

PAYAVA LAHTI

THE PAYAVA SARCOPHAGUS

İSA KIZGUT*

Öz: Klasik Dönem'in sonuna dek Lykia'nın başkenti olan Ksanthos'tan 1884 yılında British Museum'a götürülen Payava Lahti, iki mezar odalı, ahşap mimari öykünmeli ve kabartmalarla bezeli bir lahittir. Orta blok, güney dar yüzde; ayakta duran iki figür taçlandırma eylemi içindedir. Savaş giysili figürlerden solda duran ve taçlanan Payava'dır. Kazandığı zaferlerden ötürü onur tacı takılmaktadır. Sağ yanda yer alan yazıt bu savı doğrulamaktadır. Doğu uzun yüzde anlatılan savaş sahnesinde Payava atın üstündedir ve sahnenin merkezine yerleştirilmiştir. Karşısındaki satrap isyanına katılan askerlere galip geleceği anlaşılmalı, arkasından gelen atlı askerleri ikinci planda kalmaktadır. Kapağın her iki yüzünde birer *quadriga* sahnesi yer almaktadır. Kapak dar yüzlerde ise, üstte karşılıklı birer *sphenks*, altta ise karşılıklı oturan erkek ve kadın figürleri yer alır. *Sphenks*ler mezar koruyucu olarak düşünülmeli ve öncülerini İon sanatının vazo ressamlığına koşut giden Klazomenai lahitlerinde aranmalıdır. Karşılıklı oturan kadın-erkek figürleri de mezar sahiplerini yani Payava ve karısını temsil etmelidir. Kiriş üzerinde ise doğu yüzde savaş, batı yüzde av sahnesi işlenerek Lykia aristokrasisinin ideal tasviri tamamlanmış olur. Yapılan biçem kritiği ile bu anıt MÖ 360-350 yılları arasında tarihlenilebilmekte, tarihsel olaylar da bu bulguyu desteklemektedir.

Abstract: The Payava Sarcophagus, which was taken to the British Museum in 1844 from Xanthus, the Lycian capital until the end of the Classical Period, is a sarcophagus with two burial chambers and rich decoration of reliefs and imitation of wooden architectural elements. The two figures on the middle block of the southern face, are seen in a crowning scene. The one to the left, which is armored, is Payava, receiving an honorary crown for his victories. This fact is confirmed by an inscription on the right side. On the combat scene depicted on the eastern broader side, Payava is on horseback and occupies the center of the scene, giving a clear idea of his victory over the opponent soldiers who are seen involved in the Satrap Revolt. The cavalymen behind him are of a minor importance. On both of the broader sides of the lid, a *quadriga* scene is seen. On the narrower sides, two sphinxes at the upper, a man and a woman figure sitting are depicted facing each other. The sphinxes should be considered as apotropaic figures of funerary decorations and should be traced back to Clazomenaian Sarcophagi, which are parallels of the Ionian pottery. The man and woman sitting opposite to each other must have been representing Payava and his wife. The hunting on the western and combat scene on the western part of the beam completes the ideal representation of the Lycian aristocracy, since a Lycian noble should fight well, should be a good hunter and besides being a good athlete he should be good father. The stylistic analysis revealed that this sarcophagus was manufactured within the period of 360- 350 BC, a date which is supported by historical facts.

Anahtar Kelimeler: Ksanthos • Payava • Lykia • Lahit • Audiens

Keywords: Xanthus • Payava • Lycia • Sarkophag • Audienz

* Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Antalya. ikizgut@akdeniz.edu.tr
Makale konusu, Prof. Dr. Havva Işık yönetiminde gerçekleştirdiğim yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Araştırmalar

20 Nisan 1838 günü Charles Fellows'un Ksanthos'a ilk gelişiyle Payava Lahti çağdaş bilim literatürüne girmiş olur¹. İki yıl sonra tekrar gelip yazıtların mülajını alan Fellows, hayran olup dünyaya tanıttığı anıtı çevresine de anlatınca keşif gezileri artmaya başlar. 1841-1842 yıllarında gerçekleştirilen gezide kabartmaların bulunduğu masif bloğun kesilme işlemi uzayınca, 1843-1844 yılına dek anıt yerinde kalmış olur. G. Scharf kabartmaların çizimlerini yaptıktan sonra yardımcısı Armstrong ile birlikte 24 Kasım 1843 - 9 Şubat 1844 tarihleri arasında anıtın biçme ve paketleme işlemlerini tamamlar. Kamp alanını nehir üzerinde oluşturulan iskeleye bağlayan yoldan taşınan eserler gemilere yüklenirken, tarih 14 Şubat 1844'ü göstermektedir. *Quadriga* sahnesinin yer aldığı kapak bu taşıma sırasında kırılmış olmalıdır. Londra'ya ulaşan anıt ilk kez 1848 yılında Synopsis'in 142 numaralı odasında "Lykialı Satrap'ın Mezarı" olarak sergilenir. 19. yüzyıl sonlarında yeniden düzenlenen lahit 950 numara ile "Mozole Odasına" -Mausoleum Room- yerleştirilir. 1900 yılında A. Smith kataloğunda ilk kez yayınlanan anıt, 1969 yılında ise yeni tanıtım yayınına girmiştir². Londra'da bugünkü sergilemede *hyposorion* bölümü tamamen yeniden yapılmış, lahit teknesi ise küçük bir orijinal parça yardımıyla tamamlanmış durumdadır.

19. yüzyılda Avusturyalı misyonerler anıttan söz ederek mezar sahibinin adını veren dört satırlık yazıtı kesin biçimde yayınlamışlardır³.

Biçilme sırasında kırılan birçok kabartma parçası anıtın gerçek yerinde çevreye yayılmıştır. Ksanthos'da 1930'lu yıllarda çalışmaya başlayan Fransız kazı ekibi bu parçaları toplamış, Ksanthos deposunda bulunan parçalarla birlikte 1972 yılında Antalya Müzesi'ne nakletmiştir⁴. Esere yönelik ilk kapsamlı çalışma ve araştırma da yine Ksanthos kazı ekibiyle yapılmış ve Demargne bu çalışmaları Ksanthos ciltlerinin beşincisinde yayınlamıştır⁵.

I. Mimari

Konumu

Doğu ve güneydoğusu nekropolis alanı olarak ayrılan Ksanthos akropolü, kentin kuzeydoğu bölümünü oluşturan tepe üzerindedir. Güneye bakan alt bölüm, üzerine Akropol Dikmesi'nin yerleştirildiği kaya mezarlarına ayrılmıştır. Nekropolis'ten soyutlanmış, kendi içine kapalı bu kayalık alana açılan bölümde görkemli mezar anıtlarının hemen yanı başında yükselen Payava Lahti, Akropol Dikmesi ile karşılıklıdır. Doğu ve güneyinde Ksanthos ovası, batıda ise kentin üzerinde genişlediği ve denize kadar Ksanthos çayı yatağının izlenebildiği teraslar yer alır. Anıt için yapılmış, fakat bitirilememiş kazı ile temel ve podyumun ana kayadan oyulduğu anlaşılmaktadır (Fig. 1).

Tanımı

Yerel kireçtaşından yapılan anıt üç basamaklı bir podyum üzerinde durmaktadır. Özde birbirinden kabartmalı masif bir blok ile soyutlanan iki mezar odalı, dört yanı kabartmalarla bezenmiş semerdam kapaklı bir Lykia lahdidir. Toplam yüksekliği 7.85 m, en geniş yeri 5.27x4.25 m olan lahit yaklaşık üç katlı bina yüksekliğine ulaşmaktadır (Fig. 2). Mimari düzenlemesi aşağıdan yukarıya doğru;

¹ Demargne 1974, 61 vd.

² Smith 1900, res. 46-52, lev. V-XII.

³ Demargne 1974, 137 vd.

⁴ Demargne 1974, 61 vd.

⁵ Demargne 1974, 9 vd.



Fig. 1. Temel, Podyum ve Hyposorion.



Fig. 2. Payava Lahti

Tanımlama ve resimsel anlatımın izlenmesinde kolaylık sağlamak amacıyla anıt; *Temel ve podyum-Hyposorion-Orta blok-Tekne-Kapak-Kiriş-bölmeleri* olarak dizinlenmiştir.

Temel ve Podyum

Nekropolis'in tamamını kaplayan ana kaya temel olarak alınmış ve üç basamaklı podyum da bu kaya kütlesi yontularak elde edilmiştir. Podyumun en alt basamağı kuzeyde 4.25m, batıda ise 5.27m ile en büyük ölçüleri verir. Aşağıdan yukarıya doğru kuzeyde 0.48m, 0.48m, 0.46m, batıda ise 0.35m, 0.48m, 0.46m yükseklik gösteren basamakların genişliği 0.36m ile 0.38m arasında değişmektedir. Alt basamağın güneydoğu köşesinde 0.75m'lik bir parça eksiktir⁶. Üst basamağa oturtulan *hyposorion* blokları için hazırlanan 0.12x0.13m ölçülerindeki akıtma kanallı dübel yuvalarının altı tanesi görülebilmektedir⁷. Podyumun merkezine oyulan *hyposorion* boşluğunun yüksekliği 1.05m, genişliği tabanda 1.44x3.00m, podyum hizasında ise 1.05m'dir.

Hyposorion

Ana kayaya yontulmuş üç basamaklı podyumun üst yüzeyinde, iyi tıraşlanmış blokların örülmesiyle oluşturulmuştur. Doğu uzun yüzde bir, kuzeyde bir, batı uzun yüzde ise iki blok bulunmakta, doğu ve batıdaki iki blok köşe yaparak güney yüzde bir kapı meydana getirmektedir. Yüksekliği 0.60m, genişliği 0.45m olan kapının çalışma sistemine ait izler kaybolmuş olsa da büyük olasılıkla bir sürgülü kapının varlığı söz konusudur.

Dış ölçüleri doğu ve batı yüzde 3.00m, kuzey ve güney yüzde 2.00m olan mezar odasının yüksekliği 1.28m'dir. Ana kayaya oyulan bölümlerle birlikte bu yükseklik 2.33m'ye ulaşır. Mezar odası bloklarının üzerinde yer alan monolit örtü bloğu aynı zamanda lahit teknesi için bir oturma zemini görevindedir⁸. Aşağıdan yukarıya 0.09m'lik iyi tıraşlanmış yüzeyden sonra 0.24m. yüksekliğinde dikey ikinci kademe başlar.

Orta Blok

⁶ Demargne 1974, çiz. XXVII.

⁷ Demargne 1974, res. 29 çiz. IV-2, VII, XXIII-A, XXXIV-1,2.

⁸ Demargne 1974, çiz. XXV, XXVI.

Orijinalde masif bloğun dört yüzü kabartmalarla süslüdür. İngiliz denizcilerin testere ile kabartmaları kesip almaları nedeniyle, Scharf'ın çizimleri ile tamamlanabilen blok 1.05 m. yükseklik, 2.86 m uzunlukta ve 1.86 m genişlikindedir. Kuzeydoğu köşede geçmeli bir yuva, tekne ile bağlantının niceliğine ışık tutar. Kuzeybatı köşeden kopan blok kuzey kenarda 0.75 m, batı kenarda 0.50 m ölçülerindedir. Bu parçanın her iki yüzünde ayrı birer figür bulunmaktadır. British Museum'daki sergilemede kopan parça bütünlenmiştir. Altında kalan *hyposorion* ile üstünde yer alan tekne arasındaki konumu ve üzerindeki kabartmalarla anıtın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Tekne

Anıtın çevresine bakıldığında bazı parçaları görülebilen tekne, üzerindeki kapak alınırken ya da masif blok üzerindeki kabartmaların kesilebilmesi için yere indirilirken parçalanmış olmalıdır. Demargne'nin bu parçalardan yaptığı röloveye göre Scharf'ın belirlediği ölçülerin yanlış olduğu anlaşılmıştır⁹. Volütlü kirişin tabanından itibaren 1.86 m yükseklik, 2.86 m uzunluk ve 1.86m genişliğe sahip tekne, alt kattaki masif blok ile aynı boyutlardadır. İç kısım 0.96 m yükseklikte iken, masif kısım 0.90m'dir. Ahşap mimariye öykünülen teknede uzun yüzler üç uzun kirişle iki panoya bölünmüş; bu kirişler hatıl uçları ile desteklenerek, mimari form doğasına uygun biçimde tamamlanmıştır¹⁰. Güney dar yüz iki dikey pano merkezi ve kanatlarla, bir kirişin ayırdığı iki yalancı kapıdan oluşur.

Kapak ve Kiriş

Lykia lahit mimarisinin en belirleyici ögesi olan semerdam kapağın uzun kenarı 3,19 m, kısa kenarı ise 1,86 m'dir¹¹. Yüksekliği, 0,34 metrelik mahya kirişi ile birlikte 1,83 m'ye ulaşır. Uzun yüzlerde aslan *protom*'una dönüştürülmüş ikişer kaldırma çıkıntısı bulunur. Scharf'ın çizimlerine karşı olarak aslanların ayakları tabandan doğu yönde 0,25 m, batı yönde 0,40 m farklı yükseklikte işlenmiştir.

Dar yüzler pervazlarla dört panoya bölünmüş, altta yer alanlar dikdörtgen, üsttekiler ise kapağın eğimi nedeniyle yaklaşık üçgen form almışlardır¹². Güney yüzün dört, kuzey yüzün üç bölmesi kabartmalarla süslenmiş, sol alt bölmesi ise kapı boşluğu olarak bırakılmıştır¹³.

Kirişin bugünkü ölçüleriyle uzunluğu 2,95 m'dir. Güney bölümde 0,70 x 0,20 m ölçülerinde bir parça eksiktir. Genişliği 0,33 m olan kirişin kuzey alnında 0,008 x 0,003 metrelik küçük bir yuva görülür. Bu yuva, benzeri Merehi Lahti'nde görülen bezekli plaka için açılmış olmalıdır¹⁴. Aynı yuva, kırık olmasından ötürü diğer yönde görülmemektedir.

Tipoloji

⁹ Demargne 1974, 64.

¹⁰ Ahşap mimarinin kayadaki yansımaları için bk. Işık - Işkan Yılmaz 1996, 171 vdd. İstanbul.

¹¹ Semerdam kapaklar, Karakovanlardan, Karatepe pitosları üzerindeki çizimlere ve *Phaistos* Diski üzerindeki lahitbiçimli ideograma kadar ilişkilendirilen geniş bir yelpazede Lykia lahitlerinin kökeni konusunda da önemli bir yer bulmaktadır.

¹² Lykia lahitlerinin özellikle üzeri kabartmalı kapaklarının dar yüzleri çoğunlukla iki panoya bölünür. Bk. Demargne 1974, lev. XXII, lev. XXXIII, lev. XXXV; İdil 1985, res. 49-2, 81, 83, 84-1. Payava ile birlikte dar yüzü dört panoya bölünen kabartmalı lahit kapakları için ise bk. Demargne1974, lev. XXXI, res. 47; İdil 1985, 71-3 örnekleri vardır.

¹³ Anıt üzerinde en dikkatli çalışmayı yapan Demargne, sol alt bölümün çalışan bir taş kapı bloğu ile örtüldüğünü ve bunun önyüzünde de bir kabartma olması gerektiğini öne sürer. Bu sav doğru olmalıdır. Bk. Demargne 1974, 68.

¹⁴ Demargne 1974, res. 53-3,4.

Benndorf ve Niemann Lykia lahitlerini, 1. *Basamaklı yapı*, 2. *Hyposorion*, 3. *Kaide işlevi gören masif blok*, 4. *Lahit teknesi ve kapak* gibi birimlere ayırmışlardır¹⁵. Ancak 1. ve 3. birimin kimi zaman bulunmadığı, bazen de birleşmiş basit bir kaide olarak yapıldığı görülmektedir. Payava Lahti bu sınıflamaya tam olarak uymaktadır. Limyra Xñtabura Lahti¹⁶, Ksanthos Ahqqadi Lahti¹⁷, Antiphellos 1 numaralı lahit benzer formları ile bir küme oluştururlar¹⁸. Tipolojiye giren lahitleri diğerlerinden farklı kılan, *hyposorion* ile birlikte masif ara blok bulundurmasıdır. Bu iki birimin eklenmesiyle lahit yüksekliği önemli ölçüde artmaktadır (Fig. 2).

Demargne, “*aħşap mimariye sadık kalınarak, önemli kişiler için yapılan dikme mezarların yerini Payava ve Merehi gibi lahitler almıştır*” diyerek¹⁹, Payava lahdini bir anlamda dikme mezarların devamı olarak görür. Payava grubuna giren lahitlerde de yükseltme olgusu olup olmadığı tartışmalıdır. Bu formdaki lahitler iki mezar odalıdır. Amaçlanan, yükseltmekten önce iki mekân oluşturmaktır. Yukarıda sayılan lahitler ve istendiğinde bir dikme üzerine tekne oturtulabileceğini gösteren örnekler²⁰ ışığında ilk amacın yükseltmek olmadığıdır. Bu lahitlerde *hyposorion* podyum, ara blok ise kaide olarak düşünülebilir. Orta blok Payava lahdinde kabartma zemini olarak kullanılmıştır. Fakat tipolojinin her örneğinde bu bölüm kabartmalı değildir²¹.

II. PLASTİK

Payava Lahti; masif ara blokta dört, kapakta dört, kirişte iki olmak üzere toplam on yüzeyi kabartma alanı olarak kullanılmış bir anıttır. Lahit yüzeylerinde yer alan betimlemeler sırasıyla aşağıdan yukarıya irdelenecektir.

Hyposorion

Mekân oluşturan bloklar üzerinde kabartma yoktur. Ahqqadi Lahti, Antiphellos Lahdi, Bayındır Limanı Lahdi gibi kabartmalı örneklerin *hyposorion* dış yüzlerinde kabartma bulunmaz. Bunun yanında Kadyanda Salas Anıtı, Telmessos Lahdi, Limyra Xñtabura Lahti gibi örneklerde ise *hyposorion* kabartmalıdır²².

Orta Blok

İki mezar odası arasında yer alan masif bloğun her yüzüne farklı konular içeren kabartmalar betimlenmiştir. Anıtın Ksanthos'taki doğal konumuna göre sahne sıraları dizilince kabartma kuşağı şu şekilde oluşmaktadır.

Güney dar yüz; *Taçlandırma*

¹⁵ Benndorf - Niemann, 1884, 101.

¹⁶ İdil 1985, 45 vd., lev. 32-3, 33-1.

¹⁷ İdil 1985, 85, lev. 92-1,3.

¹⁸ Bu örneklerden başka aynı formu gösteren Kadyanda Salas Anıtı bk. İdil 1985, res. 22/4; Kyeneai 1 numaralı lahit bk. İdil 1985, res. 24/1; Sura lahti bk. age. Res. 65/2., *hyposorion*'u ana kayaya oyulmuş lahitlerdir. Bu özellikleriyle aynı kümenin bir alt sınıfı olarak değerlendirilebilir.

¹⁹ Demargne 1974, 120.

²⁰ Ksanthos Harpy Anıtı yanında yer alan, yükseltilmiş bir podyum üzerindeki lahit bu görüşü destekleyen örnektir. Bk. Demargne 1958, res. 4. Çünkü lahdin altında dikme sayılabilecek bir yükselti vardır.

²¹ *Nereid*'ler Anıtı ile başlatılan süreç Limyra *Heroon*'u, Halikarnassos Mausoleumu, Didyma Apollon Tapınağı ve Belevi gibi anıtlarla Anadolu'ya yayılır: Işık 1995, 160 vdd.

²² İdil 1985, 45, lev. 32/3, 33/1.

Doğu uzun yüz; *Savaş*

Kuzey dar yüz; *Taçlandırma*

Batı uzun yüz; *Audiens*



Fig. 3. Güney Dar Yüz, *Taçlandırma*.

zırhın eteğinin başladığı yere dayanmış; yazıt yönünde olanın kalçası sola, diğerinin ise sağa, yani birbirlerine doğru kaykılmıştır. Gövde cepheden verilirken başlar yine birbirine doğru hafif döndürülmüştür. Solda, yazıtsız yönde yer alan figür sağ kolunu önce ileri uzatmış, sonra dirsekten kırarak yukarı kaldırmış ve bir nesneyi tutarak ona dayanmıştır. Diğerisi ise benzer duruşta ve sağ elinde tuttuğu nesneyi uzatarak solda duran kişinin başına koymak üzeredir. Gür sakallı ve bıyıklı betimlenen her iki yüz durgun bir ifade taşımakta, çene hizasında küt kesimli, kıvrıkcık saçlar oldukça kabarık durmaktadır.

Figürler zırh üzerine omuzda bir broşla tutturulmuş pelerin giymiştir. Solda yer alanın pelerini sağ omuzdan başlayarak göğüs üstünü ve sol kolun dirseğe dek uzanan bölümünü örterek arkaya atılmıştır. Yazıt yönünde yer alan figürde ise yine sağ omuzdan başlayıp sol göğsün üstünden geçerek sol kol üzerine biriken pelerin buradan aşağıya bir kütle olarak sarkar. Buradaki katlanma diğer figürdekine göre daha yoğundur. Pelerin iki figürde de sağ omuzdan sırta düşerek baldır seviyesine dek uzar; kenarlarındaki kalın kıvrımlarla adeta bir bordür oluşturur. Figürlerin bacakları çıplaktır ve ayak bileklerindeki izler, dizlik giydiklerini gösterir.

