



**SIVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Resim Ana Bilim Dalı**

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA YERELLİK ÜZERİNE**  
**METAFOR YANSIMALAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Zeynep ÇİÇEK**

**Sivas**

**Aralık 2024**

SİVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Resim Ana Bilim Dalı

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA YERELLİK ÜZERİNE  
METAFOR YANSIMALAR

Yüksek Lisans Tezi

Zeynep ÇİÇEK

Tez Danışmanı  
Dr. Öğretim Üyesi Ayşe AZAMET

Sivas  
Aralık 2024

## ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığım bu Yüksek Lisans tezinin bizzat tarafımdan ve kendi sözcüklerimle yazılmış orijinal bir çalışma olduğunu ve bu tezde;

- 1- Çeşitli yazarların çalışmalarından faydalandığımda bu çalışmaların ilgili bölümlerini doğru ve net biçimde göstererek yazarlara açık biçimde atıfta bulunduğumu;
- 2- Yazdığım metinlerin tamamı ya da sadece bir kısmı, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmışsa bunu da açıkça ifade ederek gösterdiğimi;
- 3- Başkalarına ait alıntılanan tüm verileri (tablo, grafik, şekil vb. de dahil olmak üzere) atıflarla belirttiğimi;
- 4- Başka yazarların kendi kelimeleriyle alıntıladığım metinlerini, tırnak içerisinde veya farklı dizerek verdiğim yine başka yazarlara ait olup fakat kendi sözcüklerimle ifade ettiğim hususları da istisnasız olarak kaynak göstererek belirttiğimi,

beyan ve bu etik ilkeleri ihlal etmiş olmam halinde bütün sonuçlarına katlanacağımı kabul ederim.

...../...../2024

Zeynep ÇİÇEK

# İÇİNDEKİLER

<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	i
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	iii
<b>ÖZET</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	3
<b>1.YERELLİK KAVRAMI ÜZERİNE</b> .....	3
1.1. Türk Toplumlarında Yerel Unsurlar .....	4
1.1.1. İnançlar .....	5
1.1.2. Geleneklerin Varoluşsal Yönüne Özgü Ritüeller .....	8
1.1.3. Türklerde Geleneksel Ögeler .....	14
1.1.4. Türk Sanatında Sembolik Açıdan Motifler .....	18
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	23
<b>2. YEREL TEMALARIN TÜRK SANATINA YANSIMALARI</b> .....	23
2.1. Türk Sanatında Yerellik .....	25
2.2. Çağdaş Sanatta Yerel Anlatılar .....	35
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b> .....	51
<b>3. KİŞİSEL UYGULAMALAR</b> .....	51
<b>SONUÇ</b> .....	59
<b>KAYNAKÇA</b> .....	61
<b>ÖZ GEÇMİŞ</b> .....	67



## RESİM LİSTESİ

- Resim 1.** Altın Elbiseli Adam, Kazakistan Devlet Müzesi, 5. yy ..... 15
- Resim 2.** Bağdaş Kuran Kaftanlı Figür, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay ..... 16
- Resim 3.** Osmanlı'da Çeşitli Yöre ve Halklara Ait Kadın ve Erkek Kıyafetleri ..... 17
- Resim 4.** Mehmet Siyah Kalem, Yörük Kampı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul ... 24
- Resim 5.** Mehmet Siyah Kalem, Demonların Dansı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul  
..... 24
- Resim 6.** Cevat Dereli, Harman, Yağlıboya Tuval, 1956, İstanbul Resim ve Heykel  
Müzesi ..... 27
- Resim 7.** Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar, Guaj Özel Koleksiyon..... 28
- Resim 8.** Malik Aksel, Köylü Kızlar, Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 30
- Resim 9.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hayat Ağacı, Kâğıt Üzerine Guaj, 1957 ..... 31
- Resim 10.** Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Köylü Kadın (Tren, Yataklı-Vagon), Yağlıboya,  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ..... 32
- Resim 11.** Pieter Bruegel, Bethlehem'de Nüfus Sayımı ayrıntı 16.yy, Belçika  
Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi..... 33
- Resim 12.** Mehmet Pesen, Köyde Düğün, Yağlıboya, 1976..... 33
- Resim 13.** Mehmet Pesen, Aydın- Köyün Gelini, Baskı, 1983..... 34
- Resim 14.** Fikret Otyam, Harran Ovasında İş Başı, Yağlıboya,1986 ..... 35
- Resim 15.** Süleyman Saim Tekcan, (Uygarlıklar Serisinden) Hitit'e Gönderme, Elek  
Baskı, Serigrafı, 1989 ..... 36
- Resim 16.** Erol Akyavaş Miraçname (Hz. Muhammed'in Miraca Yükselişinin  
Anlatımı), Litografı, 1987 ..... 38
- Resim 17.** Erol Akyavaş Miraçname, Taş Baskı, 1987..... 38
- Resim 18.** Tanju Demirci, Asya'dan İşaretler II, Yağlıboya, 1996 ..... 40
- Resim 19.** Filiz Otyam, Kibele Serisinden (pamuk ipliği, koton, yün, keten, kenevir,  
sisal, rafya), 1997..... 42

<b>Resim 20.</b> Ergin İnan, El Görür, 1988, Berlin .....	43
<b>Resim 21.</b> Ergin İnan, Ayak, 1988, Berlin .....	45
<b>Resim 22.</b> Mehmet Aksoy, Şahmeran Taş, Mermer, Metal, 2017 .....	46
<b>Resim 23.</b> Mehmet Aksoy, Sağaltıcı Şaman, Taş, Demir ve Limra Taşı, Delikli sac, 2012. ....	47
<b>Resim 24.</b> Ramazan Can, Atsız Töz, Ahşap, kumaş, metal, kemik, 2014 .....	48
<b>Resim 25.</b> Ramazan Can, Yüklük, 2017, Beton, Kumaş, 20 Adet Montaj .....	50
<b>Resim 26, 27.</b> Tılsım Serisi, Tuval Üzenine Yağlı Boya, 40x60, 2022 .....	51
<b>Resim 28.</b> Başlıklı Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x60, 2022 .....	52
<b>Resim 29.</b> Nazarlık, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x80 cm, 2024 .....	53
<b>Resim 30, 31.</b> Nazarlık II, Tuval Üzerine Akrilik, Üzerlik Bitkisi, 25x125 cm, 2024 .....	54
<b>Resim 32.</b> Arınma, Ahşap, Deri, İp, Kurşun Madeni, 30x30 cm, 2024 .....	55
<b>Resim 33, 34.</b> Arınma II ve III, Ahşap, Deri, İp, Kurşun Madeni, 30x30, 2024 .....	56
<b>Resim 35.</b> Şifa ve İzler, Tuval Üzerine Akrilik, 26x26 cm, 2024 .....	57
<b>Resim 36.</b> Negatifin Tasfiyesi, Tuval Üzerine Akrilik, Kurşun Madeni, 26x26 .....	58

## ÖZET

Bu tez, çağdaş sanat bağlamında Türk kültüründe yerellik kavramını ve yerel unsurların sanatta nasıl ele alındığını incelemektedir. Yerellik, oldukça geniş bir kavram olması nedeniyle, bu çalışmada özellikle Türk kültürü çerçevesinde ele alınmıştır. İlk olarak, Türk kültürüne özgü yerellik kavramı ve bu kavramın sosyo-kültürel boyutları incelenmiştir. Türk kültüründe köklü bir geçmişe sahip olan doğum, sünnet, evlilik ve ölüm gibi önemli ritüellerin toplumsal hafıza ve sanattaki izdüşümleri değerlendirilmiştir. Giyim kuşam, geleneksel motifler ve halk sanatı gibi unsurlar, kültürel kimliğin birer yansıması olarak incelenmiş ve bu unsurların tarihsel ve kültürel önemi vurgulanmıştır. Ayrıca, halk inançlarının bireylerin günlük yaşamında ve sanatında nasıl rol oynadığı, nazardan korunma ve şifa yöntemleri gibi geleneksel uygulamalarla birlikte incelenmiştir.

Tezde yer alan sanatçıların çalışmaları, yerellik bağlamında ele alınmıştır. Yerel temaların Türk sanatındaki yansımaları, sanatçıların eserleri üzerinden analiz edilmiştir. Mehmet Siyah Kalem, Cevat Dereli, Turgut Zaim, Fikret Otyam gibi sanatçıların eserlerinde yerel kültürün, halk geleneklerinin ve motiflerin sanatsal ifadeleri incelenmiştir. Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Mehmet Aksoy, Ramazan Can gibi çağdaş sanatçıların eserlerinde yerel temaların sanata yansımaları ve bu temaların metaforik anlamlarla nasıl zenginleştirildiği çalışmanın odak noktalarından biridir. Bu çalışmada, araştırmacının kişisel sanatsal uygulamalarına da yer verilmiştir. Araştırmacı, yaşadığı bölgenin kültürel hafızasında bulunan geleneksel şifa yöntemlerini çağdaş bir sanat pratiğiyle yeniden yorumlamış; halk arasında kullanılan bu yöntemleri sanatsal bir yaklaşımla izleyicilere sunarak, kültürel belleğin sürdürülebilirliğine katkıda bulunmayı amaçlamıştır. Bu uygulamalar, halk arasında varlığını sürdüren geleneksel inanç öğelerini içermekte olup, araştırmacının sanatsal üretimlerinin temel temasını oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Yerellik, Yerel Unsurlar, İnanç, Ritüel, Metafor, Kültür, Gelenek.





## ABSTRACT

This thesis examines the concept of locality within the context of contemporary art and how local elements are addressed in Turkish culture. Given that locality is a broad concept, this study focuses specifically within the framework of Turkish culture. Initially, the concept of locality unique to Turkish culture and its socio-cultural dimensions are analyzed. The social memory and artistic reflections of significant rituals deeply rooted in Turkish culture such as birth, circumcision, marriage, and death are evaluated. Elements such as clothing, traditional motifs, and folk art are examined as reflections of cultural identity, emphasizing their historical and cultural significance. Additionally, the role of folk beliefs in individuals' daily lives and in art is explored, along with traditional practices like protection from the evil eye and healing methods.

The works of artists featured in this thesis are examined within the context of locality. The reflections of local themes in Turkish art are analyzed through the artists' works. Artists such as Mehmet Siyahkalem, Cevat Dereli, Turgut Zaim, and Fikret Otyam have been studied for how local culture, folk traditions, and motifs are expressed artistically. The focus of this study is also on how contemporary artists like Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Mehmet Aksoy, and Ramazan Can have reflected local themes in their works and enriched them with metaphorical meanings. This study also includes the researcher's personal artistic practices. The researcher reinterprets traditional healing methods rooted in the cultural memory of their region through contemporary artistic practices, presenting these folk methods to the audience and contributing to the sustainability of cultural memory. These applications, which incorporate traditional belief systems still prevalent in the community, form the core theme of the researcher's artistic production.

**Keywords:** Contemporary Art, Locality, Local Elements, Belief, Ritual, Metaphor, Culture, Tradition.



## GİRİŞ

Sanat, toplumların kültürel kimliğini, tarihini ve değerlerini ifade eden önemli bir araçtır. İlk çağlardan bu yana insanoğlu, yaşadığı dünyayı, doğa güçlerini ve toplumsal ilişkileri sanatsal ifadelerle anlamlandırmaya çalışmıştır. Sanatın bilinen en eski örnekleri, doğayla iç içe yaşayan, avcılıkla geçinen toplulukların mağara duvarlarına yaptığı resimlerde karşımıza çıkar. Bu resimlerin büyüsel bir anlam taşıdığı ve avın bereketini artırmak, doğanın güçlerini denetim altına almak amacıyla yapıldığı düşünülmektedir (İpşiroğlu, İpşiroğlu 2017: 22; Read 2017: 46). Tarım ve hayvancılığın gelişmesiyle birlikte toplumların farklılaşan yaşam biçimleri, kendine özgü inanç sistemlerinin ve sembolik dünyaların oluşmasına katkı sağlamıştır. Tarıma dayalı toplumlarda toprağa bağlılık, doğanın yenilenme gücüne dair bir inancı doğurmuş, bu inançla birlikte Toprak Ana gibi bereket tanrıçaları ortaya çıkmıştır. Buna karşılık, hayvancılıkla uğraşan göçebe toplumlar, hareketli yaşam tarzlarına uygun taşınabilir sanat eserleri üretmiş; bu eserlerde hayvan figürlerine ağırlık vererek “bozkır sanatı” adı verilen kendine özgü bir sanat tarzı geliştirmiştir. Zaman içinde değişim gösteren bozkır sanatı, başlangıçta sadece hayvan motifleri işlenirken daha sonraları farklı konular örneğin, Mehmet Siyah Kalem’in resimlerinde görülen göçebelerin günlük hayatı, Şamanizm’le ilgili inançlar (kültür dansları, büyü sahneleri, bilinmeyen bir tanrıya kurban edilen bir atı parçalamaları) kısaca bozkır dünyasının kültürel yaşamı konu olarak ele alınmıştır (İpşiroğlu, İpşiroğlu 2017: 23-24, 45).

Dünyanın her yerinde, inançlar ve geleneklerle bağlantılı olarak farklı törenlere rastlamak mümkündür. Her toplum, yaşam biçimlerine özgü olarak gerçekleştirdiği bu törenlerle bölgesel ve yerel özelliklerinin yansımaları sunar. Bu çalışma, yerelliğin sanattaki rolünü ve kültürel bağlamını anlamak için temel bir çerçeve sunmaktadır. Türk toplumuna ait değerler kapsamında; doğum, sünnet, evlilik ve ölüm gibi önemli yaşam olayları ele alınarak, bu ritüellerin sanatsal temsilleri ve toplumsal etkileri değerlendirilmiştir. Ayrıca, Türk halk inançları ile bu inançlara bağlı olarak gelişen şifa yöntemleri ve nazardan korunma gibi geleneksel uygulamalar detaylı şekilde incelenmiştir. Çalışmada, halk sanatının çeşitli örneklerine ve geleneksel uygulamalarına da yer verilmiş; giyim-kuşam

geleneklerinden halı ve kilim motiflerine kadar birçok kültürel unsurun sanattaki yansımaları ele alınmıştır.

Bu çalışma, Türk sanatında yerel temaların işlenişi ve sanatçıların bu unsurları nasıl yorumladığını incelemektedir. Sanatçılar, geleneksel öğeleri modern yaklaşımlarla sanatlarına taşıyarak, yerel temaların etkisini özgün biçimlerde ifade etmektedir. Araştırmacının kişisel uygulamalarının da yer aldığı bu çalışmada, geleneksel halk inançlarından kaynaklanan inanışlar sanatsal pratiklerle yorumlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, sanatın yerel temalar ve geleneksel uygulamalarla nasıl etkileşimde bulunduğunu inceleyerek, çağdaş sanatta yerelliğin ifade biçimlerini anlamaktır. Sanatın toplumların kültürel kimliğini yansıtan önemli bir araç olduğu göz önüne alındığında, yerel motifler ve geleneklerin sanatsal üretimdeki rolü büyük önem taşır. Çalışma, Türk sanatında yerel temaların nasıl işlediğini ve bu temaların çağdaş sanat uygulamalarındaki yansımalarını araştırmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın önemi, yerel kültürel mirasın sanat yoluyla korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük bir değer taşımaktadır. Özellikle küreselleşmenin kültürel sınırları bulanıklaştırdığı bir dönemde, yerelliğin sanattaki rolünün incelenmesi, kültürel kimliklerin korunması ve zenginleştirilmesi adına önemli bir katkı sunmaktadır. Yerel geleneklerin sanata yansıtılması, hem sanatçıların kendi kimlikleriyle bağ kurmalarına olanak tanır hem de bu kültürel öğelerin günümüz sanatıyla yeniden yorumlanmasına olanak sağlar.

Bu araştırma için gerekli verilerin toplanması amacıyla nitel araştırmada en yaygın kullanılan yöntemlerden doküman incelemesi (kitap, dergi, makale, yayınlanmamış tezler, internet, fotoğraf) kullanılmıştır. “Doküman incelemesi araştırılması hedeflenen olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyalleri kapsar” (Yıldırım, Şimşek 2003: 140). Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır ve bundan dolayı bu tür araştırmalarda gerekli olan veriyi gözlem ve görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edilebilir (Yıldırım, Şimşek 2011: 187-188). Ayrıca, sanatçıların eserleri üzerine yapılan çözümleme ve yorumlar detaylı bir biçimde incelenmiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. YERELLİK KAVRAMI ÜZERİNE

Araştırmanın odağını teşkil eden yerel kavramının öncelikli olarak dilbilimsel ele alınması önem taşımaktadır. Kelime sözlük anlamı itibariyle, belirli bir bölgeye veya yere ait olan, o bölgenin özel özelliklerini yansıtan, mahalli ya da lokal niteliklere sahip bir kavramdır (TDK 1998). Yerellik, bir topluluğun veya bölgenin kültürel, sosyal ve coğrafi özelliklerini ifade eder. Yerel unsurlar, toplumsal yapı, gelenekler yerel değerlerle şekillenir ve bu etkileşim, yerelin tanımlanmasında önemli bir rol oynar. Öte yandan ulusal olana karşı duyulan bir eğilim ya da yöreselliğe dayandırılan bir yaklaşım ise yerelcilik olarak ifade edilmektedir. Sanatçı Eugene Henri Paul Gauguin'in ilkel yöre halklarıyla etkileşime geçerek, onların giyim kuşamlarından yeme içme adetlerine kadar birçok unsuru resimlerinde kullanması bu bağlamda değerlendirilebilir. Sanatta böylesi bir kaygı, yerel olma ve yerelci bir bakış açısı beraberinde tutarlı bir anlatımla desteklendiğinde oldukça anlamlıdır (Eroğlu 2013: 147). Bu bağlamda, yerelcilik, sanatın toplumsal ve kültürel bağlamlarla nasıl etkileşime geçtiğini ve yerel değerlerin sanattaki yansımalarını gösterir.

Sanat, yalnızca estetik bir anlayışla sınırlı kalmayıp, toplumsal etkinliklerle ve belirli bir yaşam tarzının dokusuyla ilişkilidir. Sanatın kültürel bir önem kazanması yerel bir mesele olup, bu durum, sanatın farklı kültürlerde nasıl farklı anlamlar ve roller kazandığını da ortaya koyar. Antropologlar, toplumların ruhsal inançları ve sosyal yapılarındaki çeşitliliğin, sanat formlarında -davul, oyma, şarkı ve dans gibi-yansıdığını belirtirler (Geertz 2007: 110). Çünkü toplumlar böylesi nesnelere sembol olarak ritüellerinde ve inançlarında kullanmıştır. Sanatta bu yerel ifadeleri, toplumların kültürel miraslarını ve toplumsal yapılarındaki özel anlamları nasıl koruduğunu ve dışa vurduğunu gösterir. Böylece, sanat, sadece estetik bir değer taşımakla kalmaz; aynı zamanda yerel toplumsal yapılar, inançlar ve kültürel değerlerle bağlantılı olarak derin bir anlam kazanır.

Her toplum, yabancılar karşısında kendi kimliğini yaşatmak ister. Bu eğilim, yerel kimliğin korunması ve ifade edilmesi açısından kritik bir öneme sahiptir.

