok Asur yazıtında alınan haraç malzemeleri arasında geçmektedir (Çilingiroğlu, 1997, s. 108).

Yeraltı kaynakları bakımından oldukça fakir olan Mezopotamya'daki Asur kralları çözüm olarak Doğu ve güneydoğu Anadolu bölgesindeki beyliklerden haraç olarak maden almaktaydı. Beylikleri buna mecbur kılmak ve bu haraçları devam ettirebilmek adına beylerin oğulları kaçırılarak Asur topraklarında rehin olarak tutulmaktaydı (Belli, 2010, s. 25).

“Urartu maden sanatında bakır ve tuncun ne derece yoğun olarak kullanıldığının en güzel kanıtı Musasir (Ardini) kentinin yağması sırasında ele geçirilen eserlerin listesinde görülebilir.

Günümüzde Louvre Müzesinde saklanan ve Asur kralı II.Sargon'nun M.Ö.71 yılında Urartu üzerine yaptığı seferin kralın baş katibi Harmakki'nin oğlu Nabu-şallim-şunu'nun kaleme aldığı kayıtlarını içeren tablette, Musasir kentindeki Haldi tapınağından elde edilen ganimetin listesi vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi aynı yağma olayı ve elde edilen eserlerin sayılması ve tartılması Korsabad kabartması olarak bilinen ve yine II. Sargon'a ait bir kabartma üzerinde de gösterilmiştir. II. Sargon Haldi tapınağı olarak adlandırılan tapınaktan binlerce bakır eşyanın yanında, 108 ton tunç külçe ele geçirmiştir” (Çilingiroğlu, 1997, s. 114).

Urartu'nun yıkılmasının akabinde Anadolu'nun en büyük maden endüstrisinin de yıkımı başlamıştır. Doğu Anadolu, Transkafkasya, İran'ın Kuzeybatısı gibi yerlerde kurulan maden atölyeleri yakılıp, yıkılıp, dağıtılmıştır. Bu yıkımlar beraberinde maden çıkartma, çıkarılan bu madenleri eritme işlerini de yok ettiği için uzun bir süre üretim yapılamamıştır. Buradan kaynaklanan açığı kapatmak için tunçtan yapılmış eşyalar eritilerek ihtiyaç olan başka bir eşya üretilmiştir. Urartular'ın maden endüstrisinde bu kadar gelişmiş olmaları söylencelerin konusu olmasını sağlamıştır. “Örneğin Urartu Krallığı'nın yıkılmasından 1100 yıl sonra Khoroneli Movses Van kalesindeki mezar odalarının kapılarının bronzdan yapıldığını belirtmektedir. Gerçekten de Ortaçağda Doğu Anadolu Bölgesi'nde çok sayıda kilise ve Manastır yapılmasına karşın bunların hiçbirisinin kapısı bronzdan yapılmamıştır” (Belli, 2010, s.107-108).

Taş Sanatı

Urartu döneminde yaşamış olan sanatkârların el işçilikleri bütün alanlara yansımıştır. Estetik konusunda oldukça ileri bir aşamada olan ustalar bu hünerlerini taş sanatı üzerinde de uygulamışlardır. Günümüze kadar ulaşmış olan eserlerin çok az sayıda olmasına rağmen oldukça estetik olması sanatkârların yeteneklerini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Taş üzerine uygulamanın oldukça zor bir işlem olmasına rağmen Urartular'ın bunu oldukça başarılı bir şekilde gerçekleştirdiğini günümüze gelen eserler ortaya koymaktadır.

Urartu sanatının içerisinde taşın üzerine yapılan kabartma ve tasvirlerin sayısı çok azdır. “Bloklarımız ve parçalar üzerinde ilk mevsim çalışmalardan elde edilen yapı kanatlı tanrı ve aslan, kartal, tavşan vesaire gibi çeşitli hayvan tasvirleriyle bu malzeme oldukça bollaşmış bulunmaktadır”. Bu sayede Urartular'daki taş işçiliği ve kabartma sanatına dair detaylı bilgilere ulaşabilmek mümkün olmaktadır. “Yeni bulunan kabartmaların özellikle eski buluntulara nispetle yazılı belgelerle tarihlenmekte olmaları sanat ve üslup teknikleri bakımından sağlam bir basamak noktası teşkil edecektir” (Bilgiç & Öğün, 1964, s. 85-86).

Adilcevaz'da yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan eserler Urartu Krallığı'nın maden işçiliğindeki yeteneklerinin taş işçiliğinde de mevcut olduğunu göstermektedir. Bu kalıntılar tasvir yetenekleri kuvvetli olan bol örnekler sunmaktadır. “Bu örneklerde simetrik sahnelerin çok beğenildiği, kanatlı tanrılarda olsun, aslanlarda, kartallarda, tavşanlarda vs. olsun, karşılıklı tasvir edilen varlıkların sağa veya sola müteveccih olanlarına hemen hemen fark edilmez bir şekilde, sağ ve sol yönlerinden aynı şekil inceliğinin verebildiği görülmektedir”. Etekleri iki yönden tasvir edilen tanrıların vücut kalıntıları, aslan yeleleri gibi detaylar bir tarafa bırakıldığı zaman hepsi birbirine benzemektedir. “Taş işçiliği üzerinde bu ince hüneri gösteren Urartu sanatkarlarının bronz kalkanlar miğferler, kemerler vs. üzerinde tasvir edilen karşılıklı duran aslan ve boğa tasvirlerinde de aynı başarıyı gösterdiklerine şahit olmaktadır” (Bilgiç & Ögün, 1964, s. 87).

Urartu Krallığı'nın geç döneminde kabartma yazı sanatının birbirini tamamlar nitelikte örneklerinin varlığı kanıtlayabilmektedir. Buna örnek olarak gösterilecek olan Rusa döneminde ait tapınağın cephe süslemesidir. Erken dönem kabartmaların mevcut olmaması sanatçıların bunları bilmemesinden ziyade bilinçli bir şekilde kaçınmalarından gelir. Tunç sanatında elde edilen örnekler Urartu ustalarının yeteneklerini ortaya koyması açısından önemlidir. “Sertliği dikkate alınmaksızın, taşın kazınmasında gösterilen titizlik, sağdaki her satır sonunun mükemmel düzgünlüğü, yüzeyin doldurulmasını sağlayan yazım tarzı ve bunların tümü Urartu taş ustasının bir yazmandan çok bir heykeltıraş olarak değerlendirilmesi gerektiğini gösterir” (Salvini, 2006, s. 206).

Kabartmalı Dikilitaş

Adilcevaz Kabartması

Birtakım yapıların ana girişi olarak kullanılan yerlerin iki yanında, mekânların duvar süslemelerinde kabartmalı taş bloklarının kullanıldığı bilinmektedir. Bunların en iyi örneği Van Müzesi'nin bahçesinde sergilenen ve Adilcevaz Kabartması olarak bilinenidir.



Şekil 2. “Adilcevaz Kabartması. Kutsal hayvanı boğa üzerinde tanrı teişeba” Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu krallığı tarihi ve sanatı*. İzmir: Yaşar eğitim ve kültür vakfı.

Adilcevaz’da devşirme malzeme olarak kullanılan taş bloklarla boğa üzerinde ayakta durur bir vaziyette Tanrı Teişeba tasvir edilmiştir. Teişeba’nın sağ ayağı boğanın başında, sol ayağı ise boğanın sırtındadır. Teişeba’nın tepesinde bir güneş kursu, her iki tarafında boynuz olan silindir şeklinde bir başlık mevcuttur. Üzerine giydiği ve ayaklarına kadar gelen tunik ve mantonun çeşitli motifler ve rozetlerle süslendiği görülmektedir. Teişeba’nın sağ tarafında kılıcına ait kabza görülebilmektedir. Tanrı sol elinde bir kâse, sağ elinde mızrak ucu ya da bitki tutmaktadır. Minimum 6 adet taş bloktan oluşan kabartma yaklaşık olarak 3.5 metre yüksekliğe sahiptir (Çilingiroğlu, 1997, s.140).



Şekil 3.“Adilcevaz Kabartması, Van Müzesi” Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu krallığı tarihi ve sanatı*. İzmir: Yaşar eğitim ve kültür vakfı.

Savaş arabası kabartması



Şekil 4. “Savaş Arabası Kabartması Van Müzesi” Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu krallığı tarihi ve sanatı*. İzmir: Yaşar eğitim ve kültür vakfı.

Kum taşından yapılma blok üzerine tasvir edilen savaş arabası motifi Adilcevaz örneklerinden daha erkene tarihlenmektedir. Taş plaka üzerinde içinde sürücüsü olmayan bir savaş arabası ve arabayı çeken atların ayaklarının altında yerde yata iki düşman betimlenmiştir. Arabaya ait kasa küçük bir dikdörtgen şeklinde yapılmıştır. Altı ispirli olan küçük tekerlekleri vardır. Atların ağzında gem bulunmamaktadır. Tasvirlerde kullanılan birçok stilistik özelliğin Kuzey Suriye bölgesinden geldiği tahmin edilmektedir. Bu özellikler dikkate alındığında kabartmanın M.Ö. 8. Yüzyıl başlarında olduğu düşünülmektedir. Savaş arabasının Tanrı Haldi 'ye ait olup onu simgelediği de söylenmektedir (Çilingiroğlu, 1997, s. 140-142).

FIGÜRATİF TASVİRLİ ARKEOLOJİK BULUNTULAR

Tarihin en önemli yol göstericilerinden biri olan arkeolojik buluntular toplumsal yaşam hakkında da çok önemli bilgiler vermektedir. Bu arkeolojik kazılarda ortaya çıkan takılar ve süs eşyaları gibi buluntular dönemin dini yapısı, sosyal statüleri ve yaşayış şekli gibi birçok konuda bilgiler aktarmaktadır. Özellikle takılar insanlığın ilk dönemlerinden kullanımına başlanarak günümüze kadar gelmiştir. Tarihin ilk zamanlarında dini göstergelerin iletim aracı olarak kullanılan takılar zaman içerisinde çeşitli amaçlarla kullanılmıştır.

Takılar ve süslemeler insanlığın otuz beş bin yıllık tarihinin ilk dönemlerinde dinsel olarak kullanımının yanında toplumsal statüyü de belirleyen önemli göstergelerdir. Zamanla değişen toplumsal yapı günümüzde moda ve tüketimin verdiği güçle beraber takıyı bir aksesuar haline dönüştürmüştür. “Ancak etnik ve dinsel kimlikleri ifade etme istekleri ve toplumsallaşmaktan uzaklaşıp bireyselleşen insanın geçmişe duyduğu güçlü entelektüel özlem, takının anlam ve amacını çok daha karmaşık hale getirmiştir” (Türe ve Savaşçın, 2002, s. 27).

Arkeolojik kazılar ve bilimsel çalışmalar süs eşyaları ve takıların tarihinin insan tarihi kadar eski olduğunu göstermektedir. İnsanların giyinme ihtiyacı zamanla evrilmiş, bu giysileri süsleyip, takılarla desteklemek bir saygınlık ve gösteriş halini almıştır. Tarihte insanoğlunun yaşadığı hemen hemen her dönemde küpe, halhal, pazıbent gibi takıları kullandıkları görülmektedir. Kemikler, küpeler, yarı değerli taşlar ve çeşitli metallerden yapılmış olan takı ve süs eşyalarını duvar resimlerinde, kabartmalarda ve metal eşyalar üzerine işlenmiş olan figürlerde görülebilmektedir (Yiğitpaşa, 2016, s. 999).

Urartu Krallığı’ndan günümüze kalan arkeolojik kalıntıların büyük bir bölümünü bronz eserlerden meydana gelmektedir. Buluntuların arasında var olan bronz ve diğer metallerin üzerine işlenmiş kısa yazıtların varlığına sıkça rastlanmaktadır. Aynı yazılar az da olsa altın ve gümüş gibi değerli materyallerden yapılmış malzemelerin üzerinde de görülmektedir. Günlük yaşamdan kullanımdan, askeri malzeme yapımına kadar birçok alanda kullanılan bronz takı yapımının da önemli hammaddelerinden biridir (Işık, 2018, s. 20).

Günümüzde aksesuar olarak kullanılan takılar beğenilme, gösteriş gibi amaçlarla kullanımının yanı sıra bereket, uğur getirme, hastalık iyileştirme gibi dini beklentiler için de kullanılmaktadır. Arkeolojik veriler bu vb. durumların eski çağlarda da geçerli

olduğunu belirtmektedir. Elde edilen veriler Urartu'da kullanılan takıların baş, boyun, giysi ve bel üzerinde kullanıldığına işaret etmektedir. Bu verilerden elde edilen bilgiler granül, kazıma, ajur gibi yöntemlerin sadece birinin yahut birkaçının aynı anda kullanıldığını göstermektedir (Çavuşoğlu, 2011, s. 251).

Urartu Krallığı'nda kullanılan süs ve takılara ait bilgiler yazılı materyallerden ziyade arkeolojik kazılardan elde edilmiştir (Yığıtpaşa, 2016, s. 1000). Arkeolojik kazılarda ortaya çıkmış olan eserlerin Asur krallarının betimlendiği tasvirlerde kralların üzerinde bu takıların olması Urartu takı sanatının krallık dışına taşıdığını göstermektedir (Çilingiroğlu, 1997, s. 128). Urartu medeniyetinde yaşayan takı ustalarının yetenekleri bu takıların sadece halk arasında kalmasının önüne geçmiştir. Yetenekli ustalar sayesinde yapılan takılar ülke sınırlarını aşmış yabancı medeniyetlerin yöneticilerine kadar ulaşmıştır.

Özgüç (1983, s.33) Urartu Krallığı'na ait olan tasvir sanatında çevrilmiş Asur medeniyetine ait metin ve referanslara rağmen kıymetli taş ve metaller üzerindeki Urartu takıları hakkındaki bilgilerin belirsiz kaldığını ifade etmektedir. Bunların iki nedeni olduğunu, birincisinin gizli bir şekilde yapılan kazılarda elde edilen buluntuların müzelere getirilmemesi olduğunu ifade etmektedir. Urartu Krallığı'na ait mezarlıkların yöntemli bir şekilde araştırılmaya tabi tutulmamasını da ikinci neden olarak aktarmaktadır.

Yüzyıldan fazla Kafkasya, İran ve Doğu Anadolu'da yer alan ve Urartu Krallığı'na ait yerleşim yerlerinde süren kazı, araştırma ve bilimsel yazılara rağmen krallığa ait takılarla ilgili çok az çalışmaya yer verilmiştir. Urartu Krallığı'nın madencilikteki zenginliği altın, gümüş, bronz vb. değerli metallerden oluşan takılar yapmalarını sağlamıştır. Arkeolojik kalıntılardan çıkarılan bu değerli takılar son yarım asırdır dünyanın dört bir tarafındaki koleksiyonerler tarafından satın alınmıştır. "Urartu takıları on binlerce insan tarafından çok iyi tanınmasına ve kullanılmasına karşın, takıyla ilgili yayınların yok denecek kadar az olması çok büyük bir eksiklik oluşturmaktadır" (Belli, 2010, s. 20-21).

Ağrı'ya bağlı Patnos ilçesinin yakınlarındaki Giriktepe Höyüğünde yapılan arkeolojik çalışmalarda M.Ö. 9. yüzyılın sonu 8. yüzyılın başlarına ait olduğu tahmin edilen 37 adet iskelet çıkarılmıştır. Çıkan bir yangında öldükleri düşünülen iskeletlerin üzerinden veya çevrelerinden bilezik, yüzük, süslü iğneler, fibula ve bronz kemerler gibi takılar çıkmıştır. Çıkan yangınla yanıp kül olmuş ve kömürleşmiş bu iskeletlerin boyun çevrelerinde kolye, boncuk ve damga mühürler bulunmuştur. Yapılan çalışmalarda höyüğün başka yerlerinde pişmiş toprak kapların içerisine saklanmış değerli eşyalar bulunmuştur. "Granülasyonlarla

bezeli hilal formlu altın küpeler, kolye taneleri olarak kullanılmış granülasyon bezeli    at başı, altın boncuklar, altın p ndantifler, balık ve halka biçimi altın küpeler, uçları ejder başlı gümüş bilezikler çıkarılmıştır” (Türe & Savaşın, 2002, s. 66).

Yapılan kazıların bilinçsiz bir şekilde meydana gelmesi, kazıların vatandaşlar tarafından gizli bir şekilde yapılıyor oluşu, kalıntılardan çıkan eserlerin kaçak yolla elde edilmesi ve bunların yasadışı bir şekilde yurt dışına çıkarılıyor oluşu gibi birçok faktör takılara dair bütünlüklü bir veri oluşturulmasını zor kılmaktadır. Özellikle Van Gölü havzasında son zamanlarda yapılan kazılarda ortaya çıkan eserler Urartuların takı konusundaki ustalıklarını göz önüne sermesi açısından oldukça kıymetlidir.

Eski Yakındoğu yaşantısında kullanılan takılarla Urartu Krallığı’nda kullanılan takılar karşılaştırıldığında Urartuların kendilerinden önceki takı modasına yeni çeşitler kazandırdıkları ve geliştirdikleri görünmektedir. Yaşadıkları dönemde tunçtan yapılm  takıların yanında altın ve demirden yaptıkları takılara yeni tasarımlar kazandırarak kullanmışlardır. Elde edilen veriler takıların hem kadınlar hem erkekler tarafından ortak kullanıldığını göstermekle birlikte, takıların kadınlar tarafından daha fazla kullanıldığını bilinmektedir. ( avuşo lu, 2011, s. 263).

Urartu Krallığı’nda takılar kadınlar, çocuklar, erkekler, yaşlılar tarafından oldukça sık kullanılmıştır. Halk arasında hemen her yaştaki insanlar tarafından sıkça kullanılan takılar arasında metal bilezikler  n sırada yer almaktadır. Kullanılan takılar insanların haricinde tanrı ve tanrıça ve mitolojik figürlerin yapılan heykel ve resimlerinde de yer bulmaktadır. Özelikle kadınların kullandığı kolye, sa  halkası, küpe, boyun halkaları, pektoraller, giysi i nesi, fibula, yüzük, bilezik gibi takılar yaklaşık 2700-2800 sene önce yaşamış olan Urartu Krallığı’na ait takı modası hakkında bilgiler sunmaktadır. “Oldukça zevkli olan insanlarda takı kullanma modasının yüksek bir seviyede olduğu anlaşılmaktadır” (Belli, 2010, s. 9).

Urartular’ da kullanılan bu takıların eski dönemlere göre çeşitlendiği ve geliştiği görülmektedir. Takıların yapımında döküm ve dövme gibi yöntemler kullanılmıştır. Takılar yapılırken kabartma, kazıma, ajur, granül gibi yöntemlerin tek başına kullanıldığı gibi, bir ak yöntemin karıştırılarak yapıldığı da bilinmektedir ( avuşo lu, 2011, s. 250).

Urartu medeniyetinde yaşayan kuyumcu ustalarının dövme tekniği kullanarak yaptıkları bilezikler, sa  halkaları, gözlü i neler vb. takılar bu konuda ne kadar yetenekli olduklarını göstermektedir (Belli, 2010, s. 162). “Altıntepe’de yapılan kazılarda, oda mezarlarından

Çıkarılan granülasyon tekniğiyle desen verilmiş bir takı parçası, Urartu kuyumcularının bu zor kuyumculuk tekniğinin ustaları olduğunu göstermektedir” (Türe & Savaşın, 2002, s. 67).

Daha önce yaşamış olan medeniyetlerin mirasını alan Urartu takı ustaları bunu geliştirerek uç noktalara kadar taşımışlardır. Birçok maden kullanılarak yapılan çok çeşitli takılar özenle işlenmiştir. Geçmişten günümüze ulaşmış bu takılardaki estetik çalışmalar günümüz modasına da esin kaynaklığı yapmaktadır. Verili teknik ve motiflerle sınırlı kalmayıp sürekli farklı malzeme ve daha estetik eserler üretme peşinde olmaları Urartu sanatçılarını farklı kılmaktadır.

Bu dönemde ustaların özellikle kurşun ve antimondan takılar üretmeleri yeni arayışlar ve çeşitler peşinde olduklarının göstergesidir. Bu iki metalin kolay eriyor olması kuyumcular tarafından sıkça kullanılmasında etkin olmuştur. Erken Demir ağı’nda yaşayan kuyumcular sadece demirden takılar yapmamışlardır. Altın, gümüş ve antimon kullanarak da takı üretmişlerdir (Belli, 2010, s. 162).

Urartu medeniyetinde olan altın takılar detaylı işilikleriyle törensel bir görünüme sahiptir. Yapılan arkeolojik kazılarda Urartu halk mezarlarından çok fazla takı çıkması, Urartu’da kuyumculuğun çok geniş bir pazara sahip olmasının göstergesidir. Döküm ve seri üretim tekniğiyle yapılan ve toplumda fazlaca kullanılan bronz ve gümüş takılar günlük hayata yöneliktir (Türe & Savaşın, 2002, s. 67).

Bilezikler

Urartu Krallığı’nın hüküm sürdüğü alanlar olan Doğu Anadolu, Kuzeybatı İran ve Trans Kafkasya bölgelerinde yapılan arkeolojik kazılardan birçok kale ve saray gmtlerine ulaşılmıştır. Gün yüzüne çıkan kale ve saray gömütlerinde birçok metal bilezik ortaya çıkarılmıştır. Özellikle Urartu Krallığı’nın göbeği sayılan Van şehrinde yapılan kaçak kazılar sonucunda çeşitli değerli eşyalarla beraber yüzlerce sayıda metal bilezik ele geirilmıştir. Ele geçirilen bu bileziklerin bir kısmı Türkiye’de yer alan müzeler ve koleksiyonerler tarafından satın alınmıştır. Diğer rnekleri Amerika, Avrupa, İsrail ve Japonya gibi ülkelerin müzeleri ve koleksiyonerlerin de mevcuttur (Belli, 2010, s.251).

Tre & Savaşın (2002, s.67) pazı bileziklerinin Urartu kuyumculuk sanatının en güzel ve etkileyici parçaları olduğunu ifade etmektedir. Yapılan arkeolojik kazılarda çok az sayıdaki

bileziğe erişilmiştir. Müzelerde ve koleksiyonlarda yer alan bileziklerin çoğu kaçak kazılarla elde edilmiş ve buralara gelmiştir. Ayrıca diğer önemli eksiklik kaçak olarak yapılan bu kazıların buluntu yerlerinin bilinmemesidir.

Buluntu yerlerinin bu belirsizliği bileziklerin tarihlendirilmesi noktasında büyük sıkıntılar doğurmaktadır. Bu bağlamda Urartu medeniyeti hakkında elde edilen bilgi, mezarlıklar ve bu mezarlıklarda elde edilen verilerin değerlendirildikten sonra çevre medeniyetlerle karşılaştırılmasından sonra elde edilmiştir. “Bilezikler konusundaki betimlemelere; adak levhaları, kemer, mobilya parçaları, duvar resmi, heykelcik, kalkan, fildişi eser, kaya ve paye üzerinde yer alan kabartmalar üzerinde karşılaşılmıştır” (Yiğitpaşa, 2016, s. 1000).

Urartu dönemine ait bileziklerin altın, gümüş, tunç ve demirden yapıldığı bilinmektedir. Altın ve demir kullanılarak yapılan bileziklerin diğer madenlere oranla çok daha az kullanıldığı dikkat çekmektedir. Demir kullanılarak yapılan bileziklerin Urartu’dan önceki Erken Demir Çağ’ında kullanıldığı bilinmektedir. Bu türde yapılmış bilezik örneklerinin Tunç Çağ’ında Doğu Anadolu Bölgesi’nde kullanılıp kullanılmadığı ise arkeolojik çalışmaların sınırlı olmasından sebep bilinmemektedir. Ancak altın, gümüş ve tunç kullanılarak yapılan ilk bilezik örneklerin M.Ö. 13-9 yüzyılları arasındaki dönemde Doğu Anadolu’da egemenlik sürmüş beyliklere ait olduğu bilinmektedir. “Beylikler dönemine ait Ernis – Evditepe, Şorik, Karagündüz, Yoncatepe ve Hakkâri gömütlerinde ortaya çıkarılan demirden yapılmış kadın takılarının çok büyük bir kısmını bilezikler oluşturmaktadır” (Belli, 2010, s. 215-254).

Urartu döneminin takıları arasında yer alan bilezik ve pazıbentlerin benzer özellikte oldukları dikkat çekicidir. Bilezikler genellikle açık uçlu elips ve üst üste bindirilmiş formdadır. Pazıbentlerin ise üst üste bindirilmiş olmasının yanı sıra spiral formları da dikkat çekmektedir (Çavuşoğlu, 2011, s. 260-261).



Şekil 5. “Üzerinde Teşbih Taneli Çıkıntıları Bulunan Altından Yapılmış Aslan Başlı Tunç Bilezik (M.Ö. 9.yüzyıl), Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Urartular zamanında bilezikler hem kadın hem de erkekler tarafından kullanılmıştır. Bilezikler kullanım şekli olarak genellikle iki kol bileğine bir yahut birden çok bilezik takılarak kullanılmıştır. Diğer yandan bileziklerle karıştırılan pazıbent formları ve uç kısımları bileziklerle aynı özellikleri taşımaktadır. Pazıbentlerin çapı daha geniş ve daha esnek olmaları dirsekten yukarı doğru rahatlıkla geçirilip kolun pazı kısmına takılabilmesini sağlamaktadır. Elde edilen veriler ışığında bileziklerin çapı 4-8 cm arasındayken pazıbentlerin çapı 8-11 cm aralığındadır (Yiğitpaşa, 2016, s. 1000).

Bilezik ve pazıbentlerin yapımı genelde altın, gümüş ve bronzdan olmuştur. Altın kaplamalı bilezik örnekleri haricinde boncuk dizilerinden oluşturulmuş olanları da vardır. Bileziğin kullanımı Erken Demir Çağ dönemine kadar uzandığı bilinmektedir (Sevin – Kavaklı’dan aktaran Çavuşoğlu, 2011, s. 261).

Demiri dövme yöntemiyle yapılan bilezikler yuvarlak kesitli olabildiği gibi ince bir şerit halinde de olabilmekteydi. Yuvarlak kesit şeklinde yapılan bilezik uçları birbirinin üzerine

bindirilip bir halka haline getirilmekteydi. İnce şerit halinde olan bileziklerin uçları ise açık bir halde yapılmaktaydı.



Şekil 6. “Panter Başlı Gümüş Bilezikler (M.Ö. 8. yüzyıl), Erzurum Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

İnce şeritli, ucu açık, demirden yapılmış bilezik örnekleri günümüze kadar sadece Karagündüz gömütlerinde ortaya çıkarılmıştır. Erken Demir Çağ’ına ait olduğu bilinen ve bugüne kadar birçok türü çıkarılan demir bileziklerin sadece iki tanesi tunçtan yapılmıştır. Çoğunlukla yuvarlak kesitli olan demir bileziklerden bir kısmının uçları açık iken bir kısmının birbirinin üstüne bindirilme suretiyle yapılmış olduğu görülmektedir. Uçlarını birbirlerinin üzerine bindirmek suretiyle yapılan demir bileklikler Urartu medeniyetinde seri bir halde üretilmiş olan sarmal bileziğin ilk örnekleri olarak gösterilmektedir. Bileziklerin uç kısımları aslan yahut yılanbaşı figüründe yapılmıştır. “Bu durum hayvan başlı bileziklerin erk ve güçlülüğünün yanı sıra dinsel inanç doğrultusunda koruyucu gücünün erken demir çağı toplumları tarafından da benimsendiğini göstermektedir” (Belli, 2010, s. 254-258).

Urartu kültüründe yaygın olarak kullanılan bileziklerde aslan, yılan ve ejderha başlarının tercih edilmesi bir güç ve güç göstergesi olarak algılanmaktadır. Bunun yanı sıra tanrıların

kutsal hayvanlar olması anlamında da önemlidir. Ayrıca onları giyen insanların sosyal statüsünü de belirlemiş olduğu düşünülmektedir. Estetik görünümlerinin yanı sıra çeşitli formlardaki bileklikler koruyucu güçlerine inanılarak takılmış olmalıdır. Bileziklerin mezar armağanı olarak mezarlara yerleştirilmesiyle, koruyucu güçlerini öbür dünyaya da taşımaları amaçlanmıştır (Rezan Has Müzesi, 2014).



Şekil 7: “Panter Başlı Gümüş Bilezik (M.Ö. 8. yüzyıl), Erzurum Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Yiğitpaşa (2016) Adıyaman, Ahlat, Erzurum ve Van arkeoloji müzelerinde Urartu Krallığına ait bilezikler üzerine inceleme yapmışlardır. İnceledikleri bileziklerin uç kısımlarında yer alan aslan, boğa-buzağı, yılan-ejder gibi hayvanların kafa kısımlarının detaylı bir şekilde işlendiğini tespit etmişlerdir. İşlemesi yapılan hayvanın karakteristik özellikleri iyi bir biçimde karakterize edilmiştir. Kulakların işlenmediği yılan motifinin ağzı kapalı ve gözleri oldukça büyük bir şekilde işlenmiştir. Yılanbaşları yassı bir şekilde olup burun kısmına doğru sivrilmiştir. Bileziklerin gövde kısmında ise tasviri yapılan yılan motifinin boyun bölgesinde yer alan deri kısmının pullu görüntüsü kazıma tekniği kullanılarak yapılmıştır. İşlenen aslan motiflerinde aslan burnu keskin bir şekilde işlenmiştir. Buzağı başlarının olduğu motiflerde başları yuvarlak, kısa bir çizgi şeklinde

Çizilen ağız kapalıdır. “Gözler açık ve iri, kulaklar büyük ve her iki yana doğru açılmaktadır. Baş ı üzerinde alınlığı çizgilerle belirtilmiştir” (s. 1002).

Karmir Blur bölgesinde yapılan kazılarda Kral II. Argisti yönetimindeki dönemde olduğu tahmin edilen altın bir bilezik Van Müzesi’ndedir. Elde edilen bileziğin halka kısmı bronzdan, iki uçta yer alan aslan başları ise altından yapılmadır. Halk için yapılmış bronz bileziklerin bazılarında halkanın açık uçları düz bırakılmışken, bir kısmında stilize edilmiş şekilde hayvan başları şeklinde işlenmiştir (Türe & Savaşçın, 2002, s. 67).

Özellikle Van Müzesi’nin envanterine kayıtlı olan altın başlı bronz nadide bir eser olarak tanımlanmaktadır. Yuvarlak kesitleri olan eserin her iki ucu da açıktır ve gövdesinde kabartılara sahiptir. Kulak, göz, ağız ve burun detayı kusursuz bir şekilde belirtilmiştir. Hırlar bir pozisyona sahip olan aslanın yele ve kırışıklıkları kazıma tekniğı kullanılarak çizgi şeklinde belirtilmiştir. Birbirine karşı konumlanmış olarak yapılan aslan başları yuvarlak halinde bir sıra ve spiral şekilli motiflerden oluşturulmuştur. Aslana ait uzuvların detaylı olarak gerçekçi bir şekilde işlenmiş olması eseri çok önemli kılmaktadır (Yiğitpaşa, 2016, s.1005). Belli (2010) Urartu döneminde yaşayan kuyumcu ustalarının olağanüstü yeteneğini yansıtan kükreyen aslan başlı altın bileziğın çok sevilmesi medeniyetin yıkılışınsan sonraki zaman diliminde de kullanılmasına olanak sağladığını belirtmektedir. “Hatta Kükreyen aslan başlı altın bilezik modası Helenistik döneminde de öneminden bir şey kaybetmeden sevilerek üretilmiştir” (s. 264-269).

Urartu Krallığı’nın hüküm sürdüğü alanlarda yapılan arkeolojik kazılarda bileziklerin sadece kadınlar değil, erkek ve çocuklar tarafından da kullanıldığını göstermektedir. Kazılarda ortaya çıkan bileziklerin farklı ebatta olması her yaştan insan tarafından kullanıldığını göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Urartu dönemi resimlerinde resmedilen erkeklerin de her iki bileklerinde bilezik olduğu görölmektedir. Tunç levha üzerindeki resimlere bakıldığı zaman erkeklerin bileklerinde birer bilezik olurken, kadınların iki yahut üç adet bilezik taktıkları görölmektedir. Yine bu dönem resimleri bize tanrı ve tanrıçaların da bilezik kullandıklarını göstermektedir. Anzaf Kalesi Tanrı Haldi tapınağının batı kısmında yer alan Adak kalkanı üzerindeki tanrı resimlerinde bileklere resmedilmiş bilezikleri görmekteyizdir (Belli, 2010, s. 285-286).

Türe & Savaşçın ’da (2002) Dedeli ve Adilcevaz’daki Urartu mezarlıklarında yapılan kazılarda bileziklerin kadınların yanı sıra erkekler tarafından kullanıldığını ispatlayan belgelere ulaşıldığını ifade etmektedirler. Mezarlıklarda yapılan kazıda bir erkeğe ait

iskeletin kolunun üzerinde uçlarında ejder başlı motif olan bilezik bulunmuştur. Yine başka bir mezarda kadın iskeleti üzerinde bulunan ve ucu yılanbaşı şeklinde işlenmiş bilezik bunu ispatlayan buluntulardır (s. 68).

Ön Asya topluluklarında kadınlar, erkekler ve çocuklar arasında bilezik kullanımı çok yaygın olduğu görülmektedir. Fakat yapılan arkeolojik kazılarda çıkan binlerle ifade edilebilecek metal bileziklerin kullanımı en fazla Urartular tarafından olmuştur. Urartu medeniyetinin dağılmasından sonra bilezik kullanma modası Doğu Anadolu'daki topluluklar ve Persler tarafından devam ettirilmiştir. Ancak zamanla kullanılan bileziklerde birtakım değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlerin başında bileziklerin incelmış olması gelmektedir. Diğer bir değişim ise hayvan başlarının stilize edilmesidir. Urartu Krallığı yıkıldıktan sonra altın, gümüş ve bronzdan bilezik imalatı durmuştur. Onların yerine demir, cam ve bakırdan bilezikler yapılmıştır. Van Kalesi Höyüğü'nde yapılan arkeolojik kazılarda Urartular'ın yıkılışından sonraki döneme ait demirden yapılan bileziklerin ortaya çıkması durumu kanıtlar niteliktedir (Belli, 2010, s. 286-287).

Pektoral

Pektoraller Urartu takıları arasında yer alan ender parçalardandır. Yapımında genel olarak bronz kullanıldığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra gümüş, altın kaplama ve altından yapılmış örneklerine ulaşmak mümkündür. Pektoralin her iki tarafında süspansiyonu sağlamak için kullanılan halkalar hilal şeklindedir. Günlük aksesuarlar olarak kullanımının yanında Urartu toplumunda sınıf ve statü göstergesi olduğu da bilinmektedir. Göğüslük olarak bilinen pektoraller, dini sahneler de yer vermektedir. Kutsal selamlama pozunda figürler, kazanları (kovalar) taşıyan kanatlı yaratıklar, kutsal ağaç veya döllenme sahneleri, aslanlar, boğalar ve karışık yaratıklar bulunur. Ayrıca bitkisel ve geometrik motifli örneklere de rastlanmaktadır (Rezan Has Müzesi, 2014).

Doğu Anadolu Bölgesi'nde yapılan kazılarda Urartu medeniyetine ait saray, kale ve gömütlüklerdeki buluntularda tunç, gümüş ve altından yapılmış çeşitli pektoraller bulunmuştur. Kazılarda ortaya çıkan pektorallerin belirli bir kısmı koleksiyonerler tarafından geriye kalanı ise Türkiye, Amerika ve Avrupa'daki çok sayıda müze tarafından satın alınmıştır. Farklı büyüklüklere sahip pektorallerin bir kısmı sade, bir kısmında da çeşitli tasvirler yer vermiştir. Metal pektoraller genel olarak dövme tekniğiyle yapılmıştır. Yarım ay formundaki pektoraller takı işlevinde de kullanılmıştır. Bunun yanı sıra

üzerindeki dinsel içerikli ve büyüsel tasvirler sayesinde kötü ruhlardan koruduğuna inanılan bir muska görevi de görmekte olduğu düşünülmektedir (Belli, 2010, s. 305).

Muska amacıyla da kullanılan pektoraller, kuyumcular tarafından özenle yapılmaktaydı. Özellikle kadınlar tarafından kullanılan pektoraller bronz, gümüş gibi maddelerden yapılırken farklı biçimlerde de kullanılmaktaydı. Günümüze de bakacak olursak gümüşten üçgen ve doğru formundaki pektorallerin içerisine dinsel anlamlı dualar bırakılarak aslında Urartu pektorallerin bir devamı niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür (Belli, 2010, s. 315).

Çavuşoğlu (2011) pektorallerin yüksek rütbeli kişiler tarafından kullanıldığından da bahsetmiştir. Genel olarak pektorallerin orta bölümünde, tanrıların karşı tarafında kutsal selamlama hareketini vermiş halde duran kişiler, bakraç tutan kanatlı yaratıklar, kutsal ağaç veya ağacın dölleme betimlemeleri, boğa, aslan ve değişik yaratıklara yer verilmiştir. Geometrik ve bitkisel formlarda bezenmiş şekilde olanlar da mevcuttur (s. 254).

Türe ve Savaşçın (2003) ise M.Ö. 1. Bin 'de Urartu ve Asur kabartmalarında tören betimlemelerinde erkek figürlerinin kıyafetlerin yaka kısmının ucuna dikilmiş veya boyunlarına zincirle asmış oldukları, hilal biçimindeki iri plakalara rastlanmıştır. Günümüze ulaşma imkânı bulan bu pektorallerin gümüş, altın gibi kıymetli metallerden veya bronzdan yapıldığını bilinmektedir. Üzerleri dinsel veyahut sembolik kabartmalarla kaplı olan pektorallerin yalnızca erkeklere statü ve rütbe ifadesi kazandırdığı bilinmektedir, (s. 24).



Şekil 8.“Yarım ay biçimli pektoral " (M.Ö. 8.-7. yüzyıl) Prahistorische Staatssammlung Müzesi, Münih” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Gümüş metalinden yapılan bu pektoral üzerindeki tasvir, altın bir kaplamaya sahiptir. Resimdeki askı halkası deforme olmadan şimdiye kadar gelebilmiştir. Resimdeki tasvire bakılacak olursa üst kısımda kanatlı hayvan görünümüne girmiş insan figürü, diğer tarafta ise boğa ve aslan figürleri işlenmiştir (Belli, 2010, s. 309-310).

Yarım ay formunda 14,5 cm. büyüklüğündeki gümüş pektoralin ortasına ve iki uç kısmına 3 adet hayat ağacı yapılmıştır. Ağacın dalları ve yapraklarına birkaç hayvan organının bütünleşmesinden meydana gelen karışık yaratıkların ayakta durduğu görülmektedir. Köşelerde yer alan ağaçların altında diz çöken boynuz başlıkları olan ve kanatlı iki tanrı, sol ellerinde tuttıkları bakraç ile diğer ellerindeki çam kozalağını tutarak, düz bir hayatı aşılamaktadırlar. Ortada bulunan hayat ağacının üstünde yer alan ve karışık yaratıklara doğru çeşitli hayvan kılığına girmiş insanlar, germekte oldukları yaylarıyla ok fırlatmaktadırlar. M.Ö. 8. yy’ın sonlarına doğru tarihlenen bu pektoralin üzerinde yer alan değişik resimler, tam anlamıyla yorumlanamayan sıra dışı bir Urartu mitolojisini aksettirmektedir. Yüksek bir olasılıkla sıra dışı sahnede kötü ruhları içerisinde tutan mitolojik yaratıklara yönelik yapılan kutsal savaş anlatılmaktadır (Belli, 2010, s. 310-313).



Şekil 9. “Yarım Ay Biçimli Tunç Pektoralden Detay (M.Ö. 8. yüzyıl) Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Urartu medeniyetinin başkenti olan Van kalesinin kuzeyinde inşaat çalışmaları esnasında bulunan 3 tane tunç pektoralin üstündeki yazıttan en eski pektoral olduğu anlaşılmaktadır. Genişliği 20 cm. olan pektoral yarım ay formudur. Orta kısma, arka taraftan vurularak yapılan öne doğru hilal formu bir kabartma yapılmıştır. Pektoralin sağ ve sol kısmında yer alan deliklerden geçirilen bir sicim veya tunç metalinden olan zincir aracılığıyla boyuna asılmaktaydı. Alt kenarda bulunan genişlikteki her iki delikte sarkaçların veya bezeme öğelerinin takıldığı deliklere ait olduğu düşünülmektedir. Pektoralı ayırt eden temel faktör üzerinde var olan çivi yazısıdır. Kazıma-çizgi yöntemiyle yazıtın üzerine bir aslan başı resmedilmiştir. Beraberinde bunun atölye damgası olduğu belirtilmiştir. Yazının bir satırında pektoralin Kral Menua'ya ait olduğu (M.Ö. 810-784) anlaşılmaktadır (Belli, 2010, s. 305-306).



Şekil 10. “Toprakkale’de Bulunan Yarım Ay Biçimli Gümüş Pektoral” (M.Ö.7. yüzyıl) Museum Für Vor-Und Frühgeschichte Müzesi Berlin” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Urartu medeniyetinin ikinci başkenti olarak da sayılan Toprakkale’deki (rusahinili) arkeolojik çalışmalarda bulunan küçük pektoralin sağında ve solunda askı halkasının olduğu görülmüştür. Yarım ay formuna sahip pektoralin orta kısmında taht üzerinde yer alan bir tanrı figürü öne doğru uzattığı elinin birinde kâse, diğerinde ise çam kozalağı veya bir bitki tutmaktadır. Karşısında duran kadın figürü ise kollarını “V” işaretiyle açmış bir şekilde içten bir saygıyla selamlama hareketi göstermiştir. Kadının başörtüsü ayakucuna kadar uzanmaktadır. Bolluk ve bereketi çoğaltması için Tanrıya yanında duran keçiyi kurban etmiştir. Her iki tarafta da hayat ağacı motifi yer almaktadır. Hayat ağacı bereket ve bolluğun simgesi olmaktan ziyade ölümsüz bir hayatı da simgelemektedir. M.Ö. 7 yy’a ait pektoraldeki bu betimleme, madalyonlardaki dinsel temalı betimlemelerin benzerini oluşturmaktadır (Belli, 2010, s. 307-308).



Şekil 11. “Yarım Ay Biçimli Altın Kaplamalı Gümüş Pektoral” (M.Ö. 8.-7. yüzyıl) Özel Koleksiyon” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Tüning ve Otomobil Kurumu.

Doğu Anadolu Bölgesi’nde halkın Urartu gömütlerinde yaptığı kaçak kazılarda bulunan gümüş, altın ve tunç pektoralerin büyük bir çoğunluğu koleksiyonerler tarafından ele geçirilmiştir. Görseldeki gibi hilal formu altından yapılmış pektoralin etrafı, tomurcuk girland bordürüyle kuşatılmıştır. Pektoralin sağında ve solunda yer alan menteşeli kısma, boyuna asılması için askı zinciri geçirilmiştir. Orta kısımda ise kanatlı ve boynuz başlıklı bir tanrı ayakta yer almaktadır. İlginç olan bir diğer özelliği ise tanrının sakallı olmasıdır. Profilden gösterilen Tanrı, uzattığı sağ kolunu “V” işaretine benzer bir kıvrımla ileriye yönelerek, geleneksel selam verme hareketiyle gösterilmiştir. Elleri açıktır. Diğer elinde ise ya bir bitki demeti ya da üç çam kozalağı tuttuğu sanılmaktadır. Tanrının arkasında ve önünde ayakta duran ve kanatlı iki cin figürü; sol elinde bakraç, sağ elinde çam kozalağı tutmaktadır. Uç kısımları yüzünden bölünen tomurcuk bordüründe aynı cin figürleri tercih edilmiştir. Sağ elleri boş olan cin figürlerinin sol ellerinde bakraç bulunmaktadır. Bu tuhaf pektoral, M.Ö. 8. yüzyıla aittir (Belli, 2010, s. 308-309).

Urartu medeniyeti ve Asur Krallığı’na özgü heykeltıraşlık eserleri alakalı tuhaf betimlemelerde heykellerin ve insanların boyunlarında birbirine benzeyen pektoraler

olduğu görülmektedir. Pektorallerin üstündeki betimlemelerin içeriği mitolojik ve dinsel içerikli sahneler ile kült törenleri, maalesef ki M.Ö. 7. yüzyılın sonlarına doğru Urartu medeniyetinin yıkılmasıyla artık yapılamaz olmuştur. Gizemli kült törenleri ve mitolojiyle alakalı çivi yazılı belgeler şimdiye kadar bulunamamış ve bu sahnelerin de yorumlanması giderek zorlaştırmıştır (Belli, 2010, s. 315).

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Urartu ve Asur'un heykeltıraşlık eserlerinde erkek figürlerin boyunlarında hilal formuna sahip pektoraler görülmekteydi. Sınıf ve rütbe sembolü olduğu düşünülen pektoralin gümüş, altın ve bronz madenine ait üç tür koleksiyon ve müzelere bölünmüştür. Bilinmekte olan üç adet gümüş pektoralin yüzey kısmında çam kozalakları ve bakraçlar ile kült töreni yapan cinler, sfenksler, arslan figürleri, kuş adamlar gibi çeşitli mitolojik yaratıklardan meydana gelen çeşitli kabartmalar oluşturmuştur. Gümüş pektoralerde genellikle zemin daha donuk ama figürleri daha çok cilalayarak ilgi çekici bir görüntü yaratılmıştır. Üç adet gümüş pektoralin uçlarında askı halkaları yer almaktadır. Bronz pektoralerden yalnızca biri gümüş pektoralin süsleme örneklerine benzemektedir. Diğer iki bronz pektoral farklılık göstermektedir. Bir kaçında askı halkaları vardır. Geriye kalanında ise uç ve orta bölümlerdeki delikler, kıyafet üzerine dikilerek kullanıldığını akla getirmektedir. Süslemede şematik simgeler kullanılmıştır. Yapılan arkeolojik kazılarda Nor-Aresh'deki bir mezarda bronz bir pektoralde zikzak bir bordür içinde çevresi noktalarla süslendirilmiş beş yarı küre kabartması bulunmaktadır. Giyimli adak levhalarında çoğulukla görülen bu motifi bulunduran pektoral betimlemeleri, Toprakkale'de çıkartılan bronz madeninden bir heykelcik parçası ve bir erkek heykelciği üzerinde de yer almaktadır. Kabartma hilal motifi düz bir çizgi üzerinde diğer dört bronz pektorale işlenmiştir (Türe & Savaşçın, 2002, s. 72).



Şekil 12.“Toprakkale Haldi Tapınağında Bulunan Tunç Mobilyaya Ait Kanatlı Kadın Figürünün takmış Olduğu Pektoral (M.Ö.7.yüzyıl) British Museum London” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Madalyon

Günümüze değin var olan üç gümüş, iki altın ve iki bronz madalyon, dinsel sahnelerin bahsedildiği koruyucu özelliğinin olduğu muska takılardır. Bu madalyonların kompozisyonları benzerdir. Kompozisyonlarda genelde düz bir çizgiyle gösterilen zeminde, karşı karşıya gelecek şekilde sol tarafta bir tanrı, sağ tarafta ise ibadet eden bir figür yer almaktadır (Türe & Savaşçın, 2002, s. 71).

Oval ve yuvarlak formlu Urartu madalyonlarının üstünde boyuna asılması için bırakılan bir halka yer almaktadır. Yapımında gümüş, altın ve tunç kullanılmıştır. Rütbe ve statü anlamı taşıyan madalyonlar pektoraller gibi az sayıda elde edilmiş ve rütbe sahibi kişiler tarafından kullanılmasıyla ifade edilmiştir (Keller ve Merhav'dan aktaran Çavuşoğlu, 2011, s. 254-255). Elde bulunan madalyonların sahneleri genellikle dinsel içeriklidir. Tanrılar tahtlarında oturmaktadırlar (Çavuşoğlu, 2011, s. 254-255).

Günümüze kadar elde edilmiş tüm madalyonların üstünde dinsel temalı betimlemelerde görüldüğü gibi boyun kısmına bir muska gibi koruyucu amaçla takıldığı anlaşılmıştır. Fakat madalyonun takı özelliği, koruyucu özelliği kadar önem arz etmektedir (Belli, 2010, s. 319).



Şekil 13. “Altın madalyon” (M.Ö.7. yüzyıl) Prahistorische Staatssammlung Müzesi, Münih” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Oldukça gerçekçi bir güneş motifi tanrının arkasında yer almaktadır. Tanrının karşısında bekleyen kişinin kral olduğu düşünülmektedir. İki kolunu dirsek kısmından “V” hareketiyle bükerek öne doğru uzatan kişi, geleneksel selamlamasıyla durmaktadır. Ponponlu başlığı, ensesine kadar gelen saçlarını örtmektedir. Üzerindeki uzun giysisi, ayak parmaklarına kadar değmektedir. Sadece bel kısmında uzun bir kılıç yer almaktadır. Bu sıra dışı resim sahnesinin yer aldığı madalyonun, M.Ö. 8.yy’ın sonları veya 7. yy’a ait olduğu fark edilmiştir (Belli, 2010, s. 321).



Şekil 14. “Gümüş Madalyon” (M.Ö. 7. yüzyıl) Sadberk Hanım Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Sadberk Hanım Müzesi’ndeki (İstanbul) gümüş madalyonun ölçüsü 3 cm. çapındadır. Gümüş plakadan, dövme yöntemiyle yapılan madalyonun bazı noktalardan çatlamasına rağmen, üstünde yer alan figürler oldukça nettir. Boyuna asılmayı kolaylaştıran ip veya sicimin geçtiği delik hala sağlamdır. Arkalıklı bir tahtta oturmakta olan figürün erkek ya da kadın olduğu bilinmemektedir. En ince ayrıntısına kadar işlenmiş tahtın kenar tarafları kapalıdır. Figürün başında bulunan başlık boynuzsuzdur. Diğer tanrıların taşıdıkları başlıklardan farklı durmaktadır. İki kolunu dirsek kısmından eğerek “V” şeklinde bükerek öne doğru uzatmıştır. Sol eliyle tutmuş olduğu objenin ne olduğu anlaşılmamaktadır. Aynı diğer madalyonda da olduğu gibi tanımlayamadığımız figürün ayağının altında tabure yer almaktadır. Karşısında durmakta olan kadın iki kolunu “ V” hareketiyle ileriye doğru uzatmış ve geleneksel selam verme pozisyonunda resmedilmiştir. Bileklerinin her ikisinde de bilezik bulunmaktadır. Başörtüsü saçlarını örtmekte ve ayak parmaklarına kadar uzanmaktadır. Örtüsünün üzerindeki desenler yatay çizgi hatlarıyla verilmiştir. Ayak

parmaklarına kadar uzanmakta olan kıyafetin deseni kare motiflerden oluşturulmuştur. Madalyonun M.Ö. 7. yy'a tarihlendiği bilinmektedir (Belli, 2010, s. 323-324).

Türe ve Savaşçın (2002) ise daha farklı bir şekilde yorumlamaktadır. Toprakkale kazısında bulunan altın madalyonun üzerinde tahtta olan tanrıçanın önünde bir kadın dua etmektedir. İkinci altın madalyonda bir aslanın üzerinde ayakta durmakta olan elinde yay ve ok bulunduran tanrı için dua eden bir Urartu kralı motifi yapılmıştır. Üç adet gümüş kaplama madalyon üzerinde tanrı figürü özenle parlatılmıştır. Karmir-Blur kazılarında bulunan iki madalyonun işçiliği oldukça ilkindir. Kplama izlerini korumaya çalışmışlardır. Bulunan iki madalyonun biri Giyimli'de diğeri de Çavuştepe'de bulunarak Adana Müzesi'ne götürülmüştür. İki madalyonun ortak özelliği boğa üzerinde ayakta durmakta olan kanatları olan bir tanrıya ibadet eden ve tuttuğu kurbanlık keçiyi yansıtan bir kadın kompozisyonu yapılmıştır (s. 72).

Boyuna asılan bir muska gibi de kullanılan madalyon, M.Ö. 7. yy'ın sonuna doğru Urartu medeniyetinin yok olmasıyla ortadan kalkmıştır. Fakat bunların yerini kötü ruhlardan sakınmak için farklı formlarda yapılmakta olan muskalar almıştır (Belli, 2010, s. 325).