Tipoloji

Güney dar yüzde, literatürde bilinen ve yaygın tanımıyla bir “taçlandırma sahnesi” betimlenmiştir. Her iki figür cepheden verilmiştir ki bu durum Lykia kabartmalarında özellikle vurgulanan figürler için geçerlidir. Bu tipoloji içine girebilecek başka örnek şimdilik bilinmemektedir. Bruns-Özgan, “*Bu sahnenin Lykia’da hiç bir paralelinin olmadığını ve alışılmışın dışında bulunduğunu*” söyler²³. Buradaki taçlandırma sahnesine yaklaşan betimlemelerde yalnızca, figürün elini karşıdakine uzatma eylemi benzerdir; net olarak taçlandırma söz konusu değildir²⁴. Anadolu dışına çıktığında ise Hellas mezar

²³ Bruns-Özgan 1987, 141.

²⁴ Phellos Lahti dar yüzünde görülen figür, karşısında duran birinden miğferini almaktadır. Bu sırada elini onun başına uzatmıştır. Bu kompozisyon taçlandırma olarak nitelendirilemez. Savaş hazırlığı yapan birinin betimlemesidir bk. Bruns-Özgan 1987, res. 27/4; Trysa’dan bir mezar kabartmasında ise

Güney Dar Yüz

Bu yüzün sağ yanda kalan yaklaşık üçte birlik bölümü yazıtı ayrılmış, giyimli iki erkek figürü ile kompozisyon merkeze yerleştirilmeye çalışılmıştır. Yüzey, üst ve alt kenarlar ile sol yanı her iki köşesindeki kopuk parçalar dışında bütünüyle korunmuştur. Sağ ayakların bilekten aşağısı ile havaya kalkan sağ el de kopuktur. Yüzlerde görülen küçük kırıklar tanımlama açısından sorun yaratacak boyutta değildir.

Giyimi, gövde yapısı ve duruşu ile birbirine çok benzeyen figürler baş ve yüz yapıları ile de yakınlık gösterirler (Fig. 3). Her iki figürün eli,

stelleri, taçlandırma sahneli birçok örnek vermektedir²⁵. Mezar kabartmaları üzerindeki taçlandırma tipolojik olarak Payava benzeridir. Fakat bazı stellerde Athena yer almaktadır. Ancak Athena betimlemesinin bulunduğu steller farklı değerlendirilmelidir çünkü tanrının yer aldığı eylemin içeriği de değişecektir ki bunda da tanrı tarafından heroize edilen kişinin yüceltilmesi söz konusudur.

İkonografi

Öncelikli olarak betimlenen figürler ele alındığında bu sahnede taçlanan kişinin yüzünün, *quadriga* sahnelerindeki binici ve *audiens* sahnesinde huzura çıkan figür ile benzeştiği dikkati çekmektedir. Anılan sahnelerdeki bu dört figür, öncelikli olarak aşırı vurgulanma ve öne çıkarılma nedeni ile Payava diye tanınmalıdır. Zira yine bu sahnede ve kuzey dar yüzde taçlandırmayı yapan iki figür de aynı yüz fizyonomisi ile verilmiştir. Lykia'nın diğer kabartmalarına bakıldığında da benzer yüzler görülmektedir²⁶; farklılıklar çok azdır. Bu bağlamda Payava'daki yüzler, aynı yüzyıl içinde yapılmış diğer anıtlardaki gibi "dönem yüzü" olarak kabul edilebilir. Yüzlerin genelinde görülen durgun ve hüzünlü ifade ölüm olgusundan, başlardaki kıvrıkcık kütleli saç ve dolgun sakal ise karizmatik bir görünüm kazandırmak amaçlıdır²⁷.

Bu ikiliden biri, yani taçlanan Payava'dır. İkinci kişinin kimliği konusunda bugüne dek kesin bir yargıya varılamamıştır. Likçe yazıtlara yönelik bazı yorumlar da şimdiye dek varsayımdan öteye geçmemiştir. Payava, dönemi içerisinde Pers satrabının yanında yer almış ve savaşlara katılarak zaferler kazanmıştır. Buradan hareketle satrabın onu bizzat onurlandırması beklenebilir. Fakat sahnedeki ikonografik betimlemeler buna izin vermez. Payava ile yanındaki figür, yüz ve gövde yapıları ile aynı soydan oldukları konusunda şüphe bırakmaz. Ayrıca doğu uzun yüzde betimlenen satrap Autophrades ise doğu örgeleri yanında uzun sakalı ve doğulu yüz hatları ile farklılığını belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Büyük satrabın anıtın bir yüzünde Persli, diğer yüzünde Lykialı örgelerle betimlenmesi beklenemez. Zira o kendi karakterini doğu uzun yüzde tamamen sergilemektedir. Sonuç olarak taçlandırılan figür Payava'nın savaş yoldaşı²⁸, babası²⁹ veya bölgesini Pers egemenliğine veren *dynast*'in kendisi de olabilir.

Giysiler ve diğer antiquariat'ın irdelenmesindeki ilk örnek pelerin ise, Lykia kabartmalarında MÖ V. yüzyıl sonundan itibaren MÖ IV. yüzyıl içerisine dek en çok kullanılan giysidir³⁰. Ancak kompozisyona canlılık ve hareketlilik kazandıran pelerin herkes tarafından giyilememektedir. Anıt sahibi ve yakınları, yani kabartmada vurgulanmak istenen kişilere özgü bir giysidir. Bu bağlamda pelerin, bir

hymation giyimli, orta yaşlı bir figür yine elini ileri doğru uzatarak karşısındaki figürün başının oldukça üzerinde tutmaktadır. Karşısındaki figür bir hayli tahrip olmuştur, eylemin içeriği anlaşılmamaktadır. Bk. Bruns-Özgan 1987, res. 19. 2, 3.

²⁵ Meyer 1983, res. 96. 2, 47. 1, 54. 1.

²⁶ Olgun erkek betimlemeleri için bk. Oberleitner 1994, res. 77; Trysa *Heroon*'u batı yüz, oturan bey figürü için bk. Borchhardt 1975, res. 64 A; ayakta duran zırhlı figür için bk. Borchhardt 1975, res. 76.A, 77. A; Bruns-Özgan 1987, res. 19. 3. Bu örneklerde figürler kütleli kıvrıkcık saç ve dolgun sakal ile betimlenmişlerdir.

²⁷ Yazılı kaynaklara göre, uzun saç Lykialılar için onur sayılmaktaydı. Öyle ki, bu kişilerin Lykialı olduğunu simgeleyecek denli önemliydi. Bk. Treuber 1887, 104; Borchhardt 1968, 232.

²⁸ Büyük savaşçıların hep bir yoldaşı vardır. Akhilleus ve Patraklos gibi.

²⁹ Hellen mezar kabartmalarında taçlandırılan ve heroize eden Athena olduğu gibi, ölenin babası da bu figürü temsil edebilmektedir. Bk. Meyer 1983, res 24/2, 25/1, 34/1, 35/2.

³⁰ Lykia kabartmaları içinde hemen her yerde kullanılmış olan pelerinin Payava benzerleri Yazıtlı Dikme, *Ne-reid*'ler Anıtı, Trysa *Heroon*'unda görülebilir. Bk. Oberleitner 1994, 43 res. 83.

soylu giysisi olarak kabul edilebilir. Lykia'da ilk kez Ksanthos Aslanlı Mezar Anıtı'nda görülür³¹. Anıtın doğu yüzündeki atlı savaşıncının sırtında, kanata benzeyen ayrıntının hareketsiz ve katı duruşuna karşın pelerin olduğu kesindir. MÖ 570-60 yıllarına oturtulan tarihlemesiyle Lykia'nın bilinen en erken mezarı kabul edilen bu anıtın kabartmaları pelerinin ilk kez görüldüğü yer olarak da karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra yaygın biçimde hemen her kabartmada rastlayabildiğimiz bu giysi Hellas'ta da geniş bir kullanım alanı bulmuştur³².

Savaşçıların deri ve metalden yapılmış zırhlarını J. Borchhardt iki ana gruba ayırmıştır³³. "Deri göğüs zırhı" başlığı altında, batı yüzün ana figürü olan Payava'nın da giydiği, sırt ve göğüs kısmından askı ile tutturulan bir deri zırh tanımı yapılır³⁴. Lykia kabartmalarında metal göğüs zırhı örnekleri de vardır³⁵. İki ayrı türden yapılan göğüs zırhlarından deri olanı giyen savaşçılar, bunun üzerine pelerin takarlar. Bu göğüs zırhı gövdeyi sıkıca sarmakta ve altından tüm kas ve kemik hatlarını belli edecek şekilde yapılmaktadır. Bu sahnedeki ikili ile *Quadriga*'nın binicilerinin gövdeleri çıplak izlenimi verebilir. Çünkü gövde üzerinde hiçbir göğüs zırhı izi yoktur. Sadece bu yüzde, taçlandırılan figürün sağ kolu ile omzunun birleştiği yerdeki izler gövdeyi saran ince bir giysiye aitmiş gibi görünmektedir. Çünkü zırh eteğinin altından sarkan giysi *tunika* gibi bir bütün olmalıdır. Bu yaklaşımı destekleyecek örnek, yazıtlı dikmedeki bir figürün giysisidir³⁶. Bir Myra kaya mezarı kabartmasındaki zırhlı figürde de aynı durum söz konusudur³⁷. Burada da etek zırhın altından sarkan giysi, üst gövdede seçilememektedir. Bunun nedeni ya çok ince olması ve gövdeye yapışık verilmesi nedeniyle doğal tahribattan fazla etkilenmişliği ya da kabartmanın bu bölümlerinde boya kullanılmıştır. Diğer sahnelerdeki taç, mızrak, kılıç gibi bazı örgelerin seçilemiyor olması ikinci görüşü desteklemektedir.

Lykia dışında her iki tür zırhın giyilmesi ve kullanımı ile ilgili bilgileri bazı Attik vazolarından da almaktayız³⁸. Göğüs zırhının altına *pteryges* olarak adlandırılan kısa veya uzun, sıra halinde deri parçalarından yapılmış bir etek eklidir. Telek (tüy) formulu bu deri parçaları bir³⁹ veya iki⁴⁰ sıra olabilmektedir. Zırh eteği olarak adlandırılan bu öge de Lykia'da ilk olarak yine Ksanthos Aslanlı Mezar Anıtı'nın kabartmalarında görülür⁴¹. Daha sonra diğer anıtlarda da betimlenmeye devam edilmiştir⁴².

Doğu Uzun Yüz

Tamamına yakını korunmuş olan kabartma Lykia lahitleri içinde en ilginç savaş sahnesi olarak nitelendirilmektedir. Savaş sol taraftan gelen süvarilerle sağdan gelen yaya savaşçılar arasında geçmektedir (Fig. 4). Giysileriyle ayırt edilebilen iki karşıt grup arasında yer alan atlı savaşçı, büyük işlenişi,

³¹ Pryce 1928, res. XIX.

³² Örneğin *Parthenon*, Athena Nike, Bassae Apollon tapınakları kabartmaları V. yüzyıl örnekleri olarak gösterilebilir. Bk. Boardman 1987, res. 128.

³³ Borchhardt 1976, 61 vd.

³⁴ Borchhardt 1976, res. 20-1,2 çiz. 32/3 de görülen 1, 3, 9 numaralı savaşçılar; Bruns-Özgan 1987, res. 29-1/3. Bu örneklerde deri zırhı kuşanmış savaşçılar da bulunmaktadır.

³⁵ Childs-Demargne 1989, res. 20,1, 43,1.

³⁶ Demargne 1974, res. XXX, XXXI. Bu figürün giysisi etekte bol iken, gövdede görülmemektedir.

³⁷ Borchhardt 1975, res. 81B.

³⁸ Örneğin; Boardman 1975, res. 281.

³⁹ Childs-Demargne 1989, res. 22/1, 41/2, 46/1, 2.

⁴⁰ Bruns-Özgan 1987, 27-3.

⁴¹ Demargne 1958, res. IV. Bu anıt MÖ 525-20 yıllarına tarihlenmektedir.

⁴² Hellas'da da seramikler üzerinde bk. Boardman 1975, res. 50. 1, 86, 129. 1; *Parthenon* batı frizi için bk. Brommer 1982, res. 54.

süslü atı ve taktığı diz zırhı ile vurgulanmıştır. Çarpışmaya komuta ettiği anlaşılan savaşçı Payava olarak kabul edilir. Teknenin alt kirişindeki yazıtta okunan Payava yazısı da bu görüşü doğrulamaktadır.

Sol eliyle dizginleri tutan, sağ eliyle -görünmese- de mızrağını düşmana savuran Payava'nın başı parçalanmıştır. İki askı ile tutturulmuş etekli göğüs zırhı kuşanan figür içine bir *khiton* giymiş ve bunun uzantıları atın üzerine yayılmıştır. Kuşandığı büyük diz zırhı savaşçının bacaklarını, zırh eteğinin bir bölümünü ve atın sağ baldırını örterek aşağı uzamaktadır. Boyundan bağlı pelerinin bir ucu figürün boğazına dolanırken, geniş kısmı sırtının arkasında dalgalanarak uçuşur. Tırıs olarak ilerlemekte olan Payava'nın atı bu tür sahnelerde sevilerek kullanılan "ön ayakları havada" pozunda betimlenmiştir. Düzgün kesilmiş yeşelleri altında iki kâkül yapılmış, koşumlar' ile de zenginleştirilerek vurgulanmıştır.

Kabartmanın ana figürü Payava'nın arkasındaki üç süvari, sol kenardan sahneye katılıp komutanlarını izler durumda görünmektedir. Solda en başta yer alan savaşçının kendisi ve atının gövdesi eksik olan parçada kalmıştır. *Attik* miğferli savaşçıların ikisinin başı atların başı arasında ve geri planda gösterilmiş, gövdeleri işlenmemiştir. Komutanlarına yetişmeye çalışan savaşçıların atları yine ön ayakları havada betimlenmiş, ortadaki atın ayakları Payava'ya ait atın kuyruğunun altına doğru uzatılmıştır.



Fig. 4. Orta Blok Doğu Uzun Yüz. Savaş.

Payava, daha önce yaraladığı hasımlardan birini atıyla tepeleyip geçmek üzeredir. Sol dizi üzerine düşmüş, sol koluna takılı ve yere dayadığı kalkanına son bir gayretle abanarak direnmekte olan savaşçının başı büyük oranda kopuktur. Giydiği *khiton*'un alt kısmı arkada uçuşur durumdadır.

Sahnenin ikinci yarısında ise toplam yedi savaşçı bulunur. Payava'nın karşısında art arda üç savaşçı sol kollarında asılı kalkan, sağ elleri ile havada seçilemeyen bir nesne tutarak büyük adımlarla saldırıya geçmiştir. Bu grubun gerisinde kalmış olan dördüncü savaşçı arkadaşlarının yardımına yetişme telaşında ve aynı pozda görülür. Sağ kenardan sahneye yeni katılan bu savaşçının kalkanının sağdan bir bölümü, geride kalan sağ bacağının tümü, sol bacağın diz altından aşağısı kopuktur. Üçlü grup ile dördüncü savaşçı arasında kalan boşluğa kayalık bir tepelik yerleştirilmiştir. Tepe üzerinde kalkanı, başlığı ve alnının bir bölümü ile sol kaşı görünen savaşçı, gözcü görevini üstlenmiştir. Yaya askerler ince *khiton* türü elbise giymişlerdir. Üstü gövdeye oturan giysi etek kısmında daha bol durmaktadır. Sahneye sırtı dönük betimlenen üçlü grubun ortasındaki savaşçı ise çıplak olmalıdır. Bacaklarda kırılmalara karşın özellikle son iki savaşçının dizden aşağı kısımdaki izlerden dizlik giydikleri anlaşılmaktadır. Ayakları tahrip olduğundan ne giydikleri görülmemektedir. Yaralanıp yere düşen dışında, yaya askerlerin tamamı konik başlık (*pylos*) giymiştir. Grubun sonuncusu olan üçüncü savaşçının başlığı yarım sorguçludur. Baştaki savaşçının sorguç yeri kırık olmasına karşın büktüğü dirseğin önündeki izlerden sorgucun varlığı anlaşılmaktadır. Geride kalan savaşçının başlığında sorguç görünmezken, tepe üzerindeki gözcünün silmeye dayanan başlığı yalın olmalıdır. Yaya savaşçıların taşıdığı yuvarlak küçük kalkanların cephesi sahneye dönüktür. Üç savaşçı da sol kollarını ileri attıklarından birincinin kalkanı atın böğrünü kısmen örtmüş, ikinci ve üçüncünün kalkanı ise bir ön-

dekinin havaya kaldırdığı sağ kolun arkasında kalmıştır. Bu kompozisyon ile ortadaki kalkanın yarıdan azı, üçüncünün ise 3/4'lük bölümü görünmektedir. Tepe üzerindeki savaşçının kendini gizlemekte kullandığı kalkanın tamamına yakını açıktadır. Bu kalkana hemen bitişik duran kalkan ile ikinci bir savaşçı daha bulunmaktadır. Bununla beraber düşman askerlerinin sayısı yediye ulaşır.

Tipoloji

Sahne, üç ayrı gruptan oluşan bir kompozisyon içermektedir. Sol taraftan gelen üç atlı, komutanlarının ön plana çıkarılmasıyla geride kalmış, komutan ise karşısına çıkan yaya askerlerle savaşmaya başlamıştır. Düşmanların geri kalan ikisi, küçük tepenin arkasında gizlenmiştir. Sahnelerin tamamı tek panoya yerleştirildiği halde olumsuz bir sıkışıklık yaratmamıştır. Savaş sahneleri Bassae Apollon Tapınağı, Trysa *Heroon*'u, *Nereid*'ler Anıtı ve Halikarnassos Mausoleum'u örnekleri gibi frizler şeklindedir; bu nedenle konu çok sahneyle zengin bir biçimde işlenebilmiştir. Payava'da ise, tek yüzey üzerinde birkaç sahnenin tüm unsurları bir arada anlatılmıştır. Bu anıtlarda görülen birebir mücadele ve üçlü gruplamalar Payava'da yoktur. Trysa'da da bu sahnenin tam karşılığı görülmez. Ancak böylesine bileşik anlatımın her bir grubu için karşılaştırma sahnesi bulunabilir. Örneğin, atı üzerinde sağ elini kaldırmış, düşmanına karşı koyan Payava ve atın altında kalan yaralı asker tanınmış Deksileos mezar kabartması şablonundadır⁴³. Bu sahne Lykia'da olduğu gibi Ionia⁴⁴, Geç Hitit⁴⁵, Asur⁴⁶ sanatında da kullanım alanı bulmuştur. Lykia'da ilk kez Ksanthos Aslanlı Gömüt üzerinde görülür. Kompozisyonun Lykia'da *Nereid*'ler Anıtı, Trysa *Heroon*'u gibi anıtlarda karşımıza çıkan bu anlatımın bölgede sevilerek ve yaygın biçimde kullanıldığını göstermektedir.

İkonografi

Yaya savaşçıların yaralı olanı ve birinci ile üçüncüsü aynı giysi ile betimlenmiştir. Üzerlerindeki tunik sırtın sağ yarısını ve sağ omzunu figürlerin hareketi nedeniyle açıkta bırakmıştır. Tek parçadan oluşan giysi bir kemerle sıkılmış, alt kısmı savaşçının hareketlerini kısıtlamamak için bol yapılmıştır. Trysa⁴⁷ ve Limyra⁴⁸ *heroon*ları, Limyra mezarları⁴⁹, Delicedere kaya mezarı⁵⁰, Ksanthos Lahitleri⁵¹ gibi örneklerde, Payava Lahdi savaşçı giysilerinin yakın benzerleri betimlenmiştir. Hellas'a bakıldığında da bu giysinin benzerlerini görmek olasıdır. Sosias ve Kephisodoros'un mezar steli⁵² ya da Orpheus, Eurydike ve Hermes kabartması⁵³ gibi dönem olarak birbirine yakın örneklerdeki giysilerin buradaki kabartma figürleri ile yakınlığı şaşırtıcıdır. Çatı kirişi ile ara blokta yer alan savaş sahnelerindeki yaya savaşçıların giysileri de aynıdır. Buna göre; ya mezar sahibi Payava'nın her iki savaş sahnesinde aynı düşmana karşı savaştığı ve zafer kazandığı anlatılmak istenmiş ya da diğer lahitlerde görüldüğü gibi sahne tekrarı yapılmıştır.

Yaya askerlerin hepsinde konik başlık bulunur. Çıplak figür dışında kalanların başlıkları alını saran

⁴³ Fuchs 1983, 494 vd. res. 577.

⁴⁴ Cook 1981, res. 40, 41.

⁴⁵ Orthmann 1971, res. 24- a, c, d, f, 57-1.

⁴⁶ Hroudá, 1965, res. 62/1, 63/4, 65/1.

⁴⁷ Oberleitner 1994, res. 58, 68, 73.

⁴⁸ Borchhardt 1976, res. 20-1.

⁴⁹ Bruns-Özgan 1987, res. 32.2-4, 17. 1.

⁵⁰ Bruns-Özgan 1987, res. 23-2.

⁵¹ Bruns-Özgan 1987, res. 13-3,4.

⁵² Boardman 1985, res. 155.

