



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

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**ANADOLU COĞRAFYASINDA YER ETMİŞ MİTLERİN
SERAMİK YÜZEYLERDE YORUMLAMALARI**

YAVUZ DENİZ

BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

KASIM 2021



**ANADOLU COĞRAFYASINDA YER ETMİŞ MİTLERİN SERAMİK
YÜZEYLERDE YORUMLAMALARI**

Yavuz DENİZ

**SANATTA YETERLİK TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2021

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.

Yavuz DENİZ

ANADOLU COĞRAFYASINDA YER ETMİŞ MİTLERİN SERAMİK YÜZEYLERDE YORUMLAMALARI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Yavuz DENİZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kasım 2021

ÖZET

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya gelinceye dek temasta bulunduğu çeşitli etnik toplulukların inanç ve kültürlerinden etkilendikleri bilinmektedir. Aynı etkileşim eski bir yerleşim yeri olan Anadolu topraklarındaki yerleşik hayatta da devam etmiştir. Ancak kemikleşmiş yerli inanç öğeleri bu süreçte korunmuş, kültürler içerisinde erimeden kalmayı başarmıştır. İsim, biçim veya hikaye akışında küçük çaplı değişiklikler olsa da günümüze dek gelebilmişlerdir. Mit kaynaklı olduğu bilinen efsane, destan, masallara karşın, sembollere dönüşerek sanat eserlerinde görsel bir öge halinde manaya bürünen mitolojik anlatımlar, Anadolu Selçuklu Dönemine ait eserlerde görülmektedir. Özellikle Selçuklulara başkentlik yapmış olan Konya ilindeki mimari yapılarındaki seramik ve çinilerde sıklıkla görülen mitolojik semboller araştırılmış, bu ifade biçimlerinin ikonografik analizlerine yer verilmiştir. Bu çalışma, 11.-13. yüzyıl Anadolu Coğrafyasında yer etmiş mitolojik sembollerin geleneksel kültürümüzü temsil eden seramik ve çini eserler yüzeyinde kendini gösterirken, bu sembollerin işlevsel ve anlatımcı yönünün karanlıkta kalarak günümüz seramik sanatı anlayışında yer edinemeyişi düşüncesi ile hazırlanmıştır. Saray çinileri olarak bilinen eserlerde görülen Ejder, Griffon, Sfenks, Harpy (Siren, Simurg), Çift Başlı Kartal, Tavus, Geyik, Balık, Hayat ağacı, Nar motifleri ikonografik açıdan en çok konu edinen semboller olması nedeniyle seçilmiş ve literatür kapsamında incelenmiştir. Kökleri arkaik dönem inançlarına dek uzanan mistik sembollerin Anadolu Selçuklu çini örneklerindeki varlığı belgelenmiş, seramiklerdeki mitolojik öğelerin yeni yorumlamalar ile yaşatılması amaçlanarak bilime ve sanata katkı sağlanacağı düşünülmüştür. Elde edilen veriler ışığında bazı kültürlerle ait mitlerde Harpy, Siren, Simurg, Anka, Garuda gibi adlarla anılan mistik kuşun, Türk Mitolojisinde Umay olarak adlandırılan Tanrıça veya İye (melek) ile eşleştiği ve benzer roller üstlendiği sonucuna varılmıştır. Bu benzerlikten hareketle, Hayat Ağacı ve Umay ögesi sınırlılığında yorumlar yapılmış, mistik kompozisyonlar oluşturulmuş ve rölyef tekniği ile seramik panolara uygulanmıştır.

Bilim kodu : 40403
Anahtar Kelimeler : Mitoloji, İnanç, Sembol
Sayfa Adedi : 196
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Reyhan YÜKSEL GEMALMAYAN

CERAMIC SURFACE INTERPRETATIONS OF MYTHS THAT TOOK PLACE
IN ANATOLIAN GEOGRAPHY

(Proficiency in Fine Arts Thesis)

Yavuz DENİZ

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FİNE ARTS

November 2021

ABSTRACT

During the period in which Turks came from Central Asia to Anatolia, it has been long known that they were influenced by the beliefs and cultures of various ethnic communities. The same interaction proceeded in the settled land in Anatolia, which is an ancient residential area. Nonetheless, those deep seated indigenous belief elements were preserved within that period and managed to remain in cultures without perishing. In spite of some minor alterations in terms of the name, form or story flow, they have managed to survive until today. In contrast to the legends, epics and tales that are known to be based on myths, mythological expressions that convert into symbols getting a meaning as a visual element in works of art are seen in works belonging to the Anatolian Seljuk Period. Especially, in Konya, which was the capital city of the Seljuks, the mythological symbols constantly apparent in ceramics and tiles in architectural structures were investigated, and iconographic analyzes of these expression forms were integrated. This study has been carried out by taking this idea into consideration: "Mythological symbols that were set in the Anatolian Geography of the 11th and 13th centuries reveal themselves on the surface of ceramics and tile works that represent our traditional culture, on the other hand the functional and expressive aspects of these symbols havenot had the chance to gain ground due to staying in the dark in today's understanding of ceramic art. Dragon, Griffon, Sphinx, Harpy (Siren, Simurg), Double-Headed Eagle, Peacock, Deer, Fish, Tree of Life and Pomegranate patterns found in the works of art known as palace tiles were selected because they are the the most iconographically mentioned symbols and examined within the context of the literature. The existence of mystical symbols in Anatolian Seljuk tile samples was recorded, whose roots go backward to the archaic period beliefs by was predicted that it would contribute to science and art with the purpose of nourishing the mythological elements in ceramics by new interpretations. In the light of the above-mentioned collected data, it was concluded that the mystical bird come to be known as Harpy, Siren, Simurg, Anka, Garuda in the myths of some cultures matched with the Goddess or Iye (angel) -entitled as Umay in Turkish Mythology- and assumed to play similar roles. By taking this similarity as a starting point, interpretations were made within the restrictions of the Tree of Life and Umay element, mystical compositions were composed and implemented to ceramic panels with the relief technique.

Science Code : 40403
Key Words : Mythology, Faith, Symbol
Page Number : 196
Supervisor : Dr. Ogr. Uyesi Reyhan YUKSEL GEMALMAYAN

TEŞEKKÜR

Yürütmüş olduğum tez çalışması süresince desteğini esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Reyhan YÜKSEL GEMALMAYAN başta olmak üzere, değerli hocam Prof. Dr. Candan DİZDAR TERVİEL ve manevi destekleriyle yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
2. MİT VE MİTOLOJİ	5
2.1. Mit Kaynaklı Anlatı Türleri	16
2.1.1. Destan (Epos).....	16
2.1.2. Efsane.....	18
2.1.3. Masal.....	20
3. ANADOLU MEDENİYETLERİNDE MİTOLOJİ VE SERAMİK SANATINDA SEMBOLİZM.....	23
3.1. Hititlerde Mitoloji ve Seramik Sanatında Sembolizm	23
3.2. Friglerde Mitoloji ve Seramik Sanatında Sembolizm	26
3.3. Lidya Mitolojisi ve Seramik Sanatında Sembolizm.....	28
3.4. Yunan Mitolojisi ve Seramik Sanatında Sembolizm	32
3.5. Roma Mitolojisi ve Seramik Sanatında Sembolizm.....	46
3.6. Anadolu Selçuklularında Mitoloji ve Seramik Sanatında Sembolizm.....	54
4. ANADOLU SELÇUKLU SERAMİK SANATINDA MİTOLOJİK ÖGELER.....	71
5. HAYAT AĞACI VE UMay KONULU KİŞİSEL UYGULAMALAR.....	113
5.1. Ayin	113
5.2. Kollama	116
5.3. Semah	120
5.4. Yol	123
5.5. Bereket.....	126

5.6. Bağ.....	130
5.7. Asalet.....	133
5.8. Tanrıça.....	136
5.9. Umut.....	139
5.10. Düzen.....	142
5.11. Ritüel	146
5.12. Armağan	150
5.13. Umay	153
5.14. Hayat	157
5.15. Bekleyiş	160
5.16. Varoluş	163
5.17. Gelecek.....	165
5.18. İnancın Öyküsü.....	168
6. SONUÇ	181
KAYNAKLAR.....	185
ÖZGEÇMİŞ	195

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 4.1. Sümer hayat ağacı	74
Resim 4.2. Hayat ağacı ve çift kuş desenli yıldız çini	81
Resim 4.3. Göğsünde "El-muazzam" yazılı, çift başlı kartal desenli çini.....	82
Resim 4.4. Göğsünde 'Es-Sultan yazılı, çift başlı kartal desenli yıldız çini	83
Resim 4.5. Siren figürlü sır altı çini	88
Resim 4.6. Siren figürlü sır altı yıldız çini	88
Resim 4.7. İki balık eşliğindeki harpy desenli yıldız çini	89
Resim 4.8. Grifon figürlü sır altı çini	90
Resim 4.9. Grifon tasvirli yıldız depo çinisi	90
Resim 4.10. Konya kalesinden mimari parça	96
Resim 4.11. Ejder figürlü sır altı çini	97
Resim 4.12. Kanadı ucunda yırtıcı kuş başı bulunan sfenks tasvirli depo çinisi	99
Resim 4.13. Sfenks tasvirli sıraltı depo çinisi	99
Resim 4.14.. Sfenks figürlü lüster çini	100
Resim 4.15. Sfenks Figürlü Yıldız Çini	100
Resim 4.16. Kuyruğu Ejder Başıyla Son Bulan Sfenks Figürlü Yıldız Çini	101
Resim 4.17. Geyik tasvirli yıldız çini parçası	103
Resim 4.18. Geyik Figürlü Yıldız Çini Parçası	104
Resim 4.19. Bir kaptan su içen iki tavus kuşu desenli çini	105
Resim 4.20. Boyunları birbirine dolanmış çift tavus kuşu desenli çini	106
Resim 4.21. Hayat ağacı ve simetrik çift tavus kuşu motifli yıldız çini	106
Resim 4.22. Dallar üzerine Karşılıklı Tüneyen Tavus Kuşu Motifli Çini	107
Resim 4.23. Çeşitli stilize tavus kuşlarıyla bezeli depo çinisi	108
Resim 4.24. Soyut karakterde tavus kuşlarıyla bezeli bir grup depo çinisi	109
Resim 4.25. Elllerinde birer balık tutan figürlü yıldız çini	110
Resim 4.26. Balık figürlü depo çinileri	110
Resim 4.27. Elinde nar tutan figürlü çini	111
Resim 5.1. Ayin	113
Resim 5.2. "Ayin" detay	114
Resim 5.3. Kollama.....	116
Resim 5.4. "Kollama" detay.....	117

Resim 5.5. “Kollama” Detay.....	117
Resim 5.6. Semah.....	120
Resim 5.7. “Semah” detay	121
Resim 5.8. Yol	123
Resim 5.9. “Yol” Farklı açıdan görünüm.....	124
Resim 5.10. Bereket	126
Resim 5.11. “Bereket” detay	127
Resim 5.12. “Bereket” Farklı açıdan görünüm	127
Resim 5.13. Bağ	130
Resim 5.14. “Bağ” Farklı açıdan görünüm	131
Resim 5.15. “Bağ” Detay	131
Resim 5.16. Asalet	133
Resim 5.17. “Asalet” detay	134
Resim 5.18. Tanrıça	136
Resim 5.19. “Tanrıça” detay	137
Resim 5.20. Umut	139
Resim 5.21. “Umut” detay	140
Resim 5.22. “Umut” detay	140
Resim 5.23. Düzen	142
Resim 5.24. “Düzen” detay	143
Resim 5.25. “Düzen” detay	143
Resim 5.26. Ritüel.....	146
Resim 5.27. Ritüel” detay	147
Resim 5.28. Ritüel” detay	147
Resim 5.29. Armağan.....	150
Resim 5.30. Armağan” detay	151
Resim 5.31. Armağan” detay	151
Resim 5.32. Umay.....	153
Resim 5.33. “Umay” detay.....	154
Resim 5.34. “Umay” detay.....	154
Resim 5.35. Hayat	157
Resim 5.36. “Hayat” farklı açıdan görünüm.....	158
Resim 5.37. Bekleyiş	160