Özellikle takım ve kabile toplumlarında, klanlar veya soylar kendilerini özel simgelerle tanımlar ve bu simgeler, giysiler, danslar ve ayinler aracılığıyla toplumun kültürel dokusunun bir parçası olarak ifade edilir (Bates 2009: 318).

Yerelliğin içerdiği bileşenler, kültürün zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koyarak, o bölgenin benzersizliğini anlamamızı sağlaması açısından önemlidir. Toplumların yaşamına ve inanışına özgü olan her şeyde -sanattan zanaate, giyim kuşam gibi gündelik yaşamlarına dair- izler taşımaktadır.

### **1.1. Türk Toplumlarında Yerel Unsurlar**

Toplumların kültürel mirasını aktaran ve bu mirası sanat yoluyla ifade eden temel unsur olarak gelenekler her toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da önemli bir yere sahiptir. Geçmişteki sanatsal kazanımların özümlemesi ve bunların günümüzde yeniden yorumlanması gelenek ile mümkündür. Süreç içinde gelenek, toplumun kültürel kalıtlarını, alışkanlıklarını, bilgilerini ve törelerini görsel bir dil ile geleceğe taşır. Kültürün, geçmişten alınan ve geleceğe aktarılan her unsuru, gelenek terimiyle ifade edilir bu da yerel kimliğin korunmasında önemli bir rol oynar (Eroğlu 2013: 60).

Gelenekler ve görenekler, bir toplumun günlük yaşamını şekillendiren ve nesilden nesile aktarılmasına olanak sağlayan önemli kültürel pratiklerdir. Bayramlar, düğünler, cenaze törenleri gibi ritüelistik etkinlikler, bu kültürel pratikler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, kişinin toplumsal olarak tanımlanmış bir grup koşullar dizisinden bir başkasına geçişini belirleyen ayinler, “geçiş ritleri” olarak adlandırılır (Bates 2009: 450). Ritüeller, bireylerin toplumsal bir statüden diğerine geçişini sağlar ve bu geçiş, toplumun kaynaşmasını, ahlaki değerlerin korunmasını ve otoritenin meşrulaşmasını destekler. Toplumsal yapının sürekliliğini sağlamak adına kolektif bir hatırlatıcı işlevi gören ritüeller, toplumsal norm ve değerlerin güçlendirilmesine katkıda bulunur (Eriksen 2012: 224).

Bireyler, doğumdan ölüme kadar geçen süreçte toplumsallaşma evrelerinden etkilenir ve bu süreçlere çeşitli tepkiler verirler. Toplumsallaşma, bireylerin toplumun kültürel ve sosyal normlarını öğrenip, bu normlara uygun davranışlar geliştirdiği bir süreçtir. Bu süreç, genellikle toplum tarafından belirli ritüel ya da kutlamalar

aracılığıyla resmiyete dökülür. Bu ritüeller, bireyin toplumsal rollerini ve kimliğini kabul etmesine ve içselleştirmesine yardımcı olur (Bates 2009: 61).

Bireylerin yaşamları, toplumun türünden bağımsız olarak, genellikle bir yaş döneminden diğerine veya bir yaşam uğraşından diğerine geçişlerle şekillenir. Bu geçişler, belirli bir yaşa veya sosyal role geçişi ifade ederken, her aşama için özel törenler ve ritüeller düzenlenir. Geleneksel toplumlarda, bu törenler toplumsal geçişlerin anlamını pekiştiren ve bireyin yeni bir konum veya rol üstlenmesini kolaylaştıran önemli ritüeller olarak kabul edilir. Bu ritüeller, toplumsal normlar ve değerler çerçevesinde kutsal kabul edilen her eylemi kapsar ve bu nedenle toplumsal geçişlerin sadece sosyal değil, aynı zamanda kutsal bir anlam taşıdığı vurgulanır. Doğum, ergenlik, evlilik, ebeveynlik, sınıfsal ilerleme, mesleki uzmanlaşma ve ölüm gibi aşamalar, bireyin hayatında belirleyici roller oynar ve her biri belirli ritüellerle desteklenir. Bu ritüeller, bireyi bir aşamadan diğerine geçirir ve toplumsal uyumu sağlar (Gennep 2022: 11).

Bir bireyin resmi olarak yeni bir sosyal role geçişi, genellikle komünal veya kamusal geçiş ritüelleri aracılığıyla gerçekleştirilir. Örneğin, İslam dünyasında erkek sünneti, Yahudi geleneklerinde bar ve bat mitzvah törenleri ve Katoliklerde kiliseye kabul gibi ritüeller, bireylere yeni rollerini kabul ettirme ve bu rollerle özdeşleşme konusunda önemli bir deneyim sağlar. Bu ritüeller, bireylerin yeni rollerinin sadece soyut kavramlar değil, aynı zamanda somut eylemler olarak yaşandığını ve bu rollerin toplumsal bağlamda anlam kazandığını gösterir. Ayrıca, bu geçiş ritüelleri, bireylerin toplumsal yapı içinde yeni rollerini kabul ettiğini ve toplumun geniş bir kesimi tarafından tanındığını işaret eder (Bates 2009: 62).

### **1.1.1. İnançlar**

İnanç sistemleri, insanlık tarihi boyunca toplumların dünya görüşlerini, yaşam biçimlerini ve ritüellerini etkilemiştir. Türk kültüründe de köklü bir geçmişe sahip olan inançlar, özellikle Animizm, Şamanizm ve Totemizm gibi ilkel inanç sistemleri aracılığıyla biçimlenmiştir. Bu inançlar toplumlarda dini pratikle sınırlı kalmamış, halk arasında nesilden nesile aktarılan geleneksel uygulamalarla varlığını sürdürmüştür. İskoçyalı araştırmacı James Mac Lennan, eski ve modern birçok toplumda gözlemlenen adet ve geleneklerin büyük kısmının, totem çağının kalıntıları



olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Mac Lennan, bu düşüncesiyle, totemizmin toplumsal gelenekler üzerindeki uzun süreli etkilerini ve izlerini vurgulamıştır (Freud 2014: 150). Totemizm, toplulukların kendilerini bir hayvan ya da bitki ile özdeşleştirdiği ve bu varlıkları kutsal kabul ettiği bir inanç sistemidir. Bu sistem, toplumsal ve bireysel düzeyde önemli bir rol oynar. Totemler genellikle hayvan veya bitki türlerinden oluşur, ancak bazı durumlarda hayvanların belirli parçaları veya meteorolojik olaylar da totem olarak kabul edilebilir (Freud 2014: 13). Animizm ise tam anlamıyla bir din olmamakla birlikte, daha sonraki dinlerin temelini oluşturan bir inanç sistemidir. Freud, sihir ve büyüü animizmin bir tekniği olarak değerlendirir. Bu inanç sistemi; insanların, hayvanların ve eşyaların ruhlarına hükmetmek için nasıl hareket edilmesi gerektiğini gösteren talimatları içerir; bu talimatlar “sihir ve büyü” adıyla bilinir (Freud 2014: 117-118). Sihir bir bireyin, kuşku duymayan ya da en azından iş birliği yapmayan kişileri denetim altına almak, kullanmak ya da zarar vermek amacıyla dini ayinlerin kullanılmasıdır (Wallace 1966: 144; aktaran Bates 443). İnsanların güçlü dış güçler veya varlıklar tarafından etkilenebileceği ya da kontrol altına alınabileceği inancı, Şamanizm’le de yakından ilişkilidir ve bu inanç Asya, Afrika, Amerika kıtası ve Akdeniz havzasında oldukça yaygındır. Genellikle -Hamsin yortusu, köktenci Hristiyan pratikleri, İslam ve Yahudiliğin mistik kültürleri, Haiti Vodou inancı gibi- “transa geçme” ya da “beden dışı” dini ifadelerle ilişkilendirilir (Bates 2009: 455). Şamanizm, insanlık tarihinin derinliklerine kök salmış ve muhtemelen ilk dini uygulamaları temsil eden bir inanç sistemidir. Tarih boyunca şamanik gelenekler, dünyanın çeşitli bölgelerinde toplumların kültürel ve dini yaşamlarını etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Şamanizm’in kökenlerinin net bir şekilde belirlenmesi zor olmakla birlikte, bazı arkeologlar bu inanç sisteminin Paleolitik döneme, yaklaşık 30.000 ila 40.000 yıl öncesine dayandığını öne sürmektedir. Şamanizm’in merkezinde animistik bir dünya görüşü yer alır; yani, her şeyin- insanlar, hayvanlar, bitkiler ve hatta cansız nesnelere- bir ruh veya ruhani bir öz taşıdığına inanılır (Garcia 2023: 7-8).

Dünyanın farklı bölgelerinde hâlâ varlığını sürdüren şaman inanç anlayışının uzlaştığı tek temel nokta ruhlara olan inanç ve onlarla kurulan ilişkidir (Medeni 2021: 12). Şamanlar, çeşitli ritüeller ve teknikler aracılığıyla ruhani dünyayla iletişim kurabilirler. Bu teknikler arasında transa geçme, rüya okuma ve yolculuk ritüelleri

bulunur. Transa geçme durumu, özellikle önemlidir çünkü bu durumda şamanlar, diğer dünyaları ziyaret eder veya ruhlarla doğrudan iletişim kurarlar (Garcia 2023: 8).

Şaman dininin ritüel ve törenlerini gerçekleştiren, ruhlarla insanlar arasında aracılık eden kişilere Türk kavimlerinde genel olarak “kam” denir. Kaşgarlı Mahmut, “kam” kelimesini “kâhin” olarak tercüme etmiştir. Yusuf Hâcip Kutadgu Bilig adlı eserinde, kamları hekimlerle bir tutarak, kamların toplum için faydalı kişiler olduğunu vurgulamıştır. İslamiyet’i kabul eden Türkler, “kam” kelimesini unutmüşlardır. Doğu Türkistan Türkleri ve Yakutlar gibi bazı Türk toplulukları erkek şamana “Goyün” derken, Kırgız-Kazaklarda şamanın yerini tutan ve onun görevlerini üstlenen kişiye “baksı” (Kırgızlarda “bakşı”) denir. “Şaman” kelimesi ise Türkler ve Moğollar arasında bilinmez; bu terim, Avrupa ilim dünyasında 18. yüzyılın sonlarına doğru benimsenmiş olup, Rusların Kuzey Sibirya’da Tonguzlardan öğrendikleri bir kelimedir. Banzarov, bu kelimenin Mançuca olduğunu ve “zıplayan, dans eden” anlamına gelen bir Mançuca kelimedenden türediğini ileri sürmüştür (İnal 2000: 72-74).

Bazı Şamanist inançlara göre, en güçlü şamanlar kadın şamanlardır. Bu inanış, şamanlığın kökenlerinin kadınlara dayandığını gösteren tarihsel ve kültürel izlerle de desteklenmektedir. Eski dönemlerde şamanlığın esasen kadınlara mahsus bir sanat olduğuna dair çeşitli göstergeler bulunmaktadır. Örneğin, Yakutlarda erkek şamanlar, özel cübbeleri olmadığında kadın entarisi giyerek ayin yaparlar. Bu durum, şamanlığın özünde kadınsı bir enerji veya kutsallık taşıdığına dair bir sembolizmi yansıtır. Ayrıca, özel şaman cübbelerinin göğsünde, kadın memelerini temsil eden yuvarlak metal objeler bulunur. Bu unsurlar, şamanik ritüellerde kadınların sembolik önemine işaret eder (İnal 2000: 89).

Mircea Eliade, Şamanizm’i sadece Türk halklarına özgü bir inanç sistemi olmayıp; Afrika’da, Polinezya, Kuzey ve Güney Amerika, Hindistan ve Endonezya gibi dünyanın en ilkel insan topluluklarının yaşadığı coğrafyalarda da varlığını devam ettirebilmiş bir inanç sistemi olarak görmektedir (Medeni 2021: 11). Bu geniş yayılım, Şamanizm’in kültürel, inançsal ve ritüelistik yönlerinin, bulunduğu toplumların toplumsal ve davranışsal kurallarına göre şekillenmesine yol açmıştır. Her bölge, kendi yerel çevresine ve kültürel mirasına özgü şamanik uygulamaları ve

inançları geliştirmiştir, bu da Şamanizm'in dinamik ve uyarlanabilir bir inanç sistemi olduğunu göstermektedir (Garcia 2023: 7).

Şamanizm kökenli gelenekler, İslam'ı kabul eden Türkler ve diğer kavimler tarafından İslam'ın öğretileriyle uyumlu hale getirilerek yaşatılmaya devam etmiştir. Bu eski inanç ve ritüeller, İslam kültürüyle harmanlanmış ve nesiller boyunca kültürel mirasın bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür (İnan 1986: 204). Özellikle Anadolu Türklerinde, bu eski inanç ve uygulamaların izleri halen gözlemlenmektedir. Örneğin, alkarısı (albastı) efsanesine olan inanç, çocuklara uzun ömür dileğiyle Yaşar, Durmuş, Satılmış gibi isimler verilmesi, türbe ve kutsal ağaçlara paçavralar bağlanması, hastalıklı çocukların isimlerinin törenle değiştirilmesi gibi gelenekler, bu kadim inançların devamı niteliğindedir. Ayrıca, kötü ruhlardan korunmak amacıyla kullanılan "iyi saatte olsunlar" gibi ifadeler de bu geleneklerin günümüzdeki yansımalarından biridir (İnan 1986: 207).

### **1.1.2. Geleneklerin Varoluşsal Yönüne Özgü Ritüeller**

Geleneksel toplumlarda doğurganlık, çocuk sahibi olma arzusu, evlilik ve sünnet; çeşitli inanç ve ritüellerle şekillenen önemli toplumsal olgulardır. Bireylerin yaşamındaki önemli geçiş dönemlerinde gerçekleştirilen köklü inanç ve uygulamalarla şekillenmiştir. Bu ritüeller, toplumsal yapının temel taşlarından birini oluştururken, aynı zamanda kültürel belleğin nesilden nesile aktarılmasında da önemli bir rol oynar. Her toplumun kendine özgü ritüelleri ve inançları, o toplumun kültürel dokusunu yansıtır ve toplumsal kimliğin korunmasında işlevsellik kazanır. Doğurganlık ritüelleri, doğum sonrası uygulamalar, sünnet törenleri ve evlilikle ilgili gelenekler, bireyin aile ve toplum içindeki yerini sağlamlaştırmanın yanı sıra, aynı zamanda kişisel ve kolektif kimlikleri de pekiştirir. Bu ritüellerin ve inançların derin kökleri, geleneksel toplumların gündelik yaşamında yerini bulmuş ve günümüze kadar varlığını sürdüren uygulamalar haline gelmiştir.

Kadınları anneliğe hazırlamak ve üreme yetisini artırmak amacıyla çeşitli ritüeller gerçekleştirilir. Çocuğu olmayan ya da sürekli kız çocuk dünyaya getiren kadınlara yönelik geleneksel inanç ve uygulamalar, pek çok toplumda rastlanmaktadır. Örneğin, Hazara Türklerinde ve Balkan Türklerinde, çocuğu olmayan kadınlar için koyun veya keçi kesilip, bu hayvanların sıcak derisine sarılma

ritüeli vardır. Bu uygulamanın, kadının kan dolaşımını hızlandırarak doğurganlığı artıracağına inanılır. Ayrıca, Hazaralar'da çocuk sahibi olamayan kadınlar için muska yapılması, kadının analığa hazır hale geleceği inancıyla gerçekleştirilir. Bu ritüeller, geleneksel toplumlarda doğurganlık ve çocuk sahibi olma arzusu etrafında şekillenen inançların bir yansımasıdır (Kalafat 2002: 6).

Doğumun gerçekleşmesi, birçok gelenek ve ritüeli beraberinde getirir; bunlardan biri de göbek bağının kesilmesidir. Bu işlem, bebeklerin doğum sonrası bakımında önemli bir yer tutar ve genellikle toplumsal etkinlikler ve aile şöenleriyle ilişkilendirilir. Göbek bağının kesilmesi, yalnızca bireysel bir işlem olmaktan ziyade, toplumsal bir anlam taşıyan kolektif bir etkinlik olarak kabul edilir. Bu uygulamanın nasıl gerçekleştirileceği ise farklı geleneklere bağlı olarak değişiklik gösterir. Göbek bağının saklanmasıyla ilgili uygulamalar çeşitlilik arz eder: Bazen göbek bağı çocukta kalır ve çocuk, kişiliğini korumak ve kişiliğinin ele geçirilmesini engellemek amacıyla bunu saklar. Diğer durumlarda, çocuğun kişiliğini ve ailesiyle olan bağı korumak için bu görev bir akraba tarafından üstlenilir. Ayrıca, göbek bağı bazen herkesten uzak bir yere, eşığın altına veya odaya gömülür (Genep 2022: 64-65).

Geleneksel toplumlarda, doğum sonrasında çeşitli inançlar ve ritüeller sürdürülmeye devam eder. Anadolu'da bu ritüeller, kadının ve bebeğin hem fiziksel hem de ruhsal olarak korunmasına yönelik inanışların önemli bir parçasını oluşturur. Yeni doğum yapmış bir kadın için lohusalık dönemi genellikle kırk gün sürer. Bu süre boyunca anne ve bebeği kötü ruhlardan korumak amacıyla çeşitli geleneksel ritüeller uygulanır. Koruma amaçlı olarak, anne ve bebeğin odalarına iğne, Kuran yerleştirilir veya kocanın ceketi konulur. Lohusalık dönemi süresince anne evden çıkmaz ve bu dönemde çiftler cinsel ilişkiye giremez. Kırk günün sonunda, kırk ufak çakıl taşı, altın yüzük, kevgir veya süzgeç gibi nesnelere kullanılarak bir ritüel gerçekleştirilir. Öncelikle bebek yıkanır, ardından üzerine kevgirden üç kez su boşaltılır ve salavat çekilir. Son olarak, anne yıkanır ve annenin üzerine de kevgirden üç kez su boşaltılarak Kırklama ritüeli tamamlanır. Yine Anadolu'da doğumdan sonra gerçekleştirilen bir başka ritüel ise tuzlamadır. Bu ritüelin amacı, doğar doğmaz gelecekte kokmaması amacıyla çocuğun vücuduna tuz serpmesi işlemi yapılıdır. Bu uygulama, çocuğun sağlığını korumak ve ileride oluşabilecek olumsuz durumları önlemek için yapılan geleneksel bir ritüeldir. Tuzun, kötü kokuları ve hastalıkları

uzaklaştırdığına dair inanç bu uygulamanın temelini oluşturur ve bu şekilde çocuğun temiz ve sağlıklı bir şekilde büyümesi amaçlanır.