⁵³ Fuchs 1983, res. 606.

bir banttın sonra tepeye doğru sivrilir. Atlının hemen karşısındaki ve üçüncü savaşıda bu başlığa yarımay şeklinde bir sorguç eklenmiştir. Borchhardt'ın "pylos" olarak adlandırdığı başlık Payava'nın doğu girişinde yer alan savaş sahnesinde yaya savaşçılarda da görülür. Sol başta, belden yukarısı kopuk olan savaşıda olasılıkla aynı başlık bulunmaktaydı; çünkü giysileri benzeşmektedir. Limyra *Heroon*'unda arabaya binen savaşıda yanaklıklılı formu kullanılmıştır⁵⁴. *Nereid*'ler'de⁵⁵ az sayıda görülürken, Trysa'da⁵⁶ sorguçlu ve sorguçsuz örnekleri ana tip olacak denli yaygındır. Atina'dan 410 tarihli Sosias ve Kephisodoros mezartaşı⁵⁷ ile MÖ 420-400'e tarihlenen Berlin'de bulunan bir kabartma parçasında betimlenen başlığın (*pylos*) Payava örneğinin çok yakın benzerleri olduğu görülür. Ancak doğuya yönelip Geç Hitit kabartmaları incelendiğinde Karatepe kabartması ile sorguçlu⁵⁸, Zincirli örneği ile de sorguçsuz (*yalın*)⁵⁹ biçimini tanıdığımız bu başlığın Anadolu'da daha erken dönemlerde de kullanıldığı anlaşılmaktadır. Pers ve Pers etkili kabartmalarda bu başlık türü görülmezken Lykia Bölgesi'nde çok yoğun kullanılması, Lykia resim programına bu kez de Geç Hitit sanatından aktarım olarak kabul edilmelidir ki bu da başlığın bir dönem modasından çok Anadolu savaşı giysisi geleneğinin bir devamı olarak yorumlanmasını gerektirmektedir.

Payava'nın arkasında sahneye soldan giren üç atlı savaşıdan ikisinin miğferi görülmekte, fakat yalnızca alınlık, yarım küre çanak ve sorguç izlenebilmektedir. Trysa ve Limyra *Heroon*'ları ile *Nereid*'ler Anıtı savaş sahnelerinde benzer örneklerini bulan miğfer, J. Borchhardt'ın yaptığı tipolojide "Attika Miğferi" sınıfına girmektedir⁶⁰. Yaya ve atlı savaşılarca kullanılabilen başlık Lykia sikkelerinde de betimlenmiştir⁶¹. Bu tip miğferin bölgede kullanılması Hellen sanatının MÖ IV. yüzyılda Lykia'da yoğunlaşan etkisine ve aynı dönemlerde, sosyo-politik yapı gereği yaygın olarak başvuru alan paralı askerlere bağlanabilir⁶².

Lykia savaş kabartmalarında görülen yarımay kalkanları Amazon modeli dışında, iki ana gruba ayrılır⁶³. Büyük yuvarlak ve kenarı bordürlü olanlar yaygın olarak kullanılmış, özellikle ağır silahlı, sıra dizili askerleri betimlemede en çok başvuru alan öge olmuştur⁶⁴. Diğer kalkan türü ise Payava'nın karşıtlarında da görülen küçük, bordürsüz, yuvarlak olandır. J. Borchhardt bu kalkanım II. ve I. Binde doğuda kullanılan bir kalkan türü olduğunu ileri sürer⁶⁵. Giriş üzerinde yer alan savaş sahnesindeki savaşılar da görülen kalkan Limyra *Heroon*'unda bir kez betimlenmiş, Tebursseli mezarında ise

⁵⁴ Borchhardt 1976, çiz. 13.

⁵⁵ Childs-Demargne 1989, res. 56.

⁵⁶ Oberleitner 1994, res. 76, 77.

⁵⁷ Boardman 1985, lev. 155.

⁵⁸ Orthmann 1971, lev. 18 a, b; 28 e, f.

⁵⁹ Orthmann 1971, lev. 60 c.

⁶⁰ Borchhardt 1976, 62 vd.

⁶¹ Borchhardt 1990, 174, res. 74-80.

⁶² MÖ IV. yüzyıl Lykia ile birlikte Batı Anadolu için karışık bir dönemdir. Pers egemenliğinin zayıfladığı ve polislerin sömürüye karşı ayaklandığı süreçte paralı askerler her yerde göreve gidebiliyordu. Bunlarla birlikte sanatın öğeleri de gittikleri yerlere yayılmaktaydı. Miğfer olgusu için Lykia'da en belirleyici örnek olarak Limyra *Heroon*'u kabartmaları gösterilebilir. Bk. Borchhardt 1976, res.20. 1.

⁶³ Borchhardt 1976, 65 vd.

⁶⁴ Askerlerin kalkanlarla dizili verilmesi örneği için bk. *Nereid*'ler Anıtı (Childs - Demargne 1989, res. 46, 54). Limyra *Heroon*'u (Borchhardt 1976, res. 20. 1).

⁶⁵ Borchhardt 1976, 66.

Perikle'nin karşıtlarınca kullanılmıştır⁶⁶. Bunlar dışında Hitit askerlerinde görülen kalkan Payava savaşçılarınca kullandıkları ile benzeşmektedir⁶⁷. Başlık türünde olduğu gibi bu tip kalkanın da Lykia'da görülmesi, Hellen sanatının yoğun etkisine karşın Geç Hitit ve/veya Doğu ögelerinin bölgede yaşamaya devam ettiğini gösterir.

Diz zırhı atlı savaşçıların kullandığı önemli bir savaş gerecidir⁶⁸. Kalçanın bir kısmını, bacağı ve ayağı topuğa dek örterken atın da belirli bir bölümünü korumuş olur. Anıtın ara bloğu ve kirişin doğu (A) yüzlerinde iki kez betimlenen diz zırhı bir de Yeniceköy kabartmasında görülür⁶⁹. Lykia'da bilinen başka örneği yoktur. Pers Kralı Kyros'un da söz konusu savaş gereci ile betimlenmiş olması bu zırhın Perslere özgü bir savunma aracı olduğunu ortaya koymaktadır⁷⁰. Diz zırhının Ksanthos'ta böyle bir anıtta görülmesinin nedeni, onun Lykialılar için asalet sembolü olarak görülmesinde aranabilir. Lykialıların vatansever ve şanlı bir budun oldukları için bu onurun onlara verildiği, ardından otonomluk kazandıkları savı tartışılmalıdır. Çünkü asalet unvanının da otonomluğun da altında yatan neden, Pers hükümlerinde kurulan bir *dynast*'liktir. Yani Pers ve Lykialı ileri gelen ailelerinin kız alış-verişleri sonucu doğan akrabalıklardır. Bu tarihsel gerçeklere ve antik yazarlara göre Pers özelliği olarak sayılan diz zırhının Lykia kabartmalarında sık kullanılmaması da bunu göstermektedir. Çünkü yalnızca asiller ve en üst düzey yöneticiler bu kategori içinde değerlendirilmektedirler.

Kuzey Dar Yüz

Üç figürün yer aldığı kabartma bloğunun (en sağdaki figürü kapsayan) yaklaşık üçte birlik bölümü kopuktur. Kabartmaların kesimi sırasında oluşan kırılmalar sol üst köşede, ortadaki figür ile sağdakinin arasında görülebilmektedir (Fig. 5).

Solda çıplak bir figür, ortada *himation* giyimli ve solda duranın başına doğru elini uzatmış olarak duran ikinci bir figür, en sağda ise onları izleyen *khiton* giymiş üçüncü bir figür yer almaktadır. Bu üçlünün soldaki ikisi davranışları nedeniyle birbirleriyle doğrudan ilişkili iken, sağda kalan ise durağanlığı ile onlardan bağımsız gibi görünür. Soldaki çıplak figürün başı, her iki kolun dirsekten aşağısı, dizin az üstünden itibaren sol ayak ve bilekten itibaren sağ ayağı kopuk ve eksiktir. Sol bacak yere tam basarken, sağ ayağı hafifçe yana açılmış ve dizde bükülmüştür. Gövde ağırlığı sol kalçaya verilmiş, boyundan başlayıp gövdenin altına dek devam eden "S" duruş tam



Fig. 5. Kuzey Dar Yüz, Taçlandırma.

⁶⁶ Bruns-Özgan 1987, res. 34.

⁶⁷ Orthmann 1971, res. 60-c.

⁶⁸ Ksen. *Anab.* VI. 4. 1 ve VII- 1, 2. Bu zırhlar yalnızca atlı savaşçılarınca kullanılmıştır.

⁶⁹ Kleemann 1958, lev. 33.

⁷⁰ Ksen. *Anab.* VI. 4. 1; VII. 1. 2. Perslerde deri, Hellenlerde bronz örnekleri görülen zırh, savaşçıya hareket zorluğu vermektedir. Bernard, özellikle *Parth* sanatında savaşçıya esneklik kazandıracak gelişim gösterdiğini ve Palmyra ile Kommagene kabartmalarında etek olmaktan kurtulup pantolon zırha dönüştüğünü söyler. Bernard 1964, fasc. 3- 4, 199.

gösterilmiştir. Göğüs, kol ve bel bölgesindeki güçlü kaslar figürün sporcu kimliğini öne çıkarırcasına vurgulanmıştır.

Ortada yer alan figürün yüzü, sol göz, burun, ağız ve çeneyi kaplayan bölümde aşınmış; sağ kol dirsekten itibaren, her iki ayağı ise bilekten aşağı kopuktur. Kıvrıkcık ve kütleli saçlı olan figür bol dökümlü *himation* giymiştir. Sol omuzdan başlayıp göbeğe inen ve oradan bele doğru yönelen kıvrımlar oldukça yalındır. Giysinin bir bölümü sol kol üzerinde toplanmış ve sol bileğinden aşağı doğru sarkmaktadır. Gövdenin sağ üst yarısı çıplaktır. Sol kolu gövdeye yapışık duran figürün sağ kolu, çıplak figürün başına doğru uzanmıştır. Bu davranış “taçlandırma” ifadesidir.

Üçüncü (en sağda yer alan) figürün başı, her iki kolun bilekten aşağısı ve ayak detayları tahrip olmuştur. Sağ ayağı sabit, sol ayağını yarı omuz genişliğinde yana açmış ve dizi hafif bükülmüştür. Gövdede sağa meyilli hafif bir “S” duruş izlenmektedir. Kollarını biraz yana açarak gövdeden uzak tutan figür, diz üstünde biten ince bir *khiton* giymiştir. Olaya izleyici olarak katılmış görünümüne karşın figürde bir hareket izlenmektedir.

Tipoloji

Tam cepheden verilmiş üç erkek betimlemesinin yer aldığı sahnede sol başta duran iki kişi taçlandırma eylemini gerçekleştirmektedir. Üçüncü kişi ise olayın dışında görülür⁷¹, daha doğrusu seyirci görünümündedir. Güney dar yüzdeki taçlandırma sahnesi ile konu birliği gösterir, fakat ikonografik ayrımlar içermektedir. Tüm detayları ile benzeşen bir örneği Lykia kabartmaları içinde bilinmemektedir. Merehi Lahti kirişi B yüzündeki taçlandırma iki figür arasında gerçekleşir, taçlanan figür cepheden, taçlandırılan ise profildendir⁷². Payava’da tüm yüzü kaplayan sahne, Merehi’de birkaç olayla birlikte anlatılır. Üçüncü kişi değerlendirilmezse konu ve ikonografik birliklik gösteren tek örnek sayılabilir. Taçlananlar çıplak, taçlandırılanlar giysilidir. Belevi Anıtı bu örneklerden geç tarihli olmasına karşın, her yönüyle Payava Lahdindeki sahneyi tam karşılayan özellikler içerir⁷³. Üç figürün yer aldığı Belevi’de taçlanan çıplak, taçlandırılan ve üçüncü kişi giyimlidir.

İkonografi

Güney dar yüzün sahne anlatımında taçlanan figür; Merehi Lahti ve Belevi Anıtı’nda olduğu gibi cepheden ve çıplak betimlenmiştir. Demargne, çıplaklığı nedeniyle bu figürün sportif başarı sonrasında muzaffer olarak taçlandırıldığını ve heroize edildiğini öne sürmektedir⁷⁴. Bu olguyu açıklayabilmek için çıplak figürü kuşku duymadan Payava’nın kendisi olarak değerlendirmek gerekmektedir. Himmelmann, özellikle Attika mezar stellerine yönelik olarak bir “ideal çıplaklık” olgusunu vurgulamaktadır⁷⁵. Ancak bu mezar stellerindeki figürlerde mutlaka bir “dış dünya ile bağını koparma” anlatımı da karşımıza çıkmaktadır. Buradaki çıplak figür ise taçlandırma nedeniyle tamamen belirgin ve somut bir aktivitenin içinde yorumlanmıştır. Dolayısıyla figürü, üst düzey bir aristokrat olmanın zorunlu kuralları kapsamında ve bir represantasyon formu olarak, kazanılmış herhangi bir sportif etkinlik sonrasında ödüllendirilirken yorumlamak gerekmektedir. Anıt üzerinde yaşamının özetini sahneleyen Payava burada da onurlandırılmaktadır. Ölünün dolayısıyla kendisinin yüceltilmesi ise

⁷¹ Demargne 1974, 84.

⁷² Demargne 1974, res. 52-1.

⁷³ Praschniker 1979, res. 6.

⁷⁴ Demargne 1974, 83 vd. Demargne ile birlikte Özgan1987, 144 vd. Jacobs 1987, 63 vdd. gibi bilim adamları da bu sahneyi Hellen vazolarında *Panathenaik* şölenlerde muzaffer sporcuların taçlandırılması ile bağdaştırır.

⁷⁵ Himmelmann 1956, 19.

tek bir sahnede değil, anıtın bütünündeki resim programında ele alınmıştır. Yani anıtın tüm sahneleri Payava'nın isteğine göre düzenlenmiştir.

Çıplak ve sakalsız figürlere Lykia Bölgesi'nde, hepsi Payava Anıtı'ndan geç tarihli olan üç örnek daha verilebilir. Bunlar Myra'da iki kaya mezarı kabartması⁷⁶ ile Xñtabura Lahti üzerindeki figürlerdir⁷⁷. Son eser üzerindeki figürün iki mizan hâkimi arasında durması onun ölü kimliği ile betimlenmesinin bir kanıtıdır⁷⁸. Myra kaya mezarı kabartmalarından birinde figür çıplak fakat kalkan, savaşçı pelerini ve mızrak tutarken yani asker kimliğiyle betimlenmiştir. Myra'daki diğer mezar kabartmasında ise biri sakalsız uzun saçlı, diğeri kısa sakallı ve kısa saçlı iki figür yine kalkan ve mızrakla vurulanmışlardır⁷⁹. Bruns-Özgan çıplaklığın her defasında genel anlatım içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir ki bunun doğruluğu Payava Lahti sahnesinin anıt programı içindeki yeri ile de görülmektedir. Dolayısıyla diğer üç eserdeki yorumların, yine kendi konseptleri içinde ele alınması gerekmektedir.

Gövdenin sağ yarısını açıkta bırakan *himation* giyimli, kıvrıkcık kabarık saçlı taçlandıran figür, sağ elini Payava'nın başına uzatarak elinde tuttuğu bir nesneyi yerleştirmek üzeredir⁸⁰. Giyimi ile batı uzun yüzde satrabın karşısına çıkanlarla benzeşen figür cepheden betimlenmiştir. Saçı ve giysisi ile Lykialı olduğu anlaşılan⁸¹ kişi Payava'yı onurlandırdığına göre önemli bir konumda olmalıdır. Praschniker, Belevi Anıtı'nda yer alan taçlandırma sahnesinde ortadaki figürü gömüt sahibi olarak görmek ister⁸². Arnold bunu biraz ileri götürerek Payava'daki sahneyi heroize edilmiş ölünün tanrı tarafından taçlandırıldığı şeklinde yorumlar⁸³. Belevi ve Payava'da olduğu gibi uzun saçlara, yarı çıplak bir gövdeye ve dökümlü bir mantoya sahip olan orta figürleri Zeus betimlemelerine benzeterek bu görüşünü destekler. Bu düşünce Lykia'ya dolayısıyla Anadolu'ya yabancıdır; Payava'yı taçlandıran *dynast* olmalıdır. Satrap ile ilişkilerini üst düzeyde geliştiren, onun takdirini kazanan bir Ksanthoslu, bir hemşehrisini onurlandırmak Ksanthos *Dynast*'ına uygun düşer.

Kollarını her iki yana açıp sol ayağını dıştan kırarak geri atan üçüncü figürün hareketli olduğu anlaşılmaktadır. Demargne'in figüran olarak nitelendirdiği şahıs bazı araştırmacılara göre olayın dışındadır. C. Praschniker ise bunların aksine Belevi Anıtı kuzey kabartmalarındaki taçlandırma sahnesinde yer alan üçüncü figürün bir *salpistes* (trompet çalan) olduğunu ve Payava örneği ile özdeşliğini öne sürer⁸⁴. Lykia kabartma sanatında "gereksiz figür" yakıştırması bu anlamda tutarsızdır ve taraftar bulamaz. Taçlandırma gibi resmi ve önemli bir olayda üçüncü figürün bir görevi olmalıdır. Böylesi bir anıtta boşluk doldurmak için gereksiz figür yerleştirilmesi olanaklı değildir. Ellerin kırık

⁷⁶ Borchhardt 1975, res. 64. 1-3.

⁷⁷ Bruns-Özgan 1987, res. 27-2.

⁷⁸ Borchhardt 1969/70, 189 vd.

⁷⁹ Bruns-Özgan 1987, 149.

⁸⁰ Meyer 1983, 132 vdd. Taçlandırmanın geleneği ve anlamını irdelemiştir. Böyle bir onura sahip olmak için askeri veya sportif bir zafer kazanmak ya da bir toplumun hizmetinde olmak gerekmektedir. *Panathenaik* şölenlerde ve resmi onurlandırmalarda zeytin dalından örülü taç takılırken, komedi yazarlarına defne dalı verilir. Bilinen zafer taçlandırmaları vazo resimlerinde MÖ VI. yüzyılın 2. yarısından, tarihsel kişilik onurlandırmaları erken MÖ V. Yüzyıldan itibaren, mitolojik kişilik taçlandırmaları ise MÖ V. yüzyılın 2. yarısında başlamıştır.

⁸¹ Lykialıların kabartmalarda kendilerini bu tür *Ion* giysisi ile betimlettikleri bilinmektedir. MÖ V. yüzyıl örnekleri için bk. Metzger 1963, res. 39.

⁸² Praschniker 1979, 76, res. 56.

⁸³ Arnold 1969, 99 vd.

⁸⁴ Praschniker 1979, 76 vdd.

olması nedeniyle hiçbir nesne görünmemesine karşın C. Praschniker'in önerisi söz konusu sahneye uygun düşmektedir. Burada müzik aletinin resmedilmesinde bazı sahnelerde olduğu gibi boya kullanılmış olması muhtemeldir⁸⁵.

Batı Uzun Yüz

Toplam yedi figürün yer aldığı yüzde tahribat oldukça fazladır. Sol kenardan kopan parça, ayakta duran bir figürü ve onun yanında duran ikinci figürün sağ bacağından dizden aşağısını kapsar. Kopuk bu parçanın genişliği üstte 0.35m, altta ise 0.85m'dir. Üzerindeki figürün başı tamamen tahrip olmuştur. Orta bölümde, koltuğunda oturan figürün dizden aşağısından başlayan tahribat, huzura gelen üçlüden en öndeki figürün dizlerinin altına dek devam eder. Üçlüden son ikisinin ayaklarını kapsayan bölüm de parçalanmıştır. Ortada ayakta duran figürün olduğu bölüm ise, figürün izlenmesini, tanınmasını sağlamayacak denli kötü durumdadır.

Ortada ve ayakta duran figür sahneyi iki bölüme ayırmış gibidir. Sol yanında biri oturur durumda üç erkek, sağ yanında ise tamamı ayakta duran üç erkek figürü betimlenmiştir (Fig. 6). Sol kenarda yer alan figürün başı boynun altından, sol omuzun dirseğe dek olan uzantısı ve sağ ayak bilekten itibaren kopuktur. Cepheden betimlenen figür ellerini göğsün altında birleştirmiştir. Giydiği tunik dizlere dek uzanan ince dokulu, zengin kıvrımlıdır ve uçları birbirinden ayrık olarak aşağı doğru sarkan bir kemerle belde sıkılmıştır. Tunüğün altındaki giysi ise olasılıkla bir pantolon veya konçtur (tozluk). Hemen yanında (oturanın arkasında) yer alan figür duruşu ve giysisi ile sol baştakine çok benzer. Baş tamamen, sol kol dirseğin az yukarisından, sağ ayak diz altından, sol ayak ise bilekten aşağı kopuktur.

Birinciye göre biraz daha uzun tutulan ve belde kemerle sıkılan tunik diz altında biter. Alta giydiği konç veya pantolonun kıvrımları burada da görülür. Ellerini göğüs altında birleştiren bu ikilinin sağında bir koltuk üzerinde oturan ve hafifçe sağa dönük yaşlı bir erkek figürü betimlenmiştir. Yüz hatları parçalanmış, sağ ayağı diz altından, sağ eli bilekten parmaklara kadar kırılmıştır; sol kolu ve bacağı görülmez. Giydiği uzun kollu tunüğün kıvrımları sağ kol, omuz ve sağ bacak üzerinde belirgindir. Üzerine aldığı manto enseden aşağı doğru, sağ kolun dirseğini örterek koltuğa dek sarkar; sol tarafta ise dizini örter. Mantonun geniş bordürü yukarıdan aşağıya doğru izlenebilir. Başında bir *tiara* taşıyan figür, uzun sakalını yalnızca konturları belli olan sağ eliyle sıvazlamaktadır. Sol kol olasılıkla dize doğru gelmektedir. Oturduğu arkalıksız koltuğun ayakları deniz kabuğunu anımsatan bir dekor içerir ve üstü kumaşla örtülmüştür.

