

B İ B L İ Y O G R A F Y A

VOLKMAR VON GRAEVE, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt. Fotografien von Dieter Johannes* (= *İskender lâhti ve atölyesi*. Fotoğraflar D. Johannes tarafından) (İstanbul Forschungen, Bd. 28), Berlin, Verlag Gebrüder Mann, 1970, 4°, 189 s. metin, 2 renkli lev., 80 lev.

İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan "İskender lâhti" klâsik arkeolojinin en tanınmış ve hayret uyandırmış eserlerinden olup 1887 yılında Sidon (Sayda) yöresinde Ayâ mevkiindeki yeraltı kiral nekropolünde tesadüfi olarak bulunmuş, müzelerimizin ve Türkiye'de arkeolojinin kurucusu Osman Hamdi Bey'in zamanında işe el koyması, o dönem için örnek sayılabilecek bir kazı yapması sonunda meydana çıkarılarak deniz yoluyla İstanbul'a götürülmüş ve bu keşiften sonra yapılan yeni bir müzede teşhir edilmiştir. Osman Hamdi Bey'in o zamanın tanınmış arkeologlarından Th. Reinach ile birlikte yayınladığı anıtsal eser sayesinde¹ bilim dünyasına tanıtılan bu lâhit klâsik arkeoloji literatüründe önemli bir yer almakta gecikmemiştir. Nitekim G. Mendel'in İstanbul Arkeoloji Müzeleri kataloğunun birinci cildinde, bu lâhte dair yazılmış büyük bir monografinin sonundaki 1912 yılına kadar yapılan yayınların listesi bu hususu meydana koymaktadır². Bu tarihten sonra artık elkitaplarına geçmiş olan bu anıta dair yayınlar yavaş yavaş azalmakla beraber yine de devam etmiştir ki bunların bir listesi v. Graeve tarafından eserinin sonuna ilâve edilmiştir (s. 171/72). Fakat bu yayınların büyük bir kısmı lâhti sırf sanat eseri olarak ele almakta, ona karşı duyulan hayranlığı dile getirmekte, fakat onun taşıdığı problemleri geniş bir Yunanistan-Anadolu-Ön Asya çerçevesi içinde çözüme çalışmamakta idiler. İşte bu noksanı telâfi etmek üzere Frankfurt/Main Üniversitesi Arkeoloji Profesörü G. Kleiner'in teşvik, yönetimi ve arkeolojinin bugünkü durumunun ışığı altında hazırlanmış bir doktora tezinin genişletilmiş şekli olan bu kitap İstanbul'daki Alman Arkeoloji Enstitüsünün yayınladığı "İstanbul Forschungen" serisinde çıkmıştır. Eserin sonuna katılmış olan fotoğraflar yukarıda zikrettiğimiz Osman Hamdi Bey-Th. Reinach'ın eserindeki fotoğraflardan sonra hiç şüphesiz en iyi resimlerdir³.

¹ O. Hamdi Bey-Th. Reinach, *Une Nécropole Royale à Sidon*, Paris 1892, s. 272 v.dd., lev. 23 v.dd.

² G. Mendel, *Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines* (Musée Impérial Ottoman), Constantinople 1912, s. 171 v.dd.

³ Aşağıda çeşitli vesilelerle bahis konusu edeceğimiz Basel Üniversitesi arkeoloji profesörü K. Schefold'un "*Der Alexandersarkophag*" (Berlin 1968) adlı, lâhti geniş bir okuyucu çevresine tanıtmak üzere kaleme alınmış olan eserinde M. Seidel tarafından çekilmiş olan siyah-beyaz fotoğraflar aynı seviyeye ulaşmamakta, buna karşılık renkli fotoğraflar daha başarılı görünmektedir. Bunlar aynı zamanda lâhitteki renklerin zamanla bir hayli solmuş olduğunu da açığa vurmaktadır.

“İskender lâhti” adıyla anılan lâhit, bilindiği gibi, üç daha küçük figürsüz lâhitle birlikte, büyük bir yeraltı odasının içinde bulunmuş, bu odada yeraltı suları ve rutubete karşı tertibat alındığından ve lâhit yapıldıktan kısa bir süre sonra odanın içine yerleştirildiğinden ötürü bovalarıyla birlikte gayet iyi durumda bize kadar gelmiştir. Lâhtin şu ya da bu yerinde görülen tahrirler onun yapıldığı yerden yeraltı odasına nakli ameliyesinin ve bugün saptanması mümkün olmayan bir zamanda hipojeye girmiş ve lâhitleri soymuş olan define arayıcılarının esri olsa gerektir.