Türk halkları arasında yaygın olan ve özellikle hamile kadınları hedef aldığına inanılan Albastı inancı, doğaüstü bir varlıktan duyulan korkuya dayanmaktadır. Bu inanca göre, hamile kadınların doğum günlerinde ya da تنها yerlerde yalnız kalmaları, Albastının etkisine maruz kalmalarına neden olabilir. Albastıdan korunmak amacıyla, hamilenin odasında bıçak, demir, tuz ve sarımsak gibi koruyucu nesnelere bulundurulur; bununla birlikte, su bulundurulmaktan kaçınılır, çünkü suyun Albastıyı çektiğine inanılır. Ayrıca, Albastının erkekten korktuğu düşüncesine dayalı olarak, erkeğin pardösüsü hamilenin odasına asılır, böylece varlığın odaya girmesi engellenmeye çalışılır. Bu ritüeller, Karakalpak Türkeri'nin kültürel inançlarını ve doğaüstü varlıklara karşı geliştirdikleri korunma yöntemlerini yansıtmaktadır (Kalafat 2002: 66-67). Bu uygulamalar, annenin ve bebeğin ruhsal ve fiziksel olarak korunmasını amaçlayan geleneksel inanç ve uygulamaları yansıtır.

Toplumsal aidiyetin ve erkekliğe geçişin sembolü olarak görülen sünnet, önemli bir geleneksel uygulamadır. Bazı kültürlerde kız çocuklarının sünnet edilmesine rastlanır ancak özellikle erkek çocuklar için bu ritüel, yaşamlarında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Arnold Van Gennep, sünnetin tek başına ele alındığında tam olarak anlaşılamayacağını savunur. Ona göre, sünneti, bedenin herhangi bir parçasını keserek, çıkararak, dilimleyerek veya sakatlayarak bireyin görünümünü gözle görülür şekilde değiştiren işlemler kategorisinde değerlendirmek gerekir (Gennep 2022: 86).

Sünnet, yalnızca dini ve kültürel bir gereklilik olarak değil, aynı zamanda aileler ve toplumlar için kutlama ve sosyal bir etkinlik olarak da önem taşır. Sünnet törenleri, bazı bölgelerde basit bir işlem olarak gerçekleştirilirken, bazı yörelerde büyük bir evlenme töreni gibi önem kazanır. Bu nedenle, sünnet töreni yerine sünnet düğünü terimi kullanılmaktadır (Balaman 1983: 93). Örneğin Karakalpak Türklerinde sünnet törenleri, aş dökme ve büyük bir kutlama ile gerçekleştirilir. Davetliler, sünnet olan çocuğa hediyeler getirir ve hayır işlerinde bulunurlar. Sünnet

işleminin bir parçası genellikle saklanır veya bir meyve ağacının altına gömülür (Kalafat 2002: 68).

Evlilik, toplumsal yaşamın en köklü ve evrensel kurumlarından biri olarak birçok kültürde çeşitli ritüeller ve geleneklerle kutlanır. Anadolu'da bu süreç nişan, söz kesme, kına gecesi ve düğün gibi aşamalarla şekillenir. Düğün, toplumun kültürel yapısının bir yansıması olarak, evliliği toplumsal bir olay haline getirir. Zamanla yaşam tarzları değişse de düğünlerin temel amacı, evliliğin aile ve topluluk tarafından onaylanması ve soyun devamlılığının sağlanmasıdır. Evlilik, aileler için sadece kişisel bir karar değil, toplumsal bir olay olarak da önem taşır; ebeveynlerin saygınlığını artırır ve onları onurlandırır (Balaman 1983: 136).

Düğün ritüellerinde ateş ve ağaç kültü önemli bir yer tutar. Ateş, eski Türk inanç sistemlerinde olduğu gibi, İslamiyet sonrası dönemde de sevinç ve sağlık işareti olarak varlığını sürdürmüştür. Ağaçlar ise, özellikle Altay Türk kabilelerinde, kabile birliğinin sembolü olarak kabul edilmiştir. Altay Şamanlığında kayın ağacı gibi kutsal ağaçlar, dini törenlerde kullanılmış ve düğünlerde önemli bir rol oynamıştır. Eski Türklerde ardıç ağacının dumanı ile tütsü yaparak kötü ruhları kovmak ve hastalıklardan arınmak gibi ritüeller, Türk düğün adetlerine de yansımıştır. Bu gelenek, gerdek odasının ve gelinin tütsülenmesi gibi uygulamalarla devam etmektedir (Ataman 1992: 9-10).

Demir, çelik, tunç ve bakır gibi madenler de düğün ritüellerinde önemli bir yere sahiptir. Gelinin koca evine geldiğinde baltadan atılması, aynaya ya da parlak bir levhaya baktırılması, ayakkabılarına tunçtan yapılmış ziller takılması gibi ritüeller, kötü ruhlardan korunmak ve sağlıklı, güçlü çocuklar yetiştirmek amacıyla uygulanır. Bu madenler, gücün, güvenin ve sağlamlığın sembolü olarak kabul edilir ve bu maddelerin özelliklerinden esinlenerek, aileyi her türlü kötülükten koruyan, arındırıcı ve eşleri mutlu kılacak bir güven kaynağı olarak kutsal sayılmıştır (Ataman 1992: 34).

Gelinin beline bağlanan kırmızı kuşağın ise Türk kültüründe simgesel bir anlamı vardır. Amasya yöresi Ahıska Türkleri arasında, bu kuşak gelinin beline kardeşi tarafından bağlanır ve bu uygulama “gelin bağlama” olarak adlandırılır. “Bağlamak,” “bel bağlamak” ve “kuşak bağlamak” kavramları Türk halk

inançlarında önemli bir yer tutar ve teslimiyet, güvence altına alma ve sorumlulukların yerine getirilmesi anlamlarını içerir. Bunun yanı sıra, Amasya Ahıska Türklerinde gelin ve bereketle ilgili başka bir gelenek daha bulunur. “Duvak Günü” olarak bilinen bu özel günde, geline duvak takıldığında bir tabak içinde buğday getirilir. Gelin, bu buğdayı kendi ambarına ve tarlasına serper; bu uygulamanın, ambar ve tarlanın bereketini artıracığına inanılır (Kalafat 2002: 182). Anadolu’nun bazı bölgelerinde, özellikle Karadeniz kıyılarında, gelinlerin yüzüne nazardan korunmak amacıyla belirli semboller yapıştırılmaktadır. Bu uygulama, Eleğimsağma olarak bilinen gökkuşağının yedi rengi olan yeşil, kırmızı, gül rengi, gök mavisi, sarı, gri ve al renklerden oluşan pulların yanı sıra, bu renklerde yıldız biçiminde kesilmiş kâğıt ve kumaş parçalarından yapılmış “ben”lerin gelinin yüzüne yerleştirilmesini içerir. Aynı bölgede, gelinin yüzünün bazı kısımlarının karalanması geleneği de vardır; bu, gelinin güzelliğini gizleyerek nazardan korunmasını sağlamak amacıyla yapılır (Ataman 1992: 35).

Köklü bir geleneksel ritüel olan kına yakmak yeşil renginin kırmızıya dönüşmesi ve kendine özgü kokusu nedeniyle uğur sayılır. Bayram, düğün gibi özel günlerde genellikle kadınlar tarafından kullanılan kına, bazı bölgelerde erkeklerin serçe parmaklarına da yakılmaktadır. Geline kına yakarken ağlatmak, gözyaşının ferahlık ve bolluk getireceğine inanıldığından uğurlu kabul edilir. Gelinin sağ el ve ayağına bakire bir kızın, sol el ve ayağına ise yeni evlenmiş bir gelinin kına yakması, bekaret ve annelik çağının kutsallığını simgeler. Ayrıca Ateş kültüyle bağlantılı olarak, gelinin başında mum yakılması geleneği de ateşin hastalıklardan ve kötü ruhlardan arındırıcı özelliğini simgeler. Ateş kültü, Türklerde doğanın kutsal kabul edilen unsurlarını yüceltir ve ateş oyunları düğünlere kadar yayılmıştır; modern zamanlarda bu ritüellerde mum ve kandil gibi araçlar kullanılır (Ataman 1992: 8).

Geleneksel inanış ve ritüellerin toplumsal yaşamda önemli bir yer tuttuğu kültürlerde, ölümle ilgili törenler de derin bir anlam taşır ve bu törenler hem bireyin hem de topluluğun ölüm karşısındaki tutumunu yansıtır. Örneğin Moğolistan’da, Kırgız-Nor gölü çevresinde yaşayan Boton Türkleri, geleneksel ölüm törenleri sırasında, ölülerini toprağa verdikten sonra bir koyun kurban eder ve bu kurbanın ciğerlerini ateşte yakarlar. Bu ritüel, ruhların huzura kavuşması ve kötü enerjilerin

uzaklaştırılması amacı taşır. Mezarı, üzerinde toprak yığıp yüksek bir tepe (oba) oluşturarak tamamlarlar (İnan 1986: 187).

Bazı toplumlarda ölümden sonra ruhun üç gün boyunca ölen kişinin bulunduğu yerde dolaştığına dair bir inanç vardır. Eski Türk geleneklerine dayanan bu inanış günümüzde Sibiry'a'daki yarı Moğollaşmış Türkler arasında yaşayan Buryatlar tarafından sürdürülmektedir. Bulgaristan ve Anadolu'da, ölü'nün karnının üzerine bıçak veya makas koyma geleneği vardır. Bıçak veya makas gibi kesici aletlerin, ölen kişinin bedenini çeşitli tehlikelerden uzak tutacağına inanılır. Benzer bir gelenek, Kafkas Türkleri arasında da gözlemlenmektedir. Orta Asya'dan Özbekler, ölü'nün karnının üzerine Kur'an-ı Kerim koyarak koruma sağlarlar. Bu gelenekler, ölen kişinin vücudunun korunmasını amaçlayan kültürel uygulamalardır (Kalafat 2002: 213).

Ölü ardından yas tutma, ağıt yakma ve mevlüt okuma gibi uygulamalar, her toplumda farklılık gösterir. Bu durum, yas ve diğer benzeri ritüellerin bireysel tercihlerden ziyade toplumsal kurallardan kaynaklandığını ve toplumun bireylere yas sürecinde belirli görevler yüklediğini gösterir (Balaman 1983: 134). Bulgaristan, Anadolu, Kafkaslar ve Orta Asya Türkleri arasında, hasta öldüğünde evde üç, yedi veya kırk gün süreyle ateş yakılmaması uygulaması vardır. Ateş yakmama süresi yörelere göre değişiklik göstermekle birlikte, bu uygulamanın temel ilkeleri benzerlik arz eder. Bu adetlerin tam anlamı ise genellikle belirsizdir. Ancak bilinen, ölen kişinin ailesine yemek pişirmek amacıyla ateşin yakılmaması ve ailenin yiyeceklerinin dışarıdan temin edilmesidir (Kalafat 2001: 218).

Modern toplumlarda birçok ritüelin öneminin belirgin şekilde azaldığı bir gerçektir. Batı Avrupa toplumlarında, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dört temel geçiş ritüelinin (cenaze töreni, vaftiz, onanma veya ilk katılım ve evlilik) geleneksel öneminin kısmen yitirilmiş olduğu gözlemlenmektedir. Cenaze törenleri, hâlâ önemli bir sosyal olay olarak kabul edilmekteyken, vaftiz, onanma ve evlilik törenleri, daha az yaygın ve Avrupa'nın çoğu toplumunda daha az önemli hale gelmiştir. Bu değişimin nedenlerinden biri, bu ritüellerin artık Avrupa toplumlarında azalan dini etkilerle ilişkili olmasıdır; diğer bir neden ise, bu ritüellerin bireyler için bir statüden diğerine geçişte eskisi kadar anlamlı olmamasıdır (Eriksen 2012: 225).



### 1.1.3. Türklerde Geleneksel Ögeler

Halk sanatı, belirli bir bölgedeki kentleşmemiş topluluklara ait eşya ve sanatları kapsar. Genellikle köyler, kasabalar ve seçkin yönetim sınıfının etkisinden uzak kent çevrelerinde gelişir. Halk sanatı, yöresel geleneklere sıkı sıkıya bağlı olup, bireysel yaratıcılığa fazla yer vermez. Bu nedenle, sürekli değişen ve yenilenen çağdaş sanat akımlarına zıt düşer. Halk sanatını icra eden kişiler, işlerinde geleneksel biçim, renk ve teknikleri koruyarak, yüzyıllar öncesinin yöntemlerini devam ettirirler. Bu nedenle, halk sanatında üretilen bir eser, geçmişte yapılan örneklerden çok az farklılık gösterir. Yöresel giysiler, çeyizler, kap-kacak, at arabaları, köy evleri ve mobilyaları, dokuma ürünleri (kilim, çorap, heybe, çadır), süs eşyaları ve kahvehane resimleri gibi pek çok unsur, halk sanatının örneklerini oluşturur. Ancak günümüzde halk sanatını etkileyen ve bozan çeşitli faktörler bulunmaktadır. Endüstriyel ürünlerin ucuzluğu, makinelerin halk sanatında alet olarak kullanılması, kent yaşamının köy ve kasabalara nüfuz etmesi ve turizmin halk işlerine olan talebi, halk sanatının zevkini ve özgünlüğünü dejenere etmektedir. Yine de özellikle gelişmekte olan ülkelerde halk sanatı sağlıklı bir şekilde varlığını sürdürebilmektedir. 19. yüzyıldan itibaren Batılı ülkeler halk sanatıyla ilgili eşyaları toplamaya ve müzeler kurmaya başlamışlardır. Günümüzde de yerli ve yabancı koleksiyoncular, Türkiye'deki halk sanatı ürünlerini toplayarak bu mirası koruma altına almışlardır (Turani 1975: 47).

Halk sanatının zenginliği ve çeşitliliği, günlük yaşamın her alanında kendini gösterirken, giyim ve kuşam geleneklerinde de belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Her kültürün kendine özgü giyim özellikleri vardır. Toplumların giyim tarzındaki farklılıklar, tarımsal faaliyetler ve yaşam biçimlerine bağlı olarak şekillenmiştir. Orta Asya Türkleri, kumaş dokuyup kendir yetiştirmiş ve yün kumaş iç çamaşırları kullanmıştır. Elbiselerde altın kabartmalı kemerler ve ipek sarıklar süs malzemesi olarak kullanılmıştır. Göçebe Türkler, ata binerken hareket serbestliği sağlayan ceket ve pantolon biçimindeki giysileri tasarlamış ve kullanmıştır. Pantolon, savaşçı kabilelere özgü bir giysi türüdür. Modern giyim ilk biçimi olan Türk süvari giysisi, ceket ve pantolon, M. Ö. IV. yüzyılda Çin'e, M. S. V. yüzyılda Avrupa'ya ve VI. yüzyılda Bizans'a yayılmıştır. Türk usulüne göre yapılan askerî düzenlemelerle bu

giysi, dünya çapında kabul görmüş ve bol, uzun entari şeklindeki eski giyim tarzının yerini almıştır (Balta 2009: 86-88).

Yapılan arkeolojik kazılar, Orta Asya göçebelerinin zengin bir yaşam sürdüğünü göstermektedir. Soğuktan korunmak için kullandıkları kürk giysileri, Çin ipeği ve İran kumaşları ile şatafatlı hale getirilmiştir. 1970’te Kazakistan’da bulunan Esik höyüğünde MÖ 5. yüzyıla ait *Altın Elbiseli Adam* mezarında, altın kaplamalı başlık, pantolon, ceket ve çizme içeren bir giysi bulunmuştur (bknz. Resim 1). Uzun altın başlık dikkat çekicidir. Bu figürün savaşçı bir şaman kadını olabileceği düşünülmektedir. Başlık ok ve tuğralarla süslenmiş, alın hizasında koç, geyik ve at figürleri yer almaktadır. Ceket, üçgen altın parçalarla yapılmış, çorap ve çizme arasındaki kısımda üçgen, çizmede ise dörtgen parçalar bulunmaktadır. Ceketin kemerinde bir kılıç ve bir kama yer alırken, pantolonun paçaları çizmenin içine sokulmuştur (Ertürk 2018: 14).



**Resim 1.** Altın Elbiseli Adam, Kazakistan Devlet Müzesi, 5. yy

Giyim kültürü ve kıyafetler sosyal statüyü ve dönemin estetik anlayışını yansıtan önemli unsurlardır. Bu durum Selçuklu döneminde de belirgin bir şekilde görülmüştür; kaftanlar, giyim kültürünün en önemli unsurlarından biri olarak öne çıkmıştır. Kaftanlar, kişinin rütbesini ve sosyal statüsünü belirten tiraz bantlarıyla süslenmiş olup, genellikle ipekten yapılmıştır. Hükümdarlar ve yüksek devlet erkânı, kaftanlarını bu özel işçilikle taçlandırmışlardır. Kaftanların altında ise ceket, hırka, elbise, iç gömleği ve yelek gibi çeşitli giysiler bulunmaktaydı. İslamiyet öncesi Türk

sanatında yaygın olan üç etekli elbiseler de Selçuklu döneminde kullanılmaya devam etmiştir. Selçuklular, başlarına börk, taç, kavuk, sarık ve yaşmak gibi çeşitli baş giysileri takarken, üst giysileri olarak kaftan, iç gömlek, elbise, yelek ve hırka tercih etmişlerdir. Bu dönemde hem kadınlar hem de erkekler benzer giysi özelliklerine sahiptir (Ertürk 2018: 27-30-32).



**Resim 2.** Bağdaş Kuran Kaftanlı Figür, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay

Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya geldiklerinde, çevrelerindeki kültürel etkilerle süsleme tekniklerini geliştirerek bu gelişmeleri Osmanlı sanatına taşımışlardır. Anadolu'nun tarihî kültürel mirasıyla birleşen bu sanat anlayışı, zengin bir sanat mozaği oluşturmuştur. Geleneksel Türk giyimi, kumaşların dokunmasından süslenmesine kadar her aşamada işlemlerle zenginleştirilmiş ve bu süslemeler kadın, erkek ve çocuk giyiminde yaygın olarak kullanılmıştır. İpek, yün, keten ve pamuk gibi ipliklerin yanı sıra pul, boncuk, taş ve ayna gibi süsleme malzemeleriyle yapılan işlemler, Türk el sanatlarının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Ayrıca, iğne oyası, dantel, tığ oyları ve firkete gibi ince örgü teknikleri, özellikle başörtüleri ve iç gömleklerin kenarlarını süslemek için kullanılarak büyük bir estetik değer katmıştır (Balta 2009:104).



