

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

ANADOLU'DA GELİŞEN SİMGE BELLEĞİNİN HEYKEL SANATINDA KULLANIMI

Yüksek Lisans Tezi

Seval Şahin Özgür

Tez Danışmanı:
Doç. Şeyma Üstüner Uzunöz

İstanbul - 2013



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Seval ŞAHİN ÖZGÜR

Anasanat Dalı : Heykel

Tezin Adı : ANADOLUDA GELİŞEN SİMGE BELLEĞİNİN HEYKEL
SANATINDA KULLANIMI

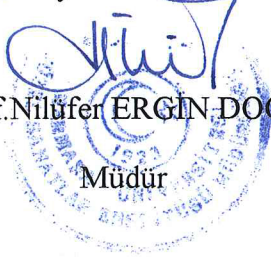
26.08.2013 tarihinde yapılan Tez sınavında savunulan tez kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ	M.Ü.GSF. HEYKEL	
Asıl Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Nurettin BEKTAŞ	M.Ü.GSF.HEYKEL	
Yrd.Doç.Dr Esra ALIÇAVUŞOĞLU	M.Ü.G.S.F. TEMEL EĞİTİM	
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Ümit ÖZTÜRK	M.Ü.G.S.F.HEYKEL	
Yrd.Doç.Hakan ONUR	M.Ü.G.S.F. HEYKEL	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun ...25../...09../2013 tarih
ve 2013/XX-8 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür



ÖNSÖZ

Anadolu’da gelişen simge belleğinin heykel sanatına yansıma biçimini değerlendirdiğimiz bu çalışma da ağırlıklı olarak heykel üzerinde sembolleşen biçimler araştırılmıştır. Bunun sonucunda oldukça geniş bir simgesel hafızayla karşı karşıya kalınmıştır. Yapılan incelemelerde oluşan materyallerin hepsi değilse de büyük bir kısmı bu tez de kullanılmıştır. Ayrıca bu bölgenin bazı yörelerinde yapılan alan çalışmaları sonucunda toplanan görsel ve sözel kaynaklara da yer verilmiştir. Bu bağlamda eğitim yaşamım boyunca desteğini, sevgisini ve güvenini benden esirgemeyen aileme ve özel olarak annem Sabır Şahin, ağabeyim Aziz Şahin ve eşim Nejat Özgür’e, bu konuda çalışmaya karar verdiğim andan itibaren yanımda olan değerli hocam, araştırmacı-yazar Esat Korkmaz’a, çalışmanın büyük bir kısmı için tecrübeleri ve henüz yayına hazırlamakta olduğu kitabından önemli katkılar sunan arkadaşım, antropolog Hasan Harmancı’ya, çalışmanın son aşamasında tezi inceleyip değerli önerilerde bulunan arkadaşım, Erdem Baykal’a, bu uzun soluklu çalışmaya danışmanlık yapan, zamanını ve sabrını esirgemeyen hocam, Doç. Şeyma Üstüner’e ve beni kırmayıp tezin ikinci danışmanı olmayı kabul ederek beni onurlandıran hocam, Prof. Dr. Zeynep Sayın’a ilgilerini ve bilgilerini benimle cömertçe paylaştıkları için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	vi
SUMMARY	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ANADOLU HAKKINDA GENEL BİLGİLER	5
1.1 ANADOLU KÜLTÜRÜNDE HEYKEL.....	5
1.1.1 YENİ TAŞ (NEOLİTİK) ÇAĞINDA HEYKEL	5
1.1.2 ERKEN NEOLİTİK DÖNEMDE HEYKEL	8
1.1.3 GEÇ NEOLİTİK DÖNEMDE HEYKEL	9
1.1.4 SÜMER UYGARLIĞINDA HEYKEL	12
1.1.5 TUNÇ ÇAĞI ve HİTİT UYGARLIĞINDA HEYKEL	15
1.1.6 DEMİR ÇAĞI ve GEÇ HİTİTLERDE HEYKEL	19
1.1.7 URARTU UYGARLIĞINDA HEYKEL	21
1.1.8 FRİGLERDE HEYKEL	26
1.1.9 HELENİSTİK DÖNEMDE HEYKEL	31

1.1.10 İYONYA UYGARLIĞINDA HEYKEL	32
1.1.11 LİDYA UYGARLIĞINDA HEYKEL	33
2. BÖLÜM: ANADOLU SİMGELERİNİN HEYKEL SANATINDA KULLANIMI.....	35
2.1 SİMGE NEDİR?	35
2.2 SİMGEÇİLİĞİN ANADOLUDA ORTAK KULLANIM ALANLARI.....	41
2.2.1 ANADOLU TAŞ SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI.....	46
2.2.1.1 ANADOLU İNANÇLARINDA ÖLÜM KAVRAMI ve MEZARTAŞLARI.....	50
2.2.1.1.1 HACI BEKTAŞ MEZARTAŞLARI ve TAŞ SİMGEÇİLİĞİ.....	55
2.2.1.1.1.a Atkaya	63
2.2.1.1.1.b Deliklitaş (Çilehane)	64
2.2.1.1.1.c Beştaşlar	66
2.2.1.1.2 KAHRAMANMARAŞ-AFŞİN İLÇESİ KAŞANLI KÖY MEZARLIĞI...	68
2.2.1.1.3 KONYA-AKŞEHİR MEZARLIĞI	70
2.2.2 ANADOLUDA AĞAÇ SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI..	73
2.2.2.a Servi Ağacı	80
2.2.2.b İncir Ağacı	83
2.2.2.c Nar Ağacı	84
2.2.2.d Hurma Ağacı.....	85

2.2.3 ANADOLUDA HAYVAN SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI.....	86
2.2.3.a Ejderha (Yılan)	93
2.2.3.b Aslan	95
2.2.3.c Kartal	97
2.2.3.d Boğa	98
2.2.3.e At	105
2.2.3.f Ayı	106
2.2.3.g Tavşan	107
2.2.3.ğ Turna	109
2.2.4 ANADOLUDA GEOMETRİK BİÇİM SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI.....	110
2.2.4.a Üçgen	114
2.2.4.b Daire	115
2.2.4.c Dikdörtgen	116
2.2.5 ANADOLU SİMGEÇİLİĞİNİN GÜNÜMÜZ HEYKELTIRAŞLARI TARAFINDAN KULLANIMI.....	117
2.2.5.1 ANADOLU SİMGEÇİLİĞİNİN TÜRK HEYKELTIRAŞLARI ARASINDA KULLANIMI	120
2.2.5.1.a Aloş	120
2.2.5.1.b Ender Güzey	123
2.2.5.1.c Meriç Hızal	128
2.2.5.1.d Mehmet Aksoy	132
2.2.6 ANADOLU SİMGEÇİLİĞİNİN BATILI HEYKELTIRAŞ JOSEPH BEUYS TARAFINDAN KULLANIMI	138

SONUÇ	146
GÖRSEL MALZEME LİSTESİ	149
KAYNAKÇA.....	154

ÖZET

Bu çalışma Anadolu’da meydana gelen kültürlerin geliştirdiği simge dilinin heykel sanatına yansıyış biçimini konu almaktadır. Araştırma zemini Anadolu olduğu için önce Anadolu Kültür Tarihi’ne yer verilmiştir. Anadolu heykelinin açık alanda, mezartaşlarında ve mimaride kullanımı, toplulukların kültürel değerleri, inanç biçimleri, sosyal ve ekonomik yapılarıyla ilişkilidir. Bu nedenle Anadolu’da heykel sanatına bakıldığında, Cumhuriyet öncesine kadar halk arasında geliştirilmiş olan simgecilik geleneğinin de izinde, egemen ideolojiye karşı bir tavırla, sanat kaygısı güdülmeyen ve genel olarak kim tarafından meydana getirildiği gösterilmeden yapılmış olan bu heykellerin bir kısmı günümüze taşınmıştır. Heterodoksi-bâtını geleneğin heykel uygulamaları ise inançlarının, felsefi öğretilerinin simgeleştirdiği kavramların biçime dönüşmüş halidir. Bu gelenekte simgesel olarak lâmekân (mekânsızlık) algısına sahip olduğundan ve evrendeki her şeyin “Tanrı”nın dahi maddenin “öz”ü olduğuna inanıldığından heykel’e her an her yerde rastlanabilir. Bundan ötürü tek bir inançsal “merkez” algısı yoktur. Doğa ve insan tapımı çerçevesinde doğada ve elbet de insanın bulunduğu her yerde kutsallık bulunabilir. O halde her yer merkezdir. Böyle bakıldığında, bugün anıt heykel olarak değerlendirebileceğimiz, “anıt taş”, “anıt ağaç”, “anıt mağara”, “anıt pınar”ya da “anıt dağ-tepe” kutsallaştırılmıştır. Çünkü bu kültürlerde akıl “biçim” kazanmak zorundadır. Yani akıl kendi içindeki “mekânı” dışa vurmak durumundadır. Bu dışavurumu kimi kez insan yapar kimi kez de doğa yapar. Zaten akıl kendi içindeki mekâna ilişkin bilgiden başka bir şey değildir. Yine önemli heykel yapıtları olarak kabul görmüş olan mezar taşları, ölümü de mekânsızlık olarak kabul eden bu kültürlerce ölümün olmadığını veya ölümün çok aşamalı olduğunu vurgulamak için simgeleştirdikleri kavramlarla işlenmiştir. Bu kültürel simgeciliğin yarattığı inançlar, bu simgeleri oluştururken, toplumsal anlamda da belli bir çatışma kültürünün ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Tektanrıci dönemde ise neredeyse tamamen yasaklı bir kültürel yaşayış simge diline dönüşmüş olarak karşımıza çıkar.

Cumhuriyet sonrasında ise heykel, özellikle büyük kentlerde, iktidarların sözcülüğünü yapmak üzere açık alanlarda modern uygulamalar olarak meydana getirilmiştir. Ayrıca

bu heykeller anıt heykel mantığıyla ya da anıt heykel mantığını da aşmış olarak kent mekânının sosyal ve fiziksel özellikleri dikkate alınmadan yapılmıştır. Bu durum kent mekânının çok katmanlı sosyal ve fiziksel yapısı ile ilişki kurmayı amaçlayan plastik sanat uygulamalarının gerçekleştirilmesi istendiğinde yaşadığı coğrafyanın belleğini var eden toplulukların hafızasına ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Bunun için, plastik sanat uygulamalarından sorumlu üniversitelerin ve sanatçıların, konuya destek verecek diğer disiplinlerden de faydalananarak, mekânların belleğini algılamak üzere alan çalışmaları yapmak bir çözüm olabilir. Böyle bir çalışma yöntemi mekânlara yerleştirilen heykellerin geçmişten geleceğe bağını kurarak, geleceğin geçmişini daha sağlıklı kurabilir. Aksi takdirde her kesimden halkın sahip ve ilişkide olduğu kamusal alanlar, günümüzde yoğun biçimde yaşanan yabancılaşıma, görüntü ve kültür kirliliğine mahkûm olacaktır.

SUMMARY

This study is based on the reflection of sign language improved by the cultures which aroused from Anatolia on sculpture. As the research was based on Anatolia, priority is given to Anatolian Civilization History. Following this part, attention was paid on a variety of symbols and it was finalized by reevaluation of these symbols by artists. The Anatolian sculpture being used in open field, grave stones and architecture is related to the cultural values, beliefs, social and economic structures of these communities. As a result of this, by looking at the art of sculpture in Anatolia, it can be seen that some of these sculptures have been carried to our day in the light of symbolism tradition improved by the people before the Republic, in a manner that opposes sovereign ideology, not having an artistic concern and in general without knowing who made the work of art. Mystic heterodoxy tradition work of sculpture is the form of transformation of beliefs and philosophic disciplines that symbolized the concepts. Symbolically, there is a conception of "no place", therefore sculpture can be seen everywhere as it is believed that even God is the core of substance. Due to this, there is not a single religious "center" perception. In the frame of nature and human worshipping, there can be holiness in nature and any place human life exists. Therefore, any place can be the center, In this perspective, the monumental sculpture of today "monumental stone", "monumental tree", "monumental cave", "monumental spring" or "monumental mountain-top" were regarded sacred. The reason is that in these cultures the mind has to take a "form". That is to say the mind has to reflect the "place" in itself. This reflection is either done by nature or human. The mind is nothing other than the information related to the place in it. Again considered important work of art, gravestones have been embroidered with symbolized concept by the cultures that consider death as no place and that there is no death or that death has many steps. These beliefs that cultural symbolism created, appear to be the product of a certain cultural conflict during the time the symbols were being formed. In the monotheist period, a totally it appears as the restricted cultural life was transformed into symbols.

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında başlangıçtan günümüze Anadolu insanının simgesel köklerinin heykel üzerindeki etkilerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda ilk bölüm de konunun özünden ayrılmadan, tezin gidişatı ve hacmi gereği, oldukça uzun tarihi bir geçmişe ve geniş bir sınır çizgisine sahip olan Anadolu bölgesinin kültür tarihinde heykelin nasıl ve hangi biçimlerde kullanıldığına yer verilmiştir. Ancak bu tarihsel süreç kronolojik ölçüler dikkate alınarak değil, tezin içeriği gereği simgelerin ağırlıklı olarak kültürler arası geçişleri ve yön değiştirmeleri dikkate alınarak hazırlanmıştır.

İkinci bölümün başlarında ise imge ve simge kavramları üzerinde yoğun olarak çalışmış olan araştırmacı, yazar ve kuramcı kimselerin düşüncelerine başvurulmuş ve “simge nedir?” konusu tartışılmıştır. Buradan hareketle ilksel tasarımlarda sıklıkla kullanıldığı tespit edilen simgelerin anlamları ve bu simgeleri geleceğe taşıyan topluluklarda heykel üzerinden kullanım alanları ve biçimleri incelenmiştir. Yapılan araştırma başlangıç tasarımlarında kullanılan simgelerin günümüze dek gelen süreçte hala bazı topluluklarca kullanıldığını göstermiştir. Bu topluluklar arasında günümüzde de en öne çıkan Anadolu Alevi-Bektaşileridir. Anadolu’da varlığını hala sürdürmekte olan bu topluluklar geliştirdikleri simge diliyle inanç, felsefe, sanat gibi daha birçok alanda bakış açılarının Ortodoks yaşam biçimine göre ne denli farklı olduğunu ortaya koymuşlardır. Bu da bize aynı coğrafya’da aynı dönemlerde yaşayan farklı toplulukların baktıkları nesneler karşısında gördüklerinin aynı olmadığını göstermiştir. Çalışmanın içeriği nedeniyle bu ayrım Anadolu toprakları içinde yaşama taşınan gelenekler kapsamında incelenmiştir. Anadolu’da insan ve doğa tapımının hâkim olduğu geleneklerle tek tanrılı inanç yapısının hâkim olduğu geleneğin nesneleri görüş biçimindeki farklılıklar sorgulanmak istenmiştir.

Anadolu kültür tarihine ve bu coğrafyada yaşayan kültürlerin ürettiği sanat eserlerine, egemen sınıfların gözünden değil de heterodoksi-bâtini zeminde meydana çıkan karşıtlarının gözünden bakıldığında, yaşamsallığın sadece gözle görünür biçimde hareket edebilenlerin arasında olduğuna değil, bizim gözle takip edemeyeceğimiz ölçüde ağır ya da hızlı hareket edenlerin arasında da olduğuna

²inanıldığı görülür. Bu düşünceyi inanca dönüştürenlere göre dağın, taşın, masa ya da sandalyenin yani evrendeki her şeyin bir canı vardır. Canı olan her varlığın ise bir akli vardır. Bu durumda bir akla sahip olan dağ, taş ya da herhangi başka bir nesne kendi yaşamsallığı içinde bize göre daha akıllıdır ve buradan bakıldığında her varlığın tanrısı kendisidir. Buna güzel sayılabilecek bir örnek, alan çalışmalarından birinde tanışmış olduğum Alevi-Bektaşî geleneği gereği “Analık” hizmetini üstlenmiş ve sürdürmekte olan Sultan Ana, Abdal Musa için düzenlenmiş bir erkân dönüşünde Fethiye-Saklı Kent’te dinlenmek üzere durur. Ve karşılaştığı manzarayı şöyle anlatır: “Kaya’nın üstünde bitmiş incir ağacı, iki tane su kaynıyor önünde. Ben bunları görünce şu nefes çıktı ağzımdan; Akanda sendin, coşturanda sensin, kayanın üstünde bitende sensin, canlı Kuran, konuşan Kuran, yürüyen Kuran.” Sultan Ana’nın kendi ağzından bize anlatmış olduğu bu olay karşısında dile getirdiği nefes tam da heterodoksi-bâtini zeminde geliştirilen felsefi öğretinin kutsal kabul ettiği şeyin doğa ve dolayısıyla nesnel olan her şey olduğunu gösterir.

Anadolu’nun heterodoksi-bâtini zemini içinde ortaya çıkan başkaldırı geleneklerine baktığımızda egemeni karşılarına aldıkları için diyalektik maddeci yaklaşımlarını, kendilerini güvence altına alabilmek adına geliştirdikleri simge diliyle yaşattıkları görülür. Ayrıca bu öğretiyi yaşatabilmek için uyguladıkları çeşitli ritüellerle, sanatsal etkinliklerle, sanat eserleriyle ve kutsallaştırdıkları doğa da bulunan tüm nesnelerle düşündüklerini inanca dönüştürmüşlerdir. Bu durum Walter Benjamin’in sözünü ettiği; “Kazanabilmek için tarihsel maddeciliğin teolojinin yardımına ihtiyacı vardır.” bakış açısıyla da oldukça ilintili görülmektedir. Çünkü genelde başkaldırı geleneklerinde, özelde bu toprağın başkaldırı geleneği olan Kızılbaşlık’ta, teoloji “sır” sahibidir ve “teolojinin sırrı antropolojidir”: İnsana benzemeyen tanrıyı “inkâr” edip ortaya çıkan boşluğu “insanla-bedenle” doldurmaya çalışan her Kızılbaş, bu “sırrı içselleştirmek”le yükümlüdür. Harabi’nin şu nefesi bu gerçeği doğrular niteliktedir.

Daha Allah ile cihan yok iken

Biz anı var edip ilan eyledik

Hakk’a hiçbir layık mekân yok iken

Hanemize aldık mihman eyledik

Kendisinin henüz ismi yok idi

İsmi şöyle dursun cismi yok idi

Hiçbir kıyafeti resmi yok idi

Şekil verip tıpkı insan eyledik

Anadolu da gelişen simgecilik geleneğinin heykel sanatına taşınmasını konu alan bu tezde yukarıda sözü edilen başkaldırı gelenekleri söz konusu simge dilini geliştirdikleri için bu toplulukların yaklaşımları ağırlıklı olarak temel alınmış ve bu tez yazılmıştır. Dolayısıyla araştırma sahası olarak belirlenen mekânlar, bu toplulukları içinde barındırmış yerler olarak seçilmiştir.

“Anadolu’da Gelişen Simge Belleğinin Heykel Sanatında Kullanımı” başlıklı bu tez iki tür pratik uygulama üzerine oturmaktadır. Bunlardan biri bu topluluklarda modern sanat algısının oluşmadığı süreç içerisinde ortaya çıkmış olan eserler diğeri ise günümüzde hala bu toplulukların var ettiği simgeleri temel alarak onları yorumlayan sanatçıların plastik sanat uygulamalarıdır. Son bölümde yer verilen bu sanatçıların dışında aynı simgeleri yorumlayarak eser üreten daha pek çok heykeltıraş bulunmaktadır. Ancak bu bir tez çalışması olduğundan konunun içeriğini ve amacını karşılayacağı düşünülen dört Türk ve bir Alman heykeltıraşa yer verilmiştir. Alman sanatçı Joseph Beuys’un eski Türk inançlarından biri olan Şamanizm’den etkilenerek bu inancı sanat anlayışının kaynağı olarak göstermesi çalışmada özellikle yer almasına neden olmuştur. Sanatın değişkenliğine karşın simgelerin farklı topluluklar tarafından ortak kullanımının yaygınlaşması, toplumların kültürel kabulleri ile birlikte ele alındığında, bunların yaşayan değerler olduğu görülüyor. Toplumlar değişimler yaşarken, simgeler doğrudan değişmek yerine, yaşanan dönemin felsefesi, sanatsal algılanışı ve ekonomik varlığı ile ilişkili olarak yeniden üretilirler. Bu da simgelerin dilinde, günlük dilimizdeki değişimler gibi anlam ve değer kayıplarının ya da yeniden kazanımlarının olduğunu göstermektedir. Toplumların bu simgeleri kullanmamasına karşın sanatçıların bunları yeni anlam ve içeriklerle, eklentilerle sanatsal bir tavırla ele almaları, toplumlar için geçmişe olduğu kadar an’a da bir bakış sunmaktadır. Sanat bu anlamda değerlerin simgeden, sanata doğru evrilmesine ve yeni sanatsal uçlar vermesine katkı yapmaktadır. İşte bu çerçeve de doğanın dili ve gücü olarak sanat ve

sanat eserlerine kaynaklık eden malzeme bir doğurganlık ve tekrar içinde çok yönlü olarak varlığını sürdürür.

1.BÖLÜM: ANADOLU HAKKINDA GENEL BİLGİLER

1.1 ANADOLU KÜLTÜRÜNDE HEYKEL

1.1.1 YENİ TAŞ (NEOLİTİK) ÇAĞINDA HEYKEL

(M.Ö. 8000-5500)

Dünyanın birçok yerinde Neolitik Çağ'dan kalma küçük yerleşmeler gün ışığına çıkarılmıştır. Bunlardan en ileri düzeyde olan beşi Anadolu'daki Çayönü(Diyarbakır), Çatalhöyük(Konya), Hacılar(Kayseri), Norşuntepe(Elazığ) ve Köşk Höyük(Aksaray) yerleşmeleridir. Çayönü'nde ilk olarak buğdayın tarıma alındığı ve köpeğin evcilleştirildiği bilinmektedir. Avcılık da üretimin yanında önemli bir şekilde yer almaya devam etmiştir. Aletlerini yapmakta obsidyen ve çakmaktaşının yanı sıra kemikten de yararlanmışlardır. Orta neolitikte ayrıca çevrelerinde buldukları bakırı da basit yöntemlerle işleyip kullanmışlardır. “Yerli ve yabancı arkeologların Diyarbakır yöresinde kazdıkları Çayönü yerleşmesinde ortaya çıkan kadın heykelcikleri ana tanrıçaya daha bu dönemde tapıldığına işaret etmektedir.”³



Şekil 1: Neolitik Çağ/Çatal Höyük Yerleşmesinde ortaya çıkan “Tanrı Ana” heykeli



Şekil 2: Neolitik Çağ / Hacılar Yerleşmesinde ortaya çıkan Tanrı Ana Heykelciği

³Ekrem Akurgal, **Anadolu Uygarlıkları**, Ankara, Net Turistik Yayınları, 1993, s. 22.

Neolitik ekonominin daha çok kadınların çalışmalarına dayandığı söylenebilmektedir. Ekonomik alanda önemli rol oynamaları, kadınların toplumsal saygınlığını büyük ölçüde arttırmıştır. Çok sayıda kadın heykelciğine rastlanılmış olması bu görüşe bir destektir. Diğer bir açıklama ise soy zincirinin anaya göre hesaplanması olmalıdır. Çünkü salt tarımla uğraşan toplumlarda, kadının kolektif ekonomiye katkıları sayesinde, akrabalık doğal olarak kadının soy zincirine dayandığı ve ana hakkının egemen olduğu kabul görmektedir.⁴

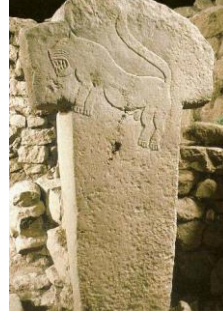
Son yıllarda yapılan çalışmalar ışığında ise Neolitik Çağ Anadolu'sunda tek tip bir kültürün, tek bir Neolitikleşme sürecinin yaşanmadığı ortaya konulmuştur. Henüz çok iyi bilinmemekle birlikte, dinsel inanışların da bölgelere göre farklılıklar gösterdiği söylenebilmektedir. Örneğin, Neolitik Çağ'ın başlarına tarihlenen Göbeklitepe yerleşmesinde, soyut düşünceler son derece gelişkin heykeltıraşlık eserleriyle ifade edilmiştir. Ancak, Anadolu'nun başka bölgelerinde, Örneğin İç Anadolu ve Göller Bölgesi'nde ise Ana Tanrıça tapımının olduğu ortaya çıkmıştır. Bu da Anadolu'da bölgeler arasında çok farklı inanışların var olduğunu göstermektedir.⁵ Neolitik Çağ kaya sanatının önemli bir kısmını hayvan motifleri oluşturmaktadır. İnsan betimlemeleriyle ender olarak karşılaşılır. Ancak insan betimlemelerin çoğunluğunu köpek ya da keçi başlı insanların oluşturması ilginçtir. Avrupa Eski Taş Çağı da denilen Paleolitik Çağ insan betimlemelerinin hepsi de insan vücutlu, hayvan kafalıdır. Bu, betimleme bazı arkeologlar tarafından Şaman esime törenlerinde yer alan Şaman'ın hayvana dönüşmesinin başlangıcı olduğu fikrini güçlendirmektedir. Öte yandan tarım ve hayvancılığın gelişmesi ile egemenliğini yitiren avcı-toplayıcı yaşam biçimiyle birlikte Şamanlığın en güçlü izlerinin yansıdığı kaya resimleri de ortadan kaybolmuştur.

⁴Alaeddin Şenel, **İlkel Topluluktan Uygar Topluma**, Ankara, 5. basım, Bilim ve Sanat Yay., 1995, s.165

⁵Gülsün Umurtak, "Neolitik Çağ Anadolu Figürinleri", **Arkeoatlas Dergisi**, Sayı: 1, 2002, s.106



**Şekil 3: Neolitik Çağ/ Çatalhöyük
Tapınak Leopar Kabartması**



**Şekil 4: Neolitik Çağ/Göbekli Tepe
Aslanlı Dikilitaşlı Yapı**

İnsan topluluklarının bir kısmının üretime geçmesiyle artık beslenmek için av hayvanlarının peşinden göç etmek, tükenen bitkinin yerine yenisini aramaya gitmeye gerek kalmamıştır. Bunun yerine ekilen tohumların yetişmesi ya da üreyen hayvanların büyümesi için uzun süre bir yerde yaşama alışkanlığı ve zorunluluğu oluşmuştur. Bu da insan topluluklarının bir kısmının göçebelikten yerleşik yaşam düzenine geçmesini sağlamıştır. İlk köy yerleşimleri de bu gerekçeyle ortaya çıkmıştır. Öte yandan çamurun güneşte kurutularak sertleşmesinin keşfedilmesi ile ilk kerpiçten evler*, kilin pişirilmesiyle de çanak çömlek yapımı gelişmiştir. Süreçte Şamanlıktan kaynaklı hayvan kimlikli tanrı yapılanması yerini doğrudan güçlü, spiritüel özellikleri olan insana bırakmıştır. Bunun bir gerekçesi de ekonomik birikimin yarattığı güç ve iktidardır. Bu nedenle bu yönü diğer bölgelere göre daha erken başlayan Mezopotamya’da tanrılar insana dönüşmüştür. Hatta ilk dönemlerin etkisi olarak Tanrı’nın evi olan tapınakların insanların yaşadığı ev gibi yapılması bu nedenle olmalıdır. İnsanın doğaya bağlı tüketicilikten yerleşik üretime geçmesi, topraktan alacağı ürünle ilgilenmesine, toprağın ve yağmurun bereket özelliklerine yönelmesini getirmiştir. Bu aynı zamanda tohumun verimliliği, güneş, havanın sıcaklığı, rüzgârın etkisi ve yağmurun yeterli olup olmadığı yönünde endişelerle ilgilenmeyi sağladı. Kişi ya da topluma ait mal-mülkiyet kavramının olgunlaşması ve dinsel bakışta algılayış farkı, insanın avlanmak için Şamanist merkezli olarak hayvanlar için yaptığı büyüün yerine güneş-ay, rüzgâr-fırtına, su-yağmur gibi doğa olaylarına, bereketini simgeleyen tanrılara yönlendirdi. Ölüm ve doğum üzerine düşünme o dönemden başlayarak insanı öldükten sonra yaşamının devam ettiği inancını geliştirmesine neden oldu. Mevsimlerin takvimsel çizelge ile izlenmesi, toprak altında bitkilerin sürekli olarak

* Kerpicin kullanımına ilişkin ilk kanıtlar 10 bin yıl öncesine, Neolitik Çağ'ın başlarına dayanır: Musul bölgesinde Nemrik ve Tell M'lefaat. Çayönü M.Ö. -8500, Çatalhöyük M.Ö. 7500

mevsimlere bağılı olarak büyümesi ve yine toprağı dönuyor olması bu fikrin benimsenmesini etkilemiş olabilir. Bitkiler gözlemlenirken, yağmur ve rüzgâr gibi görünmeyen, nereden ve nasıl geldiğı bilinmeyen kuvvetlerin varlığı ise gizliden hükmeden bir tanrı fikrine yol açtı. Tanrı'nın insanlara hakim olduğı, yiyeceklerini verdiğı, bereketi arttırdığı düşüncesi gittikçe güç kazandı. İnsan düşüncesi böylece “*bereket-can-evren*” tasarımına varıyor, insanoğlunun kafasında, Neolitik öncesinden başlayarak somut dünya soyut tasarımlar dünyasına dönüşüyor. Bilinci güçlenen insan düşünmeye, düşünerek hareket etmeye, tüketici konumdan, kendi gücü ile varolabilme çabasına geçiyor. Bu soyut algılayış düşündüğü şeylere ad verirken aynı zamanda kolaylaştırıcı bir simgesellik doğuruyor.

1.1.2 ERKEN NEOLİTİK DÖNEMDE HEYKEL

“Ortadoğı'da MÖ 6000 yılları civarında çanak çömlek yapımının giderek yaygınlaşması ve kullanılması besinlerin çeşitli biçimlerde islâh edilmesine, besin hazırlama tekniklerinin geliştirilmesine, insanların dış morfolojisinde, dış boyutlarında ve bütün bunlara bağılı olarak altçene kemik yapısında önemli değişiklikler ortaya çıkarmıştır. Değişik beslenme yöntemleri ve besin hazırlama teknikleri, geçirilen hastalıklara, insanların yaşadıkları çevrenin kendi anatomik ve morfolojik yapılarına etkileri, genetik olarak benzer toplumlarda birbirinden farklı evrim basamakları”⁶ oluşturmuştur. Yaşam alanlarının genişlemesi yeni mimari değişimi de etkilemiştir. Çanak çömlekle birlikte toprağın pişirilmesi veya şekillendirilmesi her alanda etkili olmaya başladı. Çatalhöyük'te 20-25 metrekare dikdörtgen planlı evler dışında daha büyük ve daha özel yapıldığı anlaşılan binalar da bulunmaktaydı. Sayıları 63'ü bulan bu binaların duvarları beyaz kille sıvanmış daha sonra da av, tapınma ve daha birçok konudaki renkli freskle bezenmiştir. “Tapınak olarak nitelenen bu yapılardan ele geçen pişmiş topraktan yapılmış kadın figürleri bir Ana Tanrıça inancının varlığına işaret ediyor.”⁷ Yine bu yapılarda Ana Tanrıça'nın doğa üzerindeki egemenliğini simgeleyen aslan, boğa, geyik gibi vahşi hayvan figür ve kabartmasına da rastlanmıştır. Çatalhöyük'te avcılıkla geçinilmesine karşın tarım ve hayvancılığın da oldukça ilerlediğı görülmektedir. Buğday, arpa, mercimek ve bezelye yetiştirilmekteydi. Büyükbaş hayvanlar yanında koyun ve keçi de evcilleştirilmiştir.

⁶ Berna Alpagut, **İnsan Ekolojisi: İnsan ve Çevre**, TÇSV. Yayını, 1982, s. 88-89

⁷ Ekrem Akurgal, **Anadolu Uygarlıkları**, Ankara, Net Turistik Yayınları, 1993, s. 22.

Seramik yapımı, dokumacılık ve sepetçiliğin varlığı arkeolojik buluntulardan anlaşılmaktadır. Ayrıca yerleşimin Hasan Dağı kaynaklı zengin obsidyen yatağına yakın olması, Çatalhöyük'te obsidyen işleme ve obsidyen ticareti yapıldığı olasılığını güçlendirmiştir.

1.1.3 GEÇ NEOLİTİK DÖNEMDE HEYKEL

Geç Neolitik'te avcılığın ekonomik değeri diğer alanlara göre gittikçe azalmıştır. Kuru tarımın gelişmesi kentleşmenin önünü açmıştır. Kentsel yaşam avcılığa bağlı ekonomi yerini tarıma ve hayvan evcilleştirmeye doğru bırakmıştır. Yaşama biçiminin değişimiyle birlikte inanç sisteminde de değişiklikler olmaya başlamıştır. Av ile ilgili sahneler unutulmuş yerine üreme, çoğalma kaygısı ile ilgili olarak “*Ana Tanrıça inancı*” yaygınlaşmıştır. Kadının doğurganlığı ön plana çıkmış, avcılıkla birlikte doğumdaki rolü henüz bilinmeyen erkek ikinci planda kalmıştır. Ortak kutsal alanlar azalmış, ölümler yerleşme yerlerinin dışında gömülmeye başlanmıştır. Çatalhöyük'le birlikte Çayönü, Hacılar, Can Hasan, Kuruçay, Gözlükule, Yümüktepe, Âşıklı Höyük, Fikirtepe bu dönemin en önemli yerleşim yerleri olmuştur. Bu bölgelerde elde edilen küçük buluntular, mimari kalıntı, dönemsel sanatlar, dinsel gelişimin anlaşılması açısından önemlidir.

Geç Neolitiğin devamı olarak değerlendirilen Kalkolitik Çağ ev yerleşiminde kalın kerpiç duvar, dikdörtgen planlı kapı ve pencere dikkat çeker. Duvarları bezemeli, nişli, içinde dikili taşlar bulunan ortak kutsal mekân biçimleri görülmektedir. Yerleşme dışı gömüsü yanında ev içi gömüsüne de rastlanmıştır. Bu dönemde de cesetler hoker durumunda ve mezar hediyeleriyle birlikte gömülüdür. “Geç Kalkolitik Dönem’de ise Ana Tanrıça figürleri soyut ama yine de Ana Tanrıça’yı simgeleyen, mermerden yapılma idollere dönüşmüştür. Bu dönemde küçük kutsal alanların yanında ortak tapınak uygulaması da gelişmiştir. Hoker gömme, ölenin ana rahmindeki cenin duruşunda toprağa verilmesidir. Bu şekilde ölü gömme, ölümden sonra yeniden yaşama dönme inancının ve insanın düşünce boyutuyla kavrama yeteneğinin geliştiğinin göstergesidir.”⁸ “Ölü gömme olayı ve mezarların görülmesi, evrensel

⁸ Edibe Uzunoglu, **Tarih Öncesinden Demir Çağ’a Anadolu’da Kadın Çağlar Boyu Anadolu’da Kadın, Anadolu Kadınının 9000 Yılı**, İstanbul-1993, Kültür Bakanlığı Yayınları,.s.16-24.’den aktaran

uygarlık tarihinde mezar hediyesi olarak insanın düşünsel evriminde ilk defa “ölüm”, “ölümünden sonra yaşam” ve “öbür dünya” düşüncesinin bir kanıtı olarak gösterilmektedir. Ayrıca gömüden sonra “ölü yemeği” yenmesi, yemekten kalan “kurban” öküz kafasının ve bacak kemiklerinin ise mezar üzerinde sıra halinde bırakılması ölüm-yaşam ilişkisinin sosyalleştirildiğini göstermektedir.”⁹



Şekil 5: Kalkolitik Çağ / Hoker tipi gömme

İnanma sürecinin bu gelişiminin olgunlaşıp, “Neolitik Çağ’dan başlayarak evrensel bir inanma, tapınma ve ritüel uygulama haline gelmesi Anadolu’da da gerçekleşmiştir. Çatalhöyük’te izlenen Ana Tanrıça dini bunu kanıtlamaktadır.”¹⁰ Bereket inancına dayalı olarak yiyecek, içecek kaplarının hamile kadın vücudu şeklinde yapılması dikkat çekicidir. Hacılar yerleşim kültürünün boya bezekli çanak çömleklerinde kadının hem şematik ve hem de simgelerle ifade edilmesi, kadın cinsel organını simgeleyen üçgenler ile hamile karnı simgeleyen iç içe daireli bezek motiflerin kullanılması buna göstergedir. “Ana Tanrıça tapımının yanı sıra, erkek ve erkekliği

Melek Şahan, “Tarih Öncesinde Anadolu’da Tanrıça”, **SDÜ Burdur Eğitim Fak. Dergisi**, Sayı 6, 2005 s.37-49.

⁹ Edibe Uzunoglu, (1993): **Tarih Öncesinden Demir Çağ’a Anadolu’da Kadın” Çağlar Boyu**

Anadolu’da Kadın, Anadolu Kadınının 9000 Yılı, Kültür Bakanlığı Y., İst. s.16-24.’den aktaran

Melek Şahan, “Tarih Öncesinde Anadolu’da Tanrıça”, **SDÜ Burdur Eğitim Fak. Dergisi**, 2005, S. 6. s.37-49.

¹⁰ a.g.e., S. 6. s.37-49.

simgeleyen boğa kültü egemenliğinin de yine bu dönemden başlayarak yapılandığı ve sürdüğü görülmektedir.”¹¹



**Şekil 6: Neolitik Çağ/Çatalhöyük
Tapınak Ana Tanrıça Kabartması**



**Şekil 7: Geç Neolitik Çağ/Höyücek
Kadın Figürin**

M.Ö. 2. binin başlarında Orta Tunç Çağı (M.Ö. 2500-2000) başlar. Yazı bu dönemde Anadolu’ya girmiştir. Tunç yapımında kullanılan kalayın Mezopotamya’dan Anadolu’ya taşınması Asurlu tüccarlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Büyük kervanlarla Anadolu’ya gelen tüccarlar, kalayın yanında parfüm, kumaş vb. mallar da getirerek, altın, gümüş ve değerli taşlarla değiştirmişlerdir. Bu dönemde ticaret kolonileriyle birlikte yazı da anlaşmalardan ticarete, evlenme belgelerinden evlat edinmeye kadar her alanda kullanılmaya başlanmıştır. ‘‘Anadolu’da Neolitik Dönem’de en önemli öğelerden biri olan bereketi simgeleyen tanrıça heykelleri bulunmaktadır. Bu, kadının bereket kavramıyla özdeşleştiğini gösterir. Neolitik Dönem’de bereket ve din öğeleri birleşmesiyle de kadın, “*bereket tapımı*”nın ana ögesi olmuştur.”¹² ‘‘Tunç Çağı’nda erkeğin çalışması, el araçları yaparak toprağı amacı doğrultusunda kullanmayı öğrenmesiyle ataerkil aileye geçiş hızlanmıştır.”¹³ Bütün bu gelişim süreci ile kültürel evrim belli bir aşama katetmiştir:

‘‘1.Yassı taşlar üzerine kazınmış hayvan resimleri, büyüsel işaretler ve kadın cinsel organının betimleri

2. Taş ve kemikten yapılmış insan ve hayvan heykelcikleri.

3. Mağara ya da kaya sığınaklarının duvarlarında görülen kabartmalar ve duvar resimleri.

¹¹Binnur Çelebi, **Anadolu’da Hitit Sosyal Yaşamında Kadının Yeri ve Önemi**, AÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007

¹² Melek Şahan, ‘‘Tarih Öncesinde Anadolu’da Tanrıça’’, **SDÜ Burdur Eğitim Fak. Dergisi**, Sayı 6, 2005, s.37-49.

¹³ Necla Arat, **Kadın Sorunu**, İstanbul, Say Yayınları, 1986, s.45

4. Mağara tabanları altına hoker şeklinde ölü gömme.’’¹⁴

Bütün dönemlerde kadın kimliği önemli olmuştur. Kadın, bir anlamda dişilik ve doğurganlık, doğanın tekrarı, bereketin simgesi sayılmıştır. Yassı taşlar üzerine kazınan kadın cinsel organı betimleri büyük bir olasılıkla soyun devamı için yapılmış büyüsel bir anlam taşır. Küçük insan heykelciklerinin çoğunluğu kadın betimleridir. Erkek heykelciği azdır. Paleolitik venüsler adı altında tanınan bu kadın heykelciklerinde göğüs, kalça ve cinsel organlar abartılı bir şekilde gösterilmiştir. Kadın doğurganlığını simgeleyen bu betimler, büyük bir olasılıkla insan düşüncesinde bu çağda tam olarak oluştuğu sanılan bereket kavramının kadın şeklinde düşünülmesiyle ilişkilidir. Avcı ve toplayıcı toplulukların yaşamında “*bereket*” hemen her şeyin ifadesiydi: Soyda bereket, avda bereket, toplanan besinlerde bereket. Bu heykelciklerin daha sonraki ana tanrıça kavramının başlangıcı olduğunu düşündürebilir. Yine bu dönemde, insanın ana rahmindeki cenin durumunda gömülmesi, dönem insanının düşünsel boyutta birtakım kavramlara ulaştığını ve ölümden sonra yeniden yaşama dönme inancının göstergesidir. Bu inanış da ölümlle yeniden yaşama dönme evresinin, ana karnında geçtiğine duyulan inanç olarak yorumlanmaktadır. Bereket kavramının yanı sıra, tekrar yaşama dönme kavramının da kadında odaklanması, kadının yaratıcılığına duyulan inanca işaret etmektedir. Öte yandan Batı Avrupa’dan Orta Asya’ya kadar uzanan geniş coğrafyada yapılan araştırmalarda, ‘Orta Paleolitik Dönem insanı olarak bilinen Neanderthal türü kadın ve erkeğe ait mezarlarda bu farklılıklar gözlenmektedir. Bu dönem insanının erkek mezarına armağan bırakırken kadın mezarına hiçbir şey koymaması, ilk defa Orta Paleolitik’te insan soyunun iki cins için farklı tutum izlediği sonucunu doğurmaktadır.’’¹⁵

1.1.4 SÜMER UYGARLIĞINDA HEYKEL

Jeolojiye göre dünyamızda hayat 20 milyon yıl önce suda başlamıştır. Antropologlar ise ilk insanın 250.000 yıl önce canlılar arasındaki yerini aldığını ileri sürerler.

¹⁴ Edibe Uzunoğlu, **Tarih Öncesinden Demir Çağ’a Anadolu’da Kadın Çağlar Boyu Anadolu’da Kadın, Anadolu Kadınının 9000 Yılı**, Kültür Bakanlığı Yayınları,1993, s.16-24.’den aktaran Melek Şahan , ‘‘Tarih Öncesinde Anadolu’da Tanrıça’’, **SDÜ Burdur Eğitim Fak. Dergisi**, Sayı 6, 2005 s.37-49.

¹⁵ Şengül Aydıngün, **Yerleşik Hayat Öncesi: Yaratan Beden, Tunç Çağının Gizemli Kadınları/Mysterious Women of the Bronze Age**, İstanbul, YKY., 2005, s.11.

Arkeologlara göre ise ilk duvar resimleri, heykel ve oymaları 30.000 yıl kadar geriye gitmektedir. Tarihçiler ilk şehirleşmeyi günümüzden 12.000 yıldan daha eskiye götürmektedirler. Yeniden tarihleme ile ilgili olarak Göbeklitepe kazıları tartışmalara yeni bir kapı açmıştır. Göbeklitepe'nin önemli yanı simgelerin varlığına karşın yazılı veri sunmamasıdır. Göbeklitepe kazılarında anlaşıldığı kadarıyla bölgede kültürel bir devamlılık bulunmaktadır.

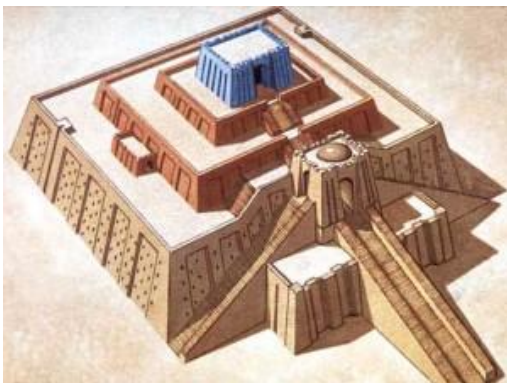
Öte yandan Sümerlerin sunduğu yazılı verilere göre onlardan sonra aynı bölgede, Elamlar, Huriler, Samiler, Akadlar Gutiler, Asurlular, Babilliler, Mısırlılar Hititliler ve daha birçok topluluk bazen barış içinde bir arada bazen de birbirleriyle sürekli çatışarak yaşamışlardır. Bu coğrafyanın ürettiği kültür, sanat, edebiyat, ekonomi, dil gibi alanlar bazı noktalarda birbirinden neredeyse ayrılması mümkün olmamaktadır.

Hali hazırdaki verilere göre bilinen ilk yazı M.Ö. 3300 yıllarında Sümer'de görülmektedir. Çivi yazısı olarak adlandırılan bu yazının “kökeni” resim-yazıdır. Sümerler bilinen ilk yazıyı oluşturan topluluk olmanın yanında, Gılgamış Destanı'yla ilk şiir ve edebi yazı örneklerini de üretmişlerdir. Sümerler, Mezopotamya'da siteler kurarak, tarımı geliştirmiş ve daha fazla ürün almayı sağlayan su kanalları ile yeni bir süreci başlatmışlardır. Bu kanalların bir kısmının hala kullanımda olduğu düşünüldüğünde olağanüstülüğün anlaşılması mümkündür. Sümerler tarihteki yerini M.Ö. 2000'lerde bölgeyi istila eden farklı topluluklara bırakırken, uygarlık seviyelerini, hukuklarını, dillerini, inançlarını ve mimari tecrübeleriyle, mimari eserlerini de bırakmışlardır. Bu açıdan Sümer tabletleri vasıtasıyla Sümer dini, ekonomisi, sanatı, mimarisi ve edebiyatı gibi alanlar hakkında bizi aydınlatmaktadır.

Sümer tabletlerine göre, çoktanrılı Sümer dininde evrende, doğada görülen, hissedilen her nesnenin bir tanrısı olduğu inancı vardı. Sümerler tanrılarına “*Dingir*” diyorlardı. Tanrılar insan görünümünde, fakat insanüstü güçleri olan ölümsüz varlıklar olarak bilinir. İnsan biçimli olmalarına rağmen insanüstü özellikteydiler. Tanrıların da insanlar gibi eşleri ve çocukları bulunuyordu. Bu aileler bir baştanrı altında toplanmışlardı. Onlara göre tanrılar da insanlar gibi üzülür, kızar, kıskanır, sever, kavga eder, kötülük yapar, hastalanır, yaralanır hatta ölürlerdi.

Yer, gök, hava, su tanrıları yaratıcı, geri kalan tanrılar ise yönetici ve koruyucu tanrılardır. Her kentin/sitenin kendi koruyucu tanrısı bulunmaktaydı ve bu tanrı halkının iyi yaşam sürmesinden sorumluydu. Bu tanrılara diğer şehirlerde yaşayanlar da sahip çıkar ve tapardı. Kentin/sitenin tanrıları evrenin yönetimini de kendi aralarında paylaşmışlardı. Sümer tanrıları bulundukları dünyayı kaostan kurtarmak, çekidüzen vermek için çeşitli kurallar belirlemişlerdir. Dünyada bulunan her şey tanrılar tarafından yönlendirildiğinden, evrenin sürekliliğini de sürdüren onlardı. Bu nedenle insanoğlu dünyada yaşadığı süreci tanrılara borçludur. Bu borç da ancak tanrılara itaat ve ibadet edilerek ödenebilir.

Sümer tapınakları site merkezinde yapılmışlardır. Tapınakların Ziggurat denilen kuleleri bulunmaktaydı. Mezopotamya'da evler ve tapınaklar taş az olduğundan kerpiç ve tuğladan yapılmıştır. Bu Zigguratlar bütün diğer binalardan daha yüksek yapıldı. Böyle olmasının nedeni gökyüzü ile yeryüzü arasında yerle göğü birleştiren kozmik bir yapısal simgeyi oluşturmasıdır. Zigguratlar yedi katlı olup toplam üç ana bölümden oluşur. İlk kat erzak deposu, orta kat okul ve tapınak, son kat ise rasathane konumundaydı. Tapınakların en yüksek “*manevi*” değeri burada yaşayan dini lidere yüklenirdi. Bu dini lidere “*Songa*” adı verilirdi. Sümer din adamlarına genel olarak “*İshib*” denirdi ve bu din adamları içkili kurban törenlerini düzenleme işiyle ilgilenirlerdi. Bunların yanında “*gala*” adı verilen ve müzik, şiir vb. sanat etkinlikleriyle ilgilenenler de vardı. Ayrıca Tanrıça İnanna’nın tapınağında “*Harem Ağaları*” ve kutsal “*Tapınak Fahişeleri*” bulunurdu.



Şekil 8:Sümerler/ Ziggurat



Şekil 9:Sümerler/ Ziggurat

Sümerler, tanrıları üzerine birçok efsane oluşturmuş, şiirler, ilahiler bestelemiş, törenler düzenlemiş ve bütün bunları tabletlere yazarak zamanımıza kadar ulaşmasını

sağlamışlardır. Sümerlerin yaklaşık bin beş yüz tanrılı dini, süreç içinde tektanrılı dine dönüşerek, bugünkü inançlara kaynaklık etmiştir. Bugün için onlardan daha öncesi olarak Göbeklitepe’de bulunan hayvan kabartma, çizim ve figürlerle yorumladığımız sessiz simgesel tanıklarımız vardır. Göbeklitepe keşfedilinceye kadar, Sümer coğrafyasında farklı topluluklara ait olduğu sanılan kültürel ve inançsal materyal ve simgelerin ürünü olduğu kabul edilmektedir. Göbeklitepe kazılarını ve dini simgelerini ayrı tutarsak, Gılgamış Destanı, Enuma Eliş gibi yaratılış efsaneleri gibi birçok efsanenin Sümer kaynaklı olduğunu meydana çıkarmıştır. Bu tabletler yazılı kültür dünyasını anlamamıza yardım etmekle birlikte, öncesine ait güçlü kayıtlar konusu hala tartışılmaktadır. Örneğin artık bilinmektedir ki Yahudilerin sanılan Tufan efsanesi aslında kökende Sümerlere aittir. Suriye’de Adonis’e dönüşen, Babillilerin Tammuz’u onların Dumuzid’idir. Samilerin Anu’ya ve daha sonra Yunanlıların Uranus’a dönüştürdükleri tanrıların babası Sümerler’in An’ıdır. Akdeniz’in ünlü Kybele’si Sümerler’in Ki (Toprak Ana)’sidir, Samilerin önce İştar ve sonra da Asarte’ye dönüştürdükleri Tanrıça İnannaları yine Sümerlerindir. Samilerin Sin’i onların Nanna (Ay-tanrı) ve Şamaş’ı Sümerler’in Utu (Güneş-tanrı)’sudur. Samilerin Ea’sı Sümerler’in Enki’sidir. Yunanlıların Hades’i Sümerler’in Kur (Dağ; Ölüler Ülkesi; yabancı Ülke)’u ve Elysion’u Sümerler’in Dilmun (Cennet; Sonsuz Yaşam Ülkesi; Güneşin Doğduğu Yer)’udur. Yunanlıların Persephone’si Sümerler’in Ereşkigal’idir, Yedi Bilge’si Mezopotamya’nın en eski yedi kentine uygarlığı getiren “*Sümer bilgeleri*”dir.

