



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA BİR İFADE
BİÇİMİ OLARAK MİTOLOJİK KAYNAKLI
HAYVAN ÜSLUBU**

RAMAZAN CAN

RESİM ANASANAT DALI

OCAK 2023



**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK
MİTOLOJİK KAYNAKLI HAYVAN ÜSLUBU**

Ramazan CAN

DANIŞMAN Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU

**SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

OCAK 2023

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ramazan CAN

30.01.2023

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK MİTOLOJİK KAYNAKLI HAYVAN ÜSLUBU

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Ramazan CAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Ocak 2023

ÖZET

Türklerin sanata karşı olan eğilimlerinin bir parçası olan Hayvan Üslubu Orta Asya'nın bozkırlarında göçebe hayatı yaşayan, Proto-Türkler olarak adlandırılan topluluklarda görülmeye başlanmış ve ardından Orta Avrupa'ya ve Ön Asya'ya kadar yayılmıştır. İlk insanın kendinden daha güçlü bir varlık olan boğa, geyik, kurt vb. gibi hayvanların bedenleriyle özdeşleşerek onun gücünü ele geçirdiğini düşünerek görüntüsünü mağaranın duvarına resmetmesiyle başlayan bu sürecin günümüze kadar uzanması bu üslubun sadece süsleme olmadığının kanıtıdır. Hun, Göktürk ve diğer Türk topluluklarında sıkça kullanılan hayvan motifleri, Uygurların devlet kurduğu döneme kadar geçen surede çeşitli değişiklikler göstererek özellikle Uygur döneminde özgün örnekler vermiştir. İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında da çoğu kez politik gücün sembolü olarak devam etmesi de Türk Sanatının konularının devamlılığına işaret etmesi bakımından oldukça önemlidir. Hayvan Üslubuna ait bu tasvirler Karahanlı Gazneli, Büyük Selçuklu ve Osmanlı devirlerinde ana tema olmasa da temel sembolik anlamlarını koruyarak varlığını sürdürmüştür. Örneğin Selçuklu mimari yapılarında, Çinilerde, Minyatürlerde, Firdevsi'nin Şahname'sinde, Kelile ve Dinme yazmalarında, Varka ve Gülşah gibi aşk teması işleyen eserlerde hatta halı kilim motiflerinde bile hayvan üslubunun örneklerini görmek mümkündür. Haliyle bünyesinde Hayvan Üslubuna ait motifleri barındıran geniş bir görsel hazineden söz etmek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla oluşan tüm bu görsel hazine bu coğrafyada yaşayıp üreten Çağdaş Türk sanatçıları tarafından etkilenebilir. Merkezine Hayvan Üslubunu almış bu tezde Hayvan Üslubunun tarih sahnesinde var olduğu günden başlanarak günümüz Türk Sanatına kadar olan aralık, konunun kavramsal çerçevesini oluşturmak amacıyla belli başlı örneklerle incelenmiştir. Bu bağlamda ele alınan her örnek ait olduğu dönemin sosyolojik değerleri göz önünde bulundurularak açıklanmaya çalışılmış, meselenin sadece bir süsleme unsuru olmadığının altı çizilmek istenmiştir. Geline son noktada Hayvan Üslubuna ait motiflerin günümüz Türk Sanatçısını nasıl etkilediği örneklerle sunulmuştur.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Hayvan Üslubu, Türk Sanatı, Türk Mitolojisi
Sayfa Adedi : 227

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Alev Çakmakoglu Kuru
MYTHOLOGICAL ANIMAL STYLE AS A FORM OF EXPRESSION IN
CONTEMPORARY TURKISH ART
(Proficiency in Art Thesis)

Ramazan CAN

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS
January 2023

ABSTRACT

The genre of using animal figures in art, which has been a part of the tendency of Turks towards art, first appeared in Turkish communities who lived a nomadic life in Central Asia and were called as Proto-Turks. Afterwards, this genre spread throughout Central Europe and Asia Minor. This process started when early people identified themselves with the bodies of animals stronger than humans such as bull, deer and wolf and they depicted the figures of these animals on the walls of the caves as they thought that they had captured the power of those animals. The fact that this process has continued so far suggests the evidence that it was not just a kind of ornamentation. The animal motifs, which were commonly used by Huns, Gokturks and other Turkish communities, underwent some changes until the time when Uighurs founded a state and especially during their time, original artworks were produced. The continuation of this tradition in post-Islam Turkish art, mostly as the symbol of political power, is an important fact as it indicates the continuity of the main themes in Turkish art. Even though these depictions of animal images did not constitute the main theme of art during the eras of Karakhanids, Ghaznavids, Great Seljuks and Ottomans, they continued to exist by retaining their symbolic meaning. For example, it is possible to see the examples of this artistic genre in the architectural buildings, tiles and miniatures of Seljuks, in the literary work of Firdavsi “*Şehname*”, in the writings of Kelile and Dinme, in literary works that deal with the theme of love like *Varka and Gülşah*, and even in the motifs of carpets and rugs. Consequently, it would not be wrong to mention about a large visual treasure that includes the motifs of animal images. This visual treasure influences the contemporary Turkish artists who live in this geographical area and produce artworks. In this thesis study, in which the genre of using animal figures in art is at the center, particular examples have been examined in order to form the conceptual frame of the subject, by beginning from the time when animal images first appeared in history until the current Turkish art. In this sense, each piece of artwork chosen for the study was tried to be explained by considering the sociological values of the given age and it was aimed to emphasize that this artistic genre is not only a kind of ornamentation. Finally, some examples were provided to show how the motifs of animal images affect today’s Turkish artists.

Science Code : 40408
Key Words : Animal Style, Turkish Art, Turkish Mythology
Page Number : 227

Supervisor : Prof. Dr. Alev Çakmakoglu Kuru

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xx
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Mitoloji	2
1.2. Türk Mitolojisi	8
1.2.1. 12 Hayvanlı Türk Takvimi	20
1.2.2. Şaman Ritüelleri ve Kurban Törenleri	25
2. HAYVAN ÜSLUBU	31
2.1. Türk Mitolojisinde Sık Rastlanan Hayvan Motifleri	43
2.1.1 Kurt.....	44
2.1.2. Ejder	49
2.1.3. Geyik	56
2.1.4. Horoz	62
2.1.5. At	64
2.1.6. Kartal	66
2.1.7 Aslan.....	70
2.1.8. Anka, Simurg, Garuda, Hüma	72
2.2. Hun Sanatı.....	77
2.2.1. Pazırık Kurganları	84
2.2.2. Birinci Pazırık Kurganı.....	84

2.2.3. İkinci Pazırık Kurganı	88
2.2.4. Üçüncü Pazırık Kurganı	90
2.2.5. Dördüncü Pazırık Kurganı.....	91
2.2.6. Beşinci Pazırık Kurganı.....	92
2.2.7. Esik kurganı.....	94
2.2.8. Ulandırık, Şibe, NoinUla ve Ukok Platosu Kurganları	96
2.3. Göktürk Sanatı	98
2.4. Uygur Sanatı	110
2.5. İslamiyetten Sonra Türk Sanatında Hayvan Üslubu	117
2.5.1. Mehmed Siyahkalem	133
2.5.2. Acaibul Mahlukat	138
2.6. Türk Dokumalarında Hayvan Üslubu	141
3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA HAYVAN ÜSLUBU	155
3.1. Can, Ruh, Beden Serisi	175
3.2. Şamanların Erk Hayvanları ve Şamancıl Metamorfoz serileri	188
3.3. Otoportreler.....	198
3.4. Sürü	202
4. SONUÇ	209
KAYNAKLAR	213
ÖZGEÇMİŞ	220

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge 1.1. Kırgız Türkçesindeki ay adları.....	24
--	----



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 1.1.	Hun dönemi kurganlarında bulunan kaz veya ördek figürlerinin tasvirleri. (Fuzuli Bayat Türk Mitolojik Sistemi, İstanbul, 2011: 91).	12
Resim 1.2.	XV. Yüzyıl Anadolu Türk halısından detay Dünya ağacı ve üzerinde kuşlar (Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012: 10).	14
Resim 1.3.	Birtakım araştırmacıların anlattıklarına dayanılarak, dört anayöne göre ele alınmış beş temel unsur ile bu yön ve unsurlara bağlı olarak mevsim, zaman, renk, hayvan ve yıldızlar Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012: 98).	15
Resim 1.4.	Dolgan şamanlarına ait, tepesinde kuşların efendisi kartalın bulunduğu bir Dünya Ağacı tasviri (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 113).	16
Resim 1.5.	Köl Tigin Barkını/Külliyesini tasvir eden çizim. Yaşar Çoruhlu'nun Türk Mitolojisinin Ana Hatları kitabından (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 163).	18
Resim 1.6.	Acaibul Mahlukat yazmasının bir nüshasında dünyayı nelerin taşıdığını gösteren bir minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012).	19
Resim 1.7.	12 Hayvanlı Türk Takvimi Takvimi (https://tr.wikipedia.org/)	22
Resim 1.8.	Altay Türklerinin ak at kurbanı (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 113).	26
Resim 1.9.	Baydara Uygulaması.....	28
Resim 2.1.	Eski Anadolu'da Bucrania Kültü ve Bu Kültün Günümüz Bozkır'ına Yansımaları, Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır Üst: Bozkır Baybağan Köyü Hasan İnce'nin bahçesi Sol Alt: Bozkır Baybağan Köyü Ali Uçar'ın evi. Sağ Alt: Bozkır Baybağan Köyü Ali Turgut'un Evi.	33
Resim 2.2.	En eski Şaman Tasvirlerinden biri olduğu düşünülüyor (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 73).	34
Resim 2.3.	Altaylarda, birinci Pazırık kurganından çıkartılmış bir eyer örtüsü üzerinde, kartalın sığın ile mücadelesi canlandırılmıştır (Nejat Diyarbakirli, Hun Sanatı, 1972: 83).	35
Resim 2.4.	Altın kemer tokası üzerinde görülen bir arslan griffonun ata saldırış sahnesi. Çar birinci Petro'nun Sibiry koleksiyonunda, Leningrad, Hermitaj Müzesi (Nejat Diyarbakirli, Hun Sanatı, 1972: 103).	35

Resim 2.5.	Pazırık kurganından çıkarılan keçe örtüye ait bir ayrıntıdaki sfenks tasviri(Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 163).....	36
Resim 2.6.	Orta Asya, Ordos kemer tokası, MÖ 2-1. Yüzyıl 13,2 cm. Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 444).....	41
Resim 2.7.	İkinci Pazırık kurganından çıkartılan eyer örtüsü. Kaplanın veya parsın sığına saldırışı (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972:81).....	42
Resim 2.8.	Kırgız Türklerinin bölgesinde bulunmuş Kurt-Tanrı, Gök ve yıldızlar (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi , 2014: 274).	45
Resim 2.9.	Kurtla yılan mücadelesi (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 23).	46
Resim 2.10.	Özbekistan Kalai-Kahkaha'dan duvar resmi ayrıntısı. Çocukları emziren kurt, 7-8.yüzyıl. Hermitage Müzesi (Yaşar Çoruhlu, Kurttan Türeme Efsaneleri ile ilgili Avrasya Tasvirleri Üzerine Düşünceler, 2016).	48
Resim 2.11.	Bezeklikte bulunan bir freskodan ejder motifi (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi , 2019: 273).....	50
Resim 2.12.	Bezeklik'te 9. Tapınakta bulunan yer alan havuz ile bu havuzda yüzen ejderler Emel Esin Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri, Selçuklu Araştırmaları Dergisi S. I. Ankara, 1969: 182).....	52
Resim 2.13.	Minyatür Şehname İsfendiyar'ın ejderi öldürüşü (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 373).....	54
Resim 2.14.	Erzurum Çifte Minareli Medrese taç kapısında, altında çift ejder bulunan Dünya Ağacı üzerinde çift başlı kartal kabartması (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 386).	55
Resim 2.15.	Kurganlardan çıkarılan geyik tasvirlerinden (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2, 2019: 160)	57
Resim 2.16.	M.Ö. 5.yy. Pazırık kurganındaki at koşum takımlarından (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 37).	58
Resim 2.17.	Kurganlardan çıkarılan hayvan mücadele sahnelerinden bir çizim (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2, 2019: 162).	59
Resim 2.18.	Hükümdar Ekber, Lahor yakınında bir av sırasında. Baburlu minyatürü (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 452).	61
Resim 2.19.	Pazırık'ta Bulunan Keçe Süsleri (https://okonuz.blogspot.com).	63

Resim 2.20. Turfan'dan (Doğu Türkistan) Tavuk/Horoz Yılımı Simgeleyen Kil Heykel (Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012).	64
Resim 2.21. Divriği Ulu camiinde çift başlı kartal.	68
Resim 2.22. Solda: Türklerde kartal arması, sağda: grifon geyik mücadelesi (https://okuryazarim.com).	69
Resim 2.23. Atla kanatlı aslan mücadelesi (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 23).	71
Resim 2.24. Kazvini, Acaibul Mahlukat eserinde Simurg Tasviri Simurgh.	73
Resim 2.25. Peçenek Türklerine ait Nagyszentmiklos hazinesindeli 7 numaralı sürahide bulunan Garuda figürü	76
Resim 2.26. Moğolistan Cagaan Göl'de dinsel nitelikli bir sahneyi gösteren, Hun devrinden kaya resmi (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 148).	78
Resim 2.27. Orotkoy kaya resimlerinden esrarlı bir kompozisyon Resmin sağ tarafında insan sureti büyük bir ihtimalle şaman görülüyor (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 66).	79
Resim 2.28. Orta Asya kurgan haritası (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 34).	81
Resim 2.29. Hun kurganlarından çıkarılan ağaç gövdesinden oyularak yapılmış lahit örneği. (Nejat Diyarbakirli, Hun Sanatı, 1972: 19).	82
Resim 2.30. Bakırdan yapılmış lahit süsleri Simetrik düzende yerleştirilmiş griffonlar ve dağ keçileri ikinci Pazırık kurganı (Nejat Diyarbakirli, Hun Sanatı, 1972: 22).	83
Resim 2.31. Birinci Pazırık kurganında bulunan lahidin üzerine deriden kesilerek hazırlanmış üsluplaşmış horoz figürleri (Nejat Diyarbakirli, Hun Sanatı, 1972: 21).	85
Resim 2.32. Pazırık kurganından çıkarılmış geyik maskeli, kuyruğu düğümlü atların rekonstrüksiyonu (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 90).	86
Resim 2.33. Birinci Pazırık kurganından bir eyer örtüsü Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 22).	87
Resim 2.34. İkinci Pazırık kurganından çıkarılan mumyalanmış ölünün ön ve arka tarafındaki dövmeler (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 22).	89

Resim 2.35. İkinci Pazırık kurganında deriden kesilmiş geyik figürlerinin çizimleri Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 87).....	90
Resim 2.36. Matem olarak kesilen at kuyrukları Pazırık kurganlarından(Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 28).....	92
Resim 2.37. Beşinci Pazırık kurganından Atın başına takılmak üzere hazırlanmış bir geyik başı (töz), ağaçtan eğri kesim tekniğiyle yapılmış deriden de boynuz takılmış (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 72).	93
Resim 2.38. Esik (Isık) kurganındaki prensin başlığının cepheden görünüşü (K. Akişev, 1978) (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 106).	94
Resim 2.39. Esik kurganından çıkarılan prene ait altın elbise (Altın Elbiseli Adam) (https://arkeopolis.com).	95
Resim 2.40. Noin-Ula'da Hunlara it bir mezardan çıkarılan üzeri hayvan mücadele sahnesi ile işlenmiş bir örtü. Bu sahnede, yere yıkılan geyiğin üzerine çullanan kanatlı hayali bir yaratığın (grifon), bu hayvanı parçalamak üzere olduğunu görüyoruz (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 87).....	97
Resim 2.41. Kültigin Anıtı (https://onedio.com).	99
Resim 2.42. Bilge Kağan Anıtı (https://onedio.com).....	100
Resim 2.43. Tonyukuk Anıtı (https://onedio.com).	100
Resim 2.44. Kültigin anıtı doğu yüzü (https://onedio.com).....	102
Resim 2.45. Moğolistan Tsetserleg Müzesi'nde bulunan, üst kısmında bir kurt tarafından emzirilen çocuk tasvirinin bulunduğu Bugut anıtı.	104
Resim 2.46. Sulek, Kem gibi değişik bölgelerden Göktürk süvarilerini ve savaşçıları gösteren kaya resimlerinden ayrıntılar (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 183).	106
Resim 2.47. Kara-yüs kaya resimlerinde yer alan bir av sahnesi (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 182).	107
Resim 2.48. Kazakistan Eşki Olmes kaya resimlerinden bir ayrıntıda yer alan kurt tasviri Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 187).	108
Resim 2.49. Mayhan Uul kurganı duvar resimleri.....	109
Resim 2.50. Mayhan Uul kurganı duvar resimlerinden at figürü (https://www.ergenekun.net).	109

Resim 2.51. Mayhan Uul kurganı seramik heykeller (https://www.ergenekun.net).	110
Resim 2.52. Doğu Türkistan, Bezeklik XIX. Tapınak bulunan ejder figürlü duvar resmi (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi , 2019: 273).	112
Resim 2.53. Doğu Türkistan, Koço Uygur tapınağında havuz içinde bir ejderhayı gösteren fresko parçası parçası (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 419).	113
Resim 2.54. Hoço'da bulunan koşan at freskosu (https://okuryazarim.com).	115
Resim 2.55. Solda, Kızıl'da bulunan böri başlı gönder tutan figür. Fresko VI- VIII. Yüzyıllar Sağda, Koço freskosunda böri başlı gönder tutan figür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 117).	115
Resim 2.56. Mavi zemin üzerine işlenmiş sarı renkli kaplan tasvirinin çizimi (Bezeklik 10. Tapınak, IX. Yüzyıl sonu) (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 155).	116
Resim 2.57. Karahanlı dönemi, Termez Sarayı'ndan aslan tasviri (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2, 2019: 509).....	118
Resim 2.58. Büyük Selçuklu dönemine ait lüster tekniğinde işlenmiş tabak. Kaşan 12. Yüzyıl (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 445).....	119
Resim 2.59. Kubad-Abad Sarayı çinilerinden solda,çiftbaşlı kartal tasviri, sağda simurg tasviri (Mehmet Önder, Selçuklu Kubadabat Saray Çinileri, 1988: 34).	121
Resim 2.60. Diyarbakır Dış Kale Yedi Kardeş Burcunda Çift Başlı Kartal ve Aslan figürleri (https://tulayblmus.wordpress.com).	123
Resim 2.61. Divriği Ulu camii çift başlı kulaklı kartal (https://tr.pinterest.com/pin/574068283740429537).	124
Resim 2.62. Konya Alaeddin Köşkü'nden Atlı, Ejder, Arslan Mücadelesi (Şenay Alsan, Türk Mimari süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri, 2005: 243).	125
Resim 2.63. Kelile ve Dinme hikayelerindeki arslan ile öküz öyküsünde arslanın öküzü öldürdüğü anı tasvir eden fakat klasik hayvan mücadele sahnelerinin özellikleriyle verilen arslan öküz mücadelesi sahnesi (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, 2014: 409).	126

- Resim 2.64. Derviş Muhammed imzalı, iki savaşçıyı gösteren 1480 civarında yapılmış bir minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 445)..... 127
- Resim 2.65. Minyatür. Şah Cihangir'in düşünün tasvir edildiği sahnede, bir dünya küresi üzerine yerleştirilmiş aslan üzerinde Şah Cihangir ve koyun üzerinde Şah Abbas yer almaktadır almaktadır (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 402)..... 128
- Resim 2.66. Mohaç Savaşı, Akıncı beylerri Bali Bey ve Hüsrev Bey'i gösteren minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 446). 130
- Resim 2.67. Mohaç Meydan Savaşı'nda Osmanlı delisi Sinan ile Macar Eugene'nin karşı karşıya gelmesini gösteren minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 447)..... 131
- Resim 2.68. Arifinin Güyü Çevgan adlı eserinde aslan avı (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 450). 132
- Resim 2.69. Cazular Oyununda Hacivat, Karagöz'ün Oğlu ve Cin (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 84). 133
- Resim 2.70. Mehmet Siyah Kalem'e ait kurban edilen bir atı parçalara ayıran doğaüstü varlıklara ait bir tasvir (Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası, 2006:269). 136
- Resim 2.71. 1930 yılında Buryat at kurbanı (Mihaly Hoppal, Avrasya'da Şamanlar, 2012:38 136
- Resim 2.72. Kurganlardan çıkarılan hayvan mücadele sahneleriyle aynı üslupla yapılmış Mehmet Siyah Kalem'e ait hayvan mücadele sahnesi (Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası, 2006:294). 137
- Resim 2.73. Simurg, Acaibül Mahlukat..... 141
- Resim 2.74. Solda Pazırık halısı, sağda pazırık halısının şematik çizimi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Pazırık_halısı)..... 142
- Resim 2.75. Pazırık halısı kenar bordüründe yer alan atlı süvari..... 143
- Resim 2.76. Pazırık halısındaki iç bordürü süsleyen geyik motifi..... 144
- Resim 2.77. Selçuklu işi sırmalı kumaş (Gözde Uzgidim, Türk Dokuma Sanatında Çift Başlı Kartal Figürü, 2017:226). 146
- Resim 2.78. Orta desende çift başlı kartal motifi kullanılan bir halı (Gözde Uzgidim, Türk Dokuma Sanatında Çift Başlı Kartal Figürü, 2017:223). 147

Resim 2.79. Solda Sekizgen Göllü Ejderha motifli halı, sağda halı içinde yer alan stilize ejder motifi (Aslıhan Turan, Kars Halılarında Görülen Figüratif (Hayvan/İnsan) Motiflerin İncelenmesi, 2021: 510)	148
Resim 2.80. Ejderha ve anka kuşu mücadelesi 15 yy. Uşak halısı (Ülkü Gezer, Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Türk Dokuma Sanatındaki Üslup, Desen, Motif ve Sembollerin Tarihine Bakış, 2021: 472).	149
Resim 2.81. Konya’da Mevlana müzesinde huzurda, Selçuklu devrinin bir dolabı üzerinde tahta oyma rumiler. XIII. Asır (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi’nde Değerlendirilmesi, 2010: 86).	149
Resim 2.82. M.Ö. Altay Pazırık Kurgan keçe applike duvar halısının çizimi M.Ö.252-238 (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi’nde Değerlendirilmesi, 2010: 87).	150
Resim 2.83. Noin Ula ipek kumaş ve bu kumaştan bir detay (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi’nde Değerlendirilmesi, 2010: 88).	151
Resim 2.84. Solda, Lenino kurgan buluntusu, sağda, münhani çizimi (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi’nde Değerlendirilmesi, 2010: 90).	151
Resim 2.85. Ulski Aul’dan münhaninin kaynağına örnek (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi’nde Değerlendirilmesi, 2010: 91).	152
Resim 3.1. Cemal Tollu, Ankara’da Keçiler, Tuvalle Yağlıboya, 90,5 X 121 cm.....	160
Resim 3.2. Ratip Tahir Burak, Ergenekon I, 1935, Tuvalle Yağlıboya, 152x227cm.....	161
Resim 3.3. Eyüboğlu’nun Vakko binası önüne yaptığı çalışma	162
Resim 3.4. Avni Arbaş, Horoz Dövuşü, 1981, Tuvalle Yağlıboya, 65 x 54 cm. ...	163
Resim 3.5. Mehmet Pesen, Horoz Dövuşü, 1992. Karton Üzerine Karışık Teknik, 9x17 cm.	164
Resim 3.6. Süleyman Saim Tekcan 2002, İsimsiz, Gravür, 32x14 cm.....	165
Resim 3.7. Can Göknıl, Kader Habercileri, 2002, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 15x30cm.....	166
Resim 3.8. Rauf Tuncer, 2013, Tuvalle Akrilik boya, 130x130 cm.	167
Resim 3.9. Mehmet Başbuğ, 2016, Sibiryaya Araştırmaları Dergisi Kapağı.	168

Resim 3.10. Dilşan Balkancı, Şaman Kadın, Tuvale Akrilik boya, 50x70 cm.....	169
Resim 3.11. Selma Gürbüz, Ördekle Gezinti, 1998, demir dekupaj, 131x90x117 cm, Kuyruklu Oyun, 1998, demir dekupaj, 127x90x26 cm.	171
Resim 3.12. Ferhan Atalay, İsimsiz, 2003, Tuvale Akrilik boya, 90x90 cm.....	172
Resim 3.13. Mehmet Sağ, 2018, Çanakkale Ruhu, Tuvale Akrilik boya, 120x100 cm.....	173
Resim 3.14. Umut Demirel, İsimsiz, 2018, Tuvale Akrilik, 90x120 cm.	174
Resim 3.15. Ramazan Can, İkiz Töz, 2016, Kemik, Altın Varak, 38x36x16 cm, 175	
Resim 3.16. Ramazan Can, Fal Nesnesi II, 2014, Ahşap, Kumaş, Metal, Kemik, 104x126x21 cm.....	177
Resim 3.17. Ramazan Can, İlkel Tapınma Nesnesi, 2016, Ahşap-Kemik- Altın Varak, 44x44cm.....	178
Resim 3.18. Nazar için evin dış cephesine asılmış hayvan başı Kastamonu Taşköprü.	179
Resim 3.19. Ramazan Can, Tapınma Nesnesi II, 2021, Ahşap, Kemik, Pleksiglas, 66,5x66,5x17 cm.	180
Resim 3.20. Ramazan Can, Tapınma Nesnesi III, 2021, Kemik, 41,5x41,5 cm. ...	181
Resim 3.21. Ramazan Can, Kozmogoni,2015, Ahşap-Metal-Kumaş, 215x205x40 cm.....	182
Resim 3.22. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.	183
Resim 3.23. Ramazan Can, Tüür, 2014, Ahşap, Metal, Kumaş, Neon, Yağlıboya, 215x145x30 cm.....	184
Resim 3.24. Ramazan Can, Ağaç Kökü, 2016, Porselen-Kemik- Akrilik Boya, 44x44cm.....	186
Resim 3.25. Ramazan Can, Ezelden Tanışmış Ruhlar, 2021, Ahşaba Yağlıboya, 146x112x8 cm.....	187
Resim 3.26. Ramazan Can'ın 2021 yılındaki Ne Yerdeyim Ne Gökte isimli kişisel sergisinden.	188
Resim 3.27. Ramazan Can, Şamancıl Metamorfoz, 2016, Tuvale Yağlıboya, 200x160 cm.....	189
Resim 3.28. Ramazan Can, Bana Değil Onlara Sor, 2016, Ahşaba Akrilik boya, 110x105 cm.....	190

Resim 3.29. Ramazan Can, Okuma, 2016, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 60x68x94 cm.....	191
Resim 3.30. Ramazan Can, Münazara II, 2016, Tuvalet Karışık Teknik, 13x13 cm.....	192
Resim 3.31. Ramazan Can, Şamanların Erk Hayvanları Serisi (Hayvan Ata), 2015, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 135x216 cm.	193
Resim 3.32. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.	194
Resim 3.33. Ramazan Can, Kırk Yıl Dağda Gezdım Geyiklerinen - Yeşil Elma, 2015, Tuvalet Yağlıboya, 150x150 cm.....	195
Resim 3.34. Ramazan Can, At İzi mi, 2016, Tuvalet Yağlıboya, 200x150 cm.	196
Resim 3.35. Ramazan Can, Kırk Yıl Dağda Gezdım Geyiklerinen, 2016, Tuvalet Yağlıboya, 160x190 cm.....	197
Resim 3.36. Ramazan Can, Ben 10 Yaşımdayken, 2021, Tuvalet Yağlıboya, 200x160 cm.....	199
Resim 3.37. Ramazan Can, Kurt Gibi Görünen Köpekler de Var, 2019,2021, Tuvalet Yağlıboya, 180x140 cm.....	200
Resim 3.38. Ramazan Can, Patlama, 2020, Tuvalet Yağlıboya, 200x150 cm.....	201
Resim 3.39. Ramazan Can'ın 2021 yılındaki Ne Yerdeyim Ne Gökte isimli kişisel sergisinden.	202
Resim 3.40. Ramazan Can, Sürü, 2015, Ahşaba Yağlıboya, 170x170 cm.	203
Resim 3.41. Ramazan Can, Sürü (eskiz), 2017, Kâğıda Karışık Teknik, 37x77 cm.....	204
Resim 3.42. Ramazan Can, Sürü (eskiz), 2015, Gravür, 9.5x9.5cm.	205
Resim 3.43. Ramazan Can, Sürü (eskiz), 2015, Gravür, 9.5x9.5cm.	205
Resim 3.44. Ramazan Can, Ruhların Göçü, 2016, Tuvalet Yağlıboya, 60x60 cm. 206	
Resim 3.45. Ramazan Can, Sürü, 2017-2018, Metal, Ortalama 13x5x3 cm ölçülerinde 300 parça.....	206
Resim 3.46. Ramazan Can, Sürü, 2017-2018, Metal, Ortalama 13x5x3 cm ölçülerinde 300 parça.....	207
Resim 3.47. Ramazan Can, Sürü, 2017-2018, Metal, Ortalama 13x5x3 cm ölçülerinde 300 parça.....	207

Resim 3.48. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.	208
Resim 3.49. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.	208



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

bkz.

cm.

Açıklamalar

Bakınız

santimetre



1. GİRİŞ

Öteden beri sanat tarihçilerimizi meşgul eden temel konulardan biri de, Türk Sanatının kaynaklarına kadar inebilmektir. Böyle bir konu ele alınınca Türklerin erken devirlerden beri ortaya koydukları sanat nesneleri incelenmek durumundadır. Bu itibarla İç Asya, sanat tarihçileri için son derece ilgi çekici bir bölge olmuştur. Sahanın genişliği ve birçok kavimlerin istilasına uğramış medeniyetlerin ve sanatların çeşitliliği yüzünden, geniş kitle için kitap ve makalelerde, konu genellikle bir bütün olarak ele alınmadığı gibi, bu devreye ait gün ışığına çıkan eserler ve kazı raporları da memleketimizde gereken önemle incelenmemiştir (Diyarbakırlı, 1972: 1). Diyarbakırlı'nın 1972 yılında tamamladığı Hun Sanatı isimli kitabının giriş yazısında bahsedilen gerçekler aradan 51 yıl geçmiş olmasına rağmen değişmemiştir. Bu araştırma özellikle Diyarbakırlı'nın bahsettiği Türklere ait coğrafyada arkeologların gün yüzüne çıkardıkları nesneler ve bu nesneler üzerine sanat tarihçilerin tuttukları raporlar üzerinden saptanan Hayvan Üslubunun Çağdaş Türk Sanatına yansımaları irdelenmektedir. Konu geniş bir zaman aralığına yayılmakla birlikte Hayvan Üslubunun ana akım motifleri olan Kurt, Ejder, Geyik, Horoz, At, Kartal, Aslan, Anka gibi hayvanlarla sınırlandırılmıştır. İptidai Türklerden Hun Sanatına, Göktürk Sanatından Uygur Sanatına ve ardından İslamiyetin kabulünden sonraki Türk toplumlarına ait Hayvan Üslubuna ait belli başlı örnekler – kaya resimleri, tekstil ürünleri, maden sanatı, freskolar, seramikler, mimari eserler, çiniler, minyatürler – incelenmiş ve son olarak bu eserlerin Çağdaş Türk Sanatına olan yansımaları irdelenmiştir. Mitolojik kaynaklı Hayvan Üslubunun Çağdaş Türk Sanatına yansımalarının belirlenmesi aşaması Cemal Tollu, Ratip Tahir Burak, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Avni Arbaş, Mehmet Pesen, Süleyman Saim Tekcan, Can Göknil, Rauf Tuncer, Mehmet Başbuğ, Dilşan Balkancı, Selma Gürbüz, Ferhan Atalay, Mehmet Sağ, Umut Demirel, Ramazan Can isimli sanatçıların eserleri ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlılıklar çerçevesinde, kaynak tarama yöntemiyle ilgili veriler toplanmış, elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle araştırmacı tarafından yorumlanarak bir uygulama çalışmasıyla sonuçlandırılmıştır. Bu araştırma Türk sanatında Mitolojik kaynaklı Hayvan Üslubunun Çağdaş Türk Sanatındaki yansımalarının belirlenmesi ve bir arada sunulması bağlamında önemli olduğu düşünülmektedir. Bu kapsama Mitolojinin Genel Tanımından başlayarak Türk Mitolojisi, Şamanların Erk Hayvanları, Hayvan Üslubuna yöne veren hayvan motifleri, İptidai Türk Sanatından başlanılarak Hun

sanatı, Göktürk sanatı, Uygur Sanatı, İslamiyet sonrası Selçuklu ve Osmanlı sanatı başlıklar halinde incelenmiştir.

1.1. Mitoloji

Mit kavramı, Almandada “mythe”, Fransızcada “mythe”, İngilizcede “myth”, Rusçada “mif” olarak bilinmektedir. Doğu dünyası da bu yeni adlandırmalardan uzak kalmamıştır. Osmanlıcada divan edebiyatı ve özellikle İslamiyet’in etkisi altında o zamana kadar “ustûre”, “üsture” ve çoğul olarak “esatir” şeklinde bilinmekte olan kavram, 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan gelişmeler ve yeni arayışlar neticesinde “mit” ve miti konu edinen bilim dalı ise “mitoloji” olarak literatüre geçmiştir. (Easy, 2010: 13). Mit ve mitoloji tanımlamaları her ne kadar geç bir dönemde başlasa da bu kavramların terim olarak kullanımı eski uygarlıklara kadar gitmektedir. “Mit” kelime olarak eski Yunanca ‘mythos’ dan gelir. Miti konu edinen bilim dalına “mythologya” denmektedir. “Mythos” kelimesinin eski şekli, “muthos” efsane, söz, söylev, anlatı, söylenti, havadis, haber, karşılıklı konuşma, görüşme, öğüt, buyruk gibi anlamların yanı sıra; masal, fabl, yalan, uydurma vb. anlamlara da gelmektedir (Bayladı, 2010: 7). Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan Türkçe Sözlükte “Mit” kelimesi şu şekilde ifade edilmektedir: “Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı, tanrıça, evrenin doğuşu ile ilgili hayali, alegorik bir anlatımı olan halk hikayesi.” (T. D. K. 1998: Mit Maddesi)

Karşılaştırmalı mitoloji alanında eserler veren din tarihçisi Bruce Lincoln, Homeros ve Hesiodios’un eserlerinden başlayıp sonrasında Herakleitos, Demokritos gibi Sokrates öncesi filozoflarının ve Platon’un eserlerinin izini sürerek, ‘yalan’, ‘kurmaca’ olarak kullanıla gelen mythos sözcüğüne karşılık ‘hakikat’, ‘doğru’, ‘bilgi’ anlamında kullanılan logos karşıtlığının, esasında, bir tersine çevirmeyeyle bu biçime büründüğünü belirtir. Diğer deyişle, Yunanlıların mytheomai ve legein sözcüklerini, “doğru konuşma” ile “aldatma” arasında, “dürüst” ile “hileli” arasında çoklu bir zıtlığı belirlemenin en uygun ve etkili biçimi olarak bir araya getirdiklerini dile getirerek bu kullanımın zamanını “tarih öncesi” diye tanımlar (Lincoln, 1999: 3-4).

Sosyal bilimlere ilişkin bir kavram olan mitin, tüm bilim insanlarınca kabul edilebilecek ve aynı zamanda uzman olmayanları da aydınlatabilecek bir tanımını

yapmak son derece güçtür. Kaynaklarda mitin kesin bir tanımı yapılamamakta; yapılan tanımlar genellikle kavramla ilgili araştırmacıların görüşlerini ifade etmektedir. Dursun Ali Tökel'e göre, Sosyal bilimlere ilişkin herhangi bir kavramın mutlak tanımını yapmaya çalışmak, o kavramın işlevlerinden herhangi birini dışarıda bırakmak demektir. Böylece insan gibi sürekli gelişmekte ve değişmekte olan miti tanımlamaya çalışmak da bu kavramın herhangi bir işlevini dışarıda bırakmak anlamına gelmektedir. (Tökel, 2000: 1). Mit (myth), ilkel insan topluluklarının evreni, dünyayı ve tabiat olaylarını kişileştirerek yorumlamak; henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacından doğmuş öykülerdir (Necatigil, 1978: 9).

Antropolog Claude Levi-Strauss ise mitosları deneyimlerin birer simgesi ya da aktarılan hikayeler olmaktan çok soyut kurgular olarak düşünür. Mitosların bilinçli bir düşünme eyleminin ürünleri olduğunu savunur. Mitoslar özdeş düşüncelerin özdeş ürünleridir; bundan dolayı tüm dünya mitosları ortak bir yapı gösterir. Yaşam ve ölüm ya da doğa ve kültür gibi birbirine zıt kuvvetler arasındaki çelişmeleri ortaya koyarlar (Rosenberg, 1998: 22). Ancak, mitolojik mantığa göre, evrendeki her şeyin gözle görünür ya da görünmez her olgunun doğada bir benzeri bir eşi vardır. Miti tanımakla 'şey' lerin kökeni tanınır. Mitosta kendine özgü bir mantık ve iç tutarlılık vardır. Mitoslar dinlerin de başlangıcıdır. Levi Strauss yazısız toplumlarda mitolojinin amacının geleceğin bugüne ve geçmişe bağlı kalmasını sağlamak olduğuna, günümüzde mitolojinin yerini tarihin aldığına ve aynı işlevi gördüğüne dikkat çeker. Eskiler bir şeyleri saklamak için de mitleri kullanmışlardır. Campell'e göre, mitoloji dolayısıyla uygarlık şiirseldir. Fakat, keyfi yorumlamalara hiç de açık değildir (Necatigil, 1986: 7). Mitosu tarihte yaşanmış birtakım olayların, anıların kutsal bir tarzda anlatımı olarak kabul eden "*Tarihsel Ekol*" ise mitosun tarihsel gerçekliği olan olaylara hayal gücü ve kutsal düşüncelerin eklenmesiyle oluşmuş bir kurgudan ibaret olduğunu söylemektedir. En önemli temsilcisi A. Lang olan tarihsel ekol mensuplarına göre her mitolojide saf ve basit bir tarih sıralamasını görmeye çalışmak yanıltıcıdır; çünkü mitosların büyük bir kısmı insanın tarihsel tecrübesini aşan olayları anlatmaktadır. Oysa Antropolog Malinowski, mitosun toplumsal gereksinmelere ve isteklere dayalı, pratik gereksinmelere yardım eden, dinsel gereksinimleri ve ahlaksal özelemleri derinden doyurmaya yönelik eski bir gerçekliğin yeniden anlatılması olduğunu savunur (Malinowski, 1998: 99- 101). Ayrıca Vico'ya göre ise mitoloji

insanlığın ilk bilimidir: İlk insanlarda soyut düşünme yeteneği henüz gelişmemiştir; düşünme güçlerinden ziyade hayal güçleri, imgeleri gelişmiştir. İçinde yaşadıkları evreni anlamaları kendileri hakkındaki bilgileri kadardır. Vico için mitler anlamsız, çarpık birtakım anlatılar değil gerçeği anlatan hikayelerdir; insanlığın ilk bilim kuramlarıdır (Akkaş, 2008: 85).

Yves Bonnefoy miti şu şekilde tanımlamaktadır: “Platon ile Fontenelle’den başlayıp Schelling ile Bultmann’a kadar düşünürler ve tanrıbilimciler çok sayıda mit tanımı önermişlerdir. Ancak tümünde ortak nokta, Yunan mitolojisine dayanmalarındır.” Bonnefoy “eğer bütün Avrupa dillerinde mit sözcüğü kurmaca anlamına geliyorsa, bunun sebebi, Yunanlıların yirmi beş yüzyıl önce böyle adlandırmalarıdır.” der (Bonnefoy, 2000: 782).

Ayrıca Eliade’nin aktarımıyla Malinowski göre: Mit, insan uygarlığının temel bir ögesidir, boş bir olaylar dizisi değildir, tersine sürekli başvurulacak olan yaşanan bir gerçekliktir; soyut bir kuram ya da imgeler gösterisi değil; ama ilkel dinin ve pratik bilginin gerçek bir düzenlemesidir (Eliade, 1993: 24).

Görmez’e göre İnsan epistemolojik olarak düşünme işlevinin yanında rüya görme, hayal etme, bilinenden bilinmeyenler üretme ve dış dünyadaki varlıkların bilgisi ile yetinmeyerek yeni imajınaysalar oluşturma özelliğine sahiptir. İnsan zihninin ürettiği söz konusu hayali olgu ve imgeler dönem dönem aralarında çeşitli bağlantılar kurularak büyük anlatılar oluşturabilmektedir. Bugün insanlığın zihninde bir şekilde yer alan mitoloji, efsane, masal ve destanlar söz konusu olgunun birer ürünleri olarak önümüzde durmaktadır. İnsan aynı şekilde yaratılıştan getirdiği yetenekler ve dış dünyadan aldığı bilgilerle yetinmeyip doğa kanunlarını bir şekilde iptal eden sihir, büyü ve falcılık gibi alanlara da iştiaak duymaktadır (Görmez, 2008:1). Görmez’in yaptığı bu tanıma karşılık olarak Eliade, mitin bir yaradılış öyküsü olduğunu belirterek mitlerdeki doğaüstü varlıkların kimi zaman insanla ilişkiye girdiğini ifade etmektedir. Böylece doğaüstü ve kutsal varlıklar, insanın insani özellikler edinmesini sağlamış olurlar. Bu durumda efsane (mit), doğaüstü varlıklara ilişkin olayları konu almaktadır. Destan (legend) ise efsanenin karşısı olarak insanların oluşturduğu bir olaydır. Burada yeryüzündeki kahramanların yaptığı işler, başlarından geçen olayların yazıya geçirilmesi, yeryüzünde yasayıp yaşamadıkları gibi şeylerin tarihsel temellere

dayandırılarak araştırılıp kaydedilmesi söz konusudur. Bu farklılığa rağmen destanlar da mitoloji kapsamında ele alınır. Sadece destanlar değil, hikâyeler, masallar, romanlar ve hatta insanın günümüze kadar süren yaşantısının kayıtları ve şimdiki hayatımız da mitolojinin konusudur; çünkü tüm bunların içinde mitlerin yansımaları ya da başkalaşmış biçimleri mevcuttur. Erken devirlerde sosyal bilimciler mitleri masal, hikâye niteliğinde basit, gerçeklikten yoksun ürünler olarak kabul ediyorlardı, Artık bilim insanları mitleri, ait oldukları toplumlarca bir zamanlar meydana geldiğine inanılan olayların kutsal anlatımları olarak kabul etmekte ve bu yönleriyle topluma model oluşturdıklarına dikkat çekmektedir. (Çoruhlu, 2011: 13,14).

Görüldüğü gibi mit konusunda arkeoloji, sanat tarihi, sosyoloji, felsefe, antropoloji gibi farklı bilim dallarında araştırmalar yapılmış, birbirinden farklı mit tanımları ortaya konmuş ve her bilim dalı mitlere kendi penceresinden yaklaşmıştır. Sonuçta farklı mitos tanımları ve mitoloji anlayışları ortaya çıkmıştır. Mit çerçevesinde yapılan tanımlar, bilim insanlarının dahil oldukları ekoller sebebiyle farklılaşmıştır. Ayrıca mitoslar tek bir bilim dalının yaklaşımı ile anlaşılacak olgular değildir. Bu konuda Donna Rosenberg şunları söylemektedir: “Mitolojinin büyüleyici tarafı, kısmen onu aynı anda pek çok bakış açısından görebilmekten kaynaklanır. Her disiplin değerli katkılarda bulunarak bütüne karşı duyduğumuz hayranlığı artırır (Rosenberg, 1998: 22)”. Bu açıdan bakıldığında pek çok araştırmacı mitin tanımlanmasını doğru bir yaklaşım bulmadıkları için “Mit “kavramına işlevsel bir bakış acısıyla yaklaşmaktadırlar; Samuel Henry Hooke bu yaklaşımını Ortadoğu Mitolojisi adlı eserinde mitos hakkında sorulması gereken doğru soru, onun gerçek olup olmadığı değil, onunla ne yapmak niyetinde olunduğu sorusudur şeklinde ifade etmektedir (Hooke, 1991: 9).

Mitlerin işlevi üzerinde önemle duran B. Malinwoski’ye göre, mitler son derece önemli kültürel güçlerdir. İlk gerçeklerin tekrar dirilişini anlatan hikayelerdir, derin dini arzuları, ahlaki özlemleri ve pratik gereksinimleri anlatır (Tökel, 2000: 27).

Mircea Eliade ise mitoloji konusunda “Mitlerin Özellikleri” adlı eserinde, miti çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliği olarak değerlendirip mitin en geniş kapsamlı

tanımlamasına şu şekilde değinmiştir; Mit kutsal bir öyküyü anlatırken eski zamanda, başlangıçtaki masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır.

Eliade mitin tanımlamasında basit bir tanımlamayla sınırlı kalmayıp arkaik toplumlarda yaşandığı mitlerin genel özelliklerini şu şekilde vermektedir:

1. Mit, doğaüstü varlıkların eylemlerinin öyküsüdür.
2. Bu öykü kesinlikle gerçek ve kutsal kabul edilir.
3. Mit, her zaman bir yaratılışla ilgilidir. Bir varlığın yaşama nasıl geçtiğini anlatmaktadır. Mitler ayrıca insana özgü her anlamlı eyleminin ilk örneklerini (ilk örnek tiplerini) oluşturmaktadır.
4. Miti bilen insan nesnelerin kökenini bilip böylece nesnelere egemen olup onları yönlendirmeyi ve kullanmayı başarabilir.
5. İnsan, miti anımsatılan ve yeniden gerçekleşme aşamasına getiren olayların, kutsal ve coşku verici gücünün etkisine girerek yaşamaktadır (Eliade, 1993: 23).

Mircea Eliade bu ortak özellikleri vermekle, bir şekilde “mit” ve insan arasındaki ilişkiye de değinmektedir; Mit, insan hayatında en temel zamandan başlayıp ilk yaratılış ve ilk örnekleri oluşturur. İlk yaratılış ve ilk örnekleri tanıyan insan ise kâinatı yönlendirmeyi başarır. Yaşamak için kutsal ve coşku verici güce ihtiyacı olan insan, miti yeniden yaşatılan olayların gücünü alıp bu güç ile yaşamaya devam eder. Yukarıdaki ifadelerle göre Mikro Kozmos (insan) ve Makro Kozmos (kâinat) arasında daimî bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi sağlayan ve kalıcı kılan faktör ise mittir (Easy, 2010: 16). Bilge Seyitoğlu’da M. Eliade’nin “Myth and Reality” adlı eserine dayanarak “mit” ile ilgili bu düşüncelerini şu şekilde ortaya koymaktadır: “Mit” ve “mitoloji” üzerine 19. yüzyıldan itibaren dünyada yapılmış çalışmalara göre “myth” kelimesi “fable”, “fiction” karşılığı olarak kullanılmıştır. Seyitoğlu mitolojinin, herkes tarafından kabul edilebilir bir tarifini yapmaktan çok zor bir iş olarak bahsedip “miti ‘gerçek hikâye’ ve ‘sahip olunan çok değerli şeyler, kutsal, değerli ve manalı olanlar’ olarak tanımlamaktadır. Böylelikle ‘mit’ her zaman kutsal bir hikâyeyi, ilkel zamanlarda meydana gelmiş bir olayı anlatır. Bu kutsal ve gerçek hikâyeler mutlaka dünyanın başlangıcıyla ilgilidir, bir yaratılışın hikayesidir. Mitik kahramanlar ise hep olağanüstü özellikler taşıyan, ilahi varlıklardır (Seyitoğlu, 1995: 10-12).

Bazı Türk bilim insanları “mit” konusuna farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadırlar. Onlara göre mit sadece anlatım tarafıyla sınırlı değil, onun eylemsel bir yanı da vardır. Bu bakış açısı, mitin hikâye ve efsane türünden olgular olmayacağını doğrultusundadır. Mitolojilerin inanca dayalı sözlü anlatılar yanında, kolektif olarak yapılan kutlama ve ritüeller de mitolojiye dahil edilmelidir. Böylelikle mitoloji, geçmişin kutsalın ve kültürün aktarımıdır (Taş, 2000: 7). Levent Yılmaz, Antik Dünya ve Geleneksel toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğünde mit ile ilgili şu görüşlere yer vererek bu düşüncüyü desteklemektedir: En eski zamanlara ait olan, insan topluluklarının aktara aktara bugüne getirdiği, insanların, şehirlerin, dünyaların, tanrıların ve evrenlerin nasıl ortaya çıkmış olduklarını anlatan hikâye, hikayeler, bu süreçte başka işlevler de yüklendiler. Evreni, dünyayı, tanrıları ve insanı, yani açıklanamaz olanı anlatıp, açıkladılar. Bununla kalmayıp inandırdılar, bu inanışın gerektirdiği davranışları belirleyip kurumsallaştırdılar. İnsanlar arası ve “bu ve öteki” dünyalar arası ilişkileri düzene koydular. Geçmişten geldiler; ama hep bugüne ait oldular. Anlattıkları olayların özel olan yanları silindi, unutuldu; hep daha fazla genelleştiler, bugünde yaşayanlar için örnek haline geldiler. Ancak dikkat edilmeli, bu hikayeler mit adını almadılar, bu ad altında sınıflandırılıp ona göre anlamlı kılınmadılar. Bu hikayelere inanıldı. Nasıl ve niye inanıldığı da ayrı, bu inanışın hakiki olup olmadığı da sorulabilir... Fakat toplumlar bu hikayeleri anlattı, aktardı; aktarırken, toplumda oluşan yeni ağırlıklara göre hikâye farklılaştı, değişti. Yeni kesintiler eklendi, kimi kesintiler atıldı. Toplumların örgütlenişi ve sürekliliği açısından bu hikâyeye inanış, ve kendiliğinden olduğu ölçüde hikâye de varoluşunu sürdürdü. Hikâyenin anlattıklarının gerçek olup olmadığı, kanıtlanıp kanıtlanmayacağı “acaba” kipinde dahi düşünülmedi. Oysa bir an geldi, toplumların ağırlık noktaları, değerleri ve düzenleri, iç ya da dış, birtakım etkenlerle farklılaştı. Değişim keskindi kimi kez, işte o zaman, hikâye öldü. Hikâye, hikâyeye artık inanılmadığı için öldü.

“Doğru değil” dendi: Oysa “hikâye doğru değil” demek, aslında bir başka doğru hikâye olduğunu söylemek de demektir (Bonney, 2000: V). Dolayısıyla Bayat (2007:11)’ın ifadesiyle mitoloji bizi çepeçevre saran yaşanan bir geçmişin dilde, ritüelde ve tasvirlerde gerçekleşen diyalektikidir. Her halkın milli tefekkürünün, milli psikolojisinin, kendine has özelliklerinin ilk ve temel kaynağı mitolojidir. Geniş manada mitoloji, yaşamla birebir bağlantılı dünyayı algılama sistemi olup bu algılamayı maddeleştiren dünya görüşüdür. Mit, değerler paradigmasında dünyayı

algılama, şekillendirme, sembolleştirme, kısaca ifade etmek gerekirse hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir. Anlam paradigmasına göre mit, bir düşünce tarzı, bir şuur ve bilinç nevidir. Şu hâlde mit, dünya hakkındaki gerçekliğin ta kendisidir ve diyalektik mantığın sonucu olarak meydana çıkar. Sentagmada mit, dünya ve çevre hakkındaki tasavvurların dil veya gösteri aracılığıyla yapısal elemanlarda kaya üzerine yapılmış resimlerde, takvimlerde, kozmogonik ve türeyiş hikayelerinde gerçekleşmesidir, yani mit olayları tasvir eden metindir. Mitolojik sistem, anlam paradigmasında Dünya Modelinin tarihi ananede sentagmatik sıralarda görünüşüdür. Kısaca söylemek gerekirse mit, düşünce unsurunun tahkiye unsuruyla birleşmesinin sonunda ortaya çıkmış olur. Mitolojik zamanda hayatın bütün gerçekleri benzeri şekilde, yani mitolojik şuurla algılanır. Bu manada mitoloji, objektif olan mitler medeniyetin eski şekillerinin ilk ilmi teşebbüslerini, dini itikatlarını, siyasi hususlarını, güzel sanatların çeşitli türlerini, felsefi, bilgileri ve tam manasıyla etnik medeniyetinin bütün katmanlarını kendinde toplayabilmiş bir sistemdir.

1.2. Türk Mitolojisi

Mitoloji bizleri çepeçevre saran yaşanılan bir geçmişin dilde, ritüelde ve tasvirlerde gerçekleşen diyalektiğidir. Her halkın milli tefekkürünün, milli psikolojisinin, kendine has özelliklerinin ilk ve temel kaynağı mitolojidir. Geniş manada mitoloji, yaşamla birebir bağlantılı dünyayı algılama sistemi olup bu algılamayı modelleştiren dünya görüşüdür. Mitolojik şuur kozmik bilginin yalnız kodlaşmış, şifrelenmiş, sembolik bir dile dökülmüş öyküsüdür. Mitoloji geçmişten günümüze uzanan bilgi, geleceğe dönük kehanetlerdir. Gelecek geçmişte yazılıdır, bu kural mitolojik sistem için en belirleyici özelliktir. Bu sebeptendir ki mitolojik çağdaki gizli kozmik bilgi tek tanrılı dinler döneminde ezoterikler (mistikler, sufiler) tarafından kutsal kitaba aykırı olmayacak bir biçimde ve boyutta yaşatılır (Bayat, 2007: 15).

Evrenin kozmik yapısını incelemenin en mantıklı yolu yaradılıştan başlamaktır. Dilimize evrendoğum olarak çevrilmiş olan kozmogoni, yunanca Kosmos ve Gonia kelimelerinden oluşmuştur. Kozmos kelime olarak evren, dünya ve alem manalarına gelirken, Gonia kelimesi doğuş, ortaya çıkış anlamlarını içerir. Terim olarak ise evrendoğumla ilgili mitik anlatılar veya öğretilerdir (Taş, 2001: 31).

Mitolojik manada evrenin yaratılması, genişlemesi veya daha ileri giderek, insanın tabiatı keşfetmesi, kozmogoni ile ilgili olduğu gibi, her türlü yapma eylemi de kozmogoni ile ilgilidir. Çünkü kozmogonik varoluş, her türlü yapma eylemine örnek oluşturacak ilk modeldir. Mitlerde karşılaşılabilen ulusların kökeni, medeniyetin yükselmesine vesile olan icat ve keşifler, bir takım bitki ve hayvanların ortaya çıkışı geçirmiş oldukları değişim mitleri, hatta ve hatta yeni kurulan kentlerle ilgili mitler, ya kozmogonik bir eylemin, neticesidir, ya da bu eylemin Tanrı veya başka güçler tarafından yinelenmesidir (Eliade, 1993: 36).

Peki hiçbir şey yokken ne vardı? Hayallerinde bir ilk ve kutsal motifi çizmeye çalışan insan, bilinmezliği “kaos” olarak açıklar. “Karmaşık durum” anlamına gelen kaos, mitolojilerde yaratılış öncesini ifade eden bir kavramdır. Kaos ortamı, belirsizliğin olduğu ve hammadde ve ilahi güçten başka hiçbir şeyin var olmadığı bir boşluktur. İçinde hem yaratıcı hem de dağıtıcı aynı anda barındıran bu boşluktan ortaya çıkacak olan kozmos, kaosun tam karşısında yer alır (Beydili, 2004: 292). Kaos bir karmaşa ve belirsizlikken, kozmos düzenin başlamasının ifadesidir.

Eski insanlar yaşadıkları dünyanın dışında da dünyaların var olduğuna inanmış ve bu dünyaları algılamada model olarak kendi dünyalarını kullanmışlardır. Yapılan ritüeller, söylenen anlatılar modelleştirici bir biçimde sorulara cevap aramak için gerçekleştirilmiştir. Nitekim verilen cevaplar da yaşanan dünya tecrübeleri bağlamında olmuştur. Aslına bakılacak olursa kozmogoni-evrendoğumun ilk sorguladığı şey varoluşun ilk sebepleri ve nasıl olduğuyla ilgilidir. Dolayısıyla kozmogoni varoluşun ilk kaynağını mitsel ve dinsel söylencelerde bulur. Kozmogonik tasavvurların bu söylenceler içine işleminin izlerini çok eski tarihi kayıtlardan itibaren sürmek mümkündür.

Yazının ortaya çıkışında ilk adımı atmış ve en eski yazılı destan metni olarak kabul edilen Gılgamış Destanı'nın sahibi Sümerler, ne zaman var olduğunu bilmedikleri ilksel suyu kronolojik sıralamada en başa yerleştirirler. Babillerden miras kalan Enuma Elish ise bize başka bir kozmogoni modeli sunar. Bu destanın başlangıcında henüz hiçbir şey yoktur. Bütün topraklar denizdir; her şey suyun içerisindeki tohumlardan ibarettir. Su ise iki türdür; tatlı su okyanusu Apsu ve tuzlu su okyanusu Tiamat. Hayat bu iki zıtlığın birleşmesinden var olur (Yonar, 2015: 51-54). İlksel su

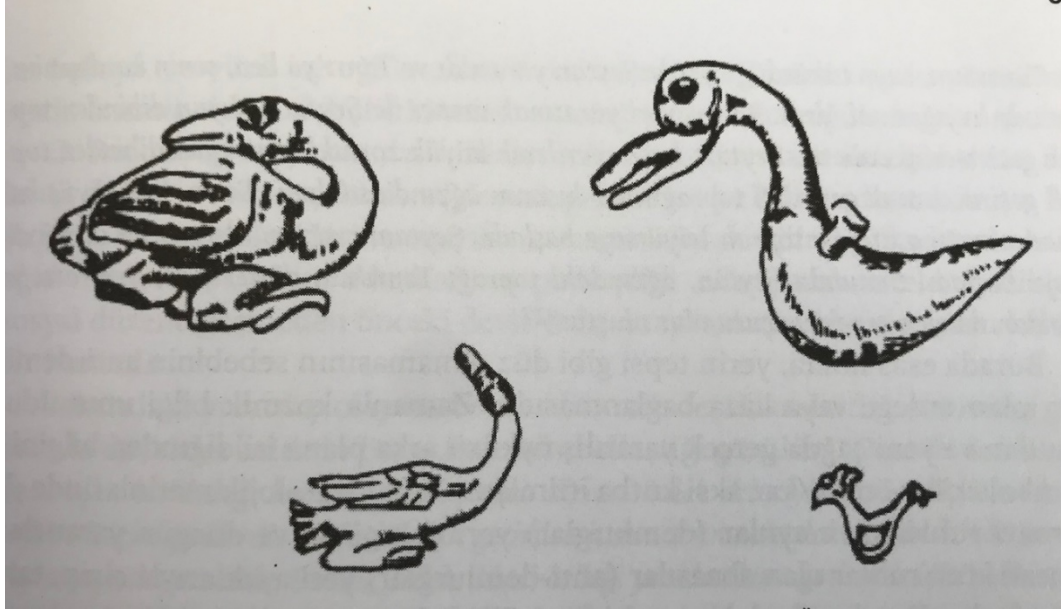
Hint mitolojisinde de yaratılışın en önemli yapı taşıdır. Tanrı Narayana suda göbeğinden çıkan bir ağaca bazı anlatılarda lotus çiçeğine tutunarak yüzmektedir. Brahman bu ağacın, ya da çiçeğin ortasından doğar (Eliade, 2009: 198). Bu kutsal su biraz sonra görüleceği üzere Altay coğrafyasının kozmogonik inançlarında da mevcuttur. Ancak buna giriş yapmadan önce kısaca Türklerin inanç sistemlerinden ve en eski yaradılış tasavvurlarından bahsetmek gerekir. Uğurcan (2018:52)' ın aktardığına göre Abdulkadir İnan, Türklerin dini tarihini tespit etmek için meseleyi Hunlara kadar götürmek gerektiğini savunur. Hunlar her şeyin üzerinde bulunan yüce bir Gök Tanrı'ya inanırlar. Ay- güneş, yer-su, atalar ve ölümler kültü dini yaşamlarında önemli bir yer tutmaktadır (İnan, 1976: 2-5). Bu durum Türklerle ilgili en eski ve önemli bir kaynak olan Wei Shu ve Sui Shu isimli Çin yıllıklarında şu şekilde geçmektedir. Doğu ülkesinde hürmet alameti olarak Han'ın otağına doğu tarafından girerler. Her yıl bütün seçkinler birlikte ecdatlarının mağarasına kurban getirirler. Beşinci ayın 10-20. günleri arasında hepsi bir yere yığıp Gök ruhuna kurban keserler. Dugin'in batısında bir dağ vardır. Dağın zirvesinde ne ağaç ne de ot biter. O bodun İnli diye isimlendirilir. Tercüme edilecek olursa bu ülkenin himayeci ruhu demektir. Wei shu'dan 50 yıl sonra düzenlenen Sui shu (VII. Yüzyılın 30. Yıllarından) ihtiva bakımından Wei shu ile aynı bilgileri vermekte sadece ondan farklı olarak şeytana - burada erlikten söz ediliyor olsa gerek- ve ruhlara hürmet beslendiğini ve sihirbazlara -kamlardan söz ediliyor olsa gerek- inanıldığından bahsedilmektedir Yukarıda da bahsedildiği üzere bu iki yıllıkta karşımıza çıkan önemli öğelerden biri Güneş kultüdür. Zira kağanın otağına doğudan girilmesi güneşe saygıdan dolayıdır. İkinci önemli nokta ecdat kultüdür. Bir diğer önemli nokta Gök Tanrı'ya kurban hususudur (Ahmetbeyoğlu, Şen, 2018: 48). Eski Türklerin Tanrıyı gökte düşünmeleri gayet normal karşılanmalıdır. Türklerin mensup olduğu bozkır kültüründe, yaşam tarzı olarak duvarlar, kaleler ve sınırlar bulunmamaktadır. Doğayla baş başa olan bu toplum bozkırın sonsuz boşluğunda ufuk çizgisinde görebildiği tek şey göğün sonsuzluğudur. Bu yüzden yüce yaratıcı olan Tanrının ancak bu sonsuz görünen mekâna sığabileceği veya kendi büyüklüğünü ve yüceliğini bu yolla gösterebileceği düşünülebilir. Hunlardan sonra Türkistan'da büyük bir devlet kurmuş Göktürklerde atalarının inancını sürdürmüşlerdir. Göktürklerin gelecek Türk nesillerine miras olarak bıraktıkları Orhon Yazıtlarında Türk yaradılış inancını basitçe açıklayan bir bölüm yer almaktadır.

“Üstte mavi gök altta yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasından insan oğulları yaratılmış. İnsan oğullarının üzerine atalarım dedelerim Bumin Kağan ve İstemi Kağan -hükümdar olarak- tahta oturmuş”.

“Yukarıda Türk tanrısı, Türk mukaddes yeri, suyu öyle tanzim etmiş. “ (Ahmetbeyoğlu, Şen, 2018: 50) Burada açık olarak Gök Tanrısının her şeyi idare ve sevk ettiği çıkartılabilir. Ayrıca biraz önce bahsedilen Kozmosun oluşumunda suyun en önemli unsur olduğu yazıtın bu bölümünde açıkça görülmektedir.

Bu kısa bölüm, Göktürklerin yaratılış tasavvurlarıyla ilgili fikir vermesi bakımından genel yapı hakkında fazlasıyla bilgi vermektedir. Burada Türklere ait tüm yaratılış mitlerine ayrı ayrı yer vermek araştırmanın kapsamının çok çok ötesinde bir durumu teşkil etmektedir. Buradaki gaye Türklere ait kozmogonik yapının ana unsurlarını saptayarak bunlar üzerinden zoomorfik yapıdaki yaratılış anlatılarına geçiş yapmaktır. Az önce bahsedilen Sümer, Babil ve Hint yaratılış mitlerinde olduğu gibi Türk kozmogonisinde de ilk varlık ve varlıkların özü olarak kabul edilen en önemli unsur sudur. Tevrat da Kutsal Ruh’un suyun üzerinde asılı kaldığını söylemektedir. Kozmos sudan çıkan veya doğan nesnelerden oluşmuştur. Bu da su unsurunun universal yaratılış nesnesi olduğunu kanıtlar durumdadır. İlk unsurların toprağın, göğün semavi cisimlerin, bitkilerin, hayvanların ve nihayet insanın başlangıç olarak sudan doğduğu İslami ilimlerde ve ezoterik bilgilerde ilk hayatın sudan çıktığı varsayımını tasdik eder. Aslında ezoterik bilgilerde su kaos olarak algılanmaz. Su, yaşamın, diriliğin gerçek elementidir. Canlı olan her şey yalnız suyun mevcutluğu ile vardır. Nitekim çağdaş bilim de suyun olmadığı yerde hayatın olabileceğini kabul etmez. Kozmik bilgilere göre su, bütün canlı varlığın mevcut nüvesini kendinde barındıran unsurdur. Türk mitolojisinin yaşamla birebir bağlantılı bu felsefi kaynağı onun bilinen diğer mitolojik sistemlerden, hatta monoteist dinlerden farklı kılar (Bayat, 2008: 88-89). Türk boyları arasından derlenmiş mevut mitolojik metinlerdeki çeşitlilik hiç de mitolojik aslın değişmesi anlamına gelmez. Nitekim Altay kozmogonisinde evren, kaos olarak algılanan dünya denizinin dibinden çıkarılan topraktan oluşmuştu, diğer Türk halklarında bu yumurta vb. şeyler olabilir. Yalnız Altay Yakut mitlerinde evrenin oluşması tam şeklinde korunmuştur. Altay mitolojisinde kaz veya ördek donuna giren Erlik’in dünya denizinin dibinden toprak getirmesi ve bu toprakla evrenin yaratılması, büyük bir olasılıkla sonraki katmanlaşmada ördek yumurtasına dönüşmüştür. Evrenin

yumurta simgeselliği tasarımından anlaşılan şudur ki, diğer taraftan eski Türklerin mitolojik düşüncesinde yer, yumurtaya benzer daire şeklinde tasarlanmıştır. Altay mitolojik metinlerindeki ördek/kaz veya ördeğe/kaza çevrilen insan motifi, varyant çeşitliliğine bakılırsa Türk düşüncesinin ürünüdür denilebilir. O bakımdan Hun dönemi kurganlarında bulunan kaz veya ördek figürleri eski Türklerin yaradılış öyküsünün maddileşmiş belgeleri niteliğindedir (bkz. Resim 1.1.).