**Resim 3.** Osmanlı'da Çeşitli Yöre ve Halklara Ait Kadın ve Erkek Kıyafetleri

Giyim ve kuşamın tamamlayıcı öğelerinden biri olan başlıklar, Anadolu'nun farklı bölgelerinde özellikle köy kadınları tarafından kullanılır. Geleneksel zenginliği ve kültürel çeşitliliği yansıtan başlıklar; kumaş, renk ve görünüş açısından büyük bir çeşitlilik sunarken, feslerin üzerine eklenen altın, gümüş, boncuk süslemeleri ve renkli başörtüleriyle dikkat çeker. Anadolu kadınlarının başlık bağlama biçimleri, başlık süsleri ve kullanılan takılar, Orta Asya kültürü ve geleneklerinin günümüzdeki yansımalarıdır. Kadın başlıkları, Anadolu'nun birçok yöresinde ortak özellikler gösterir; fes, terlik, kofik, dinge ve renkli örtüler, kadının sosyal konumuna göre süslenir. Başlıkların yüksekliği ise ekonomik güce bağlı olarak belirlenir. Türklerde giyim, aynı zamanda bir iletişim aracı olarak işlev görmüştür. Örneğin, Türkistan ve Anadolu'da kadınların başlıklarına sargı sarıp bağlaması evlilik işaretidir ve bu gelenekten "başını bağlama" ifadesinin türediği düşünülmektedir. Ayrıca, Türklerde genç kız, evli kadın ve yaşlı kadınları ayıran başlıklar, kadınların sosyal konumlarını yansıtmıştır (Balta 2009: 88-107). Anadolu'nun farklı yörelerinde çeşitli baş bağlama şekilleri bulunmakta olup, her birinin kendine özgü bir dili vardır. Örneğin, başına iki dizi altın takan kadın ailesinin maddi durumunun iyi, mavi boncuk veya mercan takan kadın ise güzel olduğunu ifade eder. Çiçek motifleri ve işlemler, geleneksel kültür bağlamında sembolik anlamlar taşımaktadır. Örneğin, kaynanasıyla arasındaki sorunları ifade etmek isteyen bir gelin, başörtüsüne kaynana dili çiçeği motifini işlerken; eşinin sadakatsizliğine dair imada bulunmak isteyen bir gelin, başörtüsüne farklı renklerde iki gül motifi işlemektedir. Genç hamile kadınlar müjde

oyası, çocuğu olmayan kadınlar ise yas oyası kullanarak duygularını ifade etmektedir. Bir iletişim aracı olarak kullanılmasının yanı sıra başlıklar, kültürel ve estetik bir ifade aracı olarak Türk giyiminde önemli bir rol oynamıştır (Yeşilyurt 2007: 14).

Giyim ve süslenme, sanayi toplumuna geçişle birlikte önemli bir dönüşüm geçirmiştir, giyim kuşam sadece temel bir ihtiyaç olmaktan çıkmış, aynı zamanda yeni bir sanayi dalı, tasarım alanı ve estetik düşünce biçimi haline gelmiştir. Geleneksel giyim, yüzyılların birikimiyle oluşmuş kültürel bir miras olarak devam ederken, çağdaş moda ve tasarımın etkisiyle modern giyime dönüşmüştür. Folklorik kıyafetler, müzelerde sergilenmeye başlanmış, ancak günümüzde bu kıyafetler yalnızca özel günlerde veya halk oyunları gibi etkinliklerde kullanılmaktadır. Türkiye, 20. yüzyılda “Kıyafet İnkılâbı” ile modern giyime geçmiştir. 1990’larda kırsal nüfusun azalmasıyla folklorik kıyafetlerin kullanımı azalmış, konfeksiyon kıyafetler yaygınlaşmıştır. Geleneksel kıyafetler bugün anı olarak saklanmakta ve çağdaş tasarımcılara ilham vermektedir. Türkiye'nin folklorik kıyafetleri yerli ve yabancı araştırmacıların ilgisini çekmiş, çeşitli yayınlar ve sergilerde yer almıştır (Özel 1992: 5).

#### **1.1.4. Türk Sanatında Sembolik Açıdan Motifler**

İnsanın yaşadığı ortamı güzelleştirme amacı taşıyan süsleme sanatlarının kökeni tarih öncesi dönemlere dayanır. Her dönemde değişen sanat ve kültür birikimleri, süsleme sanatlarını farklı biçimlerde şekillendirmiştir. Bu sanatlar, toplumların farklılaşmasını sağlayarak, sosyolojik, ekonomik, politik ve dini inançları yansıtmaya işlevi görmüştür. Süsleme sanatları, resim sanatının bir kolu olup, belirli bir yerin, eşyanın ya da yapının güzelleştirilmesi için kullanılan motif ve şekil çeşitliliğiyle tanımlanır. Türk süslemesinin zenginliği, motif çeşitliliği ve estetik yapısından kaynaklanır. Türk sanatçılarının dini yasaklar nedeniyle resim ve heykel sanatlarında sınırlı kalmaları, süsleme sanatlarına yönelmelerine ve bu alanda ileri derecede stilize edilmiş, bazen soyutlamaya kadar giden eserler yaratmalarına neden olmuştur (Ertürk 2018: 49).

Süsleme sanatlarının temel unsurlarından biri olan motifler, bir resmin konu, tema veya figürleri dışında kullanılan süsleyici ya da dramatik öğeleri ifade eder. Bu

öğeler, bir ressamın veya desinatörün, gözle görülen gerçeklikten model olarak seçtiği unsurlardır (Eroğlu 2013: 95). Genellikle toplulukların gelenek ve göreneklerini yansıtan, onların zevk, görüş ve inançlarını ifade eden motifler, üsluplaşmış sanat simgeleri haline gelmiştir. Pek çok motifin kökeni eski Türk sanatına dayanmaktadır (Ertürk 2018: 51). Türk kültürüne ait çeşitli motifler hem estetik hem de sembolik anlamlar taşır. Her motif, farklı coğrafi ve tarihi dönemlerin izlerini taşıyan kültürel miras niteliğindedir. Hatai, çintemani, penç, rumi ve çarkıfelek gibi motifler, Geleneksel Türk süsleme sanatının önemli unsurlarını oluşturur. Ayrıca, halı ve kilim motifleri de Türk kültürünün simgesel yapılarından biridir. Eli belinde, bereket, kuş ve göz vb. motifler, bu kültürel birikimin sembolik ifadelerindedir.

Hatai motifi, tezhip sanatının en önemli öğelerindedir. Orta Asya kökenli olup Çin sanatının etkisiyle gelişen bu motif, çiçek ve goncaların stilize edilmesiyle oluşur Türk süsleme sanatında çiçeklerin dikine kesitinin üsluplaştırılmasıyla kendini gösterir. Bu motif, Türklerin Anadolu'ya gelişi ve İslamiyet'i kabul etmeleriyle değişime uğramıştır. Bu süreçte, eski inançlar tam anlamıyla terk edilmemiş; bazıları korunmuş, bazıları ise İslami kurallarla harmanlanmıştır. Özellikle İslam sanatında insan ve hayvan figürlerinin yasaklanması, sanatçıları soyut formlar, bitkisel ve geometrik motifler üzerinde yoğunlaştırmıştır. Hatai motifleri, tezhip sanatı başta olmak üzere çini, maden, taş, oymacılık, sedefçilik, halı ve kumaş gibi tüm süsleme sanatlarında yaygın olarak kullanılmıştır (Ertürk 2018: 52-53).

15. yüzyıldan itibaren Türk kumaşlarında ve dolayısıyla giyim eşyalarında kullanılan bir motif olan çintemani, Budist inançlardan etkilenmiştir. Bu motif, Buda tasvirlerinde güneş ve ayı temsil eden bir daireden esinlenmiştir ve Budist dünyasında kutsal kabul edilmiştir. Motifin temeli, altta iki ve üstte bir olmak üzere üç daireden oluşur ve bu daireler iç içe geçerek hilal şekilleri oluşturur. İslamiyet'e Budizm'den geçmiş bir inanca göre, bu motifin uğur getirdiğine ve kazaya karşı koruyucu olduğuna inanılmıştır. Özellikle erkek iç çamaşırlarında, gömleklere ve çamaşır bohçalarında kullanılmıştır. Çintemani motifinin iç çamaşırlarında sıkça görülmesi, bu motifin erkeklik gücü ve soyun devamı üzerinde etkili olduğuna dair inançla ilişkilendirilebilir (Koçu 1967: 75-76).

Rumi motifi, Anadolu Selçuklularından kaynaklanır ve Selçukluların Anadolu'ya gelişiyle "Diyar-ı Rum" olarak adlandırılan topraklardan türetilmiştir. Rumi motifi, el yazması eserlerde, çinilerde, kumaşlarda, taş ve ahşap süslemelerde kullanılmıştır. Selçuklulardan Osmanlılara geçen Rumi motifleri, 11. yüzyıldan itibaren hayvansal görünümünü kaybederek tamamen dekoratif bir biçim kazanmıştır. İslam sanatının insan ve hayvan figürlerini yasaklaması nedeniyle sanatçılar, bu doğrultuda dekoratif süslemelere yönelmiş ve Rumi motiflerini aşırı derecede üsluplaştırmıştır (Ertürk 2018: 54).

Geleneksel işleme ve oya motiflerinden biri olan çarkıfelek, merkezde bir göbek etrafında kıvrılmış dallar ve bu dallar üzerinde yer alan çiçekler, tomurcuklar ve yapraklarla tanımlanır. Motifin görünümü, çarka veya fırlıdağa benzer bir yapıdadır. Geleneksel inanişe göre, tek rakamların uğur getirdiği kabul edildiği için, çarkıfelek motifinin göbeğindeki çiçeklerin yaprakları ve çark dalları sıklıkla tek rakamlı olarak düzenlenirdi. Çarkıfelek motifli yazmalar, işlemler ve oylar, gençler arasında popüler olup romantik ve estetik anlamlar taşırdı. Ancak, evli kadınlar arasında bu tür süslemeler genellikle hoş karşılanmazdı, zira bu süslemeler hareketlilik ve flört ile ilişkilendirilirdi. Genç erkekler bu motifi "Bir kızda gözüm var." anlamında kullanırken yaşlı kadınlar ise "Gönlüm hâlâ gençtir." şeklinde bir ifade ile kullanmışlardır (Koçu 1967: 64).

Halı ve kilim motiflerinde oldukça sık rastlanan eli belinde deseni, Anadolu'da çeşitli isimlerle tanınır, temel olarak stilize edilmiş bir kadın figürü olarak tasvir edilmektedir. Koç boynuzu motifi ise bereket, kahramanlık ve güç sembollerini temsil eder ayrıca antik tanrılar topluluğunun tekstil sanatlarına stilize edilmiş bir ifadesidir. Bu motifin eli belinde motifiyle bir arada kullanımı, çeşitli kompozisyonlarda baba ve anne figürlerini simgeler. Bereket motifi, genellikle cinsiyetler arasındaki ilişkileri ve üreme kavramını temsil eder. Bereketi simgelemek amacıyla stilize edilmiş buğday ve nar gibi bitkiler de kullanılır. (Erbek 1998: 15). Anadolu'da bu semboller, kültürel ve toplumsal anlamda derin köklere sahiptir ve geleneksel inanç sistemlerinin bir yansıması olarak öne çıkar.

Sürekliliğin ve yaşamın devamlılığının sembolü olan insan figürü, tekstil sanatlarında önemli bir yer tutar. Tekstil desenlerinde sıkça karşılaşılan erkek ve kız



çocuk figürleri, toplumun çocuk sahibi olma umutlarını ve gelecek nesillerle ilgili beklentilerini yansıtır. Bu motifler, bireylerin soylarını devam ettirme arzusunun ve kültürel değerlerin nesilden nesile aktarılmasının simgesidir (Erbek 1998: 16).

Anadolu'daki geleneksel motiflerin oluşumunda nazardan korunma inancı da önemli bir rol oynamıştır. Parmak, pıtrak ve göz motifleri, bu inanç doğrultusunda şekillenen ve kötülüklerde korunma amacı taşıyan semboller olarak öne çıkmaktadır. Parmak motifleri, tekstil sanatlarında genellikle üç, dört veya beş çubuk şeklinde stilize edilmiştir. Nazara karşı koruyucu bir sembol olarak kullanılan bu motif hem estetik hem de manevi bir işlev taşır. El motifi ise Anadolu'da Peygamberin kızının (Hazreti Fatıma) elini temsil eden güçlü bir semboldür. Beş sayısının nazara karşı koruma sağladığı inancı, bu motifin bereket ve iyi şansla ilişkilendirilmesine yol açmıştır. Bu nedenle, el motifi hem koruyucu bir tılsım olarak hem de olumlu enerjilerin simgesi olarak tekstil sanatlarında önemli bir yer tutar. Tekstil sanatlarında kullanılan pıtrak motifi de kötülükten korunma ve nazardan sakınma amacıyla sıkça tercih edilen bir sembol olarak karşımıza çıkar. Kötü ve uğursuz bakışları temsil eden, bu bakışlara karşı koruma sağladığına inanılan bir diğer sembol göz motifidir. Bu motifin en sade haliyle üçgen şeklinde kullanıldığı görülse de kare ve dikdörtgen formlar da gözü temsil etmek için kullanılır. Tekstillerdeki göz motifi, nazara karşı koruyucu bir tılsım olarak önemli bir yere sahiptir (Erbek 1998: 16).

Kuş motifi, çeşitli yerlerde farklı anlamlar taşıyan çok yönlü bir semboldür. Yırtıcı kuşlar, özellikle kartal, şahin ve doğan, güç ve kuvveti simgeler ve bu semboller Selçuklu, Osmanlı ve çeşitli beyliklerin ve kabilelerin bayraklarında, arma ve işaretlerinde sıkça yer alır. Ayrıca, kuş motifi göksel elçi ve uzun ömür anlamına da gelir (Erbek 1998: 17). *Yakut Sözlüğü*'nde kartalın, Türkler arasında koruma ilâhı, tılsım ve muska anlamına geldiği belirtilir (Kırzioğlu 2001: 288).





## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. YEREL TEMALARIN TÜRK SANATINA YANSIMALARI

Türk kültürünün zengin ve derin köklerinden beslenen halk inançları, yöresel giyim kuşam ve motifler, sadece günlük yaşamın bir parçası olmakla kalmamış, aynı zamanda sanat dünyasının da önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Bu kültürel unsurlar, Türk sanatının çeşitli dallarında, özellikle de yöresel temaları işleyen sanatçılar tarafından ustalıkla işlenmiş ve eserlerinde yaşam bulmuştur. Bu bağlamda, Türk sanatına yerel motiflerin yansması ve sanatçıların bu temaları nasıl yorumladığını incelemek, kültürel mirasımızın sanata yansımalarını anlamak adına büyük önem taşımaktadır.

14. yüzyılda yaşadığı düşünülen fakat bazı araştırmacılar tarafından 15. yüzyılda yaşamış olabileceğini öne sürülen Mehmet Siyah Kalem, çalışmalarının büyük bir kısmında Türk göçebelerinin yaşamını konu edinmiştir (Esin 2019: 46-47). Ayrıca Şamanizm’le ilgili inançlar (kültür dansları, büyü sahneleri, bilinmeyen bir tanrıya kurban edilen bir atın parçalanması) ve genel olarak bozkır dünyasını konu olarak ele alınmıştır. Siyah Kalem’in çizimlerinde doğanın birebir taklit edilmediği, soyut bir ifade tarzı dikkat çekmektedir. Çizgiler, natüralist sanat üsluplarında görmeye alışmadığımız bir ifade gücü kazanmakta ve yer yer soyut motiflere dönüşmektedir. Örneğin, *Yörük Kampı*’nda otlayan iki at motifi, hayvanların organlarının uzayarak birbirine dolanan soyut bir nakış motifi oluşturmasıyla bu özelliği yansıtmaktadır (bknz. Resim 4) (İpşiroğlu, İpşiroğlu 2017: 45). Bu eserde, göçebelerin kamp kurup ateş yaktıkları bir sahne tasvir edilmektedir. Silahları üç ayaklı bir sehpa asılmış durumda olup, Sukarlaç başlıklı bir göçebe Türk işi bir eyeri onarıyor. Göçebelerin yanlarında çeşitli türlerde köpekleri bulunmaktadır. Atların tamamı, Kırgız, Kazak ve Doğu Türkistan steplerinde görülen ve Orta Asya’nın Moğolistan bölgesinde yaşayan Przewalski cinsi atlarla benzerlik göstermektedir (Esin 2019: 48).



**Resim 4.** Mehmet Siyah Kalem, Yörük Kampı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul

Türk sanatında Şamanist öğeleri açık bir şekilde resmeden Mehmet Siyah Kalem'in, eserlerinin üzerine "Kâr-ı üstat Mehmet Siyah Kalem" yazdığı bilinmektedir (Kardan 2020: 102). Siyah Kalem'in eserlerinde, demon karakterlerinin dünyasında metal objelerin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu objeler arasında yüzükler, bilezikler, halhallar, ziller ve metal asalar yer alır. Demonlar, ritüel uygulamalarında müzik yapar ve dans ederler (bkznz. Resim 5). Ayrıca, büyü teması eserlerde belirgin bir şekilde işlenmiştir. Büyücülükte kullanılan bezler, halatlar, hayvan ayakları ve çeşitli materyaller de bu bağlamda tasvir edilmiştir (Kardan 2020: 103).



**Resim 5.** Mehmet Siyah Kalem, Demonların Dansı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul

Mehmet Siyah Kalem'in eserleri, Türk sanatının yerel ve Batı dışı köklerine bir dönüş arayışını temsil eder. Türkiye'de modern sanatın Batı modeliyle başlayan yolculuğu, birçok sanatçıda “yabancı huzursuzluğu” yaratmıştır. Bu huzursuzluk, sanatçıların kendi kimliklerini Batı sanatına kıyasla tanımlama çabalarını doğurmuştur. Siyah Kalem'in eserleri, bu sanatçılar için hem koruyucu hem de yol gösterici bir rol üstlenmiştir. Onun cin figürleri, genç sanatçıların kendi “demonik” eğilimlerine yerli ve Batı dışı bir kimlik kazandırmalarına olanak tanımış, böylece hem geleneksel modernizme hem de Batı'daki eleştirel modernizme karşı bağımsızlıklarını ilan etmelerini sağlamıştır. Siyah Kalem, bu anlamda yerel öğeleri sanatsal bir başkaldırı aracı olarak kullanan genç sanatçılar için bir ilham kaynağı olmuştur (Koçak 2023: 141). 20. yüzyılda sanatçılara ilham ve üslup açısından örnek olan Siyah Kalem eserleri hakkında derinlemesine görüşler bulunmaktadır. Ancak araştırmada sadece öncü olan görüşlerden bahsedilmiştir.

## 2.1. Türk Sanatında Yerellik

Türkiye'de ulusal sanat programı, milli kimliğin ve kültürel değerlerin sanat aracılığıyla ifade edilmesini amaçlayan bir sanat anlayışını ifade eder. Bu programın kökenleri, 1950'lerden önce, özellikle de Ziya Gökalp ve onun milliyetçilik anlayışına dayanır. Ziya Gökalp, Türk milliyetçiliğinin kurucularından biri olarak, sanatın milli kültürün bir parçası olması gerektiğini savunmuştur. Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde, halk sanatlarından estetik terbiye almanın önemine değinmiştir. Gökalp'e göre, milli sanat, Batı tekniğiyle ulusal kültürün birleşiminden oluşmalı ve yerli kültürün verileri Batı'dan alınmış yöntemlerle işlenmelidir (Koçak 2023: 17).