1.1.5 TUNÇ ÇAĞI VE HİTİT UYGARLIĞINDA HEYKEL (M.Ö. 1900-1200)

Hittitlerin kurduğu büyük imparatorluk Akdeniz’in doğusundan İzmir Körfezine; Amasya, Samsun, Sinop bölgelerini çevreleyerek Karadeniz ve İç Anadolu’ya; Kilikya Tarsus ve Kuzey Suriye de içinde olmak üzere Maraş, Malatya ve Mezopotamya ile doğunun dağlık bölgelerine kadar uzanan bir alanda egemenlik kurmuşlardır. Anadolu’lu olduğu kabul gören Hattililere karşın Hint-Avrupalı sayılan Hittitlerin kökeni konusunda net bir görüş birliği yoktur. Hittitlerin Anadolu’ya göç tarihleri kesin olarak bilinmemektedir. Hittitlerin Anadolu’ya Kafkasya ya da Çanakkale Boğazı üzerinden Kuzey Avrupa’dan göç ettikleri düşünülmektedir. M.Ö. 2000 yıllarında Hint-Avrupalı kavimlerinin doğuda Kafkasya üzerinden Anadolu’ya geçtikleri en çok desteklenen tezdır.

İmparatorluk dönemi kültürü her yönüyle Eski Hitit kültürünün devamıdır. IV. Tudhaliya döneminde başkentte yapılan tapınaklarla, Yazılıkaya Açık Hava Tapınağı mimarisi ve kabartmalarıyla dikkat çekicidir. İmparatorluğun dört bir yanı bu dönemde kaya kabartmalarıyla bezenmiştir. Egemenlikleri altına aldıkları ülkelerin tüm tanrılarını ve inançlarını kabul etmeleri dolayısıyla çoktanrılı bir inanç sistemine sahip olan Hititler bu kaya kabartmalarında daha çok dinsel seremoni sahnelerini işlemişlerdir. Bu dönemde çivi yazısı resmi yazışmada, hiyeroglif ise kaya kabartmalarda kullanılmıştır.



**Şekil 10: Tudhaliya dönemi /
Yazılıkaya Açık Hava Tapınağı**



**Şekil 11: Tudhaliya dönemi/ Yazılıkaya
Açık Hava Tapınağı Üzerinde Bir Kabartma**

“Hititler Anadolu’da Hattilerin din, mitoloji ve edebiyatından büyük ölçüde etkilenecek onların daha önce kullandığı tanrı, dağ, nehir ve kent adlarını kabullenerek devam ettirmişlerdir. Yeni yurtlarının Hattice adını bile değiştirmemişlerdir. Hititler, Hattilerden aldığı zengin kültür mirasını geliştirerek dünya tarihinin en ilginç ve özgün uygarlıklarından birine damgalarını vurmuştur.”¹⁶

Hititlere göre tanrılar insan yapısında ve görünümündedir. Onlar da insan gibi doğar, yer-içer, büyür, evlenir ve çocuk sahibi olur. İnsandan yegâne farkları ölümsüz oluşlarıdır. Doğal olayların ve insanların başına gelen felaketlerin ya da başarıların ve

* Alacahöyük’te meydana çıkarılan kraliyet ailelerine ait mezarlar toprak içine kazılmış çukurlardan oluşmaktadır. Ölü, hoker duruşunda, sağ yanı üzerinde ve yüzü güneye, ayakları ise doğuya yönelmiş olarak yatmaktadır. Cesetler ölü giysisi ve çok zengin armağanlarla birlikte gömülmüştür. Ölünün ve armağanların yerleştirilmesinden sonra, çukurun dört bir yanı taşla çevrilmekte ve mezarın üstü enlemesine odunlarla kapatılmakta, onların üstü de bol miktarda toprakla örtülmektedir. Ölü gömme geleneği olarak mezar bu biçimde kapatıldıktan sonra bir ölü yemeği yeniyor ve kurbanlık hayvanların kemikleri mezar yığınının üstüne düzgün bir sıra ile yerleştiriliyordu. Hocker duruşu, Hint-Avrupa kökenli Maikop, Myken ve Fryg uygarlıklarında da görülmektedir.

¹⁶ Ekrem Akurgal, **Anadolu Uygarlıkları**, Ankara, Net Turistik Yay., 1993, s. 38

mutlulukların arkasında hep tanrıların parmağı vardır. Başarıya ve mutluluğa erişmenin yolları tanrıları memnun etmekten geçer. İnsanın kendisi için özlediği en güzel şeyleri tanrılara sunması gerekir. “Tanrılar yiyeceklerin ve içeceklerin en iyisine, en temizine ve en tazesine layıktır. Tanrı heykellerine, altarlarına ya da diğer kutsal nesnelere çeşitli kurbanlar ve şarap ile diğer keyif verici içkiler sunmak onları hoşnut etmenin en kestirme yollarından biridir. Tanrılara içki sunarken gerek form, gerekse kalite bakımından en güzel kaplar kullanılmalıdır. Hititlerin düşüncesine göre tanrılara karşı görevi ihmal etmek büyük felaketlere yol açabilir.”¹⁷ Hititlerin bu görüşleri onların dini iktidar yapılanmasının nasıl olduğunu göstermektedir.

“Anadolu'nun en eski dini, tıpkı dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi, temelde insanoğluyla doğanın “büyük” güçleri arasındaki etkileşime dayanmaktaydı. Doğal güçlerin en önemlisi kuşkusuz ki yaşam veren, her şeyin anası olan topraktır. Toprak Ana'yı gebe bırakacak olan suyun bereketiyle ilişkili eşi de ikincil önemde bir tanrıydı. Bu güçler ve daha niceleri, toplumun esenliği ve sürekliliği için temel öneme sahipti; hem bireyin hem de toplumun düzenli olarak, uygun dinsel etkinliklerle onların onayını alması ve koruması gerekiyordu. Böylece, her köyün kendine ait koruyucu tanrıları, tapım merkezi, mitolojisi ve temelde tarım evreleriyle bağlantılı şenlikleri oluştu.”¹⁸ Ayrıca her köyde, belirli afetleri etkisizleştirmek ve belirli amaçlara ulaşmak için çeşitli ayinler yapan büyücüler ve şifacılar bulunmaktaydı.

Hititler tabletlerde sık sık “*Hatti Ülkesinin Bin Tanrısı*”ndan söz ederler. Metinlerdeki uzun tanrı listeleri göz önünde tutulursa, bu deyişin pek abartılı olmadığı söylenebilir. Gerçekten Büyük Krallık Dönemi'nde daha sonraki Anadolu'nun Roma Çağı'nda olduğu gibi aşırı çok-tanrılık -politheism- egemendir. Ancak her beylikte değişik bir epithet (lakap= tanımlama) taşıyan bu tanrılar, özünde birkaç tanrı tipinin yerel çeşitlemeleri idi. Bunun gibi Hatti, Luvi, Pala, Hurri ve Mezopotamya kökenli tanrılar bile başka başka adlarla anılmalarına rağmen birbirine koştur tiplerden oluşmaktadır.

¹⁷Sedat Alp, **Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm-Şarap**, Ankara, Kavaklıdere Yay., 1999, s. 71.

¹⁸H. Aksüt , Ü. Öztürk, H. Harmancı, **Alevi Tarih Yazımında Skandal –Erdoğan Çınar Örneği-** Ankara, Yurt Kitap-Yayın, 2010, s. 244

Örneğin Gök Tanrısı (Teşup) ile Hepat ve İştar gibi tanrıçalar birçok yörede değişik yerel tipler gösterdikleri halde, özünde aynı erkek ve kadın tanrıdan gelmekteydiler. Nitekim metinlerde “*bütün gök tanrıları*”, “*bütün Hepat'lar*” ya da “*bütün İştar'lar*” gibi deyimler bu gerçeği açığa vurmaktadır. Bu hoşgörülü davranış Hitit halkının küçük topluluklar üzerindeki egemenliklerini sürdürmelerini sağlıyordu. Yani din politikasında sadece hoşgörüye ve krallık çıkarlarına dayalı bir yol izleniyordu. Ancak bu çıkarıcı yaklaşım, sonunda Hitit dininin III. Hattuşili(1275-1250) dönemlerinde Hurrileşmesine neden oldu. Gerçekten Yazılıkaya açık hava tapınağındaki tanrılar Hurri dininde adlandırılmıştır.¹⁹

Hititlerin dinsel ve dünyevi metinlerinde kesin olarak saptayabileceğimiz en erken unsur Hatti etkisidir. “*Arinna'nın Güneş Tanrıçası*” -daha çok bir yeraltı tanrıçası-, “*Hava Tanrısı*” Taru -daha çok bir su tanrısı-, “*Güneş Tanrısı*” Estan, “*Savaş Tanrısı*” Wurunkatte, “*Taht Tanrıçası*” Halmasuit, “*Hattuşa Dâhisi*” İnara, “*Kaybolan Tanrı*” Telepinu ve önemli önemsiz pek çok tanrı, Hattilere aitti. Bu tanrılar, ikinci binyıl inanç sisteminin temelini oluşturan Hitit öncesi yerel panteondan varlıklarını sürdürenlerdi.²⁰ Ayrıca Hitit tanrılarının farklı etnik kökene ve senkretik yapıya sahip olduğunu şu ayırmadan da anlamak mümkündür: Hint -Avrupalı tanrılar (Hitit-Luvi-Pala), Asianik tanrılar (Hatti-Hurri-Sümer), İndo-Ari tanrılar (Eski Hint), Semitik tanrılar (Assur-Babil).

Hitit panteonundaki bu tanrısal yapılanmanın, heykel ve heykelciklerine dayanarak Ana Tanrıça'nın en üstün kutsal varlık olduğu öne sürülebilir. Önemli Hitit şenliklerinin çoğu tapınak alanında gerçekleşmiş olmalıdır. Bunlar, büyük ölçüde tapım odasının farklı bölümlerinde gerçekleşen törensel yıkanmalar, kurban adakları ve sıvı sunulardan oluşuyordu. Tapım nesneleri arasında güneş ve ay kursları, değerli madenden yapılma kaplar ve genellikle boğa, geyik ya da diğer hayvanlar biçiminde seramik kaplar (ritonlar) yer alıyordu. Yalnızca tapım heykeli değil, kral tahtı ve tapınak binasının bölümleri de kutsal sayılıyordu. Yontulu özel bir kaide üzerine dik yerleştirilen bir stel olarak tanımlayabileceğimiz huvaşi taşları da önemli bir role sahipti. Muhtemelen avluda, sık sık büyük toplantılar düzenlenir, genellikle şarkıcılar

¹⁹ Ekrem Akurgal, **Anadolu Uygarlıkları**, Ankara, Net Turistik Yay., 1993, s. 104.

²⁰ J.G. Macqueen, **Hititler ve Hitit Çağında Anadolu**, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 1999, s. 122-125.

ve çalgıcılar eşliğinde kral, muhafızları, rahipler, ileri gelenler ve tapınak hizmetkârlarından oluşan alaylar sürekli geçit yapardı.



Şekil 12:Hititler/Güneş Kursu



Şekil 13:Hititler/Güneş Kursu

Hitit kabartmalarında yer alan bazı simge/ingeler, bazı yazarlar tarafından son dönemlerde Aleviliğin simge ve yapılanmasında gösterge olarak kullanılmaktadır. Ancak bu simgeler günümüze taşınırken nitelikleri ile değil yan anlamları açısından işlenmektedir. Örneğin; IV. Tuthaliya'nın (M.Ö. 1250-1220) boynuzlu tanrı külâhı taşıması. Doğulu bir dünya görüşünün Hitit ülkesine yerleştiğini yani artık Hititlerin de Ortadoğu ülkelerinde görüldüğü üzere krallarını yaşamları boyunca tanrı saymalarını açığa vurmakta olduğuna gösterge olarak dikkate değer. Ancak çoğu insan, Hitit krallığının simgeler dâhil yapılanmasını bilmediği ya da yeterince ayrıntısıyla ilgilenmediğinden, nitelik tartışmasında, önü alınmaz öngörü ve yeni tanımlamalar konusunda kuşkuları arttırmaktadır.

1.1.6 DEMİR ÇAĞI VE GEÇ HİTİTLERDE HEYKEL

Batıdan gelen göçlerle Hitit İmparatorluğu'nun ortadan kalkmasının ardından M.Ö. 800'de Frig Krallığı'nın ortaya çıkmasına kadar yaklaşık dört yüzyıl süren karanlık ve belgesiz bir dönem ile karşılaşmaktadır. İlk Demir Çağı boyunca Anadolu'da küçük krallık ve beylikler oluşmuştur. Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de Luvi, Arami ve Hitit gibi farklı etnik halklardan oluşan küçük kent krallıkları (Geç Hitit Devletleri, Kuzey Suriye Krallıkları, Suriye-Hitit Devletleri), Doğu Anadolu'da Urartu Krallığı,

İç Anadolu’da Frig Krallığı, Batı Anadolu’da Lidya Krallığı, Güneybatı Anadolu kıyılarında Karya ve Likya Krallıkları kurulmuştur.

Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye’de kurulan kent krallıkları dini tören ve simgelerde Hitit Krallık geleneğini sürdürmüşlerdir. Bu kentlerin idari ve dini yapıları, korunabilir bir tepede kale olarak da kullanılabilir bir özelliğe sahiptir. Halk ise bu kalelerin çevresine yerleşiktir. Kentler stratejik konumuna göre köşeli, yuvarlak planlı, çift duvarlı surlar ve kuleli olarak inşa edilirdi. MS binde Antakya bölgesinde görülen “*hilani planlı*” saraylar Geç Hitit Krallıklarında IX. ve VIII. yüzyıllarda çokça kullanılan bir mimari biçimi oluşturmaktadır. Hilanilerde merdivenle ulaşılan bir ya da üç sütunlu girişten sonra, ocaklı büyük salon bulunur ve salonun arkasında kanalizasyon sistemi bulunan tuvalet, banyo, özel odalar ve depolar yer almaktadır.

Hilani planda saraylar sütun dizisine sahip avluların çevresinde yer alıyordu. Bu avluların görkemli giriş kapılarına anıtsal merdivenlerle ulaşılmaktaydı. Zincirli kenti bu tarz planlı bir yerleşimdir; yuvarlak planlı ve surları üç kapılıdır. Askeri mimaride üstün niteliğe sahip olan Güney kapısı özel bir savunma sistemine sahiptir ve saldıran düşmanları alanda açık hedef haline getirmeyi sağlamaktadır. Bu kapı normal zamanlarda agora olarak kullanılıyor ve ihtiyarlar meclisi burada toplandığı gibi ticaret de burada yapılıyordu.

Geç Hitit sanatında heykeltıraşlık ile mimari bütünleşmiştir. Anıtsal yapıların cephe altları “*Ortostat*” diye adlandırılan kabartmalı taş blok ve levhalarla kaplanmıştır. Bu yöntemle doğadan korunmanın yanında süsleme sanatı da amaçlanmıştır. Hitit imparatorluk döneminin ürünleri olan Alacahöyük kabartmalı kapı ortostatları, bu türün en iyi örneğidir. Geç Hitit sanatının bu alandaki ilk örneği olarak Malatya Kapı ortostatları gösterilebilir. Hitit imparatorluk geleneği bu yapılarda açıkça işlenmiş ve Fırtına tanrısı Teşup’la ilgili öykülere de yer verilmiştir.



Şekil 14:Geç Hititler/Alacahöyük
Duvar Kabartması



Şekil 15:Geç Hititler/
İvriz Kaya Kabartması

Hayvan biçimli altlıklar da yine Geç Hitit sanatının yarattığı güzel yenilikler arasındadır. Boğazköy'deki kapıların her iki yan duvarlarını taşıyan blokların ön kısımlarında çeşitli heykeller, gövde kısımlarında ise kabartma olarak işlenmiş aslan ve sfenks tasvirleri bulunur. Bu form zamanla gelişerek, ortaya hayvan heykeli biçimli sütun altlıklarının çıkmasını sağlamıştır. Zincirli'deki VIII. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen çifte sfenksli sütun kaidesi bu alanda ilgi çeken bir örnektir. Aynı dönemde kapı girişinde kutsal hayvanların üzerinde yer alan çatıyı taşıyan tanrı heykelleri yapılmaktaydı. Bu tasvirlerin çoğunda Ana tanrıça dişi aslanın üzerinde sağda, ortada fırtına tanrısı Teşup boğanın, solda da oğlu aslanın üzerine yerleştirilmiştir. Hurri ve Hititlerde bu üçlü tanrı tasvirinin ilk örnek betimlemesi ise, XIII. yüzyılda Hitit Yazılıkaya anıtında görülmektedir. Yine su kaynakları yakınlarında anıt yapma geleneği, Geç Hititlerde de devam etmiştir. Konya Ereğlisi'nde bulunan İvriz Kaya Kabartması bunların en bilinenidir. Bu kabartmada bereket tanrısının önünde dua eden kral betimlenmiştir. Asur ve Arami etkilerinin görüldüğü kabartmada kralın giysisindeki Frig etkisi dönemin karşılıklı kültürel ve inançsal etkilerini gösterir. Geç Hitit döneminde mezar taşlarına da cenaze törenleri, yenen yemekler ve aile yaşamından sahneleri yansıtan kabartmalar işlenmiştir. Kentin dışına yapılmış olan bu mezar taşlarının önünde törenler yapılmaktaydı.

1.1.7 URARTU UYGARLIĞINDA HEYKEL (M.Ö. 900–MÖ 550)

Urartularda çoktanrılı bir tanrı anlayışı mevcuttu. En önemli tanrıları Savaş Tanrısı Haldi, Fırtına Tanrısı Teişeba ve Güneş Tanrısı Şivini'dir. Urartu'da tanrıya açık hava kutsal alanında olduğu gibi tapınakta da tören yapılırdı. Bu tapınakların en önemli özelliği tanrı heykelinin bulunduğu “*kare planlı*” yüksek kuledir. Dış cepheleri

tanrılara adak olarak sunulmuş tunç kalkanların asılı bulunduğu bu yapıların iç duvarları mavi ve kırmızının egemen olduğu duvar resimleriyle donatılmıştır. Urartu'da her türlü alt yapı hizmeti devlet tarafından planlanmıştı. Urartu'da kent bayındırlığı önem kazanmıştır. Urartu'da inşa edilen kentlerin, barajların, su kanallarının, kalelerin, tapınak ve kaya anıtlarının önemli bir kısmı çarpıcı biçimde ayaktaadır.

Urartuluların Hurricenin bir lehçesini konuşmasına karşın, Urartu yazılı kaynakları, Tanrılar için tapınaklarda yapılan dini törenleri, tanrı panteonunu, tanrılar ile krallar, rahipler ya da halk arasındaki ilişkilerini anlatan fazla belge ele geçmemiştir. Anıtsal kaya mezar ve yazıtları ilgili kralın fetih ve başarısını kapsamaktadır. Bu yazıtları çoğunlukla Savaş Tanrısı Haldi ile başlatılır ve başka tanrıların lanetlemelerini kapsar. Bu yazıtlardan farklı olarak Meherkapı yazıtında Urartu tanrı panteonunun tamamı yer alır. Urartularda dinsel yapılanmada göze çarpan önemli bir inanma ise yaşamın ölümden sonra süreceğidir. Urartularda Hayat ağacı ile ilgili inanç ve sanatsal yaratmalara ait ilk örneklerle, M.Ö. III. bin yıllarından başlanarak Aşağı Mezopotamya'da rastlanır. Bu örneklerden biri, iki teke arasındaki çalı motifi sahnesidir. Sumerlerin “*yaşam*” ve “*ölüm*” arasındaki sürekli dolaşımı, yeraltı dünyası ile olan inançlarını ve hayat ağacının en eski şekli Dumuzi'yi simgeleyen büyük ana tanrıçanın hayatı yayan “*âşıklar çifti*”nin ölüp ilkbaharda yeniden dirilmesini sembolize etmektedir.

Bu inanç geleneği ile ilgili olarak, devimsel yaşamın simgesi hayat ağacı motiflerinin çeşitli ve zengin şekillerine, Urartulardan önce Asurlar da rastlanmaktadır. Assurların M.Ö. II. binyıllarındaki ölmezliğe olan inanç geleneği, hayat ağacı motiflerini öncelikle monoteik şekilde, bir tanrı bileşimiyle ilgili olarak Assur'un ulusal tanrısı sembolü haline getirmiştir ki bu yalnızca yeraltı dünyasının güçleriyle olan savaşta varoluşun düzenini ve yazgısını belirlemekle kalmayıp, aynı zamanda “*ölüm*” ve “*doğuş*”un sonsuz dolaşımını da oluşturmaktaydı.²¹

²¹ Oktay Belli, **Urartular'da Hayat Ağacı İnancı**, Anadolu Araştırmaları VIII 1980. İÜEF Eski Önasya Dilleri ve Kùltürleri ile Eskiçağ Tarih Bilim Dalları Yayını, 1982, s. 238.



Şekil 16:Urartular/
Hayat Ağacı Kabarması



Şekil 17:Urartular/
Hayat Ağacı Kabarması

Urartularda hayat ağacına yapılan dinsel törenleri özellikle krallar tarafından yapılmakta ya da kral törene katılmaktaydı. Böylece doğaya bolluk veren, bitkilerin verimliliğini simgeleyen hayat ağacına yapılan dinsel törenleri kendinde toplayan Urartu krallarına, -eski Doğu toplumunun kralları gibi- dirimsel ve ölümsüz bir nitelik eklenmiş olmaktadır. Bu durum Urartu krallarını bir yandan doğanın ve verimliliğin simgesi haline getirirken, öte yandan siyasal etkinliğini yüceltip, onu toplumsal düzenin koruyucusu haline getirerek, kutsal bir yaşam kaynağı durumuna sokmaktaydı.²²

“Urartu devleti Van Gölü ve çevresinde kurulmuştur.”²³ Urartu devleti “*Aşiret Konfedere Devleti*” biçiminde örgütlenmiştir. M.Ö. 550’de Medler tarafından yakılmış olan Urartu devleti teokratik bir düzene sahipti. Urartular tanrıların orduların önünde savaşa katıldıklarına ve düşmanları ile savaştıklarına inanıyorlardı. Tüm tapınaklar baştanrı Haldi adına yapılır, her gün onlarca hayvan, sığır, koyun, keçi kurban edilir, işlenebilen değerli madenlerden ve fildişinden yapılmış hediyeler ona adanırdı. Haldi’ye adanmış tapınaklara en iyi örneklerden biri, Altıntepe’deki Saray-Tapınak’tır. Kare planlı olarak inşa edilmiş olan bu yapı bir saray kompleksinin içinde yer almaktadır. Duvarlarında resimler bulunan Tapınak odalarından biri kabul salonu, diğeri de dini törenler amaçlı inşa edilmiştir. Resimler açık mavi boyalı duvar üzerine kırmızı, açık kahverengi ve beyaz renklerle kanatlı cin, nar, palmet ve aslanın yanı sıra geometrik desenlerle bezenmiştir. Kabul salonundaki oda duvarında elinde bulunan

²² Oktay Belli, *Urartular’da Hayat Ağacı İnancı*, Anadolu Araştırmaları VIII 1980. İÜEF Eski Önsaya Dilleri ve Kültürleri ile Eskiçağ Tarih Bilim Dalları Yayını, 1982, s. 246.

²³ Ekrem Akurgal, *Anadolu Uygarlıkları*, Ankara, Net Turistik Yayınları, 1993, s. 175.

kap ve kozalakla hayat ağacını aşılayan Ana Tanrıça betimlemesi bulunmaktadır. İlk çağlardan bu yana kutsal bir anlamı olan hayat ağacı, Urartu sanatında da yaşam ile ölümü bir arada temsil eden inanç unsurudur. Ayrıca Altıntepe’de soylu insanlara ait olduğu anlaşılan mezar planları da, taş işçiliği ve mezarlarda bulunan hediyelerin zenginliği bakımından Yakın Doğu’daki mezar anıtlarının en önemlileri arasında yer alırlar. Kesme taşlarla inşa edilmiş olan mezarların duvarlarında adak eşyaları için nişler yer almıştır. Mezar üstleri düz ya da kemer tarzında büyük taş bloklarla kapatılırken, daha üstte ise kerpiç ve moloz taşlarla görülmemesi için örülmüştür. Bu mezar odalarda altın, gümüş, demir, tunç, fildişi, pişmiş toprak, taş ve fayanstan yapılan eşyalar, ağaç sandalye ve silahlar ele geçmiştir.

Urartular kalelerinde savaş ve kış şartlarına yetecek yiyecek ve içecek depolamışlardır. Bu depolarda buğday, arpa, fasulye, susam yağı gibi yiyecekler ve şarap saklanabiliyordu. Urartulu sanatı fildişinden yapılmış aslan figürlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle oturur ve yatar biçimde yapılmış aslan ve oyma geyik kabartmasıdır. Geyik figürü hayat ağacının önünde ve başı geriye doğru dönük olarak betimlenmiştir.



**Şekil 18:Urartular/
Fildişinden yapılmış Aslan Figürü**

Urartu ibadetleri tanrıları için ritüeller eşliğinde kurbanlar kesilmesini sayılara bağlamışlardı. Urartuların yetmişdokuz tane tanrılarının her bir tanesi için kaç tane koyun / sığır kesileceği belirlenmiştir. Ayrıca devletin başkenti olan Tuşpa için de

kurban kesilmekteydi. Blur-Karmir (Kızıl-Tepe) mevkiinde yapılan araştırmalar sırasında dört binin üzerinde kurban edilmiş hayvan külleri bulundu. Alman arkeologların Rusahinili(Toprak-Kale) mevkiinde yürüttükleri araştırmalar neticesinde hayvan kemiklerinin arasında bazı ocuk kemikleri de bulunmuştur. Ayrıca Haldi'nin onuruna çocukların nasıl kurban edileceğini ve hangi ritüellerin uygulanacağını açıklayan bir kil tablet ele geçirilmiştir. Bu da Urartuların gelenekleri arasında insan kurban etme geleneğinin de bulunduğunu göstermektedir.



**şekil 19:Urartular/
Yüce Evren Tanrısı Haldi**



**şekil 20:Urartular/
Fırtına Tanrısı Teišeba**

Urartularda belirgin bir cenaze töreni olmadığı ve gömme biçimleri ile törenleri farklılıklar göstermektedir. Mezarlar içinde yakılmadan bulunan cesetler yanında yakılan cesetlerin külleri arasında bilezik, kemer ve bronz eşyaların da yer aldığı grlmştur. Bu Urartuların ölümden sonra bir yaşama inandıklarını göstermektedir. Bazı uygulamalarda ise küller saksılar içine doldurulduktan sonra saklanmıştır. Urartularda yaygın cenaze şekli cesetlerin yakılması idi. Bu yöntem öncelikle saraylarda krallara yapılan törenlerde uygulanmaktaydı. Tuşpa'da kral küllerinin saklandığı mağaralar bulunmuştur. Van Kalesi'nde Kudüs ve Frig mezarlarına benzer kaya mezarları ortaya çıkarıldı.

“Urartularda l gömme biçimleri tek bir biçimde yapılmamaktaydı. Yakarak ya da yakmadan da gm yapılabilirdi. Yönetici kesim ve olasılıkla aileleri büyük kale ve

merkezlerin yakınındaki çok odalı kaya mezarlarına birlikte, diğerleri ise sosyal statülerine göre toprak altına inşa edilen oda mezarlara, basit toprak mezarlara ya da yakılarak ‘‘urne’’ adı verilen küplere gömülmekteydiler. Ölümünden sonraki yaşama inandıkları için ölümlerin mezarlarına günlük yaşamda kullandığı eşyalar konulurdu yastık, çanak, çömlek v.s.’’²⁴

1.1.8 FRİGLERDE HEYKEL (M.Ö. 750-M.Ö. 300)

M.Ö. 1200'lerden başlayarak Trakya ve Boğazlar üzerinden Anadolu'ya gelen Avrupa-Balkan kökenli boylardan biri de Frigler'dir. Frigler'in aynı zamanda Trak kabilelerinden biri olduğu da düşünülmektedir. Traklar ise geç antik devre kadar Kuzey Avrupa ırk tipi olarak değerlendirilmektedir. Bölgenin birçok topluluğu gibi onların da tartışmalı bir köken sorunu bulunmaktadır. Dil ailesi olarak Hint-Avrupa dil ailesi içinde ‘‘Satem’’ grubunda yer alır. Frigce daha çok Makedonların atalarının diline benzediği öne sürülmekle birlikte, dilde Aramî etki yanında, Fenike dil unsurlarıyla da ilişkili olduğu dikkat çekmektedir.

Frigler Siyasi bir topluluk olarak, ilk önce Bitinya adı verilen Karadeniz'in batı kıyılarına yerleşmiş, süreç içerisinde Eskişehir, Afyon, Ankara ve Sakarya vadilerini içine alan bölgeye yayılmışlardır. Karanlıkta olan bu göç sonrası süreçten sonra Frigler, ilk defa ancak, M.Ö. 750'lerde devlet kurmuştur. Anadolu'nun karayolu ticaretinde önem kazanmasıyla birlikte bölgelerinde güçlenmişlerdir. Frigya, Midas döneminde (M.Ö. 725-695/675) Orta ve Güneydoğu Anadolu'nun önemli bir bölümüne egemen olarak krallık düzeyine ulaşmıştır. Frigya'nın ilk kralı, Ankara Polatlı ilçesi sınırlarında bulunan başkent Gordion'a adını veren Gordias'tır. Friglerin en çok bilinen ve Gordias'ın oğlu olarak bilinen ünlü kralı Midas'tır. Kimi araştırmalara göre Frigya'da bütün krallara Midas adı verilmekteydi.

Friglerle ilgili kalıntılar yoğunluklu olarak Midas, Ayazini, Alishar, Aslantaş, Gordion, Pazarlı, Yazılıkaya, Alacahöyük ve Boğazköy'de bulunmuştur. Bu eski Hitit yerleşmelerinde yaşayan Frigler, Hitit uygarlığından etkilendiler ve kendileri de güçlü bir uygarlık yarattılar. Frig sanatı, Hititler'in ve Helenler'in yanı sıra Urartu, Asur ve

²⁴ http://www.definegizemi.com/olu_gomme_gelenegi/urartu_olu_gomme_gelenegi.htm. 19.09.2011.

Eski Ege uygarlıkları sanatının da izlerini taşır. Frigler, kaya anıtlarını çeşitli insan ve hayvan motifleriyle bezediler. Tanrıça Kybele için yaptıkları tapınakların duvarlarını, pişmiş topraktan levhalarla süslediler. Frig mimarisinin ve mühendisliğinin en önemli ürünü M.Ö. VIII. yüzyılda inşa edilmiş olan başkent Gordion'daki kaledir. Kale, M.Ö. IV. yüzyıla kadar ayakta kalmıştır. Kalenin anıtsal bir kale kapısı vardı. Kalenin içinde ise megaron denilen dikdörtgen yapılar ve krallık sarayı bulunuyordu. Yapıların içinde ilk kez çakıl taşı kullanarak, bezemeci döşeme yapmışlardır. Maden ve ağaç işlemeciliğinde de gelişmişlerdi. Kazılarda makara kulplu bronz tabaklar, kazanlar, altın, gümüş ve bronz yaylı çengelli iğneler, değerli madenlerden giysi kemerleri, tokalar ve zengin bezemeli dokuma ürünleri, ahşaptan ve seramikten hayvan heykelticikleri ve geometrik desenlerle süslü ev eşyaları bulunmuştur.

“Frig kültürünün en önemli özelliği ise tümülüslerdir. Bunlar, M.Ö. VIII. yüzyıl ile M.Ö. VI. yüzyılın ilk yarısı arasında yapılmış yapay mezarlardır.”²⁵ Sayıları yüz civarındadır. Friglerden önce bu yapılar Anadolu'da görülmemiştir. Büyük olasılıkla Frigler Avrupa'daki ölü gömme geleneklerini Frigya'ya yerleşince de devam ettirdiler. Tümülüslerin içindeki oda mezar ana zemin üzerine inşa edilmiştir. Friglere ait yazılı belgeler, M.Ö. VIII. yüzyıl ile M.Ö. IV. yüzyıl arasındaki dönemden kalmadır.



Şekil 21:Frigler/Gordion MM Tümülüsü Giriş Kapısı

Merkez bölgeleri Afyon ile Eskişehir arası olan Friglerin kendilerine özgü yazıları ile gelişmiş kültür hayatları vardı. M.Ö. 700 yıllarında Kafkaslar üzerinden Doğu Anadolu'ya giren Kimmerler'in, önce bölgedeki Urartuları güçsüzleştirdiği, ancak sonra Frigler egemenliğinde bulunan Kızılırmak havzasına girmeleriyle başlayan Frig-

²⁵ Ekrem Akurgal, **Anadolu Uygarlıkları**, Ankara, Net Turistik Yayınları, 1993, s. 195.

Kimmer savaşı sonunda Frigya Devleti yıkılır. Kral Midas ise yaşanan bu hezimet üzerine intihar eder(M.Ö. 676). Frigler Lidyalılara sığınarak, Lidyalıların egemenliğine boyun eğerler. 546'da ise Pers istilasıyla tarih sahnesinden silinmişlerdir. Friglerin başkenti, Ankara yakınındaki Gordion kentidir.

Gordion kazıları Frig uygarlığının birçok bilinmeyen ürününün bulunduğu bir yerleşim olmuştur. Buradaki yapı malzemeleri taş, kerpiç, ahşap ve kamıştır. Yapılarda hafif olan ve kolay işlenebilen kireçtaşı ve kumtaşını da kullanmış olan Frigler, ahşap işlemede ve taş duvar işçiliğinde oldukça ileriydiler. Yapılarındaki geometrik desenlerin Frigler tarafından batıdan getirilen özellikler olduğu sanılmaktadır. Aynı motifler çanak çömlekler üzerinde de görülmektedir. Bu desenler aslan, boğa, kuş ve geyik gibi figürlü kompozisyonların zeminlerine de işlenmiştir. Bu yapıtlardaki teknik Friglerin çanak çömlek yapımında da üst düzeyde bir yere sahip olduklarını göstermektedir. Kazılarda bulunan, tunç dökümünde kullandıkları pota parçaları ve çeşitli aletler Friglerdeki maden endüstrisinin varlığına işaret etmektedir. Maden işleme ve tunç dökümünde gelişmiş olan Friglerde, haman taslarına benzeyen ortası göbekli içki kapları, kazan ve güğümlerdeki yapım tekniklerindeki ustalıkları da dikkat çekicidir. Friglerde taş yontu sanatına ait en ilginç örnekler kaya anıtlarında görülmektedir. Friglerde eski uygarlıkların ve komşu halkların etki ve izlerine de rastlanır. Frigler bu kültürleri kendi yaşamlarına ve dünya görüşlerine katarak özgün bir kültür ve sanat üslubu yaratmayı başarmışlardır. Birçok anıt, tek ya da grup halindeki kabartma ve heykel Kybele tasviri kendilerinden önce var olan Ana tanrıça inancını ve bunun çevresinde oluşan düşünce dünyasını onlar tarafından da izlediğini göstermektedir.



Şekil 22: Frigler/ Aslan Kabartmalı Anıt kaya

Friglerde Ana Tanrıça Kybele inancının etkisi yoğundur. Kybele Frigler için bir doğa tanrıçası, hatta doğanın bizzat kendisiydi.²⁶ Kybele için tapınaklar ve kutsal alanlar yapılmıştır. “Kybele ve Attis” ile ilgili olarak anlatılan efsane bu dönemin ürünüdür. Frig Kybele figürlerinde ana tanrıçanın egemenliğinin simgesi olarak başında “kule” şekilli bir taç gözükmektedir. Kybele’nin en önemli ve belirgin tapınma yerlerinden biri Sivrihisar’da bulunan Pessinus(Ballıhisar)’tur. Burada yer alan meteor gökten inen tanrıça idolünün bulunduğu yer sayılmaktadır. Pessinus, tanrıların anası Kibele olarak anılan Ana Tanrıça’nın kutsal yerleşmesiyle birlikte “*Rahipler Devleti*” olan antik Frig yerleşmesidir. Taştan yapılmış Ana Tanrıça’nın tapım heykelinin gökten indiğine inanılıyordu. Kent beş Frigyalı, beş Galat’lı rahip ve bir başrahip yönetimindeydi. Yüzyıllarca ana tanrıça tapım merkezi olarak görülen burası, Roma döneminde de önemini korumaktaydı. Romalılar (M.Ö. 204) bu taşı, Kartaca’ya karşı giriştikleri savaşı kazanmak için buradan Roma’ya taşıyarak “*Magna Mater*” (Ulu Ana) diye çağırmışlardır. Bu tapınağı ve olayı kendi çağına göre anlatanlardan biri de Strabon’dur (M.Ö. 64- M.Ö. 21). Pessinus, kendini Ana Tanrıça’ya adayanların erkeklik organlarını kesme ve adama ritüellerinin yapıldığı en önemli merkez konumundaydı. Burada aynı zamanda Attis tapımı törenleri de yapılmaktaydı. Anadolu’nun ana tanrıçası aynı zamanda Toprak Ana olduğundan bunu dölleyecek bir tanrıya ihtiyaç vardı. İşte Attis Kibele’yi dölleyen tanrı idi. Ancak bu tanrı yaz sonunda ölmekte ve böylece de doğa, tanrı ilkbaharda yeniden doğana dek uykuya yatmaktaydı. Mezopotamya’da Tammuz’a atfedilen inançlarda görülen bu motif,

²⁶ Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisinin Abc’si*, İstanbul, Simavi Yayınları, 1991, s. 77.

Kibele tapımı içinde Anadolu’da görülmüştür ancak zaman içinde ise Yunan mitolojisinde yer alan Adonis şenlik, ritüel ve tapım anlatımlarının bir parçası olmuştur.

Kibele’ye ait kutsal yerler daha çok dağlarda ya da kayalık yamaçlarda yer almaktadır. Kibele inançlarının yaygın olduğu yerlerde tapınım amaçlı yapılmış birçok sunağa, basamakla çıkılan taht biçiminde yerlere ve Kibele heykellerinin konulduğu nişlere rastlanmıştır. Tapım yerlerinin bazılarında, Midas Şehri(Yazılıkaya) civarındaki Midas anıtı-sunağında olduğu gibi, Frig dilinde “*matep*”(anne) başlıklı yazılar dikkat çeker. Frig mezarlarında yer alan ahşap ve taş işçiliğinin ortak örneklerini, doğusunda bulunan Urartu ve yine güneyden komşusu olan İyon ve Likya benzerlikleri açısından da değerlendirmek gereklidir.

Friglerde tapımların devamı olarak ele alınabilecek mezar tarzları yanında belirgin iki farklı ölü gömme âdeti bulunuyordu. Soylular ve zenginler için özel ölü gömme törenleri yapılmakta ve mezarlar hazırlanmaktaydı. Yoksul halk ise tam olarak anlaşılamamakla birlikte, ya yine basitçe gömülmekte ya da yakılmaktaydı. Soylular ve zenginler için kentlerin dışında görkemli yığma mezarlar yapılırken, Pazarlı örneğinde olduğu gibi halk ölümlerini kalenin içindeki basit mezarlara sırt üstü yatırarak gömerken, Boğazköy’de ise ölümler yakılıyor, külleri ise küpler içine konarak gömülüyordu. Ayrıca Boğazköy’de çocuk mezarı olarak kullanılan bir vazoda bulunmuştur. Bu Boğazköy ve Pazarlı’daki ölü külleriyle, iskeletlerin tümü geç Frig dönemine aittir ve sürekli kent içine gömülmüşlerdir. Ancak Ankara’da yakılmış ölümlerin küpler içine konularak gömüldüğü kent dışı mezarlar da bulunmuştur.

Frig ölü gömme adetlerinin başında kayalara oyularak hazırlanan anıt-mezarlar gelmektedir. Frigler’in en tanınmış ölü gömme adetleri ise tümülüs olarak adlandırılan tepe şeklinde yığma mezarlardır. Gordion, Midas, Yazılıkaya, Pazarlı, Ayazini, Aslantaş, Alişar, Alacahöyük ve Boğazköy gibi Frig şehirlerinde de rastlanılan tümülüs âdetinin Frigler’e ölü yakma âdeti gibi Trakya üzerinden geldiği düşünülmektedir. Ahşap mezar odasına ölü ve ölü armağanlarının bırakılmasından ve ahşap çatının kapatılmasından sonra, odanın üzeri büyük bir yığma tepeyle örtülürdü. En meşhur tümülüs Midas Tümülüsü/Büyük Tümülüs’tür. Burada yapılan kazılarda bronz ölü eşyaları, ahşap eserler ve arkeolojik eserler ele geçmiştir. Tümülüslerin

yüksekliği gömülen kişinin önemine göre 2-3 metre ile 60-70 metre arasında farklılıklar taşımaktadır. Öte yandan, kazılarda bulunan kaplardan Frigya Kralı Midas'ın cenaze yemeğinde şarap, bal ve bira karışımından elde edilen özel bir içkinin içilmesi yanında Frigyalıların bol miktarda bira tükettikleri anlaşılmaktadır.

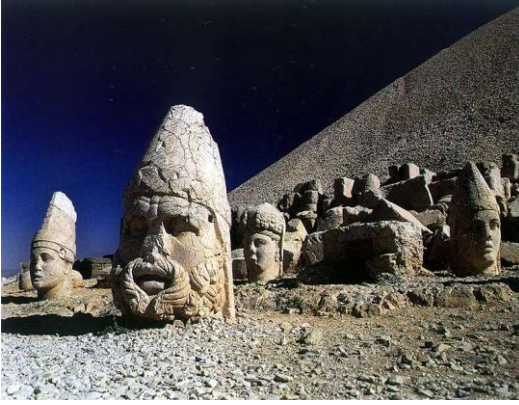
1.1.9 HELLENİSTİK DÖNEMDE HEYKEL (M.Ö. 330-30)

İskender babasının öldürülmesinden sonra MÖ 336'da kral ilan edildi. Öncelikle bütün olası hasım ve rakiplerini öldürttü. Babasının sağlığında Asya seferlerini gerçekleştirmek üzere oluşturulan, Hellen Birliği'nin başkomutanı seçildi. Delphoi üzerinden Makedonya'ya geçerken Trakya'ya girip ardından Tuna'nın öbür tarafındaki Getaları dağıttı. Sonra Makedonya'yı istila etmiş olan İlyrialıları yendi. Bu arada İskender'in öldüğü söylentileri yüzünden Yunan kentleri Thebai ve Atina'da ayaklanmalar çıktı. Bunun üzerine Yunanistan'a geçen İskender Thebai'deki tapınaklar ve şair Pindaros'un evi dışında kenti yerle bir ederek yaklaşık altı bin kişiyi öldürür; geri kalanları köle olarak satar ve Yunan kentleri İskender'in egemenliğini kabul etmek zorunda kalırlar.

Büyük İskender, gençliğine karşın askeri dehası sayesinde örgütlediği ordusuyla Yunanistan'ı sindirdikten sonra Çanakkale Boğazı'ndan Pers egemenliği altında bulunan Anadolu'ya geçer ve Persleri büyük bir yenilgiye uğratır. Önasya'daki Pers etkisini tamamen bitirmek isteyen İskender, Perslerin Doğu Akdeniz'deki güçlü donanmalarıyla bağlantılarını kesmek için Mısır'a kadar uzanan bölgeyi egemenliği altına almayı amaçlamıştır. Mezopotamya'da Erbil yakınlarındaki Granikos Çarpışması'nda (M.Ö. 334-333) Persleri yenen İskender, Anadolu'da Pers egemenliğini bitirmiştir. Fethettiği yerlerin halkına iyi davranan Büyük İskender, Pers Hükümdarlarının geleneklerini uygulamaya, onlar gibi giyinmeye başlamış, Makedonya ve Pers bileşimine dayalı yeni bir sistem oluştururken ve Pers prenseslerinden Roksana ile de evlenerek Batı'dan gelen Hellenlerin yerli halkla karşılıklı kaynaşmasını sağlamıştır. Büyük İskender'in M.Ö. 323'te genç yaşta ölümüyle bu büyük imparatorluk dağılmış ve halefi generaller imparatorluk ve kendi alanlarına egemen olmak için yaklaşık 40 yıl boyunca birbirleriyle mücadele etmişlerdir. Bu mücadeleler sonunda varılan anlaşma ile Güneydoğu Anadolu'yu da kapsayan Suriye ve Mezopotamya toprakları General Seleukos Nikator'a (I. Seleukos

M.Ö. 321- M.Ö. 280) bırakılmıştır. Seleukos Devleti adıyla anılan ve merkezi Suriye olan bu Hellen krallığı, 200 yıl bölgeyi yönetmiştir. Seleukos kralları, Suriye'nin yanında Anadolu'ya da egemen olmayı amaçlamalarına rağmen bunu süreklileştirememişlerdir.

Seleukos Devleti, bünyesinde farklı din ve halklardan oluşuyordu. Hellenler istila ettikleri yerlerde “*Hellen*” tarzında şehirler kurarak ve Hellen kültürünü egemenlikleri altına aldıkları bölgelere bu şehirler aracılığıyla Helen kültürünü yaymışlardır. Bölgenin yerel kültürünü baskı altına almamışlar bu sayede farklı kültürler kaynaşmaya başlamıştır. Bu kaynaşmanın en iyi örneklerinden biri, Kommagena Kralı I. Antiochos tarafından M.Ö. I. yüzyılın ortalarında inşa edilmiş olan Nemrut Dağı'ndaki doğulu kıyafetler içinde betimlenmiş heykeller ile yazıtlarda hem Pers, hem de Yunanlı tanrı adları yer alır. Yine bu dönemde özellikle Edessa (Urfa) Önasya'nın en önemli bilim, kültür ve sanat merkezlerinden biri konumuna yükselmiştir. Edessa okullarında ünlü Yunan klasikleri Süryaniceye çevrilmiş ve bu okullar sayesinde Edessalı bilginler yetişmeye başlamıştır.



Şekil 23:Nemrut Dağı'nda Bulunan Heykeller

1.1.10 İYONYA UYGARLIĞINDA HEYKEL (M.Ö. 600-545)

Anadolu'nun özellikle Batı Anadolu bölgesine yapılan ve Dor Göç'ü olarak adlandırılan göç hareketi nedeniyle Hellas'ta oturan Aiol ve İyonlar Troia'nın tahribinden, yaklaşık 150 yıl sonra M.Ö. 1050 yıllarından başlayarak Batı Anadolu'ya doğru yerleşmeye yönelmişlerdir. Göçler, kuzeyde Troia'dan başlayarak Likya bölgesine değin yerleşmişlerdir.

M.Ö. 3000'lerden itibaren Mısır ve Mezopotamya'nın egemenliğinde olan dünya kültür liderliği, bu dönemde Batı Anadolu'ya geçti. Bu süreçte Anadolu, sanat alanında bölgenin en parlak merkezi konumuna yükseldi. İyonya ve Aiol başlıklarının ortaya çıkmasından sonra, Efes'te dünyanın ilk büyük mermer yapısı olan Artemis Tapınağı(55x115m.) yapıldı. Anadolulu ustaların ürünü olan İyon düzeninin zerafeti Hellen mimarlığına canlılık kazandırdı. İyonya kültürü İyon, Lidya, Karia, Likya gibi ardıl Anadolu halkları ile Anadoluluk özelliği kazanmış olan Frigyalıların ortak yarattığı olmanın yanında Mısır, Fenike, Mezopotamya, Hitit ve Urartu ve daha birçok halkında etkisi ve katkısı olmuştur.

1.1.11 LİDYA UYGARLIĞINDA HEYKEL

İyonyalıların etkisi altına giren Yunanlı sanatçılar önceki eserlerinin çok üstünde heykelticilik ve yüksek kabartma sanatını MÖ 600'den başlayarak son derece güçlü ve hızlı şekilde geliştirdiler. Bu gelişmenin en iyi örnekleri Argos'lu Polymedes'in ikiz heykelleri, Delphoi Apollon Tapınağı'nın alınlığı, Naksosluların Sphenks'i, Sikione'deki hazine binaları, Atina Koreleridir. Bu dönem Yunan heykelticiliği, Anadolu ve Mısır tarzının etkisinden kurtularak kendine ait özelliklerini geliştirmiştir. Miken ve doğunun etkisinde bulunan Hellenler, Hitit, Frigya, Lidya ve Urartu uygarlıklarının gelişmişliği üzerinden kendi tarzlarını yaratmışlardır. Diyojen, Tales, Anaksimenes ve Anaksimandros felsefe, matematik ve astronomi bilimlerinin temellerini bu bölgede attılar. Matematik'te Pisagor, Coğrafya'da Ksenefon, Tıp'ta Hipokrat, Felsefe'de Heraklit ve Diyojen, Şiir'de Homeros ve Tarih'te Herodot İyonyalıların en tanınmış bilginleridir.

Lidya uygarlığı, kralları Kroisos sayesinde çok gelişmiş, doğu ve batı arasındaki konumu sayesinde Hellenlerle kültür alışverişinde bulunmanın yanında özgün niteliklerini de koruyarak kendilerine has bir kültür ve sanat sentezi meydana getirmişlerdir. Bu da Lidya'nın gelişmesini ve zenginleşmesini sağlamıştır. İlk sikkenin Lidyalılar tarafından bulunmasıyla da ticarete takas sisteminin yerini para ile ödeme almış, bu da ticaretin daha kolay yapılmasını ve gelişmesini sağlamıştır.

Batı Anadolu'daki İon kentlerinin M.Ö. 494'de Persler tarafından istila edilmesi nedeniyle koşulları değişen filozoflar ve sanatkârlar Atina ve İtalya'ya göçttiler. Filozofların temelini İon topraklarında attıkları “*Demokrasi anlayışı*” Atina'da Kleisthenes'in(M.Ö. 508-507) reformlarıyla hayat buldu ve daha sonra Perikles tarafından da geliştirildi.

Krallara ve tanrılara ortak konutlar inşa etmiş olan Hellenler, krallık ortadan kalkınca tanrıları için tapınaklar inşa etmeye başladılar. Bunlar, dikdörtgen biçimli ve cephelerinin üst kısmında üçgen alınlıklı tapınaklardı. Tekniğin ve mimarlığın gelişmesi nedeniyle en küçük siteler bile kendilerine özgü tapınakları olmasını istiyorlardı. Böylece din birliği ve buna uygun gelişen mimarlık ortak bir uygarlığın oluşmasını sağladı. Tanrılarının insan biçiminde heykellerini yapmışlardır. İyon Tanrıları da insanlara benzerdi. Tanrılarla insanlar arasındaki en önemli fark insanların ölümlü, tanrıların ise ölümsüz olmalarıydı. İnançlarına göre Tanrılar arasındaki her türlü ilişki ve iletişim aynen insanlar arasında olurdu. Tanrılar insanlara kızdıkları zaman onları cezalandırırdı. Bir insanın tanrılaşabilmesi için kusursuzluğa, mükemmelliğe ulaşması gerekirdi. Bu nedenle sportif yarışmalar büyük önem kazanmıştır, insanların tanrılaşması için bir araç olarak görülmüştür.²⁷

İyonyalıların etkisi altına giren Yananlı sanatçılar önceki eserlerinin çok üstünde heykelcilik ve yüksek kabartma sanatını M.Ö. 600'den başlayarak son derece güçlü ve hızlı şekilde geliştirdiler. Bu gelişmenin en iyi örnekleri Argos'lu Polymedes'in ikiz heykelleri, Delphoi Apollon Tapınağı'nın alınlığı, Naksosluların Sphenks'i, Sikione'deki hazine binaları, Atina Koreleridir. Bu dönem Yunan heykelciliği Anadolu ve Mısır tarzının etkisinden kurtularak kendine ait özelliklerini geliştirmiştir. Miken ve doğunun etkisinde bulunan Hellenler, Hitit, Frigya, Lidya ve Urartu uygarlıklarının gelişmişliği üzerinden kendi tarzlarını yaratmışlardır. Diyojen, Tales, Anaksimenes ve Anaksimandros felsefe, matematik ve astronomi bilimlerinin temellerini bu bölgede attılar. Matematik'te Pisagor, Coğrafya'da Ksenefon, Tıpta Hipokrat, Felsefe'de Heraklit ve Diojen, Şiir'de Homeros ve Tarih'te Herodot İyonyalıların en tanınmış bilginleridir.