Yaşlı adamın önünde, ona dönük duran ve sahnedekileri iki gruba ayıran figür profilden betimlenmiştir. Gövdesinden yalnızca silueti ve sol kolu seçilebilmektedir. Kalçadan aşağısı tamamen tahrip olmuştur.

Arka arkaya sıralı üç figürden oluşan diğer grup *Iontarzi himation*'a sarılmışlardır (Fig. 6A). Önde duran figür iç giysili, diğer ikisi ise çıplaktır. Belinden aşağısı tahrip olmuş ilk figürün elleri de kopuktur. Oturan figüre dönük yüzünün hatları belirgindir. Kıvrıkcık, küt kesilmiş gür saçları, sakalı ve bıyığı ile diğer ikisinden farklı bir görünüm sergilemektedir. Giydiği *himation*'un büyük bölümü sol omuz ve kol üzerinde toplanmış, sağ kol çıplak bırakılmıştır.

Ortada yer alan figürde ağız, çene ve burun, sol elin parmakları, sağ el bilekten itibaren kopuk ve

⁸⁵ Boya kullanımı, güney dar yüz için göğüs zırhlarında, tüm savaş ve atlı figürlerinin mızraklarında, taçlandırma kullanılan taçlarda başvurulmuş olmalıdır. Bk. Borchhardt 1990, adlı yayının kapağı, kabartmaların antik dönemde nasıl boyandığına çarpıcı bir örnektir.; Daha sonra gelişen arkeometrik ölçümlerle birçok anıtın süslemelerinde boya kullanıldığı anlaşılmıştır. Bk. Brinkmann - Scholl 2010.

belden aşağısı aşınmıştır. Gövde kendi soluna doğru hafifçe döndürülmüş, sağ omuz hafif düşük, kollar iki yanda aşağı sarkıtılmıştır. Bakış bir öncekiyle aynı yöndedir. Kıvrıkcık kısa saçlı, sakalsız ve bıyıksızdır. Giydiği ince dokulu *himation* sol omuzdan aşağı iner, göbeğin üstünü örterek gövdenin sağına dolanır. İç giysisi olmayan figürün göğsü ve sağ omuzu çıplaktır.

En sağda yer alan figürün başı tamamen, sol el bilekten, ayaklar bileğin az üstünden kopuktur. Aynı giysi tarzı ile benzer duruşta ve sağ kolu bir öncekinin sol kolu ile kesişir.

Tipoloji

Sahnenin düzenlenişi bir kabul ve/veya huzura çıkış sahnesi olarak değerlendirilmelidir. Lykia sanatı içinde en çok tartışılan konulardan biri olan, MÖ VI. yüzyıldan MÖ IV. yüzyıl sonlarına dek izlenebilen kabul sahnesi, değişebilen figür sayısı ve renkli ikonografisi ile bilim gündeminde tartışılabilirliği hep korumuştur⁸⁶.

Kabul sahnesi, arkalıklı veya arkalıksız koltuğunda oturan bir ve karşısında huzura çıkan bir veya birkaç figürden oluşabilir. Koltukta oturan sıradan biri değildir. Karşısına gelen kim ve gelişi ne amaçla olursa olsun huzura davet veya kabul edilendir. Kabul sahnelerinin konularına göre iki ana kümede irdelenebilmesi gerekmektedir.

Audiens: Koltukta otururken arkasında erkânı (subay veya hizmetli) ile karşısında huzuraçıkanı veya çıkanları kabul eden yöneticinin betimlendiği sahnelerdir. Ksanthos aslanlı mezar⁸⁷, Kızılbel Mezarı⁸⁸, Harpy Anıtı, *Nereid*'ler Anıtı, Trysa *Dynast* Lahti⁸⁹ ve Payava Lahti örnekleri bu kümede ele alınabilecek eserlerdir. Payava Lahti *audiens* sahnesi ile en çok benzeşenler ise Kızılbel Mezarı duvar resmi ile *Nereid*'ler Anıtı küçük podyum frizindeki betimlemelerdir⁹⁰. Her ikisinde de *audiens* sahnesi betimlemesinin gerektirdiği öğeler Payava'ya yakındır. Fakat Lykia'da görülen kabul sahneleri içinde Pers saray seremonilerine en çok yakınlık gösteren Payava Lahti *audiens* sahnesidir.

Lykia'da bilinen en erken *audiens* sahneleri Ksanthos aslanlı mezar kabartması ve Kızılbel duvar resimleridir. Jacobs, kabul sahnelerinin Perslerin Lykia'ya girmesinden daha önce bölgede bulunduğunu öne sürmekte; bunun yanında Kızılbel Gömütü örneğinde Pers etkisi olduğunu da savunmaktadır⁹¹. Ancak kabul sahnesi her koşulda bir doğu düşüncesidir ve Lykia'da Perslerden önce bilinmiş olması da beklenebilir. Aslanlı Gömüt örneği ve Harpy Anıtı'nın Pers değil de İon etkileri göstermesi bunu destekleyen faktörlerdir.

Bunların dışında Persepolis ve Til Barsib örnekleri de kümeye Anadolu dışından benzeyenler olarak anılmalıdır⁹². Mezopotamya kabul sahnesi şablonu, Lykia'da bütünüyle uygulanmamıştır. Örneğin; Hazarapatis (takdim eden) Lykia kabartmalarında yalnızca Payava Lahti'nde bulunur⁹³.

⁸⁶ Bu konuda çalışma yapan başlıca araştırmacılar; Borchhardt 1980, 7-12; Gabelmann 1984, 58 vdd.; Jacobs 1987, 45 vd..

⁸⁷ Akurgal 1941, lev. 4. Aslanlı mezar üzerindeki tartışılan tamamlaması da bu tipoloji içinde değerlendirilecektir. Koltuğunda oturan birinin varlığı kesin olarak bilinmektedir ve oturan figürün karşısında da birilerinin olması beklenmelidir; bu bağlamda bu sahne de *audiens* olarak ele alınmalıdır.

⁸⁸ Mellink 1976-1, 31 res. 6.

⁸⁹ Oberleitner 1994, fig. 25.

⁹⁰ Childs-Demargne 1989, fig. 57-2.

⁹¹ Jacobs 1987, 46 vd.

⁹² Gabelmann 1984, res. 1/1, 2/2.

⁹³ Pers kabartmalarında, kralın erkânı içinde hizmetçiler ve askerler yer almaktadır. Buna karşın Kızılbel'de



Fig. 6. Orta Blok Batı Uzun Yüz, Audiens.



Fig. 6A. Orta Blok Batı Uzun Yüz.



Fig. 6B. Satrap Autophradates.

Yönetme Sahnesi: Kentin yöneticisi, savaş durumunda doğal komutandır. Savaş anında ve alanında betimlenen yönetici, karşısındaki figürlerle *audiens* sahnesindeki farklı ilişki içerisinde⁹⁴. Bu tür sahnelerde işlenen, huzura çıkmaktan öte savaşı en üst düzeyde yöneten bey komutandan

yalnızca hizmetliler, Payava'da yalnızca askerler bulunurken *Nereid*ler Anıtı her ikisini bir arada bulundurarak Mezopotamya örneklerine yaklaşır. Bk. Childs-Demargne 1989, res. 57-2.

⁹⁴ Trysa *Heroon*'u batı frizi, (Oberleitner 1994, fig. 75); Telmessos Lahti, (Bruns-Özgan 1987, 33-2); Merehi Lahti mahya girişi bu kümeyi veren örneklerdir. Mezopotamya'dan Balawat, (Gabelmann 1984, fig. 3) ve Ninive

görüş ve taktik alma ya da onu bilgilendirme olmalıdır. Audiens ile karşılaştırılmaması gerekir.

İkonografi

Aşırı yıpranmış ve sahnenin tam ortasında ayakta duran figür, kompozisyonu üçlü kümelerden oluşan iki bölüme ayırır. H. Gabelmann, söz konusu figürü satrabın erkânından biri olarak görür ve giydiği ceketin (*kandys*) kalın bordüründen dolayı Persli bir takdim edici "*hazarapatis*" olarak nitelendirir⁹⁵. P. Demargne, aynı figürün korunmuş sol kolu üzerinde Pers subay rütbesi işaretleri görmek ister⁹⁶. B. Jacobs ise bu kişinin mezar sahibi Payava veya bir yol gösterici ya da saray generali olabileceğini söyleyerek kesin bir saptamadan kaçınır⁹⁷. Diğer Lykia *audiens* sahnelerinde benzer örneği bulunmayan bu figür Asur ve Pers saray seremonilerinden buraya aktarılmış olmalıdır. Persepolis ve Asur'dan Balawat kabartmaları *hazarapatis* figürünü en iyi anlatan örneklerdir. Burada *hazarapatis* görevini yüklenen Ksanthos *dynast*'i olmalıdır. Satrabın tarafında savaşan Lykialı bir komutanı takdim etmek ona uygun düşer ve böylece *audiens* şablonu da kralın emrettiği forma ulaşır⁹⁸. Oturan figür, tüm detaylarda Pers özellikleri gösteren giysisi, koltuğu, silahı ve arkasında duran iki subayı ile Pers saray seremonilerindeki büyük kral şablonundadır. Figürün kendisinin ve seremoninin Persepolis örneklerine benzer betimlenmişliği ve ülke dışında yaptırılan bir eserde gelenek ve kurallara uyulması dikkat çekicidir. H. Gabelmann, figürü satrap olarak tanımlayarak büyük Pers kralının seremonilerdeki kabulünü taklit ettiğini, arkasında emre hazır bekleyen ve konukları huzura getiren kişilerle kralın hükümler şablonunu uyguladığını belirtir⁹⁹. Çünkü o satraptır ve egemen olduğu topraklarda kralın temsilcisidir.

Audiens sahnelerinin bulunduğu mezar anıtlarında oturanın mezar sahibi olduğunu savlayarak karşı bir tez öne süren O. Treuber burada da oturan kişide Payava'yı görmek ister¹⁰⁰. Buna karşın J. Borchhardt ise "*tüm Lykia audiens sahnelerinde oturan kişilerin Pers satrabını ya da kralını betimlediğini*" vurgular¹⁰¹. Anıtın orta bloğunda bulunan sahneler bir bütün olarak ele alındığında, batı uzun yüzde doğu giysileriyle betimlenen figürün satrap olduğu tartışmasız kabul görmelidir. Çünkü güney ve kuzey dar yüzlerde taçlanan figür, kapak uzun yüzlerdeki *quadriga*'ların binici figürü yaşamdan kesitler içerisinde bizzat Payava'yı anlatmaktadır. Mezar sahibinin kendisini bir sahnede Persli, diğerlerinde yerli olarak betimlettirme gereğini açıklamak mümkün değildir. Ayrıca huzura çıkanların yerli oluşu da bu öneriyi zayıflatan bir başka nedendir. Genel konteks içerisinde böylesi bir olgu görülmez. Oturan doğu giysili figür Pers satrabıdır ve arkasında yine doğu giysileriyle subayları bulun-

kabartmaları bk. Gabelmann 1984, fig. 4. Bu tipin örnekleri olarak gösterilebilir. Lykia kabartmalarından erken olan bu örneklerde de kral (komutan) yüksekçe bir yere konuşlanmış, karşılıklı görüşmeler yapmaktadır. Her ikisinde de komutanın arkasında hizmetliler yer almıştır, Mezopotamya sıcağından etkilenmemesi için ona özel hizmet sunmaktadırlar. Bunlar dışında, arkalıklı veya arkalıksız koltukta oturan ve karşısında yer alan figür ile konuşan mezar sahibinin (Bey'in) betimlendiği örnekler vardır. Bu kabartmalarda diğer iki kümedeki gibi ne bir *audiens*, ne de komuta etme olayı işlenmiştir.

⁹⁵ Gabelmann 1994, 59.

⁹⁶ Demargne 1974, 78 vdd.

⁹⁷ Jacobs 1987, 47 vdd.

⁹⁸ Lykia kabartmalarındaki diğer *audiens* sahnelerinde *hazarapatis*'i karşılayan figür bulunmaz. Bu özelliğiyle Payava Lahti *audiens* sahnesi, Pers *audiens* sahnesine bağlı kalan tek örnektir.

⁹⁹ Gabelmann 1994, 59 vd.

¹⁰⁰ Treuber 1987, 112.

¹⁰¹ Borchhardt 1980, 7 vd.

maktadır. Anıt üzerindeki yazıtlarda adı iki kez tekrar edilen Autophradates bu figürde kişileştirilmiştir (Fig. 6B). Orta Blok Batı Uzun Yüz, *Audiens*. Bu sahneyle Payava'nın kendisi ile satrap arasındaki ilişkinin vurgulanması ve siyasi konumunun ortaya konulması amaçlanmış olmalıdır.

Hazarapatisin satraba sunduğu huzura çıkan üç figür Ion *himation*'u giymişlerdir¹⁰². Delegasyonun, çoğunlukla Hellen sanatından tanıdığımız bu tür bir giysiyle verilmesi dönemin tarihsel verileriyle ilintilidir. Anadolu'da 360'lı yıllarda Perslere karşı başkaldırı had safhadadır ve Lykia'nın Ksanthos dışında kalan kentleri de yüzlerini Hellas'a çevirip merkezi otoriteye tavır almışlardır.

Ayaklanmada Pers tarafına yardımcı olan askerlerin komutanı olan Payava¹⁰³ iki yandaşı ile satrapın karşısındadır. Diğer ikisinden az önde bulunması, gür saç ve sakalı ile vurgulanmıştır. Ayrıca, diğerleri gibi yalnızca *himation* değil bir iç giysi daha giymiş böylece farklı betimlenerek vurgulanmıştır. Ayaklanma bastırıldıktan sonra satrapın karşısında huzura çıkmış olmak, Pers egemenliği altındaki halkın gözünde Payava için bir övünç ve onur ifadesi olabilir. Asileri bastırarak yeniden egemen olmak ve sahnedeki görünümü dolayısıyla satrapı da yüceltmış olmaktadır¹⁰⁴.

Payava'nın arkasında yer alan iki figür, onun yandaşları, dava arkadaşları olmalıdır. Satrapın arkasında, kolları göğüs üzerinde çapraz bağlı ve her emre hazır bekleyen iki hizmetlinin sahneye doğrudan etkileri yoktur. Bunlar doğulu giysileri ile hizmetliden öte asker görünümündedirler¹⁰⁵. P. Demargne, bu ikiliyi Pers subayları olarak değerlendirir¹⁰⁶. Ancak bugüne dek bilinen Pers resim programı içinde kollarını göğüs üzerinde bağlayan figüre rastlanmamıştır. Buna karşın Lykia'da Payava Lahti'nden başka *Nereid*'ler Anıtı'nın doğu alınlığında kadın figürünün arkasında duran¹⁰⁷, Trysa *Heroon*'u batı frizinde ise beyin arkasında yere oturan figür¹⁰⁸ kollarını bağlamıştır¹⁰⁹. O halde bu duruş saygı ve sadakatin "Lykialı" bir ifadesi olmalıdır¹¹⁰. Bu ayrıntıda, satrapın bizzat kendisinin betimlenmesi nedeniyle adeta kendiliğinden oluşan bir ön koşul olarak ortaya çıkan Pers örgeli *audiens* sahnesine yerel ikonografi ve düşüncenin nasıl yansıdığı da görülebilmektedir.

Arkalıksız bir tabure gibi duran taht-koltuk, profile yakın betimlendiğinden önde, iki ayağı görülmektedir. Bol bir kumaşla örtülü koltuğun ayakları deniz kabuğu formundadır. Persepolis kabartmalarında Dareios'un oturduğu tahtın ayakları Payava'daki arkalıksız koltuğun ayakları ile aynıdır¹¹¹. Bu

¹⁰² Bazı bilimciler sahnedeki bu figürlerin Hellen giysileriyle betimlendiğini ifade ederler. Demargne, Payava ve yandaşlarının Hellen kökenli Lykialı olabileceğini öne sürer bk. Demargne 1974, 75 vdd.; Gabelmann ise, Lykialıların kendilerini Hellen giysileri içinde betimlettiklerini söyler (bk. Gabelmann 1994, 59).

¹⁰³ Laroche 1974, 137 vdd. tercüme edebildiği kadarı ile anıtın yazıtlarından Payava'nın Hellen kökenli olabileceğini söylemektedir. Fakat Payava'nın tabiyeti şimdilik kesin bilinmemektedir.

¹⁰⁴ Bazı kaynaklarda Autophradates'in Lykia'ya gelip paralı asker topladığı bildirilmektedir. Buna bağlı olarak da *audiens* sahnesini bir "ön görüşme" olarak da değerlendirmek olasıdır.

¹⁰⁵ Karşılaştırma için bk. Gabelmann 1984, res. 1 'de kralın karşısına gelen *akinakes*'li figür; Childs - Demargne 1989, res.57. 2, XXXII. *Nereid*'ler küçük podyum frizindeki askerler için bk. Kleemann 1958, res.3.

¹⁰⁶ Demargne 1983, 167 vd.

¹⁰⁷ Childs - Demargne 1989, res. 140 lev. LXVII.

¹⁰⁸ Oberleitner 1994, res. 75.

¹⁰⁹ Gabelmann 1984, 59 vdd. Bu figürün Lykia'ya özgü kabul sahnelerinde hiçbir zaman görülmediğini söyler. Bu görüş, önerimizi desteklemektedir.

¹¹⁰ Hellas'da birkaç mezar taşında, kadınlarda benzer kol bağlama davranışı görülmesine rağmen bu, tamamen başka bir konsept içinde değerlendirilmelidir.

¹¹¹ Gabelmann 1984, lev. 1.1; Koch 1992, lev. 45, 83.

benzerlik diğer Lykia kabartmalarında betimlenen koltuk ve *kline* ayaklarında görülmez. H. Gabelmann bu ayakları metal yaprak çelengi olarak niteler ve Pers etkisi olduğunu söyler¹¹². B. Jacobs ise Lykia kabartma sanatı içindeki *kline* ve tahtlar içinde saf Pers mobilya parçasına tek örnek olarak, üzerinde Lidya Satrabı Autophradates'in oturduğu Payava Lahti'ndeki koltuğa işaret eder ve ayaklar için çam formu yaprak çelengi benzetmesini yapar¹¹³. P. Demargne, ayaklardaki bezemeyi Akhemenid mobilya sanatı geleneğinde görür¹¹⁴.

Arkalıksız koltuklar kolay taşınabilirlikleri nedeniyle özel koşullarda kullanılmış olmalıydı; savaş alanlarında, arazide betimlenmiş satrap veya bey koltukları gibi¹¹⁵. *Nereid*'ler Anıtı, Trysa *Heroon*'u, Payava Lahti, Telmessos Lahti ve Merehi Anıtı örneklerinde oturan bey veya *dynast* (satrap) açık alandır. Taşınabilirliği açısından da arkalıksız koltuk arazi için daha uygun düşer. Asur'dan III. Salmanasar'ın savaşta betimlendiği koltuk da arkalıksızdır¹¹⁶. Harpy Anıtı ile Kızılbel Gömütü kabartmalarında ise bey veya *dynast* arkalıklı koltukta betimlenmiştir¹¹⁷. Bu örneklerde olay iç mekânda geçmektedir. Yine Mezopotamya'dan Til Barsip ve Persepolis örnekleri arkalıklı koltukla iç mekânda, olasılıkla sarayda betimlenmişlerdir¹¹⁸. Ancak bu saptamaya uymayan azda olsa örnekler vardır. Mezopotamya'dan Ninive kabartmasında kral, arkalıklı koltukta ve savaş alanında betimlenmiştir¹¹⁹. Sidon'dan Satrap Lahti ise sıralanan örneklerden farklı bir ikonografi gösterir¹²⁰. Arkalıklı koltuğunda oturan beyveya satrap arkada hizmetlileriyle betimlenmiştir. Hemen önünde dört atlı arabaya binmek üzere bir figür durur. Başını satraba çevirip onayını almak ister gibidir. Olayın geçtiği yer bey evi veya sarayın avlusu olmalıdır. Buna göre bilinen tüm kabul sahnelerinde, arkalıklı ve arkalıksız koltuk betimlemelerinin kullanımı ile ilgili saptamayı yalnızca Ninive kabartması bozmaktadır.

Koltuğu kumaşla kaplama düşüncesi, rahatlığın yanında oturan kişiye gösterilen saygıdan da kaynaklanmış olmalıdır. Koltuk ve *kline*'lerin kumaşla örtülmesi veya kaplanması tüm Lykia'da görülür.

Kapak

Dört yanı kabartmalarla bezeli *semerdam* biçimli kapağın sahneleri de yönlerine göre sıralanmıştır.

Doğu Yüz: *Quadriga*, üzerinde bir sürücü ve binici,

Kuzey Yüz: Dört bölüme ayrılan alınlıkta,

üst iki bölüm karşılıklı oturan *sphenks* lere,

alt sağ bölüm oturan bir erkek figürüne,

alt sol bölüm ise oturan kadın ve ona yaslanan bir çocuğa ayrılmıştır.

Batı Yüz: Doğu yüzde olduğu gibi bir *quadriga* ile sürücü ve binici

Güney Yüz: Dört bölüme ayrılan alınlıkta,

¹¹² Gabelmann 1984, 59.