1940'ların ortalarından itibaren, “köy” ve “köylü” temaları Türk sanatında ağırlık kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde, Ziya Gökalp ve izinden gidenler, modern Türkiye'de kültürel sentezin biçiminin Batı'ya, içeriğinin ise yerli kaynaklara dayanarak oluşacağı görüşünü savunmuşlardır. Batı'dan sadece teknolojik yenilikler değil, aynı zamanda sanatın çeşitli biçimsel unsurları da alınabilirken, önemli olanın Türk halkının ve Anadolu toprağının özelliklerine bağlı kalmak olduğu vurgulanmıştır. 1950'lerde, Türk sanatında geleneksel biçimlerden, minyatürden ve

kilimlerden ilham alarak, köylü ve köy temasını konstrüktivist ve kübist formlar içinde yansıtmaya çalışan ressamlar öne çıkmıştır. Bu dönemde sanatta “milli kültür” anlayışının öne çıkması, toplumsal yapının “organik” bütünlüğü eksikliğine bağlı olarak sanatın temel elemanları arasında bütünleşmeyi zorlaştırmıştır (Duben 2007: 16-18).

1950-60 yıllarında, Türk resmine bir “yerellik-evrensellik gerilimi” yön vermiştir. Yerel ve ulusal temalara odaklanan, geleneklerden yararlanan bir eğilim belirlemiştir. Ülkenin kültürel manzarasında genel bir yerelleşme rüzgârı estikçe, sanatçılar “aşırı Batıcılık” eleştirisine daha fazla kulak vermiş ve bazı eski sanat geleneklerini yeniden canlandırmaya başlamışlardır. Folklor, kilimcilik, minyatür, çinicilik ve kaligrafî gibi geleneksel sanatlar tuval resminin malzemesi olmaya başlamıştır (Koçak 2023: 17).

Nazmi Ziya'nın yönlendirmesiyle sanat hayatına adım atan Cevat Dereli, 1924 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirdikten sonra Paris'te Académie Julian'da Paul Albert Laurens'in öğrencisi olarak eğitimine devam etmiştir. 1929 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev almış, ancak 1932'de farklı sanat anlayışları nedeniyle bu görevinden uzaklaştırılmıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer alan sanatçı, D Grubu ressamları arasında da bulunmuştur. 1939'da yeniden Akademi'ye dönmüş ve 1967 yılında emekli olmuştur. Sanatçı, 1970 yılında ilk kişisel sergisini açmış, başlangıçta izlenimci etkiler taşıyan resimleri zamanla minyatürden esinlenerek özgün bir üslup kazanmıştır. Olgunluk döneminde ise derinlik ve planlamadan çok, lirik ve renkli anlatımlara yönelmiştir (Şerifoğlu 2014: 324).

Cevat Dereli, Türk sanatının önemli figürlerinden biri olarak, sanat kariyerinde önemli bir evrim geçirmiştir. 1928 yılında Paris'teki sanat eğitimini tamamlayıp yurda döndüğünde, ilk dönem eserlerinde doğaya bağlı ve duygusal bir üslup sergilemiştir. Zamanla, “yerel eğilimli” olarak tanımlanan bir sanat anlayışını benimsemiş ve Anadolu'nun kırsal yaşamını büyük ölçekli kompozisyonlarda yansıtmıştır. Dereli'nin sanatında, köylü kadın ve erkeklerin tarla işlerini tasvir ettiği geniş kompozisyonlar, yerel kültüre olan bağlılığını ve duyarlılığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, bazı orta büyüklükteki eserlerinde, minyatür sanatının etkilerini

hissettiren bir üslup kullanmıştır. Cevat Dereli, renk uyumu açısından başarılı yağlıboya eserleri ve karikatürize edilmiş portreleriyle tanınır (Berk, Turani 1981: 72). Anadolu kadınına kendi üslubuyla yorumladığı *Harman* adlı eserde buğday hasadı konusunu anlatan üç kadın figürünü betimlemiştir (bknz. Resim 6). Eserde merkeze alınan kadın imgeleri yöresel giyimleri ve buğday eleme süreçleri detaylıca aktarılmıştır.



**Resim 6.** Cevat Dereli, *Harman*, Yağlıboya Tuval, 1956, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Turgut Zaim, 1924-1928 yılları arasında Paris'te sanat çalışmalarında bulunmuş, ancak kısa süre sonra yurda dönmüştür. İstanbul'da Çallı İbrahim atölyesinde resim sanatının temel ilkelerini öğrenen sanatçı, Türk resim sanatında millî, yerel ve bölgesel unsurları ön plana çıkaran bir sanat anlayışının kurucusu olarak kabul edilir. Eserlerinde bu öğeleri belirgin bir şekilde işleyerek, dönemin sanat eğilimlerine yön vermiştir. Zaim'in yapıtları, millî ve yerel sanat anlayışlarının somut bir örneği olarak değerlendirilir ve bu terimlerin sanat dünyasında nasıl anlam kazandığını gösterir (Berk, Turani 1981: 86-87).

Turgut Zaim, eserlerinde Batı etkilerinden uzak, Anadolu temalarını işleyen bir yaklaşım sergilemiştir. İlk yapıtları arasında *Halı Dokuyanlar*, *Ortaoyunu* ve *Yenicami Kemerli* gibi eserler, onun sanat çizgisini belirlemiştir. Eserlerinde minyatür



ve halk resimlerinin etkilerini görmek mümkündür. Zaim'in sanatında köylü kadın ve erkekleri, çocuklar, Anadolu manzaraları ve köy yaşamı gibi konular işlenmiştir. Figürler genellikle yuvarlak yüzlü, siyah çekik gözlü, hurma burunlu ve hokka ağızlı olarak betimlenmiştir. Bu figürler, Zaim'in kişisel gözlem ve deneyimlerini yansıtan bir şekilde düzenlenmiştir (Berk, Turani 1981: 89). Sanatçının *Halı Dokuyanlar* adlı eserinde, göçebe yaşam kültürüne dair unsurların yer aldığı bir sahne betimlenmiştir (bknz. Resim 7). Resimdeki çocuklar ve kadınlar, Anadolu'ya özgü geleneksel kıyafetler ve aksesuarlarla resmedilmiştir. Geleneksel kilim dokuma sürecinin yansıtıldığı bu eser, aynı zamanda kadınların toplumsal rollerini de ortaya koymaktadır.



**Resim 7.** Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar, Guaj Özel Koleksiyon

Malik Aksel, Darülmüallimîn'de eğitim aldıktan sonra Şevket Dağ'ın öğrencisi olarak sanat hayatına adım atmıştır. Mezuniyetinden sonra öğretmenlik yaparken, Galatasaray Sergileri'nde gerçekçi eserler sergilemiştir. 1928'de Almanya'ya giderek Berlin'de sanat pedagojisi ve iş eğitimi almıştır. Yurda döndüğünde Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde çalışmaya başlamıştır. Sanatçı birliklerinden bağımsız kalmayı tercih eden Aksel, Sivas ve Denizli'ye yapılan Yurt Gezileri'ne katılmıştır. Resimlerinin yanı sıra sanat üzerine birçok kitap yayımlamıştı (Şerifoğlu 2014: 350).

Türk resminde bağımsız tavır geliştiren ilk ressamlarımızdan biri olan Malik Aksel, bir yandan sevecen bakışlı bir iç-dünyanın yansımaları olarak görebileceğimiz, ironi ile hüznü çakıştıran dokunaklı bir dile dönüşen, diğer yandan da gündelik hayata dair belgeci ve gözlemci niteliklerle zenginleşen bir üslûp benimsemiştir. Biçim ve kompozisyon üzerinde aşırılığa varan denemelerin yapıldığı bir dönemde, Malik Aksel'in sergilediği yöresel, gelenekçi ve İslam dünyasının düşünce ve estetik değerleriyle örtüşen bu söylem oldukça dikkat çekicidir. Anadolu kültürünü, figüratif bir yapılanma içinde, gerçekçi, yalın ve etkili bir şekilde resimlemiştir. Sağlam desen anlayışı üzerine oturan resimlerinde yumuşak leke geçişleri, ince ve saydam renk katlarıyla kurulan ilişkiler dikkate değerdir (Şerifoğlu 2014: 350).

Genellikle yerel konuları ele alan ve Ekspresyonist-Anlatımcı üsluplarla örtüşen eserler üreten sanatçı, yerel ve bölgesel ressamlar arasında değerlendirilmiştir. (Berk, Turani 1981: 122). Eserlerinde çoğunlukla köy yaşamını ve köylü figürleri ele alan Malik Aksel, *Köylü Kızlar* adlı eserinde iki genç kız betimlenmiştir (bknz. Resim 8). Figürlerden biri, Anadolu'da gelin olacak kızların kına gecesinde giydiği kaftanı giymiş, beline ise yöresel bir kemer takmıştır; diğer kız ise sade, gündelik kıyafetleriyle resmedilmiştir. Figürlerin yüz ifadeleri mutsuz ve dalgındır, bu da gelin olan kızın evliliği istemediği ya da gelin olacağı için üzgün olabileceğini düşündürmektedir. Gelinin yanındaki kız, ona destek olmak amacıyla kolunu omzuna atmış ve yüzünü ona dönmüştür, bu da aralarındaki güçlü bağı ve dayanışmayı ifade etmektedir.





**Resim 8.** Malik Aksel, Köylü Kızlar, Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk sanatında ressam, dekoratör, yazar ve şair olarak önemli bir yere sahiptir. Paris'te André Lhote Akademisi'nde eğitim almasına rağmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ilk çalışmalarında Raoul Dufy'nin etkisi belirgindir. Zamanla bu etkilerden sıyrılarak, kendine özgü bir üslup geliştiren Eyüboğlu, Batı estetiğinden kaçınmadan, yerel sanat unsurlarını çizgi, renk ve biçimde başarıyla birleştirmiştir. Halı, kilim, çini, yazma, hat sanatı gibi geleneksel Türk sanatlarının motiflerini resimlerine uyarlamış ve bu doğrultuda büyük duvar süslemeleri ve mozaik çalışmaları yapmıştır. Eyüboğlu'nun eserleri, yerel motifleri modern sanat anlayışıyla harmanlayarak, özgün ve dikkat çekici bir plastik karakter kazanmıştır (Berk, Turani 1981: 106).

Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel Türk halk sanatlarını modern bir anlayışla birleştirerek yenilikçi bir yaklaşım geliştirmiştir. D Grubu sergilerine katılan ve manzara ile portreler üzerine yoğunlaşan Eyüboğlu, 1940'lı yıllarda Anadolu halk sanatlarına yönelerek, halk sanatı motifleri ve hat sanatını kendi stilize figürleriyle birleştiren eserler yaratmıştır. ABD'deki Mark Rothko gibi sanatçılardan etkilenerek, boya ve malzeme kullanımında yeni bir derinlik kazanmış; resim, kolaj, kabartma, duvar

resmi, mozaik pano ve özgün baskı gibi birçok farklı alanda çalışmıştır. Deneysel yaklaşımıyla tanınan Eyüboğlu, Türk resminde önemli bir yere sahiptir (Akdeniz 2004: 77).



**Resim 9.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hayat Ağacı, Kâğıt Üzerine Guaj, 1957

Çağdaş Türk sanatında hayat ağacı sembolü bazen doğrudan biçimsel özellikleriyle, bazen de imgesel bir yaklaşımla ortaya çıkar. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Hayat Ağacı* eseri, biçimsel özellikleriyle hayat ağacı sembolünü yansıtan önemli bir çalışmadır (bkz. Resim 9). Göğe ulaşmada önemli sembollerden biri, evrenin direği olarak kabul edilen hayat ağacıdır. Eski Türk geleneğine göre bu dünyanın merkezinden geçtiği varsayılan, dünyayı öte âleme ve Demirkazık'a bağlayan kutsal bir ağaçtır. Gök katlarının ve göğün temsilinde sıkça yer verilen hayat ağacı, eski Türklerin şaman ritüellerinde, şamanın ölen kişiye eşlik etmesi, ölüler diyarına geçişi ve haberler getirmesi gibi işlevlerin imgesel sembolü olmuştur. Günümüzde de Anadolu'da sürdürülen bazı gelenekler, ağaca yüklenen bu kutsallığı yaşatmaktadır. Örneğin, servi ağaçları, ulu çınarlar ve çaput bağlama ritüelleri, hayat ağacına olan saygının modern izleridir (Yılmaz 2016: 264).



**Resim 10.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın (Tren, Yataklı-Vagon), Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu'nun köy ve köylü yaşantısını, yerel dekor ve giysileriyle çeşitli tipleri betimleyen eserler ortaya koymuştur. Sanatında, süslemeci motiflerin belirgin bir şekilde yer aldığı bir üslup hakimdir (Berk, Turani 1981: 109). Sanatçının, *Köylü Kadın* adlı eserinde, eşek üzerinde çocuğunu taşıyan bir Anadolu kadını, çocuğunu emzirirken betimlemiştir (bknz resim 10). Resmin alt kısmında bir tren yer almakta olup, sağ alt köşede trenin yataklı vagonunda uyuklayan bir figür, sol alt köşede ise ayakta bekleyen bir figür görölmektedir. Geometrik formlarla oluşturulmuş olan bu eser, bir mozaik görünümü etkisi yaratmaktadır. Bu resim, Peter Bruegel'in *Bethlehem'de Nüfus Sayımı* adlı eserindeki at üzerinde hamile Meryem figürünü anımsatmakta olup, sanatçının Bruegel'in eserine bir gönderme yapmış olabileceği izlenimini uyandırmaktadır (bknz. Resim 11).



**Resim 11.** Pieter Bruegel, Bethlehem’de Nüfus Sayımı ayrıntı 16.yy, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi.

Mehmet Pesen, 1923 yılında İstanbul’da doğmuş ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nde eğitim almıştır. Pesen, Anadolu’nun zengin halk kültürünü eserlerinde stilize ederek işleyen ve yerel temaları merkeze alan bir sanatçı olarak öne çıkar. 1970’li yıllarda minyatür sanatını modern bir yaklaşımla yeniden yorumlayarak köy düğünleri ve halk oyunları gibi geleneksel konuları işlerken, ilerleyen dönemlerinde Anadolu'nun farklı kentlerine ve İstanbul’a odaklanmıştır. Sanatında Doğu-Batı sentezini ön planda tutan Pesen, Türk-İslam sanatlarındaki minyatürleri Batı resim teknikleriyle birleştirerek özgün bir üslup geliştirmiştir. Bu özelliğiyle, yerel temaları çağdaş bir bakış açısıyla ele alan önemli sanatçılar arasında yer alır (Şerifoğlu 2014: 56).



**Resim 12.** Mehmet Pesen, Köyde Düğün, Yağlıboya, 1976

Mehmet Pesen’in 1975 yılında sanat anlayışında önemli bir değişim gerçekleşmiş ve bu dönemde geleneksel el sanatlarımız, özellikle de minyatür sanatı, eserlerinde belirgin bir esin kaynağı haline gelmiştir. Pesen, Onlar Grubu’nun



düşünsel hedefi doğrultusunda, geçirdiği sanat evrelerinden kazandığı deneyimleri, Anadolu insanının köy yaşamı ve İstanbul gibi kentlerin görünümünü ele alarak yansıtmıştır. Eserlerinde, minyatürlerin şematik ve iki boyutlu kuruluşlarını tuval üzerine yağlıboya ile işlemiştir. Sanat yaşamının ilk dönemlerinden itibaren seçtiği konular üzerinde seriler üretmeyi bir sistem olarak benimseyen Pesen, *Gelin Alayları* ve *Toprak Altı Evleri* gibi serilerinde bu yaklaşımı sürdürmüştür (bknz. Resim 12,13). Bu seriler, sanatçının olgunlaşmış ve belirginleşmiş sanat anlayışını yansıtan önemli örneklerdir (Giray 2012: 302).



**Resim 13.** Mehmet Pesen, Aydın- Köyün Gelini, Baskı, 1983

Fikret Otyam, sanat yaşamına Aksaray Halkevi'nde düzenlediği ilk sergisiyle başlamıştır. 1945 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek İbrahim Çallı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. Onlar Grubu içinde yer alan Otyam, Anadolu insanını, yaşamını ve doğasını yöresel özellikleriyle ele almıştır. Renkçi ve lekeci bir üslup benimseyen Otyam, akademik anlayıştan uzak, samimi ve özgün bir yaklaşım sergilemiştir. Fotoğrafçılığa da ilgi duyan sanatçı, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da gerçekleştirdiği foto-röportaj serileriyle bu bölgelerin kültürel zenginliklerini belgelemiştir. Otyam, Türk sanat dünyasında önemli bir figür olarak, özellikle Anadolu insanını ve doğasını konu edinen eserleriyle tanınmıştır (Şerifoğlu 2014: 80).

Fikret Otyam'ın resimlerinde köylü kadın figürleri, çobanlar, doğa manzaraları, halk sanatı motifleri ve Alevi kültürüne dair semboller öne çıkmaktadır.

Sanatçı, köylü kadınları geleneksel kıyafetleriyle betimleyerek, onların yaşadığı bölgenin toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtır. Güneydoğu Anadolu gezilerinden ilham alan Otyam, yerel halkın günlük yaşamda kullandığı duvar sergileri, halılar ve perdeler gibi objeleri kompozisyonlarına dahil ederek halk sanatıyla iç içe bir ifade tarzı sunar (Yılmaz, Küçükşahin 2017: 167).



**Resim 14.** Fikret Otyam, Harran Ovasında İş Başı, Yağlıboya,1986

Fikret Otyam'ın *Harran Ovasında İş Başı* adlı eserinde, pamuk işçisi kadınlar, hasat ettikleri pamuk torbalarıyla birlikte bir traktör römorkunda betimlenmiştir (bkz. Resim 14). Kadınların gözleri dışında tüm vücudu örtülüdür, bu detay, onların bölgesel giyimini ve geleneksel örtünme biçimlerini öne çıkarır. Eser, yöredeki kadınların çalışma koşullarını, doğayla ve emekle olan bağına sanatsal bir dille yansıtırken, onların sosyal ve kültürel kimliklerine dair güçlü bir yorum sunar.

## 2.2. Çağdaş Sanatta Yerel Anlatılar

Yerellik, çağdaş sanatın dinamik yapısında önemli bir yere sahip olup, sanatçıların özgün kimlik arayışlarını ve kültürel kökenlerini yansıttıkları bir alan olarak öne çıkmaktadır. Yerel değerleri, toplumsal belleği ve kültürel mirası yeniden ele alarak eserlerinde kendilerine özgü bir anlatımla ele alan sanatçılar, uygulamalarında sanatın evrensel sınırlarını yerel bağlamlarla bütünleştirerek hem

izleyicilere yeni perspektifler sunmakta hem de kültürel kimliklerin korunmasına katkı sağlamaktadır.

Süleyman Saim Tekcan, 1940 yılında Trabzon'da doğmuş ve sanat eğitimini Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü ile İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamlamıştır. 1985 yılında profesör unvanını elde eden Tekcan, 1968-1995 yılları arasında İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği yapmış, çeşitli akademik görevlerde bulunmuştur. 1996 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurucu dekanı olarak görev almış ve emekli olmuştur. Gravür sanatçısı olarak, 1970'lerin sonlarından itibaren İstanbul'da kurduğu özel baskı atölyesiyle uluslararası düzeyde gravür ve baskı çalışmalarını sürdürmüş, birçok öğretim kurumunda özgün baskı atölyeleri kurarak sanat ve eğitimin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur (Akdeniz 2004: 174).