²⁷ <http://www.asdefinem.com/index.php/iyonyalilar-iyonlar-> 20.09.2011.

2. BÖLÜM: ANADOLU SİMGELERİNİN HEYKEL SANATINDA KULLANIMI

2.1 SİMGE NEDİR?

Bir şeyin başka bir şeyle belirtilmesi durumu, o şeyin ilk bakışta anlaşıldığından daha fazla anlam taşıması demektir. İlk anlamın dışında oluşan anlamlar artık birer simgedir. Ve temsilin, temsil edilen olarak genişleyip, geliştirildiğini gösterir. Demek ki; Herhangi bir şeyin başka bir şeyle belirtilmesi demek "simge" üretmek anlamına gelir. Bu eylemi gerçekleştirmek ise ancak soyut düşünebilmekle mümkün olur. Çünkü simge somut anlamın karşısı durumunda olmalıdır. Bu durum bize bir şeyin simge olabilmesi için diyalektiğe ihtiyacı olduğunu gösterir. Bunu simge dili kullanan toplumların hafızasına başvurduğumuzda kolayca görürüz. Birinci bölümde incelediğimiz "Anadolu Kültür Tarihi"nde bunun kanıtı durumunda olan çok sayıda örnek sunulmuştur. Verilen tüm örneklere ek olarak; Kızılbaşlık'ta üç sayısının sırrı "Hak-Muhammed-Ali" ya da "Tanrı-Doğa-İnsan" olarak karşımıza çıkar. "Birinci üçleme Doğanrııcılık'ın ya da doğasal diyalektiğin; ikinci üçleme ise İnsanrııcılık'ın ya da toplumsal diyalektiğin bir dışa vurumudur.

Yine birinci üçlemede evren; erkek ilke, aktif ilke olarak algılanan ve tez olarak beliren akl-ı kül(tüm akıl) ile dişi ilke, pasif ilke olarak algılanan ve antitez olarak beliren nefis-i kül(tüm nefis) arasındaki çatışmadan doğar. Çatışma sonunda akl-ı kül ile nefis-i kül zıtların birliğı bağlamında bir "denge", "birlik" ya da "özdeşlik" kurduğunda insan bir sentez varlığı olarak ortaya çıkar. Burada ortaya çıkan insan, evrenin (alemi ekber) kanıtı anlamında bir küçük alemdir. (Alemleri sugra) yani Doğa Tanrı'dır; buradaki Doğa Tanrı, doğanın tanrısı değil, doğrudan doğadır; insan donunda kimlik edinmiş doğa sözcüsü doğadır.

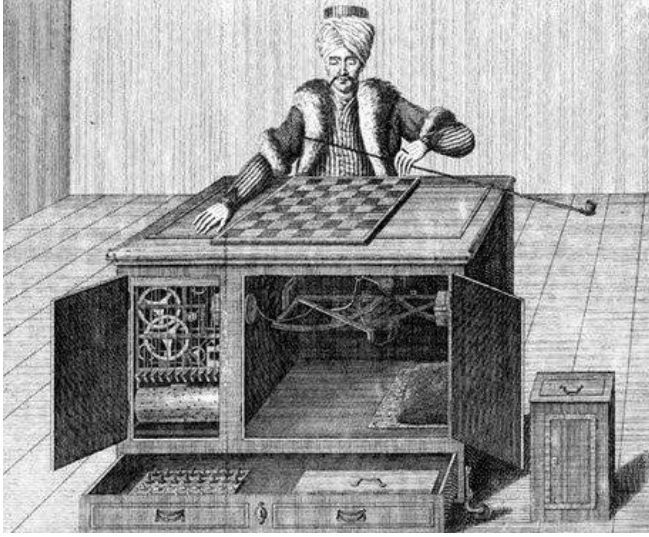
İkinci üçlemede insan; erkek ilke, aktif ilke olarak algılanan ve tez olarak beliren aşk ile dişi ilke, pasif ilke olarak algılanan ve antitez olarak beliren nefis arasındaki çatışmadan doğar. Aşk ve nefis zıtların birliğı bağlamında bir "denge", "birlik" ya da "özdeşlik" kurduğunda bätini kimlikli birey bir sentez varlığı olarak ortaya çıkar. Burada ortaya çıkan bätini kimlikli birey, tanrının kanıtı anlamında bir "akıl varlığı"

olarak yine bir "akıl varlığı" olan Tanrı'yı da önceleyen bir İnsan Tanrı'dır; buradaki insan tanrı, insanın tanrısı değil doğrudan insandır.

. Bu nedenle her iki üçleme, Tanrı'dan başlayıp insanla son buluyor gözüксе de gerçekte insandan başlayıp Tanrı'da son bulur. Yani evrenin de, doğanın da, Tanrı'nın da kanıtı insandır.”²⁸ Bununla birlikte üç sayısının simgesel katmanlarını geleneğin hemen hemen birçok yerinde(söylence, müzik, resim, mimari, heykel vs.) kullanıldığını görmek mümkündür. Buradan bakıldığında Walter Benjamin'in “tarihsel maddecilik” yaklaşımı Anadolu’da gelişen simgecilik geleneğiyle örtüşür. Benjamin'in “Tarih kavramı üzerine” metninin merkezi temalarından biri maddecilik ile teoloji arasındaki birliktir. Bu bileşimi açıklayabilmek için Benjamin, I. Tez’inde ironik bir alegori yaratmıştır. “Satranç oynarken rakibinin her hamlesine karşılık verebilen ve sonunda oyunu mutlaka kazanmayı beceren canlı kukla efsanesini herkes bilir. Türk giysileri içinde bir kukladır bu. Ağzında nargile, geniş bir masanın üstünde duran satranç tahtasının başına oturmuştur. Bir aynalar dizgesi masaya bir tarafından bakıldığında öbür tarafının da görülebildiği yanılsamasını yaratır. Aslında satranç sanatında usta kambur bir cüce gizlenmiştir masanın altında ve kuklanın ellerini iplerle yönetmektedir. Bu aygıtın bir benzeri felsefe alanında da tasarlanabilir. "Tarihsel maddecilik" adı verilen kukla hep kazanacaktır. Bugün, bilindiği gibi küçük ve çirkin olan, insan arasına çıkma cesaretini gösteremeyen teolojiyi hizmetine alırsa, karşısına kim çıkarsa çıksın yığıtçe meydan okuyabilir.”²⁹

²⁸ Esat Korkmaz, **İnsan Tanrı**, İstanbul, Pencere Yayınları, Ekim-1997, s:9-10

²⁹ Michael Löwy, **Walter Benjamin: Yangın Alarmı ‘Tarih Kavramı Üzerine Tezlerin Bir Okuması**, Çeviren: U. Uraz Aydın, İstanbul, Versus Kitap, Aralık-2007, s:31



Şekil 24: Benjamin'in Satranç Masası

Benjamin'in yarattığı bu alegoride de görüldüğü gibi değiştirme kültürlerinde simge diyalektik açıdan irdelenmek zorundadır. Bir simgenin diyalektik açıdan irdelenebilmesi içinse tıpkı başkaldırı geleneklerinde olduğu gibi yaşama taşınması gerekmektedir. Tersî durumda değişmediği-dönüşmediği için zaten simgenin diyalektik irdelenmesi söz konusu değildir. Değişmeyen dönüşmeyen şey teolojinin bir parçasıdır. Değişen dönüşen şey ise teolojinin sırrıdır. Bu sırrı açığa taşımak isteyenler Benjamin'in de belirttiği üzere; teolojiden yararlanmak durumundadır. Tez'in konusu olan heykel sanatı üzerinden bir örnek vermek gerekirse; Teoloji'den heykel yapılmaz. Fakat Kızılbaşlıkta teoloji'nin sırrı durumunda olan antropolojiden heykel yapılır. Sırrın açığa çıkması ortaya çıkan plastikle kanıtlanmış olur. Üzerinde durduğumuz heterodoksi-bâtini zeminde bu durum geliştirdikleri simgecilik geleneğiyle gerçekleştirilmiştir. Ayrıca geliştirdikleri simge dilini uyguladıkları sanatsal etkinliklere ve ritüellerine taşıdıkları içinde hâlâ yaşamlarında güncelliği korunmaktadır.

“Simgeler gerçek nesneye az ya da çok benzeyen bir hayal aracılığıyla, bir cümleyle de pekâlâ anlaşılabilir olan ama sözcükler aracılığıyla söylemek istenmeyeni dolaylı yoldan ifade ederler.”³⁰ Böyle bakıldığında; bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilmesini sağlama biçimidir simge.

³⁰ Wolfram Eberhard, **Çin Simgeleri Sözlüğü**, Çevirenler: Prof. Dr. Aykut Kazancıgil-Ayşe Bereket İstanbul, Kabalcı Yay., 2000, s. 16.

Bütün zamanların önemli hekimlerinden ve bu yüzyılın önemli düşünürlerinden biri olan Jung, kendi alanında sembollerle ilgili çalışmalarda bulunmuş ve tıp dünyasına önemli yöntemler kazandırmıştır. Bu hususta öğrencileriyle birlikte hazırlamış olduğu “*İnsan ve Sembolleri*” adlı kitap çalışmasında, “Anlam ve amaca uygunluk yalnızca bilincin öncelikli hakkı değildir. Anlam ve amaca uygunluk, bütün canlı doğada vardır. Organik ve psişik gelişim arasında ilkesel olarak bir farklılık yoktur. Bir bitkinin çiçek açması gibi, psike de simgelerini ortaya çıkarır. Her rüya bu sürecin bir kanıtıdır”³¹ diyerek, rüyaların bilinç dışılık halinde öne çıkan simgesel bir anlatım biçimi olduğuna dikkat çeker. “Aslında her somut nesne, maddenin gerçek doğasını anlayamadığımız için, bize zaten tam bilinir olmaktan uzaktır. Bizim için hayati anlamı olan her oluş düşlerimizde, rasyonel düşünceyle olmasa da sembolik bir resim olarak çözümlenir.”³² Yine ona göre, “bir işaret her zaman temsil ettiği kavramdan daha azını içermektedir; buna karşılık bir sembol, daima ilk bakışta görülebilenenden daha fazla anlam taşır. Ayrıca semboller doğal, spontan belirtilerdir; uydurulmazlar. Kimse, mantık yürüterek vardığı, az çok akıllı bir düşünceye, sonunda sembolik bir biçim veremez. Böyle bir fikir, ne denli fantezi olursa olsun, sonunda daima bilinçli bir düşünceye bağlı bir işaret olabilir; hiçbir zaman bilinmeyene işaret eden bir sembol haline gelemaz. Buna karşılık rüyalarda semboller spontan olarak ortaya çıkarlar, çünkü rüyalar uydurulamaz, sadece vuku bulurlar. Bunun içinde sembol bilginimizin ana kaynaklarından biri olurlar.”³³ Jung, bu yüzyılın başında Freud ve Josef Breuer ile nörotik semptomların, örneğin hislerinin, kimi ağrı türlerinin, anormal davranışların gerçekte simgesel anlamları olduğunu fark ettiler. “Bunlarda tıpkı rüyalar gibi, bilinçaltının dışavurum biçimleridir, bu yüzden de simgeseldirler”³⁴ yönündeki görüşlerine dikkat çeker.

Zeynep Sayın, *Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama* isimli makalesinin bir bölümünde; “...temsil ettiği şeyi kopyaladığını söyler imge” der; ve “temsilin

³¹ C.G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Çeviren:Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, Okyanus Yayınları, 2009, s.64

³² C.G. Jung,, *İnsan ve Sembolleri*, Çeviren:Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, Okyanus Yayınları, 2009, s.23

³³ C.G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Çeviren:Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, Okyanus Yayınları, 2009, s.55

³⁴ C.G. Jung,, *İnsan ve Sembolleri*, Çeviren:Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, Okyanus Yayınları, 2009, s.25

bilinmezliğini elinden alarak onu belirli bir gösterilenin göstereni kılar”³⁵ diye devam eder.

Toprağımıza taşındığımızda simgeye-sembole yönelik daha özgün bir tanımlamayla karşılaşırız: ‘*Yasaklı Kültürler*’ temelli çalışan Esat Korkmaz toprağının yasaklı kültürü Kızılbaşlığın bir ‘*simge dili*’ geliştirdiğini söyler. “Simge inançta Tanrı’nın, doğanın ve insanın yapısına koyduğu işaretlerin kendisidir. Ve bu işaretler bâtının ayırımına varanlarca ‘*keşfedilebilir*’. Bu nedenle ‘*zâhir uleması*’ tarafından anlaşılmaz. Simgeler manayı ‘*anıştırdığı*’ için, sözcüklerle açıklanamaz ya da sözcükler burada yetersiz kalır. Daha doğrusu, ‘*hallerin elinde esir*’dir sözcükler; onlar kullanılırsa herkes anlar. O zaman da amaç ortadan kalkar.”³⁶

“Yasaklı kültürlerin kullandığı simge(sembol) dilinin, bu kapsamda kullanılan simgelerin (sembollerin) birbirleriyle ilişkisinin incelenmesi ve bunun bir ‘*sözlüğe*’ bağlanması, *ilahi-resmi ezberi bozan* yeni bir dünya açacaktır önümüze. Sûfiler-mistikler, çoğunluğun diline karşı kendi iletişim dillerini yaratırken basit bir geometrik örnekten karmaşık çok köşeli yıldızlara ya da bir çiçek motifinden karmaşık bir örgüye dönüşen bir anlatım yapısı ürettiler. Böylesi bir anlatım yapısında bir *simge-sembol*, bir şeyi açıklamaktan çok onun *anlamı* üzerinde durur, anlamını bize *anımsatır*. İnanç diliyle söylersek Tanrı, doğanın yapısına ve insanın ruhuna kimi işaretler (simgeler-sem-boller) yerleştirmiştir; onları düşünsel deneyimle görmek ve ‘*kendi nedenlerini*’ anımsatma aletleri olduklarını algılamak gerekir. Sûfi-mistik gelenekte, tasavvufi ya da mistik deneyim ve düşüncenin *ilahi-resmi ezbere uyarlı* duruma getirilemeyeceği kabul edilir; bu nedenle irşad edilmemişlerin huzurunda *sır* açıklamak *tehlikelidir*. Tehlikenin kol gezdiği geçmişin can pazarında sûfiler-mistikler, simgelerle-sem-bollerle konuşma, hakikati anımsama aletlerini (simgeleri-sem-bolleri) kullanarak bir şeyi ifade etme sanatını geliştirdiler. İçsel felsefe-öğretilerde, canlı-cansız her şey tanrısal nedenin çoğalarak ya da doğurarak görünüşe taşınmasından başka bir şey olmadığı için, her canlı ya da her cansız Tanrı’nın bir simgesidir. Sûfi-mistik geleneğin kaynak kimliklerinden Platon’da görünüşe taşınan her şey, idea adı verilen değişmez soyut gerçeğin simgesi ya da kopyasıdır. Öğrencisi Aristoteles’te ise bunun

³⁵ Zeynep Sayın, “Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama”, **Birikimler Dergisi**, Mart-Nisan-2000, s:19

³⁶ Esat Korkmaz, “Harf Simgeciliği Bölüm: II”, İstanbul, **Serçeşme Dergisi**, Aralık-2007, sayı: 36, s:17

tersi söz konusudur: Her soyut kavram, o kavramla ifade edilen şeyi özünde taşıyan somut nesnelerin simgesidir”.³⁷

“Anlaşılabileceği gibi simgelerin de bir amacı vardır: Zamanın tersine çevrilmezliğine başkaldırmak ve insanı, tanrıların-mitsel kahramanların başlangıç zamanına taşımak, geçmişini yakalamak-geleceği kurmak gibi. Böylece insan, yapmaya hazırlandığı şeyin ‘öncesi’ konusunda bilgi sahibi olur; bu insana verilen bir ‘güvencedir’, onun ‘kuşkularını’ giderir. Tanrılarına ya da mitsel kahramanlarına yaklaşan insan, onları ‘simgeleştirmeye başlar’. Simgeleştirme işi, onların ‘güncellenmesi’ anlamına gelir. Bu yolla ‘ölmüş zamanın ağırlığından’ kurtarılan tanrılar ve mitsel kahramanlar, ‘şifreli ve gizemli bir örtü’ altında yaşayan şeylerdir artık. Böylece şifreli simgelerin örttüğü ‘gizemli dünya’ bir tarafta, simgeden ‘sıyrılan’ insanların yaşadığı ‘açık’ ya da ‘çıplak’ dünya diğer tarafta konumlanır. Simge ile yaşam bir ‘çelişki’ içine düşer. Sanki simge, yaşamın çıplaklığını ‘örtün’ bir şeydir. Çoğunluk bu ‘örtüyü kaldırmayı bilemez’; ancak simgelerin ‘şifrelerini’ çözebilenler ‘çıplak’ ya da ‘açık’ dünyanın ötesinde, içinde, sağında ya da solunda bulunan ‘gizemli dünyanın’ ayırımına varabilirler. Simgelerin şifreleri çözüldüğü anda, dünya artık şuradan-buradan rastlantısal olarak fırlatılmış nesnelerden oluşan bir ‘yığın’ olmaktan çıkar: Doğum, ölüm, cinsellik, verimlilik ya da yağmur, dolu, kar vb olaylar simgeler aracılığıyla anlam kazanıp çözülür. Demek ki ‘simge’, doğaya ya da ‘açık yaşama’ göre bir ‘doğüstüdür’, yani ‘doğa olmayan şeydir’. Bu kapsamda “simge”, onun şifresini çözen için hem ‘bu dünyayı terketmenin’, hem de ‘bu dünyayı gizlemenin’ sırrıdır.

Simge, insana geçmişinden bir “yansıma”dır; insan bilincine-inancına düşen bir ‘yaprak’tır. Ötesinde, Tanrı’ya-tanrılara ve mitsel kimliklere açılan bir ‘pencere’dir. Bir şeyin nasıl varlığa geldiğini-nasıl beslenip büyütüldüğünü anlatan karmaşık bir ‘kültür gerçekliğidir’ simge. Her şeyin insanla ‘konuşmasını’ sağlayan ‘şifre alfabe’nin harfleridir simgeler; eyleme geçtiklerinde, yani güncellendiklerinde ‘yaşamın sertliğini alırlar’ ve dünyayı bizim için yaşanılabilir bir yer yaparlar.³⁸

Son olarak; Saussure tarafından insan dili için öne sürülmüştür; gösterge(simge, sembol, işaret) kavramı. Günümüzde “yapısalcı” yaklaşım tarafından sanat alanına da

³⁷Esat Korkmaz, “Harf Simgesiliği Bölüm: II”, **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, Kasım-2007, sayı:35, s:21

³⁸Esat Korkmaz, “Harf Simgesiliği Bölüm: II”, **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, Kasım-2007, Sayı:35, s.15

uygulanmaktadır. Örneğin, dilde sözcükler birer göstergedir. Her sözcük başka gerçeklik düzlemlerinde yer alan gerçeklikleri dil düzleminde anlatabilmemizi sağlayan bir simge, bir gösterge olarak nitelenebilir. Aynı biçimde, örneğin, bir resmi oluşturan öğelerde, sanat dışı alanlarda bulunan gerçeklikleri resimsel yüzey üzerinde ifade eden birer gösterge sayılır.

2.2 SİMGEÇİLİĞİN ANADOLU'DA ORTAK KULLANIM ALANLARI

“Mitolojik inanç bir bütün, simgeler örgütüdür, önemini dile getirmek olanaksızdır; esin enerjisi onun sayesinde canlandırılır ve bir odağa yöneltilir.”³⁹ “Dünya mitolojileri bağlamında, mitosları sanat eserlerinden ayırmanın mümkün olmadığı açıktır. Söz konusu mitosları yaratan toplum, onları sürekli olarak gelecek nesillere aktarır. Toplumun gelişim çizgisi içinde mitosların etkisinin ikinci planda kaldığı görülürse de toplumun çeşitli gelenekleri, bu geleneklere bağlı olarak ortaya konan el sanatı, hatta plastik sanat ürünleri geçmişten süzülerek günümüze kadar ulaşan mitolojik değerleri yansıtır. Bu toplumun sanatını geri planda besleyen temel bir yapı her zaman söz konusudur.”⁴⁰ İslamiyetin yayılmaya başladığı devirlerde Türklerin tanrı anlayışının ne durumda olduğu konusunu biraz basite indirgese de Kaşgarlı Mahmud’un şu sözlerinde izleyebiliyoruz: “Yere batası kâfirler göğe ‘... Tengri’ derler. Yine bu adamlar büyük bir dağ, büyük bir ağaç gibi gözlerine ulu görünen her şeye Tengri” derler. Bu yüzden bu gibi şeylere yükünürler (secde ederler). Yine bunlar bilgin kimseye “Tengrigen” derler. Bunların sapıklıklarından Tanrıya sığınırız”.⁴¹

³⁹ Joseph Campbell, **Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri**, Çeviren: Kudret Emiroğlu, Ankara, İmge Kitapevi, 2. Baskı-2003, S:15

⁴⁰ Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000, s. 13

⁴¹ Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000, s. 18

Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi*, çev. Besim Atalay, c. III, Ankara 1999, s. 377-31 M. Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara, 1991, s. 97-98



Şekil 25: Kibele Kabartması



Şekil 26: Yılantaş Anıt Mezarı/Afyonkarahisar

Koruyucu arslan yontuları, İvriz'de kralın tanrıya adak sunuşu, Yazılıkaya'da tanrıların yürüyüşü, 'Kral Kapısı' denen konağın girişinde duran arslanlar ne denli doğal sayılırsa sayılsın söylence suyundan içmiş, ekmeğinden yemiş yaratmalardır. Bu sanat ürünlerinde söylence, Anadolu'nun uygarlık tarihi olarak karşımıza çıkar. O ürünlere bakarak Anadolu sanatının, Anadolu'da yerleşmelerin, ev yapımının, sözün kisası uygarlık kavramı altında toplanan bütün varlıkların tarihini izlemek, yazmak olağandır. Gene o sanat ürünlerine, mitoloji varlıklarına bakarak Anadolu insanının hangi düşünce aşamalarından geçtiğini, hangi yaşama anlayışının ışığı altında kendi varlığını sürdürdüğünü, evrene, olaylara hangi gözle, hangi açıdan baktığını anlamak güç değildir.⁴²



Şekil 27: Aslanlı Kapı (Kral Kapısı) / Önden görünüş/Çorum

⁴² İ.Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:44 .

Anadolu söylencelerini yalnız eskiçağdan kalan uygarlık ürünlerinin belli bir bölümüne, özellikle yontu, kabartma, çanak-çömlek damga türünden olup toprak altından çıkan, kayalara, taşlara işlenen varlıkları konu edinen eski uygarlıklar bilimine (arkeolojiye) dayanarak araştırmak yeterli değildir.⁴³ Anadolu insanı çoktanrıci inançların taşıdığı etkiyle tektanrıci döneme girme olanağı bulabilmiştir. Gerçekten de çoktanrıci dönemin tanrılarını, tanrıçalarını niteleyen özellikler, Anadolu insanının belleğinde biçim değiştirerek, boya değiştirerek tektanrı varlığını süsleyen birer inanç ürünü olmuştur.⁴⁴ Ancak; İ. Zeki Eyüboğlu'nun sözünü ettiği çoktanrıci dönemden tektanrıci döneme geçiş heterodoks zeminde varlığını koruyan Anadolu Aleviliği için geçerli değildir. Bu zeminde çoktanrıci inanç yapısı varlığını günümüze taşıyabilmiş ve Anadolu topraklarının ortodoks inanç yapısına karşı durarak özgünlüğünü birçok anlamda koruyabilmiştir. Örneğin Anadolu'nun çok çeşitli Alevi-Bektaşî köylerinde bir ekip eşliğinde yapmakta olduğumuz alan çalışmalarından Erzincan'nın Aşağı Çamurdere Köyü'nde, uygulamasına katılmış olduğumuz '*doğa'ya teşekkür etme erkânı*'nda köy halkınca yüzyıllardır kutsal kabul edilen bir ağaca adaklar adandığı ve kurban kesildiğine tanık olunmuştur. Bu ritüel binlerce yıl öncesinden günümüze taşınmış ağaç tapımı geleneğinin kanıtı durumundadır.



Şekil 28:Erzincan'ın Aşağı Çamurdere köyündeki Kutsal Ağaç

⁴³ İ. Zeki Eyüboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:67

⁴⁴ İ. Zeki Eyüboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:71

Doğa düşünme eylemine yön veriyor. Bu durum yalnız söylencelerde geçerli değildir, öteki türden, insan yaratmalarında daha önceki yurttaşlarından edindiği bilgileri, inançları, gelenekleri, görenekleri de katma gereği vardır. Sanat ürünü bir söylence varlığı olarak ortaya konurken insan birden bire çağının ötesine, eskilere varıyor, bulunduğu doğal ortamla ilgisini keser gibi oluyor. Söylenceleri yaratan gücün kaynağı toplumun gelenekleriyle, görenekleriyle biçimlenen inanç varlıklarıyla oluyor. Bunu yalnız Anadolu da değil, bütün komşu ülkelerde görmekteyiz.⁴⁵ Anadolu söylencelerini oluşturan varlıkların çok değişik türde oluşu ilgiye değer. Sanat, inanç ve kültür ürünlerine yansıtılan söylence ve söylence varlıklarına baktığımızda insan hayvan-bitki üçlüsünün bir birlik oluşturduğunu görürüz. İnsan türünde, erkek, kadın, çocuk yer alır. Hayvan türünde evciller, yırtıcılar, kuşlar, sürüngenler, balıklar ve tanımlanamayanlar ya da canlı türevleri bulunur. Bitkilerdeyse buğday, üzüm, nar gibi kutsal besinler, daha sonra yemişli, yemişsiz ağaçlar, çiçekler, yonca ve lotus türünden otlar görülür. Anadolu mitolojisinin en ilginç yanı güneşin tanrıça olmasıdır. Başka mitolojilerde, güneş genellikle, erkek olarak görülür. Ana Tanrıça komşu coğrafyalarda Anadolu'daki ölçüde güçlü, yüce ve önde değildir. Anadolu insanı kendisini gördüğü, görmek istediği gibi tanrılarına, tanrıçalarına biçim veriyor, özlediği bir durumu sanat ürününe, kültürel ve inançsal yaşamındaki canlı varlıklara ve simgeleşmiş formlara dönüştürüyor. Simge dilini kullanmayı gelenek haline getiren kültürler genel olarak simgeleri erkek ve dişi olarak birbirlerinden ayırmışlardır. Doğa da cinsiyetsiz olmadığına göre evrende her varlığın bir simgesel yanı ve özelliği vardır. Buna bağlı olarak yaratılan söylenceler, mitler, hikâyeleştirmeler düşünen kişinin kendini doğa ile özdeşleştirmesi ile boyut kazanır. Söylence yaratabilmek doğa karşısında düşünmek, soru sormaktır. Buradan da anlıyoruz ki doğacı düşünce ilk ürünlerini söylencelerle, mitlerle karışık bir bütünlük içinde ortaya koymuştur. İlkçağ Anadolu söylencelerini incelediğimiz de “bilgelik-sanat-bilim-din”⁴⁶ dörtlüsünü yan yana yürüdüğünü görürüz. Bu toplumsal tarihimizde inançları yaratan bilgeliliğin söylenceden, dini bilimden, sanatı dinden ayrılmadığını göstermektedir. Eskiçağ Anadolu insanının düşüncesinde, inançlarında tek kaynak doğanın insan üzerindeki etkisi ve insanın doğadaki beklentileridir. İnsan düşüncesinde yansımaları bulan bu doğa varlıkları abartılar içermesi ya da doğal çizgilerinin dışına taşınması olağan sayılmalıdır. Bu kültürel, inançsal ve sanatsal amaçların bir araya gelmesi ya da ayrı

⁴⁵ İ.Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:68

⁴⁶ İ.Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:8-9

düşünceler yaratması gerekçesiyle yeni formlar ve anlamlar, çizgiler kazanmasının yaratıcılığıdır. Örneğin insanla hayvan öğelerinin birleştirilmesinden oluşan canlı formları ile oluşturulan varlıklar bunlardandır. Kanatlı insanlar, yarı insan-yarı hayvan gövdeli yaratıklar.

“Elimizde bulunan uygarlık ürünlerine bakılınca, sanat başarılarıyla söylence arasında içten bir bağın bulunduğu görülür. Yontu, kabartma, toprak kapları süsleme gibi eski çağdan kalan sanat ürünlerinin inanç konularını içerdiği, söylencenin yaşamın bütün alanlarını kapladığı bir uygarlık gerçeğidir. Sanat söylenceyi, söylence de sanatı geliştirir durumdadır. Bu olay yalnızca Anadolu uygarlığında geçerli değildir, bütün ulusların tarihlerinde vardır. Anadolu uygarlığının, bu konuda taşıdığı özellik, çok türlüğü ile varlıklığıdır. Anadolu tanrılarına, tanrıçalarına, yardımcılara, onlarla ilgili olaylara bakıldığında ilk görülen özellik bütün bunların “sanat” denen yaratıcı alanda toplandığıdır. Bir tanrı, tanrıça yontusu incelendiğinde söylenceyle ilgili konu yanında, sanat bakımından da önemli özelliklerle karşılaşılır. Sözel geliş bir Ata-Tanrıça yontusunun en eski örneğiyle en yenisi karşılaştırılınca, Anadolu’da sanat alanında gelişmenin hangi aşamalardan geçtiği kolayca anlaşılır.”⁴⁷



Şekil 29: İlk Çağlara Ait Bereket Tanrıçası (Kibele)



Şekil 30: Mehmet Aksoy/ Kibele

⁴⁷ İ.Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:43

Çağdaş olmayan sanatın bu anlamda en önemli sorunu, yaratıcısının ne kadar profesyonel olup olmadığıdır. Bir inanca, kültüre dâhil olduğu için mi, yoksa görev amacıyla mı bu ürünleri yarattıklarını bilemiyoruz. Bu dönem sanatçılarının yaratıcılarının adı sanı belli değildir. Ancak, toplumun belleğinden, yaratıcı yeteneğinden fışkırdıktan, bütün toplum kesimlerine yayıldıktan sonra, söyleneceklerin belli kişiler elinde bilinçle, us ölçülerine uygun olarak işlendikleri, sanata konu yapıldıkları da açıktır. Tanrıları, tanrıçaları insan aklının alabileceği, hissedebileceği anlam ve simgelerle bezeyerek yaratan, onları birer tapım aracı olmak ile tapınılan ilahların sorgusuz ve kusursuz kimliği, unsuru olarak görselliğe taşımak toplumsal düşüncesi, felsefesini ve inanma biçimini en iyi görmek ile ilişkilidir.

2.2.1 ANADOLU TAŞ SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI

İnsan bir dönem, sezgi gücünü, yaratıcı düşüncesini, evrende algılanabilen her şeyi kendisine “*benzediğine*” inanarak fetişleştirmiştir. İnsanın düşünme biçiminin görünen ile görünmeyen, canlı ile cansız arasında hiçbir ayrım yapmamaya başlaması; onu düşünce ve algı olarak her şeyin hareket ettiğine; hareket eden her şey doğup, büyüüp, sonra da öldüğü düşüncesine yöneltmiştir. “Tektanrılı dinler öncesinde insanlık rüzgârın, gök gürlemesinin, yıldırımın, akan, düşen ya da duran suyun, toprağın, dağların, kayaların taşların, canlı olduğuna inanıyorlardı. Hayvancılıktan, tarıma, toprağa bağlı yaşama geçen insanda çeşitli değişimler olmasıyla birlikte algıladığı doğayı da şekillendirmeye, tasarım olarak felsefî bir düzleme çekmeye başlamıştır. Felsefî düşünmesi, coğrafyasını anlamlandırma farklılıklarına ve üretim ilişkilerine, beklentilerine bağlı olarak ona verdiği anlamları da belli görünümlere sokmuştur. Bu nedenle ‘*dönüşüm yeteneği*’ yüksek, yani ‘*başka biçimler*’ alabilme yeteneği sınırsız olan insan, hayvan, bitki ya da nesneler mitsel olarak ‘*öne*’ çıkar”.⁴⁸ Sanatsal anlamda taşların bundaki payı ise yüzyıllarca yaşayabilen bir gücün simgeselliğe taşınması ve mesajın değişmesine karşın simgenin görünür özelliklerinin kalıcılığı ile güç ve anlam kazanmasına vesile olmuştur. Bir anlamda güvenilirliği de

⁴⁸ Esat Korkmaz, “‘Asya’da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: I’”, *Serçeşme Dergisi*, İstanbul, sayı:16, Kasım-2005, S: 14

arttıran bu simgecilik, taşın zamana direnmesinden yola çıkarak, simgenin direnmesini arttırır, savaşlara, işgallere bağlı olarak yaşanan g ve yer değiştirmelere rağmen farklı kültür ve inançların da bunlardan yararlanmasını sağlar.



şekil 31:Adana Ulu Camii'nde mukarnalı konik örtünün eteğindeki hayat ağacı motifi ve ejder figürü/16. yy.

İnsanın yarattığı değişim yanında ne çıkan ve günümüzde hala geçerliliği olan başka bir özellik ise yine taşların şekillerinden hareketle onlara yüklenen anlamlar çerçevesinde sürdürülmektedir. Bu da insanın doğayı olduğu gibi görmesini engeller, onun canlılığına bağlı olarak yorumlanmasını ve bu yorumlamanın yarattığı canlandırma, anlamlandırma etkisi çerçevesinde ele alınmasını ne çıkarır. Kutsal taşların heykeltıraşı insan değil, doğadır. Yalnız sayılar değil taşlar ve ağaçlarda birçok insan için simgesel anlam taşıyabilir. Hindistan'da bir yolun yanına yolcular tarafından dikilmiş olan büyük taşlar, Hindu'ların yaratıcı g saydığı Fallus simgesi Lingam'ı oluşturuyor. Batı Afrika'da yerlilerin "Jurju"ya daruh ağacı dedikleri ve büyülü gücüne inandıkları bir ağaç, Hacibektaş'taki ağaç ve taşlara verilen değer ve anlamlarda olduğu gibi yaşamaktadır.

"Sıklıkla kaba, doğal taşların bulunduğu mekânlar tanrıların toplanma yerleri olduğuna inanılırdı ve bunlar ilkel kültürlerde mezar taşı, sınır taşı ya da dinsel saygı nesneleri olarak kullanılırdı. Onların kullanımı heykelin ilk biçimi, taşa rastlantıların ve doğanın verebileceğinden daha büyük bir g vermenin ilk çabası olarak kabul edilebilir. Birçok ilkel taş kutsamasında kutsallık tek bir taşta değil, çeşitli tarzlarda

dizilmiş çok sayıda yontulmamış taşla temsil edilmiştir”.⁴⁹ Buna içinde yaşadığımız Anadolu topraklarında verilebilecek çok sayıda örnek var. Ancak bu bölümde alt başlık olarak vereceğimiz Hacı Bektaş’ta bulunan “beş taşlar” en iyi örneklerden biri sayılır.

“Günümüz sanatında da sanatçının her şeyden önce taşın kendi ifadesine baktığı, yani söylenceler diliyle söylersek, ‘taştaki ruh’u konuşturmaya çalıştığı örnekler vardır. Böyle heykeller Hans Aeschbacher, James Rosati, Max Ernst ve diğerlerinin yapıtları arasında bulunur. Carola Giedion’a bir mektubunda Max Ernst, 1935’te Maloja’dan ‘Alberto (Giacometti) ve ben plastik bir hummaya yakalandık. Moranlar’da ve Ferno Buzulun’daki irili ufaklı buzulları çalışıyoruz. Zaman, buz ve rüzgârla harikulade yontulmuş, daha kendi hallerindeyken bile fantastik bir güzellik taşıyorlar. Buna insan eli yetişemez. O halde asıl işi neden elementlere bırakıp, yalnızca kendi gizlerimizi onlara eski Germenlerin yazıları gibi kazılamakla yetinmeyelim?’ diye yazıyordu”.⁵⁰ Çalışmamızın son bölümünde, çağdaş sanatçıların gizlerinin eski ustaların ‘taşın ruhu’ dediklerinden hiç de farklı olmadığı görülecektir. Taşların bu canlılıkları ve tapım aracı olarak görülmesi düşüncesi “Kuzey Afrika’nın kaya resimlerine oralardan geçen göçebelerin bıraktığı sunulardan anlıyoruz. Mağaralar ve kayalıklar hiç değişmeden, eskiden nasıl algılanıyorsa öyle algılanmaya devam ediyor. Bir anlamda ‘o yerlerin büyüğü binlerce yıldır yerinde duruyor.’”⁵¹

Çalışmamızda görsellerine yer verdiğimiz ve işlenmemiş taşlar olduğu bilinen Nevşehir, Hacıbektaş ilçesinin 5 km. kuzeyindeki Çivril köyü yakınında beş adet büyük ölçüdeki taş, kutsallığı olan ve ziyaret edilen taşlar arasındadır. Bu taşlar aynı zamanda anlatımları ile ve kutsallıklarına neden olan keramet özellikleri ile Velâyetname’de ayrıntılı olarak söz edilmektedir.

Buna göre; “O dönemde köyden her gün bir kişi, otlaktaki sığırlara nöbetle bakarmış. İdris Hoca’nın otlaktaki sığırlara bakma sırası geldiği bir gün önemli bir işi

⁴⁹ Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.233

⁵⁰ Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.234

⁵¹ Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.233

çıkmiş. Hacı Bektaş Veli hayvanlara bakma işini üstlenmiş. Hayvanlar otlayarak Mucur istikametine doğru yayılırlarken, İdris'in kardeşi Sarı, öküzleri getirip bunlara katmış. Hacı Bektaş Veli de “Ben bunları görüp, gözetemem, bir zarar gelirse karışmam” demiş. Sarı dinlememiş, bırakmakta ısrar etmiş. Bunun üzerine Hacı Bektaş Veli, çevredeki beş tane büyük taşa hitaben “Siz tanık olun, Hacet vaktinde şahadet edersiniz” demiş. Sarı'nın öküzlerini kurt parçalamış. İş Kadı'ya düşmüş. Hacı Bektaş Veli, beş tane şahidim var demiş. Onları otlak yerine götürüp, taşlara seslenince hepsi yuvarlana yuvarlana gelmiş ve her biri ayrı ayrı tanıklık etmişler.

Öte yandan bu kutsallıkların belli bir uygulama ile iç içe geçtiği de görülmektedir. Örneğin günümüz Orta Anadolu yörelerinde çocuğu olmayan gelinlere uygulanan ilginç bir gelenek vardır. Çocuğu olmayan gelin, yörenin saygın kadınları aracılığıyla, yıkanıp arındıktan sonra, süslenir, giydirilir, yöre yakınlarında ucu yuvarlakça, yüksekçe bir taşın üstüne oturtulur. Adaklar sunulur, saçılar saçılır, yalvarılır, yakarılır, bir çocuğu olması, gelinin yüklenmesi (gebe kalması) yolunda dileklerde bulunulur. Taşın üstünde oturtulan kadın, bir süre sonra kalkar, taşı okşar, çevresinde döner, dileğini, özlemini yakarışlı bir sesle bildirir.



Şekil 32: Bayındır açık hava tapınağındaki fallus

Bu taş üzerine düşüncelerine başvurduğumuz Eyuboğlu şöyle diyor: “Bu olayı biraz eşelim, bakalım karşımıza neler çıkar. Önce taşın çevresinde otları arayalım, taşın gövdesini ortaya çıkaralım. Göreceğimiz ilk durum taşın yontulmuş, düzenlenmiş, insan eliyle özel bir biçim aldığıdır. Bunu taşın üzerindeki çok eski izlerden,

kertiklerden, ağaç kesmelerinden anlarız. Taşı şöyle alıcı gözle iyice incelediğimizde onun bir Fallus olduğunu, erkeğin döllenme ögesinin yontusu diye yapıldığını görürüz. Çoktanrıci dönemlerin sonlarında erkek döllenme ögesi denen fallus kutsaldı, tanrısal bir nitelik taşırdı, doğurtucu, dölleyici gücün simgesi olarak saygı görür, kutlanırdı”.⁵²

2.2.1.1 ANADOLU İNANÇLARINDA ÖLÜM KAVRAMI ve MEZARTAŞLARI

“Hermetik gelenekte; insanlar ölümlü tanrılar, tanrılar ölümsüz insanlardır; iç ile dış, büyük ile küçük arasında hiçbir ayrılık yoktur. İç, dış gibidir; büyük, küçük gibidir. Tek bir yasa vardır: ‘Nedenler daima gizlidir’; kimi insanlar yetenekleri ve çabalarıyla bu ‘gerçeği’ görebilirler. Sonsuzluk, ‘zaman ve mekân’ içinde anlaşılamaz; sonsuzluk, ancak sonsuzlukla anlaşılabilir. Yaşarken zaman ve mekânla sınırlı olduğumuzdan ‘sınırsızlığı’ sınırlılık içinde kavrayamayız.

Hermetik anlatımlara göre ışık, ruhtur. Ruhlar, Gökyüzü’nden koparak Yeryüzü’ne doğru düşmeye başlarlar. Büyük ışıktan karanlığa doğru gerçekleşen bu düşüş bir “sınav”dır. Karanlık ‘madde’ olduğundan ‘ruh’ Yeryüzü’ne düşerek maddeyle birleşir. Eğer ruh, maddeye boyun eğip ‘sınavı’ yitirirse tanrısal ışık ondan ayrılıp çıktığı kaynağa geri döner. Ruh, karanlıkta kalır, karanlığın içinde eriyip tükenir. ‘Sınavı’ başarıyla veren ruhlar ise ‘yedi kat göğe’ yükselip ölümsüzlüğe kavuşurlar”.⁵³

“Anadolu söylencelerinin önemli bir bölümünde ölümlerle ilgili olayları ve anlatımları görürüz. Kazılardan edinilen bilgilere göre, Anadolu’da ölümlerle ilgili işlemlerin en yoğun olduğu dönem Hititlerin yaşadıkları çağlardır”.⁵⁴ Kültürel değişimler ve etkilenmeler, taşınmaları ele aldığımızda onların, ölümlerle ilgili tüm ritüel ve düşünceleri kendilerinin yaratmadığı ortadadır. İ.Ö.2000 yıllarının çok gerilerine giden birtakım geleneklerden etkilenmeleri, onlara komşu kültür ve düşüncelerden aldıkları görülmektedir. Arkeolojik ve antropolojik açıdan ölü gömme işleminin başlatılma çağını ve bu geleneğin başlatılmasının, ölüye yönelik ritüellerin

⁵² İ.Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:73

⁵³ Esat Korkmaz, “Hermetik Gelenek: İnsanlar Ölümlü Tanrılar, Tanrılar Ölümsüz İnsanlardır”, **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, sayı:14 , s: 23

⁵⁴ İ.Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin yayınları, 2007, s:85

başlatılma dönemini belirleme olanağı yoktur. Ancak Anadolu uygulamalarının birçok kültür ve uygarlığa göre epey önce başladığı anlaşılmaktadır. Neolitik'ten başlayarak ölülerin evlerin içinde, döşemelerin altına, kimi yerlerde höyüklerle, kimi bölgelerde kuyu biçimli kazılmış yerlere, özel küplere, odacıklara, kimi kesimlerde de taştan oyulmuş yerlere gömüldüğünü gösteren çok sayıda kanıt bulunmaktadır. Ölü gömme geleneğinin yaygınlığı yanında Hititlerde üç türlü gömme yapıldığını biliyoruz. Toprak içine, küpe, taş kap içine ölü gömülürdü. Hititlerde, daha sonra görüleceği üzere, eti yakılan kemiklerin bir kaba doldurulup gömüldüğünü gösteren arkeolojik kazılar vardır.

“Jean-Pierre Vernant, Antik Yunan tapınç geleneğini tartışırken milattan önce beşinci yüzyılda gerçekleşen bir dönüşüme”, dikkat çeker. Ölü gömmenin ve buna bağlı uygulama ve simgeleştirmenin yorumlanmasını yapan Zeynep Sayın, Vernant görüşlerine dikkat çekerek, bu “temsilin çifte-katlama özelliğinden sıyrılarak -onun deyişiyle- imgeye dönüştüğü an” olarak değerlendirir. Sayın, Vernant’a dayanarak şöyle diyor: “Homer zamanından kalma eskil bir temsil anlayışının, temsil ettiği mercii -açısından- görünürlük ve görünmezlik, bilinirlik ve bilinmezlik arası konumlandırırken, temsil edilen şeyi kopyaladığını söyler imge; temsilin bilinmezliğini elinden alarak onu belirli bir gösterilenin göstereni kılar. Vernant’ın çifte katlamaya verdiği örnek, mezarlar önüne dikilen dev heykellerdir. Yalnızca kendilerini temsil etmeyen, kendileriyle temsil edilemeyen ve kendileri ötesinde bir yere gönderme yapan feolossus’lardır bunlar; ölünün aldığı ruhun formunu dile getirirler. Bir yandan onlar sayesinde görünmesi olanaksız olan bir şey -ölüm- görünür kılınırken öte yandan aynı şey, görünmezliğini yine de gizler. Ölünün ruhunu çifte katladıkları için yaşamın kendini değil, onun ötekisi olan ölümü de imleyen heykellerdir bunlar; yaşamla ölüm arasında gider gelir ölüleri yaşayanlardan ayırt etmezler”.⁵⁵

Sayın, “onun için yalnızca yaşayanların değil, ölülerin ve ölümsüzlerin gözleri için yapılır *Kossus’lar*; tapıyla sıkı sıkıya bağıntılıdır. Ne var ki milattan önce beşinci yüzyılda mezarlardan kente taşınan, kimisi sütuna dönüşen ve anıt binaların içine dikilen heykeller görünürle görünmeyen arası salınacaklarına tanrının temsiline

⁵⁵ Zeynep Sayın, “Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama”, **Birikimler Dergisi**, İstanbul, Mart-Nisan 2000, s:19.

dönüşür ve tanrının kendini simgelemeye başlar.”⁵⁶ yorumunu daha da güçlü bir anlayışı taşıyan ve insanın bilinçaltı ile inanmalar arasındaki ilişkiye de dikkat çekerek, “ölüyü anıştırmaktan vazgeçtiği an yaşayan canlıyı temsil etmeye başlayan heykel, bununla yetinmez -elbette- yalnızca canlıları değil, ölüleri ve ölümsüzleri de kendi düzenine göre dile getirmeye başlar. Ölümler ve tanrılar, insan bedeniyle benzeşirler.”⁵⁷ der. Yine Sayın doğayla bütünleştirilen, ancak taşların yarattığı simgeleştirme ve görünürlükle, “çifte katlama, canlıyla beraber ölüyü de simgeler ve bilinirlik ve bilinmezlik arası salınırken bilinmezliği bilinirliğe evriltmenin yöntemi”ne dönüştüğüne dikkat çeker.⁵⁸

Bu düşüncesin insan belleğinde nasıl oluştuğuna dair tartışmalara felsefi açıdan bir yaklaşımla ele alırsak karşımıza Pisagor’un düşünme biçimi çıkar. Pisagor’a göre ruh, yaşam skalasının en alt basamağından, cansız varlıklardan başlayarak yukarı tırmanırdı. Yaşadığı hayat bir üst düzeye geçmeye yeterli ise, ruh, bir sonraki yaşamda daha üstün bir varlık olarak dünyaya gelir, aksine ise yaşam skalasının bir alt basamağına geri dönerdi. İnsanlar tüm yaşam skalasını katederek insan olmaya hak kazanırlardı. Ancak büyük çoğunluk bunun farkında olmadığı için, geri dönmeye mahkûmdu. Pisagor, ölünce ruhu semaya çıkan ve yeniden doğarken de ruhu semadan gelen yegâne varlığın insan olduğunu söylerdi. Hermes ve Örfi gibi Pisagor da müridlerine, “Tanrıya ancak kendi çabalarınızla ulaşabilirsiniz” demektedir. Pisagor, tüm yaşamların doğum ile ölüm arasında sınırlı bulunduğunu ve bedenin sadece, ölümsüz olan ruhun bir vasıtası olduğunu söylerdi. Bu düşünce şu halde yaşamları ile ölümlerinin mezarlarındaki belirginliği olabildiğince görsele taşıyan ve bu nedenle de atalarına yönelik çeşitli tapım uygulamaları ve ritüelleri kullanan toplumların kültürel dünyasında da algıda ve uygulamada çeşitlilikler yaratmıştır.

Evrendeki her şeyin değişim ve dönüşüm ilkesine bağlı olduğunu kabul eden Anadolu halkı için “ölüm” yoktur. Bu sebeple işlenmemiş mezartaşları ya da işlenmiş mezartaşlarında kullanılmış olan her simge ölümsüzlüğü ifade etmek ister. Elbette bu durum mezartaşları üzerine işlenmiş ve Malik Aksel’in yazı-resim olarak vurguladığı

⁵⁶ Zeynep Sayın, “Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama”, **Birikimler Dergisi**, İstanbul, Mart-Nisan 2000, s:19.

⁵⁷ Zeynep Sayın, “Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama”, **Birikimler Dergisi**, İstanbul, Mart-Nisan 2000, s:20.

⁵⁸ Zeynep Sayın, “Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama” **Birikimler Dergisi**, İstanbul, Mart-Nisan 2000, s:20.

hat sanatı için de geçerlidir. Sayın'ın da konu ile ilgili kaleme aldığı bir takım düşünceleri bunu kanıtlar niteliktedir; “Ancak yapılan bütün görsel imgeler, görünmekten ziyade okunmak üzere ya da harfin göze teslimiyeti sayesinde örgütlenmektedir. Kaldı ki kilimlere, ibriklere, diğer nesnelere ve duvarların göze hitap etmeyen yüksekliklerine çizildikleri için, zaten çerçevelenmiş şekilde bakışın karşısına yerleştirilmemektedir. Böyle bakınca yazı, resim anlamına gelir ve Anadolu yazı-resimleri gibi Bizans ikonaları da parça parça ve bölüm bölüm okunmayı dilemektedir. Yazmak ve kazımak anlamına gelen Yunanca *graphein* ve Rusça *pisat* sözcüklerinin de belli ettiği üzere, resim değil, okunması gereken bir ideo-graph'tır ikona; görüntü, sözün imgesi olduğu için harf yerine figür kullanmaktadır. "Belirli bir hakikatin varlığını yazılmış olan her şeye yayan sözsel ve metonimik bir yardım değildir yazmak. Grafik bir göstergenin diriliş zorunluluğu ya da olasılığı, ülküsel nesnellikle karşılaştırıldığında dışsal ve olgusal değildir: Onun içsel tamamlanışının olmazsa olmaz koşuludur. Ülküsel nesnellik dünyaya kazanamadığı... ve dirilişe katılamadığı... sürece tümüyle kurulamamıştır. Bu nedenle yazmak, kuruluşun en yüksek olasılığıdır..." Bu bağlamda imge ile gösterge, harf ile resim aynıdır: Evren, varlığını ilahi kelimadan alan bir yazıdır ve *graphein* ya da *harf*, kelamın büyüsel gücünü farklı biçimlere aktarmakta, yazı ile resmi, imge ile göstergeyi ayırtmamakta, sonraları Yeniçağ'ın yapacağı gibi figür sayesinde görünmeyeni görünüre tevil etmeye kalkışmamaktadır. Bu nedenle dikey bir duruş öneren merkezi perspektife dayalı görsel imge-lerin tersine, figürler, yatay eksenle okunur. Ama ikona bağlamında, göze hitap eden dikey eksenle okumaya hitap eden yatay eksen kesişmez bile; ikonanın göze getirdiği/figura, zaten yataylık ve dikeylik arası bir bağıntı elemanıdır. Böyle bir yaklaşımda *figura*'ya düşen görev, yazıyla resmi ve görünenle görünmeyeni birbirine bağlamaktır”.⁵⁹

⁵⁹Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis yay., 2002, s:52-53



**Şekil33:AbdalMusa
Dergahında
Bir Mezar taşı/ Baştaşı**



**Şekil34:AbdalMusa
Dergahında
Bir Mezar taşı/Baştaşı**



**Şekil35:Abdal Musa
Dergahında
Bir Mezar taşı/Ayaktaşı dış**

“Öte yandan Anadolu'da heykel sanatının dinsel bir alan içinde az sayıda şematik figüratif, daha çok soyut geometrik plâstik nitelikte olan mezar taşlarıyla sürekli bir ilişkisi olmuştur. Doğu Anadolu yöresinde stilize koç ve at biçimindeki mezar taşları, figüratif olanlara bir örnek oluşturur. Bu örnekler belirli bir döneme ait birer anı olarak kalmamışlar, halk sanatının figüratif ilgilerini yansıtan bir süreklilik de göstermişlerdir”⁶⁰.