Amulet

Urartu kültüründe muska olarak kullanılan amuletlerin, kötü ruhlardan korunmak için kullanılmış olduğu bilinmektedir (Rezan Has Müzesi,2014). Urartu medeniyetinin göğüs ve boyun kısmında kullanmayı tercih ettiği takılardan biri de bir forma sahip olmayan amuletlerdir (Gonzales ve Wşplwe'den aktaran Çavuşoğlu, 2011, s. 255-256). Dikdörtgen prizma formuna sahip taş amuletin üst tarafında sarkma için bir delik yer almaktadır. Boncukların dizilip iğneden sarkıtılarak oluşturdukları takı da amulet olarak kullanılmıştır (Sevin ve Kavaklı'dan aktaran Çavuşoğlu, 2011, s.255-256). Birkaç Urartu mührü de amulet işlevini görmektedir. Bilhassa yassı formda oluşturulmuş disk, dikdörtgen ve prizmatik şekillerden bazı mühürler kendi fonksiyonlarının yanında, kimi zaman yalnız kimi zaman da bir kolyeyle birlikte amulet niyetiyle boyuna takılarak kullanım göstermektedir (Barret, Sevin, Kavaklı, Ayaz ve Ayvazian'dan aktaran Çavuşoğlu, 2011, s. 255-256).



Şekil 15.“Tunç Amulet” (M.Ö. 7.yüzyıl) Haluk Perk Koleksiyonu” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Üçgen forma sahip ve bronzdan yapılan muska, genel olarak ya taştan ya da bronzdan üretilmektedir. Urartu medeniyeti değerli taşlardan, hayvan dişleri gibi birçok objeyi süsleme ve kötü ruhlardan koruma amacıyla kullanmaktadır. Takmakta olan kişileri bu muskanın kötülülere karşı koruduğu düşünülmüştür (Rezan Has Müzesi, 2014).

Yapılan kaçak kazılarda bulunan ve koleksiyoner Haluk Perk’in satın aldığı tunçtan bir amuletin uzunluğu 5 cm. çapındadır. Görüntüsü üçgen formunda olan amuletin kenarında açılan delikler, arka tarafının deriyle kaplandığını göstermektedir. Arkadaki deri çürümüş bile olsa amuletin ip veya sicim geçen delik kısmı şimdiye kadar deforme olmadan korunmuştur. Üst tarafında stilize edilmiş bir güneş motifi ve altında da ayakta durmakta olan insan figürü sol taraftan betimlenmiştir. İnsan figürü sağ eliyle tahminen bir âlem, sol eliyle de bir bakraç tutmaktadır. Amulet üzerindeki insan figürünün pek ayrıntılı işlenmediği ve bu da onun M.Ö. 7. yy’a tarihlendiği anlaşılmaktadır (Belli, 2010, s. 324-325).



Şekil 16. “Gümüş Amulet” (M.Ö. 7.yüzyıl) Prahistorische Staatssammlung Müzesi, Münih” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Ters ay formundaki gümüş metalinden yapılmış amuletin betimlenen sahneleri, madalyonun betimleme sahnelerinin benzeridir. Uzunluğu 3,5 cm. olan amuletin sicim ya da ip geçen halkası deforme olmadan şimdiye değin korunmuştur. Orta kısımda arkalıklı bir tahtta oturan tanrıça, sağ ve sol kolunu “V” işaretiyle ileriye doğru uzatmıştır. Ayakaltında hazır halde bir tabure görülmektedir. Aynı kumaştan giyinmiş, tanrının arkasında ve önünde duran iki kadın figürü de, her iki kollarını “V” işaretinde öne doğru uzatmışlardır. Giysileri ayaklarına kadar uzanmaktadır. M.Ö. 7. yy’de oluşturulduğu anlaşılmaktadır (Belli, 2010, s. 324).

Göğüs ve boyun takıları arasında boncuk kolyeler, madalyonlar, pektoraller (göğüslük), boyun halkaları, amuletler, mühürler-amuletler, (sallantılı takılar) pendantlar sayılabilmektedir. Bu alana takılan madalyon, mühürler-amulet, pendantlar tümüyle sınıf ve rütbe belirleyicidir (Çavuşoğlu, 2011, s. 251)

Amulet (muska) otuz bin yıldır devam eden kullanma geleneğinin zemini pasif büyü inanişından oluşan düşünce zinciridir (Türe ve Savaşçın, 2002, s. 20).

Metal Süs İğneleri

Urartu medeniyetine ait metal süs iğneleri tunç, gümüş, altın ve demirden yapılmıştır. Fildişi ve kemikten üretilen süs iğneleri nerdeyse yok denecek kadar azdır. Tunçtan üretilen süs iğneleri altın ve gümüşe oranla daha fazladır. Erken Demir Çağı'nda yani Urartu medeniyetinin öncesinde kullanılan demir yapımı iğneler oldukça yaygın kullanılmıştır. Urartu medeniyetine ait iğnelerin ilk yapılanları M.Ö. 13.-9. tarihleri arasındadır. Doğu Anadolu'da varlık gösteren beylikler dönemine ait Karagündüz, Yoncatepe, Ernis-Evditepe ve Hakkâri mezarlıklarında bulunan demir metalinden yapılmış kadın takılarının büyük bir kısmı iğnelerden meydana gelmektedir. Erken Demir Çağı'na ait birçok iğnenin emsaline Kuzeypatı ve Transkafkasya bölgesindeki kazılarda az bir sayıda rastlanmıştır (Belli, 2010, s. 327).

Yiğitpaşa ve Can (2017) çalışmalarında iğnenin daha farklı bir anlamından bahsetmiştir. Toplumsal tabakalaşma amacıyla da kullanıldığını ifade etmektedir. Kıymetli maden türlerinden olan altın ve gümüş iğneler, yönetici ve ayrıcalıklı insanların saçını toplaması ve başlarındaki örtüyü tutturmak için kullandıkları bir araç olarak görmektedir (s. 248).

Erken Demir Çağı'nda kalay ve tunç üretimi olmadığı için saç gibi süs iğneleri, çeşitli silah, bilezik, yüzük de demir metalinden yapılmak zorunda kalmıştır. Yuvarlak formu olan iğneler demirden dövme yöntemiyle yapılmıştır. Baş tarafı mantar formunda olan iğnelerin orta bölümünde de delik açılmıştır. İğnelerin ortadaki delik kısmına boncuklardan oluşturulan bir sarkaç asılırken bazen de baş tarafına akik taşı konulmuştur. Neticede Erken Demir Çağı'nda demirden yapılan süs iğneleri oldukça sade iken, Urartu medeniyetindeki iğnelerin başları hayvan ve bitki başlı iğnelerdir (Belli, 2010, s. 327-330).

Baş kısımları ters koni, küre, dörtgen prizmatik veya boğumlu formdadır. Demirden ziyade bronzdan döküm yönteminden üretilmiş süs iğnelerinin taç bölümleri sırt sırta vermekte olan horoz, yırtıcı kuş figürü ve haşhaşla bezenmiştir. Urartular erken dönemdeki iğneleri çeşitlendirerek farklı ürünlerde ekleyerek geliştirmiştir. Bahsedilen formalara kartal, boğa, aslan, dağ keçisi, horoz, ördek gibi hayvanların yanı sıra mitolojik figürler de kullanılmıştır. İğnelerin taç adı verilen bölümlerindeki figürler, bir ile dört figür aralığında ayakta, sırt sırta ve yan yana oturur şeklinde yapılmıştır. İğnelerin bitki ve meyve başlı olanlarının geneli nar ve haşhaş başlıdır (Zahlhaas'dan aktaran Çavuşoğlu, 2011, s. 259).

Örnek verilecek olursa gömütlüklerde iğneler kadınların ya baş kısımlarında ya da çevresinde bulunmuştur. Giriktepe sarayında düşman saldırısı sonucu harem dairesinde

çıkan yangında tavan çökmesi sonucu altında kalan kadınların vücut ve baş kısmının civarında benzer tunç iğnelere ulaşılmıştır (Belli, 2010, s. 346).



Şekil 17.“Granüle Tekniği ile bezenmiş altın süs iğnesi başı üstten" (M.Ö.8. yüzyıl) , Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Tüning ve Otomobil Kurumu.

İğnelerin neredeyse tamamı mezarlardan alınmıştır. Bastam’da bir yangında ve Kayalidere’de tapınak alanında bulunan iki iğne dışında, geneli mezarlarda elde edilmiştir. Patnos civarında Değirmentepe’de yapılan kazıda görülen bir sarayın salonunda 37 adet iskeletin üstünde görülen farklı süs materyalleri arasında iğnelere de rastlanılmıştır. Kazı sırasında tutulan raporda birkaç iskeletin baş hizasında da iri ve farklı süslere sahip bronzdan iğnelere rastlanılmıştır (Yıldırım, 1989, s. 13).

Yıldırım (1989) araştırmasında iğnelerin, gerek Yunanistan, İtalya ve Adalarda gerek Doğu medeniyetlerinde mezarda iskeletlerin başları civarında ya da göğüs üstünde ulaşıldığından bahsetmiştir. Urartu medeniyetine ait iğneler de benzer biçimde mezar kazılarında bulunmuştur. Yıldırım Kalekent’deki mezar kazısında bir kabın içerisinde dikiş iğnesine rastlanıldığına dikkat çekmektedir. Benzer şekilde Patnos’un Liç köyünde de bir Urartu mezarında yine bir kap içerisinde dikiş iğnesi görülmüştür. Bu iki dikiş iğnesinin ilgi çekici benzerliğine şahit olunmuştur. Anlaşılan o ki kap içerisindeki dikiş iğneleri bir adak âdeti

olarak gerek Kafkas gerek Urartu medeniyetinde ortak bir kültür olarak karşımıza çıkmaktadır (s. 100).

Altın ve gümüşten yapılan iğneler kuyumcular tarafından rütbe sahibi ve soylu sınıftan kişilerin kızlar ve eşleri tarafından kullanım gösterdiği belirtilmiştir. Balmumu ve kum kalıplarda gümüş ve tunç iğneler döküm tekniğiyle yapılmıştır. Son rötuşlar ise hayvan gövdeli veya başlı, zengin bitki motiflerinden meydana gelen iğneler, çelik uça sahip sivri kalemlele şekillendirilmiştir. Oturur pozisyonundaki kartal, aslan ve boğa gibi çeşitli hayvan formları verilmiş iğne başları, diğerlerine göre daha büyüktür (Belli, 2010, s. 330-334).



Şekil 18. “Erken Demir Çağı’na Ait Yoncatepe 3 No’lu Mezarda Bulunan Demirden Yapılmış Gözlü Süs İğneleri” Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Belli (2010) hayvanların ayakta, yan yana ve oturarak sırt sırta gelecek şekilde ikili, üçlü ya da gruplardan meydana geldiklerinden bahsetmiştir. Ayakta duran ya da oturur vaziyette üçlü, dörtlü hayvan gruplarından meydana gelen iğne başları bu medeniyette fazlasıyla yaygın bir kullanım göstermiştir. Fakat diğer kültürlerde bunlara rastlamak nerdeyse imkânsızdır. İğne başlarının sfenks şeklinde mitolojik ve de bazı hayvan organının bir araya gelmesiyle karışık yaratıklardan oluştuğu belirtilmektedir. Bahsedilen hayvanlar

arasında kartal, aslan, boğa, dağ keçisi ve at gelmektedir. En ufak detayına değin büyük bir özveriyle işlenen hayvanlar fazlasıyla canlı ve etkileyici bir görsellik sunmaktadırlar. Bilindiği üzere bahsi geçen hayvanlar, Urartu tanrılarının kutsal hayvanı olarak bilinmektedir. Bu kutsal hayvanlar iğne başlarına bezeme amaçlarının yanı sıra tanrılarının gücünü de iyi bir şekilde yansıtmıştır (s. 344).

Yıldırım (1989) kendi çalışmasında hayvan başları için farklı hayvan protonları ya da figürlerine benzer veyahut geometrik veya bitkisel formlara sahip olabileceğinden bahsetmektedir. Süs iğnelerinin başında yer alan taç bölümünü meydana getiren materyalin altından, süs iğnesinin gövdesine kadar olan alandaki süslemeler çoğunlukla birbirlerine benzemektedirler. Bu alanda “boncuk bilezik veya disk adını verdiğimiz topuk (torus) süslemeleri ve bunlar arasındaki girintilerle (trokhilos) bunların altında yer alan delik bölgesi vazgeçilmez iğne başı süsleme elemanları olarak görülür”. Bilezik, boncuk ya da disk diye adlandırdığımız *Torus* süslemesi diğerlerinden farklıdır. Boncuk formu fiçı gibi ya da yuvarlak şeklindedir. Bileziğe çağrışım yaptığı gibi bir bilezik biçimindeki disk ise bilezikle benzerlik gösterir farklı olan tarafı kenar kısımları bıçak yüzü kadar keskin bir süsleme aracıdır (s. 19).

Özgün iğnelerin taç kısmı bitki, hayvan ya da meyve gibi farklı süslemelerle bezenmiştir. Taç adı verilen kısmın altında kendilerine has *Torus* ve *Trokhilos* bezemeleri görülmüştür. Her iğne de farklı sayı ve biçimlerde görülebilmektedir. Değişmeyen özelliklerinde biri de dörtgen veya yuvarlak formlardaki bir delik alanıdır. İğnelerin delikli olması sebebiyle “Toggle Pin” adı verilen delikli iğneler kategorisinde yer almaktadır. Lakin Urartu medeniyetine ait iğnelerin kendilerine has delik alanları mevcuttur. Bu *torus* ve *trokhilos* ile iğnelerdeki delikli alanlar Urartuların malıdır (Yıldırım, 1989, s. 101).



Şekil 19. “Tomurcuk Başlı Tunç Süs İğnesi” (M.Ö. 7.Yüzyıl), Haluk Pers Koleksiyonu” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Ele geçirilen iğnelerin büyük çoğunluğunda iğne başları farklı hayvan protomları veya figürleri biçiminde geometrik formda yer alır. Bitkisel forma sahip olanlar da rastlamak mümkündür. Taç formundaki süs iğnesinin gövdesine taraf süslemeler devam etmiştir. Birbirine oldukça benzemektedirler. Süslemelerin bulunduğu alanda delik başları, bilezik şekli, boncuk gibi süslemeler bulunmaktadır (Narçın, 2009, s. 498). Çavuşoğlu (2011) ise Urartu metal süs iğnelerinin gerek saçlarda, gerek giysilerde kullanılmış olduğunu fakat boyutları birbirine benzediği için giyside ya da başta hangisinin kullanıldığının bilinmesinin mümkün olmadığını ifade etmektedir (s. 251).

Urartu süs iğneleri göğüste süs aksesuarı olarak, giysilerin uç kısımlarını tutturmak ya da saçları toplamak için kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Amulet gibi kötü ruhlardan koruyucu anlamıyla da kullanılmıştır (Çavuşoğlu, 2011, s. 259-260).



Şekil 20.“Grifon Figürlü Gümüş Süs İğnesi” (M.Ö. 8,7. yüzyıl) Lenny Wolfe Koleksiyonu, Jerusalem” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Urartu iğnelerinin gövdesi her medeniyette olduğu gibi demirden üretilmiştir. Genellikle Urartular tunç ve demir kullanmıştır. Tunç madenlerini kullanarak tunç iğneler üretmişlerdir. Bahsedilen demir ve tunç madeniyle üretilen iğneler Luristan çevresinde yer almaktadır (Narçın, 2009, s. 497).

Çeşitli maden türleri kullanılarak iğne çeşitleri üretilmiştir. İğne için kullanılan en yaygın malzeme tunçtur. Akabinde bakır da ondan sonra gelen en yaygın maden çeşididir. Her dönemde ve Anadolu’ya yakın her kültürde bakır iğnelere rastlamak mümkündür. Fakat bir tunç madeninden yapılan süs iğnesi kadar yaygın değildir (Yıldırım, 1989, s. 5).

Fibula (Çengelli İğne)

Çengelli iğne olarak bilinen fibula; bir iğne ve yaydan oluşmaktadır. Günlük kullanımın bir parçası olan fibulanın kola, omuza ve bileğe takıldığı, yapılan arkeolojik verilerden bilinmektedir (Rezan Has Müzesi, 2014).

Doğu Anadolu Bölgesi, Kuzeybatı İran ve Transkafkasya'da yayılan Urartu medeniyeti saray, kale ve nekropollerde sürdürülen kazı çalışmalarında tunç, gümüş ve altın madeninden üretilen fibulalar bulunmuştur. Halkın kendi imkânlarıyla yaptığı kazı çalışmalarında elde edile fibula sayısı, bilimsel olarak yapılan kazı çalışmalarından daha fazladır. Bulunan fibulalar tıpkı kadın aksesuarları, silah ve benzeri eşyalar gibi Avrupa ve Türkiye'deki çeşitli müze ve koleksiyonerler tarafından elde edilmiştir. Takı amacı olan fibulalar aynı zamanda elbise uçlarını tutturması içinde kullanılmıştır (Belli, 2010, s. 357).

Orta Anadolu'da yaşayan Frigler'in tesiriyle M.Ö. 8.yüzyılın yarısında Urartu medeniyetinin takı kategorisinde yerini almıştır (Öğün'den aktaran Çavuşoğlu, 2011, s. 260). Belli (2010) ise verilen bilgiye ek olarak Urartu medeniyetine ait fibula örneklerinin Phrygler'e göre daha sade ve küçük olduğunu belirtmiştir. Ebat olarak büyük fibulalara yerleştirilen boncuk veya halkalar kıyafetlere tamamlayıcı unsur olarak benzetilmektedir. Frigler'de oldukça yaygın olan fibula geleneği gittikçe ilerleyerek seçilen bazı fibulalar tanrılara hediye olarak verilmekteydi. Ancak Urartular 'da tanrılara fibula hediye edildiğine dair şimdiye kadar herhangi bir veriye rastlanılmamıştır (Belli, 2010, s. 357).

Fibulalar için çengelli iğne de denilebilmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere Çavuşoğlu, fibulanın hem aksesuar hem de yakaları tutturmak için kullanıldığından bahsetmiştir. Genelde döküm yöntemi kullanılarak yapılmakta olan fibulanın gümüş, altın, tunç ve demirden üretimi sağlanmıştır. Formu yarım daire, biraz üçgenimsi ve oval yapıdadır. Yay ve bir iğneden meydana gelmektedir. İğnenin sivri ucunun denk geldiği yuva olarak kurulmuş ve Urartu'ya has bir yapı olan insan şeklinde de üretilmiştir (Çavuşoğlu, 2011, s. 260). Urartu medeniyetinde fibulayı tercih etme ve kullanmaya başlama tarihinin M.Ö. 7. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş geldiği belirtilmektedir (Belli, 2010, s. 360).

Doğu Anadolu'da Erken demir Çağı'na ait yapılan kazılarda herhangi bir fibula örneğine rastlanılmamıştır. Erken Demir Çağı'ndan 8. yüzyıla değin kıyafetlerin uç kısımları fibulalarla değil, süs iğneleriyle kapatıldığına dair bir çıkarım yapmak mümkündür.

Frigler'den Urartular'a gelen fibula kullanımı, süs iğneleriyle aynı amaca hizmet etmektedir (Belli, 2010, s. 360).



Şekil 21.“Tunç Fibula” (M.Ö. 7. Yüzyıl), Haluk Pers Koleksiyonu” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Tunç madeninden yapılmış bir fibula, Van'ın 12 km. güneydoğusunda olan Yoncatepe sarayının deposunda bulunmuştur. “Çeyiz sandığının Kabara başlı çivi, çeşitli taşlardan yapılmış boncuklarla birlikte bulunan fibulaların, ikinci kattaki harem dairesinden düştüğü anlaşılmaktadır”. Asimetrik forma sahip fibulalar küçük bir gövdeye sahiptir. Kırılan diğer bir iğneye karşın diğeri sağlam kalmaktadır. Gövdeye geçmekte olan iğne ucu, spiral biçimde eğilmiştir. Yay şeklindeki gövdenin uçları, diskle neticelendirilmiştir. Şimdiki çengelli iğnelerin öncelikli örneği olan fibulanın, M.Ö. 7.yy'dan geldiği bilinmektedir (Belli, 2010, s. 366-367).

“D” biçimli bir yay formunda olan fibulaların bir kısmı at nalı formlu simetrik gövde, bir kısmı da yarım daire biçimlidir. Fibulaların bazısında gövdenin orta tarafı geniş ve konik bir şekildedir. İğneyi meydana getiren tel gövdenin uç kısımları sarılarak bağlanmıştır. Öbür ucunda da dövülerek plaka haline dönmüş ve yarım halka biçiminde eğilip, iğne için bir yuva oluşturulmuştur. Urartu fibulaların yuva kısmı genelde paralel yivlerle eğilmiş bir el parmaklarının formunu anımsatmaktadır (Belli, 2010, s. 363).



Şekil 22. “Adilcevaz Kazısında Bulunan Altın Fibula” (M.Ö.7. Yüzyıl), Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Kıyafetler için kullanılan takıları iki çeşide ayırmak mümkündür. İlki kıyafete takılan fibula, makyaj seti ve süs iğnesi, öbürü ise kıyafetin parçası gibi eklenmiş düğmeyi andıran süslü metal nesneleri olarak bilinmektedir. M.Ö. 8. yüzyılın sonuna doğru Urartular kıyafetleri tutturmak ya da uçları birleştirmek için kullanmışlardır (Çavuşoğlu, 2011, s. 252).

Çavuşoğlu (2011) ilaveten fibulalar için süs iğne olmalarının yanı sıra halka ya da boncuk serisini sarkıtarak kıyafetlere aksesuar olarak takıldığını aktarmaktadır. Bununla beraber makyaj setini ve mühürleri takmak için de kullanılmıştır. Genel bir kanı olarak dinsel ifadeler taşıdığı da belirtilmiştir (s. 260). Belli (2010) Urartu medeniyetine ait fibulaların gümüş, tunç ve altın az da olsa demir madenlerinden üretildiğinden bahsetmiştir. Fibulalar kuyumcular tarafından altın ve gümüş madeninden yapılır ve ayrı bir özen gösterilirken, aynı zamanda zengin ve yönetici kesim tarafından da kullanılmıştır. Altın madeni oldukça kıymetli bir maden türü olduğu için demirden yapılan fibulalar üst kısımlarını altınla kaplayarak altından yapıldığı hissi verilmiştir (s. 363).

Bunların yanında granülasyon yöntemiyle üretilen iğnelere de denk gelinmiştir. Adilcevaz kazısında altın bir fibula, Karmir-Blur’da da altın bir süs iğnesinin baş kısmında

granülasyon yöntemi uygulanmıştır. Sonrasında da Akamenid zamanında bir iğnenin de granülasyon yöntemiyle süslendiği görülmüştür (Yıldırım, 1989, s. 9).

Metal Giysi Aplikleri (Adak Levhası)

Takı ve süsleme amacıyla kullanım gösteren kıyafet aksesuarları içinde farklı metallerden üretilen aplikler, bir hayli önemlidir. Günümüze değin arkeolojik çalışmalarda metal apliklerin sadece altından üretilmiş olduğu bilinmektedir. Yüksek ihtimalle gümüşten üretilen giysi apliklerinin de olabileceği bilinmektedir. Fakat gümüş veya başka bir metalden üretilen giysi apliklerine dair herhangi bir veriye rastlanılmamıştır (Belli, 2010, s. 375).

Yapılmış kaçak kazılarda bulunan ve “giyimli defilesi” diye belirtilen birçok resimli levhanın, toplumun içinde tunç kemer ve geriye kalan kare, dikdörtgen ya da oval bir formda keserek üzerlerine farklı resimler yapılmıştır. Bahsedilen levhalar üzerine kuyumcular tarafından yapılan resimler “halk sanatının” güzide örneklerini yansıtmıştır. Dikkat çeken unsur ise bu levhaların kenarlarına delikler açılmış ya da bu deliklerden halkalar geçirilerek kıyafetlere tutturulmuştur. Resimli tunç aplikler hem takı amacı hem de koruyucu bir sembol niteliğinde kullanım göstermiştir. Resimli tunç levhalar giysi apliği olarak diğerlerine oranla daha fazla sayıdadır çünkü; altın ve gümüş gibi değerli madenlerden üretilmiyordu. Bu resimli levhalar uzun zamanlar kadınlar tarafından kullanılıp, giysi apliklerinin devamlılığını sürdürmüşlerdir (Belli, 2010, s. 387).



Şekil 23..“Giyimli’de (Hırkanis) bulunan resim yazılı tunç giysi apliği" (M.Ö. 7. yüzyıl),Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Belli (2010) bahsedilen takı örnekleri gibi giysi apliğinin de Doğu Anadolu Bölgesinde Erken Demir Çağı’ndaki kazı çalışmalarında bulunduğu bilindiğini aktarmaktadır. Hakkâri’deki bir mezar kazı çalışmasında bulunan altın levhanın, şişkin ve oval bir forma sahip yapısının ilk aplik örneği olduğu bilinmektedir. Dövme yöntemiyle ince bir levha üzerine yapılan giysi apliğinin kenar kısmı kırık ve ortası ise delinmiştir. Oval forma sahip delik apliğin giysiye dikilmesini sağlamaktadır. Herhangi bir süsleme yapılmamıştır (s. 375).



Şekil 24.“Urartu İkizleri, Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)” (M.Ö. 7. yüzyılın sonu), Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Belli (2010) Van Müzesi’nde konumlanan altın giysi apliği dikdörtgen bir forma sahip olduğunu ifade etmektedir. 7 adet bulunan altın giysi apliği, bir hayli özgündür. Altın bir levhanın dövülmesi yöntemiyle üretilen giysi apliği öbür apliklere nazaran resimli olmasıyla ayrıcalık göstermektedir. Altın madeninden yapılan levhanın arkadan vurularak kabartılan 5 veya 8 bombenin dış kısmı çapraz çizgilerle kuşatılmıştır. Öndeki kabartmaların ezildiği fark edilmiştir. Apliğin alt ve üst köşe kısımlarına delikler açılarak kıyafete tutturulması sağlanmıştır. Benzer örnekler yer almadığı için apliğin hangi yüzyıla ait olduğu, nasıl bulunduğu dair herhangi bir bilgi yer almamaktadır (s. 380).



Şekil 25. “Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)” (M.Ö.7. Yüzyılın Sonu, 6.yüzyılın ilk yarısı),Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Giysi aplikleri diğer takı modellerinden farklı olarak sadece zengin yönetici sınıf dışında, halk tarafından da kullanımı yaygın olan bir takı çeşididir. Farklı boyutlardaki desenli levhaların kenarlarında yer alan deliklerden geçen iplerden anlaşılabacağı gibi, küçük ebata sahip levhalar aynı bir aplik gibi süsleme ve koruyucu göreviyle kıyafetlerde kullanılmıştır. Metalden üretilen giysi aplikleri birçok araştırmacı tarafından “Adak Levhası” diye adlandırılmaktadır (Belli, 2010, s. 386).



Şekil 26.“Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)” (M.Ö. 7.yüzyıl), Van Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.



Şekil 27.“Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)” (M.Ö. 7.yüzyılın sonu), Van Müzesi”
Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.



Şekil 28.“Tunç Giysi Apliği (Giyimli-Hırkanis)” (M.Ö. 7.yüzyılın sonu), Prahistorische Staatssammlung Müzesi, Münih” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu .

Kemer

Urartu kemerlerinin ilk örneklerinin medeniyetin devletleşme aşamasında oluştuğu düşüncesi, Erken Demir Çağ'ında krallığın yerleşim alanlarında metal kemerlerin bulunamamış olması bu kanıları destekler niteliktedir. Bu metal kemerlerin hangi tarihlerde ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle beraber, var olan bilgiler ışığında M.Ö. 9. yüzyılın sonlarında ilk örneklerin uygulamış olduğu söyleyebilmek mümkündür (İğit ve Göktaş, 2018, s. 990).

Urartu medeniyetinin madeni işleme hususunda oldukça iyi oldukları bilinmektedir. Tunç madeninden levha üreten sanatçılar bunu iyi bir şekilde öğrenmişlerdir. Kemerlerin her mezarda ölü armağanı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Kemerler kıyafet modasında kullanım gösterirken aynı zamanda farklı modellere sahip olup kullanılıyor olması zengin, fakir ayrımını kolaylaştırmaktadır. Arkeolojik kazısı yapılan Dilkaya Mezarlığı'nda katlanmış kemerlere rastlanılmıştır. Sırasıyla “aslan, boğa, dağ keçisi ve mitolojik yaratıklar” bulunmaktadır. Hatta bu kemerler arasında rozet biçiminde çiçek motifleri, kanatlı güneş kursları ve kutsal çiçeklerin de olduğu kemerler mevcuttur. Farklı kemerler olsa dahi süslemede değişik bir çeşitlilik görülmemiştir (Narçın, 2009, s. 274).

Kemerler cinsiyete göre de farklılık göstermektedir. Erkek kemerleri orta, geniş ölçülerde ve aslan, boğa gibi figürler öncelikli bir şekilde verilmiştir. Beraberinde av sahneleri, savaş betimlemelerinde ayrıcalıklı sınıflar, kale ve bina tasvirleri, arabalı piyade, süvari gibi süslemelere de ağırlıklı olarak yer verilmiştir. Dar kemerleri ise kadınlar kullanmaktadır. Bu kemerler üzerinde yukarıdaki betimlemelere pek rastlanılmamıştır. Ağırlıklı olarak su kuşu, balık, koyun gibi canlılar konu olmuştur (İğit ve Göktaş, 2018, s. 991).

Urartu medeniyetinin bronz kemerlerinde betimlenen motif ve sahneler bir hayli zengin bir birikime sahiptir. Yoğunluğu en fazla olan temaların başında av sahneleri, tanrılar, fantastik yaratıklar, bitkisel ve geometrik motifler ve savaş sahneleri gelmektedir. Birbirini tekrar eden peşi sıra figür ve motifler işlenmiştir. Motifleri aralıklı tutmak için dikey ve yatay bantlar kullanılmış, ayrıca farklı süsleme öğeleri de kullanılmıştır. Şimdiye değin de hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olan kemerler, Urartu medeniyetinde çeşitli ekonomik güçte olan kişilerin mezarlarında katlanarak bulunmuş olması, o zamanki insanların kemeri ne denli yaygın kullandıklarının açık bir göstergesidir (Ergürer, 2010, s. 244).

Bronzdan üretilen bel ve omuz için olan kemerlerin benzeyen motiflerini ardı sıra dizmesiyle oluşan simetrik düzen o tarihin sık karşılaşılan karakteristik unsuru olmuştur.

Kompozisyonda bulunan bitkisel motif ve figürler de bu kemerin M.Ö. 9.-8. yy arasına tarihlendirmiştir (İgit ve Göktaş, 2018, s. 994).



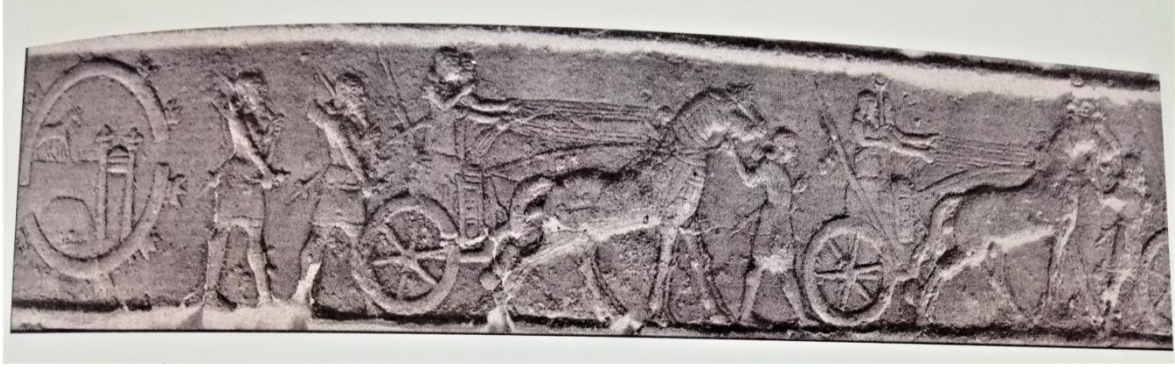
Şekil 29. “Tunç Kemer Üzerinde Düğün Törenine Çeyiz Olarak Kolye Götüren Cariye” (M.Ö. 8. yüzyıl), Sadberk Hanım Müzesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Tüning ve Otomobil Kurumu.

Urartularda bronz levha sanatında ilgi çeken bir nokta simetriye verilen değerdir. Uygulamada sanatçı, yapılan eserleri simetrik bir şekilde işlemeye gayret etmektedir. Bilhassa bazı kemer ve miğferler üstünde bu nokta muhakkak tespit edilmektedir.

Kemerlerin her kaynakta da belirtildiği gibi en net özelliği figürlerin ve motiflerin tekrar tekrar kullanılmasıdır (Taşyürek, 1975, s. 3).

Birkaç kemer üstünde peşi sıra devam eden ve alt alta sıralanan “aslan, boğa, kanatlı at veya aslanlar, akrep veya yılan kuyruklu aslanlar, kanatlı veya kanatsız fantastik yaratıklar ya da avcılar” ile doldurulduğu bilinmektedir. Bahsedilen kemerler üzerinde kemerin yüzey kısmı asla panolara bölünmemiştir. Yine motifler tekrar edilmiştir. Bu motifler Kelermes ya da Ziwiye’de bulunan göçebe topluma ait örneklerle oldukça benzemektedir. Diğer takılara kıyasla, motiflerin arkadan vurma tekniğinden ziyade önden çizme yönteminin daha ağırlıklı kullanıldığı ve oldukça az bir işçilikle üretildikleri görülmektedir. Kesin bir bilgi olmamakla beraber M.Ö 8. yy’ın sonuna doğru tarihlenen bu kemerlerin Urartularda yapıldığı söylenebilir. Bir başka kemer türü, 8. yüzyılın ortasından bu yana bezeme yönünden diğer türlerinden ayrılmaktadır. Örnekler üstünde yalnızca tomurcuk motifi, nokta, zig zag ve sarmal bulunmaktadır (Çilingiroğlu, 1997, s. 123).

Kadın ve erkeklerin kullandığı kemerler biçim yönünden birbirinden ayrılmaktadır. Dar ve kısa olan kadın kemerlerinin karşısı olarak erkeklerinki geniş ve uzundur. Kadın kemer serisinin üzerindeki motifte açık havada gerçekleşen dinsel içerikli ziyafet betimlemesi bulunmaktadır. Erkek kemerlerinde ise yoğun olarak av, süvari, savaş, boğa, fantastik yaratıklar, aslan, ağaç ve kutsal ağaç civarındaki kutsal sahneler yer verilmiştir. Erkek kemerlerinde en ilgi çeken betimleme kutsal ağaç motifi olduğu bilinmektedir. Mezopotamya kaynaklı olan kutsal ağaç, aslında Asur’dan gelen bir bezeme unsurudur. En çok kullanılan bezeme unsuru ise av sahnesidir. Yabani olan boğa ve aslan gibi güçlü hayvanların, güç ve asaletin simgesi olduğu tarih öncesinden beri bilinmektedir. Ayrıca dinsel bir ifade de taşımaktadır. Kemerlerin ölü armağanı olarak mezar içlerine katlanmış bir şekilde bırakıldığı belirtilmektedir. Mezardaki kişinin ayrıcalığını, rütbesini ve zenginliğine yansıtmaktadır (Çavuşoğlu, 2011, s. 262).



Şekil 30. “Balawat kapısı, tunç levha üzerindeki savaş sahnesi” Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Çilingiroğlu (1997) Çavuşoğlu’nun da çalışmasında anlattığı kemerleri genel bir ifadeyle şöyle belirtmiştir: Tüm kemer yüzeylerinin üzeri süvariler, yayalar, geometrik motifler, avlanan insanlar, savaş arabaları ve bitki motifleri gibi konular işlenmiştir. Betimlemenin olmadığı kemer bulunmamaktadır. İki farklı yöntemiyle üretilmiştir. En yaygın kullanılan bezeme örneği arkadan vurmaktır. Daha az tercih edilen ise önden çizme tekniği, ya tek başına ya da arkadan vurma yöntemiyle karma kullanılmıştır. Arkadan vurarak uygulanan yöntemde yansıtılmak istenen sahneler, önce sivri bir kalemle çizilmiştir. Kullanılan motiflerin ince detayları ve konturları bu kalem aracılığıyla verilmiştir (s. 122).



Şekil 31. “Ziyafet Sahnesi ile Dar Kemer” Rezan Has Müzesi (2014). <https://artsandculture.google.com/exhibit/rezan-has-museum-urartian-jewellery-collection/WgJCmYNM22QNKw> adresinden erişilmiştir.

Ziyafet sahnesini betimleyen dar kemerin orta kısmında yay biçiminde çizgilerle birbirine bağlı olan, kenetlenmiş hissi veren çizgiyle sınırlandırılan, arka arkaya yönelmiş bir şekilde dış sınırdan kemerin panelleri uzanmaktadır. Paralel iki yatay panelin hepsinde dört balık figürü betimlenmiştir. Orta kısımda arkılığı bulunan bir tahtta kadın figürü yer almaktadır. Ayakta duran kadın figürü tahttaki kişiye hizmet etmektedir. Tahttaki figür elinde tuttuğu bardağı kaldırmaktadır. Ayakta durmakta olan figür elindeki objeyi tahttaki

figüre sunmaktadır. Sol tarafta ise yürümekte olan üç kuş figürü betimlenmiştir. Enstrüman çalmakta olan kadınların, müzisyenlerin eğlencesi, dokuma kadınları, kale tasvirleri, akrobatlar, kutsal sunma sahneleri, keçi, balık, koyun ve kuş figürleri sırayla dizilmiş halde görülmektedir. Geniş ve orta kuşaktaki tüm alanı filizler süslemiştir. Geometrik ve bitkisel motiflerle beraber figürlerle süslenmiş olduğu kadar düz örnekler de mevcuttur (Rezan Has Müzesi, 2014).



ARKEOLOJİK BULUNTULARDAKİ FİGÜRATİF TASVİRLERİN SINIFLANDIRILMASI

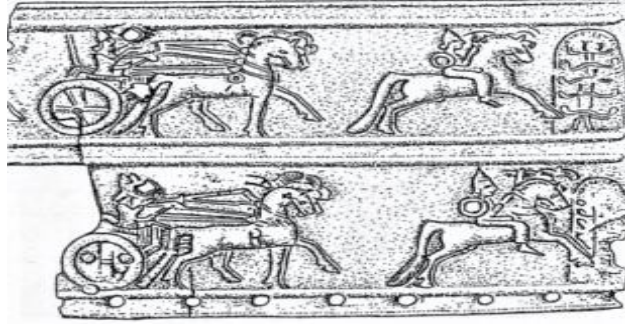
Figüratif tasvirler tüm medeniyetlerde olduğu gibi Urartu medeniyetinde de yoğun bir şekilde karşımıza çıkmakta olup aşağıdaki şekilde sınıflandırılmıştır.

Geçen zaman içerisinde gerek kazılarda, gerek yazılıtaşlar da gerekse de betimlemelerin yapıldığı başka örneklerde üç farklı tasvir grubunun varlığı dikkat çekmektedir. Bu üç grupta askeri nitelikli, dini nitelikli ve avcılar diye ayrılmaktadır. Bu üç grupta kendi içerisinde gruplara ayrılmaktadır. Askeri nitelikli grup; piyadeler, süvariler ve savaş arabalı askerler olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Dini nitelikteki tasvirler; tanrılar, törensel sahneler ve kanatlı cinler olarak ayrılmaktadır. Avcılar başlığı ise askeri nitelikli tasvir grubunda değerlendirilmesinin doğru olmayacağı düşünüldüğü için üçüncü bir başlık olarak ele alınmıştır (Ergürer, 2010, s. 245).

Askeri Nitelikli Tasvirler

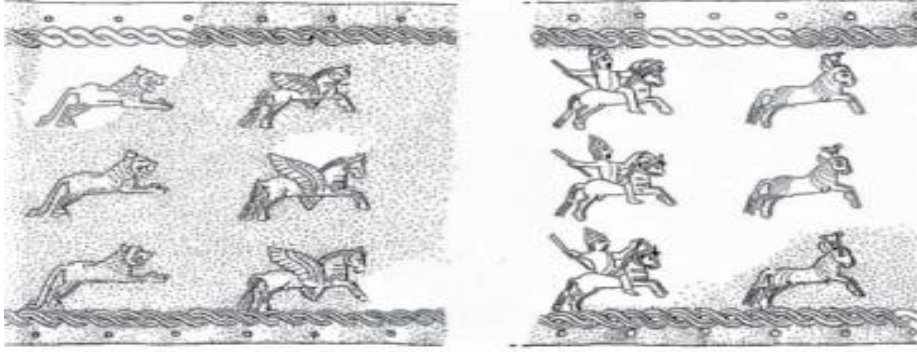
Süvariler

Urartu Krallığı'na ait ordunun etkin gücü olan süvariler genellikle merasim ve avlanma sahneleri içinde tasvir edilmişlerdir.



Şekil 32. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264.

Betimlemelerde genellikle başlarında ters bir huniyi anımsatan miğferler, kalkan, mızrak, ok gibi silahları donatılmış olarak yer almaktadırlar. Miğferin altından çıkan saçlar omuzlara kadar uzanmaktadır. Saç uçlarının geriye doğru kıvrık olması üzerinde oldukları atın koşar pozisyonunda olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Saçlar birçok tasvirde ya sade bırakılmış ya da tarama çizgilerle yansıtılmıştır.



Şekil 33. Ergürer, H.(2010) Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264.

Burun kısmı alnın uzantısı şeklinde olup, ağız kısmı çizgi halindedir. Neredeyse bütün örneklerde göz ve üst gövde karşıdan, baş ve ayak kısmı profilden verilmiştir. Üzerine giydikleri elbiselerin ayak bileklerine kadar indiği görülmektedir (Ergürer, 2010, s.245).



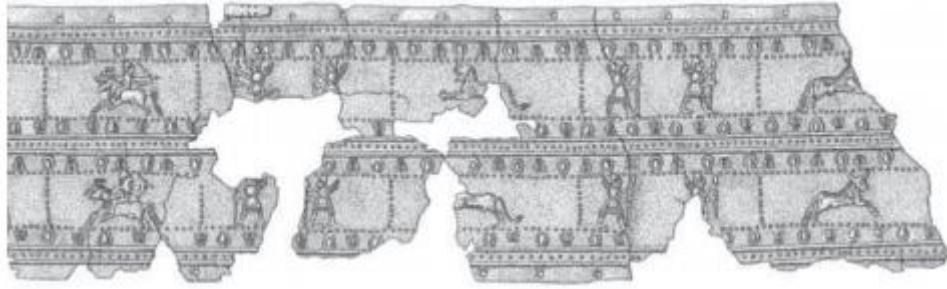
Şekil 34. “Başına ok saplanan savaşçı” Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Birkaç bronz parça bir araya getirilerek savaşın başka bir yönü tasvir edildiği görülmektedir. Arkada yer alan at üzerindeki süvarinin önünde yer alan aracın tekerine çarpmamak için kasılarak durmuş olduğu dikkat çekmektedir. Ata ait koşum takımı ve

gerdanlık kısmı diğer atlarınkıyla benzerlik taşımaktadır. Eserin kırık olmasından kaynaklı atın üzerindeki askerin sadece belden aşağı kısmı görünmektedir. Askerin sağ dizi, atın kasılarak durmasına paralel şekilde kasılmış bir halde resmedilmiştir. Ayağındaki kısa çizme ve üzerindeki elbise diğer askerlerinkıyla aynıdır. Atın ayakları arasında yer alan boşlukta yatan başka bir askerin sadece başı ve sol kolu görülmektedir. Dikkat çeken diğer nokta da savaşçının yüzündeki korkudur. Savaşçı uzun sakalları ve omuzlara kadar inen gür saçları çizgilerle taranarak resmedilmiştir (Belli, 1998, s. 85-86).

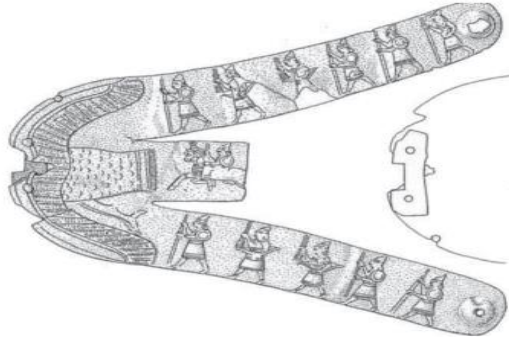
Piyadeler

Yürüyor halde olarak resmedilmiş olan piyadeler tıpkı süvarilerdeki gibi kafalarında miğfer ve farklı silahlarla tasvir edilmişlerdir.



Şekil 35. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264

Taşıdıkları silahlara bakıldığında kalkan, sadak, mızrak, yay ve oktan olduğu görülmektedir. Tasvirlerin hemen hepsinde diz kapak kısmının altına kadar inen ve uçları püsküllü tunikler giydikleri görülmektedir. Yine süvarilerde olduğu gibi saçlar omuzlara kadar uzamaktadır. Yüz işlemedeki detaylar diğer figürlerin işleme detaylarıyla benzerlik göstermektedir.



Şekil 36. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264

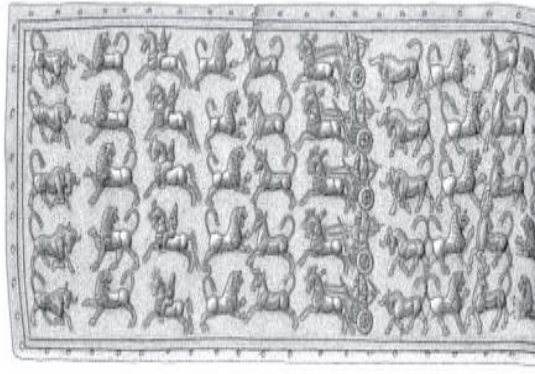
Piyadelerin göz ve üst gövdeleri karşıdan ayak ve başları profilden resmedilmiştir (Ergürer, 2010, s.246).

Savaş Arabalı Askerler

Savaş arabalı asker figürlerine genellikle Urartu kemerleri üzerinde rastlanmaktadır. Bu arabalar genellikle iki tekerlekli, sandık biçimli bir kasanın arkasına takılı olan mızraklar şeklinde resmedilmişlerdir. Arabaların üzerinde iki ya da üç savaşçının olduğu betimler dikkat çekmektedir.. Arabalarda dikkat çeken diğer öge de altı ya da sekiz ispite sahip olduklarıdır.



Şekil 37. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264



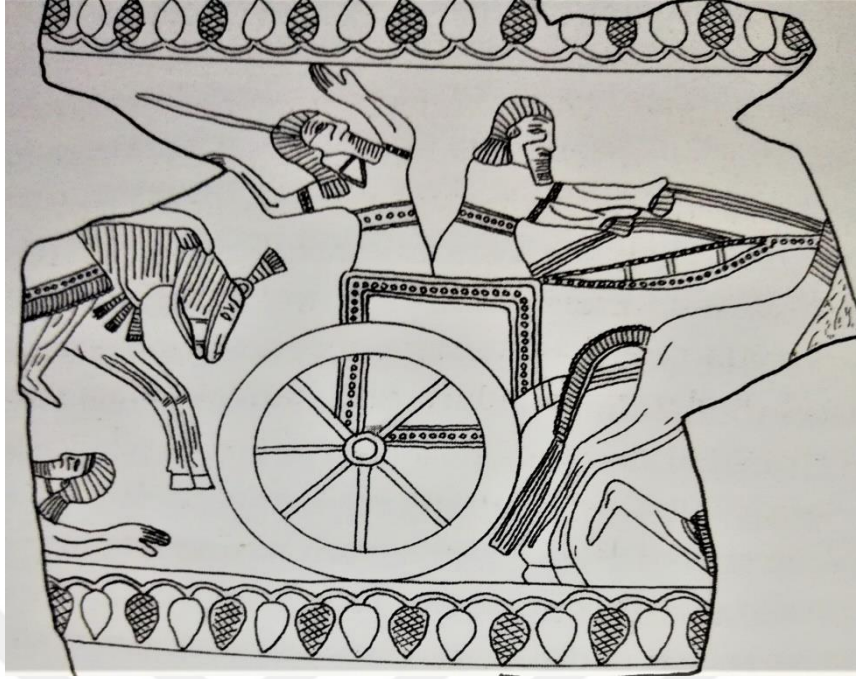
Şekil 38. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264

Arabada ikili ya da üçlü olarak resmedilen askerlerden sürücü olduğu düşünülen kişi elinde atın yularını tutmaktadır. Sürücünün yanındaki asker veya askerlerin ok attıkları görülmektedir. Ancak bazı betimlemelerde bu askerlerin silahsız olduğu da bilinmektedir.



Şekil 39. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264

Arabayı kullanan sürücü ve yanındaki askerlerin miğferli olduğu görülmektedir. (Yaylalı'dan aktaran Ergürer, 2010, s. 246). Burun kısmı alnın uzantısı şeklinde bir çizgi olarak verilmiştir. Gözler cepheden, baş kısmı ise profilden resmedilmiştir (Ergürer, 2010, s. 246). Atın önündeki savaş arabasının ayrıntılı olarak resmedildiği dikkat çekmektedir. Araba sürücüsü ve yanında duran savaşçının kafalarında miğfer bulunmamaktadır.



Şekil 40. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Sürücü ve yanında yer alan askerin elbise, sakal ve omuzlarına kadar uzanan saçları diğer askerlerle benzerlik taşımaktadır. Atın yularını tutan sürücünün kollarındaki kaslar ve parmakları detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Arabada arkada duran askerin kafasına saplanan okun verdiği etkiyle arkaya düşecekmiş gibi durmaktadır. Tasvir edilen bu ok diğerlerine nazaran sap kısmı daha uzun gösterilmiştir. Okun verdiği tesirle asker sol kolunu yukarıya kaldırmıştır. Savaşçının bu hareketi okun acısını yansıtmaları bakımından önemli olup tasvirin gerçekliğini arttırmaktadır. Askerin giymiş olduğu kostümün göğüs kısmı diğer askerlerinki gibi V şeklindedir (Belli, 1998, s. 86).

Dini Nitelikli Tasvirler

Tanrılar

Tanrılara ait neredeyse bütün figürler bir ayağı kutsal hayvanın sırtında diğer ayağı ise hayvanın başına basar şekilde tasvir edilmiştir. Tanrılığın sembolü olan boynuzlu başlıklar ve uzun manto, alt kısımda ise tunikten oluşan bir elbiseyle resmedilmişlerdir.



Şekil 41. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264

Tanrısall selamlama pozisyonundaki tanrı figürlerinin sağ elleri dirsekten bükülmüş V biçiminde yukarı kalkmış halde resmedilmiştir. Diğer el ise bel seviyesinden ileriye doğru uzatılmıştır. İleriye doğru uzatılan bu elin genellikle lotus şeklinde bir sembol taşıdığı görülmektedir. (Düzgün'den aktaran Ergürer, 2010, s. 247).

Soldaki Urartu tanrılarıyla, sağdaki Asur ordusunun bir kısmının görüldüğü kalkan parçasında ikisinin yer almış olması önemlidir. Urartu tanrılarının sağ taraftan sol tarafa doğru ilerlediği görülmektedir. Sağ tarafta ise Asur ordusunun varlığı dikkat çekmektedir. Urartu ordusunun önünde ulusal tanrı Haldi bulunmaktadır. Meherkapı yazıtlarında tasvir edildiği şekliyle diğer tanrılar da bir düzen içerisinde gösterilmektedir. Kalkan parçası üzerinde sadece 12 tanrının olduğunu ancak toplamda kaç tanrının resmedildiği bilinmemektedir. Kalkan üzerinde yer alan bu 12 tanrının Meherkapı yazıtlarındaki özelliklere göre resmedildiği bilinmektedir. (Belli, 1998, s. 38).

Tanrı Figürü

Metal bir kap üzerine bir tanrı figürü resmedilmiştir. Boyunduruğun uç kısmının sağında resmedilen figür, boğanın üzerinde yer almaktadır.



Şekil 42. “Boyunduruk ucu başlığı”. Kuvanç, R., (2018). Zaiyahina’nın bronzları Doğubayazıt Urartu metal eserleri. E. Konyar, K. Işık, R. Kuvanç, B. Genç, B. Gökçe (Ed.), *Bezemeli ve figüratif metal eserler* (s. 184-207). İstanbul: Kültür.