Her iki uzun tarafındaki kabartmalarda Makedonya kralı Büyük İskender’in tanımlanmış olmasından ötürü “İskender lâhti” adını almış olan bu anısal lâhit Attika’dan getirtilmiş Pentelikon mermerinden yapılmış olup şekil bakımından birbiriyle ilgili gibi görünmeyen iki parçadan meydana gelmektedir (s. 15 v.dd.): Alt kısım yani tekne dış cepheleri kabartmalarla süslenmek üzere derinleştirilmiş dikdörtgen satırlar kapsamakta olup bir tahta sanduka şekli göstermekte, onun üzerinde ise üst kısmı semerdam şeklinde iki tarafa meyilli ve üzeri balıkpulu şeklinde kiremitlerle örtülü bir kapak, yani arşitektonik bir eleman oturmaktadır. Bu bakımdan “İskender lâhti” aynı nekropolde bulunmuş olan “Satrap” ve “Likya” lâhitleri tradisyonunu devam ettirmektedir.

Gerek teknenin, gerek kapağın profilleri ve bezemelerinin esaslı bir surette incelenmesi (s. 21 v.dd.) burada sadece Attika etkilerinin değil, fakat Peloponnes (en çok Epidavros tholos’unun) etkilerinin de var olduğunu açığa vurmakta, bu bakımdan lâhtin bezemeleri bakımından Batıya bağlı olduğu, büyük bir orijinallığe sahip olmadığı ve “verici” olmaktan ziyade “alıcı” olduğu ortaya çıkmış bulunmaktadır. Bezemeler genellikle M. ö. 317 yıllarında Attika mezar anıtlarında görülen bezemelerle yakın ilişkiler göstermektedir ki bu husus ilerde lâhtin tarihlenmesi için önemli bir kriter olarak ele alınacaktır.

Kapağın figürlü bezemeleri ise bizi Doğuya götürmektedir (s. 28 v.dd.). Mahya kirişi ve çatı kenarlarında görülen yaprak haleli kadın başları Anadolu’da olduğu gibi Suriye’de ve daha genel olarak Ön Asya’da pek eski çağlardan beri ibadet gören büyük tabiat tanrıçası ile ilgili olup belki tanrıçanın Suriye’de almış olduğu ada göre Atargatis’i temsil etmektedirler. Tabiatın sonbaharda sararıp ölmesi ve ilkbaharda tekrar dirilmesini sağlayan bu tanrıça ile kapağın altında mor fon üzerinde yer alan sararmış asma yaprakları frizi ilişkili olsa gerektir. Kapağın köşelerinde, kaidesiz olarak doğrudan doğruya kiremitler üzerinde, ileriye doğru bir hamle yapacakmış gibi oturan ve başlarını tehditkâr bir tarzda yana çeviren aslanlar, diğer birçok mezar anıtlarında olduğu gibi, lâhtin koruyucusudurlar. Aynı niteliği alınlıkların zirve akroterlerindeki antitetik grifon’lar ya da kapak pervazındaki üç boynuzlu aslan başları taşımaktadır. Mahya kirişi üzerindeki kartallar ise Suriye’de ölümlerin ruhlarını göklere götüren kuşlar olarak sayılmaktadır. Benzerleri İran ve Suriye’de bulunan bu tasvirler yazarım açıklamalarına göre süsten ziyade sembol rolünü oynamakta, dolayısıyla kapak üzerinde belirli bir program halinde düşünülmüş bir mezar sembolizminin bahis konusu olduğunu açığa vurmaktadır. Bu sembolizm en çok Suriye’de merkezlendiği anlaşılan ölüm-süzlük inançlarını yansıtmaktadır.