Resim 5.38. “Bekleyiş” detay	161
Resim 5.39. Varoluş	163
Resim 5.40. Gelecek	165
Resim 5.41. “Gelecek” Detay	166
Resim 5.42. İnancın öyküsü	168
Resim 5.43. “İnancın Öyküsü” detay	172
Resim 5.44. “İnancın Öyküsü” detay	173
Resim 5.45. “İnancın Öyküsü” detay	173
Resim 5.46. “İnancın öyküsü” detay	174
Resim 5.47. “İnancın öyküsü” detay	174
Resim 5.48. “İnancın öyküsü” detay	175
Resim 5.49. “İnancın öyküsü” Detay	175
Resim 5.50. “İnancın Öyküsü” detay	176
Resim 5.51. “İnancın Öyküsü” detay	176
Resim 5.52. “İnancın Öyküsü” detay	177
Resim 5.53. “İnancın Öyküsü” detay	177
Resim 5.54. Şamot rölyef uygulama aşaması	178
Resim 5.55. Şamot rölyef uygulama aşaması	178
Resim 5.56. Şamot rölyef uygulama aşaması	178
Resim 5.57. Şeffaf sırlama işlemi	179
Resim 5.58. Şeffaf sırlama işlemi	179
Resim 5.59. Siyah sır ile eskitme işlemi	179
Resim 5.60. Şeffaf sırlama işlemi	180
Resim 5.61. Fırın doldurma işlemi	180

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

T.Y

YY

Açıklamalar

Tarih yok

Yüzyıl



1. GİRİŞ

Orta Asya bozkırlarından çeşitli sebeplerle dünyanın birçok bölgesine göç eden Türk boyları, göç etikleri yerlerde mensubu oldukları inanç ve kültürlerine ait motif ve semboller kullanmışlardır. Taş yüzeylere, mağara duvarlarına ve kullanım eşyalarına işledikleri bu birbirinden özel ve ayrı hikâyeleri olan semboller, yerleşik hayata geçilince de birçok form yüzeyinde gelişim ve değişimler göstererek yaşamaya devam etmiştir. Süregelen sanattaki estetik anlayışına bazen olağanüstü realistikte bir gözlem gücü, bazen de mantık dâhilinde soyutlama ve deformasyonlar damgasını vurmuştur. Motif ve simgelerin kullanıldığı objeler, çoğunlukla kullanım eşyası olan seramik ürünler ile mimari yüzey kaplamada kullanılan çini plakalardır.

Arcasoy' un tanımına göre seramik, “Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir”. Aynı zamanda seramik, bir sanat dalının adıdır (Arcasoy, 1983, s. 1, 2). Çini ise, günümüzde pişmiş topraktan yapılmış olan sırlı duvar kaplamalarına verilen bir addır. Eski kaynaklarda “sırça” veya “kâşî” denildiği de görülmektedir (Doğanay, 2010, s. 171).

Türklerin göçler sonucunda, yurt edindikleri topraklardan biri yaşamakta olduğumuz Anadolu coğrafyasıdır. Üç tarafı denizlerle çevrili olan bu bereketli topraklarda, Türklerden önce varlığını gösteren birçok uygarlık, seramik sanatının gelişimine tanıklık etmiştir. Bu tanıklık, sonraki dönemlerde aynı topraklarda hüküm sürmüş Türk toplumunun sanat anlayışında izler bırakmıştır.

Türklerin Anadolu'ya gelinceye dek yaşamış oldukları coğrafyaların inanç ve kültürlerinden fazlası ile etkilendikleri, döneme ait sanat eserlerinin analizleri neticesinde anlaşılmaktadır. Öz kültürlerinin yanı sıra, göçebe yaşam tarzları nedeniyle farklı kültürlerle etkileşimleri Anadolu topraklarında da devam etmiştir. Büyük Selçuklulardan devraldıkları İslâm inancı ile yoğrulmuş kültürel miras, Anadolu'daki toplumlarca yaşatılan pagan kültürlerin sanat üslupları ile harmanlaştırmakla aynı zamanda Bizans İmparatorluğu'nun batı sentezli sanat anlayışından etkilenmeleri ile kültür ve sanat alanlarında gelişim göstermişlerdir.

Biçim dilinin oluşumunda İslâmiyet'in yanı sıra Türklerin geçmiş inançları da etkili olmuştur. Türklerin inanç sistemi olan Paganizmin doğa kökenli olması, İslâm dinindeki soyutlamaların Türkler arasında nesnel ifade olanakları ile farklı yorumlar bulmasına ve soyut kavrayışın nesnelleşmesine olanak sağlamıştır. Bu etkileşimler göz önüne alındığında ise süsleme unsurlarının gelişim nedenleri olarak soyut-nesnel dengesi, üsluplaşma olarak nitelendirilebilmektedir. Geleneksel Türk seramiği Anadolu'daki çizgisini bulmuş, yaşadığı soyut-nesnel gerilimi sayesinde İslâm sanatı içerisinde kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Bu sayede 11. yüzyıldan günümüze dek çevresel koşullardan ve kültürlerden etkileşimler yaşanarak soyut şemalardan, stilize nesnel motiflere uzanan bir gelişim görülmüştür (Kaçar, 1996, s. 16).

Her toplumun pagan dönemlerden itibaren bünyesinde koruyarak yaşattığı inançlar bulunmaktadır. Bu inançlar zaman içerisinde yerini farklı inanışlara bıraksa da bir nevi kültür ögesi olarak var olmaya devam etmişlerdir. İnançların kültürler içerisindeki yaşayışını sağlayan en temel faktör sözlü ve yazılı edebi türlerdir. Ancak bu edebi anlatımların birçoğu yazıya dökülmeden dilden dile aktarımlar ile günümüze dek gelmeyi başarmıştır. Masal, destan, efsane, öykü gibi isimler alarak aktarılan bu söylencelerin ana kaynağı ise mitlerdir.

İnanç kaynaklı mitlerdeki kutsiyet olgusu anlatımlarında da değişimlerin görülmesine karşın bu öykülerin zaman içerisinde kaybolmalarını engellemiştir. Sanatın birçok alanında kendine yer edinen mitlerin sanatın görsel dallarına konu oluşunda metod farklılıkları görülmektedir. Mitler bazı toplumların sanatında hikâyelendirmelerle varlığını sürdürseler de, çoğu sanat ürünlerinde sembolik ifadeler olarak dikkat çekmektedir. Mitlerin sembollere dönüşüm sürecindeki en büyük etken anlatımlardaki soyut düşüncenin minimal bir anlayışta somuta dönüştürülme arzusu olmuştur. Bu yol ile mitler sembole dönüşerek sanat ürünlerinde süsleme unsuru olarak kullanılmışlardır.

11-13. yüzyıl Anadolu Selçuklu döneminde çeşitli inançların yansıması olarak görülen sembolik ifade biçimleri özellikle mimari yapıların duvarlarını kaplayan seramik eserlerde kendini göstermektedir. İlk bakışta basit bir süsleme unsuru olarak algılanan bezemelerdeki bitki, hayvan ve doğaüstü yaratıklar, kültürlerin temelinde yatan inançlar gün yüzüne çıkarıldıkça gerçek anlamlarına kavuşmuşlardır. İnançların eyleme dönüştürüldüğü ritüellerde kullanılan mekânlar ve eşyalarda rastlanan sembolik temaların

analizi neticesinde varılan nokta, pagan inançların dahi günümüz kültürlerinde hala yaşıyor olmasıdır. Kabul gören yeni inançlar, toplumları etkisi altına alsa dahi, eski inançlar, zenginleştirdikleri kültürlerde yaşamaya devam etmektedir. Bu kültürel yapı taşları, bazen dedelerin torunlarına anlattığı bir masal, bazen de o masalın bir kaya parçasında sembole dönüştüğü fantastik yaratık olarak görülebilmektedir. Ancak ikisinin de kökeni, inançlar çerçevesinde oluşturulan mitlerdir.

11-13. yüzyıl arasında Anadolu’da hüküm sürmüş Selçuklu Türklerine ait saray çinilerinde görülen kartal, çift başlı kartal, grifon, sfenks, ejder, harpy, balık, nar, hayat ağacı gibi motiflerin çoğunluğu Asya kökenli olup yer yer farklı toplumların inanç ve kültürlerinin izlerini taşımaktadır.

Kültürel mirası oluşturan envanterler yüzeyinde görülen sembolleşmiş inanç temalı öğelerin, bilimden uzak, sadece bir süsleme unsuru olarak algılanması konunun ele alınmasını gerekli kılmıştır. Sembolik motiflerin günümüz sanat anlayışı içinde yeterince yer edinemeyişi ve kültürel miras olarak gelecek kuşaklara aktarımlarını sağlayacağı düşünülen sanatsal uygulamaların eksikliği, çalışmayı doğuran problemin kaynağını oluşturmaktadır. Bu problemten hareketle ele alınan sembolik ifade biçimlerinde saklı kalmış mitolojik öykülerin, günümüz toplumuna aktarma amacı güdülmüştür. Kavramsal altyapıları incelenen Selçuklu çini motiflerinin, barındırdıkları iç dinamikler göz önünde bulundurularak plastik açıdan ele alınması ve bu doğrultuda özgün sanat eserleri oluşturulması amaçlanmıştır. Bu amaçla oluşturulan çalışma, Selçuklulara başkentlik yaptığı için birçok mitolojik öğeyi bir arada barındıran Konya ilindeki Selçuklu saraylarında görülen çinilerdeki sembolik anlatımları kapsamaktadır. Anadolu’da yer etmiş mitlerin 11-13. yüzyıl Selçuklu seramik ve çini sanatında sembol halini almış tasvirler, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. Çeşitli gözlem ve literatür taraması sonucunda elde edilen veriler ile bu veriler ışığında yapılan eser analizleri, araştırma süresince kullanılan yöntemler arasındadır. Elde edilen bilgiler ışığında Anadolu Türk Mitolojisinde Anka, Harpy, Simurg, Hüma, Talih Kuşu gibi adlarlada anıldığı görülen “Umay Ana” motifi “Hayat Ağacı” birlikteliği ile ele alınarak aynı sınırlılıktaki seramik pano uygulamalarına konu edilmiştir.



2. MİT VE MİTOLOJİ

Mythos söylenen veya duyulan söz, öykü, efsane, masal anlamında kullanılmaktadır. Epos ise belli bir düzen ve ölçü dâhilinde söylenen, okunan sözler olup insana tanrının armağanı olarak kabul edilmektedir. Ozanlar sözleri süsleyerek bir araya getirip dinleyicileri büyülemektedir. Epos, ozanın sözü tanımıyla destan, ezgi, şiir anlamına gelerek epik ve epepe diye batılı dillerin genelinde yerini almaktadır. Mythos’la epos arasında bir yakınlık söz konusudur. Mythos söylenmiş olan sözün ya da anlatılan bir öykünün içeriği, epos ise anlatılan öykünün almış olduğu süslü, dengeli ve ölçülü şeklinden ibarettir. Epos’un güzel oluşu mythos’u o denli etkili bir hale getirir. Epos’la mythos’un başarılı birlikteliği ürünler vererek günümüze dek gelmesini ve mythos kavramının çağlar boyunca uluslararası bir düzeyde ölümsüzlüğe kavuşmasını sağlamaktadır (Erhat, 1996, s. 4). Logos ise gerçek olanı nedenlere dayatarak, mantıklı kavramlar halinde ifadeye dökmektir (Akgül, 2012, s. 22). Logos sözcüğünü Herakleitos başta olmak üzere İonya düşünürleri ve bilginlerince kullanılmıştır. Onlara göre logos gerçeklerin bireylerin sözleri ile dile getirilmesidir. Logos yasal bir düzeni yansıtmaktadır. İnsanın ruhunda ve bedeninde olduğu gibi doğa ve evrenin bir logos’u bulunmaktadır. Doğada kanun, insanda düşünce olarak görülen logos, her yerde var olup, tanrısalıdır. Logos’u bularak sır perdesini aralamak ve insanlar tarafından sözlü olarak dile getirmek düşünürün aslı görevi sayılmaktadır. Logos kavramı neticesinde açılan çıkır, bilime kadar gelmiş, "logos-logia" günümüzde her hangi bir araştırma dalında bilimi dile getirmek amacıyla birer ek olarak kullanılmaktadır (Erhat, 1996, s. 4).