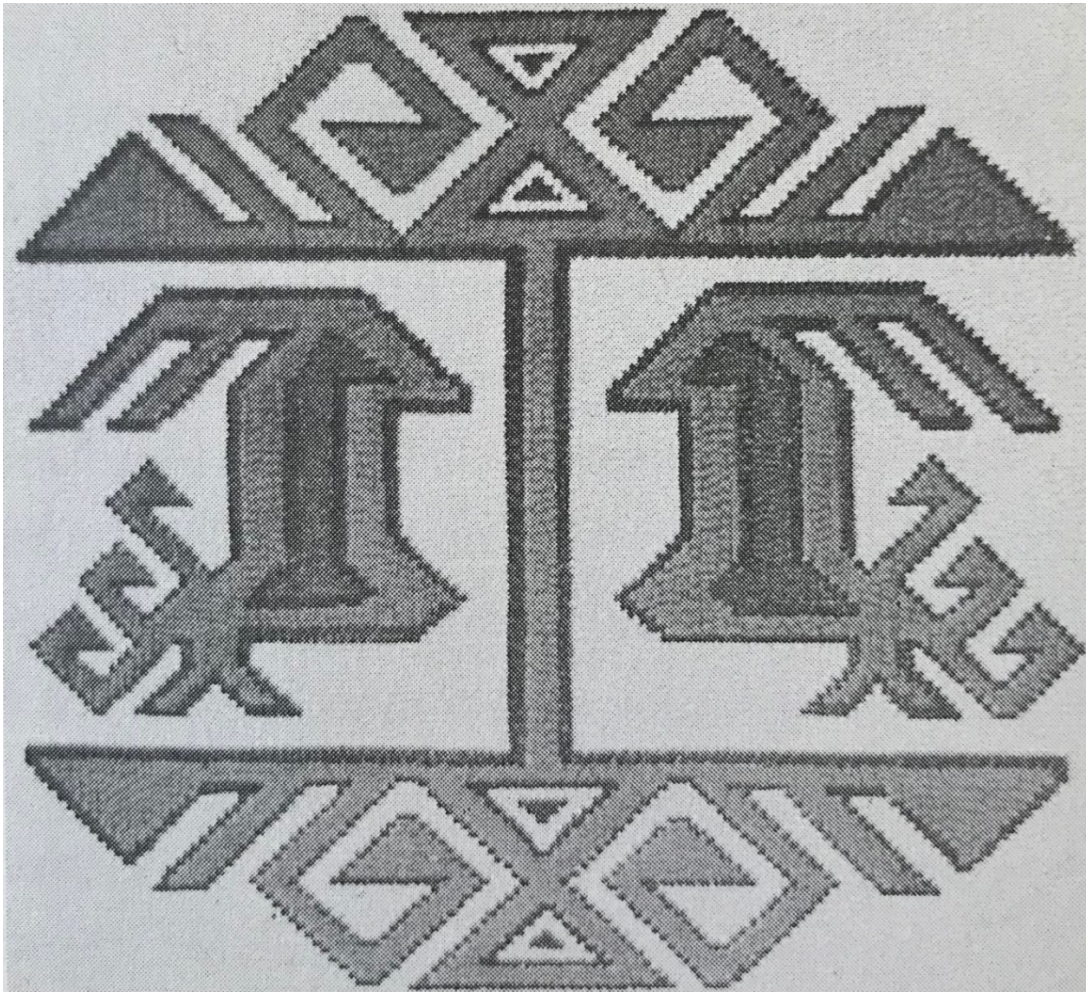
Resim 1.1. Hun dönemi kurganlarında bulunan kaz veya ördek figürlerinin tasvirleri. (Fuzuli Bayat Türk Mitolojik Sistemi, İstanbul, 2011: 91).

Sözlü kültür hafızasında korunan kozmik bilgiler zamanla yeni dinlere de aktarılmış veya onların bünyesinde kendine yer edinmiştir. Nitekim evrenin, ördek veya kaza dönüşen ikilerden birinin dünya denizinin dibinden çıkarttığı çamurdan yaratılması hakkındaki Altay mitleri biraz değişmiş şekliyle Müslüman Tatarlarda da görülmektedir. Bu İslami varyanta göre Allah ördeğe şöyle emreder: Gölün dibindeki kumu yut. Ördek bütün kumu yutar. Sonra Allah, yuttuğu kumu dışarı serp, emrini verir. Ördek emre uysa da kendine yiyecek olsun diye biraz kum saklar. Allah'ın emri ile dışarıdaki kum büyüdükçe ördeğin midesindeki kum da şişmeye başlar. Kumun onu öldüreceğini anlayan ördek, sakladığı kumu da dünyaya serper (Bayat, 2008: 90-91). Türk kozmogonisi ve kozmolojisi, kabul edilmiş dinlerin etkisiyle her ne kadar dejenere olmuşsa da hareket noktası olan Türk düşüncesini koruyabilmiştir. Nitekim dünyanın belli başlı mitolojik sistemlerinin kozmogonik tasarımlarından farklı bir kozmogoni ve kozmoloji sergilenmektedir. Arındırılmış kozmogonik Türk

düşüncesinde mümkün görülme de asıl olanı bulmak ve ortaya çıkartmak mümkündür. En temeli Türk kozmogonisinde evrenin başlıca unsurları olan gök ve yerin, makro-kozmosun ve mikro-kozmosun elementlerinin yaratılması veya başka bir deyişle biçimlenmesinin söz konusu olması ve bütün bunların gerçekçi bir tefekküre dayanmasıdır (Bayat, 2008: 97). Radloff'un yaradılış mitinde sırasıyla ilk gün ışık, ikinci gün gökyüzü, üçüncü gün toprak ve bitkiler, dördüncü gün ay, güneş ve yıldızlar, beşinci gün balıklar ve kuşlar, altıncı gün hayvanlar ve insanlar yaratılır. Yedinci gün ise dinlenme günüdür. Mikro-kozmos makro-kozmosun toplumdaki görüntüsünden başka bir şey değildir. Nitekim evren hakkında gerçekler insanın kendini dünya, dünyayı da kendine benzer şekilde oluşturması ile ortaya çıkar. İnsan organları bir vücutta bir araya getirilerek organik bir bütünlük oluşturulduğu için evren görüşü de mikro-kozmosun genişletilmiş tasarımı izlenimini verir. 1978'de Amerika Uzay Merkezi uzmanlarınca çizilmiş kâinatın haritası, insan beyin zarının büyütülmüş haritasının aynısıdır. Bu somut bilgi gerçekten de insan veya insanın evren modeli şeklinde tasarlandığını kanıtlamış olur (Bayat, 2008: 33).

Dünya modeli, mitin makro-kozmos ve mikro-kozmos hakkındaki düşüncelerinin sistemi olup Türklerin evrene bakış felsefesi, bilgi ve birikiminin toplamıdır. Bu açıdan bakıldığında dünya modelinin bitmiş ve arşivlenmiş bir belge olmadığı, mitolojik çağdan orta çapa, oradan da çağdaş dünyamıza ulaştığı gözlemlenmektedir. Kozmosun algılanması ve dünya modelinin oluşturulması önce dünyayı tanımakla, sonra da insanın kendini tanıması ile gerçekleşir. O halde dünya görüşünün temelini de dünya modeli oluşturur. Türk mitolojisinde her şeyin bir bütün oluşturduğu ve yüce varlık bağlamında her şeyin ruhunun olduğu kutsal bir dünya kavramı veya tasarımı, dünya modelinin ontolojik yönünü oluşturur. İşte dünya modelinin Türk düşüncesinde görünürleşmesi, kozmosun üçlü bölümüyle açıklığa kavuşturulur. Ancak bu üçlü bölüm mitolojik mantıkta görünen, bilinen bu dünya ile görünmeyen, bilinmeyen öteki dünyaya (gök veya ölümden sonraki ahiret dünyasına) bölünmüştür (Bayat, 2008: 29). Kozmik model, dikey ve yatay bölümlerden oluşur Dünya modelinin dikey düzeyi bir ok eksenı boyunca yukarı(gök), orta(yerüstü) ve aşağı(yeraltı) katlara bölünlenir. Her katın özelliğiyle birlikte bir de katmanları vardır. Türk düşüncesinde, dünya modelinin dikey bir şekilde kavranılması bir dizi anlayışlarla karakterize edilir. Nitekim dikey yapı, diriliğin, canlılığın simgesi iken yatay yapı, ölümün, hastalığın simgesidir (Köse, 2013: 99). Çeşitli araştırmacılara göre, Türkler Çinlilere benzer şekilde, yeryüzünü bir

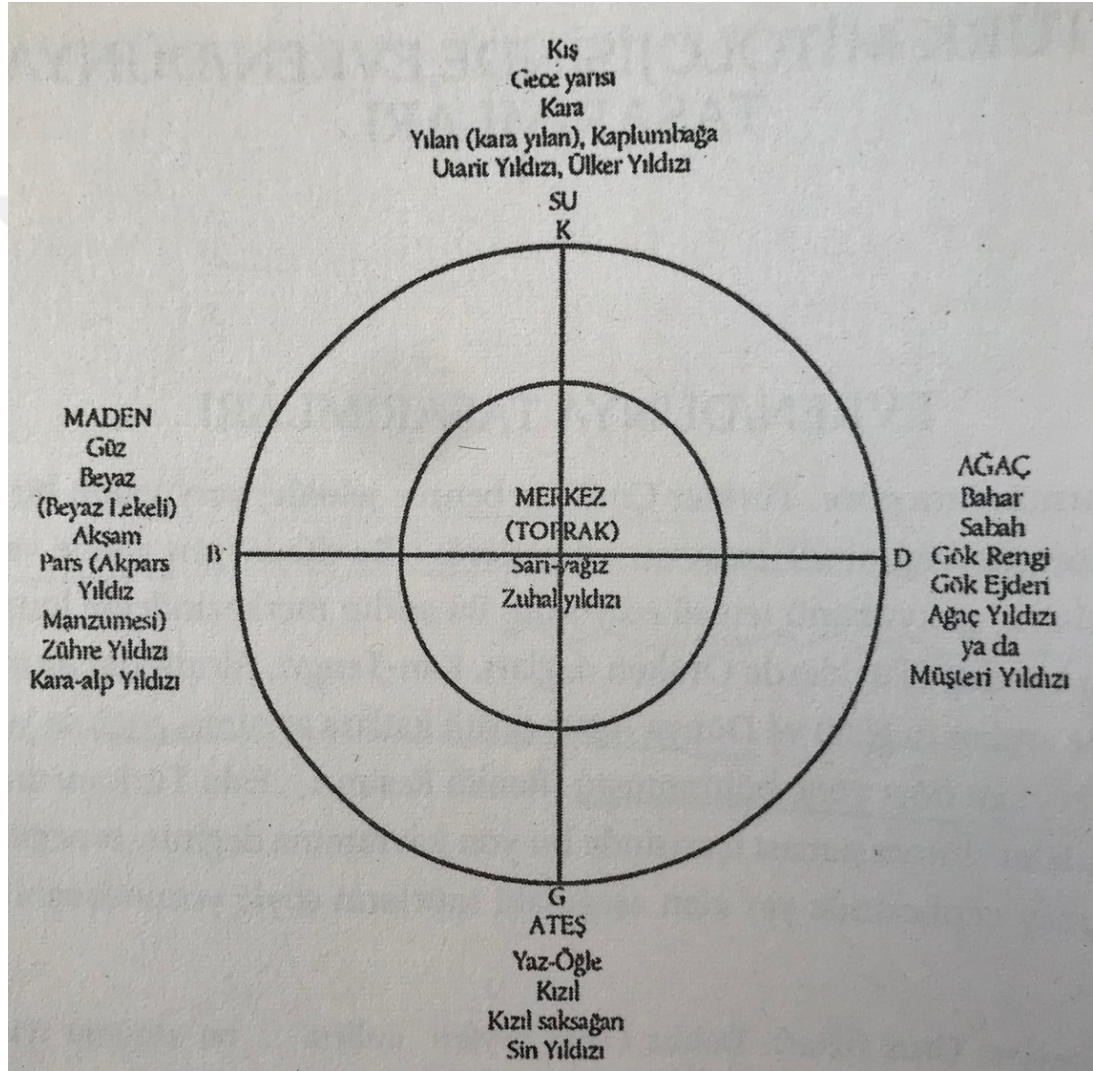
dikdörtgen ya da dörtgen biçiminde tasavvur ediyorlardı. Bu dikdörtgen içinde var olduğu düşünülen daire, gökyüzünü temsil ediyordu. Bu şeklin merkezindeyse kutsal olarak kabul edilen bir dağ (Türklerde Ötüken dağları, Kan- Tengri, Altun-Yış gibi isimlerle anılan dağlar) ve Dünya Ağacı çeşitli katlara ayrılmış göğü ve yeri birleştiriyordu. Yeryüzü dört yöne bölünmüştü. Eski Türk metinlerindeki birtakım ifadeler dünya şeması içerisinde bu yön kavramlarına değinir; örneğin Kültigin yazıtının kuzey cephesinde yer alan aşağıdaki satırların şöyle yorumlanabileceği kanısındayız:



Resim 1.2. XV. Yüzyıl Anadolu Türk halısından detay Dünya ağacı ve üzerinde kuşlar (Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012: 10).

“Buyruk beyleri Otuz (tatar), Dokuz Oğuz beyleri, milleti... bu sözümü iyice işit; sağlamca dinle: ileri (doğuda) gün doğusuna, beri (güneyde) gün ortasına, geri (batıda) gün batısına, yukarı (kuzeyde) gece ortasına doğru (olan yerlerin) bu içindeki milletler hep bana itaat eder. Bunca milleti hep tanzim ettim...”

Bu ifadeler, anayönlerin kozmolojik diyagramda temsil edildiği saatle birlikte ele alındığını gösteriyor. Doğunun zaman unsuru sabah (yani gün doğuşu), güneyin öğle (gün ortası), batının akşam (gün batışı), kuzeyinse gece yarısıdır (yani gece ortası). J. P. Roux'ya göre, XI. yüzyıldan önce olmak kaydıyla gök ve yer kavramlarına bir de yeraltı eklenmiştir. Yeraltı daha sonraları cehennem olarak algılanmıştır. Bu şemaya işaret ettiği sanılan tasvirlerle çeşitli yerlerde rastlanmıştır.



Resim 1.3. Birtakım araştırmacıların anlattıklarına dayanılarak, dört anayöne göre ele alınmış beş temel unsur ile bu yön ve unsurlara bağlı olarak mevsim, zaman, renk, hayvan ve yıldızlar Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012: 98).

Dünya ağacı düşüncesini biraz daha açmak gerekirse bazen bir sırık şeklinde tasavvur edilen Dünya Ağacı Kutupyıldızı'na kadar uzanan dünyanın eksenini veya direğidir. Şamanist inanca mensup olan Türklerde bu ağaç kimi zaman bir kayın ağacı kimi zaman bir çam ağacıdır. Genellikle dünyanın üzerindeki gök küreyi delip geçen bu

ağacın yukarısında, göğün en yüksek katmanında tanrı Ülgen otururdu. Bu ağaçlar bazen 7 bazen 9 dallı olarak belirtilirdi (Çoruhlu, 2011: 100). Bu dal sayıları yüksek ihtimalle Şamanist inanca göre göğün katmanlarını ifade etmek için kullanılmıştır.



Resim 1.4. Dolgan şamanlarına ait, tepesinde kuşların efendisi kartalın bulunduğu bir Dünya Ağacı tasviri (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 113).

Araştırmanın asıl meselesi olan dünya modelinin zoomorfik tasvirine gelinecek olursa. Bu durum çok eski inançlarla ilgilidir ve dünyanın parçalanmış hayvan bedeninden oluşması fikrine dayanır (Bayat, 2008: 63). Bu düşünce genel yapı itibarıyla tüm dünya mitlerinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak Türk mitolojisinde genel olarak dünya değil,

onun bir bölümü olan yer, zoomorfik tasvirini koruyabilmiştir. Özellikle Şaman folklorunda sık sık karşımıza çıkan bu durumda yerin hayvan şeklinde tasviri ve hayvan üzerinde durması ön plandadır. Örneğin Verbitskiy'in derlediği yaratılış efsanesinin son bölümünde bazı hayvanların dünyayla ilgili simgeselliklerine yer verilmiştir.

Tanrı Ülgen yeri yarattıktan hemen sonra,

Tanrı Ülgen durmamış, ayrıca vermiş salık,

Bir dünyanın yanına yaratılmış üç balık.

Bu büyük balıkların üstüne dünya konmuş.

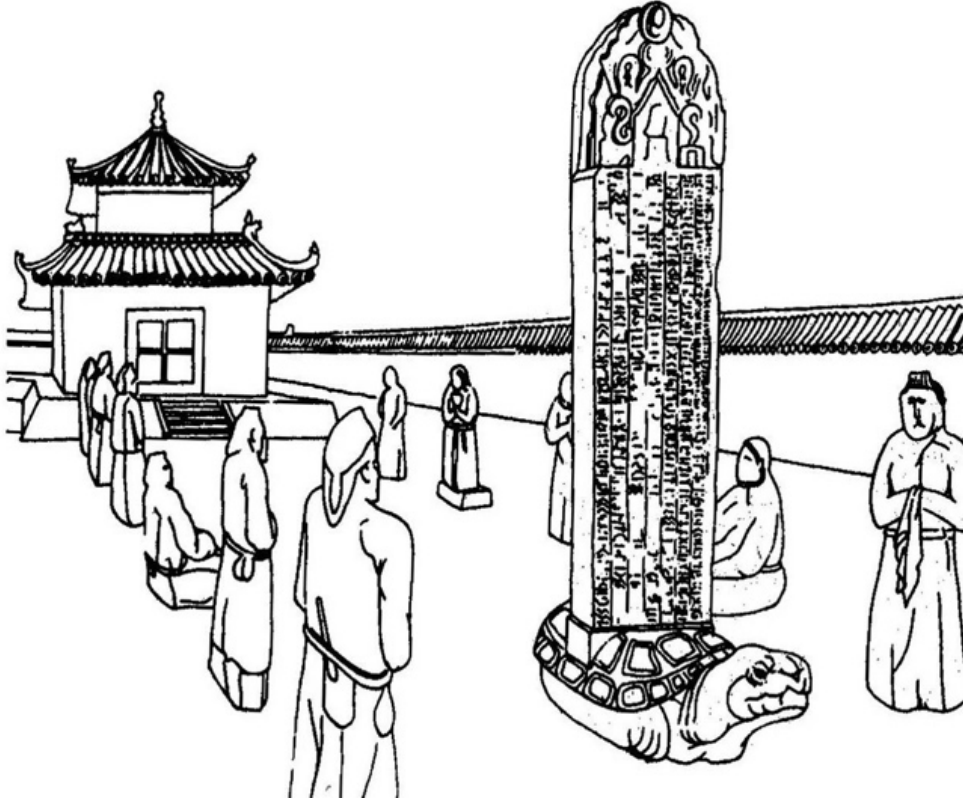
Dünyanın yanlarına ikide balık konmuş,

Dünya gezer olmamış, bir yerde kalıp donmuş.

Bu parçadan da anlaşılacağı gibi, dünyanın altındaki balıkların, arzın dengesini sağlamada rolü vardır. Balığa kutsallık atfedilmiş ve o dünyanın dengede durmasının simgesi olmuştur. Aslında bu husus eski Hint tasavvurlarında da vardır. Balığın burada kullanılması aynı zamanda onun, insanın yaratılışının, hayatın yeniden doğuşunun, üremenin, bolluk ve bereketin simgesi olmasından ileri gelmiştir. Yeryüzünün neyin üzerinde durduğu düşüncesi yukarıda uzun uzadıya bahsettiğimiz başlangıçta her şeyin uçsuz bucaksız su olması durumuyla bağlantı içindedir. Bu ucu bucağı görünmeyen suyun içerisinde bulunan yılan, ejderha, dev su kaplumbağası, dev balıklar vb. yaratıklar zaman zaman yeryüzünün üzerine yerleştirildiği varlıklar olarak düşünülmüştür. Bunlar suda yüzdüğünden veya su üzerinde sabit durabildiğinden dolayı bunların üzerinde yer alan dünya da bu sayede sabit durabilmektedir. Herhangi bir şekilde bu hayvanlarda bir hareketlilik söz konusu olduğunda dünyada felaketler, tufanlar, depremler olmaktadır (Çoruhlu, 2011: 110).

Yukarıda kısmen ele alınan Altay yaratılış mitinde, balıklardan ikisinin dünyayı iki taraftan sararak destek olmasına benzer şekilde, yılanlar da dünyayı sararak ona destek olmuş olmalıdır. Yerin göbeğinin (merkez) Tanrının tahtıyla özdeş olduğunu söyleyen bir Sami mitinde bu tahtın çevresini bir yılanın sardığı ifade edilir. Eliade, bu yılanın kaosu ifade eden ve yeryüzünü sararak onu yutmaya çalışan denizleri temsil ettiğini söylemekteyse de söz konusu yılan tam tersine Tanrının tahtına yani dünyanın

merkezine destek olmuş olabilir. Çeşitli dünya mitlerinde yeri taşıyan hayvanlardan biri de kaplumbağadır. Göktürk dönemine ait kaplumbağa kaideli ve yazıtlı, üst kısmı ejder veya kurt kabartması ile düzenlenmiş, taştan yapılmış abideler, bu kozmolojik anlayışın kendilerine özgü bir şekilde Göktürklerde de olduğunu ispatlamaktadır. Birer ‘‘dünya modeli’’ olarak kabul edilebilecek bu heykellerde yazıtlı kısım insanların yaşadığı yeri, üst bölüm göğü temsil etmek üzere, kaplumbağa şeklinde kaide ise dünyayı sırtında taşımaktadır. Göktürk ve Uygur mezar külliyelerinde bu yazıtlı abidelerden hatırı sayılır miktarda örnek tespit edilmiştir. Bunların arasında özellikle, Kültigin Külliyesi yazıtı, Bilge Kağan Külliyesi yazıtı, Bugut yazıtı, Karabalgasun yazıtı, Taryat yazıtı, Moyun Çor yazıtı zikredilebilir (Çoruhlu, 2011: 110,111).



Resim 1.5. Köl Tigin Barkını/Külliyesini tasvir eden çizim. Yaşar Çoruhlu'nun Türk Mitolojisinin Ana Hatları kitabından (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 163).

Türk topluluklarının mitlerinde yaygın olan ve dünyayı taşıdığı düşünülen hayvanlardan bir diğeri ise öküzdür. Örneğin dünyayı taşıyan boğa fikrinin Tatar Türkleri aracılığıyla İslami motifler içine girdiğini düşünen Homberg, Kırım Tatarları'nın dünya okyanusunda büyük bir boğanın yer aldığını düşündüklerini anlatmaktadır. Yine ona göre, Batı Sibirya- Volga arasındaki Tatar Türkleri de dünyanın büyük bir boğa tarafından taşındığına inanmaktadır. Benzer şekilde bir

Kırgız mitinde de kozmik okyanusta, sisin içinden çıkan bir taş üzerinde ayakta duran, boynuzları üstünde dünyanın yer aldığı ‘‘dünya boğası’’ndan söz edilmektedir (Çoruhlu, 2011: 112).

Orta çağ Türk-İslam devri mitlerinde ise, dünyayı taşıyan hayvan figürlerinin daha çok bir arada düşünüldüğü dikkati çekmektedir. Bu durumda suyun üzerinde bir balık, onun üzerinde öküz ve onun da boynuzları üstünde dünya yer alır.



Resim 1.6. Acaibul Mahlukat yazmasının bir nüshasında dünyayı nelerin taşıdığını gösteren bir minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012).

1.2.1. 12 Hayvanlı Türk Takvimi

Kozmik düzlemde Türk mitolojisinden bahsedildiğinde 12 hayvanlı Türk takvimine de değinilmesi gerekmektedir. İnsanlık çok eski çağlardan beri zamanı ölçüp işlerini bu ölçülü zamana göre tertip ve tanzim ederek yaşayagelmiştir. Her dilde ay, yıl gibi geniş zaman dilimlerinden başka insanlık farklılaşıp değişik hayat tarzları ortaya çıktıkça zamanın bölünmesi hafta, gün, gece, saat, dakika gibi daha hassas birimleri ortaya çıkarmıştır. İnsanlığın geçirdiği uzun çağlar boyunca üretim şekilleri temel olarak tarım ve hayvancılık gibi iki ana yöntemle toprağa bağlı idi. Bu iki üretim şekli büyük oranda ticareti de ayakta tutuyordu. Tarımda en temel ihtiyaç toprağın işlenme ve ekilme vaktinin isabetli olarak belirlenmesidir. Bu ihtiyaç tabiat dilinin bilinmesini mecbur kılıyordu. Tarımdaki kadar olmasa da hayvancılık için de yılın kurak, yağışlı, soğuk, sıcak oluş zamanlarının bilinmesi önemliydi. Geleneksel insanlar gökteki yıldızların ortaya çıkış veya kayboluşundan gecenin durumunu, ağaçların açtığı çiçekten veya tuttuğu meyveden kışın yağmurlu, kurak, soğuk geçeceğini, keçinin kuyruğundan yağmurun, rüzgârın çıkacağını ay etrafında oluşan haleden yağmurun yağacağını bilirdi. Bir günü kum, su, güneş gibi adlarla bilinen basit düzeneklerle oluşturulmuş saatlerle ölçebiliyorlardı. Haftayı belirli günlere atfedilen kutsallıkla tespit edip yedi günde bir o güne has ibadetlerini ederek tespit etmişlerdir. Ay ise ayın hareketleri ile ölçülmekteydi. Yılın ölçüsü ve yılların farklı farklı tanınması hayvancılık ve tarıma dayalı toplumlarda totemik inançlarla da birleştiğinde bugün kullanılan takvim sisteminden çok farklı bir zaman ölçüsü olan 12 hayvanlı takvim ortaya çıkmıştır (Balcı, 2010: 86). Burada her yıla bir hayvan adı verilmiş ve her 12 yıllık dönem için “müçe, müçö, müşel, müçöl” terimleri kullanılmıştır. Yıl sayımına Türkmenlerde “yıl övürmek”; Kazak ve Kırgızlarda “jıl qayıruw”, “cıl sürüü” denilir. Türkler, gözlemlerine dayanarak hem her yıl hakkında hem de bu yılların insan karakterini etkilemesiyle ilgili bilgi vermişlerdir (Biray, 2009: 671).

Bu takvimin Türkler arasında tam olarak hangi tarih ve dönemlerden itibaren kullanılmaya başladığını kesin bir şekilde söylemek imkansızdır. Ancak Orhun Abideleri’ndeki ifadelerden bu takvimin Göktürkler döneminde yaygın ve etkin olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır “kül tigin koyn yılda yiti yigirmike uçdı tokuzunç ay yiti otuzka yog ertürtümüz barkın bedizin bitig taşın biçin yılla yitinç ay yiti otuzka kop

alkdımız ‘’(Ergin 1986: 75) ve “bunça kazganıp kangım kagan it yıl onunç ay altı otuzka uça bardı Lagzın yıl bişinç ay yiti otuka yog ertürtüm.” (Ergin 1986: 86).

Orhun Abideleri’nden sonra söz konusu takvimden söz eden en eski kaynak Kaşgarlı Mahmud’un Divânü Lugâti’t-Türk’üdür (Atalay, 1998-1: 344-347). Kaşgarlı eserinde takvim hakkında zengin bilgiler vermektedir: Türkler on iki çeşit hayvanın adını alarak on iki yıla ad olarak vermişler; çocukların yaşlarını, savaş tarihlerini ve başka şeyleri hep bu yılların dönmesi ile hesap ederler. Bunun kökü şöyle olmuştur: Türk hakanlarından birisi, kendisinden birkaç yıl önce olmuş bir savaşı öğrenmek istemiş, o savaşın yapıldığı yılda yanılmışlar; onun üzerine, bu iş için Hakan ulusıyla geniş (müşavere) yapar ve kurultayda “biz bu tarihte nasıl yanıldıkça bizden sonra gelecek olanlar da yanılacaklardır; öyle ise, biz şimdi göğün on iki burcu ve on iki ay sayısınca her yıla birer ad koyalım; sağışlarımızı bu yılların geçmesiyle anlayalım bu, aramızda unutulmaz bir andaç olarak kalsın” dedi. Ulus, Hakanın bu önerisini onayladı. Bunun üzerine Hakan ava çıkar; yaban hayvanlarını “İlisu’ya doğru sürsünler” diye emreder. Bu, büyük bir ırmaktır. Halk bu hayvanları sıkıştırarak suya doğru sürer. Bu hayvanlardan avlarlar, birtakım hayvanlar suya atılırlar; on ikisi suyu geçer, her geçen hayvanın adı bir yıla ad olarak takılır.

Bu hayvanlardan birincisi “sıçgan=sıçan” imiş. İlk önce geçen bu hayvan olduğundan yılın başı bu adla anılmış ve “sıçgan yılı” denilmiş; bundan sonra sırasıyla geçen hayvanların adları yıllara verilmiş:

ud yılı: Öküz yılı

pars yılı: Pars yılı

tawışgan yılı: Tavşan yılı

nek yılı: Timsah yılı

yılan yılı: Yılan yılı

yund yılı: At yılı

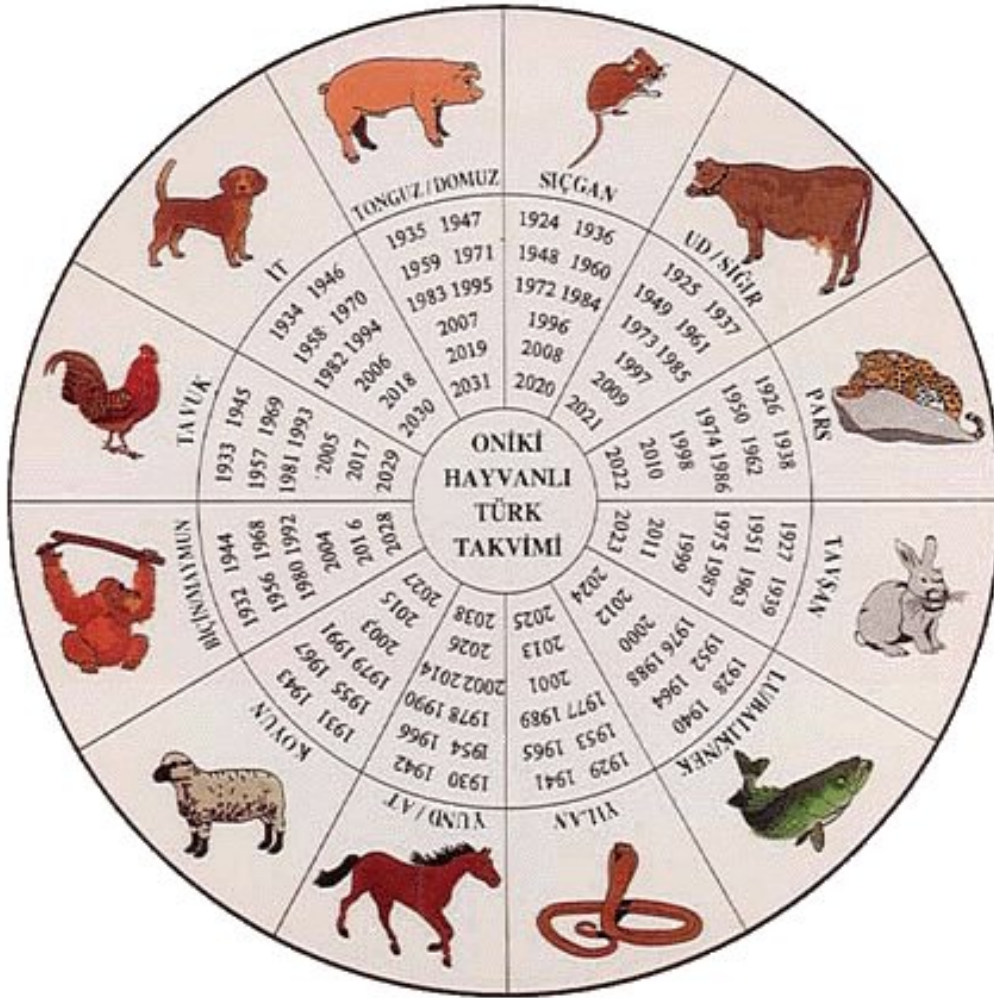
koy yılı: Koyun yılı

biçin yılı: Maymun yılı

takagu yılı: Tavuk yılı

it yılı: Köpek yılı

tonğuz yılı: Domuz yılı



Resim 1.7. 12 Hayvanlı Türk Takvimi Takvimi (<https://tr.wikipedia.org/>)

Sayı tonğuz yılına varınca dönülerek yine “sığan yılı”ndan başlar. Kaşgarlı Mahmut der ki: Biz şu kitabı yazdığımızda dört yüz altmış altı (466) senesinin Muharrem ayı idi, yılan yılı girmişti. Bu yıl geçip de 467 yılı olunca “yund yılı” girecekti. Hesap sana gösterdiğim üzere olacaktır. Türkler bu yılların her birinde bir hikmet var sanarak onunla fal tutarlar, uğur sayarlar; söz gelimi: Ud yılı geldiğinde savaş çoğalmış; çünkü öküzler birbirleriyle vuruşurlar, tös yaparlar. Takagu yılında yiyecek çok olur,

ancak insanlar arasında karışıklık çıkarmış; çünkü tavuğun yiyeceği danedir, daneyi bulabilmek için çöpleri, kırıntıları birbirine karıştırır. Timsah yılı girdiğinde yağmur çok yağar, bolluk olurmuş; çünkü timsah suda yaşar. Domuz yılı girince kar ve soğuk çok olur, kargaşalık çıkarmış. Böylece Türkler her yıl bir şey olacağına inanırlar. Türklerde haftanın yedi gününün adı yoktur. Çünkü hafta denilen şey İslamlıktan sonra bilinmiştir. Ayların adlarına gelince: Şehirlerde Arapça ad kullanılır. Göçebe olan ve Müslüman bulunmayan Türkler, yılı dört ayrıma bölerek ad verirler. Her üç ayın bir adı vardır. Yılın geçmesi bununla bilinir: Yenigün (Nevruz)’den sonra ilkbahara oğlak ay, sonra uluğ oğlak ay derler; çünkü bu ikinci parçada oğlak büyür. Bundan sonra uluğ ay denir; çünkü bu parça yaz ortasıdır, yer yüzünde nimet bolarır, hayvanlar büyür, süt çoğalır; başkası da böyledir. Az kullanıldığı için öbür adı söylemiyorum, sen anla. (Atalay, 1998: 344-348).

Türk toplulukları arasında yaş hesapları ve dönemleri de bu sisteme göre yapılmaktadır. Bu takvimde müçel sayımı 13 yaştan itibaren başlatılır. Şecere uzmanları ve yaşlı Kırgızların verdikleri bilgilere göre çocuğun yaşı on iki yıllık devrede on iki olur. Buna anne karnındaki 9 ay, bir yıl olarak eklenir. Böylece ilk devre olan Çagalık (Bebeklik) müçeli 13 olarak belirlenir. Bu takvimin kullanıldığı topraklarda bir kişi, yaşını değil, içinde bulunduğu müçeli söyler. Mesela 49 yaşındaki biri, yaşını “dördüncü müçe” şeklinde ifade eder (Biray, 2009: 673).

12 Hayvanlı Türk Takvimindeki bazı yıllar bahtlı, bazıları da zor yıllar olarak nitelendirilir. Halk arasında bunlarla ilgili rivayet, efsane ve ata sözleri de türemiştir. Mesela; “Güvenme zenginliğine, bicin vardır önünde!”. Anlamına gelince; zenginliğine güvenme, çünkü önünde maymun yılı vardır. Soğuk ve kuraklık yüzünden birçok malın yok olur gider. Eski düşünceye göre, maymun yılı soğuk ve kuraklık içinde geçermiş.

Maymun, tavşan, tavuk, yılan, koyun, sığır yılları zor yıllar sayılır. Tavşanın, tavuğun, atın ayakları (tavuğun gagası da) serttir, bu sebeple bu yılların ortaları sıcak olsa da başı ve sonu soğuk olurmuş. Yılan kışın bir şey bulamayınca kum yalayarak yaşamaya çalışmış. Bu da kuraklığın belirtisi sayılmış. Kazak göçerleri bu zor yıllara “jut” (yokluk, zorluk) yılları derler. Diğer yıllara da bahtlı anlamında “qut” yılları derler.

Mesela “Mesela “İt yılı ek domuz yılı biç” şeklindeki ata sözü bu yıllarda bolluk olduğunu göstermektedir.

Göçerlere ve çiftçilere ait bazı ata sözleri de buna örnektir. “Eset - bes et”; Eset ayı temmuza rastlar. Ata sözünün anlamı ise; “Eset ayında ekin ekmeyi bitirmeli, bundan sonra ekilen ekin ürün vermez”, demektir. Çünkü esetten sonraki üçüncü ay (ekim) akreptir. Akrepte ise otlara genellikle soğuk vurur. Hatta bu sözü destekleyen bir atasözü daha vardır: “Akrepte vurmazsam, ahrettede vurmam.” (Biray, 2009: 676).

Kırgız Türkçesindeki ay adlarını da şu şekilde sıralamak mümkündür:

Çizelge 1.1. Kırgız Türkçesindeki ay adları

	12 Hayvanlı Türk Takvimine Göre	Miladi Takvime Göre
1	Calğan Kuran (erkek karaca)	21Mart–20 Nisan
2	Çın Kuran	21 Nisan–22 Mayıs
3	Buğu (Geyik)	23 Mayıs–23 Haziran
4	Kulca (Dağ Koçu)	23 Haziran–22 Temmuz
5	Teke	23 Temmuz–22 Ağustos
6	Baş Ona (Sayga, Bozkır antilopı)	23 Ağustos–22 Eylül
7	Ayak Ona	23 Eylül–21 Ekim
8	Toğuzdan Ayı	22 Ekim–20 Kasım
9	Cetinin Ayı	21 Kasım–22 Aralık
10	Beştin Ayı	23 Aralık–19 Ocak
11	Üçtün Ayı	20 Ocak–20 Şubat
12	Bitirdin Ayı	21 Şubat–20 Mart

12 Hayvanlı Türk takvimi, toplumdaki bazı sosyal ve ekonomik gelişmeler, bunlarla bağlantılı olan etkinlikler sürecinde halkın gözlemleri, elde ettiği pratikler ve yılların süzgecinden geçen değerlendirmelerin bir sonucu olarak ortaya konmuştur. Bu takvim, her şeyden önce ve her şeyden öte halkın gözlem gücünü, pratik zekâsını, olaylar karşısındaki pratikliğini, değerlendirmelerdeki isabetli tespitlerini ve halk bilgeliğini bize göstermektedir. Ayrıca bu gözlemler dahilinde her yılı, her ayı bir hayvanla ilişkilendirip onun ismiyle anması Türklerde hayvan sembolizminin ne kadar önemli olduğunu bir kanıttır.

1.2.2. Şaman Ritüelleri ve Kurban Törenleri

Kurban kavramı, insanlık tarihinin en eski ve üzerinde en çok konuşulan konularından birisi olup Animizm ve totemizm ile ilişkilendirilmektedir. Kurban, tarih öncesi dönemlerden başlayıp etkisini günümüze kadar sürdürmektedir (Alsan 2005:36). Özellikle Altay ve Güney Sibiry Türk halkları arasında; Gökteki Tanrı Ülgen ve yerdeki Erlik için kurban sunumunun oldukça yaygın olduğu söylenebilir. Fakat burada kurbanın dağ, su ruhları gibi diğer küçük tanrılara da sunulduğunu belirtmekte fayda vardır. Bu eski geleneğin çıkışı, tanrıların ve değişik ruhların kalbini yumuşatmaya yönelik çalışma şeklinde düşünülmektedir (Katsyuba, 1993: 101). Genel manada eski Türklerde kurban sungusu, daha fazlasına sahip olmak için kendinden bir parçasını vermek değil, görünmeyen yani kutsal olanla bir bağ kurmak amacıyla öldürmek olarak açıklanmaktadır. Çoğu materyaliste göre bu düşünce pek akılcı olmasa da Türker'in dua ve teşekkürlerinin Gök Tanrı'ya ulaşmasında aracı olan temel davranışı açıklar niteliktedir. Bu durumun sebeplerine bakacak olursak; zafer istemek veya teşekkür etmek için. Barışı ve anlaşmaları teyit etmek için, kuraklıkta yağmur için, hastalık ve ölüm hallerinde vb. kurban sunulduğunu görürüz. Bu bağlamda görünmez yüce kutsalın tezahür ettiği herhangi bir nesne dağ, ağaç, ocak (ateş), su, ecdat, bayrak, tözler, temel araçlar haline dönüşebilir. Özellikle av kurbanında bu durum daha da belirginlik kazanır. Kurban edenin sahip olmadığı bu hayvan, kutsalla bağlantı sağlaması (aracı olması) için okla vurularak öldürülür (Akgün, 2007: 140).

İnsanlar kaderlerini belirleyen Tanrı'dan bir şey istiyorlar, karşılığında başka bir şey vermek uygun düşer; şamanlar Tanrı'ya yönelik kurbanı bu şekilde açıklıyorlardı. Özellikle av ile ilgili şans için Tanrı'dan kurbanla yardım dilemek ya da Tanrı'ya kurbanla teşekkür etmek ve av sırasında öldürülen hayvanın yeniden dünyaya gelişini garantilemek gerekiyordu. Bu nedenle kaynatılmış eti üzerinden sıyırdıktan sonra kemikleri anatomik bir hassasiyetle üst üste koyuyorlardı. Hayvanın derisinin güçlü ve uzun sırtıkların üzerine konmasının nedeni de hayvanın ruhunun bu sayede göğe daha kolay yükseleceğine inanılmasıydı. Kısaca Sibiry halklarının hayvan kurbanları sadece Tanrı'nın iyi niyetinin sağlanması değil aynı zamanda dengenin, doğal fonksiyonların devamının garantilenmesiydi (Hoppal, 2012: 38,39).



Resim 1.8. Altay Türklerinin ak at kurbanı (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 113).

Bunun dışında da birtakım sebepler mevcuttur. Örneğin Şamanist Türkler, kötü ruhların etkisiyle insanların huzurlarının bozulduğuna veya bozulabileceğine inanmaktadır. Huzurun yeniden sağlanabilmesi için ise; tanrılara ve ruhlara kurban sunmaları gerekmektedir. Kurbanlar, tanrı ve ruhlarla bağlantının sağlanabileceği üç dünyanın çeşitli kutsal mekânlarına bırakılırdı (Akgün, 2007: 141). Ayin törenleri ister kanlı ister kansız olsun mutlaka bir kurban ile yapılırdı. Kurban kelimesi yerine, Kudayı, Türk boylarında tayılga, hayılga, Yakutça’da kereh gibi kelimeler kullanılırdı. Eski Türk yazıtlarında da Kültegin ve Bilge Kağan için öldü yerine, kergek boldi deyimi kullanılmıştır. Şamanistlerde kurbansız ayin yapılmaz. Her ayin için kanlı veya kansız kurban bulunması gereklidir.

Kansız kurbanlarda, kanlı kurbanlardan farklı olarak hayvan kesilmek suretiyle kan akıtılmaz, canlı bir varlık öldürülmez, saç, yalma (ağaçlara ve Şaman davuluna bağlanan p açavralar), tös gibi nesneler ile tören gerçekleşirdi. Çoğunlukla ateşe yağ atma ve şarap serpmeye, ruhların şerefine hayvan salıverme gibi ayinler düzenlenirdi.

Eski Türkler bu törenlere kutlu veya mübarek nesne anlamına gelen ıdık veya ıduk demişlerdir. ıdık, Yakutça'da ıtık, Sagaycada ızık, Altayca'da ıyık, Çuvaşça'da irih gibi isimler alır. Sahibinin yaptığı bir adak için saklanan bu hayvanın yünü kırılmaz, sütü sağılmaz ve yük taşıtılmazdı. Örneğin Yakutlar ıdık olarak geyikleri bağışlarlar. Yakutların ıdık törenlerinde diğer Türk boylarında görülmeyen, ıdıkların kulaklarına küpe takma adeti vardır. Altaylılar ıdık olarak at bağışlarlar. Yağız ve al ıdıklar dağ ruhu için bağışlanır. Hastalık için ise yağız bir at ve koyun kurban edilir. Baş ve göz hastalıkları için al ıdık, baş rahatsızlığı için ak boz ıdık, karın ve kaburga ağrıları içinse kır at kurban edilirdi. Kansıız kurbanların en önemlisi ruhlara bağışlanarak başı boş salıverilen hayvanlardır (Alsan 2005: 31,34).

Kanlı kurban törenlerinde, en çok kurban edilen hayvan at (bkz. Resim1.8.), koyun az da olsa sığırdır. Yine kurban için en makbulü erkek hayvan kabul edilir. Dede Korkut hikayelerinden öğrendiğimiz kadarıyla, Oğuzlar kurban olarak, attan aygır, deveden buğa, koyundan koç kesmişler. Kırgız destanlarında da alında beyaz bulunan genç, kısrak, Tanrıların beğendiği kurban olarak kabul edilmiştir. Manas Destanında da Manas doğduğu gün Yakup Han ak boz kısrak kurban etmiştir (Alsan 2005: 32).

Hayvan kurban edildikten sonra da birtakım kurallar vardır. Hayvanın kemiklerinin kırılması ya da köpeklere verilmesi doğru değildir. Kemikler ateşte yakılır veya bir yere gömülür. Roux'un da belirttiği üzere Türkler, gök ve göğün kutsallığında kendini gösteren diğer ruhlar için kurban verirken kurbanlık hayvanın bir damla kanının yere akmamasına büyük özen gösterirlerdi (Roux, 1999: 121). Özel ayinlerde ise kemikler toplanarak bir kaba konup kayın ağacına asılır. Yine at kafatasının bir sıraya asılması da adetler arasında yer alır. Yine Altaylı ve Yakutlu Şamanistler arasında yaygın olan bir gelenekde, atın derisinin at şekline sokularak sıraya asılmasıdır. Buna Altaylılar baydara, Yakutlar tabık derler. Yakut inanışlarına göre, tabık koyanın torunlarında biri bundan bir ses işitirse, ölür. Moğolca'da tabig kelimesi kurban anlamına gelmektedir. Kurban Ülgen adınaysa baydaranın baş kısmı doğuya dönük, Erlik adınaysa batıya dönük yöneltilir (İnan, 2000: 101).



Resim 1.9. Baydara Uygulaması

Ayinlerin içerisinde en uzun süren en önemli ve en büyük tanrı olan Ülgen adına yapılan ayindi. Ayin üç bölümden oluşmaktadır. Güneş battıktan sonra hazırlık aşaması tamamlanan ayinin birinci bölümünde, Şaman ayin yapılacak olan özel noktaya kapısı doğuya doğru açılan oldukça büyük bir çadır kurdurur. Çadırın tam ortasına da kayın ağacı dikilir, ağacın çadır içerisinde kalan dalları budanır, tepedeki kısım üzerine de bayrak asılır. Kayın ağacı dokuz yerinden kesilir ki buna taptı ya da basamak denir. Kapının hemen önüne ise ağıl ve ahırları temsil eden yer yapıлып kapısına at kılından bir tuzak kurularak, akboz at getirilir. Şaman tanrının beğendiği atı bulabilmek için dualar okumaya başlar ve bir yandan da elinde bulunan fincanı atın arkasına koyar. Hayvan kımıldadığı zaman fincan yere düşerken, eğer atın başı yere doğruysa tanrının bu atı beğenmediğine kanaat getirilir (İnan, 2000: 103).

Halk arasında baş tutan kişi olarak isimlendirilen bir adama kurban edilecek olan hayvanın dizgini verilir. Bu kişi kurbanın canını tanrıya ulaştıracak ruhu temsil eder. Bu sırada Şaman kayın ağacından kopardığı yaprakları yelpaze şeklinde kullanarak kurbanın üzerinde salllar. Cübbesini ve külahını giyindikten sonra davul ve tokmağıyla Ülgen, oğullarını ve yardımcı ruhları çağırır. Dualar eşliğinde tanrıya hediye edilecek

olan kurbanı yıkar. Daha sonra da kazın sırtına binerek gökyüzüne uçmayı temsil eden hareketler yapar ve yine hayvanın görünmeyen canını avlama törenini gerçekleştirir. Bu sırada kaz temsilen uçup gider. Kurban edilen at ise boğularak öldürülür. İki Şaman elindeki ekmeği hayvanın yanına getirerek kurbandan çıkan Kut'u yani mutluluk ruhunu ekmeğe karıştırarak, sadece kurbanın sahibi ve çevresi tarafından yemesi sağlanır (İnan, 2000: 104)

Kazancı olarak isimlendirilen iki kişi kurbanın etini ve kırılmamak suretiyle kemiklerini ayırarak pişirir. Etin pişme süresi boyunca kazana başka kimse yaklaşmaz. Şaman et suyundan bir parça alarak töslere dualar okuyarak saçı yapar. Kurbanın eti törene katılanlar tarafından yenilir. Kurban sahibi dokuz elbise getirerek Ülgen'e armağan eder. Bu armağanlar tolu ismini alır. Tören, Şamanın davulunu ateşe tutup kurutması ve cübbe ve davulunu arcan adlı kokulu ot ile tütülemesi ile devam eder. Bir sandalyeye oturan Şaman dualarını okumaya ve yardımcı ruhlarını çağırmaya başlar. İlk olarak Ülgen ile Şaman arasında aracı olduğuna inanılan su ilahlarından Yayık Han için dua eder. Yardımcı ruhlardan sonra kabilenin büyük ataları ilahiler eşliğinde çağrılır. Şaman ayini düzenleyen aileyi kucaklayarak, içlerindeki kötü ruhları çıkartır ve onlara yol göstererek gitmelerini sağlar. Ayin yaptıran aile için iyi dileklerde bulunarak davulunu ev sahibinin kulağına yaklaştırıp geleceğini söyler. Göstermelik olarak ev sahibine ve ailesine külâh ve zırh giydirerek, bir yandan davulunu çalar ve ateşin etrafında döner. Tanrı Ülgen için konulan armağanları kucaklayarak yine temsilen gökyüzüne çıkartır. Gökyüzünün katlarını çıkarken, kurban edilen hayvanın canı da beraberindedir. Şaman, gökyüzünün ikinci katına geldiğinde ona eşlik eden purayı (atı) bırakıp kaza biner ve onunla uçar. Bir süre sonra kazı da salıverir. Yavaş yavaş gökyüzüne yükselen Şaman, hava ile ilgili tahminlerde bulunur, bir yandan da çevresinde bulunan kişilere gökyüzünün katlarında neler olduğunu anlatır. Gökyüzünün beşinci katına ulaştığı zaman gök gürültüsü şiddetlenir. Bu katta, yayuçı yani yaratıcı adı verilen dişi, güçlü bir ruh bulunur. Şaman ruhun yanına yaklaştığında davulunu yavaşça çalar. Yayuçı Şamana neden geldiğini ve kim olduğunu sorar, onu korkutur. Şaman da kendini tanıtarak, dilek dilemek için geldiğini söyler. Yayuçı Şamanın ağzını kullanarak gelecek ile ilgili kehanetlerde bulunur. Şamanın etrafındaki herkes külâhlarını Şamanın davulunun altına atarak falı dinlerler. Gökyüzünün altıncı katına gelindiğinde külâhlarını geri alırlar. Altıncı katta aya, yedinci katta güneşe secde eder. On ikinci katta (bu bazen yedi bazen dokuz da

olabilir) ise Ülgen'e sunulan armağanlar bırakılır. Tüm bu görevler tamamlandıktan sonra sıra Şamanın dönüş yolculuğuna gelmiştir. Şaman elindeki davulu atar, gözlerini açarak çok uzun bir yoldan gelmiş gibi yorgun olarak etrafında bulunan insanları selamlar. Üç gün boyunca devam eden ayinler, üçüncü gün Şamanın şerefine düzenlenen yemek ile son bulur. Herkes bu güzel yemeklerden yer, içkiler içilerek sarhoş olunur (Alsan, 2005: 33,34).

Şaman, hastalığı başka bir nesneye ya da hayvana geçirme, yağlı paçavraları ateşe atıp alazlama ya da uçuklama, ruh adına ongon veya töz yapma gibi küçük ayinler de düzenler. Bu ayinler içerisinde en önemli olanı ise, önemli ruhlardan biri için ıdık bağışlanan ayindir. ıdık, Şamanın düzenlediği ayinler ve okuduğu ilahiler eşliğinde, kötü ruhların tanrısı Erlik Han adına bağışlanırdı. ıdık sahibi olmanın bazı kuralları vardı. ıdık sadece sahibi binebilir, ıdık vurulan gem başka hayvanlar için kullanılmaz, ilkbahar ve sonbahar mevsimlerinde hoş kokulu otlarla kaynatılan su ile yıkanır, ıdık kurt tarafından yenilirse yenisi bağışlanır, ıdıkun sahibi ölürse kardeşine kalır, eğer kişinin kimsesi yok ise salıverilir, ıdık kimse dokunamaz ve binemez gibi çeşitli kurallar mevcuttur (Alsan, 2005: 34).

2. HAYVAN ÜSLUBU

Mitolojik kaynaklı hayvan üslubunun Çağdaş Türk sanatına ve özellikle araştırmacının çalışmalarındaki etkilerini irdelemeden önce hayvan üslubunun doğuş nedenlerinin incelenmesi gerekir. Orta Asya'nın bozkırlarında göçebe hayatı yaşayan topluluklarda görülmeye başlanmış olan bu anlayış Proto-Türklerin sanata karşı olan eğilimleridir ve bunları basit birer oyun olarak görmemek gerekir. Diyarbakirli (1972: 114)'ye göre, Bozkırda gelişen hayvan üslubunun Orta Avrupa'ya ve Ön Asya'ya kadar yayılmasının uzun zaman devam etmesinin izahını bu anlayışın yalnız süsleme için yapıldığında aramamak gerekir. Ayrıca Diyarbakirli bu desen köklerinin Türkler'in tabiat üstü kuvvetlere karşı eğilimlerinden ortaya çıktığı kanaatindedir. Doğal olaylar karşısında aciz kalan insanlar varlığını sürdürebilmek için doğayla baş etmeye çabalamış, deneyimlerini biriktirmiş ve açıklayamadığı doğa olaylarının doğaüstü güçler tarafından düzenlendiğine ve yönetildiğine inanmıştır. Bu doğaüstü güçlerle ilişki kurarak doğayı dolayısıyla da kendi kaderlerini denetlemek istemiştir. Dolayısıyla maddi yaşantıları dışında manevi değerlere de fazlasıyla bağlanmaları neticesinde sihir ve tılsım doğmuştur ki tam bu noktada Şaman asıl adıyla Kam devreye girmiştir. Ruhlarla girilen bu mücadelede ilk insan kendinden daha güçlü bir varlık olan boğa, geyik, kurt vb. gibi hayvanların bedenleriyle özdeşleşerek onun gücünü ele geçirdiğini düşünerek görüntüsünü mağaranın duvarına resmetmiştir. Doğal görünüme bunca önem vermesi ve dikkat etmesi, şekillere mümkün olduğu kadar fazla canlılık kazandırmak istemesinden ve onlara bir yaratığın gerçek niteliklerini vermek amacını gütmesinden ötürüdür. Dolayısıyla, bu ilk tasvirlerdeki göz alıcı natüralizm, insanoğlunu bütün öteki canlılardan ayırt eden dünya ile özdeşleşme isteğiyle açıklanabilir (Bazin, 1998:15). Dolayısıyla ilk insan doğadaki ve gökyüzündeki tüm nesneleri kendisi gibi canlı varlık olarak algılamış, insan ya da hayvanla ya da ikisinin karşımı yaratıklar olarak adlandırmıştır. Böylece görünen ve bilinen maddi dünyadan başka, cinler, ruhlar, doğa üstü yaratıklardan oluşan, görünmeyen düşsel bir dünyanın varlığından söz edilmiştir. Şamanizm, felaketleri insanlar ile görünmez dünyanın varlıkları arasındaki özel bir ilişkinin sonucu olarak görür. İnsanlar bu uğursuzlukların kurbanlarıdır, görünmez dünyadaki varlıklar ise tetikçileri. Kam'lar bu bağlamda ara bulucu görevi üstlenirler. Ayrıca Kamlar Diyarbakirli (1972: 114,115)'nin aktardığına göre sihrin kuvveti ile dini merasimin

tabiatüstü unsurlarının, düşmanlarına gerçekten bir fenalık getireceğine inanırlardı. Hislere hitaben sihir, başlangıçtan bugüne kadar avcılarının hayatında önemli bir rol oynamıştır. Bazı Primitif toplumlar, geyiklerin, yabani domuzların vb. çene kemiklerini evlerine asarlar bu eylem Anadolu'da halen devam etmektedir (bkz. Resim 2.1.) ve böylelikle kemiklerin içindeki ruhların yaşayanları koruyacağına inanırlar. Böyle bir uygulama İç Asya'nın hayvan üslubu sanatının orijini bakımından önemlidir. Sir James G. Frazer büyük eseri Altındal'da hayvan üslubunun ilk defa kemikleri kullanmakla başladığı teorisini destekler. Ayrıca Carter, (1957: 11) "İnsanların gücünden dolayı hayvanlara saygı duyması ve onların kalıntılarını kötü ruhlara karşı kullanmaları sanatta Hayvan Üslubunun doğuşunu etkileyen en önemli hususlardan biriydi." der. Hayvanlara saygı duyulması ve özellikle vahşi ve yırtıcı hayvanlara karşı duyulan korku, onlardan korunmak veya düşmanlarına karşı başarılı olmak için, insanda hayvan gibi kuvvetli olabilme isteğini doğurmuş ve hayvan biçimine girilebildiğine veya hayvanların hususi özelliklerini insanlara geçirmeye muktedir olduğuna inanılmıştır. Hayvan biçimine girme ve biçim değiştirdikten sonra, bir düşmanı simgeleyen bir başka hayvanla mücadeleye girme teması, bilim adamlarının Orta Asya'da derledikleri Şamanist rivayetlerde ve eski metinlerde de görülebilmektedir.

Orta Asya Şamanizm'i ile ilgili derlenen bir metinde, şamanın ruhunun olgunlaşması için geçirdiği tecrübeler sırasında, cinler şamanın ruhunu, sahip oldukları hikmetleri şamana tamamen öğretilene kadar muhafaza ederler. Burada şaman, kuvvetine sahip olabilmek için bir hayvanın biçimine girer ve bu halde bir başka şamanla dövüşerek düşmanın ruhunu yok etmeye çalışır (Eliade, 1964: 38) Abdulkadir İnan'ın ve Radloff ve Katanoff'dan naklettiği rivayetlerde de bu şekilde iki şamanın hayvan biçimine girerek birbiri ile mücadele ettiği hikâye edilmektedir (İnan, 1968: 81).

Yukarıda da bahsedildiği gibi kendinden daha güçlü bir varlık olan hayvanların kılığına girerek hislere hitap eden sihirden ve bu düşünceyi aksettiren sembollerden dolayı, hayvanların kendilerine öz davranışlarını insanlara geçirdiklerine inanılırdı. Bu sadece Şaman gibi sihir ve tılsımla uğraşan insanlar için kullanılan bir metot değil sıradan insanların da kullandığı bir metottu. Örneğin yırtıcı bir hayvan, çobanın sürüsünü imha etmiş ve bu olayda çoban kendi canını kurtarmakta büyük güçlük çekmiş ise o yırtıcı hayvanın biçimini yapar ve üzerinde taşırdı. Bu belki kendini

düşmanı ile bir görmek, aynı zamanda hayvan kuvvet ve kudretinin kendine geçmesini ümit ederek yapılmış bir davranış olabilirdi. İlkel insan sihrin etkisi ile hayvan kılığına geçeceğine inanırdı. Bu insanların (kamların) hayvan maskeleri takarak, danslı ayin yapmaları dünyanın en eski sanat davranışı sayılır (bkz. Resim 2.2.)



Resim 2.1. Eski Anadolu'da Bucrania Kültü ve Bu Kültün Günümüz Bozkır'ına Yansımaları, Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır Üst: Bozkır Baybağan Köyü Hasan İnce'nin bahçesi Sol Alt: Bozkır Baybağan Köyü Ali Uçar'ın evi. Sağ Alt: Bozkır Baybağan Köyü Ali Turgut'un Evi.

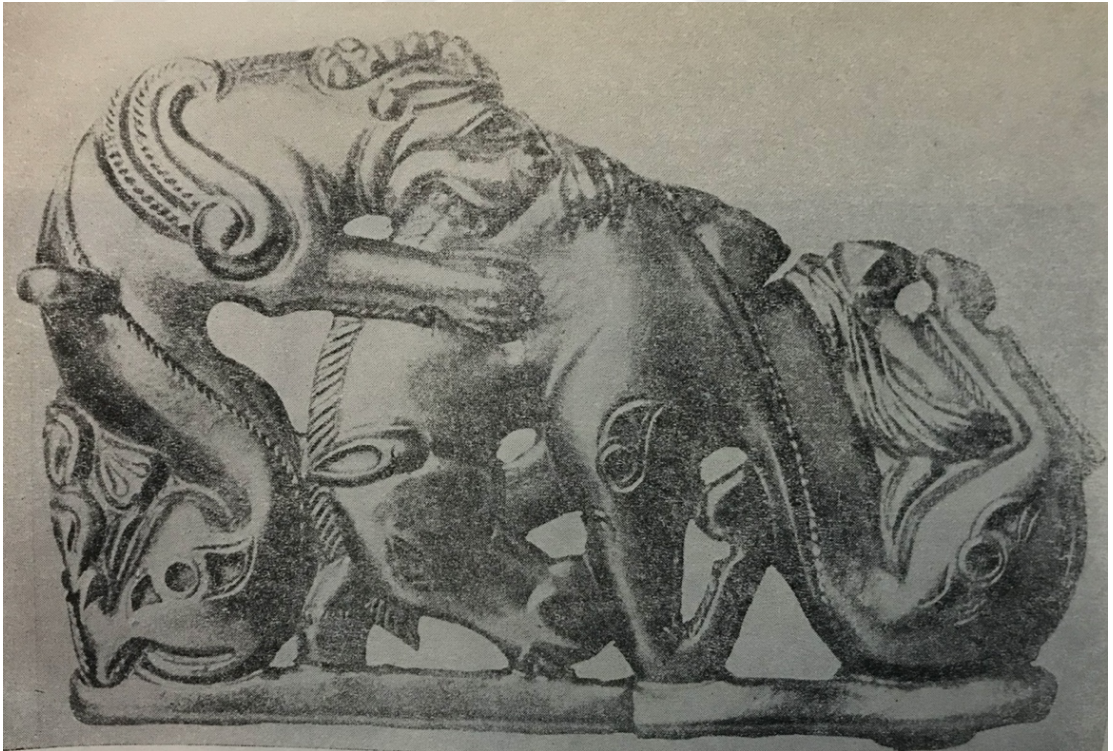


Resim 2.2. En eski Şaman Tasvirlerinden biri olduğu düşünülüyor (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 73).

Bozkır kültürüne bağlı Türklerin kahramanlık hikayeleri ve destanlarında, kahramanların ya da Kam'ların hayvan biçimlerine geçtikleri çok görülür. Macar bilim adamı M. Alföldi, insanın hayvana metamorfoz arzusunun, kendini kovalayan düşmandan saklanma zorunluluğundan doğduğunu söyler. Bu takip etme ve edilme, teması hayvan mücadele sahnelerinin en karakteristik gurubunda karşımıza çıkmakta ve en eski Hun sanatından sık sık tekrarlanmıştır. Hayvan vücutlarındaki tez ve süratli hareketler, geriye dönük başı bu fikri bilhassa belirtir (bkz. Resim 2.3.) Yaygın olarak kullanılan bu hayvan biçimleri Diyarbakirli (1972:115)'nin aktardığına göre Avusturalya, Amerika ve Afrika'da görülmezken, İç Asya ve Avrasya'nın geniş bozkırlarında yaşayan göçebe urukları ve bilhassa Hunlar arasında savaş sembolü olmuştur. Çin sınırından Avrupa'nın ortalarına ve orta doğuya kadar Türk boylarında görülen ve birçok komşu toplulukları da etkileyen hayvan üslubu, muhakkak ki bu dönemin İç Asyalı sanatçısı için işlenecek en popüler konulardan biri idi. At koşum takımları, eyer altı örtüleri hep hayvan figürleri ile bezeniyor, çadırlarının iç tefrişatında kullanılan keçe, halı ve kalın dokumalarda hayvan mücadele sahnelerine sık sık yer veriliyordu. Ayrıca süvarilerin bellerine taktıkları deri kemerlerin üzerlerinde hayvan üslubunda yapılmış madenden süs plakaları aplike ediliyordu (bkz. Resim 2 4.) Gündelik hayatta kullandıkları eşyalara işledikleri süsler bozkırda beraber yaşadıkları hayvanların tabiata dönük ya da üsluplaşmış figürleri idi.



Resim 2.3. Altaylarda, birinci Pazırık kurganından çıkartılmış bir eyer örtüsü üzerinde, kartalın sığın ile mücadelesi canlandırılmıştır (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 83).