Yazar bundan sonra lâhtin kabartmalarını ele almakta, bunları esaslı bir surette tanımlamakta ve incelemkte (s. 49 v.dd.), bir uzun tarafla bir kısa tarafın konu bakımından beraber gitmesine rağmen dört kabartmanın kompozisyon bakımından başlı başına bir bütün teşkil ettiği noktası üzerinde durmaktadır. Meselâ bir uzun taraftaki aslan avı sahnesi üçüzlü kompozisyonu bakımından aynı nekropolde bulunmuş olan "satrap" lâhtinin av sahnesiyle dikkate değer bir benzerlik göstermekte, bu nokta İskender lâhtini yapan sanatçı ya da sanatçıların işe başlamadan önce "satrap" lâhtini görmüş olduklarını muhtemel kılmaktadır. Ortadaki hareketli grupu destekleyen köşe grupları Kıbrıs'ta Soloi'da bulunmuş olan "Amazonlar lâhti" ile ilişkilidir. Diğer uzun taraftaki savaş sahnesi de üçüzlü bir kompozisyona sahip bulunmakta, yalnız orta grupta yan gruplar arasına talî grupların sıkıştırıldığı ve hareketin sağ ve sol köşedeki atlı figürler tarafından frenlendiği görülmektedir ki bu husus yine "Amazonlar lâhti"ni hatırlatmaktadır⁴. Fakat İskender lâhtinin bu savaş sahnesinde en çok ortalara doğru bir savaş yığılılması göze çarpmaktadır ki bunun meselâ Pompeyi'de bulunmuş ünlü "İskender mozayiki"nde yankılarını saptadığımız savaş tablolarının etkisi altında vücut bulduğu söylenebilir. Bu suretle lâhitte hiçbir cephe ana cephe olarak ortaya çıkmamakta, her taraf kendi benlik ve özelliğini korumaktadır⁵.

Bu son nokta ile lâhit kabartmalarının örnekleri sorununa gelmiş oluyoruz ki bu sorun yazar tarafından s. 62 v.dd. da uzun boylu tartışılmakta, savaş sahnesinin İskender'in generallerinden (sonraları Makedonya kralı) Kassandros'un muhtemelen M. ö. 317 ile 307 arasında ressam Eretrialı Philoxenos'a yaptırmış olduğu savaş tablosuyla⁶ ve onun en iyi bir kopyası olduğu anlaşılan Pompeyi'de bulunmuş "İskender mozayiki" ile olan ilişkileri üzerinde durulmakta, burada tam bir kopmanın bahis konusu olamayacağı, bu ve belki başka savaş tablolarından çeşitli motiflerin (meselâ yere kapaklanan at üzerinden aşağıya atlarken İskender tarafından mızrakla öldürülen Pers) alınmış, fakat buna rağmen kompozisyon bakımından yeknesak ve ahenkli bir tasvir sağlanmış olduğu noktası belirtilmektedir.

Aslan avı sahnesine gelince (s. 68 v.dd.) yazar onun Krateros'un Delphi'ye adak ettiği anıt üzerindeki tunç kabartmadan ya da Palermo'da bulunan mozayiğe örnek teşkil eden bir tabloda alınmış olamayacağı, fakat o zamana kadar gelen av tasvirleri tradisyonundan faydalanılarak ve çeşitli motifleri ustaca kullanmak ve

⁴ G. Rodenwaldt, *Griechische Reliefs in Lykien (Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, philos.-hist. Klasse, 1933, XXVII)*, s. 1052.

⁵ Schefold, *adı geçen eser*, s. 7 de "aslan avı" cephesini lâhtin esas cephesi olarak kabullenmekte, bu tezini desteklemek üzere iki kısa taraf kompozisyonunun aslan avı sahnesine doğru yönetilmiş olduğunu ileri sürmektedir. Bu teze karşı bk. H. P. Laubscher, *Gnomon* 1971, s. 314/15. Aynı nekropolde bulunmuş hiçbir lâhitte ön cephe arka cepheden ayırt edilmiş değildir. Hattâ "ağlayan kadınlar lâhti" ve Kıbrıs'ta bulunmuş olan "Amazonlar lâhti"nde arka ve ön cepheler birbirinin aynıdır.

⁶ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 110: "*Alexandri proelium cum Dario*". Fakat bu alanda bir otorite olan A. Rumpf (*Athenische Mitteilungen* 77, 1962, s. 240 v.d.) Philoxenos'tan ziyade Apelles'in bir tablosu üzerinde durmaktadır.

tertiplenmek suretiyle meydana getirilmiş olduğu fikrinde bulunmakta, aynı görüşü kısa taraftaki benzeri mevcut olmayan panter avı sahnesi için de ileri sürmektedir (s. 71 v.dd.); yani her iki sahnede de heykeltraş ya da heykeltraşların orijinalligi kendini göstermektedir.