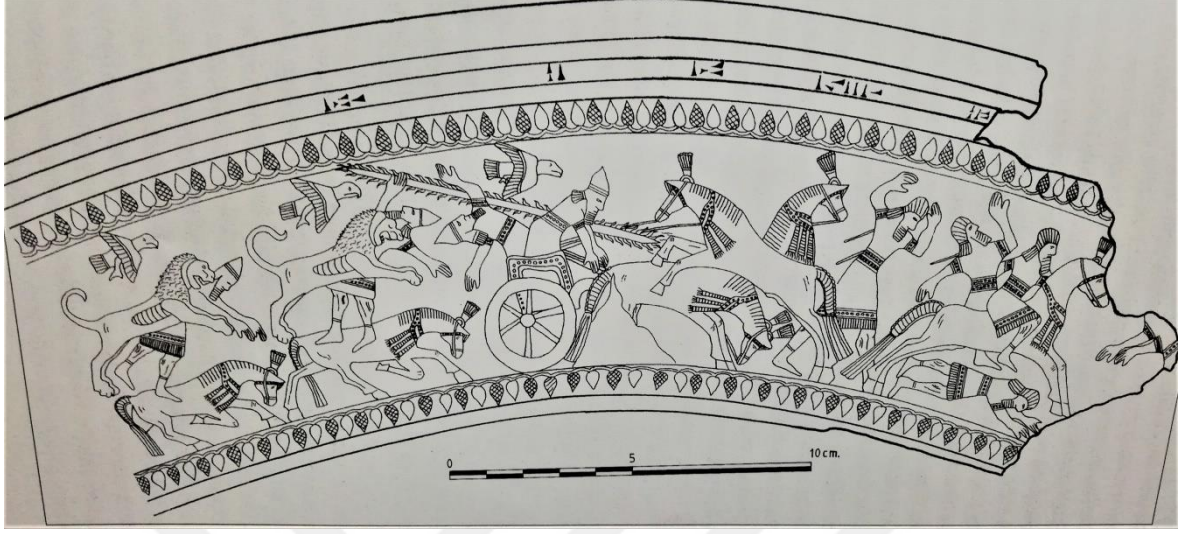
Sakallı olarak aktarılan tanrı figürü, ayak bileklerine kadar uzanan ve önü açık süslü bir manto giymektedir. Sağ ayak boğanın başında, sol ayak ise boğanın sırt kısmındadır. Buradaki tanrı tasvirinin en önemli özelliği süslenmiş halde olan ikili kanatlardır. Kanatların alt tarafında çapraz bir şekilde çatal uçlu iki nesne görünmektedir. Çatal uçlu bu nesne tanrının sol elinde de yer almaktadır. Sağ kol ise V şeklinde bükülüp öne doğru uzatılmıştır (Kuvanç, 2018, s. 184).

Tanrılar Sahnesi

Savaş Sahnesi

Kalkanın sağ tarafında Asur ordusunun bozguna uğradığı sahne tasvir edilerek verilmiştir. Panik içinde sağa sola kaçan askerlerin betimlendiği bu sahne çok gerçekçi bir şekilde aktarılmıştır. Tasvir edilmiş bu savaş sahnesinin betimleme tarzı Asur kralı II.

Assurnasirpal'ın Kalhu Sarayındaki kabartmaların üzerinde yer alan savaş sahnesine çok benzemektedir.



Şekil 43. “Savaş sahnesi” Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Bu savaşı tasvir eden sanatçının Asur sanatından etkilendiğini söylemek mümkündür. Tanrı Haldi'ye ait olan ve çevresine ışıklar saçan kargı, düşman askerlerini öldürmektedir. Birçok Asur askerinin oklarla vurularak öldürüldüğü görülmektedir. Asur ordusunun dağıtılıp hezimete uğratıldığı bu savaş sahnesinin hangi savaş referans alınarak resmedildiği bilinmemektedir. Bugüne kadar ki Urartu tasvir sanatında resmedilmiş savaş sahneleri genellikle şematik bir yapıda ve aynı basmakalıp tasvirlerle anlatılmaktaydı. Bu anlatış tarzı yorumlama olarak birçok güclüğü de beraberinde getirmekteydi. Ancak tanrı Haldi'nin önderliğinde resmedilen bu savaş sahnesi çok gerçekçi bir biçimde aktarılmıştır. Buna benzer bir resmin başka bir örneğine bugüne kadar başka herhangi bir Urartu sanatında rastlanmamıştır (Belli, 1998, s. 72).

Aslan tarafından yakalanan askerin gövdesinin bir kısmı aslanın gövdesi tarafından kapanmıştır. Askerin başında konik biçimli bir miğfer mevcuttur. Miğferin yapıldığı hammaddenin ne olduğuna dair bir fikir yürütülememektedir. Ancak miğferin üzerinde yer alan yatay çizgiler bronzdan yapıldığına dair bir fikir üretilmesini sağlayabilmektedir. Savaş alanında yer alan askerlerin kafalarında bu miğferden olmayışı bu miğferin komutan ya da yönetici tarafından kullanıldığı düşüncesini geliştirmektedir. Ancak bu miğferler Urartu tanrılarının taktığı miğferlerden farklıdır. Bu farkların başında tanrıların taşıdığı miğferlerin daha büyük olması gelir. Diğer kısım ise kenarlarda kulakları ve yanak kısmını kapatan yanaklığın bulunmasıdır. Bu miğferler Balawat Kapısının üzerinde yer alan

kaplamalardaki askerlerin giydiği miğferlerle benzerlikler göstermektedir (Belli, 1998, s. 73-74).



Şekil 44. “Aslanın ilk savaşçıyı parçalama sahnesi”. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Asurlu askerlerin uzun saç ve sakala sahip olduğu görülmektedir. Omuza kadar inmiş olan saçları dikey sakalları ise yatay çizgiler taranarak aktarılmıştır. “Sakallı gösterilen Asurlu savaşçılar Balawat Kapısı bronz levhaları üzerinde yakalanan ve yüz üstü düşecekmiş gibi gösterilen savaşçı iki kolunu yere doğru uzatmıştır. Her iki kolunun da hareketsiz olarak yan yana gösterilmesi savaşçının cansızmış gibi görünmesine neden olmaktadır”. Savaşçının kısa kollu ve diz kapağı altına kadar inen bir elbise giydiği görülmektedir. Giysinin pazu kısmının üstünde yan yana duran iki yatay şerit geçmektedir. Şeritlerin arasında her hangi bir motifin olup olmadığı algılanamamaktadır. Asurlu askerlerin giymiş olduğu kostümlerin Urartu tanrılarının kostümlerinden çok farklı bir modele sahip olduğu görülmektedir. Askerin çıplak olan bacaklarında kasların büyük bir özenle çizilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Askerlerin her iki ayağında da deriden imal edilmiş bir çizme bulunmaktadır. Çizmeler Urartu tanrıları tarafından giyilen çizmelerle benzerlikler taşımaktadır (Belli, 1998, s. 74).

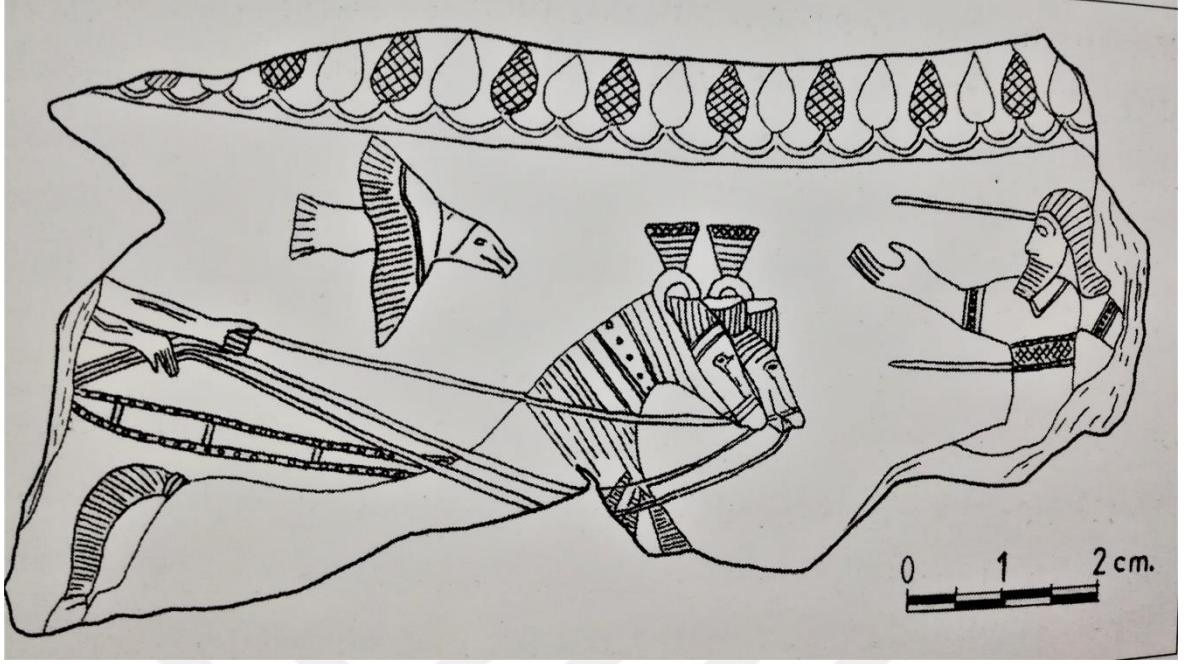
İki parça bronz levhanın birleşmesiyle ortaya çıkan resim ilginç bir savaş sahnesini tasvir etmektedir.



Şekil 45. “Birbirine giren atlar”. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve sanat.

Arkada duran savaş arabasının üzerinde kartal ve önde yaralı bir savaşçı vardır. Bronz levhanın kırıklığından dolayı ayakta durdukları anlaşılan sürücü ve yanındaki savaşçı görünmemektedir. Ancak sürücünün dizginleri tutmak için öne doğru uzatmış olduğu gergin elleri görünmektedir. Sağ tarafa doğru koşar adım gösterilen atlar yan yana resmedilmiştir. Sol tarafta olan atın başı biraz daha önde gösterilmiştir. Levhanın kırık olması atların gövde kısmını görmemizi engellemektedir. (Belli, 1998, s. 84).

Sağ tarafta at ve dizginlerin üzerinde uçan kartal savaş alanındaki dördüncü kartal figürüdür. Kartalın betimlenme yöntemi diğerleriyle aynıdır. Ayak kısmı gösterilmeyen kartal avına hareketlenir biçimde tasvir edilmiştir.



Şekil 46. “Savaş arabası, kartal ve yaralı savaşçı”. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Sağ tarafa doğru atını koşturan savaşçı kafasını sol taraftaki savaş alanına çevirmiştir. Bundan dolayı askerin gövdesi cepheden betimlenmiştir. Savaşçının kafasında miğfer bulunmamaktadır. Saçı diğer savaşçıları gibi omuzuna inmektedir. Ortada yaşanan savaşın korkusu askerin yüzünden okunmaktadır. Giydiği kostümün göğüs kısmı V şeklindedir. Belindeki kalın kuşak diğer savaşçıların kuşağıyla aynıdır. Savaşçının başının yanı ve sırtına iki adet ok saplanmıştır. Oktaki uzun sap kısmı yere paralel bir şekildedir. Diğer savaşçılarda olduğu gibi bu askerin kolunda da bilezik bulunmamaktadır. Açık olan bu elin parmakları özenle işlenmiştir. Bu şekilde tasvir edilmiş başka bir savaş sahnesi Kral İşpuini döneminde de görülmektedir. Ancak buradan farkı savaşçının sırtına saplanan okların olmasıdır. Bu oklar sayesinde savaş sahnesi daha gerçekçi kılınmıştır (Belli, 1998, s.84-85).

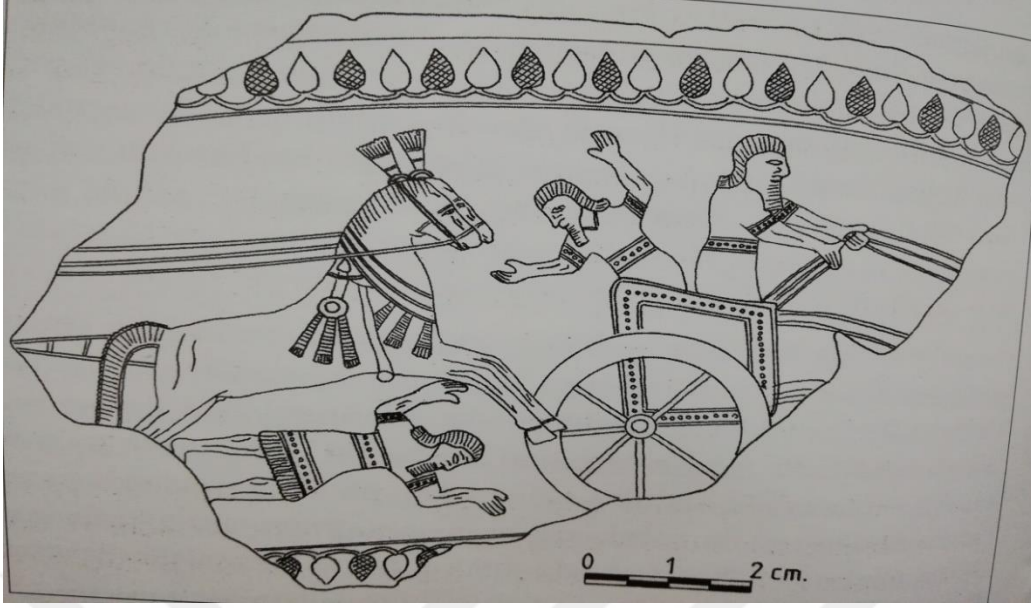
İki parçadan meydana gelen bronz levha maruz kaldığı doğal müdahalelerden dolayı tahrip olmuştur. “Bronz levha üzerindeki resim sahnesinin çizimi ancak çekilen röntgen filmi ve benzer sahnelerin yardımıyla yapılabilmektedir. Bronz levhanın kırık olması yüzünden sol tarafta araba içindeki savaşçı ve sürücünün görülmemesine karşın, dizginler ve arabaya koşulu olan atlar görülmektedir”. Yan yana duran atlardan sol kısımda duranın başı birazcık öndedir. Ön ayaklarını öne ve havaya doğru kaldırmış olan atların koşar pozisyonda olduğu anlaşılmaktadır. Özenli bir işçilik kullanılarak çizilen koşum takımları ve gerdanlıklar diğerleriyle aynıdır. Atların ön ve arka bacakları arasında bir savaşçının

yattığı görülmektedir. Sol tarafına doğru yatmış olan askerin bükülü sol kolu yüzünün altında kalmıştır. Sağ kolu ise dirsekten hafif bükülmüş bir pozisyonda yukarıya doğru uzanmıştır. Yukarı uzanan elin açık olan parmakları atın karnına dokunmaktadır. Kafasında miğferin olmadığı görülmektedir. Savaşçının üzerindeki elbiseler diğer askerlerinkiyle aynıdır. Bronz levhanın kırık olması savaşçının ayağını bilekten aşağı görmemizi engellemektedir (Belli, 1998, s. 87).



Şekil 47. “Savaş arabası içindeki savaşçı ve sürücü”. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Bacaklarını öne ve havaya doğru atmış olan atların önünde, sürücünün ve bir askerin bulunduğu savaş arabası yer almaktadır.



Şekil 48. “Araba içindeki savaşçı ve sürücü”. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

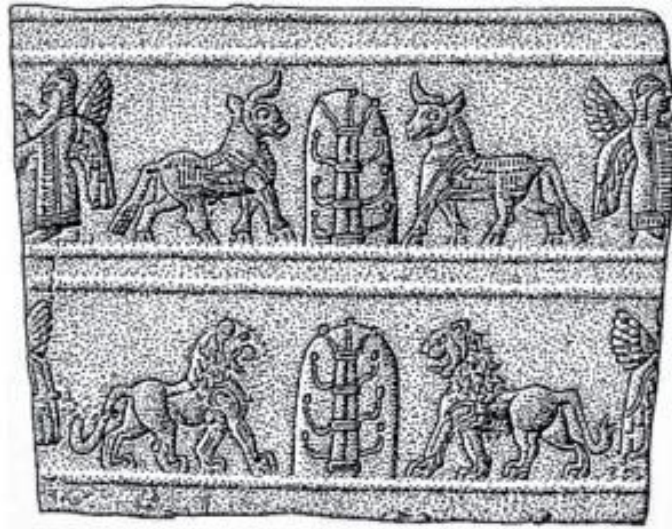
Buradaki savaş arabası diğerleriyle aynıdır. Arabanın içinde ve ön tarafta olan sürücü yere paralel halde olan eliyle dizginleri tutmaktadır. Sürücü miğfersiz bir haldedir. Sakalları uzun, saçları ise omuzlara kadar inmektedir. Sürücünün üzerindeki kostüm diğer savaşçılarıyla aynıdır. Arabanın arka kısmında bulunan sanki yere düşecekmiş gibi tasvir edilmiştir. Savaşçının elinde herhangi bir savaş aleti bulunmamaktadır. Savaşçının vücudunun herhangi bir yerinde okun saplı olup olmadığı anlaşılamamıştır. Askerin yüzündeki ifade yerde yatan askere feryat eder bir hal taşımaktadır. Ölüm korkusu savaşçının hareketlerine yansımıştır (Belli, 1998, s. 87-88).

Törensel Sahneler

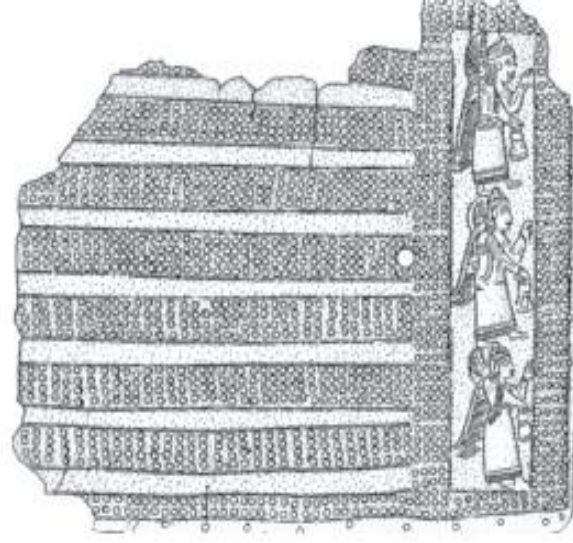
Tüm tanrılar için kurban edilecek kurban sayısı Meherkapı Yazıtları’nda tek tek belirtilmiştir. Yazıtlarda belirtilen bu rakam 110 büyükbaş ve 310 küçükbaş hayvandan meydana gelmektedir. Yazıtlara göre adaklar yılda bir defa ‘Güneş Tanrısı Ayında’ kesilecektir. Tanrılara adanmış bu kurbanların toplu bir şekilde kesildiği anlaşılmaktadır. Kurbanların Meherkapı’da hazırlanan teraslarda yapılan merasimlerle kesildiği tahmin edilmektedir. Kalkerden oluşan kayalar üzerine yapılan terasların bir bölümü tahrip olmuş olsa da hala büyük bir kısmı durmaktadır. “Kayalıklara açılan düzgün ve dikdörtgen biçimli büyük boşluklarda ise, kabartmalı blokların olduğu sanılmaktadır. Ancak daha sonraki dönemlerde tahrip edilen kabartmalı bloklardan günümüze yalnızca boş yerleri kalmıştır” (Belli, 1998, s. 34).

Kanatlı Cin Tasvirleri

Son tasvir grubunu insan görünümünde olan kanatlı figürler oluşturmaktadır. Genellikle sol ellerini bileklerden bükmek suretiyle yukarı kaldırmış sağ elleri ise bel seviyesinde karşıya doğru uzatmışlardır. İleriye doğru uzatılmış olan sağ el çoğu zaman bakraç tarzı bir malzeme tutmaktadır.

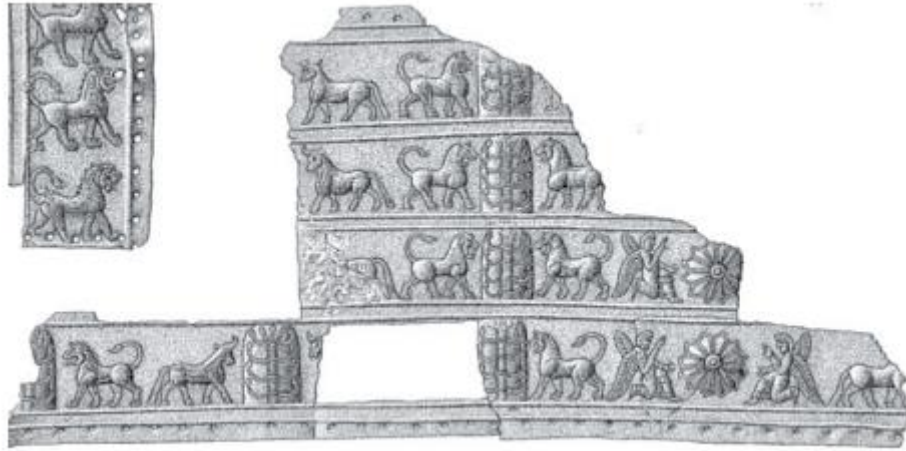


Şekil 49. Ergürer, H., (2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 14(2), 243-264.



Şekil 50. Ergürer, H.(2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264.

Ayak bileklerinin üst kısmına kadar inen kemerli kostümleri dikkat çekmektedir. Kostümün uç ve kenar kısmı, yatay ve dikey olarak çizilen püsküllerden oluştuğu görülmektedir. Kafalarında takkeyi anımsatan başlıklar mevcuttur. (Ergürer, 2010, s.249).



Şekil 51. Ergürer, H., (2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264.

“Hayat ağacının karşısında tasvir edilen kanatlı figürler Asur’da kanatlı cinler olarak adlandırılmaktadır. Bu kanatlı cin figürlerinin, ellerindeki çam kozalaklarıyla kötülüğe karşı korudukları ya da arındırma yaptıkları belirtilmektedir (Grace’den aktaran Ergürer, 2010, s.249).

Avcılar

Kemerlerin üzerinde yer alan tasvir gruplarından biri de avcılardır. Seidl bu betimlemelerin okçu olduğunu ifade ederken Karaosmanoğlu bazı araştırmacıların kemerlerin genellikle avlanma sahnesi için kullanıldığını belirterek bunlar avcı olduğunu iddia etmektedir. Avcılar genel itibarıyla diz çöker ya da ayakta ok atar bir halde betimlenmektedirler. Başlarında miğferleri bulunmaktadır. Saçlar omuzların üstüne kadar uzanmaktadır. Elbiselerinin uç kısımları püsküllü kısa bir tunik ya da üzerine giyinilmiş olan bir mantodan oluşmaktadır (Ergürer, 2010, s.250).



Şekil 52. Ergürer, H.(2010).Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264.



Şekil 53. Ergürer, H., (2010).Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264.

HAYVAN FİĞÜRLERİ

Aslan

“Güçlü ve zarif gövdesi, görkemli yelesiyle her zaman insanları etkileyen Aslan, hayvanların kralı olarak kabul edilmiştir. Astrolojide Zodyak’ın en parlak yıldızı olan güneş, aslan burcunun yıldızıdır”. Dünyadaki bütün halk öykülerinde kuvveti ifade etmektedir. Bu nedenle tanrılar ve krallar kendilerine işaret olarak aslanı seçmişlerdir. Özellikle Urartuların ulusal tanrısı Haldi aslan üzerinde tasvir edilmiştir. Asur ve Babil’de aslan, krali bir hayvandır. Bundan dolayı aslan avı kralın ayrıcalığında bulunmaktadır. Asur ve Urartu kaynaklarına ait heykeltıraşlık eserlerde, kalkan, bronz gibi askeri malzemeler üzerine aslan avının tasviri yapılmıştır (Türe, 2004, s. 78-79).

Aslan, Hitit öncesi ve Hitit çağında tanrılarının kutsal hayvanı olarak bilinmektedir. Aslan Hitit öncesi dönemlerdeki mühürlerde savaş tanrılarıyla beraber çok görülmektedir (Özgüç’ten aktaran Yıldırım, 1989, s.22). Elde edilen bir mühür baskısında bir aslanın krala öncülük eder gibi önde gittiği görülmektedir. Bu aslan bir tanrının kutsal hayvanı değil, kendisine eşlik eden gücün bir simgesidir. Bu da aslanın bir güç simgesi olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Işık’tan aktaran Yıldırım, 1989, s. 22).

Boğa

“Anadolu’da Çatalhöyük’te İ.Ö. VII. binin ortalarından itibaren kutsal hayvan olarak görülen boğalar, sonraki çağlarda da bu karakterlerini devam ettirmektedirler. Boğa eski ön Asya dünyasında fırtına tanrısının kutsal hayvanı olarak bilinir. Ayrıca tanrılara, bilhassa muhtelif şehirlerin fırtına tanrılarına kurban olarak sunulmaktadır ”. (Ertem’den aktaran Yıldırım, 1989, s. 22). Urartu tanrılarının Teişeba’nın doğal hayvanının boğa olduğu dikkat çeken diğer bir bilgidir. Urartu döneminde kemerler üzerinde, duvar resimlerinde, kalkanlarda ve kazan kulpları gibi birçok eserde betimlenmiştir (Yıldırım, 1989, s. 22).

Dağ Keçisi

Dağ keçisi hem Hitit hem de Urartular ‘da sunu hayvanı olarak görünmektedir. Tanrılara sunulacak hediyeler arasında keçi ilk başlardadır. M.Ö. 3. yüzyıl Mezopotamya kültürüne kadar giden keçi adama geleneği Urartu betimleme sanatında da önemli yer tutmaktadır.

Karşılaşılan çoğu örnekte keçinin adak olarak tasvir edilmesi, keçinin sunu olarak hediye edilmesinin önemini perçinler niteliktedir (Ertem'den aktaran Yıldırım, 1989, s. 23).

At

Hitit kaynaklarında Tanrıça Pirvan'ın kutsal hayvanı olarak at geçmektedir. At figürüne hem Mezopotamya'da hem de Anadolu'da tanrıların kutsal hayvanı olarak arkeolojik eserler üzerinde ve çivi yazılı metinlerde rastlanmaktadır. Maltay kabartmalarında Güneş Tanrısı Şamaş'ın hayvanı olarak bilinmektedir (Ertem'den aktaran Yıldırım, 1989, s. 23).

Tanrı Haldi'nin önünde yer alan iki aslanın, iki tane Asur savaşçısını atlarından alaşağı ettiği görülmektedir.



Şekil 54. “Aslanların süvarileri parçalama sahneleri”. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Çizim yapılan alanın dar olmasından kaynaklı olarak bu iki aslan peş peşe resmedilmiştir. Resimde yer alan iki aslanın da Tanrı Haldi'nin kutsal hayvanları olduğu düşünülmektedir. Aslanlardan biri atın üzerinde bulunan Asur askerini sağ omuzundan dişleyerek havaya kaldırmış haldedir. Hayvanın gövdesi avına atılan bir hayvan gerginliğinde gerekçi bir biçimde aktarılmıştır. Aslanın bu duruşu sağda Tanrı Teişeba'nın üzerinde durduğu aslanla aynıdır. Aslanın ağzındaki Asur savaşçısının sadece sol ayağı atın sırtında kalmış ve aslanla beraber yere düşecek şekilde resmedilmiştir. Aslanın gergin atlayışı karşısında korkan at, ürkmüş ve neredeyse yere çökecek haldedir. Öndeki sol bacağı hafif bükük

halde öne doğru uzatan at, sağ arka bacağını da hafifçe bükerek karnının altına çekmiştir. Sağ arka bacağını bükerek öne doğru çeken atın cinsel organının ortaya çıktığı görülmektedir. “Atın kuyruğu ise arkada koşarak sol bacağını ileriye doğru atan ve çevresinden ışık demeti saçan Tanrı Haldi’nin sol ayağını dokunmaması için bükülerek bacağı arasında gösterilmiştir”. Kuyruğun ucunda yer alan püsküller dik ve dalgalı çizgilerle taranmıştır. Atın 4 ayağındaki her toynak tek tek özenle betimlenmiştir. Üzerindeki binicisinin aslan tarafından parçalanacak olmasının verdiği korku atın kafa kısmına da yansımıştır. At, kafasını ileriye hafif bükerek uzatmış ve sol dizine yaklaştırmıştır. “Atın bu durumu her şeyi kabullenen uysal bir hayvanın teslimiyetine benzemektedir. Atın başındaki koşum takımının büyük bir özenle işlendiği görülmektedir” (Belli, 1998, s. 72-73).

Yılan

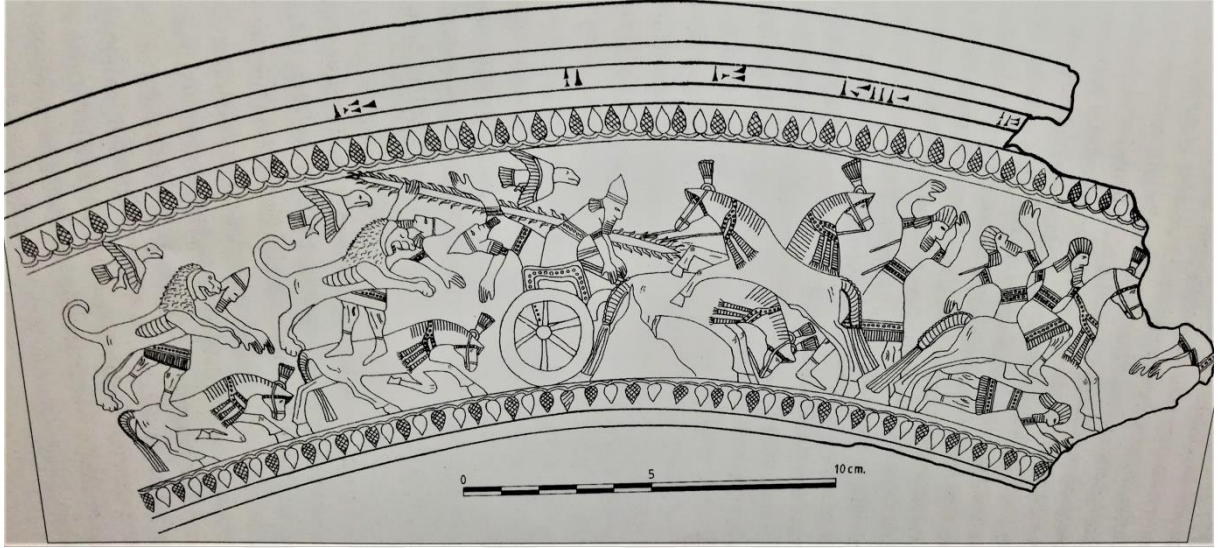
Yılanın ince ve kıvrımlı yapısı takılara büyük bir uyum gösterdiği için Urartu takı sanatında oldukça fazla kullanılan bir motiftir. “Bilinen en eski yılan mücevherler Minos kazılarında çıkartılan ve M.Ö. 17. yüzyıla tarihlenen çift başlı yılan küpelerdir. Asur'un yılan başlı bilezikleriyle Mısır'ın yılan başlı takıları bundan bin yıl sonra moda olmuştur” (Türe, 2004, s. 70).

Ara sıra hayvan, ara sıra kutsal bir motif olarak görünüyor olması, yılanın Urartu yaşamındaki yerine dair net bir fikir vermemektedir. Urartu mühürlerinin bazılarında döllenme sahnelerinde varlıkları görünmektedir. Van Buren yılanın insanlar için düşman değil refahın ve bereketin sembolü olduğunu, buradan hareketle de kehanet tanrısının sembolü olduğunu ifade etmektedir (Yıldırım, 1989, s. 23).

Kartal

Kartal; ölümsüz yaşamın simgesi olan gökyüzünün gücünü yansıtır. Götze’ye göre yazılı kayalar üzerindeki çift başlı kartal motifi üzerinde yer alan iki tanrıça Fırtına Tanrısı ailesine mensuptur. “Kartalın kutsal bir nitelik kazanarak tanrı ya da tanrıçayı sembolize ettiğini kaya kabartmalarını da doğrulamaktadır”. Kartal aşılması çok zor olan engelleri aşan, keskin göze sahip yırtıcı bir hayvandır. Bazı Urartu kemerlerinin üzerinde kartal motifine rastlanılmaktadır. “Kartalın Urartu ordusunun vurucu gücünü oluşturan askerleri ve krala yol gösterircesine aynı yöne doğru uçar durumda tasvir edilmiş olması, krala hem

de ordusuna güç kazandırmaktadır, şeklinde yorumlanabilir. Urartu kralı Menua'nın atına yeteneklerinden dolayı Arşibi (Kartal) adı verilmiştir" (Yıldırım, 1989, s. 25).



Şekil 55. “Savaş Sahnesi” Belli, O.(1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul:Arkeoloji ve Sanat.

Aslanın üzerinde düşmanlara doğru uçan bir kuşun varlığı görülmekte ve bu kuşun kartal olduğu düşünülmektedir. Kuşun yandan tasvir edilmiş olmasına rağmen kanat ve kuyruk kısmı sanki üstten betimlenmiştir. Kanat ve kuyruğun yarısı yatay bir halde tüy gibi işlenmiştir. “Kartalın kanatlarının ve kuyruğunun bu şekilde işleniş biçimi bronzdan yapılmış Urartu kemerlerinin toka kısmı üzerinde yer alan kartal figürünün, kanat ve kuyruğunun işleniş biçimiyle büyük bir benzerlik göstermektedir”. Ancak kartal figürünün olduğu kalkan çok eski bir döneme ait olduğundan kartalın işleniş şekline öncülük etmiştir. Kartalın ayak kısmı avcı bir kuşun ayağı şeklinde betimlenmiştir. Kartalın bu hareketiyle aslanın hareketi birbirine paralellik göstermektedir. Savaş alanında askerlerin yanında aslanın ve kartalın da Urartu ordusunun bir parçası olduğu resmedilmiştir. “Kalhu Sarayı kabartmalarında aslan dışında benzer sahnelerin işlendiği görülmektedir. İlerleyen Asurlu savaşçıların üstünde çok daha ayrıntılı olarak betimlenen kartal, buradaki kartal figürüyle şaşılacak düzeyde benzerlik göstermektedir. İlginç sahne bronzdan yapılmış Urartu kemerleri üzerinde kartalların düşman askerlerine saldırması konusunun işlendiği gizemli sahnelerin ilk örneğini oluşturmaktadır”. Birçok yerde görülen kartal tasvirine rağmen Urartular ’da bir tanrının kutsal hayvanı olup olmadığı bilinmemektedir. Urartu resim

sanatında aslan ve kartalın aynı anda düşman askerlerine saldırdıkları tasvirlerle karşılaşılmamıştır (Belli, 1998, s. 76).

Kartal figürü Yunan mitolojisindeki Zeus ve Roma mitolojisindeki Jüpiter'in kutsal hayvanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojide Zeus güzelliğine vurulduğu Ganymedes'i kaçırdığı hikâyede kartal karşımıza çıkmaktadır. Rivayetin birinde Zeus'un kendisi kartal olup kaçırmışken diğerinde ise bir kartal sırtında kaçırmıştır. Kartala ait hikâyeler Türk efsanelerinde de yer almaktadır. "Kartal eski Türk efsanelerinde de önemli bir yer tutar. Şamanizm inancını günümüzde de sürdüren Yakut Türklerine göre kartal güneşin ve gök tanrının sembolüdür" (Türe, 2004, s. 81).

Ördek, Tavuk ve Horoz

Urartu sanatında iğneler üzerinde görülen horoz, tavuk, ördek vb. kümes hayvanlarına Urartu ve Hitit döneminde tasvir edilmiş olan eserlerde rastlanmamıştır. "Van Bölge Müzesinde bulunan bir Urartu bakracının ağız kenarının altında, kazıma-çizgi tekniğinde yapılmış balık ve yüzen kuş motifleri vardır. Bu eser üzerinde kuş olarak nitelendirilen hayvanların hem yüzmesi hem de gaga yapıları dolayısıyla ördek olması kuvvetle muhtemeldir" (Yıldırım, 1989, s. 24).

MİTOLOJİK FİGÜRLER

Urartu betimlemelerinde tanrılar farklı hayvanlar üzerinde gösterilmektedir. Eski Ön Asya ikonografisinde bunları çağrıştıran örneklerle rastlanmaktadır. Tanrıların hayvan ve kuş türlerine benzediği ifade edilmektedir. Bazı örneklerde vücudu insana baş kısmı ise yaratıklara benzemektedir (Narçın, 2009, s. 418).

Grifon

Doğu geleneğine ait hayali bir varlıktır. Genellikle çeşitli hayvanların uzuvlarının bir araya gelmesiyle meydana gelmektedir. Vahşi ve yırtıcı olan bu varlık güçlülüğün simgesi olarak değerlendirilmektedir. Kanatlı grifon Suriye'nin kuzeyi ve Anadolu'da M.Ö. II binin başlarında görülmektedir. Grifonun çeşitli fonksiyonları olduğu bilinmektedir. Ön Asya'da

hayat ağacının koruyucu ve dölleyicisi olarak görünmektedir. Bunun yanında kapılarda bekçi ya da tanrıların refakatçisi olarak bilinmektedir (Yıldırım, 1989, s. 24).

Koruyucu ve yenilmez bekçi olarak grifon, Girit ve Miken saraylarında taht koruyucusu olarak; ayrıca altın yüzük ve mühürler üzerinde tanrıların yanında görüyoruz. Yunan sanatında kazan kuplarındaki grifonlar açığağızlarıyla, uzatılmış dilleriyle ve spiral bukleleri ile Geç Hitit sanatındaki grifonları hatırlatırlar. Yalnız eski ve orta Geç Hitit çağı grifon tiplerinde grifonun ağzı tıpkı Urartu iğnelerini başlarını oluşturan grifon figürlerinde olduğu gibi kapalıdır. Urartularda hayat ağacının her iki yanında bir grifon bulunur. Bunlar ağacı döllemekle kalmazlar, onun koruyuculuğunu da yaparlar (Yıldırım, 1989, s. 25).

Sfenks

Sfenkseler erkek ve dişi şeklinde ayrılarak tasvir edilirler. Sfenkslere ilk defa Kaniş Karum'un ikinci katında karşımıza çıkan silindir mühürlerde rastlamaktayızdır. Tahsin Özgüç bunların Asur kolonilerinin olduğu çağda Mezopotamya'dan geldiğini belirtmektedir. Canby sfenkslerin Mezopotamya kökenli olmayıp doğrudan Mısır'dan getirildiğini belirtmektedir. Asur kolonilerinin olduğu dönemde görülmeye başlayan sfenksler Anadolu'ya mal olmuştur. “Urartu mühürleri üzerinde görülen hayat ağacının bakımını, döllemesini ve bekçiliğini yapmaları, kutsal ağaç seremonisine katılmaları sfenkslerin Urartu sanatındaki önemini göstermektedir. Bunların grifonlar gibi kutsal ağaçla ilgili seremonide aynı görevi yaptıkları arkeolojik belgelerle kesinlik kazanmıştır. Bu nedenle koruyucu anlam taşıdıkları söylenebilir” (Yıldırım, 1989, s. 25-26).

Hayat Ağacı

“Mitolojilerde dünyanın merkezinde semavi dinlerde cennette bulunduğu anlatılan kutsal ağaç hayat ağacıdır. Yeryüzünde ölümsüz olmayı başaramayan insanoğlu bu defa çareyi ölümden sonra dirilmeyi veya ruhun ölümsüzlüğüne inanmakta bulmuş; “Hayat Ağacı” motifi bu duyguları simgelemek için kullanılmıştır” (Erberk'ten aktaran Türe, 2004, s. 62).

Değişik inanç sistemlerinde farklı ağaç türlerine hayat ağacı denilmektedir. Ancak bunların arasında kabul edilen ve en çok tanınanı servidir. Servi ağacı her mevsim yeşildir ve güzel bir koku yaymaktadır. Türe (2004) sert rüzgârlarda tepeleri yana doğru yatan servinin kutsal bir varlığa teslimiyet duygusunda olduğunu ifade etmektedir. Arkeolojik kazılar hayat ağacı motifinin ilk defa Sümerler 'de kullanıldığını ortaya çıkarmıştır. “Ur şehri kralı Ur-Nannu'nun Ay tanrıçası “Sin” ve Güneş tanrısı “Shamash” a tapım sahnelerinin işlendiği iki kabartma da servi, hayat ağacı olarak görülmektedir”. Asur ve Urartular 'da

hayat ağacı servidir. İki krallığın sanat yapıtlarında hayat ağacı motifinin iki yanında kanatlı cinler tuttukları ayin kovalarına batırdıkları çam kozalaklarıyla aldıkları suyu hayat ağacına dökmektedir (s. 63).

Asur ve Urartular ‘da soylu erkekler tarafından kullanılan mevki ve rütbeye tekabül eden pektorallerin bazılarında hayat ağacına ibadet sahnesi bulunmaktadır. “Anadolu Türkmen kadınlarının folklorik takılarında olan büyük kemer tokaları ve tepeliklerde de nadir olmakla birlikte soyut hayat ağacı motifleri işlenmiştir” (Türe, 2004, s. 64).

URARTU TANRILARI

Urartu dini inanış sisteminde üç tane tanrıdan bahsedebilmek mümkündür. Bunlardan ilki milli tanrıları olan Haldi’dir. İkincisi gök tanrısı Teişeba, üçüncüsü ise güneş tanrısı Şivini’dir (Akurgal, 1959, s. 69).

Van il sınırları içerisinde Toprakkale’de inşa edilen Meherkapı yazıtları Urartu tanrıları hakkında bilgi veren en önemli kaynaktır (Çilingiroğlu, 1997, s. 153). Tunç bir kalkanın yarısı üzerinde Urartular’a ait kralların peş peşe betimlendiği görülmektedir. Urartu medeniyetinin dini ve tanrıları hakkında önemli bilgiler veren Meherkapı yazıtlarında belirtildiği şekilde silahlarıyla betimlenmiş olan tanrıların başka hiçbir Urartu sanatında görülmediği bilinmektedir. “Sağ tarafta Urartu ordusu sol tarafta Tanrı Haldi’nin ölüm saçan kargısıyla kutsal hayvanları olan aslan ve kartalları ve silahlarıyla saldıran Urartu tanrılarının karşısında Asur ordusunun yenilgisi oldukça gerçekçi bir yöntemle betimlenmiştir”. Savaş alanının betimlendiği ve Asur ordusunun darmadağın edilmiş olduğunu gösteren bu betimleme, “Urartu siyasi tarih ve özellikle resim sanatında şimdilik tek örnektir” (Belli, 2010, s. 72-72).

Tanrısal figürler Urartular’ın betimleme sanatında önemli yer tutmaktadır. Aslan ve boğa figürleri çok fazla yer almakla birlikte değişik hayvanlara da betimlemelerde yer verilmiştir. Yer verilen bu figürlerin çoğu kutsallık addedilen hayvanlar ve kendine has özellikleriyle betimlenen tanrısal figürlerdir. Urartu medeniyetinin kuruluş aşamasından başlamak üzere “Tanrı Haldi öncülüğündeki devlet dinine ilişkin veriler Meherkapı Yazıtlarından bilinmektedir. Bununla birlikte Yukarı Anzaf Kalesinde bulunan ve baş tanrı Haldi öncülüğündeki tanrılar geçidinin betimlendiği bir kalkan parçası da Urartu tanrılarının resimsel tasvirinin anlaşılmasında oldukça önemli olmuştur”. Geride kalan

metal eserler, mimari yapılar ve bronzdan yapılmış eserlerde kullanılan tanrı figürüne eşlik eden kutsal hayvanların hangileri olduğuna dair tartışmalar söz konusu olmaktadır (Kuvanç, 2018, s. 185).

Eski Ön Asya betimlemelerinde görünen kompozisyonlar Urartu ikonografisinde de görünmektedir. Bu ikonografide tanrıların farklı hayvanlar üzerinde yer aldıkları dikkat çekmektedir. Tanrıların hayvanlar üzerinde yer almaları, tanrıların zoomorf şekillerini temsil ettiklerine dair kanının oluşmasında etkili olmuştur. Bu düşüncenin Urartular içinde geçerli olduğu fikri Piotrovski, Bilgiç ve Öğün gibi bilim insanları tarafından kabul görmektedir. Urartularda tanrıların kuş olarak tasvirinin yanında insan vücutlu, hayvan başlı yaratıklar şeklinde resmedildikleri kabul gören düşüncedir (Yıldırım, 1989, s. 26).

Haldi

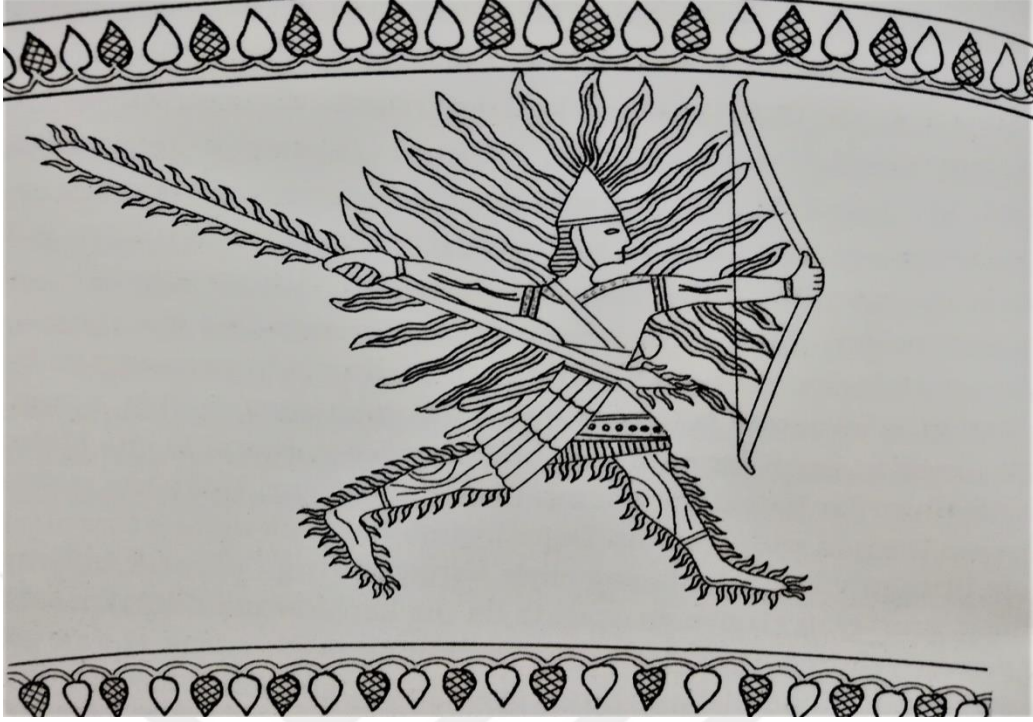
Tanrı Haldi 'ye Hurri Panteonunda yer verilmemesi Urartu dininin ilginç özellikleri arasında yer almaktadır. Bundan kaynaklı olarak Haldi'nin kökenine dair bilgilere bugüne kadar erişilememiştir. Asur Krallığı'nın varlık gösterdiği dönemden beri ismi bilinen tanrı Haldi tapınak merkezi Muşaşir'den Yukarı Mezopotamya'ya kadar saygınlık görmekteydi. Yine dikkat çeken noktalardan biri de; Urartular'ın kuruldukları dönemde çok farklı etnik yapılara sahip olmasına rağmen tanrı Haldi'nin birleştirici bir özelliğe sahip olduğuna dair bir belgeye rastlanılamamış olduğudur. Urartuların kurucu kralı Sarduri'nin tarafından yazdırılan Sardur (Madır) Burcu yazıtında başka tanrılarla beraber tanrı Haldi'nin de adına rastlanmamıştır.



Şekil 56. “Sardur Burcu (Madır Burcu) yazıtı”. Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Sarduri’nin Urartu devletini kurduğu dönemde Haldi’nin ulusal tanrı olmadığı sonucuna ulaşmak mümkündür. “Ayrıca Sarduri’nin oğlu kral İşpuini (Yaklaşık Olarak M.Ö. 830-810) tarafından yaptırılan ve kaya kapılarının ilk örneğini oluşturan Hazine Piri kaya kapısındaki 4 satırlık çivi yazısında şöyle denmektedir: *Sarduri oğlu işpuini bu bağı ve meyve bahçesini kurdu, efendiye bu yapıtı yaptırdı*”. Bunun üzerine halen tanrı Haldi ismine rastlanmamaktadır. Ancak ona tanrısal bir unvan olarak verilen *Efendi* sözcüğüne yer verilmektedir. Kral İşpuini tarafından yaptırılan tüm yazıtlar arasında sadece iki tanesinde Haldi’nin adı geçmektedir. İşpuini oğlu Menua ile beraber Urartu dinini oluşturarak başına ulusal tanrı olarak Haldi’yi geçirmişlerdir. Haldi adına kentler inşa edilmiş olup, yapılan birçok imar faaliyeti tanrı Haldi adına gerçekleştirilmiştir. Üzüm bağları ve meyve bahçelerindeki verimi arttırdığı için tanrı Haldi adına şükran merasimleri organize edilmiştir (Belli, 1998, s. 32-33).

Meherkapı Yazıtları’nda tanrıların özelliklerini betimleme ve kesilecek kurbanları belirlemede tanrı Haldi ilk sırada yer almaktadır. Tanrı Haldi için 6 kuzu, 17 sığır ve 34 koyun adak olarak belirtilmiştir. Yazıtlarda detay olarak Haldi’nin büyüklüğü için 1 sığır 2 koyun, savaşçılığı için 2 sığır 2 koyun, ışığı için 1 sığır 2 koyun, silahı için 1 sığır 2 koyun kurban edildiğine yer vermektedir. Meherkapı Yazıtı’nda hiçbir tanrının bu kadar çok özelliğinin bulunmamasının yanında kendileri için bu kadar çok kurban da bulunmamaktadır.

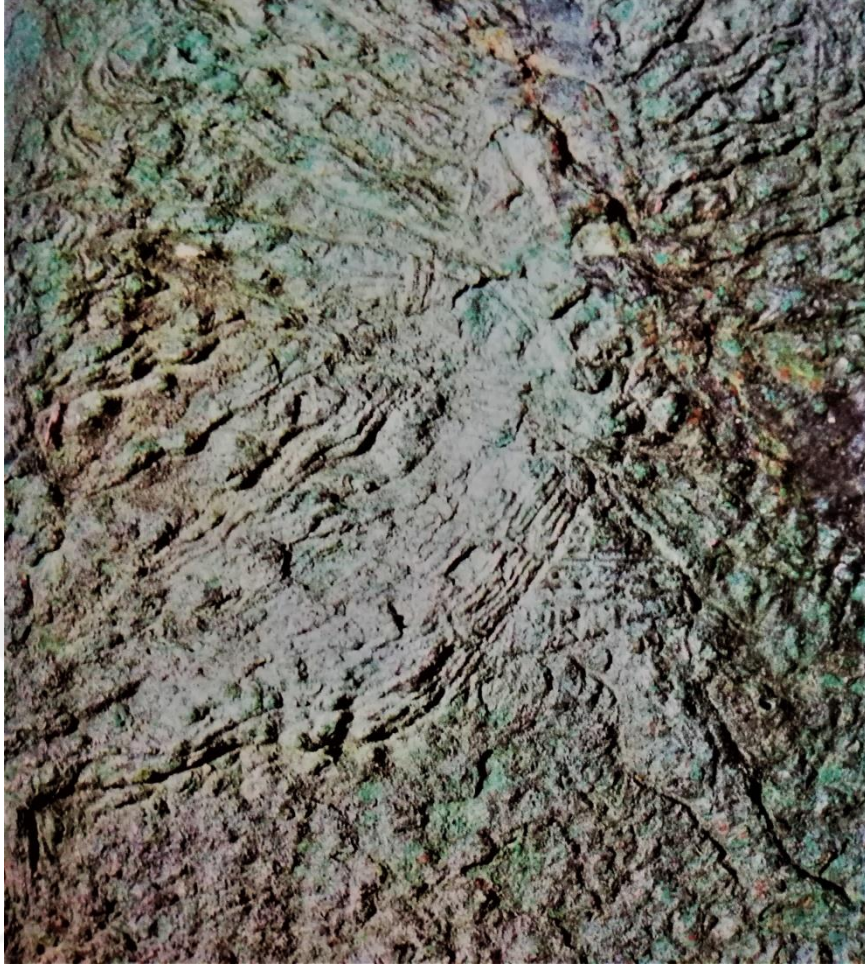


Şekil 57. “Tanrı Haldi”. Belli, O.(1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Burada tasvir edilen Haldi, Meherkapı Yazıtlarından tarif edilen tanrısal özelliklerine uygun olarak resmedilmiştir. Meherkapı Yazıtlarından kaya anıtı üzerinde yer alan bilgiler adak kalkanı üzerine resmedilmiştir (Belli, 1998, s. 43).