Resim 2.4. Altın kemer tokası üzerinde görülen bir arslan griffonun ata saldırı sahnesi. Çar birinci Petro'nun Sibirya koleksiyonunda, Leningrad, Hermitaj Müzesi (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 103).

Şüphesiz bu türdeki sanat anlayışı tesadüfî olmaktan çok, bir inancın yansıtılması ile ilgiliydi. Bu inancın da Totemizm'den başka bir şey olmadığı açıktır. Totemizm konuları, çeşitli boy ve uruklara göre değişir. Bunlar, kendilerine has sosyal, ekonomik şartları ve tarihsel gelişmelerin düzensizliği ile her bölgede ayrı bir görünüş kazanırlar. Totemizmin ana teması, totem adı verilen atalara tapmak ve bunun sonucunda ortaya çıkan birtakım şeylere inanmaktır. Mesela, yarı insan, yarı hayvan, (bkz. Resim 2.5) veya yarı insan, yarı bitki gibi, ya da doğrudan doğruya fantastik yaratıklar yahut da insan ve hayvan arasında bir mahluk totemizmin ortaya çıkardığı inancın oluşlarıdır. Bir hayvan ya da bir tabiat yaratığının bir ailenin veya bir insanın totemi olarak gözükmesi bu inançların az çok değişikliğe uğramış bir devamıdır. (Diyarbakırlı, 1972: 116,117).



Resim 2.5. Pazırık kurganından çıkarılan keçe örtüye ait bir ayrıntıdaki sfenks tasviri(Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 163).

Hayvan Üslubunun çıkış noktası ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Ancak bu görüşlerin birçoğu Diyarbekir’li nin özellikle üzerinde durduğu Türklerin üstünde yaşadığı bölgelerle sınırlıdır. Örneğin Marek (1980: 252)’e göre Orta ve İç Asya’da Hayvan Üslubunun ve hayvan tasviri geleneğinin Atlı Göçebe Kültürü’nün doğduğu çağlara kadar geri gittiğini kabul etmek mümkündür. Asya’da bu kültürün M.Ö. 3. binde hatta daha erken dönemlerde meydana geldiği ileri sürülmektedir. Ancak yine de farklı görüşlere yer vermekte yarar var. Örneğin Mısır Eski İmparatorluk döneminde görülen hayvan figürlerinden dolayı bu üslubun Ortadoğu kaynaklı olduğunu savunan bir görüş var. Ancak bu görüşü çürüten pek çok görüş ortaya atılmıştır. Anadolu’ya Hayvan Üslubunun, İ.Ö. 1700 yıllarında bölgeye gelen Hititler ile birlikte görülmeye başlanması, daha öncesinde böyle bir üslubun izlerine rastlanmaması, yine Ortadoğu’da görülen hayvan motiflerinin tarımsal kültürde görülen hayvanlar olduğu ve bozkır bir diğer deyişle step kültürünün hayvan motifleri ile alakasının olmadığıdır.

Şunu da belirtmek faydalı olur ki, Hayvan konularının resmedilmesi M.Ö. 3000 ile 2000 arasında Mezopotamya’da mühür silindirler üzerinde başlar. Konunun burada İç Asya’daki kadar sevilmediği ve tekrarlanmadığı gerçektir. Luristan bronzları da bu bölgenin etkisinde kalan önemli bir gruptur. M.Ö. 518 tarihinde Darius’ün inşasına başladığı ve oğlu Xerxes’in devam ettiği Persepolis Sarayının duvarlarını süsleyen kabartmalar arasında da hayvan mücadele sahnelerine rastlanır. Kuvvetli bir üsluplaşma ile boğaya saldıran aslan teması, bu sarayın kuzey ve batı yönündeki kapılarına aynı büyüklükte işlenmiştir. Bu çağın Ön Asya’sında, hayvan mücadele sahnelerine nadiren rastlanmaktadır. Bunlar arasında fevkalade bir plastik olan, Frig Sanatına ait Ankara Hitit Müzesinde sergilenmiş nefis bir plakada, boğa ile aslan mücadele sahnesi ile Muğla ve Finike arasında eski Likya uygarlığına ait Xanthos’da (bugünkü Kınık) mermer bir lahit üzerinde iki aslanın bir boğaya saldırma sahnesi örnek olarak verilebilir. Erdek civarında bulunan Kyzikos paralarında mücadele eden hayvan figürleri yer alır. Efes kazılarında çıkan buluntuların envanteri arasında, ithal edilmiş kemikten ya da fildişinden hayvan figürlerine rastlanır. Daha sonraki dönemlerde, Roma ve Bizans sanatına ait birçok örnekler müzelerimizi süslemekte, hatta Ermeni sanatından kalma hayvan mücadele sahneleri de bu dönemde görülmektedir. Bütün bu eserlerin İç Asya ile bir ilgisi ve bağlantısı olduğu yavaş yavaş aydınlığa kavuşmaktadır (Diyarbakirli, 1972:125).

Selçuk Mülâyim (1994:163) ‘e göre hayvan üslubunun Hun kavimleriyle doğrudan doğruya ilgili olduğu bugün herkes tarafından kabul edilmiştir; yalnız şimdiye kadar gelişmiş hayvan üslubunun tarihi çok yeni, yani M.Ö. 2. yüzyıla yahut daha sonraya koymaktadırlar. Fakat B. Karlgren tarafından yapılan yeni araştırmalar, bu üslubun M.Ö. 600’lerde doğrudan doğruya bronz sanatına temsil edebilecek kadar gelişmiş olduğunu göstermektedir. Shang devrinden en yeni buluntular, Hayvan üslubunun silah sanatını hiç olmazsa, M.Ö. 14. yüzyılda tamamen gelişmiş olarak mevcut olduğuna şüphe bırakmamaktadır. Çoruhlu (2014: 164)’nun aktardığına göre Hayvan Üslubunun doğuş sebeplerini ortaya çıkaran devir, özellikle M.Ö. 3. Binden itibaren Bozkır kültürünü meydana getirecek kabilelerin ortaya çıktığı zamana rastlar. Bozkır kültürünün bir sistem ve medeniyet tarzı halini alacak şekilde gelişmesi ise ancak M.Ö. 2000 yıllarında gerçekleşmişti. Milattan çok önce, Orta ve İç Asya’da henüz etnik yapılardan söz etmenin çok erken olduğu bu devirlerde zamanla hayvanları tasvir etmenin yaygınlaşmaya başladığını ve Hayvan Üslubu ’nu doğuracak bir üslup birliğine doğru gidildiğini görüyoruz.

İleride hepsine ayrı ayrı başlıklar halinde değinilecek olsa bile kısaca bahsetmekte fayda var. Hun, Göktürk ve diğer Türk topluluklarında sıkça kullanılan hayvan motifleri, Uygurların devlet kurduğu döneme kadar geçen surede çeşitli değişiklikler göstermiş Uygurlar döneminde ise artık eski Türk geleneğinde sürdürülen Hayvan Üslubu’ndan ayrılış söz konusudur. Eski gelenekte yapılmış örneklerle de rastlanmakla birlikte, bu dönemde daha özgün örnekler verilmiştir. Bu farklılaşmanın sebepleri ise, Uygurların yerleşik düzene geçerek, Budizm ve Manihaizm dinini kabul etmiş olmalarıdır (Alsan, 2005: 18). Göktürk ve Uygur devirlerinde hayvan figürleri ile ilgili detaylı bir araştırma olmadığından, hayvan mücadele sahnelerinin bu devir sanatlarında ne şekilde yer aldığı konusunun çözülmesi zor bir mesele olduğunu belirtmek gerekir. Bununla beraber Göktürk kaya resimlerinde veya başka malzemeler üzerinde yer alan av sahneleri, kökeni hayvan mücadeleleriyle ilişkili olabilecek insan-hayvan mücadelelerine işaret etmektedir. Hayvan mücadele sahnelerinin İslamiyet’ten sonraki Türk sanatında da çoğu kez politik gücün sembolü olarak veya bazen astrolojik olaylarla ilişkili olarak devam etmesi de, Türk Sanatının konularının devamlılığına işaret etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu tasvirlerin Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu devirlerinde ana tema olmaktan çıkmış olmakla birlikte, temel sembolik anlamını koruyarak sürmüştür. Örneğin Firdevsi’nin Şahname’sinin nüshalarında,

Kelile ve Dinme yazmalarında, hükümdar avını gösteren minyatürlerin bir köşesinde, Burname gibi hatıratlarda, hatta Varka ve Gülşah gibi aşk temasını işleyen eserlerde ve ayrıca taş tezyinat üzerinde hayvan mücadele sahnelerini görüyoruz (Çoruhlu, 2014: 24-39).

Araştırmanın plastik sanatlar alanında olmasından kaynaklı olarak Hayvan Üslubunun genel özelliklerine de değinmek gerekir. Öncelikle belirtmek gereklidir ki Türklerin tarih sahnesinde var olduğu günden itibaren göçebe bozkır kültürüne bağlı olmaları ve bağlı oldukları inanç sisteminin bir gerekliliği olarak doğaya duyulan saygı neticesinde doğayla ve özellikle hayvanlarla iç içe olmuşlardır. Dolayısıyla hayvanların yaşayışları hakkında çok derin bilgiler edinmişler bu da eserlerde hayvan tasvirlerini ustalıklı betimlemelerine yardımcı olmuştur. Bazen gerçekçi, bazen de stilize edilerek estetik bir kaygıyla aktarılan bu tasvirlerin güçlü bir desen yapısı vardır. Hayvan Üslubunda özellikle doğada karşılaşılan Geyik, kartal, kurt, at, dağ keçisi, yırtıcı kuşlar, doğan, pars, kaplan, boğa gibi tasvirlerin yanı sıra mitolojik hayvanlar ve yarı insan yarı hayvan tasvirlerle de karşılaşmak mümkündür. Çift başlı kartal, grifon, simurg, siren, ejderha en sık rastlanan mitolojik konulu figürlerdir. İkili ya da çoklu guruplarda bazen sakin ve durağan bir kompozisyon oluşturulurken, çoğunlukla da iki hayvanın mücadele sahnesi en sık rastlanan konudur. Konuyla ilgili Mülâyim (1999: 112) şunları aktarmıştır. Tarihi çağlardan önce bir oluşum süreci yaşadığı anlaşılan, M.Ö. 7. yüzyıla doğru ise kendi klasiğine ulaştığı kabul edilen Hayvan Üslubunda ana tema; birbiriyle boğuşmakta olan iki hayvan veya hayvansı görüntü veren iki fantastik unsurdur. Bazen bilinen hayvan türleri bazen de mitolojik yaratıklar bu kavgada taraf olmaktadır. Birisi saldırmakta olan; diğeri ise altta kalan ve kaybetmekte olan iki güç, bu üslubun ikonografik temel unsurları halinde, bu tür sahnelerin kuruluşunda adeta ön şart olarak yer almaktadırlar. Kazanan taraf Asya faunasında görülen kartal, doğan, şahin gibi yırtıcı kuşlar yahut pars, kaplan gibi yırtıcı memelilerden biridir. Bunlardan başka sfenks, grifon, türlü tipler gösteren ejderler veya benzeri hayali yaratıklar sık sık bu konumda yer almaktadırlar. Mücadelede alta düşmüş hayvanlar ise geyik, dağ keçisi veya koyun gibi hayvanlardır. At, deve, köpek gibi evcil hayvanlarla kümes hayvanlarının bu tür sahnelerde yer almaları oldukça seyrek rastlanan bir durumdur.

Hayvan Üslubunun doğuşunda Andronovo kültürü ve bronz çağının çok önemli yer tuttuğu yukarıda sunduğumuz örnekler dahilinde bilinmektedir. Erken devir Türk sanatında mücadele sahnelerini oluşturan başlıca üç grup şunlardır: İnsanın insanla mücadelesi, İnsanın hayvanla (veya gerçek üstü varlıklarla) mücadelesi, hayvanın hayvanla mücadelesi. Sembolik bakımdan ele alındığında bu üç grup arasında birbirini tamamlayan bir anlam bütünlüğü söz konusudur. Başka bir deyişle bu gruplar arasında büyük farklar yoktur. Bu şekilde, sembolik bakımdan karşımıza çıkan bu durumun muhtelif sebepleri vardır. Bunlar eski Türk inanışları ve Türk kozmolojisi veya mitolojisine dayanmaktadır. Eski Türk dini, kozmolojisi veya mitolojisine ait pek çok unsurun izleri İslamiyet'ten sonra da devam etmiş ve neredeyse günümüze kadar ulaşmıştır (Çoruhlu, 2014:271).

Boğuşma sahneleri son derece canlı ve hareketlidir (bkz. Resim 2.6.). Bu üslup içinde şekillendirilmiş bir kompozisyonu izlemeye çalışan insan gözü, formların hızla kayan çizgilerini ve sürekli değişen hareketlerini yakalamak ister. Bu tür sahnelerin çevresinde oluşan çizgiler ve iç ayrıntılar akışkan bir biçimde birbirine bağlanmış ve böylece tasarımda etkileyici bir bütünlük sağlanmış olur. Bu özellikleri göz önüne aldığımızda, herhangi iki hayvanın mücadele halinde aynı sahneyi paylaşıyor olmaları (Ön Asya örneklerinde görüldüğü gibi), o örneği Hayvan Üslubu çerçevesine sokabilmek için yeterli değildir. Aranacak özellik; animistik mücadelenin özünü şekil yapısına sindirmiş bir mantığın, grafik yapıdaki çizgisel tasarıma hâkim olması, ikili mücadele sahnesindeki dramatik gerilimin biçim ve öz olarak dışa vurmasıdır. Bu duyarlık görülüyorsa; herhangi iki canlının statik bir konumda mücadele durumu almalarıyla söz konusu üslubun ortaya çıkması pek mümkün değildir. Hayvan Üslubu bir konu veya olaydan çok, sahneyi oluşturan figürün yansıttığı bir stil özelliğine bağlı olduğundan tek figürlü sahnelerde bile kendini hissettirir, herhangi bir mücadeleye gerek yoktur. Tek figürlü örneklerde yine bir hareket; koşma veya kaçma eylemi, buna bağlı olarak akışkan bir hız kavramı hayvan formunun bütününe hâkim olur.



Resim 2.6. Orta Asya, Ordos kemer tokası, MÖ 2-1. Yüzyıl 13,2 cm. Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 444).

Kısaca Hayvan Üslubunun genel özelliklerini şu şekilde belirtebiliriz (Çoruhlu, 2007: 148-149):

1. Hayvanlar Bazen tek figürler halinde tasvir edilmektedir.
2. Tek olarak ele alınmayan hayvanlar bazen sakin ama çoğu kere hareketli gruplar halinde ele alınmaktadır.
3. Bazı durumlarda figürler karşılıklı olarak yerleştirilmiş bulunmaktadır.
4. Zaman zaman nesneler veya nesnelerin bir bölümü hayvan veya hayvan başı şeklindedir.
5. Birçok durumda eserlerin üzeri hayvan motifleri ile süslenmiştir.
6. Bazen birden fazla hayvan birleştirilerek tek bir kompozisyon meydana getirilir.
7. Hayvanların gövdelerinin üzerinin, küçük başka hayvan figürleri ile veya süslemelerle kaplandığı da olur.
8. Hayvanların işlenişinde tabiatça tutum veya üsluplaşma görülebilir.
9. Geyiklerin boynuzlarında, yırtıcı kuşların gaga ve pençelerinde olduğu gibi bazı kısımların iyice abartıldığı ve doğadan uzaklaştırıldığı görülebilir. Nitekim geyik tasvirlerinde bazen boynuzların sırtın üzerine aşırı bir biçimde uzandığı örnekler vardır.
10. Doğada rastladığımız hayvanların dışında, masal ve efsane hayvanlarına da yer verilmiştir.

11. İnsan figürleri bu hayvanlı kompozisyonlarda az görülmektedir. Daha çok genel konuları olan eserlerde yer alırlar. Bitkisel figürler ise zemin oluşturmak veya boşlukları doldurmak için kullanılmıştır. Öte yandan hayvan kuyrukları veya boynuzları gibi kısımlar bitkisel motifleri andıracak şekilde üsluplaşmış olup bunlar İslamiyet'ten sonraki rumi motiflerin kaynağını teşkil ederler. Hayvan mücadele sahnelerinde genellikle vahşi hayvanın ağırlığı sebebiyle tamamen veya ön ayakları üzerine çökmüş vaziyette tasvir edilmiştir. Hücuma uğrayan hayvan, korku, acı ve biraz da saldıran hayvanın ağırlığı sebebiyle tamamen veya ön ayakları üzerine çökmüş vaziyette tasvir edilmiştir. Hücuma uğrayan hayvan, arkadan gelen saldırıya müdahale etmek amacıyla ve içgüdüsel olarak çoğu kere başını düşmanın saldırdığı yöne doğru çevirmiştir. Genellikle gövde üzerinde nokta, virgül ve nal biçiminde benzer şekiller yer alır. Yenilgiye uğrayan hayvan birçok yerde ön ayakları üzerine düşmüş olarak gösterildiği halde, aynı anda geri taraftan sırtı yere gelmiş olarak ele alınmıştır (bkz. Resim 2.7.)



Resim 2.7. İkinci Pazırık kurganından çıkartılan eyer örtüsü. Kaplanın veya parsın sığına saldırışı (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972:81).

12. Hayvan Üslubu'na ait tasvirlerde bazen bir hayvan başka bir hayvana ait uzuvlarla birleştirilir.
13. Hayvanlar bazı durumlarda bir daire oluşturacak şekilde kıvrılmış pozisyonda tasvir edilmiştir.

14. Zaman zaman hayvan kuyrukları, ejder vb. başka bir hayvanın başıyla ya da bitkisel bir unsurla sonuçlanır. Bu husus İslamiyet'ten sonraki devirlerde de devam etmiştir. Kuyruğun çoğu kere hayvanın sırtının üzerine paralel gelecek şekilde kıvrıldığı görülür.
15. Yukarıda belirtilen hayvan tasvirleri ve hayvan biçimli nesneler ahşap, maden vb. çeşitli malzemelerden veya ahşap, kumaş, taş, gümüş, altın, bakır gibi türlü malzemeden zeminler üzerinde tasvir olarak yapılırlardı. Bu tasvirler veya hayvan biçimleri çeşitli türden tekniklerle yapılır veya süslenirdi.

2.1. Türk Mitolojisinde Sık Rastlanan Hayvan Motifleri

İnsan ve hayvan figürlerinin süsleme sanatlarına giriş tarzları, bu figürlerin yer aldığı tasarım ortamına göre anlam kazanmakta, çoğu kez özel sembolik değerler üstlendikleri, görülenin ötesinde bazı anlamlar taşıdıkları fark edilmektedir. İnsan ve hayvan figürleri yanında bazı garip yaratıkların sahnelendiği, eski tarihlere doğru inildikçe bunların sayıca arttığı belirlenen bu figürlerin araştırmacılar tarafından fantastik figürler olarak tanımlandığını görüyoruz (Alsan, 2005: 56).

Gerçek dünyada varlığı mümkün olmayan, maddi alemin dışında, insanların düşlerinde veya kabuslarında yasayan bu varlıkları olağan dışı veya olağanüstü sayarız. Genellikle başka varlıkların vücut parçalarının birleşmesiyle, insan veya leoparın başı ile kartal kanatlarının aynı gövdeye eklenmesi ya da aynı canlının vücut kısımlarındaki değişiklik deformasyonla yeni bir biçim kazanan yaratık, bazen sfenks veya grifon bazen de çift başlı kartal olarak sahneye çıkıyor. Fantastik varlık, insan fantazyasının yarattığı bir sentezdir. İnsan başlı bir kuş veya kuyruğu Rumi motifle son bulan arslan figürü ne insan ne tanrı, ne de hayvandır. Ama olağan dışıdır, tuhaftır, şaşırtıcıdır, grotesktir. İnsandaki duygu ve düşünce çeşitliliğini sanatçıdaki yaratıcılıkla buluşması, soyutla somut arasında yer alan yeni bir figür kadrosunu ortaya çıkarırken, Orta çağ insanının sosyal ve ekonomik düzeni, inançlarındaki kaynaşmaların keşmekeşliği içinde nedenini bilmediğimiz arayışlara da cevap veriyor. Tanrıyla (veya tanrılarla) doğrudan ilişki kuramayacak kadar güçsüz ve çaresiz olan insan, karşılaştığı zorlukların üstesinden gelebilmek için bazı aracı yaratıkların destek ve yardımını ummuştur. Bu nedenle çizilen varlıkların tuhaf ve karışık biçimde olmaları çok normaldir (Mülayim, 1999: 158, 159).

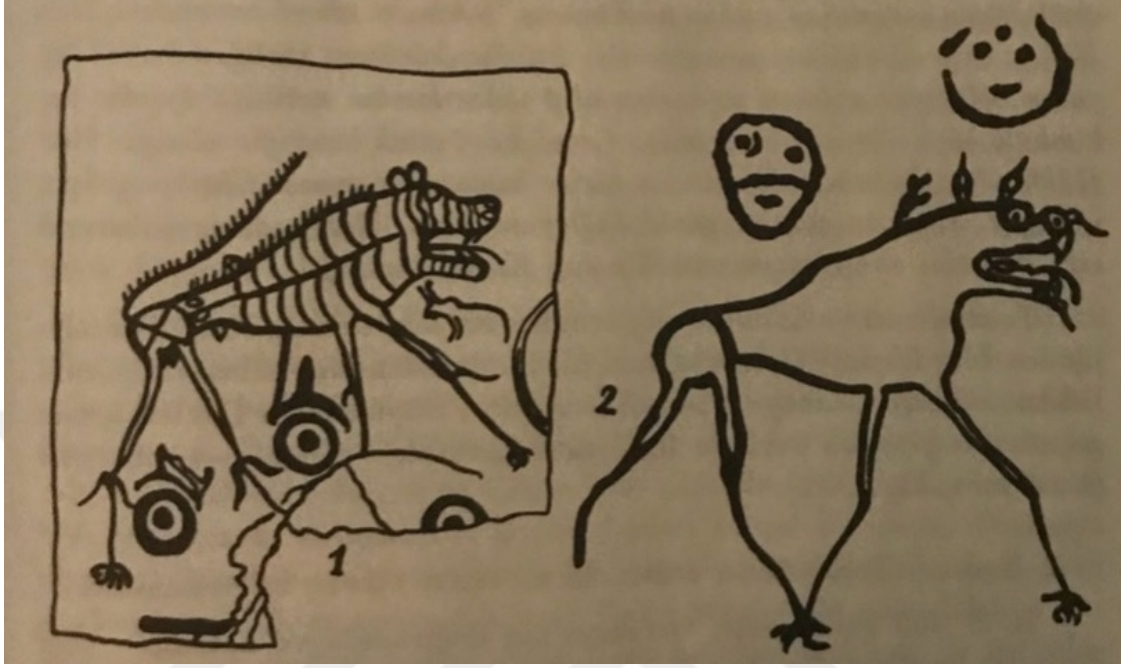
Hayvan Üslubu konusu içerisinde incelediğimiz bütün hayvanların simgesel bir anlamı olup, mitoloji de önemli yerleri bulunmaktadır. Sanat eserlerinde yer alan hayvan figürleri, hep bu sembolleri ihtiva eder. Ancak Türk süsleme sanatlarında mitolojik kaynaklı hayvan figürlerini incelemeden önce, bu figürlerin mitolojik anlamları üzerinde durulması gerekir.

2.1.1 Kurt

İç Asya ve orta Asya'nın bozkır orman ve köylerden oluşan coğrafi örtüsü ve bu coğrafyanın sunduğu hayat şartlarının, İslamiyet'ten evvelki Türk sanatında büyük etkisi vardır. Kıtanın kuzeyine doğru artan soğuk ve daha çetinleşen hayat şartları daha sonra güneye inen Türklerde karakteristik izler bırakmıştır. Türkleri ve çevrelerindeki toplulukları Ruhi bakımdan da etkileyen bu hayat bir takım dini tasavvurların doğmasına sebep olmuştur. Çetin tabiat şartlarının tabii sonucu olarak dini inanç ve ayinlerde hayvanlar da önemli oranda yer almıştı. Şamanist tasavvurların bazı olumsuz psikolojik durumların neticesinde ortaya çıktığını savunan A. Ohlmarks'ın görüşü arktik tabiatın insanlar ve cemiyet üzerindeki etkisinin ne derece ağır olabileceğine işaret etmektedir. Böylesine zor şartları ihtiva eden sosyal bir alanın meydana getirdiği çoğu kez ilah olarak kabul edilen hayvanlardan birisi de kurt idi (Çoruhlu, 2019: 109). Kurtlar, Orta ve İç Asya'nın hayvancılık ve avcılıkla geçinen topluluklarının en çok korktuğu hayvanlardan biriydi. Fiziki kuvvetleri nedeniyle bu hayvanlara tabiatüstü güçler atfedilmiş onlar korkuyla karışık bir saygıyla anılmıştır. Zamanla Türkler belki de kendi hayat tarzları ile kurdun hayat tarzı arasında bir yakınlık gördüler. Yerleşik Türklerin yerleşik güney kavimleriyle olan mücadele şekli, kurdun hayat tarzını andırıyordu. Bu nedenle kurt, Türkler arasında büyük saygı gösterilen, bir yol gösterici sembol haline gelmiştir. Böylece bozkır yaşayışı ile yerleşik kavimlerin yaşayışı arasındaki fark, kurt sembolünde tezahür etmiştir.

Kurdun Proto Türk topluluklarında bir totem olduğu varsayımı ağırlık kazanmaktadır. Bu totem fikri Hun devrinde atalar kültü haline gelmiştir. Kem vadisinde bir mezar taşı üzerine yapılmış olan resimde bu konuyla alakalı olarak, bir tanrı-kurt tasvirini görüyoruz (bkz. Resim 2.8.). Figür stilize olarak ele alınmış olmakla birlikte, hayvanın sivri dişleri, kulakları, göz ve burun kısmı özellikle belirtilmiştir. Resmin işleniş bile

korkuyla karışık bir saygı duygusuyla tatlı edildiğini göstermektedir (Çoruhlu, 2019: 109).



Resim 2.8. Kırgız Türklerinin bölgesinde bulunmuş Kurt-Tanrı, Gök ve yıldızlar (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi , 2014: 274).

Bahaddin Ögel (2006: 115)’e göre de kurt Türklerde totemsel yapısından kurtulup bir sembol haline gelmiş özellikle Göktürklerde, tuğlar ve bayrakların tepesinde yer alma yolu ile, bir devlet sembolü olmuştur. Nitekim bu durum bir Çin yıllığında şu şekilde anlatılmaktadır. ‘Sancaklarının başına altından kurt başı takarlar. Muhafızlarına savaşçılarına fu-li (börü) derler. Çin dilinde anlamı kurt demektir, yani kurttan doğmuşlardır...’ (Çoruhlu, 2011: 157).

Orta Asya, Altaylar ile Sibirya’da yayılan Türk halk edebiyatında ise kurt, kalın bir mitoloji tülüne bürünmüş görünmektedir. Oralarda insan bazen kurt donuna bürünmüş bir yiğit; bazen bir dev oğlu olur. Bazen de gökte, Büyükayı burcu ile görülür. Çoğu zaman güzel kızlara karşı ise, aşırı eğilimleri vardır. Orta Asya Türk halk edebiyatında kurt, çoğu zaman erkektir. Büyük devlet kurmuş olan Türklerde, örnek olarak Göktürklerde ise kurt dişi, yani büyük annedir (Ögel 2006: 115). Görüldüğü üzere Kurt Türklerde bir hayvan ata veya hayvan ana sembolü idi. Zamanla gelişen Türk toplum yapısına uygun olarak bu kavram da gelişmiş, devlet, hükümdarlık vb. kavramların

sembolü olmuş ve Gök-Yer unsurlarıyla ilgili çeşitli manalar kazanmıştır (Çoruhlu, 2019: 110).



Resim 2.9. Kurtla yılan mücadelesi (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 23).

Bugünkü Çin topraklarının kuzey batısında, Milattan önceki bin yıllarda devlet kurmuş olan kavimler arasında Türklerin ataları da vardı. Aynı şekilde Çin'in batısında yaşayan Wu-sunlar da Göktürklerin atalarından idi. Kurdun türeme sembolü olduğu efsanelerden birisi Wu-sunlara aittir. Bu efsanelerden de anlaşılacağı gibi, burada bir ilahtan türeme kavramı aslında bir atadan türeme şekline dönüşmüştür. Çin kaynaklarında bu efsaneler iki farklı şekilde yer almaktadır.

Han-shu'da: Büyük Jou-Chin'lar (Yeüçiler), K'un-mo'nun babası Nan tou-mi'yi öldürerek Wu-sun topraklarını zapt etti. Wu-sun halkı kaçarak Hsiung-nu'ya tabi oldu. İşte K'un-mo, bu sırada doğru. Fu-fu-pu-chiou-lin beyi onu kucaklayıp otların içine sakladı. Sonra yiyecek aramaya gitti. Döndüğünde bir kurdun onu emzirdiğini gördü. Bir kuş da (belki karakuş) ağzında et tutarak etrafında uçuyordu. Lin beyi onun tanrı olduğunu zannetti. Alıp Hsiung-nu'ya götürdü. Ch'an-yü, onu severek büyüttü.

Shi-Chi'de bu efsanenin biraz değişik şekli mevcuttur. Burada Hsiung-nu'lar K'un-mo'nun babasını öldürdükten sonra, onu canlı olarak otların içine atarlar. Daha sonra

kara bir kuş çocuğun üzerine doğru uçar ve ona et verir. Bu arada oraya gelen bir dişi kurt çocuğu emzirir. Durumdan dolayı hayrete düşen Hsiung-nu hükümdarı Tanrı tarafından kutsanmış olduğunu düşünerek çocuğu yanına alır ve büyüdüğü zaman askerlerinin komutanı yapar.

Bu türeyiş efsanelerine benzer şekilde ‘‘Ti’’ boyları, alacalı renkte kurt şeklindeki bir ilahın, bir hükümdar kızı ile birleşmesinden meydana gelmiştir. Kurttan gebe kalma hikayeleri çeşitli Türk kavimleri için rivayet edilmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz kavimlerle ilgili türeme efsaneleri MÖ III-I. Yüzyıllar arasında ve Hun devrinde yer alır.

Kurttan türeme efsanesi Göktürklerde de devam etmekteydi. Bu efsaneler Chou-shu ve Sui-shu adlı Çin kaynaklarında anlatılmakta olup, IV-VI. Yüzyıllara işaret etmektedir. Rivayete göre Göktürklerin ataları Lin devleti tarafından yenilgiye uğratarak tümüyle yok edilirler. Yalnız kol ve bacakları kesilerek, bir bataklıkta otlar arasına atılan çocuk kalmıştı. Çocuğa et getiren bir dişi kurt, ondan gebe kalınca Lin devletinin adamları bu çocuğu bulup öldürürler. Ancak durumu fark eden kurt kaçarak kurtulur ve E. Esin’e göre Koço’nun kuzeybatısındaki bir mağaraya sığınır ve burada on çocuk dünyaya getirir. Bu çocuklardan birinin adı A-shi-na olup diğerleri tarafından hükümdar seçilir. Göktürk soyu da bu çocuk ve kardeşlerinden türer.

Kurttan türeme konusunu tasvir eden ve Göktürk devletine ait olan en önemli eser MS 582 tarihine ait olan Bugut abidesidir. 1956 yılında Moğolistan’ın Bugut şehrinin 10 km kadar batısında bir Türk mezarlığında bulunan eser kaplumbağa kaide üzerinde bir tarafı Brahmi harfleriyle diğer yüzü Soğutça yazılmış bir kitabeye sahiptir. Kitabe taşın üst bölümünde ise Göktürk hanedanının kurttan türeyiş efsanesini tasvir eden kurttan süt emen bir çocuğu gösteren bir kabartma görülmektedir. Her ne kadar bu kitabedeki kabartmanın sağ tarafı kırık olarak ele geçmişse de sağdaki ayaklardan biri kurdun memesini emen çocuğa ait olarak kabul edilebilir (Çoruhlu, 2019: 111,112).



Resim 2.10. Özbekistan Kalai-Kahkaha'dan duvar resmi ayrıntısı. Çocukları emziren kurt, 7-8.yüzyıl. Hermitage Müzesi (Yaşar Çoruhlu, Kurttan Türeme Efsaneleri ile ilgili Avrasya Tasvirleri Üzerine Düşünceler, 2016).

Ayrıca Kurdun Türk kozmolojisinde gök unsuruna bağlı olarak aydınlığın ve buna bağlı unsurların simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Kültigin yazıtının doğusundaki “Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş” ifadesi buna işaret etmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi kurt öğesinin biçim değiştirme temasıyla da ilgisi vardır; örneğin Oğuz Kağan Destanı’nda gök kurdun bir ışıkla (ışık tanrının ya da tanrısallığın habercisidir) beraber ortaya çıkması buna işaret etmektedir (Çoruhlu, 2011: 158).

Birçok hayvanda söz konusu olduğu gibi, kurtlar da İslamiyet’ten sonra, eski ilahi anlamlarını büyük ölçüde kaybetmiştir. Birtakım kalıntılarsa tamamıyla İslamiyet’e uydurulmuştur. Kurdun bazı olumsuz anlamlar kazanması dışında, özellikle yiğitlik ya da güç simgesi olması, nazardan koruyucu sayılması gibi bazı anlamları devam etmiştir (Çoruhlu, 2011: 158).

2.1.2. Ejder

Ejderha bütün dünyada Çin mitolojisi ve sanatına ait kabul edilirse de Türk mitolojisi ve sanatında da büyük yer tutmuştur. Bu masal hayvanı, gök ve yer-su unsurlarına bağlı olarak geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Türklerde özellikle erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş bu efsanevi yaratık, Ön Asya kültürleri ile ilişkiye geçildiğinde bu anlamları zayıflamış ve daha çok alt edilen kötülüğün simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2011: 154).

Çin kaynaklarından Shih-Chi ve Hou-han-shu'da gök ve yer ibadetlerinden bahsedilirken Hunların bir ejder festivali düzenlediğinden söz edilir. Hsiung-nuların merkezlerinin ejder şehri olarak anılışı da belki eskiden bazı Türk toplulukları arasında ejder kültürünün varlığını ortaya koyuyor. Yeraltında ya da derin sularda bulunan yer ejderi bahar dönümünde yerin altından çıkıyor, pullar ve boynuzları oluşarak gökyüzüne yükseliyor, bulutların arasına karışıyordu. Böylece yağmur yağmasını sağlayarak bereket ve refahın oluşmasına katkıda bulunuyordu. (Çoruhlu, 2011: 154). Emel Esin (1978: 100)'e göre yaz dönümünde Göktürkler, Göktanrı'ya ve göğe ait su tanrısı olan ejdere kurban sunuyorlardı.

Türklerde ejderin çeşitli tasavvur şekilleri vardır. Yılan ile timsaha yakın cinsten bir hayvanın türlü hayvanlarla birleşmesinden meydana gelmiş bir yaratık şeklinde canlandırılır. Sıcak mevsimlerde kuş gibi gökyüzünde uçtuğu, sonbaharda ise su yılanı timsah gibi yerin altına saklandığı ya da sularda gezdiği kabul edilir (Alsan, 2005: 60). Somutlaştırılmış tezahürüyle ejder, kışın yer-su'nun derinliklerinde yaşayan, baharda ise kanatlanıp uçan, böylece hem yer-su hem gök ilkelerine bağlı bir efsanevi ruh olarak düşünülüyordu. Yer-su'da yaşarken, ejderin karanlık yönleri galip geliyordu. Baharda ise, ejder gökyüzüne uçmaya ve böylece yaruk ve ateşli yönünü almaya hazırlanırken, vücudundan kanatlar, başının tepesinde uçmaya yarayan bir çıkıntı, boynuzlar ve yaruk (erkek) cinsinin özelliği olan sakal çıkıyordu. Kanatlı ejderin somut şekilde görünüşlerinden biri, eski Çin'de Kuzeyli göçebelerin sınırındaki bölgede yaşayan tarihi bir kişilik olmakla beraber, rüzgâr ejderi olarak resmedilen Fei-lien'di. Fei-lien; geyik başlı, kırmızı saçlı, yılan vücutlu, kuş kanatlı, insan elli ve ayaklı bir canavar olarak anlatılmaktadır. Rüzgâr ejderi sıfatıyla Fei-lien, Kaşgari'nin söz ettiği yıl cinleri ve yıl-büke kavramının eski bir tezahürü olarak gözükmektedir.

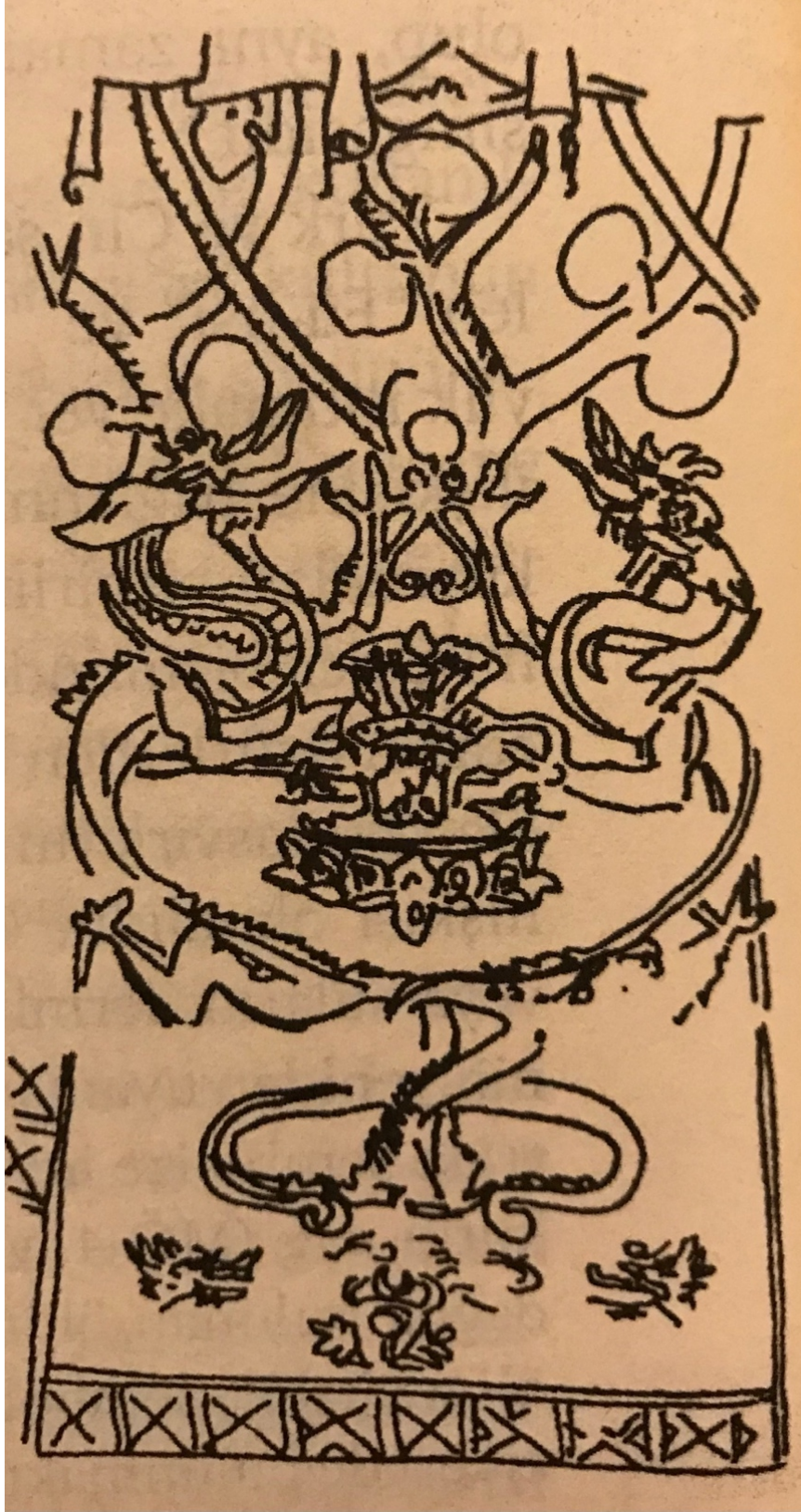
Kaşgari, Yıl-büke'yi yedi başlı bir büyük yılan olarak anlatmakta ve Büke adının, ongun niteliğindeki kahramanlara verildiği bilinmektedir. Türkçe'de Kök-luu adıyla geçen Gök ejder, ilkbahar ile tasvir edilir. Gün ve gecenin eşit olduğu ekinoksta yerin altından yukarıya doğru çıkarak yeryüzüne gelir. Yağmurun yağmasını sağlayan bu ejder, su, bolluk, yeniden doğuş ve bereket ile anılır (Alsan, 2005: 66). Mesela Bezeklik tapınaklarından birisinde bulunan bir freskoda dağlar arasına sıkışmış bir göl içerisinde bulunan ejder, gök-ejderi olmaya aday bir yeraltı ejderi olmalıdır. İhtimalen göğe doğru yola çıkacak olan bu ejderin, gök ejderine ait uzuvları yeni oluşmuştur.



Resim 2.11. Bezeklikte bulunan bir freskoda ejder motifi (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi , 2019: 273).

Kültigin kitabesinde yer alan ejder kabartmaları da Gök ejderi olup devleti simgelemektedir. Gök ve yer arasında döndüğü varsayıldığı için, ejder bazen gök ve yer ilkelerinin yerine dahi geçme eğilimindeydi. Çu döneminde ve Hsiung-nularda gök ve yer tanrıları ejder şeklinde olabiliyorlardı. Çularda olduğu gibi Türklerde de biri merkezde (fil başlı), diğerleri dört yönde olan beş göksel ejder kavramının bulunması, Çince'den çevrilmiş bir Uygur metninden anlaşılmaktadır: “Beş yingaklardaki luo hanları, Beş yöndeki ejder hanları.”

Kül-Tigin tapınağında, dört duvardaki sakallı ejder maskeleri belki beş luo hanından dördünü temsil ediyordu. Luo hanları, belki yarı ejder, yarı insan biçiminde düşünülmekteydi. Irk'ların mucidi sayılan Fu-hsi, yarı ejder ve onun eşi veya kız kardeşi Nu-wa, yarı yılan şeklinde düşünülüyordu. Ejder ibadetinin devamı olarak Hsiung-nular, gök tanrılarının madeni heykellerini, ejder pullarıyla temsil etmişlerdi. Fu-hsi ve Nu-wa, Götürk döneminde, Koço'da Türk kıyafetlerinde de resmediliyordu. Göktürk dönemi kitabeleri ve mezarlarındaki ejder ve ejder maskesi resimleri, Türklerde ejder ibadetinin ifadesi olsa gerek. Göktürk abidelerindeki bazı ejder resimlerinin, Kök-luu'yu (yağmur meydana getirdiği sanılan gök ejderi) temsil ettiği ikonografik özelliklerden anlaşılmaktadır. Kül-Tigin kitabesinin doğu cephesinde kağan tamgası (damga) üzerinde bulunan ve Yollug Tigin'in eseri olduğu bilinen çift ejder, bunun bir örneğidir. Alp inancı, Baga Tarkan'ın eseri olan Ordu-balık kitabesinde, “Tengriken tengride kut bulmuş Bilge Tengri Uygur Kağan bittiği” ibaresi üzerinde yer alan çift ejder de Kök-luu cinsindendi. Kök-luu, gök gürültüsü ve yağmur simgesi olarak, Türk Budist metinlerinde de hükümdar değerinde yer almaktaydı (Alsan, 2005: 66-68). Uygurlara ait Budist resimlerde kozmik ejderler tek veya çift olarak yer alır. Bunlar sık sık uçuyorken veya Su-meru Dağı'nın etrafına sarılmış olarak görülebilirler. İlginç olan bir hususta bu ejderlerin Çintemani mücevherlerini tutuyorken gösterilmesidir. Bu mücevhere Türkçe olarak körkle moncuk denilmekte ve ışık verici gökcisimlerinin (güneş, ay) sembolü olarak kabul edilmektedir. Bu konu ayrıca ejder topu veya incisine işaret ediyor ejderler bu inciye yuttukları zaman veya başka bir değişle bulutlar güneşi ve ayı kapladığı vakit bereketli yağmurlar yeryüzüne ulaşırdı. Bahsettiğimiz bu ejder aynı zamanda gök çarkını çeviren ve yağmur yağdıran gök ejderidir. Koço'da dokuzuncu Bezeklik Tapınağındaki bir freskoda simetrik olarak yerleştirilmiş bir ejder çiftinin Çintemaniyi göğe yükseldiği görülmektedir.



Resim 2.12. Bezeklik'te 9. Tapınakta bulunan yer alan havuz ile bu havuzda yüzen ejderler Emel Esin Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri, Selçuklu Araştırmaları Dergisi S. I. Ankara, 1969: 182)

Uygur mitolojisinde ejder bazen ilahların timsali oluyordu. Örneğin Vajrapani'nin ongunlarından birisi ejder idi. İlk vaazı sırasında ayakta duran Budha'nın yanında gazeller ve onun hukukunu simgeleyen tekerleklerle beraber, bir kılıç ve ejderin bulunması dikkati çekmektedir. Bu husus ejderin ilahların sembolü olarak kullanıldığının bir işaretidir. Ayrıca Uygur duvar resimlerinde ejder Hanları bazen kementle bir ejder atını yakalıyorken gösterilmiştir. Bu ejder atları ön tarafı at, gerisi ise yılan biçimini andıran şekilde kıvrılan ejderlerden oluşmaktaydı. Ejderha öldürme teması Türklerde iki temel anlama sahiptir bunlardan birisi kötülüğün sembolü olan ejderhayı öldürme diğeri ise güç ve kuvvetin timsali olarak ejderhayı öldürme. Bu durum İslamiyet'ten sonraki Türkler de Sümerler'in bir etkisi gibi görünse de esasen Orta Asya'ya dayanan bu geleneğin bir ürünü olarak devam etmiştir (Çoruhlu, 2019: 69, 70).

Genel manada toparlayacak olursak Ejderin koruyuculuk, ahenk, hareket, gökyüzü ve evren olarak nitelenebilecek çeşitli sembolik anlamları vardır. Bütün bu sembolik anlamların ortak noktası, ejderin kozmik bir figür olmasıdır. Orta Asya inancına göre, evrenin temsilcisi olan ejderler, gök kubbenin düzenini sağlarlar. Bu düzen, ejder çiftine bağlıdır. Biri erkek, diğeri dişi olan bu ejderler, biri erkek, diğeri dişi, iki meleğin çağrısı ile hareket ederek, yıldızların dönüşünü başlatırlar. Ejderlerin gövdelerindeki düğümleri, ay ve güneş tutulmalarına neden olur. Karşılıklı ejderlerin ağızları arasındaki yuvarlak ayı temsil eder. Geceyi ve karanlığı simgeleyen ayı yutmaları ile güneşin, aydınlığı ve iyiliğin üstünlüğünü ifade edilmek istenmiştir (Alsan, 2005: 63-64). Emel Esin (2001: 15) 'e göre bu ejder aynı zamanda hem göğe ait mekânın hem de zamanın timsalidir. Ejderin saydığımız tüm bu sembolik anlamları İslamiyet'in kural ve ilkeleri ile uyum sağlayarak Anadolu'da sanat tarihi anlamında Mezopotamya ve Batı kültürleriyle karşılıklı etkileşim halinde sürdürülmüştür. Örneğin Ejderle mücadele sahneleri, açıkladığımız sembolik anlamalara uygun olarak, Şehname nüshalarında ve Şehname ile ilgili başka eserlerin içinde yer alan minyatürlerde yoğun bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.13. Minyatür Şehname İsfendiyar'ın ejderi öldürüşü (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 373).

Bütün minyatürlerde ejder yılan vücutlu, yırtıcı hayvana benzeyen ayaklı, derisi pullu veya benekli korkunç bir mahluk olarak tasvir edilmiştir. O bezen ağzından alev saçırken bazen de ağzını açmış olarak kahramana saldırıyorken gösterilmiştir. Ejderin tasvir ediliş şekli ve özellikle ağzını açmış olarak gösterilmesi ve bazen boynuzlu olarak ele alınması tamamen İslamiyet'ten evvelki ejder tasvirlerinin ikonografisine uygundur (Çoruhlu, 2019: 74).

Ejderle ilgili hikayeler Mevlana'nın Mesnevisinde zaman zaman yer alır. Böyle bir hikâyenin sonucunda Mevlâna: "Senin nefsin de bir ejderhadır. O nereden öldü ki? Dertten, eline fırsat düşmediğinden dondu yoksa. Firavunun eline geçenler, onun da eline geçse neler yapmaz..." diyerek, ejderhanın kötülüğü derecesinde insan nefsinin de kötü olduğunu vurgulayarak bir benzetmede bulunuyor (Çoruhlu, 2019: 74). Bunun dışında Ejderin bulutlar vasıtasıyla yağmuru yağdıran bir sembol oluşu Anadolu Türk inançlarında da kuvvetle devam etmiştir. Bunun izleri bugün dahi tespit edilebilmektedir. Nitekim M. F. Kırzioğlu Kars'ta ejderha ilgili çeşitli halk inanışlarını derlemiştir. Araştırmacının çalışmasından aşağıya aldığımız kısım konumuza güzel örnekler teşkil etmektedir. "Gökte, bulutlar arasında barınan ejderhalar vardır. Yazın (ilkbaharda) melekler, gökteki ejderhalardan birisini, zencir ile bağlanmış olarak, bulutlardan aşağı ve dağlara doğru sallarlar sarkıtırlar. Koca bir tilki kuyruğu gibi salınan bu ejderhanın kuyruğu, eğer kıbleden (güney) sallanırsa, bolluk olur. Eğer çift ejderha sallanırsa, pek çok bolluk olur. Gündoğan'dan sallanırsa, iyi değildir: dolu düşer kıtlık olur. Günbatandan

sallanırsa, o yıl savaş olacağına işarettir. Bu bulut ejderhasının kuyruğu, kara duman gibi sallanır. Gökten melekler zencir ile tutup zapt etmezse, inerek yeri, yurdu tutar. Bazen bunu bağırta bağırta yere indirirlerse de kuyruğunu toprağa dokundurmazlar.” (Çoruhlu, 2019: 79). Ejder Anadolu Türk sanatında minyatürlerin dışında, kabartma olarak taş tezyinatta da yer almıştır. Araştırmacılar mimari eserlerde yer alan ejder figürlerinin yapıları muhafaza eden, bu yapılarda yaşayan yada konaklayan insanları kötülüklerden koruyan, yardımına koşan veya onların hastalıklarına şifa veren bir sembol olduğunu ileri sürmektedirler. Aslında bu konu da yine Orta Asya’ya dayanmaktadır. Ejder Orta Asya’da koruyucu bir sembol olarak da düşünülmüştür. Örneğin Erzurum Çifte minareli medresesinin taç kapısındaki kabartmada yer alan ejder (benzeri başka örneklerde de olduğu gibi) bu kez çift başlı kartal ile dünya ağacının altında (muhtemelen muhafız elemanı olarak veya doğu yönünü simgeleyen) bulunmaktadır.



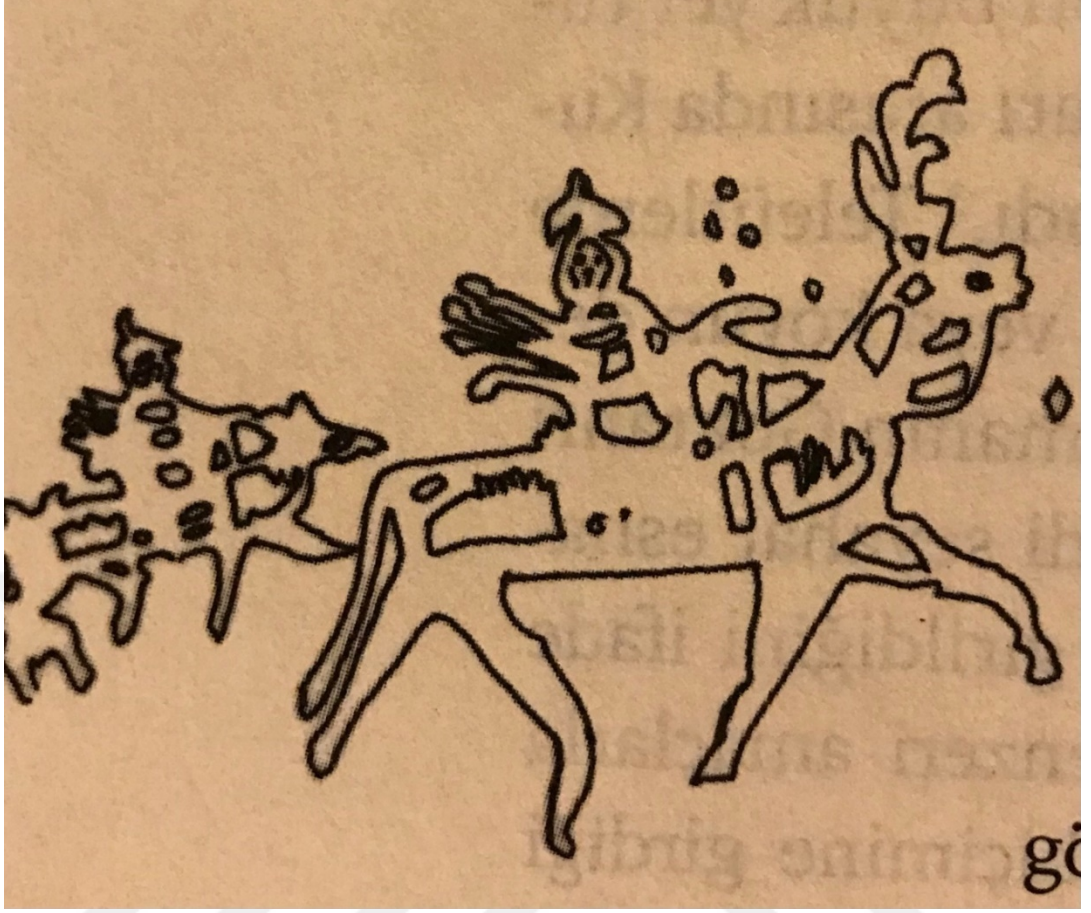
Resim 2.14. Erzurum Çifte Minareli Medrese taç kapısında, altında çift ejder bulunan Dünya Ağacı üzerinde çift başlı kartal kabartması (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 386).

2.1.3. Geyik

Türk sanatında geyik figürü ve sembolizminin kökleri Mezolitik Çağların Sibiry topluluklarına kadar iner bu çok erken devirlerden Orta çağa kadar kaya resimlerinde ve kurganlardan çıkarılan eşyalar üzerinde geyik figürlerinin sembolizmine işaret eden tasvirler yer almaktadır.

Sibiry'a'da yaşayan ve aralarında en eski Türk topluluklarının da bulunduğu muhakkak olan eski kabilelerde geyik sembolizminin nasıl olduğunu, bugün bu topraklarda az çok benzeri şekilde yaşayan kavimlerle ilgili yapılan araştırmalardan anlaşılmaktadır (Çoruhlu, 2019: 159).

Türk şaman folklorunda fazlasıyla yer alan hayvan motifleri özellikle Sibiry'nın birçok bölgesinde kamların elbiselerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Elbisenin biçiminin hayvanın şeklini andırır tarzda ele alındığı bilinmekte ve bu hayvanlar arasında erkek geyik ve kuzey ren geyikleri büyük yer tutmaktadır. Bütün bu elbiseler şamanın Göktanrı ile görüşmek üzere gökyüzüne yaptığı vecdi seyahat esnasında veya tören anında geyiğin biçimine girdiğini ifade etmektedir. Geyik ve benzeri amaçlarla kullanılan diğer bazı hayvanlar şamanın biçimine girdiği hayvanı veya şamanı temsil etmektedir. Çoruhlu (2019: 159-160)' ya göre Esasında geyik tipi elbiselerdeki geyikle ilgili şekil ve tasvirler şamanların şahsıyla ilgili değildir. Bu tip elbiseler başka insan figürlerinin üzerinde de görülüyor. Şaman elbiselerinden daha eski devirlere işaret eden bu figürler "hayvan-ataları" veya "hayvan-anaları" temsil etmektedir. Sibiry ve Yenisey'de görülen geyik tipi elbise ve başlıklar bu hayvan-ata ve hayvan-ana sembolizmi ile ilgilidir.



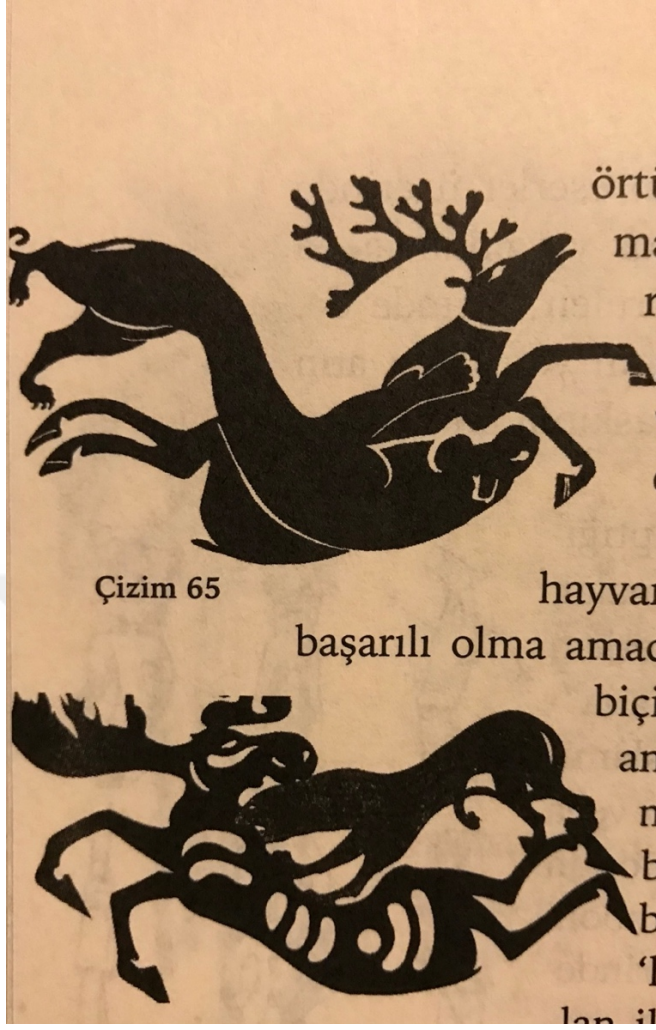
Resim 2.15. Kurganlardan çıkarılan geyik tasvirlerinden (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2, 2019: 160)

Özellikle araştırmanın kurganlarla ilgili kısımda fazlasıyla söz edilen geyikler ile ilgili kurganlardan çıkarılan buluntular Çoruhlu (2019: 159-160)' ya göre Altaylar'da ve Sibiry'a da erken çağlarda geyiğin bir totem olarak kullanıldığının ispatıdır. Ayrıca tüm bu açıklamalar, geyik figürünün erken dönemlerde bir "hayvan-ata" ve "hayvan ana"'nın, geyik biçiminde ilahın(totemin), İslamiyet'e kadar olan devirlerde şamanın veya şamanın biçim değiştirmesinin ya da onu hayvan atası veya yardımcı ruhunun sembolü olduğunu göstermektedir.



Resim 2.16. M.Ö. 5.yy. Pazırık kurganındaki at koşum takımlarından (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 37).

Kayalar üzerindeki resimlerde veya nesneler üzerindeki tasvirlerde şamanın hayvan biçimine girmesini veya biçim değiştirmesini ifade eden birçok tasvir bulunmaktadır. Biçim değiştirme teması ayrıca hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmine de işaret etmektedir. Çoruhlu' (2019: 161)'ya göre iki hayvanın mücadele ettiği tasvirlerde, hayvanlardan birisi ihtimalen hayvan biçimine girmiş veya hayvan postuna girmiş bir insan figürünü temsil etmektedir. Erken devir Türk Sanatında geniş bir yer tutan hayvan mücadele sahnelerinde, geyiğin genellikle yenilgiye uğrayan bir hayvan olarak tasvir edildiğini görüyoruz (bkz. Resim 2.17.). Konu ile ilgili olarak Pazırık kurganından çıkarılan eyer örtülerinde kaplanın geyiğe saldırdığı ve mağlup ettiği tasvirleri örnek gösterebiliriz. Bu sahnelerde geyiğin tasvir tarzı genellikle diğer hayvan üslubu eserlerine uygundur. Av tasvirlerinde de sıkça karşılaştığımız geyik genellikle uzun gövdeli ve çeşitli dallara ayrılan boynuzlarıyla tasvir edilmiştir. Erken tarihli örnekler biraz arkaik bir görünüş aksettirmekle birlikte, Hayvan Üslubuna giren örnekler estetiğe önem veren bir görünüşle ele alınmıştı (Çoruhlu, 2019: 166).



Resim 2.17. Kurganlardan çıkarılan hayvan mücadele sahnelerinden bir çizim (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2, 2019: 162).

Gerek başka hayvandan korunma veya hayvanın gücüne sahip olma, gerekse avda başarılı olma amacıyla, erken devir insanlarında hayvan biçimine girme isteğinin yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Hayvan biçimine girme temasında esas olan vahşi hayvan biçimine girme olmakla beraber, çok daha erken devirlerde Hayvan-Ata'nın veya tapınılan ilahın, ya da bu ilaha sunulacak kurbanın biçimine girme şeklinin de olması lazımdır (Çoruhlu, 2019: 162).

Hayvan Ana meselesini farklı bir şekilde ele alan Jacobson (1993: 47)' a göre, Geyik, antik çağlardan itibaren, Türk kültürünün şekillendiği İskit- Sibiry'a toplumlarında (M.Ö. 8. yüz- yıllar), kutsal hayat ağacı ile, yaratıcı tanrıça olarak kabul edilmekteydi. Arkeolojik buluntulardaki geyik resimleri arkaik çağlarda kozmosun kökeni ve gelişim ile özdeşleştirilmiş, klanın başlangıcı ve bitişi olarak görülmüştür; kutsal varlıklar, nehirler ve dağlarda olduğu gibi başlangıçlar, bitişler, dirilme/yenilenme hepsi geyik ile

özdeşleştirilmiş ve geyik hayvan ana olarak kabul edilmiştir. Geyik-ana tıpkı hayat ağacı gibi hayatın ve ölümün kaynağı olarak görülmüştür. Geyik ile ağacın birlikte anılmasını Jacobson şu şekilde ifade etmektedir. Ağaç, Ana-Tanrıçanın ideal bir sembolüdür ve geyiğin üzerinde büyüyerek çıkan kutsal ağaç türü, klanın kökeni ile eşdeğerdir, hayvan-anadan zuhur edip yeryüzüne çıkmak anlamında idi. Ağaç hayvan-ananın vücudu ile birleşmiştir (Jacobson, 1993: 193). Yine Jacobson yaratıcı, hayatın kaynağı ve soyun atası olarak kabul edilen geyiğin “Erken Göçebe” ve “İskit-Sibirya” kültürünü anlamak için yegâne anahtar olduğunu ileri sürmektedir (Jacobson 1993: 46, 1-4) Sibirya kültüründe güneş, altın ve geyik birbirleri ile özdeşleştirilmiş ve kabilenin kökeni olarak kabul edilmişti (Jacobson, 1993:33). Bu denli önemli olan geyik, erken dönem Türk sanatını derinden etkilemiştir, çünkü geyik sembolü inanç sisteminin en gelişmiş ifadesi olarak kabul edilmekteydi (Jacobson, 1993: 246).

Görülüyor ki en eski çağlarda bir “Hayvan- Ata”, totem veya kendisinden türenildiğine inanılan tanrı sembolü olan geyik zamanla yeni dini unsurlar ortaya çıkınca onlara uyum sağlar şekilde ele alınmıştır. Bu konuyla ilgili olmak üzere geyiğin yer veya yeraltı unsurlarıyla ilişkisini gösteren bir takım eski efsane ve masallar da mevcuttur. Radloff’un derlediği ve Ögel (2003: 582) ’in sözünü ettiği Kan-Pergen masalı bu mevzuya uygun bir örnektir. Bu masalda Kan-Pergen avlanıyorken bir geyik görür ve peşine takılır. Geyiği kovalarken birdenbire karşısına bir bakır dağ çıkar. Kan-Pergen kamçısını vurunca dağ yarılır, içeri girerler. Sonunda geyik bir çadırın önünde durur ve Kan-Pergen geyiği öldürür. Çadırın içerisinde oturan adamın Bakır-Alp olduğunu, Kan-Pergen’i kendisine lazım olduğu için geyik vasıtasıyla getirdiğini söyler. Bu masalın benzeri Alageyik Destanı olarak Anadolu’da da karşımıza çıkmaktadır. Her iki anlatımda da geyik dağa ve yere ait olan bir ruh sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Avcının kovaladığı geyiğin bir dağda veya mağarada kaybolması ve avcıyı mağaraya çekmesi, geyiğin zaman zaman karanlığın (ölümün) sembolü olarak görülmesine yol açmıştır. Geyiklerin ruh timsali olması onun ruhuna sahip olmak için avlanmasını gerektiriyordu. Chou devrinden Göktürklerle kadar hükümdarlar geyik avlıyor ve bu yolla ruhuna sahip oldukları içinde bu hayvanları ongun sayıyorlardı. Bir başka deyişle geyik insan ruhuna sahip olabiliyordu. Bu bir anlamda “avcıyı mağaraya (dağın içine veya yer altına) çeken geyik” tasavvurlarına işaret eder (Çoruhlu, 2019: 65). Ayrıca yukarıda söz ettiğimiz gibi hayvan mücadele sahnelerinde geyiğin hep yenilen hayvan olması söylenilenlere uygundur.