Bu çalışma dalı Anadolu insanının kat ettiği gelişim aşamalarını, düşünme atılımlarını gösteren kanıtlardır. Mitoloji eski Yunancada “söylence”, “öykü”, “doğaüstü olay”, “us ilkelerini aşan olay” anlamına gelen “mitos” ile “bilim” karşılıklarını içeren logos’tan oluşan bir isimdir (Eyüboğlu, 1998, s. 37). Mitoloji doğaüstü olaylar bilimi demektir. Günümüzde bu kavram geniş bir anlam kazanmış, bilim dışı olarak görülen buluşları, çok tanrılı dönemlerin inançlarını, ilkel dönem olaylarını dile getiren, araştıran ve açıklayan çalışma dalı olduğu görülmektedir. Bu çalışma dalının bilimsel olmayan konuları içerdiği, çok tanrılı zaman diliminde hayat sürmüş bireylerin buluşlarını düşüncelerini doğa olaylarına getirilen yorumları birer insan sorunu olarak ele almasından kaynaklanmaktadır. Bu inanç varlıkları eski çağ

Anadolu'daki toplumların yaşam biçimi, yaratma başarılarını, olaylara bakış tarzını, düşünce yeteneğini, inanç ürünlerini ve tümünün birikimi olan tarihini anlatmaktadır (Eyüboğlu, 1998, s. 38).

Mitoloji kendi dünyamızın yanı sıra var olan ve bir şekilde onu destekleyen bambaşka bir düzlemde bahsetmektedir. Tanrılar dünyası adı altındaki, gözle görülmeyen ancak daha güçlü olan bu gerçekliğe inanış, mitolojinin temeli sayılmaktadır. Bilimsel modernlikten uzak olduğumuz dönemlerdeki toplumlarda, mitoloji, töre ve toplumsal düzen hakkında bilgi vermesi ve günümüz geleneksel toplumlarını etkilemeye devam etmesi açısından "kalıcı (kadim) felsefe" adını taşımaktadır (Armstrong, 2005, s. 14). Birçok düşünür tarafından benzer tanımlarla açıklanan mitoloji kavramı Fuzuli Bayat' a göre, Arkaik dönemlerin ilk İlmi düşünce ve deneyimlerinin sözlü kültür halinde, kuşaklar arası aktarımının sağlandığı ilk bilim olma özelliği ile, kozmik bilgilerin sembolleşmiş kaynağını teşkil etmektedir. Aynı zamanda oluşturduğu düzen dahilinde, toplumun kutsal saydığı güçlerle iletişimi sağlayan ilk ideoloji olarak da düşünülebilmektedir. Sosyo-kültürel açıdan bakıldığında ise mitoloji, toplumun iyi ve kötü unsurlar olarak oluşturduğu sınıflamalar ile zarar görmeden evrenin düzenine ayak uydurma çabası neticesinde oluşan deneyimlerdir. Mitoloji bu özelliği ile ilk siyaset bilimi olarak tanımlanabilmektedir (Bayat, 2005, s. 4).

Mitoloji dünyada batı olarak adlandırılan topraklarda, ilk zamanlar hikaye öbekleri olarak anlam bulurken, sonraki zamanlarda (17. Yüzyıl sonlarından itibaren) bu hikayelerin anlamlarını, kaynaklık ettiği toplumsal örgütlenişleri toplumların ne tür değişiklikler sonucunda oluştuklarını inceleyen bilim dalı haline gelmiştir. Başlarda belirli amaçlara hizmet etmiştir. Örneğin Yunan veya Afrika'ya ait olan mitlerde tüm insanlığa inen ilk vahyin izleri aranmaya çalışılırken, bu çabanın ileri zamanlarda dönüşüme uğramış ve her mit ait olduğu kültür içerisinde değerlendirilmiştir. Bu kültür evrenleri araştırılırken o evren içerisindeki mit denilen anlatımların ölmediği, aksine onlara inanılmaya devam edildiği görülmüştür. Bunları anlamak için yola koyulan antropoloji, mitlerin yalnızca anlatılmasının ötesinde rit denilen davranış dizeleri ile birlikte birbirlerine kenetlenmiş olarak yaşadıklarını ortaya koymuştur. Rit, mit ile iç içe yaşayan törenleri, ayinleri, kutlamaları işaret etmektedir. Bunların

tamamı bireyin içinde doğduğu toplumun kültürüne kendiliğinden katılmasını sağlayan nedenlerdir (Bonney, 2000, s. 5).

Mitlerin doğuşu: Mitos (söylence) düşünen bireyin benliğini doğa ile özdeşleştirmesidir. Düşünen kişi, varlığını bilincine ulaştıracak yolu arayan kişidir. Doğa karşısında kendi varlığını hissetmeyen, kendinden öte daha yüce bir varlık olan doğanın bulunduğu inancına erişemeyen toplumlarda söylence üretme ve yaratma yeteneği görülmemektedir. Söylence ve bilgece düşünme ürünleri yaratıcı yeteneklerin olduğu ortamlarda oluşabilmektedir. Kişi sadece yarattığında kendini bulabilmektedir (Eyüboğlu, 1998, s. 12, 14).

İnsanoğlunun soyut varlıklardan haberdar olmaması söylencelerin doğuşu ve yapısında önemli bir etkidir. Eski çağlarda bireyler doğayla iç içe ve samimi olup, yaşamı ve düşüncesi elle tutulur, görünür nesnelerdir. Somut düşünce biçimlerinden dolayı fırtına, güneş, ay, yıldız gibi birçok doğa varlığı ile doğa olayları tanrı ya da tanrıça olarak benimsenmiş, güçlü kişiler olarak kabul edilerek biçimlendirilmiş ve söylencelere yansıtılması sağlanmıştır. Söylencelerini doğaüstü varlıklarla biçimlendirirken dahi doğadan ve somuttan uzaklaşmayan uygarlıklar, zaman içerisindeki gelişimlerine paralel olarak somutun yerini soyut kavramlarla doldurmak suretiyle söylence ürünlerinde başkalaşımlara imkân tanımıştır. Tanrıları somut varlıklar olarak düşünebilme olgusu, farklı bir yaratma yetisi sayesinde dönüşüme uğrayarak soyutlaştırma eylemi gerçekleştirilmiştir (Eyüboğlu, 1998, s. 28, 29).

Mitlerin konusu: Dünya mitolojisinde ele alınan ortak konular genellikle, gökyüzü ve yeryüzü tanrıları ile ilk ana-baba söylenceleridir. Mitolojilerde tanrı, ilk insanı genellikle çamur, ağaç, kaya ve bitki gibi yeryüzü öğelerinden yaratmaktadır. Aynı Tanrılar ölümlülerin dünyasını büyük bir tufan yaratarak yok etmektedirler. Tıpkı doğa gibi evrende de doğum, olgunluk ve ölüm sonrası gelen yeniden doğuş öyküleri sıklıkla görülmektedir. Anlatılardaki kahramanlar sıra dışı bir doğumla dünyaya gelen ve doğaüstü güçlere sahip bir nitelik arz ederler. Canavarları özel silahlarla öldürüp, zorlu yolculuklara çıkan, görevleri gereği zaman zaman yeraltına inebilen ve alışılmadık ölüm hikayelerine sahip tanrı çocuklarıdır (Rosenberg, 2003, s. 18).

Doğal veya doğaüstü varlıkların oluşumunu konu edinen mitler, yaradılışın öyküsü olarak da tanımlanabilir (Çaycı, 2012, s. 5). Mitler ele aldıkları konular ile arkaik toplumlarda doğaüstü varlıkların eylemlerinin öyküsünü oluştururken, insana dair bütün anlamlı eylemlerin örnek çeşitlerini oluşturup yaratılışı konu edinerek varlıkların, eylemlerin, kuramların, davranışın ilk oluşumunu anlatmaktadır. İnsanoğlu mitleri dinleyip öğrenerek köken olgusunu benimseyip nesnelere egemen olmayı ve kullanmayı başarabilmektedir. Mitlerin öğrenilmesi dıştan alınan soyut bir bilgi niteliğinde değil, törensel bir anlatım ya da kanıt sayılabilecek ritüelin gerçekleşmesi sayesinde yaşanarak öğrenilmektedir. Her ne sebeple olursa olsun bir şekilde insan mitlerini yeniden gerçekleştiren aşamasıyla kutsal ve coşkulu gücü neticesinde yaşayarak öğrenmektedir. Bu nedenle mitleri yaşamak dinsel bir yaşantıyı içine alır. Mitolojiye özgü bu coşku ve anlam dolu olayların yeniden gerçekleşme töreni doğaüstü varlıkların yeniden tanınması ile günlük yaşama ara verilerek doğaüstü varlıkların derin dünyasına dalınmaktadır. Söz konusu olan mitsel olayların anılması değil, yenilenmesi ve döngüsüdür. Mitlerde kişiler var edilerek insanlar bu varlığa tanıklık ederek zamandaş olmaktadır (Eliade, 2001, s. 28, 29). Birçok efsane ve mitte cennet veya cehennemi simgeleyen yasaklı bir mekâna erişmeye çalışan kahramanların veya yarı tanrıların karşılaştığı zorluklar konu edinilmektedir. Bıçak keskinliğinde bir köprü, bitişik sayılabilecek kadar yakın iki kayanın arasındaki zorlu geçit, sallanan bir sarmaşık, bir anda mekâna açılan bir kapı ve bu aralıktan içeriye geçebilme zorunluluğu, sularla, dağlarla, ateşlerle çevrili bir yer ve canavarların bekçilik etmesi, yerle göğün birleştiği noktada bulunan bir kapı, çetin yolların sonunda ulaşılan bir yer gibi zorluklar içeren konular içeren mitler “sınama” içeriklidir (Eliade, 2003, s. 407).

Mit zaman içerisinde dönüşerek, eriyerek, eklenerek ya da ifade biçimi değişerek balat, roman, batıl inanç, alışkanlık veya özlem halini alabilmektedir. Ancak bu serüven içerisinde, yapısında ve anlamında kayıplar olmamaktadır. Kozmik ağaç mitinin, efsanelerde ve şifalı ot ritüellerinde yaşamını sürdürdüğünü örnek vermek mümkündür. Erginlenecek bireyin sınındığı mitlerde çekilen acılar ile katedilen yollar, efsane ya da drama kahramanlarının hedeflerine ulaşma yolunda karşılaştıkları engel ve çileler olarak günümüz masallarında görmek mümkündür. Efsane ve dramının romans ile birlikte malzeme olarak kullandığı “sınamalar ve acılar”, ana temaya giden yol üzerindeki ritüellerde görülen “acılar ve engeller” ile

bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Gidilen yol erginleyici düzeyde olmasa da tipolojik olarak aynı yankıları duyurmaktadır. Birkaç kuşak öncesindeki romanların konu edindiği haydutun elindeki masum çocuk, öksüz prens, kara keşişler, haydutlar, kaçırılan kızlar, maskeli koruyucular ve benzeri kahramanlar ile günümüz polisiye romanlarındaki bir suçlu ile dedektifin amansız kovalamacası benzer içerikler taşımaktadır. Bu karakterlerin masallardaki iyi cin, hain cin, ejder, peri ve prens gibi karakterlerden tek farkı zamanın halkının nabzına göre kurgulanarak yönlendirilmesi olurken tema asla değişmemektedir. Ana temadan sapmalar özgün yapının kaybolması ve yerel rengin yaygınlaşmasını sağlamış olsa da uzak geçmişin modelleri kaybolmayarak yenilenme güçleri saklı kalıp, modern anlayış içerisinde geçerliliğini korumaktadır (Eliade, 2003, s. 411).