Yakın Doğu kültüründe ortaya yeni bir tanrının çıkması yeni bir halk topluluğuyla açıklama çalışmaları görünen bir düşünce yapısıdır. Ancak Urartu Krallığı’ndaki tanrıların başında sayılan Haldi, tarih sahnesine ilk kez Urartularla çıkmaktadır. Tanrı Haldi’nin daha önce hiçbir kültürde görünmemesi kökeniyle yoğun tartışmaları da beraberinde getirmektedir (Çilingiroğlu, 1997, s. 159).

Tanrılar arasında en önde Urartu medeniyetinin ulusal tanrısı Haldi yer almaktadır. Meherkapı Yazıtlarından da belirtildiği üzere Haldi ilk defa tanrısal özellikleriyle resmedilmiştir. Haldi burada diğer tanrılar gibi bir hayvan üzerinde değil ayakta ve sağ tarafta yer alan düşmanlara koşar şekilde tasvir edilmiştir.



Şekil 58. “Tanrı Haldi”. Belli, O.(1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Burada dikkat çeken detaylardan biri de tanrı Haldi’nin herhangi bir hayvan üzerinde resmedilmemiş olmasına rağmen diğer tanrıların büyüklüklerine eşit oluşudur. Haldi’nin en büyük tanrısal özelliği olarak: “gövdesinden çıkan ve sanki güneşin çevresine yaydığı dairesel bir ışık demeti içindeymiş gibi” gösteriliyor olmasıdır. Meherkapı Yazıtları’nda belirtilen çok ışıklı olma özelliği burada çok başarılı bir şekilde resmedilmiştir. Meherkapı Yazıtları’nda 44. sırada olan tanrı Haldi’nin ışığı için 1 sığır, 2 adet koyun kurban edildiği görülmektedir. “Daire biçimindeki ışık demeti tanrının sol eli önde tuttuğu yaya, arkadaki sağ eliyle kargıyı tuttuğu parmak uçlarına, üstte resimleri sınırlayan çizgiye ve aşağıda da diz kapaklarına değin uzanmaktadır”. Işık demeti sadece tanrı Haldi’nin çevresinde değildir. Çıplak olarak resmedilen her iki dizin alt kısmından başlayıp ayağının altına kadar devam etmektedir. Tanrı Haldi ışık demeti içerisinde gösterilerek diğer tanrılardan farkı ve üstünlüğü vurgulanmak istenmiştir. Haldi’nin itinayla resmedilmiş tanrısal özellikleri ulusal bir tanrının tüm görkemini yansıtmaktadır (Belli, 1998, s. 39).

Tanrı Haldi'nin kafasında konik biçiminde ilginç bir miğfer yer almaktadır. Ancak Urartu resim sanatında görselleştirilen tanrıların tamamına yakınında bu miğferden farklı olarak daire şeklinde ponpon bir başlıkla resmedilmiştir. Haldi'nin kafasında yer alan bu miğfer Urartular'da tanrıların giydiği en eski konik miğferi oluşturmaktadır. Baş kısmını tamamen saran konik şeklindeki bu miğfer yüz ile uyumlu bir şekildedir. Miğferin alt tarafındaki genişlik bronz miğferlerin kenarında yer alan ve arka kısımdan vurulmak suretiyle kabartılan “yatay şeritlere benzer çizgilerin olması bu miğferlerin bronzdan yapılmış olduğuna tanıklık etmektedir”. Yatay olarak çizilen bu şeritlerin altında adak yazıtı ya da hangi kralın envanterinde olduğuna dair bilginin olduğu tek satırdan oluşan bir yazı bulunmaktadır. Fakat Urartular'daki diğer tanrıların aksine tanrı Haldi'ye ait miğferin yanında olan ve tanrısallığı betimleyen boynuz yer almamaktadır. Miğferin yan kısmından çıkıp kulağı tamamen örten üçgen şekilli yanaklık, çenenin altına kadar inmektedir. Tanrı Haldi 'de arkasında yer alan tanrılar gibi sakalsız ve bıyiksız olarak resmedilmiştir. Tanrı Haldi'nin saçları uzundur ve ensesinde toplanmıştır. Burun, yüz ile uyum içerisinde olup kemerli değildir. Urartu Krallığı'nın ulusal tanrısı olan Haldi'nin yüzünün tasviri için sanatçının büyük bir itina gösterdiğini söylemek mümkündür. Haldi'nin gövdesi karşıdan bacakları ise yan taraftan resmedilmiştir. Dikkat çeken bir diğer özellik ise Haldi'nin boynunun diğer tanrılara göre daha uzun olmasıdır. Tanrı Haldi'nin üzerinde gövdeyi saran kısa kollu bir elbise vardır. Elbisenin ön taraftaki birleşme yeri çapraz bir şekilde aktarılmıştır. Haldi'nin giydiği elbisenin kumaşı diğer tanrıların elbiselerine göre sade bir özellik taşımaktadır. Elbisenin göğüs kısmı diğer tanrılarda olmayan bir tarz olarak V şeklinde resmedilmiştir. Haldi'nin omuzları adaleli bir şekilde gösterilmiştir. Yere paralel olarak uzatılmış sol kol uzun olan yayı orta kısmından tutmaktadır. Haldi'nin tuttuğu bu yay diğer tanrıların ikisinin tuttuğu yaylardan daha büyüktür. V şeklinde gerilmiş olan yayın ucu çerçevenin içindeki üst kısma, altta ise ileri doğru atılmış sol ayağın diz kapağına kadar uzamaktadır. Resmedilen bu yay Asur Kalhu saray kabartmalarında yer alan yayla çok benzemektedir (Belli, 1998, s. 39-40-41).

Diğer tanrılarda olduğu gibi tanrı Haldi'nin de her iki kolunda bilezik bulunmaktadır. Urartu Krallığı'nda bileziklerin sadece kadınların değil erkeklerinde tercih ettiği bir takı olduğu noktasında önemli bir örnektir. Arka tarafa doğru gergin olarak uzatılmış olan sağ kol ise büyükçe bir kargıyı ortasından tutmaktadır. Uzun ve ağır olduğu düşünülen kargıyı ortadan tutan Haldi'nin parmakları büyük bir itinayla resmedilmiştir. Kargı yere paralel olarak değil eğik olarak tutulmaktadır. Kargının uç kısmı üçgen olup demirden yapılmıştır.

Kargının arkası sivri bir şekilde betimlenmiştir. Urartularda resmedilen savaşçılarda sık sık kargı olmasına rağmen hiçbiri bu denli ihtişam içinde çizilmemiştir. Haldi'nin elinde tuttuğu kargıda dikkat çeken önemli ayrıntılardan biri de uçlarından ışınların çıkıyor oluşudur. Işın dalgaları kısa olmalarına rağmen gerçek bir alevi anımsatmaktadır. Daha önce karşılaşılmayan bir şekilde “kargının çevresinden ölüm saçan alevler çıkmaktadır”. Bu sayede ulusal tanrının taşımış olduğu savaş aletine olağanüstü bir nitelik verilmiş olup savaşçı ruhu ön plana çıkarılmıştır (Belli, 1998, s. 41).

Tanrı Haldi'nin ince bir şekilde resmedilmiş bel kısmında kalın bir kumaş ve kemer vardır. Diğer Urartu tanrıları gibi belinde uzun bir kılıç mevcuttur. Oval olarak tasarlanmış kılıç başlığı kemerin üzerinde ve sol koltuk altında resmedilmiştir. Kılıcın gövde kısmı da sağ dizin arkasına gelecek kadar uzanmaktadır. Bronzdan yapıldığı düşünülen kılıcın birleştiği kısım, duruşa paralel olacak şekilde uzun ve dik bir çizgiyle belirtilmiştir. Kılıcın yer aldığı kının üzerinde herhangi bir kabartma bulunmamaktadır. Arkeolojik kazılarda elde edilen verilerde dikkat çekici noktalardan biri Urartu zamanında kullanılan kılıçların çoğunda herhangi bir kabartmanın olmamasıdır. Haldi'nin diz altına kadar inen elbisesinin önü, sol bacağının ileriye doğru atılı olmasından dolayı açıktır. Diğer tanrılardaki giysiler ayak bileğine kadar uzanıyorken tanrı Haldi'nin elbisesi diz kapak altına kadar gelmektedir. Haldi'nin arkasında duran tanrıların kostümlerinin hemen hepsi aynı iken onunki farklı bir giysi olarak dikkat çekmektedir. Tanrı Haldi'ye ait bu elbise daha sonraki Urartu resim sanatında resmedilmiş olan hiçbir eserde görülmemiştir (Belli, 1998, s. 42).

Tanrı Haldi'nin sol bacağı öne doğru uzatılmış bir haldeyken, sağ bacağı da arkada havaya kalkmış bir şekildedir. Savaşta düşman askerlerinin üzerine atlıyormuşçasına bir canlılıkla betimlenmiştir. Diğer tanrıların üzerinde oldukları hayvanların ayakları alt tarafta yer alan çizgiye basıyor şekilde verilirken, tanrı Haldi'nin ayakları boşlukta kalacak şekilde resmedilmiştir. Urartu resim sanatında bugüne kadar böylesi hareketli bir görüntünün örneğine rastlanılmamıştır. Haldi'nin çıplak olan bacak kasları büyük bir itina gösterilerek detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Her iki ayağında da bileğinin üstüne çıkacak şekilde deri bir çizme bulunmaktadır (Belli, 1998, s. 42-43).

Tanrı Haldi'nin düşmanlara attığı kargı ve düşman askerinin ölmesi, büyük korku ve panik eşliğinde kaçmaları zafer kazanan yönüne vurgu yapmaktadır. Tanrı Haldi Urartu sanatında ilk defa kargı ve yay taşıyıp, çevresine alevler saçarken resmedilmiştir. “Meher Kapısı Kaya yazıtında tanrı Haldi'nin silahının ne olduğu belirtilmemişse de burada

özellikle çevresinden kutsal ışık ve öldürücü alevler saçan kargı olduğu vurgulanmak istenmiştir”. Bu durumu Urartu resim sanatında eşsiz bir anlatının ürünü olarak ifade edebilmek mümkündür. Urartularda kralların askeri olaylarını anlatan yazıtlarda Haldi’nin en önde gittiği, düşmanlarını yenerek ülke yönetiminin altına soktuğu bilgisine sık sık yer verilmektedir. Yapılan bu tasvirle yazıtlarda geçen özellikleri arasında olan en önde gitmesi, düşmanları alt etmesi gibi özellikleri somutlaştırılmıştır (Belli, 1998, s. 43-44).

Urartularda orduların başında en önde giden, düşman askerlerini darma duman eden ve onları Urartu kralına diz çöktüren tanrı Haldi’dir. “Urartu kralının, dolayısıyla kendisini övdüğü her icraatı, ister kanal olsun ister bir kentin kuruluşu veya tapınak inşası, Haldi'nin "emriyle", "büyüklüğü", "gücü" ve "lütfuyla" gerçekleşir. Çok sayıda kralın kurduğu, Haldi'nin adının verildiği, ülkenin çeşitli yerlerinde kimi kentlerdeki yazıtlarda belirtilir” (Salvini, 2006, s. 198).

Tanrı Haldi adına yapılmış olan Meherkapı, Haldi’nin medeniyet içindeki önemini göstermesi açısından önemli bir yapıttır. Meherkapı, Urartuların ulusal tanrısı sayılan tanrı Haldi adına M.Ö. 820-810 yılları arasında İşpuini ve oğlu Menua tarafından yaptırılmıştır. Meherkapı Yazıtları “*Sarduri oğlu İşpuini oğlu Menua Tanrı Haldi için bu kapıyı yaptırdılar*” yazısıyla başlamaktadır. Meherkapı’nın cephesi güneye bakmaktadır. Ana kaya içine yontularak inşa edilen kapı 4 metre yükseklik, 2.60 metre genişliğe sahiptir. Tanrıların içinden çıkarak geleceğine dair olan inançtan dolayı günümüzü kadar gelmeyi başarmıştır. Buradaki tapınakta tanrı Haldi adına ayrılmış 8 metrekarelik bir oda bulunmaktadır. “Demirden yapılmış silahlar arasında bıçaklar, çeşitli büyüklükteki kargı uçları yer almaktadır. Bronz eşya ve silahlar arasında ise fibula, miğfer, miğfer yanaklıkları, adak levhaları, kalkan ve kalkan tutamakları, disk, zırh pulları, at koşum takımına ait eşyalar, boğumlu bilezik, ok uçları bulunmaktadır” (Belli, 1998, s. 30-31).

“Tapınaklarda olabilecek kalkan, miğfer, zırh, sadak, şamdan, hatta ok uçları gibi çok sayıda tunç nesne üzerinde adak yazısı bulunur. Denilebilir ki, Urartu toplumunda Haldi, hemen her yerde bulunmaktaydı; devletin korunmasının temelini oluşturmaktaydı, öyle ki bir teokrasiden söz etmek yanlış olmaz” (Salvini, 2006, s. 198). Çoğunlukla asker olarak tasvir edilen haldi, savaşa gidecek olan Urartu kralını kutsar ve çoğu zaman elde edilen zafer de Haldi’nin eseri olarak görülür (Ünsal, 2013, s. 185).

Teişeba

Fırtına tanrısı Teişeba tanrı sıralamasında ikinci sırasında yer almaktadır (Salvini, 2006, s. 198). Hurri kökenli olan hava ve fırtına tanrısı Teşşub ile aynı olduğu düşünülmektedir. Meherkapı Yazıtları'nda yer alan tanrı Teişeba için 6 sığırla, 12 koyun kurban edilmektedir (Belli, 1998, s.33-34). Teişeba adına II. Rusa hükümetinin bir döneminde Teişeba URU anlamındaki kentler inşa ettirilmiştir (Salvini, 2006, s. 198).

Adilcevaz Kalesi'nde bulunan bir kabartmada “Teişeba'nın kutsal hayvanının boğa” olduğunu da görmekteyiz (Ünsal, 2013, s. 187). Çilingiroğlu'da (1997) Huriler'deki gibi Urartular'da da kutsal hayvanın boğa olduğunu ifade etmektedir. Arkeolojik kazılarda elde edilen birçok eserde boğa üstünde durarak resmedilmiş olan kişi tanrı Teişeba'dır. Teişeba savaşçı bir tanrıdır (s. 161).



Şekil 59. “Tanrı Teişeba”. Belli, O.(1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Teişeba'nın karısı bazı kaynaklarda Huba, bazılarında Hepat olarak geçmektedir. Ancak Hepat'ın Teişeba'nın karısı olduğu ortaya çıkarılan belgeler sayesinde ispatlanmıştır. Kabartmalarda ellerinin arasında şimşek demeti tutar şekilde resmedilmiştir. Diğer tanrılarla ortak olarak kafasında konik bir başlık mevcuttur. Miğferde ucu kıvrımlı şekilde resmedilmiş boynuz dikkat çekmektedir. Çenesinin alt tarafına kadar uzanmış olan ve

bronzdan yapılma yanaklık mevcuttur. Gövde karşı taraftan bacaklar ise yandan gösterilmektedir (Narçın, 2009, s. 444).

Teişeba, tanrı Haldi'nin arkasında aslan üzerinde ayakta durmuş bir şekilde resmedilmiştir. Tanrı Teişeba, sol yanında yer alan diğer tanrılar gibi konik şeklinde bir miğfer taşımaktadır. Yine sol tarafındaki tanrılar gibi Teişeba'nın da kulağın üst kısmında başlayan ve miğferin önüne kadar uzanan uç tarafı kıvrımlı bir boynuz yer almaktadır.



Şekil 60. “Tanrı Teişeba”. Belli, O.(1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*.İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Buna benzer bir miğfer Van'da bulunmuş ve Londra British Museum'da sergide olan tanrı figürünün baş kısmında da yer almaktadır. Bulunan kalkan parçasına ait kalıntıda yer alan tek miğferli konik miğferlerin ilk örnekleri olduğu anlaşılmaktadır. Urartu medeniyetine ait din ve sanata büyük katkılar sağlayan tek boynuzlu miğferlere Urartu resim sanatında şu ana dek rastlamak mümkün olmamıştır. Urartu tanrılarının başındaki tek boynuzlu miğfer Asur tanrılarına ait miğferlerle benzerlik göstermemektedir. Tek boynuzlu miğfer Hititler'in başkenti Hattuşaş kral kapısındaki tanrının kullandığıyla büyük oranda benzerlik göstermektedir (Belli, 1998, s. 44).

Miğferin kenarından başlayıp kulağa kadar inen ve kulağın kapanmasını sağlayan üçgen şeklinde bronz kullanılarak tasarlanmış olan yanaklık, çene altına kadar inmektedir. Bu yanaklığa benzeyen yanaklığı Berlin’de Axel Guttman koleksiyonunda görebilmek mümkündür. Bronz kullanılarak imal edilmiş olan ata ait bir gerdanlık üzerinde yer alan bir savaş sahnesinde yöneticilerin taktıkları miğferlerin kenarında yer aldığı görülmektedir. Yanak kısmı dolgun olmamakla birlikte, burun sanki alnın bir uzantısı şeklinde yekpare olarak yapılmıştır (Belli, 1998, s. 44-45).

Teişeba’ya ait gövde kısmı karşıdan, bacak kısmı ise yan taraftan resmedilmiştir. Sol kısmında yer alan tanrıların giydiği gövdeyi saran ve kısa kollu bir giyecek Teişeba’nın da üzerinde bulunmaktadır. Kumaşa ait desenler belirgin olarak anlaşılmaktadır. Kumaş enine yatay şeritler halinde bölümlenmiştir. Bu bölümler arasında kalan boşluklarda “tomurcuğa benzeyen badem” şeklinde şekiller yer almaktadır. Elbisenin belden aşağısı dikey ve uzun çizgiler kullanılarak saçak şeklinde aktarılmıştır. Teişeba’nın sağ omuz ve ense arasındaki sadağa ait üçgen şeklindeki üst tarafı göze çarpmaktadır. Bu kısım sadağın kapak kısmına ait olduğunu düşündürmektedir. Sadak bir şerit yardımıyla çapraz olarak sırtta asılmış olarak görülmektedir. Sadağın üst kısmının üçgen şeklinde bitmesi Asur kralı III. Salmanasar’ın yaptırdığı Balawat Kapısı’ndaki levhalara resmedilmiş olan savaşçıların sırtlarındakiyle benzerlik göstermektedir. Dikkat çeken diğer önemli bir nokta ise tanrının her iki bileğinde de bilezik takılı olmasıdır (Belli, 1998, s. 45).

Teişeba’nın öne ve arkaya doğru uzattığı iki elinde de şimşek demeti mevcuttur. “Sol eliyle tutarak ileriye uzattığı şimşek demeti önündeki tanrı Haldi’nin taşıdığı kargının arka ucuna yaklaştığından sanatçı şimşek demetinin kargının ucuna değmemesi için tanrının kolunu V şeklinde bükerek göstermiştir. Sağ eliyle arkaya uzattığı şimşek demeti güneş tanrısı Şivini kanıtının önüne gelmiştir”. Tanrının elinde tuttuğu şimşek demetinin alt ve üst kısmında kıskanç şeklinde üç tane şua bulunmaktadır. Şimşeğin şuaları gerçek bir şimşek şuası gibi dalgalı olarak betimlenmiştir. Tanrının elindeki şimşek demetini sıkıca tutması, şuanın başının ve kollarının özenle resmedilmesi Teişeba’ya doğaüstü bir nitelik vermektedir. Teişeba’nın iki eliyle sıkıca tutmuş olduğu şimşek demeti tasvirine Anadolu’nun hiçbir yerinde rastlanmamıştır. “Elinde üçlü bir şamdana benzeyen şimşek demetinin benzeri Urartu sanatında M.Ö. 8 ve 7 yüzyıla tarihlenen altından yapılmış madalyonla Karmir Blur kazılarında bulunan mühür üzerinde de görülmektedir. Her iki tarafından üçlü Şua bulunan şimşek demetinin en yakın benzeri yine Asur sanatında görülmektedir” (Belli, 1998, s. 46).

Diğer tanrılarda olduğu gibi Teişeba'nın da sol tarafında bir kılıç görünmektedir. Kılıç uzun bir gövdeye sahip olduğu için sağ bacak arkasına kadar uzanmaktadır. Ayağını üzerine durduğu aslanın yelesine doğru uzattığı görülmektedir. Bundan dolayı Teişeba'nın giydiği uzun elbisesinin önü açıktır. Giydiği elbisenin içine diz kapaklarının üst kısmına denk gelecek şekilde saçaklı etek bulunmaktadır. Etek enine yatay olacak şekilde şeritlerle ayrılmıştır. Şeritlerin arasındaki boşluk daire şekilleriyle doldurulmuştur. Bu tarz detaylarla işlenen kumaş güzel ve zengin bir duruş kazandırmıştır. “Tanrı sol ayağını aslanın yele kısmına, sağ ayağını da kuyruğuna yakın sırt kısmına basmaktadır. Açık olan bacağındaki baldırlar gergin olarak gösterilmiştir. Sol ayakta bileğin üstüne değin uzanan deriden bir çizme giymektedir. Sağ ayakta çizme uzun etek tarafından kapatıldığı için görülmemektedir” (Belli, 1998, s. 46-47).

Teişeba'nın üzerinde betimlendiği aslan gerçekçi bir görünümle sağ taraftan gösterilmiştir. Bir köpek hırlamasını andıran ağız yapısıyla aslan betimi, öne doğru atlayan bir duruşla betimlenmiştir. Hırlama ifadesiyle gösterilen aslanın dilinin gözükmemesi dikkat çekici başka bir detaydır. Açık haldeki ağız ve kocaman gözleriyle avını parçalamaya odaklanan bir aslan ifadesidir. Teişeba'nın öncesinde bir boğa üzerinde betimlendiği de bilinmektedir. Fakat bu bronz levha üstünde betimlenen boğa değil bir aslan üzerinde resmedildiği görülmektedir (Narçın, 2009, s. 444-445).

Dişlerinin özenle işlenmiş olduğu dikkat çekmektedir. Hayvanın yele kısmı özenle, çizgiler şeklinde taranmış olarak betimlenmiştir. Aslanın kaburga kısmı gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Kaburga kısmı dikdörtgen çerçeveye dikey yapılmış çizgilerle aktarılmıştır. Hayvanın kuyruk kısmı yukarıda yarım ay şeklinde betimlenmiştir. Kuyruğun ucu top biçiminde yuvarlaktır. Teişeba'nın üzerinde durduğu hayvan tanrı Haldi'nin önünde düşmanlara saldıran aslanla benzerlik göstermektedir (Belli, 1998, s. 47).

Teişeba şimdiye kadar hep boğa üzerinde olarak düşünülmüştür ancak gerçekte aslan üzerindedir. Ayrıca söylendiği gibi silahı balta değil şimşektir. Teişeba'nın aslan üzerinde ayakta duran bu görüntüsü Hititler 'deki fırtına tanrısıyla benzerlikler taşımaktadır. “Ancak fırtına tanrısı oturan bir aslanın üzerinde ayakta durmakta ve bir elinde kargı, diğer elinde de üçlü bir şamdana benzeyen şimşek demeti tutmaktadır. Hurri -Hitit ve luwi- Geç Hitit prensliklerinde hava ve fırtına tanrısının değişmez silahının balta olduğu bilinmektedir” (Belli, 1998, s. 47-48).

Meherkapı Yazıtı'nda ismi geçen tanrıların görünüşleri fazlasıyla özel çizilmiş, kutsal hayvanları da mitolojik üstünlükleriyle tasarlanmıştır. Dönem sanatçısı, ismi geçen her tanrıyı tapınma adetleriyle ele aldığı gibi, fiziki hallerini de çizgilerle yansıtmayı ihmal etmemiştir. Her medeniyette olduğu gibi Urartu medeniyeti de, sınırlarında bulunan tanrı isimlerine kutsal bir bakış açısıyla yaklaşp bir zaman sonra kült halini almıştır (Narçın, 2009, s. 444-445).

Şivini (Şiuini)

Şivini Urartu Krallığı'nda tapınılan güneş tanrısıdır. Şivini Huri toplumunda Simigia, Hititler'de ise Şimegini adıyla tapınılmaktadır. Urartular ve Huriler'in ortak noktalarından biri güneş tanrısına ortak olarak tapınmalarıydı. Kral Minua tanrı Şivini için yazılıtaşlar diktirdiği bilinmektedir. Tanrıça Tuşpea'nın eşidir (Narçın, 2009, s.418).

Tanrı Şivini Meherkapı Yazıtları'nda 4 boğa ve 8 koyun ile mükâfatlandırılmıştır. "Meherkapı tanrılar listesindeki ilk üç tanrı Urartu panteonunda tanrısal üçlüyü" meydana getirir ve birçok Urartu yazıtında birlikte geçer. Tapınak girişlerinin ve Meherkapı veya Yeşilalç gibi birçok kaya nişinin, iç içe üç kademedan oluşmasının bu üçlüğü simgelediği düşünülmektedir" (Çilingiroğlu, 1997, s. 161).

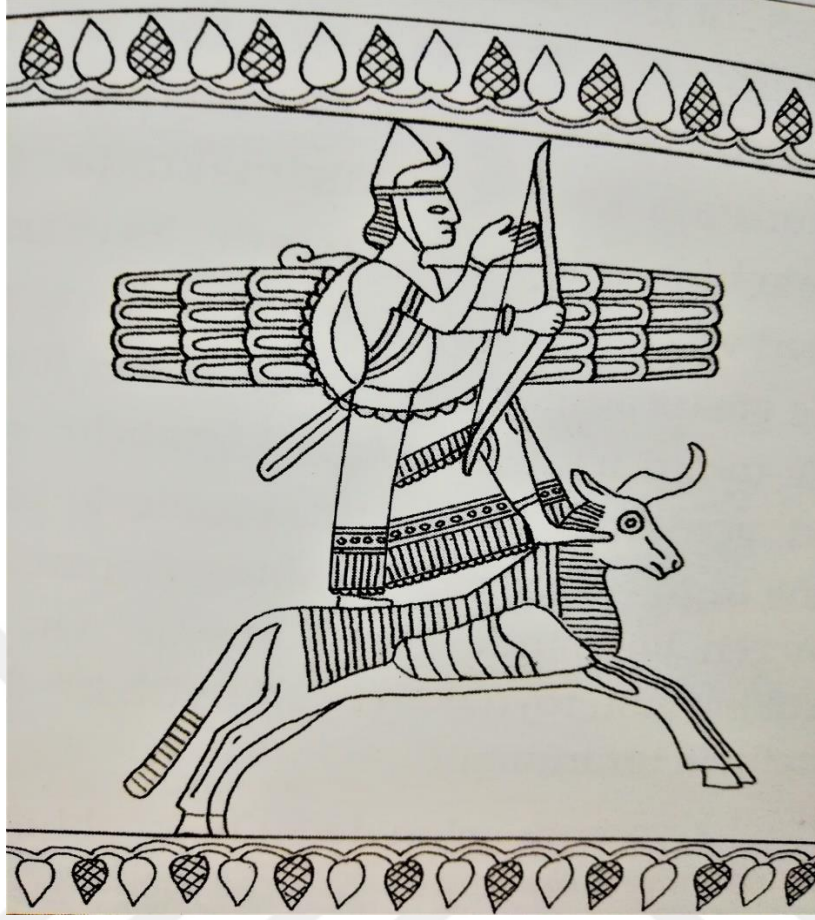
Tanrı Şivini Meherkapı Yazıtları'nda Teişeba'nın arkasında bir boğanın üzerinde ayakta durmaktadır. Tanrı Şivini'nin de tıpkı diğer tanrılara benzer şekilde konik biçimli bronz miğfer taşıdığı görülmektedir. Konik biçimli miğferin kenarından ve kulağın yukarı kısmından başlayan yayvan şekilde S harfi biçiminde miğferin önüne kadar uzanan sivri ve kıvrık bir boynuz mevcuttur. Ense üzerinde toplanan saçlar yatay çizgiler şeklinde betimlenmiştir. Miğferin yan tarafından başlayıp kulak kısmını kapatan bronzdan imal edilmiş yanaklık, çenenin altına kadar uzanmaktadır.



Şekil 61. “Tanrı Şivini”.Belli, O.(1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Şivini de diğer tanrılar gibi sakalsız ve bıyıksızdır. Ancak diğer tanrılara benzememektedir. Buradan hareketle sanatçı tarafından her tanrının yüzünün farklı özelliklerde sahip bir şekilde betimlemeye çalışıldığını söylemek mümkündür (Belli, 1998, s. 48).

Diğer Urartu tanrıları betimlenirken omuzlar karşıdan olacak şekilde betimlenmiştir. Ancak Şivini bunların aksine omuzları da gövde ve bacakları gibi yandan görülecek şekilde betimlenmiştir. Şivini bu betimlemede sol omzundan geçip sağ bel kısmına kadar uzanan güneş diskinin içinde resmedilmiştir. “Önünde ve arkasında yere paralel olarak uzanan dikdörtgen biçimli kanatlar, dalgalı çizgilerle taranan üç bölümlü demetlerden oluşmaktadır. Güneş diskinin kenarlarından çıkan, iki veya üç bölümden oluşan bu tür dikdörtgen biçiminde kanatlar Kral İşpuini (M.Ö. 830-810) döneminden beri yaygın olarak görülmektedir”.



Şekil 62. “Tanrı Şivini”. Belli, O.(1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Şivini’nin sağ kolu ileriye doğru V şeklinde uzatılmış haldedir. Urartular’da geleneksel selamlama şeklindeki bu duruşta, bitişik olan parmaklar tek tek belirtilmiş haldedir. İleriye doğru uzatmış olduğu sol eli ise bir yay tutmaktadır. Dikkat çeken bir diğer detaysa Şivini’nin her iki bileğinde de bilezik bulunmaktadır (Belli, 1998, s. 48).

Diğer tanrılarda olduğu gibi Şivini’nin bel ve omuzlarını saran bir elbise giymektedir. Beline asılı olan kılıcın uzun gövdesi sağ kalçadan aşağıya doğru inmektedir. Şivini’nin diğer tanrılardan ayrılan bir tarafı da omuzunda bir sadak taşımamasıdır. Ayak bileklerine kadar uzanan elbisenin içine kısa bir etek giymektedir. Diz kapağının üst tarafına kadar gelen eteğin ön kısmındaki saçaklar dikkat çekmektedir. Saçağın üzerine şeritlerle araları boş kalacak şekilde yapılmıştır. Arada kalan bu boşluklar daire motifleri kullanılarak doldurulmuştur. Şivini’nin sol ayak boğanın boynuna sağ ayak ise sırt kısmına basacak şekilde resmedilmiştir. İleriye doğru gerdiği sol bacağındaki kaslar özenle belirtilmiştir. Sol ayağında bileğin üst kısmına kadar çıkan bir bot bulunmaktadır. Giydiği elbisenin uzunluğundan dolayı sol ayağındaki çizme görünmemektedir (Belli, 1998, s. 49).

Şivini'nin üzerinde resmedildiği boğa sağ profilden gösterilmiştir. Sanatçı tanrının üzerinde durduğu boğayı en ince ayrıntısına kadar büyük bir dikkatle çizmiştir. “Buradaki boğa figürü M.Ö. 9. yüzyılın son çeyreği 8. yüzyılın başlarına tarihlenen çeşidi bronz eşyalar üzerine betimlenen kanatlı güneş diski içindeki tanrının üzerinde durduğu boğaya benzemesine karşın, onlardan çok daha hareketli gösterilmiştir”. Boğanın öne doğru uzattığı bacağı aslanın arka bacağının üzerine gelmektedir. Resmedilen yerin dar olmasından dolayı böyle bir çizim yaptığı düşünülmektedir. S biçiminde görünen boynuzlarının ucu sivri ve kıvrımlı bir şekildedir. Kulaklar boynuzun yanında yatay ve gergin bir şekilde gösterilmektedir. İri bir şekilde betimlenen gözler boğanın atlar durumdaki pozisyonu için uygun bir formdadır. Ağzı kapalı bir şekilde resmedilen boğanın burun delikleri detaylarıyla aktarılmıştır. M.Ö. 9. yüzyılda hâkim olan hayvan kaburgalarındaki üçgen form burada da kendini göstermektedir (Belli, 1998, s. 49-50).

“Üzerinde püskül ve tomurcuk motiflerinin yanı sıra, tek satırlık çivi yazısıyla da Kral İşpuini ve oğlu Menua'ya tarihlenen çok sayıdaki araba ve at koşumuna ait bronz eşya üzerinde kanatlı güneş diski içinde, boğa üzerinde ayakta duran tanrının, büyük bir olasılıkla güneş tanrısını yansıttığı sanılmaktadır”. M.Ö. 9. yüzyılın son çeyreğinden M.Ö. 8. yüzyılın ilk çeyreğine kadarki zamanda bronzdan yapılmış eşyalar ve savaş aletlerinin üzerine resmedilen figürlerin temelini kanatlı güneş diskinin içerisinde, boğanın üzerinde ayakta durmuş olarak güneş tanrısının oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu zaman diliminde ne tanrı Haldi ne de tanrı Teişeba bu kadar resmedilmemiştir. Ancak güneş tanrısı Şivini'nin neden bu kadar sevilerek resmedildiğine dair bir kanıt mevcut değildir. Urartular'ın kullandığı çivi yazılarının çok az bulunması ve diğer kaynakların sınırlılığı fikir yürütebilmenin önündeki en büyük engellerdendir (Belli, 1998, s. 50).

ANADOLU MEDENİYETLERİNDEN YARARLANARAK ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTA ESERLER ÜRETEEN SANATÇILAR

Anadolu coğrafyası uzun yıllar boyunca değerlendirilmeden göz önünde bulunmaktaydı. Tansuğ (2003) teknik ve formüller kullanarak oluşturulmuş olan kalıpların kullanımıyla Anadolu'ya ait çevresel özellikleri resim sanatına konu yapmanın sanatçıyı bağnazlığa sürükleyeceği konusunda uyarıda bulunmaktadır. “Oysa amaç bütünüyle özgün ve dinamik bir yolun olanaklarını araştırmak, yaşamın içinden resme yönelmekti” (s. 172).

Çağdaş Türk resminin geleneksel nitelik taşıyan biçimlerle ilişki içinde olması gereklidir. “Fakat bu ilişki, biçimsel aktarmalar düzeyinde kalamayacağı için, eski motif düzenlemelerinden esinlenen soyut anlayışta yeni tuval resmi çalışmalarının büyük bir bölümü başarısız kalmış, ancak pek azı başarıya ulaşmıştır” (Tansuğ, 2003, s. 252).

“Nurullah Berk, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Turgut Zaim, Bedri Rahmi gibi toplumun ilerlemesine öncü rolündeki kişiler olarak resimlerinde doğulu ve batılı özellikleri bir araya getirerek bir sentez oluşturmaya çalışırlar. Kültürde devamlılık ilkesini esas alarak toplumda bir geleneği bulunan modelin, ortak kültürün, yüzyıllar boyunca oluşa gelen bir zihniyetin iyi ve güzel yanlarından beslenerek sanata ve kimliğe ulaşılacağını, ancak bu şekilde var olabileceğimizi savunurlar” (Akengin&Koç, 2018, s. 22).

1930-1940'lı yıllar Türk resim sanatındaki tartışmalar, yerellik ve millilik bağlamlarında tartışılmıştır. Bu dönemde yapılmış olan eserler yerel ve milli nitelikler taşımaktadır. Gelenekle olan sıkı ilişkiler henüz tam manasıyla gelişmişlik göstermemiştir. 1940'larda Yeniler grubu kırsal, kırsaldaki yaşam, köy, köylü gibi konuları resimlerinde işlemeye başlamışlardır. 1950 senesinde Türkiye'de yaşanan siyasal gelişmeler sanatta da yansımaları bulmuştur. Türk kültürüne bakışta da farklı bir anlayış hâkim olmaya başlamıştır. “1937'de Akademiye hoca olarak getirilen Leopold Levy'nin yeni resim yapma öğretileri ve Bedri Rahmi'nin öğrencilerine verdiği “folklorik öğelerin resimde kullanılması gerektiği öğütleri”, ‘On’lar Grubu üzerinde büyük tesir yaratmış ve çağdaş resim yaratmada geleneksel etkileşimin gereği hissedilmiştir” (Kılıç, 2013, s. 329).

Çağdaş Türk resmi ilk zamanlarda yerel unsurları belli belirsiz bir akım ve estetikten uzak, çevreye dayalı bir gözlem üzerinden temellendirmiştir. Zamanla bu durum değişmiş yeni bir anlayış hakim olmuştur. Bilinçli bir çevre ve doğa algısına eşlik eden, geleneksel ve yerel değerlerin etkisini hissettiren bir yöneliş boy göstermiştir (Karoğlu, 2014, s. 100).

Yerel motiflerden etkilenen sanatçılar soyut anlayıştaki eserlerinin büyük çoğunluğunda başarı sağlamıştır. Sanatçıları bir araya getiren ortak özelliklerinden biri çağdaşlıkla ilkelciliği beraber götürebilmeleridir. Tarihin renkli zamanlarından şimdiye değin gelmiş

olan farklı simgeler ve işaretlere plastik değerlerle yeni anlamlar kazandırmak ressamların eserlerinin zemininde duran ortak bir amaçtır (Bayramoğlu, 2013, s. 6).

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

Sanatçı 1913 yılında Görele’de doğmuş, 1975 senesinde İstanbul’da yaşama gözlerini yummuştur. İlk ve ortaöğretimini Trabzon’da tamamlayan sanatçı 1931 senesinde İstanbul’daki Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuştur. 1931-1933 yılları arasında Paris’te ünlü ressam, heykeltıraş, sanat tarihçisi olan Andre Lhot’un atölyesinde çalışmıştır. Sonrasında ülkeye dönen Eyüboğlu, Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim üyesi olmuştur. Akademide kendi adı verilen resim atölyesini yönetmiştir. Serigrafi, litografi, gravür çalışmalarının yanında halk el sanatlarına dayanan mozaik çalışmalarında da bulunmuştur. Yazmacılık sanatıyla da uğraşan sanatçı Paris’te Musee de l’Homme’de ilkel soylar sanatına dair incelemelerde bulunmuştur. 1958 yılında Brüksel’deki sergide yapmış olduğu 277 metrekare mozaik panosuyla altın madalya, Sao Paulo binealinde şeref madalyasına layık görülmüştür. Uluslararası ününün artmasındaki etkenlerden biri de NATO binasında yer alan 50 metrekarelik mozaik panosudur. Ressamlığının yanında şairliğiyle de fazlaca tanına Eyüboğlu’na ait birçok şiir, resim sanatına dair kitaplar ve gezi kitapları mevcuttur. Beylerbeyi İskeleyi, Balıklar, Mavi Siyah, Köylü Kadını, Mangal ve İbrik en çok bilinen eserleridir. “Bedri Rahmi Eyüboğlu, folklorik nakışlarla kurduğu resimsel ilişkileri popüler boyutlara erdiren bir sanatçı olarak dikkatleri üzerine toplamıştır” (Tansuğ, 2003, s. 378). Berk (1943) Eyüboğlu’nu “genç sanatkârlar arasında belki en coşkun ve bereketli sanat mizacını taşıyan bir şahsiyet” olarak tanımlamaktadır. (s. 44). ‘Resim Yaparken’ ve ‘Resme Bakarken’ isimli eserlerinde sanata dair fikirlerini anlattığı iki kitabı bulunmaktadır. Kitaplarında halk sanatıyla çağdaş sanat arasında bir köprü kurmanın gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Eyüboğlu’nun sanat anlayışı üzerinde en etkili isimlerden biri Leopold Levy’dir. Eyüboğlu bu etkinin sadece kendi üzerinde değil dönemin birçok sanatçısı üzerinde olduğunu belirtir. “1937’de Akademi resim bölümünün başına getirilen Leopold Levy’nin bir kolu bendim, bir kolu Cemal Tollu. On üç sene beraber çalıştık. Levy yüzde yüz namuslu bir insan ve iyi bir ressamdı. Bizim kuşakta büyük etkisi olmuştur. Bu etki öğretmen olarak çok işime yaradı. Öğrencilerim de bundan faydalandı” (Çaykara’dan aktaran Yılmaz, 2015, s. 69).

Eyüboğlu'nun diğer sanatçılardan ayrılan en önemli noktalarından biri de geleneksel sanatların birçoğundan faydalanmış olmasıdır. Eyüboğlu halk motiflerini aynen taklit etmekten özellikle kaçınmıştır. “Olayın özüne inerek, milli sanat dilinde yeni sanat yaratmak, sanatçının fikirlerinin esasını teşkil etmektedir”. Sanatçının eserlerine bakıldığında zaman “eski Türk yazıtlarını, kaya çizimlerini, damga ve imleri çağrıştıran semboller ve motifler, ister plastik unsurlar, ister konu bakımından örtüşmektedir. Aza indirgeme, şematik çizim tarzı, alegorik ifade vb. niteliklerle bu resimler damga geleneğine bir uzantı karakterindedir” (Bayramoğlu, 2013, s. 7-8).

Leopold Levy'in asistanlığını yapan Eyüboğlu Türk resmindeki kimlik arayışlarına karşılık olarak geleneksel sanatları görmüştür. Dönemin sanatçıları arasında da çok etkin bir isim olan Eyüboğlu bu düşüncelerini öğrencilerinin eğitiminde de hayata geçirmeye çalışmıştır. Batı resmine ait teknik özellikleriyle Türk geleneksel sanatlarını birleştirerek, Türk resim sanatına özgün bir kimlik kazandırmayı amaçlamıştır (Dalkıran'dan aktaran Yılmaz, 2015, s. 65).

Eyüboğlu'nun ikinci dönem çalışmaları tamamen halk sanatının çağdaş bir üslup kullanılarak yorumlanmasıyla geçmiştir. Diğer dikkat çeken nokta kuramsal yazılı çalışmalarında da bu konunun savunusunu yapması olmuştur. “Halk sanatına, sağlam bir kaynak olarak eğilir, ama ona hazır bir kalıp, üzerine tükenecek bir malzeme gözüyle bakmaz. Ona göre halk sanatı ulaşılabilecek olan değil hız alınacak bir yerdedir” (Kılıç, 2013, s. 333).

Şairliği ve yazarlığı sayesinde popülerleşen Eyüboğlu Anadolu'nun kırsaldaki nakış motiflerini resme mal etmeye çabalamıştır.

“Peyzajları bir yana bırakırsak (elbette onu da bir ölçüde) İnsan figürleri Bedri Rahmi'nin elinde değişime uğramaktan hiçbir zaman kurtulamaz. Gerçi, Fransa'dan yurda dönüşünde, kimi insan figürlerinde deformasyon öyle pek ağır basmaz ama belirtiler de eksik değildir. Deformasyonun ağırlık kazanmadığı bu evrede, genelde figürün bütünsel yapısı büyük bir uyum kurarken, yüz ve boyun değişime uğramakta gecikmez. Böylece insan figürlerinde ilk belirtileri yüzde ve boyunda görürüz. Daha vücuda yönelmemiştir. İnsan figürlerinin bütün bütün deformasyona uğraması, bu kısa süreyi izler ve artık bu azıta azıta doruklaşır. Bu kez figür baştan aşağı değişime uğrar ve bir daha da iflah olmaz. Deformasyon Bedri Rahmi resminin belli başlı ilkesidir diyebiliriz. Onun resmine ilk yaklaşımımız böyle kurulur. Öte yandan, bu deformasyon daha çok, salt figüre özgüdür de. Böyle diyorum, çünkü çevre genel olarak neyse odur. Bedri Rahmi onu değiştirmeye, bozmaya gitmez. Figür yetmiştir ona. Bu yüzden peyzajı büyük ölçüde kullandığı figürlü resimlerde (ki bunlar daha çok denizler, gökler, alanlar, kahveler, hanlar, gecekondu, dağlar büyük çapta İstanbul görüntüleridir) sanki 2 ayrı görüntü seyrederek gibi oluruz: olduğu gibi olanlar, uğramış olan (Tansuğ, 2003, s. 181-182).

Bedri Rahmi, 1911-1975 yılları arasında deforme olmuş figürleri non-figüratif resmin yerine koyarak eserlerini şekillendirmiştir. Etkisinde kalmaktan korkmadan, insandan

birçok şey alabilmiş ve güzel gelen motifleri kullanma yetkisini kendinde görmüştür. Bunların bütünü neticesinde kendine has bir tarz ortaya koyabilmiş ve kendine mal etmiştir. Türk halk kültürünün değerini ve kıymetini ilk anlayan sanatçılarımızdan Bedri Rahmi, geleneksel Türk el sanatlarımızdan ayırdığı motifleri, yazma motifleri, dokuma kilim ve Anadolu nakışlarını özgün bir yorum katarak çağdaş resim teknikleriyle yoğurmuştur (Meb, 2012, s. 38).

Çağdaş Türk resminde “ulusal kimlik” konusundaki tartışmalar içinde ayrı bir yere sahip olan Bedri Rahmi, bu kavramı yaşamakta olduğu bölgeden elde ettiği değerlerin biçimsel bir ifadesi olduğu bilinmektedir. Bedri Rahmi’nin anlayışı ve tekniği batılı tarzda olmasına rağmen, içeriğine bakıldığında ulusal ve yerel bir kimlik oluşturma arzusunu yansıtan nitelikler taşımıştır (Karaaslan, Güven ve Ç. Erol, 2017, s. 945).

Bedri Rahmi bu topraklardaki kültürle yoğrulan halk sanatından, yerel motiflerden esinlenerek bu geleneksel motifleri olduğu gibi almak yerine kendi kimliğini, anlayışını da katarak tasarlamaktır. Bunu oluşturan en temel etken de fazlaca deneme ve araştırma yapmasıdır (Karaaslan vd., 2017, s. 949).

Anadolu’ya ait yerel motifleri batı tarzına uyarlayarak yeniden yorumlayan Bedri Rahmi, ulusal kimlik arayışında Çağdaş Türk Resminde önemli isimlerden biridir. Bedri Rahmi için çok yönlü bir kişilik demek yanlış olmasa gerek. Sanatçı yazar, eğitimci ve bir şairdir. Hem sanat dünyasında yer etmiş, hem de yerli halk köklerine inebilmiş evrensel bir sanatçı olduğu herkesçe bilinmektedir. Hayata olan bakışı Anadolu’nun köklü kültürü ve geleneksel sanatlarından hareketle ortaya koyduğu bu sanat anlayışı hem kendi neslini hem de sonraki nesilleri etkilemiştir. Türk sanatında yaşadığı süreç boyunca durmadan üreten Eyüboğlu, bahsedilen anlayıştaki eserleriyle önemli bir katkıda bulunmuş, Türk sanatı tarihine adını altın harflerle yazmış bir sanatçı olmuştur (Karaaslan vd., 2017, s. 950).

Çağdaş resim sanatında, halk sanatının adsız ürünlerine, yöreselliğe yönelik ilgi çeken yorumlarıyla, sonradan gelmekte olan üzerinde doğrudan veya dolaysız etkiler bırakan Bedri Rahmi, bir döneme adını kazıtan sanatçılarımızdan biridir. Beraberinde birden fazla araç gereçle yeni atılımlara meyil etme hususunda araştırmacı çalışmalara teşvik edici bir işle geliştirdiği de yadsınamaz (Özsezgin, 2000, s. 118).

CEMAL TOLLU

1899'da İstanbul'da doğan sanatçı 1968 senesinde İstanbul'da ölmüştür. Sanayi Nefise'deyken kurtuluş savaşı için Anadolu'ya geçmiş, öğrenimini daha sonra tamamlamıştır. Bir süre Elazığ'da öğretmenlik mesleğini icra etmiştir. Avrupa'ya giden sanatçı Andre Lhote, Fernand Leger vb. ünlü isimlerle çalışmıştır. Ülkeye döndükten sonra Erzincan'da resim öğretmenliği yapmıştır. Akabinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde Leopold Levy'in yardımcılığını yapmıştır. Resim bölümünde yöneticilik yaptıktan sonra emekli olmuştur. Yaptığı resimler ilk defa 1927 senesinde sergilenmiştir. Yazdığı yazılar Sanat Bahisleri ismi altında Yeni Sabah gazetesinde yayımlanmıştır. Yunan mitolojisi ve Şeker Ahmet Paşa isimli kitapları yayımlanmıştır. Hatay Portakal Bahçelerinden, Zeytin Ağacı, Okuyan Köylüler bilinen en önemli eserlerdir. Sanatçının en büyük özelliği kübist bir bakışa yöresel anlamlar kazandırmaktır (Tansuğ, 2003, s. 378).

1935 yılından sonra Ankara Arkeoloji Müzesinde çalıştığı, Orta Anadolu arkeolojisinin eski dönem buluntularından esinlenmiş ayrıca Hitit tanrılarının bulunduğu büyük ebatlardaki kompozisyonlarında bu anlayışı, dinamik bir figür yapımına zemin oluşturmuştur (Tansuğ, 2003, s. 178).

“D grubunun aktif üyelerinden olan Cemal Tollu'nun sanatı hakkında verilen yargılarda sanatçının Anadolu'nun sert iklimiyle empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek konstrüktivizme yöneldiği, resimsel biçimleri oluşturmada Anadolu Hitit sanatının kunt kum biçimlerinden esinlenmeyi yeğ gördüğü, üslup sentezini bu yolda aradığı belirtilmiştir” (Tansuğ, 2003, s. 189-190).

SÜLEYMAN SAİM TEKCAN

Tekcan, 1940 senesinde Trabzon'da doğmuştur. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsünde Resim İş Bölümünde lisans eğitimini tamamlamıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde lisans ve sanatta yeterlilik eğitimini yerine getirmiştir. Atatürk Eğitim Fakültesinde 1968 ve 1975 yılları arasında eğitim görevlisi olarak çalışmıştır. Almanya'da 1970-1971 senesinde baskı eğitime yönelik araştırmalar yapmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde 1975 yılında öğretim kadrosuna yerleşmiştir. 1985 senesinde profesörlüğünü almıştır. Aynı sene Grafik Sanat Dalı Başkanlığı görevine ataması gerçekleşmiştir. Almanya'da 1991 yılında “Bonn'da Türk Grafik Sanatında 12

Sanatçı ve Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit” adında iki ayrı konferans düzenlenmiştir. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesini kuran Tekcan ilk eğitim yılında Dekanlık görevini 1994 ve 1996 yılında gerçekleştirmiştir. 2006 senesinde “İMOGA- İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Kurucu Yönetim Kurulu Başkanlığı “ ve 2007 senesinde ise ikinci dekanlık görevini Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde yapmıştır. “Türk Sanat’ının ve Çağdaş sanat eğitiminin duayeni” olarak tanınan Prof. Dr. Tekcan, dünya genelinde sayısız ödülün sahibi olmuştur. Tekcan, birçok bienal ve sergide yer almış ayrıca ülkemizde sanat eğitimi hususunda birden fazla eğitim kurumunun hayata geçmesi noktasında çaba sarf etmiştir. 1986 senesinde Güzel Sanatlar Anadolu Liselerini kuran usta sanatçı, aynı zamanlarda bir diğer dekanlık görevini Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde yapmıştır (Turkish Paintings, t.y).

Ulusal Türk resmini 1940’larda var etme çabası sanatçıların Anadolu’ya öykücülüğün önlere çıktığı bir coşkuyla yavaşmalarına sebebiyet vermiştir. Çoğunlukla 1970’lere değin süren bu düşünce sistemiyle devam eden kimi sanatçılar geleneksel Türk sanatlarından esinlenip yorumlarken, kimileri de yerel yaşamı ve de el sanatlarını tuvallerine yansıtmışlardır (Bayramoğlu, 2013, s. 33).

Tekcan, tutkuyla incelediği ve birçok kez çizdiği atların çalışmasında özel bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Oldukça doğal betimlemelerin ilerisinde çalışmalarındaki plastik zenginlikler, farklılıklar arayan sanatçı atlarla beraberken Osmanlı Dönemine ait tuğraları, mühürleri, eski yazıyı, eski paraları kullanmıştır (Bayramoğlu, 2013, s. 34).