Erken devirlerde olduğu gibi İslamiyet'ten sonra da geyik motifine sıkı rastlıyoruz. Divanü Lügat-it-Türk'de geyik avlama hem geyiğin hem de yabancı hayvanların avlanmasını ifade ediyordu. Yine aynı eserde, tekenin, boynuzundan yay yapılan erkek geyik manasına geldiğinin söylenmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Zira bu husus İslamiyet'ten önceki devirlerde geyik ve dağ keçisi sembolizminin zaman zaman birbirine karıştığına ve bu karışıklığın daha sonra da devam ettiğine işaret etmektedir. Minyatürlerdeki av sahnelerinde avlanan hayvanlar arasında geyiğin de bulunduğu görülmektedir. Bu tasvirlerde geyikler bir süre av sahnesinde veya destan ya da hikâye kahramanlarını gösteren resimlerde yer alıyordu (bkz. Resim 2.18.) (Çoruhlu, 2019: 170).



Resim 2.18. Hükümdar Ekber, Lahor yakınında bir av sırasında. Baburlu minyatürü (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 452).

Geyik Anadolu’da, eski anlamına çok yakın bir şekilde devam etmektedir. Özellikle Alevi ve Bektaşı dini kişilik ve faaliyetlerinde mühim yer tutmaktadır. O bir çeşit dindarlığın ve inanç ile saadete ulaşmanın sembolü olmuştur. Bu konuda en önemli şahsiyetlerden birisi Bursa’nın manevi sahiplerinden sayılan Geyikli Baba’dır. O da birçok tasavvuf ehli gibi geyik biçimine girer. Genellikle geyik biçimine girme, dini yaymak için bir keramet olarak kullanılır. Bazen ise yine dini amaçlı olarak geyiklerin bir yol gösterici sembol gibi kullanıldığı bilinmektedir. Benzeri şekilde Hacı Bektaşı Veli’de bir kolunun altında geyik ve yırtıcı hayvan ile resmedilmiştir. Ayrıca bütün Anadolu’da nazara karşı geyik boynuzunun koruyucu unsur olarak kullanılmasının İslamiyet’ten önceki Türk sanat ve folklorunda görülen ve hayvan ruhlarını sembolize eden tözlerle ilişkisinin olduğu açıktır. Saadet sembolü olmasıyla alakalı olarak Anadolu yörüklerinde bolluk ve bereket sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir (Çoruhlu, 2019: 173-175).

2.1.4. Horoz

Tavuk/horoz “tahaqu” (takaqu) Türkçede horoz ve tavuğun her ikisine birden verilen isimdir (Çoruhlu, 2011: 171). Bütün Türk lehçelerinde bazı şekil ayrılıkları ile; takuk, takıgı, takagu, tauk, took, taxakui, aynıdır. Moğolcada ise takıya’dır (Turan, 1941: 105-106). Tavuğun erkeği olan horoz kelimesi yerine tarihsel Türkçe’de ‘erkek takugu, aygır tavuk’ gibi sözcükler de kullanılmıştır (Akalin, 1993: 124).

Tavuk ve horoz tasvirleri Türk sanatının erken devirlerinden beri sanat eserlerinde ve daha sonraları minyatürlerde yer almıştır. Her şeyden önce pazırık kurganlarından çıkarılan eserler arasında deriden kesilmiş veya lahitler üzerine oyulmuş ya da elbiselerde yer almış olarak karşımıza çıkarlar. Horozun genel sembolizmi onun ötüşünün tan ağarmasını haber vermesiyle ilgiliydi. Böylece gecenin karanlık ruhlarının kovulmasını sağlardı. Altın tavuk Türklerde hükümdar ailesinin, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişilerin timsalidir (Çoruhlu, 2019: 262).



Resim 2.19. Pazırık'ta Bulunan Keçe Süsleri (<https://okonuz.blogspot.com>).

Çoruhlu'nun bahsettiği altın tavuk temsilinden Ebü'l-Gazi Bahadır Han'ın Şecere-i Terakime'sinde Oğuz Han'ın ölümünden sonra yerine geçen Gün Han (Kün Han)'ın Oğuz Han'ın bıraktığı mal ve serveti Han soyundan gelen akrabalarına pay ederken düzenlenen bir törende bahsedilmektedir.

Gün-Han, Oğuz-Han'ın yaptırdığı altın evi diktirdi. (Bu otağın) sağ yanına altı ak çadır (örge) ve sol yanına da altı ak çadır diktirdi. Sağ tarafa kırk kulaç yüksekliğinde bir direk diktirdi. Bunun başına da bir altın tavuk bağlattı. Sol tarafa da kırk kulaçlık bir direk diktirdi. Bunun başına da bir gümüş tavuk bağlattı. Han'ın yarlığı ile Bozok oğlanları ile beyleri altın tavuğu; Üç-ok oğlanları ile beyleri de gümüş tavuğu, at sürerek (okla) vurup indirdiler. Tavukları vuran kişilere çok hediyeler verildi (Ögel, 1998: 211-212).

Ayrıca Tavuk/Horoz, On İki hayvanlı Türk Takvimi'nde yılı simgeleyen hayvanlardan biridir. Bir hayvanın ismiyle anılan on iki yıllık bir devre esasına dayanan hayvan takviminin onuncu sırası ya da onuncu yılı, Takagu veya Takıgu (Tavuk ve Horoz) yılıdır.

Tavuk/Takagu yılında yiyeceğin çok olacağına, ancak bu hayvanın, yiyeceğini yerken karıştırdığından, karışıklık çıkacağına inanılmıştır. Hastalık olacağına, bazı yerlerde zelzele olacağına ve tahribat yapacağına, eşyanın pahalanaacağına büyük harplerin olacağına, mahsulün az olacağına, hayvanların çoğalacağına ve kadın hastalıkları ile düşüklerin artacağına inanılmıştır (Turan, 1941: 95).



Resim 2.20. Turfan'dan (Doğu Türkistan) Tavuk/Horoz Yılı'nı Simgeleyen Kil Heykel (Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları, 2012).

2.1.5. At

Genel itibarıyla göçebe uygarlığının her yönüyle gelişmesini sağlayan ve araç kullanımı kadar etkili olan büyükbaş hayvanlardan biri de “at” olmuştur. Eski göçebe topluluklar, yeryüzünün her yerinde ürettikleri bilgiyi, beceriyi atın süratli hareketi ile birbirlerine taşımıştır (Ögel 1979: 495).

Merkezî Asya'da göçebe uygarlığın evcil hayvanları arasında yer alan at, bu bölgede yaşayan kavimlerin tarihinde önemli ve fonksiyonel bir rol oynamıştır. İslam öncesi

bozkır kültürü, temel olarak göçebe uygarlığı ile ifade edilirse bu uygarlığın içindeki en önemli unsurun “at” olduğu söylenebilir. Tarihî süreç içinde kara ulaşımında insanoğlunun en temel sorunlarından biri; insan, yük ve eşyaların taşınması olmuştur. Bu bakımdan at, konar-göçer bir topluluğun yükselmesinde (siyasî ve iktisadi), onların bir yerden başka bir yere göç etmeleri ve yurt edinmelerinde önemli bir işleve sahip olmuştur. Bu bağlamda konar-göçer hayatta insanoğlu at ile bütünleşerek, bozkırlının ayrılmaz bir kardeşi hâline gelmiş ve Kâşgarlı Mahmud’un *Dîvânu Lugâti’t-Türk* adlı eserinde “At Türkün kanadıdır” sözünden anlaşılacağı üzere, konar-göçer Türklerin yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur (Belek, 2015:114).

Türk kültürünün kendine özgü en mühim unsurlarından biri attır. Atlar Türklerin, İslamiyet’ten önce ve İslamiyet’ten sonraki hayatlarında pek mühim bir yer işgal etmiştir. Bu önemli yer ile doğru orantılı olarak Türk sanat tarihinde de atlar, çeşitli konularla alakalı bir şekilde tasvir edilmiştir. Türk sanat tarihinin önemli bir bölümü olan resim sanatında da atın bu ehemmiyetinin yansıdığını görmekteyiz. İslamiyet’ten önceki Türk resim sanatında atın sembolik anlamları, özellikle Bozkır kültürünün yaşantı tarzına ve insanlardaki dini tasavvurlara dayanır. Konumuzu teşkil eden resim örnekleri bu tasavvurları açıklar mahiyette olduğu için, at figürlerinin sembolik portresini çizmek mümkün olmaktadır (Çoruhlu, 2019: 25).

Esas itibarıyla at figürünün sembolizmini Şamanist veya eski Türk dini ile ilgili çeşitli tasavvurlar, destanlar, efsaneler, masallar, kozmolojik, astrolojik ve mitolojik düşünceler meydana getirmektedir. Ancak Türkler Budizme intisap ettikleri vakit, at ile ilgili Budist tasavvurlar da araştırmanın konusu içine girmiştir. Şamanist törenlerde atın yeri tamamen semboliktir. Bu törenlerde at, şamanın gökyüzüne çıkacağı binek hayvanlardan biri olarak ve kurban hayvanı olarak sembolik manasını kazanmıştır. At figürünün sembolizminde üzerinde durulması gereken bir diğer husus da yas alameti, savaş ve yiğitlik sembolü olarak, atların kuyruğunun kesilmesi, bağlanması veya örülmesi olayıdır. Arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkan kurganlarda, atların kuyrukları mezarda yatan kahramanların hatırasını yad edecek şekilde kesilmiş veya düğümlenmiştir. Rudenko’nun yaptığı kazılarda, Pazırık kurganlarından bu şekilde kesilmiş veya bukleler halinde örülmüş at kuyrukları ele geçirilmiştir (bkz. Resim 2.36.) (Çoruhlu, 2019: 26).

Atlar İslamiyet'ten önceki Türkler öteki dünyada, ölümden sonra, ölü'nün beraberinde olacak arkadaşları olarak tasavvur edilmişlerdir. İslamiyet'ten önceki ve sonraki Türk destanlarında at, kahramanın zafer ortağı, en sadık arkadaşı, sahibini ölümden kurtaran cesur ve kahraman bir varlık olarak tasavvur edilir. Onlar, insan zekasının birçok fikri meziyetlerini de kendisinde toplarlar, işte bu tasavvurlardan dolayı kuvvet veya kudret timsali olan atlar, yine bu tasavvurlar nedeniyle, aynı zamanda yiğitlik, cesaret, dostluk timsali olarak da kabul edilebilirler. Arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkan kurganlarda, atların kuyrukları mezarda yatan kahramanların hatırasını yad edecek şekilde kesilmiş veya düğümlemişti. İslamiyet'ten hem önce hem de sonra önemli bir kişi öldüğü vakit hayattayken sahip olduğu atının kuyruğu kesiliyor veya örülüp bağlanıyordu. Ögel'e göre çadırda, evlerde, mezarların üzerinde, dağ başlarında asılan at kuyrukları, devlet sembolü olan yak öküzü kuyruğundan tuğları hatırlattığı gibi, ata ruhlarını da akla getirir. Yine ona göre at kuyruklarını sembolleştirme günlük hayat geleneklerinin doğurduğu bir davranıştır. Örneğin ölen bir kahramanın atının kuyruğunun mezarına asılması bir yiğitlik ve savaş sembolüdür (Çoruhlu, 2019: 30).

2.1.6. Kartal

Türklerin milli sembollerinden biri olan kartal, Türk sanat ve kültür tarihinde dini, astrolojik ve hukuki bir sembol olmuştur. Kartal ve yırtıcı kuşlar Şamanist tasavvur ve törenlerde, ayrıca şamanın kendisiyle ilgili olarak mühim sembolik anlamlar yüklenmektedir. Bilindiği üzere Kamlar insanlara yardım etmek için hastalıkları iyileştirmek için Gök Tanrı'yla ve çeşitli ruhlarla ilişki kurabilmek için bir dini tören düzenler. Şaman tören sırasında çeşitli hayvan biçiminde ruhları çağırır. Bu ruh timsali olan hayvanlar arasında kartal ve kartal cinsi yırtıcı kuşlar da vardır. Türk mitolojisi için gök kavramı en önemli unsurlardan biri olmuştur ve kartal simgesi ile de doğrudan gök kavramıyla bağlantılıdır. Gök kavramının kartal simgesi ile birleştiği nokta ise gök direği inancıdır. Türk destanları ile düşüncelerinde göğün direği anlayışı önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Sibiry ve Altay bölgesinde yer alan şehirlerde, üzerine bir kuş figürünün yontulduğu uzun bir sırığın dikilmiş olduğu görülmekteydi (bkz. Resim 1.4). Hayat ağacı veya dünya ağacı olarak da yorumlanan bu sırığın üzerinde yer alan ve gök kuşu olarak adlandırılan figür genellikle çift başlı bir kartal şeklinde yapılırken bu kartalın Tanrı'ya açılan göğün kapısını beklediğine inanılırdı. (Ögel, 1995: 166).

Yakut Türkleri'ne göre, ilk Şaman, yeryüzüne kartallar tarafından indirilmiştir. Bu inanışa göre Şaman olacak bir çocuğun ruhunu bir kartal yer ve Güneydoğu Anadolu Bölgesine doğru uçarak, ortasında bir kayın ağacı ve karaçam bulunan bir dağ ormanına ulaşır. Bu iki ağaçtan birine yerleşir yumurtlar ve yumurtadan çıkan çocuğu otların üzerine bırakır. Çocuk yabani hayvanlar tarafından büyütülür ve Şaman olur. Bu nedenle kartal Yakut Türkleri tarafından kutsal sayılmıştır. Şöyle derler ki, önce demir pençeleri olan kartala benzer çok büyük bir kuş gelip, bu ağaca konarak yumurtlar. Sonra kuş kuluçkaya yatar. Eğer Şaman güçlü olacaksa, kuş üç yıl; Şaman zayıf olacaksa bir yıl kuluçkada yatar. Bu kuş Şamanın hayvan anasıdır ve toplam üç defa görünür: Birinci defa Şamanın ruhunu yumurtlarken, ikinci defa Şamanın vücudunun parçalanıp yenilediği zaman, üçüncü defa ise Şaman ölünce görülür (Alsın, 2005: 82).

Yakut Şamanları göğre çıkma törenleri sırasında, çift başlı bir kuş heykelini sırtık üzerine koyarak, törenlerine başlıyorlardı. Tepesinde çift başlı kartal heykelcikleri bulunan bu sırtıkların üzerine, merdiven şeklinde sayıları 7 ile 9 arasında değişen enlemesine ağaçlar çakmışlar, oturttukları tahtın üzerine çift başlı kartalı yerleştirmişlerdir. Tahta, göğün ilk katını, ortadaki sırtık da göğün direğini simgelemekteydi. Bu düşünce sistemi Çin denizinden İzlanda'ya kadar yayılan tüm Altay kültüründe uygulanmıştır. Bazıları, bu kutsal çift başlı kartalı, göğün üçüncü katına oturtmuşlar ve bazıları da onu, göğün dokuzuncu katına kadar çıkarmışlardı. "Göğün yedinci veya dokuzuncu katı, Büyük Tanrı'nın bir oturağı idi". Bazı Altay kavimlerinde, çift başlı kartalı, Tanrı ile oturtmak hoş gelmemiştir. Bu sebeple onlar kartalı, birkaç kat daha indirmişlerdi (Alsın, 2005: 83).

Kartal Şamanın elbisesi üzerinde de çeşitli şekillerde temsil ediliyordu. Kartal tüylü şaman başlıkları ve pençeler bunlara örnektir. Bu nesneler şamanı don değiştirme yani kılık değiştirmesinin bir temsilidir. Ayrıca yapılan araştırmalar kartal türü hayvanların Türk mitolojisinde türeme sembolü olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir.

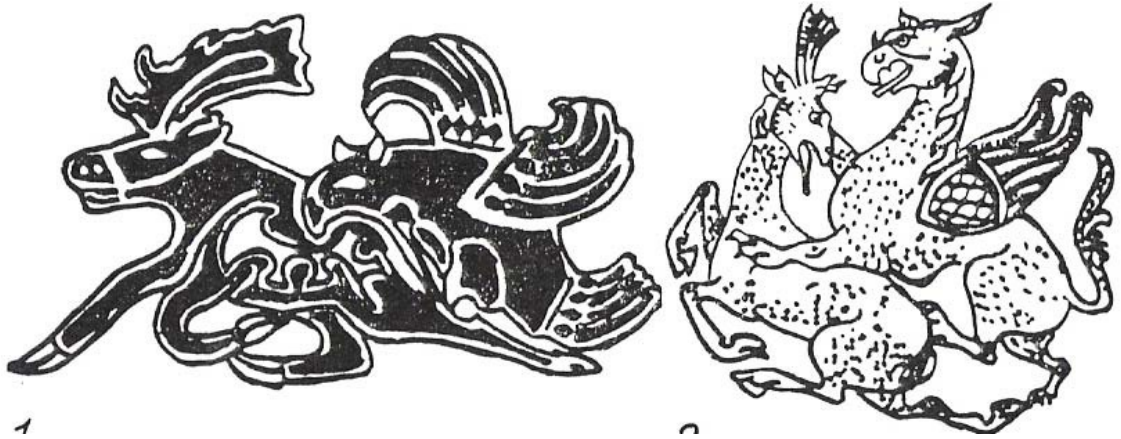


Resim 2.21. Divriği Ulu camiinde çift başlı kartal.

O kendisinden türenildiğine inanılan bir hayvan-ata veya hayvan-anadır. Dolayısıyla bir tözdür. Yakutların soylu kabilelerinin atası bir karta idi ve ondan her türlü iyilik ve kötülük beklenebilirdi. Teleütlerden Merkütler bir kara kartaldan, Yurtas kabilesi de bir beyaz kartaldan türediklerine inanırlardı. Böylece bir türeme sembolü ya da bir hükümdar veya kahramanın ata sembolü olan kartal zamanla bir alplik ongunu haline gelmiştir. Kartalın bir ongun ve türeme sembolü olmasının izleri İslamiyet'ten sonraki çağlara kadar devam etmiştir. Türk sanatında farklı biçimlerle karşımıza çıkan kartallar bazen çift başlı ve kafalarında ibik gibi bir çıkıntı ile nokta şeklinde veya daire şeklinde gözlere sahip olarak tasvir ediliyorlardı. Kartalların kulaklı olarak ele alınması bazı araştırmacılar tarafından Türklere has bir özellik olarak nitelendiriliyordu. Türk sanatın kartal figürlerinin sembolizmine işaret eden bir diğer önemli husus hayvan

mücadele sahneleridir. Kartal hayvan mücadele sahnelerinde gök unsuruna işaretle her zaman kazanan hayvan olarak görünmektedir. Bu nedenle hükümdarın düşmanına karşı zaferini, güneşi, iyiliği vs. temsil eden kartal, genellikle bu sahnelerde karşıt anlamları içeren toynaklı bir hayvanı yenerken tasvir edilmiştir.

Kartal aynı zamanda hükümdarlık simgesiydi. Göktürk ve Uygur döneminde kartal ve diğer yırtıcı kuşlar aynı zamanda koruyucu ruhun ve adaletin temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Bu durum İslamiyet'in kabulünden sonra da devam etmiştir. Aynı zamanda bir kabilenin türeme sembolü olarak da kabul edilen kartal alplik ongunu olarak da görülmüştür. Kartal, insan ruhunun koruyucusu ve kahramanların yardımcısıdır. Hükümdarlığın ve tanrının simgesi olan bu kuşlara çok eski çağlardan beri kurbanlar sunuluyordu.



Resim 2.22. Solda: Türklerde kartal arması, sağda: grifon geyik mücadelesi (<https://okuryazarim.com>).

Kartal bir devlet arması olarak Avrupa'ya, başlıca iki yoldan gelmiştir. İlk önce Kuzey Türkleri harekete geçmişler ve Orta Avrupa'da kurulan Macar krallığında kartal, bir devlet arması olarak ortaya çıkmıştır. Gerçi, Atilla'nın arması da bir kartal idi. Fakat Atilla'nın kartal armasının Avrupa milletleri üzerinde ne gibi bir tesiri bulunduğunu söylemek bizim için henüz erkendir. Avrupa milletlerine en büyük tesirde bulunan, hiç şüphe yok ki Selçuklu Türkleri olmuşlardır. Oğuz Türklerinin bütün boylarının arma ve sembolleri de, büyük veya küçük av kartallarından meydana geliyordu (Ögel, 1972: 1128).

İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra, Karahanlı döneminde de kartalın yüklenmiş olduğu anlamlar aynen devam etmiş, hükümdarlık ve Alplik sembolü olarak kabul

edilmiştir. Dede Korkut hikayelerinde de kartal, iyiliğin, özgürlüğü ve yiğitliği sembolize etmektedir. Başta Kelile ve Dimne olmak üzere pek çok hikayede ve masalda kartal tasviri yer almıştır. Alevi inancına, özellikle Anadolu Yörük göçerlerinin inancına göre balık yeni yetmelik, kartal erkeklik ve güçlülük, koyun yaşlılık çağının simgesidir. Kaşgarlı Mahmud'un eserinde de kartal ve diğer avcı kuşların sembolizmine işaret edilmektedir (Alsan, 2005: 90).

İslam rivayetlerinde kartalların, siyah, kahverengimsi, yeşili andıran bir renkte ve beyaz renkte olabildiklerinden bahsedilmektedir. Ancak bu rivayetlerde kartal bazen akbaba, bazen Phoenix ile birbirine karıştırılır. Mesela El-Kazvini'ye göre yaşlı kartal, tüyleri güneşin sıcağından yanıp kavruluncaya kadar yükseklerle uçtukten sonra, hızla aşağıya inerek, suları acı bir kaynağa dalıp genç ve diri olarak tekrar dışarıya çıkar. Bu husus ölümsüzlük ve yeniden doğuşun ve onunla karıştırılan diğer bazı kuşlarla ilişkilidir. Görüldüğü gibi kartal bazen ölümsüzlüğün sembolü olarak da düşünülmüştür (Çoruhlu, 1995:89).

2.1.7 Aslan

Daha önce de ifade edildiği gibi Türk kültüründe, birçok hayvan çeşitli özellikleri sebebiyle sembolik olarak ve simgesel anlamlarıyla önem arz etmektedir. Ancak bilhassa iki hayvanın Türklerde önemli bir yeri vardır. Bunlardan birisi kurt (börü) iken diğeri ise aslandır (veya bars = tonga). Çince belgelerde, hem Kök Türk Kağanlığının kuruluşu, hem de 630'dan sonraki fetret devrinden çıkarken, Türklerin önderliğini üstlenen iki boydan söz edilir. Bunlardan birisi A-shih-na (Aşina) ailesidir ki; Bumin'in dolayısıyla, İltiş Kağan'ın mensup olduğu kabiledir. Bir diğeri de A-shih-teler (Aşite), yani ünlü devlet adamı, alim ve komutan Tonyukukun ailesidir. Türk tarihindeki büyük vezirlerden birisi olan ve II. Kök Türk (Kutluk) Devleti'nin veziri olan Tonyukukun adının kökeninin aslanla ilgili olabileceği konusunda Saadettin Gömeç Hoca şu tespitlerde bulunmuştur: "Tonyukuk'un adındaki "Tun" veya "Ton" (Tong-Tung) büyük bir ihtimalle A-shih-te"yi ifade etmektedir. Hem Kök Türkler, hem de Uygurlar çağında Tun/Ton/Tung/Tong soyadını taşıyan kişilere sıkça rastlamak da mümkündür. Aynı zamanda bu adın Tonga ile de irtibatlı olabileceğini gözden ırak tutmamak gerekir. Kaşgarlı Mahmut, "Tonga" kelimesi hususunda; "Kaplan cinsinden bir hayvandır. Çok kere kişi adı olarak kullanılır. Tonga Han,

Tonga Tigin denir. Türklerin büyük hakanı Afrasiyab“ın asıl Türk adı Tonga Alp Er’dir” der. Bilindiği gibi 779 senesinde, Yaglakar ailesinden Böğü Kagan’ı öldürerek Uygur tahtına çıkan Tonga Baga Tarkan da, büyük bir ihtimalle Tonyukuk’un soyundandır. Ayrıca daha sonraki yüzyıllara ait bir kitabede, Tonyukuk’un nesillerinin Uygurlara da hizmet ettiği söylenmektedir” (Gömeç, 2014: 29-33). Kök Türklerin Batı kolunun hükümdarı olan Tohâristan hâkimi Tong Yabgu’nun adında da Tong kelimesi aslan anlamıyla kullanılmaktadır. Tong Yabgu Kağan, 618-630 yılları arasında Batı Kök Türk Devleti’ni yönetmiş olan bir hükümdardır (Toharistan yabgularının Türklerin A-shih-na (Aşina) sülalesine mensup oldukları bazı Çin kaynaklarında açıkça ifade edilmektedir (Öztürk, 2019: 20,21).

Özellikle hayvan mücadele sahnelerinde zafer kazan hayvan olarak kullanılan aslan; savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi ve kuvvet-kudret sembolü olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte eski devirlerde aslanın alplik, yiğitlik ve hatta tanrı sembolü olduğunu da düşünebiliriz (Çoruhlu, 2019: 128).



Resim 2.23. Atla kanatlı aslan mücadelesi (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi’nde Değerlendirilmesi, 2010: 23).

2.1.8. Anka, Simurg, Garuda, Hüma

Yüzyıllardır insanoğlunun hayatında çeşitli şekillerde yer alan kuşlar şiirlere, romanlara ve mitlere konu olmuştur. Genellikle özgürlüğü, bilgeliği, barışı, yeniden doğuşu vb. temsil eden kuş figürleri çeşitli sanat dallarında da en sık kullanılan sembollerden birisidir. İnsanoğlunun hayatında büyük bir yeri olan kuşların, insanın en büyük dışavurumu olan sanatsal oluşumların şekillenmesinde de etken rol oynaması kaçınılmazdır. Uçma yetisiyle kuş, insanlar tarafından da sıra dışı bir yaratık olarak algılanmıştır. Dolayısıyla da kuş figürü; tanrısallık ve bağımsızlık diye nitelendirilebilen kavramın, gücün ve kudretin simgesi, doğumun ve yeniden doğuşun karşılığı ve ölen kişilerin ruhlarını çağırıştırır. Bu nedenle de tarih boyunca birçok uygarlığın sanatında kullanılmıştır. Bir başka ifade ile çeşitli sanat dallarında birçok farklı kuş türü bazen olduğu gibi bazen sadeleştirilerek, bazen de gerçek dışı olarak tasvir edilmiştir. Toplumların kutsal olarak kabul ettikleri bu varlıklar yüklenilen anlamları ve görsel özellikleri ile dünya üzerindeki diğer tüm canlılardan ayrılmaktadır (Özdağ, 2017:20).

Türk sanatında önemli bir yeri olan Anka figürlerinin sembolik anlamlarının kullanımı oldukça yaygındır. Bu efsanevi kuş ile alakalı yazılmış pek çok şey olmakla birlikte bu yazılanların birbirinden farkı azdır. İslamiyet'ten sonra çok popüler olan bu kuş, İslamiyet'ten evvelki diğer bazı efsanevi kuşlarla ilişkili olup, bu ilgi bazen isim değişikliği bazen aynı kuşun değişik kültürlerdeki farklı çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkar. Mesela Anka ya da Zümrüdü Anka kuşu İran kaynaklı olan Simurg ile aynı sayılmıştır. Bu her iki efsanevi kuşun aynı zamanda Hint mitolojisindeki Garuda kuşu ile alakasının olduğu söylenmiş ve aynı zamanda bu kuşun, Türklerin milli sembollerinden kartal, Kara-kuş, Tuğrul gibi yırtıcı avcı kuşlarla ilişkisinin olabileceği ileri sürülmüştür (Çoruhlu, 2019:23).



Resim 2.24. Kazvini, Acaibul Mahlukat eserinde Simurg Tasviri Simurgh.

Bu husus Türkler ve Türk Sanatı tarihi için ilginç bir durum arz etmektedir. Çünkü Türk Sanatında önemli birer sembol olarak tasvir edilen avcı kuşların Türklerin Budist ve Manihaist sanata intibaklarıyla Garuda ve Simurg gibi efsanevi kuşlarla ilgili

meydana gelmiştir. İslamiyet'in Türkler arasında yayılması ile de Anka veya Zümrüdüanka ile ilgili benzer tasavvur ve semboller, aha öncekilere ilave olunmuştur.

İslamiyet'ten evvelki Türk sanatının erken devirlerinde sanat eserlerinde Grifonlar sıkça tasvir edilen yaratıklar idi. Esas itibarıyla pek çok sanat çevresinde de tasvir edilen bu efsanevi hayvan, çoğu kez kanatsız veya kanatlı bir arslanın gövdesine, bir kartalın pençeleri ve başına sahip olarak tasavvur edilmiştir. Ancak bazı çevrelerde değişik özelliklere sahip olarak da ele alınmıştır. Özellikle erken devirlerden itibaren Türk Hayvan Üslubunda görülen Altay Bölgesi Grifonlarından kartal başlı olanları konumuz açısından son derece önemlidir. Bu husus, Altay Grifonlarının özelliğidir. Gövdenin arslan yanında kedi veya köpek biçiminde olması da yaygın bir özelliktir. Grifonların başka bir özelliği ise genellikle güçlü olan ve zafer kazanan hayvanı temsil etmesidir (Çoruhlu, 2019:24).

Grifon genel sembolik anlamına bağlı olarak ayrıca göğü, şafağın söküşünü, güneşi temsil eden ve Gök unsuruna işaret eden bir yaratıktır. Hikmet, ilim, irfan, aydınlığa kavuşturma, uyanıklık, kuvvet ve intikam onun özelliklerindendir. O, ayrıca gövdesini oluşturan hayvanların güçlerinin bir araya gelmiş toplamı olarak görülür.

İslamiyet'ten önce en önemli merkezlerinden biri Altaylar olan Türk Sanatının kartal başlı Grifonları, daha sonra Anadolu'ya kadar gelecek, Simurg ve Phoenix ile ilgili tasavvurlarla karışacaktır. Kartal veya yırtıcı (avcı) kuş başları ve gövdenin farklı olması Hint mitolojisinin ve Budist mitolojisinin efsanevi yaratığı Garuda Kuşuyla da ilişkilidir.

Anadolu'da yazılmış, mühim bir eser olan Saltukname'de de Simurg ile ilgili hususlar vardır. Burada Simurg Er-Töştük destanındaki kartal ile Garuda'nın bir sentezi olarak görülür. Saltukname'de Sarı Saltuk Kafdağı'nda bulunan büyük bir ağacın yanına gelir. İslamiyet öncesinin kutsal kayın ağacını veya diğer doğu mitolojisindeki dünya veya hayat ağacını hatırlatan bu ağacın üzerinde Simurg'un yuvası bulunmaktadır. Simurg yiyecek aramaya çıkar. Onun bu sefer getireceği yiyecek Garuda ile ilgili efsanede olduğu gibi fil olacaktır. Sarı Saltuk Simurg yiyecek getirmeye gittiği sırada, onun yavrularını, kendine yem yapmak isteyen ejderhanın elinden kurtarır. Az sonra

gagasında iki fil taşıyarak gelen Simurg Sarı Saltuk'u öldürmek isterken yavruları buna mani olur (Alsan 2005:93).

Buraya kadar bahsedilenlerden anlaşılacağı üzere konu, oldukça karışık bir görünüm arz etmektedir. İslamiyet'ten sonra özellikle Anka, Zümrüdüanka olarak tanına Simurgun, Garuda ve Türk mitolojisindeki yırtıcı kuşlarla ilişkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Zaten birçok sembolik anlama açıklık getiren destan, masal, hikâye ve mitolojik öykülerde benzeyip benzemediğine bakılmaksızın birçok yaratığın aynı veya benzeri anlamları ifade etmek üzere kullanıldığını görüyoruz. Örneğin Türk Mitolojisinde Er- Töştük Destanında yer alan Kara-kuşun Garuda ile benzediği açık bir şekilde görülmektedir. Destan metnine göre hayat ağacında yuvası bulunan Kara-kuş avlanmaya gittiği vakit, her sene bir ejderha musallat olup yavrularını yemektedir. Bu kez de aynı şey olacakken Er- Töştük ejderhayı öldürür ve yavruları kurtarır. Bu iyiliğinden dolayı Kara-kuş onu yeryüzüne çıkarmayı üzerine alır. Er Töştük, hayvanın üzerine oturur ve seyahat başlar. Yolculuk sırasında havadayken kahramanın, Kara-kuşa verdiği yiyecek bittiği zaman, kendi etini kestiği ve sözünü ettiğimiz efsanevi kuşa verdiğini görüyoruz. Neticede Kara-kuş, yeryüzüne indiği zaman Er Töştük'ün fedakarlığını görür ve onun yaralarını iyi ederek gençleşmesini sağlar Çoruhlu, 2019:25).



Resim 2.25. Peçenek Türklerine ait Nagyszentmiklos hazinesindeli 7 numaralı sürahide bulunan Garuda figürü

Hüma kuşu aynı zamanda ismi GökTürk (=Kök Türk) yazıtlarında da geçen tanrıça Umay'ın zoomorfik simgesidir.

İslamiyet'ten sonraki dönemde Simurg çeşitli efsanevi kuş türleriyle aynı sayılmıştır. Bunlar arasında efsanevi Hüma, Anka ya da Zümrüdüanka ile Phoenix zikredilebilir. Bu kuşların ele alınış tarzlarına baktığımızda birbirine benzer yanları olduğu gibi, farklı yönlerinin bulunduğunu da görürüz. Özellikle Phoenix'in farklı bir kuş olması ihtimali büyüktür. Bu kuşlardan biri olan Hüma, Devlet kuşu olarak nitelendirilen efsanevi bir kuştur. Abdulkadir İnan'a göre Hüma yahut Hümay hakkındaki efsane,

Yakutların İmi kuşu (ruhu) hakkında söyledikleri efsaneye çok benzer. Yakutlarda Umay adı İmi şeklinde talih kuşunun adı olarak muhafaza edilmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere Hüma; ismi Göktürk yazıtlarında da geçen Umay'ın zoomorfik simgesidir (Çoruhlu 2019: 32,33).

Hüma için söylenen birçok şey Anka için de geçerlidir. Anka kuşu da çok yüksekten uçar, göze görünmez bir kuştur. Rivayete göre Musa peygamber zamanında yaratılan bu mitolojik kuş, daha sonra Hicaz'a göç etmiştir. Bu arada Garuda kuşu ile alakalı olan bir husus olarak da bu rivayette Hicaz'da bu kuşun küçük çocukları kapıp götürdüğü şeklinde bir tasavvurun yer almasıdır. Bu fiiliyatından dolayı Halit peygamberin duasıyla bu kuşun nesli tükenmiştir. Yine İslam rivayetlerinde bu hayvanın Simurg ile ilişkisi olduğu belirtilmektedir. Söylenildiğine göre Süleyman peygamber devrinde de yaşayan bu kuşa, kendisinde otuz kuşun rengi ve unsurları bulunan, otuz kuş büyüklüğünde olduğundan “otuz renk” ve “otuz kuş” manasına gelen “Si-reng” ve “Si-murg” adları verilmiştir ve bu kuş Şehname'de geçen Simurg'un da ta kendisidir.

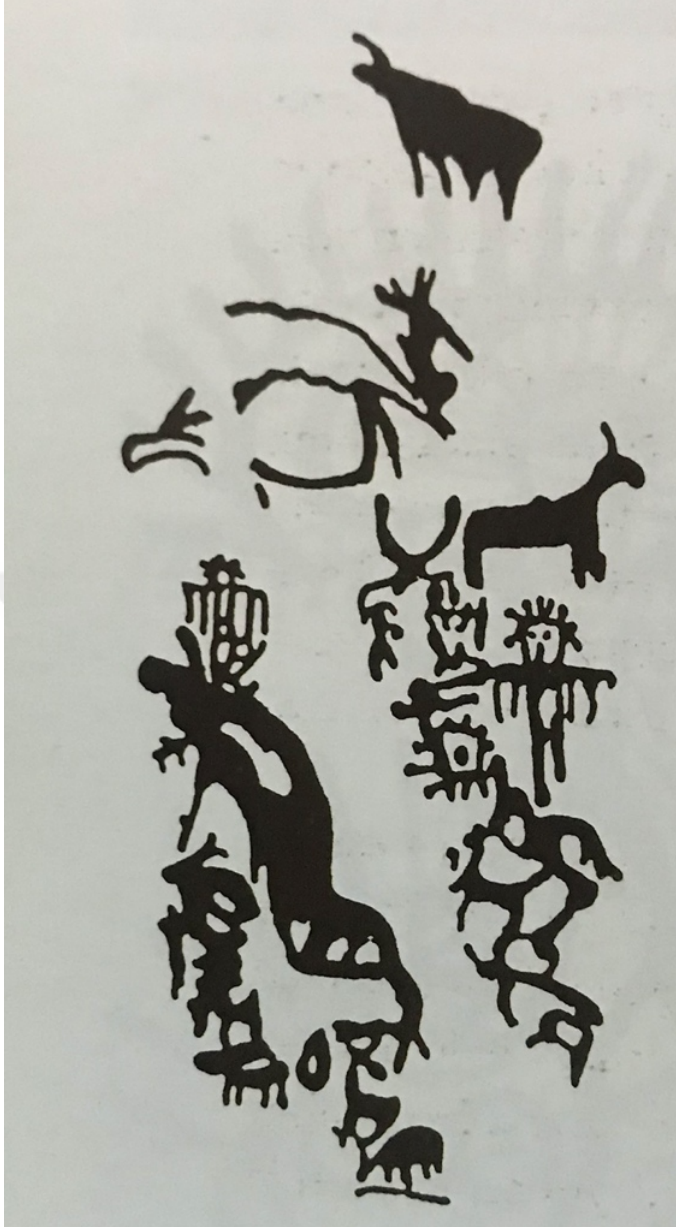
2.2. Hun Sanatı

Türk sanatı ve arkeolojisi bakımından önemli materyallerin elde edildiği kurganlara değinmeden önce kaya resimlerinden kısaca bahsetmekte yarar var. Proto-Türk veya Hun devrine ait olduğu varsayılabilir kaya resimleri Orta ve İç Asya'nın çeşitli yerlerinde özellikle Sibirya, Moğolistan ve Altaylar'da görülebilir. En erken devirden itibaren mağara veya kaya yüzeylerinde görülen bu resimler, kimi zaman boyayla yapılmış kimi zaman da alanın negatif bir görüntü oluşturacak şekilde oyulmasıyla veya sivri uçlu bir aletle çizilerek oluşturulmuşlardır. Türk topluluklarına mal edilebilecek kaya resimlerinin üsluplarında teknik ve estetik açıdan proto-Türk ve Hun devirlerinden Göktürk devri sonuna kadar fazla bir değişikliğin olmadığı anlaşılmaktadır. Ağırlıklı olarak hayvan mücadele sahnelerinin görüldüğü kaya resimlerinde yer yer savaş, çiftleşme, süvariler, tekerlekli çadırla, başları maskeli, kuyruğu düğümlü, moncuk denilen püskül süslemeli at tasvirleri, dağ keçisi, geyik, kurt gibi çeşitli mitolojik ve sembolik anlamlara sahip hayvanlar, dinsel inançlara ve gündelik hayata işaret edebilecek sahneler, damgalar veya yazılara benzer işaretler görülmektedir (bkz. Resim 2.26.) (Çoruhlu, 2007: 146).



Resim 2.26. Moğolistan Cagaan Göl'de dinsel nitelikli bir sahneyi gösteren, Hun devrinden kaya resmi (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 148).

Hoppal (2012: 69-70)'a göre kaya resimlerinin yer aldığı bu alanlar Şamanların kurban adamak için kullandıkları kutsal mekanlardır. Bu çizimlerden yola çıkarak ritüel bir alışkanlığın söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bazı bilim insanları resimleri şamanın bilinç durumunu, vizyonunu yansıtan bir olgu olarak nitelendirmektedir. Resimler sayesinde şamanlar hatıra mekanizmalarının bakımını yaptılar. Kaya resimlerindeki başlangıçta göreni aydınlatan görüntü, resmin dikkatle incelenmesiyle şamanı yansıtan halini alıyordu. Mağaranın duvarlarındaki hayvan resimleri hareket eden figürlere dönüşüyor ve şamanın dünyasına tanıklık etmemizi sağlıyordu (bkz. Resim 2.27.).



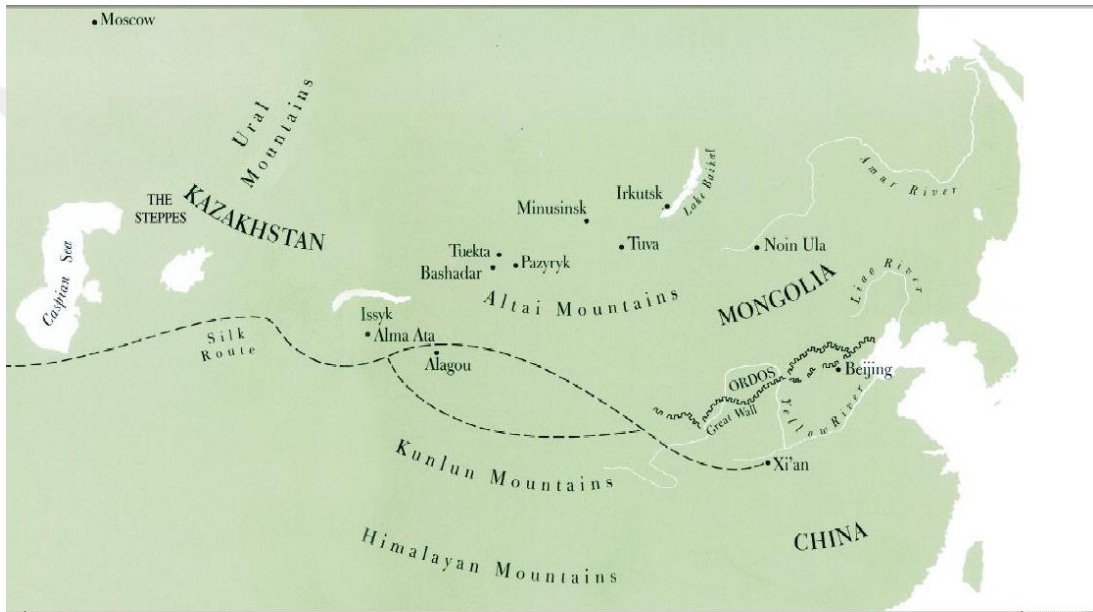
Resim 2.27. Orotkoy kaya resimlerinden esrarlı bir kompozisyon Resmin sağ tarafında insan sureti büyük bir ihtimalle şaman görünüyor (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 66).

Hunların (Hsiung-nu) sanatından söz ederken bir ön kabul ile hareket etmek durumundayız. Çünkü Proto-Türkler grubu içerisine giren ve Çin kaynaklarının M. Ö: 2000’den daha erken tarihlere kadar geri götürdüğü Hunların atalarının sanatından değil, siyasi birlik oluşturan ve ortalama M.Ö:244-M.S:216 tarihleri arasında söz konusu olan Büyük Hun İmparatorluğu’nun hakim olduğu topraklarda geliştirilen sanattan söz edeceğiz. Dolayısıyla söz konusu devletin kurulduğu zamanın öncesinden söz etmiyor olmamız, Hunların daha erken dönemlerde var olmadığı anlamına gelmemektedir (Çoruhlu, 2007: 70).

Hun devri üzerine bilgiler veren çeşitli resmi Çin tutanakları, seyyahların, din adamlarının ve elçilerin erken dönemlerdeki raporlarını bir tarafa bırakırsak- ki bu kaynakların önemli bir kısmı Hunlardan sonraki devirler hakkında bilgi verir- Hun dönemiyle ilgili çalışmaları daha ziyade XVII. yüzyılda başlatmak gerekir. Bu yüzyıldan itibaren çeşitli nitelikte ve farklı meslek gruplarından insanlar Hun kurganları ve eserlerinin bulunduğu çevrelere gitti. Bununla birlikte bu ilk çalışmaları bilimsel olarak nitelemek pek mümkün değildir. Daha ziyade maddi çıkarlar gözetilerek yapılan bu faaliyetlerin çoğu kaçak arkeolojik kazılardı. Bu duruma ilk yasal engelleme Çar I. Petro'dan (1869-1725) geldi. Bir ihbar üzerine, kaçak kazılarla elde edilen değerli altın sanat eserlere el konuldu. Bu arada çoğu proto-Türklere ve Hunlara ait kurganların talan edilmesine devam ediliyordu. Bulunan eserler satılıyor veya altın potalarında eritiliyordu. 1715 yılında bir erkek çocuk dünyaya getiren Çariçe'ye sunulan çeşitli hediyelerden bazıları bu konuda bir ileri adım atılmasını sağladı. Madencilik işiyle uğraşan Nikita Demidov isimli bir asilzade tarafından, Sibirya kurganlarından elde edilen altından yapılmış, Hayvan Üslubu gurubuna giren sanat eserleri hediye olarak sunulmak üzere saraya getirildi. Nihayet bu eserlerin önemini anlayan Çar Petro 1718 yılında devletin bütün valilerine emir göndererek, eski olan her şeye el konulup St. Petersburg'a gönderilmesini sağladı. Böylece bugün hala Hermitage Müzesi'nde bulunan ve başlangıçta Kunst Kammer'de toplanan Sibirya Koleksiyonu örnekleri sözü edilen müzenin en değerli eserleri arasında sayıldı (Çoruhlu, 2007: 72).

Şüphesiz, uçsuz bucaksız bozkırlarda at koşturan Hunların, şehirlere ve tapınaklara dayanan bir sanat anlayışları olamazdı. Bozkırda bir Ziggurat, Persepolis veya bir Parthenon yoktu. Sınırsız bozkırda yaylak ve kışlak peşinde koşan bir Türk uruğu için belirli bir site etrafında toplanmak düşünülemezdi. Onlarca sabit olan şeyin faydası yoktu. Mesken olarak, süratle kurulup sökülebilen ve kolaylıkla nakledilebilen çadırı seçmişlerdi. Aynı zamanda bu gezici topluluğun kendi inançlarına uygun sanat eğilimi de vardı. Yerleşik toplulukların toprağa bağlılıkları ve inşa ettikleri taştan ya da ahşaptan binalarda oturmaları ile bu atlı topluluk, tam bir zıtlıkta içindeydi. Hunlar, her an harekete hazır bir durumda ve kolayca yer değiştirebilecek bir tezlikte ve tetiklikde bulunurlardı (Diyarbakirli, 1972: 110).

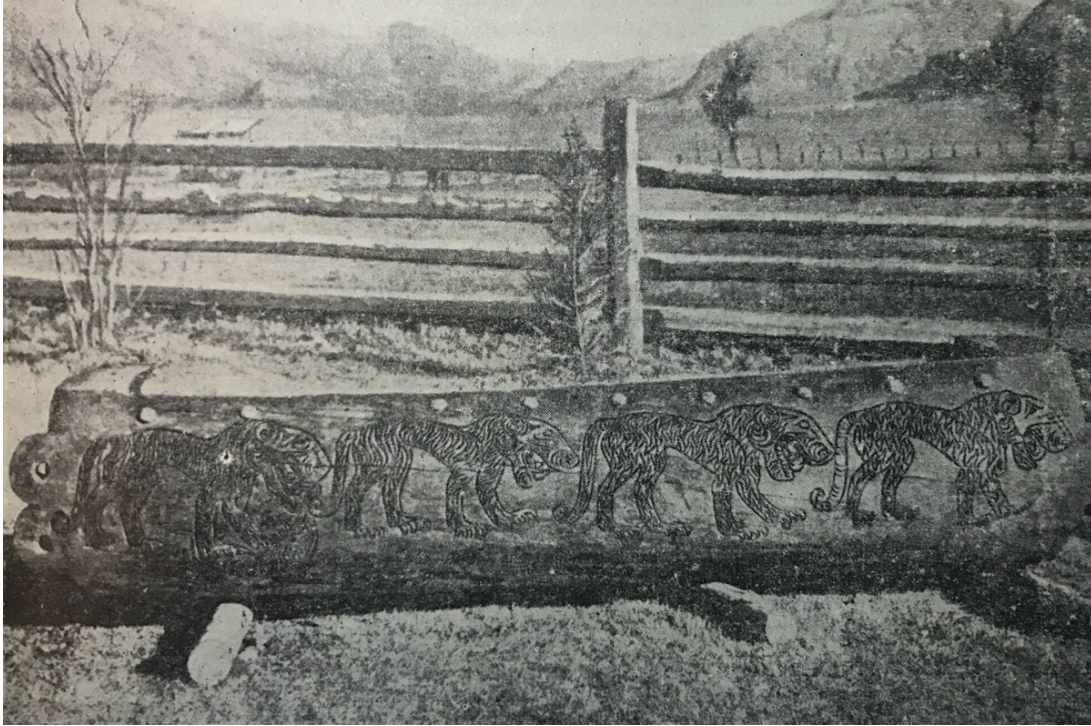
Kurganlarda çıkartılan bulgular üzerinde görülen anlatım zenginliği hiçbir toplulukta görülmemiş bir çeşitlilik ve sanat anlayışı taşımaktadır. Bilhassa Pazırık ve Tüekta kurganlarından çıkartılan plastik değerleri çok yüksek, ağaçtan yapılmış heykelcikleri belirtmemiz gerekir. Bu eserlerde gerçekçi bir dünya görüşü ve çok usta bir çizgicilik ve form anlayışı hakimdir. Bazen figürler uygulandığı eşyayı süsleme gayesiyle, eşyanın biçimine sığdırıldığında deformasyona uğramakta ve üsluplaşma doğmaktadır. Bu üsluplaşmalar ve realist figürlerin hemen yanında geometrik ve bitkisel motiflerin varlığı da gözden kaçmamaktadır (Diyarbakirli, 1972: 112).



Resim 2.28. Orta Asya kurgan haritası (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 34).

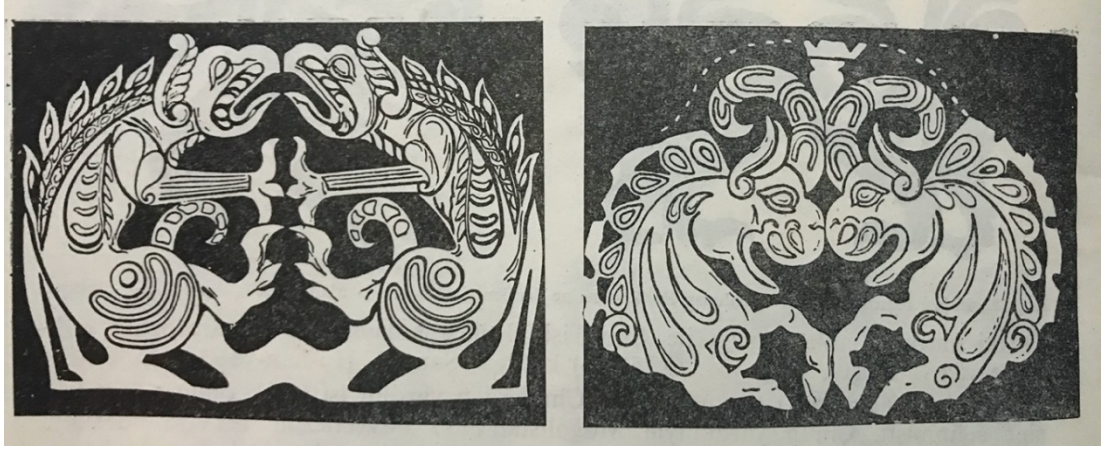
Hun sanatının en önemli eserleri, Doğu Altaylarda, Balıklı göle (Töles gölü) 80 km. mesafedeki Ulagan ırmağı kıyısında, Pazırık vadisinde Çin kıtasının kuzey batısında Ordos'ta, bugünkü Moğolistan'da Noin-Ula'da ve Güney Sibirya'da çıkan bulguları ihtiva etmektedir. Bütün bu bulgular arasında birbirlerine benzeyen eserler sayılamayacak kadar çoktur. Sovyet arkeologlarının Altay dağlarında, yakın zamanlarda kadar yaptıkları kazılarla gün ışığına kavuşturdıkları Pazırık ve diğer kurganların ilk keşifleri çok eskidir. Daha XVII. Yüzyılın sonunda ve XVIII. yüzyılın başlarında güney Sibirya'nın ve Altayların arkeolojik değerleri yukarıda da bahsettiğimiz gibi Ruslar tarafından keşfedilmiştir. Altay dağlarında ilk arkeolojik kazılar, 1865 yılında Wilhelm Radloff tarafından yapılmıştır. Radloff ilk araştırmaları sırasında, Katanda kurganını meydana çıkarmış, daha sonra güney Altay'da Berel

bozkırında bir kurgan daha bulmuştur. Berel kurganını örten yüksek toprak yığını ve içinde bulunan onaltı atın artığı, bunun bir başkan mezarı olduğu intibasını vermişti. Atlardan sekizi süslü koşum takımlarıyla eyerlenmişti diğerleri ise eyersizdi Ayrıca kürk giyecekler ile ipek kumaşlar da bulunmuştu. Ancak bizi özellikle ilgilendiren bu kurgandan çıkan içi oyulmuş ağaç gövdesinden yapılan lahit (bkz. Resim 2.29.) üzerinde birbirini takip eden aslan, kaplan, pars gibi figürleri resmetmişlerdi. (Diyarbakirli, 1972: 96-97).



Resim 2.29. Hun kurganlarından çıkarılan ağaç gövdesinden oyularak yapılmış lahit örneği. (Nejat Diyarbakirli, Hun Sanatı, 1972: 19).

Bunun yanı sıra Hayvan Üslubuna ait önemli eserlerin çıktığı Pazırık kurganlarında lahitler üzerine bakırdan yapılmış grifon ya da dağ keçisi apliklere de rastlanır (bkz. Resim 2.30.). Bulgular arasında özellikle at koşum süslemelerinde görülen birçok hayvan figürleri, tabiata yaklaşan ve onu keşfetme arzusundan doğan bir anlayışla yapılmıştır.



Resim 2.30. Bakırdan yapılmış lahit süsleri Simetrik düzende yerleştirilmiş griffonlar ve dağ keçileri ikinci Pazırık kurganı (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 22).

Burada şimdiye dek açılmış kurganlardan çıkan en eski Türk topluluklarına ait eserleri teker teker tanıtmaya çalışmak bu çalışmanın kapsamını fazlasıyla aşacak niteliktedir. Dolayısıyla çalışmanın kapsamıyla örtüşecek mantıkta örnekler kullanarak en azından açılan kurganlardan bazılarına değinmenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Tam bu noktada özellikle belirli bir mezar anıtı tipini adlandırmak için kullanılan kurganın tanımını kısaca yapmakta fayda var. Çoruhlu (2007: 81-82)'ya göre Yığın, küme ve tepe anlamında olan ve korumak fiiliyle ilişkisi bulunan kurgan kelimesi benzer işlevlere sahip tepelik veya korunması kolay yerlerde yapılan kale ve şehirlerle bağlantılı hale gelmiştir. Böylece erken dönemde korunması gereken kutsal yerleri ifade eden kurgan veya korgan terimi kale şehir anlamına gelen kurgan kelimesini oluşturmuş ancak daha sonra mezarların üzerindeki koruyucu kısmın adı olmuştur. Kurgan ve korugan kelimeleri belki de ölümler şehri (nekropolis) anlamında kullanılmış, zamanla tek tek mezar tepelerinin de adı olmuştur.

2.2.1. Pazırık Kurganları

Pazırık kurganları 1929 yılında Rus arkeologları S: I: Rudenko ve M.P. Griaznov tarafından kazılarak gün yüzüne çıkarıldı. Bunlar Altaylarda, Büyük Ulagan vadisinde birleştikten sonra Teletskoye gölüne dökülen Çulışman ile Başkaus nehirleri arasında Pazırık denilen mıntıkada yer almaktadır. Pazırık kurganları irili ufaklı kırk civarında mezardan meydana gelmektedir. Bunların ancak beş tanesi büyük kurganlar sayılabilir. Ögel bu kurganların kuvvetle muhtemel MÖ II-I ait olan buluntular içerdiğini vurgulamaktadır (Çoruhlu, 2007: 88).

Tezin genel kapsamı ve akışı için tek tek tüm kurganların mimari yapısını anlatmaktan ziyade kurganların içinden çıkan eserler üzerinde durulması daha mantıklı olacaktır. Ancak Birinci Pazırık kurganının yapısal özelliklerine diğer kurganların da benzer özellikler taşıdığı düşünülerek değinmek genel olarak kurganların yapısal özellikleri hakkında bilgi edinmemizi sağlayacaktır.

2.2.2. Birinci Pazırık Kurganı

Çoruhlu (2007:89)'nın betimlemesine göre, Birinci Pazırık kurganı 50 m çapında ve 2 m yüksekliğinde bir taş yığını altında bulunmaktaydı. Bu suni tepenin doğu tarafına doğru dikilitaşlardan oluşan bir yol bulunuyordu. Yığının altında bir kenarı 7,20 m uzunluğunda kara bir çukur yer almaktaydı. Çukur dibindeki alan ağzın çapından daha dardı. Kazıcılar çalışmalarını ilerlettikçe ağaç kütüklerinden müteşekkil koruma tabakalarına rastladılar. Bu tabakanın altında, kurganın ortasındakine benzer iç içe geçmiş iki odaya ulaşılar.

Lahit odasının dışında mezar çukurunun ağzında sopayla vurulup öldürülerek kurban edilen atlar eyer ve koşum takımları tamamıyla birlikte çukura gömülmüştür. Yukarıda sözünü ettiğimiz, mezara yığılan taş ve toprağın altında, yer yüzeyine kadar çıkan ve birkaç tabaka halindeki çam odunları, onun altında ise huş ağacı parçaları ve dumanlı çay çalısı yaprakları yer almaktaydı.

En alttaki iki odanın daha dışta olanının duvarı, tabanı ve çatısı tomruklardan inşa edilmiştir. Duvarlar arasında kalan boşluk taş parçalarıyla doldurulmuştur. Ayrıca

kuzey ve güney duvarlarında çatıyı desteklemek amaçlı kullanılan üç adet direk bulunuyordu. Duvar ve çatı çift tabakalıydı. Odanın kareye yakın bir şekli olan duvarlar aynı uzunlukta değillerdi. İçteki odanın kütükleri ise dıştakine nazaran daha itinayla yontulmuştu. Daha dıştaki odanın boyutları 4,45x6, 15x1,4 m daha içteki kısım ise 3,35x4,87x1.4m'dir. Mumyalanmış ceset yine ağaçtan oyulmuş bir lahitte-ölçüleri 3,7x0,80x0,65 m- yer almaktadır. Lahit çam ağacından kapağının üzerinde horoz şeklinde deri parçaları vardı. Bu tabut üstündeki horozlar çift başlı kuş (kartal) şeklini andırıyordu (bkz. Resim 2.31.).



Resim 2.31. Birinci Pazırık kurganında bulunan lahidin üzerine deriden kesilerek hazırlanmış üsluplaşmış horoz figürleri (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 21).

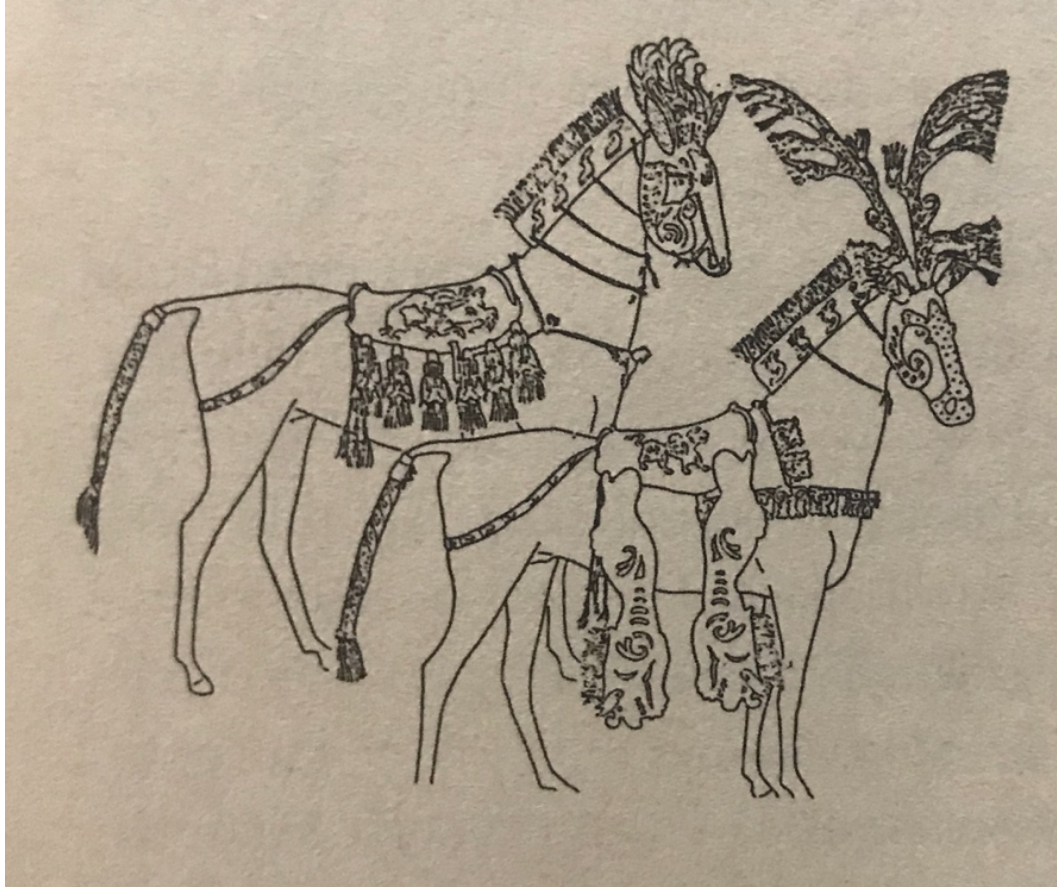
Burada lahit üzerinde çıkan horoz tasvirlerinin üzerinde durmakta fayda var. Bunu yaparken de horoz un genel olarak Türk kültüründeki yerine değinmemiz gerekmektedir.

Çoruhlu (2002: 148)'ya göre Proto-Türk ya da Hun devrine ait Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler arasında deriden kesilmiş veya lahitler üzerine oyulmuş ya da elbiselerde yer almış şekilde karşımıza çıkan horoz-tavuk figürleri büyük olasılıkla kötü ruhları kovan koruyucu simgelerdir. Özellikle horoz günün ağarışını haber vermesiyle bu anlamı ifade etmektedir. Genel olarak altın tavuk Türklerde hükümdar ailesinin, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişilerin timsalidir. Burada bahsedilen tavuk/horoz Çoruhlu'ya göre aynı şeydir. Nitekim “tahaqu” (takaqu) Türkçede horoz ve tavuğun her ikisine birden verilen isimdir (Çoruhlu, 2011; 171). Bütün Türk lehçelerinde bazı şekil ayrılıkları ile; takuk, takıgı, takagu, tauk, took, taxakui, aynıdır. Moğolcada ise takıya'dır (Turan, 1941: 105-106). Tavuğun

erkeği olan horoz kelimesi yerine tarihsel Türkçe’de ‘erkek takugu, aygır tavuk’ gibi sözcükler de kullanılmıştır (Akalin, 1993: 124).

Bahsedilen bu ahşap lahit kalastan bir tabanın üzerindedir. Daha altta odanın zemini taş parçalarından bir tabakayla kaplanmış. Duvarlara keçe dokumalar asılmış, ölünün şahsi eşyaları, ayrıca tabak, çatal, bıçak gibi malzemeler, yiyecek ve içecekler de üzerine konuldukları üst kısmı sökülebilir masalarla birlikte burada yer almıştır. Silahlar arasında deri kaplamalı ahşap kalkan ilgi çekicidir. Ayrıca ağaçtan yontulmuş, hayvan süslemeli çeşitli eserler de vardır.

Ancak bu kurgandan çıkan en önemli eserler atların üzerinde bulunan nesnelerdir (bkz. Resim 2.32.-2.33.). Atlar eyerleri, çeşitli koşum takımları, kamçlarıyla birlikte gömülmüşlerdir. Atların ikisinin başında maske vardı. Bunlardan özellikle geyik başı şeklinde olan dikkat çekicidir.



Resim 2.32. Pazırık kurganından çıkarılmış geyik maskeli, kuyruğu düğümlü atların rekonstrüksiyonu (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 90).