“İğdir Karakoyunlu ilçesinde bulunan koçbaşı mezar taşları Karakoyunlular döneminden günümüze gelebilen eserler arasındadır. Selçuklular ve Karakoyunlular döneminde yapılmış Doğu Anadolu'nun birçok yerinde hayvan şeklinde mezar taşlarına rastlanmaktadır. Bu mezar taşları genellikle kahramanlıkları görülen kişiler ile genç yaşta ölen kişiler için dikilmiştir. Bu taşların üzerinde kitabelere rastlanmamaktadır. Karakoyunludaki koçbaşı mezar taşları yöresel taşlardan yapılmışlar ve bunların büyük bir kısmı da günümüze iyi bir durumda gelebilmiştir”⁶¹.

⁶⁰ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 8. Basım Ocak-2008, s:29

⁶¹ <http://www.ezberim.org/akdeniz-ve-dogu-and/60186-igdiri-taniyalim/>



Şekil 36: Koç Başlı Mezartası/Iğdır/XV. Yy.



Şekil 37: Koç Başlı Mezartası/Iğdır/XV. Yy.

Yine Sayın'ın “Kaldı ki figüratif olsun olmasın Anadolu'da gerçekleşen ‘imgeler’, içinde yer aldıkları mekânın koşullarına göre şekillenen imgelerdir. Nasıl Merleau-Ponty'nin vurguladığı üzere Lascaux duvarına resmedilen hayvanlar, zemin üzerinde kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmasalar da kireçtaşının koşullarına göre şekillenmişlerse, Anadolu’lu ‘imgeler’ de mekâna egemen olmak yerine ona uyum sağlamayı denemektedirler”,⁶² sözünü ettiği mekân algısına, Anadolu’da varlığını hala sürdüren Koç Başlı mezartaşları örnek gösterilebilir.

2.2.1.1.1 HACI BEKTAŞ MEZARTAŞLARI ve TAŞ SİMGEÇİLİĞİ

Çalışmamız içinde yer alan taş simgeçiliği bölümünde en çok dikkat çeken inançsal ve kültürel uygulamaların yer aldığı görsellere Alevi kültür dünyasında karşılaşıyoruz. Bu amaçla mezartaşlarına ve bu taşların yarattığı simgeleştirmelerin felsefi karşılıklarını Alevi geleneğinin, özellikle düşünceye hizmet eden ve “*dört kapı kırk makam*” öğretisine göre hareket edenlerin ölümleri sırasındaki uygulama ve mezar taşlarında görüyoruz. Hacı Bektaş Veli adıyla öne çıkan dergâhın iç avlusunda yer alan “kabirler” bu anlamda inancın ve felsefenin dilini açıkça anlatmakta ve kişilerin ruhaniyetlerini de anlatmaktadır. Dergâha gönüllü hizmetleri bulunan aşçı, postnişin, mihmandar, ekmekçi, türbedar, kahveci mesleklerindeki babalar, dedeler ve dervişler yatmaktadır. Taşlar, “Hacı Bektaş Veli’ye kendini teslim etme ve bağlanma yolunda aşkla ölme, Dergâh’a vücudunu bağlama, canını terk edip dergâhına gelme, ömrünü bu yolda adama, temiz ve mübarek soyuna bağlanma, ruhu Hasan ile Hüseyin’in

⁶² Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis yay., 2002, s:62

canlarına erişme, Haydar (Ali) aşkı ile mahvolma gibi anlamları sonsuzlaştırmak amaçlanmaktadır”.⁶³

Konuyla ilgili ilginç bir noktaya değinen Sayın, “Zengin bir görsel geleneğe sahip olan Caferîliğin kurucusu imam Cafer-i Sadık'n söylediğine göre iki gözle bakmak bir tür zinadır; evrenin fâş edilen sırrını görmeyi dilemektedir. Bakışı indiren gözlerin uzaklığı, kula yakışan bir uzaklıktır: Mısır mumya resminin ya da Roma ölü maskesinin yaptığı şeyi yapar Anadolu imge, kendini ve kendiyle beraber soluk alan gösterileni çifte bir mesafeyle gizler”, der.⁶⁴ Ve ekler; “İlginçtir, Anadolu'ya özgü görsel temsillerde ‘imge’, yine arka- plandan çıkarak fişkirır. Ancak görünmez olan arka plan, iki kez geriye alınmış, *figura'nın* ve harfin mesafesiyle iki kez çifte katlanmıştır. Çünkü figür, harfin mesafesi ve soyutluğu sayesinde görünmeyene iki misli uzaklıktadır. Bu nedenle imge olma özelliğini yitiren bir imgedir bu”.⁶⁵

Önemli sanat tarihçilerinden biri olan Sezer Tansuğ'un da Anadolu mezartaşları ile ilgili dikkat çektiği hususlardan bazıları; “Mezartaşlarında ölünün kimliğini belirleyen daha karakteristik bir simge silindirik ya da köşeli dikitlerin üst biçim oluşumlarında görülür. Çeşitli meslek ve tarikatlara ait kavuk biçimleri, yeniçeri külâhı, fes v.d. gibi başa giyilen ya da sarılan ‘serpuşlar’, ölünün hangi sosyal kesim ya da rütbeden olduğunu belirttiği kadar, cinsiyeti hakkında da fikir veren, üslûp gelişmeleriyle eş doğrultuda plâstik değeri yüksek bir olgu karşımıza koyar. Kaligrafinin çok yaygın ve etkin örneklerle dolup taşıdığı Anadolu'da mezartaşlarının yanısıra, taş kitabeler ve benzerleri de kabartma sanatı için uygun zeminler oluşturmuştur”.⁶⁶ Hacı Bektaş Dergâhında yer alan mezartaşları içinde geçerlidir.

Bugün Derviş Mezarlığı olarak tanınan alanda, 41'i yazılı, 20'si yazısız, 61 mezar ve mezar taşı bulunmaktadır. Mezarların biri hariç (8 numara) tamamı “çerçeveli mezar” tipinde olduğu için ayrıca mezar tipine bir başlık açılmamıştır. Taşların çoğunda (3, 15, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 29 hariç) kısa kenara denk gelen kesimlerde, çerçeveyi oluşturan taş yerine, baş veya ayakucu taşı konularak farklı uygulamaya gidilmiştir.

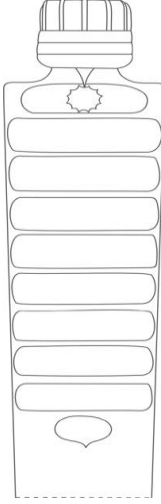
⁶³Sedat Bayrakal, **Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaş Veli Külliyesi Haziyesi'ndeki Mezar Taşları**, s:15.

⁶⁴ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis yay., 2002, s:60

⁶⁵ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis yay., 2002, s:58

⁶⁶ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 8. Basım-Ocak-2008, s:30

Çerçevesiz mezar görünümüne 22 numaralı taş, zemine dizilen birkaç parça taşla lahit görünümüne verilmeye çalışılmıştır. Bu mezar taşlarına yer verdiğimiz örneklerde yer aldığı gibi aşağıdaki özellik ve simgelerle karşılaşırız.⁶⁷ Bunlardan bazıları şunlardır:



**Şekil 38: Hacı Bektaşî Veli
Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı**

Yatanın Adı: Mihmandar Ali Baba

Tarih: 1315/1897-98

Mesleği: Mihmandar

Ölçüler (cm):

Baş Taşı: Yükseklik: 157

Genişlik: (Üst: 37 Alt: 35)

Kalınlık: 12

Ayak Taşı: Yükseklik: 135

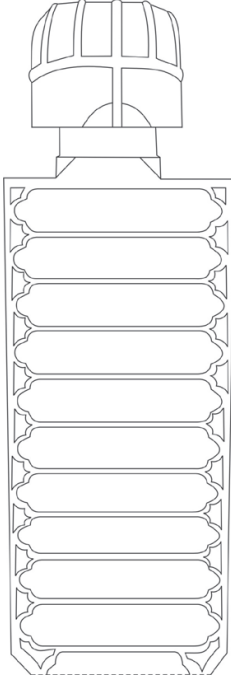
Genişlik: (Üst: 32 Alt: 26)

Kalınlık: 8,5

Tanıtımı: Hüseyinî tip başlığa sahip mermer taş, sağlam durumdadır. Kitabe metni, serlevha (Hû dost) ile en alttaki tarih bölümü hariç sekiz satırdan oluşmaktadır (Şek.5). Kolyesiyle birlikte verilmiş teslim taşı kabartması, Hû dost ibaresini ikiye bölmüştür.

⁶⁷Sedat Bayrakal, *Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşları*, s:15

Ayak taşında, ortada selvi ağacı yükselirken akantus yapraklarından oluşan bir çiçek demeti üst kısmı taçlandırmıştır.⁶⁸



**Şekil 39: Hacı Bektaşî Veli
Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı**

Yatanın Adı: Ahmed Baba

Tarih: 1265/1848-49

Mesleği: Aşçı

Ölçüler (cm):

Baş Taşı: Yükseklik: 86

Genişlik: (Üst: 27,5 Alt: 27,5)

Kalınlık: 11

Ayak Taşı: Yükseklik: 110

Genişlik: (Üst: 26,5 Alt: 24,5)

Kalınlık: 6

Tanıtımı: Bir beton içersine oturtulan Hüseyinî terkli baş taşının on satırlık kitabesi vardır. Ayak taşı sivri kemerle son bulmaktadır. Üstte kemer profiliyle uyumlu

⁶⁸ Sedat Bayrakal, *Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşları*, s:15.

akantus yaprağı, altta; akantus yaprağına takılı bir halka ucuna tutturulmuş vazo görülmektedir. Taşın alt yarısını, ayrıntılarıyla verilmiş hurma ağacı doldurmuştur.⁶⁹



**Şekil 40: Hacı Bektaşî Veli
Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı
Fotograf: Seval Şahin**

Yatanın Adı: Düriyye Hanım

Tarih:

Doğum: 1298/1880-81

Ölüm: 1311/1893-94

Mesleği: -

Ölçüler (cm):

Baş Taşı: Yükseklik: 119

Genişlik: (Üst: 25 Alt: 25)

Kalınlık: 8

Ayak Taşı: Yükseklik: 75

Genişlik: (Üst: 27 Alt: 30)

Kalınlık: 7,5

Tanıtımı: Bezemeleri ve şekli itibarıyla bir kadına ait olduğu ilk bakışta anlaşılan baş taşının formu, önceki örneklerden oldukça farklıdır. Aşağıdan yukarı daralarak devam eden gövdenin kenarlarında sarkıtılmış dekoratif unsurlar vardır. Başlıkta, vazodan

⁶⁹ Sedat Bayrakal, *Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşları*, s:42

çıkan altı dilimli çiçekler, kenarlarda yapraklar, vazunun altında bağımsız sunulmuş yıldız benzer sekiz dilimli bir çiçek ve nihayet en altta da birbirine bağlanmış çiçek demeti yer almaktadır. Gövdenin kenarlarındaki sarkıtılmış unsurlarda, gül ve akantus yaprakları bulunmaktadır. Yarım daire şekilli gövdenin alt kesimindeki akantus parçaları simetrik düzenlenmişlerdir. Baş taşı, ser levha ve tarih bölümleri hariç on satırdır. Bezemesiz ayak taşı, kaş kemerle son bulmaktadır.⁷⁰



**Şekil 41: Hacı Bektaşî Veli
Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı
Fotoğraf: Seval Şahin**

Yatanın Adı: Koçu? Baba

Tarih: 1224/1809-10

Mesleği:-

Ölçüler (cm):

Baş Taşı: Yükseklik: 105

Genişlik: (Üst: 38 Alt: 27)

Kalınlık: 6,5

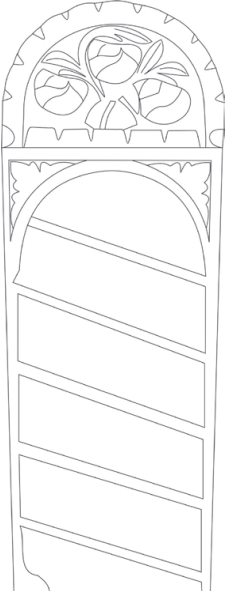
Ayak Taşı: Yükseklik: 84

Genişlik: (Üst: 20 Alt: 20)

Kalınlık: 30

⁷⁰ Sedat Bayrakal, *Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşları*, s:43.

Tanıtımı: Üçgen bir tepelikle sonlanan baş taşı, Batı Anadolu’da bolca örneği görülen taşların bir benzeridir. Akantus ve kıvrımlar bu üçgenin yüzeyini doldurmaktadır. Akantuslardan bazılarının uçları palmetle son bulmaktadır. Ser lehva ve tarih kısmı hariç beş satırlık kitabesi vardır. Ayak taşı, kalınlığı oldukça fazla (30 cm) olan sade bir örnektir. Taşın önüne, sonradan bir diğer ayak taşı dikilmiştir. Mermer taşın ortasında bir selvi, yüzeye dağıtılmış, yapraklarıyla birlikte sunulan asma ve üzüm salkımları, en üstte ise güneş tasviri bulunmaktadır.⁷¹



**Şekil 42: Hacı Bektaşî Veli
Külliyesi Haziyesi’ndeki Mezar Taşı**



**Şekil 43: Hacı Bektaşî Veli
Külliyesi Haziyesi’ndeki Mezar Taşı
Fotoğraf: Seval Şahin**

Yatanın Adı: Fatma Ana

Tarih: 1267/1850-51

Mesleği:-

Ölçüler (cm):

Baş Taşı: Yükseklik: 94

Genişlik: (Üst: 27 Alt: 24)

Kalınlık: 6

Ayak Taşı: Yükseklik: 78

Genişlik: (Üst: 28 Alt: 21)

Kalınlık: 5

⁷¹ Sedat Bayrakal, *Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziyesi’ndeki Mezar Taşları*, s:47-48.

Tanıtımı: “Yuvarlak kemerli baş taşının alınlığında iri güller, alt kesimi boyunca uzanan dendanlar dikkati çekmektedir. Dendanlar kemer boyunca devam etmektedir. Serlevha, yuvarlak kemer içine alınmıştır. Kemer köşeliklerini akantus yaprağı doldurmaktadır. Ayak taşında, selvi ağacının gövdesinde birleşen hatayi benzeri bitkiler bulunmaktadır.”⁷² Bu alanda çalışma yapan Gül’e göre; “mezartaşlarında en çok görülen çiçeklerden birisidir, gül. İslam düşüncesinde Hz. Peygamber’i, birlik-çokluğu, geçiciliği, tasavvufta Allah’ın birliğinin sembolü olarak yorumlandığı gibi, ağırlıklı olarak kadın mezartaşlarında ve 19. yüzyılda görülmesi dolayısıyla, bir süsleme modası diye düşünülmesi gerektiği fikri de ileri sürülmüştür”.⁷³

“Bektaşî mezar taşlarındaki ifadeler, genel olarak Türk mezar taşı geleneğiyle bağdaşmaktaysa da kendine has bazı kalıpların kullanılmasıyla bu kültüre özgü felsefe ve inanma formunu ayırıcı özelliktedir. Anadolu Türk mezartaşları ‘Hû, Hûve’l-baki, Hûve’l-hallaku’lbaki, Hûve’l-hayyaku’l-baki, Hûve’l-hayy’ gibi ifadelerle başlarken, Bektaşî mezar taşlarında bunlara ilaveten ‘Hû dost’ ibaresiyle karşılaşırız”.⁷⁴ Doğadaki her bitkinin değil de belli başlılarının ortaklaşa kullanılmasının simgesel amaçlarını ele aldığımızda kabirlerdeki tasvirsel mesajların tekrar tekrar verildiği sembolizmin ana teması tanrıya belli bir olgunlukla ulaşma, “dört kapı kırk makam”a bağlı olarak aşamalar, ölümsüzlük ve sonsuzluk ile karşılaşırız.

“Akantus, selvi, çiçek ve çiçek grubu, hurma ağacı, kıvrım dal, vazo, yaprak, palmet, lale, gül, güneş ve hatayi, kullanım sıklığına göre, çoktan aza doğru kullanılan motifler dikkat çekmektedir. Anadolu’ya Batı etkisiyle girmiş olan akantus, mimariye bağlı süslemede yoğun olarak kullanılmış, mezar taşı süslemeciliğinde, adını daha çok Batı Anadolu mezar taşları aracılığıyla duyurmuştur. Antik sanatın vazgeçilmezi olan bu bitki, Anadolu’da daha çok XVIII-XIX. yüzyıllarda tekrar sanata katılmıştır. Mezar taşlarında yoğun kullanım alanı bulması nedeniyle, bir hayat ağacı ve cennet bitkisi olarak değerlendirilebilir. Hacı Bektaş Velî Dergâhı Haziresi’nde de en çok ilgi gören motiftir. Haziredeki 11 mezar taşında bu bitkiye rastlanır. Daha çok başucu taşlarında

⁷² Sedat Bayrakal, **Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi’ndeki Mezar Taşları**, s:52.

⁷³ Çal ve Ataoğuz Çal, 2008, s:30

⁷⁴ Sedat Bayrakal, **Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi’ndeki Mezar Taşları**, s:56.

görülürken, Saatçi Ali Dede mezarının sanduka şekilli gövdesinde, tekrar edilen formlarla karşımıza çıkar’’.⁷⁵

Alevi-Bektaşî geleneğinde çok önemli bir yere sahip olan “üç sahiplik durumu”, (su, taş, ağaç) kutsal olanın göstergesi konumundadır. Hacı Bektaş’ın çeşitli yerlerinde çok sayıda örnekleri bulunan bu kutsal nesnelerden izin almadan, mekânın kutsallığından yararlanılamaz inancı, (atkaya, beştaşlar, deliklitaş, hayat ağacı, zezem suyu v.b.) doğa tapımının kanıtı niteliğindedir. Bu nedenle bölgeyi ziyarete gelenlerin ilk işlerinden biri bu nesnelerle niyazlaşmak, yani onlarla rızalaşmaktır. Ayrıca hepsine dair ayrı ayrı söylenceler anlatıl-maktadır. Bu söylenceler Hacı Bektaş’ın yaşamını anlatan Vilâyetnâme adlı kitapta yer almaktadır.

2.2.1.1.1.a Atkaya

Atkaya Nevşehir ili, Hacıbektaş ilçenin güneyinde, Bala mahallesindeki büyükçe bir kaya parçasıdır. Hacı Bektaş Veli'nin, üzerine çıkıp at gibi yürüttüğü söylenilen bu kaya “Atkaya” olarak bilinmektedir. Bu kayanın yanında, mezar taşında “Buhâralı Şeyh Hacı Hamza Efendi” adının ve “3 Nisan 1328 (M.1912)” tarihinin yazılı olduğu bir mezar vardır. Buharalı Şeyh Hacı Hamza Efendi'nin, Dergâh’a gönderilen Nakşî şeyhlerinden olduğu bilinmektedir.

Atkaya'ya dair Vilayetname'de anlatılan söylence şöyledir: “Akşehir'de oturan erlerden Seyyid Mahmud Hayrani'nin, bir aslana at gibi binmiş, eline de bir yılan alıp kamçı gibi kullanarak, üçyüz dervişi ile gelmekte olduğu Hacı Bektaş Veli'ye bildirilir. Hacı Bektaş Veli, bahse konu kayanın üzerine binerek, gelen erenleri karşılamaya gider. Hayrani Seyyid Mahmud, Hacı Bektaş Veli'yi bir kayaya binip kendilerini karşılamaya geldiğini görünce, ona büyük bir saygı duyar’’.⁷⁶ Hikâyede keramet sahibi olan Hacı Bektaşî Veli gibi görünse de kayaya o gücü veren, söylenceyi üreten halkın kendisidir. Halk bu ve bunun gibi yaşama kattığı birçok söylencede rehber ve lider kimlik olarak kabul ettiği kişileri ölümsüzleştirir. Böylece dilden dile anlatılan söylenceler ile birlikte pirleri de geleceğe taşınır.

⁷⁵ Sedat Bayrakal, **Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi’ndeki Mezar Taşları**, s:57.

⁷⁶ (http://www.hacibektas.com/index.php?id=tarihi_yerler)



Şekil 44: At kaya/Fotoğraf: Seval Şahin

2.2.1.1.1.b Deliklitaş(Çilehane)

Çilehane, giriş ve çıkışı bulunan küçük bir mağaradır. Nevşehir ili, Hacıbektaş ilçe merkezinin 3 km. doğusunda meyilli bir tepededir. Mağara girişi, bir insanın yürüyerek rahatça girebileceği genişliktedir. Mağara içerisinde yüksekçe bir yerde ve bir insanın zorlukla geçebileceği, dışarı açılan bir delik vardır. Hacı Bektaş Veli'nin bu mağarada zaman zaman halvete kaldığı söylenmektedir. Vilâyetnâme'de de şöyle söz edilmektedir. "Hacı Bektaş, Arafat Dağı ndaki Çilehane'de ibadete girmişti. Pek çok eren, Çilehane'ye gelir, onunla sohbet ederdi. Bu gelişlerin birinde, "Erenler Şahı, burası çok karanlık, ışık girecek bir yer yok; bir pencere olsaydı ne iyi olurdu?", dediler.

Hacı Bektaş, bu sözleri duyunca; Çilehane'nin ovaya bakan duvarına bir yumruk vurdu; duvarda, adam sığacak genişlikte bir delik açıldı. Erenler, Hünkârın gücüne şaşıp kaldılar. Hünkâr dua etti; hepsi yoluna devam etti".⁷⁷ Delikli Taş olarakta bilinen Çilehane, Hacıbektaş'ta en çok ziyaret edilen yerlerdendir. Yaygın bir inanışa

⁷⁷ Hacıbektaş-ı Veli, **Velayetname**, Hazırlayan:Esat Korkmaz, İstanbul,Can Yayınları, 3. Basım Ekim-2006 s:77

göre, günahı olan insan, zayıf dahi olsa bu delikten geçemezmiş. Delik onu sıkarmış; bir adak adayınca serbest bırakmış. Günahı* olmayanlar, delikten rahatça geçermiş.



Şekil 45: Delikli Taş (Çilehane)

Bir anlatımda şu şekildedir: “Rivayete göre o taştan geçenlerin kalplerinin temiz olduğuna, içlerinde fesatlık taşımadıklarına ve günahsız olduklarına inanılır. Bu taştan geçmenin asıl amacı kişinin, pirin (Hacı Bektaş Veli) elinin değdiği yere elini sürüp, onun feyzinden nasiplenmektir”⁷⁸. Ancak hepimizin bildiği gibi tasavvuf geleneğinde çile çekmek, kendini bu yola adanmış kişinin nefsinin ve cahil kimliğini terbiye ederek yetişmesidir. Bu anlamda çile çeken öğrenci, çilenin çekildiği yer olarak kullanılan çilehane ise bir okuldur. Buradan bakıldığında Hacı Bektaş Veli’nin kendini yetiştirmek için kullandığı çilehane’de bulunan ve bugün insanların çeşitli gerekçelerle içinden yeniden doğmaya çalıştıkları delik, burada yetişen bilgenin ya da doğanın rahmi olarak da algılanabilir. Böylece bu delikten geçen kimse, burada yetişmiş ve topluma mal olmuş bir halk bilgesinin yaşamından feyiz alarak kültürel doğumunu gerçekleştirmiş olur.

* Günah kavramının sonradan İslami kültürlemlerle öğrenildiği ve buraya atfedildiği anlaşılmaktadır. Özgün anlatımlarda, arınmayı arttırıcı bir özelliği olan bu kutsal taşın şimdiki anlatımlarında “günahla” ilişkilendirilmesi bu kültürel ve inancsal geçişin göstergesidir.

⁷⁸ http://www.hacibektas.com/index.php?id=tarihi_yerler

2.2.1.1.1.c Beştaşlar



Şekil 46:Hacı Bektaş'taki Beştaşlar

Nevşehir, Hacıbektaş ilçesinin 5 km. kuzeyindeki Çivril köyü yakınında beş adet büyük ölçüde taş bulunmaktadır. Bu taşlara Velâyetname’de söz edilmektedir. Buna göre; “Hacı Bektaş Kadıncık'ın evine yerleştiği günlerde, Sulucakara- höyük'te ancak yedi ev vardı. Bu yüzden büyükbaş hayvanları güdücüye vermezler; dönüşümlü olarak kendileri güderlerdi.

Sığırları gütmeye İdris'e gelmişti; ancak Molla İdris'in o gün önemli bir işi vardı. Kadıncık'a, "Nöbet bana geldi ama bugün önemli bir işim var; işim bitinceye değin sığırları gütmeye için parayla adam tutmak istedim, ancak bulamadım; ne yapacağımı bilemiyorum", dedi.

Bu sözleri duyan Hünkâr İdris'e, "Gam çekme var işine git; bugünlük sığırları ben güderim, Tanrı izin verirse bir zarar gelmez", dedi. İdris "Size zahmet olur, reva görmem" dediyse de Hünkârın üstelemeyle razı oldu. İdris, sığırları toplayıp getirdi ve işine gitti.

Sığırlar otlaya otlaya, Hünkâr da onlarla birlikte Mucur yolundaki Beştaş'ın bulunduğu yere geldi. O sıralar da İdris'in kardeşi Saru, öküzlerini çiftten getirip sığırattı. Ayrılıp köye gideceği sırada Hünkâr "Saru, senin sığırını ben gütmem; kurt yerse bir zarar olursa benden bilme; al öküzlerini git ne yaparsan yap", dedi. Saru, "Bugün", dedi, "nöbet İdris'in, sana inandı, sığır sana emanet etti, işine gitti; ben de bu köyün bir bireyiyim, öküzlerimi yalnız mı güdeyim; benim öküzlerimi de gütmem gerek." Hünkâr ise sözlerini yineleyerek, "Ben senin öküzlerini gütmem; kurt yerse, bir zarara

uğrarsa benden bilme", dedi, benim öküzlerim de köylünün sığırlarıyla birlikte güdülecek". Hünkâr bu kez Beştaş'a döndü ve "Beştaş siz tanık olun. Saru nun öküzlerini gütmeyeceğim; kurt yerse ya da bir zarar gelirse ben sorumlu değilim; eğer bir gereksinme ortaya çıkarsa sözlerime tanıklık edin", dedi.

Saru, bunları dinledi ama aldırış etmedi; öküzlerini bırakıp gitti. Akşama doğru sığırlar köye geldi; Saru nun öküzleri yoktu. Saru, öküzlerini aramaya yazıya çıktı; dört öküzünden ikisini kurtların yediğini gördü. Hünkâr'a gelip, "Bugün sığır gütmeye nöbetinin sorumluluğunu üzerine aldın; köylünün sığırlarını güttün; benim öküzlerimi ise kurtlara yedirdin; benim zararım oldu, ödemen gerek", dedi. Hünkâr , "Sana söylemiştim; bunda benim bir sorumluluğum olamaz", diye cevapladı. Saru Hünkârın sözlerini inkâr edince Hacı Bektaş, "Benim tanıklarım var", dedi ve topluluğa haydi tanıklarımın yanına gidelim sizler de dinleyin".

Köy halkının bir kısmı Hünkâr'la birlikte Beştaş'ın yanına geldi. Hünkâr, taşları göstererek, "işte tanıklarım bunlar", dedi. Köylüler "Bunlar taş", dediler, "nasıl tanıklık eder?". Hünkâr o an Beştaş'a döndü ve şöyle seslendi;" Beştaş, Tanrı izniyle olayı doğruca söyleyin, tanıklık edin bana. Bu sözlerin üzerine taşların beşi de Tanrı izniyle dile geldi, "Saru öküzlerini sığıra katmak istediği zaman siz, ben senin öküzlerini gütmem, kurt yerse ya da bir zarar gelirse benden bilme dediniz; o dinlemedi kattı, sizde bizi tanık tuttunuz", dediler.

Köylü taşların tanıklığını duyunca Saru'ya lanet etti; tümü Hünkâr ın ayağına baş koydu. Saru, homurdanarak oradan ayrıldı.⁷⁹ Hacıbektaş'ta anıt mezar niteliğinde olan taş simgeciliğinin önemli örnekleri yerleşimin merkezinde değildir. Hacıbektaş ilçesine adını veren Hacı Bektaş Veli, bölgedeki çeşitli keramet izleri ile bölgeyi kutsallaştırmış ve bu kutsallıkla ilgili simgeler çoğunlukla doğal mekânlardır. Aleviliğin önemli kültürel özelliklerinden biri de simgeler diliyle toplumun belleğinde kalacak unsurlara yer vermektir. Bu simgeleştirmede aynı zamanda doğayı canlılığın, tanrısallığın bir parçası olarak görmesi de yatmaktadır. Alevi geleneğinde bu nedenle özellikle dergâhların, tekkelerin yakınlarında veya yerleşim yerlerinin yakınlarında

⁷⁹ *Hacıbektaş-ı Veli*, **Velayetname**, Hazırlayan: Esat Korkmaz, İstanbul, Can Yayınları, 3. Basım, Ekim-2006, s:61-62

kutsallaştırılmış mekânlarla çevrenmiştir. Dağ başları, korular, su kaynakları veya bazı bölgeleri, bazı ilginç taşlar, toprak ve ağaçlar bu anlamda öne çıkan doğal unsurlardır.



Şekil 47: Yalan söyleyerek lanetlenip taş olduğu söylenen Saru.
Tüm ziyaretçiler tarafından hâlâ taşlanmaktadır. / Fotoğraf: Seval Şahin

Aleviliğin-Bektaşiliğin bir yanı doğa tapımına dayandığı için, insanlar yalan söyleyebilir ama taşlar yalan söylemez. Kutsal söylencenin mantığına göre yalan nedir bilmeyen taşların tanıklığı kabul görür; yalan söyleyen insan sorgulanır.

2.2.1.1.2 KAHRAMANMARAŞ-AFŞİN İLÇESİ KÖY MEZARLIĞI

Kahramanmaraş iline 185 km, Afşin ilçesine 35 km uzaklıkta olan Kaşanlı köyü, bir Kürt ve Alevi köyüdür. Bölgenin en eski köylerinden olan Kaşanlı'ya halkının 15. yüzyıl ortalarında yerleştiği tahmin edilmektedir. Adını ise İran'ın "Kaşan" şehrinden aldığı düşünülmektedir. Köy halkı geçimini tarım, hayvancılıkla ve buna bağlı ticaretle sağlamaktadır. Köyünün girişinde, Memo adıyla anılan bir ermişin türbesi yer almaktadır. Kaşanlı Köy Mezarlığı ise köyün hemen içindedir. Hatta öyle görünmektedir ki, terk edilmiş ve bakımsızlıktan yıkılmaya yüz tutmuş evlerle bu mezar taşları iç içe kurulmuştur. Az sayıda 12 dilimli, 4 tabanlı mezar başlarının da bulunduğu mezarlıkta, mezar taşı olarak daha çok işlemden geçmemiş doğal taşların dikili olduğu görülmektedir. Fakat köyün kurulduğu düşünülen 15. yüzyıldan itibaren devam eden bu taş dikme geleneği, 1970'li yıllara kadar sürmüştür.⁸⁰

⁸⁰ Kaynak kişi: Ozan Erdem (Mehmet Erden), Kahramanmaraş, 2012



**Şekil 48: Kahramanmaraş/
Kaşanlı Köy Mezarlığı/
Fotoğraf: Seval Şahin**



**Şekil 49: Kahramanmaraş/
Kaşanlı Köy Mezarlığı/
İşlemden geçmemiş doğal dikili taş örnekleri/
Fotoğraf: Seval Şahin**

Yine söz konusu olan mezarlıkta, mezar taşı olarak kullanılmış olan “şarap teknesi oluğu” oldukça dikkat çekicidir. Bunun köyde yaşayan halkın Alevilik geleneğinden geliyor olmasıyla ve geleneğin inanç yapısı gereği şarap(dem) tapımıyla doğrudan ilişkisi vardır. Ayrıca işlemden geçmiş ya da geçmemiş, mezarlıkta yer alan dikili taşların üzerinde kime ait olduğuna ya da kaç yılında doğup-öldüğüne dair yazı bulunmuyor olmasının da Alevi inancında “ölüm olmaması” algısıyla ilişkisi olduğu görülmektedir.



**Şekil 50: Kahramanmaraş/
Kaşanlı Köy Mezarlığı/
Mezar taşı olarak kullanılan
Şarap Teknesi Oluğu/
Fotoğraf: Seval Şahin**



**Şekil 51: Kahramanmaraş/
Kaşanlı Köy Mezarlığı/
Şarap teknesinden şarabı akıtmak için açılmış delik
kanallı taşın mezar taşı olarak kullanılışı
Fotoğraf: Seval Şahin**

“Ölümlle evlenme” algısı Anadolu’da egemene baş kaldırmış ve Ortodoks inancı dışlamış Bâtını felsefe geleneğinde yeşertilmiş bir olgudur. Doğum için koşul olan evlilik, ölüme doğum yaptırmanın tek yolu olarak algılanmış, bu nedenle evlilik öne çıkarılmıştır. Bu yaklaşım Mevlana’da açık biçimde görülmektedir. Sayın’ın İmgenin Pornografisi adlı çalışmasında sözünü ettiği gibi; “Ölüm, Mevlâna’nın ifadesiyle, kulun sevgilisine kavuştuğu gerdek gecesi olduğu için ölmeden önce ölmeli ve soluk, canlıların evrenine olduğu gibi ölümlerin evrenine de üflenmelidir. Ölüm de pornografik

değil, duyusaldır. Kaldı ki Yeniçağla birlikte ortaya çıkan ve tabutla defnedilmeyi gerektiren geleneğin aksine kefen, cesedi bile çevreden koparmamayı gözetken bir gelenektir. Oysa tabut aynı imgeyi duvardan ayıran çerçeve gibi cesedi topraktan ayırır. İslami varoluş biçimi taşıllaşmaktan ve maddeleşmekten korkmamaktadır. Nitekim İslamiyet'in ilk ortaya çıkışında mezar yapımına bile karşı çıkılmış, öleni doğal saldırıların etkisinden korumak için mezarın üzerine sadece taş yığmakla yetinilmiştir. En ılımlı durumda izin verilen, fırınlanmamış tuğlayla basit bir mezar yapımıdır. Kümbet yapımcılığına çok daha sonra başlanır. Ne var ki Osmanlı-Anadolu mezarları, Orta Asya'ya özgü eski şaman geleneklerle Bizans'a özgü bir varoluş biçimini harmanlayarak görünmeyen soluşunu yalnızca peygamberin ayak izinde değil, Selçuklu'dan bu yana Anadolu coğrafyasını belirleyen mezar taşlarında da görünür kılmaktadır. Bu türden bir anlayış, tasavvufun ölmeden önce ölme önermesine de göz kırpmaktadır. Ölünün ruhunu belirleyen silindirik ya da köşeli dikitler, üst biçim oluşumlarda başa giydirilen ya da sarılan serpuşlar, çeşitli meslek ya da tarikatlara ait kavuk biçimlerini simgeler ve bir anlamda ölenin ruhu ile canlının formuna aynı anda işaret ederler. Yazılan metinler gibi, bunlar da göstergesel bir nitelik taşımaktadır. Bunlarda, Atina demokrasisi öncesine uzanan, ama Orta Asya ve Mezopotamya menhirlerinden kalan bir iz vardır. Başlık, erkek mezar taşlarında önplana çıkan bir öğedir ve ölen bedenin gövdesini imgeleyen mezar taşının üstünde, ölünün yüzünü aynı anda görünür görünmez kılmaktadır. Bugün bile özellikle Anadolu'da mezar taşlarının üst kısmına belli belirsiz işlenmiş göz, ağız ve burun çizgilerine rastlanır. Mezar taşının üstüne ölen kişinin yüz çizgilerini kazımak ya da kabartmasını çıkarmak, Selçuklu mezar taşı kabartmalarından evrilerek gelmiştir bugüne. Osmanlı-Anadolu geleneğinde ya bir taş heykelle betimlenir ölümlerin ruhu ya da mezar taşı üzerine yapılan bir karartmayla.”⁸¹

2.2.1.1.3 KONYA-AKŞEHİR MEZARLIĞI

“Osmanlı sanatının gelişmesi boyunca süslemeci taş işçiliği, geometrik ve floral biçimlerin birlikte ya da ayrı ayrı düzenlendiği ve yüksek kabartma tekniğine rağbet edilmeyen bir yön izlemiştir. Süslemeci taş işçiliğinde büyük yaprak motiflerinin özellikle uygulandığı ve soyut stilizasyonun bozulması anlamına gelen değişme, XIX.

⁸¹Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis yay., 2002, s: 69-70-71

yüzyıldadır. XV. yüzyıldan bu yana soyut şematik nitelikte geometrik kütle plâstığı, mezar taşları, çeşme yapıları ve benzeri örneklerde özgün bir uygulama alanı bulduktan sonra, XVIII. yüzyıldan sonra bu türden kütle plâstığıne uygulanan süsleyici motifler rokoko üslûbunu yansıtan görünümeler kazanmışlardır. Bu değişme, soyut şematik nitelikte olan kübik heykel plâstığının bozulması anlamına gelmiştir. XIX. yüzyılda bu değişme sürecinin yoğunlaştığını görüyoruz.”⁸² Sezer Tansuğ’un bu genel değerlendirmesinin izlerini yerel düzeyde yaptığımız alan çalışmalarında gözlemledik:



**Şekil 52: Konya-Akşehir Mezarlığı/
Yaşam Ağacı Motifli Mezar taşı/
Fotoğraf: Seval Şahin**



**Şekil 53: Konya-Akşehir Mezarlığı/
Yaşam Ağacı Motifli Mezar taşı/
Fotoğraf: Seval Şahin**

Konya-Akşehir, mezartaşları çeşitliliğine sahip önemli merkezlerdendir. Bu koleksiyonun bir kısmı halen Nasreddin Hoca Mezarlığı'nda bulunurken, en değerli parçalar Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. Karakteristik olan şahideler, taç kısmı iki kavis veya dilimli sivri kemer biçiminde ve yanlarında birer burmalı sütunce bulunanlardır. Ayrıca hiçbir yerde rastlanmayan miktarda figürlü şahideyle karşılaşmaktadır. Elinde şahin tutan avcı, rahledeki kitabı okuyan erkek, birbirine sarılmış ana ve çocuk, gergef işleyen kadın bunlara örnektir. Akşehir mezar taşları hattat kitabeleri ile de dikkati çeker. Bölgede yürüttüğümüz alan çalışmasında dikkat çeken bazı mezarlar ve mezartaşları yerel özellikler taşır görünmesine karşın dikkat

⁸²Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 8. Basım Ocak-2008, s:73

ekecek l de Anadolu inançlarının simgelerini taşımaktadır. Mevleviliğın ve Aleviliğın yoğın yaşandığı bölgede mezartaşlarında simgelerin birbirine yakınlaştırıcı unsur olduğu ve ortak mezar kültürünün belirgin olduğu görülmektedir. Zeynep Sayın'ın değerlendirmesi bunun kanıtı gibidir:



**Şekil 54:Konya-Akşehir Mezarlığı/
Yaşam Ağacı Motifli
Nasrettin Hoca Mezarı/
Fotoğraf: Seval Şahin**



**Şekil 55:Konya-Akşehir Mezarlığı/
Süleyman Mührü Motifli Mezar taşı/
Fotoğraf: Seval Şahin**

“Ölülerin ruhuyla maddenin formunu kesiştiren böyle dikitler, lahitler ve kazıma ya da kabartma sayesinde tasvir edilen gövde ve yüzler, peygamberin bazalt cinsi taş a dökülen ayak iziyle aynı varoluşu imlemektedir: Dökme ya da kabartma, hacmin yüzeye yaptığı baskıyla oluşan bedenın dokunuşuna ihtiyaç duyan bir ıkartmadır. Biçimin oluşabilmesi için cismin cemdatta bıraktığı işarettir bu. Cansız olan taş, canlı bir bedenın izini taşır. Ama dökme ya da kabartma sayesinde mezar taşında oluşan imge, görsel ve fiziksel olarak, dökümü ya da kabartması yapılan bedenın ötesinde bir şeyi anıştırır. Selçuklu, Roma'nın yaptığını yapmıyor, l yüzlerinden maskeler alıp cenazede onları yakmıyor olsa da, kabartmada dehşet verici olan şudur: Beden, imge sayesinde öldükten sonra temsil edilmemekte, bedenın ölmeden önceki hali ölümden sonra göze gelmektedir. İmgenin oluşabilmesi ve bedenın izini sürebilmesi için bedenın artık çürümüş olması gerekir. Yokluk, varlık nedenidir. O nedenle Bataille'ın Lascaux mağaraları bağlamında yazacağı gibi, bir türlü ‘bitmemiş olan nesnelerdir’ bunlar, asla tamamlanamayacaklardır. ‘İmlenen belirli ve yaşamış bir insan olduğu zaman bile o olmadığı için,’ Osmanlı-Anadolu mezar taşları bir yandan görünmesi

olanaksız olan ölümü görünür kılarken diğer yandan bilinmez görünmezliğini hicapla gizler. Ölünün ruhunu çifte katladıkları için yaşamın kendisini değil, ötekisi olan ölümü de imleyen mezar taşları bunlar. Yaşamla ölüm arasında gider gelir, Rilke'nin uyardığı hataya düşmez, ölüleri yaşayan-lardan ayırt etmezler''.⁸³

2.2.2 ANADOLUDA AĞAÇ SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI

“Eski Türk mitologyası ağaç konusunda da çok zengindir. Manas destanı’nda, bundan çıkan Er-Töştük Destanı’nda, Oğuz-Kağan Destanı’nda, Dede Korkud Hikâyeleri’nde bu türden mitologya ağaçları çoktur. Her şeyden önce Uygurlar’da, Yakutlar’da ve Orta Asya Türkleri’nde bu ağaçların kozmogoni ve antropogoni açısından çok önemli yerleri vardır. Bir başka deyişle evrenin düzeni ve türleriyle ilgilidirler. Özellikle Uygur mitologyasında küçük bir adanın ortasındaki bir ağacın kovuğundan insanlar türüyordu. Oğuz-Kağan Destanı’nda Oğuz ilk karısını ağaç kovuğunda bulmuştu. Bir takım ağaçlar çok kutsal ve işlevseldi: Örneğin Ardiç Ağacı, Kayın Ağacı (bu, türeyişle ilgiliydi), Karaçam gibi. Ağacın şaman uygulamalarında da önemli yeri vardı. Yaşam Ağacı ya da Hakan Ağacı kavramları da gene türeyişle ilgilidir. Demir Ağaç ise kozmogoniyle ilgilidir. Bir inanca göre ağacın deliğinden çıkan bir kadın ilk insanı doğurmuştur. Şamanlarda bir efsaneye göre şamanların doğuşu bir kartalın bir çayırdaki bir çam, bir gürgen, birde kayın ağacının üzerine bıraktığı yumurtalardan çıkarak olmuş’’.⁸⁴ And’ın yukarıda sözünü ettiği gibi eski inanışlara baktığımızda, ilk insanın yaradılış tasarımlarında doğa tapımı gereği kendisine ana olarak ağacı seçtiğini görürüz.

Ağaç simgeçiliğinin karakteristik özelliğinde ise yaşamın dönüşüm geçirdiği, toplumların kendilerini inanç bağlamında ve felsefi algılamada yeni bir boyuta taşıdıkları bir simgeçiliğe işaret eder. Gerçekten de bu bir dönüştür, çünkü kozmik ağacı incelerken hayat ağacından zor ayırt edilebileceği görülüyor. Varlığın kaynağının ağaçtan gelmesi Orta Asya ve Sibiry topluluklarının temel kavramlarındanıdır.⁸⁵ Bitkiler mitolojilerin önemli öğeleridir. Anadolu söylencelerinde bitkiler yerli bir nitelik taşır. En önemli bitkiler Ana Tanrıçanın başlığını süsleyen

⁸³ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis yay., s:71

⁸⁴ Metin And, **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s:37

⁸⁵ Jean-Paul Roux, **Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Çeviren: Prof. Aykut Kazancıgil-Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, Birinci Basım 2005, s:240.

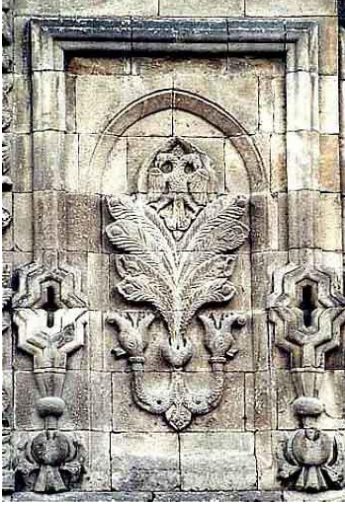
yonca ile “dirim ağacı” eskilere göre “hayat ağacı” denen bitkilerdir. Birincisi ot türünden, İkincisi ağaç türündendir. “Dirim ağacı” bir Akdeniz bölgesi ürünü olan çamdır.



Şekil 56: Çorum-Kavakalan Köyü/ Dede Çamı (Yaşam Ağacı)

Sanatçıların elinde ülkelerin bitki örtüsüne göre biçim kazanan bu ağaç hurma olur, kavak olur, Hindistan cevizi olur, karayemiş türünden bir ağaç olur. Bütün bu biçim vermeler sanatçıların düş evreninde yaşayan varlıklara göredir, gerçekle ilgili olmaları önemli değildir, önemli olan sanatçının işlediği konuya vereceği biçimin düşünülmesidir. Bu biçim, sanatçının yaşadığı bölgenin bitki örtüsüyle ilgili olduğu gibi, edindiği inanç varlıklarıyla da bağlantılı olabilir. Sanatçı bilmediği, görmediği bir bitkiyi başka ülkelerden gelen örneklerine bakarak yapıtına geçirir, ama kendinden nitelikler katar, onu geliştirir, değiştirir. Bütün bunlar, insan düşüncesinin önüne geçilmez, sıçrayışlarıdır, atılmalarıdır. Anadolu insanı söylenceyi işlerken yaşadığı doğal ortamın dışına pek çıkamamıştır. Bunu, günümüze kalan en eski uygarlık ürünlerimizden kolayca anlıyoruz. Bitkilerin söylencelere girmesi biraz da doğal özelliklerindendir. Anadolu insanında sağaltıcı, onarıcı, sıkıntıları giderici etkileri olan ilaç yapımında kullanılan bitkilere karşı gizli bir saygı sevgi vardır. Nitekim söylence varlıkları arasına giren bitkilerin çoğunda tanrısal özelliklerin bulunduğu inancı yaygındır. Halk bütün acılarını, sıkıntılarını kendi olanaklarıyla gidermeye çalışırken, çevresinde bulunan bütün varlıklara başvurur. Ağaçtan, çiçekten, ottan, taştan, topraktan, demirden vb. ne görmüşse yardım umar. Bu olayda inançların, geleneklerin

kaynağı olan söylence varlıkların etkisi büyüktür tarih boyunca. Halk çoğunluğu denenmiş olana inanır, onda gizli, kutsal bir gücün gizlendiğini sanır, bunu gerçek bilir.⁸⁶



Şekil 57: Erzurum Çifte Minareli Medrese/ Yaşam Ağacı



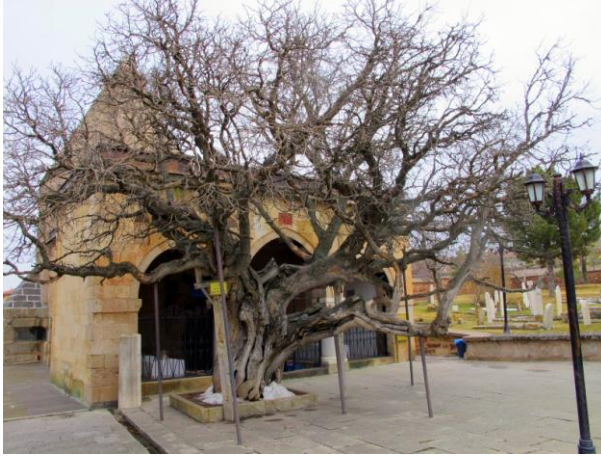
Şekil 58: Konya-Akşehir Mezarlığı/ Hurma Motifi/ Fotoğraf: Seval Şahin

Bitkilerin, “*Bitkibilimsel mitoloji*” ile öne çıkmasından sonra ise hayvanbilimsel mitoloji gelir. Avcı toplum insanının gözünde bitki, hayvanın “*süsü*”dür bir bakıma; hayvanla iletişimde katkıları olan bir “*can dost*”tur. Çoban toplum insanında ise bitki bağlamında yalnızca “*ot*”un önemi vardır. Bu insanların algısına göre bitki, büyüdüğü topraktan “*ayırt edilmek*” istemez; ama öte yandan mevsimsel, kimi kez görsel “*döngü*”ye bağlı gözüktür. Bu nedenle “*istisnalar dışında*” bitkiler, tek tek değil, yer yer tanrıça tapımı kapsamında da toplu olarak ele alınırlar. Ağaçlara gelince onlar “*dinamik yaşam*”ın simgesidirler; yaşam ve ölüm döngülerine boyun eğler; üstünlüğünü, boylarından, uzun ömürlü olmalarından ya da sağlamlıklarından değil “*yaşamı yenileme*” yeteneklerinden alırlar. Bu nedenle sürekli kendini “*yenilediği*”, yani “*ölme-dirilme*” yeteneği yüksek olduğu için “*ağaç*”, bir bakıma insandan “*uzaklaşır*”, hayvanın işlevini de “*aşar*”.⁸⁷ Yeryüzünün en yaygın tapımlarından biri ağaç tapımıdır: yerin derinlerine inen kökleri, göğe doğru yükselen gövdesiyle insanların ilgisini çekmiştir. Tapımda özellikle meyvesiz ağaçlar, ulu ağaçlar; bu kapsamda çam, kayın, çınar öne çıkar.