Genellikle ‘Uygarlık Serisi’ ismi içinde Türk Çeşitlemeleri, Anadolu’dan Gelen, Hitit’e Gönderme gibi adlar verilmiştir. Anadolu Medeniyetleri serisinden, Hitit güneş kursundan, ana tanrıça formlarından, mezar taşları motiflerinden esinlenmiş elek baskı serileri ressamın eserlerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Anıtsal resimler ressamın neredeyse tüm kompozisyonlarında asıl anlatım amacı ve esere asıl ifadesini veren öğedir. Anadolu medeniyetlerine göndermede bulunan yağlı boya çalışmaları onun bu özelliğini oldukça iyi vurgular niteliktedir. Tekcan, 1990 tarihinden günümüze dayanan yağlı boya ve baskı çalışmalarında hatta ve hatta heykel ve kabartmalarında farklılıklarla devam eden at figürünü bazen tek, çoğunlukla da bir doku hissi yaratan, eski yazıtların eşliğinde yer almaktadır. Eserlerinin üretiminde hem baskı tekniklerini hem de geriye kalan diğer tekniklerdeki kökleri oldukça derinlerde olan ve şimdiye aşama aşama uzanarak gelen Hitit alçak kabartmalarını, minyatürü, tezhibi, Anadolu medeniyetlerinin simgelerini, Osmanlı

kaligrafisi, nazar boncukları, mezar taşları tılsımları, elemeleri, idolleri geleneksel Türk el sanatlarından var olan etkiyle bütünleşip stilizasyona uğrayıp yorumlanmıştır. Tekcan, 1990'lı zamanlarda Atlar, Hatlar, Atlılar ve baskılı anıtsal dizi çalışmalarında esas olan Osmanlı kültüründen minyatürler, işaretler, tuğralar ve simgelerden esinlenmiştir. Bu esinlenmelerden oluşturulan çağdaş formlar, aynı coğrafyaya ait kültürel mirasına yapılan atıflardan oluşmaktadır (Bayramoğlu, 2013, s. 35-36).

“1970 sonrası kuşak içerisinde yer alan Süleyman Saim Tekcan, sadece batılı anlamda resim yapan ustalardan bir şeyler kapmakla kalmamış, daha da eskilere inerek geleneksel Türk sanatlarından ve eski Anadolu Uygarlıklarından yararlanmayı tercih etmiştir” (Elmas, 2011, s. 85).

“Süleyman Saim Tekcan, eserlerinin üretiminde, gerek özgün baskı resimleri olsun gerekse diğer tekniklerdeki üretimlerinde kökleri çok derinlere kadar inen ve günümüze katman katman uzanarak gelen kimi Anadolu Uygarlıklarının simgeleri, Hitit alçak kabartmaları, Osmanlı kaligrafisi, minyatürü, tezhibi, mezar taşları, tılsımları, idolleri, elemeleri, nazar boncuklarına kadar uzanan örgüleri, geleneksel Türk sanatlarından gelen etkilerle birleştirip, stilizasyona uğratarak yorumlamıştır” (Elmas, 2011, s. 86).

MELİHA YILMAZ

Sanatçı Kastamonu’da 1969 senesinde doğmuştur. Gazi Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Bölümü Söbütaş Özer Atölyesi’nden 1990 senesinde mezun olmuştur. Bir süre resim öğretmenliği yapan sanatçı 1991 senesinde Gazi Üniversitesi’nde akademisyen olarak göreve başlamıştır. Aynı üniversitede 1993 senesinde Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı yüksek lisans programını, 1999 senesinde de doktora programını tamamlamıştır ve 2003 senesinde Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi anabilim dalında yardımcı doçent unvanını almıştır. 2003-2010 yılları arasında Başkent Üniversitesi’nde görsel sanatlarla ilgili dersler vermiştir. 2010 senesinde plastik sanatlar alanında doçent, 2017 senesinde de profesör unvanını almıştır. Yurt içi ve yurt dışında yüzlerce karma sergiye katılan sanatçı, 10’un üzerinde de kişisel sergi açmıştır. Gazi Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak görevine devam eden sanatçı, çalışmalarına Ankara’daki kişisel atölyesinde devam etmektedir (Turkish Paintings, t.y).

Türkler’in tarihteki varlığına dair ispatlar M.Ö. 8000 yılına kadar dayanmaktadır. M.Ö. 2000 yıllarında Türkler’in kayaların üzerine yapmış olduğu petroglifler bu tespitlerin yapılabilmesinde önemlidirler. Çok fazla sanatçı için ilham kaynağı olan petroglifler; taşların üzerine yapılan oyma manasında kullanılmaktadır. Doğum, savaş, av, yas, vb.

olaylar bu taşlar üzerine tasvir edilmiştir. Yapıldıkları dönemde sosyal hayat ve dini ritüeller bu tasvirler vasıtasıyla aktarılmıştır (Elmas, 2019, s. 67).

Yapıldıkları dönemlerde muhtemelen bir ihtiyaçtan doğan bu petroglifler daha sonraki dönemlerde uygarlıkların sanat ürünleri haline dönüşmeye başlamışlardır. Çağımızda ise gerek ulusal gerek uluslararası birçok sanatçıya ilham vermektedirler. Bu sanatçılarımızdan biri de Meliha Yılmaz'dır. Yılmaz, verdiği uzun emekler sonucunda Orta Asya ve Anadolu coğrafyasında yer alan petroglifleri inceleyip, çağdaş sanat anlayışı içerisinde harmanlayarak eserler meydana getirmektedir. Yılmaz'ın eserleri biçim ve öz açısından bizlere geçmişe dair ipuçları sunmaktadır. Yılmaz; "Binlerce yıl önce Tanrı Dağları'nın doruklarında başlayan Türk tarihinin kültür izlerinden yararlanmayı tercih etmiş, Türk insanının yaşayışına, inançlarına, ihtiyaçlarına, ritüellerine, alışkanlıklarına dair anlatımlar içeren, ipuçları veren, dolayısıyla belgesel nitelik taşıyan bu unsurları, çoğunlukla metaforik bir anlayışla tuvaline aktarmıştır" (Elmas, 2019, s. 67-68).

"Yılmaz, primitif petrogliflerin anlatımını oluşturan ve plastik ifadenin temel değeri olan bu çizgisel nitelikteki figüratif unsurları, kayalardan alarak tuval yüzeyine taşır ve onları resim sanatının diğer unsurları ile buluşturur. Geometrik kompozisyon yapısında lekeci bir anlayışla, kaya resimlerinin çizgisel nitelikteki figüratif anlatımcı üslubunu plastik kaygılarla bir araya getirir, onları yeniden kompoze eder ve çağdaş bir anlayışla yorumlar" (Elmas, 2019, s. 68).

Yılmaz'ın eserlerinde yer alan hayvan figürleri rastlantısal olarak seçilmemiştir. Eserlerinde hayat bulan her bir hayvanın özel bir anlamı vardır. Eserlerine yansıyan hayvan motifleri arasında en önemlisi geyiktir. Yılmaz'ın birçok eserinde yer alan geyik, Türk kültürünün de önemli sembolleri arasında yer almaktadır. Geyik eski Türkler arasında kutsal ana olarak nitelendirilmektedir. Eski Türk kültüründe geyik, tanrının ve uzun hayatın simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılmaz ele aldığı bu motiflerde çizgi, leke ve renk bağlamında kendine has üslubunu korumak için özen göstermektedir. "Birinci katmanda, renk oyunları ve geçişleriyle oluşturulan derinlik etkisine sahip soyut lekesel anlatım, figür istiflerinde daha yabansı, sert ve daha 2 boyutlu halde, ilk katmanın ham haline dayalı bir ifadeye karşılık bulur" (Elmas, 2019, s. 68-69).

"Türkler, bütün tabiat unsurlarının içinde ruh bulunduğuna, canlı olduğuna inanmışlardır. Dolayısıyla bütün nesneler, onlar için kutsal varlıklardır ve doğada varlık bulmuş her şey canlıdır. Konuşan, duyan, evlenen, çoluk çocuk sahibi nesnelerdir. Yılmaz'ın resimlerinde de güneş başlı insanlar, geyik ya da benzeri hayvanların bulunması, insanın hayvan bedenine dönüşüp, göksel bir yolculukla güneşe ulaşması ile ilişkilendirilir. Bu, bir nevi şamanik trans halinin, sanrılı yolculuğun anlatımıdır. Kavisler, yılanlar, zig-zaglar ve spiraller Şaman'ın kendinden geçme hallerini, halüsinasyonlu yolculuğunu ifade eder. Kim bilir, belki de bu eylemle, insanın yabansı, gerçek benliğine ulaşmayı hedefliyorlardı... Bu aynı zamanda, ruhun asli unsur olup, beden de değişebildiğine, dönüşebildiğine yönelik inanışa bir göndermedir" (Elmas, 2019, s. 69).

Yılmaz için günümüz ve içerisinde yaşadığımız çevre ne kadar önemliyse geçmiş ve bıraktığı iz de o kadar değerlidir. “Zira o geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki eklektik yapının korunması ve geçmiş kültürün gelecek nesillere aktarılması gerektiğine inanır”. Bundan dolayı eserlerinde ‘öz’ önce gelir. Resimlerinin yüzeyindeki renk oyunları öz’e eşlik etmektedir. Sanatçı ilk olarak eseri zihninde kurgular. “Sonra öz’e uygun biçimler lekeci bir anlayışla biçimlenerek bütünlük kazanır ve zihninde oluşturduğunu bulana dek doğrudan boya ve fırçayla tuval üzerinde çalışır. Primitif örneklerin salt görünümelerini aktaran bir yorumun ötesine geçerek, çağdaş biçim ve renklerle yeni sentezlere ulaşır” (Elmas, 2019, s. 69).

NURİ ABAÇ

1926 yılında İstanbul’da doğan Abaç, 2008 senesinde Ankara’da vefat etti. 1989 yılında Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar derneğinin kuruluşunda yer almıştır. 1970 senesinden önce yaptığı resim uygulamalarında Anadolu kültürünün masalsı, gerçeküstücü mitolojik yaratıklarını mitolojik bir dille betimledi. 1944 senesinde Leopold Levy Atölyesine girmeyi başardı. 1950 yılında Mimarlık Bölümü’nden mezun oldu. Anadolu söylenceleri, gündelik yaşam görüntülerini ve geleneksel sanat yapımızla ilişkilendiren, dekoratif nitelikli nakış resmi anımsatan özgün bir “gerçeküstücü” diliyle karşımıza çıkmıştır. Abaç, resmin arka planında mimari bir formasyonu anımsatan dokusal bir yapı oluşturarak, var olan alt yapı üzerine istifleme amaçlı çok figürlü “mizahi bir durumu” sergileme niyetindedir (D. Kodaman, 2019, s. 1035).

Nuri Abaç, resme yakınlığı ilk yıllardan şimdiye değin, Anadolu mitolojisine, inançların temeline inerek, insan varlığının zeminindeki yaşamsal özü anlatmaya ve eserlerine yansıtmaya özen göstermiştir. İçerisindeki temaları ve bağlantıları değişse dahi, eserin temelinin, Anadolu kültürüne dair bir tipolojiye dayatması, Nuri Abaç’ta genellikle resimsel bir yöntem haline gelmiştir (Karaoğlu, 2014, s. 106).

Mutluluk temalı resimleriyle zihinlerde yer eden Abaç, eserlerinde 1970 öncesi ve sonrası diye iki döneme ayırmıştır. 1970’lere kadar ki zamanda; gerçek dışı tipler, mitolojik yaratıklar, karabasan ruhundan sıyrılıp yeryüzüne saçılmış bir yansıması vardır. Hitit kabartmalarının hayale bulanmış örnekleri olarak görülen bu eserlerinde evrensel bir dünya görülmektedir. Resimle haşır neşir olduğu yıllardan bu yana, mitolojiye, dinsel inançların

zeminine inerek insan varlığının zeminindeki yaşamsal özü anlatmaya ve eserlerine yansıtmaya özen göstermiştir (Özsezgin'den aktaran Öztürk, 2013, s. 115).

Abaç, ilk dönem çalışmalarında Hitit medeniyeti kabartmalarından, Osmanlı minyatür ve kaligrafisinden, Selçuklu çinilerinden yararlanmıştır. İkinci dönem çalışmalarında ise Karagöz figürlerini baz alarak eser üretmiştir (Manukyan'dan aktaran Sevindik, Okur, Uğurlu, 2019, s. 778).

Anadolu kültürlerinden, Hitit medeniyetine ait kabartmalarının ifadesel uygulamalarını ve düşünsel problematikleri irdelemiş ve kendi ifade diline erişmiştir. Nuri Abaç'ın seçimi düşlemsel yorumlar, bilhassa da korkuları duyumsatmayı hedefleyen dışavurumcu yaklaşımlar üstünden yoğunlaşmıştır. Resimsel ifadenin motifsel dili üstünde yoğunlaşması da 1970'lerde gerçekleşmiştir (Karaoğlu, 2014, s. 106).

Yanı sıra Osmanlı minyatürleri ve kaligrafisi, Selçuklu çinilerinde de faydalanarak kendine has bir üslup oluşturmuştur (Manukyan'dan aktaran Sevindik, Okur Uğurlu, 2019, s.778). Meydana getirdiği bu dil mevcut dünyanın gerçeküstücü bir dilde ifadesidir. Tam da bu noktada geleneksel olanla çağdaş olanı bir arada harmanlayıp evrensele ilerlemeyi amaçlayan bir sanatçı olarak farkını ortaya koymaktadır. Minyatür sanatında var olan şematik ifade, saydam renk yapısı ve unsurları, biriktirme eserlerinde çağdaş bir ifadeye ulaşmakta, yer verdiği her konuyu masalsı ve düşsel bir havada işlediği görülmektedir. Düz çizgiye yanaşmayan tavrıyla karmakarışık yarı insan ve yarı hayvan ifadeli yaratıklar, mitolojik canlılar, kaçışın simgesi bisikletler, savaş arabaları, Hitit kabartmaları ve tarihsel olayları kıvrır kıvrır ve düzensiz çizgilerin meydana getirdiği fantastik oluşumlar içerisinde geleneksel olanı tekrardan yorumlamaktadır. Bu sayede resimlerin gücünü çizgi ve plastik yapılardan alan kompozisyonlara çevirmektedir (Sevindik, Okur Uğurlu, 2019, s. 778).

Ara sıra Anadolu tanrılarında, Hitit medeniyetindeki figürlerden esinlendiği resimler yapmıştır. Ancak bu tarz eserlerini çağdaş kökenli bir ifade düzeyinde değerlendirdiği için, 1950'lerden sonrasına dayandığı bilinmektedir. Yakın arkadaşı Haşmet Akal, Abaç'ın resimlerini gençlik yıllarından bu yana beğeniyle izlemekte ve yorumlarken, batıda oluşan modern ekollerin kurallarına tam anlamıyla uygun bir Türk resminin Abaç ile beraber ortaya çıktığından bahsetmektedir (Özsezgin'den aktaran Arda, 2016, s. 8).

Özsezgin'e göre Anadolu mitolojisinden esinlenen Abaç, fantastik bir seriye çevirdiği grotesk figürleri kendi dünyasından coşkulu bir başkalaşım yaratarak kendine has bir seri oluşturmuştur. Yaratılan bu dünyaya bakarken gerçekle hayali, yaşanmış olanla düşseli

ayırır aynı anda gerçek olanla yaşanmışa atıflarda bulunur. Bu sayede bilincin kapılarını açan bir ifadeye değinmiş olur (Arda, 2016, s. 8).

ÖZDEMİR YEMENİCİOĞLU

1940 senesinde Balıkesir’de doğan sanatçı, Balıkesir’de bulunan Devlet Güzel Sanat Galerisi Müdürlüğü’nde görevini yürütmüş, yanı sıra sanatsal çalışmalarını da beraberinde yapmıştır. 1986 senesinde Salzburg Yaz Akademisinde Avusturya hükümetinin verdiği burs sayesinde Raimund Çike ile çalışmıştır. Yemenicioğlu, 1991 senesinde de kendi çabalarıyla Salzburg Yaz Akademisi’nde “ Surçen Bötcher” ile bir takım çalışmalar yapmıştır. Yemenicioğlu, Anadolu medeniyetlerinden günümüze gelen değerli, çağlar boyunca insanlığın oluşturduğu, tarihsel tortu olarak bildiğini ve bu temadan beslendiğini ifade etmektedir. Binlerce yıl süregelen tarihiyle Anadolu medeniyetlerinin oldukça zengin birikimi sanatçının eserlerinde kadın kimliğiyle yer bulur. Yemenicioğlu’nun eserlerinde üretkenliğin, bereketin, doğurganlığın simgesi olarak ana tanrıça imgesi, elinde çağdaş bir yoruma ulaşmaktadır. Coşkulu tavrından ziyade kullanılan malzemenin zenginliği de anlatımını güçlendiren özelliklerinden bir tanesidir. Anadolu’nun kültürel ve tarihsel değerlerini özümseyip sahip çıkarken, sanatını estetik anlamda da evrenselliğe ulaştırmayı amaçlayan Yemenicioğlu, imgesini tüm içtenliğiyle eserlerine yansıtmaktadır (Turkish Paintings, t.y)

Son yıllarında Kybele’nin ressamı olarak tanınan Yemenicioğlu’nun eserlerine bakıldığında eski dönemleri hissettirmek için, çağdaş anlayışla beraber tuvallerini özel bir şekilde yaptırmıştır. Ressamın çalışmalarında mitolojik sembollere de yer verildiği görülmektedir. Sanatçının bu mitolojik öğelerle ilişkilerini resimlerinde, günlük hayatın dışında da yorumlarken, gerçek kendini açığa vurmaktadır. Yemenicioğlu sırasıyla eserlerinde; “at, ağaç/hayat ağacı, boğa, Kibele, nar, toprak, sembol ve motif” imgelerine imkân vermiştir (Yayan ve Karakuş, 2020, s. 65).

Sanatçının, yaptığı resimlerinde ana tanrıça olarak belirttiği figürlerin baş kısmında kullandığı yuvarlak formları, Hitit güneşi ve Hitit mühürleriyle biçimsel bir bağ kurmuş olduğunu göstermektedir (Köken, 2014, s. 69).

İHSAN ÇAKICI

Çakıcı, 1969 senesinde Gazi Eğitim Enstitüsünde Sanat ve El Sanatları Bölümü'nden mezun oldu. Gazi Eğitim Enstitüsünde 1972 senesinde göreve başladı. Sanatta yeterlilik derecesini 1985 senesinde aldı. 29 kişisel sergi açtı. Yurt dışında planlanması yapıldı. 1984 senesinde “devlet resim ve heykel sergisi başarı ödülü” almıştır (Turkish Paintings, t.y).

Ressam, çalışmalarını genellikle Anadolu Medeniyetler Müzesinde yapmıştır. Paleolitik çağdan başlayarak şimdiye değin Hitit, Lidya, Urartu, Frig gibi çeşitli birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin nadide arkeolojik eserlerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu yüzden müze, ressamın eserlerine büyük oranda kaynaklık etmiştir (Güneş ve Ayrancıoğlu, 2021, s. 73).

Güneş ve Ayrancıoğlu (2021) İhsan Çakıcı ile yaptığı görüşmeden alınan kesitte Çakıcı'nı şu sözleri dikkat çekmektedir:

“Eski uygarlıkların kaya kabartmaları, yazıtları, eski tabletlerdeki konu ve renk etkisi ilgimi çekiyordu. Bunun üzerine çeşitli teknik ve malzeme denemeleri yaptım. Anadolu'da hüküm süren uygarlıkların insan figürlerini, idolleri, bereketin simgesi olan kadın figürlerini konu olarak ele aldım. Hem konu itibarıyla hem de rölyef etkisi görünümü dolayısıyla, taş eserlerin etkisini büyük ölçüde sağlayabildim. Bu benim bir önceki çalışmalarına göre %100 bir değişim oldu” (s. 73).

Hitit, Urartu, Frig, Lidya gibi birden fazla medeniyete ev sahipliği yapmış Anadolu'nun oldukça zengin kültürü hem konu hem de renk ve biçim olarak birçok sanatçının çalışmalarında yeni bir dil bulmuştur. Göstergeler arası üretim tarzını kullanarak Anadolu kültürünü çalışmalarında yansıtan ressamlardan biridir Çakıcı (Güneş ve Ayrancıoğlu, 2021, s. 71).

Bu söylemlerden hareketle bu araştırma da ağırlıklı göstergeler arası üretim biçimini ele alarak Anadolu kültürünü renk ve biçim yönünden yeterince cömert bir şekilde yansıtan Çakıcı, eserlerindeki alıntılama ve tahlilini amaçlamıştır. Araştırmalardan toplanan bulgular, hâlihazırdaki tüm sanat alanlarında yeni oluşum ve yaklaşımların önünü açması yönünden önem arz etmiştir (Güneş ve Ayrancıoğlu, 2021, s. 72).

Temasında Anadolu'nun da yer aldığı eski medeniyetler üzerine oluşturulan bir bakış açısı getirmiştir. O ezeli medeniyet yapıtlarının izlerini takip ederken, onlardaki figürasyon üstüne yapılanmış düzenlemeler ressamın vazgeçilmezleri arasındadır. Tanrılar, krallar ve savaşçılardan meydana gelen kabartmalardaki figürlerin sert yapısından faydalanarak günümüz anlayışına çevrilmiş yeni bir oluşuma ulaşmanın çabasına dikkat çekilmektedir. Dikkat çekmek gerekir ki Çakıcı'nın, bu yaklaşımı sanatsal yaşam tarzında büyük bir

bağlılıkla izlediği yolun özetidir aslında. Resmin merkezine tarihsel figürü koyarken, onu ait olduğu yerden alıp çağdaş bir unsurla sunmak, sanatçının son dönem yapıtlarında oldukça ağır basan yaklaşımıdır (Binzet, ankarakultursanat.com, t.y).

Anadolu da hüküm sürmüş medeniyetleri temel alan Çakıcı, göstergeler arası üretim tarzını kullanarak tuval zeminine birçok malzemeyle kendi üslubu ve tarzıyla yeniden ele almıştır. Anadolu medeniyetlerindeki insanların yaşam tarzları, kilim motifleri, insan ve hayvan figürleri, o döneme ait olduğu düşünülen yazılar, Çakıcı'nın eserlerinde o dönemi tekrar tekrar hatırlatması bakımından oldukça önemlidir. Tarihin kıymetli sanatsal belgeleri olarak karşımıza çıkan bu yapıtlar, geçmiş ve şimdiki zaman arasında köprü oluşturarak kültürel mirasımızı hafızalara kazımıştır. Çağdaş üslubuyla Anadolu medeniyetlerine ayna tutan sanatçı, o toprakların zengin tarihine ve kültürüne dikkat çekerek, kıymetli tarihi eserlerimizin değerine tekrar tekrar değindiğini söylemek mümkündür (Güneş ve Ayrancıoğlu, 2021, s. 78).

RAUF TUNCER

Tuncer, 1955 senesinde Rize İkizdere'de doğdu. İlk ve ortaokulu da burada okudu. Rize Erkek İlk öğretmen okulundan 1974 senesinde mezun oldu. İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünü 1979 senesinde bitirip, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde lisans eğitimini tamamladı. Yüksek Lisans eğitimini 1989 senesinde İstanbul Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde tamamlamıştır. 1974-86 senelerinde ilk ve ortaöğretim kurumlarında öğretmenlik yapıp sonra bu görevden ayrıldı. Sonrasında İstanbul'da kendi atölyesini kurarak yaptığı sanatsal faaliyetleri burada sürdürdü (Turkish Paintings, t.y).

Tuncer, sanatı ve eserleriyle Türk dünyasının sanatsal ve kültürel verilerine hassas bir yaklaşımla diğerlerinden ayrılan sanatçılardan biridir. Sanatında Orta Asya Türk motiflerini, eski Türk yazıtlarını, damgalarını kullanmıştır. Bahsedilen konular üzerine yazıtlardan, geleneksel el motiflerine, damgalarına kadar geniş bir alanda renk, çizgi ve leke yönünden kendi tarzının dışına çıkmaya dikkat etmektedir. Kullandığı motifler soyut bir zemin üzerinde oturmuş geleneksel sanatların diğer bir özelliğiyle uyuşan bir öge olarak karşımıza çıkar. Sanatçı, yapıtlarında dini ve milli öğeleri birlikte kullanmaktadır.

Orhun yazıtlarından, hat sanatından, Selçuklu süslemelerindeki motiflerden ve Pazırık'tan alıp kullandığı motifleri şablon olarak alıp kullanmaktadır (Bayramoğlu, 2013, s. 23).

Tuncer, kendi değerlerimizden ve kültürümüzden hareketle yola çıkan bir sanatçıdır. Kendi çağında değerleri için çaba sarf eden ve o değerlerin izinde ve bilincinde olan bir kişiliktir. Sanatçının yapıtlarını ifade etmek için Türk medeniyetinin yüksek şuurunu ve kültürünü benimsemek gerekmektedir. Bunun için, onu özümsemek sanatsal bilginin beraberinde sosyolojik bir bilgi de istemektedir. Yapıtlarının geçmiş ve gelecek arasında bir araştırma yolu olduğu kadar gönül köprüsü de inşa etmektedir (Yazıcı'dan aktaran Sevindik, Okur Uğurlu, 2019, s. 779).

Bu tarafla sanatçı, Süleyman Saim Tekcan'ın izinden gittiği sanılsa da düşünce biçimi ve İ.Ö. Türk Sanatı bilgilerine yaklaşımıyla Tekcan'dan ayrılmaktadır. Tuncer, akrilik ve yağlı boya tekniklerinin tüm yanlarını eserlerinde renkçi bir tutumla sergilemektedir. Tuncer'in, "Folklorik Resimler", "Hat Serisi", "Orhun Resimleri" gibi kısımları isimleriyle uyuşan resim sergileri vardır. "Eski Türk damgaları ve yazıtlarını" kapsamı bakımından "Orhun yazıtları" ve "Orhun Resimleri" ilgi çekmektedir (Bayramoğlu, 2013, s. 24).

Sanatçı eserlerinde Orta Asya'dan çağımıza ulaşan hem İslamiyet öncesi hem İslamiyet sonrası var olan kültürel mirası, şuan ki sanat anlayışı doğrultusunda bütünleştirerek kendine has ifadeleriyle dikkatleri çekmeyi başarmıştır. Tuncer'in yapıtlarında İslamiyet öncesi Türk sanatından şimdiye değin kalan motifler, İslam sanatlarından minyatür ve hatla beraber kilim, yazma, halı vb. gibi folklorik değerleri irdeleyerek ve buradan aldığı esinlerle yorumladığı bilinmektedir (Dalkıran, 2018, s. 13).

Tuncer, İslamiyet öncesi Türk sanatından geriye kalanlardan ilham alarak meydana getirdiği yorumlarında Hun süvari figürleri, hayvan mücadele sahneleriyle Orhun yazıtlarında hiyeroglif yazılarını tuvaline yansıttığı görülmektedir. Çalışmalarında gelenekten esinlenerek soyut anlayışı modern bir yaklaşımla bütünleştirdiğini anlaşılmaktadır. Çizgisel bir yapılanma üzerinde ritmik ve inşacı bir duruş sergilemektedir. Ritim, renk, espas ve geriye kalan değerleri kullanırken tuval zeminin de biriktirerek bütünleştirmektedir. Sanatçı eser üzerinde eski motifleri, damga ve sembollerini de oldukça sık kullanmıştır. Bu sayede eser de anlatılan ve açığa çıkan ifade ve düşüncenin yanında dikkat çekici bir görselliği de vurgulanmaktadır (Elmas'tan aktaran Sevindik, Okur Uğurlu, 2019, s. 779).

CAN GÖKNİL

1945 senesinde Ankara’da doğan Göknıl, 1966 da İstanbul’da bulunan Arnavutköy Kız kolejinden mezun olmuştur. Yaptığı resimleri tesadüfen tanıştığı ressam/seramik sanatçısı Seniye Fenmen’e ait atölyesinde, lise yaşamı boyunca sürdürmüştür. Bu alanda bilgisini artırmak üzere Amerika’ya gitmiştir. KnoxCollege, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalı Bölümünden, 1968 senesinde, B.A. derecesi üzerinden mezun oldu. Sonrasında The City Collage of City University of New York Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalı Bölümünü master programını tamamladı. Türkiye’ye ise 1973 senesinde döndü. Okul öncesi çocuklar için resim çalışmalarını resimlediği ve yazdığı kitaplarla beraber sürdürdü. Melda Kaptana Sanat Galerisinde ilk sergisini açmıştır. Uluslararası kitap resimleme yarışmalarında birbirinden farklı birçok ödülün sahibi olmuştur. Ayrıca birçok kişisel resim sergisi düzenlemiştir. Birçok koleksiyon ve müzede eserleri yer almaktadır (Turkish Paintings, t.y).

Etkilendiği alanlar Türk mitolojisi ve Şamanist inanca dair kavramlar Göknıl’ın “İnançların düşsel dünyası ilgimi çekiyor. Çünkü ilkel inançların sanata dönüşmesini, tarih öncesindeki yorumların doğallığını ve yalınlığını beğeniyorum” ifadesi Hun kurganına ait Pazırık I’den alınan eyer örtüsü üzerindeki kartal grifonun görsel de dağ keçisine saldırış anı tüm doğallığı ve yalınlığını verişini açıklamıştır (Ural’dan aktaran Dalkıran, 2018, s. 15-16). Bahsedilen durum var olan kültürün geleceğe doğru aktarımında ressamın hassasiyetini de ortaya koymaktadır. Hunlara ait olan kurganlarda bulunan halı, kilim, dokumalar ve at koşumları, sıradan kullanım eşyaları üstünde bulunan hayvan mücadele betimlemelerini ya da Şamanist inançtaki koruyucu olduğu düşünülen ruh (hayvan/ruh ikizi) tasavvuruyla alakalıdır Diyarbakirli’den aktaran Dalkıran, 2018, s. 15-16). Böylece gerek Rauf Tuncer için, gerek Can Göknıl için zeminini Şamaist inançtan alan ayrıca hun sanatından özünü var eden Hayvan Mücadele Sahneleri’ni konu olan kültürel ifadelerine uygun bir şekilde titiz bir bilimci tavrıyla ele alıp güncel ifadelere ulaştırdıkları söylenebilir (Dalkıran, 2018, s. 15-16.)

Özgün baskı çalışmalarında özellikle çeşitli ve evrensel bir literatür olarak düşündüğü Türk mitolojisinden yer verdiği konuları kendine özgü bir anlatımla yorumlamış ve özgün eserler oluşturmuştur. Yapıtlarındaki mitsel unsurlar çoğunlukla imgeler ve simgeler

aracılığıyla gravür tekniği kullanılarak üretilmiştir. Göknil'in bu çalışmaları, figüratif bir anlayışla şekillenirken, zaman içerisinde daha da simgesel ve fantastik bir niteliğe çevrilerek, özgün bir ifade biçimine dönüşmüştür. Türk mitolojisinin reklamı ve çağdaş anlatımlarla güncelle ulaşması açısından Türk özgün baskı resim sanatının doğmasına katkı verdiği sonucuna ulaşılmıştır (Mamur Yılmaz, 2019, s. 3856).



BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın bu bölümünde araştırma modeli, çalışma grubu, veri toplama tekniği ve verilerin analizi üzerinde durulacaktır. Bu araştırmada nicel ve nitel, yani karma yöntem kullanılmıştır. Öntest sontest kontrollü deneysel desen ve tarama modeline yer verilmiştir.

Uygulamanın ilk adımında 49 öğrenciden oluşan çalışma grubuna hazırlanan öntest soruları sorulmuştur. Derse başlamadan önce yapılacak olan çalışmanın amacı ve uygulama basamakları anlatılmıştır. Daha sonra demonstrasyon yöntemiyle (gösteri) Urartu medeniyetini konu alan ve görsellerle zenginleştirilen ders anlatımı öğrencilere sunulmuştur. Ders bitiminden hemen sonra sontest soruları öğrencilere uygulanmıştır. Tamamlanan dersin sonunda öğrenci maillerine, sanal müze linki gönderilmiştir. Konunun pekişmesi amacıyla Van Urartu müzesine ait linkle müze gezdirilmiştir. Uygulamayı yapmak için öğrencilere 3 hafta süre verilmiştir. Bu süre zarfında anlatılan konu, derste sunulan görseller ve sanal müze ziyaretiyle Urartulara ait görsellerden etkilenecek çağdaş anlayışta kendi yorumlarıyla ortaya bir ürün koymaları istenmiştir. Verilen süre sonunda öğrenciler çalışmalarını tamamlamışlardır. Uygulamanın hemen ardından görüşme anketi uygulanarak öğrenci memnuniyeti ve görüşleri değerlendirilerek uygulama sonlandırılmıştır.

Tarama Modeli

Tarama modeli; geçmişte ve mevcut bir durumu var olduğu haliyle betimleyen bir araştırma yaklaşımıdır. Araştırmanın asıl unsuru olan vaka, birey ve nesne, mevcut koşulları içinde aynen tanımlanma amacı taşımaktadır. Bu duruma dair herhangi bir değişiklik ya da yeniden tanımlama gibi bir gaye yoktur. “Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir biçimde gözleyip belirleyebilmektir. Tarama modellerinde amaçların ifade edilişi genellikle soru cümleleriyle olur” (Karasar, 2012, s. 77).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, 2020-2021 eğitim-öğretim yılında Gazi Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi’nde öğrenim görmekte olan üçüncü ve dördüncü sınıf Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinden oluşmaktadır.

Gazi Üniversitesi’nde 4. Sınıftan 13 öğrenci, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi’nde 3. Sınıftan 10 öğrenci ve Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi 4.sınıftan 26 öğrenci katılım göstermiş olup, toplamda 49 öğrenciyle çalışılmıştır.

Veri Toplama Tekniği

Araştırma da veri toplama tekniği olarak öntest – sontest soruları, dokümantasyon tekniği, literatür taraması ve görüşme soruları kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış öntest – sontest soruları hazırlanmıştır. Yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmış görüşme soruları uygulanmıştır.

Dokümantasyon Tekniği

Bu çalışmada nitel veri aracı olan doküman tekniği kullanılmıştır. Araştırmada kullanılan dokümanlar, ders sonrasında yapılan sanal müze ziyareti, derste sunulan ve kitaptan alınan görseller olarak bilinmektedir. Ekiz, dokümantasyon tekniği hakkında; dokümantasyon tekniğinin nicel araştırmalarda ara sıra kullanılıyor olmasına rağmen önemli bir nitel veri aracı olduğunu ifade etmektedir. “Yapılan araştırmaya yeterince kolaylık sağlamaktadır.

Bakıldığı zaman bu kolaylık genellikle, elde edildiği anda ve araştırma için masrafsız bir şekilde temin edilmesinde yatmaktadır. Öte yandan doküman tekniği, araştırılan konunun üzerine doğrudan odaklanılmasıdır” (Ekiz, 2015, s. 70).

Dokümanlar, doküman analizi, arşiv kayıtları, doküman inceleme gibi çeşitli isimler kullanılmaktadır. Farklı birçok isim altında tartışılrsa da dokümanlar görsel, yazılı ve fiziksel her tip materyali içermektedir (Özden ve Durdu, 2016, s. 109).

Özden ve Durdu çalışmasında, Balcı’ya ait verdiği yazıda, dokümantasyonun birincil ve ikincil olarak ikiye ayrıldığından bahsetmektedir. Birincil derece dokümanlarla alakalı sürecin yaşayan kişinin ürettiği doküman olduğundan bahsetmektedir. Balcı, ikincil derece dokümanların ise birincil dokümanları üreten ve bunlarla görüşen, birincil dokümanları inceleyen ve bunlar üzerine bilgi üretenlerin ürettiği doküman olduğunu ifade etmektedir. (Özden ve Durdu, 2016, s. 109).

Öntest Sontest Kontrollü Deneysel Desen

Bu veri toplama aracında öntestlerin yapılması oluşturulan grupların uygulama öncesi benzerlik derecelerinin öğrenilmesi ve sontestte çıkan sonuçların buna göre düzenlenmesine katkı sağlamaktadır. Burada bağımsız değişkenlerin hangi ölçüde etkili olduğunu ölçmek için öntest - sontest ölçme sonuçları bir arada kullanılmaktadır (Karasar’dan aktaran Köse, 2010, s. 116).

Betimsel Analiz

Araştırma konusu için elde edilen çalışmalar, betimsel analizle yorumlanmıştır. Araştırmacı, oluşturulan resim çalışmalarını belirli temalara yönelik inceleyip anlaşılır bir şekilde yorumlamıştır.

Betimsel analiz dört aşamadan oluşmaktadır:

1 – Betimsel Analiz İçin Bir Çerçeve Oluşturma: Araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve ya gözlemde yer alan boyutlardan yola çıkarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. Bu çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir. Eğer daha önceden belirlenmiş bir kavramsal çerçeve yoksa betimsel analizi kullanmak güçtür. Böyle bir durumda belirlenecek temalar veri kaybına ve yanlış veri düzenlemesine neden olabilir.

2 – Tematik Çerçeveye Göre Verilerin İşlenmesi: Bu aşamada daha önce oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunur ve düzenlenir. Buna göre bazı veriler dışarıda kalabilir ya da önemli olmayabilir. Ayrıca bu aşamada, daha sonra sonuçlar yazılırken kullanılacak doğrudan alıntılar da seçilir.

3 – Bulguların Tanımlanması: Düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir.

4-Bulguların Yorumlanması: Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bu aşamada yapılır (Şahin, 2010, s. 188-189).

Verilerin Analizi

Bu bölümde öntest - sontest uygulama sonrası bağımlı örneklem t- testi analizi, uygulamaya dönük öğrenci resimlerinin betimsel analizi, uygulanan görüşme formunun yüzde frekans ve tema analizi yapılmıştır.

Urartu medeniyeti konulu öntest - sontest soruları hazırlanmıştır. Totalde 49 öğrenciye uygulama öncesi ve sonrası olmak üzere toplam 98 adet test uygulanmıştır. Öntest uygulandıktan sonra demonstrasyon tekniğiyle gerçekleştirilen ders uygulaması yapılmıştır. Sanal müzeyle de konunun pekiştirilmesi istenmiştir. Ders bitimi sonrasında sontest uygulanmıştır. Öğrencilerin yapmış oldukları resimlerin betimsel analizi araştırmacı tarafından yapılmıştır. Uygulama bitiminde öğrencilerin olumlu - olumsuz duygu ve düşüncelerini öğrenmek için görüşme anketi sunulmuştur. Resim çalışmalarında ve görüşme formunda, yüzde frekans hesaplaması yapılmış olup tema analizi de yapılarak tablolastırılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde araştırmanın ana amacı ve alt amaçları dikkate alınarak bulgulara erişilmiş ve bulgular doğrultusunda yorumlanmıştır. Bu bölümde 3. ve 4. sınıf Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin ana sanat atölye dersinde yapmış oldukları “Urartu medeniyeti konulu resim çalışması, öntest – sontest kontrollü deneysel desen ve görüşme anketi bulunmaktadır. Öntest - sontestte elde edilen veriler tablolaştırılıp, yorumlanmıştır. Öğrencilerin yapmış oldukları resim çalışmalarının betimsel analizleri yapılp, tablo olarak da ifade edilmiştir. Uygulama bitiminde öğrencilere sunulan görüşme anketiyle uygulamanın seyri ölçülmüş olup, sonuçları tablolaştırılıp yorumlanmıştır.

Birinci Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın birinci alt amacı; Urartu medeniyeti tasvirleri hakkında öğrencilerin, öntest - sontest sonuçları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını ortaya koymak olarak belirlenmiştir. Bu amaç doğrultusunda resim bölümü üçüncü ve dördüncü sınıf lisans öğrencilerinin Urartu medeniyeti hakkındaki hazır bulunuşlukları ölçülmüş olup, cevapları puanlama anahtarına (rubrik) göre değerlendirilmiştir. Elde edilen bulguların tablosu ve analizleri yorumlanarak aşağıda sunulmuştur. Öntest - sontest uygulaması sonucu elde edilen puanların analizinde bağımlı örneklem t testi kullanılmıştır. Ancak bu analiz için veri setinin normal dağılım varsayımını sağlaması gerekmektedir. Tablo 1’de elde edilen öntest - sontest puanları arasında oluşan fark puanlara ilişkin normallik testi bilgileri yer almaktadır.

Her bir soru düzeyinde anlamlı bir fark gösterip göstermediği sorusuna karşılık olarak yapmış olduğumuz çalışmada ön test - son test puanları arasında farkın normal dağılım sergilemediği aşağıda görülmüştür. Bu yüzden her bir soru için öntest - son test uygulamasından elde edilen puanlar arasındaki fark wilcoxon işaret sıraları testiyle incelenmiştir.

Tablo1.

Öntest-Son test Ölçümleri Arasındaki Fark Puanı İlişkin Normallik Testi

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
	İstatistik	df	p	İstatistik	df	P
Fark Puanı	0,120	49	0,074	0,977	49	0,432
p>0,05						

Örneklem sayısı 50 ve altında olan veri setlerinde Shapiro-Wilk'e ait hesaplanan p değeri örneklem sayısı 50'den büyük olan veri setleri için ise Kolmogorov-Smirnov'a ait hesaplanan p değeri dikkate alınır (Büyüköztürk, Çokluk, Köklü, 2011). P değerinin 0,05'ten küçük olması veri setinin normal dağılım sergilemediğini, 0,05'ten büyük olması ise veri setinin normal dağılım sergilediğini ifade etmektedir (Tabachnick & Fidell, 2015). Tablo 1'de görüldüğü üzere örneklem sayısının 49 olması üzerine Shapiro-Wilk p değeri 0,432 olarak elde edilmiştir. Bu değer veri setinin normal dağılım sergilediğini göstermektedir. Dolayısıyla aynı öğrenciler üzerinde tekrarlı ölçümler sonucu elde ettiğimiz verilerin analizinde bağımlı örneklem için t testi kullanılmıştır.

Lisans öğrencilerinin Urartu medeniyetindeki figüratif tasvirler üzerine bilgi düzeylerine ait öntest - son test puanları arasındaki farkın anlamlılığı için yapılan bağımlı örneklem için t testi sonuçları Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo2.

Öğrencilerinin Urartu Medeniyeti Figüratif Tasvirlerine yönelik Bilgi Düzeyleri Öntest-Son test puanların Bağımlı Örneklem t-Testi Sonuçları

	N	Ortalama	Std. Sapma	sd	P
Öntest	49	10,5714	4,21802	48	0,000
Son test	49	23,9388	6,75589		

Tablo 2'de elde edilen p değerinin 0,05'ten küçük çıkması öntest - son test puanları arasında anlamlı bir farklılığın bulunduğunu, 0,05'ten büyük çıkması ise anlamlı bir farklılığın bulunmadığını gösterir (Büyüköztürk, 2011). Tablo 2'ye göre, bağımlı örneklem t testi sonucunda öğrencilere Urartuların figüratif tasvirleri üzerine verilen eğitimin ve

öğrencilerle gerçekleştirilen Van Urartu Müzesi'ndeki sanal müze turunun öğrencilerin bilgi düzeyi üzerindeki etkisi saptanmaya çalışılmıştır. Bağımlı örneklem t testi sonucunda öntest ve sontest puanları arasında sontest lehine anlamlı bir fark bulunmuştur ($t_{51}=00000$, $p<0,05$). Diğer bir deyişle, Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirler üzerine verilen eğitim ve öğrencilerle gerçekleştirilen Urartu Müzesi'ndeki sanal müze turu öğrencilerin, konu hakkındaki bilgi düzeyleri üzerinde etkili olmuştur. Aşağıda Tablo 3'de öğrencilerin öntest - sontestten aldıkları toplam puanlar ve bu iki uygulama arasındaki fark puanları yer almaktadır.

Tablo3.

Öğrencilerin Öntest - Sontestten Aldıkları Toplam Puanlar ve Fark Puanları

No	Kod	Öntest	Sontest	Puan Farkı
01	G1	13,00	31,00	18,00
02	G2	7,00	11,00	4,00
03	G3	4,00	16,00	12,00
04	G4	13,00	30,00	17,00
05	G5	17,00	36,00	19,00
06	G6	4,00	20,00	16,00
07	G7	12,00	26,00	14,00
08	G8	11,00	18,00	7,00
09	G9	7,00	26,00	19,00
10	G10	4,00	29,00	25,00
11	G11	14,00	34,00	20,00
12	G12	8,00	20,00	12,00
13	G13	11,00	18,00	7,00
14	A14	6,00	4,00	-2,00
15	A15	6,00	14,00	8,00
16	A16	9,00	23,00	14,00
17	A17	14,00	30,00	16,00
18	A18	13,00	32,00	19,00
19	A19	18,00	31,00	13,00
20	A20	13,00	25,00	12,00
21	A21	7,00	27,00	20,00
22	A22	14,00	28,00	14,00
23	A23	17,00	25,00	8,00
24	A24	12,00	25,00	13,00
25	A25	10,00	30,00	20,00
26	A26	12,00	20,00	8,00
27	A27	14,00	31,00	17,00
28	A28	13,00	20,00	7,00
29	A29	16,00	20,00	4,00
30	A30	13,00	23,00	10,00
31	A31	11,00	24,00	13,00
32	A32	8,00	27,00	19,00
33	A33	6,00	21,00	15,00
34	A34	7,00	19,00	12,00
35	A35	9,00	17,00	8,00
36	A36	13,00	15,00	2,00

37	A37	10,00	18,00	8,00
38	A38	20,00	28,00	8,00
39	A39	5,00	30,00	25,00
40	Y40	6,00	22,00	16,00
41	Y41	12,00	23,00	11,00
42	Y42	15,00	32,00	17,00
43	Y43	5,00	12,00	7,00
44	Y44	0,00	21,00	21,00
45	Y45	10,00	26,00	16,00
46	Y46	14,00	22,00	8,00
47	Y47	10,00	30,00	20,00
48	Y48	14,00	36,00	22,00
49	Y49	11,00	27,00	16,00

Öntest - sontest uygulamasında yer alan her bir soru için elde edilen fark puanlarına ait anlamlı bir farklılığının olup olmadığı bağımlı örneklem t testiyle incelenmek istenmiştir. Yine her bir soru için elde edilen öntest – sontest puanları arasındaki fark puanlarının normal dağılım varsayımını sağlaması gerekmektedir. Tablo 3’te elde edilen her bir soru için öntest – sontest puanları arasında oluşan fark puanlara ilişkin normallik testi bilgileri yer almaktadır.

Tablo 4.

Her Bir Soruya Ait Öntest - Sontest Ölçümleri Arasındaki Fark Puana İlişkin Normallik Testi

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
	İstatistik	df	p	İstatistik	df	P
1. Soru Fark Puanı	,210	49	,000	,919	49	,002
2. Soru Fark Puanı	,173	49	,001	,897	49	,000
3. Soru Fark Puanı	,195	49	,000	,917	49	,002
4. Soru Fark Puanı	,308	49	,000	,862	49	,000
5. Soru Fark Puanı	,176	49	,001	,919	49	,002
6. Soru Fark Puanı	,190	49	,000	,883	49	,000
7. Soru Fark Puanı	,156	49	,004	,924	49	,004
8. Soru Fark Puanı	,223	49	,000	,938	49	,012
9. Soru Fark Puanı	,167	49	,002	,926	49	,004
10. Soru Fark Puanı	,231	49	,000	,917	49	,002

p>0,05

Tablo 4’te görüldüğü üzere örneklem sayısının 49 olması nedeniyle tablo bilgilerinden Shapiro-Wilk “p” değeri dikkate alınmıştır. Bu değerinde tüm sorularda 0,05’in altında olduğu görülmüştür. Buda her bir soru için elde edilen öntest - sontest puanları arasında oluşan fark puanların normal dağılım sergilemediğini göstermektedir. Dolayısıyla her bir soru için öntest - sontest uygulamasından elde edilen puanların anlamlı bir farklılık gösterip göstermediği bağımlı örneklem t testinin non-parametrik karşılığı olan

Wilcoxon işaret sıraları testiyle incelenmiştir. Aşağıda Tablo 5’de her bir soru için öntest – sontest puanlarının Wilcoxon işaret sıraları testi sonucu elde edilen değerleri yer almaktadır.

Tablo 5.
Her Bir Soru İçin Öntest Sontest Puanlarının Wilcoxon İşaret Sıraları Test Sonucu

	Sontest-Öntest	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	p
Soru-1	Negatif Sıra	1	9	9	5,32*	,000
	Pozitif Sıra	37	19,78	732		
	Eşit	11	-	-		
Soru-2	Negatif Sıra	3	22,17	66,50	4,17*	,000
	Pozitif Sıra	32	17,61	563,50		
	Eşit	14	-	-		
Soru-3	Negatif Sıra	5	19,20	96	4,63*	,000
	Pozitif Sıra	38	22,37	850		
	Eşit	6	-	-		
Soru-4	Negatif Sıra	4	5,50	22	5,65*	,000
	Pozitif Sıra	40	24,20	968		
	Eşit	5	-	-		
Soru-5	Negatif Sıra	1	7,50	7,50	5,55*	,000
	Pozitif Sıra	40	21,34	853,50		
	Eşit	8	-	-		
Soru-6	Negatif Sıra	0	0	0	5,37*	,000
	Pozitif Sıra	37	19	703		
	Eşit	12	-	-		
Soru-7	Negatif Sıra	3	6,50	19,50	5,14*	,000
	Pozitif Sıra	35	20,61	721,50		
	Eşit	11	-	-		
Soru-8	Negatif Sıra	10	12,55	125,50	2,02*	,043
	Pozitif Sıra	19	16,29	309,50		
	Eşit	20	-	-		
Soru-9	Negatif Sıra	3	13,50	40,50	5,01*	,000
	Pozitif Sıra	37	21,07	779,50		
	Eşit	9	-	-		
Soru-10	Negatif Sıra	10	11,85	118,50	2,20*	,028
	Pozitif Sıra	19	16,66	316,50		
	Eşit	20	-	-		

*Negatif sıralar temeline dayalı

Tablo 5’de öntest - sontest uygulamalarında yer alan her bir soru için öntest sonrası gerçekleştirilen ders uygulaması ve sanal müze gezisinin öğrencilerin bilgi seviyelerinde her soru için ayrı ayrı anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçları yer almaktadır. Elde edilen sonuçlara göre, araştırmaya katılan öğrencilere verilen eğitim ve sanal müze gezisiyle, öğrencilerin aldıkları öntest - sontest puanları arasında anlamlı bir fark oluşturduğunu göstermektedir. Gözlenen bu farkın

pozitif sıralar, yani sontest puanı lehine olduğu görülmektedir. Bu sonuçlara göre düzenlenen eğitimin ve sanal müze turunun her soru bazında öğrencilerin soruları cevaplama bilgilerini artırmada önemli bir etkisi olduğu söylenebilir.

İkinci Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar

İkinci alt amaç doğrultusunda Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirlerin öğrenci resimlerine nasıl yansıdığı ortaya konmuştur. Öğrencilere, arkeolojik buluntularda yer alan figüratif tasvirlerden yararlanarak kendi özgün eserlerini oluşturmaları ve yorumlamaları gerektiği belirtilmiştir. Ortaya çıkan öğrenci çalışmalarının betimsel analizleri yapılarak yorumlanmıştır.



Şekil 63.Ö1

Resim yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Resimde Urartu medeniyetinin önemli tanrıları arasında yer alan Teişeba'nın kutsal hayvanı olan boğa figürü tek ve ana figür olarak

merkezde yer almaktadır. Teişeba'nın kutsal hayvanı ve aynı zamanda eski Ön Asya'da fırtına tanrısının kutsal hayvanı olarak da bilinmektedir. Birçok medeniyette de var olan boğa figürü, Urartu medeniyetinde kazan kulplarında, kalkanlarda, kemerlerde ve duvar resimleri gibi birçok yerde resmedilmiştir. Urartulardaki boğa figüründen farklı olarak öğrenci çalışmasında boğanın bir boynuzunu kırık çizmiştir. Urartulardaki görsellerde koşar halde bulunan boğa figürünün burada yürür bir vaziyette olduğu dikkat çekmektedir. Boğa figürü Urartulardaki görüntüsünden uzak, daha stilize bir biçimde resmedilmiştir. Tam karşısına yarım bir kare ve onun da içerisine yarım bırakılmış bir daire yerleştirilmiştir. Dairenin içerisinde kullanılan renkler, boğa ve gökyüzüyle bir bütünlük taşımaktadır. Resmin geneline bakıldığı zaman sarı, turuncu ve mavi renklerin tercih edildiği görünmektedir. Öğrencinin resmin arka planında Van Gogh'un 'Yıldızlı Gece' tablosundan esinlendiği dikkat çekmektedir. Geometrik biçimlerden yararlanarak oluşturulmuş olan resmin arka planında renklerle uyum sağlanmaya çalışılmıştır.