Mitler her ne kadar ilk insanların doğa ile etkileşimlerini anlatan hikayeler olarak bilinse de, bazı bilim adamlarına göre anlatılan olaylar kutsallık boyutunda ele alınmalı, söylenmiş bir söz olarak görülmemelidir. Eliade' ye göre, "söz" ve "fabl" kavramlarından ayrı olarak değerlendirilmesi gereken mit, "kutsal eylem", "ilksel olay", "anamlı jest" kavramlarıyla birlikte düşünülmelidir. Mitler sadece, gerçekleşen olaylar ve kadim zamanlarda yaşamış toplumların anlatıları olarak değerlendirilmemelidir. Mitler bu tür olayların yanı sıra, insanoğlu ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilgisi bulunan her şeyi kapsamaktadır (Eliade, 2003, s. 397).

Mitlerin işlevi: Uygarlıkların zihniyetleri ile akalı bilgiler, insanların inançlarından ziyade, her tür deformasyona karşın köken hakkında hala açık bilgiler vermeye devam eden simgelerden, mitlerden ve geleneklerden elde edilmektedir. Bu kaynaklar yaşayan fosiller olup, bazen tek bir fosil temsil ettiği organik sistemin tümünü anlatmaya yetmektedir (Eliade, 2003, s. 35). Mitolojiler, belirli bir kültür ve zaman dilimi beraberliğinde iken yaşam bilgeliği işlevini üstlenmektedir (Campbell, 2013, s. 82). Bütün rit ve anlamlı insan hareketlerinin (evlilik, beslenme, eğitim, çalışma, sanat, bilgelik...) örnek oluşturacak modellerini oluşturmaktır. Bu görüş, arkaik ve geleneksel toplum insanının anlaşılmasında kazanılmış önemli bir ivmedir (Eliade, 2001, s. 18).

Mitler ilksel bir olay örgüsünü, doğaüstü bir gerçeğe dayandırarak, gelenekleri güçlü hallere getirip ona değer ve saygınlık kazandırmaktadır. Bu nedenle mit tüm

kültürlerin yegâne bir parçasıdır. Tarihler değıştikçe kendi mitolojilerini yaratırken aynı zamanda yenileyip yinelemektedir. Ancak yeniden yaratılan bu mitolojiler tarih ile sadece dolaylı bir ilişki yaşamaktadırlar. Mit, mucizelere ihtiyacı olan yaşayan bir inancın, örnekler arayışında olan sosyal statülerin, doğrulanması gereken ahlak odaklı bir bilginin sabit bir yan ürünüdür (Malinowski, 1990, s. 131). Oluşturdukları inançlar ile kitleler içerisinde istikrar ve ahlaki bir düzeni oluşturmada önemli bir yere sahip olan mitler, bireyi, hayat sürdüğü coğrafya ve yaşamış olduğu tarihe göre yönlendirerek, toplumun gereksinimlerine göre biçimlendirir. Bu biçimlendirme biyolojik ve doğallıktan koparak farklı biçimlere büründürülebilir. Örneğin; inançlarda yer alan kurban, adak gibi ritüeller insan bedenini basit ve doğal hallerinden kopararak kültürel bir gövdeye dönüştürür (Akgül, 2012, s. 26). Ancak mitler sadece ayinler için modellik yapmazlar, metafiziksel ve dinsel deneyimlere de (bilgelik, mistik fizyoloji teknikleri) model niteliğindedirler. Temel mitlerin, insanın kutsal olmayan gündelik yaşamında da kullandığı arketipleri oluşturduğu görülmektedir (Eliade, 2003, s. 405). Örneğin kahramanlar hakkında anlatılan öyküler, insanların iyi vakit geçirmesi için değildir. Anlatılan bu öyküler insanlara iyi insan olmanın yollarını gösterir. Her insanın yaşamının bir döneminde kahraman olması gerekmektedir. Doğururken çocuğunun canını tehlikeye atan her anne gibi, kahraman olabilmek için her şeyden vazgeçmeye hazır olmak gerekmektedir (Armstrong, 2005, s. 60). Bir topluma ait kahramanlık söylenceleri ve destanları, toplum içerisindeki bireye, olması gereken tavır ve davranışları ile kültürlerine ait değerlerini öğretmektedir (Rosenberg, 2003, s. 20).

Mit ve gerçeklik: Eliade'ye göre mitin “kurmaca” niteliğine getirilmiş olduğu tarihsel zaman ya da akıl evresi ilgilenilmesi gereken bir konu değildir. İnsanlığı asıl ilgilendirmesi gerekenler, yaşayan mitler veya toplumlarda zaman karşı direnmiş, özelliğini korumuş söylencelerdir. Yaşayan mitler insan davranışı için model oluşturan ve bu yolla hayatı anlamlandıran olguya sahip olan mitlerdir. Önemli olan geleneksel toplum mitlerinin işlev ve yapısını kavramak, insanlığa ait düşünce tarihinin bir bölümüne ışık tutmanın yanı sıra çağdaşlarımız arasındaki kategoriyi de kavrayabilmektir (Eliade, 2001, s. 12).

Mitlerin anlaşılması için, barındırdıkları içgüdüler patolojik bir yoğunlaşma ile irdelenmelidir. Hayvanlara özgü veya çocukça diye nitelendirilen davranış biçimleri

olarak değil, insana özgü, kültürel, düşünce çıkışlı oluşumlar olarak kabullenilmesi gerekmektedir (Eliade, 2001, s. 13).

Mitolojinin yalan olmadığını dile getiren Campbell, mitleri mecaz anlatımları olan şiirler olarak tanıtmaktadır (Campbell, 2013, s. 212). Mitolojiyi aşırı uçlarda gezindiğimiz söylemler olarak tanımlayan Armstrong ise, anlatılan miti dinlerken ona inanmalı ve bizi etkisi altında bırakmasına izin verip, bizi sonsuza dek değiştirmesi için kendimizi hazırlamamız gerektiğini dile getirmektedir. Armstrong'a göre dinleyici ve öykü arasındaki engeller kaldırılmalı, dinlenen öykü ile dinleyici yakınlaşmalıdır. Mitler bizleri alışıldık dünyanın bilinenlerinden çok ötelere götürmek için tasarlanmıştır. Bir miti inisiyasyon ayini olmaksızın okumaya kalkışmak, müziğine kulak vermeden bir opera metnini okumakla aynı şeydir. Dirilme, ölüm ve yeniden doğuş gibi süreçlerin bir parçası olarak değerlendirilmeyen bir mitolojiyi anlamak imkânsızdır (Armstrong, 2005, s. 8). Mitlerin her insan grubu içinde anlatılmadığını belirten Eliade'ye göre, birçok kabilede inisiyasyondan geçmemiş olanların önünde okunmayan mitler genellikle yaşlı hocalar tarafından, insanlara uzak bir bölgede, dine yeni giriş yapan gençlere kabul töreni olarak anlatılırlardı. Her zaman ve her yerde anlatılabilen yalancı öykülere karşın mitler, kutsal zamanlarda, sonbahar veya kış gecelerinde ezberden okunmalıydı. Arkaik evreleri geride bırakmış bu alışkanlık, sonraki kültürlerde dahi varlığını göstermeye devam etmiştir (Eliade, 2001, s. 19). Mitlerin din ve tarih bilimleri ile ilişkisine değinen bilim adamlarına göre, din ile ayrılmaz bağlara sahip olan mitlerin, tarih ile aynı yakınlığının söz konusu değildir.

Mit - tarih ilişkisi: Tarihi ve mitsel hikâye arasındaki farkı tespit edip, doğru bir ayrımın yapılması gerektiğini dile getiren Nar'a göre mitler, bir milletin tarihi gerçekleri anlatmasından daha çok sembolik gerçekleri yansıttığını bilmek gerekmektedir. Günümüzdeki modern toplumlarda milletler, kendilerini evrensel tarih ile açıklamaya çalışırken, arkaik toplumlardaki bireyler ve toplumlar kendilerini mitlerle anlatmaya çalışmışlardır. Arkaik kabilelerdeki bir birey için bağlı bulunduğu kabilenin mitsel öyküsünü benimseyip gelecek nesillere aktarması öncelikli görevlerindendir. Çünkü mitlerin kültür sayesinde tekrarlanması neticesinde tanrıların, ataların, kahramanların yaptıklarının yeniden yaşanması ile bağlı

oldukları toplumların yenilenerek devamlı var olacağına inanılmaktadır (Nar, 2014, s. 58).

Mitler eski dönemlerde yaşanmış ve yaşanmakta olan olaylardır. Tarih olarak kesin bir zaman çerçevesinde durumu anlatan sözcük dağarcığı bulunmamaktadır. Mitoloji tarihin ötesinde insanlığın varoluşunu işaret eden olayların karmaşık akışından çıkıp, gerçeğin en saf haline göz atmamıza yardımcı olan sanat biçimidir (Armstrong, 2005, s. 18). Strauss'a göre, kapalı bir sistem içinde statik bir mitoloji görülmektedir. Aynı mitik unsurlar farklı tarih ve yerlerdeki anlatılarda sık sık bir araya gelebilmektedir. Ancak mitolojilerdeki bu kapalı sisteme karşın açık bir sistem olan tarih ile aralarında zıt bir durum görülmektedir (Levi-Strauss, 2013, s. 73).

Mit - din ilişkisi: Çoğu araştırmacı tarafından gözden kaçırılan mit ve din arasındaki sağlam bağ ise, bazı bilim adamlarınca dikkate alınarak konu edinilmiştir. Psikologlardan Wundt, Hubert, Durkheim, Mauss gibi birçok sosyolog, Miss Jane Harisson gibi adından söz ettirmiş klasik bilginler, Crowley gibi antropologlar, ayin, mit ve manevi gelenekler arasında, yapı olarak toplumun kurallarınca sağlamlaşmış bir ilişkisi olduğuna dikkat çekmişlerdir (Malineowski, 1990, s. 85). Eski toplumların kültürel temsilcisi olan mitlerin, inançlar ile ilişkisi ve kutsallık bağı, mitlerin günümüz ve geçmiş toplumlarla ilintili bir yönünü ortaya koyar. Yani, mitin din ile olan yakın bağları kutsallık olgusunun oluşumunun yanında, ritüeller sayesinde sembolize edilerek görsellik kazanmasına zemin hazırlar. Din ile mit arasındaki bu yakın duruşluluk, ilkel kabilelerdeki inançlar göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde kabul görmektedir. Doğası ve olağanüstü varlıkların yanında gerçek üstü olayların mitin konusu içerisinde var olması, ilkel toplumların mitleri ile inanışlarının örtüşmesini sağlamaktadır. Nitekim bu sonuç günümüz dini inanışlarda kabul görmediği gibi saçma ve kurgu olarak görülmektedir (Nar, 2014, s. 57).

Mitoloji varlıkları olan inanç ve söylenceler arasında köken olarak birliktelik görülmektedir. İnanç ve söylencelerin birbirinden kopuk olarak yalnız başlarına ele alınması mümkün değildir. Zamandan kaynaklanan biçimsel farklılıklar dışında aynı özü oluşturan öğelere sahiptirler. Bu konuda çoktanrıcılıktan tektanrıcı dinlere geçiş büyük bir önem taşımaktadır. Söylence türlerinde görülen inançların çoktanrıcı dönemler ile bağdaştığı bilinmektedir. Tektanrıcı dinlerin daha kesin bir tanıma sahip

olması, yazılı kaynaklara geçirilmiş kural ve koşullara sahip olması nedeniyle söylencelere yönelimin az olduğu görülmektedir. Söylence niteliği taşıyanlar ise biçim değişikliklerine uğrayarak çoktanrıci dönemlerden günümüze gelebilenlerdir (Eyüboğlu, 1987, s. 5).