Yunan ve Pers kıyafetinde savaşçıların katıldığı kısa taraf harp sahnesi ise (s. 73 v.dd.) üç münferit gruptan teşekkül etmekte, bu gruplar hareket bakımından birbiriyle bağlantı göstermemektedir. Bununla beraber burada tasvir bütünlüğü çeşitli durumlarda gösterilmiş olan kalkanlarla elde edilmektedir.

Yazar s. 81 v.dd. da savaş ve av sahnelerinin Yunan sanat geleneğine uygun olarak belirli kişilerle ilgili olmayan, zaman ve mekâna bağlı bulunmayan sahneler mi, yoksa belirli bir yerde ve zamanda belirli kişiler tarafından bir defaya mahsus olmak üzere yaratılmış bir olayla ilgili "tarihi" kabartmalar mı olduğu soruna değinmekte, dolayısıyla Yunanlıların "tarihi tasvirler"e karşı tutumu problemini ele almaktadır ki bu önemli fasıla haklı olarak eserde büyük bir yek ayrılmıştır. Gerek Makedonyalı-Yunanlı ve gerek Pers savaşçı ve avcı tiplerinin, bunların taşıdıkları silâh ve elbiselerin büyük bir özenle işlenmiş olması⁷, savaş sahnesinin sol köşesinde başında aslan postu taşıyan Büyük İskender'in portre figürünün bulunması, sahnenin ortasında yer alan bir genç Makedonyalı atlımın, sağ köşesinde bulunan başka bir Makedonyalı atlımın çehrelerinde bariz portre hatları göstermeleri (s. 146 v.dd.), av sahnesinde sol tarafta yine İskender'in bulunması, bundan başka gerek uzun ve kısa taraf av sahnelerinde ortada Pers kıyafetinde ve kısa taraf savaş sahnesinde Pers tarzında kırmızı bir elbise giymiş herhalde önemli bir kişinin yer alması burada tarihi tasvirlerin bahis konusu olduğuna işaret etmektedir. Bu böyle olduğuna göre lâhtin sahibinin kim olduğu sorunu ortaya atılabilir.

Sidon nekropolündeki lâhitlerin belirli fasılalarla birbirini izlemesi bunların aynı aile ya da sülâle tarafından kullanıldığı faraziyesini kuvvetlendirmektedir. Bu faraziye tanınmış Alman arkeologlarından F. Studniczka tarafından ortaya atılmış⁸, bu alanda yapılan daha yeni araştırmalar sayesinde ise güç kazanmıştır. Studniczka bir taraftan lâhitlerin kronolojik sırasını ve bunların nekropolün yapı tarihine uygun olarak yeraltı odalarına yerleştirilmesi tarihlerini, diğer taraftan tarihi kaynaklarda bildirilen Sidon kiralılarının listesini tertiplemiş, bu suretle çeşitli lâhitleri çeşitli kiralılara izafe etmek hususunda ilk bir denemede bulunmuştur. "İskender lâhti" nekropolün son anıtsal lâhti olduğuna göre son Sidon kiralına ya da son kiralılarından birine ait olmalıdır. Studniczka'ya göre bu kiralı Abdalonymos'tur. Yazar da bu tezi benimsemekte ve lâhtin sahibi olarak aynı kiralı kabullenmektedir (s. 118 v.dd., 125 v.dd.). Tarihi bir kayda göre bütün kahramanlığı İskender'e zambak suyundan yapılmış bir parfüm sunmaktan ibaretmiş gibi gösterilen bu

⁷ Bu incelemenin sonucu olarak şu gerçek ortaya çıkmaktadır ki gerek Makedonyalıların, gerek Perslerin kıyafetleri ve taşıdıkları silâhlar İskender'in Hindistan seferinden sonra M.ö. 326 da ve ondan sonra 324/23 yıllarında Susa, Opis ve Babil'de uyguladığı ordu reformlarıyla ilgilidir ve bu tarihlerden daha eski olamazlar (s. 100 v.dd.). Bu husus ise lâhtin *post quem* tarihini vermektedir.