Şekil 64.Ö2

Resimde yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Urartu medeniyetinde mitolojik figürler arasında yer alan grifon demondan esinlenerek yapılmıştır. Resmin sağında ve solunda birbirine karşılıklı duracak şekilde iki tane grifon dikkat çekmektedir. Grifonlar doğu geleneğine ait hayali olduğu bilinen varlıklardır. Kartal kafalı ve aslan vücutlu olan grifonlar Ön Asya’da hayat ağacının koruyucusu ve dölleyicisi olarak bilinmektedir. Öğrenci çalışmasında karşılıklı duran iki grifonun arasına hayat ağacı ve meşaleyi anımsatan bir çizim yapmıştır. Vücutları insan vücudu, baş kısımları ise kartal başı olarak yansıtılmış ve tüm ayrıntısıyla resmedilmiştir. Belirgin bir şekilde çizilen kanatları ve ayak bileklerine değin inen uzun elbiseleriyle kutsama yaptıkları düşünülmektedir. İç kısımlarında ise diz kapağının üstünde duracak biçimde kısa bir tunik çizildiği görülmektedir. Bir elinde bakraç tutarken diğer

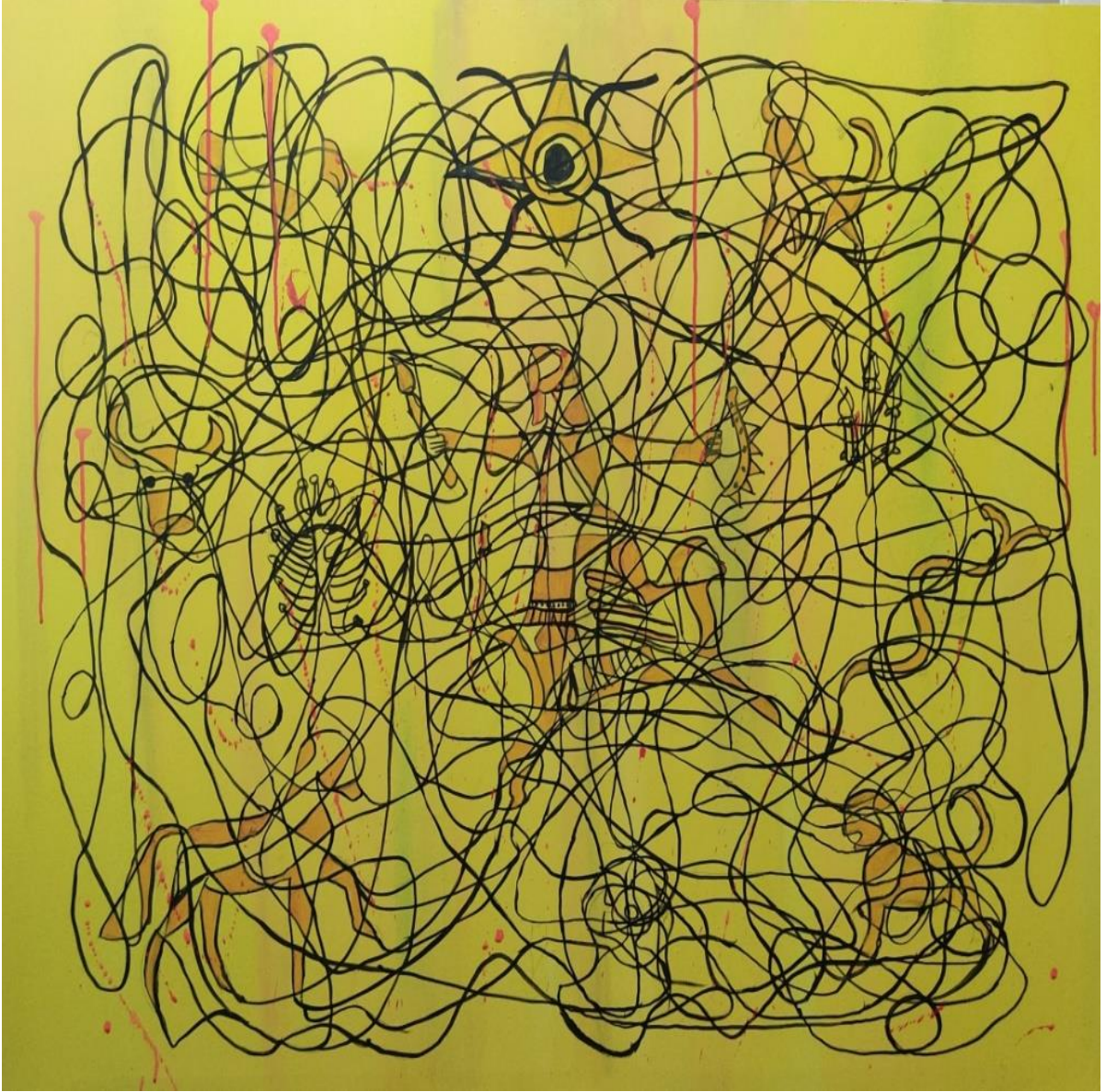
elini ise dirsekten bükerek ‘V’ şeklinde yukarıya doğru kaldırmıştır. Grifonların ortasında kutsal olarak adlandırdığımız hayat ağacını andıran bir çizim yer almaktadır. Sağ ve sol tarafına doğru eğimli halde duran nesne ise meşaleyi andırmaktadır. Belirli bir perspektif verilmeden çizilen figürlerle neredeyse aynı büyüklükte çizilmiştir. Orta kısımda ve grifonların üzerinde yer alan kartal stilize edilerek verilmiştir. Kartal figürü ölümsüz yaşamın sembolü ve gökyüzünün gücünü yansıtmaktadır. Kartal figürü Urartu medeniyetinde Urartu ordusunun vurucu gücü olarak bilinir. Krala ve askerlere yol gösterircesine aynı tarafa doğru uçarak tasvir edilmiştir. Daha çok Urartu kemerlerinde savaş sahnelerinde bu amaçla kullanılmıştır. Öğrenci ise daha stilize ve lekesel değerlerle vermeyi tercih etmiştir. Kartalın bulunduğu orta kısımda daha parlak ve açık tonlar kullanılmıştır. Sarı, kırmızı ve yeşil rengin tonları kullanılmıştır. Üst kısımda yeşil rengin hâkimiyeti dikkat çekerken, üzerine sarı renkle yatay ve dikey olacak şekilde birbirine bağlı çizgiler çizildiği görülmektedir. Hemen altında sarı renkte uçları ‘Y’ harfiyle biten kavisli çizgiler bağlantılı olarak devamlılık arz etmektedir. Sarı alanda da yine üsttekini tekrar edencesine çizgiler verilmiştir.



Şekil 65.Ö3

Resim yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Urartu medeniyetinin birinci ve milli tanrısı olarak tanınan tanrı Haldi'yi konu almıştır. Tanrı Haldi Urartu'da olduğu gibi burada da profilden çizilmiştir. Öğrenci tanrı Haldi'nin Adilcevaz kabartmasındaki ponponlu tacı ve boynuzlu başlığını olduğu gibi yansıtmıştır. Başlığının altından çıkan dikey çizgilerle gösterilen saç, var olan Haldi betimlemesindeki gibidir. Altı parçadan oluşan Haldi kabartması Urartular tarafından yapılan Kef Kalesine aittir. Haldi'nin karşısında duran kutsal ağaç, Adilcevaz kabartmasında tanrı Haldi'nin önde ve arkada bulunan sembolik kutsal ağaçlarından alınmıştır. Orijinal kabartmadaki hali daha natüralist iken öğrenci burada daha soyutlayarak kullanmıştır. Kutsal ağaca doğru uzattığı elinde kırmızı renkte bir yaprak

tuttuğu görülmektedir. Bu hareketi de kabartmadakiyle aynıdır. Haldi'nin arkasında kalan, taç kısmında üç protomlu grifon başlı metal süs iğnesi bulunmaktadır. Urartu'daki süs iğnesini hiç değiştirmeden, doğrudan alıntılanmıştır. Haldi'nin vücut formu belirgin olmamakla beraber çeşitli renklerle deforme edilmiştir. Renklerle soyutlayarak, formunda değişiklik yapmıştır. Resmin sağında ve solunda yine Urartu'ya ait aslan başlı bilezikten yararlanılmıştır. Onlarda aynı Urartu medeniyetinde verildiği gibi değiştirilmeden yansıtılmıştır. Oldukça belirgin olan bu aslan figürü yine tanrı Haldi'nin kutsal hayvanı olarak da bilinmektedir. Aslan başı takıların taç kısmında kullanılmakla beraber tanrı Haldi'yle beraber çizilip tek başına büst olarak da Urartular'da kullanılmıştır. Renklerin ayrımıyla bir zemin belirlenmeye çalışılmıştır. Alt zeminde koyu yeşil bir ton, üst kısım ise koyu gri kullanılarak birbirinden ayrılmıştır. Ağırlıklı olarak kırmızı, sarı, yeşil ve mavi renkler kullanılmıştır. Tanrı Haldi üzerinde kullanılan renk armonisi beyaz renkte dikey ve kesik çizgiler halinde yansıtılmıştır.



Şekil 66.Ö4

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Tuval zemininin tamamı sarı renge boyanmıştır. Tuvalin çeşitli yerlerine dağınık bir şekilde insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra çeşitli motifler konumlandırılmıştır. Resmin tam ortasında yer alan figürün elindeki çeşitli alet ve silahlara bakacak olursak Urartu medeniyetindeki askeri nitelikli tasvirler arasındaki bir piyade olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bir hayvan üzerinde resmedilen piyade her iki elinde de savaş aleti taşımaktadır. Urartu medeniyetindeki haliyle doğrudan yansıtılmıştır. Bir değişikliğe uğratmadan çizmiş olup sadece renklendirmiştir. Urartu medeniyetinde piyadeler ve askeri nitelikli tasvirler daha çok kemerlerde, merasim ve avlanma sahnelerinde rastlanılmıştır. Piyadenin bir ayağı hayvanın başına, diğer ayağı ise sırt kısmına denk gelmektedir. Turuncu tonlar kullanılarak figür belirginleştirmek

istenmiştir. Piyadenin arka kısmında palmet ağacına benzer kutsal bir ağaç bulunmaktadır. Urartulardaki palmet ağacından daha farklı resmedilmiştir. Hemen sol üst tarafta çizilen bir boğa başı dikkat çekmektedir. Öğrencinin çalışmasında daha stilize bir boğa başı olarak görülmektedir. Yapılan incelemelere göre boğa başı sadece kutsal hayvan olmaktan ya da kemerlerde kullanılmaktan ziyade bir büst olarak da konumlandırılmıştır. Piyadenin üst kısmında yıldızı andıran ve ortasında siyah bir noktanın bulunduğu bir nesne yer almaktadır. Nesnenin hemen yanına mitolojik bir hayvan ve çift başlı yılan figürü çizilmiştir. İki hayvanın ortasına meşaleyi andıran üçlü bir objeye yer verilmiştir. Figürün aşağı kısmında ise birbirine doğru yürümekte olan iki mitolojik hayvan görülmektedir. Öğrenci resmin tüm yüzeyinde siyah kıvrımlı çizgilerle bir bütünlük kurmaya çalışmış ve bir kompozisyon oluşturmuştur. Figürlerde yer alan turuncu rengi tuvalin belirli kısımlarında ince şeritler halinde yukarıdan aşağıya doğru akıtmıştır. Ağırlıklı sarı rengin üzerine belirli noktalarda turuncu tonları kullanılmıştır. Siyah diyagonal çizgilerle de resmi tamamlamıştır.



Şekil 67.Ö5

Resim yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Resmin geneline bakıldığında bir kompozisyon oluşturulmuştur. Diğer figürlere oranla daire biçimindeki yılan figürünün daha büyük verilmesi dikkat çekmektedir. Urartulardaki yılan figürü ince ve kıvrımlı yapısıyla takılarda daha çok kullanım gösterdiği bilinmektedir. Bundan ötürü bilezik formunda çizilen yılan daha fazla öne çıkarılmak istenmiştir. Ağzını açarak karşısında duran insan figürüne yönelik resmedilmiştir. Yılan figürünün arkasında gökyüzünün gücünü ve ölümsüz yaşamın simgesi olarak tanınan kartalı siyah bir leke olarak yansıtmış olup aynı tepkiyle insan figürüne doğru yönelmiştir. Kartal tanrı ya da tanrıçayı sembolize ettiğinden Urartu medeniyetinde kutsal bir nitelik taşımaktadır. Bulunduğu ortama güç kazandıran, yol gösteren ve vurucu gücü oluşturduğu için ordunun başında gittiği bilinmektedir.

Urartu’da savaş sahnelerinde kemer yüzeylelerinde orduya yol göstermesi için sıkça yer verilmiştir. Daha belirgin olan insan figürünün arka kısmında ise siluet olarak verilen birkaç figür eklenmiştir. Dağınık bir yerleşmeye sahip olan resimde derinlik etkisi bulunmamaktadır. Figürün alt kısmında mavi renkle bir su hissi verilerek balık figürleri resmedilmiştir. Balık figürünün Urartu’da yalnızca kadın kemerlerinde yer aldığı bilinmektedir. Bundan ötürü oradan esinlendiği düşünülmektedir. Bir hayvanın mücadele sahnesini andıran resimde zıplar halde bir tane dağ keçisi ve iki tane de aslana yer verilmiştir. Bir zemin üzerine konumlandırılan dağ keçileri tek başına sol alttaki ağaca koşar durumda görölmektedir. Dağ keçisi Urartular’da sunu hayvanı olarak kullanılmaktaydı. Tanrılara bahşedilen ilk hayvanların başında dağ keçisi gelmekteydi. Yapılan Van Müzesi ziyaretinde dağ keçisinin kemerlerde, adak levhalarında ve kabartmalarda yer aldığı görölmüştür. Aslan ise hem tanrı Haldi’nin kutsal hayvanı hem de gücün ve hayvanların kralı olarak tanınırdı. Resmin üst kısmı bordoya boyanarak daha açık tonlardaki şeritler üzerine çivi yazısını andıran şekiller çizilmiştir. Bordo renginin yılan figürünün hemen altında dikey çizgilerle de kullanıldığı görölmektedir. Tuvalin orta kısmı mavi, turuncu ve beyaz renklerle yukarıdan aşağıya doğru fırça darbeleri kullanılarak boyanmıştır.



Şekil 68. Ö6

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetine ait mitolojik figürden olan grifon demondan esinlenmiştir. Urartulardaki gibi natüralist verilme de daha stilize edilerek verilmiştir. Urartular 'da metal süs iğnelerinin taç kısmında, taş bloklarda, Anzaf kalkanında, mühür ve metal eserlerde rastlanmaktadır. Fakat öğrenci grifonun belli başlı spesifik özelliklerini yansıtmıştır. Kartal başlı, insan vücutlu, kuş kanatlı görüntüsüyle Urartu medeniyetinde yer alan grifona kendi yorumunu katmıştır. Onun dışında anatomik yapısını kaslı ve belirgin bir şekilde göstermiştir. Urartulardaki grifon hayat ağacına

simetri oluşturarak onun dölleyicisi ve koruyucusu olarak bilinmektedir. Yapılan çalışmada grifon aslana karşı bir mücadele içindeymiş gibi resmedilmiştir. Kıyafet zellikleri Urartu'dakiyle aynı olmakla beraber ayakkabı ve sa hissini veren çizim ise farklılık göstermektedir. Boynundan geçirdiği ve sağ kolunun altından görünen kemere benzer materyal ğrenci tarafından eklenmiştir. Karşısında saldırıyormuş gibi duran aslan, tanrı Haldi'nin kutsal hayvanı olmasının yanı sıra hayvanların kralı ve gücün simgesidir. Aslanın sırtında silah ve silahı tutmaya yarayan bir kemer çizilmiştir. Silahla grifona ateş eden aslana karşılık grifonun ise bir el bombasıyla kendini savunma çabasında olduğu hissedilmektedir. Aslanın pençesiyle grifonun bacağından tuttuğu görülmektedir. Belirgin verilmeye çalışılan aslanın yelesi biraz daha sadeleştirmeye uğramıştır. izdiği anatomik yapısı ve belirgin yeleleriyle güçlülüğünü ortaya koymaktadır. Kuyruğu ve yeleleri Urartu'daki gibi resmedilmişse de anatomik yapısı ve yüz ifadesi oradakinden farklıdır. Aslan figürü heykeltıraşlık eserlerinde, kalkan, bronz, kemerler, pektoral gibi materyaller üzerinde tasvir edilmiştir. Her iki figür de engebeli bir zemin üzerinde durmaktadır. Kahverengi tonları kullanılmakta olup st zemini yeşil renkle kapatmıştır.



Şekil 69. Ö7

Resim yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Öğrenci, at üzerinde bir Urartu savaşçısından esinlenerek çizimini gerçekleştirmiştir. Urartu savaşçıları genellikle avlanma ve merasim sahneleri içinde geniş yüzeyli kemerler üzerinde resmedilir. Urartu medeniyetindeki figüre benzememektedir. Figür daha stilize edilmiş bir şekilde betimlenmiştir. Resmin merkezine konumlandırılan savaşçı, at üzerinde detay verilmeden çizilmiştir. Fırça darbeleriyle belirginleştirilmeye çalışılan savaşçı Urartu'daki figür özelliklerini barındırmamaktadır. Van Müzesi'ndeki Urartu savaşçıların tasvirlerine bakıldığında başlarındaki miğferleri, başlıkları altından çıkan yatay çizgilerle verilen saçları, okları, mızrakları vb. savaş aletlerine burada yer verilmemiştir. Resmin sol alt köşesinde iki tane dağ keçisi bulunmaktadır. Dağ keçisi Urartu'da sunu hayvanı olarak kullanılmaktaydı. Tanrı ya da krala giderken sunulacak hediyelerin başında gelmekteydi. Kemer, adak levhası ve

kabartma gibi birçok alanda tasvir edildiği bilinmektedir. Resmedilen keçi formu Urartu'da yer alan keçiyle büyük benzerlik göstermektedir. Üst tarafta kalan keçi daha lekese ve detaya girilmeden verilmiştir. Öğrenci geniş fırça darbeleriyle birçok rengi kullanmıştır. Fakat ağırlıklı olarak beyaz ve kahverengi tonları tercih edilmiştir.



Şekil 70. Ö8

Resim yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Öğrenci Urartulardaki sfenkslerden esinlenerek yaptığı bu çalışmada sfenksi, resmin merkezine tek figür olarak konumlandırmıştır. Sfenksler aslan gövdeli, insan başlı ve kartal kanatlıdır. Mitolojik bir figür olan sfenksler Urartular'da kalkanlarda, duvar kabartmalarında, kemerlerde tasvir edilmiştir. Urartulardaki sfenksi diğer medeniyetlerden ayıran özelliği genellikle başında konik biçiminde bir miğferin bulunmasıdır. Orijinalinde bulunan konik biçimli miğfer yerine

öğrenci burada saç kullanmayı tercih etmiştir. Form olarak doğrudan olmasa da değişikliğe uğratarak sfenksin özelliklerini yansıtmıştır. Yüz ifadesi sfenkste var olduğu gibi verilmeye çalışılmıştır. Kanatlarında ve boyun kısmında farklı ve açık renkler kullanarak diğer kısımlarından ayırt etmek istenmiştir. Fiziksel özelliklerine detay verilmeden resmin formu bir miktar deforme edilerek çizilmiştir. Kanat kısmını çeşitli renklerle belirginleştirmiştir. Sfenksin ayakları renkle beraber daha silik bir görüntü kazanmıştır. Figürün hareketi Urartu'dakine göre daha durağan kalmaktadır. Tuvalin sağ alt köşesinde ve belirli noktalarda sarı tonlarını kullanan öğrenci arka zeminde ise koyu tonlarını ağırlıklı olarak tercih etmiştir.





Şekil 71. Ö9

Resim yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Urartu medeniyetindeki törensel sahnelerden alınan bir kesiti andırmaktadır. Bu törensel sahnelerde bir tanrı ya da tanrıçaya hizmet eden hizmetkârlar ya da rahibeler bu sahnelerin olmazsa olmazıdır. Öğrenci çalışmasında oturmuş haldeki tanrıça ve ona hizmet eden bir erkek hizmetkârı resmetmiştir. Urartu’da ise bu durum tam tersidir. Tanrıçaya genellikle hizmet eden kadın rahibeler veya hizmetkârlardır. Yapılan incelemeler neticesinde törensel sahnelere çoğunlukla kemer,

madalyon ve amuletlerle de rastlanıldığı söylenebilir. Tanrıça olduğu düşünülen figüre hizmette bulunan hizmetkârın kıyafeti ayak bileklerine değin uzanmaktadır. İç kısmında ise kısa bir tunik giyildiği görülmektedir. Kıyafetin uç kısmında ve göğüs bölgesinde verilen puantiye detayı kıyafete hareketlilik katmaktadır. Uzattığı sağ elinde bir nesne tutup sol kolunu ise ‘V’ şeklinde bükerek havaya kaldırmıştır. Başında bir başlık, altından gözüken saçları ve keskin yüz hatlarıyla figürü tamamlamıştır. Tanrıça olduğunu düşündüğümüz kadın figürü kıyafet ve başörtüsüyle çizilmiştir. Her ikisi içinde aynı rengin kullanılması birbirinden ayırt edilmesini zorlaştırmıştır. İki elini de havaya kaldıran kadın figürü hizmetkârın elindeki nesneyi almak istemektedir. Anatomik yapıları ve duruşlarıyla Urartu’da gösterilen törensel sahnelerden oldukça uzaktır. Kullanılan renkler kahverengi tonları ve sarı renkle sınırlandırılmıştır. Sert fırça darbelerinden ötürü resimde renk geçişi ve yumuşaklık pek hissedilmemektedir.



Şekil 72. Ö10

Resim yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Öğrenci Urartu medeniyetinde hayvan figürlerinden biri olan dağ keçisini ele almıştır. Resminde kullandığı iki tane dağ keçisini Urartular'daki natüralist haliyle değil de daha stilize ederek resmetmiştir. Urartu'daki keçi figürüne benzememektedir. Altta ve üstte olmak üzere iki tane keçi figürünü konu alan öğrenci daha kübik bir şekilde yansıtmayı tercih etmiştir. Keçilerden birine turuncu diğerine ise mavi renk kullanarak bir zıtlık oluşturmuştur. Üstteki keçinin üzerindeki noktalarla boynuzunda kullandığı mavi rengi diğer keçiyle bütünlük sağlamaya çalıştığını hissettirir. Medeniyette tasvir edilen keçinin yukarıya doğru kalkmış ve kıvrık haldeki kuyruğunu öğrenci daha kısa ve kare biçiminde ele almıştır. Medeniyette tasvir edilen keçinin hareketleriyle benzerlik göstermemektedir. Dağ keçisi Urartular'da tanrılara sunu hayvanı olarak verilmekteydi. Göz yapıları Urartu medeniyetindekiyle uyushmaktadır. Yürür halde betimlenmiş keçileri yatar pozisyonda vermiştir. Urartular 'da dağ keçileri, kabartmalarda, adak levhalarında, kemerlerde tasvir edilmiştir. Üst kısımda yer alan

keçinin vücudunun devamı gösterilmeyip yarım bırakılmıştır. Mavi renge sahip dağ keçisi arka ayakları ve kuyruğundaki siyah çizgilerle tamamlanmıştır. Tuvalin arka zeminini koyu renkle kapatan öğrenci kontrast renklerle yer verdiği keçileri daha ön planda tutmak istemiştir.



Şekil 73. Ö11

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci Urartu medeniyetinde yer alan tek başlık altında alınan avcılardan yararlanmıştır. Bu avcı figürlerinin okçu oldukları da düşünülmektedir. Avlanma sahnelerinde fazlasıyla yer aldıkları için bu isimle anılmaktadırlar. Öğrenci dört figür kullanarak oluşturduğu resminde, avcı figürlerini olduğu gibi yansıtmamıştır. Profilden verdiği figürlerinde oldukça değişikliğe giden öğrenci, avcılarının başlarındaki miğferleri olduğu gibi vermiştir. Yaylarından gerdikleri okları ve mızraklarıyla avcı olduklarını yeterince hissettirmektedir. Urartular 'da savaş arabasıyla beraber resmedilen avcılar, burada gövdeden itibaren verilen dört figürle sınırlandırılmıştır. Tipik özelliklerine detay veren öğrenci yüz hatlarını da oldukça

belirginleştirmiştir. Herhangi bir renge sahip olmadan tasvir edilen avcılar, ğrenci tarafından ağırlıklı yeşil ve sarı renkle tamamlamıştır. Avcı figürlerine daha çok kemerlerde rastlanılmıştır. Ön tarafta daha belirgin duran figürü, yayını gerip ok atmaya hazırlanmışçasına resmetmiştir. Arka tarafından kalan figürün ise yerde olan bir eli tutmaya çabaladığını bize hissettirmektedir. Kalan diğer figürlerin ellerine verdiği mızraklarla avlanmaya hazır bir ortam yaratmıştır. Figürler daha stilize edilerek verilmiştir. Figürlerin gövdelerini fırça darbeleri ve renklerle deformasyona uğratmıştır. Figürler Urartulardakine tam benzemese de avcı figüründen esinlendiğini bize hissettirmektedir. Figürler arasında bir derinlik etkisi yaratarak kompozisyonunu tamamlamıştır.





Şekil 74. Ö12

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetinde yer alan kartal ve dağ keçilerine yer verilmiştir. Kemerlerde, kabartmalarda, adak levhaları gibi geniş yüzeylerde yer verilen bu hayvan figürleri daha natüralist bir şekilde tasvir edilmiştir. Fakat öğrencinin kendi çalışmasında kartal ve dağ keçilerini stilize ederek resmettiği görülmektedir. Ön planda tuttuğu kartal figürü ve devamında gelen keçi figürleri kartalın Urartulardaki orduya ya da krala yol gösterici güç anlamında kullanıldığını düşündürmektedir. Fiziksel özelliklerine çok yer vermeden resmeden öğrenci daha lekese ve sadeleştirerek betimlemiştir. Kartal için yalnızca sarı renk kullanması bir ışık ve bir rehber olarak görmesiyle bağdaşmaktadır. Sanatçı Meliha Yılmaz'ın eserlerinden de ilham alan öğrenci, Urartu figürleriyle bütünleştirmiştir. Kartal figürünün ölümsüz olduğunu, bu

hayatın simgesi ve gökyüzünün hâkim gücü anlamına geldiğini keçilere de aynı ifadeyi yüklemek istediği düşünülmektedir. Keçilere de güç kazandırarak yol gösterdiği, Urartulardaki ifade gücünden kaynaklanmaktadır. Arka tuval zeminini koyu renkle kapatan öğrenci, hayvan figürlerine dikkat çekmek istemiştir. Yüz ifadelerine ve fiziksel özelliklerine yer verilmeden çizilmiştir.



Şekil 75. Ö13

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci Urartu medeniyetinde geniş bir yere sahip olan adak levhasındaki bir sahneden etkilenmiştir.

Adak levhasının üzerindeki sahnede kutsal hayvanı üzerinde duran bir tanrı ya da kral ve ona karşı hizmette bulunan bir hizmetkâr ya da rahibenin adak olarak sunduğu dağ keçisinin tasviri bulunmaktadır. Bir aksesuar ya da takı olarak kullanılan bu adak levhası üzerinde çeşitli tasvirler yer almaktadır. Öğrenci Urartu medeniyetinde tasvir edildiği gibi doğrudan vermemiştir. Kutsal hayvanı mitolojik bir hayvan olarak vermeyip natüralist bir köpek olarak vermiştir. Karşısında bulunan rahibe ve kurban edilmek üzere sunulan dağ keçisine yer vermemiştir. Yalnızca tanrı ve kutsal hayvanı değişikliğe uğratarak veren öğrenci resmini iki figürle sınırlandırmıştır. Adak levhasında tanrının kanadı olduğu düşünülen çizim verilmemiş, yalnızca kıyafeti ve elindeki materyal doğrudan verilmiştir. Çok fazla kıyafet detayı vermeyen öğrenci kemer ve etek uçlarına dikey çizikler atmıştır. Hareket olarak adak levhasındaki figür duruşunu olduğu gibi yansıtan öğrenci geriye kalan hareketlerde bir benzerlik yakalamamıştır. Arka planda dağınık halde duran birden fazla dağ keçisini adak levhasındaki gibi tanrının önüne koymaktansa, arkada kullanmayı tercih etmiştir. Farklı yön ve forma sahip bu keçiler perspektif algısı gözetilmeksizin çizilmiştir. Sunu ya da kurban edilme anlamına gelen dağ keçisi, adak levhasından farklı olarak resmedilmiştir. Birden fazla rengi bünyesinden bulunduran resim kırmızı ağırlıklıdır. Arka zemin ve figürler için aynı renkler kullanılmıştır Bir zemin belirginliği verilmediği gibi şekil zemin ilişkisi de bulunamamaktadır.



Şekil 76. Ö14

Öğrenci resmi akrilik tekniğini kullanarak yapmıştır. Sanal olarak gerçekleştirilen Van Müzesi ziyaretinde incelediğimiz takı çeşitlerinden metal süs iğnelerinin bir benzeri olan fibula ve bilezikleri konu almıştır. Bileziklerin iki uç kısmında bulunan hayvan figürleri takılar arasında önemli yer tutmaktadır. Birçok çeşide sahip bu bilezikler panter başlı, yılan, aslan, ejderha vs. gibi birçok hayvan figürünü barındırmaktadır. Urartular ‘da oldukça detaylı ve gerçekçi verilen bu figürleri, öğrenci daha stilize ederek kullanmıştır. Ama form ve şekillerine bakıldığında doğrudan aldığı görülmektedir. Fibula ve bilezikler çeşitli birçok madenden yapılmıştır. Kadın, erkek ayrımı olmadan kullanılan bilezikler oldukça yaygın bir kullanım içerisinde. Fibulalar ise yine bir aksesuar ya da kıyafetlerin uç kısmını tutturmak için de kullanılmaktaydı. Günümüzde çengelli iğne olarak da bilinen fibulalar zaman içerisinde daha da yaygınlık kazanmıştır. Öğrenci ön planda tuttuğu fibulanın arkasına bilezikleri yerleştirmiştir. Fibulanın hemen arkasında görünen bileziğin panter başlı bileziği anımsattığı görülmektedir. Hemen yanında yatay olarak yerleştirdiği

bileziğin ise sarmal yılan formlu bir bilezik türü olduğu anlaşılmaktadır. Arka kısımlara doğru bilezik ya da fibula olduğu anlaşılmayan takının uç kısmına bir dağ keçisi figürü yerleştirdiği dikkat çekmektedir. Dağ keçisi de Urartu hayvan figürleri arasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Tanrılara kurban edilmek üzere sunulan dağ keçisi kabartmalar adak levhaları, kemerler gibi birçok yerde tasvir edilmekteydi. Havada duruyormuş hissi veren takılar bir zemin üzerinde bulunmamaktadır. Arka zemini mor renk ağırlıklı kullanan öğrenci, takıları medeniyetteki gibi kahverengi tonlarında resmetmiştir. Aşağıya doğru akıttığı mor rengi, sıçlattığı beyaz boyayla da tamamlamıştır.





Şekil 77. Ö15

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci ana figür olarak kullandığı geyik üzerine Urartu medeniyetinde sıkça kullanılan kanat eklemiştir. Urartu medeniyetindeki kutsal hayvanlarda, kanatlı cin figürlerinde, mitolojik hayvanlarda bu kanatları sıkça görmek mümkündür. Geyik figürünü mitolojik bir figüre çeviren öğrenci, ona kutsallık kazandırmaya çalışmıştır. Detaylı ve belirgin özellikleriyle çizdiği geyik figürünün hemen sağ alt köşesinde silik ve detaysız bir şekilde iki adet boğa kafası bulunmaktadır. Oldukça büyük ve görkemli çizdiği kanatlar sayesinde geyik figürünü daha stilize etmiştir. Mavi fırça darbeleriyle bulut hissi yaratılmaya çalışılan gökyüzüne, turuncu renkteki lekeler de eşlik etmektedir. Bu turuncu lekeler tuvalin sol yanında ve zeminde de kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak kullanılan turuncu ve mavi renk, siyahla daha göze çarpmaktadır.



Şekil 78. Ö16

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Diğer medeniyetlerde de var olan dağ keçisi figürü Urartular 'da tanrı ya da krala kurban edilmek üzere getirilen bir sunu hayvanı olarak bilinmektedir. Çalışmanın merkezine aldığı keçi figürüne bağlı savaş arabasını bütünleştirdiği görülmektedir. Urartular 'da savaş arabası kabartmasından etkilenen öğrenci keçiyi beraber bütünleştirmiştir. Geometrik şekillerle deforme ettiği keçiyi koşar bir şekilde betimlemiştir. Figürü doğrudan aktarmasa da fiziksel özelliklerini yansıtmıştır. Urartu'da keçinin belirgin olmayan yüz hatlarını öğrenci detaylandırmıştır. Urartu'da kabartma üzerine tasvir edilmiştir. Keçinin vücut ve baş kısmını geometrik şekillere ayırıp

çeşitli renklere boyamıştır. Arkada yer alan savaş arabası bir iple keçinin boynuna bağlı olarak gelmektedir. Kendi yorumunu katarak yansıttığı savaş arabası kabartmasını bir dikdörtgen içerisinde ele almış ve resmin genelini kübik bir formda kompoze etmiştir. Kabartma dışında kalan turuncu ve siyah rengin geçişini sağlama çabasına girerek, dikine çizgilerle kalan kısımları kapatmıştır. Savaş arabasının yer aldığı dikdörtgenin iç kısmına ise savaş arabasındaki gibi yeşil ve mor tonlarını minik yatay fırça darbeleriyle belirginleştirmiştir.



Şekil 79. Ö17

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci Urartu medeniyetindeki metal süs iğnelerinden yararlanmıştır. Urartu'daki bu metal süs iğneleri sade olmakla beraber taç kısımlarında çeşitli üç başlı grifon, aslan gibi birçok hayvanı tasvir etmişlerdir. Öğrenci

sadece ta kısmından aldığı bu metal ss iğnesinin üstüne insan başlı hayvan vücutlu bir mitolojik yaratık yapmayı tercih etmiştir. Bu mitolojik hayvanın fiziksel özellikleri detaylandırılıp, ışık gölgesi verilmiştir. Mitolojik hayvanı oluştururken kutsal hayvan ve sfenkslerden yararlanabileceği akla gelmektedir. Sfenksler aslan gövdeli, insan başlı, kartal kanatlıdır ve baş kısımlarında konik biçimli bir miğfer bulunmaktadır. Fakat sfenkslerde bulunan kartal kanadı burada yer almamaktadır. İğnenin ta kısmını oldukça ince işlediği gözlemlenmiştir. Öğrenci bu mitolojik hayvanın hemen arkasına bir gezegen ve gökyüzünün diğer kısımlarına da yıldız çizmiştir. Gezegenin saçtığı ışık tüm gücün ve hâkimiyetin ss iğnesinden alındığını kanıtlamak istercesine resmedilmiştir. Genel olarak mavi tonları kullanılırken yer yer de beyaz renkle de bütünleştirmiştir.





Şekil 79. Ö18

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci Urartu medeniyetindeki üçüncü büyük tanrı olan güneş tanrısı Şivini'den esinlenmiştir. Başının üstünde yer alan güneş diskine benzer bir materyal taşımaktadır. Materyalin ucunda kalan kısmı bir hayvanı andırmaktadır. Tanrıyı bir kutsal hayvanı üzerinde resmetmeyen öğrenci, engebeli bir zemin üzerinde betimlemiştir. Karşısında duran iki adet sfenks dikkat çekmektedir. İnsan başlı ve aslan gövdeli bu sfenkslerin kartal kanatlarına yer vermemiştir. Arka planda kalan ve öndeki figürlere oranla daha küçük çizilen bir hayat ağacına yer verilmiştir. Hayat ağacı Urartular 'da koruyucu işlevinin yanı sıra, ölümden sonra yaşamın sürdüğünü de simgelediği bilinmektedir. Bu hayat ağacını koruyan iki adet kanatlı cin figürüne yer verilmiştir. Daha silüet olarak verilen kanatlı cinler hayat ağacına karşı korudukları bilinmektedir. Hayat ağacının koruyucu bir anlamda çizildiği düşünülmektedir. Tanrının yüz ifadesi ve kıyafetleri detay verilmeden tek renk olarak yansıtılmıştır. İki eli arasında gerdiği cismin bir yay olduğu düşünülmektedir. Orijinalinde tanrının giydiği kıyafetlerden

biri ayak bileğine değin uzanırken, öğrenci yalnızca iç kısımda giydiği kısa tuniğiyle yansıtmıştır. Koşar pozisyonundaki tanrının bir ayağı önde, arkada kalan ayağı ise ‘V’ şeklinde havaya kalkmış bir biçimde çizilmiştir. Tanrıyı ve sfenksleri aynı renkte veren öğrenci arka planda daha açık tonlar kullanmıştır. Gri tonlarının ağır bastığı resimde kırmızı ve yeşil renk de azınlık olarak kullanılmıştır.



Şekil 80. Ö19

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci Urartu medeniyetindeki birinci ve milli tanrı olan Haldi'yi ele almıştır. Tanrı Haldi Urartular'da bir savaş tanrısı olarak bilinmekteydi. Tanrı Haldi'yi ele aldığını kutsal hayvanı olan aslandan anlamaktayız. Tanrı Haldi Urartularla beraber ortaya çıkmıştır. Hayvanların kralı ve gücün simgesi olan aslan,

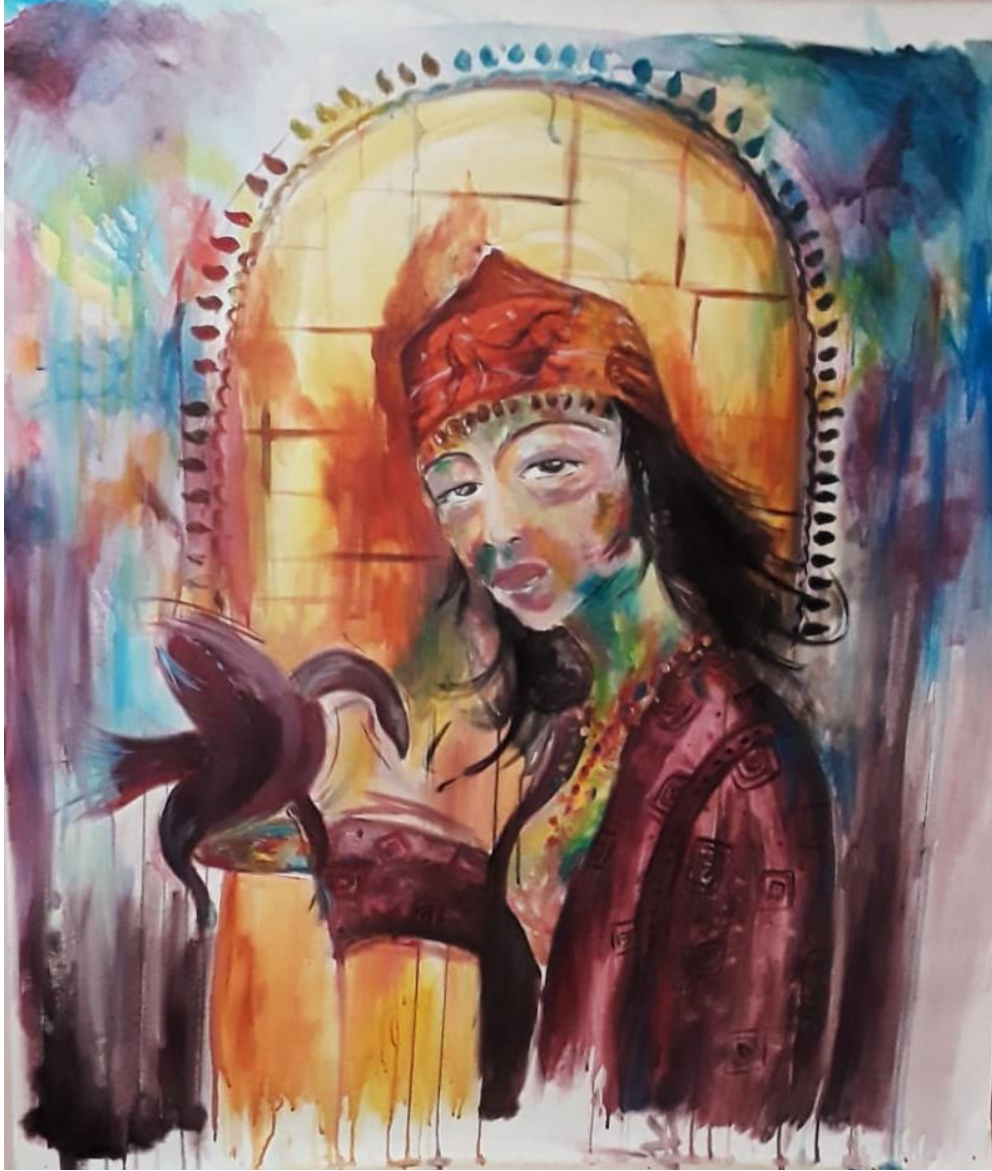
tanrı Haldi'nin de kutsal hayvanıdır. Yapılan çalışmada kutsal hayvan aslanı, tanrı Haldi'den daha büyük yorumladığı görülmektedir. Urartu medeniyetinden doğrudan alındığı söylenemez. Fiziksel özellikleri ve kıyafetleriyle de Urartulardan ayrılmaktadır. Urartular'da profilden sağ tarafa dönmüş haldeki Haldi, burada sol tarafa dönerek resmedilmiştir. Urartular'da kutsal hayvanın üstünde bir ayağı başında, diğer ayağı ise sırtında olacak şekilde tasvir edilmiştir. Öğrenci de çalışmasında bu hareketini olduğu gibi yansıtmıştır. Orijinalinde içinde bulunduğu ışık demeti içinde ok atarken tasvir edilen Haldi, burada bu şekilde resmedilmemiştir. Haldi'nin elinde ne olduğunu tam anlayamadığımız bir materyal bulunmaktadır. Kıyafeti diğer tanrılarda da olduğu gibi ayak bileklerine değin uzanmaktadır. İşte diz üstünde bir tunik çizilmiştir. Aslan hırlar bir şekilde yürüyerek ilerlemektedir. Arka plana konumlandığı birden fazla, çeşitli boyutlardaki dağ keçisi dikkat çekmektedir. Urartular'da dağ keçisi tanrılara sunulan ya da kurban edilen önemli hayvanlardan biriydi. Bu anlamıyla bağdaşıp arka planda yer verildiği düşünülmektedir. Figürlerin detayına çok girilmeden renklerle boyut kazandırılmıştır. Kırmızı ve sarı rengin ağırlıklı olarak kullanıldığı çalışma da birden fazla renge de yer verilmiştir. Boyanın yukarıdan aşağıya doğru akıtıldığı çalışmada bir zemin belirtilmeden tamamlanmıştır.



Şekil 81. Ö20

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetine ait birden fazla figüre yer verilmiştir. Resmin sağ üstünde bulunan iki ucu aslan figürü olan bilezik kullanılmıştır. Urartular'daki gibi doğrudan verilmese de stilize edilerek verilmiştir. İnce ayrıntılarını da yansıtan öğrenci sadece uç kısımları görünecek şekilde yarıdan vermeyi tercih etmiştir. Bileziğin hemen altında bulunan birden fazla deforme edilmiş dağ keçisi bulunmaktadır. Çizgisel olarak verilen bu dağ keçileri koşar halde gösterilmektedir. Resmin merkezinde daha stilize edilmiş haldeki iki adet rengârenk dağ keçisi karşılıklı bir şekilde durmaktadır. Urartulardan doğrudan alınmasalar da yorum katılarak tekrar betimlenmiştir. Dağ keçileri Urartu medeniyetinde tanrılara sunulan sunu hayvanı olarak bilinmekteydi. Sol altta alçıdan yapılan kısımda savaşçıyı andıran ve kazıma tekniğiyle tasvir edilen figürler bulunmaktadır. Hemen yanında kartal figürü ve kutsal ağaç olarak anlaşılan çizimde Urartu'ya ait birden fazla figürü kullanmak istediği anlaşılmaktadır. Urartu savaşçısı olarak nitelendirebileceğimiz bu figür, yorum katılıp detaydan uzak bir

şekilde resmedilmiştir. Kutsal ağaçtan yükselen çizgiler doğrultusunda uçmaya hazırlanan kartallar Urartu'da orduya yol gösteren gücün simgesi olarak bilinmekteydi. Tuvalin sol üst ve sağ alt kısımlarında çoklu renklerle vurulan fırça darbeleri ağaç hissi uyandırmaktadır. Fonda kullandığı turuncu renge sarı, kırmızı ve yeşil gibi birçok renk eşlik etmektedir.



Şekil 82. Ö21

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci Urartu medeniyetine ait üçüncü sırada yer alan tanrı Şivini'yi çizdiğini söylemektedir. Tanrı Şivini Urartu medeniyetinde güneş tanrısı olarak bilinmektedir. Tanrı Şivini'yi kadın olarak çizmeyi tercih etmiştir.

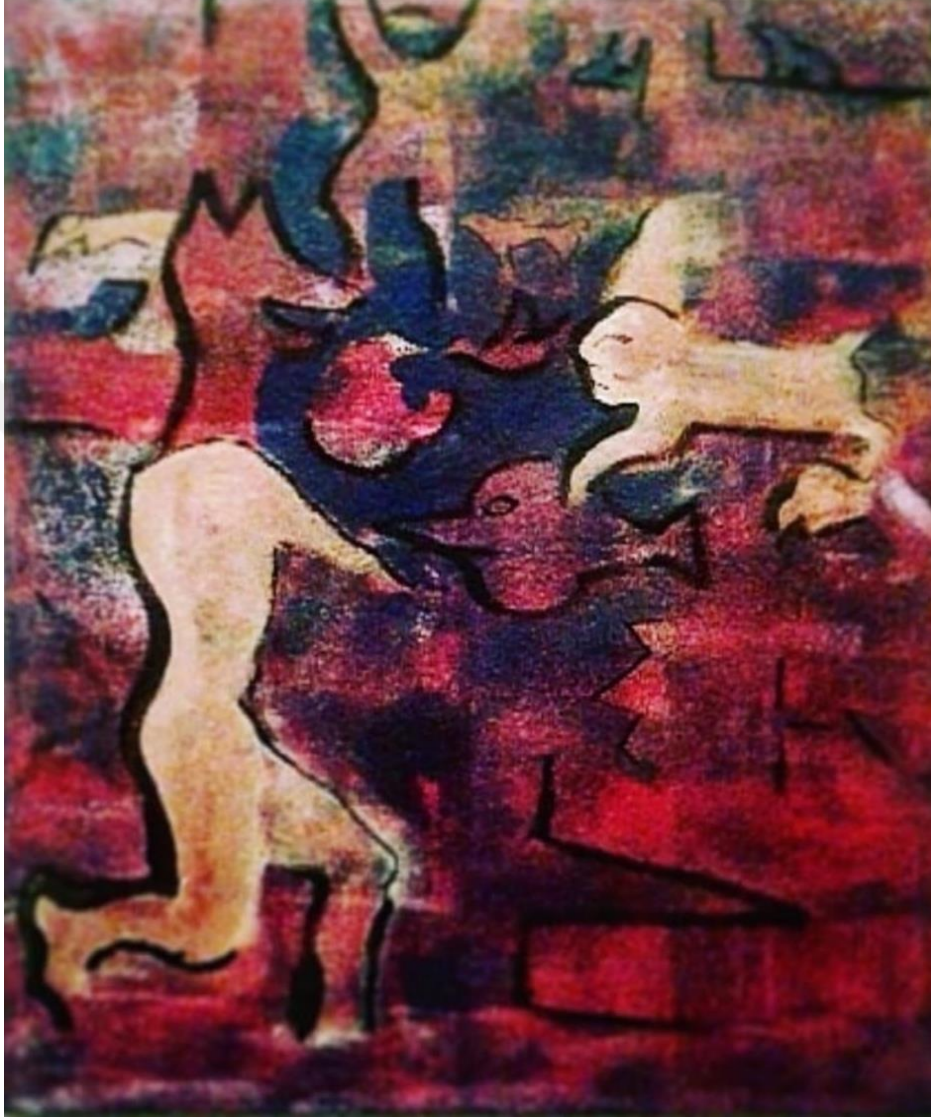
Tanrı Şivini'nin kafasındaki miğferin yerine, takkeyi andıran bir başlık çizmiştir. Takke üzerinde Urartu'daki hayvan figürlerini işlemiştir. Kıyafetini daha yöresel ve motifli resmeden öğrenci oldukça renkli betimlemiştir. Sağ kolu üzerinde tuttuğu fantastik kuş figürüyle Urartu medeniyetine göndermede bulunmuştur. Öğrenci figürün yüz hatlarını Urartu'daki heykellerden esinlenerek yaptığından bahsetmektedir. Gövdeden betimlediği figürün anatomik yapısına çok dikkat etmemiştir. Urartular'daki tanrı Şivini kutsal hayvanı üzerinde bir ayağı sırtında diğer ayağı ise başında olacak şekilde bir güneş diskinin içinde resmedilmiştir. Dikdörtgen bir kanadan sahip tanrı Şivini boğa üzerinde tasvir edilmiştir. Fakat öğrenci oldukça değiştirip yorum katarak Şivini'den esinlendiğini söylemektedir. Figür hareketleri aynı olmamakla beraber bir benzerlik de taşımamaktadır. Urartular'da kemerlerde, araba oku süsünde, kalkanlarda tasvir edilmiştir. Arkasında kapı ya da camı andıran bir girintiyle ekran hissi yaratılmıştır. Sarı tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı resim, birçok rengi içinde barındırmaktadır.



Şekil 83. Ö22

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Resmin merkezinde Urartu medeniyetinin savaş tanrısı olan tanrı Haldi yer almaktadır. Tanrı Haldi Urartular'da milli ve birinci tanrı olarak tanınmaktadır. Işık demeti içinde tasvir edilen tanrı Haldi'yi doğrudan alan öğrenci sadece ışık demetini yansıtmamıştır. Işık demeti Tanrı Haldi'nin sembolü olarak bilinmektedir Tanrı Haldi Urartular'da betimlendiği gibi ele alınmış olup yüz hatları, kıyafet detayı, fiziksel özellikleri ve anatomik yapısı da doğrudan verilmiştir. Başındaki miğferin altından çıkan saçları, yatay çizgilerle verilmeye çalışılmıştır. Fiziksel özellikleri, yay ve mızrağıyla tanrı Haldi'yi yansıtmaktadır. Öğrenci tanrı Haldi'nin koluna mitolojik bir kuş eklemiş olup çeşitli renklerle bir görünüm kazandırmıştır. Sivri gagası ve renkli, görkemli tüyleriyle kendi yorumunu katmıştır. Tuvalin arka zeminin de yer verdiği

mavi renk ve fırça darbeleriyle oluşturduğu sarı lekeler figürle bir uyum içinde olmuştur. Ancak burada ona yer verilmemiştir. Kemer ve kalkanlar gibi geniş yüzeylerde rastlanmaktadır.



Şekil 84. Ö23

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetinde bahsedilen grifondan esinlenerek resmedilmiştir. Grifon; kartal başlı, aslan gövdeli, kanatlı ya da kanatsız olan vücuduyla bilinen hayali bir varlıktır. Öğrenci olduğu gibi almaktansa, daha stilize bir şekilde ele almayı tercih etmiştir. Grifonun kafasını kurt kafasına, vücudunu ise insan vücuduna benzetmiştir. Koşar bir şekilde çizilmiş olan figürün fiziksel özelliklerine çok yer vermeden çalışılmıştır. Karşısında yer alan balık figürünü Van Müzesi'nde yer alan, kadınlar için kullanılan dar ve kısa biçimli kemerler üzerinde görmek mümkündür.

Balık figürünün hemen yanında verilen mitolojik bir hayvan yer almaktadır. Tuvalin üstünde yer alan insan ve hayvan figürleri ayrıntıya girilmeden çizgisel olarak verilmiştir. Kırmızının hâkim olduğu çalışmada daha mavi ve sarı tonlar da kullanılmıştır.