Mit - sanat ilişkisi: Mitolojinin sanat ile olan bağlantısı, eserlerin yüzeylerindeki görsellerden kolaylıkla anlaşılmaktadır. İlk devirlere ait neredeyse bütün sanat eserlerinde mitolojik bir yön bulunmaktadır. Bu döneme ait sanat eserlerinin mitsel bir çözümlemeye ihtiyaç olmadan anlaşılması mümkündür. İlk dönem sanat eserlerinde mitoloji bizzat malzeme olarak kullanılmış, sanatın temel kaynağı olarak görülmüştür. Bu eserlerde sanat eseri mitsel bir obje halinde görülürken bazı eserlerde ise mit kaynaklı figürler, sanat eserinin malzemesini ya da arka planını oluşturmaktadır (Tökel, 2001, s. 61). Söylence varlıkları sanattaki insani yaratıcılığın ilk ürünleri durumundadır. Bu ürünlerdeki inanç temaları doğaüstü alana geçiş yaparak etkinliğini sürdürmektedir. Söylencelerdeki veriler, insanoğlundaki sınırsız yaşam alanı arzusunun göstergesidir. Bu doğrultuda, anlatımlarda yaratıcı gücün bütün olanakları sergilenmektedir. Özellikle hayal gücü olarak bütün yetkinlikler ortaya koyulmaktadır. Dolayısı ile toplumların oluşturdukları söylenceler aynı zamanda ait olduğu topluluğun yaratı alanındaki kimliği olarak görülebilmektedir (Eyüboğlu, 1987, s. 15) Anadolu'da çok tanrılı dönemlerde başlayan doğaüstü varlıkların yaratımları, tek tanrılı inançların hüküm sürdüğü dönemlerde de farklı biçimlerde ve kılıklarda varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Anadolu insanının gelişim serüvenini kanıtlayan bu olgunun kökü yaratma eyleminin bilince dönüştüğü çağlardır. (Eyüboğlu, 1998, s. 40). Türk toplumlarının zengin manevi mirası olarak kabul edilen mitler, ideolojik, bedii, iktisadi-siyasi düşüncelerin temelinde yer almaktadır. Ait olduğu toplumun edebi ve estetik açıdan yaratıcılığının kaynağını teşkil etmektedirler. Bu kaynaklık, folklorik nesnelerde, güzel sanatlar alanlarında, destan, efsane ve masal gibi edebi ürünlerde olmak üzere birçok farklı alanda kendini göstermiştir (Gögebakan, 2013, s. 46). Dünya mitolojileri açısından bakıldığında, mitosları sanat eserlerinden ayırmak mümkün görünmemektedir. Toplumlar mitosları yaratıp nesillerden nesillere aktarımını sağlamaktadırlar. Toplum geleneklerini bünyesinde barındıran sanat eserleri ve plastik sanat ürünleri sayesinde geçmişten süzülerek günümüze dek gelen bu aktarım mitolojik değerlerin birer yansımasıdır.

Kendi toplumuna ait olan sanatı geri planda besleyen temel bir yapı daima var olmuştur (Çoruhlu, 2002, s. 12).

Mit-sembol ilişkisi: Mitoloji semboller ilimi olarak bilinmektedir. Her kelimesinin ardında bir hazinenin gizliliğine inanılmaktadır. İnsanın var olmaya başladığı ilksel dönemlerde ki mitler, sanatsal eserlerinin doğuşunu yönlendiren etmenlerden biridir. Edebiyat, mimarlık, plastik sanatlar ve sahne sanatları ile etkileşim dâhilinde asırlar boyu varlığını devam ettirmiştir. 19. yüzyılın sonuna kadar resim sanatında yorumlanan konular arasında mitsel öyküler sıklıkla görülmektedir. Resim sanatında etkin bir yapı taşı olarak birçok toplumun kültürüne ait kodlanmış fikir ve değerleri içine alan mitler, sanatçılar tarafından ele alınarak sanat eseri oluşturmak üzere hammaddeye dönüştürülmektedir. Böylece sanat ortamının dinamizmi arttırılarak zenginlik ve süreklilik kazanmasına zemin hazırlanmıştır (Yayan ve Demirtaş, 2020, s. 1149).

Sembol, soyut bir kavramın dil ile göstergeleşmiş halidir. Barış kavramını anlatmak için "güvercin" motifini kullanarak soyut fikirler benzerlikler ile somuta dönüştürülmektedir. Nesne ya da eylemlere yeni bir değer katan semboller değer kattıkları nesnelerin kendine özgü değerlerine ise dokunmazlar. İmgeler, her sanatçıda farklı şekillerle anlatılırken semboller, bu şahsi düşünceden uzak olup genellikle yaygın ve tanınmış biçimlerden ibarettir. Semboller çoğu toplumda benzer anlamları ifade etmektedirler (Tökel, 2001, s. 65). Sanat eserlerinde mitler, sembol imge olarak yer edinirler. İlksel dönemlere ait sanat ürünlerinde çoğunlukla bütüncül mitolojik yapı görünürken sonraki çağlara ait eserlerde mitler, mitlerin ana figürlerini oluşturan sembol ve imgeler olarak görülmektedirler (Tökel, 2001, s. 69). Sembollerden meydana gelen kompozisyonları anlamak için mitolojilerde yer alan sembolik söylemlerin karmaşık kurgusunun çözümlenmesi gerekmektedir. Mitolojik konuların ana temasındaki öz, bütün meçhullerin düğümlenmiş olduğu asıl ve gizli noktaları oluşturmaktadır. Bu noktada sembolik anlatımlardan oluşan mitoloji, sembol ile birlikte iki bilinmeyen olarak bir arada görülmektedir. Söylencelerde ön plana çıkan nesnelerin asıl anlamları ise görülenin arkasına gizlenmiştir. Günümüz modern toplumu, eski düşünce biçimlerini analiz etme sürecinde yakın tarihteki bilimsel kavramları kullandıklarında, bilim yolunda birtakım yanılgıların yaşandığı görülmektedir. Modern insan yaptığı araştırmalarda, yerli kabilelerin içerikleri

kaybolmuş ve unutulmuş inançlar yerine birtakım tapınma sembolü halini almış nesnel varlıkların kutsandığını gördüklerinde yanılgılar fazlasıyla keskinleşmiştir (Ateş, 2001, s. 19, 21).

İnsanlık tarihi ile birlikte başlayan insan-sembol ilişkisi konusuna sanatsal açıdan bakıldığında, sanatın biçim ve konusundaki değişimlerden etkilenilmeyerek olgu ve nesnelerin sembolleşme eğiliminin günümüze dek sürdüğü görülmektedir. Sanat ürününe bakıldığında “ne anlatmak istiyor?” sorusu ile beynin sanat eseri karşısında sistematik ve tanıma dayalı bir düşünceyi ortaya çıkarma arzusu bulunmaktadır. Korku, din, büyü ve somut olmayan olguları somut hale getirerek görsel algıda pratiklik elde eden insanoğlu, bu şekilde kendini ifade etmenin yanı sıra sembol ile algısal iletişimin yolunu bulmuştur. Bu bağlamda dil, din, mitos ve sanat bir araya gelerek semboller dizisini oluşturmuştur. Zamanla insanoğlunun vazgeçilmezi haline gelen sembol, anlam ve içerik konusundaki karmaşık yapısı gereği çift yönlü olarak değerlendirilmektedir. Anlatılmak istenilen ile anlatılan arasında süreç olarak tek anlam yerine birçok anlama büründürülebilmesi mümkündür (Alp, 2009, s. 1).

Akıllardaki soru işaretleri ve yanılgıların giderilmesi için tören ve ritüeller ardında gizlenen anlamların çözümlenmesi gerekmektedir. Ritüel ve semboller sayesinde var olduğuna inandıkları gizli güçleri etkileyip ikna ederek dileklerine kavuşmak isteyen yerli kabilelerin, ortaya koydukları sanatsal ürünlerde bahsedilen etkileme sırrının saklı olduğu düşüncesi hakimdir (Ateş, 2001, s. 19, 21). Mitolojik söylenceler birbirlerine karşıt ya da benzer ilkeler arasındaki bağlantılar olarak kurgulandığından dolayı ortaya çıkan sembolik göstergelerde birbirleriyle ilgisiz ve karmaşık görünen bitki-hayvan kompozisyonları oluşmaktadır. Oluşturulan bu bütün (kompozisyon) bir sembol değildir. Anlatılmak istenen konunun bilimsel bir şekilde sembollerle ifadeye kavuşturma arzusu güdülerek kompozise edilmiş ana temanın gerçekçi çizimleridir. Rozet taşı niteliğinde olan bu öğeler dikkate alınması gereken görsellerdir. Örneğin; bir dişinin doğurganlık olgusunun kaynağı olarak kadın yumurtası bir kuş olarak tasvir edilmişken, bazen bir yumurta, bazen de yumurtanın tıbbi bir kesiti olarak çizilmiş grafiksel biçimlerle temsil edildiği görülmüştür (Ateş, 2001, s. 26).

2.1. Mit Kaynaklı Anlatı Türleri

Destan, masal, efsane gibi geleneksel anlatı türleri, mitleri günümüze dek taşıyan edebi ürünlerdir. Bu anlatılarda metnin iç içe geçmiş anlam katmanlarının ilk bakışta fark edilmesi mümkün olmayabilmektedir. Edebi eserlerin oluşunda önemli role sahip mitsel unsurların anlaşılması ve çözümlenmesi gerekmektedir. Mitoloji ve edebiyat ilişkisi ele alınırken iki farklı boyut göz önünde bulundurulmalıdır. Birincisi mitolojik çağlardan günümüze gelen olağanüstü anlatıları konu alan destanlardır. Bu tür eserlerde anlatım tamamen mitolojik olup kullanılan kavramlar şifrelidir. İkincisi ise sonraki çağlara ait olağanüstülükten uzak mantığa dayalı mitolojik yönlerdir. Bu eserlerde ise sembol ve imge halinde mitolojik figürler görülmektedir. Edebi metnin ana kurgusunu oluşturdukları gibi bazen de edebi eserin bünyesinde bir mazmun ya da gönderme birliği olarak bulunurlar. Bu eserlerde ki ana kurguyu oluşturan mitolojik figürlerin çözümlenmesi eserin anlaşılabilmesi açısından önemlidir (Tökel, 2001, s. 69).

2.1.1. Destan (Epos)

Epos belli bir ölçü ve düzene göre söylenen sözler olup, insana tanrının armağanı olduğunu dile getiren Erhat'a göre, ozanın sözü eposlar, şiir, destan, ezgi anlamına gelmektedir. Batılı diller içerisinde epik ve epope olarak adlarıyla yerini alan destanlar ile mit arasında eskilerden beri yakınlık söz konusudur. Mit anlatılan öykünün içeriği ise epos ise onun belli bir ölçü ile bezenmiş dengeli biçimleridir. Mitlerin etkili oluşu eposun güzelliği ile ilintilidir. İlk çağlardan günümüze dek gelebilen efsanelerin ürün vererek günümüz edebiyatına yerleşmesi ve mit kavramının uluslararası niteliğe gelerek ölümsüz oluşunun nedeni mytos ile epos'un birlikteliğidir (Erhat, 1996, s. 1). Destanlar (epos), herhangi bir ulusun hayatında tam olarak estetik bir kimlik kazanmış eserlerden olan efsanelerden sonra nazım biçiminde oluşmuş en eski halk edebiyatı ürünlerinden biridir. Sözlü geleneğe bağlı bir özelliğe sahip olan bu anonim tür, zaman ve mekan dâhilinde toplumun iradesine hakim kahraman bilge kişilerin menkıbevi ve gerçek hayatları çevresinde oluşmuş didaktik ve uzun hikayelerdir. Tarihe bağlı olmasının yanında, tarihi kabul edilmeyen, ozanların kopuzları eşliğinde söylenen, toplumun ülkülerini ve hayat anlayışını dile getiren bu eserlerin oluşması için zemin oluşturan din değiştirme, göç, savaş, kuraklık gibi büyük olayların millet vicdanında büyük sarsıntılar yaratması

gerekmektedir (Elçin, 2004, s. 72). Köprülü'ye göre destanların oluşumu için kavimin medeniyet seviyesinin düşük ve yaşantısında bir takım hadiselerin yaşanıp büyük olaylarla sarsılması gerekmektedir. Yaşanılan dönemde toplumun içerisindeki halk şairleri tarafından ayrı ayrı 'parça episode'ler halinde dile getirilmeye başlanan vakalar göçler ve farklı yollarla yayılmaktadır. Mazisini şairlerin rivayetlerinden öğrenen halk ise anlatılardan farklı olarak parçalar meydana getirerek veya farklı kahramanların çevresinde dairesel cycle'ler oluşturarak aktarımlarda bulunmaktadır. Zaman içerisinde medeniyet seviyesi güçlenerek birlik olma ihtiyacı hisseden toplum, şairler vasıtası ile oluşturulmuş parçaları bütünleştirerek milli destanlarını ortaya çıkarmaktadır (Köprülü, 1980, s. 41).