⁸ F. Studniczka, *Über die Grundlagen der geschichtlichen Erklärung der Sidonischen Sarkophage* (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 9, 1894, s. 204 v.dd.).

kırala dair Romalı tarihçilerden Curtius Rufus ve Iustinus daha fazla bilgi vermektedirler. Bu bilgilerle göre İskender, İssos muharebesinden sonra, Suriye'ye girdikten ve Sidon'u savaşız zaptettikten sonra Pers taraftarı olan kıral Straton'u tahtından indirmiş ve onun halefini tâyin işini yakın dostu Hephaistion'a bırakmıştır. Çünkü kendisi tüm Suriye ve Mısır kıyılarını işgal etmek, bu suretle üssüz kalacak olan Pers-Fenike donanmasını ele geçirmek üzere hızla güneye inmek zorunda idi. Bu görevi alan Hephaistion ise şehrin ileri gelenlerine danıştıktan sonra kıral sülâlesiyle uzak bir akrabalığı olan ve şehrin dışında bir bahçe evinde mütevazı bir hayat geçiren Abdalonymos'u seçmiş ve bazı Sidonlu'ların direnmelerine rağmen, onu Sidon tahtına oturtmuştur.

Bu olaya göre lâhit kabartmaları şu şekilde açıklanabilir (s. 133 v.dd.): Kabartmalar lâhit sahibinin hayatıyla ilgili olacağına göre lâhtin bir uzun tarafında tanımlanan savaş sahnesi İssos muharebesidir. Gerçi Abdalonymos bu savaşa katılmamıştır, amma bu muharebe sayesinde İskender'e Suriye'nin kapıları açılmış, bu olay Abdalonymos'un hayatında büyük bir dönüm noktası olmuş ve onun tahta oturmasına yol açmıştır. Savaşın ortasındaki genç Makedonya atlısının Abdalonymos'un velinimetini Hephaistion'u tanımladığı kabul olunabilir. Savaş sahnesinin sağ ucundaki atlı ise, genellikle ileri sürüldüğü gibi, İskender ve babası Filip'in emektar komutanı Parmenion olamaz. Çünkü bu komutan o zamanlar aşağı yukarı 70 yaşında idi. Lâhitteki portre başı ise bir ihtiyar başına uymamaktadır. Bundan başka İskender, saltanatının sonlarına doğru, hayatına kastettikleri bahanesiyle Parmenion ve oğlu Philotas'ı idam ettirmişti. Bundan ötürü İskender'e pek çok şey borçlu olan lâhit sahibinin bu kişileri lâhtinin üzerinde tanımlatmış olması pek muhtemel değildir. Bunu ancak bir İskender düşmanı yapabiliirdi. Bu figür için Suriye-Fenike harekâtında önemli rol oynamış olan Perdikkas ya da Krateros hatıra gelebilir. Fakat İskender'in zırhlı gömlek ve başka herhangi bir koruyucu silâh taşımaksızın savaşa katılmış olması acaba onun lâhit yapıldığı zaman ölmüş ve bir "heros" mertebesine yükselmiş olduğuna bir işaret sayılabilir mi ?

Diğer uzun taraftaki av sahnesi de tarihî bir olayı tanımlamaktadır (s. 136 v.dd.). Esasen aslanın atlı ya da arabalı avcılar tarafından avlanması bizi Doğuya götürmekte ve böyle avlanmalar iyi bir teşkilât ve geniş alanlara ihtiyaç göstermektedir. Elimizde bulunan belgeler (bilhassa Plutarkhos'un *İskender'in hayatı* 40) İskender'in belki İssos'tan kısa bir süre sonra ya da Mısır'dan geri dönerken Suriye'de, belki Sidon yöresinde vahşi hayvanların beslendiği bir parkta (paradeisos) avlanırken bir aslanı öldürdüğünü bildirmektedir. Bu ava Abdalonymos da katılmış ve kendisini sahnenin ortasında, aslanın hücumuna uğrayan Pers kıyafetinde atlı olarak tanımlatmış olabilir. Onun karşısındaki Yunan kıyafetindeki atlı ise yine Hephaistion olmalıdır. Bu hareketli orta grupun solunda, portre hatlarından anlaşıldığı gibi, İskender (bazan ileri sürüldüğü gibi Demetrios Poliorketes değil) at üzerinde ortaya doğru ilerlemekte ve Sidon kıralını düşmüş olduğu tehlikeli durumdan kurtarmak istemektedir. Bu sahnede İskender'in bir kenara itilmiş gibi gösterilmesinin bizi yanlış bir sonuca götürmemesi gerekir. Lâhit sahibi olan Sidon kıralının kendini ortada tanımlatmasına herhalde hakkı vardı. Doğular ile Batıların beraberce ve dostça avlandıkları bu kabartmada başka bir nok-

tanım da açığa vurulduğu anlaşılıyor ki o nokta İskender'in ötedenberi izlediği Perslerle Makedonyalıları birleştirmek ve kaynaştırmak politikasının sembolik bir ifadesi olsa gerektir.