Şekil 85. Ö24

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci çalışmasında grifon demon ve hayat ağacını konu almıştır. Urartu medeniyetinde sıklıkla karşılaşılan sahnelerden biri olan grifon demonlar, hayat ağacına karşı bir duruşla sergilenmektedir. Öğrenci sıkça işlenen bu sahneyi doğrudan alarak tuvalin orta kısmında kullanmıştır. Ayakta duran grifon demon kartal başlı ve insan vücuduyla yürür pozisyonda resmedilmiştir. Grifonun ayak bileklerine değin uzanan kıyafeti ve iç kısma giydiği tuniğiyle birebir çizilmiştir. Bir elinde tuttuğu bakraçla diğer elini 'V' şeklinde açarak yukarıya doğru kaldırmıştır. Hayat ağacına karşı duruşuyla sıkça yer verilen bu sahne kabartmalarda, duvarlarda, mühürlerde tasvir edilmiştir. Orta kısımda hayat ağacıyla beraber yer verdiği grifon demonu olduğu gibi bir değişikliğe uğratmadan almıştır. Tuvalin sağ köşesinde grifondan daha büyük çizilen ve stilize edilmiş hayat ağacı dikkat çekmektedir. Grifon demonun sıklıkla hayat ağacıyla

antitetik durumda verilmesi birbirinden ayrılmaz bir sahne yaratmaktadır. Bu yüzden hayat ağacının tek başına ve daha büyük verilmesi önemine yapılan vurgunun işaretidir. Hayat ağacının etrafında çeşitli semboller ve şekiller kullanılmıştır. Benzer şekil ve sembollere tuvalin üst kısmında da kullanarak bütünlük yakalanmaya çalışılmıştır. Tuvalin alt kısmında sırasıyla verilmiş ve yorum katılarak oluşturulan figürler bulunmaktadır. Tuval zemini ve figürler için de tek renk kullanılarak çalışma tamamlanmıştır.



Şekil 86. Ö25

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu kemerlerinde yer alan savaş sahnelerinden yararlanılmıştır. At üstündeki savaşçılar ve onlara yol gösteren kartal figürü, Urartu kemerindeki savaş sahnesini birebir yansıtmaktadır. Daha stilize bir şekilde

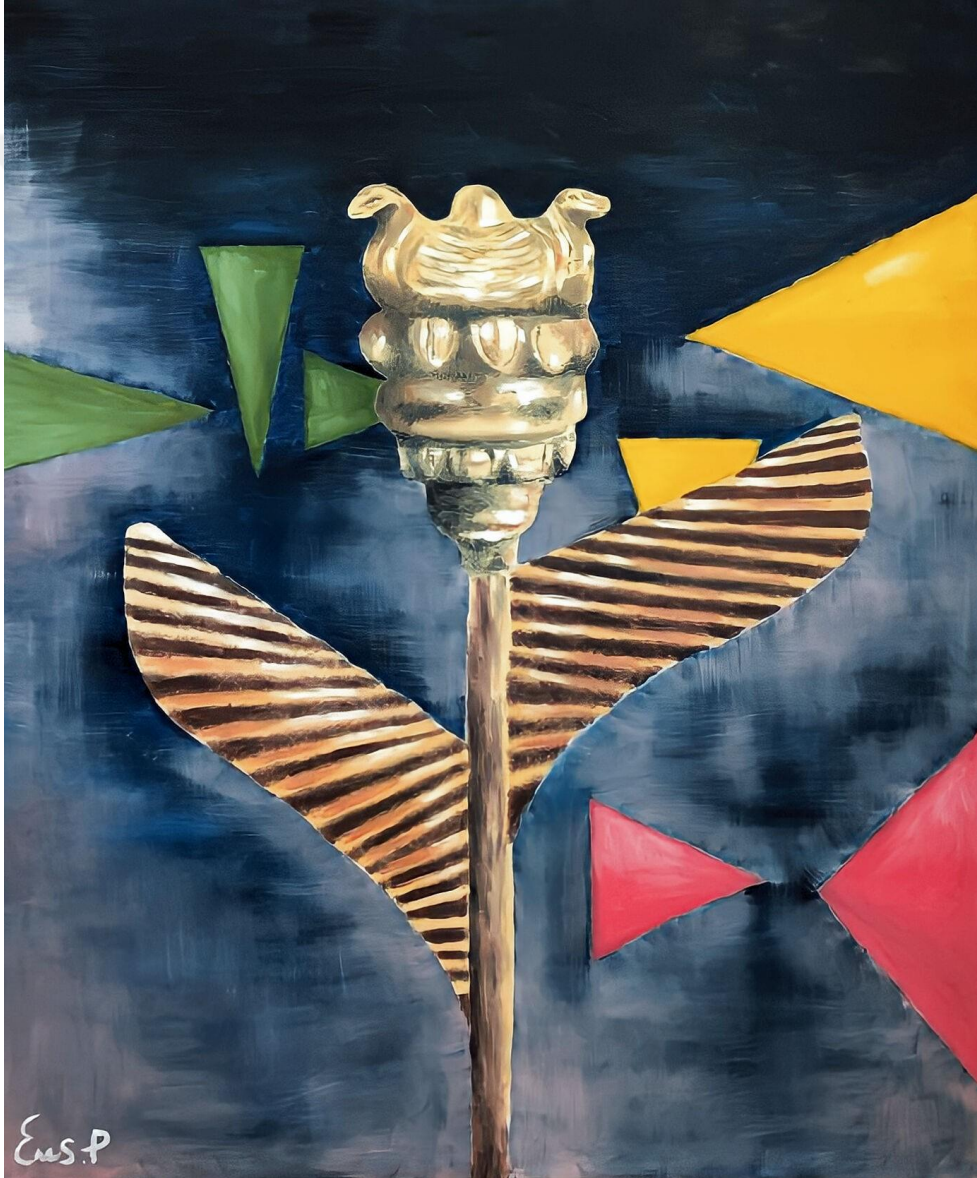
yansıtılan çizimde iki adet at ve iki adet savaşçı figürü bulunmaktadır. Atların ve savaşçıların duruşu Urartu kemerindeki hareketlerle aynıdır. Fakat fiziksel özellikleri ve anatomik yapılarına yorum katılarak çizilmiştir. Figürler kemerdeki gibi profilden verilerek çizilmiştir. Sadece baş kısımlarındaki başlık, altından çıkan saçları ve birer çizgiyle belirttiği yüz hatlarını belirginleştirmiştir. Şahlanmış ya da koşar halde ve yan tarafında yere doğru eğilmekte olan atlar hareket olarak Urartu'dakilerle aynıdır. Atı kullanan bir süvari ve arkasında vurulmuş olan savaşçı kemerdeki sahneyle uyushmaktadır. Üstte durmakta olan kartal figürüne orduya yol gösterdiği ve gökyüzünün gücü olarak bilindiği için savaş sahnesinde yer verilmiştir. Urartu kemerlerindeki savaş sahnelerinde de orduya ve krala yol gösteren ve gücün simgesi olarak tasvir edilen kartal burada da aynı anlamda betimlenmiştir. Resmin geneline bakıldığında mavi, turuncu ve yeşil renklerin kullanıldığı görülmektedir ve kullanılan renkler tek bir alana yönelik değil resmin genelinde hâkimdir.



Şekil 87. Ö26

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Hem savaş tanrısı Haldi'nin kutsal hayvanı, hem de görkemli yelesiyle hayvanların kralı olarak bilinmektedir. Kalkan üzerinde, kemerlerde, bronz gibi askeri malzemelerde ve büst olarak da kullanılan aslan figürü, Urartu medeniyetinde de oldukça önemli bir yere sahiptir. Öğrenci çalışmasında savaşçı olduğu düşünülen figürün, fiziksel özelliklerini ve kıyafetlerini değiştirerek aslan terbiyecisi izlenimini bizlere hissettirmektedir. Savaşçı olduğunu düşündüren kısmı başında yer alan miğferi ve miğferin altından çıkan saçlarıdır. Oturur halde çizilen figür elindeki mızrağıyla aslanın yanında durmaktadır. Diz kapağı uzunluğundaki tuniği ve altındaki pantolonuyla betimlenmiştir. Sırtındaki çanta ve değişik formdaki ayakkabısıyla da figüre kendi yorumunu katmıştır. Urartu savaşçılarından oldukça farklı yansıtılmıştır. Sadece baş kısmıyla benzerlik gösteren figür o döneme ait savaşçılara benzememektedir. Kıyafetinden dolayı anatomik özellikleri pek anlaşılmamaktadır. Figürü korur gibi

konumlanan aslan görkemli yeleleri ve bakışlarıyla hâkimiyetin ve gücün onda olduğunu hissettirmektedir. Dış mekânda çizilen aslan ve insan figürü engebeli bir zemin üzerinde oturmaktadırlar. Gökyüzünde birkaç çizgiyle verilen kuş figürleri bulunmaktadır. Dikine fırça darbeleriyle kullandığı mavi rengi sadece gökyüzünde kullanmış olup, zemin üzerinde koyu tonları tercih etmiştir. Aslan ve insan figürü için de turuncu, sarı ve yeşil renkleri tercih etmiştir.



Şekil 88. Ö27

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Tuvalin tam merkezine grifon başlı metal süs iğnesini yerleştirilmiştir. İğnenin taç kısmında bulunan üç başlı grifonlu metal

süs iğnesi Urartu'daki iğneyle aynıdır. Doğrudan alınan iğnenin taç kısmı orijinalindeki gibi detaylı işlenmiştir. Var olan rengini de değiştirmeden alan öğrenci hiçbir detayını bozmadan olduğu gibi yansıtmıştır. Birçok anlama sahip bu iğnelerin ayrıcalıklı ve statü sahibi kişiler tarafından saç ya da örtülerini tutturmak için kullanıldığı bilinmektedir. Birçok maden türünden üretilen iğneler içerisinde grifonlu bu süs iğnesi gümüşten yapılmıştır. Grifon dışında iğnenin taç kısmında birden fazla hayvan figürü bulundurmaktadır. Öğrenci iğnenin etrafına, Urartu'da çokça kullanılan kanat figürünü de ekleyerek kendi yorumunu katmak istemiştir. Kanatlar genellikle, kanatlı cin figürlerinde, mitolojik hayvanlarda, grifonlarda, sfenkslerde bulunmaktadır. Grifonlu metal süs iğnesini konu aldığı için grifon demonda da bulunan kanadı, iğnenin çevresine eklemiştir. Kanatları yatay çizgilerle belirginleştirip sağ ve sol tarafa gelecek şekilde sabitlemiştir. Arka planda geometriksel şekiller kullanıp estetik bir hava katmıştır. Sarı, kırmızı ve yeşil rengi kullanan öğrenci farklı boyutlara sahip bu üçgenleri boyamıştır. Arka zemini koyu mavi tonlarında kullanan öğrenci metal süs iğnesini vurgulamak istemiştir.



Şekil 89. Ö28

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci çalışmasının temelinde Urartu'da anlattığımız grifon demonundan etkilenmiştir. Elbette ki var olan grifon demon formundan oldukça uzaktır. Çalışmasının merkezine aldığı demonları daha da stilize ederek ana tema olarak kullanmıştır. Hareket, form olarak var olan haline benzese de öğrencinin yorumuyla birçok farklılık mevcuttur. Öncelikle çift başlı grifon tercih etmesi ilk dikkat edilen özelliklerinden biridir. Tek vücut ama çift başlı olarak tasarladığı grifon demonlara oldukça fazla özellik kazandırmıştır. Formlarını fazlasıyla deforme eden öğrenci, vücudunun tamamını neredeyse kübik çalışmaya özen göstermiştir. Kartal kafası, insan vücudu ve kuş kanadıyla grifon demonun temel özelliklerini yansıtsa da kattığı

yorum ve kazandırdığı renklerle başka bir grifon yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Vücudunda kübik formlar kullandığı için anatomik yapısı hissedilmemektedir. Kafasında kullandığı sarı renkle verilen saç hissi farklı bir hava katmaktadır. Her iki kısımda da ayrı ayrı çalıştığı ve oldukça detay verdiği gözden kaçmamaktadır. Grifon demonun açık ağızla verilmesinin yanında bakraç ve kozalak tuttuğu kolları da yansıtılmamıştır. Kübizmin de etkisinde kalarak çalışan öğrenci kontrast renkleri de kullanmayı ihmal etmemiştir. Tek figür olarak kullandığı çalışmasında arka zeminde renk kullanmamıştır. Ağırlıklı olarak kırmızı, sarı ve mavi renklerin kullanıldığı çalışmada birçok renge de yer verilmiştir.



Şekil 90. Ö29

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetindeki üçüncü tanrı ve güneş tanrısı olarak bilinen Şivini'den esinlenmiştir. Şivini'nin kutsal hayvanının boğa olduğu bilinmektedir. Urartu medeniyetinde Şivini kutsal hayvanı boğa üzerinde dikdörtgen şeklindeki güneş diski ve yayıyla beraber resmedilmiştir. Fakat öğrenci yaptığı çalışmasında Şivini'nin dikdörtgen şeklindeki güneş diskini ve yayını ele almamıştır. Onun yerine öne doğru uzattığı sağ elinde bir kâse, 'V' şeklinde havaya kaldırdığı sol elinde ise yaprağa benzer bir şey vardır. Urartular'da resmedilen Şivini'nin başlığı konik şeklinde sivri uçlu iken burada kare ve basık bir başlık çizilmiştir. Başlığın altından çıkan saçları ise her iki betimlemeye de aynıdır. Yatay çizgilerle verilen saçlarıyla yüz ifadesi tanrı Şivini betimlemesiyle aynıdır. Figürün hareketini Urartular'da tasvir edilen şekliyle birebir aynı alan öğrenci daha stilize ederek yansıtmıştır. Tanrının başında yer alan yıldız formunu da öğrenci yorumu katarak vermiştir. Yüz hatlarını renklendirip daha belirginleştirmesi de dikkatten kaçmamaktadır. Her tanrıda olduğu gibi Şivini'nin de kıyafeti ayak bileklerine değin inmekte ve içerisinde kısa bir tunik yer almaktadır. Boğa figürü de daha stilize bir şekilde verilmiştir. Urartular'da koşar halde verilen boğa, öğrenci tarafından daha durgun ve yürür pozisyonunda verilmiştir. Tuval zeminini kahverengi, figürleri için de turuncu ve mavi rengini kullanmıştır.



Şekil 91. Ö30

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci çalışmasında tanrı Haldi'den etkilendiğinden bahsetmektedir. Yalnızca tanrı Haldi'nin portresinden esinlenerek ortaya koyduğu çalışmasında profilden çizerek resmetmiştir. Tanrı Haldi portresinden esinlenen öğrenci çalışmasında bunu daha stilize ederek kullanmıştır. "Haldi'nin Doğuşu" adını verdiği çalışmasında sadece portresine odaklı çalışmıştır. Etkilendiği görseldeki gibi başlığını ve yüz ifadesini değiştirmeden veren öğrenci, başlık altından çıkan saçlarını yansıtmamıştır. Boynunun devamında dalgalı bölmeler içerisine ince detaylar çizerek süslemiştir. Kullandığı mavi rengin Haldi'nin merhametini, kırmızı rengin ise öfkesini yansıttığını ifade etmektedir. Krem tonlarıyla da hâkimiyet sağladığını belirtmiştir. İnce ince çalıştığı desenleri, kafasındaki düşüncelere ve karmaşaya olan dikkati çekmek üzere

yapıldığından bahsetmektedir. Bu karmaşa ve düşüncelere hakim olarak gördüğü Haldi, gizemi ve gücüyle de büyülemektedir. Urartulardaki Haldi figüründen oldukça farklı yansıtan öğrencinin, tek hâkim güç olarak onu gördüğü düşünülmektedir. Kabartmalarda, kemerlerde sıklıkla tasvir edilen Haldi'yi Urartularla beraber tanımaktayız. Genellikle kutsal hayvanı olan aslan üzerinde bir ayağı sırtında diğer ayağı başında olacak şekilde tasvir edilen Haldi'yi öğrenci sadece portre olarak ele almayı tercih etmiştir. Resmin genelinde sarı, kırmızı ve mavi renkler hâkimdir.



Şekil 92. Ö31

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Resmin geneline baktığımızda Urartu medeniyetinin birinci ve milli tanrısı olarak tanınan Haldi'den esinlendiğini görmekteyiz. Tuvalin sağına ve soluna çizdiği Haldi figürü Urartu medeniyetinde resmedildiği gibi doğrudan alınmıştır. Tanrı Haldi bir savaş tanrısıdır. Işık demeti içerisinde resmedilen Haldi sol elinde tuttuğu yayı ve sağ elinde tuttuğu mızrağıyla betimlenmiştir. Oldukça detaylı ve görkemli bu tasviri öğrenci doğrudan alıntılamaı tercih etmiştir. Yalnızca Haldi'nin orijinalinde olan kıyafetini değiştirerek, kırmızı renkten oluşan bir elbiseye çevirmiştir. Sağ bacağının üzerindeki kıyafetin detayını atlamayarak detaylı bir şekilde vermiştir. Orijinalinde renklendirme olmamasına karşın öğrenci çalışmasında renklendirerek resmetmiştir. Tanrı Haldi'nin alt kısmında kutsal hayvanlara da yer verilmiştir. Bu kutsal hayvanlardan olan boğa ve aslan figüründe tanrı Haldi'de yaptığı gibi ikişerli ve üçerli şekilde çizmiştir. Aslan figürü tanrı Haldi'nin kutsal hayvanı olarak bilinmektedir. Aslan figürü Urartu'daki atlar pozisyonunda duruşu, dişleri görünürcesine hırlaması ve belirgin yeleleriyle betimlenmiştir. Elbette ki Urartular 'da tasvir edilen görüntüsünden daha stilize edilmiş bir şekilde verilmiştir. Tanrı halde figürü ve hayvan figürleri kemerler üzerinde kabartmalarda at koşum takımlarında tasvir edilmiştir. Boğa ve aslan figürüne büst ve heykelcik olarak da rastlanmaktadır. Çalışmada yer alan tüm figürler öğrenci tarafından hem stilize edilmiş hem de kendi yorumunu katarak resmetmiştir. Boğa figürü bir başka tanrının kutsal hayvanı olarak bilinmektedir. O da Urartular 'da betimlendiği gibi verilmiştir. Tuvalin alt kısmında yarıdan resmedilen dağ keçisi Urartu'da tanrılara sunulan ya da kurban edilen bir sunu hayvanı olarak bilinmektedir. Fiziksel özellikleri ve belirgin yüz ifadesi dikkate alınarak Urartular 'da tasvir edildiği şekilde yansıtılmıştır. Tuvalin üst kısmında mitolojik hayvanlar da bulunmaktadır. Boğa ve dağ keçisini renklendirmeyip, tanrı Haldi ve kutsal hayvanı olan aslanı renklendirilmiştir. Tuvalin alt kısmında bir şeridi andıran çizgide değişik semboller kullanmıştır. Tuvalin sol kısmında kullandığı yeşil renk ve sağ taraftaki kahverengi tonlarıyla çalışmasını tamamlamıştır.



Şekil 93. Ö32

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Birçok medeniyette yer aldığı gibi Urartular'da var olan at figüründen esinlenerek resmedilmiştir. Öğrenci peşi sıra çizdiği at figürlerinin Urartu savaşçıları, ordu ve tanrılar için ne kadar önemli olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Ana figür olarak resmettiği at figürü Urartu kemerindeki savaş sahnelerinde gördüklerimizden oldukça farklı betimlenmiştir. Oldukça stilize bir şekilde yansıtmayı tercih eden öğrenci, yelesi ve anatomik yapısını olduğundan farklı yorumlamıştır. Genellikle koşar ya da şahlanır halde tasvir edilen at figürünü yürür pozisyonda resmetmiştir. Urartu kemerlerinde sıklıkla yer verilen at figürünün yüz hatları, kuyruğu ve yelesi çizgilerle verilirken, burada fırça darbeleri ve renklerle yansıtılmıştır.

At figürüne Urartu medeniyetine ait kemer parçalarında, Urartu kemerlerindeki savaş sahnelerinde, apliklerde sıklıkla rastlanmaktadır. Urartu savaşçılarının yardımcısı ve diğer

medeniyetlerin de kutsal hayvanı olarak bilinmektedir. Atların arkasında resmedilen Van Kalesi medeniyete ve bu bölgeye olan aitliği hissettirmektedir. Öğrenci, at figürünün kaleyi ve o bölgeyi korumak istercesine, betimlediğinden bahsetmektedir. Bir zemin üzerinde resmedilmeyen at figürleri, sıralanmış ve sona doğru yalnızca profilden betimlenmiştir. Detay verilmeden arkada resmedilen Van Kalesi atlarla bütünleşmesi için konumlandırılmıştır. Ağırlıklı olarak kırmızı ve mavi rengin kullanıldığı çalışmada kontrast renkler tercih edilmiştir.





Şekil 94. Ö33

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetinde yer alan tanrı Teişeba'dan esinlenmiştir. Teişeba Urartu medeniyetinde ikinci sırada yer alan fırtına tanrısıdır. Kutsal hayvanı olan boğayla beraber bir ayağı sırtında, bir ayağı da başında olacak şekilde resmedilmiştir. Genellikle elinde tuttuğu şimşek demetiyle bilinen tanrı, burada bir elinde yaprak, diğer elinde kâse tutmaktadır. Sağ elini öne doğru uzatan ve elinde bir kâse tutan tanrı sol elini ise 'V' şeklinde havaya kaldırarak bir yaprak tutmaktadır. Kıyafeti, duruşu ve tüm özellikleriyle Urartu'da tasvir edilenle aynıdır. Doğrudan yansıtılan tanrının tüm detayları olduğu gibi verilmiştir. Arka planda yer alan Van Gogh'un "yıldızlı gece" adlı tablosundan yararlanılarak stilize bir şekilde çizdiği gökyüzünü kullanmıştır. Tuvalin sağ altına ise bir köyü andıran çizimi başka bir yaşamla bütünleştirmiştir. Fırça darbeleri ve renklerle ortaya çıkarmaya çalışılan bu çizimde detaya çok girilmemiştir. Önde kullandığı tanrı figürü ana tema olduğu için arka plan onunla bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Tanrı figürü Urartu'da da bir renge sahip olmadığı için

burada da tek renk kullanılarak betimlenmiştir. Urartu'da tanrı figürü kemerlerde, kalkanlarda ve duvar kabartmaları gibi birçok yerde tasvir edilmiştir. Yukarıdan aşağıya doğru kullandığı mavi renk ve sarı tonlarıyla da resmi tamamlamıştır.



Şekil 95. Ö34

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetinde üçüncü sırada yer alan tanrı Şivini'yi konu almıştır. Şivini Urartular'da güneş tanrısı olarak bilinmektedir. Kutsal hayvanı olan boğa üzerinde bir ayağı hayvanın sırtında diğer ayağı başında olacak şekilde resmedilmektedir. Öğrenci Urartu medeniyetinde tasvir edildiği gibi tanrı figürünü doğrudan almıştır. Kıyafeti ayak bileklerine değin inmekte olan tanrının, içerisine giydiği kısa tuniğiyle tanrı Şivini'nin aynı özelliklerini resmetmiştir. Urartu'da önemli bir aksesuar

olarak bilinen adak levhası üzerinden alınan bir sahnedir. Adak levhası üzerinde tasvir edilen tanrı ve rahibe betimlemesinin benzeri yansıtılmıştır. Buradaki tanrı figürü daha belirgin ve detaylara inilerek resmedilmiştir. Adak levhasındaki çizimde tanrı figürünün fiziksel özellikleri pek anlaşılmamaktadır. Ancak buradaki görselde tanrının detaylarına ve kişisel özelliklerine yer verilerek betimlenmiştir. Adak levhasında tanrının elinde tuttuğu balta benzeri cisim yerini kâse ve yaprağı andıran nesnelere bırakmaktadır. Öğrencinin çizim tarzı ve resme kattığı yorumuyla detaylardan arındırdığı tanrı figürü, hareket ve duruş olarak Urartu'daki ile aynıdır. Karşısında durmakta olan hizmetkâr ya da rahibe diye bilinen kadın figürü kurban edilmek üzere getirdiği keçiyle beklemektedir. Keçi Urartular'da kurban ya da tanrı ve krala sunulan bir sunu hayvanı olarak bilinmektedir. Bu tarz sahneler kabartmalarda, adak levhalarında rastlamak mümkündür. Rahibe ya da hizmetkâr olarak bilinen kadın figürü madalyon ya da törensel sahnelerde sıkça görülmektedir. Rahibeyi tanrıyla bütünleştirerek yeni bir kompozisyon oluşturmuştur. Rahibenin üstündeki kıyafet ve başına taktığı örtünün motifi Urartu'da tanrıçadan ayıran ve aradaki statü farkını belirleyen önemli unsurlardan biridir. Arka tuval zeminde kullandığı mavi rengin üzerine oluşturduğu fırça darbeleri ile resmin bütününe yakalamaya çalışmıştır. Yaptığı çalışmada mavi, kırmızı ve sarı rengin ağırlığıyla resmini tamamlamıştır.



Şekil 96. Ö35

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Takılar Urartular için oldukça önemli bir yere sahiptir. En yaygın takı çeşidi olan bilezikler kadın ve erkek ayrımı olmadan kullanılmaktaydı. Urartular'daki gibi bileziğin iki ucunda stilize ettiği hayvan figürleri bulunmaktadır. Urartu'da yer alan bilezik ve uç kısmındaki hayvan figürü daha detaylı ve natüralisttir. Öğrenci ise çalışmasında daha stilize bir şekilde çalışmıştır. Karşılıklı olarak birbirine bakan iki mitolojik hayvan görülmektedir. Kullandığı birçok renkle bileziğe kendi yorumunu katmıştır. Her ne kadar da stilize edilmiş bir şekilde betimlense de detay vermekten kaçınmamıştır. Bileziğin iç kısmına çizdiği dairelerle bir girdap etkisi yaratmak istemiştir. Tek başına kullandığı bileziğe renklerle hareketlilik katmıştır. Arka planda da sağ ve sol köşeye gelecek şekilde kare oluşturarak boyamıştır. Arka zeminde siyah ve mor

tonlarını kullanmıştır. Bilezikte ise sarı, kırmızı ve mavi renkler ağırlıklı olarak tercih edilmiştir.



Şekil 97. Ö36

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Diğer medeniyetlerde olduğu gibi Urartularda da gördüğümüz kanatlı cin figüründen esinlenmiştir. Resmin merkezinde tek figür olarak kullandığı kanatlı cin figürünü hareket olarak doğrudan vermiştir. Ancak fiziksel özellikleri ve üstündeki kıyafetini daha stilize bir şekilde yansıtmıştır. Kanatlı cin figürü daha detaylı işlenen kanatları ve kıyafeti çalışmada detaya inilmeden taslak olarak verilmiştir. Ayak bileklerine inen kıyafeti ve elinde tuttuğu bakraçla kişisel özelliklerini

olduğu gibi yansıtmıştır. Kartal kafalı, insan vücutlu, kuş kanatlı cin figürünün, Urartu takılarında en güzel örnekleri verilmiştir. Urartu'da özellikle hayat ağacına karşı duruşu sıkça karşılaşılan görüntülerden biridir. Arka zeminde kullanılan çeşitli renkler fırçayla yatay ve dikey yönlerde doğru boyanmıştır. Kullandığı tüm renklerin her birinin bir düşünceyi simgelediğinden bahsetmektedir. Kanatlı cin figürünün var olan rengini kıyafet ve kanat üzerinde uygulayan öğrenci, vücudunu ise griye boyamıştır. Birçok renge sahip bu çalışmada sarı, kırmızı ve yeşil renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır.



Şekil 98. Ö37

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetinin birinci ve milli tanrısı olarak tanınan Haldi'den esinlenmiştir. Savaş tanrısı olan Haldi tarihte ilk Urartularla tanınmıştır. Urartularda tasvir edildiği duruşunu olduğu gibi alan öğrenci, kendi yorumunu katarak daha stilize bir şekilde resmetmeyi tercih etmiştir. Başındaki miğferi, saçları ve yüz hatlarına yer vermeyen öğrenci, tanrının anatomisine, kıyafetine dair bir ayrıntıya da yer

vermemiştir. Tanrı Haldi buradaki duruşuyla havada kalmış gibi gözükmektedir. Çalışmada belirli bir zemin gösterilmemiştir. Taslak gibi resmettiği tanrı figürünün elindeki yay ve mızrağını doğrudan vermiştir. Mızrağın üzerini renklerle oluşturduğu bir şekille kapatmıştır. Tanrının tasvir edilirken ince detaylarla betimlenen zırhı burada sadece renk ve çizgiyle belirginleştirilmiştir. Tasvirin orijinalinde tanrı Haldi bir ışık demeti içinde yer alırken, öndeki elinde yayı, arkada tuttuğu elinde ise mızrağı bulunmaktadır. Tanrı Haldi'yi tamamen saran bu ışık demeti öğrencinin yaptığı çalışmada yalnızca ayak ve ayak bileğinin etrafında kullanılmıştır. Tanrı Haldi bu duruşu dışında kutsal hayvanı aslan üzerinde de betimlenmekteydi. Kemerlerde ve at koşum takımları içerisinde bu tasvirleri görmek mümkündür. Arka planda tüm zemin üzerinde kullandığı turuncu rengin üzerinde çizgilerle bir hareketlilik sağlamaya devam etmiştir.



Şekil 99. Ö38

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetinde takılar önemli bir yere sahiptir. Bu takılar içerisinde adak levhaları da yer almaktadır. Adak levhalarının bir diğer ismi metal giysi aplikleri olarak da bilinmektedir. Bu adak levhalarının geniş yüzeylerine birçok sahne tasvir edilmiştir. Bu sahnelerden biri de dağ keçileriyle olan sahnedir. Dağ keçileri Urartu ve diğer birçok medeniyette oldukça önemli bir yere sahiptir. Dağ keçisi Urartular ‘da olduğu gibi birçok medeniyette de tanrılara sunulacak hediyelerin başında gelmekteydi. Adak levhasında yer alan bu sahne öğrenciye ilham kaynağı olmuştur. Adak levhasında yer alan iki adet dağ keçisi ve yanında savaşçı olduğu düşünölen bir figür yer almaktadır. Öğrenci bu sahneye benzer bir kompozisyon kurmuş olup iki keçinin yanına bir figür daha eklemiştir. Adak levhasındaki sahneyi olduğu gibi almasa da oradan esinlendiği anlaşılmaktadır. Öğrenci çalışmasında hem kendi yorumunu katmış hem de daha stilize bir şekilde çalışmıştır. Figürlerin anatomik yapıları ve yüz ifadeleri belirgin olmamasına rağmen fırça darbeleri ve renklerle birbirinden ayırt edilmiştir. Kabartmalarda, adak levhalarında, kemerlerde kısacası geniş yüzeylerde tasvir edilen dağ keçileri, badem gözleri, geniş burunları, arkaya doğru yay çizen boynuzları, ağız ve burunları tek çizgiyle belirtilmiştir. Madalyonlarda ya da adak levhalarında tanrı ya da tanrıçaya sunulan sunu hayvanı olarak da bilinmektedir. İki figür arasında resmedilen dağ keçisi adak levhasında resmedildiği gibi alınmış olup oradaki gibi detaylandırılmamıştır. Birçok rengi tuval zemininde ve figürlerde kullanan öğrenci, ikisini birbirinden ayırt etmeyi başarmıştır. Çalışmasında ağırlıklı olarak kırmızı, mavi ve yeşil rengi kullanmıştır.



Şekil 100. Ö39

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetine ait kalkan üzerindeki savaş sahnesinde yer alan at ve süvarileri konu almıştır. Süvariler Urartular'da ordunun en baskın gücüdür. Avlanma ve merasim gibi betimlemelerde yer almaktadır. Orduda en önemli sınıfı süvariler oluşturmaktadır. Çalışmada, savaş sahnesinde betimlenen at ve süvariler birebir alınmasa da süvari ve at figürlerini bir arada kullanarak kompozisyon kurmayı tercih etmiştir. Yalnız at figürleri Urartu medeniyetinde sağlam bir anatomiyle tasvir edilirken, öğrenci detaya girmemiştir. Atların savaş sahnesinde kuyruğu, yelesi, gözleri bir çizgiyle belirtilirken, öğrenci bunları fırça darbeleriyle hissettirmiştir. Urartularda at figürünün tamamı resmedilirken burada atın yarısını kullanılmıştır. At figürü Urartularda hem savaşçıların en büyük yardımcısı hem de tanrıların kutsal hayvanı olarak bilinmekteydi. Öğrenci çalışmasında yer verdiği süvarinin, sadece kafasındaki başlığını benzetmiştir. Vücut formu belli olmamakla beraber anatomiye de dikkat edilmemiştir. Daha stilize çalıştığı bu çalışmasında kendi yorumunu katarak birçok rengi bir arada

kullanmıştır. Ağırlıklı olarak mavi, kırmızı rengi kullanmış olup, birçok rengi de bünyesinde barındırmaktadır.



Şekil 101. Ö40

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Van Müzesi ziyaretinde incelediğimiz kabartmalar içerisinde savaşçı kabartması dikkat çekmektedir. Öğrenci kireç taşından yontulan savaşçı kabartmadan esinlenmiştir. Müzedeki kabartmada çıplak halde olan bir erkek savaşçı, kollarını dirsekten bükerek elinde bir kırba tutmaktadır. Savaşçının vücudunun çeşitli yerlerinde savaş aletleri bulunmaktadır. Bir kemere asılı hançer ve

altında bir suspansuvar yer almaktadır. Bir koluyla maden külçesi ve başka bir nesne tutmaktadır. Vücudunun alt kısmında çıplak bir erkek figürü yanında bulunan savaş aletleri, üst tarafta ise hayvan figürlerinin yerleştirildiği bir kabartma olarak bilinir. Öğrenci kabartmada var olanın hepsini çalışmasına yansıtmemiştir. Belli başlı özellikleriyle sınırlamıştır. Yüz ifadesi ve kafasındaki başlık orijinalindeki gibi birebir verilmiştir. Gözleri de kabartmadaki gibi düşük ve irice çizilerek, elinde tuttuğu materyal, duruşu ve kollarının hareketiyle aynısını yansıtmıştır. Kabartmada savaşçı üzerinde birçok materyal ve savaş aleti bulunurken, öğrenci yalnızca elinde tuttuğu kırıbayı yansıtmıştır. Anatomiye gerekli özeni göstermeyen öğrenci, kabartma üzerinde var olan çıplak erkek figürünü, kabartmanın üzerinde değil de arka planda kullanmayı tercih etmiştir. Üzerinde yer alan çıplak erkek figürü öğrenci tarafından tuvalin birçok yerinde tekrar edilmiştir. İki adet boğa figürü, kutsal hayvan olarak bilindiği için savaşçının önünde kullanılmıştır. Daha natüralist resmedilen boğalar, koşar pozisyonda çizilmiştir. Fiziksel özelliklerine dikkat edilmekle beraber koyu renkle boyanarak öne çıkarılmıştır. Bu figürlerin dışında arka planda birkaç çizgiyle vurgulanan insan ve hayvan figürlerinin yanında bitkisel motiflere de yer verilmiştir. Urartu'daki savaşçı kabartmasının hareketini ve yüz ifadesini doğrudan alan öğrenci, detaya inmeyerek daha stilize çalışmıştır. Arka planda da kendi yorumunu katarak çeşitli renklerle resmini tamamlamıştır.



Şekil 102. Ö41

Resim yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci resminde Urartu medeniyetinde yer alan tanrı Haldi ve Urartu savaşçılarından etkilendiğinden bahsetmiştir. Tanrı Haldi'nin duruşunu andıran figürün, yalnızca ayak hareketinin benzerliği dışında ortak bir özellik taşımadığı görülmektedir. Öğrenci çalışmasında figürün başında takkeyi andıran bir başlıkla uzun bir sakal çizmiştir. Kıyafet olarak tanrıların ayak bileklerine değin inen pardösüleri ve içten giydikleri kısa tuniklerine benzer bir kıyafetle betimlenmiştir. Kıyafetin ucuna çarpı işaretine benzer çizgilerle süslemeler yapılmıştır. Sırtındaki kanadı, kanatlı cin figürlerini de anımsatmaktadır. İnsan vücutlu, kanatlı mitolojik yaratık olan cinler gibi sol elini 'V' şeklinde bükerek kâseye benzer bir nesne tutmaktadır. Sağ eli ise öne doğru paralel bir şekilde uzanmaktadır. Yaptığı çalışmada tek figür kullanan öğrenci arka planda kübik formda şekiller oluşturmuştur. Figürü bir zemin üzerinde belirlemeye çalışan öğrenci, arka plandaki turuncu ve kahverengi tonlarıyla figürün üzerindeki griyle çalışmasını tamamlamıştır.



Şekil 103. Ö42

Resim yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Urartu medeniyetine ait tanrı Teişeba'dan etkilenmiştir. Tanrı Teişeba ve kutsal hayvanı boğa, öğrencinin çalışmasının ana temasını oluşturmaktadır. Öğrenci çalışmasında bir tanrı ve kendi yorumunu kattığı çift başlı kutsal hayvan çizimine yer vermiştir. Kendince yorumladığı ve stilize ettiği bu çalışmasında tanrının kutsal hayvanı çift başlı olup, bir başı boğa ve bir başı da aslan olmak üzere değiştirilmiştir. Teişeba kutsal hayvanı üzerinde, bir ayağı hayvanın başında diğer ayağı ise hayvanın sırtında olacak şekilde resmedilmiştir. Başındaki sembolün tanrı Teişeba'ya ait olduğu bilinmektedir. Tanrının kıyafeti ayak bileklerine değin inmekte olup içerisindeki kısa tuniğiyle tanrının klasik elbise tarzını yansıtmaktadır. Elbisenin uç kısmı dikey

izgilerle süslemiştir. Urartu medeniyetindeki tasviriyle aynı olup fiziksel özellikleri ve hareketi hiçbir değişikliğe uğramadan doğrudan almıştır. Sırtını yasladığı nesne kahverengi renge boyanmış bir kanadı andırmaktadır. Detaysız verdiği kanada sırtını yaslarcasına durmaktadır. Sağ taraftaki kutsal hayvanı olan boğa, öğrencinin yorumuyla yeniden betimlenmiş ve Urartu'daki boğa figürüyle aralarında farklılıklar yaratılmıştır. Sol tarafta kalan aslan figürü ise stilize bir şekilde yansıtılmış olup her ikisi de yarıdan resmedilmiştir. Resmin merkezine konumlandığı tanrı figürü ve kutsal hayvanına yeni bir yorum kazandırmıştır. Arka planda yer alan şekiller tanrının başındaki sembolü andırmaktadır. Tanrı figürü ve arka plandaki şeklin rengi birbiriyle aynıdır. şeklin dışındaki alanlar kırmızı ve mavi renkle boyanmıştır. Urartu'da yapılan tasvirlerin bir rengi olmadığı için ğrenci tanrı figürünün tamamını sarı renge boyamıştır. Resmin geneline hâkim olan sarı, kırmızı ve mavi renkle çalışmasını tamamlamıştır.



Şekil 104. Ö43

Resim yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci hem derste anlatılanlardan hem de sanal olarak ziyaret ettiği Van Müzesi'ndeki gözlemlerine dayanarak tanrı Haldi'den esinlenmiştir. Tanrı Haldi; Urartu medeniyetinin birinci ve milli tanrısı olarak bilinmektedir. Tanrı Haldi tarih sahnesine ilk kez Urartularla ortaya çıkmıştır. Bir savaş tanrısı olarak tanınmaktadır. Öğrenci, tanrı Haldi'yi medeniyette tasvir edildiği gibi doğrudan yansıtmıştır. Haldi'nin kutsal hayvan üzerindeki duruşu, kıyafeti, fiziksel özellikleri değiştirilmeden alınmıştır. Kutsal hayvanı üzerinde resmetmek yerine yalnızca aslan büstünü profilden kullanmayı tercih etmiştir. Haldi kutsal hayvanı olan aslanın üzerinde resmedilirken, öğrenci kendi yorumunu katarak aslan başını tanrı Haldi'nin üzerinde betimlemiştir. Oldukça detaylı ve natüralist bir şekilde yansıtmıştır. Aslanın dişleri net bir şekilde verilmiştir. Hırlayarak gösterilen aslan, görkemli yelesi ve yüzündeki

izgileriyle, oldukça detaylandırılmıştır. Tanrı Haldi'nin ayağını koyduğu zemin ise engebeli bir zemine benzemektedir. Urartu medeniyetindeki aslan figürünü oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Öğrencinin çalışmasında tanrının anatomik yapısı Urartu'da tasvir edildiği gibi özenle yapılmamıştır. Urartu'daki tanrı Haldi tasviri daha kaslı ve belirgin bir anatomiye sahiptir. Resmin merkezine konumlandırıdğı tanrı Haldi ve aslan başıyla resmini tamamlayan öğrenci arka planda bir şey çizmemiştir. Resmin geneline bakıldığında kahverengi tonlarının ve siyah rengin daha hâkim olduğunu görmekteyiz.



Şekil 106. Ö44

Resim yağlı boya tekniği kullanarak yapılmıştır. Öğrenci çalışmasında sanal Van Müze ziyaretinde ve eğitimde sunulan görsellerde incelediğimiz savaşçı kabartmasından esinlenmiştir. Savaşçı kabartmasını Van Müzesi'nde incelediği gibi doğrudan tuvaline aktarmıştır. Kabartmadaki savaşçının yüz ifadesi, vücudunun çeşitli yerlerindeki savaş aletleri, beline bir kemerle bağlı olan hançeri ve vücudunun üst kısmında yer alan hayvan figürleriyle doğrudan resmetmiştir. Savaşçı kabartmasının önünde miğferi andıran bir başlık ve bu başlığın uç kısmında bir tanrı başı olduğu söylenebilir. Hatta bu figürün tanrı Şivini olduğu düşünülmektedir. Kafasındaki miğfer ve altından çıkan saçları, tek çizgiyle belirtilen yüz ifadesiyle portresi belirginleştirilmiştir. Tanrı Şivini olduğunu düşündürense kanatlı güneş kursunu andıran bir çizimin tanrının arkasında bulunmasıdır. Tanrı Şivini'nin portresini ve kanatlı güneş kursunu andıran çizimiyle savaşçı kabartmasını bütünleştirerek kompozisyonunu oluşturmuştur. Savaşçı kabartmasını hiçbir değişikliğe uğratmadan olduğu gibi alan öğrenci, tanrı Şivini figürünü daha stilize ederek resmine yansıtmıştır. Kendi yorumuyla bütünleştiren öğrenci, resimde ağırlıklı olarak turuncu, gri ve kahverengi tonlarını kullanılmıştır.



Şekil 105. Ö45

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Diğer tüm medeniyetlerde olduğu gibi Urartularda da yer alan boğa figüründen esinlenerek resmin merkezinde kullanmıştır. Boğa figürü Urartu'da hem tanrının kutsal hayvan olarak bilinmekte hem de avlanma, kurban edilme gibi sahnelerde de yer almaktadır. Boğa figürü Urartularda kemerlerde, kazan kulplarında, duvar kabartmaları gibi birçok alanda betimlenmiştir. Büst olarak da var olan boğa figürü, Van Müzesinde yer almaktadır. Figür, duruş ve özellik olarak da hemen hemen her medeniyette aynıdır. Urartulardaki duruşu koşar halde, gözleri pörtlek ya da badem şeklinde, boynuzları arkaya doğru kıvrılmış, kuyruğu ise genelde yukarıya yay çizmiş şekilde tasvir edilmekteydi. Öğrenci çalışmasında kullandığı boğa figürüne, sadece yürür hareketini vererek detaydan uzak tutmuştur. Kuyruğu arka ayaklarına paralel bir şekilde inmiştir. Kırık boynuzu var olan boğa tasvirine göre stilize bir şekilde verilmiştir. Önünde duran kare içerisindeki yuvarlak sembolün, bir halı kilimi olduğunu belirtmiş olup, çeşitli renkler kullanmıştır. Resmin altına birbiri sıra dizdiği objelerin, kişinin öldükten

sonra küllerinin konulduğu urneler olduğundan bahsetmiştir. Yukarı ve aşağıya şeritler çizerek içleri doldurulmuştur. Tuvalin üst kısmında ise el ele tutuşarak birbiri peşi sıra dizilen insan figürleri olduğu dikkat çekmektedir. Bir halk oyunu oynuyormuşçasına duran figürler tuvalin üst kısmına konumlandırılmıştır. Ana zemini maviyle renklendiren öğrenci figür ve şeritlerde kullandığı turuncu renkle resmini tamamlamıştır.



Şekil 106. Ö46

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Resme baktığımızda ana figür olarak aldığı kanatlı cin figüründen esinlenmiştir. Cin figürü kartal başlı, insan vücutlu ve kuş kanatlı formuyla değişikliğe uğramadan doğrudan verilmiştir. Zemindeki cin figürünün ayağına terlik giydiren öğrenci kendi yorumunu katmıştır. Onunla beraber bir taş parçasını

andıran nesneyi bir tepsi içinde ibrik ve bardaklara dönüştürmüştür. Kanatlı cin figürünün elinde tuttuğu bakracı ise bir çantaya benzeterek yorum katmıştır. Kıyafet olarak ayak bileklerine inen pardösüsü ve içteki tuniği olduğu gibi yansıtmıştır. Çalışmasında tek figür olarak kullandığı kanatlı cin figürünü stilize etmiştir. Resmedilen kanatlı cin figürü yalnızca orijinalindeki rengiyle verilip, geriye kalan terlik, çanta, bardak gibi nesneleri ise farklı renkle yansıtmıştır. Tuval zeminini ise mavi renkle tamamlamıştır.



Şekil 107. Ö47

Resim akrilik tekniği kullanılarak yapılmıştır. Öğrenci resminin merkezine yerleştirdiği her medeniyette olduğu gibi Urartularda da varlık gösteren sfenksten etkilenerek çalışmasını yapmıştır. İnsan başlı, kartal kanatlı ve aslan gövdeli olan sfenks figürünü, stilize ederek tuvaline yansıtmıştır. Orijinal sfenkste olmayan kol ve yüze ait hatlar öğrenci tarafından yorumlanarak resmedilmiştir. Sfenksin kanatları hariç tüm vücuduna uyguladığı geometriksel şekillerle var olan görüntüsünü değiştirmiştir. Öğrenci sfenksi yürürken

resmetmiştir. Ön bacadan çıkan kanatlarını aynı şekilde vermiştir. Profilden resmettiği sfenksin kanatları dikey çizgilerle verilip üzerine motifler işlenmiştir. Urartulardaki sfenksin başında konik biçimli miğfer bulunurken öğrenci daha basık ve kare formu bir başlık tercih etmiştir. Urartulardaki Anzaf Kalkanı, sfenksin varlığını gösteren en önemli örneklerden biridir. Tuvalin zemininin de koyu bir renk kullanan öğrenci sfenksi ortaya çıkarmak istemiştir. Sfenksin tamamına turuncu ve sarı renk kullanarak tamamlamıştır.



Şekil 108. Ö48

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Resimde üç insan ve bir hayvan figürü yer almaktadır. Ana figür, tanrı figüründen esinlenmiştir, tanrının kutsal hayvan üzerindeki hareketini yansıtmıştır. Figürün kutsal hayvanı da keçi olarak belirlenmiştir. Tanrıların

kutsal hayvanlar üzerindeki duruşu gibi bir ayağı hayvanın başında diğer ayağı ise sırtında olacak şekilde resmedilmiştir. Öne doğru uzattığı her iki kolunu ‘V’ şeklinde havaya kaldırmıştır. Çizimi tanrı figüründen oldukça uzak olup, detaya yer verilmemiştir. Başında yer alan takke ve altında çıkan saçıyla yine tanrı figürüne gönderme yapılmıştır. Yüz hatları verilmeden profilden çizilmiştir. Üstünde durduğu keçi figürü, tanrının kutsal hayvanı olduğu bilgisini vermektedir. Yalnızca kafası görünen keçinin yüz ifadesi verilip, siyahla belirginleştirilmiştir. Karşısında duran kadın figürü Urartu kemerlerinde ve madalyonlarında rastladığımız tanrı ya da tanrıçaya hizmet eden rahibe ya da hizmetkârı andırmaktadır. Erkek figürüne doğru öne uzattığı kolları ve başındaki örtüsüyle kadın hizmetkâr sunu yapmaktadır. Madalyon ve adak levhalarında yer alan merasim tasvirlerinde, figürlerin elbiselerindeki ve örtülerindeki motif, tanrıça ile hizmetkar arasındaki statü farkını ortaya koymaktadır. İki figür arasındaki kalan çocuk figürü, savaşçı kabartmasının üzerindeki çıplak erkek figüründen alıntılandığı düşünülmektedir. Çıplak erkek figürü kabartma üzerinde betimlendiği şekilde verilmiştir. Bir değişiklik yapılmadan figür doğrudan yansıtılmıştır. Arka tuval zeminin de kırmızı renk kullanan öğrenci, yeşil ve mavi renge de yer vererek çalışmasını tamamlamıştır.



Şekil 109. Ö49

Resim yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Resimde Urartu savaşçılarından alınan bir figür ve stilize edilmiş hayvanlar bulunmaktadır. Urartu savaşçısı kemerlerde, kalkanlarda sıkça kullanılırdı. Bu savaşçılar süvariler, piyadeler ya da avcılardan biri olmalıdır. Bu savaşçı Urartu'daki gibi başındaki miğferi, miğferin altından çıkan uzun saçları ve yüz ifadesi bir savaşçıyı andırmaktadır. Vücut formu pek anlaşılmayan savaşçının, tek olması dikkat çekmektedir. Bu Urartu savaşçısı mızrağını keçiye ve mitolojik hayvana doğru uzatmaktadır. Ona doğru gelen keçiyle karşı karşıya duran savaşçı korkmuş bir ifadeyle bakmaktadır. Arkası dönük halde duran kanatlı mitolojik hayvan ise keçinin aksine tek bir yönde gitmektedir. Tuvalin sol üstünde bir kuşu resmeden öğrenci, kendi yorumunu katarak resmetmiştir. Kuşun üstünde durduğu zeminin ne olduğu pek anlaşılmamaktadır. Öğrenci, yerde çırpınan iki adet balık figürüne yer vermiştir. Balık figürüne, Urartular'daki kadın kemerlerinde rastlanmaktadır. Bu balık figürlerini de natüralist görüntüsünden uzak bir şekilde çizmiştir. Tuvalin sağ alt köşesinde yer alan araba tekerleği Urartular döneminde avcı, diğer bir ismiyle okçu olan savaşçıların tasvir

edildiği sahnelerde sıklıkla bulunmaktadır. Araba tekerleğinin orda oluşunu da savaş arabalarından esinlenerek çizdiğini söyleyebiliriz. Savaş arabası ve Urartu savaşçısı Urartular’ da kalkanlarda, kemerlerde sıkça tasvir edilen bir sahnedir. Hayvan figürleri de Urartulardaki gibi doğrudan alınmadan stilize edilerek resmedilmiştir. Ağırlıklı olarak kırmızı, turuncu ve mavi rengin hâkim olduğu resim, bu şekilde tamamlanmıştır.