Süleyman Saim Tekcan'ın sanat kariyeri, başlangıçta soyut ve geometrik biçimsel oluşumları yansıtan çalışmalarıyla başlamıştır. Ancak, ilerleyen yıllarda sanatçı, at, hat, ferman, tuğra ve mezar taşı gibi yerel ve geleneksel motifleri kullanarak, akıl ile sezginin birleştiği dinamik ve mistik bir atmosfer yaratmıştır. Bu süreç, Doğu-Batı sentezinde çözümleme yönünde gelişmiştir. Tekcan, bu temayı hem baskı resminde hem de boya resminde işlemiştir. Gravür sanatındaki evrensel ölçeğiyle tanınan Süleyman Saim Tekcan, Türk sanatında önemli bir temsilci olarak kabul edilmektedir (Akdeniz 2004: 174).



**Resim 15.** Süleyman Saim Tekcan, (Uygurluklar Serisinden) Hitit'e Gönderme, Elek Baskı, Serigrafı, 1989

Sanatçı, Uygarlıklar Serisi temalı çalışmalarında Anadolu uygarlıklarının kültürel mirasını ve simgelerini sanat eserlerine yansıtmaktadır. Bu serinin Hitit Uygarlığına atıfta bulunan bir örneğinde, koyu kahverengi ve kırmızı tonları ön plandadır (bkz. Resim 15). Eserde göze çarpan başlıca simgelerden biri olan Güneş Kursu, Dünya'yı ve Güneş'i temsil etmekle birlikte, doğanın bereketini ve çoğalmasını da simgeler (Kayahan 2020: 163). Eserdeki soyut insan figürü ise Anadolu'nun ana tanrıçası Kibele'yi sembolize etmektedir. Eserde yer alan soyut insan figürü ise Anadolu'nun ana tanrıçası olarak bilinen Kibele'yi simgelemektedir. Kibele, Anadolu kültüründe doğurganlık, bereket ve yaşamın sürekliliğiyle özdeşleşmiş bir figürdür. Sanatçı, Hititler ve Anadolu kültürüne ait sembolleri çağdaş bir yaklaşımla ele alarak geçmiş uygarlıkların izlerini günümüze taşımakta ve bu kültürel mirası çağdaş sanat diliyle yeniden yorumlamaktadır.

Erol Akyavaş, 1932 yılında İstanbul'da doğmuş ve 1999 yılında yine İstanbul'da vefat etmiştir. Sanat kariyerine, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde misafir öğrenci olarak başlamış, ardından Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sanat ve mimarlık eğitimi almıştır. 1950'li yıllarda Post-Kübist geometrik soyut resimler yaparken, 1960'lara doğru daha serbest ve sezgisel kompozisyonlarla kendi iç dünyasını keşfetmeye yönelmiştir. 1970'lerde, mimarlık eğitiminin etkisiyle, figür ve mimari öğeleri birleştirerek, gerçeküstücü etkiler taşıyan, akıl dışı perspektiflere sahip geometrik resimler üretmiştir. 1980'lerden itibaren ise İslam ve tasavvuf felsefesine göndermelerde bulunan eserler üretmiş, bu süreçte geleneksel minyatür sanatı ve Doğu estetiğini eserlerine yansıtmıştır (Akdeniz 2004: 135).

Akyavaş, tuval üzerinde akrilik ve karışık tekniklerle simgesel anlatımlı eserler üretmektedir. Geçmiş dönemlerden ve farklı coğrafyalardan seçtiği simgeler, eski uygarlıkların ve söylencelerin öğelerini resimlerine dahil ederek, bilgi, düşünce, söz, düşünce ve duyguları temsil eder. Akyavaş, duvar, sur, isim, işaret, sayı, melek, yılan ve minyatürlerden alınmış unsurları bir araya getirir; bu öğeleri yaşamla ilgili simgeler olarak kullanır ve resimlerde işlevlerinin ötesinde yeni ilişkiler oluşturur (Ersoy 1998: 133).

Erol Akyavaş, 1985'ten itibaren geleneksel sanatlarımızdan aldığı yazı, işaret, figür, leke ve soyut biçimleri bir arada kullanarak özgün bir kompozisyon anlayışı



sergilemiştir. Bu dönemde *El Gazali*, *Miraçname* ve *Hallac-ı Mansur* gibi eserlerde özgün baskı çalışmaları yapmıştır. 1980'lerin sonlarına doğru, İslam, Hristiyanlık ve Yahudilik dinlerine ait simgeler, işaretler ve yazıları kullanarak bilim ve inancın birleşimini vurgulayan yerleştirmeler gerçekleştirmiştir. Sanat yaşamının ilerleyen yıllarında ise, eserlerinde imgelerden arınarak, renk ve ışık odaklı bir yönelime gittiği gözlemlenmektedir. Bu süreç, Akyavaş'ın, yerel ve dini temaları çağdaş bir sanat diliyle yorumlama çabasının bir parçası olarak değerlendirilebilir (Akdeniz 2004: 136).



**Resim 16.** Erol Akyavaş Miraçname (Hz. Muhammed'in Miraca Yükselişinin Anlatımı), Litografi, 1987



**Resim 17.** Erol Akyavaş Miraçname, Taş Baskı, 1987

Erol Akyavaş'ın *Miraçname* serisi, “hem Hıristiyanlığı hem de İslamiyet’i etkileyen bir öykü olan Miraç’ı konu alması bakımından önemlidir. Akyavaş, Doğu-Batı arasında yaşayan bir sanatçı olarak her iki kültürü de etkilemiş bir öyküyü resmetmiştir. Bütün dinler için önemli olan cennet-cehennem kavramlarının da yer aldığı Miraç, İslam dini için Hz. Muhammed’in göğe çıkışını simgeler. 621 yılının recep ayının 27. gecesi Hz. Muhammed Cebrail tarafından Mescid-i Haram’dan / Mekke’den, Mescid-i Aksa’ya / Kudüs’e götürülür ve yolculuğun ikinci aşamasında göğe yükseltilir. Bu yolculuk sırasında göğün çeşitli katlarında bulunan peygamberle görüşür ve en sonunda göğün yedinci katına ulaşarak Tanrı’nın huzuruna çıkar ve Hz. Muhammed’e cennet ve cehennem gösterilir. Peygamberin Mekke’den Medine’ye gitmesi, Cebrail’in getirdiği kanatlı at Burak’la göğe çıkışı, göğe çıkarken bıraktığı ayak izleri gibi miracın önemli simgeleri, Akyavaş’ın *Miraçname* serisinde kanatlı at motifi, Hz. Muhammed’in ayak izleri, Kâbe tasviri ile belirtilmiştir. Ayrıca, Hz. Muhammed’in Allah’ı gördüğü yer olan göğün en uç sınırı, bu dünyanın bittiği nokta yani “sidretü’l-münteha”, miraç sırasında Hz. Muhammed Mescid-i Aksa’dan Mescid-i Haram’a dönerken kıldığı namazı simgeleyen horoz, miraç yolculuğu sırasında Hz. Muhammed’in karşılaştığı yaratıkları simgelediği düşünülen anatomik figürler ve Arap harfleri *Miraçname* serisinde izlenebilen diğer simgelerdir” (Kurt 2002:34). Sanatçı, bu simgeleri kullanarak Miraç anlatısının metafizik boyutlarını ve İslam kültüründeki derin manevi anlamları sanatında betimlemiştir (bknz. Resim 16,17).

Tanju Demirci, 1961 yılında Keşan’da doğmuş ve Mimar Sinan Üniversitesi’nden mezun olmuştur. Yüksek lisans ve doktorasını da aynı üniversitede tamamlayan sanatçı, mesleki araştırmalarını Almanya’da yapmıştır. İstanbul’da yaşamını sürdüren sanatçı, birçok yarışmada ödüller kazanmıştır. (İnal 2000: 148). Eserlerinde geleneksel Türk sanatlarından ilham alan sanatçı, genellikle geometrik motifleri kullanır. Bu motifleri, bazen bordürle sınırlandırılmış ikili eksen üzerinde, bazen de her yöne çoğalabilen bir düzen içinde tekrar ederek yüzeyde yerleştirir. Motif temelli bu düzenlemeler, geleneksel süsleme sanatına gönderme yaparak süreklilik ve sonsuzluk kavramlarını işler. Demirci’nin sanatsal söylemi, leke

yorumlaması içinde en aza indirgenmiş üçgen, zikzak gibi geometrik formlarla şekillenir (Ersoy 1998: 46-47).



**Resim 18.** Tanju Demirci, Asya'dan İşaretler II, Yağlıboya, 1996

Tanju Demirci, sanatında insanlık tarihinin ve uygarlıkların simgelerinden ilham alarak derinlemesine bir araştırma sürecine girmiştir. Çatalhöyük'ün Kibele'si, Hitit protomları, Frigler'in ağaç işlemleri ve Selçuklu halılarındaki kufi yazılar gibi tarihi sembollerini sistematik olarak inceleyerek, bu sembollerin dilini ve anlamını çözümlenmeye başlamıştır. Renklerin coğrafyalarla özdeşleşen anlamlarını irdeleyerek, tarihsel sembollerle çağdaş yorumlarını birleştirmiştir. İlk dönem çalışmalarında, Anadolu Selçuklularının kaligrafik eserlerinden yola çıkarak, siyah ve beyazın kontrastlarını kullanarak derin ve soyut anlatımlar yaratmıştır. Daha sonraki dönemlerde, Asya topraklarının tarihini ve coğrafyasını semboller aracılığıyla yorumlamıştır (bkz. Resim 18). Sarı ve kırmızı renklerin öne çıktığı paletinde, taş örgüleri ve şaman büyüsünün izlerini taşıyan çok katmanlı semboller kullanmıştır. 1995'te sergilediği büyük tuval yüzeylerindeki çarpıcı renk lekeleri ve farklı geometrik ilişkilerle çözümlenen simgesel anlatımlar, Demirci'nin sanatında renk patlamaları ve sembolik yorumlarla çağdaş bir ifade bulmasını sağlamıştır (Giray 2012: 420).

Yerel folklorik değerleri ve doğal malzemeleri kullanarak çağdaş dokuma eserleri üreten Filiz Otyam, New York'ta aldığı iç mimari eğitiminin ardından Türkiye'ye dönerek sanat hayatına adım atmış, OR-AN Sanat Galerisi'ni kurup yönetmiştir. 1979 yılında Antalya'nın Gazipaşa ilçesine yerleşmiş ve burada, geleneksel dokuma tekniklerini öğrenerek bu sanatı yeniden yorumlamaya yönelmiştir (Özay 2001: 79).

Otyam, sanat kariyerinin başlarında geleneksel temaları temel alarak çalışmış, kilim, keçe ve nakış gibi geleneksel sanatları eserlerine entegre etmiştir. Zamanla, bu geleneksel unsurlardan yola çıkarak özgün formlar geliştirmiş ve eserlerinde evrensel bir ifade arayışına girmiştir. Sanatçı, dokumalarında hem çok sayıda rengi hem de tek renk kullanmayı tercih etmiş, malzemeyi estetik bir düzeye taşıyarak canlı ve dinamik eserler yaratmıştır. “Sanatsal yarım bırakılmışlık” düşüncesiyle, Otyam'ın eserlerinde tamamlanmamış veya eksik gibi görünen alanlar bırakarak izleyiciye bu alanları hayal gücüyle tamamlaması için bir alan sunar. Bu yaklaşım, izleyiciye eserle etkileşime geçme fırsatı tanır. Otyam, bu boşlukları bitkilerle doldurarak dokumalarına yeni bir boyut katmıştır. Bu sayede, eserin geleneksel dokuma sınırlarının ötesine geçerek hem görsel hem de düşünsel olarak daha zengin ve derin bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Bu “yarım bırakılmışlık”, eserlerinde dinamik bir hareketlilik ve bitmemişlik hissi yaratırken, aynı zamanda doğayla sanatı birleştiren özgün bir ifade tarzı ortaya koyar (Özay 2001: 79). Sanatçının *Kibele Serisi* kapsamında yer alan eserinde, geleneksel dokuma tekniği, çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmıştır (bknz. Resim 19). Eserin merkezinde belirgin bir göz motifi yer alır, motifinin iç kısmında yer alan boşluklar izleyiciye derin bir anlam sunmaktadır. Göz motifi, geleneksel dokuma sanatında sıklıkla kullanılan bir simge olup, özellikle nazardan ve kem gözlerden korunma amacıyla Türk kültüründe yaygın olarak tercih edilmiştir. Sanatçı, bu motifi dokuma sanatı tekniğiyle birleştirerek izleyiciye çağdaş bir yorum sunmaktadır.



**Resim 19.** Filiz Otyam, Kibele Serisinden (pamuk ipliği, koton, yün, keten, kenevir, sisal, rafya), 1997

Ergin İnan, 1943 yılında Malatya’da doğmuştur. 1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. Salzburg’daki Berlin Güzel Sanatlar Okulu’nda misafir profesör olarak bulunmuştur. Sanatı, varoluş ile yok oluş arasındaki metafizik anlamı kendi perspektifinden inceleyip yorumlamaya dayanmaktadır. Eserlerinde, Doğu ve Batı kültürlerinin sentez arayışını yansıtmaktadır (“Galeri Soyut”). Sanatçı, Doğu ve Batı kültürlerini resimlerinde birleştirmektedir. Anadolu’ya ait inanışlar ve mistik unsurlar çalışmalarında yer almaktadır. Eserlerinde metafor olarak Doğu kültüründen ilham almakta, ancak teknik olarak Batılı yöntemleri kullanmaktadır (Begiç 2021: 160).

Ergin İnan’ın resimlerinde eski kitap sayfalarını kullanarak tasavvufi anlamlar taşıyan figürler tasvir ettiği görülmektedir. Bu figürler arasında arı, kelebek, koza, böcek ve kertenkele gibi çeşitli hayvanlar yer alır ve bu figürler tasavvufta var olan nefsin mertebelerine göndermeler yapar. İnan, ayrıca el, ayak, yüz ve göz gibi sembolik figürleri de kullanarak hem plastik hem de içerik açısından eserlerine derin duygusal ve ruhsal anlamlar kazandırır. İnan’ın eserlerinin sadece görsel olarak etkileyici olmadığını, aynı zamanda derin manevi ve duygusal anlamlar taşıdığını, tasavvufi temalarla zenginleştirildiğini ve izleyiciye bu temalar üzerinden düşünme



fırsatı sunduğunu gösterir. İnan'ın sanatı, eski ve geleneksel bilgileri modern sanata entegre ederek, izleyiciyi içsel yolculuklara ve manevi düşüncelere davet eder (Soylu 2019: 2341).

Ergin İnan'ın eserlerinde dinsel imgelerin de önemli bir yer tutar. *El ve Ayak* serilerinde bu imgeler oldukça belirgindir, bu da sanatçının eserlerinde dini temaları yoğun bir şekilde işlediğini gösterir. Sanatçının eserlerinde Hz. Fatma'nın eli ve Hz. Muhammed'in ayak izine yapılan göndermeler, İslami sembollerin sanatçının çalışmalarında önemli bir rol oynadığını ortaya koyar. Bu göndermeler, izleyiciye İslami inanç ve değerlerle ilgili güçlü bir mesaj iletmektedir. El ve ayak figürleri, Ergin İnan'ın eserlerinde sadece birer motif olarak değil, resmin bütününe oluşturan temel unsurlar olarak kullanılmıştır (Kurt 2007: 18).



**Resim 20.** Ergin İnan, El Görür, 1988, Berlin

İnan'ın 1988 yılında yaptığı *El Görür* adlı çalışması, sanatçının karakteristik sembolik anlatımını ve kişisel izlerini barındıran önemli bir eserdir. Bu çalışmadan şu çıkarımlar yapılabilir: Elin ortasında bir portre yer alması, elin bir iletişim aracı olarak kullanılmasını ifade ediyor olabilir. *El Görür* adlı çalışmanın merkezinde yer alan el motifi, sanatçının eserlerinde sıkça kullandığı sembollerden biridir (bknz.

Resim 20). Eserde, İnan'ın kendi el yazısı ile notlarının bulunması, sanatçının kişisel düşüncelerini ve duygularını esere doğrudan yansıttığını gösterir. Bu, eserin sadece görsel bir sanat eseri değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyasını yansıtan bir belge niteliği taşıdığını ortaya koyar. Elin farklı bölümlerinde böcek motiflerinin yer alması, İnan'ın doğa ve yaşam döngüsü ile ilgili derin ilgisini yansıtır. Böcekler, sanatçının eserlerinde sıkça kullandığı sembolik öğelerdendir ve genellikle dönüşüm ve yaşamın geçiciliği temalarını işler. İşaret parmağında, merkezinde *Allah* ve *1000* tarihinin okunabildiği yuvarlak mühür, eserin dinsel ve manevi boyutunu vurgular. Bu semboller, eserin İslami bir çerçevede değerlendirilmesini sağlar ve sanatçının dinsel imgelerle olan ilişkisinin altını çizer (Kurt 2007: 18).

Eller, farklı dinlerde ve kültürlerde önemli semboller arasında yer alır. Özellikle kutsal anlamlar taşırlar. Ellerin affetme, gerçekleri yanılmadan görebilme ve geleceği görme yeteneği gibi anlamları vardır. Avuç içerisinde açılmış göz, gerçekleri görme yeteneğinin bir simgesidir. Avuç içi çizgilerinin anlamlandırılması ve bu çizgilerden gelecek hakkında yorumlar yapılması, ellere mistik bir anlam katmaktadır. İnan, resimlerinde elleri önemli semboller olarak kullanmaktadır. Ergin İnan, resimlerinde el motiflerini Osmanlıca ve Arapça yazılarla birlikte kullanarak geleneksel değerlerimize göndermeler yapmaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının kültürel mirasa olan bağlılığını ve geçmişle olan bağı göstermektedir (Diğler 2021: 302).

Sanatçının 1988 tarihli *Ayak* çalışması gravür tekniğiyle yapılmıştır (bknz. Resim 21). Eserde, profilden gösterilen bir ayak resmi bulunmaktadır. Ayak resminin yüzeyinde çeşitli yazılar, böcekler, Arapça yazılar ve üçgen şeklin içinde bir portre yer almaktadır. İnan'ın eserlerindeki el ve ayak motifleri, doğrudan kullanılmamış, sanatçının kendi el ve ayak izlerinden faydalanılarak oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, sanatçının kendi kişisel izlerini ve kimliğini eserlerine yansıttığını gösterir. Sanatçı, dinsel anlam yüklü motifleri kendi kurguladığı şekilde eserlerinde kullanmıştır. Bu motifler, sanatçının eserlerine kişisel ve özgün bir yorum kattığını ve dinsel temaları kendi sanatsal perspektifiyle yeniden yorumladığını gösterir. *Ayak* resminin yüzeyinde yer alan yazılar, böcekler ve Arapça yazılar, sanatçının eserlerine zengin bir sembolik anlam katmaktadır (Kurt 2007: 18).



**Resim 21.** Ergin İnan, Ayak, 1988, Berlin

Mehmet Aksoy 1939 yılında Hatay’da doğmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü’nde Prof. Şadi Çalık’ın atölyesinde öğrenim görmüştür. 1970 yılında yurt dışı eğitim bursu kazanarak Londra’da eğitim almıştır. Daha sonra, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü Taş Atölyesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır (Mehmet Aksoy).