Lâhtin kısa tarafındaki savaş sahnesinde (s. 142 v.dd.) üç gruptan meydana gelen bir kompozisyon görülmekte, diğer gruplardan tecrit edilmiş olan orta grupta Pers kıyafetinde bir savaşçı atının altındaki bir Yunanlıya son mızrak darbesini indirmek üzere bulunmaktadır. Yazar bu orta grubu M. ö. 394 yılında ölmüş olan Attikalı Dexileos'un mezar kabartması ile kıyaslamakta, dolayısıyla burada bir ölüm havası sezmede, bundan ötürü bu tarafta Abdalonymos'un öldüğü bir savaşın tanımlandığını kabullenmektedir ki bu savaşa aşağıda tekrar temas olunacaktır.

Kapağın alınlıklarındaki kabartmalar gerek üslup, gerek kompozisyon bakımından lâhtin diğer kabartmalarıyla boy ölçüşmemekte ve bunlarda ikinci derecede taşçı ustalarının çalışmış olduklarını göstermektedir. Bu alınlıklardan bir tanesinde Yunanlıların (ya da Makedonyalıların) Yunanlılara (ya da Makedonyalılarına) karşı cenkettikleri gösterilmiştir ki bu sahnenin mahiyeti birtakım tartışmalar yapılmasına ve birbirine karşıt farazyelerin ileri sürülmesine yol açmıştır (s. 138 v.dd.). Yazara göre burada da bir tarih konusu bahis konusudur ve bir savaş değil, fakat bir baskın tanımlanmıştır. Çünkü ortada öldürülen kişi silâhsızdır ve sağdan ve soldan koşup gelen iki savaşçı tarafından savunulmaktadır. Sol köşede ise yine silâhsız bir hizmetkâr yere düşmek üzere olan bir yaralı savaşçıyı arkasından desteklemektedir. Yazara göre burada İskender'in ölümünden sonra saltanat nâibi olan Perdikkas'ın Mısır seferi esnasında ordugâhında katli tanımlanmıştır. Katil sahnesinin sağında sakallı, zırhlı elbiseli ve diademli figür ise Makedonya ordusu tarafından küçük İskender'le birlikte Philippos III adı altında tahta oturtulmuş olan İskenderin gayri meşru kardeşi Arrhidaios'tur. Bu fikir bize makul görünmekle beraber bu katil olayının Abdalonymos'un hayatında ne gibi bir rol oynadığını saptamak mümkün olamıyor. Bununla beraber İskender'in adamı olan Sidon kıralının, bu büyük hükümdarın ölümünden sonra devlet bütünlüğünün koruyucusu olarak ortaya çıkan ve saltanat nâibi olarak tüm kudreti elinde toplayan Perdikkas'ın ve onun ölümünden sonra aynı ilkenin temsilciliğini yapan Antigonos Monophthalmos ve oğlu Demetrios Poliorketes'in tarafını tuttuğu ve Ptolemaios'un Fenik'eyi geçici olarak işgal etmesine rağmen tahtında kaldığı büyük bir ihtimalle ileri sürülebilir. Yazara göre burada M. ö. 312 yılında Ptolemaios ile Demetrios arasında yapılan Gaza (Gazze) savaşı bahis konusudur ve bu savaşta Abdalonymos ölmüştür. Her ne hal ise yalnız şunu hemen hemen kesinlikle söyleyebiliriz ki gerek bu kısa tarafta, gerek ikinci alınlıkta (s. 62) Abdalonymos ve askerleri Makedonyalıları ya da Yunanlılara karşı cenk etmektedirler. Böyle bir olay ise ancak İskender'in ölümünden sonra, yani Diadokh'ların aralarında yaptıkları savaşlar esnasında düşünülebilir. Bu tasvirler de lâhtin geç bir döneme, yani 312 yıllarına tarihlenmesi hususunda bir ipucu olarak ileri sürülebilir⁹.