Uzun soluklu bir anlatı olduğunu dile getiren Boratav'a göre epos olarak da bilinen destanlar çokluk nazımı ile düzenlenmiştir. Toplumların yazılı kültür ile dönemine ulaşmalarından itibaren 'edebiyat' terimiyle gösterilen söz sanatları, yazıdan önceki çağlarda söz, ezgi ve seyirlik anlatımı ortaklığı olarak düşünülebilmektedir. Kırgızlarda olduğu gibi günümüzde de destanlar ölçülü sözler ile dile getirilmektedir. Bazı sözlü geleneklerde düz konuşma ile ölçülü söz birlikte kullanılmaktadır. Dede korkut kitabı örneğinden yola çıkarak geçmişten beri destan anlatılarında düz ve ölçülü söz ortaklığı düşünülebilmektedir. Destanlar çağına özgü yaratılış ve dönüşümlere, olağanüstü varlıklara, tanrıların yanı sıra toplumun geçmişi ile alakalı bilgiler sunmaktadır. İki kolda inceleyilecek olan destanların, ilki kozmogoni ve mitolojik temalı olanlarıdır. Evrenin yaratılışı, tanrısal varlıklar dev, ejder gibi cisimlendirilmiş yaratıklar ile bu varlıkların insanlar ile etkileşimleri dile getirilmektedir. İkinci destan tipi ise geçmişteki ulusların ulu önderleri ve bu şahsiyetlerin, toplumu refah içinde yaşatma çabaları uğruna düşmanları ile savaşları ve önemli olaylar aktarılmaktadır. Toplumu bir bütün halinde görebildiğimiz destanlarda 'ideal' kişilerin dış güçlerle ve olağanüstü yaratıklarla savaştıkları görülmektedir. Kahramanları soylu kişilerden oluşan anlatımlardaki olay örgüleri toplum tarafından 'gerçekten olmuş' gibi sayılmaktadır. Dönem hakkında bilgiler alabildiğimiz destan türünde dinleyici kendi tarihlerine dinlediklerini düşünerek kabullenmektedirler (Boratav, 1969, s. 37, 39).

2.1.2. Efsane

Efsane kelimesi halk arasında telaffuz edilen günlük yaşama dair cümlelerde ‘olağanüstü’, ‘harika’, ‘fevkalade’ gibi sözcüklerin yerine kullanıldığı görülmektedir. Efsane sözcüğünün doğaüstü (olağanüstü) teriminin yerine kullanılmasından da anlaşılacağı üzere bu edebi türün ismi halk arasında ‘beğeni’ ifadesinin karşılığı haline gelmiştir.

Efsane teriminin tanımında farklı yaklaşımlar görülmektedir. Latince kökenli olan ‘legendus’ sözcüğünden türetilmiş olup, Fransızcada ‘leğende’, İngilizcede ‘legend’, İspanyolcada ‘leyenda’, Alman dilinde ‘legende ve sage’ sözcükleri efsaneyi karşılayan terimlerden bazılarıdır (Karadağ, 2004, s. 205).

Efsanelerin en önemli özelliği, bünyesinde barındırdığı inanç konusudur. Anlatılan olayların doğru ve gerçekten olmuş gibi kabul edilmesi efsaneleri masaldan ayıran en önemli niteliktir. Bu nitelik, onları destan ve hikâye türüne yakın hale getirmektedir. Bu edebi ürünün bir diğer özelliği ise düz konuşma dilinin kullanılması ve üslup kaygısı gütmeyen hazır kalıplara içeriğinde yer vermeyen kısa bir anlatı biçimi oluşudur. Destana ait bir parça, uzun soluklu ve karmaşık kalıplardan sıyrılarak kendine dair üslupsal niteliklerini ve sanatsal süslemelerini yitirip sadece gerçek üstü yönleriyle ele aldığı bir olayı ya da kişiyi anlatma görevini üstlendiğinde efsane halini almaktadır (Boratav, 1969, s. 106).

Efsanelerin konu, biçim ve dil özellikleri üzerinde duran Boratav ise efsaneleri kendilerine özgü bir biçim, kalıp ve üslubu olmayan, düz konuşma olarak yapılan anlatı türü olarak tanımlamıştır. Masal, hikâye, türkü, destan gibi türlere konu olarak benimsendiği zaman veya belirtilen türlerde bir parça olarak yapı gereci halinde kullanılan efsaneler, içine girmiş olduğu edebi türün üslup ve biçim özelliğini kolayca kazanabilmektedir. Efsanelerin masallarla benzer olan özelliği, kısa oluşu ve nesirler anlatılmasıdır. Ancak bu benzer niteliğin yanı sıra ayırt edici özelliği ise efsanelerin birçoğunda sonların hüznü bitmesi karşılığında, masalda anlatının bitiminde mutlu son görülmektedir (Boratav, 1969, s. 107).

Efsane ve masalı karşılaştırırken inandırıcılık merkezli bir tanımlama yapan Bilge Seyidoğlu’na göre sözlü geleneğin bir ürünü olan efsanelerin temelinde inanç unsuru

yatmaktadır. Efsaneyi anlatan ve dinleyiciler, efsanenin gerçeklikler üzerine kurulu olduğuna inanmaktadırlar. Bu gerçeklik objektif olmasa dahi, anlatıcı ve dinleyiciler anlatılan olayların gerçekleşmiş olduğuna inanmaktadırlar. Bünyesindeki inanç unsuru ile masallardan ayrılan efsanelere tezat bir anlatım türü olan masallarda ise olayların yalandan ibaret olduğu masalın en başında ‘bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içinde’ gibi tekerlemeler ile bitirilmektedir. Efsanelerde ise anlatım ‘büyüklerimden duyduğuma göre, annemin anlattığına göre’ gibi cümleler ile başlayarak büyükleri tanık gösterme sureti ile anlatının gerçekliği kuvvetlendirilmek istenmektedir. Birkaç motiften oluşan efsaneler kısa anlatılar olarak da diğer anlatı türlerinden ayrılmaktadır (Seyidoğlu, 1992, s. 315).

Öncelerin masalın bir alt grubu olarak sınıflandırıldığı görülen efsaneler zamanla ayrı bir tür olarak kabul edilerek kendi içlerinde sınıflandırılmıştır. Dünyaca geçerliliği kabul edilen “International Society for Folk-Narrative Research” (Uluslararası Halk Anlatmalarını Araştırma Enstitüsü) tarafından 1962de yapılmış olan sınıflandırmaya göre efsaneler dört grupta incelenmiştir. Bu gruplar ‘yaratılış ve dünyanın sonu ile ilgili efsaneler, tarihi ve medeniyet tarihi ile ilgili efsaneler, olağanüstü varlıklar ve güçler (mitik efsaneler), dini efsaneler’ olarak başlıklar altında toplanmıştır (Seyidoğlu, 1992, s. 315, 316). Bilge Seyidoğlu’na göre, toplum üzerindeki yaptırım gücü ve kabul ediliş biçimi olarak diğer türlerden farklı olan efsanelerin toplumsal işlevlerinin başında gelenek ve görenekleri koruması gelmektedir. Topluma yön vermeleri efsanenin işlevleri arasında yer almaktadır. Toplumsal bir yapı içerisinde yaşamını sürdüren bireylere yapılması gereken ya da yapılması uygun olmayan davranışları öğretmek iyilik yapma yardımlaşma gibi olumlu davranışlara teşvik etme özelliği bulunmaktadır. Efsaneler oluştukları ve beslendiği yerlere anlam kazandırarak tarihin gerçekliği dışında halkın gerçek ve kutsal kabul ettiği yer kişi ve olaylar kitlelerin bir unsur haline gelerek özellik kazanmaktadır (Karadağ, 2004, s. 217).

Sakaoğlu’na göre efsane ve mit arasındaki ilişkiler benzerlik olarak inançlara dayalı olmalarından kaynaklanmaktadır. Efsaneler zaman olarak mitlere göre daha yakın bir geçmişe sahiptirler. Günümüzde dahi efsanelerin oluşabilme olanağı bulunmaktadır. Yer olarak mitler farklı boyutlardaki başka bir dünya iken, efsanelerde yer ve mekân

tanıdığımız, bildiğimiz her hangi bir şehir olabilmektedir. Mitlerde kesin bir kutsallık yansıtılırken efsanelerde bu kutsallık belirleyici kesinlikte değildir. Tanrı veya yarı tanrıların ön planda olduğu mitlere karşın efsanelerde tarihsel ve yarı tarihsel kişiler çoğunlukla görülmektedir (Karadağ, 2004, s. 215).

Efsanelerin tarih, din, mitoloji, hayal ve fantezi kaynaklı bir tür olduğunu ifade eden Metin Ergun'a göre her efsane kaynaklanıp beslendiği köklere göre ayrı bir oluşum sürecinden geçmektedir. Birey varlığını ve oluşum sebebini merak ettiği olay ve cisimleri sorgulayarak, açıklama ihtiyacı duyduğu zamanlarda ortaya çıkan efsaneler çok eski zamanlı olup mitolojik kökenli anlatılardır. Olay ve olguların sebebi ve meydana geliş biçiminin izahı olarak oluşan mitler zaman içerisinde halkın hayal gücü neticesindeki uydurma eklentiler ile bütünleşerek kronolojik tarih sıfatından çıkıp efsanelere dönüşmüşlerdir. Günümüzde dahi anlatılmakta olan bu efsaneler tarihte yaşamış bir kahramanın maceralarına halkın hayal ürünü olarak ekledikleri anlatımlarla harmanlanarak efsane halini almıştır. Kahramanın ve olayın hatırası azaldıkça güncel kahramana dair anlatıma hayali unsurlar eklentileri artarak, aktüel bir duruma getirilmek istenmektedir. Eski anlatımlar yeni dinler etrafında konuşularak, yeni dini yayma açısından da görev üstlenmektedirler. Din büyüklerinin maceraları dilden dile aktarılırken bünyesine katılan hayali unsurlarla efsaneye dönüşmektedirler. Halk dini emir ve buyrukları daha iyi anlatabilmek amacıyla din büyükleri çevresinde efsaneler oluşturmuşlardır. Ancak herhangi bir kahramanın etrafında efsane oluşturulabilmesi için ya da bir olayın efsaneleşmesi için olay veya kahramanın halk tarafından benimsenmiş, halkın kaderinin seyrini değiştirmiş olması gerekmektedir (Ergun, 1997, s. 45, 46).

2.1.3. Masal

Şükrü Elçin'e göre masal türü isim olarak Arapçada 'mesel', İbranicede 'masal', Aramice'de 'masla', Habeşçe'de 'mesl' kelimeleri ile karşılık bulmakta olup, anonim halk edebiyatının en yaygın türleri içerisine girmektedir. Farklı kaynaklardaki ortak vasıflara dayanarak masalı tanımlayan Elçin, "bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen şahıslara ve varlıklara ait hadiselerin macerası, hikâyesi" olarak tarif etmektedir. Masal kahramanları insanlar, hayvanlar, bitkiler, hayali yaratıklar olabileceği gibi iyilik, kötülük, zekâ, güzellik gibi yalın fikirlerinde konu olarak

işlenebildiği masal türü, insanlığın tabiat ya da yaşam içinde hissettiği ortak duygu ve düşünceler, anlatıldıkları dile göre milli bir hale gelmektedir (Elçin, 2004, s. 368, 370). Zamanına dair köklü geleneğe bağlı olarak bünyesinde kolektif karakterler barındıran soyut-somut, hayali-gerçek, maddi-manevi konular içeren insanları eğlendirirken terbiye etmek amacıyla nesir dili ile oluşturulmuş anlatılar veya yazılara masal denilmektedir (Elçin, 2004, s. 369).