Çağdaş Sanatın en önemli heykeltıraşlarından biri olan Mehmet Aksoy, eserlerinde Şamanizm, mitler dünyası, içsel güç, dünyanın kutsallaştırılması, doğa-insan ilişkisi gibi konulara göndermeler yapmış ve bu kavramları heykellerinde görünür hale getirmiştir. Sanatçı, Şaman, Kibele, Şahmeran ve Anadolu motifleriyle insanlığın ortak köklerine ait değerleri vurgulamaktadır.

Mehmet Aksoy, *Şahmeran* adlı eserinde, mitolojik figürü kanatlı bir yılan olarak yeniden yorumlamıştır (bknz. Resim 22). Bu figür, Türk minyatürlerinin yanı sıra Mısır ve Asur mitolojilerinde de görülmektedir. Aksoy, kanatlı yılan figürü aracılığıyla Mısır mitolojisinde bilgeliğin, bireysel farkındalığın ve aydınlanmanın sembolü olan kanatlı yılanı atıfta bulunmuştur. Bu atıf, Mısır’dan Anadolu’ya insan ile doğa arasındaki ilişkiyi düzenlemek amacıyla taşır. Şahmeran’ın başının üzerindeki hare, sanatçı tarafından bütün dünyayı ve evrenin ilişkisini sembolize etmek için kullanılmıştır. Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinde de kutsallığı ve ruhaniliği simgeleyen hare, Aksoy tarafından metal bir plaka ile yapılmış ve üzerindeki



deliklerle ışığın kullanımı sağlanmıştır. Bu detaylar, figürün doğüstü bir varlık olduğunu vurgulamakta ve bu miti ön plana çıkarmaktadır. Eserde kullanılan semboller ve teknikler, mitolojik ve kültürel unsurların modern sanatla harmanlanarak ifade edilmesini göstermektedir. Aksoy, Şahmeran figürü üzerinden insan-doğa ilişkisini ve evrensel temaları işlerken, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bağlamları da sanatında yansıtmaktadır (Yılmaz, Yayan 2022: 16).



**Resim 22.** Mehmet Aksoy, Şahmeran Taş, Mermer, Metal, 2017

Aksoy, Şamanizm'in kendisi üzerindeki derin etkisini ifade ederek, şamanların enerjisini ve bu enerjinin güce dönüşümünü büyüleyici bulduğunu belirtir. Modern dünyada, insanların teknolojinin etkisiyle doğal benliklerini unuttuklarını, doğayla ve kendi vücutlarıyla olan ilişkilerinin zayıfladığını vurgular. Aksoy, insanların doğal değerleri kaybettiğini ve bunların artık anlamını yitirdiğini dile getirir. Bu kaybolan değerleri yeniden keşfetmenin, köklerimize dönmenin ve içimizdeki enerjiyi aktif hale getirmenin günümüzün önemli bir sorunu olduğunu savunur. Sanatçı, heykellerinde şamanların içindeki gizli güçleri nasıl ortaya çıkardıklarını, nelerden yardım aldıklarını ve nelere inandıklarını yansıtmaya

çalıştığını dile getirir. Geçirgen formlar, gölgeler ve renkler gibi sanat unsurlarının, şamanların ruhlar dünyasına geçişini anlatmada kendisine yardımcı olduğunu belirtir (Hürriyet, 2017).



**Resim 23.** Mehmet Aksoy, Sağaltıcı Şaman, Taş, Demir ve Limra Taşı, Delikli sac, 2012.

Mehmet Aksoy'un *Sağaltıcı Şaman* adlı eseri, şamanın mistik ve iyileştirici gücünü etkileyici bir biçimde tasvir eder (bknz. Resim 23). Eserde, şaman figürü, hasta üzerinde ritüeller gerçekleştirirken betimlenmiştir; şaman, hastanın üzerine eğilir, kanatlarını gezdirir ve iyileştirici enerjisini aktarır. Aksoy, bu dramatik sahneyi iki farklı malzeme kullanarak güçlendirmiştir. Yerde yatan hasta, ölümün soğukluğuna olan yakınlığı nedeniyle soğuk taşla biçimlendirilirken, şaman figürü transparan metal malzeme ile şekillendirilmiştir. Sanatçı, metaldeki boşluklardan gelen ışık yansımalarını kullanarak, şamanın kutsallığını ve iletkenliğini ön plana çıkarmıştır. Bu sayede, şamanın ruhani ve mistik doğası, malzeme ve ışık oyunları ile vurgulanarak izleyiciye etkileyici bir anlatım sunulmuştur. Aksoy, eserinde malzemelerin ve ışığın ustalıkla kullanımıyla şamanın kutsal rolünü ve iyileştirici gücünü güçlü bir şekilde ifade etmiştir (Yılmaz, Yayan 2022: 12).

Ramazan Can, 1988 yılında Manisa'da doğmuştur, 2011 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden mezun olmuştur. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü'nden yüksek lisans derecesini alan sanatçı, Ankara Hacı Bayram Veli

Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır. Çalışmalarına Türkiye'de devam etmektedir (Ramazan Can).

Sanatçı eserlerinde kimlik arayışının temelinde kültürel bir mesele yattığını ifade eder ve Anadolu halkının Araplaşmaya itilmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Bu nedenle, kendi kültürüne dair unutulmaz anekdotları araştırmaya yönelmiştir. Can, çocukluğunda geçirdiği rahatsızlıkların tedavisi için ailesi tarafından başvurulmuş geleneksel sağaltıcıların gerçekleştirdiği ritüellerin, sanatının ilk dönem eserlerine ilham kaynağı olduğunu belirtir ve bu ritüellerin kökenlerinin İslamiyet öncesi Şamanizm inancına dayandığını keşfettiğini vurgular. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde, bazıları ritüel olarak değerlendirilebilecek kadar kapsamlı, bazıları ise basit alışkanlıklar şeklinde sürdürülen uygulamaların, mitolojik kökenli geleneklerin hala var olduğunu gösterdiğini ileri sürer. Can, bu mitosların güncel sorunlara Şamancıl bir bakış açısıyla yaklaşmasına olanak sağladığını ve geçmiş ile bugün arasındaki bağlantıları kurarak modern sorunlara ilkel yöntemlerle çözüm arayışına yöneldiğini ifade eder. Bu metodolojinin sanatsal üretim sürecinde önemli bir rol oynadığını ve eserlerinde modern ve ilkel olanı karşılaştırarak bu duruma göndermelerde bulunduğunu belirtir (Gazete Duvar, 2018).



**Resim 24.** Ramazan Can, Atsız Töz, Ahşap, kumaş, metal, kemik, 2014

Sanatçının, Türklerde nazardan korunma, kötü enerjilerden arınma ve uğur getirme inancına dayanan töz inanişından ilham alarak oluşturduğu *Atsız Töz* isimli çalışması, hayvan kafatası ve kemikleri özellikle mavi renklerin hâkim olduğu

boncuklar ve ipliklerden oluşmaktadır (bkz. Resim 24). Türk Mitolojisinde erken dönemlerden itibaren ortaya çıkan tözler, animizm temelinde, tüm varlıkların, canlı ve cansız her şeyin bir ruh taşıdığına inanılmasından kaynaklanmıştır. Taş, deri, pençe ve boynuz gibi doğada bulunan nesnelere kutsal sayılması ve bu nesnelere büyüsel güçler bulunduğuna inanılması sonucunda tözler ortaya çıkmıştır. Tözler, nazardan korunma, büyü yapma ve uğur getireceği inancıyla kullanılmıştır. En basit putlar, fetiş olarak kabul edilen doğal maddelerin diğer maddeler veya şekiller üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Orta Asya kökenli bu inanç, tözlerin sancak uçlarına, bayrak direklerine, çadır tepelerine ve kapı girişlerine asılarak yaşatılmaktadır. Anadolu'nun birçok bölgesinde de kapı girişlerine asılarak bu gelenek sürdürülmektedir (Can 2014: 117).

Sanatçının *Yüklük* temalı üretimleri, göçebe kültürden kent kültürüne geçişi temsil eder (bkz. Resim 25). Yörüklerin geleneksel yaşam tarzından modern şehir yaşamına geçiş sürecini ifade eden bu eserlerde, artık kullanılmayan yüklüklerde biriktirilen dokumalar, kültürel dönüşümün bir parçası olarak ele alınmıştır. Yüklükler, göçebe yaşam tarzının bir ögesi olarak kullanılan geleneksel depolama araçlarıdır. Sanatçı, endüstriyel bir malzeme olan betonu kullanarak, içine dokumaları entegre ederek bu iki farklı kültürel ve materyal öğeyi birleştirir. Beton, modern kentleşme ve sanayileşmenin simgesidir. Eserler, bir kültürün yok oluşunu ve modern kentleşmenin etkilerini izleyiciye sunar. Sanatçı, bu eserlerle kültürel mirasın kaybolmasını ve betonarme yapıların artışını vurgular (Gazete Duvar 2018).



**Resim 25.** Ramazan Can, Yüklük, 2017, Beton, Kumaş, 20 Adet Montaj

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. KİŞİSEL UYGULAMALAR

Araştırmacı, sanat uygulamalarında yaşadığı çevrede gözlemlendiği gelenekleri ve derin köklere sahip olan çeşitli halk inançlarından beslenen temaları kullanmıştır. Bu inanişe özgü davranışlar bütünü, bireysel ve toplumsal hafızada güçlü bir yer tutarak nesilden nesile aktarılmakta ve günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Nazardan korunma amacıyla kullanılan muska ve üzerlik bitkisi; nazar değdikten sonra uygulanan kurşun dökme ritüeli; halka arasında *derme* adı verilen deri hastalığının tedavisinde başvurulan ocaklık geleneği gibi günümüzde de devam eden bazı ritüeller kapsamında sanat uygulamaları yapılmıştır. Gerçekleştirilen bu uygulamalarda kullanılan malzeme ve teknik tasarım çağın koşullarına göre tercih edilmiştir. Tasarımda yer alan her unsur tematik olarak konuyu tamamlayan bir değere sahiptir. Bazı uygulamalarda konunun merkezinde olan asıl öge, gerçek eklentisi ile tamamlanan eserde izleyiciye sunulmuştur.



**Resim 26, 27.** Tılsım Serisi, Tuval Üzenine Yağlı Boya, 40x60, 2022

*Tılsım* adlı seride yer alan çalışmalar, araştırmacının çocukluk anılarının derinliklerinden gelen ve kültürel belleğimizde önemli bir yer tutan muska inancından esinlenerek oluşturulmuştur. Bu çalışmada, araştırmacının anneannesinin



yaşadığı baş ağrıları ve halüsinasyonlar nedeniyle kendisine büyü yapıldığına inandığı dönemde, onun koruyucu olarak gördüğü muskalar üzerinden bir anlatı inşa edilmiştir (bkz. Resim 26, 26). Çalışmadaki muskalar, farklı renklerde ve çiçek desenleriyle bezeli kumaşlardan oluşmakta ve her biri farklı bir kadını temsil etmektedir. Bu kadın figürleri, muskanın koruyucu gücüne inanan bireyleri simgelerken, alt bölümde yer alan kimliği belirsiz siyah figür, olumsuz etkilere ve kötülöklere maruz kalmış bireyi simgelemektedir. Yağlı boya tekniğı ile tuval üzerine aktarılan bu çalışma, kişisel bir hikâyeden yola çıkarak inanç, koruma ve belirsizlik gibi evrensel temaları ele almayı amaçlamaktadır.



**Resim 28.** Başlıklı Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x60, 2022

Üzerlik otunun koruyucu ve şifa verici olduğuna dair inanç, Türkmenistan, Özbekistan, Kazakistan, Karakalpakistan, Azerbaycan, Kafkasya ve Ön Asya gibi bölgelerde de yaygın olarak kabul görmüş ve geniş bir uygulama alanı bulmuştur

(Kalafat 2002: 49). Nazardan korunmak amacıyla Anadolu ve Azerbaycan Türkmenlerinde ambar, ahır, değirmen ve bostan gibi yerlere at, koç veya öküz boynuzu ya da kafa kemiği asılması geleneği mevcuttur. Benzer şekilde, Özbekistan ve Türkmenistan'da, Uluğ Türkistan'ın bazı bölgelerinde türbelere geyik boynuzu yerleştirilmesi yaygındır. Anadolu'da da geyik boynuzuyla donatılmış türbeler bulunur ve bu türbelere on tanesinin ismi "Geyik Baba" veya "Geyikli Baba" olarak bilinir. Bu kutsal kişilerin her birine dair halk arasında çeşitli efsaneler vardır. Halk tasavvufuna göre, geyik, en hızlı şekilde kılığa girilebilen hayvandır (Kalafat 2002: 34). Türk geleneğine özgü bu geçmişten esinle kurgulanan *Başlıklı Kadın* adlı çalışmada, Anadolu'da yaygın olarak kullanılan ve kem gözlerden korunmak amacıyla evlerin çeşitli yerlerine asılan üzerlik bitkisinden yapılmış nazarlıklardan esinlenilmiştir (bknz. Resim 28). Bu nazarlıkların kadınlar tarafından oluşturulması ve kullanılması, kadın figürü ve üzerlik bitkisini bir arada betimlenmesine yol açmıştır. Kadın başlığı, Anadolu'da önemli simgesel ve kültürel değerlere sahiptir; bu yüzden, nazarlık bir kadın başlığı olarak yorumlanmıştır. Resimdeki kadın, bu başlıkla kötü etkilerden korunuyor. Eser, inanç ile korunma temalarını merkezine almaktadır.



**Resim 29.** Nazarlık, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x80 cm, 2024



Üzerlik kurgularının devamında yer alan *Nazarlık* isimli çalışmada, Anadolu'nun kültürel mirasında önemli bir yer tutan üzerlik bitkisi kullanılarak tuval üzerine özgün bir nazarlık tasarımı gerçekleştirilmiştir (bknz. Resim 29). Bitkinin gerçek yapısından meydana getirilmiş olan dizilim, tasarımda şekil-zemin ilişkisini tamamlayan yapısıyla ön plana çıkarılmak istenmiştir. Böylece tesirin tematik olarak güçlü kurgusu, nazarın gücüne atıfla bir karşıt eylem olarak eserde sağlanmaktadır. Bu çalışma, üzerlik bitkisini merkez alarak manevi arınmayı ve korumayı simgeler. Tuval üzerindeki üzerliklerle oluşturulan bu kompozisyon, geleneksel nazarlıkların çağdaş bir temsilini oluşturur.



**Resim 30, 31.** *Nazarlık II*, Tuval Üzerine Akrilik, Üzerlik Bitkisi, 25x125 cm, 2024

*Nazarlık II*, isimli çalışmada, Anadolu kültürünün önemli bir sembolü olan üzerlik bitkisi ile kadın figürü bir araya getirilerek inanç ve gelenek arasındaki ilişki sanatsal bir ifade ile yorumlanmıştır (bknz. Resim 30, 31). Üzerlik bitkinin geleneksel işlevi, kötü enerjilerden arındırma ve koruma sağlayan bir tılsım görevi üstlenmesidir. Kadın figürü ile üzerlik bitkisi arasındaki bağlantı, kadınların bu tür inanç sistemlerindeki merkezi rolünü vurgulamaktadır. Çalışmada, bir kadının üzerlik bitkisine yüzünü yaslamış olması hem fiziksel hem de manevi bir destek arayışını temsil etmektedir. Bu duruş, bireyin kendini koruma ve güçlendirme ihtiyacını sembolize ederken, üzerlik bitkisi bu koruyucu rolün bir simgesi olarak ön plana

çıkılmaktadır. Kadın figürünün başörtüsü ise Anadolu'da yöresel olarak yaygın biçimde kullanılır bu öge, eserin kültürel bağlamını derinleştiren bir unsurdur. Çalışmanın yüzey üzerine yapılan üzerlik bitkisi eklemeleri, eserin iki boyutlu düzlemden çıkarak fiziksel bir derinlik kazanmasını sağlamaktadır. Tuvalin devamına asılan üzerlik bitkilerinden yapılmış dizilimler maddi gerçekliğini ve kültürel bağlamını güçlendirmektedir.



**Resim 32.** Arınma, Ahşap, Deri, İp, Kurşun Madeni, 30x30 cm, 2024

Kurşun dökme ritüeli, nazara maruz kaldığı düşünülen bireylerin başvurduğu geleneksel bir şifa yöntemidir. Ritüelin başlangıcında, nazara uğrayan kimse, bir yere oturtulur ve üzerine beyaz bir örtü gerdirilir. Bu örtünün üzerine bir elek tutulur. Ritüeli gerçekleştiren şifacı, ısı yardımıyla erittiği kurşunu eleğin içindeki su dolu kabın içerisine boşaltır. Ritüel esnasında şifacı, dualar okuyarak ve “Elemtere fiş, kem gözlere şiş,” gibi sözler söyler ve kötü enerjilerin bertaraf edilmesi için çalışır. Suyun içinde şekil alan kurşun, ritüelin sonunda şifacı tarafından yorumlanır. Özellikle kurşunun üzerinde beliren göz şekilleri, nazara uğramış olmanın bir işareti olarak kabul edilir. Ritüelin tamamlanmasıyla birlikte kişi, kötü enerjilerden

arındığına ve şifaya kavuştuğuna inanır. Araştırmacının *Arınma* ismi ile oluşturduğu seri, Geleneksel kurşun dökme ritüelinin çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlanmasıdır (bkz. Resim 32, 33, 34). Çalışmada, kurşun dökme ritüelinde kullanılan belirli materyallere (elek, kurşun madeni) yer verilmiştir. Eritilen kurşundan elde edilen masklar, bu ritüele ihtiyaç duyan bireyleri simgelemektedir. Deforme edilmiş mask görünümü, olumsuz etkilerden etkilendiğini düşünen bireylerin ruhsal problemlerini temsil etmek amacıyla tasarlanmıştır. Arka planda kullanılan ve gözenekli yapıdaki elek, ritüel sırasında kullanılan önemli bir unsurdur, dökülen kurşunun ardından nazar ve kem göz gibi olumsuz enerjilerin bu gözeneklerden süzülerek akıp gitmesini sembolize etmektedir. Araştırmacı, geleneksel bir inancı çağdaş bir anlatımla yorumlayıp sanatsal pratiklerle izleyiciye sunmayı hedeflemektedir.



**Resim 33, 34.** Arınma II ve III, Ahşap, Deri, İp, Kurşun Madeni, 30x30, 2024

Avcı-toplayıcı üretim tarzının toplumsal yapısıyla bağlantılı olduğu düşünülen kalıntısız bir organizasyon şekli olan ocak kültürü, geleneksel bir sağlık kurumu olarak bilinir. Çeşitli hastalıkların tedavisiyle ilgilenen ve “ocak” adı verilen bu yapı, sıtma ocağı veya sarılık ocağı gibi örneklerle bilinir. Bu yapı içinde hastalıkları tedavi edebilmek için profesyonel bir eğitim almak gerekmez. Tedavi yetkisi ve becerisi için o ocağın soyundan gelmek ve uygulamaya yönelik bazı teknik

kuralları yerine getirebilmek yeterlidir. Bu tür kişilere “ocaklı” denir. Ocaklar genellikle soy esasına göre örgütlenmiştir. Ancak, bazen kan bağı bulunmayan ve halk arasında "izinli" olarak bilinen ocaklılara da rastlanabilir. (Belek 2015: 91).