⁹ Schefold (*adı geçen eser*, s. 9, 11, 28, 33) bu tarihllemeyi stilistik nedenlerden ötürü reddetmektedir. Bu bilginе göre lâhit İskender zamanında, yani kullanıldığı zamandan çok önce yapılmıştır. Üslubu bakımından lâhit daha henüz geç klâsik sanat özelliklerine sahiptir. Bundan başka Pers ve Makedonya tasvirlerine ya da

Özet olarak şunu söyleyebiliriz: Nasıl ki kapağın üzerinde yer alan sembolik figürler belirli bir dinî programa göre yapılmış ve tertiplenmiştir, tekne ve alınlıklardaki kabartmalar da lâhtin sahibinin hayatıyla ilgili bir tarihî programa göre düzenlenmiştir. Gerçi Abdalonymos'un hayatına dair elimizde pek az bilgi bulunması, kabartmalarda tanımlanan tarihî kişilerin - İskender'den sarfinazar - portrelerinin bilinmemesi kesin sonuçlara varılmasını güçleştirmektedir. Fakat yazarın da belirtmeğe çalıştığı gibi İskender döneminden sonra Yunanlılarda, daha önceki çağlara kıyasla, daha büyük bir tarih şuurunun uyanmış olması birçok tarihî tabloların vücut bulmasına yol açmıştır ki bunların başında, hakkında Pompeyi'de bulunan "İskender mozayiki" sayesinde bir fikir edindiğimiz Eretrialı ressam Philoxenos'un büyük ve yeknesak bir kompozisyon halinde M. ö. 317 ile 307 yılları arasında Makedonya hükümdarı Kassandros'un siparişi üzerine yapmış olduğu anlaşılabilir ve İssos ya da Gavgamela savaşını tanımlayan ünlü tablosu gelir. Her iki eserde de bazı benzerliklerin bulunması, meselâ İskender tarafından, ön ayakları üzerine kapanmış hayvandan aşağıya atlarken mızrakla delinmek suretiyle öldürülen Pers motifinin yer alması¹⁰ lâhitteki savaş sahnesinin tablonun etkisi altında kaldığını açığa vurmaktadır. Fakat burada, yazarın da haklı olarak ileri sürdüğü gibi, tam bir kopya bahis konusu değildir. Lâhtin yapımcıları tablodan sadece bazı motifler almakla yetinmişlerdir.

Eserinin V. faslında v. Graeve İskender lâhti ve onunla birlikte bulunmuş olan üç lâhtin yapıldığı atölye sorununu ele almaktadır (s. 158 v.dd.). Bu atölyede bir taraftan Yunanistan'dan (bilhassa Attika'dan), bir taraftan İonya'dan gelen heykeltıraşlar çalışmış olsalar gerektir. Bunlardan bazıları İskender ordularıyla birlikte Doğuya gitmiş ve İskender'in ölümünden sonra tekrar geriye dönmüş olmalıydılar. Kısa taraf savaş sahnesinde bir kalkanın içindeki "Pers kiralının huzuruna kabul" sahnesi (s. 102 v.dd.) bu sanatçılardan bazılarının Pers saray kabartmalarını görmüş olduklarını açıkça göstermektedir. Fakat eserde gereği gibi açığa vurulmayan bir nokta vardır ki o da Fenike'de bir yüzyıldan fazla bir zaman var olduğu anlaşılabilir bu atölyede Lykia'da mahallî kiralının saraylarında çalışmış ve buradaki lâhit tradisyonunu benimsemiş İonyalıların da çalışmış olmalarıdır. Meselâ aynı nekropolde bulunmuş olan "Lykia lâhti" bu hususta delil olarak ileri sürülebilir. Lâhitler üzerindeki çalışmalarıyla ün kazanmış olan Rodenwaldt de Sidon lâhitlerinin sadece Attika ya da İonya sanatının eserleri olarak ele alınmayacaklarını, çünkü klâsik çağlarda bu ülkelerde kabartmalı lâhitler kullanılmadığını, sanatçıların başka ülkelerdeki lâhit sanatı tradisyonuna uymak zorunda olduklarını, bu ülkeler arasında ise klâsik mezarlar bölgesi olan Lykia'nın önemli bir rol oynadığını ve Kıbrıs ile Sidon'a etkilerde bulunduğunu ifade etmektedir¹¹.

bunların beraberce faaliyette bulunmalarına karşı gösterilen ilgi ancak İskender'in hayatta bulunduğu bir zamana ait olabilir. Fakat bu iddialara karşı bk. Laubscher, *adı geçen makale*, s. 314.

¹⁰ Bu tablonun ve bilhassa bu motifin hellenistik dönemden Rönesansa kadar geçirdiği değişiklikler ve yaptığı etkiler için bk. A. v. Salis, *Antike und Renaissance*, Zürich 1947, s. 89 v.dd.