⁸⁶ İ. Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin Yayınları, 2007, s:47

⁸⁷ Esat Korkmaz, “Asya’da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: I’”, **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, sayı:16, Kasım 2005, s17

Orta Asya kan toplumlarında, özellikle Türkler’de ağaç tapımının yaygın olduğu görülür. Bu tapımın ilk ortaya çıkış yeri olarak Ötüken’in dağlık arazisi gösterilir. Hunlar, her yıl yaz bitiminde, olasılıkla Ötüken’de, Ejder şehri adıyla anılan başkentlerinin yakınında bulunan dağın eteğindeki bir çam ağacının altında ayin yaparlardı. Sonraları burada yetişen dut ağacı aynı kutsallığı kazandı; bu kutsallık yaklaşık 1700 yıl sonra Hacı Bektaş Veli aracılığıyla Anadolu’ya taşındı. Göktürkler’de ve diğer Türk toplumlarında, ağaç çevresinde ayinler düzenlemek ve bu yolla kötü ruhlardan arınmak ya da kötü ruhlardan temizlenmek istenen yerlere ağaç dikmek gelenektir.⁸⁸ Tasarım nedeniyle Türk ve Moğol toplumlarında mezarlar ağaç altına yapılır ya da mezarlara ağaç dikilir. Yine Orta Asya ile Anadolu arasında bir geçiş bölgesi olan kuzey İran’da Ehli Haklar olarak adlandırılan bâtını topluluktan Karakoyunlu Türkmenleri’nde ağaç tapımı çok canlıdır. Evliya çelebi bu topluluğu, “*ağaca ibadet eden âdemi kavmi*” olarak tanımlar. Ağaç çevresinde mumlar yakarak ayinler yapan Karakoyunlu Türkmenlerine göre ağaca bir demir parçası asan bunun yararlarını görecektir ve Cehennem’de yanmayacaktır. Yine ağaca zarar vermek yasaktır. İlkbaharda kadınlar doğanın doğum gününü kutlamak için ağaçlara çiçekler asarlar ve onlara kurbanlar sunarlar. Kurban sunulan ağaçlar, “*evliya ağacı*” ya da “*ulu ağaç*” olarak adlandırılır.



Şekil 59: Hacı Bektaş Veli Dergâhı / Kutsal Dut Ağacı

Bugün Anadolu’da ağaç tapımı Alevi topluluklarında, özellikle Tahtacılar’da ve Yörükler’de yaygındır. Tahtacılar’da özellikle çam, ladin, göknar ve ardıç; Yörükler’de ise karadut, çınar ve katran ağacı kutsaldır. Tahtacılar’da Muharrem ayında ağaç

⁸⁸ Esat Korkmaz, “Asya’da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: IV”, **Serçeşme Dergisi**, sayı:19, Şubat 2006, s:21

kesilmesi yasaktır. Salı günleri de ağaç kesilmesi doğru bulunmaz. İşe başlanacağı zaman ağaçlar için dualar okunur. Yılın belirli zamanlarında özellikle temmuz ya da ağustos ayı içinde Alevi Kurmanç Kürt toplulukları, bayramlık giysilerini giyerler, kadınlı-erkekli, meşe ve ardıç ağaçlarının çevresinde şiirler okur, ilahiler-dualar, gülbanklar eşliğinde ayinler yaparlar; adaklar ve kurbanlar sunarlar.

“Öt benim sarı tanburam
Senin aslın ağaçtandır
Ağaç dersem gönüllenne
Kırmızı gül ağaçtandır.

Ali Fatma’nın yari
Ali çekti Zülfikâr’ı
Düldül atının eğeri
O da yine ağaçtandır.” Pir Sultan Abdal

Yaşam ağacı tasarımı bakımından Altay tasarımlarıyla Zervanist, Mazdaist ve Zerdüştî tasarımlar özde örtüşür: Zervanist-Mazdaist inanca göre, Ahuramazda’nın yarattığı Gayomart’ın toprakta saklı tohumlarından bir ağaç gelişir. Bu ağaçtan ilk erkek insan Maşya ve ilk kadın insan Maşyana oluşur. Burada ağaç, doğanın rahminin taşıyıcısı “ata-ana”dır; ağaç-tanrıça ya da yaşam ağacıdır. Baba ise ilk insan Gayomart’ın tohumlarıyla simgelenen ve Ahuramazda’nın yaratma gücü olarak algılanan ışıktır. Tek tanrılı dinlerin bütün kitaplarında aynı olan “Tekvin-Yaratılış” öyküsünde Âdem ile Havva cennette yaşamaktadırlar. Bu “Bağ”ın “merkez”inde bir “ağaç” bulunmaktadır. Bu ağacı bir yılan korumaktadır.⁸⁹ Efsanelere konu olan hayat ağacı, bir nesne olmaktan öte, temsili bir gücü içerir. Bu nedenle “Asya varoluş ve türeme tasarımlarında, “tanrısal yaratma gücünü” simgeleyen, genellikle “ana”, hem de “baba” olarak algılanan “bitki-ata”; Zerdüştlükte, Ahuramazda’nın ışığının toprağı döllemesiyle filiz verip yeşeren ve yaşam gücünün kaynağı olarak algılanan, simgesel anlamda, Maşya ve Maşyana’nın atası “bitki-ata, ilk bitki”; İbrani tasarımlarda, simgesel anlamda on sefirotun “betimleme biçimi” olarak ele alınır.⁹⁰

⁸⁹ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983, s:15-16.

⁹⁰ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi -(E yayınları), 2010, s:1277.

Hayat ağacına bağlı olarak “yaşam suyu” simgeciliği oluşmuştur. Bu ise; “içtiklerinde ya da emdiklerinde insanları ve hayvanları gençleştirdiğine inanılan yaşam ağacının öz suyudur. Altay tasarımlarında “doğurmayan doğa” olanaksızlık, “doğuran doğa” ise olanaklılıktır. Bu tür tasarımlarda ağaç, “doğuran doğayı” simgeler. Bir söylenceye göre Tanrı Ülgen, Yer’i yarattıktan sonra Yeryüzü’nde yedi erkek ve yedi ağaç yaratır. Ardından da May-Tere adında sekizinci adamı ve Altın Dağ’ı üzerinde O’nun ağacını yaratır. Yedi erkekle yedi yıl geçtikten sonra gelip kontrol eder. Ağaçlardan her biri yedişer dal sürmesine karşın, insanların sayısının artmadığını görür. May-Tere’ye bunun nedenini sorar; o da üreme yeteneklerinin olmadığını söyler. Bunun üzerine tanrı Ülgen, bu insanların yönetimini May-Tere’ye bırakır. Görevi olan May-Tere, evi olduğuna inanılan Altın Dağ’ından aşağıya iner ve “doğuran bir doğa” yaratmak amacıyla erkeğin “karşıt”ını yani kadını “varlaştırma” işine girer. Üç günde onun beden ve beden organlarını yaratır; ancak, ona ruh veremez. Durumu görüşmek üzere tanrı Ülgen’e gider; köpeği de bekçi olarak bırakır. Olup biteni kollamakta olan yer altı tanrısı Erlik, May-Tere’nin yokluğunu fırsat bilerek köpeğe rüşvet verir. Altay kaynaklı Ak-Genç söylencesi bize, doğuran, doğal olarak değişen ve dönüşen doğayla ağacın özdeşleştiğini anlatır: Söylenceye göre Yer’in göbeğinde bir Ak-Genç vardır. Canı sıkılır. Doğu yönüne dolaşmaya çıkar. Güneş’in aydınlattığı geniş bir düzlüğe ulaşır; düzlüğün üzerinde büyük bir tepe, tepenin zirvesinde ise büyük bir ağaç görür. Yalnızlığından sıkılmış olan Ak-Genç, “yaşam ağacı” olarak algıladığı bu ağaca yaklaşıp kendisine bir “ortak” ister; bu istek üzerine ağacın yaprakları dile gelir ve hışırdamaya başlar. Derken Ak-Genç’in üzerine süt şeklinde bir yağmur yağar ve ağacın köklerinden, yarı-beline kadar çıplak bir kadın ortaya çıkar. Kabaran/büyüyen göğüslerinden Ak-Genç’in gücü, yüz kat artar.⁹¹

Yakut mitolojisinde Er Sogotoh, Ak-Genç’in yerini alır: Söylenceye göre Er Sogotoh’un evi, geniş bir düzlüğün ortasındadır. Burada bir “yaşam ağacı” vardır. Köklerinden köpürerek yüzeye çıkan “yaşam suyu”ndan içen hayvanlar ve insanlar, gençliklerini yeniden kazanır. Oğuz söylencesinde Oğuz Kağan’ın kimi anlatımlarında ikinci evliliği, kimi anlatımlarda her iki evliliği ağaçla ilgilidir. Söylenceye göre Oğuz Kağan ava çıkar; bir gölün kenarında ya da ortasında bir ağaç görür. Ağacın

⁹¹ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi (E yayınları), 2010, s:1280

kovuğunda bir ya da iki kız görür; onlarla evlenir; üçerden altı çocuğu olur. Ağaçtan türemeyle ilgili söylencelerin en ilginç, Uygur türeyiş efsanesidir: Söylenceye göre Tugla ve Selenga nehirlerinin birleştiği yerde, birbirine yakın iki ağaç vardır. Bu iki ağaç arasında büyük bir dağ oluruz. Gökten bu üzerine “ışık” saçılmaya başlar. Durumu yerinde gözlemek isteyen Uygur halkı, dağa yaklaşır; dağdan iç açıcı, sevinç verici sesler gelir. İzleyen günlerde, iki ağaç arasındaki dağın çevresinde, doğum yapmakta olan kadın biçimli bir ışık belirir. Derken dağda bir kapı açılır; içeride beş ev vardır ve her birinin içinde, ağzında emzik bulunan birer oğlan çocuğu oturmaktadır. Halk onların önünde diz çöker. Süt içme çağını atlatıp konuşmaya başladıklarında Uygur Halkına analarını-babalarını sorarlar. Halk ağaçları gösterir; ağaçlardan biri “ana”; diğeri “baba”dır. Yine Asya algısında “ağaç”, önsüz-sonsuz olarak algılanan ve canlı varlık türlerinin oluşumuna katılan kurucu öge, kurucu ilkedir ya da tanrısal yaratma gücünü simgeleyen “yaşam nedenidir.

Hayat ağacı simgesi üç ana ögeden oluşmaktadır.

- Ölümsüz hayat – Bilgi ögesi (Farklı kültürlerde farklı tür ağaçlar)
- Hayat ağacını koruyan öge (Farklı kültürlerde, yılan, Ejderha, Arslan)
- Hayat Suyu’nu sunan öge (farklı kültürlerde, kuş, su kabı, su, asma, ateş)

Bu üç öge hayat ağacı simgesinde genellikle iç içe geçmiş, birbirinden koparılmaz halde bulunurlar.⁹²Şaman adayları, sırta vukufu sırasında rüyalar görür. Bunlarda birçok tanrısal yüzlerle karşılaşılır. Sonra hayvan – rehberleri onu cihan’ın merkez’ine, dünyanın ağacı ile evrensel efendi’nin bulundukları kozmik ağaç ve efendi’nin kendi elinden, davul yapacağı ağacı alır. Buradaki sembolizm “Dünya ağacı, yani Cihan’ın merkezinde bulunan minver aracılığıyla gök’le yer arasında bağlantı” şeklinde yorumlanır. Manihaist Uygurlara göre beş hayat, beş ölüm ağacı vardı. Öte yandan “direk ve sütunların kutsal ağaçtan çıktıkları⁹³ sanılır. İbrani geleneğinde ise Ilgın, Meşe ve Servi tanrısal tezahürler (theophany)le bir tutulmuştur. Servi böyle olmaya

⁹² Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları,1983, s:18

⁹³ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları,1983, s:46

devam ediyor diğerleri gibi.⁹⁴ Hayat ağacını koruyan canlı ise yılan, yılanın soyutlaştırılması ile ortaya çıkan ejderha ve aslan biçimlerinde gözükmektedir.⁹⁵

Alan çalışmasında dikkatimizi çeken bir özellikte bu çalışma alanlarından olan dergâh, tekke veya ziyaretgâhlarda tapım konusu yapılan ağacın yanında, yakınında genelde bir velinin ya da kutsallığıyla tanınan, keramet üretmiş olan bir kişinin mezarı, haziresi bulunmaktadır. Burada bu tür ağaçların bulunması ve kutsallığı ile inanca taşınması özel bir öneme sahiptir.

2.2.2.a Servi Ağacı

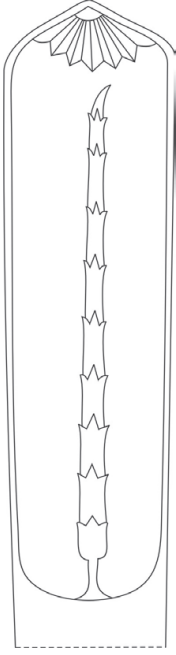
Türk mezar taşlarında yoğun kullanım alanı bulan **servi ağacı**, Hacı Bektaş mezar taşlarında da en çok görülen motiflerdendir. Sekiz mezar taşında, birbirine oldukça yakın formlarda tasvir edilmiştir (Tablo 1). Örneklerin tümü de ayak taşında görülmektedir (Şek.40-43). Ebedi hayatı simgeleyen bu ağaç, sürekli yeşil kalmasıyla, hem mezar taşlarını hem de mezarlıkları süsleyen bir bitki olmuştur.⁹⁶ Servi, mezartaşlarında en yaygın görülen motiflerden biridir. Servinin; hayat ağacı, Tanrıya kavuşma, ölümsüzlük, tanrıya teslimiyet, vahdet-i vücud, hayat-ölüm, sabır, dürüstlük, uzun ömür işareti gibi anlamlar ifade ettiği üzerinde durularak çeşitli anlamlar yüklendiği görülmektedir.⁹⁷

⁹⁴ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983, s:47

⁹⁵ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983, s:57

⁹⁶ Sedat Bayrakal, **Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaş Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşları**, s:57

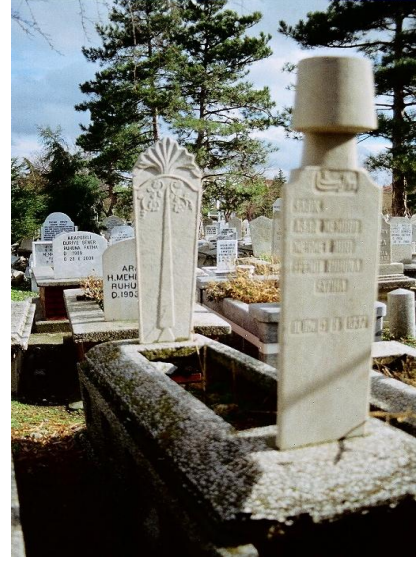
⁹⁷ Bu görüşler için bkz: C.Çulpan, **Serviler**, 1-2. C., İstanbul, 1961.; B.Oğuz, **Mezartaşlarında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, 1983.; B.Karamağaralı, **Ahlat Mezar Taşları**, Ankara, 1992.; H.Laqueur, **Osmanlı Mezartaşlarının Süslemesinde Bitkisel Motifler**, Suut Kemal Yetkin'e Armağan, I, Ankara, 1984.; A.Ersaoy, **Eyüp'deki Mezartaşlarında Servi Ağacı Kültü**, Tarihi Kültürü ve Sanatıyla V. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler, 28-30 Mayıs 2001, İstanbul, 2002, s.90-95.; H.Çal,- Ö.İtaoğuz Çal, **Kastamonu Atabey Gazi Camisi ve Türbesi Hazirelerindeki Mezar Taşları**, Kastamonu Belediyesi Yayını, Ankara, 2008.



**Şekil 60: Hacı Bektaş Veli
Dergâhında Bulunan
Bir Mezar taşı Üzerindeki
Servi Ağacı Motifi**



**Şekil 61: Abdal Musa
Dergâhında Bulunan
Bir Mezar taşı Üzerindeki
Servi Ağacı Motifi**



**Şekil 62: Akşehir- Konya Mezar
Mezarlığında Bulunan
Servi Ağacı Motifli Mezar taşı**

Ölümsüzlüğü temsil eden ağaçlar farklı kültürlerde, farklı türlerde karşımıza çıkıyor. Bunların en yaygınlarından biri Servi'dir. 20-30 m boyunda, piramidal gövdeli, pul yapraklı, kozalak meyveli, hep yeşil bir ağaç cinsi olan servi Farsça serv, sevgilinin boyu posu anlamına gelmektedir. Ancak simge karşılıkları olarak çok yönlü bir taşınmaya uğramıştır. Bunun kültürel farklılıklarla, doğayı anlamlandırma ve servi ağacının özelliklerine de bağlayabiliriz. Servi, sufi kültürde ince, uzun gövdesiyle “elife” benzeyen ve ebcet hesabıyla “biri” anlatan “Tanrı”nın simgesidir. Çin halk inancında ise “uzun ömürlülük” simgesidir. Yine Çin halk resmi geleneğinde, resimlerde servi betimi; “yüz oğlumuz olsun”, dileğini simgeler. Doğa tapımı temelli Kelt mitolojisine bağlanan “ağaç horoskopu”nda, 25.1 – 3.2 – ile 26.7 – 4.8 doğumlu olanlara ilişkin “sadakat” simgesi olarak gösterilir. Yunan-Roma tasarımlarında, tanrı Pluton'u simgeleyen ağaçtır. İran'da Kral Viştapa tarafından Nişabur'da yaptırılan ateşgahın önüne dikilen ve Zerdüş'te olan “borçluluğu” simgeleyen ağaçtır. Yine Türk – İran tasavvuf şiirinde, simgesel anlamda “sevgilinin boyu – endamı” olarak simgeleştirilir.⁹⁸ Yaşadığımız coğrafyada da bolca bulunabilen ve iklimsel yetiştirme koşulları uygun olan servi ağacı, çok uzun ömürlü olduğundan ve süreklilik fikrini

⁹⁸ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi-(E yayınları), 2010, s:1053–1054.

yansıttığından sıkça mezarlıklara dikilir. Bu ağaç uzun ömürlülüğün de simgesidir. Çin simgeçiliğinde yer alan resimlerde, “yüz (bai) oğlunuz olsun! “dileğini simgeler ve “oğullar”, “tohumlar” anlamındadır.⁹⁹

Edirne’de, Arkeoloji Müzesi’nin karşısında, halen sadece kapı harabesi kalmış Ali Fetavi Tekkesi’nin kendine ait hazinesinde şahidelerde uçları kıvrık birer adet servi kavuklar üzerinde beliyor.¹⁰⁰ Oğuz bu tepeleri yana yatık “ser efgende” serviler ya doğruca tabiatın bir taklidi ya da kutsal bir varlığa riayet veya teslimiyet nişanesi olarak böyle serfûrû etmiş halde resmedilmiş olarak değerlendiriyor. Çeşme musluklarının iki yanında görülen servi motiflerinden bazılarının, kutsal sayılan “su”ya doğru eğilmeleri de, muhtemelen böyle bir düşünceye donanmış olabilir.¹⁰¹ Edirne mezarlığında bulunan servi motifleri standartlaşmış iki ana şekille temsil edilmektedir. Bunlardan biri “su” kıvrımları (zikzakları) ile işlemiş olup diğerlerinin iki yanlarında küçük çıkıntılar vardır. Bu çıkıntılar ay, mümbitlik, doğurganlık ve bolluk simgesi olan “boynuz” olarak yorumlanmaktadır.¹⁰² Yine lonca ve sair esnaf teşkilatlarında olduğu gibi, servi simgesel anlamlar için öne çıkarılır. Kadiri-Nakşibendi tarikatlerinin bazı kollarının mensuplarının taç (keçe külah ya da takke) ve takkelerinde serviler dört adetle olup bunlara tasavvufta çeşitli manalar verilir, “şeriat, tarikat, hakikat, marifet” gibi. Bu sembollerin süsleme sanatındaki yerini daha neolitik (cılalı taş) çağından itibaren saptayabiliyoruz. Bunlar, üzerine işlendikleri eşyanın değerini bir de mecaz yoluyla arttırıyorlar.¹⁰³



**Şekil 63: Edirne Beylerbeyi Mezarlığı/
Servi Ağacı Motifli Mezar taşı**

⁹⁹ Wolfram Eberhard, **Çin Simgeleri Sözlüğü**, Çevirenler: Prof. Dr. Aykut Kazancıgil-Ayşe Bereket, İstanbul, Kabcacı Yay., 2000, s:270.

¹⁰⁰ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983, s:25.

¹⁰¹ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983, s:26.

¹⁰² Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983, s:31.

¹⁰³ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983, s:21.

Mevzun boyu, fırtınada bile ağır başlı tavrı, temizliği, güzel kokusu, yoğun dal ve yaprakları aracılığıyla rüzgâr ve sair dış etkenlere karşı koruyucu niteliği dolayısıyla servi bir mezarlık ağacı olarak kullanılmış, ama bunda, yukarda özellikle vurguladığımız “ebedi hayat” kavramı birinci derecede rol oynamış olmalıdır: Servi, yaz kış yeşil, yani arada bir “ölmeyen” çok uzun ömürlü bir ağaçtır. Konik şekli onu aşağıda sözünü edeceğimiz Fallus (phallus) kültüne de bağlamaktadır.¹⁰⁴ Mezartaşı simgeçiliğindeki bu yeri yanında aynı zamanda doğrudan mezarlarda mezar başlarına dikilen servi ağacı bu simgeçiliğini birçok bitki ve hayvan karşısında doğrudan kendisi yer alarak oluşturmaktadır. Ancak fallus olarak da ele alınmasına karşın, mezar başlarına dikilmesi noktasında dişi veya erkek gibi bir ayırım ile karşılaşılıyor. Bu özellikle İslam içindeki simgeleştirilmesi bu tür bir yan anlamın bulunmamasından kaynaklanıyor olmalıdır.

2.2.2.b İncir Ağacı

Bu konuda çok işlenmiş ağaç türlerinden biri de incirdir. İslam Bâtını felsefesinde bu meyve, değişik tabiatlı düaliteleri ifade etmek üzere zeytinle birleşir. Onun Buddha ile yakın ilişkisi bilinir. Bodhi Ağacı (Buddha Bodhisatwa) dünyanın ekseniyle ayniyet halindedir; İlkel ikonografide Buddha’nın kendisinin de simgesidir. Kudret ve hayatın da, ölümsüzlük ve yüksek bilginin de simgesi olduğu gibi. Neden ege illerinde (iyonya) “incir” sözcüğü ağza alınmaz veya hakaret telakki edilir? ... Onun da içi “tohum”la doludur, kadın Ferci gibi ve de nar gibi. Muskanın beşiği olan eski Mısır’da incir şeklinde Muskalar, başlıca nazarlık şekilleri arasında yer alırdı.¹⁰⁵ İncir, doğa tapımı öne çıkan Kelt mitolojisinin “ağaç horoskopu”nda 16.6 – 23.6 ile 12.12 – 21.12 doğumlu olanlara ilişkin “hassasiyet” simgesidir

Sufi kültürde incir yaprakları simgesel anlamda “kutsal giysi”dir. Cennet’ten kovulduktan sonra Âdem ile Havva’nın avret yerlerini örttükleri “incir yaprakları”, kutsal giysi simgesidir; bu giysiyi diken nesne kimlik olarak algılanan “incir ağacı”,

¹⁰⁴ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları,1983, s:24.

¹⁰⁵ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları,1983, s:45.

yıkılmaz ve korunur. Ayrıca Kuran’da Allah’ın “hamdolsun incire ve zeytin’e” dediği için simgesel olarak zeytin ile birlikte kutsal “yemin kaynağı” durumundadır.¹⁰⁶

2.2.2.c Nar Ağacı

Üçüncü bir tür olarak, hayat Ağacı’nın yukarda belirttiğimiz genel çerçevesi içinde nar ağacı Fenike ve Suriyelilerin dininde esaslı yer tutmuştur. Helenlerde nar dikilen her yerde bir etkili esrarengiz hayati güç alanına girilmiş, bir ebedi gençlik rüzgarına maruz kalınmış olduğuna şükranla inanılırdı. İki bin yıl sonra, yeniden gün ışığına çıktığında ise: Bakire Meryem’in simgesi oluyor. Onunla olağanüstü kaderi paylaşıyor; onun gibi “bütün meyvelerin en kıymetlisi”ni tevlidetme işini üstleniyor.¹⁰⁷

Denizli’nin Kızılhisar Bucağında, düğünlerde gerdeğe girileceği sırada gelinin eline bir nar verildiğini, gelinin bunu yere vurup parçaladığını ve “taneleri kadar çocuğun olsun!” dileğinde bulunduğunu orada bize anlatmışlardı.¹⁰⁸ Nar Eleusis tapımında, Demeter’in kızı Kone’nin yediği, ölüm ve doğum simgesi yer altı olarak geçer. Çin kültüründe ise “verimlilik, bereket ve bolluk” simgesi olmak yanında “üç şanslı meyve”den biri olarak görülür ve adı 16 sayısı ile eşesli olduğundan, “genç kız”, “16 yaşında kız” simgesidir. Yine nar çiçeği söz konusu olduğunda ise dört mevsim çiçeklerinden “yaz” simgesidir. Simge olarak en çok işlendiği Çin resmi mitolojik kültüründe, “akma” olarak algılanan “unvan” sürekliliği simgesi olarak¹⁰⁹ da görülür.



Şekil 64:Stratonikeia Antik Kenti’nde Nar Motifi Kabartması/Muğla

¹⁰⁶ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi- (E yayınları), 2010, s:630-631.

¹⁰⁷ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgelenen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları,1983, s:39,

¹⁰⁸ Burhan Oğuz, **Mezartaşında Simgelenen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları,1983, s:44.

¹⁰⁹ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi -(E yayınları), 2010, s:907.

Çin simge kültüründe kimi kez bir betimi çözümlmek öyle kolay değildir: Sözgelimi, içinde bir memur başlığı, bir memur kuşağı ve bir “nar” bulunan, dört tekerlekli bir ahşap tekneyi çeken iki çocuğun resmi, “görsel bir bulmaca”dır. Bu bulmacada “başlık” ve “kuşak” bir “memuru”; tekne, “nesilden nesle” anlamını, nar ise “akma”yı simgeler. Bu bulmaca-resim birine armağan edildiğinde, armağan eden edilenin bir “memur başlığı ve kuşağına sahip olmasını, yani memuriyete atanmasını ve bunun nesiller boyu sürmesini” dilemiş olur. Güney Çin’de kimi bölgelerde, uzun ince teknelerin katıldığı bir yarış düzenlenir. Bu bir “doğurganlık töreni”dir. Çoğu kez katılanlardan boğulanlar olur: Boğulanlar, “doğurganlığı bahşeden” su tanrısına sunulan kurbanlar olarak algılanır; su tanrısı kurbanlarla “beslenir” ve insanlara kesintisiz bir “doğurganlık” sunar. Çin’in Güney sahillerinde ve Tayvan’da maket tekne ve gemiler yapılır, seçilmiş günde bunlar ateşe verilerek denize salınır: Bu eylemle yanmakta ve uzaklaşmakta olan tekne ve gemilerin, salgın hastalıkları, özellikle vebayı beraberinde götürdüklerine inanılır.

2.2.2.d Hurma Ağacı



Şekil 65: Akşehir-Konya Mezarlığı/

Ortada Hurma Ağacı Motifli Yaşam Ağacı

Hurma ağacı, Anadolu sanatında hayat ağacı motifi olarak kabul görmüştür. Şamanizm’e göre dünyanın merkezi sayılır. Mezar taşlarında, büyük olasılıkla cenneti

simgelemektedir. 8 hazirede, altı mezar taşında hurma ağacı tasviriyle karşılaşırız Motiflerin tümü, Anadolu mezar taşı geleneğine uygun olarak, ayakucu taşındadır.¹¹⁰ Ölümsüzlüğü temsil eden ağaçlar arasında ikinci yaygın tür hurmadır. Tasavvuf kültüründe, simgesel anlamda, Meryem'in kutsallığını işaret eden "kanıt ağacı"tır. Kuran'a göre "hurma ağacı" yaşamla özel ilişkisi bulunan bir ağaçtır: Meryem sancılandığında kuru bir hurma dalına tutunmuş, hurma ağacı da ilahi bir işaret olarak Meryem'in üzerine hurma yağdırmıştır.¹¹¹ Anadolu da bulunmamasına karşın, İslami simgeciliğin Anadolu'ya taşıdığı bu ağaç, cennette bulunan süt, bal ve hurma şarabı ırmakları olarak bilinen anlatımın mezartaşlarına simgeleştirilerek aktarılmasıdır. Kişinin doğrudan, bu dünyada beklentisi olan yer anlamında "cennet"te yaşayacağını temsiline açık simge örneklerdendir.

2.2.3 ANADOLUDA HAYVAN SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI

Anadolu'da yaşayan pek çok hayvan türü mitolojiye girer. Kartal göklerin, yılan yerlerin yansıtıcısı durumundadır. Göklerden iyilik, yücelik, yerden kötülük, alçaklık gelir. Bundan dolayı iyilik tanrılarının, tanrıçalarının çoğu göklerde yaşar, kötülükle ilgili yaratıklar yerde, yerin altında bulunur. Kuşlar genellikle iyilik, mutluluk, tatlılık örneği olarak girer mitolojiye. Aslan gücü, yiğitliği, koruyuculuğu yansıtır. Konakların, tapınakların kapılarında yer alır. Eşek, ayı, kaz, tavşan, keçi, geyik, boğa, koyun gibi kimi evcil, kimi yabanıl yaratıkların mitolojide geniş bir yer kapladığı, tanrılarının, tanrıçalarının yanlarından ayrılmayanlarının bulunduğu (özellikle geyik) ilk bakışta görülür. Bu durum Anadolu'nun doğal yapısıyla söylence varlıkları arasındaki bağlantının açık kanıtıdır. Söylencelere giren varlıklar (canlı, cansız) yörede bulunuyorsa yerli, bulunmuyorsa göçmendir. Yerli olan toprağın yarattığı uygarlıkla, göçmen olan da komşularla kurulmuş ilişkilerle bağlantılıdır. Bir ülkenin söylencelerine dıştan gelen varlıkların önemi, o ülkenin hangi uluslarla bağlantı kurduğunu göstermekle bağlaşımlıdır. Varılan sonucun kesinliği iki ülkenin tarihini kavramada son sözü söyler. Anadolu söylencelerinde yabancı hayvanların önemli bir

¹¹⁰ Sedat Bayrakal, **Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşları**, s:59

¹¹¹ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi -(E yayınları), 2010, s:581.

yer kapladığı söylenemez. Öküzle ilgili söylencelerde Mısır etkisi, özellikle Apis konusunda vardır, ancak bu bir inançtır. Elimizde bulunan uygarlık ürünleri, bize, Anadolu'ya dıştan önemli sayıda kutsal hayvanın gelmediğini gösteriyor. Bunu söylencelerin yanı sıra anıt heykellerde ve taş üzerine işlenmiş hayvan figürlü kabartmalarda da görmekteyiz.



**Şekil 66: Diyarbakır Surlarında
Aslan-Boğa Mücadelesi Kabartması**

Eskiçağ insanının düşünce evreninde hayvanların bazıları yırtıcılığı, bazıları ürün elde etmesi gerekçesi ile öne çıktı. Bu hayvanların varlığı aynı zamanda evcilleştirilerek yararlanılmasının getirdiği bir etki ile olduğu kadar, hiçbir şekilde yaklaşılamayanları açısında da farklı özellikleri ile öne çıkarıldı. Yırtıcı kuşların, yırtıcı memelilerin, kimi sürüngenlerin doğa yasası gereği eşit ortamda bulunmaları veya bu hayvanların insanla birlikte yaşayabilecek özelliklere sahip olması tanrılarla, tanrıçalarla bağlantılı kılındı. Böylece kimi hayvanlar kimi tanrıların, tanrıçaların yanında yer aldı. Öte yandan yaşama ortamının yarattığı ayrılık, aykırılık da “düşmanlık” olayına, kötülük”, zıtlık, güçlülük, masumluk anlamlarıyla belirginleşti. Sözgelisi arslanla geyiği ancak tanrı, tanrıça yan yana getirebilir. Kartalla güvercinin, serçenin, kekliğin yan yana gelmesinde tanrısal etkinin dışında bir güç aranmaz. Oysa bu yaklaşımlar, yan yanalıklar yalnız söylencededir, doğal ortamda değil. Bir araya getirilemeyen hayvanlar tanrıların gücü, adalet ve ölçüleri oranında bir araya getirildi. Ancak bu getirme aynı zamanda hayvanların Mithra inancında olduğu gibi kozmik ve astrolojik gerekçelerle de bir araya getirildi.

Anadolu söylencelerinde insan-bitki-hayvan ilişkileri- oluşmasında başka bir etken de doğal ortamdır. Sözgeşi geyik hangi yörede yaşıyorsa o yörenin insanlarıncı biliniyor demektir. Tanrı ile geyik arasında, dolayısıyla insanla geyik arasında kurulan ilişki, o yaşama ortamında hızlı gelişiyor, yayılıyor, kutsallaşıyor, sonra komşu yörelere, yakın bölgelere geçiyor. Bu geyiğin kutsallaştırılması, ona yönelik kerametlerin veya hayvan mitolojilerinin, mitlerinin oluşmasına neden olduğu kadar bu hayvanın belli organlarının kutsallaştırılması ölçüsünde evlerde, tapınaklarda yer alması sağlandı. Bu yer sağlamada özellikle bu hayvanların bu uzuvlarının kurban edilme sırasında ritüellerin bir parçasına dönüştürülmesi veya hayvanın belli organlarının boynuzda olduğu gibi bütünü simgeler olarak da ele alınması ile sonuçlandı. Bunun yanında yine simgeleştirilen bazı canlı türlerinin doğada yaşamadığı ve simgesel özellikleri bulunduğu, bu hayvanların tanrı veya kerametler aracılığıyla tanrısal gücü elinde bulunduranlarla karşılaşmaları yer alır. Sözgeşi alabildiğine geniş, sulak, bitki örtüsü bakımından verimli ovalarda “yedi başlı yılan” dedikleri korkunç yaratığı bulamayız. O tür ovalarda tanrısal çiçekler, bitkiler, ekinler yetişir, barınır. Büyük azgın ırmakların, karanlık göllerin, büyük kaynak suların bulundukları yörelerde devler, yedi başlı yılanlar, ejderler gibi korkunç ürkünç yaratıklar türeyiverir. Öte yandan kolay kolay varılamayan dağlarda, dağ doruklarında tanrısal kartallar egemenlik kurar, balta girmemiş ormanların dağları devirecek güçte koruyucu yaratıkları vardır.¹¹²

Avcılık yapan toplumlarda insan, hayvan “öldürmezse” beslenemez ve ölür; hayvancılık yapan toplumlarda ise insan, sürüsünü yitirirse yaşama olanağı bulamaz. Her iki toplum insanının yazgısı bir bakıma hayvanın yazgısına bağlıdır. Buna tüm benliğiyle inanan ve hayvana borçlu olduğunun bilincine varan insan, “*hayvanbilimsel bir mitoloji*” yaratmak “*zorunda*”dır.¹¹³

Bu mitolojik anlatımların aynı zamanda ilkçağ felsefesi çerçevesinde ele alınması önemlidir Pisagor kardeşlerine, yeryüzünde yaşamın ortaya çıkışını anlatırken “bitki ve hayvan âlemlerinin Dünya üzerinde hemen hemen aynı zamanda ortaya çıktığı”nı anlatır. Pisagor hayvanların evriminin sadece doğal ayıklanma yasasına bağlı

¹¹² İ. Z. Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin Yayınları, 2007, s:53-54.

¹¹³ Esat Korkmaz, “Asya’da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: I”, **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, Sayı:16, Kasım 2005, s:18

olmadığını, bu temel yasanın yanısıra “Şok Yasası” adını verdiği bir ikinci yasanın da yürürlükte olduğunu iddia ederdi. Pisagor'a göre, yeryüzünden farklı yerlerde yaşayan üstün varlıklar zamanı geldiğinde, evrensel yasalar uyarınca bazı hayvan türlerinin yapı taşlarını değiştirirler ve yeni bir türün ortaya çıkmasını sağlarlardı.

Bu noktada bir diğer evrensel yasa daha devreye giriyordu ki, bu yasa yaşamların birbirlerine yansması yasasıydı. Bir örnek vermek gerekirse, bir önceki yaşamını bir hayvanın varlığında yaşamış insanın kendi yaşamında o hayvanın bazı davranışlarını göstermesi doğaldı. Eğer birey bu davranışlarını düzeltirse, bir sonraki yaşamında daha üstün bir insan olabilir, düzeltmezse de hayvansal bedene geri dönebilirdi. Bu durumu Pisagor, “her yaşam bir öncekinin ödül veya cezasıdır” diye ifade ederdi. Yine Pisagor'un bir başka iddiası daha vardı; “Hayvanlar nasıl insanların akrabası ise, insanlar da tanrıların akrabalarıdır” diyordu. Bitkiler âleminden hayvanlar âlemine, oradan da insanlar âlemine birçok yaşam sürecinden geçerek ulaşan insanları sonuçta tanrılar âlemine geçiş bekliyordu. Çok uzak bir gelecekte insanların tüm evliliklerde spiritüel seçicilik yasasını uygulayarak, insanlığın en olgun düzeyine erişeceği umudunda olan Pisagor'un takipçilerinden Eflatun, “o uzak gelecekte tanrılar insanların mabetlerinde ikamet edecekler” diyor. Bu yasanın aynı zamanda çeşitli tarikatlerdeki yansmasını ele aldığımızda çoğu tarikatlerin Pisogoryen bir anlayışa yaklaştığını görmekteyiz. Bu aslında hayvan ne iyi ne de kötüdür, ne de insanla yer değiştirir, “don” değiştirir bir özelliğe sahiptir. Bu daha çok spiritüel bir algılayış yaratma, insanın en yüksek yetişmişlik aşamalarına taşımak ve “kâmil insan” yaratma yöntemlerinden birisidir. Hayvan da, bitkiler de insan da sadece doğanın bir parçasıdır. Ancak dinlerde ve felsefelerde, inisiye töreni yapılan çeşitli inançlarda hayvan insandan bile daha yukarıdadır. Bunun en iyi anlatımını Hint tasarımlarında görürüz. Buna göre insanın daha üstün olabilmesi için hayvanların sezgi gücüne yaklaşması gereklidir. Jung bunun “tanrının emrini ondan daha iyi yerine getirmektedir. Doğasında olmayan bir şeyi isteyemez. Öbür türlü söylersek içgüdülerini izler. Bu içgüdüler çoğu zaman bize gizemli görünür ama insan yaşamında da koşutları vardır. İnsan doğasının temeli içgüdüdür.” biçiminde açıklar.

Taş çağının mağara resimleri hemen istisnasız olarak, hareketleri duruşları son derece doğal olan ve büyük bir sanatsal yetiyle yapılmış olan hayvanları gösterir. Ama gene de gerçeğin natüralist bir kopyasından başka bir şeyin belirtileri vardır. Kühn,

“En garip olan kimi resimlere atışlar yapılmış olmasıdır. Montespán’da, bir yaban çitine sokulmuş bir at gravürü görülür. Bu yüzlerce atış deliğiyle delinmiştir. Aynı mağaradaki bir ayı heykelinde ikiyüzkırk atış deliği bulunmaktadır. Trois Frenes mağarasında bir ayı resmi üzerinde bu delikler resmedilmiştir; ayının başı aşağı düşmüştür ve burnundan kan boşanır” diyor.

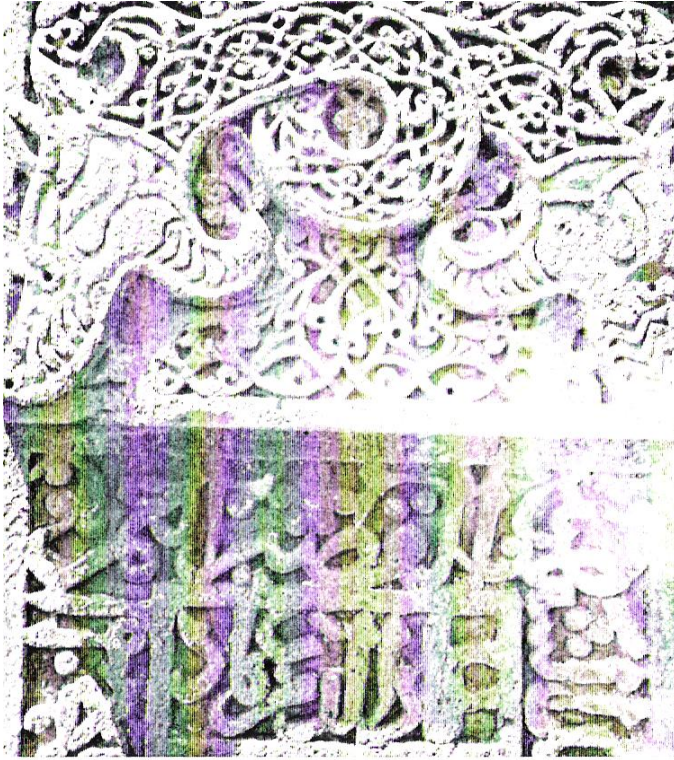
Bütün bu resimler, yüzyılımızda da henüz Afrika’da yaşayan avcı kabilelerce uygulanmakta olan bir av büyüsunü anlatıyor. Bu sırada resmedilen hayvana bir “eş”in işlevi veriliyor; ona olan ilkel analogi düşüncesine göre gerçek hayvana da olur. Resim onun yaşayan özü, en iç varlığının yerine geçer.¹¹⁴ Yine totem hayvanı temsil eder ve odur. Bu yüzden Trois Frenes’deki dans eden hayvan insanın, kılığıyla bir tür hayvan cine dönüşmüş olan bir kabile şefi olduğunu çıkarsamak doğru ve haklıdır. Zaman içinde birçok yerde, hayvan giysisi, hayvan ve cin maskelerine dönüşmüştür ve bunların sanatsal biçimlendirilişi büyük ustalıkla kullanılır. Çoğunlukla bunlarda aşılabilir bir güç, etkileme gücü vardır ve tanrı ile aynı saygıyı görürler. (...) Simgesel geri plan bakımından maske, başlangıçtaki hayvan kılığının anlamından farklı değildir. Onun ardında harekete geçen bireysel dışavurumuyla insan doğası saklıdır. Bunun için bunu taşıyan cinin onurunu, güzelliğini ama aynı zamanda korku uyandıran ifadesini de elde eder. Psikolojik bakış açısından hayvan, insanın güdösel ve dürtösel doğasının bir simgesidir.¹¹⁵

“Anadolu da Selçuklular döneminden beri eski yapı yıkıntılarından arta kalan tezyini ya da figürlü plâstik (‘devşirme’ sözcüğüyle tanımlanan şekiller), özgün bir duyarlılıkla yeni yapılarda kullanılmıştır. Selçukluların kozmopolit bir zevkle kullandıkları bu ‘devşirmeler’, daha sonra onları özümseyen bir istemle benimsenmişlerdir. Portal düzenlerine yer yer figürlü plâstik de karışmıştır. Fakat figürlü plastik için tek mimarî yüzey alanı portal düzeniyle sınırlanmamıştır. Mimarinin diğör bazı yüzey kesimlerinde de kabartma figürlere rastlanabilir. Selçuk yapılarındaki geçme ya da kıvrımlı halat biçiminde yılan-ejder motifi ile tek ya da iki başlı kartal motifleri, Giriş Asya ve Yakındoğu’nun tüm yörelerinde gelenekleşmiş olan plâstik verilerdir. Bazen

¹¹⁴Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.235

¹¹⁵Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.236

bitkisel motiflerle birlikte antitetik olarak düzenlenen aslanlar, eski uygarlık dönemlerindeki inançların izlerini taşırlar. Bu motiflerin soyut nitelikteki İslâm dinsel kavrayışına yabancı olduklarını ayrıca vurgulamaya gerek yoktur. Anadolu'nun tüm yörelerinde antik çağlardan beri süregelen bir taş yontma geleneği vardır ve hem süslemeci hem figüratif düzeyde zengin verilere sahiptir. Geometrik ya da bitkisel “geçme” tezyinat ile eski tılsım motiflerinden kaynaklanan düğümlü halat biçimleri, kabarik rozet motifleriyle birlikte genel tezyini düzen içinde yer alır, diğer bazı motifler düz ya da almaşık tekrarlanma ilkesi içinde frizler ya da bordürleri oluştururlar.”(bkz. Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, S:23-24); “Heykel plâstiğinin böylece hareketlenmesi ve ışık-gölge etkileri içeren bir hacim boyutu kazanması, bu alanda farklılaşan zevklere yönelişin de bir göstergesi olmuştur. Öte yandan çeşitli hayvan figürlerini kapsayan heykellerin yaygınlaşma nedenlerinden biri, doğa ilgilerinin artışı oranında, bahçe ve park pitoreskini bütünleyen simgelerin bu örneklerde karşılıklarının bulunmasıdır.



Şekil 67: Ahlat Mezar Taşında Ejder Çifti

Sanatsal nitelikte heykel çalışmaları olduğu söylenemeyen hayvan figürleri, Türk taş işçiliğinin geleneklerine değil, Avrupa zevkinin egemen olduğu yabancı ve yerli azınlık zanaat atölyelerinin geleneklerine bağlıdırlar. Bu heykeller, figür plâstiğine

karşı uyanan ilgi açısından değerlendirilseler bile, Türkiye’de bu sanatın gelişmesine katkıda bulunan veriler olarak değerlendirilemezler.”(bkz. Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 8. Basım Ocak-2008 S:73-74); “XIX. yüzyıl içinde yaptırıldığı evvelce belirtilen atlı Abdülaziz heykelinin, Avrupa geleneklerini anımsatan bir anıt düşüncesine bağlı bulunuşu, modern anıt sorununun gerçekleşme koşullarını yansıtmıyordu. Bu konu, anıt alanında ulusal bir amacın gerçekleşme zorunluluğunu içerir. Nitekim Abdülaziz heykeli, halkın gözü önüne konmuş değildi. Bu bakımdan tümüyle özel bir amaca dönük olduğu belli idi. Dolayısıyla, XIX. yüzyıl içinde İstanbul ya da Türkiye’nin herhangi bir yerinde arslan, boğa, geyik vb. gibi hayvan figürlerinin dışında, figürlü heykel plâstiğinden söz edilemez. Anıt plâstiğinin ulusal amaçlara dönük bir biçimde gerçekleşmesi, Cumhuriyetin ilanından sonradır ve bu sorun özü bakımından, giderek heykel sanatçılarının plâstik kaygılarını özgün bir gelenekle bağdaştırdıkları ve bu yoldan Avrupa etkilerini yansıtan anıt plâstiğinde köklü bir atılım yapmayı amaçladıkları aşamalara kadar ulaşmıştır.”(bkz. Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 8. Basım Ocak-2008 S:73-74) “Halk resimleri dinsel örnekler ve dinsel nitelikte olmayanlar diye sınıflandırılabilir. XIX. yüzyılda yaygınlaşan taşbaskısı masal kitaplarının resimleri, taşbaskısı levhalardaki dünya güzelleri, bazı eski inanç kaynaklarına bağlı olsalar da dinsel resim çerçevesi içinde görülemezler. Fakat XIX. yüzyılda hızla yaygınlaşan yazı-resimlerle dinsel temaları ve kişileri ele alan diğer levha resimleri, dinsel resim alanı içine girerler. Yazı resimlerin yanı Arap alfabesindeki harflerin bir insan yüzü, bir kuş, bir gemi, bir aslan, bir deve vb. motifler halinde kompoze edilmeleri, İslâm dünyasında öteden beri Türklerin yarattığı, çeşitlediği ve geleneğin diğer İslâm ülkelerinde de yayılmasını sağladıklarına inanılan bir katkıdır. Bizim kanımızca da Türklerde yazı-resimler, Anadolu İslâm dinsel kavrayışının gerçekçi, somut ürünleridirler. Arap harfleri gibi alabildiğine soyut nitelikte olan yazı öğelerini piktogramik bir yönde resimleştirmek, Türklerin İslâmiyet’e kazandırdıkları net ve kesin ikileme de uygun düşmektedir. Kökeni konusunda araştırmalar bulunmayan bu eğilim, bizim kanımızca Türklerin geçmişte piktogramik nitelikler taşıyan Çin yazısıyla tanışmış olmalarından kaynaklanmaktadır. (bkz. Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 8. Basım Ocak-2008 S:73-74)

Mehmet Yılmaz da benzer saptamalarda bulunur: “Tarihöncesi insanının dışarıda gördüğü hayvanların resmini mağara duvarına yapmayı düşünmesi, onun eşsiz yaratıcılığının; ortaya koyduğu resmin niteliğiye soyutlama gücünün göstergesidir.

Özetle, mağara duvarlarındakiler dâhil, bütün resimler aslında doğal nesnelerin, onlar hakkındaki birikimlerin görsel dile çevrilmiş soyutlamalarıdır.”¹¹⁶

2.2.3.a Ejderha (Yılan)

Yılan, kimi kez kutsal, kimi kez de yaratıcı tanrı sayılan sürüngen bir hayvandır. Sümerlerden Hititlere, Anadolu’dan Kafkasya’ya kadar uzanan geniş bir alanda ve çeşitli zamanlarda “illuyanka” adlı dev bir yılanın farklılıklar içeren öyküleri anlatılır. Bu yılan yeri gelir tanrılarla yeri gelir kartallarla savaşıır. Antikçağ’ın Orphik dininde evrenin oluşması, “Kybele’yle Ofiyon” adlı yılanın “sevişme” sarsıntılarıyla açıklanır. İlksel tasarımlarda “deri değiştiren” yılan “ölümsüz” olarak algılanmış, bu nedenle ölümsüzlüğün “olanaksızlığı” ona bağlanmıştır. Yunan tanrılarında çoğu, yılan donunda betimlenir: Örneğin hastaları iyileştiren “Asklepeos”, kentleri ve evleri koruyan “Agathoddaemon” birer yılanıdır. Yılana ilişkin tasarımlar özellikle Yahudi-Hıristiyan ve İslam geleneğinde “tersine dönüşüm” geçirmiş ve “Şeytan”la özdeşleştirilmiştir. Tasarımlarda yılan çoğunlukla “Yeryüzü”nü ve “yer altı”nı simgeler. Bu nedenle Yunan mitolojisinde topraktan yaratılanların hemen hemen tümü yılan “donunda” betimlenir. Amerika yerlileri için bütün “yer altı güçleri” yılan biçimlidir. Kimi metinlerde Havva’yı günaha özendirenin “Yılan” olduğu yazılıdır: Yılan, Şeytan’ın donuna büründüğü bir varlıktır ve “örtük” de olsa “cinselliği” simgeler; bu simge, Adem’in “erkeklik organı”nı çağrıştırır. Derinden derine “düşüş”ün asıl nedeninin “şehvet” olduğunu bize anımsatır. Çünkü Yılan, “meyveye kendi kötülüğünün, tüm günahların kökenini ve başlangıcı olan şehvetin zehrini aşlamıştır”¹¹⁷

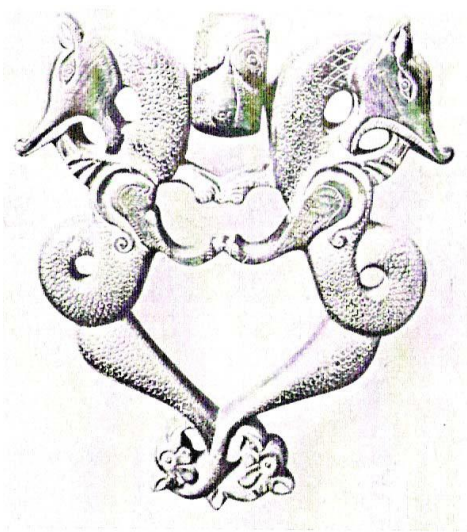
Yılan Asya metinlerinde ve Şamanist tasarımlarda, simgesel anlamda, yer altı denizinde yaşadığına inanılan ve Erlik’in “kamçısı” olarak algılanan “mitolojik hayvandır. Ejderha olarak da çeşitli biçimlere bürünen türleri bulunmaktadır. Yutpa adı verilen, çatalkuyruklu, dört ayaklı “yer altı canavarı” bunlardandır. Yine yer altı yolculuğunda, şamanın bedeninin girdiği “yardımcı ruhlardan biri”dir. Altay yaradılış efsanesinde, “yenilmesi yasaklanan meyveleri korumakla görevli” iki hayvandan

¹¹⁶ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, Şubat-2006, s:56

¹¹⁷ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi-(E yayınları), 2010, s:1308.

biridir. Türk mitolojisinde, ejderha/yılan dört ana yöne ilişkin olan dört büyük yıldız grubundan kuzeyi simgeleyen “Ülker yıldız kümesinin” görünüşe taşınmış biçimi olarak algılanan “göksel düşsel hayvan’dır. Oniki hayvanlı takvimde; “yıl” simgesi hayvan olarak gösterilir. Budist etkilenmeyle Uygur mitolojisinde, simgesel anlamda, “Altın Başlı Yılan” olarak algılanan ve Altın Dağ’da oturduğuna inanılan, töz kabul edilen ve tapım konusu yapılan “hayvan-tanrı’dır. Zerdüştlükte simgesel anlamda, Ehrimen’in hizmetinde bulunduğu ve O’nun ruhunu “taşıdığı” kabul edilen ve öldürülmesinin “sevap” olduğuna inanılan hayvanlar sıralamasında yer alan bir canlıdır.