Boratav’a göre masal, din, büyü inanışları ve törelerden bağımsız, hayalden ibaret olup inandırma iddiası olmayan nesille söylenmiş kısa bir anlatı çeşididir (Boratav, 1969, s. 80). Boratav’a göre masal tamamen hayal ürünü olup, din ve büyüsel inançlardan ayrıdır. Masallarda inandırma iddiası olmayıp gerçeklerden uzak olan kısa anlatımlardır. Anlatıların kısalığı ve yoğun oluşuna değinen Boratav, masallardaki dil özelliklerine değinirken sözlü gelenekte masal fiillerinin şimdiki zaman, miş’li geçmiş zaman veya geniş zamanda kullanıldığını, di’li geçmiş zamanın ise kullanılmadığını ifade etmektedir (Boratav, 1969, s. 81). Bireylerin amaç ve isteklerine dair hayalleri, istek ve arzuların peşinden koşarken kendi güçleri veya doğaüstü güçler yardımı ile engelleri aşmasının yanısıra iyilik-kötülük, yanlışlık-doğruluk, cisimlere büründürülmüş kişilerin alışveriş ve savaşları gibi konular masalın içeriğini oluşturmaktadır. Belli bir yer ve zaman belirtilmeden tüm toplumlarca benimsenmesi kolay, kalıplaşmış duygu, düşünce ve olay örgüleri masal olarak tanımlanmaktadır (Boratav, 1992, s. 14).

Umay Günay (1992) a göre masallarda zaman ve mekân belirsiz olduğundan “evvel zaman içinde” sözleri ile anlatıma başlanmaktadır. Masallarda genellikle hayali olaylar, iyi ve kötü olarak nitelendirilen zıt karakterlerdeki kahramanlar ‘Kaf dağının ardı’, ‘yedi kat yerin dibi’ gibi dağlar ormanlar konu edilmektedir. Asırlarca birikmiş anlamlı bilgileri, belli bir hayat düzenini, yaşamaya mecbur olunan veya yaşamak istenilenleri belli bir mantık çerçevesinde kendine has bir atmosferde, geleneksel motiflerle masallarda izlemek mümkündür (Günay, 1992, s. 21).

Masalın eğitici niteliğinin olduğunu dile getiren Eyüboğlu’na göre, masal biçimine dönüşerek çocukların eğitilmesine ve düşünme yetilerinin gelişimine katkısı görülmektedir. Masallar ulusların düşünce tarihi hakkında günümüze kaynaklık etmekle beraber, toplumların geçmişte gölgesinde yürüdüğü inançları öğrenmemiz

açısından bilgiler sunmaktadır. Us ilkelerine dayalı bir nitelik barındırmadıkları halde belli yaratıcıları olmayan masallar dilden dile toplumun bütün kesimlerine yayıldıktan sonra belli kişilerce us ölçülerine uygun olarak şekillendirilerek sanatın teması haline geldikleri görülmektedir (Eyüboğlu, 1998, s. 19).



3. ANADOLU MEDENİYETLERİNDE MİTOLOJİ VE SERAMİK SANATINDA SEMBOLİZM

3.1. Hititlerde Mitoloji ve Seramik Sanatında Sembolizm

Anadolu toprakları asırlar öncesinden günümüze dek farklı kültürlerle ev sahipliği yapmıştır. Küçük bir boy olarak yerleştikleri Anadolu'nun farklı yörelerinde zaman içinde gelişerek devletlere dönüşen bu toplulukların başında Hititler gelmektedir. Hint-Avrupalı bir kavim olarak m.ö. 2000 yılının başlarında Anadolu'ya geldikleri düşünülen Hititler zaman içerisinde güçlenerek bölgede Kuzey Suriye ve Mezopotamya'ya kadar dayanan sınırlarıyla büyük bir imparatorluk kurmuşlardır. Devletin ilk kralı olarak bilinen I. Hattuşuli tarafından kurulmuş olan devletin başkenti ise Çorum'un Sungurlu ilçesindeki Boğazköy'de yer alan Hattuşa'dır (Demirci ve Falay, 2016, s. 39).

Bin tanrılı halk olarak tanınan Hititler, fethedilen toprakların tanrılarını siyasi birliği ve merkezi otoriteyi sağlama amacı güdülerek panteonlarına dahil etmişlerdir. Hitit panteonunu dolduran bu tanrılar Sümerce, Hattice, Hurrice isimler ile anılır olmuştur (Demirci ve Falay, 2016, s. 39, 41). Bilinen tanrılar dışında tanrılar listesinde yer alan birçok tanrısal varlığın olduğu da bilinen bir gerçektir (Narçın, 2015, s. 27).

Hitit mitleri, dine kaynaklık etme vasfının haricinde panteondaki tanrılar hakkında bilgiler vermektedir. Bazı mitler, ritüellerin uygulanması sırasında karşımıza çıkmaktadır. Bu ritüeller, içlerinde mitsel parçalar barındırmaktadır. Mit konusunda özgünlük ihtiva etmeyen Hitit mitolojisi özünde Hatti, Hurri ve Mezopotamya'dan etkiler barındırmaktadır. Örneğin İlluyanka miti, kaybolan tanrı miti Hatti kökenlidir. Kumarbi efsanesi, Ullikummi efsanesi Hurri kökenli olup Gılgamış Destanı ise Mezopotamya kökenli mitlerdir Mitolojik anlatımlar sayesinde doğada oluşan kıtlık, kuraklık, yağmur, bereket gibi benzer olayların oluşumuna dair sorulara etiyolojik açıklamalar getirilmeye çalışılmıştır. Oluşan her türlü durumda insanlarla beraber tanrılarda etkilenmişlerdir. Rahipler ise söz konusu mitolojik metinleri tanrıların hoşnutluğunu sağlamak için ritüellerde kullanmışlardır (Demirci ve Falay, 2016, s. 57).

Telepinu adlı tanrının kayboluşunu anlatan mit, dönemin insanlığa dair sosyal bir mesaj niteliğindedir. Tanrılar adına yazılmış birçok mit örneğinde de görüleceği gibi Telepinu miti, bir tanrının öfkelenmesi halinde insanlığın ve tabiatın bu durumdan olumsuz etkilenişinin öyküsüdür. Efsane genel hatları ile Telepinu'nun kızgınlığı sonucunda topraklarını ve halkını bırakarak gidişini anlatmaktadır. Ortadan kayboluşu ile etrafı sis kaplamış, kıtlık ve kuraklık başlayarak mevsimsel döngü bozulmuştur. Tanrıların Telepinu'yu aramaları başarısızlıkla sonuçlanırken, görevlendirilen kartalın bile bulamadığı tanrıyı hannahanna'nın görevlendirdiği küçük bir arı bulmuştur. Uyurken bulduğu Tanrıyı ısırarak uyandırıp, ısırdığı yerlere bal mumu sürerek, kartalın kanatları üzerinde topraklarına geri getirmiştir (Hooke, 1993, s. 119).

Kaybolan tanrı Telipinu gibi İlluyanka mitide kış günlerinin sona ererek bolluk ve bereketin geri gelmesi ile sonuçlanmaktadır. Kaybolan tanrı mitinde Telipunu'nun geri gelmesi ile baharın gelişi bu kez de Fırtına Tanrısının İlluyanka adlı ejderhayı yenmesiyle görülmektedir (Demirci ve Falay, 2016, s. 56). Günümüzde anlatıla gelen dev masalları gibi, birçok öyküye kaynak olduğu düşünülen Hititlere ait İlluyanka adındaki dev yılan söylencesinde, fırtına tanrısı ile mücadelesi konu edilmektedir. Öykünün, Sümerlilerin bereket tanrısı Dumuzzi ile bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Öykünün Mezopotamya bölgesinde yayılması Hitit ve Sümerlilerin inanç alışverişinden kaynaklanmaktadır. Öykünün özü Sümerlere dayalı olsa da Anadolu topraklarındaki düşüncelere göre biçimlendirilmiştir (Eyüboğlu, 2007, s. 188). "Göğün Krallığı" adlı efsane, tanrıların taht mücadelelerini konu alan anlatımlardır. Benzer motifler Mezopotamya ve Helen uygarlığı dahil birçok medeniyette görülmektedir. Arkaik dönemler sonrasında da devam eden bu tür çekişmeler devletlerin yönetiminde iktidar kavgası olarak görülebilen olaylardır. Bu yönlü olayların insanlık var oldukça da devam edeceği gerçeği, saltanatın, otoritenin, gücün ve saygınlığın vazgeçilmezliği kadar olağan bir durumdur.

Efsaneye göre, dokuz yıl gökyüzünde kral olarak kalan Alalu, içmesi için eline kadehler veren Anu tarafından tahtından indirilince, çareyi yeraltı dünyasına sığınmakta bulmuştur. Anu'nun oğlu olduğu bilinen Kumarbi, tahtı zorla elde eden Anu'ya, içkiler Sunup, verdiği kadehleri içmesi için yalvararak, dokuz yılın sonunda Anu'yu tahtından uzaklaştırmayı başarmıştır. Gökyüzüne kaçmaya çalışan Anu'yu

yakalayan Kumarbi onu aşağı çekerek üreme organlarını ısırarak koparır ve hadım eder. Anu, Kumarbi tarafından yutulan üreme organlarından yeni bir hayatın başlaması için beddua eder. Kumarbi' nin içinde, Fırtına Tanrısı, Aranzah (Dicle ırmağı), Tanrı Tağmiğu gibi tanrılar oluşur. İlk doğan tanrı olarak Fırtına Tanrısı Teşup, Kumarbi'nin krallığına son verir (Arıkan, 1998: 167). Kumarbi adıyla da bilinen Göğün Krallığı adlı bu efsane Hititlerin Hurilerden aldığı önemli bir anlatıdır. Hititlerden Helenlere geçmiş olan Hesiodos'un Tanrıların Doğuşu (Theogoni) adlı eserinde de benzer bir söylenceye rastlanmaktadır (Akurgal, 1997, s. 124).

Ullikummi adıyla bilinen mitte de Kumarbi' de olduğu gibi tanrılar ve hanedan içerisinde cereyan eden taht kavgaları konu edilmiştir. Önceki mitte olduğu gibi sahnede yine Kumarbis görülmektedir. Ancak başroldeki bu kez, dev bir diorit taşından ibaret olan oğlu Ullikummis ile fırtına tanrı görülmektedir.

Mitos, yaşlı ve genç tanrıların taht mücadelesini konu edinirken, motif olarak Akad, Ugarit mitlerine benzer nitelikler taşımaktadır. Sinsile halinde birbirini takip eden tanrılar arası taht kavgaları bu öyküde Fırtına Tanrı ve babası Kumarbis arasında geçmektedir. Kumarbis'in Fırtına Tanrı'ya rakip olarak yarattığı devin boyu göklere dek uzadığı anlatılmaktadır. Mitte, yardımına başvuru Ea adlı tanrının, ambarlarda saklı tutulan, yeri ve göğü birbirinden ayırmış kutsal bıçağı kullanarak Ullikummi adlı dev diorit taşı biçimli yaratıkla savaşı konu edilmektedir (Hooke, 1993, s. 114, 116).