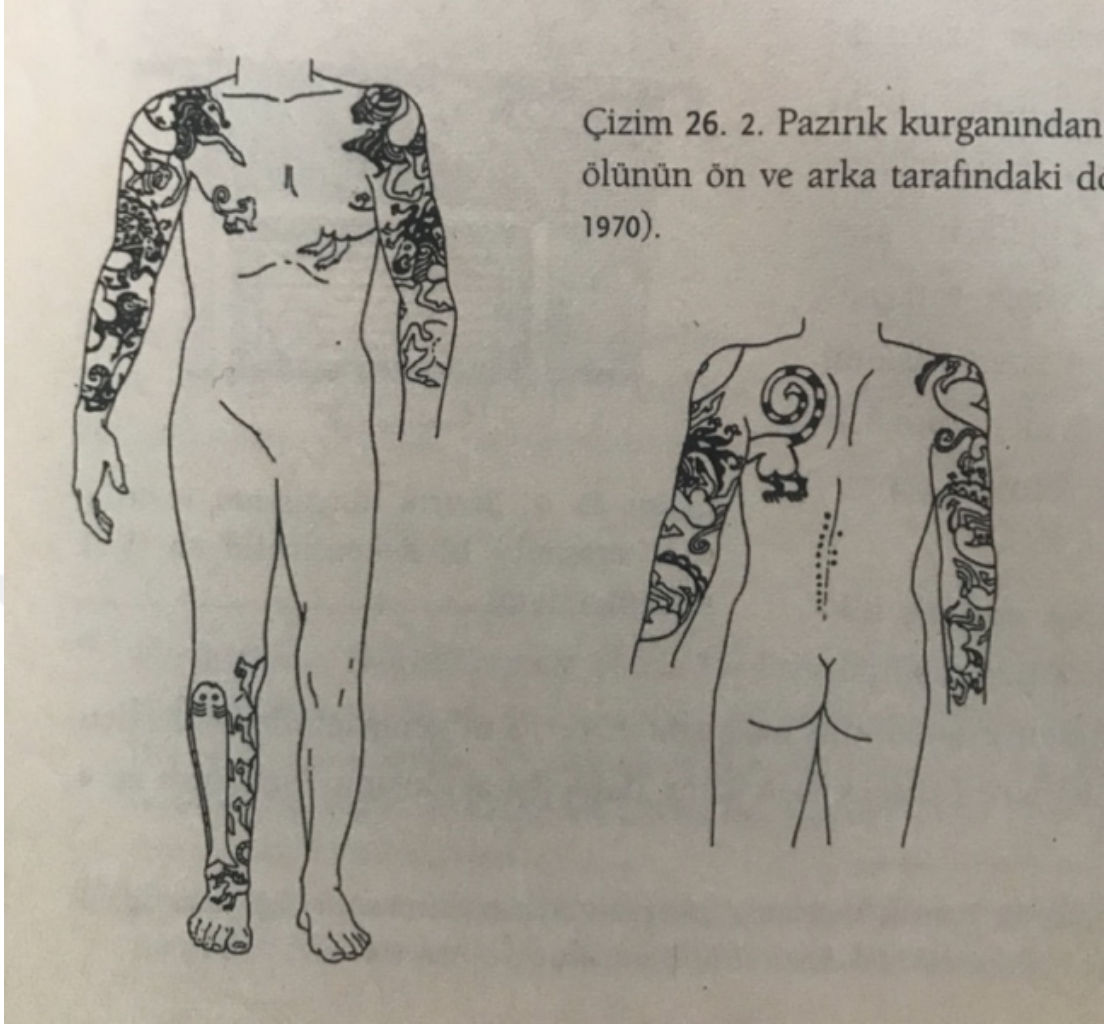
Resim 2.33. Birinci Pazırık kurganından bir eyer örtüsü Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 22).

Atla ilgili daha ayrıntılı bilgi bu çalışmanın ilgili kısmında verilecektir. Ancak burada kısa bir giriş yapmakta fayda var. Savaşçı bir millet olmalarından kaynaklı olarak bir binek hayvanı olan atın Türk kültüründe önemli bir yeri vardır. Bu mezarda olduğu gibi kurban hayvanı olarak da kullanılmaktadır ve çoğu kez de Göktenrı'nın timsali olarak kabul edilmektedir. Ayrıca özellikle dini törenlerde şamanın gökyüzüne çıkacağı binek hayvanlarından biri olarak görülür. Burada bu meselenin üzerinde durmak gerekir. Atın Şamanist Türklerde alemler arası geçiş için de kullanıldığı düşünüldüğünde bu mezardaki atların ölen kişinin diğer aleme geç ederken binmesi için konulduğu düşünülebilir. Bu çıkarımdan ziyade burada asıl önemli olan kısım atların başlarında yer alan geyik başı maskeler. Geyiğin bir yol gösterici olarak - İslamiyet'ten önce ve sonra- Türk inanç sisteminde büyük bir önemi olduğu araştırmacılar tarafından saptanmıştır. Dolayısıyla şöyle bir çıkarımda bulunulabilir. Atların başlarına geçirilen geyik başlı maskeler ölen kişinin diğer aleme geçerken atın ona yol göstermesini sağlamak için takılmış olabilir.

2.2.3. İkinci Pazırık Kurganı

Beş büyük kurganın yer aldığı bir mezarlık alanında bulunan ve kazısını S. I. Rudenko'nun gerçekleştirdiği bir diğer Pazırık kurganının çapı 36 m yüksekliği 4 m tepe şeklinde bir toprak yığını olup, alttaki mezar odasını korumaktadır. Kurganın altında ağaç kütüklerinden inşa edilmiş dikdörtgen bir mezar çukuru bulunmaktadır.

Defin odasında hırsızlar tarafından parçalanmış bir kadın ve erkek naşı bulunmuştur. Bunlar tahnid edilerek kurutulmuşlar yani mumyalanmışlardır. Ağaç lahitte yer alan bu ölülerden 50-60 yaş aralığında olduğu düşünülen erkeğin vücudundaki dövmeler dikkat çekicidir (bkz. Resim 2.34.), Her iki omuz ve kol üzerindeki bu tasvirler hayvan üslubuna uygun olarak tasvir edilmiştir. (Çoruhlu, 2007: 92). Selçuk Mülayim (1993: 188-189)'e göre, bu dövmelerin ortak özelliği, hayvan türlerinin çeşitliliği ve kompozisyon biçimidir. İç içe geçmiş, girift ve yoğun bir kompozisyon oluşturan hayvanların vücutları genellikle S biçiminde kıvrılmıştır. Koyu çizgilerle işlenen baş kısımlarına, vücuttan daha çok önem verilir. Boynuzlar, yeleler, ayaklar ve kuyruklar, kıvrımlı bezemeler halinde işlenmiştir; bu ayrıntılar desenleri zenginleştirir. Dövme olarak karsımıza çıkan bu tek motif veya kompozisyonlar, maden, ahşap ve keçe applike sanatında yaygın olan Hayvan Üslubunun yalnızca bir boyutudur. Özellikle ilkel toplumlarda kötülüklerden korunmak için tılsım veya büyü amacıyla vücuda dövme yaptırmak yaygın bir gelenektir. Bu dövmelerde büyük bir dinamizm içinde işlenmiş hayvan figürlerinin görülmesi o çağ insanıyla hayvanlar arasında belki dini inançlara dayanan bir bağ olduğunu düşündürür. Bu figürlerde hayvanların vücudunun S biçiminde kıvrılması, kurganlardaki ölü eşyaları arasında bulunan, madenden yapılmış hayvan figürlerinde karşımıza çıkar.



Resim 2.34. İkinci Pazırık kurganından çıkarılan mumyalanmış ölünün ön ve arka tarafındaki dövmeler (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 22).

Mezardaki lahitlerin üzerinde deriden yapılmış, koşan geyik figürleri var (bkz. Resim 2.35.). Ayrıca deri bir kese içinde gümüş bir ayna, demir topuz, tahtadan oyulmuş altın kaplı bir kanatlı arslan şeklinde burma gerdanlık, altın levhalarla kaplanmış tahtadan geyik ve grifon figürleri, kese şeklinde üzeri hayvan figürleriyle süslü ölü hediyeleri, deriden yapılmış bir sığın figürü mezardaki en önemli buluntular arasındadır. Mezarın kuzey tarafında koşum takımlarıyla ve kamçılarla birlikte yedi at kadavrası bulunmuştur. Atların birinin başında bulunan deriden ve keçeden yapılmış başlık yontu figürlerle bezenmiştir. Malzeme olarak deri ve beyaz keçe kullanılan bu başlıkta, başlığın atın alını üzerine gelen kısmı üzerinde, bir dağ keçisi başı ve onun da üzerinde kanatlarını açmış muhtemelen kartal olan yırtıcı bir kuş bulunmaktadır.



Resim 2.35. İkinci Pazırık kurganında deriden kesilmiş geyik figürlerinin çizimleri Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 87).

2.2.4. Üçüncü Pazırık Kurganı

1948 yılında açılan III numaralı kurganın yapımında taş bloklarının da kullanıldığı anlaşılmıştır. Mezar kısmı üzerinde ağaç kütüklerin yanı sıra, yerleştirilmiş taşlar ve kaya parçalarıyla da korunmaktadır. Bu taş tabakala arasında tahta kürek ve kamaların yanı sıra ahşap yedi tekerlek ve çeşitli araba kalıntıları bulunmuştur. Bu mezarda toplam 14 adet at bulunmuştur. Donarak bu içinde korunanların – kurganların hemen hepsinin günümüze kadar sağlam bir şekilde gelmesi kurgan inşasında kullanılan ağaçların arasından sızan suların kurgan içinde donması sayesinde olmuştur- dışında malzemelerin çoğu çürümüştür. Kalıntılar zengin koşum takımları olan en iyi atların doğu tarafında bulunduğunu göstermektedir. Bu atlar aynı zamanda maskeyle de süslenmiştir. Birinci Pazırık kurganındaki defin odasıyla benzer bir defin odasına sahip olan bu mezarda elde edilen buluntular diğer kurganlarla uygunluk gösterir (Çoruhlu, 2007: 94).

2.2.5. Dördüncü Pazırık Kurganı

II. ve III. Kurganlarla aynı yıl içinde (1948) açılan bu kurgan 24x1.4 m ebadında olup diğerlerine nazaran oldukça küçüktür. Diğer büyük üç kurganda olduğu gibi bu kurgandan da doğuya doğru dikilitaş sıraları uzanmaktadır. III numaralı kurganın güneyinde yer alan bu kurganın üst tabakları kaldırıldığında dört ana yöne yönlendirilmiş, tam kare olmayan ve kurganın kuzey batısına doğru kaymış bir çukura karşılaşmıştır. Kurganın altındaki çukur 30 metrekairelik bir alanı kaplamaktaydı. Mezar odasındaki iki lahidin dışında odadan masa ayakları ve üst parçaları, tahta bir yastık, rengineyiği boynuzundan yapılmış bir kuş başı da mezar odasında yer alan materyallerdendir. Defin odasının yanında 14 at kalıntısı ele geçirilmiştir. Bunlarla birlikte altın kaplı deri parçaları, kamçılar, ahşap ve bronzdan yapılmış koşum takımı parçaları da günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlar arasında hayvan üslubunun güzel parçaları çıkmıştır (Çoruhlu, 2007: 95).

Burada şu konuya da bir açıklık getirmek gerekir Kurganlardan çıkartılan at cesetlerinin kuyruklarının kesik veya düğümlü oldukları görülmüştür. Bunun izahını, yine eski çağlardan beri Türkler arasında yaygınlaşan yas gelenekleri arasında arayabiliriz. Bu göçebe topluluklarda, ölünün bindiği atın kuyruğunu kesmek veya bağlamak, değişmez bir yas geleneği olmuştur (Diyarbakirli, 1972: 71).



Resim 2.36. Matem olarak kesilen at kuyrukları Pazırık kurganlarından(Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 28).

2.2.6. Beşinci Pazırık Kurganı

V. Pazırık kurganı da diğerlerinin gösterdiği özelliklere genel olarak sahiptir. Kurganın üzerinde üç ton ağırlığında kaya ve taş parçaları olmasına rağmen maalesef bu kurgan da tamamen soyulmaktan kurtulamamıştır. Ancak bu odanın içinden keçe ve ipekten yapılmış eserler ele geçmiştir. Ayrıca odanın çeşitli kısımlarında dokuz at cesedi bulunmuştur. Başları batıya çevrilmiş bu atlar diğer mezarlarda olduğu gibi koşumlarıyla birlikte gömülmüştür (bkz. Resim 2.37.). Herhangi bir kısmı metal olmayan, dört tekerlekli zarif bir ahşap araba atlarla birlikte bulunmuştur. Araba tahta çubuklardan yapılmış ve üzeri keçeyle kaplanmıştır. Mezarda büyük bir keçe yaygıyla birlikte bir çadırın tepe kısmı ele geçirilmiştir. Sözü edilen keçe yaygıda, sıkça karşımıza çıkan bir atlı figürü, elinde bir ağaç bulunan bir başka figürün önünde durmaktadır. Burada ayrıca yine üst kısmı sökülebilir üç masa ve bunların dışında zarı çürümüş bir davul bulunmuştur. Bu davullar diğer kurganlardaki örnekler gibi ikiye bölünmüş öküz boynuzundan yapılmıştır (Çoruhlu, 2007: 98).

Ayrıca bu kurgandan araştırmanın ileriki safhalarında üzerinde fazlasıyla duracağımız genişliği 2 m olan bir halı bulunmuştur.

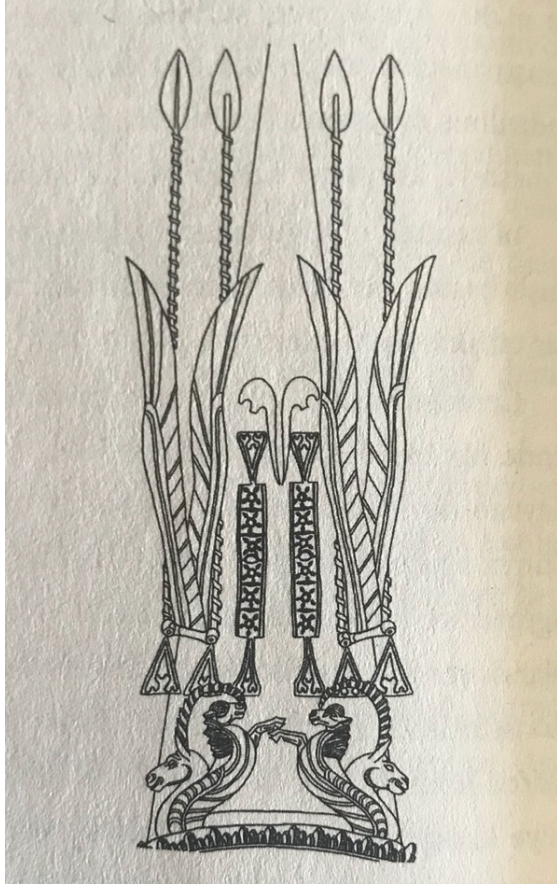


Resim 2.37. Beşinci Pazırık kurganından Atın başına takılmak üzere hazırlanmış bir geyik başı (töz), ağaçtan eğri kesim tekniğiyle yapılmış deriden de boynuz takılmış (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 72).

Burada bahsedilen kurganların dışında farklı bölgelerde bulunan ve Hunlara ait olduğu bilinen birçok kurgan vardır. Bu kurganlardan da Pazırık kurganındakilerle benzer eserler ve benzer teknikler kullanılarak gömülen mumyalanmış cesetler bulunmuştur. Cesetlerin içlerine konulduğu lahitler ahşaptan yontulmuş ve genellikle üzerlerine hayvan tasvirleri yapılmıştır. Örneğin Başadar kurganında bulunan iki ağaç lahitten birinde bedeni mumyalanmış bir erkek cesedi diğerinde ise yine mumyalanmış bir kadın cesedi bulunmuştur. Çoruhlu, (2007: 98)'nin aktarımıyla, içinde erkek olan lahidin kapağında dört kaplan, iki erkek domuz, iki dişi boynuzsuz geyik ve üç erkek keçi resmi, güney kısmında ise dört kaplan tasviri yer almaktadır. Defin odasında ayrıca kumaş parçaları, bronz levhalar, boynuzlar, çadır direği, geyik ve koyun kemikleri ve pişmiş toprak kaplar bulunmuştur.

2.2.7. Esik kurganı

Bahsedilen çoğu kurganın kaderiyle aynı kaderi paylaşmayan bu kurganın soyulmamış olması bilim dünyası için fazlasıyla yankı uyandıran bir eserin gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Kazak Bilimler Akademisi Tarih, Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsü Arkeoloji bölümü başkanı Kemal Akişoğlu'nun yönetiminde 1969-1970 yıllarında kazılan Alma Ata'nın 50 km uzağında konumlanan şimdiki Issık kasabasında bulunan Esik kurganından çıkartılan bir ceset ve cesedin altın zırhı ile birlikte mezarın içinden dört bine yakın altın eşya çıkarılmıştır. Cesedin başında, üzerinde altından tasvirlerin aplike olarak yer aldığı külâh şeklinde bir başlık bulunmaktadır (bkz. Resim 2.38.). Başlığın tepesinde de bir hayvan heykelciği yer alır. Ayrıca ok uçları, altın yapraklar, dağ kıvrımları üzerinde dünya ağacında kuşlar, arslan, dağ keçisi gibi mitolojik ve sembolik açıdan önemli figürler ve hayvan tasvirleri vardır. Başlığın önünde boynuzlu kanatlı atlar simetrik olarak yer almaktadır (Çoruhlu, 2007: 105).



Resim 2.38. Esik (Issık) kurganındaki prensin başlığının cepheden görünüşü (K. Akişev, 1978) (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 106).

Başlığın yanı sıra prensin üstündeki zırh ve mezarın içinde bulunan diğer nesnelerde de hayvan üslubuna ait motifler yer almaktadır. Çoruhlu (2007: 107)'nın anlatımıyla, zırh gömlek eşkenar şeklindeki parçaların bir araya getirilmesiyle hazırlanmıştır. Eşkenar dörtgenlerin bir tarafında üçgenimsi yaprak şekilleri vardır. Kolların üst bölümlerinde ve yenlerde aslan başları bulunmaktadır. Yaka çevresinden aşağıya inen ve etekte de devam eden şerit de aslan başlarından oluşmaktadır. Deri kemer üzerindeki altın aplike kemer plakalarında hayvan tasvirleri bulunmaktadır. Kemer levhalarında dizleri bükük, boynuzları arkaya doğru uzayan geyik tasvirleri, üsluplaşmış aslan kafaları bulunmaktadır. Prensın sol tarafında kını altınla kaplı bir hançer bulunmaktadır. Prensın ayrıca yine altın kaplı bir kamçısı ele geçirilmiştir. Hançerin kabzasında ve kınında da hayvan tasvirleri yer alır. Aynı husus kılıç içinde geçerlidir. Diğer mezarlarda olduğu gibi bu mezarda da yukarıda bahsettiklerimizin yanı sıra farklı eşyalara da rastlanmıştır.



Resim 2.39. Esik kurganından çıkarılan prence ait altın elbise (Altın Elbiseli Adam) (<https://arkeopolis.com>).

2.2.8. Ulandırık, Şibe, Noin Ula ve Ukok Platosu Kurganları

Bu kurganlarda da kısmen proto-Türk ve kısmen Hun kültürü olarak kabul ettiğimiz Pazırık kültüründeki benzerleriyle ortak özellikler göstermektedir. Pazırık'takine benzer şekilde ağaç lahitlerle defnedilmiş cesetler yine Pazırık'taki gibi atlarla birlikte gömülmüşlerdir. Mezarlarda ölülerle beraber standart yapıda silahlar, kısa kılıçlar, savaş baltaları, kalkanlar, ok ve yaylar, kolye, ayna, muska, küpe, tarak türünde kadınlara ait eşyalar bulunmuştur (Çoruhlu, 2007: 110).

Tip olarak Pazırık kurganlarıyla yakın özellikler taşıyan bir diğer kurgan olan Şibe kurganından da yine benzer şekilde bir ahşap lahit ve lahitin içinde defnedilmiş bir yaşlı adam ve çocuk iskeleti bulunmuştur. Bu mezarda diğer mezarlar gibi soyulmuş olduğundan ancak hırsızların gözünden kaçmış küçük değerli eşyalar ele geçirilmiştir. Altın düğmeler, elbise süs plakaları, ok başları ve bizi en çok ilgilendiren hayvan figürlü plakalar cesedin bulunduğu yerden çıkarılmış eserlerdir. Ayrıca atların gömüldüğü yerden altın eserler ve hayvan üslubuyla yapılmış objeler bulunmuştur (Çoruhlu, 2007: 99). Pazırık kurganlarında olduğu gibi ünlü araştırmacı Radloff'un 1865'te Altay bölgesinin Berel bozkırında keşfettiği iki farklı kurgandan bulunduğu eserlerde daha önce bahsettiğimiz eserlerle benzerlik göstermektedir. Berel-Tüekta isimleriyle anılan bu kurganlardan Çoruhlu (2007: 99)'nun aktarımıyla farklı alanlara gömülmüş 38 tane at kadvrası çıkmıştır. Atların yüksekliğiyle aynı seviyede gömülmüş ağaçtan yapılmış bir lahit ve bu lahitin üzerine raptedilmiş bakır grifon tasvirleri bulunmaktadır. Atların bulunduğu yerlerde de önemli buluntular ortaya çıkmıştır. İskit tipi demir bir hançer, eyerin ön boyunduruğunu süsleyen, altın varakla kaplı hilal şekilleri, realist geyik başları figürlerinden koşum takımı süsleri önemli buluntulardandır. Diğer kurganda yine ilkindeki gibi ahşap bir lahit ve hançer kını, ok gövdeleri, demir kılıç parçaları vb. materyaller bulunmuştur.

Arkeolog Kozlov ve kazı ekibi tarafından gün ışığına çıkarın Noin Ula kurganları toplamda 212 adettir ve Ögel'e göre özellikle bunlardan bir kısmı Hun prenslerine ait kurganlardır (Çoruhlu, 2007: 100). Buradaki kurganlardan birinden çıkarılan bir keçe yaygı oldukça ilgi çekicidir (bkz. Resim 2.40.).



Resim 2.40. Noin-Ula’da Hunlara it bir mezardan çıkarılan üzeri hayvan mücadele sahnesi ile işlenmiş bir örtü. Bu sahnede, yere yıkılan geyiğin üzerine çullanan kanatlı hayali bir yaratığın (grifon), bu hayvanı parçalamak üzere olduğunu görüyoruz (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 87).

Son yıllarda keşfedilen kurganlarda Pazırık kurganlarıyla benzer özellikler taşımaktadır. Bunlara Çoruhlu (2007: 110)’nun anlatımıyla Natalya Polosmak ve ekibi tarafından Moğolistan Altay otonom bölgesi ile Kazakistan sınırlarının kesiştiği bölgede, Rusya Federasyonu topraklarında yer alan Ukok Platası’na yer alan kurganlı mezarları örnek gösterebiliriz. Bu kurganlarda benzerleri gibi üzerlerindeki taş yığınları tomruklarla desteklenmiş mezar odaları, ağaçtan oyma tabutla benzer şekilde ele alınmıştır. Yine cesetler eşyalarıyla birlikte gömülmüştür. At cesetleri ayrı bölmelerde bulunmaktadır ve ele geçirilen eşya ve silahlarda hayvan üslubuna uygun tasvirler oldukça fazladır. Yalnız burada bir başka önemli bir ortak özellik şunu söyleyebiliriz. Kurganlardan birinden çıkarılan soylu bir kadına ait olduğu düşünülen cesedin üzerinde ikinci Pazırık kurganındaki adamın üstündeki dövmelerle ortak özellikler taşıyan dövmeler yer almaktadır.

2.3. Göktürk Sanatı

6. yüzyıl ortalarında Orhun Nehri batısındaki yayla bölgesinde (Ötügen) kurulup, Mançurya'dan Karadeniz sahillerine kadar uzanan büyük Türk imparatorluğu, devlet ve millet olarak Türk adını kullanan ilk büyük siyasi kuruluştur. Kurulduğu zamandan itibaren idari bakımdan Doğu ve Batı olarak ikiye bölünen imparatorluk, 630 yıllarında Çin nüfuzu altına girmiş, ve 682'de İltiş (Kutlug) Hakan'ın, büyük devlet adamı Tonyukuk ile birlikte siyasi mücadeleleri sonunda Doğu kısmı yeniden hakimiyetini elde etmiştir (Aslanapa, 1989: 7).

Çin kaynaklarına bakıldığında Türklerin Asya Hunlarından geldiği açıkça bilinmektedir. Orta Asya'nın tümünün Türk benliği altında birleşmesi için kurulan bu devletin en tanınmış, kişilerinin Bilge Hakan ve kardeşi Kültigin olduğu bilinmektedir (Aslanapa,1989:7).

Hunların kurduğu ilk kültür ve sanat birliğinden sonra, Göktürk devrinde kurulan yeni bozkır imparatorluğu ikinci kez geniş bir bölgede kültür ve sanat birliği kurmuş, eskiden beri Türk olan İç Asya dışında, özellikle Orta Asya ve onun batı bölgelerinde Türk nüfusunun artmasını ve sonuçta buralarda da Türk kültürü ve sanatı hatta içine alınabilecek veya bu hatta paralel bir çerçevede değerlendirilebilecek ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Çoruhlu, 2000: 151). Göktürk sanatından söz edebilmek, Göktürklerin bir büyük devlet olarak değerlendirilmesine sebep olan Orhun ve Yenisey kitabelerinin çözülmesiyle mümkün olabilmıştır.

Bu kitabelerin içinde yer aldığı Göktürk mezar külliyeleri (bazı yerlerde tapınak olarak adlandırılır) belki Çin'e paralel olarak yeni bir mimari anlayışın geliştiğini gösteriyor. Bunlar kurganlar gibi yerin altında değil yerüstünde bulunan ölen kişinin hatırası adına zaman zaman anma törenlerinin yapıldığı mimari eserlerdir. En önemlileri Orhun ırmağı kıyılarında bulunan Kültigin (7329 Bilge Kağan (735) ve bunlara yakın bir mesafede bulunan Tonyukuk (725, bazı araştırmacılara göre 726-732) külliyeleridir (Çoruhlu, 2000: 162).

692-716 yıllarında Orhun vadisinde Bilge Hakan ve Kültigin'in kendileri için kurulan taş kitabelerinin Türk dilinde yazılan en eski kaynaklar olduğu bilinmektedir. Aynı

zamanda bu kitabelerin Türk alfabesinin en eski örneklerini taşıdığı ve taş üzerine oyularak yazıldığı ilk anıtlar olduğu kaynaklarca bilinmektedir. Bilge Kağan'ın veziri Tonyukuk'un kendisi için kendi dilinden yazarak diktirdiği kitabenin de bunların en önemlilerinden birisi olduğu bilinmektedir (Aslanapa,1989:7).

Göktürkler donemi sanatının İslamiyet'ten öncesini etkileyerek geliştirdiği kadar, İslamiyet'ten sonrasına da büyük katkı sağladığını söylemek mümkündür. Bu dönemde İslamiyet dönemini etkileyen en önemli argümanlardan birisinin dikili taş kitabeler olduğu şüphesiz görülmektedir. (Aydemir, 2019: 371).



Resim 2.41. Kültigin Anıtı (<https://onedio.com>).



Resim 2.42. Bilge Kağan Anıtı (<https://onedio.com>).



Resim 2.43. Tonyukuk Anıtı (<https://onedio.com>).

Her üç anıtın da benzer mimari özellikler taşıdığı görülmektedir. Süsleme itibariyle Tonyukuk Anıtı'nın daha sade olduğu ve üç anıtın da duvarlarla çevrili halinin yapılan kazılarda ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu şekilde ilk şehirleşme mantığının kurulmaya başlandığı söylenebilir. Göktürklerin Hunlar gibi çadır yaşantısından bu şekilde kale tipi yerleşkeler kurarak ayrılabilir oldukları ileri sürülmektedir. Türk alfabesinin ve yazısının taş üzerine oyulmuş hali Göktürklerin bilim ve kültür açısından da gelecek nesillere kalıcı izler bıraktığı ve şüphesiz tarihimizin öncüleri olduklarını göz ardı etmemek gerekir (Aydemir, 2019: 373). Bu kitabelerin üzerinde yazılı olan metinlerin önemi kadar bizim asıl üzerinde durduğumuz mesele açısından ehemmiyeti büyüktür. Öncelikle bu anıtların günümüze kadar gelen kısımlarında büyük bir tahribatın söz konusu olması üzerlerindeki görsellerin çözümlenmesi için olumsuz bir etken olmuştur. Şu an Bilge Kağan anıtının alt kısmında bulunan kaplumbağa yontusunun aynısının çevresel etkenlerce yok olmadan önce Kültigin anıtının alt kısmında da yer aldığı bilinmektedir. Bunun dışında Kültigin Anıtının en sanatsal bölümünün tepe kısmı olduğu söylenebilir. Öyle ki bu kısım anıtın yüksek kabartma (high relief) olarak değerlendirildiği bölümü olmuştur. Hem Köl Tigin Anıtının hem de (özellikle) Bilge Kağan Anıtının tepe kısımları aradan geçen yüzyıllar neticesinde tahrip olmuştur. Bu tahribat tepe kısmında yer alan süslemenin bilim insanlarının kurttan süt emen çocuk (Alyılmaz, 2005: 15;) ya da antitetik ejder motifi (Çoruhlu, 2007: 164;) gibi farklı yorumlamalara yol açmıştır. Taspar / Tatpar Kağan adına inşa edilen ve I. Kök Türk Kağanlığı dönemine ait tek anıt olarak günümüze kadar ulaşan Bugut yazıtının tepe kısmının kurttan süt emen çocuk tasarımı ile süslenmiş olduğu konusunda bilim insanları aynı görüşe sahiptir (Çoruhlu, 2007: 175). Bugut yazıtındaki bu tasarımın Köl Tigin ve Bilge Kağan yazıtlarında yer almasında esas teşkil ettiğini ifade etmiştir (Alyılmaz, 2003: 14). E. Esin'e göre Köl Tigin Anıtının tepe kısmını süsleyen ejder motifidir (Esin, 1972: 47). Esin, ejderi Çin kozmolojisiyle ilişkilendirmiş ancak Kültigin anıtındaki ejder motifinin Çin eseri olmadığını belirtmiştir.

Ayrıca Köl Tigin Anıtının tepe kısmını kaplayan antitetik ejder motifinin doğu yüzünde yer alan bölümünün altında dağ keçisi (teke) motifi vardır. Alyılmaz, dağ keçisinin Kök Türkler ve Kök Türk Kağanları için simge/damga olarak seçilmesi konusunu şu şekilde açıklamıştır:

... Tekeler, yüksek dağlarda (Gök Tanrı'ya yakın mekânlarda) yaşadıklarından birçok Türk boyu tarafından kutsal sayılmış; Tanrı'nın elçisi, habercisi olarak kabul edilip kök (kök teke, kök erkek, kök eçki, kök çebiç, kök koşot...) sıfatıyla anılmışlardır. Dağ keçisinin / tekenin yaşayışıyla kendi yaşayışları arasında bağ kuran ve kendilerini Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak gören Türk kağanları da dağ keçisini / tekeyi bu sebeple kendilerine damga olarak seçmişlerdir (Alyılmaz, 2005: 17). Keçiye olan saygının bir tezahürü olarak Anadolu'da uzunca yıllar göçebe bir şekilde yaşamış Karakeçili ve halen göçmeye devam eden Sarıkeçili Yörüklerince keçi özgürlüğün simgesi olarak kabul edilmektedir. Bu durum Hayvanların sembolik anlamlarının hiç bozulmadan günümüze kadar geldiğinin bir ispatı olarak düşünülebilir.



Resim 2.44. Kültigin anıtı doğu yüzü (<https://onedio.com>).

Kazak Türkolog Sartkocaeli Karcaubay, tekeyi Köl Tigin'in mensubu olduğu Kök Türklerin A-shih-na Boyu'nun totemi olarak dikkatlere sunmuştur (Karcaubay, 2002: 167). Çoruhlu'nun Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi isimli eserinde Ejderin Kök Türklerin A-shih- na Boyu'nun ongunlarından biri olduğunu kaydetmiş olması (Çoruhlu, 1995: 51) Köl Tigin anıtındaki bu süslemelerin belki de A-shih-na Boyu'nun sanatsal ve sembolik olarak yansıması olduğu şeklinde ifade edilebilir. Dağ keçisi /

teke basitleştirilerek ve stilize edilerek yüzeye oyulmuştur. Dağ keçisi motifi farklı piktogram varyantlarla Moğolistan coğrafyasında anıtsal ve anıtsal özelliği olmayan birçok yazıtı süslemiştir (Alyılmaz, 2005: 17). Çoruhlu (2000: 164)' ya göre Her şeyden önce bu abidenin tamamı bir evren sembolüdür. Nitekim sadece kaplumbağa ve ejderha bile başlı başına evrenle ilgili birer sembollerdir. Türk mitolojisinde dünyanın üzerinde durduğu hayvanlar arasında kaplumbağa da bulunmaktadır.

Bu üç külliyeinin dışında bu araştırma için önemli olan ve Anonim IV olarak anılan Göktürk mezarının kazısı 2000 yılında Moğolistan'da (Kültigin anıtının az kuzeyinde) Türk-Moğol kazı ekibi tarafından gerçekleştirilmiştir. Dört taş levhadan oluşan lahit, her bir levhasında kuş süslemeleri bulunması açısından önemlidir. Özellikle doğu, batı ve güney levhalarında antitetik olarak yerleştirilmiş kuş figürleri sağlam kalırken, kuzey levhasındakiler hasar görmüştür. Sözü ettiğimiz diğer lahit süslemeleriyle aynı grupta olduğu anlaşılan bu taş tezyinatı üslup olarak Orta ve İç Asya'nın temel tarzı olan grafik tekniğiyle ele alınmıştır. Sivri uçlu bir aletle konturlar oyulmuş hafif kabarık bir tasvir ortaya çıkmıştır. Buradaki tasviri tarzı bakımından V. Pazırık kurganındaki büyük ihtimalle duvara asılmak için yapılmış olan, üzerinde bir grifonla karşılıklı mücadele eden insan başlı, hayvan gövdeli (sfenks) bir figürün bulunduğu keçe örtüyle karşılaştırabiliriz. Burada kanat, kuyruk ve diğer bazı ayrıntılar lahitteki kuş süslemelerinde olduğu gibi bitkisel karakterdedir. Bu eserdeki tasvirleri tarzları açısından daha sonra ele alacağımız Bezeklik'teki ünlü sudan çıkan gök ejderi freskosuyla da karşılaştırmamız mümkündür Karşılıklı yerleştirilmiş kuş tasvirleri simurg figürlerine çok benzemektedir. Kazıyı yapan araştırmacılar bunları Zümrüdüanka olarak nitelemiştir. Daha önce yaptığımız bir çalışmada karakuş, anka, simurg, gruda tasvirlerinin aynı fantastik yaratığın farklı kültürlerde aldığı şekiller olduğunu ileri sürmüştük (Çoruhlu, 200: 171).

Yukarıda ilk örnekleri sunulan yazıtlar veya heykeller, dikilitaşlar ya da farklı nesneler üzerindeki yazılar Türkoloji kapsamında ele alınacak ilk eserler olduğu gibi, Türk epigrafisinin de başlangıcını teşkil ederler. Bunlar Türk sanat tarihi için de değerli kayıtları içermektedirler. İlk araştırmaların başladığı XVIII. Yüzyıldan itibaren Göktürk devrine ait birçok kitabe ve yazılı anıt tespit edilmiştir. Bunların bir kısmı heykel ve geyikli taşlar, bir kısmı ise kabartmalardır. Zunkhara ya da Karagöl yazıtı denilen bir yazıt bunlardan biridir.

Buradaki figür bir insan yüzü olmakla birlikte saçları Kültigin kitabesindeki ejderleri andıracak biçimde betimlenmiştir. Ancak burada tasvir, ejder gövdeli bir kurda da benzemektedir (Çoruhlu, 2000: 174).

Ayrıca sanat değeri açısından olmasa da mitolojik açıdan en ünlü kabartma örneği olarak Bugut Yazıtı'nın (bkz. Resim 2. 45.) (MS 582) üst tarafında bulunan, kurttan süt emen bir çocuğu gösteren kurttan türeyiş efsanesiyle ilişkili kabartma gösterilebilir (Çoruhlu, 2000: 175).

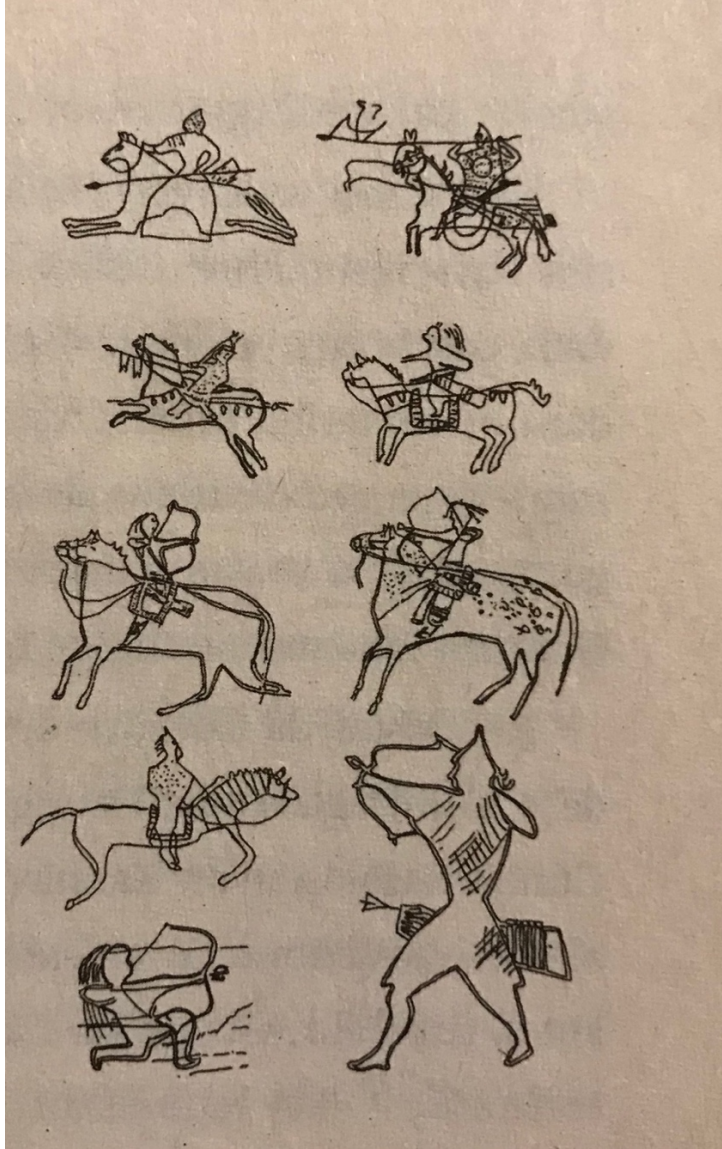


Resim 2.45. Moğolistan Tsetserleg Müzesi'nde bulunan, üst kısmında bir kurt tarafından emzirilen çocuk tasvirinin bulunduğu Bugut anıtı.

Bunların dışında Göktürk Kaya resimlerinin konuyla doğrudan bağlantılı olması bakımından ele alınması gerekmektedir. Orta ve İç Asya'nın genel tasvir tarzı olan çizgisel tarzın hâkim olduğu ve Göktürk devri kaya resimlerinin en erken kaynakları

olan kaya resimleri bazı yerlerde neolitik devirden bazı yerlerde ise bronz çağından itibaren karşımıza çıkmaktadır. Kayalar üzerine yapılmış Göktürk tasvirleri ayrıntılarda bazı farklılıklar gösterse de proto-Türklerden (MÖ 2000’lerden itibaren) ve Hun İmparatorluğu’ndan itibaren gelişen kaya resimleriyle bir bütünlük arz ederler. Bizi ilgilendiren dönemde kaya resimlerine, Göktürklerin hakimiyet kurduğu bütün bölgelerde rastlıyoruz. Bunların bir kısmı bu hanedanlığın kuruluşundan önceki devirlere, bir kısmı ise Göktürk hanedanlığı dönemine aittir (Çoruhlu, 2000: 176).

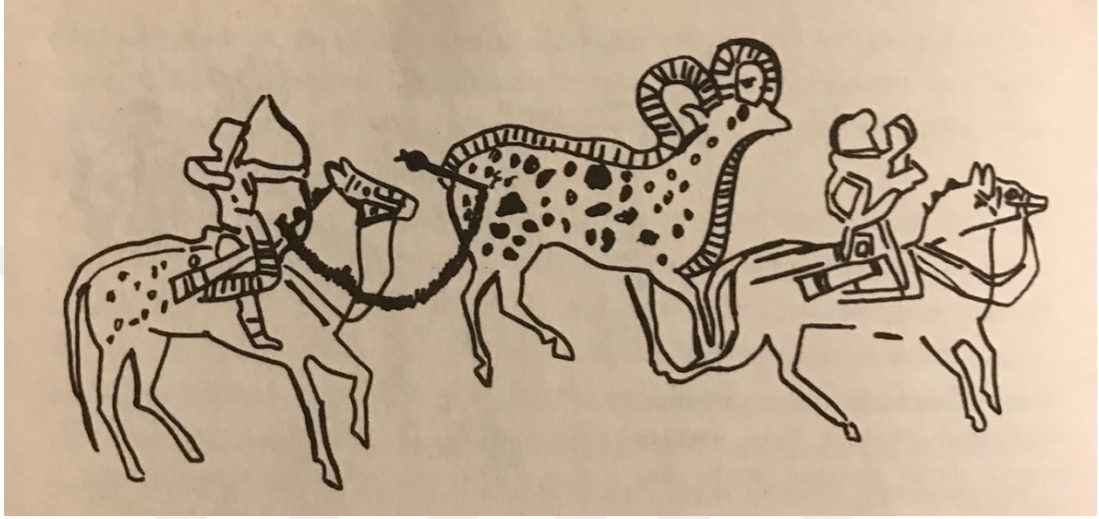
Bu dönemlerde gerçekleşmiş olan göç süreçleri, askeri çatışmalar kaya resim sanatına da yeterince yansımıştır. Genellikle “kutsal alan” veya “açık hava mâbedi” gibi kullanılan sahalarda karşımıza çıkan Göktürk devrine ait ellerinde bayrak taşıyan, yay ve mızraklarıyla donanmış savaşçı tasvirleri Göktürk döneminin kendine özgü bir amblemi hâline gelmiştir. Göktürk devri kaya resimlerinde en çok görülen sahneler, ellerinde mızrak, ok- yay veya göndere takılı bayrak bulunan zırhlı ve piyade askerdir. Okçu figürleri de av esnasında veya savaşırken görülür, bazıları tek figür durumunda karşımıza çıkar. Ayrıca develî süvari tasvirlerine de rastlanır. Bazı kaya tasvirlerinin bir takım dini inançlar çerçevesinde yapıldığı anlaşılmaktadır. Çeşitli sembolik manalara sahip hayvanlarla ilgili kompozisyonlar, insan göçleri, süreklilik avları, damgalar veya yazılara benzer işaretler yer almıştır. Göktürk kaya resim sahnelerinde belli bir zaman suresinde gerçekleşen savaş ve mücadele olayları yansıtılmış olabilir. Erken devir sanatçıları için hayvan tasvirleri önemli olduysa, bu dönemin esas vurgusu antropomorfik karakterler ve onların askeri niteliklerine (bayrak, silah, at koşum takımları) kaymıştır. Genel olarak, kayalar üzerinde çiftçi toplumun yaşam sahneleri Göktürk döneminin kahramanlık destanları ve aristokrat düzeni yansıtılmıştır. Kuyrukları düğümlenmiş, yeleleri dişli veya tarak ağzı denen şekilde ele alınmış, boynuna “moncuk” denilen püskül süslemeleri asılmış atlar dikkati çeker. Bazı atlar çakılmış gibi durur, iki ayağı profilden gösterilmiştir. Bazı atlar da koşar şekilde çizilmiştir. Kuyruğu kısa kesilmiş ya da düğümlenmiş gibi yansıtılmıştır. Arka ayakları ve gövdesi hemen aynı hizada koşan atlar Hakasya ve Kopen’deki figürleri andırır. Av hayvanlarının figürleri genellikle endamlı bir duruş ve atlama anında çizilmiştir (İbekeyeva, 2015: 114).



Resim 2.46. Sulek, Kem gibi değişik bölgelerden Göktürk süvarilerini ve savaşçılarını gösteren kaya resimlerinden ayrıntılar (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 183).

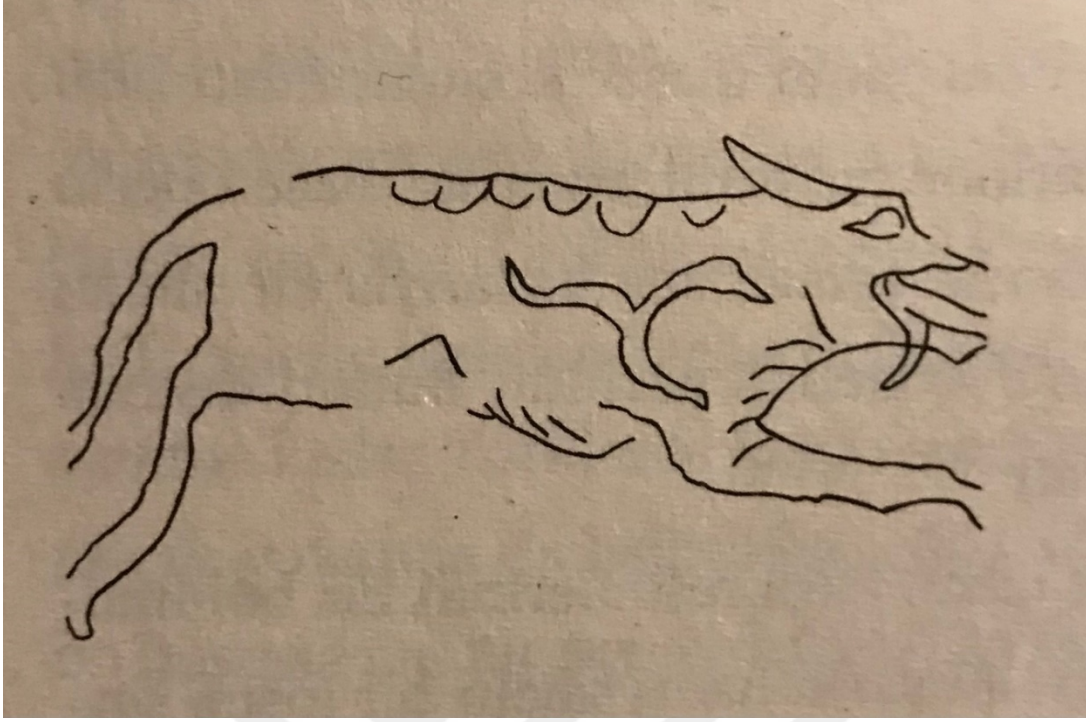
Göktürk devrine özgü olduğu düşünülen Sibiryâ, Moğolistan ve Altay kaya resimlerinin önemli bir bölümü Göktürk idaresinde yaşayan- Göktürklerle dost veya düşman- diğer Türk topluluklarının icra ettiği kaya tasvirleriyle benzerlik gösterir. Burada bunlara Kırgız Türklerine atfedilen ve VI-VIII. Yüzyıllara ait olduğu ileri sürülen Kara-yüs (Sulek) abidesini örnek verebiliriz. Ölen bir alp için yapıldığı anlaşılan kayanın üzerinde, Göktürk harfleriyle oyulmuş “Bengü kaya” ifadesi bulunmaktadır. Bu kayanın yüzeyinde Göktürk devri kaya resimlerinin temel konuları olan av savaş sahneleri yer almaktadır. İşlenme tarzları da diğer Göktürk devri kaya resimleriyle benzerlikler taşır. Ancak burada bazı sembolik işaretler tespit edilmiştir. Bunlardan hilal ve noktadan ibaret işaretler bir görüşe göre “güneş ve ay” kültlerine

işaret etmektedir. Anıt üzerindeki büyük av sahnesinde Yenisey-Kırgız bölgesinde görülen çift hörgüçlü develer, dağ keçileri, dağ koyunları, kaplanlar, tilkiler, geyikler, ayı dansına veya biçim değiştirmeye işaret eden – ayı biçimine girmiş insan veya şaman din adamı- iki ayağı üzerine kalkmış ve ellerinde sopa bulunan ayı tasvirleri bulunmaktadır (Çoruhlu, 2000: 182).



Resim 2.47. Kara-yüs kaya resimlerinde yer alan bir av sahnesi (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 182).

Son olarak Eşki Olmes kaya resimlerinde Türk kültürü için ve bu araştırmanın konusu açısından önemli olan diğer hayvanların yanı sıra yaygın bir sembolizmi olan, yiğitlik ve savaşçılık sembolü olan, Gök Tanrı'nın simgesi olarak ele alınan kurt tasvirleri de görülür. Buradaki kurt tasvirlerinden birinde yerde uzanmış haldeki deveye sinsice yaklaşan bir kurt tamamen oyma tekniğiyle betimlenmiştir. İkinci figür ise gerçeğe uygun bir biçimde tasvir edilmiş bir kurdu göstermektedir (Çoruhlu, 2000: 186).



Resim 2.48. Kazakistan Eski Olmes kaya resimlerinden bir ayrıntıda yer alan kurt tasviri Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 187).

Ayrıca yeni keşfedilmiş Mayhan Uul kurganı 7. Yüzyıl Türklerin yaşam tarzı ve sanatı hakkında bize fazlasıyla bilgi vermektedir. Kurgandan çıkarılan bazı eserlerin araştırmanın konusuyla yakından ilişkili olmasından dolayı bu örneklerle değinilmesi gerekmektedir. Moğolistan'ın başkenti Ulan Bator'un batısında yer alan toplamda 4 metre yüksekliğinde 34x36 metre çapında 4 farklı odadan oluşan bu kurgana 42 metrelik bir koridordan ulaşılmaktadır. Duvarlarda içinde ejderha at gibi hayvanların tasvir edildiği birçok duvar resmi ve 45 farklı heykelcik gün yüzüne çıkarılmıştır.



Resim 2.49. Mayhan Uul kurganı duvar resimleri (<https://www.ergenekun.net>).

Koridorun 42 metrelik duvarındaki resimlerin arasında iki at ve süvarileri de bulunuyor. Atların biri kırmızı, diğeri gri-siyah. Koşumları da bütün detaylarıyla tasvir edilmiş. Atın kuyruğu bağlı, yelesi üç dişli olarak kesilmiş. Bu gelenek sadece Göktürklerle ait. Bu tür at tasvirlerine bozkırdaki kaya resimleri ve kabartmalarda da rastlanıyor. Bunlar ölen kağanın atları; öbür dünyada da kullanması düşünceyle çizilmiş. Atların yanındaki adamların ise yüzleri ve elbiseleri farklı. O dönemdeki Göktürklerin giyiniş tarzı hakkında detaylı bilgi veriyor.



Resim 2.50. Mayhan Uul kurganı duvar resimlerinden at figürü (<https://www.ergenekun.net>).

Ayrıca kurgandan çıkarılan pişmiş topraktan üretilmiş at üstünde müzisyenler, zırhlı at, deve, tanımlanamayan bazı hayvan ve taşı heykelciklerinin yüksek olasılıkla gömü törenini canlandırma kaygısıyla kurganın içine özenle yerleştirildiği keşfedilmiştir.



Resim 2.51. Mayhan Uul kurganı seramik heykeller (<https://www.ergenekun.net>).

2.4. Uygur Sanatı

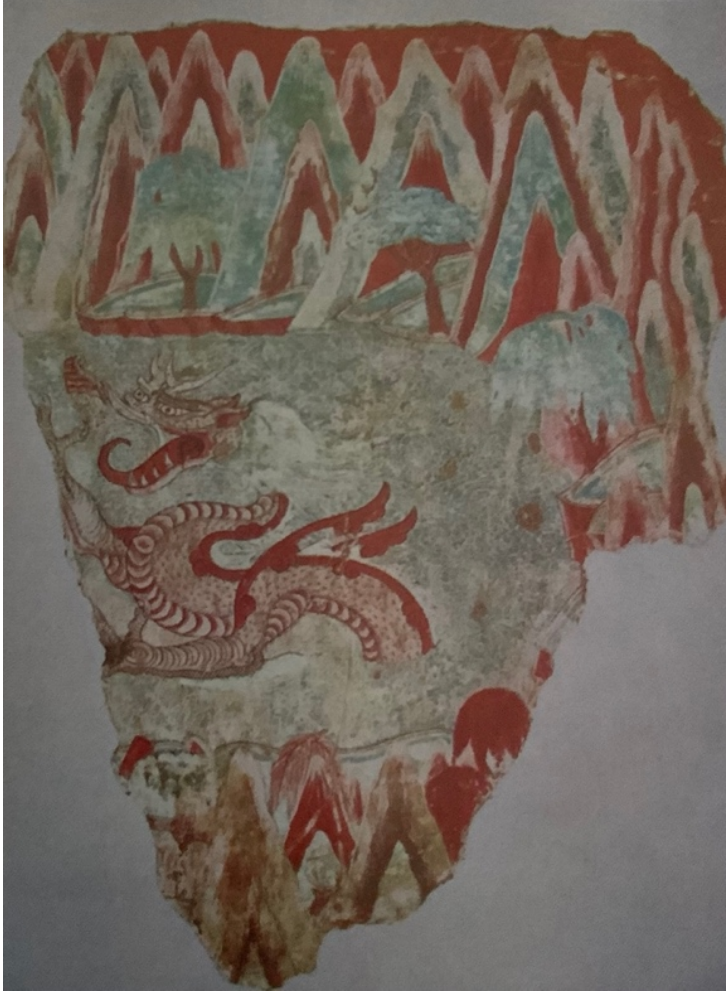
Uygur sanatı Türk sanat tarihinde özgün bir konuma sahiptir. Çünkü yarı yerleşik yaşam tarzının varlığını sürdürmesine rağmen bu devrede egemen olan yerleşik yaşam tarzı sanatımızda devrim sayılabilecek gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Böylece Türk sanatı ilk kez yerleşik bir sanat olma niteliği kazanmıştır. Bu devrede geliştirilen sanat ve mimarlık unsurları İslamiyet'ten sonraki Türk sanatına büyük etkilerde bulunmuştur (Çoruhlu, 2000: 229).

Doğu Türkistan Uygur şehirlerinde bulunan VIII ve IX. yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheizt duvar resimleri ile minyatürler, Türk resminin bugüne kadar günümüze gelebilen, zengin içerikli orijinal örnekler olması bakımından önemlidir. Bu örnekler Türk resim ve heykel sanatının erken dönemlerdeki en zengin ürünlerini kapsamaktadır.

MS. IV-V yüzyıllarda Doğu Türkistan ve bütün Orta Asya’da gelişen eklektik bir resim tarzından sonra VI-VII yüzyıllar arasında Türklerle yakından ilişkili bir resim üslubu ortaya çıkmıştı. Ardından MS VIII. Yüzyıldan itibaren Uygurların Doğu Türkistan’a iyice nüfuz etmeleriyle, bizim için daha önemli olan Uygur duvar resimleri devri başlamıştır. Böylece ortaya çıkan Uygur resim üslubu zamanla bütün Orta Asya ülkelerinde etkili hale gelmiştir (Çoruhlu, 2000: 259).

Klasik Uygur sanatının en güzel örnekleri, Doğu Türkistan’ın eski şehirlerinden Kumtura’nın doğu tarafında, Koço’nun kuzeyinde, Kızıl Dağ silsilesi arasındaki Murtuk çayı vadisinin sol tarafında teras üzerinde yer alan ve büyük çoğunluğu kayalara oyulmuş Budist tapınaklardan meydana gelen Bezeklik külliyesinde bulunmaktadır (Çoruhlu 2019: 210).

Konumuzu teşkil eden ejderha figürünün bulunduğu duvar resmi, 19 numaralı mağara tapınağında, muhtemelen bugün mahiyeti anlaşılamayan daha büyük bir kompozisyonun bir parçası olarak yapılmıştır. Söz konusu tapınak kaya içine oyulmuş, beşik tonozlu uzun dikdörtgen bir mekân şeklinde tasarlanmıştır. Mabedin en yüksek noktası 4.85m. olup, arka duvara yakın kısımda Nirvanaya ulaşmış Budha için ayrılmış, 90cm. yüksekliğinde bir stupanın kaidesi bulunmaktadır. Bu kaidenin önden bakıldığında sağ duvarında bizim konumuzu teşkil eden ejderha figürlü fresko yer almaktaydı. Bugün Berlin Staatliche Museen’de muhafaza edilmekte olan duvar resminin boyutları 66x56 cm’dir. Söz konusu duvar resminin klasik Uygur resim sanatının bir örneği olması nedeniyle, eskiden bazı araştırmacıların belirttiği gibi 9-12. yüzyıl veya 9-10. Yüzyıllar yerine 9. Yüzyılın sonlarına tarihlendirilmesi bizce daha uygun olacaktır. İncelediğimiz duvar resminin dikkat çekilmesi gereken birçok önemli özelliği bulunmaktadır. Genel tasvir tarzı açısından bakıldığında, Türk Sanatının temel ilkesi olan sadeliğin ön planda olduğu dikkati çekmektedir; herhangi bir karmaşa olmadığından her şey net bir şekilde kavranabilmektedir. Resimde sadece gerekli olduğu sayıda öğeye yer verilmiştir; ayrıca Orta Asya Türk tasvir sanatının öz tarzı olan ve daha sonra minyatürlerde de görülecek olan çizgisel üslup resme hâkim bulunmaktadır. Klasik Uygur üslubunda çok kullanılan kırmızı rengin hâkim olduğu (fresko tekniğiyle yapılmış) resimde; ana zemin, dağlar, ağaçlar ve ejderha figüründe en çok bu renk göze çarpar. Ana konu, dağlar arasında sıkışmış bir göl içinde yer alan ejderha tasvirinden ibarettir.



Resim 2.52. Doğu Türkistan, Bezeklik XIX. Tapınak bulunan ejder figürlü duvar resmi (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi , 2019: 273).

Dağlar arasındaki vadilerde yer alan ağaçlar ve ayrıca resmin alt-orta kısmında iki üçgen şeklinde dağ arasında bir de ceylan türü bir hayvanın başı yer almaktadır. Anlaşılabileceği üzere bazı gerçek doğa unsurları stilize de olsa kullanılarak, içine gerçek üstü yaratığı yerleştirmek suretiyle masalsı, gerçek dışı bir mekân ve zaman yaratılmıştır. İnsanın ayak basmadığı duygusunu veren, kısmen ağaçlarla dolu dağlarla çevrilmiş, esrarengiz göl tasviri söz konusudur. Aynı zamanda, resmin öğelerinin konumundan dolayı, rakımı çok yüksek geçit vermez bir yerin yansıtıldığı da anlaşılıyor. İnsanda saklanma, sığınma duygusu da uyandıran bu manzara; - kavramsal olarak ilgisi görünmemekle birlikte- ‘ saklanıp, sığınılan ve aynı zamanda yeniden doğuş yeri olan’; gözlerden ırak, yüksek, dağlar arasında sıkışmış ama cennetten bir parçaymış gibi cezbedici bir yurdu anlatan, Türklerin Ergenekon mitini hatırlatmaktadır.

Ejderhanın göl, deniz veya okyanus dışında, esasında bu suları temsil eden havuzlar içinde de çok tasvir edildiğini görmekteyiz ve bunun da kozmoloji ve mitoloji ile ilgili olduğunu biliyoruz. Bu şekilde içerisinde kazların da yüzdüğü ejderli bir havuzu gösteren fresko tekniğinde ve Koço'daki tapınağın sadece rahiplerin girebildiği kutsal bölümünde zemine yapılmış bir resim örnek olarak incelenebilir – ki bu resim ele aldığımız Bezeklik ejderli Uygur freskosunun bazı resimsel öğeler açısından tespit edilebilen en yakın örneğidir. Bu fresko parçasında Bezeklik'teki kadar sevimli olmamakla birlikte aynı şekilde çift boynuzlu ve pullu bir gök ejderi yer almaktadır.



Resim 2.53. Doğu Türkistan, Koço Uygur tapınağında havuz içinde bir ejderhayı gösteren fresko parçası parçası (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 419).

“Su” Bezeklik Uygur ejderinde olduğu gibi helezonik kıvrımlar ve Budizm’in kutsal çiçeği lotuslarla dolgulanmıştır. Almanya’da Staatliche Museen’de Dahlem, Turfan Eserleri III 4471 envanter numarasıyla muhafaza edilmekte olan söz konusu Uygur fresko parçası muhtemelen daha büyük bir kompozisyonun ayrıntısıdır. Benzeri özelliklere kısmen sahip olan başka fresko daha mevcuttur; Bezeklikte IX. Tapınak olarak anılan Uygur tapınağının kutsal iç tapınağında bulunan freskoda, yine önceki resimlere paralel şekilde ejder ve lotuslu çizgisel kıvrımlarla dalgalandırılmış havuz tasviri bulunmaktadır.

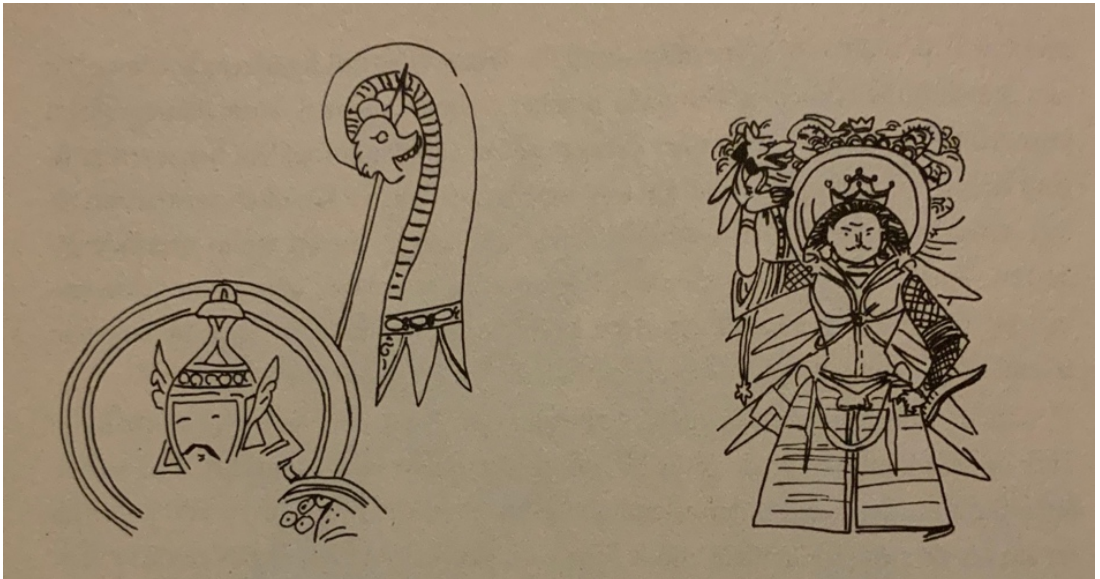
Bu tasvirlerden bazılarının Çin ejderhası olduğu veya Çin karakterinde veyahut da Çin etkili olduğu bazı araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. Bu görüş bizce yanlıştır.; çünkü esasında bu husus ve benzeri fikirleri ejderha tasvirlerinin Türk Sanatı Tarihi aısından ayrıntılı olarak ele alınmamış olmasından kaynaklanmaktadır (Çoruhlu, 2014: 144,145,146).

Görüldüğu üzere gerçeküstü ya da gerçekçi hayvan tasvirleri yoğun olarak Uygur sanatında da karşımıza çıkmaktadır. Resimlerde karşılaştığımız örnekler ait oldukları kültür daireleri ve üslupları bağlamında temel olarak iki gruba ayrılabilirler. Bunlardan birincisi Türk bozkır kültürüne uygun olarak ele alınmış hayvanlardır. İkinci grubu ise Budizm’e ait çeşitli efsanelerde veya hikayelerde tasvir edilen hayvanlar oluşturur. Hayvan üslubu geleneğinden uzaklaşma Uygur sanatında yaygın olmakla birlikte eski Türk hayvan tasviri geleneğine uyan hayvan figürlerine de rastlıyoruz. Bunun temel sebebi Budizmi ve Maniciliği kabul ederek yerleşik hayata geçmiş Uygurlarda hayvan üslubunu doğuran yaşayış tarzının, inançlarının kısacası eski Türk kültürünün etkilerinin devam etmiş olmasıdır. Uygur sanatında da önemli bir yere sahip olan at figürüne yeterli sayıda rastlıyoruz. Bununla ilgili güzel bir örnek Berlin Staatliche Museen’de bulunan bir fresko paçasındaki tasvirdir. Hoço’da bulunmuş VIII-IX. Yüzyıllara ait olduğu kabul edilen resimde üzerindeki süvarinin üst kısmı tahrip olmuş dört nala giden bir at figürü bulunmaktadır. Türklerde çok görülen yas ve yiğitlik göstergelerinden olan “kuyruğu düğümlenmiş” bu at figürü vücudunun biraz uzatılmış olması itibariyle ve ayaklarının tasvir ediliş şekliyle hayvan üslubundan ve eski Türk geleneklerinden izler taşımaktadır.



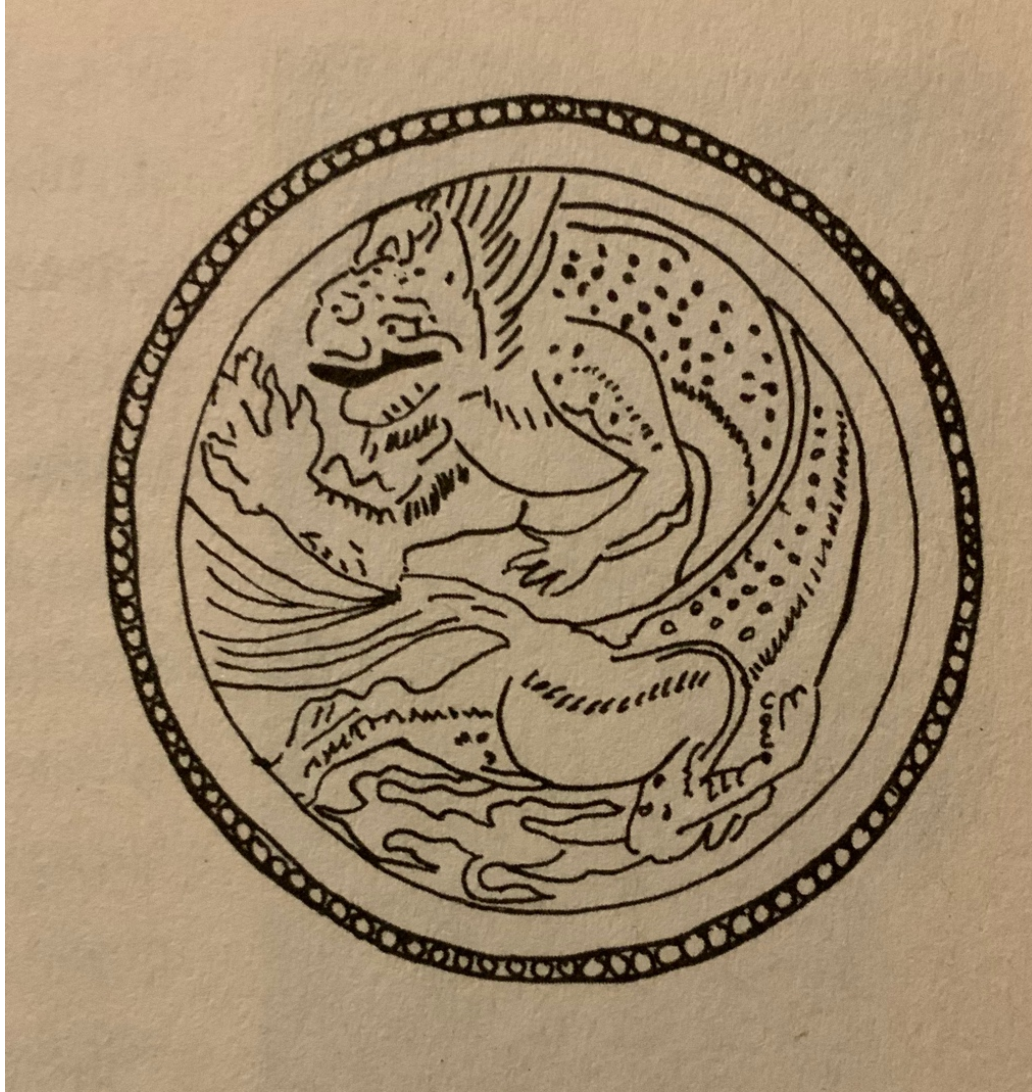
Resim 2.54. Hoço’da bulunan koşan at freskosu (<https://okuryazarim.com>).