¹¹³ Jacobs 1987, 34.

¹¹⁴ Demargne 1974, 78 vdd.

¹¹⁵ *Nereid*'ler Anıtı küçük podyum frizi (Childs-Demargne 1989 res. 57-2; Payava ve Trysa *Heroon*'u batı yüzü için, Oberleitner 1994 res. 75 örnekleri gösterilebilir.

¹¹⁶ Gabelmann 1984, lev. 3.

¹¹⁷ Gabelmann 1984, lev. 5.1, 5. 2.

¹¹⁸ Gabelmann 1984, lev. 1,2.

¹¹⁹ Gabelmann 1984, lev. 4.

¹²⁰ Kleemann 1958, lev. 2.a.

üst iki bölüm karşılıklı oturan iki sphenks'e,
alt sağ bölüm oturan bir kadın ve ona yaslanan çocuğa ayrılmış,
alt sol bölüm ise kapı açıklığı olarak bırakılmıştır.

Kapak Doğu ve Batı Yüz

Tamamı korunmuş olan yüzün büyük bölümüne, üzerinde iki kişi bulunan *quadriga* betimlenmiş, alt bölüme de iki aslan *protom*'u yerleştirilmiştir (Fig. 7).

Sağdan sola yükselerek sıralanan atlar, başları birbirine ters dönen ikili grup oluşturmuş, arada kalan ikisi birbirine bakar duruma gelmiştir. Eşleştirilmiş atların gövde ve boyunları bitişiktir. Atların sahneye en yakın olanı arabanın önünde bütün olarak, diğerleri ise göğüs, baş ve ayakları ile görülmektedir. Bütün olarak görünen atın kısa ve toplu kuyruğu eklenti gibi durmaktadır.

Ön ayakları havada olan atların geriye doğru yükselerek sıralanması şahlanma görünümünü vermekteyse de, atlar tırıs olarak ilerlemektedir. Ayaklar doğal olmayan bir simetriyle betimlenmiş, koşum takımları özenli ve yalın işlenmiştir. Atların çektiği arabanın kasası yalın ve arka tarafı açıktır. Dört ispitli tekerin bir tanesi sahneye girmekte ve aslan *protom*'unun arkasında betimlenmesi sahnedeki derinliği artırmaktadır.

Arabada bulunanlardan sürücü, biniciye göre arka planda kalmıştır. Gövdesi hafif dönük, başı profildendir. Havada duran sağ eli ile dizgini tutmuş, arabanın korkuluğuna dayadığı sağ kolu üzerine hafifçe abanarak gövdesini öne doğru eğmiştir. Gövdesini sıkıca saran giysi etek bölgesinde bollaşır. Boyundan bağlı pelerini her iki taraftan dolanıp arkada uçarak sahnedeki hareketliliği vurgular. Saçın alt kısmını açıkta bırakan konik başlık giysiyi tamamlar.

Sürücünün hemen arkasında, kendisinden daha yaşlı, hareketli sahnede büyük yer kaplayan ve dikkat çeken bir figür bulunmaktadır. Tüm gövdesi 3/4 dönük betimlenen figür öne, yani arabaya doğru eğilmiştir. Sol ayağının hafifçe yere değmesi ile arabadan atlama veya arabaya binme amı anlatılmak istenmiştir. Etekli gövde zırhı kuşanan savaşçı kısa *khiton* giymiş, arkada uçan pelerini boynunda bir broşla tutturmuştur. Sol elinde geniş bordürlü büyük bir kalkanla, başına geçirdiği sorguçlu miğfer savaşçı veya yarışçı kimliğini, gür sakalı ve bıyığı da olgun kişiliğini vurgulamaktadır.

Sahnenin alt bölümüne, sağ ve sol kenardan eşit uzaklıkta iki aslan *protom*'u yerleştirilmiştir. Sağda yer alan, tekerleğin önünde ve ispitin alt yarısını örter biçimde dururken diğeri son iki atın ayaklarının hemen altındadır. Gür yeveli aslanlar başlarını ön ayaklarının arasında tutar durumda betimlenmiştir. Dinlenen veya bekleyen aslanlara benzerler. Dilleri dışarı sarkık, büyükçedir.



Fig. 7. Kapak ve Kiriş Doğu Yüz.



Fig. 7A. Kapak Batı Yüz.

Tipoloji

Quadriga örgesi, Lykia kabartma sanatının belirli bir dönemini kapsayan eserlerinde betimlenmiştir. Genelde bir sürücü ve bir binicili *quadriga* lar daha çok lahit kapaklarında görülürler. Payava Lahti ile birlikte Ksanthos Merehi, Trysa Dereimis—Aiskhylos, Kyaneai Kudalije Lahitlerinde de *quadriga* işlenmiştir¹²¹. Anılan bu lahitlerin dışında Trysa¹²² ve Limyra *Heroon* ları kabartmalarında ve doğuda Sidon lahitleri içinde “Lykia Lahti” olarak adlandırılan lahit üzerinde de Payava örneği ile benzeşen *quadrigalar* verilmiştir.

Hellas'ta MÖ VII. yüzyıla dek uzanan *quadriga* örnekleri¹²³, İtalya Campana kabartmalarında da en çok yer bulan öge olmuştur¹²⁴.

İkonografi

Semerdam formlu kapağın her iki yüzünde görülen *quadriga* betimlemesi araştırmacılarca farklı değerlendirilmektedir. Lykia'yı ilk dolaşanlardan O. Benndorf, soylu mezarı olarak betimlediği *quadriga* betimlemeli lahitleri, “atlı yarışları kazanan insanların yaptırmış olduğunu ve mezar sahibinin Herakles'in Olympos'a götürülüşü ile aynı paralelde tutarak heroslaştırıldığını” öne sürer¹²⁵. J. Borchardt ise “savaş arabalarındaki sürücünün bey olduğunu” savunur; “*apobat*ların (binicilerin) öleni değil, ölünün onuruna yapılan törenlere katılanları temsil ettiğini” söyleyerek O. Benndorf'a ters düşer¹²⁶. Anıt üzerinde en kapsamlı çalışmayı yapan P. Demargne, Payava lahti üzerinde kaçırma, av veya savaş sahnesi anlatılmış olabileceğini söylerken, O. Benndorf'un Herakles'in Olympos'a götürülüşü yorumuna da katıldığını belirtir¹²⁷. Yazıtlar bu konuyu aydınlatacak denli okunamamaktadır. Doğru yoruma ancak, Lykia kabartma programının genel konsepti ve ana kuralları çerçevesinde düşünülerek ulaşmak mümkün olabilir.

Lykia kabartmalarında konular anıt sahibinin isteğine göre seçilmiş ve düzenlenmiş olmalıdır. İsmarlayıcının, farklı sanat coğrafyalarından alınacak şablonlara ve yerel ikonografinin küçük örgelerine varıncaya dek sanatçıyla birlikte tasarımda bulunduğu öne sürülebilir¹²⁸. Payava, asillere özgü olan ava, savaşa ve yarışa katıldığını ve kazandığı zaferlerini betimlettirmeyi ihmal etmemiştir. Her iki yüzde *quadriga* üzerinde görülen Payava kesinlikle binici olmalıdır. Çünkü Lykia kabartmalarında anıt sahibinin vurgulanması ana koşuldur.

¹²¹ Bu lahitler dışında aşırı tahrip olmuş Xntabura Lahti üzerinde de *quadriga* betimlemesi yer almaktadır. Bk. İdil 1985, 45 vd.

¹²² *Quadriga*, Trysa *Heroon*'u kabartmalarında savaş ve kaçırma sahneleri içinde kullanılmıştır.

¹²³ Hellas'ta vazolar ve kabartmalarda sevilerek kullanılmıştır. Bk. Simon 1976, res. 48, 50, 52-55, 224, 225. Kabartma olarak, *Parthenon* kuzey frizinde ve bazı mezar kabartmalarında betimlenmiştir. Bk. Fuchs 1983, res. 617.

¹²⁴ Borbeine 1968, 129 vdd.

¹²⁵ Benndorf- Niemann 1884, 107.

¹²⁶ Borchardt 1969, 191 vd. Merehi lahtinde *quadriga* ile hayvanlar arasında bir ilişki olmadığını ifade eder.

¹²⁷ Demargne 1974, 76 vd. Merehi Lahti için, Bellerophon'tes'in Khimeira'ya zaferi ve mezar sahibinin heroslaştırıldığı önerisini getirir.

¹²⁸ *Nereid*'ler anıtı ve Trysa *Heroon*'u gibi anıtların konu seçimi ve yerleştirme düzeni salt sanatçının tercihi olarak düşünülmemelidir. Anıt sahibinin yerel kültürel özelliklerini yansıtmak istemesi kadar yabancı sanatçılardan etkilendiği örgeleri öz kültürü içerisine entegre ederek kullanması da beklenen bir olgu olmalıdır.

İki *quadriga*, şablon görüntüsüne karşın bir sahne tekrarı sayılamaz¹²⁹. Lahtin doğu yüzü, orta blok ve giriş üzerinde savaş betimlemeleri bulunur. Bu yüz, anıtın genel kabartma planı içinde mezar sahibinin savaşlardaki başarılarına ayrılmıştır. Çünkü Payava önemli ve ünlü bir komutandır ve Pers Satrabı'nın cephesinde savaşarak zaferler kazanmıştır. Bu nedenle kapağın doğu yüzünde de kendisini savaş içinde *quadriga* ile betimlettirmiştir. Payava sürücü değil binicidir ve savaş kıyafetileridir¹³⁰. Aslında *quadriga* ve binici, tüm lahitlerdeki örneklerde şablon bir görüntü içerir. Binicinin pozisyonu *apobat* figürü ile aynıdır, bu sahnenin de *apobat* yarışı olduğu öne sürülebilir. Fakat Trysa *Heroon*'u güney frizine bakıldığında savaş içinde betimlenen *quadriga*'nın *apobat quadriga*'ları ile olan benzerliği hemen fark edilecektir.

Lahtin batı yüzü ise giriş üzerinde av ve orta blokta *audiens* sahnesi ile güncel yaşamdan iki kesit içermektedir. Diğer sahne için önerilen kurala bağlı olarak buradaki *quadriga* da güncel yaşamla ilintili düşünülmelidir. Av ya da *apobat* yarışı bu sahne ile örtüşebilen iki eylemdir. Binicinin zırh ve kalkanlı oluşu av ile bağdaşmayan bir görüntü çizer. Bu kıyafet savaş veya *apobat* yarışları için daha uygun düşmektedir¹³¹. Sanatçı bu şablonu alırken, av eylemini belirtmek istediğinde küçük ayrıntılarla oynayabilir ve biniciyi bu örgelerden kurtarabilirdi. Lykia Lahti'nde iki *quadriga* ile gidilen avda biniciler zırhsız ve kalkansızdır¹³². Merehi lahti B yüzünde de binici kalkansızdır. Burada anlatılanın aslan veya Khimeira'nın avlanması olarak önerilmektedir. Şablon olan sahnede kalkan ögesi kaldırılabilmiştir. *Quadriga* ile av, ormanda ve dağlık arazide mümkün görülme de, anıt sahibinin statüsünü ve vatandaş ile olan farklılığını vurgulamak için seçilmiş örgelerdendir. Bu bağlamda Payava kapağın batı yüzünde kendisini araba yarışı içinde betimlettirmiş olmalıdır. Bu saptamalar *quadrigalı* diğer lahitlerin ikonografik yorumlarının da tekrar gözden geçirilmeleri gerektiğini göstermektedir¹³³.

Araba kasası, tüm Lykia kabartmalarında görüldüğü gibi yalın tutulmuş ve aynı tipte benimsenmiştir¹³⁴.

Sürücü, vurgulanarak betimlenen binicinin hemen yanında ikinci planda yer alır. Lykia kabartmaları içinde zırhsız betimlenmiştir. Genelde bir *khiton* giyer¹³⁵. Alt giysi üzerine pelerin takan sürücü Payava Lahti ve Trysa *Heroon*'u kuzey yüzde görülür. Başlarında *pylos* bulunanlar çoğunluktadır¹³⁶.

¹²⁹ Borchardt 1969, 191 vdd.; İdil 1985, 83; Demargne 1974, 76. Her iki sahnenin *apobat* yarışları ile ilintili olduğunu belirtmektedirler.

¹³⁰ Karşılaştırma için bk. Oberleitner 1994, res. 37.

¹³¹ A. H. Borbein *apobat* tanımını şöyle yapmaktadır: Olasılıkla zafer kazanmış yarışmacı ve/veya savaşçıların adak kabartmalarıdır ve *apobatlar* zırhlı ve zırhsız olarak yarışabilirler. Bk. Borbein 1968, 129 vdd.

¹³² Hamdi Bey- Reinach 1892, res. XVI, I.

¹³³ Merehi Lahti A yüzünde, mahya girişi güncel yaşamla ilgili sahnelerle ayrılmıştır. Kapak üzerindeki *Quadriga*, yukarıda anlatılanlara bağlı olarak av sahnesi içermektedir. B yüzünde ise mahya girişi savaş betimlemesine ayrılmıştır. Kapağın aynı yüzünde yer alan *Quadriga* da savaş anından bir kesiti ifade etmiş olmalıdır. Trysa, Deremis-Aiskhylos Lahti üzerindeki yazıta göre iki kardeşe aittir. Bk. İdil 1985, 79-80. Girişin her iki yüzünde de güncel yaşamla ilgili *symposion* sahnesi yer almaktadır. Buna bağlı olarak kapağın her iki yüzünde de *Quadrigalı* sahneler *apobat* yarışını temsil etmelidir. Arabalardaki tekerlek ispitlerinin farklı sayıda işlenmesi iki kardeşin ayrı ayrı arabalarda betimlendiğini anlatmak için sanatçının küçük bir ayrıntı çalışması olabilir. Aynı olgu *quadrigalı* diğer lahitlere de uygulanabilmektedir.

¹³⁴ Lykia'da erken örneklerden G *Heroon*'u kabartmalarındaki araba örneği bk. Metzger 1963, res. XXXIX-1, bu tipin dışında kalır. Anılan benzerlik MÖ IV. yüzyıl kabartmaları için geçerlidir.

¹³⁵ Payava örneğinde, sürücünün uzun kollu bir giysi üzerine manto giydiği önerilir. Borchardt 1969, 191 vd. ve Demargne 1974, 73 vd. sürücüyü kısa bir *khiton* içinde pelerinli olarak tanımlamaktadır.

¹³⁶ Kyaneai Kudalije Lahti kabartmalar çok tahrip olmuştur. Yapılan çizim önerisinde sürücü miğferli

Demargne sürücünün idealize edilmiş bir yüzle betimlendiğini söyler¹³⁷. J. Borchhardt ise Trysa *Heroon*'u kabartmaları yardımıyla bu sorulara yanıt arar ve savaş arabalarında sürücülerini bey olarak değerlendirir¹³⁸. Bu değerlendirme Lykia kabartma sanatının genel kurallarına aykırıdır. Anıt sahibi olarak değerlendirilen bey, komutan ve prens sıfatındaki insanlar kabartmada ikinci planda kalamazlar. Her fırsatta ön plana çıkarılıp vurgulanırlar. *Quadriga* sahnelerinde de sürücü hep binicinin gerisinde kalmıştır. Bu nedenle bey veya yönetici olarak nitelendirilen anıt sahibi sürücü olmamalıdır. G Anıtı kabartmaları bu görüşü doğrular yöndedir¹³⁹.

Sürücünün kimliğini kesin belirtmek olanaksızdır. Bu konuda ne yazıtlar, ne de kabartma planı fazla bilgi vermezler. Ancak anıt sahibinin yanında yer alması sürücüye verilen bir ayrıcalık olarak değerlendirilebilir. Binicinin bir yakınına veya en güvendiği insanlardan birini yanında sürücü olarak betimlettirmiş olması kabul edilebilir.



Fig. 8. Alnaç Güney.

Alnaç Güney Yüz - Kuzey Yüz

Alnaç: kendi içinde geniş silmelerle bölünerek dört pano (bölüm) oluşturulmuştur. Kapağın semerdam olması nedeniyle üst iki bölüm üçgen forma dönüşmüş ve içerisine oturur durumda birer *sphenks* yerleştirilmiştir (Fig. 8). *Sphenks*ler ön ayakları üzerine dikilip, görülmeyen arka ayakları üzerine de çömelmişlerdir. Kuyrukları arka ayakları arasından geçirilerek karın altında oluşan boşluğu dolduracak biçimde düzenlenmiştir. Öne doğru çıkmış göğüsleri ile dişiliği vurgulanan *sphenks*lerin kanatları üçgen bölümün formuna uygun olarak başın arkasında kuyruk üstüne dek uzar. Kanat tüyleri geniş işlenmiştir. Başlar sivri bir külah formu gösterirken saç ensede topuz yapılmıştır.

Kuzey yüzde yer alan *sphenks*lerde, ayrıntıda bazı farklar görülür: Ön ayaklar bitişik değil, aralıktır; yani

her ikisi de görüntüye girer. Başlarına birer *pylos* geçirilmiş gibidir. Fakat G. Scharf'ın çizimindeki gibi bir ponpon görülmemektedir.

Tipoloji

Semerdam biçimli kapağın dar yüzlerinde (alnaçlarda) üst panolara yerleştirilen *sphenks*'ler Lykia kabartma sanatında çok az örnek bulur. Öyle ki, kabartmalı lahitler içinde bile sayıca azdır. Payava Lahti dışında Merehi Lahti¹⁴⁰, Ksanthos Aslan-Boğa Mücadelesi Lahti alnaçlarında da *sphenks* betimlemesi yer alır¹⁴¹. Duruşları aynıdır. Lahitler dışında Ksanthos "H" anıtının alnaçlarında da karşılıklı oturan

gösterilmiştir. Doğruluğu tartışmalıdır. Bk. İdil 1985, 41 res. 27, 1-3.

¹³⁷ Demargne 1974, 73 vd.

¹³⁸ Borchhardt 1969, 191 vdd.

¹³⁹ Metzger 1963, res. XXXIX-1.

¹⁴⁰ Demargne 1974, res. 33.

¹⁴¹ Demargne 1974, res. 23.

sphenks'ler bulunmaktadır¹⁴². Söz konusu betimleme Lykia kabartmalarında bilinen en erken örnektir. Sayılan bu eserlerin tümünün Ksanthos kentinde yer alması ilginç bir özellik olarak değerlendirilmelidir¹⁴³. Bu bağlamda doğu sanatı *sphenks* betimlemelerine bakıldığında Phryg¹⁴⁴, Geç Hitit¹⁴⁵, Urartu¹⁴⁶, Hitit¹⁴⁷, Assur¹⁴⁸, Mısır¹⁴⁹, Pers¹⁵⁰ örneklerinin Lykia *sphenks* tipolojisine uygun düşmeyen bir biçimde verildikleri görülmektedir. Lübnan Sidon lahitlerinden "Lykia Lahti" ve üzerinde betimlenen *sphenks*ler de Lykia *sphenks*leri ile farklı özelliklerdedir¹⁵¹. Anadolu'nun batı yüzünde ise Ionia¹⁵² ve Hellas¹⁵³ *sphenks*leri Lykia örnekleri ile benzeşmektedir. Bu sanatsal birliktelik tarihsel yakınlıktan ve sosyal ilişkilerin yoğunluğundan kaynaklanmış olmalıdır.

İkonografi

Karışık yaratıklar içerisinde sayılan *sphenks*ler¹⁵⁴ Ksanthos yerleşiminde yüzyıllık bir zaman dilimi süresince az sayıda betimlenmiştir. Salt mezar yapılarında kullanımı, *sphenks*'in burada da "koruyucu" sıfatlı bir figür olduğunu göstermektedir¹⁵⁵. Batıda ise Didyma Apollon ve Delphoi Apollon tapınaklarında, çeşitli kaplarda, Klazomenai pişmiş toprak lahitlerinde, yine öte dünya ve koruyucu düşüncesi ile yer almışlardır. Lykia kabartmalarında *sphenks*'ler arka ayakları üzerinde dik oturmuş, ön ayakları üzerine de dayanmış olarak görülürler. Doğu örnekleri bu duruşu göstermez. Ya uzun oturup başlarını ön ayakları üzerine koyarlar¹⁵⁶, ya da yürürler¹⁵⁷. Batı örneklerinin çoğunluğu ise Lykia betimlemeleri gibi oturur durumdadır. Özellikle Klazomenai lahitlerindeki örnekler hem bir mezar anıtı üzerinde betimlenmeleri, hem de ikonografik ve stilistik benzerlikleri nedeniyle, Lykia *sp-*

¹⁴² Metzger 1963, res. XLVII.

¹⁴³ Bu anıtlar dışında Limyra'dan bir kaya mezarında baş kısmı tahrip olmuş, arka ayakları üzerine oturur durumda bir hayvan betimlemesi yer alır. Bk. Bruns-Özgan 1987, res. 31-1. Özgan bunu *sphenks* olarak değerlendirmektedir. Bu görüş uygun görülürse Ksanthos dışında bilinen tek *sphenks* betimlemesi olarak kabul edilecektir.

¹⁴⁴ Prayon 1987, res. 7-a.

¹⁴⁵ Orthmann 1971, res. 27.b, 33.b, 49.c.

¹⁴⁶ Berghe - Meyer 1983, res. 72,100.

¹⁴⁷ Darga 1992, res. 132.

¹⁴⁸ Berghe - Meyer 1983, res. 41, 87, 102.