Tablo 6
Betimsel Analizde Kullanılan İmgelerin Tablosu

İMGELER															
Öğrenci	Urartu Savaşçısı	İnsan				Mitolojik Figürler				Hayvan					
		Haldi	Teişeba	Şivini	Törensel Sahneler	Sfenks	Grifon	Kanatlı Cin Figürü	Aslan	Boğa	Dağ Keçisi	At	Yılan	Kartal	
Ö.1										✓					
Ö.2								✓						✓	
Ö.3		✓													
Ö.4	✓									✓			✓	✓	
Ö.5	✓										✓		✓	✓	
Ö.6							✓		✓						
Ö.7	✓										✓	✓			
Ö.8						✓									
Ö.9					✓										
Ö.10											✓				
Ö.11	✓														
Ö.12											✓			✓	
Ö.13			✓						✓		✓				
Ö.14											✓				
Ö.15										✓					
Ö.16											✓				
Ö.17						✓									
Ö.18				✓		✓		✓							
Ö.19		✓							✓		✓				
Ö.20	✓										✓			✓	
Ö.21				✓											
Ö.22			✓												
Ö.23							✓								
Ö.24							✓								
Ö.25	✓											✓		✓	
Ö.26									✓						
Ö.27															
Ö.28							✓								
Ö.29			✓							✓					
Ö.30			✓												
Ö.31			✓						✓	✓	✓				
Ö.32												✓			
Ö.33				✓						✓					
Ö.34				✓	✓					✓	✓				
Ö.35															
Ö.36								✓							
Ö.37			✓												
Ö.38											✓				
Ö.39	✓											✓			
Ö.40											✓				
Ö.41			✓												
Ö.42				✓					✓	✓					
Ö.43			✓						✓						
Ö.44				✓											
Ö.45										✓					

Ö.46							✓							
Ö.47					✓									
Ö.48			✓		✓					✓				
Ö.49	✓										✓			
Total	8	10	4	3	3	4	4	4	7	10	14	4	2	6

Öğrencilerin Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirlerden yola çıkarak yapmış oldukları dağ keçisi tasviri, kabartma ve takılarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Dağ keçisi, aynı zamanda rahibe ya da hizmetkârlar tarafından tanrıya sunulan ya da kurban edilen bir hayvan olarak da bilinmektedir. Öğrencilerin karşısına sıklıkla çıkan bu figür, daha fazla tercih edilmesini sağlamıştır. Tanrı Haldi'nin savaşçı ve baş tanrı olması öğrenci resimlerinde çoğunlukla ana temada yer almasını sağlamıştır. Dolayısıyla yapılan bu seçim diğer tanrıların daha az kullanılmasına neden olmuştur. Tanrı Haldi'nin fazlaca resmedilmiş olmasına rağmen, kutsal hayvanıyla pek fazla resmedilmemiştir. Güçlülüğün simgesi olan aslan figürünün seçimi boğa figürüne oranla bir alt seviyededir. Boğa figürü bazı kaynaklarda tanrı Şivini'nin ya da Teişeba'nın kutsal hayvanı olarak yer aldığı için öğrencilerin seçiminde etkili olduğu düşünülmektedir. Tanrı Haldi 'den sonra en fazla Urartu savaşçıların tercih edildiği görülmektedir. Urartu savaşçıları kendi içerisinde birçok alt başlığa ayrılmaktadır. Sıklıkla kemer, miğfer ya da kalkanlarda kullanım göstermiştir.

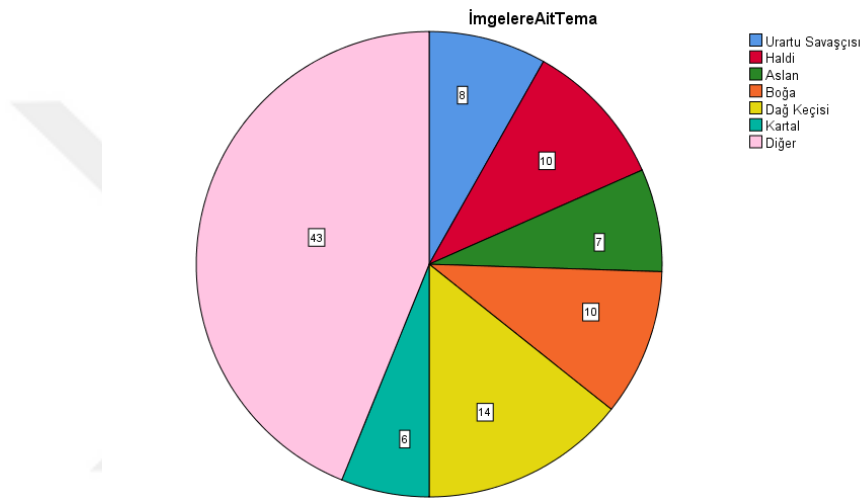
Mitolojik figürlere dikkat çekecek olursak eşit oranda bir kullanıma sahip olduğu görülmektedir. Van Urartu Müze ziyaretinde mitolojik figürlerin daha çok pektorallerde, süs iğnelerinin taç kısımlarında ve kemerlerde betimlendiklerine rastlanılmıştır. Öğrenciler ise sunulan görseller sonrasında çalışmalarında ya tek figür olarak kullanmış ya da metal süs iğnesinin taç kısmında betimlemeyi tercih etmiştir.

Tablo 7.
Betimsel Analizde Kullanılan İmgelerin Tema Analizi

	F / %
Urartu Savaşçısı	8 / 8,2
Haldi	10 / 10,2
Aslan	7 / 7,1
Boğa	10 / 10,2
Dağ Keçisi	14 / 14,3
Kartal	6 / 6,1
Diğer	43 / 43,9

Betimsel analizde kullanılan imgelerin tema analizleri yapılmıştır. Oluşturulan bu analizin yüzde frekans tablosu oluşturulmuştur. Urartu medeniyetinde ele aldığımız figüratif

tasvirlerden esinlenerek çağdaş anlayışta eserler üreten üçüncü ve dördüncü sınıf lisans öğrencilerimizin yaptıkları çalışmalara bakarak tema analiz tablosu oluşturulmuştur. Yapılan resimlere bakıldığında %14,3 ile dağ keçisi figürü resimlerin çoğunda yer almaktadır. %10,2 oranında tanrı Haldi her çalışmada bulunmuş olup, yine aynı orana sahip boğayla eşit bir orana sahiptir. Urartu savaşçıları da öğrencilerin tercih ettiği bir figür olarak %8,2 oranında kullanılmıştır. Diğerlerine oranla daha azınlıkta olan kartal %6,1 ile resimlerde yer verilmiştir. Kalan diğer figüratif tasvirleri resmeden öğrenciler ise %43,9 oranına sahiptir.



Şekil 110. İmgelere ait Tema Analizinin Dairesel Grafiği

Tablo 8
Betimsel Analizde Kullanılan Nesnelerin Tablosu

	Nesne							
	Kabartma	Bilezik	Pektoral	Madalyon	Amulet	Metal Süs İğnesi	Adak Levhası	Kemer
Öğrenci								
Ö.1								
Ö.2								
Ö.3		✓				✓		
Ö.4								
Ö.5		✓						
Ö.6								
Ö.7								
Ö.8								
Ö.9								
Ö.10								
Ö.11								
Ö.12								
Ö.13							✓	
Ö.14		✓				✓		
Ö.15								
Ö.16	✓							
Ö.17						✓		
Ö.18								
Ö.19								
Ö.20		✓						
Ö.21								
Ö.22								
Ö.23								
Ö.24								
Ö.25								
Ö.26								
Ö.27						✓		
Ö.28								
Ö.29								
Ö.30								
Ö.31								
Ö.32								
Ö.33								
Ö.34								
Ö.35		✓						
Ö.36								
Ö.37								
Ö.38							✓	
Ö.39								
Ö.40	✓							
Ö.41								
Ö.42								
Ö.43								
Ö.44	✓							
Ö.45								
Ö.46								
Ö.47								
Ö.48	✓							
Ö.49								
Total	4	5	0	0	0	4	2	0

Üzerinde figüratif tasvirlerin yer aldığı bu nesneler arasında kabartma, bilezik ve metal süs iğnesinin öğrenci resimlerinde daha çok tercih edildiği görülmektedir. Medeniyette bilezik

ve metal süs iğnelerinin taç kısımlarında hayvan figürleri ve mitolojik figürler sıklıkla kullanılmıştır. Bundan ötürü öğrenciler çalışmalarında burada yer alan figürleri daha çok kullanmışlardır. Derste takılar başlığında bulunan kemer, pektoral, amulet ve madalyonlara değinilmesine rağmen öğrenci resminde hiç yer verilmemesi dikkat çekmektedir. Fakat üzerinde yer alan sahnelere benzer örnekler çalışmalarda yer almaktadır.

Üçüncü Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar

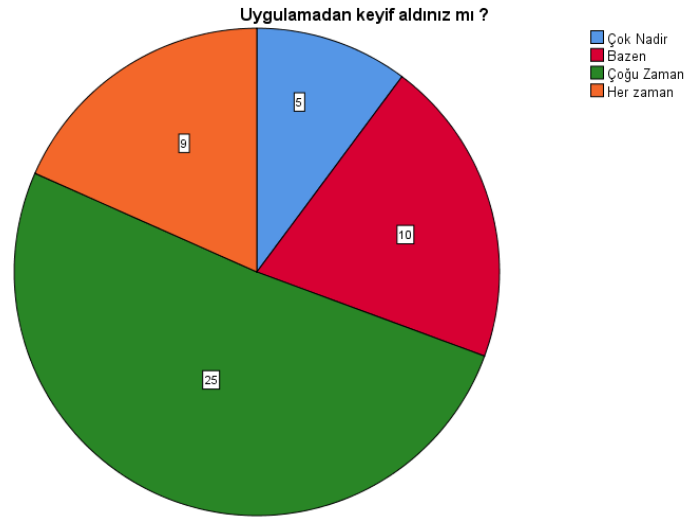
Araştırmanın üçüncü alt amacı doğrultusunda; öğrencilerin uygulamaya yönelik görüşlerinin ortaya konması amaçlanmıştır. Üçüncü ve dördüncü sınıf lisans öğrencilerine yaptırılan resim çalışmalarının sonunda öğrencilere, uygulamaya yönelik düşüncelerini ölçmek için yapılandırılmış ve yarı yapılandırılmış görüşme soruları hazırlanmıştır. Açık uçlu olarak hazırlanmış 3. – 6. – 7. ve 10. soruların tema analizi yapılmış, geriye kalan 7 soru çoktan seçmeli olarak hazırlanıp yüzde frekans hesaplamasına yer verilmiştir.

Tablo 9.

1.Soru) Uygulamadan keyif aldınız mı? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	Frekans / F	Yüzde / %
Çok Nadir	5	10,2
Bazen	10	20,4
Çoğu Zaman	25	51,0
Her Zaman	9	18,4

Uygulamadan keyif aldınız mı? sorusunun yüzde frekansı tablosu oluşturulmuştur. Bu soruya 49 lisans öğrencisinin verdiği cevaplara bakıldığında %51,0 gibi yüksek bir oranda “çoğu zaman” cevabı verilmiştir. Uygulamaya katılan öğrencilerin yarısından fazlasının keyif almış olması ileride bu ve benzeri çalışmaların uygulanabilirliğini artırmıştır. Bu sonuca bakarak derse olan katılım ve sonrasında yaptıkları çalışma verilebilecek en güzel örnektir.



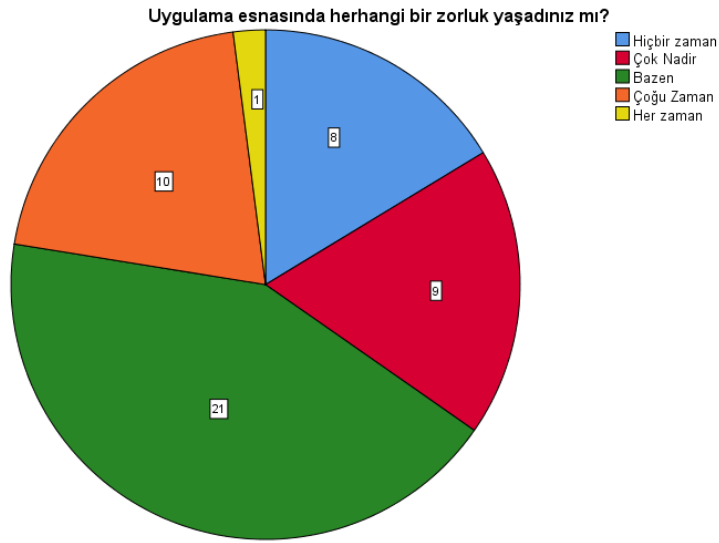
Şekil 111. Uygulamadan keyif aldınız mı? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 10.

Soru 2) Uygulama esnasında herhangi bir zorluk yaşadınız mı? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	Frekans / F	Yüzde / %
Hiçbir Zaman	8	16,3
Çok Nadir	9	18,4
Bazen	21	42,9
Çoğu Zaman	10	20,4
Her Zaman	1	2,0

Uygulama esnasında herhangi bir zorluk yaşadınız mı? sorusunun yüzde frekans tablosu oluşturulmuştur. Uzaktan eğitim yöntemiyle uygulanan yeni bir çalışma olduğu için yüksek oranda ‘bazen’ cevabı verilmiştir. Genel olarak bakıldığında uzaktan eğitim modeli kullanıldığı için öğrencilerin çeşitli zorluklarla karşılaştığı söylenebilir.



Şekil 112. Uygulama esnasında herhangi bir zorluk yaşadınız mı? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 11.

3. Soru) Karşılaştıysanız ne tür bir zorlukla karşılaştınız? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	F / %
Sentez Kurma	7 / 10,6
Kompozisyon	8 / 12,1
Malzeme Eksikliği	8 / 12,1
Figürlerin Formu	5 / 7,6
Cevapsız	12 / 15,2
Diğer	10 / 13,3

Karşılaştıysanız ne tür bir zorlukla karşılaştınız? sorusunun yüzde frekans tablosu oluşturulmuştur. Bu soruya verilen cevaplara bakıldığı zaman belirlenen başlıklar altında toplanmış olup, tema analizi yapılmıştır. Verilen cevaplar %15,2 gibi bir oran haricinde her öğrencinin en az bir sorunla karşılaştığını göstermektedir. Sentez kurma, kompozisyon ve malzeme sorunları birbirine yakın oranlarla karşılık bulmuştur. Malzeme eksikliği, uygulamayı zorlaştıran seçeneklerin arasında görülmesi de dikkat çekmektedir.



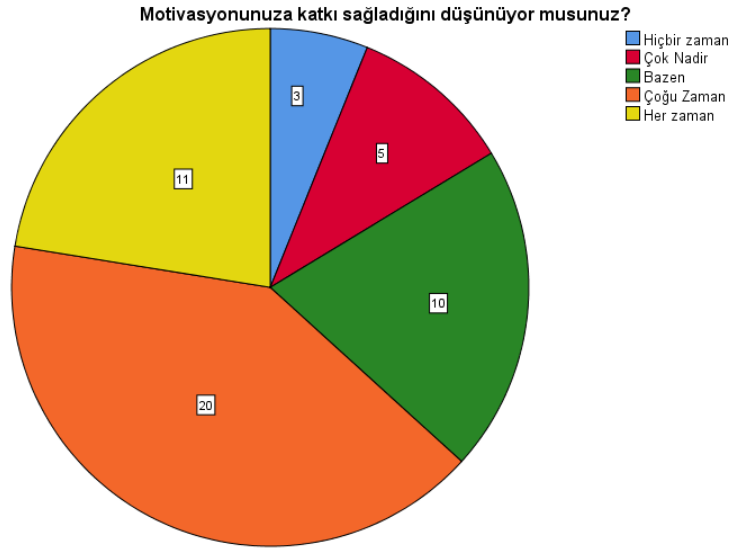
Şekil 113. Karşılaştıysanız ne tür bir zorlukla karşılaştınız? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 12

4.Soru) Motivasyonunuza katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	Frekans / F	Yüzde / %
Hiçbir Zaman	3	6,1
Çok Nadir	5	10,2
Bazen	10	20,4
Çoğu Zaman	20	40,8
Her Zaman	11	22,4

Motivasyonunuza katkı sağladığını düşünüyor musunuz? sorusunun yüzde frekansı tablosu yukarıda verilmiştir. Bu soruya verilen en yüksek cevap %40,8 ile çoğu zaman seçeneği olmuştur. Soruya verilen cevaplar göz önüne alındığında uygulamanın motivasyonu yükselttiği görülmektedir. Hiçbir zaman ve çok nadir cevabı 8 öğrenciyle sınırlı kalmıştır. Farklı ve keyifli bulunan uygulama derse olan motivasyonu yüksek tutmayı başarmıştır.



Şekil 114. Motivasyonunuza katkı sağladığını düşünüyor musunuz? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 13.

5.Soru) Van müzesini daha önce gezme imkânı buldunuz mu? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	Frekans / F	Yüzde / %
Evet	9	18,4
Hayır	40	81,6

Van Müzesi'ni daha önce gezme imkânı buldunuz mu? sorusunun yüzde frekans tablosu verilen cevaplar doğrultusunda oluşturulmuştur. Yüksek oranda %81,6 ile hayır cevabını veren öğrenciler doğrudan müze ziyareti yapmamışlardır. Evet, cevabını veren %18,4'lük kesim ise yaşadıkları bölge sayesinde gezme imkânı bulmuştur. Fakat çalışmamızda daha önce müze ziyareti yapamayan öğrenciler sanal müze linki aracılığıyla ziyaret imkânına sahip olmuşlardır.



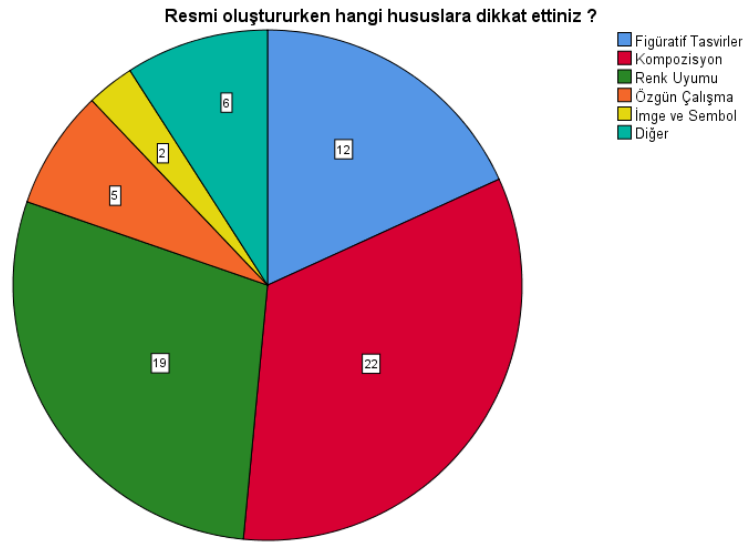
Şekil 115. Van müzesini daha önce gezme imkânı buldunuz mu? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 14.

6.Soru) Resmi oluştururken hangi hususlara dikkat ettiniz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	F / %
Figüratif Tasvirler	12 / 18,2
Kompozisyon	22 / 33,3
Renk Uyumu	19 / 28,8
Özgün Çalışma	5 / 7,6
İmge ve Sembol	2 / 3,0
Diğer	6 / 9,1

Resmi oluştururken hangi hususlara dikkat ettiniz? sorusunun tema analizi yapılarak yüzde frekans hesabı da yapılmıştır. Verilen cevaplar incelenirken kompozisyon ve renk uyumu seçeneklerinin yakın bir orana sahip olduğu dikkat çekmektedir. Kompozisyon oluştururken kullandıkları renkler ve figürler üzerinde daha fazla durdukları anlaşılmaktadır. Özgün bir çalışma olmasına dikkat edilmesi, diğer seçeneklere oranla düşük olup, bir yere bağlı kalınarak çalışıldığı düşündürmektedir.



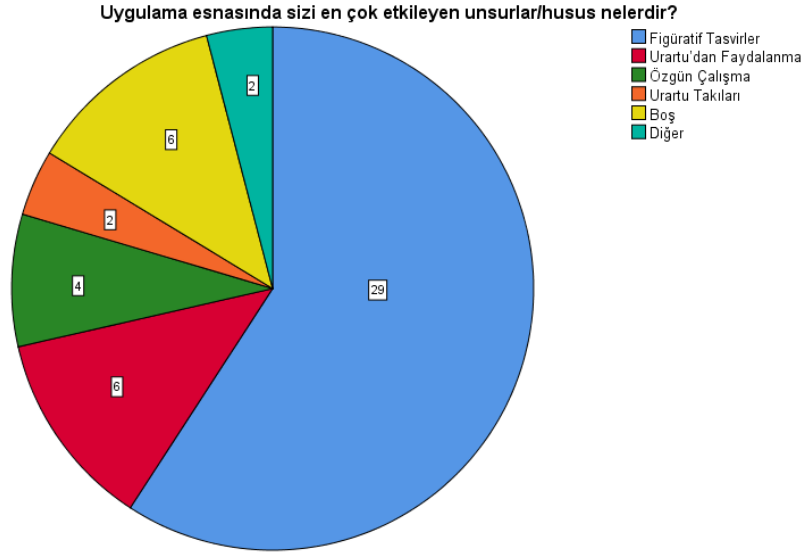
Şekil 116. Resmi oluştururken hangi hususlara dikkat ettiniz? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 15.

7.Soru) Uygulama esnasında sizi en çok etkileyen unsurlar/husus nelerdir? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	F / %
Figüratif Tasvirler	29 / 43,9
Urartu'dan Faydalanma	6 / 9,1
Özgün Çalışma	4 / 6,1
Urartu Takıları	2 / 3,0
Cevapsız	6 / 9,1
Diğer	2 / 3,0

Uygulama esnasında sizi en çok etkileyen unsurlar/husus nelerdir? sorusunun tema analizi yapılarak yüzde frekans hesaplaması yapılmıştır. Öğrencileri en çok etkileyen %43,9 ile 'medeniyete ait figüratif tasvirler' cevabı olmuştur. Yapılan resimler göz önünde bulundurulduğu zaman imgelerin, öğrencilerin hafızalarında yer ettiğini söyleyebilmek mümkündür. Figüratif tasvirlerin yer aldığı zengin görsellerin sunulması bu kadar yoğun tercih ediliyor olmasını, öğrencilerin üzerinde yarattığı imgesel etkiyi akla getirmektedir.



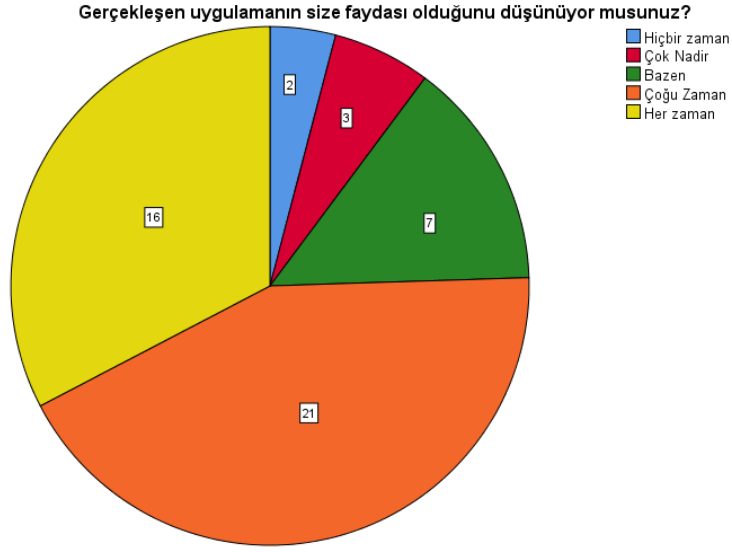
Şekil 117. Uygulama esnasında sizi en çok etkileyen unsurlar/husus nelerdir? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 16.

8.Soru) Gerçekleşen uygulamanın size faydası olduğunu düşünüyor musunuz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	Frekans / F	Yüzde / %
Hiçbir Zaman	2	4,1
Çok Nadir	3	6,1
Bazen	7	14,3
Çoğu Zaman	21	42,9
Her Zaman	16	32,7

Gerçekleşen uygulamanın size faydası olduğunu düşünüyor musunuz? sorusunun yüzde frekans tablosu oluşturulmuştur. Fayda sağladığını düşünen %42,9 ‘çoğu zaman’ cevabını vermiştir. %32,7 oranla ‘her zaman’ cevabını veren öğrenciler uygulamanın katkı sağladığı düşüncesini pekiştirmektedir. Bu yüzdelikler dikkate alınarak yapılan uygulamanın öğrencilere fayda sağladığı söylenebilir. “Nadir ya da bazen” cevabı düşük bir orana sahiptir.



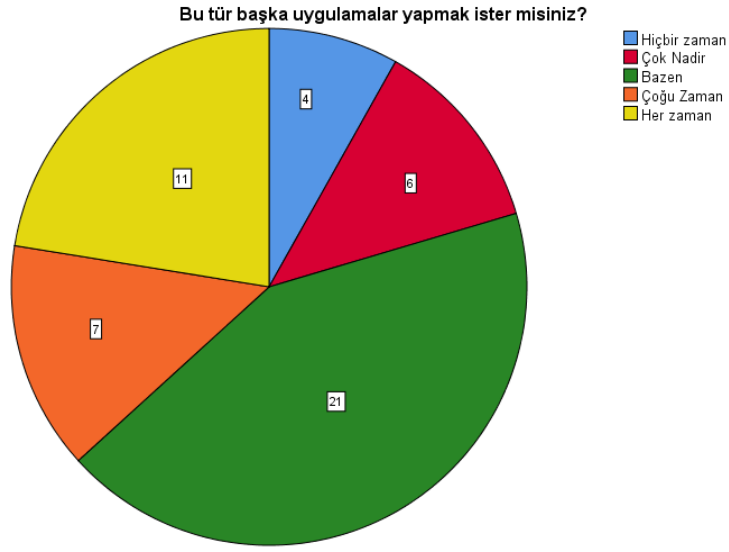
Şekil 118. Gerçekleşen uygulamanın size faydası olduğunu düşünüyor musunuz? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 17.

9.Soru) Bu tür başka uygulamalar yapmak ister misiniz? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	Frekans / F	Yüzde / %
Hiçbir Zaman	4	8,2
Çok Nadir	6	12,2
Bazen	21	42,9
Çoğu Zaman	7	14,3
Her Zaman	11	22,4

Bu tür başka uygulamalar yapmak ister misiniz? sorusunun yüzde frekans tablosu yukarıda verildiği gibi hesaplanmıştır. ‘Bazen’ cevabı ile %42,9 oranında ara bir cevap verilirken, öğrencilerin bu tür başka uygulamalara çekimser yaklaştıkları fark edilmiştir. Verilen cevapların yüzdeleri toplandığında birbirlerinden ayrıştıkları görülmektedir.



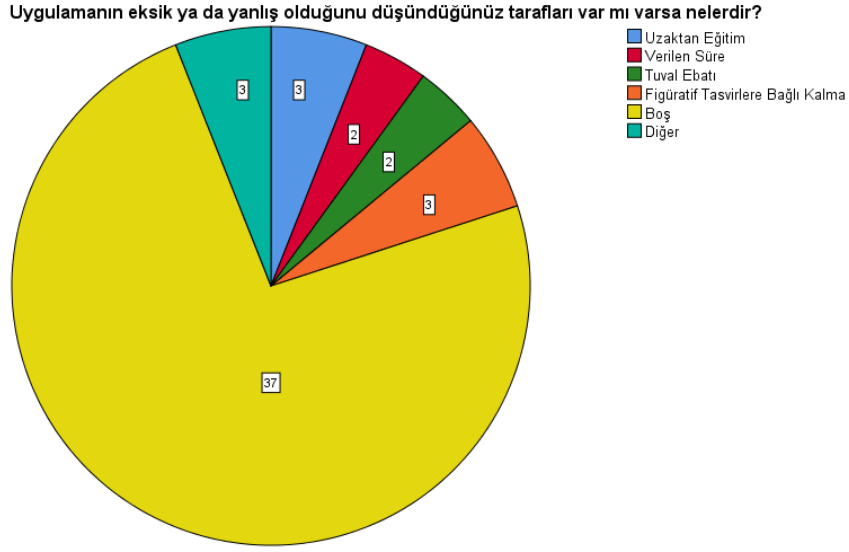
Şekil 119. Bu tür başka uygulamalar yapmak ister misiniz? Sorusunun Dairesel Grafiği

Tablo 18.

10.Soru) Uygulamanın eksik ya da yanlış olduğunu düşündüğünüz tarafları var mı varsa nelerdir? Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	F / %
Uzaktan Eğitim	3 / 4,5
Verilen Süre	2 / 3,0
Tuval Ebadi	2 / 3,0
Figüratif Tasvirlere Bağlı Kalma	3 / 4,5
Cevapsız	37 / 56,1
Diğer	3 / 4,5

Uygulamanın eksik ya da yanlış olduğunu düşündüğünüz tarafları var mı varsa nelerdir? sorusunun tema analizi yapılarak yüzde frekans hesabı yapılmıştır. %56,1 gibi yüksek bir oran, uygulamanın eksik ya da yanlış taraflarını olmadığını düşündükleri için soruyu cevaplamamışlardır. Diğer cevaplara bakıldığı zaman uygulamaya dair hataların olduğunu belirten seçeneklerin yüzdelik oranının çok daha düşük olduğu, görülen bu eksik ve yanlışların da telafi edilebilir eksiklikler olduğu görülmektedir.



Şekil 120. Uygulamanın eksik ya da yanlış olduğunu düşündüğünüz tarafları var mı varsa nelerdir? Sorusunun Dairesel Grafiği

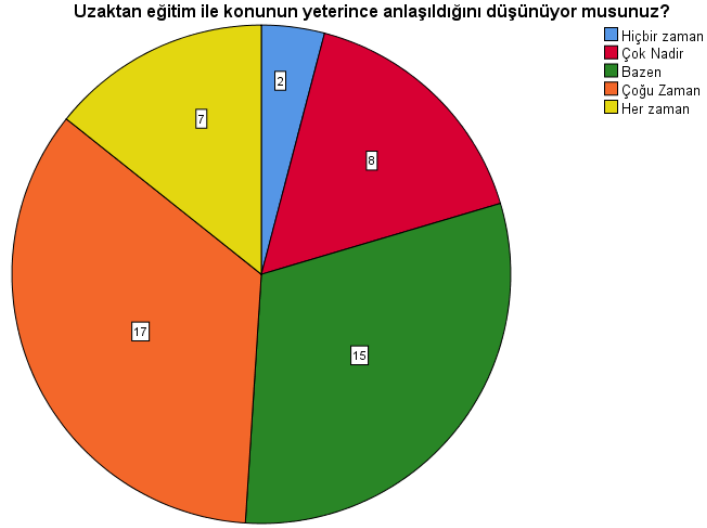
Tablo 19.

11.Soru) Uzaktan eğitim ile konunun yeterince anlaşıldığını düşünüyor musunuz?
Sorusunun Frekans / Yüzde Dağılımı

	Frekans / F	Yüzde / %
Hiçbir Zaman	2	4,1
Çok Nadir	8	16,3
Bazen	15	30,6
Çoğu Zaman	17	34,7
Her Zaman	7	14,3

Uzaktan eğitimle konunun yeterince anlaşıldığını düşünüyor musunuz? sorusunun yüzde frekans tablosunu yukarıdaki şekilde hazırlanmıştır. Günümüzde var olan şartlar neticesinde uzaktan eğitim metodu kullanılırken, uygulamanın ‘çoğu zaman’ anlaşıldığını düşünen %34,7 oranında bir kitle bulunmaktadır. Arada kalıp ‘bazen’ seçeneğini işaretleyen %30,6’lık bir kesim yer almaktadır. Olumlu cevaplar toplandığında öğrencilerin uzaktan eğitim modeline uyum sağlama konusunda sıkıntı yaşamadıkları

görülmektedir. Uzaktan eğitimle konunun kavratılması ve uygulamanın başarıyla tamamlanması öğrencilerin yaşadıkları bu adaptasyonu perçinlemiştir.



Şekil 121. Uzaktan eğitim ile konunun yeterince anlaşıldığını düşünüyor musunuz? Sorusunun Dairesel Grafiği

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

“Arkeolojik Buluntulardaki Figüratif Tasvirlerin Uzaktan Eğitim Modelinde Lisans Öğrencilerinin Resimlerine Yansıması” adlı bu araştırma kapsamında erişilen sonuçlar, araştırmanın alt amaçlarına dayalı sonuçlar olarak sınıflandırılmış ve aşağıda sunulmuştur.

Birinci Alt Amaca Yönelik Sonuçlar

Birinci alt amaç “öntest - sontest sonuçları arasında anlamlı bir fark olup olmadığının, varsa ne gibi farklar ortaya çıktığı” amacına yönelik araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Öntest - sontest anketinin cevapları incelediğinde ortaya çıkan sonuçlar aşağıda özetlenmiştir.

Bu sonuçlara göre düzenlenen eğitimin ve sanal müze turunun her soru bazında öğrencilerin soruları cevaplama bilgilerini artırmada önemli bir etkisi olduğu anlaşılmıştır. Uygulanan öntest sonucunda, Anadolu’nun Urartu medeniyeti bölgesinde öğrenim gören resim bölümü öğrencilerinin Urartular hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıkları anlaşılmaktadır. Gerçekleştirilen demonstrasyon tekniği ve sanal müze ziyareti neticesinde oluşturulan çalışmalara bakarak, öğrencilerin konuya hakim oldukları görülmüş ve eğitim başarıyla sonuçlandırılmıştır.

İkinci Alt Amaca Yönelik Sonuçlar

İkinci alt amaç “Urartu medeniyetine ait figüratif tasvirlerin öğrenci resimlerine nasıl yansıdığı” amacına yönelik araştırma sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bu amaçla öğrencilerin büyük bir kısmının, figüratif tasvirleri kendi üsluplarıyla resimlerine yansıttıkları görülmüştür. Bunun yanında öğrencilerin yaklaşık üçte birlik kısmının ise medeniyetin figürlerine bağlı kalarak kendilerinden bir şey katamadıkları sonucuna varılmıştır. Resim çalışmalarının betimsel analizleri yapılmış olup, tema analizleri de yapılarak tablolaştırılmıştır. Ortaya çıkan temalar sonucunda “Tanrı Haldi, Urartu savaşçıları, dağ keçisi, boğa, aslan ve kartal” figürünün diğer figürlere oranla daha çok betimlendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu figürlerin medeniyete ait görsellerde de sıklıkla yer alması öğrencilerin de bundan kaynaklı tercih ettiğini göstermektedir. Öğrenci resimlerinde farklı unsurların bir araya getirildiği kompozisyon kurgusu oluşturmaktan ziyade daha çok tekli figür kullandıkları sonucuna ulaşılabilir. Bu durum öğrencinin tek figürle resmi bitirerek kısmen kolaycılığa yöneldiği şekilde değerlendirilebilir. Resim bölümü öğretmen adayı olan lisans öğrencilerinin yaratıcı yaklaşımları bakımından yeterli görülmedikleri sonucuna varılmıştır.

Araştırmada figüratif tasvirlerin kullanıldığı birçok arkeolojik buluntu nesnesi mevcuttur. Araştırmada figüratif kompozisyonların yanı sıra bu kompozisyonların yer aldığı nesneler de incelenmiştir. Buna göre öğrencilerin resimlerine yansıyan figüratif kompozisyonlar kadar bu kompozisyonların üzerinde yer aldığı nesnelerin de konu edildiği ve sıklıkla kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Öğrenciler, en çok kemerler, bilezikler, metal süs iğnelerinin taç kısmında ve adak levhasında yer verilen figürlerden esinlenmişlerdir. Kemer ve adak levhaları geniş yüzeye sahip olduğu için törensel sahneler, savaş sahneleri, avlanma ve merasim sahneleri gibi çoklu figürlerin yer aldığı nesnelerden de esinlendikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Betimsel analiz sonuçları değerlendirildiğinde; demonstrasyon yöntemi ve sanal müze ziyareti sonucunda, konunun anlaşıldığı ve çalışmalara olumlu yansıdığı görülmüştür. Dikkat çeken diğer önemli sonuç ise çalışmalarına özgün yorum katan öğrencilerin yanı sıra, sunulan figür ve nesnelerin görsellerine doğrudan bağlı kalarak çalışan öğrencilerin olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçüncü Alt Amaca Yönelik Sonuçlar

Üçüncü alt amaç “Öğrencilerin uygulamaya yönelik görüşlerinin ortaya konması” amacına yönelik araştırma sonuçlarına ulaşılmıştır.

Uygulama sonrasında görüşme anketi, öğrencilerin süreç içerisinde ve süreç sonrasında şikâyet ve memnuniyetlerini öğrenmek üzere uygulanmıştır. Çalışmadan oldukça keyif alan öğrencilerin zaman zaman zorluk yaşadıkları fark edilmiştir. Yaşadıkları bu zorlukların malzeme eksikliği ve yaptıkları çalışmanın amacından kaynaklı olduğu görülmüştür. Bu uygulamanın öğrencilerin motivasyonunu yükselttiği ve müze eğitime de oldukça katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Uygulamanın lisans öğrencileri üzerinde birçok bakımdan fayda sağladığı görülmektedir. Urartu medeniyetinin varlığına ve ona ait buluntularına dikkat çekmeyi, özgün bir üslupla var olanı çağdaş anlayışta yorumlayabilmeyi, öğrenciler üzerinde müze bilincini uyandırma gibi birçok yönden katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Uzaktan eğitimle herhangi bir sorun ya da eksiklikle karşılaşmadan uygulama tamamlanmıştır. Uygulamanın öğrenciler üzerinde olumlu duygular taşıdığı ve kalıplaşan ders anlatımından uzaklaşıldığı sonucuna varılmıştır.

Öneriler

- Uygulama neticesinde sanal müze ziyareti ve demonstrasyon yönteminin verimi açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Sanat eğitimcileri bu tür konuların kavratılması noktasında uygulamadan önce sanal müze ziyareti, demonstrasyon tekniği vb. yöntemleri kullanarak, konunun etkili anlaşılmasını sağlayabilirler.
- Anadolu’nun kültür varlıklarından, kültürel zenginliklerinden yararlanarak çağdaş anlayışta çalışmalar üretmelerine olanak sağlanması önerilir.
- Görüşme sorularından çıkan sonuçlarda öğrencilerin uygulamadan keyif aldıkları ve mutlu oldukları anlaşılmış olup, bu tür uygulamaların diğer konularda kullanılması önerilir.
- Öğrencilerden sanat eğitimi sürecinde yaratıcı ürünler ortaya koymalarını beklerken onlara konu ile ilgili belli bir bilgi birkimi sunulması görsel ve teorik bilgilerle donatılması, bunun yanı sıra, gerekli zaman, mekan ve malzeme desteği sağlanması önerilir.

İleri Araştırmacılara Yönelik Öneriler

- Kullanılan yöntem ve teknikler geliştirilip başka medeniyetlerden de yararlanarak farklı sınıf aralıklarının olduğu uygulamalara yer verilmelidir.
- Öğrenciler için okul dışı geziler düzenleyerek tarihi yerinde görme imkanı sağlanmalıdır.



KAYNAKLAR

- Akengin, G., Koç, A. M. (2018), Çağdaş Türk resminde ulusal kimlik: 1930-1950, *Sosyal Araştırmalar Ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 4(7), 16-24.
- Akurgal, E., (1959). *Urartu medeniyeti*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Alakuş, A.O, Mercin, L., Ayaydın, A., Üstün Vural, D., Tuna, S., Gökay Yılmaz, M. (Ed.). (2011). *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi*. Ankara: Pegem.
- Ankara Kültür Sanat, (2018). <https://www.ankarakultursanat.com/ihsan-cakici-resim-sergisi> sayfasından erişilmiştir.
- Arda, Z. (2016). Türk halk kültüründe karagöz-hacivat imgesi ve Nuri Abaç'ın resimlerine yansımaları. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(15), 1-15.
- B. Sert, H. (2019). Müzede eğitim öğrenme ortamı olarak müzeler. S. Buyurgan (Ed.), *Müzede görsel sanatlar eğitimi* (s. 164). Ankara: Pegem Akademi.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk resim sanatında geleneksel Türk sanat örneklerinin etkisi, *Kalemişi Dergisi*, 1(2),1-40
- Belli, O. (1998). *Anzaf kaleleri ve Urartu tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Belli, O. (2010). *Urartu takıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Bilgi, Ö. (2004). *Anadolu dökümün beşiği - Anatolia Cradle Of Castings*. İstanbul: Döktaş.

- Bilgiç, Ö. & Öğün, B. (1964). *Adilcevaz kefkalesi kazıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Buyurgan & Mercin (2010). *Görsel sanatlar eğitiminde müze eğitimi ve uygulamaları*. Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği.
- Büyüköztürk, Ş. (2011). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Büyüköztürk, Ş., Çokluk, Ö. & Köklü, N. (2011). *Sosyal bilimler için istatistik*. Ankara: Pegem.
- Çavuşoğlu, R. (2011). Urartu Doğu'da değişim. K. Köroğlu ve E. Konyar (Ed.), *Urartu takıları* (s. 250-265). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu krallığı tarihi ve sanatı*. İzmir: Yaşar eğitim ve kültür vakfı.
- Çüçen, A.K. (2005). Kültür, uygarlık, evrensellik ve çok-kültürlülük". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 4, 111-115
- Dalkıran, A. (2018). Çağdaş Türk resminde hayvan mücadele sahneleri. *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (19), 1-31
- Dede Kodaman, M. (2019). Üniversite müzeciliğinde önemli bir kazanım: Trakya Üniversitesi Güngörgüner Arıbal Koleksiyonu. *Journal Of International Social Research*, 12(62).1035)
- Ekiz, D. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Elmas, H. (2011). Gelenek ışığında 50. yıl Süleyman Saim Tekcan, *Konya Vizyon Dergisi*.(12),84-86.
- Elmas, H. (2019). Meliha Yılmaz'ın resimlerinde varlık bulan petroglifler. *Hayal Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*. (69),67-70.
- Ergürer, H. (2010). Urartu kemerleri üzerindeki insan tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(2), 243-264.
- Erman, D. O. (2008). Türk seramik sanatında insan figürü kullanımının gelişim süreci. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 48-63.

- Gögebakan, Y. (2015). Dünya üzerindeki kültürel varlıkların turizme ve ekonomiye katkısı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 48-71.
- Gögebakan, Y. (2019). Müzede eğitim öğrenme ortamı olarak müzeler. S. Buyurgan (Ed.), *Müze ve Tarih* (148). Ankara: Pegem Akademi.
- Güler, A. (2019). Müzede eğitim öğrenme ortamı olarak müzeler. S. Buyurgan (Ed.), *Müzecilik ve müzede eğitimin tarihsel gelişimi* (s.59). Ankara: Pegem Akademi.
- Güneş, N. & Ayrancıoğlu, G. A. (2021). İhsan Çakıcı'nın resimlerinde Anadolu kültürünün göstergelerarası çözümlenmesi. *Pearson Journal Of Social Sciences & Humanities*. 6(10), 69-81.
- Işık, K. (2018). Zaiahina'nın bronzları Doğubayazıt Urartu metal eserleri. E. Konyar, K. Işık, R. Kuvanç, B. Genç, B. Gökçe (Ed.), *Yazıtlı eserler* (s. 20-29). İstanbul: Kültür.
- İgit, İ. ve Göktaş, N. (2018). Ahlat Müzesi'nde bulunan Urartu Dönemi'ne ait üç bronz kemer. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 7(2), 988-999.
- Kahya, Y., Kazmaoğlu M., Mazlum D., Saner T., Soysal M., Tanyeli G. (1997). Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (c.3, ss. 1320-1321). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi
- Karaaslan, Güven ve Ç. Erol. (2017). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk resminde ulusal kimlik anlayışı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu. *İdil Dergisi*, 6(31), 941-951.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri kavramlar- ilkeler- teknikler*. Ankara: Nobel Akademik.
- Karoğlu, A. (2014). Folklorik unsurların resme yansımaları ve yaşatılması bağlamında bazı düşünceler. *Milli Folklor*, 26(104), 99-109.
- Kılıç, E. (2013), Çağdaş Türk resminde geleneksel etkileşim, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327-340.
- Köken, M. (2014). *Hitit uygarlığının çağdaş Türk resmine etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Köpüklü, M. (2018). Hititlerden etkilenen öncü çağdaş türk seramik sanatçıları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(3), 2528-2548.

- Köse, E. (2010). Bilimsel araştırma modelleri. R. E. Kınca (Ed.), Bilimsel araştırma yöntemleri (s. 97-120). Ankara: Nobel.
- Kuvaç, R. (2018). Zaiaha'nın bronzları Doğubayazıt Urartu metal eserleri. E. Konyar, K. Işık, R. Kuvaç, B. Genç, B. Gökçe (Ed.), *Bezemeli ve figüratif metal eserler* (s. 184-207). İstanbul: Kültür.
- Mamur Yılmaz. E. (2019). Can Göknil'in özgün baskı resimlerindeki Türk mitolojisi imgeleri. *Electronic Turkish Studies*, 14(7). 3841-2857.
- MEB, (2012). Fotoğraf ve grafik; çağdaş türk sanat tarihi. Ankara: Çağdaş Türk Sanatı Tarihi (1).pdf sayfasından erişilmiştir.
- Narçın, A. (2009). *A'dan Z'ye Urartu*. İstanbul: Ozan.
- Okan, B. (2018). Günümüz müzecilik anlayışındaki yaklaşımlar ve müze oluşumunu etkileyen unsurlar. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 215-242.
- Özden, M. Y. & Durdu, L. (2016). *Eğitimde üretilen tabanlı çalışma için nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Özgüç, T. (1983). Jewellery, Gold Votive Plaques and a Silver Belt from Altintepe. *Anatolian Studies*, 33, 33-37.
- Özsezgin, K. (2000). Cumhuriyetin 75. yılında Türk resmi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Öztürk, N. (2013). Türk Resminde masalsi anlatımı benimseyen sanatçılar: *Cihat Burak/Nuri Abaç/Burhan Uygur. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 2(4). 113-118.
- Rezan Has Müzesi (2014). <https://artsandculture.google.com/exhibit/rezan-has-museum-urartian-jewellery-collection/WgJCmYNM22QNKw> adresinden erişilmiştir.
- S. Buyurgan & Buyurgan (2020). *Sanat eğitimi ve öğretimi eğitimin her kademesine yönelik yöntem ve tekniklerle*. Ankara: Pegem.
- Salvini, M. (2006). Urartu tarihi ve kültürü (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

- Sevindik, İ., Okur, A., Uğurlu, F. (2019). Mitolojik unsurları kullanan sanatçıların çağdaş Türk resmine olan katkıları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 11(58). 772-782.
- Şahin, Ç. (2010). Verilerin Analizi. R. E. Kıncal (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri* (s. 181-217). Ankara:Nobel.
- Şimşek, H., Yıldız, E.M., D. Polat, Başak. (2019). Müzede eğitim öğrenme ortamı olarak müzeler. S. Buyurgan (Ed.), *Müze ve Müzecilik* (s.29). Ankara: Pegem Akademi.
- Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2015). Using multivariate statistics, 6. Edition, Çev. Edt. Baloğlu M. Ankara: Nobel.
- Tansuğ, S. (2003). Çağdaş Türk sanatı. İstanbul: Remzi.
- Taşyürek, O. A. (1975). *Urartu kemerleri*. Ankara: Adana eski kemerleri sevenler derneği.
- Turkish paintings original turkish paintings Gallery
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=4108 adresinden erişilmiştir.
- Türe, A. & Savaşın M. Y. (2003). *Anadolu antik takıları*. İstanbul: Goldaş Kültür.
- Türe, A. (2004). *Takılar ve süs taşlarında sembollerin dili. Arkeoloji, antropoloji ve folklor açısından*. İstanbul: Goldaş Kültür.
- Ünsal, V. (2013). *Eski Anadolu'da teokratik devlet düzeni Hitit ve Urartu*. Ankara: Berikan.
- Yayan, G. & Karakuş, B. (2020) Türk mitolojisinde yer alan sembollerin Özdemir Yemenicioğlu'nun eserlerine yansımaları. *Academic Social Resources Journal*. 5(13), 64-72.
- Yıldırım, R. (1989). *Urartu içneleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yılmaz, M. (2015). Sanatçı ve sanat eğitimcisi olarak Leopold Levy ve Türk resim sanatına etkisi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(15), 51-72.
- Yiğitpaşa, D. (2016). Arkeolojik veriler ve müze buluntuları ışığında Urartu madeni bilezikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 999–1018.

Yiğitpaşa, D., & Can, S. (2017). Kahramanmaraş arkeoloji Müzesi'nden bir grup Urartu metal eseri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(37), 240-260.

Zimansky, P. (2011). Urartu Doğu'da Değişim. K. Köroğlu ve E. Konyar (Ed.), *Unutulan ve tekrar hayata dönen bir krallık: Urartu çalışmaları ve literatürü*. (s. 56-71) İstanbul: Yapı Kredi.



EKLER



EK. 1. Öntest Sontest Soruları

08.07.2021

URARTU MEDENİYETİ ÖRNEĞİ

URARTU MEDENİYETİ ÖRNEĞİ

Bu çalışma NOT DEĞERİ TAŞIMAMAKTADIR. Toplanan veriler sadece bilimsel bir araştırmada kullanılacak olup tüm bilgileriniz gizli tutulacaktır. Lütfen tüm soruları hali hazırda ki bilgilerinizle ve içtenlikle yanıtlayınız. Lütfen soruları cevaplarken herhangi bir kaynaktan yararlanmayınız. Aksi takdirde araştırmanın güvenilirliği tehlikeye girecektir. Anlayışınız için teşekkür ederiz.

* Gerekli

1. Ad Soyad *

2. Üniversite *

3. Sınıf *

4. 1) Urartu Medeniyetinde kullanılan tasvirler ile ilgili bildiklerinizi yazınız. (Lütfen bir iki cümle ile açıklayınız)

5. 2) Figür Nedir? (Lütfen bir iki cümle ile açıklayınız)

6. 3) Figürler kaç'a ayrılmaktadır?

7. 4) Figürlerin isimlerini açıklayınız.

8. 5) Urartu Medeniyetinde figür tasvirlerinin nerelerde kullanıldığını yazınız. (Lütfen bir iki cümle ile açıklayınız)
- _____
9. 6) Urartu Medeniyetinde figürler ne tür bir düzende yerleştirilmiştir? (Lütfen bir iki cümle ile açıklayınız)
- _____
10. 7) Figürlerin dikkat çekici plastik özellikleri nelerdir? (Lütfen bir iki cümle ile açıklayınız)
- _____
11. 8) Urartu Medeniyetinde yer alan figüratif tasvirlerin ifade aracı olarak kullanılmasını yorumlayınız. (Lütfen bir iki cümleyi geçmeyecek şekilde yorumlayınız)
- _____
12. 9) Anadolu Medeniyetlerinden yararlanarak çağdaş anlayışta eserler üreten sanatçılarımıza örnek veriniz.
- _____
13. 10) Müzede yer alan eserlerin sergilenme amacı nedir? (Lütfen bir iki cümle ile açıklayınız)
- _____
-

Bu içerik Google tarafından oluşturulmamış veya onaylanmamıştır.

Google Formlar

EK. 2. Görüşme Soruları

08.07.2021

GÖRÜŞME FORMU

GÖRÜŞME FORMU

Bu çalışma NOT DEĞERİ TAŞIMAMAKTADIR. Toplanan veriler sadece bilimsel bir araştırmada kullanılacak olup tüm bilgileriniz gizli tutulacaktır. Lütfen tüm soruları içtenlikle yanıtlayınız. Aksi takdirde araştırmanın güvenilirliği tehlikeye girecektir. Anlayışınız için teşekkür ederiz.

* Gerekli

1. Ad Soyad *

2. Üniversite *

3. Sınıf *

4. 1) Uygulamadan keyif aldınız mı ? *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

☐ Hiçbir Zaman

☐ Çok Nadir

☐ Bazen

☐ Çoğu Zaman

☐ Her Zaman

5. 2) Uygulama esnasında herhangi bir zorluk yaşadınız mı? *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Hiçbir Zaman
☐ Çok Nadir
☐ Bazen
☐ Çoğu Zaman
☐ Her Zaman

6. 3) Karşılaştıysanız ne tür bir zorlukla karşılaştınız? *

7. 4) Motivasyonunuza katkı sağladığını düşünüyor musunuz? *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Hiçbir Zaman
☐ Çok Nadir
☐ Bazen
☐ Çoğu Zaman
☐ Her Zaman

8. 5) Van müzesini daha önce gezme imkanı buldunuz mu? *

Uygun olanların tümünü işaretleyin.

- ☐ Evet
☐ Hayır

9. 6) Resmi oluştururken hangi hususlara dikkat ettiniz ? *

10. 7) Uygulama esnasında sizi en çok etkileyen unsurlar/husus nelerdir? *

11. 8) Gerçekleşen uygulamanın size faydası olduğunu düşünüyor musunuz? *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Hiçbir Zaman
☐ Çok Nadir
☐ Bazen
☐ Çoğu Zaman
☐ Her Zaman

12. 9) Bu tür başka uygulamalar yapmak ister misiniz? *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Hiçbir Zaman
☐ Çok Nadir
☐ Bazen
☐ Çoğu Zaman
☐ Her Zaman

13. 10) Uygulamanın eksik ya da yanlış olduğunu düşündüğünüz tarafları var mı varsa nelerdir? *

14. 11) Uzaktan eğitim ile konunun yeterince anlaşıldığını düşünüyor musunuz? *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Hiçbir Zaman
☐ Çok Nadir
☐ Bazen
☐ Çoğu Zaman
☐ Her Zaman

Bu içerik Google tarafından oluşturulmamış veya onaylanmamıştır.

Google Formlar



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...