Tektanrıci dinsel tasarımlarda, simgesel anlamda, Cennet’te Havva’ya Yasaklı Meyve’yi yediren “Şeytan’ın büründüğü don’dur. Karşıt tasarımlarda, Şeytan’ın sıklıkla tektanrıci dinlerin pagan tanrıları “kötülük”le özdeşleştirme geleneği gereği donuna büründüğü hayvanlardandır. Yunan mitolojisinde, öç alma tanrıçalarının işkence yaparken kullandığı “kırbaç” olarak yer alırken, Yezidi mitolojide, Tufan’da su almaya başlayan geminin deliğini “tıkamakta” kullanılan “kutsal hayvan’dır. Çin kültüründe, simgesel anlamda; burçlar Kuşağı’nın “beşinci hayvanı” olarak görülür. Yine “akıllı, kötü ve aldatıcı” olarak algılanan, simgesel anlamda, “beş zararlı yaratık’tan biridir. Kimi organları söz konusu olduğunda, “şifa” işareti, erotik edebiyat söz konusu olduğunda ise, kadın iç çamaşırlarına karşı çok duyarlı “şehvetli hayvan” olarak simgelenir. Dik olarak ele alındığında “penis” işareti, “üçgen başlı” gösterilmesi durumunda ise, “dişil” ilke işareti olarak görülür.



Şekil 68: Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürü

Erken dönem doğaya benzeme temelli tasarımlarda, eril ilke “yang” işaretidir. Astroloji söz konusu olduğunda, “akıllı-ahlaklı olma”yı betimleyen burçlar kuşağının altıncı hayvanı olarak görülür. Yine oniki saate bölünen günün altıncı saatini “yöneten” keskin zekâ ile belirgin “refakatçi hayvan” simgesidir. Yunan mitolojisinde, “şifa” veren kutsal kimlik, yani “tanrısal doktor” olarak algılanan “Asklepios” simgesidir. Şifa dağıtan ya da tanrısal doktor olarak algılanan Asklepios kızı “Hygieia” simgesidir. Klasik tasarımlarda, yedi güzel sanatlardan biri durumunda bulunan “diyalektik” simgesidir. Astrolojik tasarımlarda, burçlar sıralamasında yer alan “akrep burcu’nun simgesidir. Mistik tasavvufi tasarımlarda, her yıl deri değiştirerek ölüp ölüp dirilmeleri nedeniyle “ölümsüzlük” simgesidir.

Sufi gelenekte, simgesel anlamda, “nefis/nefs”; Tanrı’nın gazap perdesi kuşanmış, yani kahr libası giymiş görünümü; Tanrı’nın “kahr donu”dur. Nietzsche tasarımlarında, simgesel anlamda, kartal ile birlikte “gücün ve bilgeliğin” hayvanı olarak dikkat çekilirken, Ortodoks inançta, simgesel anlamda “Musa’nın asası” olarak simgelenir.¹¹⁸ Halk inanışında yılanlar ve ejderler, harabelerde korunan hazinelerin “bekçileri” durumundadır. Yine aymazlığı yüzünden “yılan” donundaki İblis’i Cennet’e taşıyan tavus, “güzelliğin ve çirkinliğin” bileşimini simgeler. Ejderha manasındaki Yunanca “Drakon” ise “bakışlarıyla büyüyen hayvanı yılan” karşılığındadır. Ejderha, korkunç yönlerinin yanı sıra mabet ve gizli hazinelerin, Çin’de İnci’nin bekçiliğini üstlenir, bu durumda ise hikmet ve kehanet simgesi olur.

2.2.3.b Aslan

Aslan döngüsüne gelince, “kurt” döngüsüne göre daha az belirgindir: “*Dede Korkut Kitabı*”ndan, “*Basat*” adındaki gencin “*dişi bir aslan*” tarafından büyütüldüğünü öğreniyoruz. Yine “*Dede Korkut Kitabı*”nda erkeklerle hayvanlar arasında geçen iki büyük savaştan söz edilir: Birinci savaşta kahraman sırasıyla “*boğa*”, “*deve*” ve “*aslan*”la mücadele eder ve onları yener. Burada “*aslan*”, vahşi doğanın temsilcisi olarak güçlü düşmanı simgeler.¹¹⁹ Yine Orta Asya’nın büyük mit kahramanlarından olan Satuk Buğra Han ile ilgili bir köken söylencesi vardır; bu söylence özünde

¹¹⁸ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi-(E yayınları), 2010, s:1305-1306 .

¹¹⁹ Esat Korkmaz, ‘‘Asya’da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: II’’, **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, sayı:17, Aralık-2005, S:15

“*aslan*”ın köken söylencesidir: İslamiyeti kabul edeceğini önceden öğrenen kahinler onu öldürmek ister, ancak annesi kurtarır. On iki yaşına gelince kırk arkadaşıyla ava gider: Bir tavşanı kovalarken kaybolur. Kovalamaca sırasında “*tavşan*” yaşlı bir adama dönüşür ve ona İslam dinine geçmesini önerir. Kaşgar hanı olan amcası ise atalarının dinine dönmesi konusunda Satuk Buğra’ya baskı uygular. Ne var ki amcası “*toprak yutar*” ve ölür; Satuk han olur. Doksan altı yaşına kadar hükümdarlık yapar: Dört oğlu ve dört kızı olur. Kızlarının ikincisi “*Ala Nur*”, “*Kırmızı Işık*” adını taşır; inanca göre ağzına bir ışık damlası akıtan melek Cebrail onu ziyaret eder. Kız, bu “*ışık damlası*” ile gebe kalır; dokuz ay sonra bir erkek çocuk doğurur. Bilgeler bu çocuğun, *Ali*’nin oğlu olduğunu söylerler ve çocuğa “*Seyid Ali Aslan Han*” adını verirler.



Şekil 69: Diyarbakır Müzesi’nde Cizre’den Ejder Kuyruklu Arslan

Söylencenin başka bir çeşitlemesinde “*doğum*” biraz farklı anlatılır: “*Ala Nur*”, bir gün, gözlerini kendisine dikmiş bir “*aslan*”la karşılaşır. Aslanın bakışlarından korkar ve bayılır. Dokuz ay sonra bir çocuk doğurur. Çocuk yedi yaşına geldiğinde *Ala Nur*, *Tuk Buğra Han*’la evlenir; bu evlilikten “*Muhammed Aslan*, *Yusuf Aslan*” ve “*Kızıl Aslan*” adlarında üç erkek çocuk doğurur. Her iki söylencede de “*aslan*” belirleyicidir; çocuklar “*aslan*” adını taşır. Özellikle ikinci çeşitlemede “*aslanla yapılan evlilik*” anımsatılır. “*Gebelik*” sağlayıcı güç olarak vurgulanan “*ışık*”, Hz. *Ali* ile “*özdeş*” kılındığından, ışık “*eril*” ilke algısıyla ve Allah’ın Aslanı “*donunda*” görünüşe taşınırken “*çocuklar*” *Ali*’nin çocukları olarak inanca yerleştirildi. Aslanın doğa içinde varlığını sadece vahşilik olmadığı, aynı zamanda güçlü ve kendisini iyi savunma gücüne sahip olması ile de görürüz. Aslan ailesinin üzerindeki etki, gücünü onları

savunmak ve yaşadığı bölgenin sınırını korumak ve kollamak açısından da imrenilen bir canlıdır. Hititler başta olmak üzere, uygarlıklarda aslan ile tanrı ve tanrıçaların bir arada kullanılması ve ortak forma işlenmesi yaşamın kurulmak istenen biçimi olarak da değerlendirilmeli.

2.2.3.c Kartal



Şekil 70: Divriği Ulu Camii/
Çift Başlı Kartal Figürü



Şekil 71: Tokat Mezar Taşında Çift Başlı
Kartal

Kartal gökyüzünün hâkimi ve sonsuzluğun sembolü olarak kabul edilmiştir. Tüm uçan kuşların başıdır ve gerek uçan, gerekse yeryüzünde yaşayan diğer canlılara korku salan bir yaratık olmuştur.

Avrasya Sanatı için çok kullanılan bir sembol olan kartal, Germen topluluklarının başta geldiği pek çok topluluk arasında tinsel etkileşime işaret ettiği, form açısından da bu süreçteki yoğun etkileşimi göstermektedir. Avrupa'nın değişik yörelerinden gelen objelerde kendi mahalli yorumlarına rağmen yaygın bir bütünleşme

gözlenebilmektedir. Bir objenin üstlendiği sembolik değer ve işleniş biçimi, yaygın bir etkileşim sürecini belgelemektedir.¹²⁰

Orta Asya'daki eski Türk boylarının ve Sibirya'da yaşayan eski halkların inançlarına göre kötü ruhları kovmak için bayılcaya dek tepinip dans eden ve bayılan Şamanın ruhunu kartallar bir kızağa koyarak gökyüzünde çekerlerdi.

Kartal halayı'nda iki dansçı karşı karşıya oynarlar, biri avcı kuşu taklit eder ve ötekine, yani kurban olan kuşa doğru dönerek yaklaşır. Bu danslarda açık bir biçimde Orta Asya motiflerini, bozkır hayvan sanatını, ayinsel hayvan dövüşlerini, hayvanların kendi aralarındaki ayinsel çiftleşme motiflerini bulduğumuzu sanıyoruz.¹²¹

2.2.3.d Boğa

Akadlar aşağıdan Sümer ülkesine geldiklerinde gelişmiş kentler gördüler. Bu kentleri istila ettiler ancak Sümer kültür dünyası içinde eriyerek dağıldılar. Sümerler ardından Gutiler gibi birçok topluluğun istilasına uğrasalar da küçük değişim ve karışımlar dışında bölgede egemen olmayı sürdürdüler. Samiler, Mezopotamya'yı istila edince Sümer tanrılarını benimsediler, ne var ki onların adlarını ve özelliklerinin çoğunu değiştirdiler. Daha birçok Sümer tanrısı, etrafındaki diğer toplulukların inançlarına girerek ya onlarla değişmiş veya onları değiştirmiştir. Böylesi kültürel ve inançsal değişimler ve simgeleştirmeler bazı hayvanlar konusunda belirgin olarak öne çıkmaktadır. Boğa bunlardan biridir. Tarım toplumuna geçişle birlikte boğanın önemi daha da artmıştır. Boğanın toplumlar üzerinde bıraktığı etki, inanç panteonlarını da belirlemiştir. Bu toplulukların tarımcı, hayvancı gibi ayrımlarda yeni tanrı, temsilcileri ve simgelerini kabul ettikleri anlamına geliyor.

¹²⁰ Engin Beksac, **Erken Ortaçağ Avrupa Sanatı'nda Takılara ve Minyatürlü Yazmalara Yansıyan Etkileşim**. Sanatta Etkileşim (Interactions in Art). Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.1998, s:55.

¹²¹ Jean-Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Çeviren: Prof. Aykut Kazancıgil-Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, Birinci Basım: Mayıs-2005, s:240.

Boğa bolluk ve güç simgesidir. Yaratıcı tanrının simgesi olarak da görülür. Hayvan tapımının en önemli ve belirgin simge hayvanlarından biri olan Boğa'yı, Sümer inançlarında görmekle birlikte boğanın kutsallığı hemen bütün ilksel inançlarda yeralır. Neredeyse bütün mitolojilerde boğa, dölleme ve kuvvet olarak erkek gücünü simgeler. Neolitik çağdan itibaren, boğayla şimşek arasında bir bağ kurulmuş ve göksel temsiliyeti olan tanrılara ilişkin simgeler arasında görülmüştür. Bu nedenle boğa böğürmesi, gök gürültüsü ve yağmur getiren fırtına ile ilişkilendirilmiştir.



Şekil 72: Ani Kalesinde Ejderler ve Ağzı Halkalı Boğa Başı

Boğa, Sümerler arasındaki güçlü yapısından dolayı, fırtına tanrısının kutsal hayvanı ve aynı zamanda kozmik düzenin simgesi kabul edilmiştir. Sümerlerde boğa, erkek-insan başlı olarak da tasvir edilmiştir. Ayın hilâl şeklindeki görünüşü ile boğanın boynuzları birbirine benzediği için Sümerler boğayla ay arasında da ilişki kurmuşlardır. Mitolojilerde, erkeklik gücünün sembolü olarak görülen boğa, bazı kültürlerde kentin giriş kapılarının iki yanındaki heykelleri ile koruyuculuk vasfına sahiptir. Sümer’de dinsel yaşam toplumsal yaşamdan ayrı değildir. Doğayı kurumsallaştırmak ve doğanın gücünü kullanmakla eş değerdir. Bu nedenle Sümer algısına göre doğa ve yaptırımları olağanüstülük içerir.

Yine boğa Hititler’de Gök Tanrısı’nın, kutsal hayvanıdır. Boğanın kanını tanrılarına sunup, etini yemektedirler. Boğa, daima “siyasal” ve “cinsel” gücü ile bereket simgesi

olmuştur. “Boğa Şarkı”ları¹²² da kültün bu anlamıyla anlatımını içerir. Simgesi boğa olan tanrılar dizisinde Hititlerin Fırtına-Bereket-Bitki Tanrısı Tarhu’nun (Tarhunda) önemli bir yeri vardır. Kutsal alanlarda çoğunlukla “çift boğa” heykelleri yer alır. Bunlar, Fırtına tanrısının iki oğlu olan Serri (gündüz) ve Hurri’nin (gece) boğa olarak simgelenmesidir.¹²³ Hitit metinlerinde “boğa şarkısı”ndan başka “boğa dansı”ndan da söz edilir.



Şekil 73: Hitit Boğa Heykeli

Boğa, Mısır’da da en kutsal hayvanlardan birisidir. Boğa, Mısır’da boynuzları arasında güneş diski taşıyarak bereket simgesi konumunda sayılmıştır. Ayrıca boğa Osiris kültüründe ölüm ve yeniden doğuşu temsil eder. Boğa aynı zamanda Tanrı Ptah ile Osiris’in bedenleşmiş şekli olarak kabul edilmiştir. Apis (Apis inancında (mezhep) Memphis’te tapınılan “kutsal” boğadır. Boğa sadece rahiplerin bildiği bazı özellikleri ile tanınabilir. Bir Apis öldüğünde rahipler onun yerine başka bir boğa koyarlar. Boğa Apis özeldir, alnında beyaz üçgen, boyun kısmında kartalı andıran, göğsünde ise hilali andıran bir işaret olmalıdır. 19. Hanedan zamanına kadar boğalar ayrı ayrı gömülüyordu. II. Ramses zamanında ise “Serapeum”adı verilen toplu bir anıt mezar bu amaç için inşa edilmiştir Apis Mezhebi’ne göre Apis ölümüyle tanrılaşır ve “Osor-Apis” adını alır.) alnında beyaz bir hilal ve sırtında akbabayı andıran bir şekle sahip özel bir boğadır ve tanrıça İsis’i temsil eder. Bu nedenle boynuzları arasında bir güneş ya da ay diski taşıyan boğa aşı bereket simgesi ve İsis-Osiris ile ilgili olarak ölümden sonra; ölüm ve yeniden doğum tanrısı olarak kabul edilmektedir.¹²⁴

¹²² Sedat Alp, **Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu’da Üzüm ve Şarap**, Ankara, 1999, s:72.

¹²³ M. Darga, **Hitit Sanatı**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1992, s:43.

¹²⁴ Fahri Işık, “Doğa Ana ve Kubaba, Tanrıçaların Ege’de Buluşması”, **Suna-İnan Kiraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Monografi Dizisi -1**,1999

Mısırlılar bir boğa kurban ettiklerinde, kendi başlarına ve Mısır toprağına gelecek olan bütün kötülükleri hayvanın başına (beddua ederler) çağırırlar, bundan sonra boğanın başını ya Yunanlılara satarlar ya da nehre atarlardı.¹²⁵ Ayrıca Nuh tufanından önceki dönemde, Şit* beyaz bir boğa olarak tasvir edilir, İsrail de beyaz boğaların ırkıdır ve Mesih de beyaz boğa olarak tasvir edilmektedir.¹²⁶ Şit'in ırkının dışında kalanlar ise siyah öküz topluluğı olarak görülür.

Boğanın bu simgeselliğini gördükten sonra kelime olarak anlamı da özel önem kazanıyor. Terimsel anlamı geriye doğru çekildikçe, kökenindeki ses çeşitliliğinin ve gücünün varlığını görürüz. Bunlardan biri de Luvice'de "Taru" sözcüğünün tanrıların en ulusu, " Gök Tanrısı" anlamına gelmesidir. Hellence'de de boğa anlamına gelen ve Toros dağlarına ad olan "Taurus" sözcüğüne benzerliği dikkat çekmekte ve dağ tanrısı ile dağların ecesi "Ana Tanrıça" özdeşliğini vurgulamaktadır. Efes'in Büyük Artemis'inin zaman zaman, yine boğa anlamına gelen, Tauro ya da Tauropolos olarak da adlandırılması buna örnektir.¹²⁷



Şekil 74:Minotauros'u öldüren Theseus

¹²⁵ James G. Frazer, **Altın Dal, Dinin ve Folklorun Kökleri II**, İstanbul, Kabalcı Yayınları,1992, s:187.

* Alevi felsefesine göre de varoluş Şit'e bağlıdır.

¹²⁶ Giovanni Floramo, **Gnostisizm Tarihi**, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2005 s:213.

¹²⁷ Reşit Ergener, **Anatolia**, Land of Mother Goddess, Ankara, Hitit Yayınları, 1988, s:73

Alacahöyük'te bulunan ünlü kabartmada, büyük kral ve kraliçe kutsal sunak ile boğa önünde görülmektedir. E. Akurgal, boğanın bu yaygınlığının MÖ 14 yüzyılda tek başına Gök Tanrı'yı temsil etmesiyle¹²⁸ ilgili olduğu görüşündedir. Bu da gösteriyor ki, güç ve bereketin simgesi boğa, toprak ekimini ve bereketi temsil eden ana tanrıçaya kurban edilen hayvanların en başatıdır. Yine boğa tanrı Mithra'nın da kutsal hayvanıdır. Bu bölümde boğanın kurban edilmesinin inisiyeyi nasıl başarılı kıldığını ve simgesel olarak boğanın dönüştürücü etkisini ayrıntılarıyla görmekteyiz: Aday, çok uzun bir hazırlık dönemi geçirir ve bu süre içerisinde cesareti ve misterlere katılmaya uygun olup olmadığı konusu çeşitli şekillerde sınanırdı. Kesinkes bir ketumiyet uygulanır, aday kendisine ifşa edilecek olan ayinleri yaşamı pahasına gizli tutacağına ilişkin ant içerdi.

Önce birkaç gün süreyle yemek yemekten ve cinsel ilişkiden kaçınır ve törenle alınan bir abdestten sonra adayın elleri arkasına bağlanarak, aynen bir ölü gibi yere yatırılırdı. Bunu kutsal ayinler izler, daha sonra da adayın sağ elini kavrayan hierofant (rahip), onu ayağa kaldırırdı.

Artık sıra, kanla yapılan vaftize gelmişti. Aday çıplak bir halde bir çukura sokulur, çukurun üstü bir kafesle örtülürdü. Kafesin üzerinde bir hayvan kurban edilir ve bu hayvanın kanları adayın üstüne akardı. Kurban edilen hayvan ne olursa olsun, bunun Mitra'nın öldürdüğü boğanın yerini tuttuğu kabul edilirdi. Latin şair Prudentius, belki de bizzat bilgi sahibi olduğu bu törenin canlı bir tasvirini yapmıştır: Sembolik olarak inisiye kıyam etmiş ve boğanın yaşam bahşeden kanından yıkanmış olmaktadır. Artık, inisiye, “edebiyete doğmuş” olarak kabul edilir ve onu seçmişler sınıfına yüceltecek olan kutsal yemeğe katılmasına izin verilir.¹²⁹

Mitra'nın boğa öldürme sahnesi boğanın simgeciliği açısından yeterince anlam barındırmaktadır. Mitra boğanın sırtında çömelmiş, hançerini hayvanın boynuna sapladığı tauroctonyler (Boğa öldürme sahnesine veriler ad.) bulunmaktadır. Bunlardan birisinde boğanın altında bir akrep, bir yılan (derisini değiştirdiği için

¹²⁸ Ekrem Akurgal, **Anadolu Kültür Tarihi**, Ankara, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 1998,s:67.

¹²⁹ "The Mystery Religions," in Richard Cavendish, ed., *Myth: An Illustrated Encyclopedia* (New York: Marshall Cavendish,1980) adlı kitabında “Mitra ve Boğa” adlı bölümü’den aktaran http://www.masonlar.org/masonlar_forum/index.php?topic=9171.0. 12. 07. 2011.)

toprağın ve yenilenmenin sembolü) ve genellikle boğanın yarasından akan kanı yalamak için sıçrayan bir köpek vardır. Boğanın kuyruğundaki buğday başakları Mitra'nın bu kahramanca eyleminden doğan yeni hayatı temsil eder.

Boğanın hançer darbeleriyle öldürülmesi, Mitra'ya tapınanlar bakımından yararlı ve yaratıcı bir ayındır. Boğanın etrafa saçılan kanıyla bedensel yaşamın yeniden ortaya çıkacağına inanılmakta, doğanın yıllık seyri içinde gözlenen ölüm ile yeniden doğum olaylarının birbirini izleyeceğinden emin olunmaktadır. Çünkü Mitra efsanesine göre, güneş tanrı da Mitra'dan bir boğa kurban etmesini istemiş, beyaz bir boğayı aynı şekilde kalbinden hançerlemiştir. Ancak beyaz boğa tam öleceği sırada Ay'a dönüşmüş, Mitra'nın pelerini de ılık saçan yıldızlarla dolu gökyüzü biçimini almıştır. Boğanın kuyruğundan ve kanından etrafa buğday ve üzüm taneleri saçılmış, yumurtalığından akan döl suyuyla da yeryüzündeki bütün canlılar oluşmuştur. Artık gün ile gece farklılaşmış, gece gündüzü izler olmuş, Ay belirli bir seyir takip ederek ilerlemiş, böylece zaman ortaya çıkmıştır.¹³⁰

“Boğanın kurban edilmesi hakkında, Pers metinlerinde de bazı bilgilere rastlanılmıştır. İyiliğin en yüce ilahı Ahura Mazda, ilk doğaüstü insanı Gayomart'tan önce bir boğa yaratmıştı. Kötülüğün güçleri, bu yaratılış işlerine fesat karıştırmak ve kötülüğe dönüştürmek gayesiyle bu boğaya saldırmışlar, vahşice öldürmüşlerdi. Boğanın omurgasından akan bir sudan, yeryüzünde binlerce türde canlı türemişti. Bu kurban olayı, Bundahishn metninde, elli beş türde bitki çıktığı, on iki türde şifalı ot yetiştiği şeklinde geçmiştir. Artık Mitra'nın birinci hedefi, yeryüzüne kötülüğü getiren ve karanlığın güçlerini iyilere karşı seferber eden Ahriman'a karşı açık bir savaşa girişmektir. Ahriman'ın en büyük arzusu, kötülüğün önünde engel olarak gördüğü, giderek kurtarıcı işlevine bürünen Mitra'nın yenilgiye uğratılması ve ortadan kaldırılmasıdır.”¹³¹

Boğaya bağlı kültlerin çeşitliliği bu anlatılanlarla hiç de sınırlı değildir. Dünyanın en yaygın simgelerinden biri olarak ele alınmaktadır. Boğa birçok kültürün ve inancın

¹³⁰ Mc Cormack, J.T.(1956), **The Mysteries of Mithra**, New York'dan aktaran K. Haldun Akalın, “Mitra Efsanelerinin Ve Mucizelerinin Hristiyanlık Üzerindeki Etkileri”, Akademik Bakış, S. 17, **Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi**, Temmuz-Ağustos- Eylül, 2009. s. 4.12.07.2011

¹³¹ L.A. Campbell(1968, **Mittraic Iconography and Ideology**, Leiden'den aktaran K. Haldun Akalın, “Mitra Efsanelerinin Ve Mucizelerinin Hristiyanlık Üzerindeki Etkileri”, Akademik Bakış, S. 17, **Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi**, Temmuz-Ağustos- Eylül, 2009. s. 5.12.07.2011.

temelinde yer almaktadır. Boğanın Mitraizm'deki bu simgecilğini bu kadar gelişmiş olarak Dionysos tapımında görmekteyiz. Boğa tapımı, Yunan ve Roma inançlarında da güçlü bir simgedir. Boğa Eski Yunan'da Zeus'un, Roma'da Jüpiter'in simgesidir.

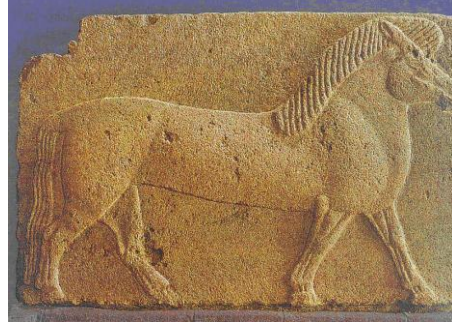
Eski Türklerde biri “ata-kurt”, diğeri “ata-boğa” üzerinde yapılandırılan “iki gelenek” bulunmaktadır: “İkili köken mitleri”nden biri ya da diğeri, ikimi toplumlarda ebeli dönemlerde “baskın” duruma gelmiş, “ata-hayvan” olarak “kurt” aya da “boğa”dan biri seçilmiştir. Bunun dışında zaman zaman “kurt”, dönüşüm ürünü olarak “köpek” ve “boğa”, kimi kez ayrı ayrı, kimi kez koşt biçimde, kimi kez de birbirine “karışmış” olarak aynı anda ortaya çıktığı görülüyor: Kırk kızın kocasının “köpek” olduğu köken söylenceleri ve bir “boğa”nın soyundan geldiklerini ileri süren köken gelenekleriyle Kırğızlar, bunun en çarpıcı örneği durumundadır. Yine örneğin Oğuz’a adını veren “ata-hayvan” bir “boğa”dır. Buna karşın, Oğuzname’yi veri aldığımızda “ata”, bütün parlak yaşamı boyunca “kurdun” korumasına ve rehberliğine başvurmadan kaçınmaz. Oğuz’un görsel betimlemelerinde “çarpıcı” bir durum söz konusudur: “Yüz”, üzerinde bulunduğu bedenle hiçbir ortaklık taşımaz. Yüz, renklerle simgelenir; “siyah” saçlar ve kirpikler, olasılıkla ışık kaynağının içinden doğduğu, “göksel” karanlık enerjiyi, yani ışığın “anasını-babasını” simgelemektedir; “ateş kırmızısı” ağız, ışık kaynağını; “lal rengi” gözler, bu ışık kaynağından fışkıran “ışın” simgesi olarak algılanabilir. Betimlemede yüz “mavi” renktedir; bu Oğuz’un “göksel” kökenli olduğunu kanıtlar. Buna karşın, Oğuz’un gövdesinin hiçbir “göksel” niteliği yoktur: Önce “boğa”, sonra “kurt” özelliklerinden söz edildiğine, omuzları “samur” omzu, göğsü “ayı” göğsü gibi denildiğine göre Oğuz, hayvanla özdeşleşme geleneği gereği hem “boğa” hem de “kurt”, öte yandan hem “samur” hem de “ayı”dır. Bu anlamda “soyağacını” özetleyen, canlı bir “totem direği”dir. Çizilen resmi incelediğimizde Oğuz’un babasının boynuzlugiller ailesinden “boğa” olduğu kanısına varabiliriz. Yakut dilinde ve Osmanlıca’da iki yaşındaki boğalara “tosun”, “oğuz” adı verilirdi. Olasılıkla Oğuzname’de karşımıza çıkan hayvan bu hayvandır, Oğuz kavminin ve Oğuz’un “ad kaynağı”dır.¹³²

¹³²Esat Korkmaz, ‘‘Asya’da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: II’’, **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, Sayı:17, Aralık 2005 s:24

2.2.3.e At



Şekil 75: Nagy-Szent-Miklos'da Bulunan At-Evren Tasviri



Şekil 76: Frig Orthostatlarından At Kabartması

Eski Türk yaşamında, atın işlevi ve yeri çok büyüktü; bir savaş aracı olmanın ötesinde, en yakın arkadaşı. Bu nedenle at, Türk kavimleri arasında, öteki evcil hayvanlardan daha çok saygı görürdü. Ölümünden sonraki yaşamda da kendisinden yararlanılacağına inanıldığından kutsanırdı. At ile er kişinin değeri “*eşit*” sayılırdı; bu yüzden ünlü yiğitler atlarının adlarıyla birlikte anılırdı. Er kişi öldüğünde, atı da özel bir törenle gömülürdü. Kimi Orta Asya topluluklarında, “*yas*” belirtisi olarak ölen kişinin atının kuyruğu kesilir ya da örölüp bağlanırdı. Oğuzlar, Kırgızlar, Kazaklar ve kimi öbür Türk boylarında, şaman törenlerinde at kurban edilirdi.

Türk destan ve halk öykülerinde at, kahramanın en önemli yardımcısıdır. Bu destan ve öykülerde atların gökten, göl ya da denizden çıkıp geldikleri, su üzerinde koştukları, uçtukları, yeri geldiğinde konuştukları anlatılır. Dede Korkut Kitabı’nın kahramanlarından Bamsı Beyrek’in atı, denizden doğmuş boz bir aygırdır. Boz aygır, tutsak düşen Bamsı Beyrek’i, kurtuluncaya değin bekler. Yine Dede Korkut Kitabı’nın kahramanlarından Begil Emre’nin atı, düşmanın kokusunu alarak sahibini uyarır. Manas Destanı’nda Manas ölünce, atı mezarını bekler ve insan gibi konuşur.

Sahibinin yasını tutan, ona yol gösteren, öğüt veren, göksel ya da yersel at tasarımları, Türkler’in yayıldığı coğrafyalara taşınmış, destansı halk öykülerinin değişmez kahramanları durumuna gelmiştir. Sözelimi Köroğlu’nun Kır At’ı, denizköpüğünden oluşmuş, daha sonra abıhayat içerek ölümsüzlük kazanmıştır. Rüzgâr gibi uçar, gücü-

kuvveti ve kurnazlığıyla Köroğlu'nun düşmanlarını altetmesini sağlar. Köroğlu ölünce Kır At, kırk gün yem yemez, yas tutar.

Şah İsmail'in atı Kamertay, abıhayat içerek ölümsüzlük kazanan atlardandı. Özlem kimliği olarak tasarımılanan Hızır'ın atı Boz At da kendisi gibi ölümsüzdü.

Hz. Muhammed'in Mirac'a çıkarken bindiği Burak; Hz. Ali'nin atı Döldül ve Battal Gazi'nin atı Aşkar, benzer özellikler gösterir.

Peygamber tarafından Hz. Ali'ye armağan edilen ve O'nun gösterdiği kahramanlıklarda payı bulunan Döldül(Büyük Kirpi), “at” olarak algılanmasına karşın “*bereket*” simgesi kır donlu bir katırdır. Hindistan-Pakistan toprağında bereket getirsin diye Döldül, türbe duvarlarına resmedilir ve posterlerde kullanılır.

Mitolojide at, güçlü güney rüzgârlarının bir yaratısı olarak algılanır. Tasavvuf geleneğinde ise at, aç bırakılarak terbiye edilmesi gereken “*nefs-hayvanı*”nı simgeler. Alevi-Bektaşî ve Şii tasarımlarda, ahir zamanda Mehdi Yeryüzü'ne indiğinde O'nu beyaz bir atın taşıyacağına inanılır; bu nedenle 10 Muharrem'de gelmesi durumunda binmesi için ayakları kınalı beyaz bir küheylan hazır bekletilir. Miraç yolculuğunda Peygamber'i Allah'ın huzuruna kadar taşıyan, kadın yüzlü ve tavus kuşu kuyruklu olarak betimlenen, attan küçük katırdan büyük “*Burak*”, hız ve güzelliğin nesnelleşmiş hali olarak algılanır. Tasarımın mantığı gereği özellikle Pakistan toprağında, gidecekleri yere hızla ve esenlikle ulaşmaları umuduyla araçlarını Burak betimleri ile süslenir.

2.2.3.f Ayı

Orta Asya mitolojisinde, simgesel anlamda, töz olarak algılanan ve bu nedenle tapım konusu yapılan simgesel “*orman-tanrısı*” ya da “*orman-ruhu*”dur. Şamanist tasarımlarda, şamanın gökyolculuğunda ona rehberlik eden simgesel “*yardımcı ruh*”tur. Kimi Türk söylencelerinde, tanrısal yaratma gücüyle özdeşleşen ve bu nedenle kendisinden türenildiğine inanılan simgesel “*hayvan-ata*”dır. İslamiyetten sonra olumlu yanlarının silinmesiyle yaratılan, kaba kuvvetin, aptallığın ve kötülüğün simgesi “*yersel hayvan*”dır. Şeytan'ın kime kez, tektanrıci dinlerin hayvanla simgelenen pagan

tanrıları “*kötülük*” özdeşleştirme geleneği gereği donu-na büründüğü simgesel hayvan.

Ayı, şaman inanişında, “*totem*” ya da “*ongun*” sayılır; iyilik ya da kötülük getirir. Bu nedenle şaman giysisinin üzerinde, “*hayvan-ata*” olarak ayıyı simgeleyen parçalar/nesneler bulunur. Bu giysiyi giyerek şaman, hayvan-ata ayıyla bütünleşir. Tasarım gereği özellikle kuzey ve kuzeydoğu Sibirya’da, şaman giysisini tamamlayan başlıklar, ayının baş derisinden yapılırdı. Giysisine ayı kemikleri dikilir, çizmelerin burun ve topuğu ayı ayağına benzetilirdi. Şamanın tören sırasında kullandığı sopa ve diğer gereçler ayı kemiklerinden yapılırdı.

2.2.3.g Tavşan



**Şekil 77: Afyon, Mezar Taşında
Kartal-Tavşan Mücadelesi**

Türk mitolojisinde, rengine göre göksel ya da yersel kökenli olduğuna inanılan, töz olarak algılanan ve tapım konusu yapılan simgesel “*hayvan-tanrı*” ya da oniki hayvanlı Türk takviminde, “*yıl*” simgesi hayvandır. Türk boylarının totemi kabul edilen, simgesel anlamda, “*dokunulmaz hayvan*”dır. Şamanizmde, simgesel anlamda, şamanın “*yardımcı*” ruhlarından biri durumundadır. Çin kültüründe, simgesel anlamda, Ay’da yaşadığına ve herkes tarafından görülebildiğine inanılan, “*uzun ömürlülük*” işareti hayvan olarak algılanır. Kimi tasarımlarda, yeni çıkmış bitki filizlerini yiyerek hamile kaldığına ve tükürerek doğurduğuna inanılan “*ata-hayvan*” ya da “*hayvan-ata*”dır. Erken dönem doğaya benzeme temelli tasarımlarda, “*dişil ilke yin*” işareti hayvan ya da erotik edebiyat söz konusu olduğunda, eşcinsel ilişkide, “*dişi*” taraf; bu

anlamda “*pasif*” eşcinsel erkektir. Alevilik-Bektaşilikte, Hz. Ali’nin saklandığı yeri düşmanlarına bildirdiğine inanılan, koyu kırmızı kanı Kerbelâ şehitlerinin kanını anımsattığı için tiksinti verici bulunan simgesel “*nefret hayvanı*” olduğuna inanılır. Tavşan, Çin Burçlar Kuşağı’nın, simgesel olarak, “*dördüncü hayvanıdır*”. Halk inancına göre Ay’da yaşadığı kabul edilir: Herkes tarafından görülebilen “*kutlu*” bir hayvandır. Çin simgeselliğinde tavşanın “*havan, havan tokmağı ve Çin tarçın ağacı dalı*” ile birlikte betimi “*uzun ömürlülüğü*” simgeler ve bunun birkaç bin yıllık geçmişi vardır. Kimi kez aynı simgesellik içinde, havanda tarçın döverken betimlenir. Eski söylencelerde “*tavşanın erkeği yoktur*”; daha doğrusu erkek “*silinmiştir*”. Bu durum “*kutsal*” kimliklerde rastlanan bir haldir. Sözelimi Buda, Zerdüş gibi toplumsal önderlerin ya da İsa gibi peygamberlerin “*babaları*” silinir. Büyük olasılıkla “*hayvan-tanrı*” olan ya da tanrı simgesi durumda bulunan tavşanda “*koca*”, yani “*erkek silinmiştir*”. Söylencenin diline uyarsak “*dişi tavşanlar*”, yeni çıkmış bitki filizlerini “*yalayarak*” hamile kalırlar, doğurmak için de yavruyu ağızlarından dışarıya “*tükürürler*”. Burada Mitraizm’deki “*ejderha tasarımı*” ile bir koşutluk vardır: Orada ejderha, Mitra tarafından yenilgiye uğratılır; etinden karalar, kanından akarsular ve denizler oluşur. Ejderhanın ölümü aynı zamanda bir doğumdur ve ejderha ağzından diğer tanrıları doğurur. Her iki tasarımda da “*ağız bir rahim*” olarak tasarımılanmıştır. Sonraları Çin toprağında bu tasarım yer yer “*tersine dönüşüme*” uğrar: Örneğin, ağzından üç tavşan tüküren bir adamı seyreden iki adam betimi, suda haşlanmış oğlunu yemeye zorlanan Tang Mu’yu simgeler. Açıktır ki bu tasarımda tavşan, “*doğurma*” durumundan “*doğurulma*” durumuna dönüşür, insanın bedeninden atılan ya da atılması gereken “*zararlıyı-olumsuzu*” simgeler.

Tavşanın erkeğinin “*silinmesi*”, erotik edebiyatta simgesel kimlik edinmesine neden olur: Tavşan, bu kapsamda, eşcinsel ilişkide “*dişi*” tarafı, yani “*pasif*” eşcinsel erkeği simgeler. “*Tavşan avlamak*” kalıp sözü, genelevde bir erkekle cinsel ilişkiye girmek anlamında kullanılır. “*Tavşan yavrusu*”, simgesel olarak, “*ibne çocuğu*” anlamında ağır bir hakaret sözüdür. Erotik bağlamda “*dişi tavşan*”, vajinanın dış bölgesini simgeler.

Kutsal söylencelerde “*beyaz tavşan*”, Venüs gezegeninin tanrısını simgeler ya da tavşan, Venüs gezegeninin tanrısının büründüğü “*dondur*”. Tanrısal hayvanın

tanrısallığından sakınma, “tersine dönüşümü” hızlandırır: Bu kapsamda, hamile bir kadın “beyaz tavşan” eti yerse, çocuğu “tavşan dudaklı”(yarık dudak) olur.

2.2.3.ğ Turna

Kişiler ya da topluluklar arasında duruma bağlı, dolaylı ilişki niyetlerinin gönderildiği bir aracı. Açık mekânlarda çekilen ayrılığın, kopukluğun, duyguların ya da acının iletmeye çalışıldığı bir aracı. Çoban, rençber, seferdeki asker ya da dağdaki asi, yollara vurmuş bir âşık için bir aracı. Antik Mısırda Hermes bâtni (hermetik-ezoterik) ekolün kurucusu ya da önderi kabul edilir ve simgesi turnadır. Antik Yunan’da Hermes (hırsız-hermetik öğretide) turna ile simgeselleşmiştir. Doğu inançlarında Zen-Budizm de turna kuşu ölümsüzlük ve sonsuz yaşamın simgesidir. Hermes’le özdeş olan İdris Peygamberin simgesi. Çin kültüründe turna, bir büyücünün veya güzel bir kadının varlığı olduğuna inanılan olağanüstü bir varlıktır. Uzakdoğu halklarına göre turna en çok yaşayan hayvanlardan biridir bin yıl yaşadığına ve etinden yemenin ve kanından içmenin ömür uzattığına inanılır. Pirinç tarlasında görülen turna, o yıl bol pirinç alınacağına ifadesidir. Efsanelere göre hep hayat kurtaran, yardım eden, umut dağıtan kuştur. Tek eşli ve gururları için yaşayan hayvanlardır. Eşlerini kaybettikleri vakit bir daha topluluklara karışmazlar. Turna vurulursa, geride kalan eş intihar eder.

Turna gizli bilgilerin taşıyıcısıdır. İnsanı Hak bilenler, Ali’yi Hak bilenlerin, sırrın simgesi olarak Ali’yi turna olarak görüyorlar. Canan Haktır. Sırrın taşıyıcısı olan Turna Hakkın bir tecellisidir. Bağlama, mürşidi kâmil’in dile gelişidir. Bağlama ile dile gelir türlü sırlar. Hakk’tan-halka giden yolda köprüdür bağlama (sarı turna). Hakk’ın dile gelişinin simgesi olan sarı turna kılavuzdur, baş tacıdır. Turna sadakatin, sabrın, aşkın, bilginin simgesidir. Turnalar güzellikleriyle binlerce yıldır baş tacı edilmiş. Mısır mezarlarında, Rus şarkılarında, Amerikan yerlilerinin totemlerinde, Avustralya yerli danslarında, Yunan ve Roma mitlerinden tutunda hemen hemen her kültürde karşımıza çıkıyor. Kendisiyle birlikte oluşturulmuş, dolayısıyla duruma uygun değişiklikler geçirebilen, böylece yeniden üretilen semboller bütününde hemen çağrışımlar yapabilen bir aracı. Alevi-Bektaşî geleneğinde ilâhi aşkla yola giden iman-ikrar sahibi canları, turna katarı ayin-i cemi temsil eder. Cem ayini sırasında okunan nefeslerin en ünlülerinden biri ‘turna semahı’dır. Renklerine hâkim olan gri ve kül rengi, turna

sürüsünün gökyüzüne yükselen bir dumana benzetilmesine zemin hazırlamıştır. Turna kuşunun, Alevi edebiyatında da özel bir yeri vardır. Turna ile Ali arasında bir ilişkinin olduğu varsayılır. Göğüs yapıları sayesinde sesleri kilometrelerce duyulabilen bir kuştur. Turna semahı, turna kuşunun figürlerine dayanır. Hareketler; turnanın hareketlerine benzer. Yavaş ve olgundur.

“Yemen ellerinden beri gelirken
Turnalar Ali’mi görmediniz mi?
Havanın yüzünde semah dönerken
Turnalar Ali’mi görmediniz mi?”

Turna ile öne çıkan simgecilik, doğrudan turnanın kuş olarak varlığı ve doğası üzerine kurulduğu gibi, onun yansıması olan felsefi anlamına da dikkat çekilir. Güvercin ile beraber felsefelerin en çok ilgilendikleri bu iki kuş tanrısal özellikler taşıyan özelliklerini toplumların onlara kattığı felsefi ve inançsal anlamla çoğaltılmaktadır.

2.2.4 ANADOLUDA GEOMETRİK BİÇİM SİMGEÇİLİĞİNİN HEYKELDE KULLANIMI

“Geleneksel mitoloji bağlamında simgeler toplumsal kökenli ritlerle sunulmaktadır; birey bunlar aracılığıyla belirli görüş, duygu ve inançlarda deneyim sahibi olacak veya olmuş gibi rol yapacaktır. “Yaratıcı” adını verdiğim mitoljide ise düzen tersine dönmüştür: bireyin kendi düzen, korku, güzellik ve hatta coşku deneyimi vardır; işaretler aracılığıyla bunları iletmeye çalışır ve eğer bunların belirli derinliği ve önemi varsa, iletişimi yaşayan bir mitos değerinde ve gücünde olacaktır. Yani zorlama olmadan, bilerek alanlar ve yanıt verenler için etkisi böyledir.”¹³³

Anadolu mitolojisi üzerinde önemli çalışmalar üretmiş olan İ. Zeki Eyüboğlu ise geometrik biçimlerin kullanımına dair; “Söylencelerin doğuşunda önemli bir etken de “soyut varlıklarından” uzak kalma, daha doğrusu soyut kavramını bilmemidir. Eskiçağ insanı doğayla senli benliydi demiştir. Onun yaşamı da, düşündüğü de elle

¹³³ Joseph Campbell, **Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri**, Çeviren: Kudret Emiroğlu, Ankara, İmge Kitapevi, 2. Baskı-2003, s:14

tutulur, görülür nesnelerdir, Güneş'i, ay'ı, yıldızları, fırtınayı, öteki doğa varlıklarını, doğa olaylarını birer tanrı, tanrıça sayması, bu tanrıyı, tanrıçayı da birer güçlü kişi biçiminde görüp göstermesi somutluğundan dolayıydı. Söylence evrenini tanrılarla tanrıçalarla, onlara yakın yüce varlıklarla doldururken bile doğadan, somuttan uzaklaşmıyordu. Oysa uygarlıklar geliştikçe, somutun yerini soyut almaya başlayınca, söylence ürünlerinde bir başkalaşma, kendi kendine yabancılaşma oldu. Tanrıları somutlaştıran düşünme yeteneği, başka bir yaratma ortamına geçerek, somut varlıkları soyutlaştırma eylemine girişti. İlkçağda ünlü bilge Platon'un "idea öğretisinde yaptığı gibi, kişinin değil düşünülen evrende arandı. Daha önce de söylendiği gibi, söylencenin yerini bilimin felsefenin ürünleri aldı. Bilimde bunun açık örneğini geometride görmekteyiz.

Biraz düşünülürse geometrinin incelediği konuların bir tekinin bile doğada, evrende, üçgen, beşgen, dörtgen gibi yalnız geometrinin konusu olan bir varlık gösterilebilir mi? Doğada elle tutulur, gözle görülür nesneler vardır. Ağaçlar, kayalar, çakıllar, bitkiler, sular, balıklar, kuşlar, sürüngenler, memeliler, daha nice nice canlı cansız nesneler vardır. Bunların hangisi geometrinin çizgisine, üçgenine, çokgenine, özellikle tasarı geometrinin, uzay geometrinin işlediği biçimlere benzer? Bir taşın yüzeyi dörtgene, bir durgun suyun yüzeyi, bulunduğu yerin biçimine göre sekizgene benzeyebilir? Ancak bunların bir teki bile dörtgen, çokgen değildir, yer kaplayan varlıktır. Geometri evrendeki somut varlıklara bakar, onların biçimlerini soyutlaştırır, gerçek ortamın dışına çıkarır, böylece üçgen, çokgen üretir. Oysa eskiçağda böyle bir somutlaştırma, soyutlama yoluyla üretme yoktu.¹³⁴ der. Eski çağ insanının doğayla senli benli olduğu ve bundan hareketle somut varlıklara tanrı ya da tanrıça muamelesi yaptığı doğrudur. Ancak bu soyutlama yapamadıkları anlamına gelmez. Çünkü somut bir varlığa tanrısal anlam yüklendiğinde o varlık artık soyut bir kavramla nitelendirilmektedir. Biçimsel olarak baktığımızda da yine birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan eski çağ Anadolu insanının yapmış olduğu mimari, seramik, resim ve heykel eserlerinden günümüze taşınanlar arasında çok sayı da geometrik biçimle karşılaşılmaktadır. Örneğin Şekil 6 ve 7'de Neolitik Çağ'a ait Çatalhöyük ve Höyücek kazılarında çıkartılmış Ana Tanrıça heykelciği ve kabartmasında, üçgen ve

¹³⁴ İ. Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin Yayınları, 2007, s:20-21.

spiral formların kullanıldığını görüyoruz. Ayrıca bunların simgesel anlamları da bulunmaktadır.

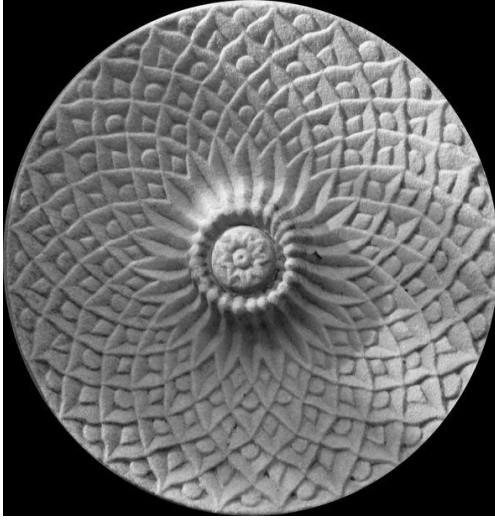
Kırşehir Mezar taşlarındaki ay güneş yıldızlar açıklanmaya çalışılmıştır. Konunun tasavvuf yönü olduğu gibi “Garipname” incelendiğinde görülmektedir ki Âşık Paşa gezegenlerin çıplak gözle görülen özelliklerini yazmaktadır. Gülşehri de bize kozmolojik bilgiler verir. Mimaride kamer yani ay kadını, şems yani güneş erkeği simgelediği anlaşılır. Kırşehir mezar taşlarında ise bu motifler kişinin aydınlığını simgelediği gibi kozmolojik anlamları da olmalıdır. Bir Kırşehir sandukası üzerindeki ay güneş düzenlemeleri o kadar bariz ve iyi işçiliklidir ki söylenecek bir söze mahal bırakmıyor. Rozetlerden başka kandilleri bile birer kozmolojik simgeler olarak kabul etmek mümkündür.



**Şekil 78: Hacı Bektaş Veli Dergahı/
Sanduka tipi Mezar Taşının
Sol Cephesinde Yıldız Motifi**

M.L. Franz daireyi (ya da küreyi) bütünlüğün ya da self'in simgesi olarak açıklıyor. Daire motifi ortaya çıktığı her yerde, eski güneş inançlarında ya da çağdaş dinsel görüntülerde, mit ya da düşlerde meditasyon resimlerinde ya da modern kentlerin planlarında, daima yaşamın bir yönüne, temelindeki bütünlüğe işaret eder.¹³⁵

¹³⁵Carl. G. Jung, *İnsan ve sembolleri*, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.240



Şekil 79: Osmanlı Mezar Taşı/ Daire formu

Buna karşın doğu meditasyon figürlerinin bir çoğu saf geometrik desenlerdir; bu desenlere yantra adı verilir. Bu “soyut “yantralarda daire ve kareler yanında üçgende rol oynar. Bunlar iç içe geçen üçgenlerdir; birinin tepesi aşağıya, öbürünün ki yukarıya doğrudur. Anlatılara göre bunlar şia ve şaktinin, görsel sanatlarda da sayısız varyasyonlarıyla gösterilen tanrı çiftinin birliğidir. Psikoloji ile yorumlandığında bu çift, ruhun ya da self’in iki kutuplu, dışıl olduğu kadar erilde olan bütünlüğünü temsil etmektedir. Tanrıça dünyevi olanın kişisel ve zamansal dünyasını, tanrıda ruhun kişisel ve zamansal olmayan dünyasını göstermektedir. Biri bilinç dışı, öbürü bilinç içidir.