¹⁴⁹ Lange-Hirmer 1985, res. 111, 117.

¹⁵⁰ Koch 1992, res. 18.

¹⁵¹ Hamdi Bey-Reinach 1892, res. VI.1, XI.1. 2, XV. 1. Lykia Lahti alnacında oturan iki *sphenks*in, kanatları açılarak dekoratif bir görünüm yaratılmıştır.

¹⁵² Cook 1981, res. 51, 55. 2, 61, 62, 72 vd.

¹⁵³ Papaioannou 1974, 366, 367; Boardman 1974, res. 105.

¹⁵⁴ Hesiodos'un *Theogonia*'sına göre Ekhidna ile Orthos'tan doğma *sphenks*; kadın yüzlü ve üst gövdeli, aslan pençeli ve kuyruğu olan kanatlı, karışık bir yaratıktır.

¹⁵⁵ Mısır'da piramit ve mezar koruyucusu, Urartu, Phryg, Geç Hitit kabartma ve plastiğinde "öte dünya" düşüncesiyle ilintili, Hitit'te kapı (kent) koruyucusu, Perslerde yine kent koruyucusu olarak betimlenmiştir.

¹⁵⁶ Mısır, Pers, Urartu örnekleri gibi.

¹⁵⁷ Asur, Geç Hitit, Phryg, Urartu örnekleri gibi. Sardeis'te bulunmuş bir giysi süsü üzerinde karşılıklı oturan iki *sphenks* Lykia örneklerine benzer. Bk. Anadolu Medeniyetleri 1983, res. B.152. Pers etkili bu tek örnek ise Anadolu sanatının farklı etkileşimleri içinde değerlendirilmelidir.

henks’leri ile bir ilişki kurma zorunluluğu getirir. Ayrıca Payava Lahti’nde yer alan *sphenks*’ler de göğüsleri vurgulanarak dişil gösterilmiştir¹⁵⁸. Batıda dişil verilen *sphenks*’lerde ise göğüs belirtme zorunluluğu görülmez; dişiliği, yüz hatları ve çoğu zaman uzun saçlar ile gösterilir.

Alnaç Güney Yüz, Alt Kat: Güney yüz alt kat iki dikdörtgen panoya bölünmüş, sol tarafı bir kadın ve çocuğa, sağ tarafı ise bir erkeğe ayrılmıştır. Ayrıntıları tahribat nedeniyle pek anlaşılabilen bol, kıvrımlı bir giysi içinde sağ profilden oturur durumda betimlenen kadın sol eliyle kaldırdığı anlaşılabilir giysinin üst bölümünü yüzün önüne doğru getirmiştir (Fig. 8). Başın arkasından aşağı doğru *himation*’un sarktığı belli olmaktadır. Oturduğu koltuk ve kadının ayakları pek seçilememektedir. Sırt tarafından betimlenmiş çıplak bir çocuk bu kadına yaslanmış, bacakları hafifçe kıvrık, sağ elini yukarı kaldırır durumdadır.



Fig. 9. *Alnaç Kuzey Yüz, Detay.*

Sağ panoda ise, oturur durumda bir erkek sol profilden verilmiştir (Fig. 8). Göğüs bölümünde hafif 3/4lük bir dönüş görülür. Bu bölüm çıplak veya çok ince bir giysi ile örtülmüş olabilir; G. Scharf’ın çizimleri çok detaylı değildir. Omuzlardan bacaklara doğru bir *himation* düşmektedir. Yukarı kalkık sağ kolu, eli ile kavradığı bir asaya dayanmaktadır. Sol eli kalça üzerinde durur. Baş tam profilden betimlenen figürün yüzü sakalsızdır. Oturduğu koltuk arkalıksız gibi görünmektedir. Koltuğun ayakları yıpranmış olsa da form olarak orta bloktaki kabul sahnesinde Pers *satrab*’ının oturduğu taburenin ayağı ile benzer.

Alnaç, Kuzey Yüz: Alt sol bölüm hareketli kapının bloğuna ayrılmıştır. Kapı günümüze ulaşmadığından üzerinde herhangi bir figür olup olmadığı bilinmemektedir. Sağ pano ise çok yıprandığından ayrıntılıca anlatılamamaktadır. Sol profilden oturur durumda bir kadın, önünde ona doğru bakan bir çocuk betimlenmiştir Fig. 9. Panoda, çocuğun başının altın-

dan itibaren kadının belden aşağısını kaplayan bir parça eksiktir. Kadın sağ eliyle giysiyi yüzüne doğru kaldırmaktadır. Oturduğu koltuk yine diğeri ile aynıdır.

Tipoloji

Lykia Bölgesi anıtlarında, birer koltuk üzerinde karşılıklı oturan figür betimlemeleri geniş bir zaman dilimine yayılır¹⁵⁹. Payava Lahti güney alnacının solunda oturan bir kadın ve ona yaslanan bir çocuk, sağında ise oturan bir erkek bulunmaktadır. Arka (kuzey) yüzde ise kadın bu kez sağ yanda oturmakta yine bir çocuk ayakta durarak ona bakmaktadır. Sol pano çalışan kapı bloğudur ve kayıptır. Ancak her iki yüzde simetrik olarak aynı betimlemenin verilmesi, bu pano üzerinde de oturan bir erkek figürünün olabileceğini düşündürür. Alınlıklarında oturan figür içeren lahitler tüm bölgeye yayılmıştır. Bunlar arasında Ksanthos Merehi Lahti, Trysa Dereimis-Aiskhylos Lahti, Kyaneai 1 nolu lahit ve

¹⁵⁸ Lykia kabartmalarında *sphenks*’ler, batı örneklerindeki gibi dişil olarak betimlenmiştir. Doğu bölgelerinde ise tamamına yakını erkek *sphenks* olarak görülür.

¹⁵⁹ Karşılıklı oturan kadın ve erkek betimlemesinin yer aldığı, bilinen en erken anıt Harpy Anıtı’dır. MÖ VI. yüzyılın sonu, son örnekler ise IV. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir.

Telmessos 1 nolu lahit sayılabilir. Diğer mezar anıtlarında da bu kompozisyon betimlenmiştir. Lykia'da en erken olarak bilinen Harpy Anıtı ile *Nereid*'ler Anıtı alınlığı kalabalık betimlemelere sahiptir; fakat salt oturan figürler ele alındığında bu tipoloji içine girebilirler. Bunun dışında Ksanthos "H" ve "F" anıtı alnaçlarında da aynı kompozisyon bulunmaktadır. Sayılan bu örnekler içinde Merehi Lahti figürleri, Payava betimlemelerine en yakın örnek olarak gösterilebilir. Alnaçlarda yer alan kadın ve erkek betimlemeleri Lykia dışında benzerlerini Ionia'da bulur. Klazomenai lahitlerinde resim sanatı olarak¹⁶⁰, daha sonra ki mezar stellerinde de kabartma biçiminde görülür¹⁶¹.

İkonografi

Payava Lahti alnaçlarında birer pano içerisine yerleştirilen erkek ve çocuklu kadın figürleri bütün olarak değerlendirildiğinde bir aile tablosu oluşmaktadır. Bu yorum, oturan figürlerin bulunduğu her anıt için aynı değildir. Çünkü bazılarında oturan figürler hemcins olabilmektedir¹⁶². Bu durumda oturan figürlerin ikisi de mezar sahibi olarak kabul edilecektir. Payava Lahti ve benzeri birçok anıt, yazıtlar yardımıyla sahibini bildirmektedir¹⁶³. Oturan erkek figürü Payava'yı temsil ediyorsa diğerleri eşi ve çocuğu olarak nitelenmelidir. Her iki yüzde betimlenmesi, simetri anlayışından kaynaklanmış olmalıdır. Dereimis-Aiskhylos Lahti'nin, her iki alnacında oturan iki erkek, giriş alnaçlarında ise oturan kadın ve erkek betimlemeleri yer almaktadır. Bu düzenleme ile simetri kaygısı daha net görülür.

Alnaçların her iki yüzünde de kadın ve erkek betimlemesi bulundurarak, tamamen tahrip olmadan ele geçen iki anıt, Payava ve Dereimis-Aiskhylos lahitleridir. Kadın ve erkek figürlerinin yerleştirme yönü irdelendiğinde ortaya çıkacak sonuç, aynı figürleri bulunduran diğer lahitlerde de beklebilir. Her iki lahitte benzer düzenleme vardır. Bir yüzde kadın solda, erkek sağ yanda yer alırken, diğer yüzde ters yöne geçerler. Buradaki amaç, her iki resim örtüştüğünde kadın-kadın ve erkek-erkek figürlerinin çakışması olmalıdır. Bu kompozisyonu gerektiren düşünce nedir sorusuna yazıtlar henüz yeterli yanıtı veremeseler de kadın ve erkek resimlerinin karşılıklı (aynı doğrultuda) gelmesi gömülenlerin ne yanda yattığını gösterecek bir olgu olarak da önerilebilir¹⁶⁴.

Oturan kadın figürü güney yüzde net olarak izlenen bir davranışla, örtüdüğü giysiyi yüzüne doğru kaldırmaktadır. Kuzey yüzde tahribat nedeniyle tam görülemeyen bu davranış¹⁶⁵Ionia mezar stellerinde de izlenebilmektedir¹⁶⁶. Örtüyü yüzüne doğru kaldırması burada yas anlamına gelmektedir¹⁶⁷.

¹⁶⁰ Cook 1981, res. 61, 85 vd.

¹⁶¹ Hiller 1975, res.12. 2, 16. 2, 24. 2.

¹⁶² "F" anıtı karşılıklı oturan iki erkeğin betimlendiği en erken anıttır. Klazomenai lahitlerinde de aynı olgu görülmektedir. Lahidin üst kenar bölümlerine yerleştirilen figürler her iki cinsi de temsil edebilmektedir. Bundan başka Dareimis ve Aiskhylos lahti alnaçlarında da iki erkek betimlenmiştir. Lahitte iki erkek kardeşin gömüldüğü bilinmektedir.

¹⁶³ Merehi, Dereimis-Aiskhylos, Kudalije, Salas gibi isimler mezarların sahibi olarak bilinmektedir.

¹⁶⁴ Lahit teknesini örten kapakların alnacında, Payava ve Merehi örneğinde olduğu gibi panoların biri çalışan kapı bloğuna ayrılmıştır. Bu elemanın varlığı, Mezar sahibinin eser yapılırken sağ olduğunu gösterebileceği gibi, ikinci bir gömü için düşünüldüğünün kanıtıdır. Üst gömü yerlerine mezarın asıl sahipleri ile eşlerinin gömüldüğü bilinmektedir.

¹⁶⁵ Ancak simetri kaygısıyla aynı davranışı sergilemesi beklenmelidir.

¹⁶⁶ Hiller 1975, res. 21, 2

¹⁶⁷ Başından sarkan örtüyü kaldırması, Hera'nın *Hieros Gamos* davranışına benzese de bir mezar anıtı olmasından dolayı öyle görülmemeli, yas ve acıyla ilgili bir davranış olduğu kabul edilmelidir.

Kiriş

Doğu yüz

Bu yüzde kirişin sol üst yanında bir parça eksiktir. Sahnenin bu bölümünde yer alan iki askerin baş ve üst gövdeleri ile üçüncü savaştının taşıdığı kalkanın küçük bir kısmı, eksik olan bu parça üzerinde kalmıştır. Geri kalan bölüm tam izlenebilmektedir. Kayalık bir arazide gerçekleşen olay sağdan sola yönlendirilerek betimlenmiştir (Fig. 7, 10). Sağ uçta görülen ve başında miğfer olmayan atlı savaşçı kısa bir *khiton* ve uçuşan pelerini ile düşmanına doğru ilerler. Yaraladığı düşmanı ise, atın ön ayakları dibine düşmüş, sağ dizi ve sağ elini yere dayamış, direnmektedir. Gövdesinin tersine doğru havaya kaldırdığı sol eli atlı savaşçıya doğru uzanmıştır. Yaralı savaşçı çıplak ve *pylos* başlıklıdır. Sahnenin bu bölümünde bırakılan boşluğa Payava'yı tanıtan bir yazıt yerleştirilmiştir. Yazıttan hemen sonra ikinci atlı belirir. Hızla sürdüğü atın üzerinde uçuşan pelerini ve üzerindeki büyük diz zırhı ile görülen savaşçı, ana figür olduğunu belli etmektedir. Atın tam altında sırtüstü yatan savaşçı dizlerini kırarak yukarı kaldırmış, sol kolunu başının arkasına doğru uzatmıştır. Ölmüş veya ölmek üzeredir. Adının hemen önünde dikilen savaşçının gövdesi cepheden, başı ise atlıya dönük, profilden betimlenmiştir. Cepheden verilen sol bacağı gergin, profilden olan sağ bacağı bükük ve üzerine gelen atlıdan kaçır gibidir. *Pylos* başlıklı ve çıplak olan savaşçı sol kolunu atlıya doğru uzatmıştır. Bu figürlerden sonra gelen dört yaya savaşçı 3/4 sırttan betimlenmiştir. Orta blok üzerindeki savaşçılar gibi diz altında biten üstü sıkı oturmuş, etek kısmı bol, dalgalanan bir giysiyle görülmektedirler. Hepsinin sol kolunda kalkan asılı olduğu anlaşılmaktadır. *Pylos* başlıklı askerler geniş adımlarla atlının önünde gitmektedirler.

Tipoloji

Doğu kiriş üzerindeki savaş sahnesi, kompozisyon olarak orta blok örneğinden çok farklı değildir. Lykia Bölgesi'nde lahit kirişlerine işlenmiş savaş sahnesi Telmessos¹⁶⁸, Limyra¹⁶⁹ ve Merehi lahitleri¹⁷⁰ gibi az sayıda örnekte bulunur. Telmessos ve Merehi Lahti savaş sahneleri yaya savaşçılar arasında geçmektedir. Limyra Lahti kirişinde ise *kentauros* ve atlı savaşçılar bulunur. Kompozisyon olarak kirişler üzerinde Payava benzeri sahne yoktur. Lahit kapağı üzerinde betimlenmiş savaş sahnelerine, yaya savaşçıları arasında geçen mücadele ile Telmessos Lahti örneği gösterilebilir. Dansöz Lahti kapağında ise atlı savaşçı sahnesi yer alır, fakat kompozisyon ve ikonografide Payava örneğinden ayrılır. Diğer anıtlar üzerinde aynı tipolojiye girecek örnekler arandığında, *Nereid*'ler Anıtı savaş sahneleri Payava örneği ile benzerdir. Fakat burada frizler şeklinde devam eden sahne çok zengindir. Trysa *Heroon*'u savaş sahneleri de mitolojik içerikli ve çok renklidir. Batıda ise lahit üzerinde betimlenen savaş sahnelerine, Klazomenai pişmiş toprak lahitleri örnek olarak gösterilebilir¹⁷¹.

İkonografi

Savaş sahnesi, orta bloktaki ile ikonografide de benzerlikler gösterir. Bu sahnede atlı savaşçı figürü iki tanedir. Sahnenin ortalarında yer alan atlı, başındaki *pylos*'u ve gövdesinin alt yarısını örten diz zırhı ile arkadan gelen atlıdan ayrılır. Bu özelliklerle vurgulanan kişi hemen yanındaki yazıtla adı anılan

¹⁶⁸ Bruns-Özgan 1987, res. 33, 2.

¹⁶⁹ Bruns-Özgan 1987, res. 35, 2. Burada *kentauros*'larla savaş anlatıldığından savaş sahnesi olarak örnek gösterilmesi uygundur

¹⁷⁰ Demargne 1974, res. 51, 1.

¹⁷¹ Cook 1981. Bu lahitler konu olarak çok zengindir, mitolojik olan ve olmayan savaş konuları içermektedir

Payava'dır.

Arkadan gelen atlıda Payava yine kendisini mi betimlettirmiştir? Bunu söylemek ve saptamak zordur. Aynı örgeleri içermezler. Yaya savaşçıların giysisi ya da bazılarının çıplaklığı ara blok üzerindeki sahne ile benzeşir. Giysileri ve *pylos*'ları aynıdır. Payava'nın başında da bir *pylos* görülmektedir¹⁷². Düşmanları ile aynı başlıkla betimlenmesi tarihsel olayları doğrulayan bir tespit olarak değerlendirilebilir. Kendisi Lykialıdır ve Pers satrabı adına vatandaşlarıyla savaşmaktadır. Irkının belirli bir şekilde vurgulanması kendi isteği midir yoksa satrap emriyle mi gerçekleşmiştir? Bunun yanıtı mümkün görünmemektedir.

Kayalık bir arazide gerçekleşen savaş, doğa ortamında yapılan diğer savaş sahnesine ortam olarak benzer. Bu durum bazı araştırmacılarca dönem modası olarak değerlendirilmekte ise de¹⁷³, savaş betimlemesinin açık alanda gösterilmesi doğallığı da unutulmamalıdır. Lykia kabartmalarında doğa örgelerinin çok kullanıldığı da gözlemlenmektedir.



Fig. 10. Kiriş Doğu Yüz, Detay.



Fig. 11. Kiriş Av, Detay.

Kiriş Batı Yüz

Arka yüzdeki savaş sahnesinin ve kapaktaki *quadriga*'nın ters yönünde, soldan sağa hareketlendirilen sahnede üç atlı, bir yaya figür ile dağ keçisi, domuz ve ayı içeren bir av anlatılmıştır. Kirişin sağ kenarında arka ayakları üzerinde dikilen ayının konturlarını izleyen kırılmanın dışında sahne tamamdır. Atlı figür aynı duruşta üç kez betimlenmiş, fakat her tekrarda farklı bir yaban hayvanına yer verilmiştir (Fig. 7A, 11). En solda, geniş adım atıp ileri doğru hamle yapan yaya figürün gövdesi 3/4 görünüşe yakındır. Sağ bacağı profilden görülürken sol bacağın kasık bölgesi giysi altından belli olmaktadır. İleri doğru uzattığı sağ elinde sopa benzeri bir nesne tutmaktadır. Giydiği uzun tunik, hareketine koşut dalgalanmakta, daha çok etek bölgesinde kıvrımlar oluşturmaktadır. Üst kesim aşınmadan dolayı belirsizdir.

Yaya figürün hemen önünde yer alan köpek, ince uzun bacaklarını öne uzatmış, önünde koşan atın sürücüsüne bakmaktadır.

Atlı figür sol eliyle dizginleri kontrol ederken havaya kaldırdığı sağ eliyle de önünde koşarak kaçan avına fırlatmak üzere olduğu mızrağını tutmaktadır. Kendinden emin ve rahat bir oturuş ile betimlenen figürün giysisi aşınmadan dolayı net değildir. Hareketliliği vurgulamak için arkasındaki pelerin uçuşur durumda verilmiştir. Atın arka ayakları yere basarken ön ayakları havada ve yaban hayvanının ayaklarına değmek üzeredir. Kısa kuyruklu betimlenen atın koşumları seçilememektedir. Atlı figürün avlamak istediği hayvan, sıçrayarak kaçmaya çabalamağa olan bir yaban keçisine benzemektedir.

¹⁷² Orta bloktaki büyük savaş sahnesinde başı tahrip olduğundan ne giydiği anlaşılamamaktadır.

¹⁷³ Demargne 1974, 69 vdd.

İkinci av sahnesi bir öncekiyle çok yakın benzerlik içindedir. Bu kez avcı, duruşunda küçük bir farklılıkla öne doğru hafifçe hamle yapmıştır. Av hayvanı yaban domuzudur ve bu kez kaçmayı ön ayaklarını kaldıran ata karşılık verir gibi o da ön ayaklarını kaldırıp savunmaya geçmiştir.

Son bölümde de benzer at ve avcı sahnesi görülür. Bu kez avlanan ayıdır. Ayı bir önceki av hayvanı gibi ata ve avcıya karşı durur. Arka ayakları üzerine dikilip ön ayakları ile ata doğru hamle yapar.

Aynı aralıklarla üç kez yinelenen atlı avcı betimlemesi ile av hayvanları farklı olsa da sahne tekrarı yapılmıştır.

Av hayvanlarının çeşitliliği ve farklı kompozisyonda betimlenmeleri, avcılık yeteneğinin vurgulanmasına yöneliktir. Tek sıra olarak profilden dizilen figürlerde atlı figürün gövdesi 3/4 dönüşle verilmiştir.

Tipoloji

Kiriş üzerinde av sahnesinin betimlenmesine fazla örnek yoktur. Limyra Lahti kirişi "A" yüzündeki av sahnesi Payava ile aynı tipolojiye giren tek örnektir¹⁷⁴. Limyra av sahnesi konu birliğine karşın kompozisyonda farklılık gösterir. Ksanthos Dansöz Lahti av betimlemesi kapak uzun yüzedir. Büyük alan olmasına karşın olay daha kısa anlatılmıştır¹⁷⁵.

Lahit dışındaki anıtlarda yer alan av sahnelerine bakıldığında Trysa *Heroon*'unun av frizi Payava ile paralellik göstermez¹⁷⁶. Sahne yalın anlatılmış olsa da atlıların farklı yöne hareketliliği, yaya avcılarının arada dolaşması kompozisyonu zenginleştirmiştir¹⁷⁷.

Nereid'ler Anıtı av sahnesi, konu ve kompozisyon olarak Payava'ya en yakın örnek olarak değerlendirilir¹⁷⁸. Soldan sağa hareketlenen sahnede yaya yardımcı, üç atlının art arda dizilişi ve duruşları benzeşen noktaldır. Bir diğer frizde ise sahne ters yöne çevrilmiş ve aradaki av hayvanı ile zenginleştirilmiştir¹⁷⁹.