**Resim 35.** Şifa ve İzler, Tuval Üzerine Akrilik, 26x26 cm, 2024

*Şifa ve İzler* isimli çalışma, halk arasında “derma” olarak bilinen bir tür deri hastalığının tedavisinde ocaklı kişilere başvurulması geleneğinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Derme yazma ritüeli, araştırmacının yaşadığı bölgede yıllardır süregelen ve günümüzde de uygulanan bir şifa yöntemi olarak öne çıkmaktadır. Derme hastalığından muzdarip bireyler, şifa bulmak için ocak sahibi şifacıları ziyaret ederler. Şifacının ocaklı soydan gelmesi bu sürecin en önemli koşuludur. Derma yazma ritüelinin başlangıcında, şifacı hastalığın bulunduğu bölgeyi tespit ederek kalemle dairesel çizgilerle işaretler. Bu işaretleme, şifacının dualarını hastalıklı bölgeye odaklamasını sağlar. Dualar okunurken, şifacı belirlenen bölgeyi dualar okuyarak kalemle tarar ve hastalıklı bölgeye üç kez tükürür, ritüelin sonunda şifacıya ufak bir ücret ödenir; aksi takdirde hastalığın iyileşmeyeceğine inanılır. *Şifa ve İzler* isimli çalışma, deri hastalığına maruz kalmış bir çocuğun portresini konu alır (bknz. Resim 35). Çocuğun şifa yöntemine tabi tutulmasının ardından yaşadığı fiziksel ve



duygusal durumu betimler. Sağ yanağında görülen kırmızı leke, hastalığın fiziksel bir simgesi olarak yer alırken, yüzündeki çizgiler, ritüel sırasında şifacı tarafından uygulanan yöntemlerin izlerini temsil etmektedir. Çocuğun yüz ifadesi korku ve şaşkınlıkla şekillenmiştir; bu durum, gerçekleştirilen işlemlerin birey üzerindeki psikolojik etkisini yansıtmaktadır. Sarı renkli kıyafeti, hastalığın simgesel bir temsili olarak kullanılmıştır. Arka planda kullanılan soğuk renkler ise sarı ile zıtlık oluşturmak amaçlanmıştır. Bu portre, hastalık, geleneksel şifa pratikleri ve birey üzerinde yarattığı etkiler arasında bir bağ kurarak izleyiciyi bu temalar üzerine düşünmeye davet etmektedir.



**Resim 36.** Negatifin Tasfiyesi, Tuval Üzerine Akrilik, Kurşun Madeni, 26x26

*Negatifin Tasfiyesi*, kültürel sembol ve ritüellerin sanat pratiğine aktarımı yoluyla bireylerin olumsuz enerjiden arınma arayışına görsel bir yorum getirir. Çalışmanın merkezinde yer alan mavi göz, kültürel olarak nazardan korunma ve kötü enerjiyi uzaklaştırma işleviyle özdeşleşmiştir. Göz bebeğinin etrafını çevreleyen figürler, erimiş kurşun madeninden oluşturulmuştur. Bu figürler, kötücül enerjinin göz aracılığıyla etkisiz hâle getirilmesini ve bireyin içsel dönüşümünü temsil eder. Bu çalışma, kolektif hafızada yer alan koruyucu ve arındırıcı sembollerini sanat aracılığıyla yeniden yorumlamıştır.

## SONUÇ

Bu tez, yerellik kavramını Türk kültürüne özgü yerel ögeler üzerinden ele alarak bu ögelerin metaforlar aracılığıyla sanata yansımalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada, Türk toplumunun inanç ve geleneklerinden kaynaklanan davranışların, insan yaşamının farklı aşamalarında bireylerin toplumsallaşmasını ve kimliklerini biçimlendirmesini nasıl etkilediği incelenmiştir. Doğum, sünnet, düğün ve ölüm gibi ritüellerin; bireylerin toplumsal rollerini belirlemede ve geçiş süreçlerini düzenlemede önemli bir işlev taşıdığı ortaya konulmuştur. Geleneksel olarak kullanılan ve çok eski zamanlardan günümüze ulaşan motiflerin de bireylerin yaşamında derin anlamlar taşıdığı saptanmıştır. Bu motiflerin, kişiler arasında güçlü bir iletişim aracı olduğu tespit edilmiştir. Pek çok alanda yer alan motiflerin sembolik ve simgesel değerleri; yalnızca süsleme unsurları olarak değil, aynı zamanda birer iletişim aracı olarak işlev görmüştür. Geleneksel olarak bu motiflere farklı anlamlar yüklenmiş ve bu motifler sanatsal ve kültürel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir. Yerel unsurların çağdaş sanattaki yansımaları, sanatçıların eserleri üzerinden değerlendirilmiştir. Tezde, çağdaş sanat eserleri ağırlıklı olmak üzere modern Türk sanatçılarına ve eserlerine yer verilmiştir. Böylece yerellik temasının sanatın farklı evrelerinde nasıl biçimlendiği ortaya konulmuş ve geçmiş ile günümüz arasında bir bağ kurulmuştur.

Yerellik bağlamında, Türk sanatının önemli isimlerinden biri olan Mehmet Siyah Kalem'in eserlerine de çalışmada yer verilmiştir. Bu yaklaşımın amacı, geçmiş yüzyıllarda bile yerellik temasının ele alındığını göstermek ve bu temanın taşıdığı önemi vurgulamaktır. Kişilerin yaşam biçimlerine dair belge niteliği taşıyan bu eserler, göçebe halkların sosyal yaşamı ve inançlarına dair güçlü bilgiler sunmaktadır. Ayrıca geçmiş yüzyıllar ile günümüzde yerellik teması üzerinden oluşturulan sanat yapıtları arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları görmek, bu temanın nasıl evrildiğini anlamak açısından da Mehmet Siyah Kalem'in eserleri önemli bir kaynak olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın odağını oluşturan çağdaş sanat eserlerindeki yerel etkiler, sanatçıların eserleri üzerinden yapılan çözümlenmeler ile ortaya konulmuştur. Sanatçıların yerellik ve yöresellik temalarını inançlar, gelenekler ve benzeri ögeleri

metaforlar aracılığıyla ele aldıkları bu eserler; çağdaş sanatta yerellik kavramını anlamak açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu eserlerde simge ve sembollerle anlatıya göndermelerde bulunulmuş, malzemelerin sınırları aşılmış ve temalar farklı bakış açılarından yeniden yorumlanmıştır. Böylece yerellik teması, evrensel bir dil ile işlenerek çağdaş sanat bağlamında yeni bir boyut kazanmıştır.

Tezin son bölümünde yer alan araştırmacıya ait uygulamalar; Anadolu halkı arasında hâlâ sürdürülmekte olan inançlardan, özellikle psikolojik olarak çıkmazda olan bireylerin başvurdukları şifa yöntemlerinden etkilenilerek oluşturulmuştur. Halk inançları, yerel ve yöresel bir konu olması itibariyle her bölgenin kültürel dokusuna bağlı olarak farklılıklar gösterse de temelinde insanın ruhsal ve psikolojik iyileşme arayışı yatmaktadır. Araştırmacı, çalışmalarında şifa yöntemlerine dair göndermelerde bulunmuştur. Kişilerin inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri uygulama ve ritüellerde kullanılan malzemeler ve semboller üzerinden bir dizi uygulama yapmıştır. Gerçekleştirilen uygulamalar aracılığıyla halk inançlarının günümüzdeki yansımaları izleyiciye aktarılmıştır. Uygulamalar arasında yer alan portreler, yalnızca görsel bir temsil aracı olmanın yanında bireylerin içsel dünyalarını ve inançlar doğrultusunda gerçekleştirilen ritüel süreçlerini anlamamıza olanak tanımıştır. Ritüellerde kullanılan nesnelerin yeniden şekillendirilerek sanatsal üretimlerde yer alması, bu nesnelerin işlevsel ve sembolik anlamlarının yeniden yorumlanmasını sağlamış ve inançların güncel sanat ifadelerine dönüşmesine olanak tanımıştır.

Sonuç olarak bu tez, yerel ve geleneksel unsurların çağdaş sanat uygulamalarıyla nasıl bir diyalog kurduğunu anlamak için kapsamlı bir inceleme sunmaktadır. Yerellik, sanatta derin bir anlam katmanı oluşturarak kültürel kimliğin korunmasında ve sanatsal ifade biçimlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda, 20. yüzyıl Türk sanatçılarının eserlerinde yerel temaların, günümüz sanatına kıyasla daha yoğun bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu dönemde sanatçılar, toplumsal kimlik arayışları ve milli bilinç oluşturma çabaları doğrultusunda geleneksel motiflere, kültürel anlatılara ve halk sanatına daha sık başvurmuşlardır. Günümüz sanatında ise küreselleşme, bireyselleşme ve disiplinlerarası yaklaşımlar nedeniyle yerel temaların kullanımı azalmış; sanatçılar, daha çok evrensel ve kişisel anlatılar üzerine yoğunlaşmıştır.

## KAYNAKÇA

- Akdeniz, Halil. (2004). *Sanat Koleksiyonu 2, Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayınları.
- Ataman, Sadi Yaver (1992). *Eski Türk Düğünleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Balaman, Ali Rıza (1983). *Gelenekler Töre ve Törenler*. İzmir: Betim Yayınları.
- Balta, Nevin (2014). *Anadolu Kadın Başlıkları*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Bates, D. G. (2009). *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji: İnsanın Doğadaki Yeri* (S. Aydın, S. N. Altuntek, E. B. Altınok, N. Karabulut, S. Özbudun, B. Şafak, N. I. Demirakin, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Belek, İlker (2015). *Dinin Toplumsal Kökenleri: Animizm, Totemizm, Şamanizm, Din Süreci (2. Baskı)*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Begiç, Hacer Nurgül (2021). "Prof Ergin İnan'ın Tuvalindeki Entomolojik İmgeler." *İzmir Democracy University Social Sciences Journal*, 4(2), 159-182.
- Berk Nurullah ve Turani Adnan (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Diğler, Mustafa (2021). "Çağdaş Türk Resminde Ergin İnan ve Resimlerindeki Figüratif Anlayış." *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1), 294-306.
- Duben, İpek (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Erbek, Mine (1998). *Traditional Turkish Designs & Handicrafts*. Ankara: Kültür Ofset.
- Eroğlu, Özkan (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. Ankara: Tekhne Yayınevi.
- Eriksen, Thomas Hylland (2012). *Küçük Yerler Büyük Meseleler: Sosyal ve Kültürel Antropoloji* (A. E. Koca, Çev). Ankara: Birleşik Dağıtım Kitapevi.
- Ersoy, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları.



- Ertürk, Nilay (2018). *Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na Türklerde Giyim Kuşam*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Esin, Emel (2019). *Cinlere Ayna Tutan Nakkaş Mehmed Siyah Kalem*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Freud, S. (2014). *Totem ve Tabu* (H. Can, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Garcia, E. (2023). *Şamanik İnanç ve Ritüeller*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Gennep, A. V. (2022). *Geçiş Ritleri* (O. B. Beşler, Çev.). İstanbul: Nora Kitap.
- Geertz, C. (2007). *Yerel Bilgi* (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Giray, Kıymet (2012). *Ziraat Bankası Koleksiyonu Cilt 2*. Ankara: Ziraat Bankası Yayınları.
- Kırzioğlu, Neriman Görgünay (2001). *Altaylardan Tunaboyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnal, Gülseli (2000). *Turkuvaz 2000: Çağdaş Türk Sanatları'ndan Bir Kesit*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- İnan, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm (3. Baskı)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İpşiroğlu Nazan ve İpşiroğlu Mazhar (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kalafat, Yaşar (2002). *Balkanlar'dan Türkistan'a Türk Halk İnançları -I-*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kardan, Çiğdem (2020). *Şamanist İmgelerin Resim Sanatına Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Kayahan, Zeliha (2020). "Baskı Resim Alanında Bir Duayen Süleyman Saim Tekcan ve Uygarlıklar Serisi Üzerine." *Sanat ve Tasarım Dergisi* (26), 157-171.
- Koçak, Orhan (2023). *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Koçu, Reşad Ekrem (1967). *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Kurt, Emine Önel (2002). *1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul.
- Kurt, Emine Önel (2007). “1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova.” *Sanat Tarihi Yıllığı*, (19), 15-26.
- Medeni, İskender (2021). *Şamanizm: Türklerin Kadim İnançları* (2. Baskı). İstanbul: Kumran Yayınları.
- Özay, Suhandan (2001). *Düünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özel, Mehmet (1992). *Folklorik Türk Kıyafetleri*. Ankara: Ünal Ofset Yayınları.
- Read, Herbert (2017). *Sanatın Anlamı* (N. Asgari, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.
- Soylu, Rasim (2019). “Ergin İnan Resimlerinde Tasavvuf İmgeleri.” *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 6(41), 2339-2347.
- Şimşek Hasan ve Yıldırım Ali (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Turani, Adnan (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (3. Baskı). Ankara: Toplum Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük* (9. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yeşilyurt, Ekber (2007). *Anadolu’da Baş Bağlama*. İstanbul: Ümraniye Belediyesi Kültür Yayınları.
- Yılmaz Songül ve Yayan Gonca (2022). “Mehmet Aksoy’un “Şamanlar ve Mitler Dünyasında” Sergisindeki Eserlerinin Mitolojik Çözümleri”. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 1-20.

Yılmaz, Ahmet Hakan (2016). “Türklerde Ölüm Anlayışının Çağdaş Türk Resminde Yansımaları.” *Turkish Studies*, 11(8), 681-702.

Yılmaz Evren ve Küçükşahin Ezel (2017). “Fikret Otyam’ın Resimlerinde Halk Sanatının Etkisi: Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Bir Değerlendirme.” *Art-E Sanat Dergisi*, 10(19), 160-186.

### **İnternet Kaynakça**

Galeri Soyut. (T.Y.). *Ergin İnan*. Galeri Soyut.

<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ergin-inan/>. Erişim: 06.07.2024.

Aksoy, Mehmet (T.Y.). *Hakkımda*. Mehmet Aksoy Resmi Web Sitesi.

<https://mehmetaksoy.com/hakkimda/>. Erişim: 06.07.2024.

Aksoy, Mehmet (T.Y.). *2010-2020 Dönemi*. Mehmet Aksoy Resmi Web Sitesi.

<https://mehmetaksoy.com/2010-2020-donemi/>. Erişim: 06.07.2024.

Hürriyet. (2017, Mart 9). *Kendini unutanlara Şahmeran ve Zümrüdüanka*. Hürriyet Kelebek. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/kendini-unutanlara-sahmeran-ve-zumruduanka-40383091>. Erişim: 06.15.2024

Can Ramazan. (T.Y.). *Hakkımda*. Can Ramazan Resmi Web Sitesi.

<https://www.canramazan.com/hakkimda/>. Erişim: 16.07.2024.

Gazete Duvar. (2018, Mart 23). *Şamanizm çağdaş sanat dilinde*. Gazete Duvar.

<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/03/23/samanizm-cagdas-sanat-dilinde>. Erişim: 16.07.2024.

### **Görsel Kaynakça**

Resim 1: Altın Elbiseli Adam. (T.Y.). Wikipedia. Erişim 01 Ağustos 2024,

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n\\_elbiseli\\_adam](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n_elbiseli_adam)

Resim 2: Ertürk, Nilay (2018). *Orta Asya’dan Osmanlı İmparatorluğu’na Türklerde Giyim Kuşam*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Resim 3: Özel, Mehmet (1992). *Folklorik Türk Kıyafetleri*. Ankara: Ünal Ofset Yayınları.

Resim 4: Mehmet Siyah Kalem. (2024, Temmuz 23). Oggito. Erişim 23 Temmuz 2024, <https://oggito.com/icerikler/cinlerin-efendisi-mehmet-siyahkalem-/10272>

Resim 5: Mehmet Siyah Kalem. (2024, Temmuz 23). Oggito. Erişim 23 Temmuz 2024, <https://oggito.com/icerikler/cinlerin-efendisi-mehmet-siyahkalem-/10272>

Resim 6: Şerifoğlu, Ömer Faruk (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Resim 7: Şerifoğlu, Ömer Faruk (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Resim 8: Şerifoğlu, Ömer Faruk (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Resim 9: Akdeniz, Halil (2004). *Sanat Koleksiyonu 2, Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayınları.

Resim 10: Şerifoğlu, Ömer Faruk (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Resim 11: Orchwell. (2017, Temmuz 1). Bethlehem’de nüfus sayımı. *Torchwell Wordpress*. Erişim 06.11. 2024  
<https://torchwell.wordpress.com/2017/07/01/bethlehemde-nufus-sayimi/>

Resim 12: Şerifoğlu, Ömer Faruk (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Resim 13: Giray, Kıymet (2012). *Ziraat Bankası Koleksiyonu Cilt 2*. Ankara: Ziraat Bankası Yayınları. Köyde düğün

Resim 14: Giray, Kıymet (2012). *Ziraat Bankası Koleksiyonu Cilt 2*. Ankara: Ziraat Bankası Yayınları.

Resim 15: IMOĞA Müzesi. (T.Y.). *Süleyman Saim Tekcan: Baskı Resim Teknikleri*, Erişim 11 Aralık 2024, <https://www.imoga.org.tr/ortak/sanatçılar/suleyman-saim-tekcan/teknikler/07>

Resim 16: Akdeniz, Halil (2004). *Sanat Koleksiyonu 2, Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayınları.

Resim 17: Galeri Nev. (2024, Ağustos 18). Erol Akyavaş Baskılar. Erişim 18 Ağustos 2024, <https://galerinev.art/tr/baskilar/erol-akyavas>

Resim 18: Ersoy, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları.

Resim 19: Özel, Mehmet (1992). *Folklorik Türk Kıyafetleri*. Ankara: Ünal Ofset Yayınları.

Resim 20: Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. (2024, Temmuz 13). İnan Ergin. Erişim 13 Temmuz 2024, <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/inan-ergin>

Resim 21: Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. (2024, Temmuz 13). İnan Ergin. Erişim 13 Temmuz 2024, <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/inan-ergin>

Resim 22: Aksoy, Mehmet (2024, Temmuz 15). *2010-2020 Dönemi*. Erişim 15 Temmuz 2024, <https://mehmetaksoy.com/2010-2020-donemi/>

Resim 23: Magnet İstanbul. (2024, Temmuz 15). Sağaltıcı Şaman - Mehmet Aksoy. Erişim 15 Temmuz 2024, <https://www.magnet.istanbul/sagaltici-saman-mehmet-aksoy-111>

Resim 24: Can, Ramazan (2014). *Türk Eserlerinde Kam Figürü Betimlemeleri* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Ankara.

Resim 25: Ramazan Can. (2024, Ağustos 15). Yüklük- Cupboard. Erişim 15 Ağustos 2024, <https://www.canramazan.com/yukluk-cupboard/>

## ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı : Zeynep ÇİÇEK

Uyruđu : TC