Kızıl’da bulunmuş muhtemelen Göktürk veya Uygur devrine ait bir resimde ise Türk sanatı ve mitolojisinde geniş bir yer kaplayan kurt figürünün kurt başlı sancak tutan bir alp tasviri üzerinden işlendiğini görüyoruz. Töz kavramıyla apaçık ilişkisi olan ve VIII. Yüzyıla ait bu resimde figürün başının üzerindeki halenin arkasında ejder tasviri bulunmaktadır. Buna benzer bir diğer örnek Murtuk’ta 3 numaralı mağarada ve Koço’daki bir diğer resimde de karşımıza çıkar.



Resim 2.55. Solda, Kızıl’da bulunan böri başlı gönder tutan figür. Fresko VI-VIII. Yüzyıllar Sağda, Koço freskosunda böri başlı gönder tutan figür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 117).

Bunların yanı sıra erken tarihlerden itibaren Türk sanatı ve kültüründe önemli yeri olan kaplan tasvirlerine, Bezeklik'teki Uygur tapınaklarından birinde bulunan duvar resmi ve Toyuk'ta bulunan bir ipek parçası üzerindeki resim örnek olarak verilebilir. Özellikle Bezeklik'teki resim Türk hayvan üslubu geleneğine uygundur. Burada kaplan resminin uzayıp kıvrılışı ve bir daireye sığdırılmaya çalışılması bu eski üslubu ve geleneği hatırlatmaktadır.



Resim 2.56. Mavi zemin üzerine işlenmiş sarı renkli kaplan tasvirinin çizimi (Bezeklik 10. Tapınak, IX. Yüzyıl sonu) (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 155).

Uygur resimlerinde bu hayvan figürlerinin yanı sıra Garuda (karmaşık vücutlu bir mitsel varlık, yarı-ilah), kartal, av kuşları, fil, geyik, maymun, yılan ve deve gibi Türk ve Budist kültüründe yaygın olarak görülen figürler de yer alır. Bunlardan özellikle

Garuda, geyik, fil, maymun, yılan gibi tasvirler daha çok Budist ikonografiyi yansıtmak için kullanılmıştır (Çoruhlu, 2000: 265, 266, 267, 268).

2.5. İslamiyetten Sonra Türk Sanatında Hayvan Üslubu

Türkler çağlar geçtikçe Şamanizm ve Gök. Yer, Su Atalar dininin yanında yeni dinleri de kabul ettiler. İslamiyet'ten önce Budizm, Maniheizm gibi yerleşik kültürlerin malı olan dinleri kabul eden Türkler, bu dinleri oldukları gibi uygulama alanına sokmamışlar, kendi gelenek ve inançları ile kaynaştırarak hayatlarına aktarmışlardır (Çoruhlu, 2019: 327).

İslamiyet'ten önceki Türk sanatında gelişen belki de en önemli sanat ekolü "Hayvan Üslubu" dur. MÖ 3. Binden daha evvelki dönemlerde Orta ve İç Asya'da ortaya çıkan Atlı Göçebe Kültürü'ne dayanan hayvan tasvirleri zamanla üslup birliği oluşturarak muhtemelen MÖ 1000 civarında -ilk merkez kesin olarak ortaya çıkarılamamış olmakla beraber- Karasuk Kültürü'nün batı bölümünde, Altay ve Tanrı dağlarında hayvan üslubunu meydana getirmiştir (Çoruhlu, 2019: 328).

Hunlarla yaygın olarak yer aldıktan sonra Hayvan Üslubunun izlerinin yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere Göktürk ve Uygur devirlerinde de sürdüğü bilinmektedir. Aynı şekilde Hayvan Üslubunun izlerini taşıyan eserler İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında da görülmektedir.



Resim 2.57. Karahanlı dönemi, Termez Sarayı'ndan aslan tasviri (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2, 2019: 509).

Müslüman olmayan Türklerde yaşayan, hayvanlarla ilgili çeşitli düşünce, dini davranış ve inançların diğer eski Türk inançları ile İslami döneme aktarılması beraberinde sanat geleneklerinin de aktarılmasına neden olmuştur. Hayvanlarla ilgili inançların bu yeni döneme aktarıldığına dair mühim kaynaklardan birisi Divanü Lügat-it Türk'te, Şamanist dönemden arta kalan ve İslami kisveye bürünmüş, kelime açıklamaları arasında hayvanlarla ilgili olanları da vardır. Örneğin çift başlı kartal ve Zümrüdüanka kuşu ile benzerlikleri olan Hüma kuşu İslami dönemde talih ve cennet kuşu olmuş, diğer kuşlar geyik, kurt, köpek, at, arslan, ejder gibi hayvanlarla ilgili inanç ve mitler de kısmen İslamiyet'ten sonraki döneme sızmıştır. Hayvanlarla ilgili bazı Budist inanç ve tasvir şekillerinde görüldüğü, Orta Asya Türk-İslam sanatında, Samanoğulları (M.819-1005) döneminin aksine Karahanlı (M. 992-1211) devrinde hayvan ve insan figürleri ilk kez İslam sanatına girmiştir (bkz. Resim 2.54.) (Çoruhlu, 2019: 328, 329).

Asya Türk Hayvan Üslubu'nun özellikleri olan aşırı stilizasyon, spiral şekiller "S" kıvrımları, deformasyon ve dekoratif karakter, hayvan figürlerinin birbiri ile birleştirilmesi, hayvan mücadele sahneleri, hayvan ve insan motiflerinin birlikte ele

alınması gibi özellikler daha sonra Gazne ve Büyük Selçuklu sanatlarında görüldüğü gibi Karahanlı sanatında da ana özellikler olarak yer almaktadır (Çoruhlu, 2019: 330).

Gazneliler (M. 963-1186) döneminde 12. Yüzyıl başında yapılmış, III. Sultan Mesut sarayında, Bombacı-Scerrato tarafından gerçekleştirilen kazılarda çıkarılan mermer levhalarda, dört ayaklı hayvanlar, masal hayvanları, kuş ve kartal figürleri gibi hayvan tasvirler yer almaktadır. Örneğin yürüyen bir aslan figürünün yer aldığı bir taş levha konumuza güzel bir örnek teşkil etmektedir (Çoruhlu, 2019: 330).

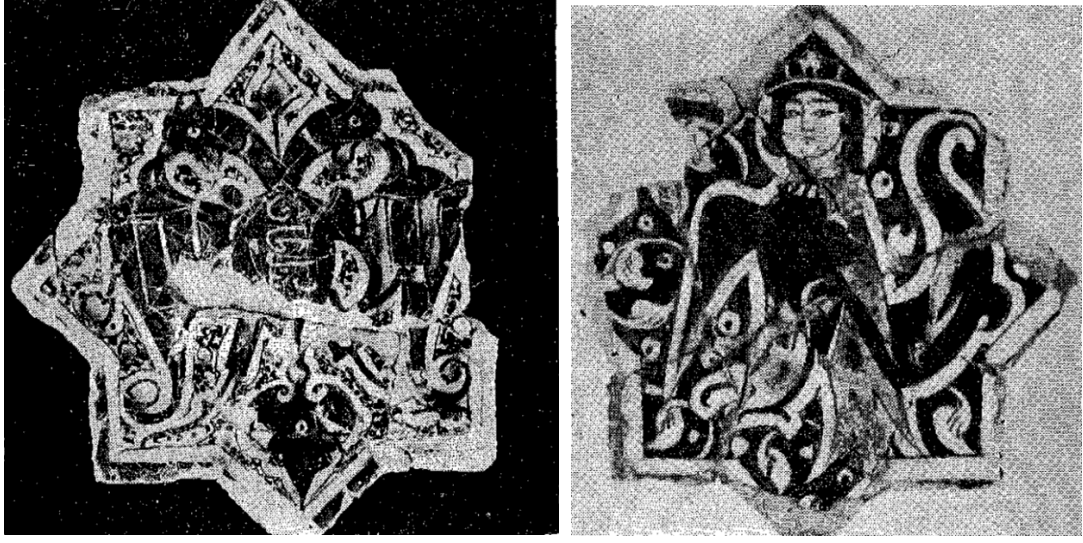
Büyük Selçuklu sanatında Hayvan Üslubu'nun takipçisi olan hayvan figürleri her alanda bol miktarda görülmektedir. Kumaş, minyatür, maden, keramik ve mimari tezyinata görülen bu örnekler aynı zamanda Doğu Türkistan, İran, Hint ve Çin özelliklerini de aksettiren bir sentezin ürünüdür.



Resim 2.58. Büyük Selçuklu dönemine ait lüster tekniğinde işlenmiş tabak. Kaşan 12. Yüzyıl (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 445).

Yırtıcı hayvanlar veya ejderha, Simurg gibi çeşitli gerçeküstü yaratıklar (ayrıca devler, cinler, şeytanlar) yiğitler veya hükümdarlar tarafından yine gücün, iyiliğin veya hakimiyetin sembolü olarak avlanırdı (Çoruhlu, 2019: .262, 263, 273).

Hali hazırda bir çini örneği verilmişken burada meşhur Kubad-Abad Sarayını layıkıyla ele almak gerekir. Günümüze ancak birkaç duvar kalıntısıyla ulaşabilen Kubad-abad Sarayı'nın 1949 yılında Konya Müzesi Müdürü merhum Zeki Oral tarafından ilk kazıları yapılmış ve Saray'ın iç duvarlarını süsleyen desenli ve resimli çinilerinden bir bölümü bulunmuştur. Sarayın duvarlarını süsleyen desenli, yazılı ve figürlü çiniler, bugün Konya-Karatay Müzesi'nde birkaç salonu doldurmaktadır. Kubad-abad Sarayı'nın iç duvarlarını süsleyen çinilerden bir kısmı, sarayın büyük salonunda (İnsitu) olarak meydana çıkarılmıştır. Bu durumda çini kaplamanın alt sırası, bir sıra, dikdörtgen turkuaz düz renkli çinilerle sınırlandırılmış, bunun üzerine yarım haç şeklindeki çiniler yerleştirilerek, arabesk dekorlu, sır altı ve sır üstü çok renkli, desenli, yazılı ve figürlü sekiz köşeli yıldız ve bunları bağlayan haçvari çiniler doldurulmuş, böylece Büyük Selçuklular devrinde Asya'da çok iyi bilinen klasik arabesk kompozisyon tamamlanmıştır. Yıldız biçimindeki büyük satırlı çinilerden ayrı olarak kare biçimli çiniler de bulunmaktadır. Haç biçimindeki bağlantı çinileri ile kare ve yıldız biçimindeki bazı çiniler üzerinde sır altı boyama ve lüster tekniğinde geometrik örgüler, bitkisel motifler (kıvrımlar, dallar, çiçek ve yaprak kompozisyonları, Rumiler) görülmektedir. Çiniler üzerinde çoğu (El-Sultani) olarak istif edilmiş olan çiçekli kufiler yer aldığı gibi sülüs kırmızı yazı bordürlerine de rastlanmaktadır. Bu yazılardan bazılarının Şahname'den alınmış beyitler, ya da Sultanı öven, fani dünyada zevk ve eğlenceyi öğütleyen rindane şiirler olduğu anlaşılmaktadır. Kubad-abad Sarayı duvar çinilerinin dikkati çeken en önemli özelliği kuşkusuz, çiniler üzerindeki figür zenginliğidir (Önder, 1988: 32, 33). Nitekim bu figürler arasındaki en tipik örnekler insan figürleridir. Bu figürlerden bazıları av hayvanlarıyla resmedilmiştir. Ayrıca insan figürlerinin yanı sıra insan başlı kuş gövdeli efsanevi hayvan harpi ve simurgları, yine insan başlı aslan gövdeli sfenksleri de Kubad-abad sarayı figürleri arasında çok sık görülmektedir. Türk mitolojisi ve Şamanist inancın simgesi olan çeşitli hayvanlar da bu çiniler üzerinde görülmektedir. Örneğin göğüslerinde (El-sultani) yazılı, kuvvet ve kudret timsali çift başlı ve tek başlı kartallar, uzun ömür, şifa ve kötü ruhları defedici sembol masal hayvanları ejderler, lotus tipi hayat ağacının üstünde yer alan kuşlar, balıklar, filler, at, aslan, kaplan, dağ keçisi ve çeşitli av hayvanları Kubad-abad çinilerinde sergilenir.



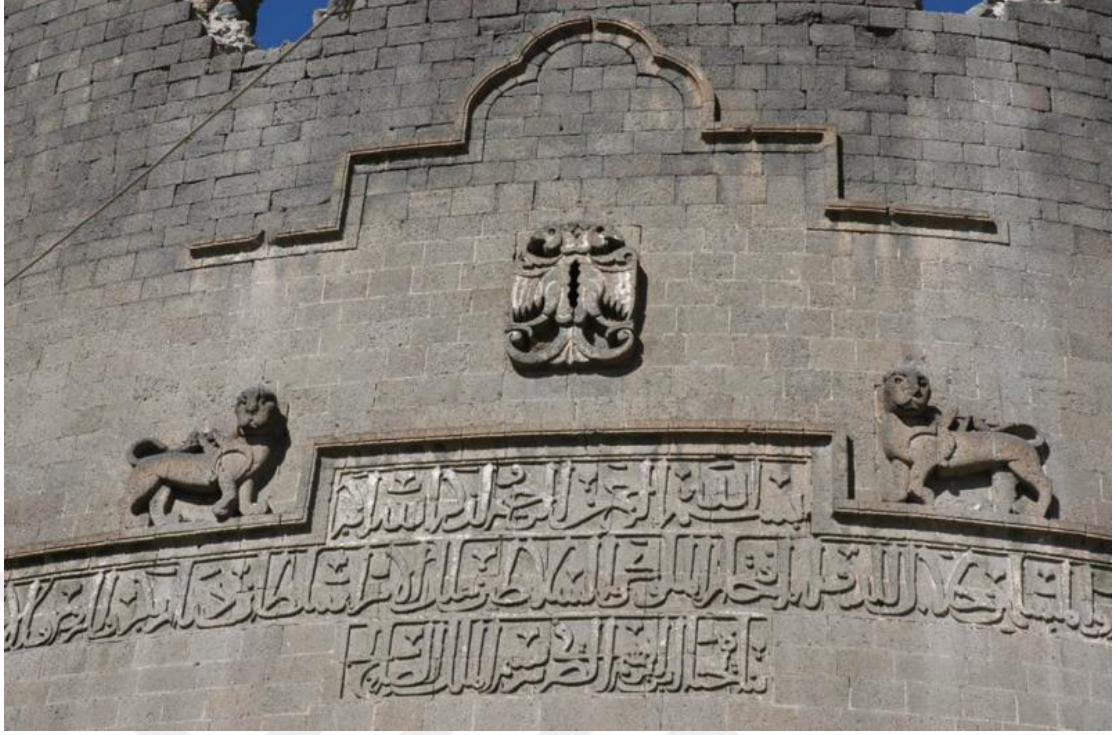
Resim 2.59. Kubad-Abad Sarayı çinilerinden solda, çiftbaşı kartal tasviri, sağda simurg tasviri (Mehmet Önder, Selçuklu Kubadabat Saray Çinileri, 1988: 34).

Yukarıda gördüğümüz resimlerdeki gibi kartal ve simurg figürü İslamiyet sonrası Türk sanatında özellikle mimari eserlerde de fazlasıyla karşımıza çıkmaktadır. Bazen tek, bazen karın karına veya sırt sırta, bazen profilden, bazen cepheden, gövdesi önden ve kanatları yandan tasvir edilmiştir. Kale, saray gibi sivil mimaride kullanıldığı gibi, cami, medrese, türbe ve mezar taşlarında süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Taş, alçı, ahşap gibi pek çok malzeme üzerine bolca işlenmiştir. Sanat eserlerinde kullanılan kartal motifi, çoğunlukla sivri kulaklı, kıvrık gagalı, pençeli, gaga altı sarkmış, iri kanatlı ve yelpaze kuyruklu, şişman gövdeli olarak tasvir edilmiştir. Erken İslam sanatında 9. asırdan itibaren İskit üslubunda çeşitli kuş ve kartal tasvirlerini özellikle el sanatlarında görmekteyiz. 9. asırdan Abbasilerin Samarra şehrinde eğri kesim tekniği ile işlenen alçılarda yarım palmet yaprağı ile birleşen çok stilize kuş başına rastlıyoruz. Samarra tekniği ve stili ile işlenen çok stilize kuş başları 9-10. asırda Samanoğullarının Nişapur alçılarında görülür. Çok benzer ve yine eğri kesim tekniği ile ahşap üzerine işlenen palmetli kuş başı kompozisyonları 9. asırda Kahire’de Tulunoğlu Türk hanedanının karşımıza çıkar. Bu kuş başları çok stilize helezoni kıvrılmış gaga ile son bulan başlarla, gövdelerde palmet haline gelen dekoratif kıvrıntılarla İskit sanatından gelen gelenekleri devam ettirirler. Abbasilerin 9. asırdan Samarra’daki Cevsakül Sarayı duvar fresklerinde çeşitli stilize kuş tasvirleri kısmen Orta Asya, kısmen de Sasani etkilerini aksettirirler. Yine Abbasilerin lüster seramiğinde tamamen dekoratif karaktere sahip, stilize kartal motifi kuvvetle Avrasya hayvan stili etkisindedir. Türkistan’da Samarkand (Afrasyab) ve Doğu İran’da Nişapur

seramiği 9-10. asırlarda Samanoğlu devrinden dekoratif kufi yazılarla birlikte çok stilize kuşların işlendiği Orta Asya geleneğini devam ettiren geometrikleşmiş, siluet halinde dekoratif bir üslupla işlenmiştir (Öney, 1988: 159, 160).

İran Selçuklularında, bronz kaplar üzerinde kakma tekniği ile kuş, çift başlı kartal motifleri saray hayatı ile ilgili sahnelerin içerisine serpiştirilmiştir. Bu figürün uygulandığı alanlar daha çok küçük el sanatlarıdır. İran folklorunda Huma kuşunun gölgesi uçarken kimin üzerine düşerse hükümdar olacağına inanılırdı. Günümüzde de halen kullanılan, başına devlet kuşu kondu, tabiri de buradan gelmektedir. Yine başı kuş tarafından pisletilen bir kişinin talih bileti alması da bu inancın bir uzantısı olsa gerektir. Kartal ve kuşun birçok eserde talih sembolü olarak kullanılması da yine bu inanç sonucudur (Alsan, 2005: 145).

Kartalın diğer bir hayvanla mücadele sahnesi Anadolu Selçuklu Sanatında da çok sık kullanılan bir konudur. Klasik örnekler ise, kartalın üstte galip hayvan olarak canlandırılma sahnesidir ve bu sahnelerde kartal, gücünü göstermek için oldukça heybetli ve büyük canlandırılmıştır. Bu sahneler çoğunlukla taş kabartma veya çini üzerine uygulanmıştır. Tıpkı güneş, – ay zıt prensibini gösteren sahnelerde, kartal tavşan veya kartal – boynuzlu hayvan ikilisi kullanılır. Böylece güçlü ve güçsüz rakipler ile bir zıtlık oluşturulur. Anadolu Selçuklu Sanatında görülen tek veya çift başlı kartal ve diğer kuş tasvirlerinin kaynağı Avrasya hayvan stiline kadar uzandığı bilinmektedir. Kuş figürlerine Anadolu Selçuklu taş kabartılarında çok sık görüyoruz. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde yer alan taş kemer üzerinde kuş tasvirleri buna en güzel örnektir. Buna benzer figürleri İslam el sanatlarında da görüyoruz. Bu stilin kökleri Şamanist kültüre dayanır (Alsan, 2005: 146).



Resim 2.60. Diyarbakır Dış Kale Yedi Kardeş Burcunda Çift Başlı Kartal ve Aslan figürleri (<https://tulayblmus.wordpress.com>).

Örneklerin gösterdiği gibi Selçuklularda kartal, çift başlı kartal, cinsini tayin edemediğimiz kuş tasvirleri çok boldur. Stilize verilişleri, bazen eğri kesim tekniğinin kullanılışı ile Avrasya hayvan stiline özelliklerini gösterirler. Arslan çifti, boğa veya ejder çifti ile birlikte görülmeleri bazen de sadece ejder başları ile kaynaşmaları dikkati çeker. Stil bakımından olduğu gibi kullanılış sembollerinin de Orta Asya'dan kaynak bulması Selçukluların geleneklerine bağlılıklarını bir daha gösterir. Kuşların Türk-Çin hayvan takvimi ile ilgili kullanılışları da gene İslam ve Anadolu Selçuk sanatının Orta Asya kaynaklarından ne derece esinlendiğini ortaya koyar. (Alsan, 2005: 148).

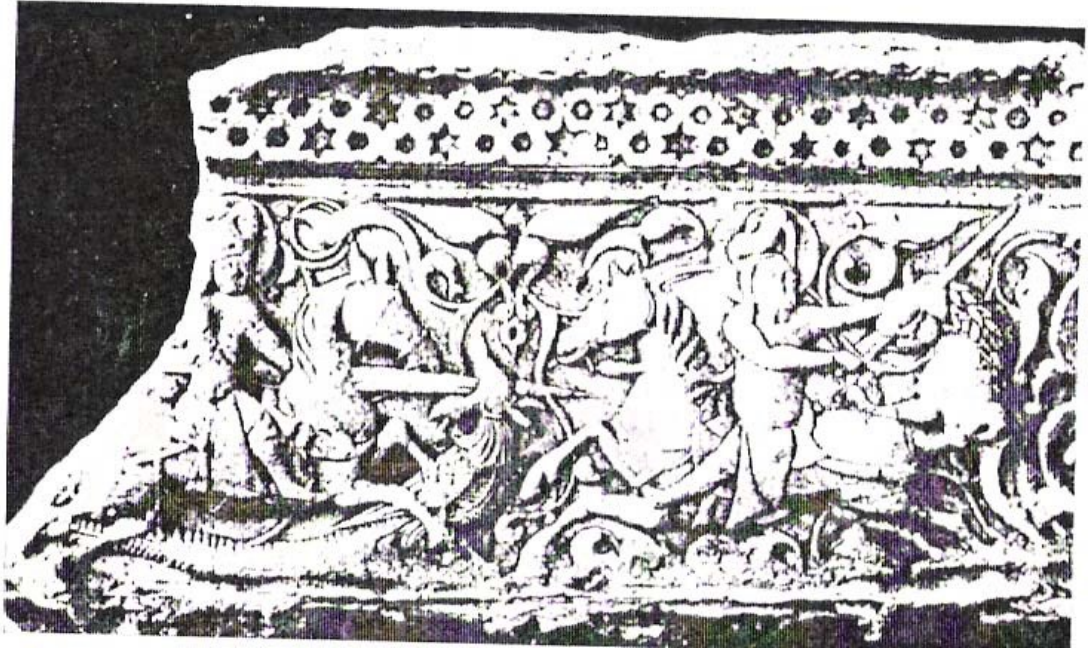
Kartal motifleri içerisinde kulaklı olanı, Orta Asya'ya bağlanmaktadır. Erzurum Emir Saltuk Türbesi, Erzurum Çifte Minareli Medrese, Niğde Sungur Bey Cami, Diyarbakır Sur Kapıları, Kayseri Döner Kümbet ve Divriği Ulu Camii'nde kulaklı kartal formu kullanılmıştır.



Resim 2.61. Divriği Ulu camii çift başlı kulaklı kartal
(<https://tr.pinterest.com/pin/574068283740429537>).

Anadolu Selçuklu Sanatında da tıpkı Çin, Orta Asya örneklerinde olduğu gibi, kanatlı, boynuzlu, pullu, ayaklı ejder semavi ejderdir. Ancak Selçuklu semavi ejderinde fil başı mevcuttur. Selçuklu sanatında çok sık karşımıza çıkan ejder tipi hortumlu başı olan, her iki dudağı da hortum gibi uzayıp kıvrılan ejder motifidir. Ejder motifini Selçuklu abidelerinde ve mezar taşlarında da görüyoruz. Hun Sanatında karşımıza çıkan kozmik ejdere binen insan şekli Anadolu Selçuklu Sanatında da uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu sanatında tüm zenginliği ile mimari yapıları süsleyen ejder figürü bolluk, bereket, tılsım gibi çeşitli ikonografik anlamlar yüklenerek karşımıza çıkmaktadır. Süsleme unsuru olarak kullanılan ejder figürünün uygulanişında farklılıklar olduğu gibi, kompozisyonunda da bazı farklılıklar görölmektedir. Bazen tek başına, bazen de

diğer fantastik hayvanlar ile birlikte tasvir edilmektedirler. Gezegen sembolü olarak (Cizre Köprüsü), boğa başları ile birlikte (Ani Kalesi'nde iki burçta, Diyarbakır Kalesi Urfa kapısında, Kırşehir yakınında Kesikköprühan'da), kartallar ile birlikte, aslanlar ile birlikte (Diyarbakır Dış Kale'deki kanatlı aslanlar, Diyarbakır Müzesi'ne Cizre'den getirilen aslanlar), hayat ağacı ile birlikte (Erzurum Çifte Minareli Medrese portalinin iki yan yüzü, Divriği Ulu Camii portalinde, Niğde Hüdavent Hatun Türbesinde, Akşehir Kileci Mescidi ahşap kapı kanatlarında ve Konya Alaeddin Sarayı'ndan gelme alçılarda) kompozisyonlar oluşturulmuştur (Alsan, 2005: 108).



Resim 2.62. Konya Alaeddin Köşkü'nden Atlı, Ejder, Arslan Mücadelesi (Şenay Alsan, Türk Mimari süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri, 2005: 243).

Türklerin İslamiyet'e girdikten sonra çeşitli devletler kurdukları Türkistan, Hint, ve İran bölgelerinde daha çok Uygur minyatürlerinin devamcısı olan zengin bir minyatür sanatı gelişmiştir. Büyük Selçuklulardan Safevilere, Afganistan ve Hindistan'da Baburlulara kadar çok önemli okul ve örneklerine rastladığımız bu sanat dalında, İslamiyet'ten önce gelişen eski Türk Hayvan Üslubu ile Göktürk ve Uygur devirlerinde değişiklikler ve sentez dönemleri geçiren hayvan tasviri geleneğinin izlerin klasikleşmiş şemalar halinde görmekteyiz.

Minyatürler arasında konumuz bakımından en ilgi çekici tasvirlere Topkapı Sarayı Müzesi Hazine kitaplığında bulunan 2152, 2153, 2154, ve 2160 numaralı albümlerde

yer alan kitap resimlerinde rastlıyoruz. Türkistan’da yapılmış bu resimler tamamıyla Orta Asya Türk resim geleneğine bağlıdır. İran bölgesinde Büyük Selçuklulardan itibaren büyük aşamalar kat eden Türk minyatür sanatı örneklerinde, eski Türk hayvan tasviri geleneğine dayanan tasvirler arasında av sahneleri, ejder veya başka bir hayvanın öldürülmesini gösteren sembolik sahneler, hayvan mücadele sahneleri atlı insan figürleri belirtilebilir. Bunların dışında başka kümeler veya tek tek hayvan tasvirleri de bulunmakla beraber yukarıda belirttiğimiz ikonografik özellikleri gösteren gruplar İran dışında Anadolu, Suriye, Mısır gibi ülkelerde gelişen Türk sanatı eserlerinde de aynı ehemmiyeti sürdürdükleri için özellikle önemlidirler. Fırdevsi’nin Şehnamesinin minyatürlü nüshalarında, Kelile ve Dimne nüshalarında ve Babürname gibi yazmaların minyatürlerinde de bu hususta güzel örnekler yer almaktadır (Çoruhlu, 2019: 333).



Resim 2.63. Kelile ve Dinme hikayelerindeki arslan ile öküz öyküsünde arslanın öküzü öldürdüğü anı tasvir eden fakat klasik hayvan mücadele sahnelerinin özellikleriyle verilen arslan öküz mücadelesi sahnesi (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, 2014: 409).

Muhtemelen Akkoyunlu Türkmenleri devrine ait (1480 civarı), Derviş Muhammed imzalı ve iki savaşçının mücadelesini konu edinen resimde yer alan süvarilerin,

Göktürk kaya resimlerindeki bir kısım süvarilerle ifade benzerliği dikkati çekmektedir (bkz. Resim 2. 64.).



Resim 2.64. Derviş Muhammed imzalı, iki savaşçıyı gösteren 1480 civarında yapılmış bir minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 445).

Bir başka örnek ise Baburlu hükümdarlarından Cihangir'in rüyasını tasvir eden bir minyatür. Bu minyatür dünya hakimiyeti kavramının güzel bir ifadesidir. Dünya küresi üzerinde ayakta duran iki hükümdardan galip vaziyette olan Cihangir, yenilmiş olan İran hükümdarı Şah Abbas'ı teselli etmeye çalışmaktadır. Burada çok önemli olan bir diğer husus ise dünya küresi üstünde yer alan aslanın üzerinde Cihangir'in, koyunun üzerinde ise Şah Abbas'ın yer almasıdır (bkz. Resim 2.65.) (Çoruhlu, 2014: 271).



Resim 2.65. Minyatür. Şah Cihangir'in düşünün tasvir edildiği sahnede, bir dünya küresi üzerine yerleştirilmiş aslan üzerinde Şah Cihangir ve koyun üzerinde Şah Abbas yer almaktadır (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 402).

Konuyla ilgili sadece görsel hazineyle sınırlı kalmamak adına Osmanlı devrinin çeşitli yazmalarından da örnekler verilmesi yerinde olacaktır. Örneğin XV. Yüzyılın sonlarında kaleme alınan Saltukname’de yenilmezlik gücü, ejderha gibi güçlü olma, ejderha gibi savaşıma, kötülük sembolü ejderhayla savaşarak onu yenme, tokatla vurarak arslan mağlup etme, cadılar veya cinler gibi doğüstü varlıklarla mücadele etme ve onları alt etme, savaşta veya teke tek mücadelede hasmını yenme, Yer-Su atları, hayvan biçimine girme, kuşun ruh sembolü olması, yırtıcı kuşların hayvan mücadele sahnelerinde olduğu gibi yırtıcı olmayan hayvanlardan önemli sayılması, koruyucu hayvan (ruh/töz) vb. hususlar tamamıyla araştırmanın konusuyla ilgilidir. Bu motifler İslam öncesinin eski Gök ve Yer dikotomisine uygun olarak kullanılmaktadır. İslam öncesinin bu ve benzeri motifleri Bektaşî menkıbelerinde de kullanılmıştır. Burada bu konuda örnek teşkil edilebilecek pek çok minyatürden birkaç örnek vermek gerekir. Süleymannamede yer alan Mohaç Savaşı tasvirlerinden muhtemelen akıncı beyleri Bali Bey ve Hüsrev Bey’in gösterildiği minyatürde Osmanlı ve Macar ordularının alınan nizam gereği gruplar halinde tasvir edildikleri görülüyor (bkz. Resim 2.66.). Öndeki ana sahnede ise sözü edilen bu akıncı beyleri olması muhtemel iki Osmanlı-Türk kahramanı iki Macar savaşçısına karşı saldırıya geçiyor (Çoruhlu, 2014: 277).



Resim 2.66. Mohaç Savaşı, Akıncı beyleri Bali Bey ve Hüsrev Bey'i gösteren minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 446).

Aynı konudaki ikinci minyatürde ise iki tarafın ordusundan kuvvetler karşı karşıya gelmişler, ön taraftaki iki savaşçının mücadelesini seyrediyorlar. Burada Türk savaşçısının delice cesaretleri ili ünlü Delillerden seçilmiş olması dikkati çekiyor. El

altta ise karşılıklı mücadele esnasında ölmüş iki savaşçı yer alıyor (bkz. Resim 2.67.) (Çoruhlu, 2014: 279).



Resim 2.67. Mohaç Meydan Savaşı'nda Osmanlı delisi Sinan ile Macar Eugene'nin karşı karşıya gelmesini gösteren minyatür (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 447).

Osmanlı minyatürlerinde insanın hayvanla mücadelesini gösteren sahneler Göktürk Sanatı kaya resimlerinde de olduğu gibi av sahneleri olarak karşımıza çıkıyor. Daha önce açıkladığı üzere av Hun Türklerinde bu yana önemli bir spor ve savaş talimidir.

Yani neticede insan başkasına veya düşman sayılan unsurlara karşı güçlü kılmak için yapılan mücadeledir. Bu nedenle Osmanlı Türkleri gelmiş geçmiş bütün Türkler gibi ava büyük önem veriyor ve bunu minyatürlerde yoğun bir biçimde tasvir ediyorlardı.



Resim 2.68. Arifin Güyü Çevgan adlı eserinde aslan avı (Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 450).

Osmanlı minyatürlerinde bilhassa av sahnelerinde av simgeciliği, ikinci planda (yani insan-hayvan mücadelesine bağlı olarak) iki hayvanın mücadelesi şeklinde anlatılıyor. Burada yenen güçlü veya yırtıcı olandır ve tamamıyla hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmine işaret eder.

Biçim olarak minyatürün içine dahil edebileceğimiz Karagöz Hacivat gölge oyunundaki karakterler eklektik bir sanat biçimidir. Öyle ki hem seyirlik bir oyun hem kukla tiyatrosu hem müzik dinletisi hem de bir resim sergisidir. Bu oyunda kullanılan görsel malzeme dikkat çekicidir. Hayvan üslubu açısından da anlamlıdır. Bilhassa oyun başlamadan önce, izleyiciyi beklerken oyalamak için kullanılan, göstermelik denilen sahne, pek çok karmaşık hayvan kompozisyonunu içermektedir. Yine hayvan insan karışımı, hayvan- hayvan karışımı pek çok karakter ve bunlardaki üsluplaştırma biçimleri, hayvan üslubu ile ilgili gibidir (Dede Kodaman, 2010: 84).



Resim 2.69. Cazular Oyununda Hacivat, Karagöz'ün Oğlu ve Cin (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 84).

2.5.1. Mehmed Siyahkalem

Her bulmaca çözümünü kendi içinde barındırır; ama Siyahkalem'in bulmacası kendi dışındaki bütün bir kültür dünyasıyla yakından bağlantılı. Sanat tarihçileri yaklaşık yüz yıldır bu bağlantılar üzerinde çalışarak somut bir kimlik için gerekli ipuçlarını elde etmeye uğraşıyorlar. Siyahkalem ilk defa 1910 yılında Münih Sergisinde tanıtıldı. Max Van Berchem'in girişimiyle Topkapı Sarayı'ndan alınan 2152 numaralı albümde çoğunluğu İran kökenli minyatürler bulunuyordu. Ernest Kühne, I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra cesur bir adım atarak 2153 numaralı albümden bazı minyatürleri yayımladı. Bu ilk girişimleri daha sonra E. Blochet, G. Migeon, A.K. Coomaraswamy, A. Sakisian, Halil Edhem, I. Stchoukine'in araştırmaları izler. Topkapı Müzesi envanterine 2152, 2153, 2154, 2160 numaralarla kayıtlı dört minyatür albümü üzerine

yoğunlaşan bu araştırmalardan tutarlı bir sonuç çıkmaz. II. Dünya Savaşı sonrasında Siyahkalem tekrar gündeme gelir.

Bir dizi belirsizlikler yumağı Zeki Velidi Togan'ın o güne kadar gözden kaçan bazı detayları fark etmesiyle çözülmeye başlar. Zeki Velidi Togan'ın Siyahkalem'in kimliği konusunda ortaya koyduğu düşünceler, bu gizemli nakkaşı Çin ve Uygur geleneklerine bağlı bir sanatçı olarak tanımlamakta ve faaliyet sahasını Altınorda-Özbek hanlarının siyasi sınırlarıyla kuşatmaktadır (Işın, 2006: 7,8).

1954'te Mahzar Şevket İpşiroğlu ile Sebahattin Eyüboğlu Fatih Albümüne Bir Bakış adlı ortak çalışmalarını yayımlarlar. Bu ikiliden İpşiroğlu'nun Siyahkalem serüveni böylece başlar ve uzun sayılabilecek araştırma dönemi içinde birbiriyle kimi zaman çelişen düşünceler yumağını, gerçeğe ulaşma yolunda aşama aşama ilerleyen bir kulvarda çözmeye çalışır. Başlangıçta Siyahkalem'i Fatih döneminin dünya görüşüne bağlayan İpşiroğlu, daha sonra bu görüşünü terk ederek sanatçıyı 14-15 yüzyılların Türkistan ve Maveraiünnehir kültür sahası içinde yorumlar. İpşiroğlu ile aynı yıllarda Siyahkalem'in sanatını araştıran Richard Ettinghausen ise, daha başlangıçta bu minyatürlerin 15. Yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'da yapıldıklarını ortaya koyar. Ettinghausen'in sağlam bir metodolojiye dayalı çalışmaları, kendisinden sonraki sanat tarihçisi kuşağını derinden etkilemiş, özellikle Emel Esin'in kapsamlı Orta Asya kültür birikimiyle ortaya koyduğu çalışmalarında belirleyici bir rol oynamıştır (Işın, 2006: 8,9).

Emel Esin (2006:63)'e göre sanatçının çalışmaları, eklektizmi içinde, 13. Ve 15. Yüzyıllardaki İç Asya ve Yakın doğu kültürel geleneklerinin karışımın yansıtarak Moğol, Moğol sonrası, Türkmen ve hatta Osmanlı- İslam karışık çevresini gösterir. Bu dönem içerisinde, İslam İç Asya'daki eski dinlere kesinlikle hakim olmuştur. Ancak bu dinler kuzeyli (göçebe) ve doğulu (Uygur) Türk dünyasında hala yaşamaktadır ve Uygur Türkleri aynı zamanda Çin kültürüne de açıktır. Emel Esin (2006:85) 'in çıkarımlarına göre, Mehmet Siyahkalem İslam topraklarında yaşamış ancak henüz tam İslamlaşmamış kuzey ve doğu Türk bölgelerindeki insanları ve faunayı tasvir etmiştir. Gerçekliğe, hatta Dışavurumculuğa ve grotesk nesnelere eğilimli bir Uygur Türkü mizacına ve tarzına sahipti. 15. Yüzyıl Timurlu yazarların aktardığına göre konu

açısından, derviş grupları ve demonlar Türk vecdi mistikleri vakayinameleriyle bağlantılı görünmektedir.

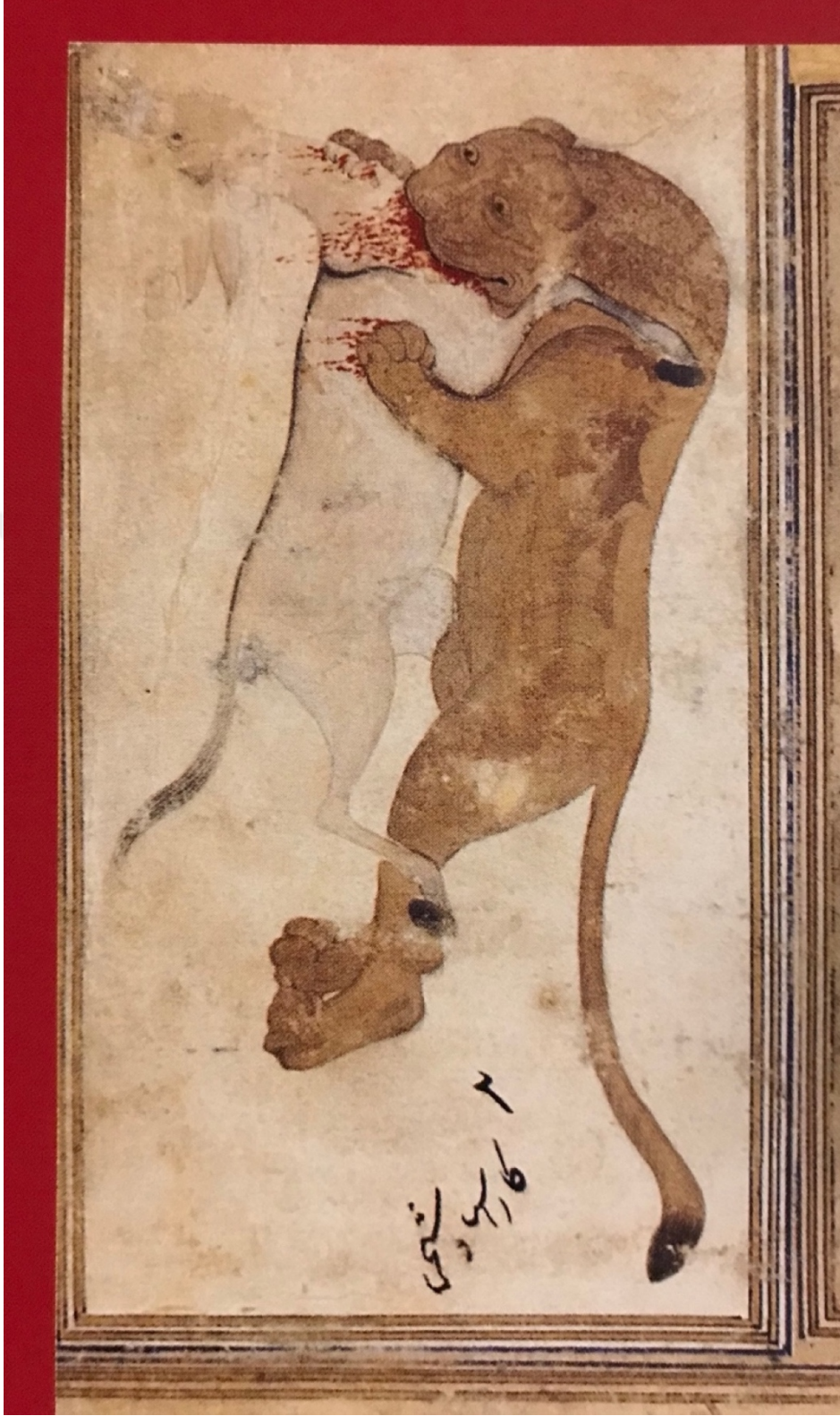
Ekrem Işın (2006:11) Siyah Kalem'in sanatını 'bir İpekyolu sanatı' olarak tanımlar. Çünkü Siyah Kalem'in gündelik hayatla beslenen sanatının tek tarihi dekoru İpekyolu'dur. Dans eden bir Şaman, kaygılı çehresiyle binek hayvanlarını son kez kontrol eden tüccar, müzik icra eden ozan, çamaşır yıkayan, güç, gösterisinde bulunan diğer Siyah Kalem insanları arasında Çin, Moğol, Uygur ve Hristiyan Avrupalılara rastlanmaktadır. Bunlar Doğu'dan Batıya, Batıdan Doğuya İpekyolu üzerinde seyahat eden isimsiz kahramanlardır. Asya'nın kalbi olan bu yolda sadece mallar değil, inançlar, dinler ve efsaneler de seyahat eder. Dolayısıyla İpekyolu, mistik inanç, haritasında bir kültürel aktarım güzergahıdır. Bu güzergâhtaki farklı inançların zenginleştirdiği bir dünyanın insanoğluna tanıdığı olanaklar doğrultusunda ortaya çıkan demonlar/iblisler sanatçının konularının ağırlık noktasını oluştururlar. Bu olağanüstü figürler dini bir imgeleminden doğmuş, olsalar da, hayır-şer, cennet-cehennem ya da şeytan- melek kavramlarının yer aldığı bir din görüşünden ziyade, esrarlı tabiat kuvvetlerini devleştiren ve onlarla başa çıkmak için büyücülere başvuran Şamanizm ile bağlantılı olduğu tahmin edilen bir imge dünyasının kalıntılarıdır (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1954). Bu hiciv yüklü anlatım biçimi, efsaneler ve tanık olduğu günlük hayatın yorumu dünya üzerinde kurulmaya çalışılan gizemli bir kontrol gayretidir. Resimlerdeki dikkat çekici unsurlar adeta büyü ve sanat arasındaki yakın bağı gözler önüne serer. Büyücülük malzemeleri olan bez şerit ve halatlar, ruhları cezbetmek için kullanılan ipe takılmış, hayvan ayakları, makaralar sıklıkla resmedilmiştir. Siyah Kalem'in resimlerindeki demonlar/iblisler ya da iblis kıyafeti giymiş samanlar arasında ayırım yapılmaz. Çünkü büyü ritüeli içinde şaman, kendi yüzünü maske ile gizleyerek kendi benliğinden sıyrılır ve başıboş dolaşan ruhların somutlaşmış kimliği ile özdeşleşir. O artık insan gibi konuşmaz, ruhların sesiyle çılglık atar. Siyah Kalem'in maskeli şamanları ya da demonları kavga ederken, büyü yaparken, müzik aleti çalarken, dans ederken, insanları ya da atları çalarken ya da atları bilinmeyen bir tanrı için kurban ederken resmedilmişlerdir (Karayel, 2013:134). Bunların yanı sıra hayvan mücadele sahneleri ve av sahnelerinin yer aldığı eserlerin Hayvan Üslubuyla örtüştüğü aşıkardır (bkz. Resim 2. 72.).



Resim 2.70. Mehmet Siyah Kalem'e ait kurban edilen bir atı parçalara ayıran doğaüstü varlıklara ait bir tasvir (Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası, 2006:269).



Resim 2.71. 1930 yılında Buryat at kurbanı (Mihaly Hoppal, Avrasya'da Şamanlar, 2012:38)



Resim 2.72. Kurganlardan çıkarılan hayvan mücadele sahneleriyle aynı üslupla yapılmış Mehmet Siyah Kalem'e ait hayvan mücadele sahnesi (Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası, 2006:294).

2.5.2. Acaibul Mahlûkat

İslam dünyasında H. IV. asırdan itibaren hadis ilmiyle meşgul olan bilim adamları, diğer türlerden de eserler vermeye başlamışlardır. Bu eserler arasında Acaibü'l-büldân², Acâibü'l-Hind, Turfetü'l-acâib, Âsârü'l-bilâd, Acâibü'd-dünyâ ve Acâibü'l-mahlûkat gibi isimlerle ortaya çıkan coğrafya ve seyahatle ilgili olanları da bulunmaktadır. Yazılan bu eserlerden; ayetlerden, hadislerden ve müspet ilimlerden faydalanarak, özellikle gerçeküstü görünümler arz eden varlıklar hakkında bilgi veren “Acâibü'l-mahlûkat”lar çok tutulmuştur. Bu eserlerin konusu içerisine, kâinatta duyulan ve bulunan her şey, her varlık kimi zaman gerçek görünümüleriyle kimi zaman da gerçek dışı yaklaşımlarıyla ve yorumlarıyla girmiştir. Bu eserlerin oluşturulmasında; gezilerek elde edilen bilgi ve bulgulardan, okunanlar, duyulanlar ve kitaplarda bulunan bilgilerden ve görsellerden oluşan birçok kaynaktan yararlanılmıştır.

Aca'ib kelimesi Arapça “hayret etmek, şaşmak, yadırgamak” anlamına gelmektedir. Bu kelime alışılmışın dışında olan, hayretler içinde bırakan garip şeyler olarak değerlendirilir ki, bu bile eserin taşımış olduğu gerçekdışı görünüm ve mitolojik unsurları hakkında ipucu vermektedir. “Mahlukat” kelimesi ise Arapça “yaratıklar, yaratılmış şeyler” anlamına gelmektedir. Acâibü'l-mahlûkat ise “Yaratılmış, olan şeylerin insanları hayret içinde bırakan gariplikleri” anlamına gelmektedir. Önemli gerçeküstü mitolojik imgelerin kullanıldığı eserler arasında yer alan Acâ'ibül-mahlûkât, tuhaf yaratıkları konu edinmiş, var olan ve olmayan masalımsı (fantastik) hayvanları betimleyerek onlarla ilgili düşsel ve gerçek bilgiler vermiştir. Acâibü'l-mahlûkat'ın ilk defa İran edebiyatında ortaya çıktığı ve Abdurrahman es-Sûfî tarafından 984'te yazılıp Adûdüdevle'ye sunulduğu bilinmektedir. Bu eserden çok bir şekilde Adûdüdevle'den bahsedilmesi bunun delili olarak gösterilmektedir. Daha sonraki yüzyıllarda yazılan bu nüshaların birçok kez tercümelerinin edildiği görülmektedir. Tercüme edilenler içerisinde önemli bir yere sahip olan ve ilkler arasında yer alan, H.852 (M.1448) tarihinde Rükneddin Ahmed tarafından istinsah (kopya) edilen 326 sayfa eseri, çok geniş, bir hacme sahiptir. Bu eser; tarih, coğrafya, tıp, kimya, biyoloji vb. birçok alanı kapsayan genel kültürü içine alan bir içerik taşımaktadır (Sarıkaya, 2008: 25). Ancak Çelebi Mehmed adına ve Onun emriyle Acâibü'l-mahlûkat kitabını tercüme eden Rükneddin hakkında kaynaklarda

çok fazla bir bilgi bulunmamaktadır. Kendisinin Kuran, hadis, fıkıh ve astronomi alanında bilgili olduğunu ve onun için bu tercüme görevinin kendisine verildiği, Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed ve II. Murad zamanlarında yasadığı söylenir. Yapılan bu çevirilerle birlikte Türk edebiyatı, Acâibü'l-mahlûkat adlı türle de tanışmış olur (Gögebakan, 2014: 129). Türk edebiyatında şimdiye kadar 12'si Batı Türkçesiyle 2'si Doğu Türkçesiyle ve 1'i Farsça yazılmış, toplam 15 Acâibü'l-Mahlûkat tercümesi tespit edilmiştir (Yılmaz, 2020: 785).

Acaib varlıkları ortaya koyan bu tür tercüme eserler yüzyıllar sonra ortaya çıkacak olan Türk Resim Sanatının tarihsel gelişimi bakımından önemli ipuçları vermektedir. Çağdaş, Türk Resim Sanatında gerçeküstücü unsura ait resim çalışmalarının her ne kadar XX. yüzyılda kendini göstermeye başladığı düşünülse de aslında bu tür çalışmalara ait ilk izlerin çok önceleri –Hun sanatında kullanılan Grifon, Ejderha, ilginç yaratıklar vs. figürleri- ortaya çıktığını söylemek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Yaklaşık olarak beş yüz yıl önceki minyatür yazmalarında kullanılan mitolojik ve gerçeküstü unsurlar önceki kaynakların farklı bir tezahürü olarak değerlendirilebilir (Gögebakan, 2014: 130).

Yazıldığı devrin coğrafya ve kozmografya telakkisine göre hazırlanmış, ansiklopedik bilgiler de veren Acâibü'l-mahlûkat kitapları, genelde iki türlü şekillendirilir. Biri Ahmed et- Tûsî'nin (Farsça olan eserini 1175 yılında Selçuklu sultanlarından Tuğrul bin Arslan'a ithaf etti) de kullandığı ve 10 esas unsur üzerine kurulan sistemdir. Farsça yazılan eser bazı esas bölümlerden oluşurken bu esas bölümler de kendi arasında kısımlara ayrılır. Eserin omurgasını oluşturan esas bölümler şu başlıklarda toplanmıştır: 1. Göklerde yer alan acayıpler. Bu bölümde önce semanın yapısı ve orada bulunan nuranî varlıklar ele alınır. Uçar vaziyette birçok farklı özelliklere sahip yaratık resmedilmiştir. Gezegenler ve sabit yıldızlar, burç işaretleri ve melekler, gök küreleri, zaman ve takvim incelemeleri yer alır. 2. Gökle yer arasındaki acayıpler. 3. Gökyüzü ile yeryüzünden görünen varlıklar ile bu varlıkların farklılık yaratan yapıları üstünde durulur ve acaiblikleri anlatılır. Yeryüzünün varlıkları olan dağlar, denizler, kayalar, kıymetli taşlar, şehirler, taşlar, mescitler, kiliseler, ağaçlar, bitkiler anlatılır. 4. Şehirler, mescitler, kiliseler, sinagoglar. 5. Ağaçlar, bitkiler, ilaçlar. 6. Kazılmış, suretler. 7. İnsanlar: İnsanlar ve insanların yapı özellikleri ve farklılıkları, insanları temsilen peygamberler, kabileler ve kabilelerin yeryüzündeki dağılımı ve özellikleri

söz konusudur. 8. Cinler. Bu cinlerin özelliklerine sahip olduğunu düşündüğü kuşlar ele alındıktan sonra dört ayaklı kuvvetli hayvanlar ve kuvvetsiz hayvanlar anlatılır. 9. Kuşlar. 10. Deniz ve kara hayvanları. Bu son bölümde sürüngenler, güçsüz olan böcekler ve sineklerle kitap bitirilir. British Library'den üç tane, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde çok sayıda olmak üzere Acaibü l-Mahlukat'ın çok sayıda minyatürlü yazması mevcuttur (And, 2012: 61).

Diğer eser ise dört ana sunuş, iki makale ve bir hatimeden oluşan Kazvini'nin (1204-1283) kullandığı sistemdir. Arapça yazılmış, olan bu eserin ana sunuş, bölümlerinde acâibin izahı, mahlukatın taksimi, garip kelimesinin manaları, mevcudatın taksimi bulunur. Eser doğaüstü ve dünyasal nesnelerin çeşitli bölümlerinin ele alındığı dört kısımdan oluşmaktadır: Birinci makalede ulvi yattan yani feleklerden, gezegenlerden, seyyar ve sabit yıldızlardan, gök sakinlerinden bahsedilir. Doğaüstü nesneler bağlamında güneş, ay ve yıldızların özellik ve hareketleri ile insanlar üzerindeki etkileri üzerinde durulur. ikinci makale ise sufliyattan bahseder. Bu sulfiyatı ise dört unsur, ateş, hava, su küresi, yer küresi; denizler, adalar, kuyular, otlar, ağaçlar, hayvanlar, insanlar, cinler, devler, kuşlar ve sürüngenler oluşturur. Hatime kısmında ise denizlerin ve karaların acayiplikleri yer alır. Aynı zamanda taşlar ve bitkiler, altın ve gümüş, gibi metaller üzerinde de durulur. Son kısımda ise insanlar üzerinde durulmuştur (Tez, 2008: 12). Eserde çok miktarda mitolojik ve doğaüstü yaratık resimlenmiştir: Eşek başlı, köpek başlı, iki başlı, fil hortumlu ya da boynuzlu, baykuş başlı, kaplumbağa kabuklu vb. yaratıklar... Eserde “ejderha” ve “zümrüd-ü Anka kuşu” en sık kullanılan mitolojik yaratıklar arasında yer almaktadır.



Resim 2.73. Simurg, Acaibül Mahlûkat.

2.6. Türk Dokumalarında Hayvan Üslubu

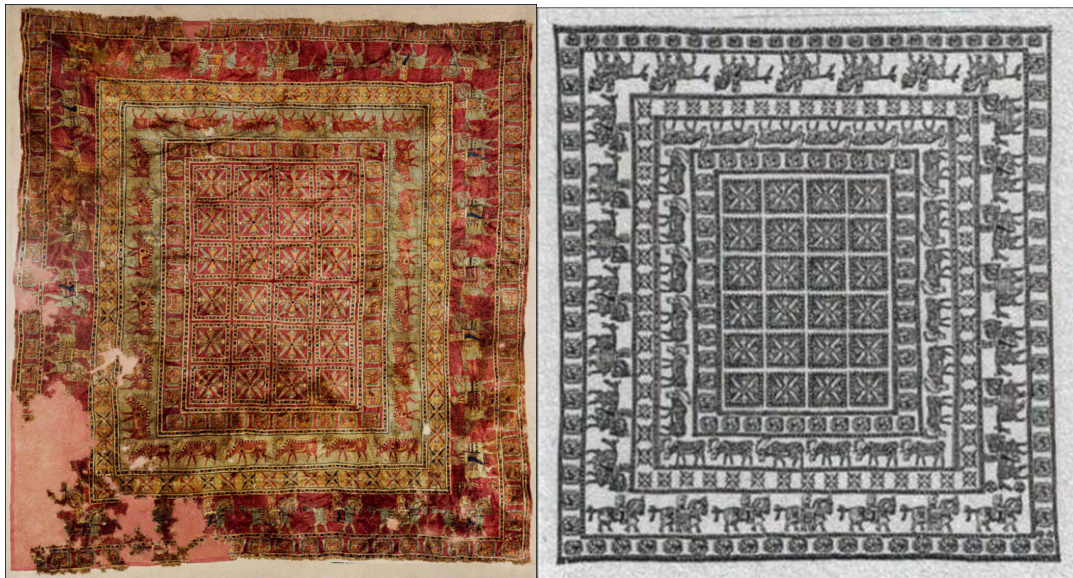
Milattan önce Birinci binde Kuzey Çin’de görülen ve Çin kaynaklarında Hiyong nu adı ile tanınan Asya Hunları, umumiyetle tarih sahnesinde ilk rol oynayan Türkler olarak kabul edilmektedir.

Bu dönemde Orta Asya’dan geçen ipek yollarının kontrolünü elinde tutan Hunlar, Uzak Doğu ve Batı arasındaki ticareti kontrol etmişlerdi. Ticareti kontrol altında tutmaları sonucunda kültür etkileşimi daha fazla olmuş ve kendi sınırları içerisindeki gelişmeler lehlerine olmuştur (Ögel, 1984:46).

Yapılan çeşitli arkeolojik araştırmalarda ortaya çıkarılan kurganlarda o dönemin yöneticilerine ait mezarlarda çok önemli eserler ortaya çıkarılmıştır. Bu kurganlar Ural Altay Dağları eteklerindeki Pazırık Vadisinde bulunan Hun İmparatorluğu

prenslerinin mezarlarıdır. Burada bulunan kurganlar araştırma sırasında numaralandırılmış ve yaklaşık kırk adet kurgan açılmış. Bu mezarlarda çok kıymetli eşyalar bulunmuştur Özellikle V. kurgandan çıkarılan eşyalar arasında, çok çeşitli kullanım eşyaları at arabası kap-kacak, altından yapılmış taç dokuma kumaşlar, kilimler, keçeler, kadın baş takısı, araba dingilleri ve parçaları, masa ayakları, keçi ve koyun başları, kemikten yapılmış davul kasnağı, at cesedi, kapaklı tabut, at koşum takımları ile birlikte sağlam kalabilmiş halı bulunmuştur (Tekçe, 1993:20).

Bu halı inanılmaz inceliği, yüksek kalitesi, motiflerinin zenginliği ve özellikleri ile dikkati çeker. Buzul haline gelmiş bir kurgan odasında, mumyalanmış ölü, at, dört tekerlekli araba ve diğer ev eşyaları arasında bulunan bu halı, ilk defa 1953'te yayınlanarak çok geniş ilgi uyandırmış, daha sonra etraflıca tanıtılmıştır. Halı 189c200 cm boyutunda çok ince yüнден yapılmış olup, 10 santimetre karede 36.000 Gördes düğümü ile inanılmaz ve daha sonraları erişilememiş bir ustalık eseridir. Halı, süvari figürlerinden geniş bordür, geyik figürlerinden ikinci geniş bordür, grifonlardan bir iç ve bir dış dar bordür, zeminde 24 kare halinde haçvari çiçeklerden, kırmızı zemin üzerine beyaz sarı ve mavi renklerin hâkim olduğu dama tahtasına benzer bir örnek göstermektedir (Aslanapa, 1984: 3).



Resim 2.74. Solda Pazırık halısı, sağda pazırık halısının şematik çizimi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Pazırık_halısı)

Pazırık halısında araştırmasının konusu itibariyle üstünde durulması gereken iki motif mevcuttur. Bunlardan biri at diğeri ise geyiktir.

Halılarda geçen at unsuru ise Türk toplumunun vazgeçilmez bir ongunudur. Destanlarda “sana at demem, kardaş derim” sözleri ile de ata verilen değerin büyüklüğü ortaya konmuş ve sanata yansımıştır. Geç Han dönemine ait eserlerde Hunların (ve Çinlilerin) süvari atları, kuyrukları kesilmiş veya düğümlenmiş olarak tasvir edilmiştir. Aynı özellik Pazırık halısının iri atlarında da görülmektedir. Dıştan içe ikinci ve geniş bordürde, 28 tane kuyruğu bağlı ve başlarında sorguç bulunan atlar, geyiklerin ters yönünde sıralanmışlardır. Türk döneminde hemen hemen bütün at tasvirlerinde kuyruklar düğümlenmiştir. Dede Kor- kut Destanı hikâyelerinden olan Bamsı Beyrek’te de Türk geleneği olarak, Bamsı Beyrek’in ölümü üzerine atının kuyruğunun bağlandığı (ağ boz atının kuyruğunu kestiler) anlatılmaktadır (Esin, 2004: 282). Bu hikâyedeki özellik Pazırık halısının dördüncü bordüründe de görülmektedir. Tırısra giden atlar, bu atlara binmiş veya bir aşırı olarak yanında yürüten insan figürleri, bu figürlerin kıyafetleri bütün bordür boyunca gerek renk gerekse biçim bakımından aynı özelliklere sahiptir. Atların hepsinin renkleri aynı, yeleleri traşlı, kuyrukları bağlıdır. Atların kuyrukları- nın bağlanması ve yelelerinin kesilmesinin Türklerde bir yas alameti olduğu ileri sürülmektedir (Karamağaralı, 1998: 175).



Resim 2.75. Pazırık halısı kenar bordüründe yer alan atlı süvari.

Konumuzla alakalı pazırık halısında yer alan bir diğer unsur ise geyiktir. Hunların ve İskitlerin özellikle geyiğe olan eğilimleri yüzünden Avrasya bozkırlarında çeşitli malzemenen yapılmış tabiatçı görüşle ya da üsluplaşmış sayısız geyik figürüne rastlanmıştır. Bugün bile Anadolu’da hala bir “Alageyik” efsanesi masalları süslemeye devam etmektedir (Diyarbakirli: 1969). Pazırık halısının İçteki ikinci bordüründe de birbiri arkasında yürüyen 24 tane sığın soyundan geyikler sıralanmıştır. Geyik figürleri İç Asya’da yaşayan geyiklere benzemektedir. Bu geyiklere İran’da da rastlanır. Geyik üzerindeki şekiller Türk hayvan üslubuna ait tasvirleri içermektedir. Ayrıca halının iç ve dış bordürleri birer dikdörtgen içine yerleştirilmiş çift boynuzlu grifonlarla süslenmiştir.



Resim 2.76. Pazırık halısındaki iç bordürü süsleyen geyik motifi.

Oğuz Kağan Destanı’na göre, Oğuz Kağan’ın 6 oğlunun her birinin 4’er oğlundan toplam 24 torunu olmuş, bu 24 torun da atası oldukları 24 Oğuz boyuna kendi adlarını vermişlerdir. Halının zemininin 24 kareye bölünmüş olması hem Asya Hunlarının 24’lü devlet örgütünü, hem de Oğuzların 24 boyunu hatırlatmaktadır. Ayrıca da geyiğin 28 adet olması, Hun’lar gibi Kök-Türklerde de Tanrı’dan kut almış sayılan devletin 28 dereceli düzenini (hiyerarşi) anımsatıyor (Tekçe, 1993: 155). Pazırık

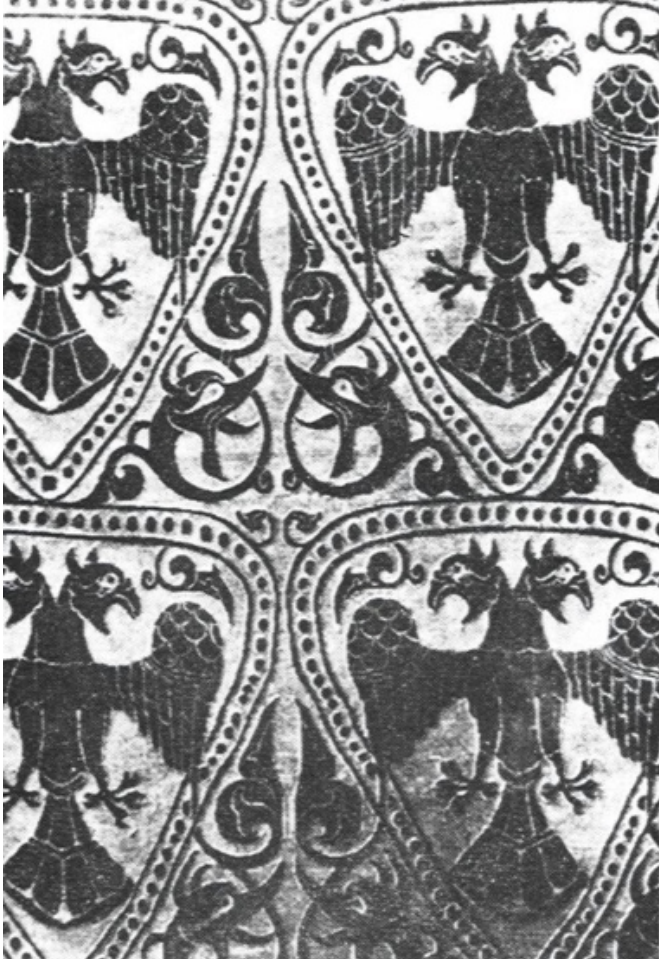
halısındaki 24 kare, tarih boyunca Türk topluluklarının halılarında, ana düzenin çıkış noktası olmuştur (Kırzioğlu, 2001: 59).