Lykia dışında Sidon Lahitlerinin Ağlayan Kadınlar¹⁸⁰ ve Satrap Lahti¹⁸¹, üzerinde av betimlemesi bulunduran örneklerdir. Bunların dışında, lahit üzerinde betimlenen av sahnelerine örnek olarak yine Klazomenai lahitleri gösterilebilir¹⁸².

İkonografi

Av, insanlık tarihinin bilinen en eski eylemlerindedir. İnsan yaşamının devamlılığı bu eyleme bağlı olduğundan belki de en çabuk öğrendiği ve yüklendiği zorunlu görevi olmuştur. Hemen her budun yaptığı bu işi resmetmekten haz almış, doğaya baskın çıktığını ölümsüzleştirerek toplum içinde farklı bir yer edinmeye çalışmıştır. Tarih öncesi çağların mağara resimleri, ya da Çatalhöyük duvar resimleri

¹⁷⁴ Bruns-Özgan 1987, res. 35, d.

¹⁷⁵ Demargne 1974, res. 1-4.

¹⁷⁶ Oberleitner 1994, res. 99 a.

¹⁷⁷ Oberleitner 1994, res. 99 a-c.

¹⁷⁸ Childs-Demargne 1989, res. 7, 1.

¹⁷⁹ Childs-Demargne 1989, res. 7, 1.

¹⁸⁰ Hamdi Bey-Reinach 1892, res. X. Ağlayan Kadınlar Lahti av frizleri olayın genel anlatımını içermekte, Payava örneği gibi kısaltılmış ifadenin dışında kalmaktadır. Bu frizler içinde Payava av sahnesi benzeri bir kesit bulmak mümkün değildir. Konu ve kompozisyon oldukça zengindir.

¹⁸¹ Satrap Lahti av sahnesi tekne üzerindedir. Yalın ve kısa anlatımı ile Payava'ya daha yakındır.

¹⁸² Cook 1981, res. 71, 73, 79. Av sahneleri atlı ve arabalı olarak betimlenmiştir. Atların altında köpek olgusu. Phryg ve Geç Hitit geleneğindedir.

bu düşüncenin öncülleridir. Kabartma sanatına aktarımında bir örnek veya öncül aranmalı mıdır? T. Hölscher¹⁸³, “av olgusunun sanatsal açıdan Doğu’da sınırı çizilemez” derken “Doğu” kavramının sınırlarını da açık bırakır. Fakat “resmi yaptırının ideali ve toplumdaki yeri hemen hemen aynıdır” diyerek bu konuda doğu bölgesi içerisinde etkileşim aramanın gereksizliğini de ifade etmiş olur.

B. Jacobs¹⁸⁴, MS VI. yüzyıl sonunda demokratikleşen Hellen kentlerinde av betimlemelerine olan ilginin azaldığına, yalnızca mitolojik av ve savaş sahnelerinin betimlendiğine dikkat çeker ve bu dönemden sonra av sahnesini¹⁸⁵ Pers aristokrasisinin bir parçası olarak görür. Lykia’da av ve savaş sahnesi seçiminin Perslerle ilgisi olmadığını en net ortaya koyan araştırmacıdır. Bu tespiti yaparken Kızılbel Gömütü, Isinda Dikme Anıtı ve Ksanthos Aslanlı Gömüt üzerindeki av sahnelerinin Pers egemenliğinden önceliğini vurgular. Lykia kabartmalarının en erken örnekleri olan bu eserlerde ve diğerlerinde etkileşim ararken T. Hölscher’in av konusunda yukarıda vurgulanan düşüncesi dikkate alınmalıdır.

Payava av sahnesinde görülen atlı avcı figüründe¹⁸⁶ süratle kaçan av hayvanına yetişmeyi simgeleyen motif, aynı zamanda kabartmanın hareketliliğini sağlayan bir görevle yüklüdür. Jacobs motifin, ana kişiliğin gövde gösterisini vurgulaması için en uygun konu olduğunu belirtir.¹⁸⁷ Atlı avcı figürü Lykia kabartmalarında ilk kez *Nereid*’ler Anıtı’nda görülür. Trysa *Heroon*’u, Dansöz Lahti ve Limyra Lahti örneklerinde şablon aynıdır ve Payava atlı avcı figürü ile benzeşir. Bu konudaki görüşler çeşitlidir: Jacobs “Lykia av ve savaş sahnelerinin ne ikonografik ne de konusal olarak Pers etkisi ile bağdaştırılması zorunludur”¹⁸⁸ derken *Akhamenid* sanatında bu betimlemelerin varlığının kesin olmamasından da destek almaktadır. G. Rodenwaldt ise bu şablonda Pers etkisi görmektedir.¹⁸⁹ Bu görüşü desteklemek isteyen M. Mellink, Karaburun II. gömüt örneğini gösterir.¹⁹⁰ Çavuşköy kabartması Akurgal tarafından Pers etkili olarak değerlendirilir¹⁹¹. Bilecik’ten bir mezar steli üzerinde de aynı şablonu görmek olasıdır¹⁹². Ionia’da Klazomenai lahitlerinde¹⁹³, Kültepe’den bir *amphora*’da¹⁹⁴, Pers küçük eserlerinde¹⁹⁵ bu figürü bulabilmekteyiz. Böylesi yaygın kullanılan, her budunun özünde bulunan av şeklinin kaynağına ulaşmak hiç de kolay görünmemektedir. Fakat Lykia sanatı üzerinde görülen Ion özellikleri, bu örgenin de o yönden geldiğini belirtmede en büyük yardımcısıdır. Geç Hitit ve Phryg eserlerinde atlı avcı ve av arabalarının, altındaki köpeği ile birlikte Ionia’ya yansması kadar Ionia’nın

¹⁸³ Hölscher 1973, 33.

¹⁸⁴ Jacobs 1987, 57 vdd. Perslerin, savaş ve avı kendileri için bir görev olarak gördüklerini, barış zamanında ava çıkarak bir tür idman yaptıklarını belirtir. Kral veya satrap, erkânı ile birlikte avlanır ve daha sonra da bunun kritiğini yaparlarmış.

¹⁸⁵ Jacobs 1987, 57 vdd.

¹⁸⁶ Bu motifi atlı savaşçı figüründen ayırmak oldukça zordur. Her ikisinde de elindeki mızrağı fırlatmak üzere olduğu veya fırlattığı an betimlenmiştir.

¹⁸⁷ Jacobs 1987, 57 vdd.

¹⁸⁸ Jacobs 1987, 57 vdd.

¹⁸⁹ Rodenwaldt 1933, 1041, 1042.

¹⁹⁰ Mellink 1976, 21 vdd.

¹⁹¹ Akurgal 1961, 112, res. 119.

¹⁹² *Anadolu Medeniyetleri* 1983, 60 res. B.146. Aslı Phryg dilinde yazıtlı bu stele sonradan Hellence eklenmiştir. Üstte karşılıklı oturan koruyucu hayvanları, onun altında yine oturan erkek ve kadın betimlemeleri, en altta da atlı avcı ve yaban hayvanı ile bir lahitte anlatılanlar bu stele sığdırılmış olur.

¹⁹³ Cook 1981 res. 26.

¹⁹⁴ *Anadolu Medeniyetleri* 1983, 93, res. B.227.

¹⁹⁵ Koch 1992, 255 res. 181.

Lykia'ya etkisi de doğal bir olgudur¹⁹⁶.

Biçem ve Tarih

Payava Lahti, farklı stilistik özellikler içermesiyle Lykia kabartma sanatının 4. yy içindeki durumunu en iyi yansıtan anıtlardan biridir.

Orta blok ve kirişte yer alan savaş betimlemelerinde *Nereid*'ler Anıtı ve Trysa *Heroon*'u savaş sahnelerine yakınlığı, taçlandırma ve *audiens* sahnelerinde ise getirdiği yeniliklerle dönemin büyük anıtları arasında yer almayı hak etmiştir.

Orta bloğun güney dar yüzünde figürler cepheden betimlenmesine karşın zeminle fazla bir ilişkisi kalmamıştır. Gövde, kol ve bacaklarda yuvarlatılarak verilen hatlarla figürler, serbest yontunun zeminine aplike edilmiş görünümünü kazanmıştır. Fakat yüzyılın son çeyreğine doğru olan zeminden kopmaya henüz gelinmemiştir. Benzer zemin-figür ilişkisi her ne kadar en yakın benzerini Myra 9 numaralı kaya mezarındaki silahlanan figürde bulsa da, bu örnek Payava'ya göre daha yüzeysel ve keskin hatlarla işlenmiştir¹⁹⁷.

Orta bloğun güney dar yüzündeki taçlandırmada da üç figür cepheden verilmiştir. Söz konusu sahnede özellikle taçlanan atletin zeminden kopukluğu yine Myra 9 numaralı mezardaki çıplak figürlere yakındır¹⁹⁸.

Audiens sahnesinde, huzura çıkanlar cepheden görünüşe yakın bir duruşla verilmiştir. Sağ omuzlar aşağıya düşürülüp sol omuzlar hafif yükseltilerek gövdenin döndürülmesi sağlanmıştır. MS IV. yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlenen mezar kabartmalarındaki gibi henüz omzun biri zeminden tam kopararak dönüş yaptırılmamıştır¹⁹⁹. Ağlayan Kadınlar Lahti'nin ayakta duran figürleri Payava örneklerine oranla zeminden daha fazla bağımsızdırlar.

Satrap 3/4 dönüşe yakın şekilde verilirken, önündeki *hazarapatis* profildir. Satrap arkasında duran iki figür ise tam cepheden verilmiş ve derin oyuklarla zeminden ayrılmıştır. Sahnede farklı dönüşleri kullanan sanatçı, önemli figürleri ön plana çıkarıp vurgulamıştır. Orta blok doğu yüzdeki savaş sahnesinde de farklı dönüşlere yer verilmiştir. Atlı savaşçının üst gövdesinde ve askerlerin en sağdakinde 3/4 klasik dönüş görülürken, yaya askerlerden ilk üçü sıralı verilmiştir. Figürler zeminden derin oyuklarla çözülmüş ve aynı zamanda da istenilen figür ön plana çıkartılmıştır.

Kapak ve kiriş üzerinde yer alan figürler orta bloktakilere göre daha yüzeysel ve hacimsiz işlenmiştir. Bu birimlerde de anıt sahibi betimlenmesine karşın orta blok figürleri kadar nitelikli işlenmemesinin nedeni, kapağın göz hizasından çok yukarıda bulunmasında aranmalıdır²⁰⁰.

Orta blok kuzey dar yüzdeki çıplak atlet ve onu taçlandıran figür, güney dar yüzdeki her iki zırlı figür ile *audiens* sahnesindeki doğulu subaylar benzeşen duruşadırlar. Dönemin duruş özelliği, giysisiz figürde daha açık bir şekilde izlenebileceğinden taçlandırılan atlet üzerinde durmak yeterli olacaktır. Sol ayak sabit, oynayan ayağın dizi içe çevrili, duruş biraz gevşemiş, gövdenin üstü arkaya doğru hareketlenmiştir. Gövdenin ağırlığı kalça üzerindedir. "S" duruş baştan ayağa dek izlenebilmekte, ağırlık merkezi iki ayak arasına düşmektedir. Aynı duruş özelliğini gösteren Lykia örnekleri

¹⁹⁶ Phryg etkisi için bk. Orthmann 1971, res. 42 a, b; Prayon 1987, res. 32. d, 36. c, 37. A.

¹⁹⁷ Bruns-Özgan 1987, 141 vd. Bunun stilden çok usta farkından kaynaklandığını ileri sürer.

¹⁹⁸ Borchhardt 1975, res. 64, c.

¹⁹⁹ Diepolder 1965, res. 46- 48.

²⁰⁰ Toplamda 10 metreyi geçen yükseklikteki anıtta üst bölümlerin yüzeysel işlenmesi işçiliği azaltmak açısından önemlidir.

olarak Myra 9 numaralı kaya mezarındaki çıplak figürlerden solda yer alan²⁰¹, Delicedere kaya mezarı sağ panoda cepheden verilen küçük figür²⁰², Myra F22 numaralı mezar kabartmasında kalkanlı figür²⁰³, Merehi Lahti girişindeki taçlanan atlet gösterilebilir²⁰⁴. Aynı duruşu gösteren figür örnekleri Hellen mezar kabartmalarında da bulunmaktadır²⁰⁵.

Orta bloğun güney ve kuzey dar yüzlerindeki figürlerin gövde yapısı güçlü ve ağırdır. Bel, göğüs, kol ve bacak bölgelerinde şişkin ve parçalı kas yapısı egemendir. Kapak üzerindeki giysili binicide de aynı yapı görülür. Kasların zırh üzerinde güç sembolü olarak belirlenmesini, kişiyi bireyselleştirme ve varlığını coşkunu bir gösterimle sunma diye niteleyen Demargne, bu özelliği Hellen ve doğu Hellen yani İon sanatının izleri olarak görür²⁰⁶. Anılan figürlerin benzer özellikleri yine Myra 9 numaralı kaya mezarında çıplak ve zırhlı figürler de görülebilir. Halikarnassos *Mausoleum*'u figürleri ağır ve hantal yapıdan kurtulup incelmeye rağmen gövde sıkı kas yapısıyla daha güçlü bir görünüm kazanmıştır. Aynı dönem Hellen kabartmalarının gövde yapısı da Lykia örnekleriyle benzerlik gösterir²⁰⁷.

Audiens sahnesinde huzura çıkanlar ile güney dar yüzde atlet taçlandıran figür *himation* giymişlerdir. Sol omuzdan karın üzerine doğru geniş bir kavisle inip oradan arkaya dolanan giysi gövdenin göbeğe dek olan bölümünü çıplak bırakır. İnce, dökümlü giysi özellikle tahrip olmayan en sağdaki figürün kol ve bacağı üzerinde ıslak biçimin izlerini gösterir. Omuzlardan başlayıp giysinin düzenlenişine koşut göbeğe inen, birbirine paralel ve sık olmayan, yuvarlaklaştırılıp yumuşatılmış sırtlara sahip içi dolu kıvrımlar uzanır. Daha az tahrip olmuş atlet taçlandıran figürde, omuzdan aşağıya dik sarkan giysi o yöndeki kolun üzerine birikmiştir. Bu ve *audiens*'in en sağdaki figürde sağ bacağın üst bölümünden diğer ayağın dizine doğru uzanan dolgun kıvrımları daha aşağılarda ince paralelleri izler.

Ayakta duran doğulu figürlerin göğüs bölgelerinde beliren kıvrımlar enine, kemerle sıkılan bel bölgesinin üst ve altında katlanan kıvrımlar ise dikinedir. Kemer uçlarının arası ve eteklerde, giysinin ağırlığı ile aşağıya çekilmesi sonucu dalgalı kıvrımlar oluşmuştur. Oturan figürde ise göğüs bölgesinde diğer iki figürde olduğu gibi yuvarlak sırtlı enine kıvrımlar, bacak üzerinde daha ince birbirine yakın olarak işlenmiştir. Bu giysinin motifte benzer şekilde düzenlenen örnekleri *Nereid*'ler Anıtı huzura çıkan figürlerde, alay frizinde ve doğu alınlığında²⁰⁸, Merehi Lahti girişinde²⁰⁹ Myra F 17 numaralı mezarda²¹⁰ yer alan figürlerde görülmektedir. Hellen sanatında da MS V. yüzyıl sonu ve MS IV. yüzyıl içinde de *himation*'un aynı şekilde düzenlendiği bilinmektedir²¹¹.

Anıtta, Payava olarak nitelendirilen taçlanan atlet ile orta blokta savaşıyan atlı figürün başı parçalanmıştır. Güney dar yüzde iki figürün, atleti taçlandıranın, satrap huzuruna en önde çıkanın, *quadriga*'daki binicilerin başları ortak özellikler gösterir. Gövde yapılarına uygun olarak güçlü ve gösterişli

²⁰¹ Borhardt1975, res. 64, a.

²⁰² Bruns-Özgan 1987, 124 vdd. res 23. 1,3.

²⁰³ Bruns-Özgan1987, 132 vd. res 26. 1, 2.

²⁰⁴ Demargne 1974, 52-1.

²⁰⁵ Süsserott 1968, res. 3. 2, 4. 1, 16. 3, 4.

²⁰⁶ Demargne 1974, 83 vd.

²⁰⁷ Süsserott 1968, res. 16. 3.

²⁰⁸ Childs-Demargne 1989, res. 57, 137, 140.

²⁰⁹ Demargne 1974, res. 52, 1.

²¹⁰ Bruns-Özgan 1987, res. 16. 1, 2.

²¹¹ Hellen sanatının baş giysisi olan *himation*'un yaygın olarak kullanıldığı kabartma ve vazolarda sıkça görülmektedir. Bk. Süsserott 1968, res. 1. 1, 1. 3, 3. 3, 4. 4; Fuchs 1983, 487 res. 571.

verilmişlerdir. Duruşla ilintili bir hareket içindedirler.

Payava Lahti'nin figürleri çağdaş anıtlardaki figürlerin baş ve yüz özellikleriyle benzeşir²¹². Bu bağlamda anıt üzerindeki figürlerin henüz tam olarak portre özellikleri göstermedikleri, dönem yüzü ile betimlendikleri kabul edilmelidir.

Kiriş üzerinde yer alan av frizinde dağ keçisi, yaban domuzu ve ayı gibi hayvanlara yer verilerek sahneye zenginlik katılırken, mezar sahibini her tür yaban hayvanını avlayabilme yeteneği de vurgulanmıştır. Dağ keçisinin hızla kaçarak, vahşi olan hayvanların ise savunmaya geçerek verilmesi gerçekçi bir anlatım olarak görülürken, bu hayvanlara karşı olan zaferi güçlülüğün ifadesi şeklinde algılanabilir.

Hizmetlinin yönlendirdiği ince ve uzun bacaklı köpeğin av için yetiştirildiği anlaşılmaktadır. Büyük bir dikkatle sahibini izleyen köpek farklı hareketler içinde olsa da gövde yapısı olarak benzer örneklerini *Nereid*'ler Anıtı av frizinde²¹³, Limyra Lahti kirişinde bulur²¹⁴. Domuz ve ayı farklı hareketler içinde olsa da *Nereid*'ler anıtı ve Limyra Lahti hayvanlarıyla benzeşir. Ancak burada hepsi hantal yapıdan kurtulmuş ince ve narin bir yapıya kavuşmuşlardır.

Lahit kapağının her iki yüzünde bulunan kaldırma çıkıntıları aslan *protom*'ları olarak işlenmişlerdir. Dalgalı yeleleri, geniş sakın yüzleri ve pençeleriyle görünümüne giren aslanların ağızları açık dilleri dışa sarkıktır. P. Demargne bu aslanların henüz *pathetik* bir ifadeye ulaşmadığını söyler²¹⁵. Bu özellikleriyle yüzyılın henüz ilk yarısından bir eser olduğunu belirtmiş olmalıdır. Antiphellos -1- numaralı lahit kapağındaki aslan *protom*'ları Payava ya en yakın örneklerdir.

Yukarda anlatılan biçem özellikleri Payava Lahti'nin tarihini MÖ 360'lı yıllar içine çekmektedir. Özellikle taçlandırılan atletin H. K. Süsserot'un oluşturduğu MÖ IV. yüzyıl duruş tipolojisinde MÖ 360-50 yılları dilimine tam uyması anıt için önerilen tarihi doğrulayan ve aynı zamanda Ksanthos'un Ion ve Hellen sanatı için taşra kenti olmadığını da gösteren bir olgudur.

Yazıtların okunabilen kısmı ile Lidya Satrabı Autophradates'in Payava için yaptırılmasını onayladığı anlaşılan lahit, satrabın görev yaptığı MÖ 370-360 yılları içerisinde sipariş edilmiş olmalıdır. Yapım süresi de göz önüne alındığında MÖ 360-350 yılları, biçem ile tarihsel olguların kesiştiği nokta olarak kabul edilebilir ve anıt için en uygun tarihtir. C. Bruns-Özgan, Autophradates'in adının geçmesiyle anıt için MÖ 370-360'lı yılları bir *terminus post quem* olarak görür ve anıtın yapımının birkaç on yıl sürebileceğini, bu bağlamda MÖ IV. yüzyılın ikinci yarısına ulaşılabileceğini söylerken Myra F23 kaya mezarı figürleri ile taçlanan Payava'yı karşılaştırarak bu savını destekler²¹⁶. Ancak Myra F23 kaya mezarı için daha önce yaptığı biçemsel yorumda usta farkından doğan bir yüzeysellik görmüştü. Myra mezarı gibi görkemli ve zengin içerikli anıtta ustadan kaynaklanan yüzeysellik aranması pek açıklayıcı gelmemektedir. Bu özellik, sanatın ilerleyen tarihsel gelişimi ile açıklanmalıdır. Myra kaya mezarı Payava Lahti'ni hemen takip eden yıllarda yapılmış olmalıdır.

²¹² Bruns-Özgan 1987, res. 14. 1, 15. 1, 16. 1 ve 2, 19. 3, 20. 1 gibi örnekler yüzyılın çağdaş figürleridir. Lykia'nın erken örneklerinde de sakallı ve kıvrık saçlı betimlemeler vardır. G ve F anıtı için bk. Demargne 1963, res. XXI, XLVIII; Harpy Anıtı, G ve F gibi erken dönem anıtlarda görüldüğü gibi uzun kıvrık saç ve sakal Lykia geleneği olarak değerlendirilebilir.