Zen Budizm’inin soyut daire resimleri de yantralara akrabadır. Ünlü Zen Rahibi Sengai’nin (1750-837) “Daire” adlı resmine ilişkin olarak bir başka Zen Ustası “Zen için daire aydınlanma demektir. Bu insan bütünlüğünü simgeler “demektir.¹³⁶

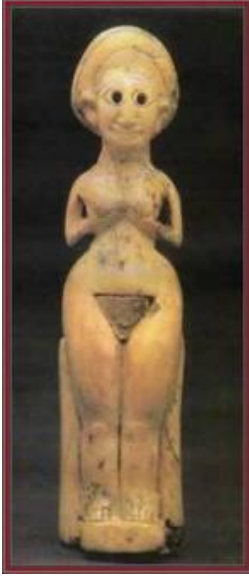
İ.S. 1000 dolaylarında ortaya çıkan birçok tarikat ve hareket arasında simya önemli bir rol oynar. Simya Hristiyanlığın ileri sürdüğü “ilahi ruh” yanında “maddenin ruhu”nu ileri sürüyordu. Ruh ile maddeyi birleştiren bir bütünlüğün peşindeydi. Bu bütünlük için bin ad, simge kullanıldı. Bunların en önemlilerinden biri “quadratura circuli” (dairenin kareleşimi) gerçek mandalaydı.¹³⁷

¹³⁶Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.240-41

¹³⁷Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.246

2.2.4.a Üçgen

Üçgen ve yantralarda da şiva ve şaktinin resimsel birleşiminde de karşıtların gerilimini vurgulandığı görülür. Bir çoğundaki belirgin erotik cinsel karakter bundandır. Bu dinamik bir sürece, yani bütünlüğün yaradılışı ya da oluşuna işaret eder. Buna karşılık dörde ya da sekize bölümlü daire olduğu gibi bütünlüğü, bulunan durağan büyüklüğü temsil etmektedir.¹³⁸



Şekil 80:Hititler/Kültepe/
Ana Tanrıça



Şekil 81:Rize Mezar Taşı/Süleyman Mührü Motifi

Çin tasarımlarında, “*dişil*” ilke “*yin*” simgesi; erotik edebiyat söz konusu olduğunda, “*baş aşağı*” algılanması durumunda “*kadın cinsel organı*”, “*baş yukarı*” algılanması durumunda “*erkek cinsel organı*” simgesidir. Simya tasarımlarında, yukarıya doğru dönük olması durumunda “*eril ilke*” simgesi; aşağı doğru dönük olması durumunda “*dişil ilke*” simgesi; yukarıya ve aşağıya doğru dönük üçgenlerin bir arada bulunması durumunda “*kaos*” simgesidir. Yahudiliğe bağlanan tasarımlarda, üst üste gelmiş eşkenar üçgenler, simgesel anlamda “*Davut’un arması*” ya da “*Süleyman’ın mührü*” olarak algılanır. Üst kenarı açık, birbirine dönük iki üçgen olması durumunda, İran Ehl-i Haklarında simgesel anlamda, Yeryüzü ile Gökyüzü’nün evliliğinden olan insan adlı çocuğun “*içini dışına*” taşıyarak tanrısallık

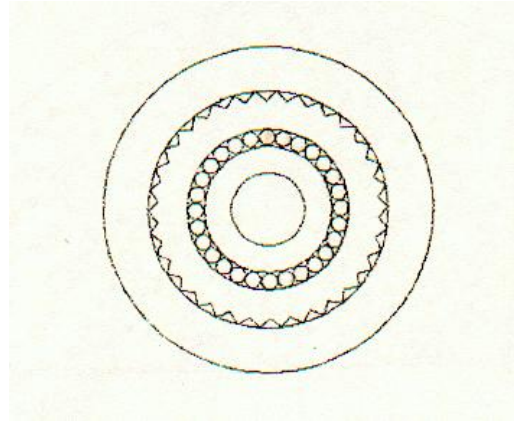
¹³⁸ Carl. G. Jung, **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol adlı makaleden alıntıdır), İstanbul, Okyanus yayınları, Mayıs-2007, s.240-241

mekânlara yükselmesi halini anlatır. Ezoterizmde, simgesel anlamda, Mu uygarlığının yaratıldığı “*Mu Kitası*”; Tanrı’dan taşan “*İlâhi Kelam*” anlamında “*evren*”dir. Maya mitolojisiinde, simgesel anlamda, Tanrı’nın “*eril-dişil*” vasıfları ile bunların bileşiminden doğan “*evren*”; yukarı dönük olması durumunda “*ateş*” simgesi; aşağı dönük olması durumunda “*su*” simgesidir. Edebi algıda, bulvar tiyatrolarında, simgesel anlamda, “*karı-koca-metres*” üçlüsüdür.

2.2.4.b Daire



Şekil 82:Dersim’de Bir Mezar Taşı/
Güneş Motifi



Şekil 83: Mezar Taşı Üzerinde Bir
Güneş Kabartması

Türklere ait birçok efsane, masal ve hikâyede ay erkek, güneş dişi olarak algılanır. Bu Umay kültüyle bağlantılıdır; çünkü bir tanrıça ya da dişi ruh olan bu ilah aynı zamanda güneşle de ilişkilendirilmiştir. Bu yüzden Anadolu Selçuklu mimarisine ait birtakım örneklerde erkek ve kadını temsilen (daire ya da ışıklı daire) içinde ay (hilal) ve güneş kabartmaları bulunmaktadır. “Eski Türk varoluş ya da varlığa geliş tasarımlarında Güneş’in, varlığa geliş ve yaşam nedeni işlevi, açık olarak gözlenir: Söylenceye göre, bir dağdaki mağaraya sürüklenen çamur, insan biçimli yarıklara dökülür. Balçık durumundaki su ve toprak, bir süre bu yarıklarda kalır. Daha sonra Yengeç Burcu’na giren Güneş, güçlü ısıyla balçığı pişirmeye başlar; böylece su, toprak ve ateş bu-

luşur. Bu buluşmaya dördüncü unsur olarak hava katılır ve tam dokuz ay sürekli eser. Daha doğrusu ateş, yani ışık hava, su ve toprağı döller. Döllenen unsurlar harekete geçer ve mağarada buluşur. Demek ki mağara, ana rahmi ya da ana karnıdır.

Dokuz ay sonra ana rahmi olarak algılanan mağaradaki çamurdan, “*Ay Baba*” anlamına gelen Ay Atam varlığa gelir, bedenleşir. Bu bedenleşme 21 Mart’a, yani doğanın doğum gününe, Nevruz’a denk gelir. Bu nedenle erkeğin bedenleşerek varlaşması bahar başlangıcı olarak algılanan Nevruz’da gerçekleşir. Hunlar’da ve Kazaklar’da, Nevruz gününde kadınların Güneş doğunca onu selamlamaları, “*baba*” olarak algılanan Güneş’i ululamalarından başka bir şey değildir.

Ay Atam bedenleşip varlığa geldikten sonra aynı işlem bir kez daha yinelenir. Güneş bu kez başak burcunda iken balçığı pişirmeye başlar.

Hava dokuz ay 10 gün eser ve “*Ay Yüzlü*” anlamında Ay–Va bedenleşerek varlığa gelir. Ay–Va ile Ay Atam evlenir; 20 dişi, 20 erkek 40 çocukları olur. Bu çocuklardan da Türk toplumu türer. İlk dişinin varlığa gelmesi, yazdönümüne denk gelir.

Söylencenin mantığının da açığa çıkardığı gibi “*mağara*” yaşam yeridir. Ötesinde öldükten sonra dönülen yerdir. Bu nedenle başlangıçta ölenler mağaraya gömülmüş, mağaranın ağzı kapatılarak önü çiçeklerle bezenmiştir.”¹³⁹

Çin kültüründe, simgesel anlamda, Yeryüzü’nü örten ve “*yuvarlak*” biçimli tasarımlanan Gökyüzüdür. Ezoterik tasarımlarda, simgesel anlamda, her şeyin “*kaynağı*” durumundaki “*yüce tanrı*” olarak algılanır. Maya mitolojisinde, simgesel anlamda, her şeye hayat veren “*Güneş*”tir.

2.2.4.c Dikdörtgen

Pisagorculukta, simgesel anlamda, “*çift sayıların*” ilişkilendirildiği geometrik şekildir. Pisagorculukta, “*tek sayılar*” ile “*çift sayılar*” arasındaki ilişki *büyüleyici*dir. Evrendeki her şey “*tek sayılar*” ve “*çift sayılar*” olmak üzere iki kategoriye ayrılır.

¹³⁹ Esat Korkmaz, *Alevilik ve Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Anahtar Yayınları, 2005, s:291

“Tek sayılar”, sağ tarafta olduğuna inanılan ve “eril” olarak algılanan, ışık saçan ve iyilik dolu olan, sınırlı, yani sonsuzca bölünemeyen, kalanlı, doğrulu ve geometrik açıdan “kare”yle ilişkilendirilen sayılardır. “Çift sayılar” ise sol tarafta olduğuna inanılan ve “dişil” olarak algılanan, yalan dolu, karanlık ve kötü, sonsuz gökküresine ilişkin, sınırsız, yani sonsuzca bölünebilen, çok katlı ve geometrik açıdan “dikdörtgen”le bağlantı içine sokulan sayılardır. Tek sayılar ile çift sayılar arasındaki “karşıtlık”; “bir” ile “çok” arasındaki “karşıtlığı” yarattı. Pisagorculuk ve Pisagorculuktan beslenen sûfi gelenek, “birçok karşıtlığı”nda “bir”i, bölünmemiş mutlak birliğin simgesi olarak algıladı. Bu nedenle “tek sayılar” sûfi gelenekte, halk inancında, ötesinde tektanrıci dinlerin ortodoks tasarımlarında “önemli işlevler” üstlenmeye başladı. Sûfi geleneğin başat kaynak kimlikleri arasında yer alan Platon, “bütün çift sayılar kötü yazgındır”, diyebilmektedir. Benzer bir yaklaşım sergileyen Hopper, “dişil sayılar zaten gözden düşmemişler gibi bir de çizgi analogisiyle sonsuzluğun utancı üzerlerine düşürülmektedir”, der. Virgilius’un “Tanrı tek sayıyla hoşnut oldu”, savı; İslami gelenekte “Gerçek Tanrı tek sayıdır ve tek sayıları sever”, biçimine dönüşür. Shakespeare ise “Tek sayılarda tanrısallık vardır”, diyerek sayı gizemciliğine önemli bir kaynak oluşturur.

2.2.5 ANADOLU SİMGEÇİLİĞİNİN GÜNÜMÜZ HEYKELTİRAŞLARI TARAFINDAN KULLANIMI

Anadolu gelişen simge belleğinin bu bölümde Türk heykeltıraşları tarafından hâlâ canlılığını koruduğu görülecektir. “Şüphesiz büyük bir ülkede oluşan kültürel sentezin sadece bir-iki bileşenden meydana geldiğini kabul etmek doğru değildir ve biz Anadolu’da 12. yüzyılda meydana gelen sanat yapıtlarını incelediğimiz zaman, her bölgede, oraya özgü nitelikler saptayabiliyoruz. Kuzeydoğu Anadolu’nun her zaman Azerbaycan ve Kafkasya’nın yeni ve eski kültürleriyle akraba bir yanı vardır. Kilikya’dan Urfa’ya kadar uzanan topraklarda hep Suriye ile beraber düşünülmesi gereken bir sanat yaratılmıştır. Diyarbakır, Mardin gibi üst Mezopotamya kentlerinde Kuzey Suriye ve Irak’la ortak nitelikler bulunur. Van gölü bölgesi Güney İran ve Azerbaycan’dan kolaylıkla ayrılmaz. Bu sınır bölgelerinden batıya doğru gittikçe

Anadolulaşan ve daha batıda, 14. yüzyıldan sonra yepyeni denemelere girişen değişik bir kültürel ortam karşımıza çıkar.¹⁴⁰

Özsezgin; “Çevremizi kuşatan nesneler yığını bizim onlarla kurduğumuz ilişkinin belirleyici unsurlarını içlerinde taşıyan (gizleyen) somut varlıklar bütünlüğü olarak, bizden onlara giden ve onlardan bize gelen karşılıklı anlam ve mesajların içeriği konusunda, yorum yapmaya zorlar bizi. Organik evrim, biyologları, sürekli olarak doğada değişen ve dönüşen olgular üzerine bilgi edinmeye yöneltirken, insanın çevresini yeniden tanımasına (keşfine) yol açacak yaklaşımlarda bulunmasını gerektirmiş, bundan da yeni gözlem ve anlam sentezleri doğmuştur. Yeni endüstriler ve ekonomiler yaratılırken, insanın öğrenme ve anlama merakı (tecessüsü), kendi içinde, daha önce bilip öğrendiklerine yeni katkılar getirecek boyutlar kazanmış, ama bir yandan da bilip öğrenmenin ne anlama gelebileceği konusunda zihinsel temrinler yapmaya yönlendirmiştir insanı, insana özgü bir yetenek olan soyut düşünme biçimi bizi bir yandan yaşadığımız çevreye bağımlı yaparken, bir yandan da bu çevrenin sınırlarını kırıp genişletmeye ve bu düşünce biçiminin gereği olan “altyapı”ya inmeye zorlar, indirgeyici yöntemin kurallarına uyarak, genel varlığı belirleyen koşulların neler olabileceğini düşünmek, söz sanatlarından çok, betim (tasvir) sanatlarına yakın özellikler içerdiğinden, insanın çizerek, yontarak, boyayarak betimlediği şeyler, evren ve oluşun (kozmos) hakkında, yeniden anlamlandırma (“signification”) yöntemlerini dışa vurur aslında. Çok ve çeşitlidir bu yöntemler. Temelde birleşiyor görünmelerinin nedeni, “anlam”ı “simge”ye dönüştürme çabasından kaynaklanır. Yunancada simge, ele alınan nesnenin, iki yanlı bir tanınmaya (“reconnaissance”) olanak verecek boyutlar taşıdığı anlamına gelir. Bu tanım, nesnenin görünürdeki anlamıyla görünürde olmayan ama yoruma açık olan anlamını bir arada düşünmemize olanak vermektedir. Biçimleme olanaklarının zenginliği ve eldeki malzemeyi, yeni görünümüler altında sunma yöntemlerinin çoğulluğu düşünmeyi kışkırtıcı özellikleriyle, sanat yoluyla doğa ve yaşam olgusuna bakışı, dünden bugüne etkilemiştir.”¹⁴¹ der. Simge soyut düşüncenin ürünüdür. Somut olan soyuta evirildiğinde hakikat simgeye dönüşür. İşte o zaman dönüşüme uğrayan anlam kutsallık kazanır.

¹⁴⁰Doğan Kuban, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s:91.

¹⁴¹Kaya Özsezgin, **Ender Güzey ve Katlanmış Simgeler**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan-2005, S:17

“Bir fiziksel çevre olarak Anadolu, her şeyden önce fizyonomisi Türkler gelmeden önce oluşmuş yerleşmelerle, yani köy ve kentlerle doluydu. Sonunda Hristiyan kültür sentezinde erimiş olan uzun bir tarihî gelişmenin mimari, plastik sanat ve diğer küçük sanat alanlarındaki ürünleri, bunların yaratılmasında kullanılan gelişmiş teknikler, çevreye özgü malzemeler Anadolu’da bulunmaktaydı. Bu çevrenin görüntüsü herhalde fatihleri etkilemiştir. Ayrıca, yeni sanat ürünlerinin üretilmesinde de yerli sanatçılar ve ustalar kullanılmıştır. Böylece çevre etkileri bir yandan, yerli üretim teknikleri öte yandan, yeni Anadolu-Türk sentezine katılmışlardır”.¹⁴² Anadolu’da oluşan sanat sentezinin her alanda benzer bir gelişme çizgisi göstermediğini de hatırlamak doğru olur: örneğin minyatür, hat süsleme gibi kitap sanatlarında kitabın taşınabilir ve evrensel karakterine bağlı olarak, İslam dünyasıyla daha bağımlı; mimari, çini, taş oymacılığı gibi sanatlarda ise daha bağımsız gelişmeler görülür.¹⁴³ Doğan Kuban’ın da söz ettiği ve diğer birçok alanda olduğu gibi plastik sanatların heykel dalında da önemli ölçüde yer alan “Anadolu Simgeciliği” geçmişten günümüze, büyük sonuçlar doğurmuştur. Bu çalışmada; yaptıkları heykellerle ve seçtikleri konularla değerlendirilecek olan beş heykeltıraş, Nietzsche’nin “Hedef değil, köprü olmak gerek” sözünden de yola çıkılarak, Ali Teoman Germener, Meriç Hızal, Ender Güzey, Mehmet Aksoy ve Alman heykeltıraş Joseph Beuys gibi isimlerin eski sanat ile yeni sanat arasında ‘köprü’ olmak çabası içinde oldukları izlenecektir. Bu sanatçıların eski ile yeniye buluşturan çeşitli eserler ortaya koydukları görülmektedir. Sanatçıların söz konusu eserleri yaparken yararlandığı “eski” kaynaklara(simgelere), önceki bölümlerde geniş bir biçimde yer verilmiştir. Bu meselenin beraberinde getireceği önemli sorulara cevap olabileceği düşünüldüğünden sanatçıların heykellerinde çok benzer etnografik konuların kullanılması; kültürel etkileşimin çağdaş bir dilde anlatımının göstergesidir.

¹⁴² Doğan Kuban, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s:90-91.

¹⁴³ Doğan Kuban, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s:91.

2.2.5.1 ANADOLU SİMGEÇİLİĞİNİN

TÜRKHEYKELTİRAŞLARI ARASINDA KULLANIMI

2.2.5.1.a Ali Teoman Germaner (Aloş)

Antmen, “Germaner’in yapıtlarının, zamanların belleğini geleceğe taşıyan bir boyutu vardır,”¹⁴⁴ derken sanatçının yapmış olduğu heykellerle geçmişle gelecek arasında bir köprü kurmak çabasında olduğunu vurgulamak ister. Ali Teoman Germaner’in çalışmalarında kullanmış olduğu “Anka kuşu, Yılan, At, v.b.” semboller çalışmamızın hayvan simgeçiliği bölümünde yer alan alt başlıklardandır. Anadolu simgeçiliğinde oldukça geniş yer tutan bu sembollerin Germaner için önemini şu sözcüklerinde de görürüz; "Bu yaşa değin çok alıcı kuşlar gördüm, keskin, yaralayıcı pençeleri, ürkütücü gagaları vardı. Hele tehdit dolu, saldırgan gözleri. Çeşit çeşit yılanlara rastladım. Tanımlamaya dilim varmaz. Nice varlıklar geldi geçti gözümün önünden. Her biri, bir iz bıraktı. Suyun derinliklerinde, en sert çalkantıları umursamaz deniz kabukları gördüm, içine çekilmiş, kayıtsız. Tüm gördüğümü, zamanı mekâna katmış, insanın içinde gördüm."¹⁴⁵ Germaner’in gördükleri doğrudur. Ancak bazı heykellerinde gördüklerinden çok duydukları biçime dönüşmüş gibidir. Çok sayı da ve farklı formlarda uyguladığı Zümrüt-ü Anka Kuşları, Anadolu’nun söylence geleneği içinde yüzyıllarca kulaktan kulağa anlatılmış efsanevi bir kuştur. Çeşitli dinsel ve büyüsel etkileri bulunduğu inanılan mitolojik bir kuş olan Zümrüdüanka; kaynağı Eski Mısır inançlarında bulunmakla beraber, Çin’den İran mitolojisine ve Müslümanlıktan Hıristiyanlığa kadar geniş bir inanç alanında yer alır. Altın renkli, uzun tüylü, kocaman, güzel sesli bir kuş olarak tanımlanan Anka’nın, öleceği zaman yuvasını ateşe verip kendisini yaktığına, o yanarken, genç Anka kuşunun meydana geldiğine inanılır. Çeşitli kültürlerde Anka, Semender, Phoenix, Tuğrul, Hüma, Simurg, Anka-yi Mugrib, Sirenk, Zümrüt ve Zümrüdüanka gibi değişik isimlerle karşımıza çıkan bu mitolojik kuş, yeniden doğuşun simgesi sayılmıştır. Dolayısıyla bu kuşun hikâyesini dinleyen herkesin hafızasında biçimi farklıdır. Örneğin; bin insan dinlemişse bin farklı

¹⁴⁴ Ahu Antmen, **Belleğin Israrı: Yerler, Zamanlar, Düşler**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs 2007, s:13

¹⁴⁵ Ali Teoman Germaner, **Zamanların Belleği: Ali Teoman Germaner’in Yaşamı ve Sanatı** İstanbul, T. İ. Bankası yay., Mayıs-2007, s:9

Anka kuşu, bir milyon insan dinlemişse bir milyon farklı Anka kuşu, bir milyar insan dinlemişse bir milyar farklı Anka kuşu vardır. Germaner'in heykellerinde tasvir ettiği Anka kuşları da bunlardan sadece bir kaçıdır.



Şekil 84:Zümrüt-ü Anka
Kuşu Kılıcı/Bronz



Şekil 85:Zümrüt-ü Anka
Serisinden/Bronz



Şekil 86:Söylengen Kuşu/
Bronz

“1968’de "Zümrüt-ü Anka" dizisiyle yetkinleşen bu kavrayış, o güne değin resim, heykel, desen ya da gravür arasında bir fark gözetmeyen; suluboya kadar yağlıboyadan da keyif aldığını ortaya koyan; demir, taş ya da ahşap olsun, maddenin "kendine özgü formu sunmasına" gayret eden bir sanatçının, yapıtlarında her şeyden önce bir biçim ve içerik buluşmasını gözettiğinin de kanıtıdır. Germaner’in "ömürlülüğünü" kanıtlamış olan malzemelere biçim vermeyi yeğlemesi, dahası birbirini tekrar eden öğelere yer vermesi, düşsel, mistik imgeler yaratarak aktarmak istediği sonsuzluk döngüsüyle örtüşür. “Semender” heykellerinde, salgıladığı bir madde sayesinde ateşe dayanıklı olan bu yaratığın mum yok etme yöntemiyle bronz dökümünün gerçekleştirilmesi, biçim ve içerikteki anlamlı örtüşmeye bir diğer örnektir. Germaner’in kuşlarının ya da yılanlarının keskin, geometrik hatlarında ise, insanın yıkıcı doğasının bire bir yansımaları sezilir. Germaner’in bu tip bronz heykellerinin, modernleşmeyle birlikte daha da vahşileşen savaşların yarattığı mekanik kahramanları çağrıştıran bir yanı da vardır.”¹⁴⁶

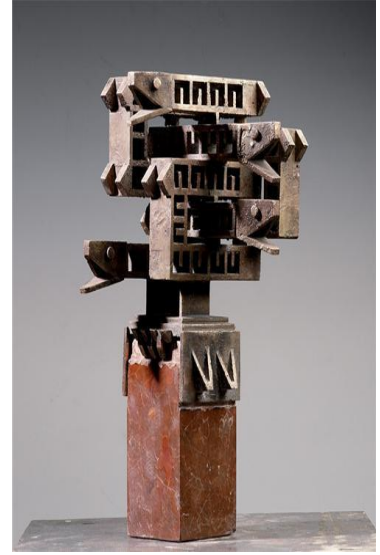
¹⁴⁶ Ahu Antmen, **Belleğin Israrı: Yerler, Zamanlar, Düşler**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs 2007, s:15



Şekil 87: Deri Değiştiren Yılan
60.00x38.00x20.00cm.
1992/ Bronz



Şekil 88: Yılanlar Serisinden
71.00x22.00x19.00cm.
2005/ Bronz



Şekil 89: Yılanlar
38.00x24.00x24.00cm.
2007/ Bronz

Germaner ile yapılan bir röportaj da “Mitolojinin sizin çalışmalarınızdaki yeri nedir?” sorusuna ilk ağızdan şöyle cevap vermiştir; “Çalışmalarım genellikle günümü dönük, yarı hiciv, biraz dalga geçen, biraz da işi fazla ciddiye alıp anıtsal görünme çabasındaki işlerdir. Mitolojiden yararlanmam ise belli bir yörenin mitolojisine ait değildir; Uzak Doğu, Uzak Batı, kendi ülkemiz, Orta Doğu mitolojilerinden birtakım elemanları, birtakım öğeleri alıp yeniden gündeme getirmeyi, bunları sözcük gibi kullanmayı amaçlıyorum. Yoksa geçmişi mitolojiye sığınarak yeniden gündeme getirmek gibi bir derdim yok, ama inanıyorum ki masalsı bir takım öğeler insanların çok daha rahat anlayabilecekleri öğelerdir. Onun için genellikle uzak geçmişin motiflerini yer yer işime katmayı isterim. Yani ortaya koyduğunuz herhangi bir iş, bir şeyi beyan etmektir, bir nevi söylemdir. Bu söylemin anlaşılır olmasını isterim, o yüzden masalsı bir havaya bürünüyorum. Söylemek istediğim; fakat sözel olarak anlatamayacağım şeyleri, mitolojiden aldığım, almaya çabaladığım ya da gönderme yapmak üzere değiştirerek kullandığım bir gerçektir. Mitolojiyle bağım bundan ibarettir.”¹⁴⁷ Germaner’in kendi tabiriyle masalsı bir havaya bürünüp, mitolojiden aldığı diğer bir simge de at’tır. Ahşap ve bronz malzeme kullanarak oluşturduğu “Savaş Atları” heykelleri arasında önemli bir yer tutmaktadır.

¹⁴⁷ <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID627&bhcp=1&periodID=912>



Şekil 90:Savaş Atı I/Ahşap Şekil 91:Savaş Atı II/Ahşap-Bronz Şekil 92:Savaş Atı/Bronz

“Türk heykel sanatçıları arasında oldukça özgün bir yeri olan Ali Teoman Germaner,(1934) aynı kuşaktan diğer sanatçıların da birlikte eğitim yöntemini izledikleri Belling’den sonra Zühtü Müridoğlu’nun öğrencisi olmuştur. Bir yandan özgün baskı alanında da çalışan Ali Teoman Germaner, heykelde en yalın soyut biçimlendirme çabalarıyla bazen mermer kütlelerini bile işlemiş, öte yandan fantastik figüratif nitelikte (Dragon, anka kuşu, dev vb. gibi) çalışmalarında pişmiş toprak, ağaç ve bakır döğme ile kabartma tekniklerini uygulamıştır. Asıl eğilimini fantastik figürlere bağlı tutan Ali Teoman Germaner’in bazı mimarî yapılara uygulanan rölyef çalışmaları dışında, çok sayıda sergi etkinlikleri olmuştur. Sanatçının Fatih Sultan Mehmet anıtı için açılan yarışmada da 1. ödülü kazandığını görüyoruz (1972).”¹⁴⁸

2.2.5.1.b Ender Güzey

Doğup büyüdüğü coğrafyanın hafızasını kendine konu seçen sanatçı için söylenilen, “Güzey’in kişisel tarihinin evrim sürecine, içinde yaşadığı coğrafyanın getirdiği geniş tarih yön vermiştir,”¹⁴⁹ bu sözler oldukça önemlidir. “Yapıtları kendi içlerinde kümelenen (gruplanan) bir dizi olarak incelendiğinde ve onları birbirine bağlayan değer dizgeleri açısından bakıldığında, Ender Güzey’i ilgilendiren temel sorunsallığın, düşünsel-düşsel (“meditatif-fantastique”) bir amaç çevresinde düğümlendiği görülecektir. Bu iki kavram, birbiri içine geçen, birbiri içinde bütünlenen, birbirini

¹⁴⁸ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 8. Basım-Ocak-2008,s:326

¹⁴⁹Dr. Phil. Dara Çolakoglu, **Ender Güzey: Çoklu Anlamlar**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan-2005, s:4

tamamlayan kavramlardır, aynı zamanda da düşünsellikten düşselliğe dönüşen bir yapılandırma ilişkisini de kendi içinde taşır. Düşünen kişi (“penseur”), ilgilendiği konulara yönelik bilgilenme ve çözümleme çabasını sürekli biçimde canlı tuttuğu gibi, bu konuların özünü yakalamaya ve bundan hareketle, doğa oluşumunu yönlendiren temel “yasa”ları bulmaya çalışır. Bilim adamının bu çabasıyla, sanatçının doğa nesnelere ilişkin tutkusu bir noktada buluşur. Ancak sanatçının, düşünen kişi bilim adamı) gibi, deneyimlerinden nesnel sonuçlar çıkarması söz konusu değildir: Görünmeyenin peşindedir o; içinde saklı olanı bulmaya çalışır, bir başka deyişle, nesnelere salt nesne olarak bakar ve ondan, kendi bakışına özgü anlamlar çıkarır.”¹⁵⁰

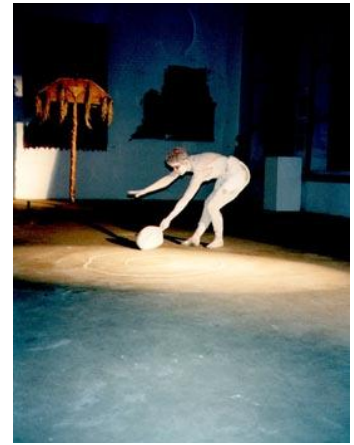
Ağırlıklı olarak heykel yapıyor olmasına karşın, birbirinden farklı disiplinleri de deneyimlemekten keyif alan ve kimi zaman ayrı disiplinleri birleştirerek sonuç üreten Güzey, henüz Türkiye’de “performans” kavramının gündeme gelmediği 1990’lı yıllarda çeşitli performans çalışmalarıyla ilgi toplamayı başarmıştır. (Anka kuşu, Yağmur, İstanbul medeniyeti ve Nuh’un 1993 Gemisi) bu performans çalışmalarındandır.



Şekil 93:Anka Kuşu/
Performans



Şekil 94:Anka Kuşu/
Performans



Şekil 95:Anka Kuşu/
Performans

Performansları arasında en çok ön plana çıkanlardan birincisi, İstanbul Boğazı’nda bir hafta süreyle devam eden ve oldukça büyük bir ilgiyle karşılanan "Nuh'un 1993 Gemisi" başlıklı projesidir. Bu hususta Çolakoğlu’nun kaleme aldığı şu sözler,

¹⁵⁰Kaya Özsezgin, **Ender Güzey ve katlanmış Simgeler**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan-2005, s:22

performansın içeriğini oldukça yalın anlatır niteliktedir; ‘‘Bir Karadeniz ektirmesinin laciverde boyayacağı karnını o hayran olduğu ilksel insanın elinden çıkmış gibi duran hayvan ve insan figürükleri, plankton ve atom resimleriyle donatacak, gövdesine ve mendireğine solgun sazlar ve yemyeşil yapraklar çekecek, güvertesine tutkunu olduğu bronz kuş kafalarını, boğa boynuzu totemini, hem korkmuş hem ürkütücü’’ maskaları, pruvanın da tepesine güneş kursu amblemini oturtacaktı. Ortaya çıkan cümbüşlü tekne Rumeli Kavağı’ndan başlayıp Boğaziçi’nde süzüle süzüle Ortaköy açıklarına gelecek, içlerine mesajlar yerleştirilen kâğıttan balonlar gümbürdeyen davulların eşliğinde yakılarak semaya bırakılacaktı. Sonra bu proje daha gelişti: Güzey, insan, hayvan ve mal taşımacılığında da balıkçılıkta da çok eskilerden beri kullanılan bir salı aldı, bu otuza on iki metrelik tabanın üzerinde, on metre uzunluğunda, on metre genişliğinde ve tepesindeki güneş kursuyla beraber on iki metre yüksekliğinde bir piramit inşa etti. Piramitin ahşap karkasını sazdan örölmüş plaklarla kapattı. Kobalt mavisine boyadığı saz kapakların üzerine kan kırmızısı insan, kozmos, kaplumbağa, bitki, at, mikro kozmos ve kuş figürlerini yerleştirdi, turkuaz konturları da unutmadı. Derin denizin üzerinde daha harlı ateşler istedi. Sonra bu alamet Boğaz’daki seyrini tamamladı ve binlerce insanın gözlerinin önünde, geride Nuh’un Gemisi’nin dereliklerini bırakarak, yakıldı. Ezel ve ebedin laciverdine oturan canın kırmızısı da, Türkik şamanizmin dirimselliğini sembolize eden turkuazda yandı bitti kül oldu. Nuh’un Gemisi, böylece, hünerini buluş yaparak doğayı yok etmekte kullanılan insan aklına acıklı bir selam sarkıttı.’’¹⁵¹ Yine başka bir kalemden edinilmiş şu sözlerde dikkate değer görünmektedir. ‘‘Nuh’un 1993 Gemisi’’ne gelince; performans etkinliğinin çevresel mesajlarla desteklendiği ve yaratıcı ‘‘drama’’ kavramına göndermeler yapıldığı bu kapsamlı ve uzun süreli gösteri, Anadolu’nun folklor kültüründe ve etnografya geleneğinde bugüne kadar taşıdığı canlı ve yerleşik öyküsel yapısı nedeniyle halka mal olmuş efsaneden yararlanarak çağdaş boyutlarda bir olgu kurgular Ender Güzey, küllerinden yenilenen ve yeniden doğan Anka Kuşu’na bağlanabilecek bir tasarım mantığı içine, yedinci günün sonunda hasırlardan yaptığı gemiyi ateşe verir.’’¹⁵² Ender Güzey’e göre, Boğaz’da gerçekleştirilen bu performans projesi, Doğu-Batı sentezini içeren bir etkinlik olma amacını da taşıyordu aynı zamanda. Bütünöyle Doğu kültürünün ürünü olan Nuh Efsanesi üzerine kurulu proje, müzik ve dans eşliğinde

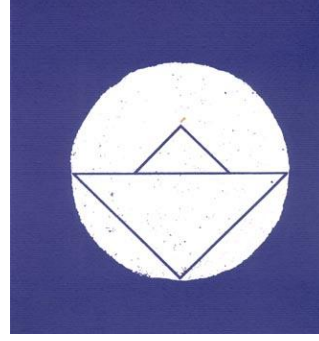
¹⁵¹Dr. Phil. Dara olakoğlu, **Ender Güzey: Çoklu Anlamlar**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan-2005, s:7

¹⁵²Kaya Özsezgin, **Ender Güzey ve Katlanmış Simgeler**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan-2005, s:18

çağdaş nitelikli bir gösteri olarak da Batı kültürüne anlamlı bir gönderme yapmış oluyor, çevreciliğin, günümüzdeki evrensel anlamını bu vesileyle vurgulama şansını ele geçiriyordu. Doğaya karşı duymamız gereken “sorumluluk,” bu konuda zaman yitirmeden önlemler almamız gerektiği, İstanbul gibi bir dünya kentinde, bugüne kadar yaşanan çevre felaketleri anımsandığında kuşkusuz daha da önem taşıyor.



Şekil 96: Nuh'un Gemisi/Performans



Şekil 97: Nuh'un Gemisinden Bir Ayrıntı

Hava-Su-Toprak-Ateş, yaptığı çalışmalarda ön plana çıkarttığı doğa da her şeyin varlık sebebi durumunda olan bu dört element Güzey'in üstünde durduğu önemli konulardan bir diğeridir. “Doğaya özgü dört arketip (toprak, su, hava ,ateş), doğa içinde insan eliyle üretilmiş bütün nesneler için vazgeçilmez unsurlardır; ilkel yaşam süren insanlar, doğaya uyumlu düzeyde objeler oluştururken, bu unsurların etkileme gücünü yanı başlarında nasıl hissetmişlerse, sanat da - ilkel anlamda - onlarla birlikte biçimlenip günümüze ulaşmıştır. Ender Güzey'in obje çalışmaları, böyle dönüşümlü bir mantık temeli üzerinde anlam kazanır.”¹⁵³

¹⁵³Kaya Özsezgin, **Ender Güzey ve Katlanmış Simgeler**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan-2005, s:19



Şekil 98: Su totem/
Ağaç-Demir



Şekil 99:
Boğa ve Güneş/
Ağaç



Şekil 100: Ay-Boğa
Totem/Bronz



Şekil 101: Dişi Kuş/
Seraamik

“İki boyutlu ama derin, solgun ama ebedi, cansız ama hep varolan, sisli ama bıçak gibi keskin tuvallerini geride bırakmak için, seyreden resmin arkasına geçiriyor çünkü resmi heykele dönüştürüyor. Duvara astığı, ağaç, at kılı, saman, püskül, kuş tüyü ve boyayla yaptığı resim/heykellerde resim unsuru, sanki iki boyutluluktan sıkılıp derinlik kazanmak istemiş ve heykele dönüşmüş izlenimini veriyor. Kalınlaşmış, vücut bulmuş duvar heykeli ve tarih radikal bir biçimde değişti. Taptığı totemleri tarih boyunca oluşturan, onlardan medet uman ve onlara taptığı sırada onları yaratan kendi ruhuna hayran olan insan, Güzey’in elinde, zaman ve uzam içerisindeki reel boyutuna iniverdi. Güzey’in eski saydam insan figürleri Adamcıklara dönüştüler. Taş parçaları doğadan tamam, peki çömlek kırıkları sadece yaşayan insandan mı? Hayyam, çömleğin dokusunda, haksız yere asılmış bir asinin ve belki de onu astıran zalimin toz zerreciklerine dönüşmüş bedenini görürdü. Güzey’in de seçtiği “tuval,” öylesine olmuşmuş gibi duran ama kat kat tarih barındıran kesintisiz ölümcüllüğün amblemi.”¹⁵⁴ Anadolu’da simge dilini geliştiren ve kullanan halk kültürlerinde evrendeki her şeyin nesnel olduğu kabul edilmektedir. Görünür ya da görünmez durumdaki her şey için geçerlidir bu. Sesin, sözün ve hatta Ortodoks inançlardaki Tanrı’nın da plastik olduğu düşünülmektedir. Buradan bakınca Anadolu Simgeciliğinden feyz alan ve bu simgeleri heykellerinde kullanan Güzey’in resimlerinin de üç boyutlu bir nesnellığe dönüşmesi şaşırtıcı olmasa gerek.

¹⁵⁴ Dr. Phil. Dara Çolakoğlu, **Ender Güzey: Çoklu Anlamlar**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan-2005, s:8

2.2.5.1.c Meriç Hızal

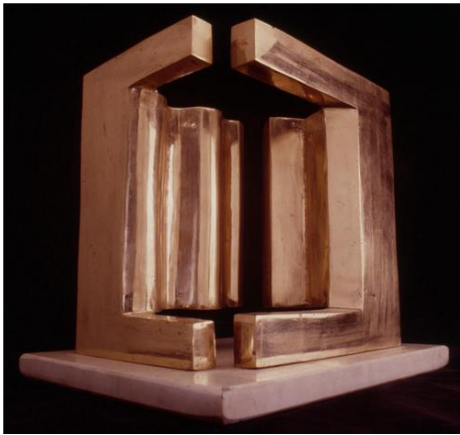
Belleğinde Anadolu'nun eşsiz simgelerini taşıyan ve bunu yaptığı heykellere aktaran sanatçılardan bir diğeri ise Meriç Hızal'dır. Hızal'ın çalışmalarına seçtiği konulardan bazıları olan Hava-Toprak-Ateş ve Su kavramları Anadolu Bâtını felsefesinde Şariat-Tarikat-Marifet ve Hakikat biçiminde simgelemektedir. Alevi-Bektaşî geleneğinin eğitim programı olan ve Hacı Bektaşî Veli tarafından kaleme alındığı kabul gören "dört kapı kırk makam"ın dört kapısını da temsil etmektedir, bu kavramlar. Bu dört elementi ve bunların dışında zaman, gün, gece, özgürlük gibi kavramları da bronzla anlatmaya çalışan Hızal, tüm bunların dışında bir dönem "ruhu" bronzla anlatmanın yollarını da aramıştır.



Şekil 102: Toprak



Şekil 103: Su



Şekil 104: Hava



Şekil 105: Ateş

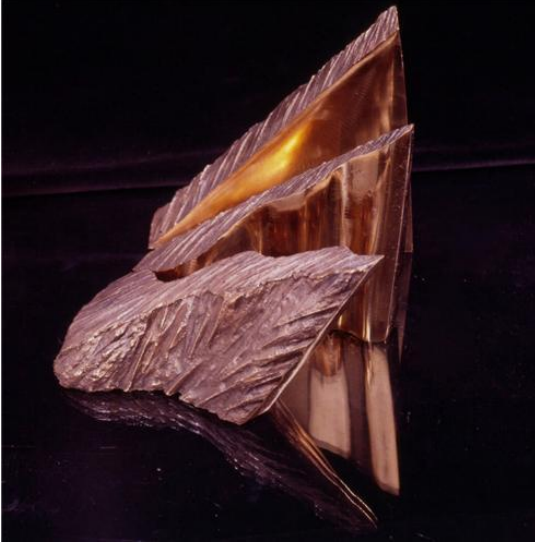
Hızal'ın bu kavramları kullandığı heykellerinin izleyiciye sunulduğu sergiye dair Milliyet Sanat dergisinde yayımlamak üzere yazmış olduğu yazısında Kaya Özsezgin şunları söyler; “Uart'taki Meriç Hızal'ın heykellerinde ise kuşkusuz kavramsal yöneliş ağırlığını duyuruyor. Bu kavramsallığa, malzemeyi başarıyla kullanma yeteneğinin yol açmakta olduğu rahatlıkla söylenebilir. Meriç Hızal, bu konuda çok kesin ayrımlara yönelmiyor; bir yerde ahşap malzemenin küresel ve akışkan formlara fırsat veren yapısını değerlendirirken, bir başka yerde bronz ve alüminyum gibi metal malzemenin karşıt etkilerini araştırıyor. Genellikle doğal oluşumları akla getiren su, hava, ateş gibi yapısal elementlerin, modern bir heykel için taşıdığı anlamları vurgularken, felsefi içerikleri abartmaksızın, araştırmacı ve düşündürücü imgelerden hareket ediyor. Bu imgeleri, soyut heykel anlayışının sınırları içinde nereye koyabileceği ilkesini temel alıyor. Kimi yerde piramidal bir yapıyı, kimi yerde parçalanmış yerkabuğunu düşündürecek geometrik biçimleri ele alıyor. Bu biçimleri kendi bütünlüğü içinde parçalara bölerek, ara katman malzemeleri kullanıyor. Mat ve parlak yüzeyleri karşı karşıya getirerek, çatışmaları yorumlamaya çalışıyor.

Sonuç olarak ilginç bir form-mekân ilişkisi ve bu ilişkiye dayanan biçimsel analizler yakalamayı başaran Hızal'ın heykelleri, son aylarda renklenmeye başlayan bu alana yeni bir katkı getirmektedir.”¹⁵⁵

Hızal, Sevil Gökpınar'la yaptığı bir söyleşide ise; “İnsan doğanın bir parçası. Ben insanı doğa içinde sürekli olarak farklı boyutlar vererek gösteriyorum. İçinde yaşadığı doğayı onun eline veriyorum. Ya da kendisini onun içinde var saymasını sağlamaya çalışıyorum. Bu nedenle yapıtlarımın tümünde görünürde olmamasına karşın insan var. İstiyorum ki izleyici, o çok heyecan duyduğu biçimlerin içinde kendini var sayabilsin. Eline alsın, içinden geçsin, yansımaları algılasın. Çünkü gerçekte bunun hepsini birden yaşamasına olanak yok. Örneğin güneşe indiğinizde uzaktan lekeler halinde dağları görüyorsunuz. Ama içinden geçme olanağınız yok. Orada ne var bilinmez. Bilinmezi hem duyumsatmak hem de yeniden yaşamak istiyorum.”¹⁵⁶ der.

¹⁵⁵ Kaya Özsezgin, İstanbul, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Haziran 1990, s:22

¹⁵⁶ Sevil Gökpınar, **Sanat Çevresi**, Nisan 1990, s:19



Şekil 106: Bey dağları



Şekil 107: Anadolu Sofrası I

“Diyalektik içinde birbirini tümleyen, birbirine dönüşen kavramlar sanatçının ilgi alanını oluşturmakta. Bir şeyin başka bir şeye dönüşmesi zaten zaman demek. Örneğin kırılmış piramid sanatçı tarafından bir süreci anlatmak için kullanılmakta. Meriç’in heykellerini yalın, geometrik ve kitlesel biçimlerle oluşturmaya karşın, bunlarda izlenen kırılma, parçalanma, yığılma, kopma, yayılma, erime ve çoğalmaların zaman kavramının ifadesi olduğu görülmekte. Çoğalma ve tekrarların aynı zamanda sanatçının kompozisyonlarının ifadesine büyük katkısı olan ritm ögesi olarak kullanıldığı da açık.”¹⁵⁷

‘Su ve Dalga’ biçimleri ile sert geometrileri yanyana kullanan heykeltıraş, formlarının geometriye dönüşümünün nedeniyle ilgili bir soruyu şöyle yanıtlamıştır: "Yaptığım çalışmalarda geometriye dönme değil de daha ziyade geometri ile organik yapı arasındaki tümlenmeyi, diğer bir deyişle, diyalektiği ortaya koymaya çalışıyorum. Çünkü zaman sürekli olarak değişimleri içeriyor. Dünya bir noktadan bir kere daha geçmiyor. İşte ben bu değişimi yakalamak istiyorum. Belki benim çalışmalarım bir enstantane, fakat çok iyi hesaplanmış bir enstantanedir. En az üç bakış açısından hesaplanan bu enstantane, farklı sürprizler getirme, farklı yapılar göstermeyi

¹⁵⁷ Prof. Semra Germaner, Ankara Sanat Galerisi Sergi Kataloğu’ndan, T.İş Bankası, 1997, s:16

amaçlıyor. Böylece de zaman kavramını irdelemek istiyorum. Şimdilerde daha da ismini koyar oldum; güneş saatleri yapıyorum."¹⁵⁸



Şekil 108: Hepimiz Aynı Güneşteyiz



Şekil 109: Güneş Doğumu

“Meriç Hızal’ın yapıtları, aynı zamanda mimarlığın da bazı temel sorunlarını ve kavramlarını irdeleyerek, mimarlıkla heykel arasında yitirilen birlikteliğin yeniden kurulması gerekliliğinin mesajını veriyor bence. Meriç Hızal her şeyden önce, karmaşık ve almasıık sorunları ve düşünceleri süzüyor, yalınlaştırıyor ve forma dönüştürüyor. Bir fikrin en yalın haliyle forma dönüştürülmesi temel yöntemi ve davranışı.”¹⁵⁹

Yonutları 'kavramsal' olarak görülse/nitelense de, Meriç Hızal, biçimi yadsınamakta/ dışlamamaktadır. Biçimin, yonutun iletişim kurması için önde gelen ögesi olduğuna inanmaktadır. Kavramsal bir yapı elde etmek için biçimin yadsınmasına gerek olmadığı görüşündedir.

¹⁵⁸ Özkan Eroğlu, "Heykel Sanatçımız Meriç Hızal ile Bir Söyleşi", **Sanat Çevresi**, Sayı 215, Eylül 1996, s:24-26

¹⁵⁹ Mimar Yücel Günsel, **Artist**, 18 Mart 1993, s:21

2.2.5.1.d Mehmet Aksoy

Mehmet Aksoy kaleme aldığı sergi katalog yazısında, şu sözleri dile getirerek Anadolu Simgeciliğinin çocukluk yıllarından itibaren yaşamının içinde ne ölçüde yer aldığını gösterir bize;“Çocukluğum Yayladağı’nda yılan hikâyeleri dinleyerek geçti. Tarlada derede bastığın yere dikkat et, yılanı basma basarsan sokulursun gibi uyarıcı söylemlerin dışında; yılanın koruyucu olduğu çoğu evlerin damında çatısında yılan olduğu onlara dokunmamak gerektiği anlatılırdı.

Karayılanların çift dolaştığı, birbirlerine çok bağlı oldukları, birini öldürürsen ötekini muhakkak intikamını almak için sonuna kadar eşini öldüreni takip edeceği seneler geçse de unutmayaacağı söylenir. Hatay’ın Arsuz Madenli köyünde böyle bir karayılanın olduğu, uzun zaman intikamını almak için beklediği, hatta sakallarının çıktığı, ona sakallı yılan dendiği, hala günümüzde yaşadığı onu görenler tarafından söyleniyor.

Bazı yılanların kadınlara âşık olduğu, onların arkasından gittiği, sık sık önlerine çıktığı, hatta gece yataklarına gelip erkenden gittiği, kadının da artık buna alıştığı, ondan hiç korkmadığı gibi söylenceler, daha da ilginçleri örneğin çocuklarla oynayan yılanların hikâyeleri..



Şekil 110: Sevişen Kara Yılanlar/ Mermer

Masallardaki yılan hikâyelerine gelince Şahmeran'ı ele alsak yeter. Gılgamış' ın gençlik otunu çalan ve ebedi gençliğe kavuşan yılanı ne demeli. Âdem ile Havva' nın elmayı ya da ayvayı gösterip yemeye ikna eden yine yılan. Bu kez farkındalığın ve gerçekliğin, çelişkinin ya da şeytanın sembolü olarak.

Bergama'da Asklepion süte karışan zehri ile hastaları iyi eden ve giderek tıbbın sembolü haline gelen yine bizim yılan. Bütün dünya mitoslarında yılanlarla ilgili hikâyeler var çoğu pozitif. Hıristiyanlıkta şeytan yerine konmasının haricinde genellikle koruyucu, aydınlatıcı hatta Baltık ülkelerinde dünyanın varoluşu öncesi evrenin bir yumurta şeklinde görüldüğü, yumurtaya sarılı bir yılanın onu koruduğu ve olgunlaştığında da evrenin o yumurtadan var olduğu söylenir.