¹¹ Rodenwaldt, *adı geçen makale*, s. 1052. Ayrıca bk. J. Borchardt, *Türk Arkeoloji Dergisi* XVIII-2, 1969 (1970), s. 71 ve not 25. - Taş lâhitler ötedenberi Mısır,

İşte bu suretle terkihi hakkında bir fikir edindiğimiz bu Sidon atölyesinde yazara göre iki baş heykeltraş çalışmıştır. Birinci usta İskender lâhtinden başka İstanbul Arkeoloji Müzesindeki 74 no.lu küçük lâhti, ikinci usta ise aynı müzedeki 72 ve 73 no.lu lâhitlerin taslaklarını yapmış ve kabartmaların işlenmesine nezaret etmiştir. Gerçi kabartmaların etraflı bir şekilde gözden geçirilmesi (s. 75 v.dd.) bunlarda çeşitli taşçı ustalarının eli olduğuna işaret etmektedir. Fakat lâhtin doğu Yunan sanat tradisyonunu benimsemiş olduğu anlaşılın baş heykeltraşın nezareti altında yapılmış olması onun çeşitli yönlerden gelen çeşitli etkilere rağmen sanat-kârane bir bütün olarak ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır¹². Doğu Yunan etkileri en çok panter ve bir dereceye kadar aslan avı kabartmalarında kendini göstermektedir. Buna karşılık savaş sahnelerinde çalışan ustalar Attika'nın ve orada faaliyette bulunmuş olan ressam Philoxenos'un üslup özelliklerini benimsemiş olmalıdırlar. Bu husus baş heykeltraşın kontrolünün pek sıkı olmadığını ve bazı taşçı ustalarına belirli bir serbesti bıraktığını açığa vurmaktadır.

Yukarda gördüğümüz gibi M. ö. 311 yıllarına tarihlenen bu lâhtin erken helenizm sanatındaki yeri üzerinde duran yazar (s. 167 v.dd.) kabartmaların yeni bir şekil dili konuşmağa başladıklarını belirtmektedir. Meselâ av sahnesinde hareket, vücut ile elbise arasındaki ilişkiler İskender dönemi sanatının yankılarını taşımakla beraber hareketlerin ağırlaştığı, bazı kumaş kitlelerinin dekoratif bir karakter takındığı, uzun taraf savaş sahnesinde figürlerin önceki dönemlere kıyasla daha sathî işlendiği ve zemin üzerinde sağlam bir surette durmadığı, bazı hallerde kumaş kitlelerinin vücudu örttüğü ve hareketleri frenlediği görülmektedir ki bütün bu özellikler İskender zamanının artık aşılış olduğunu göstermekte, bezemelerin incelenmesi de aynı sonuçlara varmaktadır.

İşte bu suretle antik çağın bize kadar gelen en önemli eserlerinden biri olan "İskender lâhti" geniş bir çerçeve içinde ele alınmış, bu eserin ne gibi problemleri olduğu açığa vurulmuş, bunlardan bazıları çözülmüş, bazıının ise çözülmesi için yeni yollar gösterilmiştir. Bu inceleme bir kerre daha şu gerçeği açığa vurmuştur ki Sidon, Kıbrıs ve Lykia lâhitlerinde konular, kompozisyon prensipleri ve motifler Doğudan gelmekte, fakat bunlar Yunan şekil ve üslûbunu takinmakta gecikmemektedir, yani fikir Doğudan, şekil ise Batıdan gelmektedir. Bu eserin ortaya koyduğu başka bir gerçek ise bilimin artık kapanmış gibi görünen eski konulara yeni sorular sorulduğu yerde ilerlediğidir.

Ord. Prof. Dr. ARIF MÜFİD MANSEL

Asur ve Fenike gibi doğu ülkelerinde kullanılmış, oradan herhalde Kıbrıs üzerinden Lykia'ya geçerek orada uzun zaman, Roma imparatorluk dönemi içerlerine kadar, tutunmuştur.

¹² Schefold (*adı geçen eser*, s. 24 v.d.) 6 tane sanatkar kabullenmekte, lâhtin üslûbunda doğu Yunan (İonya) elemanları üzerinde haklı olarak durmakta, fakat atölyenin Fenike'de değil, batı Anadolu kıyılarında faaliyette bulunduğunu ileri sürmektedir.