²¹³ Childs-Demargne 1989, res. 115, 117.

²¹⁴ Bruns-Özgan 1987, res. 35, 1.

²¹⁵ Demargne 1974, 69 vd.

²¹⁶ Bruns-Özgan 1987, 141 vd.

Sonuç

Lykia kabartma sanatı ve mezar mimarisi açısından MÖ IV. yüzyılönemli bir dönüm noktasıdır. *Nereid*'ler anıtı, Limyra *Heroon*'u, Trysa *Heroon*'u ve Payava Lahti ile görkemli kaya mezarları yüzyılın önemli anıtları ve sanatsal temsilcileridir.

MÖ V. yüzyılın ikinci yarısındaki savaşlar sürecinin beraberinde getirdiği sanat üretimindeki suskunluk MÖ IV. yüzyıl ile birlikte çözülmüştür. Bu dönemde Lykia mimarisinde *Nereid*'ler Anıtı ile yeni bir “yerden yükseltme” olgusu başlatılır. Lykia sanatının başlangıç dönemi olarak kabul edilen MÖ VI. yüzyıla damgasını vuran dikme mezarlar sonraki yüzyıllarda sayıları birkaçı geçmeyen örneklerle izlenirler. MÖ V. yüzyıl ile birlikte Ksanthos'un en görkemli gömütleri olan F, G, H gibi anıt mezarlar yapılmıştır. Bu yapıların yeniden kurması kesin değildir ve hatta pek çok noktada tartışmalıdır. Buna karşın yükseklikleriyle Payava Lahti'ne yaklaşan büyük yapılar olduğu anlaşılmaktadır; fakat hiçbiri dikme mezar formu göstermezler. F ve H anıtları yerden bir veya iki basamaklı podyuma oturtulan ahşap mimari öykünmeciliğindeki yapılardır. G anıtı ise oluşturulan bir platform üzerinde iki blok sıralı bir podyumla yükseltilerek yapılmıştır. Bu formu ile bir sonraki yüzyıla damgasını vuran *Nereid*'ler Anıtına örnek teşkil edecek özellikler taşır.

MÖ IV. yüzyılda Limyra *Heroon*'u aynı geleneği sürdürür. Bu anıtsal mezarlarla birlikte yüzyılın ilk yarısında lahitli başka mezar anıtları da yapılmıştır. Bunlar başta Payava olmak üzere Kadyanda Salas Anıtı, Limyra Xñtabura Lahti, Bayındır Limanı Anıtı, Antiphellos ve Sura örnekleridir²¹⁷.

Bu lahithlerin mimari öğeleri bilinen lahit mimarisinden farklı bir özellik göstermemektedir. Mezara anıtsal boyutu yalnızca lahit teknesinin altına ikinci bir mezar odasının yerleştirilmesi getirmekte ve yapı kendiliğinden yükselmektedir. Yani özünde, dikmelerdeki gibi belirgin bir dikey mimari öge üzerine oturtulmuş bir mezar değil, üst üste iki mekânlı bir mezar yapma düşüncesi yatar. Trysa da bulunan iki katlı mezar evler ne ise, ya da Patara'da bir kaya mezarı üzerindeki lahit ne ise Payava türü lahithler de aynıdır. Ayrıca bu yüzyılın ve türün ilk örneği olan Merehi Lahti'nin aynı formu göstermemesi de bu olguyu kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla P. Demargne'in Payava türü lahithleri dikme mezarların devamı olarak nitelemesi kabul görmemelidir. Zira amaç yükseltmek olsaydı Ksanthos *Harpy* Anıtı yanındaki Hellenistik dönem dikme lahit veya Tlos'tan bir başka örnekte olduğu gibi düz yüksek bir dikme blok üzerine lahit yerleştirilebilirdi.

Ancak Payava Lahti'nin bu örnekler içerisinde yine de bir ayrıcalığı olmalıdır. Çünkü o bir satrap armağanıdır. Pers egemenliğinin yıprandığı bir dönemde asilere karşı kazanılan başarının bir sembolü ve *dynast* yönetiminin onlara karşı bir güç göstergesidir. Bu anıtla yüceltilen salt yerli işbirlikçi Payava değil aynı zamanda çökmekte olan ve ayakta kalmaya çalışan Pers egemenliğidir.

Üç katlı bina yüksekliğine ulaşan anıt, hemen yanı başında ve bir kaya mezarı üzerinde yükselen Akropolis dikmesi ile yarışır görünmektedir. Lahdin formu, Antiphellos, Sura, Kadyanda gibi kentlerde az sayıda da olsa görünmesine karşın kabartma zenginliği ile tek ve benzersizdir. Böylesine görkemli bir anıt literatüre “Payava Lahti” olarak girmiştir. Fakat lahit kavramı tırnak içinde dikkate alınmalı, eser bir lahitten çok ötelelerde değerlendirilmelidir.

Lykia kabartmalarının tamamına yakını mezar anıtları üzerindeki betimlemeler oluşturmaktadır. Genelde ölmeye önce yaptırılan bu anıtlar aynı zamanda halkın önüne bir güç sembolü olarak dikilmekte ve anıt sahibinin yüceltilmesini sağlamaktadır.

²¹⁷ Yılmaz1994, 42 vdd.

Lykia aristokrasinin gömülme felsefesini özetleyen bu yorum Lykia kabartma programının da tematik özünü oluşturmaktadır. Lykialı bir aristokrat, halkın gözünde “ideal tasvire” sahip olmalıdır. Üstün bir savaşçı, sporcu olmanın yanında çok iyi av yapabilmeli ve iyi bir aile reisi özellikleri taşımalıdır. Bu tablolar mümkün olduğunca anıta yansıtılır. Payava Lahti’nde de savaş ve av konuları geleneksel çizgide işlenmiş, yenilik olarak *audiens*, taçlandırma ve *quadriga* sahneleri getirilmiştir. Payava bir komutan ve savaş ustasıdır. Bu özelliği anıtın tüm doğu yüzünde vurgulanmıştır. *Audiens* sahnesi ile satrabın karşısında betimlenerek ona olan yakınlığı ve sadakati anlatılmıştır. İdeal tasvir ile ilintili düşünülen savaş ve av, taçlandırma ve *quadriga* sahnelerinden farklı olarak Payava’nın gerçek yaşamından kesitler olmalıdır.

Her bölgede sanatçılar yerli veya yabancı olabilmekte, o dönemde soylu kişilerin Ionia ve Helas’tan getirilen sanatçılara eserler yaptırdığı bilinmektedir. *Nereid*’ler, Trysa ve Limyra *heroon*’ları kentlerin yöneticilerine ait mezar anıtlarıdır ve her birinin mezar ideolojisi farklıdır. Payava Lahti için de farklı bir mezar ideolojisi saptanmış ve konular bir plan dâhilinde belirlenmiştir. *Nereid*’ler Anıtında hanedanlığın zengin ve görkemli yaşamıyla birlikte geleneksel değerleri yanında Perslerle kurulan aile bağları ifade edilirken Trysa ve Limyra *heroon*’larında ise dönemin önemli, halkın sesini ve yönelimini iyi kavrayan yöneticiler tarafından izlenen yeni bir kavram doğmuştur. Ksanthos merkezli Pers sömürüsüne tepki olarak umut daha batıya, yani karşı kıyılara çevrilmiştir. Hellen etkisinin en yoğun hissedildiği bu iki anıttan sonra Payava Lahti’ndeki farklı yaklaşım daha iyi kavranacaktır.

Payava *dynast* veya yönetici değil bir komutan olarak bilinmektedir. Pers satraplarına karşı oluşan ayaklanmaları bastırmak için Lidya satrapı Autophradates’in Lykia’ya gelip asker topladığı ve bunun için Payava ile görüşme yaptığı tarihsel kaynaklarca bildirilmektedir. Nitekim Payava’nın da Pers satrapı cephesinde verdiği savaşlardan sonra Autophradates satraplığını geri almıştır ve bu anıt Payava için yaptırarak hem teşekkür etmiş hem de halk üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Payava, dönemin bölgedeki en büyük gücü olan satrapla birlikte betimlenip kendini yüceltmiş, böylelikle de “yerli işbirlikçiliğin” aşağılayıcı psikolojisinden de kurtulmuş olur (aynı zamanda Payava her sahnede kendisini betimlettirerek ön plana çıkarır, *audiens* sahnesinde de satrap ile birlikte aynı resimde yer alarak kendine onur payı çıkarmış olur).

Anıtın kabartma programı oluşturulurken Payava’nın kimliğinin yanı sıra siyasal eğilimi de değerlendirilmiştir. Hanedanlıkla bir kan bağı olup olmadığı net olarak ortaya konamamıştır ancak kendisi bir Lykialıdır. Fakat satrap ile aynı cephede yer alması, bu bilinmezliğe bir ışık tutabilir ve hanedanlığın bir üyesi olabileceğini düşündürür. Kabartmalar dikkatle incelendiğinde sanatçının konu seçiminde serbest bırakılmadığı anıt sahibinin bu seçimlerde ağırlığını koyduğu gözlenebilir.

Genel plan çizilirken güney ve kuzey dar yüzlerde bir simetri kaygısı olduğu anlaşılmaktadır. Üstlerde karşılıklı *sphenks*’ler bir Doğu örgesi olup biçem olarak Ionia kökenlidir. Karşılıklı oturan kadın ve erkek betimlemeleri Lykia düşüncesine Ionia’dan gelip yerleşmiş olmalıdır. Klazomenai lahitlerinin öncülüğü net bir biçimde görülmektedir. Doğu uzun yüz ve batı uzun yüz kendi içlerinde düzenlenmiş gibi görülmektedir. Çünkü anıtın karşısına geçen kimse sadece o yüzün eserlerini görebilecektir. Doğu yüz Payava’nın savaşçı kişiliğini öne çıkarır ve zaferlerini sergilerken, batı yüz ise Lykialı bir soylunun karakteristik özellikleri olan av ve spordaki başarılarını yansıtır. Orta blokta yer alan *audiens* sahnesi hem Payava hem de satrap için önem taşımaktadır. Sahnelerin yönlendiği için nedenler araştırılmış fakat anlamlı bir dizin oluşturulamamıştır. Ancak, mimari formun sahne düzeninde etkinliğine ve her yüzün kendi içinde düzenlendiği sonucuna varılmıştır. Lykia kabartma programının önemli yapılar da daha belirgin biçimde uygulandığı söylenebilir. *Nereid*’ler Anıtı ve Trysa *Heroon*’u

zengin içerikli ve firizlerce devam eden kabartmaları, bir bütün olarak planlanıp düzenlenmeden yapılamazdı. Bu bağlamda Payava ve hatta daha küçük anıtlarda bile bir program çerçevesinde hareket edildiği kesin olarak kabul edilmelidir.

Payava, girişin her iki yüzünde, orta blok doğu yüzde yerel gelenek ve Doğu kökenlilerden av ve savaş eylemleri içerisinde betimlenmiştir. *Audiens* sahnesi, yukarıda anlatıldığı gibi Pers saray seremonilerine en yakın örnek olarak tektir. Nedeni, bizzat satrabın betimlenmesidir. Buna bağlı olarak Pers ikonografisinin mobilya ayağına dek uzanan ayrıntısını görmek mümkündür. Çünkü satrap kralın temsilcisidir ve egemen olduğu topraklarda kralın ve sarayın etkinliğini ancak bu biçimde yansıtabilir.

Quadriga sahneleri iki değişik ikonografisi ile Lykia sanatına Hellen şablonu olarak girmiştir. Aynı olgu taçlandırma sahnelerinde de görülür. Bu konular Lykia için yenidir. Hatta güney dar yüz tek örnektir. Bu yeni akım, Ion ve Hellen sanatının Lykia sanatına yön vermesinin sonucu olmalıdır.

Payava Lahti, bu gelişmeler ışığında Lykia kabartma sanatına damgasını vuran üç büyük anıttan daha az önemli değildir. Üzerinde bulundurduğu ilk uygulamalarla da diğer üçünden daha yenilikçidir.

Doğu kökenli yerel özelliklerin yanı sıra zorunlu taşıdığı Pers motifleri ve Hellen sanatından yansımalarla eklektizmin geç klasik dönem içerisinde en önemli anıtı olarak değerlendirilmelidir. Anıtın Lykia sanatına getirdiği yenilikler, dönemin siyasi ve sanatsal haritasının değişiminin ve paralel olarak Anadolu sanatının geçirmiş olduğu evrimin sonucudur.

Klazomenai lahitleri üzerindeki atlı avcı ve savaşçı betimlemelerinin Phryg ve Geç Hitit sanatının devamı niteliğindedir. Vazo resim sanatına paralel gelişen Klazomenai lahitlerinin kabartmaya yansması Lykia mezar sanatında filizlenir. Çünkü Lykia'da Ion sanatçısının eli görülür. *Sphenks*'ler, karşılıklı kadın ve erkek, atlı av, savaş betimlemeleri, Ion pişmiş toprak lahitlerinden, Lykia lahitlerine aktarılmış olur.

Böylece kendisine öncül olarak seçtiği, Anadolu'nun Doğu ile birlikte binlerce yıl yoğurduğu ve batısına iletildiği bir kültürdür. Lykialı, aldığı örgeleri, karmaşık ve zor bir siyasi dönemden geçmesine karşın yerli düşüncesini söz konusu kültürlerle sentezleyerek eklektik bir sanat ürünü yaratabilmiştir.

BİBLİYOGRAFYA

- Akşit 1967 O. Akşit, *Likya Tarihi*. İstanbul 1967.
- Akurgal 1941 E. Akurgal, *Griechische Reliefs des VI. Jahrhunderts aus Lykien*. Berlin 1941.
- Akurgal 1961 E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens*. Berlin 1961.
- Anadolu Medeniyetleri* II. İstanbul 1983.
- Arnold 1969 D. Arnold, *Die Polykletnachfolge*. Berlin 1969.
- Benndorf – Niemann 1884 O. Benndorf – G. Niemann, *Reisen im Südwestlichen Kleinasien I*. Lefkoşe 1884.
- Berghe – Meyer 1983 L. van den Berghe – L. De Meyer, *Urartu*. Gent 1983.
- Bernard 1964 P. Bernard, “Une pièce d’armure perse sur un monument lycien”. *Syria* XLI/3-4 (1964)195-212.
- Boardman 1974 J. Boardman, *Athenian Red Figures Vases: The Archaic Period*. Londra 1974.
- Boardman 1975 J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*. Londra 1975.
- Boardman 1985 J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period*. Londra 1985.
- Boardman 1987 J. Boardman, *Griechische Plastik. Die klassische Zeit*. Londra 1987.
- Borbein 1968 A. H. Borbein, *Campanareliefs. Typologische und Stilkritische Untersuchungen*. Heidelberg 1968.
- Borchardt 1969 J. Borchardt, “Ein Totengericht in Lykien”. *IstMitt* XIX-XX/70 (1969) 187-222.
- Borchardt 1975 J. Borchardt, *Myra: Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit*. Berlin 1975.
- Borchardt 1976 J. Borchardt, “Die Bauskulpturen des Heroons von Limyra”. *IstForsch* XXXII (1976) 141-151.
- Borchardt 1980 J. Borchardt, “Zur Deutung lykischer Audienzszenen”. *Actes du Colloque sur la Lycie Antique* Ed. H. Metzger. (1980) 7-12.
- Borchardt 1990 J. Borchardt, *Götter, Heroen, Herrscher in Lykien*. Wien 1990.
- Borchardt 2013 J. Borchardt, *Strukturen Lykischer Residenzstädte im Vergleich zu älteren Städten des Vorderen Orients*. Antalya 2013.
- Borchardt 1968 J. Borchardt, “Dynastische Grablangen von Kadyanda”. *AA* XVIII (1968)174-238.
- Brinkmann – Scholl 2010 V. Brinkmann – A. Scholl, *Bunte Götter, die Farbigkeit antiker Skulptur*. Berlin 2010.
- Brommer 1982 F. Brommer, *Die Parthenon Skulpturen*. Mainz 1982.
- Bruns-Özgan 1987 C. Bruns-Özgan, *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Tübingen 1987.
- Childs– Demargne 1989 W. A. P. Childs–P. Demargne, *Fouilles de Ksanthos*, Tome VIII. Paris 1989.
- Cook 1981 R. M. Cook, *Clazomenian Sarcophagi* (Forschungen zur Antiken Keramik Reihe 2). Mainz 1981.
- Darga 1992 M. Darga, *Hitit Sanatı*. İstanbul 1992.
- Demargne 1958 P. Demargne, *Fouilles de Ksanthos I*. Paris 1958.
- Demargne 1974 P. Demargne, *Fouilles de Ksanthos V*. Paris 1974.
- Demargne 1983 P. Demargne, “Serviteurs orientaux sur deux monuments funéraires de

- Ksanthos". Ed. H. Hauptmann. *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens*. Mainz (1983) 167-170.
- Diepolder 1965 H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Darmstadt 1965.
- Fuchs 1983 W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*. Mönich 1983.
- Gabelmann 1984 H. Gabelmann, *Antike Audienz und Tribunalszenen*. Darmstadt 1984.
- Hamdi Bey – Reinach 1892 O. Hamdi Bey – T. Reinach, *Une Necropole Royale a Sidon*. Paris 1892.
Hdt. (= Herodotos, *Historiai*)
Kullanılan Metin ve Çeviriler: Herodotos, *The Persian Wars*. Trans. A. D. Godley, vols. I-IV. Cambridge, Massachusetts - London 1920-2004¹². (The Loeb Classical Library).
Herodotos, *Tarih*. Çev. M. Ökmen. İstanbul 1991³.
- Hiller 1975 H. Hiller, "Ionische Grabreliefs". *IstMitt* Beih XII (1975).
- Himmelmann 1956 N. Himmelmann, *Studien zum Ilissos-Relief*. Londra 1956.
- Hölscher 1973 T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Würzburg 1973.
- Hrouda 1965 B. Hrouda, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*. Saarbrücker *Beiträge zur Altertumskunde* 2. Bonn 1965.
- Işık 1995 F. Işık, "Likya Kaya Gömütleri". *Anadolu Konferansları* IV (1995) 110-123.
- Işık 1996 F. Işık, "Tempelgräber von Patara und ihre anatolischen Wurzeln". *Likya* II (1996) 160-186.
- Işık– İşkan-Yılmaz 1996 F. Işık– H. İşkan-Yılmaz, "Likya'da Konut ve Gömüt Arasındaki Yapısal İlişkiler". Ed. Yıldız Sey, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşim*. İstanbul (1996) 171- 181.
- İdil 1985 V. İdil, *Likya Lahitleri*. Ankara 1985.
- Jacobs 1987 B. Jacobs, *Griechische und persische Elemente in der Grabkunst Lykiens zur Zeit der Achamenidenherrschaft*. Upsala 1987.
- Kleemann 1958 I. Kleemann, "Der Satrapen Sarkophag aus Sidon". *IstForsch* XX Beiheft (1958).
- Koch 1992 H. Koch, *Es kündigt Dareios der König*. Darmstadt 1992.
Ksen. *Anab.* (= Ksenophon, *Anabasis*)
Kullanılan Metin ve Çeviri: Xenophon, *Anabasis*. Trans. C. L. Brownson, vol. III. Cambridge, Massachusetts - London 2001³ (The Loeb Classical Library).
- Lange – Hirmer 1985 K. Lange – M. Hirmer, *Agypten*. München 1985.
- Mellink 1976 M. J. Mellink, "Local, Phrygian and Greek Traits in Northern Lycia". *RA* I (1976) 21-34.
- Metzger 1963 H. Metzger, *Foullis de Ksanthos* II. Paris 1963.
- Meyer 1983 M. Meyer, "Die griechischen Urkundenreliefs". *AM* XIII Beiheft (1983)
- Oberleitner 1994 W. Oberleitner, *Das Heroon von Trysa*. Darmstadt 1994.
- Orthmann 1971 W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Saarbrücker *Beiträge zur Altertumskunde* 8 (1971).
- Papaioannou 1974 K. Papaioannou, *L'art Grec*. Paris 1974.
- Praschniker 1979 C. Praschniker, "Das Mausoleum von Belevi". *FiEVI* (1979) 96-153.
- Prayon 1987 F. Prayon, *Phrygische Plastik: Die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentralanatoliens Und Ihre Beziehungen*. Tübingen 1987.

- Pryce 1928 F. N. Pryce, *Catalogue of Sculpture of the British Museum I/1*. London 1928.
- Rodenwaldt 1933 G. Rodenwaldt, *Griechische Reliefs in Lykien*. Berlin 1933.
- Simon 1976 E. Simon, *Die griechischen Vasen*. Munchen 1976.
- Smith 1900 A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*. London 1900.
- Sprenger – Bartoloni 1990 M. Sprenger – G. Bartoloni, *Die Etrüsker. Kunst und Geschichte*. Munchen 1990.
- Süsserott 1968 H. K. Süsserott, *Griechische Plastik 4. Jahrhunderts vor Christus*. Roma 1968.
- Treuber 1887 O. Treuber, *Geschichte der Lykier*. Stuttgart 1887.
- Yilmaz 1990 H. Yilmaz, "Die Felsgräber von Patara". *Akten des II. Internationalen Lykien Symposions II* (1990) 87-96.
- Yilmaz 1994 H. Yilmaz, "Überlegungen zur Typologie der Lykischen Sarkophage". *Lykia I* (1994) 42-51.