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra ise geyik motifi, İslam'la ilişkilendirilmiş. Hem yazılı edebiyatımızda hem de halk kültürümüzde yaşatılmaya devam edilmiş. Anadolu'nun Türkleşmesinde ve İslamlaşmasında önemli yeri olan Hacı Bektaşî Veli, Abdal Musa, Geyikli Baba gibi dervişlerin hikâyelerinde, gösterdikleri kerametlerinde "geyik motifi" yer alır. Özellikle Anadolu'da XII.-XVI. asırdaki Tarikat ve Tekkelerde geliştirilen sanatta geyik figürü önemli yer alır. Tokat Niksar'daki Çöreği Büyük Tekkesinin portalı üzerinde bir geyik kabartması vardır. Yine Tokat'ta bulunan Şeyh Mecnun Türbesinin iç duvarlarına çizilmiş ve bir derviş tarafından çekilen iki geyik tasviri yer alır. Anadolu erenlerinden olan ve Bektaşî tarikatının kurucusu olan Hacı Bektaş-ı Veli koltuğunu altında bir geyikle tasvir edilmiştir (Karamamağaralı, 1976:257).

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonraki dönemlerde süsleme tarzları değişmiş. Canlı resimleri daha çok stilize edilerek resmedilmeye başlanmıştır. Bunların en başında ise özellikle mimaride sıkça karşımıza çıkan çift başlı kartal motifidir.

Hayvan üslubuyla ilişkili olarak geleneksel Türk sanatlarında en eski örneklerde özellikle keçe aplike işlerde eğri kesim tekniğine daha uygun örnekler mevcuttur. Teknik buna olanak sağlar fakat dokumaya direk uygulanan desenlerde geometrikleşme kaçınılmazdır. Günümüzde halen uygulanan kilim halı işleme vs. örneklerde bu geleneğin izlerine rastlamak mümkündür en azından hayvanların ikonografik kullanımı boyutunda eskiyle bir bağ söz konusu olmalıdır. Zaten pek çok figürün eski örneklerden beri tekrarlandığı görülmektedir (Dede Kodaman, 2010: 85).

Anadolu Türk halılarında kartal motifi 14. ve 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar (Aslanapa, 1987:37). Kaynaklara hayvan figürlü halılar olarak giren bu halı grubunda kartallar değişik şekillerde resmedilmişlerdir.



Resim 2.77. Selçuklu işi sırmalı kumaş (Gözde Uzgıdim, Türk Dokuma Sanatında Çift Başlı Kartal Figürü, 2017:226).

Ayrıca kartal figürünün işlendiği en güzel halı örnekleri, İtalyan ressamların tablolarında yer alır. Ressamların yaptığı tablolarda yer alan bu halılarda kartallar, tek ve karşılıklı duran kartal şeklindedir. Ressam Nicolo di Buonacorsa'nın (Ölümü 1370) yaptığı ve Londra National Galery'de sergilenen “Meryem'in Evlenmesi” adlı tablosunda sekizgenlerin içine başları arkaya dönük olarak kartal figürleri yerleştirilmiştir (Aslanapa, 1987:50).

Türk kültürünün en eski çağlarından itibaren kartal motifinin varlığını izleyebiliyoruz. Gerek destanlarda gerek masallarda gerekse çeşitli mimari eserlerde, heykellerde el sanatlarının çeşitli alanlarında kartal motifinin tek ve çift başlı olarak sıkça işlendiğini görüyoruz.



Resim 2.78. Orta desende çift başlı kartal motifi kullanılan bir halı (Gözde Uzgidim, Türk Dokuma Sanatında Çift Başlı Kartal Figürü, 2017:223).

Bunların dışında Türk halılarında Ejder motifi de karşımıza çıkmaktadır. Ejderin Çin mitolojisine ait olduğu bilinse de Türk mitolojisinde de farklı üsluplarla sanat eserleri üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu hayvan, Türkler için eskiden huzurun, bereketin, gücün ve kuvvetinin sembolü olarak kabul edilmektedir. Ön Asya kültürüyle ilişki kurulduktan sonra bu anlamları etkisini kaybederek alt edilen kötülüğün sembolü olarak yorumlanmıştır. Aynı zamanda Çin’de imparatorluk sembolü olarak bilinen ejderha, Türkleri bu noktada etkileyerek, Türk hayvan takviminde de yıl sembolü olarak kullanılmıştır. Ejder motifinin kullanımı İslamiyet’ten sonra da devam etmiştir (Çoruhlu, 1999: 141). Böylece Orta Asya Türk gelenekleri ile İslami kültürün figür anlayışı, Anadolu dokumlarındaki figür sanatının gelişiminde etkili olmuştur. Ejder figürü de bu gelişim çizgisinde, Anadolu’yu özgü bir karakter kazanmıştır (Deniz, 2000: 192).

Türk halı sanatında 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan ejder motifi, halıların bordürlerinde, mihraplarında, mihrap kemerlerinde, ayetliklerde, orta zeminde kullanılmıştır Osmanlı dönemi XVII. yüzyıl Beyaz zeminli veya Post zeminli Uşak Halılarının bordürlerinde Çin bulutu şeklinde olup, motif orta yerinden düğüm yapmış şekilde işlenmiştir. Kömürcü Kula halılarında ise XVIII-XIX yüzyıl örneklerinde ejder motifi işlenmeye başlamıştır. Ayetliğin olmadığı halılarda çift başlı ve iki yöne doğru hareket eder şekilde ve başları lale şeklindedir. Günümüz Kula halılarında bordürlerinde ve halının orta zemininde eşkenar dörtgen şeklindeki göbeğin iki yanında yer alır (Deniz, 1998:104).

Ejderha motifi, Kafkas halılarının 16. Yüzyıldan itibaren geliştirdiği en önemli grubu olan, ejder halılarının da esas motifidir. Kars bölgesi, kültürel ve sanatsal açıdan Kafkasya bölgesinin Anadolu'daki uzantısı şeklindedir. Ayrıca farklı kültürlerin birleştiği bir konumda olduğu için Kafkasya bölgelerinden Anadolu'ya göç, eden halk halıcılık sanatını da bütün orijinalliliğiyle Anadolu'ya taşımış, ve icra etmeye devam etmişlerdir. Bu gruptaki halılar 'ejderha desenli' olarak bilinen 'sekizgen madalyonlu (göllü)' halılardır. Merkezden dışarı doğru genişleyen bir motif anlayışı vardır. Ejder figürünün kullanıldığı bu tarz örnekler, daha çok Kars merkez ve köyleri, Arpaçay, Akyaka ilçeleri ve köylerinde görülmektedir. Kars halılarında en fazla görülen hayvan figürleri arasında ejder figürü çoğunlukla halının orta zeminin de eşkenar dörtgen, sekizgen madalyon şeklinde bazen de madalyonun iki ya da dört köşesinde yer almaktadır. Tüm. bu halılarda ejderha figürü canlılığı ile dikkat çekmektedir (Turan, 2021:509).

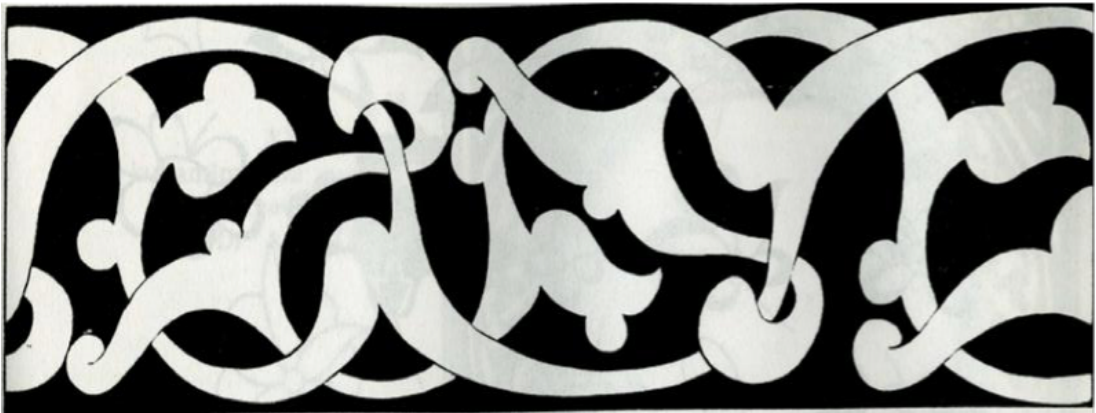


Resim 2.79. Solda Sekizgen Göllü Ejderha motifli halı, sağda halı içinde yer alan stilize ejder motifi (Aslıhan Turan, Kars Halılarında Görülen Figüratif (Hayvan/İnsan) Motiflerin İncelenmesi, 2021: 510)



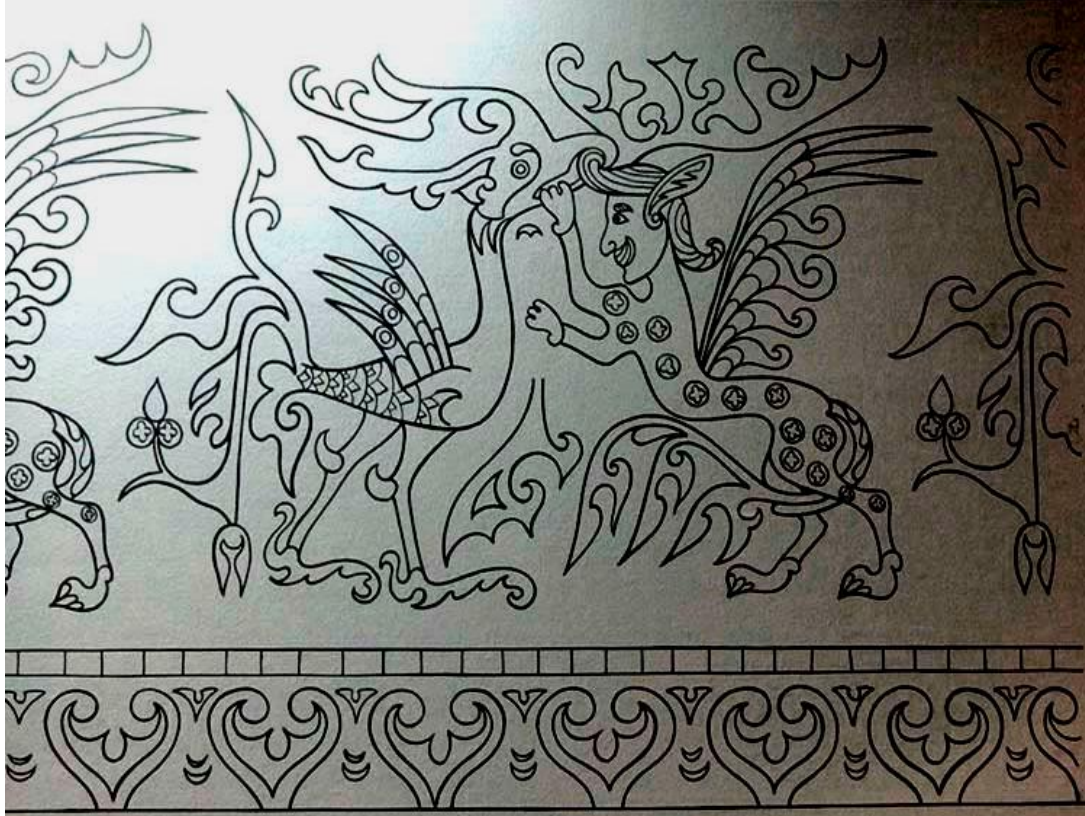
Resim 2.80. Ejderha ve anka kuşu mücadelesi 15 yy. Uşak halısı (Ülkü Gezer, Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Türk Dokuma Sanatındaki Üslup, Desen, Motif ve Sembollerin Tarihine Bakış, 2021: 472).

Ejderha ve anka kuşu arasındaki döğüş, ilkbaharın bereketli yağmurlarını simgelemek için kullanılmıştır. Bu, yaygın bir mitolojik inancın simgesel bir temsilidir: dünya ve cennetin ya da ana tanrıçayla tanrının buluşması inancı. Bordür üzerindeki çengel motifleri mutluluğu kötülükten korumak için kullanılmıştır. Bu örnekler çoğaltılabilir. Sonuç olarak burada sunulan örneklerde de görüldüğü üzere halı ve kilimlerimizdeki motifler, sadece bir şekilden ibaret olmayıp, Hayvan Üslubunun başlangıcından bu yana geliştirdiği karakteristik özellikleri taşımaktadırlar.



Resim 2.81. Konya'da Mevlana müzesinde huzurda, Selçuklu devrinin bir dolabı üzerinde tahta oyma rumiler. XIII. Asır (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 86).

Eski Türklerin tezyinat şekilleri hep böyle hayvan resimlerinin üsluplaştırılmasından vücuda gelen şekiller olmuştur. Bu şekiller İslamiyet'ten sonra hayvani asıllarını kaybederek nebati biçimlere girmişlerdir. Bugün Türklerin tezyinatlarında hala bu hayvani-ül-asıl olan şekiller büyük bir yer tutmaktadır. Bunlara Türk tezyinatında Rumi denir. Bu tabirin sebebi de bu nevi tezyinatın Rumi Selçukilerinden geçmiş olmasıdır.



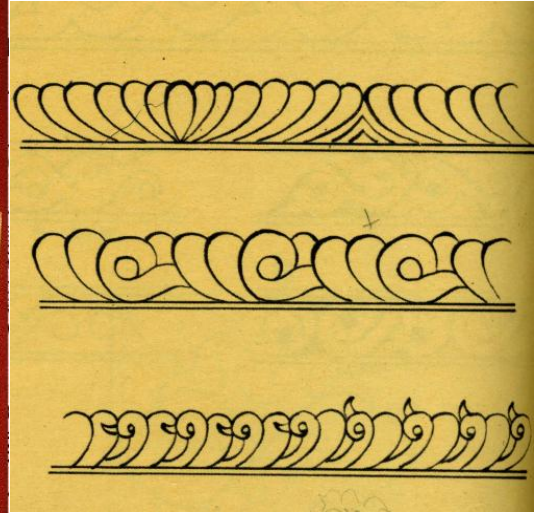
Resim 2.82. M.Ö. Altay Pazırık Kurgan keçe applike duvar halısının çizimi M.Ö.252-238 (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 87).

İri bir virgül veya kıvrık damla formundaki Rumi, dairesel dönüşler, parçaların oran ve sayısı, hareket yönünün değişmesi ve yeni unsurların katılmasıyla sonsuz çeşitlemelere açık bir formdur (Mülayim, 1999). Keskiner (1988), Rumi figürünün en eski örneklerinin Uygur Türklerine ait 9.10. yüzyılda yapılmış olan, Bezeklik Fresklerindeki bir su canavarının kanatlarında görüldüğünü söyler. Oysaki görebildiğimiz kadarıyla M.Ö. 1. Yüzyıla tarihlenen Noin Ula dokumalarında ve bundan daha önce de M.Ö.500 yıllarına tarihlenen Pazırık kurganındaki mumya ve aplikelerde Rumi motifine açıkça rastlanmaktadır (Dede Kodaman, 2010: 87).



Resim 2.83. Noin Ula ipek kumaş ve bu kumaştan bir detay (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 88).

Örneklerde açıkça görüldüğü üzere Rumiler hayvan uzuvlarının soyutlanmış halleridir. İlk bakışta rumi gibi görünen motiflerin aslında hayvan figürü olduğu bu örnekte netlik kazanıyor (bkz. Resim 2. 83.) ve bu ayrıntı Rumi'nin kökeni ile ilgili önemli delil sunuyor.



Resim 2.84. Solda, Lenino kurgan buluntusu, sağda, münhani çizimi (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 90).

Bunun Orta Asya'dan beri gelen bir geleneğin devamı olan bir diğer motif ise şekilde örneği görülen (bkz. Resim 2. 84.) münhanidir. Münhani hayvanın gaga, tırnak, kanat

vs. bir ayrıntısından üsluplaştırılarak dizi halinde bir araya getirilmiş süsleme unsurudur.

İlk olarak Süheyl Ünver'in genellikle Selçuklular tarafından kullanılmalarına ve kavisli yumuşak ana yapılarına dayanarak Selçuklu Münhanileri adını verdiği Münhaniler genel olarak Rumilerin ve kuş kanatlarının iç, bünyelerinde bulunan ayrıntılardan oluşup kendine özgü bir renklendirme tekniğine sahiptir. Ancak Rumilerde olduğu gibi bir sap üzerinde belirli aralıklarla devam etmeyip, birbirine yapışık kümeler halinde oluşurlar. İster bordür şeklinde ister madalyonlar veya belirli formlar görünümünde olsun, daima birbirlerinin arkasından çıkacak şekillerde çizilerek meydana gelirler. Bazı hallerde bitkisel süslemelerde de kullanıldıkları görülür (Dede Kodaman, 2010: 90).



Resim 2.85. Ulski Aul'dan münhaninin kaynağına örnek (Mehtap Dede Kodaman, Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi, 2010: 91).

Resim 2. 85. görüldüğü gibi bir kartal başında göz olması gerektiği yerden çıkarılarak enseye konmuş gaga daha süslemeci bir ayrıntı olarak dalga dalga enseden başın

üstüne doğru küçültülerek birbirine ulanmış bugünkü münhani dediğimiz süsleme sisteminin atasını oluşturmuştur. Temelde nesnenin ayrıştırılıp tekrar oluşturulmasını öneren bu görme biçimi analitik kübizmin de arketipidir.

Aslında münhaniyi şiirin nakarat bölümlerine benzetebiliriz. Sevilen seçilmiş bir öğe ritim yaratmak amacıyla tekrarlanmaktadır. Bu tekrar bazen merkezci simetrik kapalı bir biçimde iken bazen çizgisel olarak devam etmektedir. Münhanideki ve rumideki bu oluşum sürecinin başlangıcı ise anatomik bağlantıya dayandırabilir. Bu hayvan biçimli bağlantılar asıl hayvan figürü ile kaynaşıyordu. Yani parçaların bağlam dışında kullanılması söz konusu idi. Ama burada daha çok figür dışından elemanlar değil, figür içinden parçalar dışarıda tekrar ediliyor.



3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA HAYVAN ÜSLUBU

Türk Hayvan Üslubundan beslenerek işler üreten sanatçılara doğrudan giriş yapmadan önce kısaca Çağdaş Türk sanatının tarihinden ve Türk sanatının kimliğinden bahsetmenin yararlı olacağı düşünülmektedir. Cumhuriyet tarihimizde bir Türk kimliği yaratma çabası zaman zaman politikacılarımız tarafından gündeme getirilmiş, siyasetin malzemesi yapılmış, hatta zaman zaman devlet politikası oluşturma çabası olmuşsa da Türk resminde, bir Türk resmi kimliği oluşturma çabası hiçbir zaman devlet politikası olarak gündeme gelmemiştir.

Ancak, ‘Türk Resmi oluşturma düşüncesi’ Cumhuriyet tarihimizin çeşitli dönemlerinde ülkemizdeki politik ve sosyal gelişmelere de paralel olarak aydınlar, yazarlar ve sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş ve tartışmalara sahne olmuştur. Böyle bir sorunun varlığı hala ortada ve tartışılmakta ve gelişen ve ortaya konan durumlara göre de tartışılmaya devam edecek gibi görünmektedir. Aslında tartışmaların odağına baktığımızda ise sorunun kaynağı gerçekten bir Türk Resmi yaratma endişesinden çok, geleneğe bağlı kalınması gerekenlerle geleneğin karışında duranlar arasında sürüp gittiğine tanık olmaktayız. Burada gelenekle kastettiğimiz şey; Batı resmi öncesi geleneksel olarak kabul ettiğimiz hat, minyatür ve süsleme sanatlarımızla sınırlı tuttuğumuz sanatlardır (Kılıç, 2013: 328). Bu noktada Çağdaş Türk resmine kısaca değinmemiz yerinde olacaktır. Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde yaşanan batılılaşma hareketlerine paralel olarak 1794 yılında kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun ve 1834 yılında kurulan Harbiye gibi okullar batılı anlamda ilk resim örneklerini veren asker ressamlarının yetiştiği yerler olmuştur. Bu askeri okulların yanı sıra İstanbul’da 1869 yılında eğitime başlayan Galatasaray Mektebi Sultanisi ve 1873 yılında kurulan Darüşşafaka lisesi gibi sivil okullarda resim derslerine yer verilmesi önemli adımlardandır. Bu dönem de Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik paşa gibi isimlerinde yer aldığı bazı öğrenciler sanat eğitimi için Avrupa’ya gönderilmiştir. Çağdaş resim sanatımızın gelişiminde bir diğer önemli etken ise 1860 yılında Paris’te açılan Mektebi Osmani’dir. Süleyman Seyyit ve Şeker Ahmet Paşa gibi isimler bu okul aracılığıyla Paris’te sanat eğitimi alan isimlerdendir. Bu iki isimle eş zamanlı olarak Paris’te bulunan Osman Hamdi Bey babası tarafından hukuk öğrenimi almak için oraya gönderildiyse de bunun yanında sanat eğitimi de almıştır. Bu üç isim Türk resminde ilk üretken ve belli bir üslup çizgisine ulaşmış

kişilerdir. 1870 yılında ülkeye geri dönen bu sanatçıların bireysel üretimlerinin yanı sıra geleceğe dönük çabaları ayrı bir önem taşır. Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 yılında açtığı sergi İstanbul'da gerçek anlamda açılmış ilk sergi olarak kabul edilir ve Türk resminin gelişimi için önemli bir adımdır.

19. yüzyıl Türk resminde Şeker Ahmet Paşa kuşağı olarak adlandırılır ve temsilcileri Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hoca Ali Rıza, Halil Paşadır. Osman Hamdi bey de bu kuşaktan olmasına karşın diğerlerinden ayrı ele alınmalıdır. Ayrıca burada 1883 yılında Osman Hamdi beyin müdürlüğünde Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasını da önemli bir gelişme olarak belirtmek gerekir. 1908 yılındaki II meşrutiyetin ilanının yarattığı rahatlık ortamında 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Bu cemiyet 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti 1926 yılında Türk Sanayi-i Nefis Birliği 1927 itibariyle de Türk Ressamlar Birliği ismini almıştır. Kuruluşundan 2 yıl sonra cemiyet bir de gazete yayınlamaya başlamıştır ki bu yayın Çağdaş Türk Sanatı açısından plastik sanatlar alanında ilk süreli yayın olma niteliği taşımasıyla önem kazanmaktadır. 1914 Çallı kuşağı II meşrutiyeti izleyen iki yıl içerisinde bir kısmı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir kısmı da önemli şahsiyetlerin desteğiyle bazı genç ressamlar Avrupa'ya sanat eğitimi almak için gitmeye başlamışlardır. 1. Dünya savaşının patlak vermesiyle geri dönen bu sanatçılar Türk resim tarihinde Çallı Kuşağı olarak tanınırlar. Bu dönemin başlıca isimleri İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya, Namık İsmail'dir. Bu sanatçılar Avrupa'da aldıkları eğitimin bir parçası olan izlenimciliği Türk resmine taşıdılar. Ayrıca 14 kuşağı sanatçıları yurda döndüklerinde Sanayi-i Nefise'nin öğretim kadrosunda yer almışlar ve akademik eğitimle hocalık anlayışının değişmesine neden olmuşlar Türk resminin ulusallaşmasına yeni bir boyut getirmişlerdir. 1929 yılında kurulan Müstakiller grubu ise, Türkiye'nin modernleşme projesine bağlı olarak, daha çağdaş bir sanat anlayışını Türkiye'ye getirmek için çaba sarf etmişler ve yeni batılı biçimleri resimde denemişlerdir.

Henüz gelenekle bir bağlantıları olmamasına rağmen, bu grubun çağdaşlarından yalnızca Turgut Zaim'in resimlerinde çağdaşlarından farklı bir anlayış görmektediriz. Turgut Zaim teknik yönden Batı resmine bağlı kalmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğini yansıtıyor. Zaim, minyatür düzenlemelerinde yöresel nakışlara kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı

tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır (Kılıç, 2013: 328).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğinden birkaç yıl sonra 1933 yılında kurulan D Grubu Türk Resim tarihi için önemli bir yere sahiptir. Modern sanatın çağa uygun biçimleri, Türk Resim Sanatının Batılı karakteri içinde kristalleşmeye başlaması bu Grubun sanat hayatımıza girmesiyle başlar D grubunun sanatsal yönden temel çıkış noktası izlenimci eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktif akımlardan beslenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. Öte yandan 1934 yılında Bedri Rahmi ve Turgut Zaim'in gruba katılması sanatçıların yerel motif ve temalarla bir bağ kurarak işler üretmelerini sağlamıştır. Ayrıca Grubun amacı batıdaki sanat anlayışının takip edilmesi yönünde olmasıyla birlikte modern sanatın sergiler aracılığıyla halkla buluşturmak ve bunu olabildiğince yaygınlaştırmaktır.

1940'lı yıllar Türk resminde görülen toplumsal gerçekçi anlayıştaki ressamlar açısından önemlidir. Kentin yoksul yaşam kesitlerine özellikle bir liman kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı sanatçı çevrelerinden ilgi uyanmış Nuri İyem, Abidin Dino, Agop Arad, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejat Devrim, Tugut Atalay gibi bazı sanatçılar 1941 yılında açtıkları liman sergisiyle Yeniler grubunu kurmuşlardır. Bu grup D Grubu'nun biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin amacını vurgulamak amacındadırlar. Ayrıca D grubunun batı yanlısı tutumuna karşı toplumsal yaşamı ve bu yaşamın sorunlarını, halkın sıkıntılarını ve sevinçlerini yansıtan bir sanat anlayışını savunmuşlardır.

Ardından Elif Naci'nin "Türk resminin kaynağı Alplerin ötesinde değil Torosların eteklerinde aranmalıdır" düsturuyla 1942 yılında harekete geçen Onlar Grubu Türk resmine kendine özgü bir üslup kazandırmak ve Batının sanatını Türk motifleriyle harmanlayarak halkı sanata özendirmek amacı ile kurulmuştur. 1937'de Akademiye hoca olarak getirilen Leopold Levy'nin yeni resim yapma öğretileri ve Bedri Rahmi'nin öğrencilerine verdiği "folklorik öğelerin resimde kullanılması gerektiği öğütleri", 'On' lar Grubu üzerinde büyük tesir yaratmış ve çağdaş resim yaratmada geleneksel etkileşimin gereği hissedilmiştir. Bedri Rahmi, öğrencilerinin oluşturduğu On'lar Grubu'nun sergileri ve hazırladıkları Genç Ressamlar kitabı için yazdığı yazıda, resim sanatımızın en önemli kaynağı olarak geleneksel el sanatlarımızı işaret

etmektedir. Bu sava göre yeni ve gerçek Türk resmini, halılarımız, kilimlerimiz, hatlarımız ve minyatürlerimizin esinlerini duyuran yapıtlar oluşturacaktır Türk ressamların büyük bir çoğunluğu bu coşkulu dalgalanmaya katılır. Tuvallere hatlar, kilimler, motifler yerleşir. Genç sanatçılar da o arayışçı, atılımcı düşün güçlerini bu noktada yoğunlaştırırlar. Amaçları, esin kaynaklarını en doğru sentezde buluşturmak, özgün anlatıları yakalayarak kalıcı olmaktır (Kılıç, 2013: 329).

Hat sanatından, kilim motiflerine, minyatür esinlerinden çini desenlerine ulaşan geniş bir yelpaze içinden bireysel anlayışlarına yakın yorumlara yönelmenin gerekliliği tartışılmaya ve bu seçime yönelme, kimi yazar ve sanatçılar tarafından da şiddetle savunulmuştur. Elif Naci'ye göre” kökü ananeye dayanmayan bir sanat varlığının ebedileşmesi de imkânsızdır. Selçuklulardan başlayarak halı da olsun, tahta oymacılığın da olsun arabesklerde, çini ve seramiklerde olsun abstre sanatın en iyisini yaptık. Avrupa’da resim sanatı türlü istihaleler geçirirken biz, 20. yüzyılın son cereyanlarını asırlarca evvel idrak etmiş bir milletiz” demek suretiyle geçmiş mirasımızda soyut sanata kaynaklık edecek biçimsel birikimlerin varlığına işaret etmiştir. Çağdaş Türk resim tarihi içinde kimlik arayışları ile ilgili tartışmalar ve gelişmeler sonucunda, Turgut Zaim’le birlikte başlayan geleneksel etkileşim Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nda farkındalık yaratmış ve bu farkındalık 1950 sonrası Türk resmindeki soyut etkiler ve demokratikleşmeye yönelik atılan adımlarla birlikte süreklilik kazanmıştır. (Kılıç, 2013: 330).

Böylece ulusal kökenli çağdaş bir Türk resmi ortaya koyma amacıyla hareket eden çoğu sanatçı, minyatür, hat, çini, halı-kilim vb. gibi geleneksel Türk sanatlarının, çizgi, renk, leke, perspektif, kompozisyon, motif vb. özelliklerinden yola çıkarak ulusal bir sanat ortaya koymayı amaçlamışlardır. İşte tamda bu nokta da geleneksel kültüre duyulan ilgi nedeniyle, birçok kültürel motif gibi araştırma konusu olan hayvan üslubu ve hayvan mücadele sahneleri de bazen geleneksel kültürdeki sembolik anlamları ile bazen de plastik bir ifade aracı olarak ressamların eserlerinde yer almaya başlamıştır. Ancak hangi şekilde yer alırsa alsın, her toplumun kültürel bir belleğinin olduğu gerçeği göz önüne alındığında her iki şekilde de sonuç aynı noktaya, yani milli kültüre çıkmaktadır (Dalkıran, 2018:10). Milli kültür denildiğinde öncelikli olarak dikkat çeken destanlar, hikayeler, masallar, romanlar mitolojinin konusudur. Hatta içinde yaşadığımız zaman dilimi bile mitolojinin konusudur. Zira tüm bu saydıklarımızın

içinde mitlerin yansımaları ve etkileri vardır. Dolayısıyla Şamanist mitosların sanatsal üretimin bir parçası olması gayet normal bir durumdur. Zira söz konusu mitosları yaratan toplum, onları sürekli olarak gelecek nesillere aktarır. Toplumun gelişim çizgisi içinde mitosların etkisinin ikinci planda kaldığı düşünülse de toplumun çeşitli gelenekleri, bu geleneklere bağlı olarak ortaya konan el sanatları, hatta plastik sanat ürünleri geçmişten süzülerek günümüze kadar ulaşan mitolojik değerleri yansıtır. Yani aslında kaçınılmaz bir durumdur. Lakin bunu bilinçli bir seçimle yapmakla gayri ihtiyarı bu rüzgâra kapılmak arasında oldukça derin bir çizgi vardır. Ancak iyi tarafından bakılacak olursa toplumun sanatını geri planda besleyen temel bir yapı her zaman söz konusudur ve bu durum onu işaret etmektedir.

Bu konuda Hasan Pekmezci; “Türk resminde Şamanist/mitolojik öğeler çok fazla vardır. Sanatçılar belki bunlardan bahsetmeyebilir, şifai olarak söylemeyebilir, yazıya dökmeyebilir hatta Şamanizm’e, kültüre bağlamayabilirler. Ancak bunlar kültürden gelen bir etki olarak vardır. Bugün genç kuşak ressamlardan biri tarlada duran bir korkuluk yapsa, bunu Şamanist Türk kültürünün bir devamı olarak anlatmayabilir. Ama bu onun geçmişinden gelir. Korkuluk şurada kullanılır, şunun için kullanılır diye duymuştur. Onun adını koymadan da kullanabilir. Ama sanatçı kullandığı bu imgenin Türk kültürüne ait olduğunu bilmiyor ya da söylemiyor diye bizde bu imgeler Türk kültürüne ait değildir diyemeyiz. Kültür onu zaten besleyerek getiriyor, buna böyle bakmak lazım” der (Dalkıran, 2010: 75).

Dolayısıyla araştırmanın bu kısmında bilinçli bir seçimle hayvan üslubunu ya da hayvan mücadele sahnelerini Türk mitolojisindeki sembolik anlamlarını gözeterek işlerinde kullanan sanatçıların yanı sıra, kültürel bir aktarımdan kaynaklı olarak böyle bir seçimde bulunan sanatçıların işleri de örneklerle sunulacaktır. Tabi bu örnekleri sunarken de istikrarlı bir şekilde bu konuda işler üreten sanatçıların ön planda olması gözetilmiştir.



Resim 3.1. Cemal Tollu, Ankara'da Keçiler, Tuvalle Yağlıboya, 90,5 X 121 cm.

1930 kuşağının önde gelen temsilcilerinden Cemal Tollu, resimde yerel konuları kübist bir anlayışla işleyen D grubu sanatçılarından. Anadolu hayatını konu aldığı Ankara'da Keçiler isimli bu resimde, Anadolu insanını ve motiflerini bir araya getirmiştir. Resmin içinde yer alan hayvan figürlerinden özellikle sol üstte yer alan kartal figürünün keçiyle olan ilişkisi Hayvan Üslubunda fazlasıyla karşımıza çıkan kartalla geyiğin mücadele sahnelerini anımsatması açısından önemlidir. Ayrıca resimde yer alan keçilerin Anadolu'daki göçebe kültürün önemli bir parçası olmasından kaynaklı afaki bir seçim olmadığı anlaşılmaktadır.

Hayvan Üslubuna ait en önemli motiflerden birini tek bir eser özelinde de olsa değinen Ratip Tahir Burak hem o dönem için hem de günümüz Türkiye'si için önemli sayılabilecek iki önemli eser yaratmıştır. Heybeliada'daki Yüksek Denizcilik Okulu'nu bitiren Ratip Tahir Burak. 1926- 1928 arasında İsmet İnönü'nün desteğiyle, Paris'te resim eğitimi görmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra resim öğretmenliği ve çeşitli basın organlarında çizerek çalışmıştır. Ulus gazetesinde çizdiği siyasi içerikli eleştirel bir karikatürü nedeniyle 1956 yılında 18 ay hapis cezası almıştır. 1961-1965 yılları arasında CHP milletvekilliği yapan Burak, 1933-1937 yılları arasında düzenlenen İnkılap Sergilerinin Türk Tarih Tezi uyarınca geçmişi öyküleyen, devrimleri yücelterek görselleştiren resim programına hizmet eden resimler yapmıştır

konuyla ilgili Ergenekon I isimli eseri bunlardan biridir. (Özsezgin, 1994:89), (bkz. Resim 3.2.).



Resim 3.2. Ratip Tahir Burak, Ergenekon I, 1935, Tuvale Yağlıboya, 152x227cm.

Yaşayan Türk Halk kültürünün önemini ilk kavrayan ve özümseyen sanatçılarımızdan birisidir. Usta sanatçının esinlendiği Türk halk sanatına ait birçok motif konumuzu teşkil eden hayvan üslubuna ait motifleri de bünyesinde barındırdığı için burada bir örnekle adından söz etmek yerinde olacaktır. Batı sanatının zengin tekniklerini deneyim ve birikimleriyle, değişik araç, ve gereçleri kullanarak, farklı tekniklerle özgün yorumlara ulaştırdığı yöresel ve geleneksel halk sanatı ürünlerini kendi sanat anlayışı içerisinde harmanlamıştır. “Az malzemeye çok şey anlatma” sanatı olarak tanımladığı halk sanatı, Bedri Rahmi için tükenmez bir kaynak oluşturmuştur Türk el sanatlarından seçtiği motifleri, Anadolu nakışlarını, dokuma, kilim ve yazma motiflerini özgün bir üslup birliği içerisinde kaynaştırarak çağdaş yorumlara ulaştırmasını bilmiştir.



Resim 3.3. Eyüboğlu'nun Vakko binası önüne yaptığı çalışma

Eski Türklerin inanç ve yaşamlarında özel bir yere sahip olduğu yukarıdaki örneklerle anlaşılan ve dövüş sembolü olarak ün yapan horozun hem halk kültüründe hem de sanat alanında şanına yakışır bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Örneğin: Aseel horozu (Hint horozu), kas yapısı iyi gelişmiş, doğuştan müsabaka yeteneğine sahip, geç gelişen, dünyada ve Türkiye’de yaygın olarak yetiştiriciliği yapılan kümes hayvanlarından. Oyun ya da dövüş horozu olarak tanınmaktadır. Anadolu’da Osmanlı döneminden itibaren günümüze kadar uzun yıllar horoz müsabakalarında kullanılmak amacıyla yetiştirilmiştir. Dolayısıyla bu denli derin bir kültürel menşei olan horoz ve horoz dövüşünün Çağdaş Türk resmine konu olması oldukça makul bir durumdur.

Bu kapsamda ele alınabilecek bir diğer örnek çalışmalarının çoğunu köy manzaraları ve köy hayatı konulu resimlerin oluşturduğu Avni Arbaş’ın ‘Horoz Dövüşü’ isimli yapıtıdır; eserde görülen bir çift horozu ait dövüş sahnesi için, Orta Asya Şamanist Türk kültürünün içinden doğmuş olan ve Türk sanatında hayvan üslubu kapsamında değerlendirilen hayvan mücadele sahnelerinin güncel bir yorumu olduğu söylenebilir (Dalkıran, 2018: 11).



Resim 3.4. Avni Arbaş, Horoz Dövüşü, 1981, Tuval Yağlıboya, 65 x 54 cm.

Bedri Rahmi Atölyesi'nde sanat eğitimi alan Mehmet Pesen 1948 yılında Akademi'den mezun olmuştur. Hocası Bedri Rahmi'den, resimde motiflerin stilize edilmesini öğrenir. Onlar Grubu'nun üyesi olan Pesen, yerel izlenimlerini, grubun düşünsel ereği doğrultusunda resimlerine taşır. Geleneksel Türk El Sanatlarından esintileri, Türk-İslam minyatür biçim anlayışında, Batı resim teknikleriyle yorumlayan sanatçı, kendine özgü bir biçim geliştirerek Anadolu'dan kesitlerle bütünleştirir Pesen'in resimlerinde 'horoz' teması geniş bir zaman dilimini kaplar. Horoz motiflerinin stilizasyonunda gösterdiği ilginç çeşitlemeler ve figürlerin devinimleri oldukça ilgi çekicidir (Büyükkaragöz, 2016:89).



Resim 3.5. Mehmet Pesen, Horoz Dövüşü, 1992. Karton Üzerine Karışık Teknik, 9x17 cm.

Süleyman Saim Tekcan'ı, daha çok at figürüne yönelse de; geleneğin sürekliliği kapsamında değerlendirebiliriz. Soyutlama, stilizasyon (üsluplaştırma), vurgu, anatomiye zorlayan asimetrik hareketler, kıvrılan bükülen figürler, zoomorfik (hayvan biçimli) özellikler; münhani, rumi ve kaligrafi gibi nitelikler erken Selçuklu dönemi ve islam sanatıyla devam eden bu geleneğin hem tanıya götüren verileri, hem de Tekcan'ın geleneğin içinde modernleşen dinamikleridir. Tekcan'ın bu geleneğe kazandırdığı en önemli değerlerden biri, münhanideki tasarım mantığını tersine çevirmiş olmasıdır. Soyutlama ve üsluplaştırma ile hayvan üslubu geleneğinin içinde olan atları, münhani mantığını da taşır bununla birlikte bu anlayışa yeni bir ivme kazandırmıştır. Gelenekte hayvanın gaga, tırnak, gibi parçaları figür dışında süsleme unsuru olarak ortaya çıkıp, yine figür içine başka bir hayvan figürü ya da ona ait ayrıntılar girer. Bu sayede sanatçının keyfiyetinde, birbirinden bağımsız fakat ilgili değerleri bir araya getirip baştan tasarlayan yaratıcılık, Tekcan'da yeni bir ifade dili kazanır. Onda figürün içinden figüre ait elemanlar kompozisyon için süsleme unsuru olmakla kalmaz; figürün dışından, figürden ve diğer figürlerden bağımsız kompozisyon elemanları hayvanda ayrıntısal parçalar haline getirilir. Örneğin bir tuğra formu göze dönüşür ya da kaligrafik bir çizgi buruna, yeleye dönüşür. Bu oluşurken gerçekçilik kaygısından ödün verilmez, bu biçimler anatomiye es geçip süsleme kaygısına da düşmezler, bilakis anatomiye desteklerler. Bunu Süleyman Saim'in —Atlar ve Hatları serisinde ya da Bronz atlarında gözlemek olanaklıdır. Tekcan'ın

düşündüğü atın içinde hatla, kaligrafinin resimsel öğelerinin doku (tekstür) ve yapı (strüktür) olarak ata yeni bir boyut kazandırmasıdır (Dede Kodaman, 2010: 175).



Resim 3.6. Süleyman Saim Tekcan 2002, İsimli, Gravür, 32x14 cm.

Şimdiye kadar bu topraklardan gelmiş geçmiş bir sürü kültürel kimlik var. Bütün bunların özünün anlaşılması araştırılması, bilinmesi lazım. Bunlar öğretiliyor mu, yoksa bilinmiyor mu? Sanatçıların bilmesi lazım elbette. Sözleri ile Can Göknil, yurtdışında aldığı resim eğitimi, köklü kültürü, araştırmacı kişiliği ve yeteneği

sayesinde yurtiçinde ve yurtdışında adı anılan sanatçılardan biridir. Mitolojiye olan ilgisini şu şekilde açıklamaktadır; “kültürümüzün özünü tanımak istememden ileri gelen bir seçim. Bir sergi hazırlarken Türk kültürüne dayanan bir tema, motif bulup onu araştırıyorum. Araştırdıkça hem kendim öğreniyorum hem de öğrendiğim konular bende coşku yaratıyor... Bu nedenle mitoloji bana çok uygun, çünkü benim öyküsel tarafım kuvvetli... Öyküler beni harekete geçiriyor. Düşünmeye ve araştırdığım konuları resim resim görmeye başlıyorum...İlk bu bilince vardığımda 30’lu yaşlarımdaydım. Bu biraz da bir kimlik olgusuyla ilgili. Kendimi dünyada nereye koyacağım? Hem insan olarak hem de sanatçı olarak. İnsan olarak, işte ailem, dostlarım, çevrem, eğitimim filan diyerek kendinizi bir yere koyuyorsunuz. Ama sanatçı olarak da bir yere koymam lazım. Hangi kültürün ürünüyüm ben? Nasıl tanıtacağım kendimi? Onun için o öz kültür ve o özlem önemli oluyor” (Can, 2014:101).



Resim 3.7. Can Göknil, Kader Habercileri, 2002, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 15x30cm.

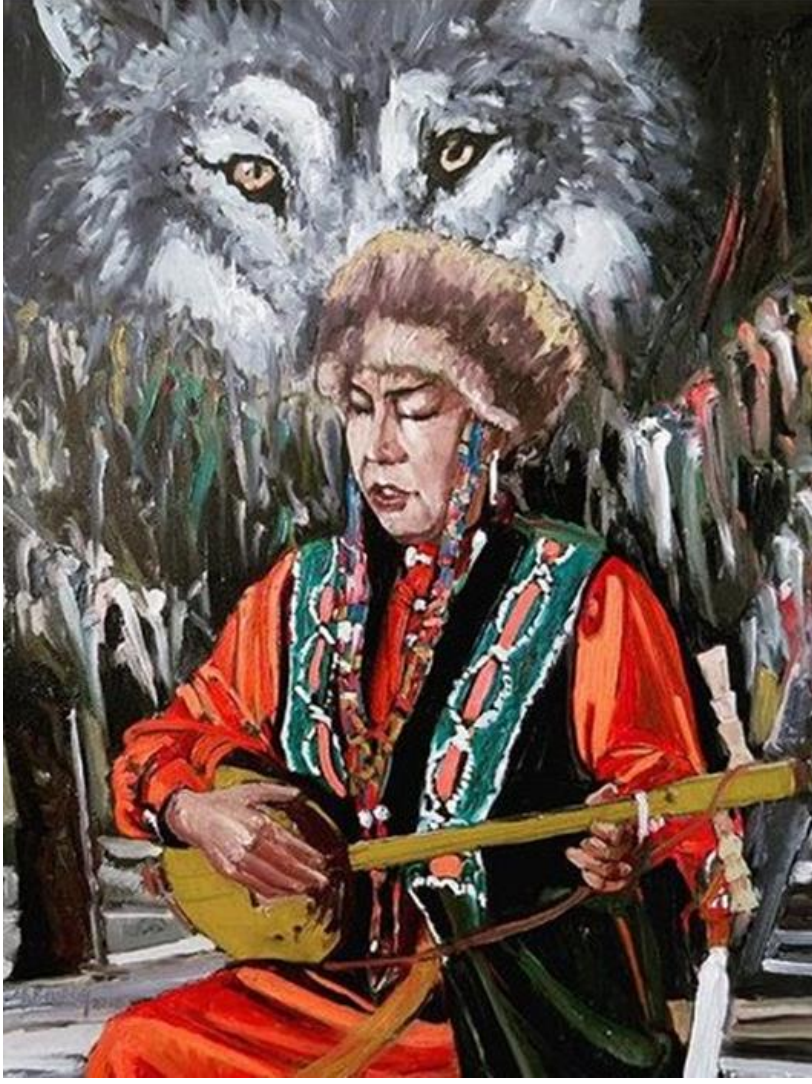
Esin kaynağı Türk mitolojisi ve şamanist inanca ait kavramlar olan Göknil’in “İnançların düşsel dünyası ilgimi çekiyor. Çünkü ilkel inançların sanata dönüşmesini, tarih öncesindeki yorumların doğallığını ve yalınlığını beğeniyorum” (Ural, 1999:1) ifadesi, Hun kurganı Pazırık kurganından çıkartılan eyer örtüsü üzerindeki kartal grifonun dağ keçisine saldırış sahnesini neredeyse aynı doğallık ve yalınlıkla yorumlamasını da açıklamaktadır. Ayrıca, söz konusu durum kültürün geleceğe doğru aktarılmasında sanatçının hassasiyetini de ortaya koymaktadır (Dalkıran, 2018: 15).

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer sanatçı Rauf Tuncer ise eserlerinde; Orta Asya'dan günümüze taşınan gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrası kültürel mirası, günümüz sanat anlayışı doğrultusunda birleştirerek kendine özgü yorumlarıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçının, eserlerini İslamiyet öncesi Türk sanatından günümüze kalan kimi motifleri, İslam sanatlarından hat ve minyatür ile halı, kilim, yazma vb. gibi folklorik değerleri sorgulayarak ve bunlardan aldığı esinlerle yorumladığı görülmektedir (Dalkıran, 2018: 9).

İslamiyet öncesi Türk sanatına ait kültürel değerler arasından özellikle Pazırık kurganlarından çıkan tekstil ürünleri üzerine işlenen görsellerden ve kaya resimlerinden beslenerek işler üreten Sanatçının genellikle görsel imajları aslına sadık kalarak yüzeye aktarıp yüzey üzerinde lirik bir anlayışla kaligrafik dokunuşlarla yeniden yorumladığı görülmektedir (bkz. Resim 3.8.).



Resim 3.8. Rauf Tuncer, 2013, Tuvale Akrilik boya, 130x130 cm.



Resim 3.9. Mehmet Başbuğ, 2016, Sibiryra Araştırmaları Dergisi Kapağı.

Bu konuda Mehmet Başbuğ'un eserlerine değinilmeden geçilmesi olanaksızdır. Onun resimlerinde Türk ve Anadolu kültüründe çok önemli göstergeler olan kurt, köpek, at, eşek, geyik, öküz, kartal, koyun, keçi, horoz gibi bazı hayvanlar özel olarak ele alınmıştır. Bilhassa at figürü Türk kültürü ve mitolojisinde çok önemli bir yere sahiptir.

Kurt veya Bozkurt Anadolu ve Orta Asya Türk kültüründe özel bir yere sahiptir. Anadolu kültüründe canavar olarak tanımlanan kurt koyun ve keçi sürülerini telef etmesine rağmen onu öldürmenin kötücül olaylara neden olacağı düşüncesiyle öldürülmez. Türk mitolojisinde yol gösterici olmasıyla tanrısal niteliklere sahiptir. Türeyiş destanı, Ergenekon'dan çıkış ve bilhassa Aşina (dişi kurt) destanlarında önemli bir yere sahiptir. (Topsakal, 2019, 79-80).

Bir diğerk önemli sanatçımız Dilşan Balkancı. Onun resminde buzullar altında uykuya dalmış bir kurganın diriliş tınısını duyuyoruz. Bu ses çok güçlü ve çağını çınlatacak bir sestir. Geleneğin tekil birimlerden tümel sonsuza uzanan kompozit yapısı onun resminde kıvrılan, eğilip bükülen, tırmanan, dans eden, kışneyen, çifte atan hareketli hayvan modülleriyle bir mesken yaratır. Bu meskenin sakinleri ise pek o kadar sakin olmasalar da alt alta üst üste boyutsal algılamalarıyla sükunete bürünmüş bir uzay-zaman hissi yaratırlar. Zoomorphic junctur (hayvan biçimli bağlantı) olarak bilinen üsluba ait bir oyunu da Balkancı ustalıkla uygulamaktadır. Onlarca çeşit hayvandan oluşan, genellikle bir kadın figürü, onun resminde şaşkınlıkla fark edilir. Uzun bakışlar ve geç algılar gerektirir resmi.



Resim 3.10. Dilşan Balkancı, Şaman Kadın, Tuvale Akrilik boya, 50x70 cm.

Resim genellikle müzik gibi yavaş yavaş yayılmaz, tüm içeriğini bir anda gözler önüne serer. Oysa Dilşan Balkancı'nın resmi katman katman süzülerek izleyicinin gözüne

ulaşıyor. Bu bakımdan onun resmi için müziklidir diyebiliriz. Bu melodiyi renkler arasındaki armonili geçişlerde ve kompozisyon şemasının ritmik hareketlerinde de duyuyoruz. Ritim alçalıp yükselerek ilgi merkezinde doruk noktaya ulaşıyor. Çok sesli bir müziği vardır bu resmin. Dilşan Balkancı kurgusunu organik nesne ve hareketlerle yaptığı resminde bitkisel ve mineral benzeri oluşumlarla yine organik dokulu bir zemin yaratmış. Bu sayede resmi daha çok yaşar kılmış, böylece hayvan kelimesinin yaşayan anlamına yaklaşmış. İnsanlar, atlar, eşekler, köpekler, balıklar ya da tırtıllar. Tamamı ile nefes alır bir resim. Onun resminde yatay dikey çapraz ya da merkezi simetriler alma gibi geleneğin matematiksel bir organizasyonunu da buluyoruz. Balkancı süsleme resminin iki boyutlu naif yüzey yanılıgısına da düşmemekte dört boyutlu bir uzay-zamansal mekân oluşturarak espas sorununu kökünden çözmekle kalmayıp kozmik başka evrenlere de uzanmaktadır. Demirciler ve simyacılarla ilgili ve Altay Şamanizmi ile ilgili pek çok alegoriye de rastlıyoruz kurgusunda (Dede Kodaman, 2010: 164).

Selma Gürbüz'ün çalışmalarında, özellikle Karaname serisi hayvan ,insan birleşimi figürleri, bazı hayvan soyutlamaları ve simetrik özellikleri ile hayvan üslubunun özelliklerini içinde barındırmaktadır. Özellikle bu serinin isminin karaname olması ve karanamenin bilindiği üzere Türk mitolojisindeki Erlik taifesinden kötücül bir ruhu ifade etmesi bakımından önemlidir. Bu inanç halen kara kura, kara koncolos gibi farklı isimlerle Anadolu'nun birçok bölgesinde varlığını sürdürmektedir. Erlik ve kötücül ruhlar özellikle yeraltı alemi ve karanlıkla ilişkilidir. Sanatçı bu bilgiye vakıf olacak ki bu seriye ait işlerin sunumunu gölge oyunları ile destekleyerek daha etkili hale getirmiştir.



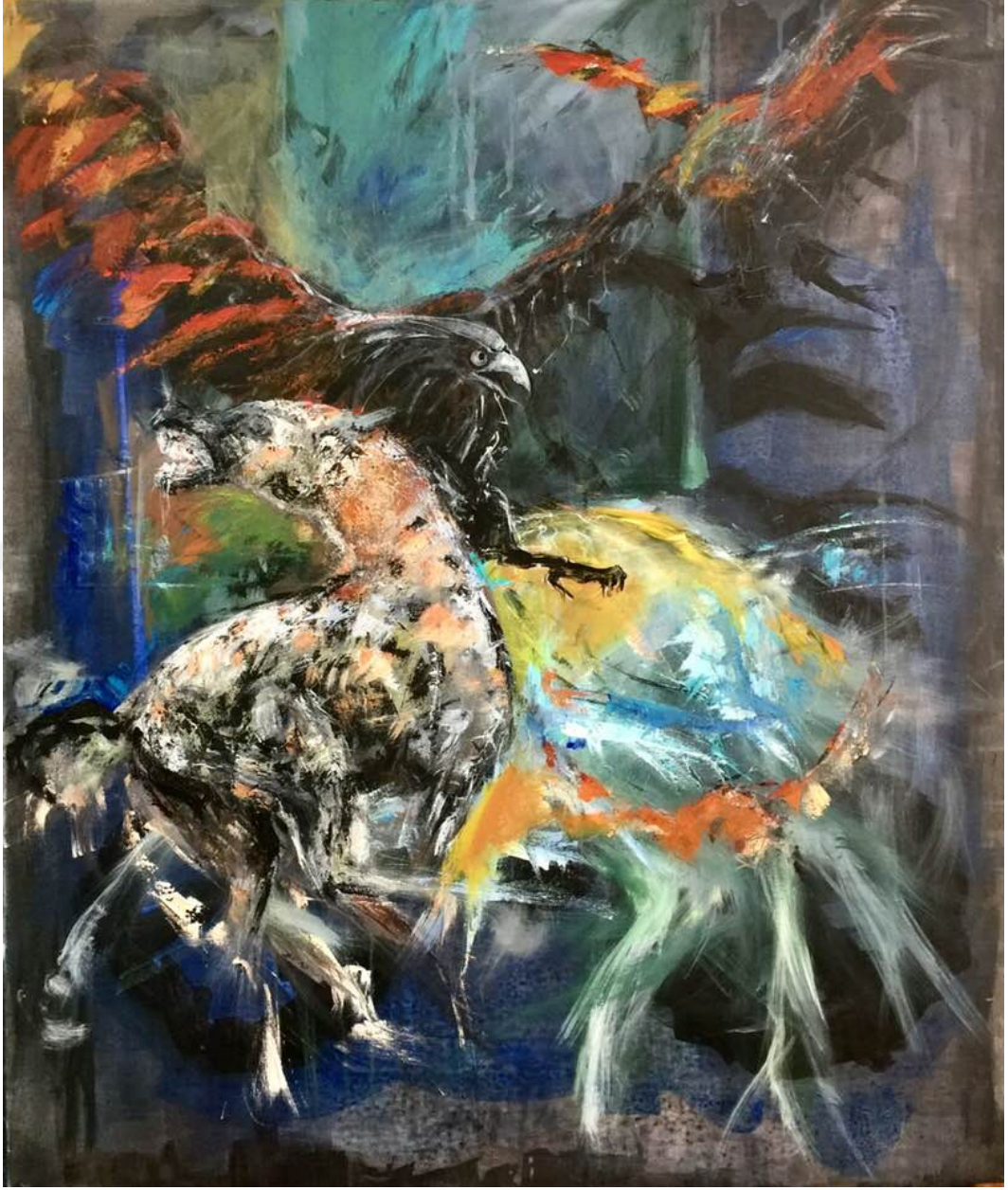
Resim 3.11. Selma Gürbüz, Ördekle Gezinti, 1998, demir dekupaj, 131x90x117 cm, Kuyruklu Oyun, 1998, demir dekupaj, 127x90x26 cm.

Ferhan Atalay ilkin kökenleri sağlam, yere basan bir sanatsal anlayış yaratmak fikriyle yola çıkmış. Türk resminin en uzak köklerine hayvan üslubuna kadar gitmiş. Atalay : —Bize ait olmayan bir estetik anlayış üzerine bir şeyler inşa etmeye çalışıyoruz diyor. Ruhumuzda bu kadar süslemecilik varken başka türlü davranmamız riyakarlık olacaktır. diye ekliyor (Burada Eyüboğlu'yla(1949) görüşleri paraleldir. O da —bu resim değil süsleme diyenlere çatmıyor muydu? Sağlam bir estetik anlayışın sağlam bir felsefe ve kendiliğindenlikle geliştiğinin somut örneklerini de böylece görmüş oluyoruz. Evet onun resmine süslemeci bir resim diyebiliriz. Tasvire götüren çizgi nokta ya da bezemelerle yarattığı bir süsleme. Fakat bu süsleme içinde mutlaka bir ikonografi mevcuttur (Dede Kodaman, 2010: 166).



Resim 3.12. Ferhan Atalay, İsimsiz, 2003, Tuval Akrilik boya, 90x90 cm.

İlhamını Türk mitolojisinden alan Mehmet Sağ aşağıda sunulan örnekte de görüleceği üzere eserlerinde Hayvan Üslubuna ait motifleri sıklıkla kullanmaktadır. Çanakkale zaferini hayvan üslubuna ait motiflerle bira araya getiren sanatçının eserinde üç farklı hayvan bulunmaktadır. Bilindiği üzere at ve kartalın Türk mitolojisinde önemli anlamları vardır. Özellikle kartal tanrının seçtiği hakanı ve devleti temsil eder. Sanatçıyla yapılan görüşmede sanatçı at ve kartalın Türk milletini, sırtlanın ise Türk milletine saldıran yedi düveli temsil ettiğini belirtmektedir. Resmin sağ alt tarafında soyutlanarak betimlenen at figürü sanatçının ifadesiyle Türk milletinin zayıf düşürülmeye çalışması tasvir edilmiştir.



Resim 3.13. Mehmet Sağ, 2018, Çanakkale Ruhu, Tuvale Akrilik boya, 120x100 cm.

Türkistan'dan Türkiye'ye büyük bir coğrafyada izlerini gördüğümüz kaya resimlerini ve anlatılarını işlerinde kullanan bir diğer sanatçı ise Umut Demirel'dir. Sanatçının, eserlerinde İslamiyet öncesi Türk yaşantısından, folklorik değerlerden ve kaya resimlerinden esinler görmek mümkündür. Özellikle Kaya resimlerindeki hayvan mücadele sahnelerini aslına sadık kalarak yüzeye aktaran Demirel bu imajları farklı renk kombinasyonlarıyla bir araya getirerek yorumlamaktadır.



Resim 3.14. Umut Demirel, İsimsiz, 2018, Tuval Akrilik, 90x120 cm.

Modern hayatın beraberinde getirdiği sorunlara dikkat çekerken, geçmişle bugün arasında köprü kuran Ramazan Can, çalışmalarında “ilkel” yaşamlardan unutulmuş anekdotlar sunuyor. Çocukluğunda geçirdiği rahatsızlıkların tedavisi için götürüldüğü sağaltıcı ritüellerinin ilk ürettiği işlerin besleyicisi olduğunu belirten Ramazan Can, sonrasında ritüeller üzerinde yaptığı araştırmalar neticesinde, bu tarz tedavi yöntemlerinin Türklerin İslamiyet’in kabulünden önceki inanç sistemi olan Şamanizm’e dayandığını ve mitolojik kaynaklı bazı geleneklerin günümüze kadar geldiğini görür. Halen devam eden benzer alışkanlıklar, sanatçının güncel sorunları Şamancıl bakış açısıyla ele almasına yardımcı olur.

Sanatçı kendi kimliğini, hafıza ve zaman gibi kavramları tanımlarken ilhamını doğup büyüdüğü topraklardan alır ve bir zamanlar göçebe olup sonra yerleşik hayata geçmiş insanların yaşadığı bölgelere ait hikayelerin peşine düşer. Özellikle eleştirel teori ve kültürel hafıza konuları üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Andreas Huyssen’in “Her anımsama kopmaz biçimde geçmiş bir olaya ya da deneyime bağlı olsa bile, herhangi

bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir...geçmişin kendisi değil. Belleği oluşturan, geçmiş ile şimdi arasındaki bu çok ince yarıktır...” söyleminden hareketle, Ramazan Can, belleği canlı tutan ve sanatsal yaratıcılığı besleyen geçmişle şimdi arasındaki bu yarığı görmemize yardımcı olur.

Güncel sorunlara cevap ararken izlediği bu metodoloji, sanatçının geçmişle bugün arasındaki bağlantıları kurabilmesini sağlarken, modern olanla ilkel olanı da karşılaştırmasına vesile olur. Hatta daha da ileri giderek, modern olanın ortaya çıkardığı sorunların çözümünde ilkel olanın metotlarını kullanmanın akıllıca olabileceğini varsayarak bu duruma göndermeler yapan birkaç serilik işler üretir. Burada Can Ruh Beden, Şamancıl Metemorfoz, Şamanların Erk Hayvanları, Sürü gibi ana başlıklarla bir araya toplanan serilerden ve bazı otoportlerinden örnekler sunularak Hayvan Üslubuyla olan ilişkileri irdelenecektir.

3.1. Can, Ruh, Beden Serisi



Resim 3.15. Ramazan Can, İkiz Töz, 2016, Kemik, Altın Varak, 38x36x16 cm,

Var olan, yani madde olarak kabul ettiğimiz her şey canlı yaratıklar arasında gördüğümüz her tür, kendi içlerinde yaşayan can, ruh veya hâkim-sahip şeklinde nitelendirebileceğimiz ve diğer güçlerden ancak yoğunluk açısından farklı niteliği olan bir gücün varlığı sayesinde yaşar. Sonra da her kuvvet, her can, her ruh, her hâkim-sahip, aynı türde değerlere (can, ruh, efendi) kendi içinde bölünebilir veya aksine daha kapsamlı bir varlık, kolektif bir güç oluşturmak için diğerleriyle birleşebilir. Kozmik düzeyde gök hem tekliğiyle hem çokluğuyla hissedilir; bitkisel düzeyde her ağaç bir bireydir, ancak kendisi de bir toprağa, bir bölgeye ve tüm dünyaya ait olan ve orman denen kolektif bir varlığın bir parçasını oluşturur; madenler dünyasındaysa her taşın bir ruhu vardır ve bütün taşların ruhları bir taş yığınının tek olan ruhunda birleşir. İnsan düzeyinde, her kişi, günlük dilde birçok ruhu vardır şeklinde tanımlandığı gibi, birkaç güçten oluşmaktadır; ayrıca ailesinin, kabilesinin ortak ruhlarına da bağlıdır. Her nesnede var olan bu kuvvet, benzer nesnelerin güçleriyle kaynaşabilir ve birleşik bir güç oluşur. Bir tek aynı nesnenin özellikle bileşik bir güç oluşturduğu zaman, onu oluşturan değişik bölümlerinde saklı bulunan çeşitli güçlerin birikim yeri olabilmesi ve sırasıyla hem bir birim olarak hem de birleşik bir güç olarak ortaya çıkması her zaman için olanaklıdır. Bu durum özellikle insan için söz konusudur ve işte bu nedenle günlük konuşmada onun birçok ruhu içinde barındırdığı söylenir. Elbette, her görünmez karıştı olarak bir görünür nesne vardır ve ruhun da görünür karıştı bedendir. Hiçbir ruh bir nesnenin içine kesin biçimde ve ebediyen hapsedilemez. Görünmez olan ruhun bezen üzücü bir şekilde, serserice dolaşma eğilimi vardır ki bu çok tehlikelidir. İnsan ruhu gerektiğinde bir önlem olarak beden dışında bir yerde saklanabilir. Ancak beden var olduğu sürece ruh, beden çok uzakta olduğu durumlarda bile ondan ayrılmaz ilişkiler içindedir ve her an tekrar geri gelebilir. Bu varsayımlardan birçok ritüel ortaya çıkmıştır. Beden yok olduğu zaman ruh serbest kalır ve başıboş bir ruh olur veya başka bir yere yerleşerek belki de beden oluşmasından önce sahip olduğu özerkliğe tekrar kavuşur. Başıboş ruhlarla ve gizli güçlerle girilen mücadele sonucu sihir ve tılsımın başladığı tam bu noktada Şaman devreye girmiştir. Ruhlarla girilen bu mücadelede ilk insan kendinden daha güçlü bir varlık olan boğa, geyik, kurt vb. gibi hayvanların bedenleriyle özdeşleşerek onun gücünü ele geçirip, görüntüsünü mağaranın duvarına resmetmiştir. Doğal görünüme bunca önem vermesi ve dikkat etmesi, şekillere mümkün olduğu kadar fazla canlılık kazandırmak istemesinden ve onlara bir yaratığın gerçek niteliklerini vermek amacını gütmesinden ötürüdür. Dolayısıyla, bu ilk tasvirlerdeki göz alıcı natüralizm,

insanoğlunu bütün öteki canlılardan ayırt eden dünya ile özdeşleşme isteğiyle açıklanabilir. Doğadaki ve gökyüzündeki tüm nesneleri kendisi gibi canlı varlık olarak algılamış, insan ya da hayvanla ya da ikisinin karşımı yaratıklar olarak adlandırmıştır. Böylece görünen ve bilinen maddi dünyadan başka, cinler, ruhlar, doğa üstü yaratıklardan oluşan, görünmeyen düşsel bir dünyanın varlığından söz edilmiştir. Şamanizm, felaketleri insanlar ile görünmez dünyanın varlıkları arasındaki özel bir ilişkinin sonucu olarak görür. İnsanlar bu uğursuzlukların kurbanlarıdır, görünmez dünyadaki varlıklar ise tetikçileri. Şaman'lar bu bağlamda ara bulucu görevi üstlenirler.