Beni bu hikâyeler cezbettiler. Ben de kendimce yılanları yorumlamak istedim. Biraz araştırıp inceleyince kendimi bir hazinenin içinde buldum, bu kadar zengin ve bu kadar geniş bir içerik, her türlü anlatıma açık. Beni çok heyecanlandırdı. Bana en azından yüz tane heykel yaptırır... Adem ile Havva' dan evrim teorisine kadar uzanan geniş bir yelpaze..¹⁶⁰



Şekil 111: Yaradılış Efsanesi/
Mermer



Şekil 112: Gılgamış Gençlik Otu ve Yılan/Mermer

¹⁶⁰ <http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7§ion=1&lang=TR&bhcp=1>

‘‘Dünya mitolojisi ve Semavi dinlerin önemli bir figürü, kimi kültürlerde gençliğin ve ölümsüzlüğün sembolü ve şifa verici tanrıların dünyadaki eli; kimi kültürlerdeyse şeytanın elçisi olarak addedilen yılan Aksoy’un heykellerinde hayat buluyor. Sevişen Yılanlar, Yılanlı Şaman, Âdem ile Havva Yılan İlişkisi, Yaradılış Efsanesi, Şahmeran’ın Gözyaşı, Şeytan Azdırması, Gılgamış Gençlik Otu ve Yılan gibi ilginç adlar taşıyan 16 heykel gizemli hikâyeleriyle izleyicileri bir başka âleme davet ediyor.’’¹⁶¹



Şekil 113: Yılanlı Şaman/Serpantin ve Metal

Bir röportajında yöneltilen şu soruyu; ‘‘Biraz önce okullarda disiplinler arası eğitim verilmemesinin getirdiği eksikliklerden bahsettiniz, Türkiye'deki eğitim sisteminde heykele Yunan'dan başlanmasının da önemli bir problem olduğunu, buna karşı olduğunuzu söylemişsiniz,’’ yanıtlayan Aksoy;

Yüzde yüz karşıyım. Böyle heykel öğretilmez, Yunan o noktaya nasıl gelmiş, önce onu sorgulamak lazım. İdealist bir toplum sonuçta ve ortaya idealist heykeller çıkmış. Çok tanrılı dinler ve ataerkil bir aile biçimi başlamış, daha önce anaerkil aile

¹⁶¹ <http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7§ion=1&lang=TR&bhcp=1>

toplumları varmış. Yunanlılar Zeus'u Kibele'ye doğurtuyorlar mesela, Kibele Rhea adını almış. Mesela Mısır'da form duygusu çok yüksek. Formu soyutlama, anlam katma konusunda Mısır çok ilerlemiş. Yunan en önemli gibi gösteriliyor ama hiç ilgisi yok. Mısır'da gelinen form duygusuna baktığınızda Mısır, Yunan'dan 400 sene ileride. Mısır heykelinde, modern çağın form duygusuna çok yakın heykeller var. Asur'da örneğin detay kütle ilişkisini o kadar güzel koymuşlar ki okullarda bunun üzerinde hiç durulmaz. Savaş anlatan heykellerinden bile yaşama sevinci fişkirir. Bu onların yaşama bağlılıklarını gösteriyor. Heykeli yaşamla bütünleştirmesiniz heykel olmaz. Bu okullarda okutulmuyor, hâlbuki Mezopotamya sanatı bize en yakın sanat. Yaşam ve düşünce biçimi, inanışlar, duygusal refleksler olarak da çok yatkınız, bunları bilmeden hemen Yunan'a geçiyorsun. Bunlar atlanarak gidiyor bence. Afrika sanatı da hiç bilinmez mesela, inançlarla, felsefeyle, toplumsal yaşamla sanat nasıl bütünleşmiş bunları görüyorsunuz. İnsanlar bunu göremediği zaman saçma sapan şeyler ortaya çıkıyor, kavramsallık, deneysellik gibi. Sanatın içeriğinden kavramsallığı koparıp yalnız başına sanat yapmaya çalışıyorlar hâlbuki sanatın içeriğinde kavramsallık her zaman vardır. Hint sanatında, Mısır'da, Afrika'da inanılmaz bir kavramsallık var zaten. Öğrencilere bunun anlatılması lazım. Bizde heykelde anlam gözetilmiyor yani forma anlam yüklenmiyor. Sen kişiliğini forma yansıt. Dünyaya bakışın bir sözün olması gerekiyor, bunları sanatına yansıt,¹⁶² diyor.

Heykel yaparken mezar taşlarından faydalandığını vurgulayan Mehmet Aksoy; Ankara' da Aktepe için tasarladığı fakat uygulanamayan heykelini anlatırken, içinden geldiği kültürün simge belleğinin formlarına yansıyışını şöyle anlatıyor: “Andezit, Ankara taşı diye bilinen o bordomsu, taştır. Heykele elverişli bir taş. Hititlerin heykeller yaptığı bir taş. İşte o taş. Tepede ortada konik biçiminde bir kaya parçası var, “O kaya parçasının etrafına, dedim bir “kabuk öreyim”. Aynı renkte olsun. Bu kabuk dağın taşından mıcır olsun, Sonra biz bunun üstünü taraklarız, dağ yontulmuş gibi durur. Ve Esenboğa Havaalanı'ndan şehre giderken önce kibele'yle karşılaşırısın. Kibele hamile gibi olacak. Koltuğunun altında iki çocuk var. Karnına girilebiliyor. Karnına girdiğinde kendini ana karnında gibi hissediyorsun. Dışarıda flu bir görüntü var. Üst kısmı yaşamı sembolize ediyor, alt kısmı ölüm. Ölüm de Anadolu'daki mezar kültürünü anlatan figürlerle örülmüş. Bütün Anadolu medeniyetlerinin mezar

¹⁶² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=627&bhcp=1&periodID=912>.

kültürlerini sergilemek istiyorum. Yani mezar taşları müzesi gibi bir şey düşündüm heykelin altına ve bu çok muhteşem bir şey olacak. Dünyada ilk defa böyle bir heykel yapılacak. Anadolu'nun çok zengin bir mezar kültürü olduğunu düşünüyorum. Hakikaten de öyledir. On üç, on dört çok büyük medeniyet geçmiş ve hepsinin inanılmaz mezar kültürleri var. İnsanlık bir anlamda o kültürle de ölçülüyor. Yani mezarlar ve mezar taşlarıyla... Firavunları, piramitleri düşünsene... Orda, koca Aktepe'de içte birtakım platolar yapacaktım. O platolara Hatti'den bu yana Anadolu medeniyetlerinin mezar kültürünü koyacak, ta Selçuk'a Osmanlı'ya getirip bırakacaktım. Asansörle inilecek içine.¹⁶³



Şekil 114:Ankara'da Aktepe için tasarlanan fakat uygulanamayan Kibele heykelinin maketi...

Yine “Heykel Oburu” adlı Aksoy ile yapılan söyleşi kitabında, mezartaşlarına ilişkin şunları da söylemiştir; “Mezar taşı yapan ustalar ölümü öyle güzel simgeleştirmişler, öyle güzel formlamışlar ki, Yani mezar taşlarına kişilik koymuşlar. Nüfus kâğıdı gibi bir şey nerdeyse,

Bunu biraz açar mısın?

Öyle ya bizim için mezar taşı, tepesine bir kavuk konmuş taştır. Öyledir de. Ama o kavuk farklı bir kavuktur, Her biri erkeklerde başka, çocuklarda başka... Meslekleri de anlatır. Kâtip, bürokrat, ulema, devlet adamı, vezir, paşa, padişah, hepsinin kavuk

¹⁶³ Mehmet Aksoy, **Heykel Oburu Mehmet Aksoy Kitabı**, Söyleşi: Aydın Engin, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ekim 2002, s:304-305.

şekilleri farklı. Sosyal durumuna göre öyle biçimler vermişler ki inanılmaz. Taş ustaları bir çeşit heykeltıraş. Soyutlamalar yapıyorlar.”¹⁶⁴

1990 yılında İstanbul ve Ankara'da açtığı sergilerde görülen *Vahdet-i Vücut* adını verdiği yapıtlarıyla ilgili olarak ise şöyle der: "Sevginin teklikten çokluğa ulaşması olayı. İnsanın kendinden dünyayı kucaklayabilir hale gelmesi. Biraz mistik biraz tasavvufi bir felsefe. Zaten Mevlana'dan bu yana gelen felsefe de beni etkiledi ve Vahdet-i Vücut doğdu."¹⁶⁵



Şekil 115: Vahdet-i Vücut/Kalker



Şekil 116: Vahdet-i Vücut/Keten taşı

Mimar Sinan Üniversitesinde gerçekleştirilen Aksoy'un 50. yıl sergisinde ise heykeltıraşın 50 yıllık mesleki hayatı boyunca yapmış olduğu heykellerinin büyük bir kısmı yer almıştır. ‘Eserler, sergide 10 yıllık dönemler halinde sunularak Aksoy'un sanat yaşamına ışık tutuyor. Eserlerinin hemen hepsinde geçmişten günümüze Anadolu Medeniyetleri'nin izleri olduğunu söyleyen heykeltıraş Mehmet Aksoy, sanatının yapıtaşlarını oluşturan eserlerini bir araya getiren sergi için, “50 yıllık sanat geçmişimi gösterecek bu sergide, heykellerim zamanın, mekânın ve benim ne kadar tanıgım olabilmişlerdir, bunu hep birlikte göreceğiz” diyor. 1939 doğumlu ressam, 1960 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim bölümüne girdi. Daha sonra heykel bölümüne geçti ve 1961- 1967 yıllarında Şadi Çalık atölyesinde öğrenim gördü. Aksoy, 1970'te Devlet Bursu'yla Londra'ya gitti. Daha sonra Berlin'e

¹⁶⁴ Mehmet Aksoy, **Heykel Oburu Mehmet Aksoy Kitabı**, Söyleşi: Aydın Engin, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ekim 2002, s:339-340.

¹⁶⁵ Sevil Gökpınar, "Mehmet Aksoy: Şiddetin karşısına sevgiyi koymak'", **Sanat Çevresi**, Mart 1990, sayı 137, s:44-46

geçti ve Hochschule der Künste'den 1977'de master derecesiyle mezun oldu. Sanatçı halen İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarına devam ediyor.¹⁶⁶

2.2.6 ANADOLU SİMGEÇİLİĞİNİN BATILI HEYKELTİRAŞ JOSEPH BEUYS TARAFINDAN KULLANIMI

Alman sanatçı Joseph Beuys kolay kolay kategorize edilemeyen sanatçılardan biri olmasına karşın, gerçekleştirdiği eylemlerle Fluxus sanatçılarına örnek gösterilmiştir. “Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutular hale getiren sanatçı, ünü ve etkinliği Fluxus’un sınırlarını bir hayli aşan Joseph Beuys’tur. Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus’un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır. 1960’ların başında Nam June Paik ile tanıştıktan sonra Fluxus etkinlikleri kapsamında çeşitli performanslar gerçekleştiren sanatçı, birer ritüele dönüştürdüğü performanslarında sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamıştır. Alışıla gelmemiş malzeme dağarcığına yüklediği simgesel anlamlarla Fluxus performanslarının anlık etkisinin çok ötesine uzanan Beuys’un “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” (1965) ve “Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika’yı” (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder. 1968 olaylarından sonra giderek daha politik bir kimlik kazanan Beuys’un Berlin’de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürmesi eylemi gibi performansları, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Düşüncüyü ve konuşmayı birer ‘form’ olarak düşünen, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür ‘heykel’ gibi algılanabileceğini iddia eden Beuys, “sosyal heykel” kavramını ortaya atarak, “Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır” demiştir. Beuys’un birçok yapıtında ‘süreçsellik’ bizzat kullandığı malzemeler üzerinde kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi

¹⁶⁶<http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/728045-mehmet-aksoyun-50-yili-bu-sergide-galeri>

çeşitli fiziksel süreçlerle simgelenmiş, sanatçı bu bağlamda “Süreç Sanatı”nın da öncüleri arasında gösterilmiştir.¹⁶⁷ Antmen’in de yukarda açıkladığı üzere farklı akımlarla da gündeme gelmesine karşın, sesini ilk olarak fluksus eylemleri sırasında duyurmuş olması bu disipline daha yakın kılmıştır Beuys’u fakat hissettiği sorumluluk açısından, diğer fluksus üyelerinden ayrıldığı da söylenmesi gerekenlerdendir. “Kendini dünyaya adayan bir sanatçıydı Beuys: Alanı ve tanımı *genişletilmiş — devrimcileştirilmiş— bir sanat aracılığıyla yeryüzünün ve insanlığın iyileştirilmesi*, olumlu yönde *değiştirilmesi* doğrultusunda çalışan, *şaman ruhlu* bir sanatçı...”



Şekil 117: Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni / Performans



Şekil 118: Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır/ Performans

Beuys’un fluksus akımına sıcak bakmasının nedeni, bu akımın, bir yandan resim, heykel ve müzik gibi türlerin; bir yandan da ulusal ve coğrafik hudutların dışına çıkma gayretiydi. Fluksus sanatçıları gibi o da her türlü araç ve yöntemin devingenliğine önem veriyordu. Herkes bu eylemlere katılabilirdi; çünkü açık ve dışa dönük bir hareketin ideolojik kapalılığa izin vermediğine inanılıyordu. Ancak Beuys, fluksus içinde kendisinin sadece bir parçasını ortaya koyabildi. Çünkü diğerlerinin tersine, sanatı oldukça önemsiyordu. Teknik açıdan da benzerliklerin yanı sıra bazı farklılıklar vardı.”¹⁶⁸

¹⁶⁷ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel yayıncılık, 2008, s:206-207

¹⁶⁸ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara, Ütopya yay., 2005, s:271

“Öte yandan Beuys, sanatın sadece kendi varlık sorunsalı üzerine eğilmesi gerektiğini iddia eden sanatçı ve kuramcılardan da ayrılıyordu. Ona göre sanat *açıklayıcı* değil, aslında *biçim verici* —*değiştirici*— bir güçtü- Bu noktada,"önemli olan, dünyayı açıklamak değil, onu değiştirmektir” diyen Marx geliyor aklımıza. Marx’a göre genel anlamda dünyayı, dar anlamda da toplumsal düzeni değiştirecek olan güç, *ezilen* (acı çeken) ve bu yüzden de belli bir düşünce temelinde örgütlenmesi gereken işçi sınıfıydı. Dünyanın değiştirilmesi, yani *iyileştirilmesi* Beuys için de açıklanmasından daha önemliydi.”¹⁶⁹ Bu konuda hatırlamamız gereken diğer önemli bir husus da eski Türk inançlarından biri olan ve günümüzde izlerinin büyük bir kısmını Anadolu Alevi-Bektaşiliğine taşıyan Şamanistik öğretinin geliştirdiği toplumsalcı felsefeyle Beuys’un bu bakış açısının tamamen örtüşmesidir. Anadolu Alevi-Bektaşiliğinin toplumsal kanadında var olan vahdet-i mevcutçu anlayışta sonuçtan nedene gidilir. Varlığın açıklanış biçimi de böyledir. Eğer sonuç varsa nedende vardır, neden yoksa sonuçta yoktur. Örnek vermek gerekirse; masa varsa, masanın var olma nedeni de vardır. Masa yoksa olmayan bir şeyin varlık sorunsalı üzerinde tartışmanın da bir anlamı yoktur. Bu bakış açısı bize ancak nesnel şeylerin nesnel sonuç üretebileceğini söyler ve Anadolu Alevi-Bektaşiliğinin özgün adıyla Kızılbaşlığın da kabullenme değil bir değiştirme kültürü olduğunu göz önünde bulunduracak olursak, o halde söylenebilir ki açıklayıcı, biçim verici, değiştirici ve dönüştürücü güç nesnellik dışında mümkün olamaz.



Şekil 119: Süpürüp Temizleme

¹⁶⁹ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya yay., 2005, s:271

Josef Beuys'un kullandığı 'gündelik', sıradan nesnelerin başında keçe ve hayvan yağları gelmektedir. ''Bu iki gerecin özel bir yeri vardı Beuys'un yaşamında (ve belleğinde). Geçirdiği bir uçak kazası sonrası kendisini bulan Tatar kabilesi vücuduna hayvan yağları sürüp bir keçe battaniyeye sarmışlar ve böylece ölümden dönmesini sağlamışlardı. Birçok yapıtını keçe ve hayvansal yağlar kullanarak düzenlemiş ve/ya da gerçekleştirmiştir.''172 Beuys'un sanatını anlamak için efsaneye dönüşen bu hikâyesini bilmek oldukça önemlidir. Sonra 1945'e kadar savaş tutsağı olarak kalan

¹⁷²Önder Şenyapılı, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel Sanatı**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2003, s:86

Beuys, anlattığına göre, tutsak kaldığı yıllarda kâbuslar görmüş, çok büyük suçluluk duygusu yaşamıştır. ‘‘Beuys’un sanatında başvurduğu yöntem *şamanvaridir*. Bunda, tutsak kaldığı yıllarda şaman kültürüyle yüzleşmesinin payı vardır kuşkusuz.’’¹⁷³



Şekil 120: Yağ Kapları



Şekil 121: Samuray Kılıcı



Şekil 122: Sürü

‘‘Gerek Beuys’u kurtaran Tatarlar gerekse o bölgede yaşayan diğer Türk boyları göçer kavimler öteden beri şamanistti. Şamanistlerde ağaç dikme, ağaçlık alanlar oluşturma ve bunların kutsallaştırılması oldukça yaygındır (Beuys da bir keresinde 7.000 meşe dikmişti). Bu ağaçların etrafında yılda bir kez ayin için yüz binlerce mum yakılır; ağaçlara demirler saplanır. Böylece, ağaçlarla kendi yaşamları arasında bir ilişki kurduklarına inanırlar. (Beuys kazadan sonra, geçirdiği bir ameliyatla kafasına bir metal yerleştirilmişti).’’ Ağaç Simgeçiliği bölümünde yer vermiş olduğumuz ağaç kutsallaştırma ritüelleri Alevi-Bektaşilerde hala güncelliğini korumaktadır. Elbette kutsal kabul ettikleri ağaçlar için erkân düzenleme de sürdürülmektedir. Bu erkânlar da Beuys’un diktiği ağaçların etrafında yakılmakta olan mum, bu gelenekte de vardır. Fakat buna mum yakmak yerine, çerağ uyandırmak yani ateş uyandırmak denmektedir. Çünkü kutsal olan yakılmaz, uyandırılır algısı hâkimdir. Aynı biçimde mumlar söndürüldüğünde de mum söndürmek yerine, çerağ dinlendirmek deyimi kullanılır. Buradaki algıda anlaşılacağı üzere kutsal olanın söndürülemez olmasındandır. Ayrıca çerağ uyandırmak, ağaçtaki kutsallığı uyandırmak için gerçekleştirilen bir eylemdir. ‘‘Şamanlar açısından tavşan, geyik, at, sincap ve kurt gibi hayvanlar da kutsaldır. Belli zamanlarda, bu hayvanlardan birini kurban ederken derisini yüzerler ve kemiklerini de özenle etinden ayırırlar. Canlıymışçasına sıırıklara

¹⁷³ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya yay., 2005, s:274

geçirip diktikleri bu düzeneğe ,‘baydara’ ya da ‘ongon’ denir. (Beuys’un ‘Bu tip işleri vardır). Etten özenle ayrılan kemikler de kutsaldır, bunlar torbalara doldurulur ve kutsal güneş ananın yerdeki yansıması olan ateşte yakılır, arıtılır; doğa temizlenir. Şamanistlerin tanrı sembolleri ise keçedendir; bunlara içyağı sürülür. Genellikle Tatarlar, evlerinin yakınlarında kayın ağaçları dikerler ve bunlara da tavşan derisi gerilir. Deri çürüyünceye kadar asılı kalır; sonra da kışlık bir deri gerilir. Şamanlarda her varlığın bir tanrısı vardır. Bu tip kültürlerde *şaman, doktordur*. Şaman, hastanın yerine geçer, onun için acı çeker ruhlarla ilişkiye geçer. Genellikle *konusarak iyileştirir, psikoterapisttir*, bir *aracı*dır. İşte böyle, Beuys’un eylemlerine bakınca şamanist izleri açıkça bulmak olasıdır. Beuys; devrimci bir insan kavramı oluşturabilmek için, insana ait bütün güçlerden söz etme gereğini hissediyordu. Yukarıdaki ruhlarla aşağıdaki tüm canlılar arasında bir *aracı*, bir şaman gibi görüyordu kendini.”¹⁷⁴



Şekil 123:Ağaç Dikme Performansı

Joseph Beuys’u Nasıl Açıklamalı adlı metninde Beykal ise Beuys hakkında şöyle der; “Beuys'un sanatı düşünceden nasıl ayrılamaz ise, benzer biçimde insanla ilgili her şeyle bağı kurulabilir. Bu çoktanrılı sanat söylemi içinde Kelt-Germanik mitoloji olduğu kadar, Hristiyanlık öğretisi ve ahlak felsefesi, doğu şamanik öğeleri kadar günümüz düşünce, siyaset ve sosyal, psikolojik sorunlar da bulunur. Sanatın büyüden doğduğu gibi, sanatçının da ilksel büyücününkine benzeyen bir toplumsal işlev üstlenişini görürüz Beuys'ta. Bu açıdan bir sanatçı olarak Beuys insanların manevi önderidir. Goethe, sanatçının acı ve sevinçleri insanlar adına dile getirebilen kişi

¹⁷⁴ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya yay., 2005, s:274-275

olduğunu söylüyordu. Belinsky'nin de sanatçının "toplumun ruhsal ve düşünsel yaşamının bir temsilcisi, en çetin sorulara yanıt verebilen bir konuşmacı, insanlığın ortak acılarını ilk önce kendinde bulup ortaya çıkaran ve onları sanatsal biçimde yeniden dile getirerek dindiren bir hekim olması" gerektiğini öne sürmesi sanki Beuys'un tarifidir.¹⁷⁵, der.



Şekil 124:Beuys'un Keçe Takımı

“Almanca’da ‘heykel’ anlamına gelen iki sözcük var: ‘*skulptur*’ ve ‘*plastik*’. Beuys, konuşmalarında *skulptur*’den ziyade *plastik* demeyi tercih etmiştir.

Çünkü *plastik*, ‘biçim alan’, ‘biçim verilebilen’, ‘değişebilen’ demektir, bu bağlamda, bir bütün olarak -düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışıyla *insan plastiktir, yoğrumsaldır*. İnsan yoğurabilir, yoğrulabilir; enerji alır, enerji yayar. Düşünmeye başladığı andan itibaren değişmeye ve değiştirmeye başlamış demektir. O halde ‘düşünce plastiktir’, insanın gırtlığından çıkan *ses, sessizliği doldurur*. Konuşan insanın sesi, hem mekâna biçim verir hem diğer insanları etkiler, değiştirir. O halde ‘*ses, görünmez bir heykeldir, plastiktir*.’¹⁷⁶ Yine bu konuyla alakalı olarak Anadolu Alevi-Bektaşiliğinde iki türlü nesnellik vardır. Bunlar; Batın(iç) görünmeyen ve Zahir(dış) görünen nesnelliktir. “Düşünce” görünmeyen yani batın yanımız, bedense düşüncenin

¹⁷⁵Canan Beykal, „Aslolan Çizgidir, “Joseph Beuys’u Nasıl Açıklamalı?”, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s:74

¹⁷⁶ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya yay., 2005, s:273-274

donu(giysisi) anlamında zahir yanımızdır. Gelenekte her ikisi de evrensel yasa gereği değişip-dönüşmektedir. Beuys'un diliyle söyleyecek olursak her ikisi de 'plastiktir.' Fakat ölümsüz olabilmek ve yaşamı değiştirip-dönüştürebilmek için önemli ve öncelikli olarak batın yani görünmeyen nesnel yanımızı geliştirmeliyiz. Çünkü onu geliştirdikçe gizil nesnelliğimizin farkına varmamız mümkündür, ancak ve yaşamı olumlu anlamda değiştirip-dönüştürebilmenin başka seçeneği yoktur. 'Kassel'de bir galeride tam 100 gün konuşmuştu, insanlar gelip~ gitmişler, kimisi dinlemiş kimisi dinlememiş, ama o 100 gün boyunca sanat, yaşam, toplum, özgürlük üzerine konuşmaya devam etmişti. Gösterilerinde sürekli konuşması bu yüzdendir.'¹⁷⁷ Anadolu Alevi-Bektaşiliğinde ibadet etmek yani erkân kurmak, simgesel anlamda eğitim yapmak anlamına gelir. Söz konusu erkânlar sanatsal eylem olmaksızın gerçekleştirilmez. Örneğin, kutsal dans anlamında semah dönmek, genellikle bağlama (değişiklik gösteren kimi bölgelerde keman, cümbüş v.b.) enstrümanlar eşliğinde okunan nefesler v.s. yola girmiş canların erkân sırasında aldıkları eğitimin bir tür malzemesidir. Her erkân epik bir tiyatrodur, aynı zamanda. Her durum bir sonuçtur. İzleyen soru sormak zorunda kalır. Ürettiği sorunun yanıtını bulmak içinde bir çaba içerisine girer. Böylece hem kendini hem de yaşamı değiştirir. Bu erkânlarda öncelikli amaç geleneğin diliyle söyleyecek olursak 'ölmeden evvel ölmek, yaşarken dirilmek' olarak dile getirilen ve cahil kimliğimizi yok ederek, sürekli bilinçlenmek anlamına gelen hali canlı tutmaktır. Çünkü evrenin sırrına erebilmek için devamlı olarak bilincimizi değiştirip-dönüştürmekle hükümlüyüz, algısı vardır.

¹⁷⁷ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya yay., 2005, s:274

SONUÇ

Yapılan çalışma boyunca izlenen yol; Anadolu bölgesinin kültürel aklının geliştirmiş olduğu simge belleğinin heykele etkilerini açıklamak olmuştur. Geçmişten günümüze ortaya çıkan biçimsel değişim ve dönüşüm ile modernleşme süreci içerisinde yaşanan ilerlemeci yapının Anadolu üzerinde nasıl boyutlandığı irdelenmiştir. Doğaya dönük sanatın ve yaşamın gerçekliği, modernleşme süreci ve sanayinin hızla gelişmesi sürecinde insanı doğadan koparmıştır. Bu süreç bütünlüklü bir yapıya sahip olmaya çalışırken her geçen gün biraz daha parçalara ayrılmış bir dünya ortaya çıkarmıştır. Küreselleşmenin içerisine almaya çalıştığı tüm yerel özellikler kaybolurken, o yerele ait bireyin de özellikleri yaşadığı mekânın değişimi ve aidiyet-sizlik duygusu ile yok olmaktadır.

Egemen ideolojiye başkaldıran kültürlerde simgeler, karanlığın harfleridir; bu harfleri karanlıktan aydınlığa taşımak onlara beden biçmek anlamına gelir. Karanlıktaki simge, karanlığın çocuğudur. Bu nedenle ister doğa söz konusu olsun ister insan, karanlığa doğum yaptırmak zorundadır: doğan çocuk söz konusu plastik sanatlar olduğunda kimi zaman bir resim, seramik ya da heykeldir. Bu yargının izinde, toplumlar kalıcı olmak için doğada bulunan metaların yansımalarını simgeye dönüştürürler. Bu simgeler en az metanın kendi kadar ömürlü olurlar. Bu simgeler doğu’da farklı, batı’da farklı okunur. Batı’da yalnızca insan heykel yapar doğu’da ise bir bütün olarak doğa ya da hayvanlar da heykel yapar.

Simge toplumun kendini saklayan dildir; bu durumda bir toplumun kendini taşıdığı kültürel ve sanatsal noktayı anlayabilmek için o toplumun simge belleğini doğru ve yeterli ölçüde okumak gerekmektedir. Heykel üzerinden örnek vermek gerekirse, çoğu kez karanlıkta yapılan heykel aydınlığa taşınmaz. Gizlenir. Böylesi durumlarda, karanlığın heykeli korunmaya muhtaçtır. Evrensel anlamda koşut yaratıcı imgeler, toplumsal sistemlerde de nasıl bir akıl kullandıklarını bize anlatır. Bazı toplumlarda, inançlarda saklanamayan değer yargıları, ritüeller “çok katlı-çok anlamlı” bir anlayışı içinde barındırır. Çalıştığımız toplulukların bu yönlü simgeleri aynı zamanda, simgelere yüklenen anlamları güçlendiren hikâye, keramet ya da yazılı metinlerden de anlaşılmaktadır.

Simge açık ve gizil nesnelliği de kapsayacak biçimde duygu, davranış, ekonomik-sosyal algılayış ve cinsel öznelerin yansımaları ifade eder. Özellikle burada ele alınan toplulukların, simgeleriyle dıştan algılanmaları da belirlenir.

Sonlanmış olan uygarlıkların ele geçmiş simgelerinde yer alan bazı unsurlar, yaşanan toplumsal süreçte simgesel değişimlere uğramak kaydıyla yeniden yorumlanarak güncellenmiştir. Bunlar aynı zamanda modern yaşamda sanatın gelişmesiyle beraber aynı ürünler kullanılmak kaydıyla, bakış, felsefi algılanış ve ritüel anlamlarından kopararak ya da bu öznellikte dikkate alınarak kullanılmaktadır. Simgeleri tekrarlanmak sürekli olarak yeni anlam, felsefe ve ritüellere hizmet etmektedir.

Aynı ürünleri kullanmasına karşın sanatçılar, asıl simgelere yeni imgeler, yeni materyaller katarak açık ve gizil doğayı aynı biçimde kullanmayı sürdürmüşlerdir. Bu nedenle sanatçılar toplumların yaşayan bilinç ışıldaklarıdır. Ortodoks algının dışında yaşayan Alevi-Bektaşî toplumunda olduğu gibi simgelerinin değişime-dönüşüme uğratılarak kullanılması ya da özgün haliyle alanımız olan plastik sanatlarda değerlendirilmesi her hangi bir tepkiye neden olmamaktadır.

Mezarlıklarda yer alan mezartaşları başlıkları toplumun felsefi, düşünsel ve ölen kişinin kültürüne bağlılığını inançsal hissiyatını ve kişisel farklılıklarını da kapsamaktadır. Mezartaşlarında yer alan simgeler ölümü anlatır gibi görünmekle beraber yaşayanların sanatsal belleğini, heyecanını ve ölene saygısını da aydınlatır. Diğer taraftan, yaşam, yaşayanlardan çok ölenlerden ibarettir, algısının anlattığı gibi ölenin yaşama taşınmak için yaptığı ilk hareketi betimler. Çalışmamızda yer alan mezartaşları simge dili açısından güçlü olanlar arasından seçilmiştir. Bazı simgeler ölümsüzlüğü ve toplumun sosyal statü ve ihtiyaçlarını da barındırmaktadır. Bu aynı zamanda yukarıda ifade ettiğimiz toplumun kendini saklayan dilini soyutlayarak da olsa bir biçimde belli etmektedir. Kültürel ve inançsal gizliklerin faş edilmesi anlamında bu simgeler yaşadığımız çağın hali hazırdaki sosyal, siyasal, dinsel, felsefi ve kültürel simgeciliğinde yerini almaya devam etmektedir.

Değiştirme kültürlerinde her imge diyalektik açıdan irdelenmek zorundadır. Bir imgenin diyalektik açıdan irdelenebilmesi içinse yaşama taşınması koşuldur. Ters

durumda değişmediği-dönüşmediği için zaten imgenin diyalektik irdelenmesi söz konusu değildir. Değişmeyen dönüşmeyen şey teolojinin bir parçasıdır. Değişen dönüşen şey ise teolojinin sırrıdır. Bu sırrı açığa taşımak isteyenler Benjamin'in de belirttiği üzere; teolojiden yararlanmak durumundadır.

Yine Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar" adlı yazısında sözünü ettiği gibi "şairin yaşama hakkı" asıl olarak onun "özerkliği-bağımsızlığı" bir başka deyişle "istediği gibi şiir yazma özgürlüğü" konusu bizim üzerinde durduğumuz heykel sanatı işçileri içinde geçerli olmalıdır. Heykel sanatçıları arasında bu bakış açısının izlerini taşıdığı görülen önemli isimlerden biri tezde düşünceleriyle ve eserleriyle yerini almış olan Joseph Beuys'tur. Beuys eski Türk inançlardan biri olan şamanizm'in geliştirdiği felsefi düşünce ve simgelerden faydalanarak "sosyal heykel" kavramını geliştirmiş ve bu doğrultuda oldukça özgün performans çalışmaları ortaya koymuştur. Alman topraklarında doğmuş ve büyümüş olmasına rağmen yaşam şartları onu Anadolu'nun simgesel hafızasıyla tanıştırmış ve bu bağlamda eserler üretmesine neden olmuştur. Bu nedenle son bölümde Türk heykeltıraşlara ayrılan kısmın sonunda özel olarak yer verilmiştir.

GÖRSEL MALZEME LİSTESİ

Şekil 2: Neolitik Çağ/Çatal Höyük Yerleşmesinde ortaya çıkan ‘‘Tanrı Ana’’ heykeli

Şekil 2: Neolitik Çağ /Hacılar Yerleşmesinde ortaya çıkan Tanrı Ana Heykelciği

Şekil 3: Neolitik Çağ/Çatalhöyük Tapınak Leopar Kabartması

Şekil 4: Neolitik Çağ/Göbekli Tepe Aslanlı Dikilitaşlı Yapı

Şekil 5: Kalkolitik Çağ /Hoker tipi gömme

Şekil 6:Neolitik Çağ/Çatalhöyük Tapınak Ana Tanrıça Kabartması

Şekil 7:Geç Neolitik Çağ/Höyücek Kadın Figürin

Şekil 8: Sümerler/Ziggurat

Şekil 9: Sümerler/Ziggurat

Şekil 10: Tudhaliya dönemi/Yazılıkaya Açık Hava Tapınağı

Şekil 11: Tudhaliya dönemi/Yazılıkaya Açık Hava Tapınağı Üzerinde Bir Kabartma

Şekil 12: Hititler/Güneş Kursu

Şekil 13: Hititler/Güneş Kursu

Şekil 14: Geç Hititler/Alacahöyük Duvar Kabartması

Şekil 15: Geç Hititler/İvriz Kaya Kabartması

Şekil 16: Uraltular/Hayat Ağacı Kabarması

Şekil 17: Uraltular/Hayat Ağacı Kabarması

Şekil 18: Urartular/Fildişinden yapılmış Aslan Figürü

Şekil 19: Urartular/Yüce Evren Tanrısı Haldi

Şekil 20: Urartular/Fırtına Tanrısı Teişeba

Şekil 21: Frigler/Gordion MM Tümülsü Giriş Kapısı

Şekil 22: Frigler/Aslan Kabartmalı Anıtkaya

Şekil 23: Nemrut Dağı’nda Bulunan Heykeller

Şekil 24: Benjamin’in Satranç Masası Örneğinin Fotoğrafı

Şekil 25: Kibele Kabartması

Şekil 26: Yılantaş Anıt Mezarı/Afyonkarahisar

Şekil 27: Aslanlı Kapı (Kral Kapısı)/Önden görünüş/Çorum

Şekil 28: Erzincan’ın Aşağı Çamurdere köyündeki Kutsal Ağaç.

Şekil 29: İlk Çağlara Ait Bereket Tanrıçası-(Kibele)

Şekil 30: Mehmet Aksoy/Kibele

Şekil 31: Adana Ulu Camii'nde mukarnaslı konik örtünün eteğindeki hayat ağacı motifi ve ejder figürü/16. yy.

Şekil 32: Bayındır açık hava tapınağındaki fallus

Şekil 33: Abdal Musa Dergâhında Bir Mezartaşı/ Baştaşı

Şekil 34: Abdal Musa Dergâhında Bir Mezartaşı/Baştaşı

Şekil 35: Abdal Musa Dergâhında Bir Mezartaşı/Ayaktaşı dış

Şekil 36: Koç Başlı Mezartaşı/Iğdır/XV. Yy.

Şekil37: Koç Başlı Mezartaşı/Iğdır/XV. Yy.

Şekil38: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı

Şekil 39:Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı

Şekil 40: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı

Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 41: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı

Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 42: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı

Şekil 43: Hacı Bektaşî Veli Külliyesi Haziresi'ndeki Mezar Taşı

Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 44: At kaya/Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 45: Delikli Taş (Çilehane)

Şekil 46: Hacı Bektaş'taki Beştaşlar

Şekil 47: Yalan söyleyerek lanetlenip taş olduğu söylenen Saru. Tüm ziyaretçiler tarafından hâlâ taşlanmaktadır. / Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 48: Kahramanmaraş/ Kaşanlı Köy Mezarlığı/ Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 49: Kahramanmaraş/Kaşanlı Köy Mezarlığı/İşlemden geçmemiş doğal dikili taş örnekleri/Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 50: Kahramanmaraş/ Kaşanlı Köy Mezarlığı/ Mezartaşı olarak kullanılan

Şarap Teknesi Oluğu/Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 51: Kahramanmaraş/ Kaşanlı Köy Mezarlığı/ Şarap teknesinden şarabı akıtmak için açılmış delik kanallı taşın mezartaşı olarak kullanılışı/

Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 52: Konya-Akşehir Mezarlığı/Yaşam Ağacı Motifli Mezar taşı/

Fotoğraf: Seval Şahin

Şekil 53: Konya-Akşehir Mezarlığı/Yaşam Ağacı Motifli Mezar taşı/

Fotoğraf: Seval Şahin

- Şekil 54: Konya-Akşehir Mezarlığı/Yaşam Ağacı Motifli Nasrettin Hoca Mezarı/
Fotoğraf: Seval Şahin
- Şekil 55: Konya-Akşehir Mezarlığı/Süleyman Mührü Motifli Mezartaşı/
Fotoğraf: SevalŞahin
- Şekil 56: Çorum-Kavakalan Köyü/Dede Çamı (Yaşam Ağacı)
- Şekil 57: Erzurum Çifte Minareli Medrese/Yaşam Ağacı
- Şekil 58: Konya-Akşehir Mezarlığı/Hurma Motifi/ Fotoğraf: Seval Şahin
- Şekil59: HacıBektaş Veli Dergâhı/Kutsal Dut Ağacı
- Şekil 60: Hacı Bektaş Veli Dergâhında Bulunan Bir Mezartaşı Üzerindeki Servi Ağacı Motifi
- Şekil 61: Abdal Musa Dergâhında Bulunan Bir Mezartaşı Üzerindeki Servi Ağacı Motifi
- Şekil 62: Akşehir-Konya Mezar Mezarlığında Bulunan Servi Ağacı Motifli Mezartaşı
- Şekil 63: Edirne Beylerbeyi Mezarlığı/Servi Ağacı Motifli Mezartaşı
- Şekil 64: Stratonikeia Antik Kenti'nde Nar Motifi Kabartması
- Şekil 65: Akşehir-Konya Mezarlığı/Ortada Hurma Ağacı Motifli Yaşam Ağacı
- Şekil 66: Diyarbakır Surlarında Aslan-Boğa Mücadelesi Kabartması
- Şekil 67: Ahlât Mezar Taşında Ejder Çifti
- Şekil 68: Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürü
- Şekil 69: Diyarbakır Müzesi'nde Cizre'den Ejder Kuyruklu Arslan
- Şekil 70: Divriği Ulu Camii/ Çift Başlı Kartal Figürü
- Şekil 71: Tokat Mezar Taşında Çift Başlı Kartal
- Şekil 72: Ani Kalesinde Ejderler ve Ağzı Halkalı Boğa Başı
- Şekil 73:Hitit Boğa Heykeli
- Şekil 74: Minotauros'u öldüren Theseus
- Şekil 75: Nagy-Szent-Miklos'da Bulunan At-Evren Tasviri
- Şekil 76: Frig Orthostatlarından At Kabartması
- Şekil 77: AfyonMezar Taşında Kartal-Tavşan Mücadelesi
- Şekil 78: Hacı Bektaş Veli Dergâhı/Sanduka tipi Mezar Taşının Sol Cephesinde Yıldız Motifi
- Şekil 79: Osmanlı Mezar Taşı/ Daire formu
- Şekil 80: Hititler/Kültepe/Ana Tanrıça
- Şekil 81: Rize Mezar Taşı/Süleyman Mührü Motifi
- Şekil 82: Dersim'de Bir Mezar Taşı/Güneş Motifi

- Şekil 83: Mezar Taşı Üzerinde Bir Güneş Kabartması
- Şekil 84: Zümrüt-ü Anka Kuşu Kılıcı/Bronz
- Şekil 85: Zümrüt-ü Anka Serisinden/Bronz
- Şekil 86: Söylengen Kuşu/ Bronz
- Şekil 87: Deri Değiştiren Yılan/ Bronz
- Şekil 88: Yılanlar Serisinden/Bronz
- Şekil 89: Yılanlar/Bronz
- Şekil 90: Savaş Atı I/Ahşap
- Şekil 91: Savaş Atı II/Ahşap-Bronz
- Şekil 92: Savaş Atı/Bronz
- Şekil 93: Anka Kuşu/Performans
- Şekil 94: Anka Kuşu/Performans
- Şekil 95: Anka Kuşu/Performans
- Şekil 96: Nuh'un Gemisi/Performans
- Şekil 97: Nuh'un Gemisinden Bir Ayrıntı
- Şekil 98: Su totem/Ağaç-Demir
- Şekil 99: Boğa ve Güneş/ Ağaç
- Şekil 100: Ay-Boğa Totem/Bronz
- Şekil 101: Dişi Kuş/ Seramik
- Şekil 102: Toprak
- Şekil 103: Su
- Şekil 104: Hava
- Şekil 105: Ateş
- Şekil 106: Bey dağları
- Şekil 107: Anadolu Sofrası I
- Şekil 108: Hepimiz Aynı Güneşteyiz
- Şekil 109: Güneş Doğumu
- Şekil 110: Sevişen Kara Yılanlar/ Mermer
- Şekil 111: Yaradılış Efsanesi/ Mermer
- Şekil 112: Gılgamış Gençlik Otu ve Yılan/Mermer
- Şekil 113: Yılanlı Şaman/Serpantin ve Metal
- Şekil 114: Ankara'da Aktepe için tasarlanan fakat uygulanamayan Kibele heykelinin maketi...
- Şekil 115: Vahdet-i Vücut/Kalker

Şekil 116: Vahdet-i Vücut/Keten taşı

Şekil 117: Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni / Performans

Şekil 118: Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır/Performans

Şekil 119: Süpürüp Temizleme

Şekil 120: Yağ Kapları

Şekil 121: Samuray Kılıcı

Şekil 122: Sürü

Şekil 123: Ağaç Dikme Performansı

Şekil 124: Beuys'un Keçe Takımı

KAYNAKÇA

- Ackroyd Eric, **Rüya Sözlüğü**, Çeviren: Şen Süer Kaya, İstanbul, Say Yayıncılık, 1995
- Akademik Bakış, S. 17, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, Temmuz-Ağustos- Eylül, 2009. s. 4.12.07.2011
- Akurgal Ekrem, **Anadolu Uygarlıkları**, Ankara, Net Turistik Yay., 1993
- Akurgal Ekrem, **Anadolu Kültür Tarihi**, Ankara, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 1998
- Alp Sedat, **Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm-Şarap**, Ankara, Kavaklıdere Yay., 1999
- Alpagut Berna, **İnsan Ekolojisi: İnsan ve Çevre**, TÇSV. Yayını, 1982
- And Metin, **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010
- Antmen Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel yayıncılık, 2008
- Antmen Ahu, **Belleğin Israrı: Yerler, Zamanlar, Düşler - Zamanların Belleği: Ali Teoman Germaner'in Yaşamı ve Sanatı**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2007
- Arat Necla, **Kadın Sorunu**, İstanbul, Say Yayınları, 1986
- Aydingün Şengül, **Yerleşik Hayat Öncesi: Yaratan Beden, Tunç Çağının Gizemli Kadınları**/Mysterious Women of the Bronze Age, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- Aksüt, H., Öztürk, Ü., Harmancı, H., **Alevi Tarih Yazımında Skandal –Erdoğan Çınar Örneği**, Ankara, Yurt Kitap-Yayın., 2010
- Barthes Roland, **Göstergeler İmparatorluğu**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1996
- Beksaç Engin, **Erken Ortaçağ Avrupa Sanatı'nda Takılara ve Minyatürlü Yazmalara Yansıyan Etkileşim**, Sanatta Etkileşim (Interactions in Art). Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu. Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1998
- Belli Oktay, **Urartular'da Hayat Ağacı İnancı**, İstanbul, Anadolu Araştırmaları VIII, İÜEF Eski Önasya Dilleri ve Kültürleri ile Eskiçağ Tarih Bilim Dalları Yayını, 1982
- Prof. Germaner Semra, T.İş Bankası, Ankara Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 1997
- Beykal Canan, **Aslolan Çizgidir, "Joseph Beuys'u Nasıl Açıklamalı?"**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005

- Campbell Joseph, **Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri**, Çeviren: Kudret Emiroğlu, Ankara, İmge Kitapevi, 2003
- Çal H.,-Ö. Ataoğuz Çal, **Kastamonu Atabey Gazi Camisi ve Türbesi Hazirelerindeki Mezar Taşları**, Ankara, Kastamonu Belediyesi Yayını, 2008
- Çelebi Binnur, **Anadolu'da Hitit Sosyal Yaşamında Kadının Yeri ve Önemi**, AÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007
- Çoruhlu Yaşar, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000
- Çulpan C., **Serviler**, 1-2. Cilt, İstanbul, 1961
- Darga M., **Hitit Sanatı**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1992
- Demir, Ali Faik Çomak, Nebahat Akgün, **Şaman ve Türk Dünyası**, İstanbul, Bağlam Yay, 2009
- Dr. Phil. Çolakoğlu Dara, **Ender Güzey: Çoklu Anlamlar**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005
- Eberhard Wolfram, **Çin Simgeleri Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yay., 2000
- Eski Ahit, Zekerya, **Kitabı Mukaddes**, Bab.2, 2000
- Ergener Reşit, **Anatolia, Land of Mother Goddess**, Ankara, Hitit Yayınları, 1988
- Eroğlu Özkan, ‘‘Heykel Sanatçımız Meriç Hızal ile Bir Söyleşi’’, **Sanat Çevresi**, S:215, Eylül-1996
- Ersoy A., **Eyüp'deki Mezartaşlarında Servi Ağacı Kültü**, Tarihi Kültürü ve Sanatıyla V. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler, 28-30 Mayıs 2001, İstanbul, 2002
- Eyuboğlu İsmet Zeki, **Anadolu Mitolojisi**, İstanbul, Derin Yayınları, 2007
- Floramo Giovanni, **Gnostisizm Tarihi**, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2005
- Frazer James G., **Dinin ve Folklorun Kökleri II**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1992
- Hacıbektaş-ı Veli, **Velâyetname**, Hazırlayan: Esat Korkmaz, İstanbul, Can Yayınları, 2006
- Fahri Işık, ‘‘Doğa Ana ve Kubaba-Tanrıçaların Ege’de Buluşması’’, **Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Monografi Dizisi**, 1999
- Franz Joseph van der Grinten, **Aslolan Çizgidir ‘...siz yaratıklar’**, Çeviren: Ogün Duman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- Germaner Ali Teoman, **Zamanların Belleği: Ali Teoman Germaner’in Yaşamı ve Sanatı**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2007
- Gökpinar Sevil, ‘‘Mehmet Aksoy: Şiddetin karşısına sevgiyi koymak’’, **Sanat Çevresi**, sayı: 137, Mart-1990
- Hançerlioğlu Orhan, **Düşünce Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2010

- Jean-Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Çeviren: Prof. Aykut Kazancıgil-Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2005
- Jung, C.G., **İnsan ve Sembolleri**, İstanbul, Okyanus Yayınları, 2007
- Jung Carl. G., **İnsan ve sembolleri**, Çeviri: Ali Nahit Babaoğlu, (**Jaffe Aniela, 4. Bölüm: Görsel Sanatlarda Sembol**), İstanbul, Okyanus yayınları, 2007
- Kaynak kişi: Ozan Erdem (Mehmet Erden), Kahramanmaraş, 2012
- Kaşgarlı Mahmud, **Divanû Lûgat-it-Türk Tercümesi**, Çeviren: Besim Atalay, c. III, Ankara, 1999, s. 377-31 M. Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, Çeviren: M. Ali Kılıçbay, Ankara, 1991
- Karamağaralı B., **Ahlat Mezar Taşları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992
- Korkmaz Esat, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi (E yayınları), 2010
- Korkmaz Esat, **İnsan Tanrı**, İstanbul, Pencere Yayınları, 1997
- Korkmaz Esat, "Harf Simgeçiliği Bölüm: II", **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, sayı: 36, Aralık-2007
- Korkmaz Esat, "Asya'da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: I", **Serçeşme Dergisi**, sayı:16, Kasım-2005
- Korkmaz Esat, "Asya'da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: II", **Serçeşme Dergisi**, sayı:17, Aralık-2005
- Korkmaz Esat, "Asya'da Hayvan ve Bitki Tapımı Bölüm: IV", **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, Sayı:19, Şubat 2006
- Korkmaz Esat, "Hermetik Gelenek: İnsanlar Ölümlü Tanrılar, Tanrılar Ölümsüz İnsanlardır", **Serçeşme Dergisi**, İstanbul, sayı:14, 2005
- Kuban Doğan, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları**, İstanbul, Yapıkredi Yayınları, 2004
- L.A. Campell(1968), Mitnraic Iconography and Ideology, Leiden'den aktaran K. Haldun Akalın "Mitra Efsanelerinin Ve Mucizelerinin Hristiyanlık Üzerindeki Etkileri Akademik Bakış", S. 17, **Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi**, Temmuz-Ağustos- Eylül, 2009. s. 5.12.07.2011
- Laqueur H., **Osmanlı Mezartaşları Süslemesinde Bitkisel Motifler-Suut Kemal Yetkin'e Armağan**, Ankara, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yay. 1984
- Löwy Michael, **Walter Benjamin: Yangın Alarmı 'Tarih Kavramı Üzerine Tezlerin Bir Okuması**, Çeviren: U. Uraz Aydın, İstanbul, Versus Kitap, 2007

- Macqueen, J.G., **Hititler ve Hitit Çağında Anadolu**, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 1999
- Mc Cormack J.T., The Mysteries of Mithra, New York'dan aktaran K. Haldun Akalın, 'Mitra Efsanelerinin Ve Mucizelerinin Hristiyanlık Üzerindeki Etkileri'', **Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi**, 1956
- Mimar Günsel Yücel, **Artist**, Mart-1993
- Oğuz Burhan, **Mezartaşında Simgeleşen İnançlar**, İstanbul, AAV Yayınları, 1983
- Ögel Bahaeddin, **Türk Mitolojisi**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989
- Özsezgin Kaya, **Ender Güzey ve katlanmış Simgeler**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005
- Özsezgin Kaya, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Haziran-1990
- Sayın Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis yay. , 2002
- Sayın Zeynep, **Kötülük Tekilcilik Postmodernizm**, İstanbul, Mitos Yayınları, 1994
- Sayın Zeynep, "Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama", **Birikimler Dergisi**, Mart-Nisan 2000
- Schimmel Annemarie, **Sayıların Gizemi**, Çeviren: Küpüşoğlu, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000
- Sevin Veli, **Anadolu Arkeolojisinin Abc'si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1991
- Şahan Melek, **Tarih Öncesinde Anadolu'da Tanrıça**, SDÜ. Burdur Eğitim Fak. Dergisi, S. 6, 2005
- Şenel Alaeddin, **İlkel Topluluktan Uygar Topluma**, Ankara, Bilim ve Sanat Yay.,1995
- Şenyapılı Önder, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel Sanatı**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2003
- Tansuğ Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2008
- Tweed Matt, **Maddenin Özü Elementler Atomlar**, İstanbul, Ne Kitaplar, 2003
- Umurtak Gülsün, "Neolitik Çağ Anadolu Figürinleri'', **Arkeoatlas Dergisi**, S: 1, 2002
- Uzunoğlu Edibe(1993), **Tarih Öncesinden Demir Çağ'a Anadolu'da Kadın Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın, Anadolu Kadınının 9000 Yılı**, Kültür Bakanlığı Y., İst.s.16-24.'den aktaran Melek Şahan(2005), "Tarih Öncesinde Anadolu'da Tanrıça'', **SDÜ Burdur Eğitim Fak. Dergisi**, S. 6
- Yılmaz Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya yay., 2005

www.turkvedunyatarihi.com/kategorisiz/miken-medeniyeti.html. 23.03.2010

http://www.definegizemi.com/olu_gomme_gelenegi/urartu_olu_gomme_gelenegi.htm.
19.09.2011

<http://www.asdefinem.com/index.php/iyonyalilar-iyonlar-> 20.09.2011.

<http://www.ezberim.org/akdeniz-ve-dogu-and/60186-igdiri-taniyalim/>

http://www.hacibektas.com/index.php?id=tarihi_yerler

"The Mystery Religions," in Richard Cavendish, ed., Myth: An Illustrated Encyclopedia, New York: Marshall Cavendish, 1980 adlı kitabında "Mitra ve Boğa" adlı bölümü'den aktaran

http://www.masonlar.org/masonlar_forum/index.php?topic=9171.0. 12. 07. 2011

Yardımcı Mehmet, "*Geleneksel Kültürümüzde ve Aşıkların Dilinde Sayılar*",
<http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/18.php> erişim tarihi: 26 Nisan 2005

Manas Destanı, www.baskent.edu.tr. 2008

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID627&bhcp=1&periodID=912>

<http://www.evinart.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7§ion=1&lang=TR&bhcp=1>

<http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/728045-mehmet-aksoyun-50-yili-bu-sergide-galeri>

<http://www.enderguzey.com/gemi.htm#>

<http://www.merichizal.com/pPages/pArtist.aspx?paID=621§ion=130&lang=TR&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>

http://www.merichizal.com/wuc_common/