Resim 3.16. Ramazan Can, Fal Nesnesi II, 2014, Ahşap, Kumaş, Metal, Kemik, 104x126x21 cm.

Can, ruh, beden serisi Türk mitolojisinde görülen ve erken devirlerden itibaren ortaya çıkan tözlerle (ruh) esas olarak animizm ve fetişizmle ilgilidir. Bu ilgi en basit şekliyle bütün varlıkların, canlı cansız her şeyin bir ruhunun bulunduğuna inanmaktır. Doğada bulunun (taş, deri, pençe, boynuz vb.) birtakım nesnelerin ya da maddelerin kutsal sayılması (içlerinde büyüsel güç bulunduğuna inanılması), bunların nazardan sakınma, büyü yapma, uğur getireceğine inanma gibi amaçlarla kullanılması nedeniyledir. İkiz töz, Fal nesnesi, İlkel tapınma nesnesi, Tapınma nesnesi isimleriyle anılan çalışmalar

doğrudan bu düşünceye atıfta bulunma niyetiyle yapılmıştır. Bu yüzden doğada bulundukları hallerinden çok da uzaklaştırılmadan bir sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Bu seride, sanatçının amacı bu düşünceden yola çıkarak yeni bir dil yaratmaktan ziyade bu nesnelerin dahil olduğu geleneksel inancın ya da kültürün varlığını tanıtmaktır.



Resim 3.17. Ramazan Can, İlkel Tapınma Nesnesi, 2016, Ahşap-Kemik- Altın Varak, 44x44cm.

Çoruhlu (2011:60)'nın aktarımıyla Tözler, atalar kültüyle ilgili olarak eski devirlerde (proto-Türk devri) inanılan hayvan-ata ya da hayvan ana kültlerine de işaret etmektedir. Hayvan-ana/ata konusuyla ilişkili en ilginç ve tanınmış örnek Oğuz Türkleriyle ilgilidir. Nitekim Oğuz boylarının her birine ait bir hayvan ana/ata kavramlarına karşılık gelen kuş simgeleri aynı zamanda birer tözdü. Dolayısıyla bu inançlarla ilgili olan ongunlar da, tarihin içinde ne kadar değişik ve çeşitli alırlarsa alsınlar töz kavramı içine girerler. Bu tözler aynı zamanda koruyucu ruh tasavvuruyla ilgilidir.

Hayvan-ana/ata kültünün bir yansıması olarak günümüzde de bazı yerlerde yaşıyan bu inanca göre, herhangi bir kahramanın, din adamının ya da önemli bir kişınin bir hayvan eşınin olduğu kabul edilir. Bu onun koruyucusudur. Bun dşınceyle Anadolu'nun bazı bölgelerinde hane sakinlerini koruması amacıyla, özellikle kapı girişlerine asılan hayvan başları bu konuyla ilgilidir (bkz. Resim 3.18.). En yaygın olanları geyik, kurt, kartal şeklinde olan hayvan biçimleri eski zamanlarda da bazen çadırın önünde duran bir direğe takılıyor, bazen ana direğin ucuna denk gelecek şekilde, çadırın tepesine yerleştiriliyordu.



Resim 3.18. Nazar için evin dış cephesine asılmış hayvan başı Kastamonu Taşköprü.



Resim 3.19. Ramazan Can, Tapınma Nesnesi II, 2021, Ahşap, Kemik, Pleksiglas, 66,5x66,5x17 cm.



Resim 3.20. Ramazan Can, Tapınma Nesnesi III, 2021, Kemik, 41,5x41,5 cm.



Resim 3.21. Ramazan Can, Kozmogoni,2015, Ahşap-Metal-Kumaş, 215x205x40 cm.



Resim 3.22. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.

Şamanın en önemli parçası olan ve hayvan üslubuna ait motifleri üzerinde barındıran Şaman davulu kozmik alemini yansıtır. Davulun iç tertibatından yola çıkarak yapılan Kozmogoni (bkz. Resim 3.21.) isimli çalışma gerçek şaman davulunda da olduğu gibi yatay ve dikey bir hatla bölünmüştür. Bu yatay ve dikey hat dört anayöne işaret edebileceği gibi dünyayı gök ve yer olmak üzere iki parçaya böler. Davul üstünde dikey unsur olarak görülen çizginin dünyanın eksenini de ifade ettiği düşünülebilir. Davulun üstünde de resmi bulunan Dünya ağacı (Bay kayın) bilindiği gibi kökleri yer altı aleminde, gövdesi yeryüzünde, dalları ve yapraklarıysa göğün en üst tabakalarında olan eksen gibi düşünülmüştür. Hatta bazen kutup yıldızına kadar uzandığı kabul edilir. Davulun üst kısmında yer alan yıldızlar Buryatlara göre bir at sürüsüdür ve Kutup yıldızı ise bu atların bağlandığı kazıktır. Görüldüğü üzere Türk mitolojisine ait tüm motiflerde olduğu gibi kozmolojik tasarımında da hayvan motiflerine rastlamak mümkündür. Çalışmanın üstünde yer alan kemikler sayıları itibariyle gökyüzünün katlarını ifade ederken, çalışmanın üstünde var olmaları Türk Mitolojisinde yer alan evrenin zoomorfik tasarımı, hayvan üslubu ve tözlerle ilgilidir.

Eski Türklerde ve Çinlilerde gök çarkının döndüğü kabul edilmekte ve bir Uygur metninde gök kubbenin en alttaki çemberini bir çift gök ejderinin çevirdiği

belirtilmektedir. Böylece ejderin eski Türklerde aynı zamanda evren olarak adlandırılmasının sebebi de anlaşılmaktadır. Selçuklu mimarisinde sıkça rastladığımız ejder motifi bazen yılan motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüür isimli çalışmanın dışında yer alan yılan bu geleneksel motiften beslenmektedir. Bilindiği üzere Şaman davulu kapsamlı bir evren tasarımı içinde barındırmaktadır. Orijinal bir Şaman davulunun belirli bir ölçekte büyütülmüş versiyonu olan çalışma farklı şekillerle karşımıza çıkan hayvan üslubuyla ilgili geleneksel motifleri bir araya getirmesi bakımından önemlidir.



Resim 3.23. Ramazan Can, Tüür, 2014, Ahşap, Metal, Kumaş, Neon, Yağlıboya, 215x145x30 cm.

Türk mitolojisindeki evren tasarımlarda yeryüzünün düşmemesi veya batmaması için neyin üzerinde durduğu sorusuna cevap arandığında, bunun başlangıcının, çeşitli

Dünya mitlerinde ‘‘uçsuz bucaksız su’’ başka bir ifadeyle kozmik okyanus fikriyle ilişkisinin olduğunu görülmektedir. Bu ucu bucağı görünmeyen suyun içerisinde bulunan yılan, ejderha, dev su kaplumbağası, dev balıklar vb. yaratıklar zaman zaman yeryüzünün üzerine yerleştirildiği varlıklar olarak düşünülmüştür. Bunlar suda yüzdüğünden veya su üzerinde sabit durabildiğinden dolayı bunların üzerinde yer alan Dünya da bu sayede sabit durabilmektedir. Herhangi bir şekilde bu hayvanlarda bir hareketlilik söz konusu olduğunda Dünya’da felaketler, tufanlar, depremler olmaktadır. (Çoruhlu, 2011:108).

Tanrı Ülgen durmamış, ayrıca vermiş salık,

Bu dünyanın yanına yaratılmış üç balık

Bu büyük balıkların üstüne dünya konmuş,

Balıklar çok büyükmüş dünyaya destek olmuş.

Dünyanın yanlarına iki de balık konmuş,

Dünya gezer olmamış, bir yerde kalıp donmuş.

Altay yaradılış destanının bu kısmından da anlaşılacağı üzere, dünyanın altındaki balıkların, arzın dengesini sağlamada rolü vardır. Balığa kutsallık atfedilmiş ve o dünyanın dengede durmasının simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2011:107). Ağaç kökü adıyla araştırmanın konusuna dahil olan çalışma bu geleneksel motifi işaret etmektedir. Ancak sanatçının bu bölümde sunulan İkiz töz, Fal nesnesi, İlkel tapınma nesnesi, Tapınma nesnesi isimli çalışmalarının aksine bu çalışmada yola çıkılan hikâyenin doğrudan anlatımı ya da nesnelerin bu geleneksel motifte yer alan halleriyle sunulmaktan ziyade hikâyenin güncel bir versiyonu oluşturulmaya çalışılmıştır. Ya da hikâye günümüz toplumunun yeni dünya düzeni, tüketim toplumu, iklimsel felaketler vb. gibi kavramlarıyla yeni bir hal almak zorundadır. Bu yüzden yuvarlak formda kırmızı bir tabak üzerine yerleştirilmiş iki balık kılçığından oluşan eser üstünden bu okumayı yapmak oldukça basittir.



Resim 3.24. Ramazan Can, Ağaç Kökü, 2016, Porselen-Kemik- Akrilik Boya, 44x44cm.

Dört farklı yüzeyden oluşan Ezelden Tanışmış Ruhlar (bkz. Resim 3.25.) isimli eserde birbiriyle ilişkili dört farklı sahne yer almaktadır. Türk mitolojisinde yer alan evren tasarımlarından (bkz. Resim 1.3.) yola çıkılarak oluşturulmuş eserin sağ kanadı doğuyu yani baharı temsil etmektedir. Lakin buradaki bahar Türk mitolojisinde yer alan anlamından uzaklaşarak yeni dünya düzenin oluşturduğu tasvire uygun şekilde kötücül bir bahardır. Bu tasvir iklim değişikliği ya da kötücül enerjiler olarak yorumlanabilir. Sanatçının cehennem olarak yorumladığı altta bulunan kanat Türk mitolojisinde yer alan haliyle güneyi yani ateş ve kıızılı temsil etmektedir. Farklı hayvan karakterlerinin yer aldığı eserin soldaki sahnesinde Türk mitolojisinde yer alan yaşam ağacı motifinin çirkin bir versiyonu yer almaktadır. Ortadaki ana sahnede Şaman karakteri ve ona yardımcı olan hayvan ruhları görünse de yardımcı ruhların kötücül enerji taşıyan tasvirler olduğu gayet net anlaşılmaktadır. Genel itibariyle eser

içeriği bir kültürün yozlaşması gibi yorumlanabilmesinin yanı sıra günden güne kötüye giden dünya düzenini de işaret etmektedir.



Resim 3.25. Ramazan Can, Ezelden Tanışmış Ruhlar, 2021, Ahşaba Yağlıboya, 146x112x8 cm.



Resim 3.26. Ramazan Can'ın 2021 yılındaki Ne Yerdeyim Ne Gökte isimli kişisel sergisinden.

3.2. Şamanların Erk Hayvanları ve Şamancıl Metamorfoz serileri

Eski Türk dini, kozmolojisi ve mitolojisi universalist bir yapıya yani kozmoloji ağırlıklı bir sisteme sahiptir. Bu düzeni biz-Türk toplulukları için- temelde Gök ve Yer kavram çiftiyle ifade edilmektedir. Bunlar kendi içlerinde başka unsurları da barındırırlar. Söz konusu temel öğeler, biraz düalist ancak daha ziyade dikotomik ilkelerdir. Yani birbirine zıt gibi görünen ama birbirini bütünleyen ve evreni oluşturan kavramların birbiri ile ilişkisini gösterir. Ahlaksal bir çıkarım oluşturmaz ama doğal olarak evrende/dünyada var olan mücadele kavramını iki unsurlu bir planda karşımıza çıkarır. Türk kültüründe gök ve yer olarak aldığımız bu formüle iyi-kötü, aydınlık-karanlık, dost düşman gibi kavramları da dahil edebiliriz. Netice bu sisteme göre güçlü olan, Gök ilkesi içinde ve iyi konumda değerlendirilir (Çoruhlu, 2019: 263).

Erken Türk inanışları ve mitolojisinde insan ve hayvan kavramları birbirinden farklı görünen ama aslında birbirini bütünleyen iki unsurdur. Eğer insan güçlüyse Gök ilkesi içindedir ama hayvan güçlüyse tam tersi durum söz konusudur. Burada güçlü olan hayvan ilahi güç konumuna geçer. Bu durumda insan gücünü arttırarak hayvanı alt etmeye ve bir başka deyişle onun gücünü elde etmeye çalışır. Hayvan gücünü elde etmenin önemli bir yolu ise biçim değiştirme (metamorphosis) yani hayvanın bir

biçimine girmedir. Şamancıl metamorfoz (bkz. Resim 3.27.) isimli çalışmada bu anlayışla yarı hayvan yarı insan biçiminde üç farklı figür yer almaktadır. Birbiriyle diyalog halinde olan bu üç figürlerden en sağdaki ve en soldakinin elinde birer elma olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere elma tüm meyvelerin atası olarak kabul edilir. Elmalardan yeşil olan rengi itibariyle İslamiyet'i kırmızı olan ise Türklüğü simgelemektedir.



Resim 3.27. Ramazan Can, Şamancıl Metamorfoz, 2016, Tuvale Yağlıboya, 200x160 cm.



Resim 3.28. Ramazan Can, Bana Değil Onlara Sor, 2016, Ahşaba Akrilik boya, 110x105 cm

Erken devirlerde veya geç Şamanist tasvirlerde karşımıza çıkan ve mücadele eden insan ve hayvanı gösteren resimlerde bazen (biçim değiştirmeden dolayı) kimin insan kimin hayvan olduğunu anlamak biraz zordur. Zaman zaman iki hayvan da aslında birbiri ile mücadele eden iki insanı gösteriyor olabilir. Eski zamanlarda hayvan biçimine giren şamanlar bu şekilde birbiriyle mücadele ettiği gibi, İslamiyet'ten sonra da şeyh ve dervişlerin mücadeleleri de gerektiği zaman insan, gerektiğinde de hayvan biçimine giren iki insanın mücadelesine işaret ediyor. Böyle bir mücadele anlayışı aynı zamanda iyi unsurun avcı kötü unsurun av olduğuna işaret eder. Nitekim en erken devirlerden beri yapılan kaya veya mağara yüzeylerindeki av tasvirlerinde insan hayvan mücadelesi görülüyor ve bu; avda başarı sağlamaya yönelik bir büyü yerine

geçiyordu (Çoruhlu, 2019: 264). Farklı av tasvirlerini şamanik ritüellerin basit çizimlerini üzerinde barındıran Okuma isimli iş (bkz. Resim 3.29.) sanatçının yaptığı okumalar esnasında önemli gördüğü bilgileri bir araya getirmek için oluşturduğu beş farklı yüzeyden meydana gelmektedir. Eserin sağ ve sol kısmındaki kısa kenarlarında Şaman davuluna ait ikonik semboller ve kurganlardan çıkarılmış mumyaların üstünde bulunan dövme motifleri yer almaktadır. Geniş olan ön ve arka yüzünde Şamanın yer altına ve gökyüzüne yaptığı seyahatlerin pirimitif tasvirleri yer alıyor. Ana ve en geniş yüzeyi olan üst kısımda ise kaya resimlerinden yola çıkılarak oluşturulmuş bir kompozisyonla Kurganlardan çıkarılan lahitlerin yeni bir versiyonu tasarlanmaya çalışılmıştır.



Resim 3.29. Ramazan Can, Okuma, 2016, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 60x68x94 cm.



Resim 3.30. Ramazan Can, Münazara II, 2016, Tuval Karışık Teknik, 13x13 cm.

Koruyucu bir ruhu olmayan Şaman düşünülemez. Şamanın ruhsal güçlerle başa çıkabilmek ve onlara hâkim olabilmek için, Şamanlar ve Erk Hayvanları Serisinde yer alan Münazara, Kırk Yıl Dağda Gezdim Geyiklerinen, At İzi mi, isimli çalışmalarında da görüldüğü üzere koruyucu bir ruhtan yardım alması gerekmektedir. Koruyucu ruh çoğunlukla bir güç hayvanı olarak tasvir edilir. Koruyucu ruh yalnızca Şamanı korumak ve ona hizmet etmekle kalmayıp aynı zamanda onun için bir başka benlik olan ruhsal bir varlıktır. Ancak bununla birlikte, bir kişinin koruyucu ruha sahip olması onu tek başına bir Şaman yapmaz. Sıradan bir insan ile bir Şaman arasındaki ana fark, Şamanın kendi koruyucu ruhunu aktif olarak kullanmasıdır.



Resim 3.31. Ramazan Can, Şamanların Erk Hayvanları Serisi (Hayvan Ata), 2015, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 135x216 cm.

Plastik açıdan incelendiğinde birbirine yakın tekniklerle ele alınmış bu işlerin ortak teması Şamanın üstüne bindiği ve koruyucu ruhu ya da hayvan atası olarak kabul ettiği bir erk hayvanıdır. Bahsedilen bu işlerin bir diğer ortak özelliği ise şamanın seyir halinde olduğunun okunabilmesidir. Bu seyir hali Şamanın vecdi sırasında diğer alemlere olan seyahatini temsil etmektedir. Genellikle kırmızı rengin hâkim olduğu figürlerin rahatsız ediciliği bu yolculuğun zorluğuna işaret etmektedir.



Resim 3.32. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.



Resim 3.33. Ramazan Can, Kırk Yıl Dağda Gezdım Geyiklerinen - Yeşil Elma, 2015, Tuvale Yağlıboya, 150x150 cm.

İnanca göre Şaman koruyucu ruhunu sık sık görür ve ona danışır, Şamanik yolculuklarda onunla gezer, onun kendine yardım etmesini sağlar ve onu başkalarının hastalık ya da sakatlıklarının iyileştirmesinde kullanır. Ayrıca Şamanik topluluklarda, hayvanların kendilerine has bazı davranışlarının insanlara geçtiğine inanılmaktadır. Sözgelimi bir sürü yırtıcı bir hayvan tarafından saldırıya uğramış ise, sürünün çobanı yırtıcı hayvanın biçimini yapar ve üzerinde taşırdı. Böylece hayvanın gücünü kendi üzerine aldığı kabul edilmektedir. (Alsın, 2005: 30).



Resim 3.34. Ramazan Can, At İzi mi, 2016, Tuvalle Yağlıboya, 200x150 cm.

Bilindiği üzere Şaman ölüler, yardımcı ruhlar ve kötü ruhlar ile ilişki kurmaktadır. Ruhlar ve tanrılar dünyasıyla doğrudan ve somut ilişkilere giren Şaman, birçok ruha sahip olur. Çoğunlukla hayvan biçiminde düşünülen söz konusu ruhlar, Sibirya halklarında ve Altaylarda ayı, kurt, geyik, tavşan, kuş kartal, baykuş, karga şeklinde görünebilirler. Şamanlar bu nedenledir ki törenlerde hayvan kılığına girip, hayvan

taklidi yaparlar. Her Şamanın kendisine ait özel bir ruhu olduğuna inanılır. Altaylı Şamanlar bu özel ruha tös, Yakut ijakil veya emeget, Türkistan ve Kırgız Kamları arvak derler. Tös, emeget, arvak, ataların veya büyük Şamanların birinin koruyucu ruhudur. Şamanların kendi koruyucu hayvan ruhlarına ya da güç hayvanlarının biçimine dönüşebildikleri yukarıda da bahsedildiği üzere don değiştirme inancından gelmektedir.



Resim 3.35. Ramazan Can, Kırk Yıl Dağda Gezdim Geyiklerinen, 2016, Tuvalle Yağlıboya, 160x190 cm.

3.3. Otoportreler

Farklı dönemlerde anlatımcı bir metotla yapılmış bu oto portreler sanatçının üç farklı yaş aralığını ifade etmektedir. Resimlerin farklı bölgelerinde yer alan ve Türk mitolojisindeki her insanın bir hayvan atasının ve koruyucu ruhunun bulunduğu inancından yola çıkılarak yerleştirilmiş hayvanlar Türk mitolojisinde yer alan hayvan üslubuna işaret etmektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere Ben 10 Yaşımdayken isimli (bkz. Resim 3.36) sanatçının 10 yaşındaki halinin bir tasviri olan çalışmada figürün sol eli - sanatçı Gazi Eğitim’de aldığı eğitimin kalıcı etkisiyle tüm otoportrelerini aynaya bakarak yapmaktadır- ayna görüntüsü olarak aslında sağ eli dikkat çekmektedir. Sanatçı ilkokulda geçirdiği bir kaza sonucu sağ elinin üç parmağına kalıcı bir hasar almıştır. Bu kaza neticesinde doktor tavsiyesi gereği egzersiz yapma amacıyla uzunca bir süre resim yapmış ve zaten var olan resim yeteneğini geliştirmiştir. Mavi bir önlük ve yakalıktan da anlaşılacağı üzere ilkokul yıllarında gerçekleşen bu olay şer gibi görünse de bir hayra vesile olmuştur. Resmin aykırı nesnesi olarak odak noktasını oluşturan karga birçok kültürde olduğu gibi Türk mitolojisinde de uğursuzluğu simgelemektedir. Resimde görüldüğü haliyle figürün uğursuz sayılabilecek bu hayvanla olan olumlu ilişkisi şer olarak başa gelen olayların hayra vesile olması şeklinde yorumlanabilir. Sanatçının otuzlu yaşlarını temsil eden Kurt gibi görünen köpeklerde var isimli eser (bkz. Resim 3.37.) dikey hareketli bir insan ve yatay konumlu bir köpekten oluşmaktadır. Türk mitolojisindeki kurdun bozulmuş bir versiyonunu sunan köpek tasviri hayvan üslubunun güncel bir versiyonu olarak okunabilir. Sanatçının öngördüğü yaşlılık halinin bir tasviri olan Patlama isimli resminde (bkz. Resim 3.38.) yer alan tüm imgeler eskiye işaret etmektedir. Figürün ayna görüntüsü olarak aktarılmış sol kulağından çıkan ilkel işitme cihazı sanatçının sağ kulağındaki işitme kaybına ithafen yerleştirilmiştir. Aynı şekilde resimde yer alan hayvanında sağ kulağında bulunan işitme cihazı insan ve hayvansal ruh arasındaki ilişkiyi betimlemek için yerleştirilmiştir. Türk mitolojisindeki anlamıyla gücü simgeleyen boğa tasviri sanatçının arzuladığı güçlü bir yaşlılığın temsili olarak yorumlanabilir.



Resim 3.36. Ramazan Can, Ben 10 Yaşımdayken, 2021, Tuvale Yağlıboya, 200x160 cm.



Resim 3.37. Ramazan Can, Kurt Gibi Görünen Köpekler de Var, 2019,2021, Tuvale Yağlıboya, 180x140 cm.



Resim 3.38. Ramazan Can, Patlama, 2020, Tuvale Yağlıboya, 200x150 cm.



Resim 3.39. Ramazan Can'ın 2021 yılındaki Ne Yerdeyim Ne Gökte isimli kişisel sergisinden.

3.4. Sürü

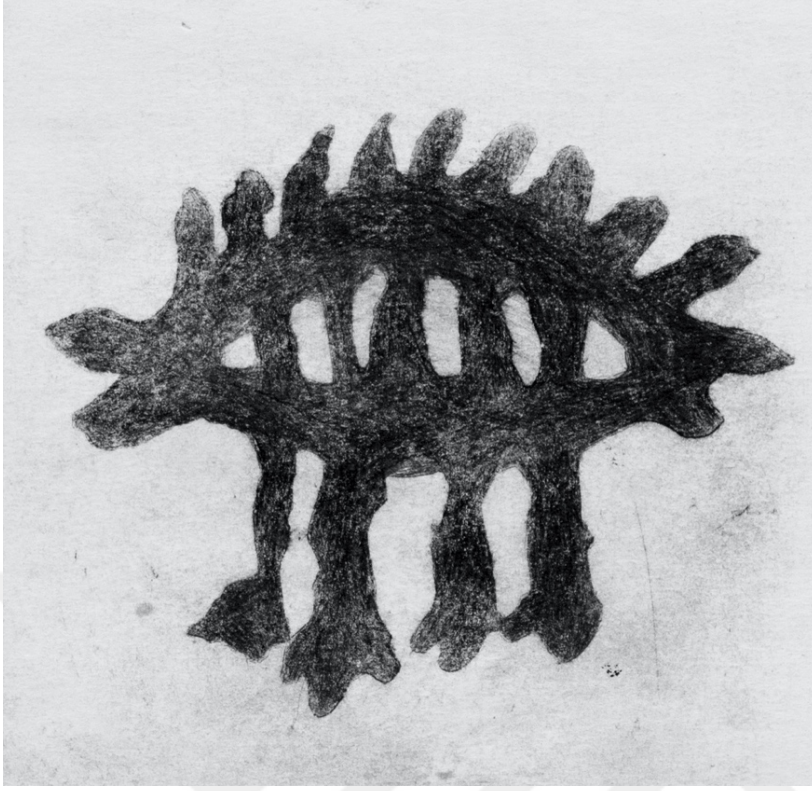
Yaşamın en büyük tehlikesi, tümüyle canlılardan ibaret olan insan besini olgusunda yatmaktadır. Bir Eskimo Şaman'ının ifadesiyle: "Öldürüp yeme durumunda kaldığımız tüm yaratıkların, kendimize elbise yapmak için parçalayıp yok ettiğimiz her şeyin canı vardır, öyle canlar ki bedenleriyle birlikte yok olup gitmezler, böylece bedenlerinden yoksun bıraktığımızdan dolayı bizden öç almamaları için yatışmaları gerekir." Elbette bu yatıştırma eylemini gerçekleştiren Şamanlardır. Peki ilk Şamanlar nasıl var olmuştur? Genel bir kanıya göre ilk Şamanların demirci olduğu düşünülmektedir. Zira Şamanizm'in ateşin kontrolüyle dünya sahnesinde var olduğu bilim insanları tarafından kabul edilmiş bir gerçekliktir. Ateşin kontrolünün de demirin işlenmesiyle sağlandığı düşünülmektedir. Dolayısıyla bu durum demirin Türk Mitolojisindeki anlamını daha da derinleştirmektedir. Birim tekrarına dayalı Sürü isimli serinin tamamlanabilmesi yaklaşık 3 yıllık bir sürece yayılmıştır. Önce eskiz ve basit taslaklarla planlanmış sonrasında konuyu daha anlamlı kılacak demir gibi bir malzemeyle sonuca ulaştırılmıştır. Kayalar üzerine yapılmış primitif hayvan formlarının bir demircinin disipliniyle ele alınarak oluşturulan Sürü serisi doğrudan Hayvan Üslubunun beslendiği kaynağa işaret etmektedir.



Resim 3.40. Ramazan Can, Sürü, 2015, Ahşaba Yağlıboya, 170x170 cm.



Resim 3.41. Ramazan Can, Sürü (eskiz), 2017, Kâğıda Karışık Teknik, 37x77 cm.



Resim 3.42. Ramazan Can, Sürü (eskiz), 2015, Gravür, 9.5x9.5cm.



Resim 3.43. Ramazan Can, Sürü (eskiz), 2015, Gravür, 9.5x9.5cm.



Resim 3.44. Ramazan Can, Ruhların Göçü, 2016, Tuvale Yağlıboya, 60x60 cm.



Resim 3.45. Ramazan Can, Sürü, 2017-2018, Metal, Ortalama 13x5x3 cm ölçülerinde 300 parça.



Resim 3.46. Ramazan Can, Sürü, 2017-2018, Metal, Ortalama 13x5x3 cm ölçülerinde 300 parça.



Resim 3.47. Ramazan Can, Sürü, 2017-2018, Metal, Ortalama 13x5x3 cm ölçülerinde 300 parça.



Resim 3.48. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.



Resim 3.49. Ramazan Can'ın 2018 yılındaki Evvel Zaman İşi isimli kişisel sergisinden.

4. SONUÇ

Orta Asya'nın bozkırlarında Proto-Türk diye adlandırılan ve göçebe hayatı yaşayan topluluklarda görülmeye başlanmış olan Hayvan Üslubunun Orta Avrupa'ya ve Ön Asya'ya kadar yayılarak günümüze kadar ulaştığı saptanmıştır. Bu durum net bir şekilde bu anlayışın sadece süsleme unsuru olarak anılmaması gerektiğinin ispatıdır. Zira bu motif köklerinin Türkler'in tabiat üstü kuvvetlere karşı eğilimlerinden ortaya çıktığı varsayımı ana akım çoğunluğun takip ettiği bir düşüncedir. Doğal olaylar karşısında aciz kalan ilk insanlar varlığını sürdürebilmek için doğayla baş etmeye çabalamış, deneyimlerini biriktirmiş ve açıklayamadığı doğa olaylarının doğaüstü güçler tarafından düzenlendiğine ve yönetildiğine inanmıştır. Bu doğaüstü güçlerle ilişki kurarak doğayı dolayısıyla da kendi kaderlerini denetlemek istemişlerdir. Dolayısıyla maddi yaşantıları dışında manevi değerlere de fazlasıyla bağlanmaları neticesinde sihir ve tılsım doğmuştur ki tam bu noktada Şaman asıl adıyla Kam devreye girmiştir. Ruhlarla girilen bu mücadelede ilk insan kendinden daha güçlü bir varlık olan boğa, geyik, kurt vb. gibi hayvanların bedenleriyle özdeşleşerek onun gücünü ele geçirdiğini düşünerek görüntüsünü mağaranın duvarına resmetmiştir. Doğal görünüme bunca önem vermesi ve dikkat etmesi, şekillere mümkün olduğu kadar fazla canlılık kazandırmak istemesinden ve onlara bir yaratığın gerçek niteliklerini vermek amacını gütmesinden ötürüdür. Dolayısıyla, bu ilk tasvirlerdeki göz alıcı natüralizm, insanoğlunu bütün öteki canlılardan ayırt eden dünya ile özdeşleşme isteğiyle açıklanabilir. Yukarıda da bahsedildiği gibi kendinden daha güçlü bir varlık olan hayvanların kılığına girerek hislere hitap eden sihirden ve bu düşünceyi aksettiren sembollerden dolayı, hayvanların kendilerine öz davranışlarını insanlara geçirdiklerine inanılırdı. Bu sadece Şaman gibi sihir ve tılsımla uğraşan insanlar için kullanılan bir metot değil sıradan insanların da kullandığı bir metottu. Örneğin yırtıcı bir hayvan, çobanın sürüsünü imha etmiş ve bu olayda çoban kendi canını kurtarmakta büyük güçlük çekmiş ise o yırtıcı hayvanın biçimini yapar ve üzerinde taşırdı. Bu belki kendini düşmanı ile bir görmek, aynı zamanda hayvan kuvvet ve kudretinin kendine geçmesini ümit ederek yapılmış bir davranış olabilirdi. İlkel insan sihrin etkisi ile hayvan kılığına geçeceğine inanırdı. Bu insanların (kamların) hayvan maskeleri takarak, danslı ayin yapmaları dünyanın en eski sanat davranışı sayılır. Bozkır kültürüne bağlı Türklerin kahramanlık hikayeleri ve

destanlarında, kahramanların ya da Kam'ların hayvan biçimlerine geçtikleri çok görülür. Macar bilim adamı M. Alföldi, insanın hayvana metamorfoz arzusunun, kendini kovalayan düşmandan saklanma zorunluluğundan doğduğunu söyler. Bu takip etme ve edilme, teması hayvan mücadele sahnelerinin en karakteristik gurubunda karşımıza çıkmakta ve en eski Hun sanatından sık sık tekrarlanmıştır. Hayvan vücutlarındaki tez ve süratli hareketler, geriye dönük başı bu fikri bilhassa belirtir. Yaygın olarak kullanılan bu hayvan biçimleri Diyarbekirli (1972:115)'nin aktardığına göre Avusturalya, Amerika ve Afrika'da görülmezken, İç Asya ve Avrasya'nın geniş bozkırlarında yaşayan göçebe urukları ve bilhassa Hunlar arasında savaş sembolü olmuştur. Çin sınırından Avrupa'nın ortalarına ve orta doğuya kadar Türk boylarında görülen ve birçok komşu toplulukları da etkileyen hayvan üslubu, muhakkak ki bu dönemin İç Asyalı sanatçısı için işlenecek en popüler konulardan biri olmuştur. At koşum takımları, eyer altı örtüleri hep hayvan figürleri ile bezeniyor, çadırlarının iç tefrişatında kullanılan keçe, halı ve kalın dokumalarda hayvan mücadele sahnelerine sık sık yer verildiği saptanmıştır. Şüphesiz bu türdeki sanat anlayışı tesadüfi olmaktan çok, bir inancın yansıtılması ile ilgiliydi. Bu inancın da Totemizm'den başka bir şey olmadığı açıktır. Totemizm konuları, çeşitli boy ve uruklara göre değişir. Bunlar, kendilerine has sosyal, ekonomik şartları ve tarihsel gelişmelerin düzensizliği ile her bölgede ayrı bir görünüş kazanırlar. Totemizmin ana teması, totem adı verilen atalara tapmak ve bunun sonucunda ortaya çıkan birtakım şeylere inanmaktır. Mesela, yarı insan, yarı hayvan, veya yarı insan, yarı bitki gibi, ya da doğrudan doğruya fantastik yaratıklar yahut da insan ve hayvan arasında bir mahluk totemizmin ortaya çıkardığı inancın oluşlarıdır. Bir hayvan ya da bir tabiat yaratığının bir ailenin veya bir insanın totemi olarak gözükmesi bu inançların az çok değişikliğe uğramış bir devamıdır. (Diyarbekirli, 1972: 116,117). Hun, Göktürk ve diğer Türk topluluklarında sıkça kullanılan hayvan motifleri, Uygurların devlet kurduğu döneme kadar geçen surede çeşitli değişiklikler göstermiş Uygurlar döneminde ise artık eski Türk geleneğinde sürdürülen Hayvan Üslubundan ayrılış söz konusudur. Eski gelenekte yapılmış örneklerle de rastlanmakla birlikte, bu dönemde daha özgün örnekler verildiği saptanmıştır. Hayvan mücadele sahnelerinin İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında da çoğu kez politik gücün sembolü olarak veya bazen astrolojik olaylarla ilişkili olarak devam etmesi de, Türk Sanatının konularının devamlılığına işaret etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu tasvirlerin Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu devirlerinde ana tema olmaktan çıkmış olmakla birlikte, temel sembolik anlamını koruyarak sürmüştür.

Örneğin Firdevsi'nin Şahname'sinin nüshalarında, Kelile ve Dinme yazmalarında, hükümdar avını gösteren minyatürlerin bir köşesinde, Burname gibi hatıratlarda, hatta Varka ve Gülşah gibi aşk temasını işleyen eserlerde ve ayrıca mimari ve dokuma unsurlarında hayvan mücadele sahneleri görülmektedir. Yukarıda sunulan tüm bu örnekler içlerinde derin anlamlar barındıran geniş bir görsel hazine oluşturmuştur. Sürecin günümüz Türk sanatına geldiği noktada yukarıda bahsedilen tüm dönemlere ait eserlerin bütünü Çağdaş Türk sanatçısına ilham olabilecek muazzam bir kaynak oluşturmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında özgün bir Türk resmi kimliği oluşturma çabaları içine giren sanatçılar folklorik öğelere çalışmalarında yer vermiş olsalar da o dönem yapılan çalışmaların yetersizliğinden Hayvan Üslubuna ait motiflerin derinliğini yakalayamamışlardır. Postmodern dönem ve bu dönemde oluşan kültürün etkisiyle bünyesinde her türlü disiplini ve değeri barındıran günümüz Türk sanatına bakıldığında konuya vakıf olan sanatçıların daha derinlikli işler ürettiği saptanmıştır. Bu durumun özellikle bu konu tekelinde Türk toplum yapısında henüz oluşamamış ya da politik nedenlerce oluşması engellenmiş, göz ardı edilmiş bir kültürel belleğin inşası için önemli olduğu düşünülmektedir.



KAYNAKLAR

- Ahmetoğlu, A. Şen H. (2018). "Eski Türk Dininin Kozmolojisi ve Kozmogoni", *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı*, TDA, 119/234, 45-74.
- Akalın, L. S. (1993). *Türk Folklorunda Kuşlar*, Halk Kültürleri Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Akkaş, Önal S. (2008). "Mit ve Felsefe", *Milli Folklor*, 77, 83-88.
- Akgün, E. (2007). "Şamanist Türk Halklarında Kurban Sungusu ve Kendisine Kurban Sunulan Varlıklar", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 139-153.
- Alsan, Ş. (2005). *Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Üslubu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Alyılmaz, C. (2005). *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*, Ankara: Kurmay Basım Yayım
- And, M. (2020) *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atalay, B. (1998). *Kaşgarlı Mahmud- Divanü Lugâti't-Türk I-IV*, TDK Y, Ankara.
- Aydemir, B. (2019). "İslamiyet'ten Önce Göktürkler Dönemindeki Türk Sanatının İslamiyet'ten Sonraki Dönemlere Etkisi", *Avrasya Sosyal Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6, 368-280.
- Aynakulova, G. (2007). "Gregoryen Kıpçaklar ve Oniki Hayvanlı Türk Takvimi", *Milli Folklor Dergisi*, 74, 21-28.
- Bayat, F. (2013). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2007). *Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2007). *Mitolojiye Giriş*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2011). *Türk Mitolojik Sistemi Cilt 1*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2011). *Türk Mitolojik Sistemi Cilt 1*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayladı, D. (2010). *Sorularla Mitoloji*, İstanbul: Omnia Yayınları.
- Balcı, M. (2010). "Bilinmeyen Bir 12 Hayvanlı Takvim Risalesi: Takvim-i Tatar Ma'A-Acem" *Türkbilig*, 20, 85-96.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Söğüt Ofset.

- Bekir, D. (1998). "Anadolu Türk Dokumalarında ejder Motifi", *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, 87-108.
- Belek, K. (2015). "Eski Türklerde At ve At Kültürü (Dünden Bugüne Kırgız Kültürel Hayatı Örneği)", *Gazi Türkiyat*, 16, 111-128.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Biray, N. (2009). 12 Hayvanlı Türk Takvimi- Zamana ve İnsana *Hükmetmek*" A.Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 671-682.
- Büyükkaragöz, O.H. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Horoz İmgesi Üzerine Çağdaş Yorumlar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünyada ve Geleneksel toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü. II. cilt. Türkçe Baskıyı Yayına Hazırlayan: Levent Yılmaz*, Ankara: Dost Kitapevi.
- Can, R. (2014). *Türk Eserlerinde Kam figürü Betimlemeleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Carter, D. (1958). *The Symbol of the Beast. The Animal-Style Art of Eurasia American Journal of Archaeology*, Vol. 62, (No. 4), pp. 440; *College Art Journal*, Vol. 17, (No. 3), pp. 327-328; *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 23, No. 1 (1960), pp. 208-209.
- Çıvgın, İ., Yardımcı, R. (2007). *İslam Öncesi Türk Tarihi*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Resim Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul: Seyran Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul Kabalcı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul: Kömen Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi Cilt 1*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi Cilt 2*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Dalkıran, A. (2018). "Çağdaş Türk Resminde Hayvan Mücadele Sahneleri", *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı:19, 1- 31.
- Dalkıran, A. (2010). *Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

- Dede Kodaman, M. (2010). *Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitiminde Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Deniz, B. (2000). “Tekstil Ürünlerini Saklamada Kullanılan Halı ve Düz Dokumalar” *Sanat Dergisi*, 10, 1-13.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.
- Easy, S. (2010). “İran Türk Mitolojisinde Ay ve Güneşle İlgili Tasavvurlar” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (2. Basım), İstanbul: Om Yayınevi.
- Eliade, M. (1993). *Mitlerin Özellikleri*, Çev: Sema Rifat, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Eliade, M. (2009). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev.: Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Esin, E. (1978). *İslamiyet’ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslamiyet’e Giriş*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. (2004). *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ergin, M. (1986). *Orhun Abideleri*, İstanbul: Boğaziçi Y.
- Germanin, B. (1998). *Sanat Tarihi*, İstanbul: Söğüt Ofset.
- Göğebakan, Y. (2014). “Resimsel anlatım Bakımından Acaibü’l Mahlukat, Tercume-i Miftah Cifrü’l-Cami ve Ahval-i Kıyamet Eserlerindeki Mitolojik Unsurlar”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 26, 123-141.
- Gömeç, S. (2014). *Türk Tarihinden İzler II*, Ankara: Berkan Yayınevi.
- Hooke, S.H. (1991). *Ortadoğu Mitolojisi (Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hristiyan Mitosları)*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Hoppal, M. (2012). *Avrasya’da Şamanlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İbekeyeva, S. (2015). *Göktürk Devri Kazakistan Kaya Resimleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- İpşiroğlu, M.Ş., Eyüboğlu, S. (1954). *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Işın, E. (2004). “Şölen ve Büyü Mehmed Siyahkalem’in Gizemli Dünyası” Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları sergi kitapları, ss7-12.

- İnan, A. (2000). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Jacobson, E. (1993). The Deer Goddess of Ancient Siberia. *Asian Folklore Studies, Tayvan: Brill*, 55, 374-377.
- Karamağaralı, B. (1998). *Halı Sanatı Üzerine, Türk Soylu Halkların Halı Kilim ve Cicim Sanatı*, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları, 27-31.
- Karayel Gökkaya, E. (2013). ‘‘Orta Çağ’ın Grotesk Dünyası ve Mehmed Siyah Kalem’in Demonları’’, *Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi*, 5/5, 132-139.
- Keskin, B. (2017). 25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Talimatnamesi ve Ders Programı’. *Kesit Akademi Dergisi*, 9, 426-445.
- Keskiner, C.(1988). Süsleme Sanatlarımızda Rumi, Antika, Sayı 34, s.20
- Kırzioğlu, F. (1987). *Milli Destanlarımızdan Dede Korkut Oğuznameleri’nin Tarih Belgesi Bakımından Değerleri – Armenya / Yukarı Eller Tarihi’nin İç yüzü*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kılıç, E. (2013). ‘‘Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim’’, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research*, 6 /25, 327-340.
- Köse, S. (2013). *Aşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mitik Mekan ve Mitik Zaman Algısı*, *Turkish Studies*, 8/1, ss. 1995-2012.
- Lincoln, B. (1999). *Theorizing Myth*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Malinowski, B. (1998). *İlkel Toplum*, çev. Hüseyin Portakal, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Marek, Z. (1980). The Rise of the Nomands in Central Asia Cambridge. The Cambridge Encyclopaedia of Archaeology.
- Mülayim, S. (1999). *Değişimin Tanıkları: Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Mülayim, S. (1994). ‘‘Kuzeyde Geyik Kültü’’ ve Hayvan Üslubunun Doğuşu’’, *Sanat Tarihi Dergisi VII*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 7/7, 163-184
- Mülayim, S. (1993). *İlk İzler*, Thema Larousse, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Necatigil, B. (2002). *100 Soruda Mitologya. (6. Basım)*. İstanbul: Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri.
- Necatigil, B. (1986). *Mitologya*, İstanbul: Sel yayınları.

- Ögel B. (1972). *Türklerde Kartal ve Kartal Arması. Türk Kültürü*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B. (1998). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (2003). *Türk Mitolojisi Cilt 1 (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (2003). *Türk Mitolojisi Cilt 2 (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Önder, M. (1988). *Selçuklu Kubad-Abad Sarayı Çinileri, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 3, 31 – 39.
- Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsegin, K. (1994). *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
- Öztürk, Ş. (2019). ‘‘Türk Kültüründe Aslan’’, *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 2/2, 18-39.
- Özdağ, D.E. (2017). ‘‘Çağdaş Türk Sanatında Gerçek Dışı Kuş Figürleri’’, *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi/JRES*, 4(1), 17-32.
- Roux, J.P. (1999). *Eski Çağ ve Orta Çağda Altay Türklerinde Ölüm*, (çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Rosenberg, D. (1998). *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Seyitoğlu, B. (1995). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller*, Kayseri: Bizim Gençlik Yayınları.
- Şahin, M. (2012). *Türk Tarihi ve Kültürü*, Ankara: Okutman Yayınları.
- Taş, İ. (2017). *Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji*, Konya: Kömen Yayınları.
- T.D.K. (1998). *Mit Maddesi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tekçe, E. F. (1993). *Pazırık, Altaylardan Bir Halının Öyküsü*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tez, Z. (2008). *Mitolojinin Kültürel Tarihi*, İstanbul: Doruk.
- Topsakal, Ü. İ. (2019). ‘‘Fenomenolojik Bir Çalışma: Türk Kültüründeki Kurt Kültü Üzerine Öğrenci Düşünceleri’’, *Bilig Dergisi*, 89, 77-94.
- Tökel, D.A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yayınları.

- Turan, A. (2021). ‘‘Kars Halılarında Görülen Figüratif (Hayvan/İnsan) Motiflerin İncelenmesi’’, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 28, 503-527.
- Turan, O. (1941). *Oniki Hayvanlı Türk Takvimi*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası,
- Uğurcan, F.Z. (2018). ‘‘Kozmogoni Mitleri Ekseninde Altay Destanlarında Başlangıç, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 11/23, 50-59.
- Yonar, G. (2015). *Yaratılış Mitolojileri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yılmaz, H. (2020). ‘‘Doğu Türkçesiyle Yazılmış Acâibü’l-Mahlûkat Tercümeleri’’ *Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi*, 60/2, 781-794.
- Zvelebil, M. (1980). *The Rise of the Nomads in Central Asia* Cambridge, The Cambridge Encyclopedia of Archaeology.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Can Ramazan

Uyruğu : TC

Öğrenim Bilgisi

1. **Yüksek Lisans** 2012 30/Aralık/2014 GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ/RESİM (YL) (TEZLİ) ENSTİTÜSÜ Tez adı: Türk eserlerinde kam figürü betimlemeleri Tez Danışmanı:(ALEV KURU)
2. **Lisans** 2007 6/Haziran/2011 GAZİ ÜNİVERSİTESİ GAZİ EĞİTİM FAKÜLTESİ/GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ/RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PR.

Akademik Görevler

1. ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ 2018 ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ/GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ/RESİM BÖLÜMÜ/RESİM ANABİLİM DALI
2. ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ 2012-2018 GAZİ ÜNİVERSİTESİ/GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ/RESİM BÖLÜMÜ/RESİM ANABİLİM DALI

Projelerde Yaptığı Görevler:

1. ‘‘İncesu Sabahattin Çakmakoglu Ortaokulu,Türk Milletinin Değerleri Duvar Resimleri Projesi ’’, Danışman:KATIRANCI MELTEM,Danışman:SALDERAY BÜLENT,Araştırmacı:ÇIRACIOĞLU YILMAZ,Araştırmacı:DEMİREL UMUT,Araştırmacı:CAN RAMAZAN,Yürütücü:KURU ALEV, 05/10/2017 - 28/04/2018 (ULUSAL)

Ödüller

1. Kültür Bakanlığı Genç Sanat 5. Genç Güncel Sanat Projesi Başarı Ödülü, KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, 2019
2. Genç Güncel 3 Güncel Sanat Proje Yarışması Başarı Ödülü, KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, 2017
3. 1. Uluslararası Mail Art Bienali onur ödülü, NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ, 2016

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

1. CAN RAMAZAN (2017). Türk Sanatında Ulusallık Evrensellik Tartışmaları ve Sanat Eğitime Yansıması. CUMHURİYETİN IŞIĞINDA YÜKSEKÖĞRETİMDE SANAT EĞİTİMİ ULUSLARARASI SEMPOZYUMU (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)(Yayın No:3958725)

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar veya kitaplardaki bölümler: C1. Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar:

1. I Am Neither On The Earth Nor In The Sky (2021)., CAN RAMAZAN, Anna Laudel, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 232, ISBN:978-605-74794-3-3, Türkçe(Araştırma (Tez Hariç) Kitabı), (Yayın No: 7427451)

Sanat ve tasarım etkinlikleri :

1. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 13.05.2014-20.05.2014, KESİŞME NOKTASI IV, GSF SERGİ SALONU, (No: 21135)
2. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 27.11.2014-05.12.2014, Akademisyen Sanatçılar Resim Sergisi, Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (No: 21340)
3. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 25.02.2014-09.03.2014, Cumhuriyetin Kuruluşunun 90, yılında 3, Uluslararası Ankara Sanat Buluşması, Ankara Resim Heykel Müzesi, (No: 21341)
4. Ulusal, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 04.07.2014-04.09.2014, Maya Art Project Antalya Sergisi, The Marmara Otel, (No: 21348)
5. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 05.12.2012-31.12.2012, Kanaatler ve Nesneler, Peker Sanat Galerisi, (No: 21349)
6. Uluslararası, SERGİLER/Sanat Sempozyumları /Sempozyuma katılım /, 13.09.2014-20.09.2014, Abana Belediyesi Uluslar Arası Plastik Sanatlar Çalıştay, Abana- Kastamonu, (No: 21339)
7. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 18.06.2013-28.06.2013, Hal-i Hazır, Nuro Sanat Galerisi, (No: 21350)
8. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 04.06.2014-24.06.2014, Kav "3. Karma Sergisi", Kav Sanat Galerisi, (No: 21351)
9. Ulusal, KOLEKSİYON /Özel koleksiyonlar /, 31.07.2018-31.07.2018, Figen Gürcan Koleksiyonu, (No: 241610)
10. Ulusal, KOLEKSİYON /Özel koleksiyonlar /, 31.07.2018-31.07.2018, Ömer Kurtuloğlu Koleksiyonu , (No: 241609)

11. Ulusal, WORKSHOP /Workshop /, 31.05.2016-01.06.2016, BULDU'VAR Duvar Resmi Çalıştay, Gazi Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi, (No: 102058)
12. Uluslararası, WORKSHOP /Workshop /, 30.09.2019-10.10.2019, Yakındoğu Üniversitesi Kıbrıs Modern Sanat Müzesi Çalıştay, (No: 271878)
13. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 30.08.2022-12.10.2022, Aidiyet, Bodrum-Zai, (No: 377949)
14. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 30.06.2018-15.07.2018, Diğer Bedenler Burada, Kova Art Space, (No: 239736)
15. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda /, 30.05.2014-05.06.2014, Her Çocuk Özeldir - Keşfedelim Kazandırılalım, (No: 239509)
16. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 29.10.2021-15.11.2021, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı Online Sergi, Online, (No: 351993)
17. Ulusal, KOLEKSİYON /Özel koleksiyonlar /, 29.09.2021-29.09.2021, Ceyda Ulsan, Anna Laudel Galeri, (No: 353568)
18. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 29.05.2015-18.06.2015, Şamanlar ve Demonlar, Foyart Galeri, (No: 42957)
19. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 28.10.2020-08.11.2020, Artweeks Akaretler, Akaretler Sıraevler, (No: 323136)
20. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 28.09.2019-02.10.2019, LÜZUM, (No: 271879)
21. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda /, 28.08.2019-28.08.2019, Prof. Dr. Fuat Sezgin Yılı Karikatür, Karakalem, Şiir ve Kompozisyon Yarışmaları Karikatür ve Karakalem Resim Alanında Juri Üyeliği, Milli Eğitim Bakanlığı Din Öğretimi Genel Müdürlüğü, (No: 288642)
22. Uluslararası, KOLEKSİYON /Özel koleksiyonlar /, 28.02.2019-28.02.2019, Florian Danner Koleksiyonu, (No: 288415)
23. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 27.11.2013-27.12.2013, Türk Mitolojisinden İzler, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, (No: 21373)
24. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 27.05.2020-20.06.2020, Art Paris Fair, Online, (No: 325108)
25. Ulusal, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 26.05.2016-22.06.2016, Peker Sanat Ödülleri, Peker Sanat Galerisi, (No: 102038)
26. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 26.02.2018-11.03.2018, Duyulmayan Çılgık Hocalı Uluslararası Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Gazi Üniversitesi Rektörlük Sergi Salonu, (No: 241575)
27. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 25.10.2013-27.10.2013, PERİFERİ, İÇEL SANAT KULÜBÜ, (No: 21353)
28. Ulusal, SANATSAL ÖDÜLLER /Ulusal özel ödüller /, 25.10.2011-13.11.2011, Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı 1. Gençler Arası Resim Yarışması, Mustafa Ayaz Müzesi, (No: 21375)

29. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 25.04.2019-28.04.2019, Step Istanbul 2019 Fair , (No: 271883)
30. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 25.04.2018-27.04.2018, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Günler 1, Hacettepe Üniversitesi Kampüsü, (No: 247693)
31. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 25.03.2020-28.03.2020, Art Dubai 2020, Online Gösterim, (No: 324936)
32. Uluslararası, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 25.03.2019-28.03.2019, Yüklük, Art Dubai, (No: 288367)
33. Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 24.11.2017-08.12.2017, Gazinin Sanatçı Akademisyenleri Karma Sergisi, Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, (No: 175997)
34. Ulusal, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 23.12.2020-13.02.2021, 6 Sanatçı Öncülünü Arıyor, Akbank Sanat, (No: 351984)
35. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 23.12.2019-10.01.2020, Kıbrıs Türklerinin Varlık Mücadelesi, Online, (No: 282483)
36. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 22.10.2020-12.11.2020, Küçük Bir Bahçe Düşü, Almanya Büyükelçiliği, (No: 324937)
37. Uluslararası, SERGİLER/Sanat Sempozyumları /Sempozyuma katılım /, 22.06.2013-30.06.2013, 1. Ölüdeniz Sanat Sempozyumu, Ölüdeniz Belediyesi, (No: 21368)
38. Ulusal, WORKSHOP /Workshop /, 22.06.2011-29.06.2011, Hitit Uygarlığı Resim Heykel Seramik Çalıştayı , (No: 205114)
39. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 22.04.2017-18.06.2017, Kunstwerke Erzählen Geschichten aus Anatolien, Ausstellung im Haus Salmegg Rheinfelden (Baden), (No: 175833)
40. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 21.12.2020-06.01.2021, Contemporary Istanbul 2020, Online, (No: 323121)
41. Uluslararası, SERGİLER/Grup Sergiler /, 21.06.2018-12.08.2018, Art Market Group Exhibition, Anna Laudel Contemporary, (No: 241587)
42. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 21.02.2019-24.02.2019, Art KARLSRUHE 2019 Fair, Anna LAudel Galeri, (No: 271885)
43. Ulusal, WORKSHOP /Workshop /, 20.10.2019-27.10.2019, 2. BARUT LARA COLLECTION SANAT ÇALIŞTAYI , (No: 271877)
44. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 20.09.2018-23.09.2018, Contemporary İstanbul, Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, (No: 241531)
45. Uluslararası, SERGİLER/Sanat Sempozyumları /Sempozyuma katılım /, 20.08.2013-27.08.2013, Art Festival -CULTURES OF COSMOS-, Patras, (No: 21367)
46. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 20.01.2017-28.01.2017, Gerçeklik Alan-4, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, (No: 175765)
47. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 19.05.2020-19.05.2020, Milli Mücadelenin 101. Yılında Akademisyen-Sanatçılar

- Uluslararası Sanal Sergi, Online, (No: 323127)
48. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 19.05.2020-19.05.2020, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı Ulusal Davetli Plastik Sanatlar Sanal Sergisi, Online, (No: 323129)
 49. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 18.11.2020-22.11.2020, Step Istanbul 2020, Taksim 360, (No: 324958)
 50. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 18.04.2018-09.05.2018, Prof. Dr. Alaybey Karoğlu 40.Sanat yılı jürili uluslararası karma sergisi, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, (No: 241584)
 51. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 18.04.2016-22.04.2016, 10. Yılda Üniversiteler Üniversitemizde, Adıyaman Üniversitesi, (No: 101916)
 52. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 18.03.2015-27.03.2015, 100. YILINDA ÇANAKKALE RUHU, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, (No: 43737)
 53. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 17.11.2015-30.11.2015, Tunus Caddesi No:35, Çağdaş Sanatlar Merkezi -Çankaya, (No: 42977)
 54. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 17.11.2013-28.11.2014, Prof. Dr. Alaybey Karoğlu Öğrencileri Resim Sergisi, Ankara Resim Heykel Müzesi, (No: 21364)
 55. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 17.10.2015-06.11.2015, Farklı Kuşak Sanatçılarımızdan Bir seçki, At Pazarı Sanat Sokağı, (No: 43412)
 56. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 17.09.2022-22.09.2022, Contemporary Istanbul, Tersane Istanbul, (No: 377958)
 57. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 16.11.2018-19.12.2018, Design Week Turkey 2018 (Genetic codes of turkish design) , (No: 239699)
 58. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 16.11.2018-09.12.2018, İç Ses, Kova Art Space, (No: 239584)
 59. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 16.06.2022-25.08.2022, The Cyclical Nature of Time Group Exhibiton, Anna Laudel Galeri Istanbul, (No: 377959)
 60. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 16.06.2015-30.01.2015, Uluslararası Türkiye- İran Kültür Sanat Etkinlikleri, Çağdaş Sanatlar Merkezi - Çankaya, (No: 43425)
 61. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 16.05.2019-29.06.2019, Housewarming II , (No: 271881)
 62. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 15.11.2017-29.12.2017, Bengü İzler III, Kültür Bakanlığı Mustafa Ayaz Sanat Müzesi, (No: 176279)
 63. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 15.10.2016-29.10.2016, Raffdaki Gençler, Rc Art Gallery, (No: 102009)
 64. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 15.09.2018-25.09.2018, Uluslararası Kervansaray Buluşması Serigisi , (No: 247659)
 65. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 15.04.2020-30.04.2020, Dünya Sanat Günü, Online, (No: 323130)

66. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 14.11.2012-28.11.2012, Acılar dursun, Çilen son olsun, Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, (No: 21372)
67. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 14.09.2017-17.09.2017, Contemporary İstanbul, Lütü Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, (No: 175874)
68. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 13.06.2016-21.06.2016, Hikaye, Galeri Foyart, (No: 101989)
69. Ulusal, SERGİLER/Grup Sergiler /, 13.06.2016-21.06.2016, Kolaj Güncesi, Foyart Project, (No: 101999)
70. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 13.06.2015-28.07.2015, Aborjinal Olmayan, Kadim Dostlar Konağı, (No: 43437)
71. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 13.05.2022-13.08.2022, Şahmerdan, İstanbul, (No: 377962)
72. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 13.02.2020-16.02.2020, Art Karlsruhe 2020, Karlsruhe Trade Fair Centre, Regierungsbezirk Karlsruhe, Almanya, (No: 323124)
73. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 12.09.2019-15.09.2019, CONTEMPORARY İSTANBUL 2019, LÜTFİ KIRDAR KONGRE MERKEZİ, (No: 271880)
74. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 12.07.2019-15.07.2019, 36. Uluslararası Çorum Hitit Fuar ve Festivali , (No: 288369)
75. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 12.05.2022-15.05.2022, Contemporary İstanbul Bloom, Tersane İstanbul, (No: 377963)
76. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 12.05.2015-26.05.2015, SOMA SÖZÜN BİTTİĞİ YER, BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ, (No: 52120)
77. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 12.03.2020-12.03.2020, Art Ankara Sanat Fuarı , Ato Congressum, (No: 323122)
78. Ulusal, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 11.04.2019-24.05.2019, Tapestry , (No: 271884)
79. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 11.04.2017-14.06.2017, Gazilerimiz İçin Tek Yürek, TBMM Mustafa Necati Kültür Evi, (No: 175846)
80. Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 10.10.2020-15.11.2020, Parla, Bursa Nilüfer Belediyesi, (No: 323137)
81. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 09.12.2019-31.12.2019, Aynı Mekan, Başka Zaman, Başka Zaman, Aynı Mekan, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Malik Aksel Sergi Salonu, (No: 288560)
82. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 09.11.2018-11.11.2018, Kapadokya Karma Sergi , (No: 247724)
83. Uluslararası, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 09.09.2021-18.11.2021, Ne Yerdeyim Ne Gökte, Anna Laudel Galeri, (No: 351595)
84. Ulusal, SANATSAL ÖDÜLLER /Ulusal resmi ödüller /, 09.05.2017-28.05.2017, Kültür Bakanlığı Genç sanat 3 Güncel Sanat Proje Yarışması Sergisi, Cer Modern, (No: 175892)

85. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 09.03.2015-16.03.2015, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi, Gazi Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Sergi Salonu, (No: 43731)
86. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 09.02.2022-23.02.2022, Genç Dalga, Zülfi Livaneli Kültür Merkezi, (No: 377960)
87. Uluslararası, SERGİLER/Sanat Sempozyumları /Sempozyuma katılım /, 08.10.2015-10.10.2015, 1.uluslararası Hacı Bektaş Veli hoşgörü ve barış festivali plastik sanatlar sergisi, Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, (No: 42904)
88. Uluslararası, SERGİLER/Grup Sergiler /, 08.07.2017-25.08.2017, Rooms Walls Group Exhibition, Anna Laudel Galeri, (No: 176324)
89. Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 08.03.2018-16.03.2018, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Sergisi , (No: 247691)
90. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 07.10.2021-10.10.2021, Contemporary İstanbul 16, Tersane İstanbul, (No: 351599)
91. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 07.06.2014-21.01.2014, Prof. Dr. Alaybey Karoğlu Öğrencileri Sergisi , (No: 205115)
92. Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 06.11.2014-01.06.2015, Ankara'nın Genç Karması 3, Almanya Büyükelçiliği, (No: 21356)
93. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 06.09.2022-28.09.2022, Boşlukta Mevcut, Taksim Sanat Alanı, (No: 377961)
94. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 06.06.2018-22.06.2018, Açıklık, Zülfi Livaneli Kültür Merkezi, (No: 239739)
95. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 06.05.2019-24.05.2019, Ben Antigone, HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ, (No: 271882)
96. Ulusal, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 05.12.2014-26.12.2015, Maya Art Project Houston Sanat, Houston Hotel, (No: 21359)
97. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 05.11.2016-15.04.2017, Ben Şuan Şanslı mıyım?, Hotel Houston, (No: 104410)
98. Uluslararası, SERGİLER/Sanat Sempozyumları /Sempozyuma katılım /, 05.11.2015-07.11.2015, Gazi Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu Sergisi, Gazi Üniversitesi Mimar Kemalettin Sergi Salonu, (No: 43408)
99. Ulusal, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 05.06.2013-05.07.2013, Genç Etki VII, Kav Sanat Galerisi, (No: 21371)
100. Uluslararası, WORKSHOP /Workshop /, 05.05.2019-12.05.2019, ART CLAN AYVALIK CUNDA SANAT ÇALIŞTAYI , (No: 271988)
101. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 04.05.2015-14.05.2015, Gerçeklik Alanı III, Çankaya Belediyesi Uray Sanat Galerisi, (No: 43451)
102. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 03.12.2016-10.12.2016, Arada Derede, Ürün Sanat Galerisi, (No: 116321)
103. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 03.12.2011-17.12.2011, 3 ARALIK DÜNYA ENGELLİLER GÜNÜ ENGELLİLER YARARINA, ÇANKAYA BELEDİYESİ ÇAĞDAŞ SANATLAR MERKEZİ, (No: 204170)

104. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 03.09.2019-22.09.2019, Absürt, Akaretler, (No: 288412)
105. Ulusal, SERGİLER/Grup Sergiler /, 03.09.2019-22.09.2019, Art Weeks Akaretler, Akaretler, (No: 288403)
106. Ulusal, SERGİLER/Grup Sergiler /, 03.04.2017-14.04.2017, MENTOR, Galeri Çankaya, (No: 175785)
107. Ulusal, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 03.03.2014-30.03.2014, BRHD 44. YIL Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, (No: 21360)
108. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 02.05.2013-19.05.2013, Gerçeklik Alanı II, Çağdaş Sanatlar Merkezi, (No: 21354)
109. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 02.03.2016-25.04.2016, Şamanların Erk Hayvanları, Houston Hotel, (No: 101931)
110. Ulusal, SANATSAL ÖDÜLLER /Ulusal özel ödüller /, 02.01.2014-16.11.2014, Peker Sanat Ödülleri, Çağdaş Sanatlar Merkezi, (No: 21365)
111. Uluslararası, SERGİLER/Bianeller, trianeller /, 01.12.2017-30.12.2017, Sıfır/Zero, Cer Modern, (No: 198769)
112. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 01.10.2022-23.10.2022, Yolda, Atatürk Kültür Merkezi - İstanbul, (No: 377950)
113. Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 01.10.2022-23.10.2022, Ankara Keçisinin İzinde, Ankara Resim Heykel Müzesi, (No: 377957)
114. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 01.09.2021-11.09.2021, Kolektif Hafıza, Ramada Hotel, (No: 351988)
115. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 01.06.2021-06.06.2021, Contemporary İstanbul 15, Online , (No: 351605)
116. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 01.06.2017-10.06.2017, Kınkanatlılar, Galeri Çankaya, (No: 175840)
117. Uluslararası, SERGİLER/Sanat Sempozyumları /Sempozyuma katılım /, 01.06.2013-08.06.2013, 1. Uluslararası Sevgi,Bariş,Dostluk,Resim Çalıştayı, Karadeniz Ereğli, (No: 21370)
118. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 01.04.2022-25.05.2022, Der Teppich in der zeitgenössischen Kunst, Museum Villa Rot - Burgrieden, Almanyada, (No: 377964)
119. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 01.03.2018-20.04.2018, Evvel Zaman İşi, Anna Laudel Contemporary, (No: 228675)

Tasarım

1. Umut Adan - Bahar (Albüm Kapağı), Ramazan Can, 22.02.2019 -22.02.2019
2. I am Neither on The Earth Nor In The Sky, Ramazan Can - Anna Laudel Galeri, 09.09.2021 - 18.11.2021



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