Boğa, Fırtına Tanrısının kutsal hayvanı olarak Alacahöyük ortostatlarında ve İnandık Vazosu örneğinde kült sembolü olarak gösterilmiştir. Hititlerde baş tanrı olarak bilinen göğün fırtına tanrısı Yazılıkaya'daki kaya kabartmasında olduğu gibi iki dağ tanrısı üzerinde ayakta betimlenirken sağ elinde bir iyilik sembolü tutarken görülmektedir. Aynı tanrı bazen kutsal silahı olarak bilinen topuzu ile kutsal boğaların çektiği arabasına binerken temsil edilmiştir. Bir İnandık Vazosunda ise tanrı farklı silah ve şekillerde boğanın üzerinde gösterilmiştir. Genel olarak tanrılar sol elinde taşıdığı sembol, sağ elinde tuttuğu silah, sırtında kanatları ve genellikle üzerinde dururken betimlendiği hayvanlarla ayırt edilmektedirler. Bazen de başlıklarında taşıdıkları boğa boynuzları kendilerine tanrısal bir görünüm kazandırmaktadır (Savaş, 2002, s. 110, 120). Hititlere ait kabartmalı vazolarda

bereketle ilişki içerisinde olan iki ana konunun Fırtına Tanrıya tapınım ve kutsal evlilik töreni olduğu görülmektedir. Kutsal olarak kabul edilen kadının toprak, boğanın gök, geyiğin ise doğadaki yaşamla ilişkilendirildiği, Eski Tunç Çağ'ından itibaren arkeolojik ve filolojik verilerle desteklendiği görülmektedir. Friz halinde düzenlenen İnandık Vazosunun yüzeyinde eski Hitit döneminin törenleri ve dini konularına yer verilmiştir. Önceleri silindir mühürlerde tasvir edilen kısa anlatımlı konular Hitit vazolarında devinimsel bir tarzda öykülenmiştir. Ritüellerin sadece bir sahnesi değil, film karelerini andıran parçalar, öykünün tümünü tamamlar niteliktedir. Müzik eşliğinde dans, akrobasi, kült yemeği, boğa kurbanı ve tapınımı gibi eylemler vazolar yüzeyinde görülen sahnelerdendir. Bu sahnelerin içeriğinde kutsal gelinin hazırlanışı, adak ve hediyelerin taşınması, kutsal birleşme gibi betimlemelerin yanı sıra tanrının hayvanı olarak bilinen boğa ve aslan figürleri güç ve bereketin sembolü olarak, betimlenen kült törenlerde sahne almaktadır. Frizlerde görülen bir figürün boğa ile ilişkili seri hareketleri farklı kesitler ile betimlenmiştir. Bu tarz bir anlatımın görüldüğü en bilinen örnek, Hüseyindede küçük vazosundaki “boğa üzerinde durma” sahnesidir. Vazodaki görsellerde Hititli erkek figür boğanın arkasında bağımsız bir şekilde zıplarken ikinci aşamada ise figürün boğanın arka bacağındaki kıvrıma basarak geriye doğru ters parende attığı görülmektedir. Üçüncü aşamasında boğanın üzerine çıkarak ters köprü pozisyonunda duran Hititli erkek figür görülmektedir. Süreklilik gösteren bir stil olarak tanımlanan ardışık resimlemelerde görülen boğa üzerinde anlık bir atlama ya da boğanın mitolojik gücüne karşı koyma gibi kavramsal hareketler Ege coğrafyasına özgü olarak bilinse de en eski örneği Çatalhöyük duvar resminde karşımıza çıkmaktadır. Anadolu dünyasındaki Hitit Çağ'ında boğa ve tanrısıyla uzlaşarak birlik sağlama düşüncesi ile boğa üzerinde durma sahnesiyle karşılaşmaktadır. Boğa, bazen Fırtına Tanrısının hayvanı bazen de tanrının bizzat kendisi olarak görülürken, birtakım ritüellerin vazolardaki öyküsünde tanrı ile iletişim kurma amacıyla kurban olarak gösterilmiştir (Sipahi, 2014, s. 24- 28)

3.2. Friglerde Mitoloji ve Seramik Sanatında Sembolizm

Frigya, günümüz coğrafyasına göre Ankara, Afyon, Eskişehir illerinin tamamı ve Isparta, Burdur, Konya illerinin kuzeyi ile Kütahya ilinin batısını kapsayan topraklarda yer almıştır. Frig başkenti olan Gordion şehri günümüz adıyla Polatlı

ilçesinde yer alan Yassıhöyük köyünde olup Sakarya/Sangarios nehri yakınlarındadır. Kral Midas'ın ön plana çıktığı Frig devletinin başkenti Gordion, Kimmer saldırıları sonucunda yakılıp yıkılırken, adı efsanelere konu olan Midas, söylentilere göre boğa kanı içerek intihar etmiştir (Dinarlı, 2011, s. 4, 6, 7).

Çok tanrılı bir dine sahip olan Friglerin en tanınmış tanrıları güneş tanrısı Sabazios ile ay tanrısı Men olduğu bilinmektedir (Birecikli, 2010, s. 219, 220). Hititlerden alındığı bilinen Ay tanrıçası Men, Frig inanisında şifa verendir. Bu nedenle hasta insanlar dua taşlarına hastalıklı olan organlarının resimlerini yapmışlardır (Bülbül, 2009, s. 91). Frigler denince ilk akla gelen tanrıça ise Agdistis, Matar (Büyük Ana) adlarıyla da bilinen Kybele'dir. Kybele Friglerde doğa tanrıçasıdır. İnanişına göre sevgilisi olan Attis'e bahar aylarında kavuşabilen tanrıça Kybele'nin sona eren hasretiyle doğa canlanmakta, sevgilisini yitirdiği aylar ise doğanın kış uykusuna yattığı dönemlerdir (Birecikli, 2010, s. 219, 220). Attis ve Kybele öyküsü yitlik bir aşk öyküsü gibi görünse de, toprağın ve doğanın canlanması ile bereketi anlatmaktadır. Bu Frig kaynaklı mit ilerleyen dönemlerde Yunan öyküsü olarak mitolojilerde motif olarak görülecektir. Efsaneye göre; "...Tanrıça, Attis (ya da Attes) adlı bir delikanlıya tutkundur (Agdistis), onu Pessinus kralının (kimi kaynaklarda kral Midas'ın) kızıyla evlenmek üzereyken düğün yerinde birden karşısına dikilerek çıldırtır ve kendi kendini hadım etmesini sağlar. Attis kendi kestiği hayalarından akan kanla toprağı sular, bitkilerin fışkırmasına yol açar ve bir çam ağacına dönüşür" (Erhat, 1996, s. 236).

Erhat'a göre Attis'in kendini hadım ederek yitirdiği erkeklik gücünün, öyküde sembolleşip, bereket olgusu olarak akan kan ile toprağa geçmesi canlılık ve bereketi doğaya taşımıştır (Erhat, 1996, s. 236). Attis'in yarasından akan kanlardan çam ağacının çevresinde menekşeler boy vermiştir. Midas'ın kızı ise kahrından ölüp, karnından menekşeler doğmuştur. Kybele, Midas'ın kızının cesedini gömerken bedeninin çürümemesini saçlarının uzamaya devam etmesini ve küçük parmağının sürekli oynamasını sağlamıştır. Attis'in onuruna ise kurmuş olduğu rahipler tarikatı ile bir bayram başlatmıştır (Kavak, 2019, s. 33).

Gordion ve Pazarlı buluntuları arasındaki terrecota levhalar üzerinde yer alan kompozisyonlardaki ağaç ve dağ keçileri simgesel bir anlatımla oluşturulmuş Frig

sanat anlayışının söylene kaynaklı oluşunun göstergesidir. Betimlemelerde ortada duran hayat ağacı Attis'i sembolize etmektedir. Ağacın iki yanında bakışumlu olarak görülen dağ keçileri ise büyük olasılıkla Attis' i korumakla görevlidir. Bu kompozisyon söylencelerden doğarak betimlemelere dönüştürülen sembolik ifade biçimleridir. Bu bağlamda, Attis'in kışın ölüp ilkbaharda hayat bulan doğa güçlerini simgelemesi, halkın Attis'i, tanrıçanın aşığı olan bir bitki olarak algılamasını doğurmuştur. Terracota levhaların üzerinde ki bu kompozisyonda bakışumlu iki keçi arasında görülen hayat ağacı simgesi, Sümerlerin savaş ve aşk tanrıçası İnanna'nın kocası olarak bilinen bereket tanrısı Dumuzi'yi akıllara getirmektedir. Bu benzeşim tanrıçanın kökeninin Mezopotamya'ya dayanabileceğini düşündürmektedir. Bu eşleştirme Attis olarak kişileştirilmiş hayat ağacı inancının varlığını gündeme getirmektedir. İki keçi arasında gösterilen hayat ağacı sanat eserleri ve tapınım ürünlerinde Sümer, Babil, Hurri, Asur ve Geç Hititlerde İslamiyetten önce ikinci binden birinci bine doğru süre gelen bir geleneğin devamı niteliğindedir (Özkaya, 1996, s. 9, 10).

Friglerle birlikte Ongun olarak 'tiftik keçisi' plastik sanatlarda ve kabartmalarda figür olarak sıklıkla kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde Pan adındaki yarı insan yarı keçi olarak betimlenmiş yaratık tapınaklarda yer almaya başlamıştır. Çatal tırnaklı, tüylü, sakallı ve boynuzlu olarak gösterilen Pan heykelleri yapılmıştır. Çapkın huylu, eğlence düşkünü bir tanrı olarak benimsenen Pan, kaval veya mızıkta çalmaktadır. Çalılıklar arasında aniden insanların ve hayvanların karşısına çıkarak panik yaratmasıyla tanınmaktadır (Birecikli, 2010, s. 219, 220).

3.3. Lidya Mitolojisi ve Seramik Sanatında Sembolizm

Lidya toprakları Manisa'nın büyük bir bölümünü, İzmir'in Doğusunu, Kütahya ve Uşak'ın ise Batı ucunu kapsamaktadır. Antik dönemde değişkenlik gösteren sınırları ise doğusunda Phrygia, kuzeyinde Mysia, güneyinde Karia, batısında ise Aiolis olarak tanımlanmaktadır. Batı Anadolu'daki Lidya varlığı milattan önce 2000 yılının ikinci yarısından itibaren tarihlenmektedir. Köken olarak Hitit-Luwi'lere dayandıkları belirtilmektedir. Hitit kaynaklarında burası Seha (Gediz) ırmağı ülkesi adında küçük bir krallığın merkezi olarak geçmektedir. Çivi yazılı Hitit tabletlerinde adı geçen halkın erken dönem Lidyalıları olduğu belirtilirken Gyges döneminde

'Lydia' ismiyle anılmaya başlandığı düşünülmektedir. Lidya batı ile münasebetleri milattan önce 6. Yüzyıldan itibaren Helenleşme sürecine girerken, Helenlere göre Lidya bir mitoloji ülkesi olarak kabul görmüştür (Cesur, 2019, s. 1, 3).

Çok tanrılı bir dine sahip olan Lidyalıların tanrı ve tanrıçaları Anadolu ve Yunan kökenlidir. Geç Hitit ve Frigler de tapınım gören Kybele Lidyalılarda baş tanrıça olarak yerini almaktadır. Bugün ki Manisa Salihli yakınlarındaki başkentleri Sardes'te tanrılara ait tapınakların olduğu bilinmektedir. Lidya'nın mitleri de de tıpkı çok tanrılı dinleri gibi Anadolu ve çoğunlukla Yunan katılımlı olarak görülmektedir.

Tantalit Laneti (Tantalos İşkencesi) adlı mitte işlenilen suça karşılık, tanrılar tarafından verilmiş ceza anlatılmaktadır. Konu edilen ceza ve işkenceye sebep olarak sunulan gerekçeler toplumu iyiliğe yönlendiren ahlak ilkelerinin ihlalini işaret etmektedir. Günümüzde de insanların aynı sofrada yemek yemesi birlikteliğin ve güvenin göstergesi olarak görülmektedir. Kùltürler bünyesindeki kemikleşmiş ahlak ilkelerinin evrenselliğini pekiştiren ve bireyleri doğruluğa yönlendirmek için modellenmiş mitlerdendir. Söylenceye göre;

KüçükAsya'da Sipylös (Manisa dağı) eteklerinde yaşamış güçlü bir kral. Pelops ile Niobe'nin babası. Tanrılar onu kendilerine sofraya arkadaşları yapmışlardı. Ama Tantalos, Nektar ile Ambrosia çaldığı gibi boşboğazlık edip sofraya konuşmalarını yeryüzündeki ahbablarına anlattı. Tanrılar ona misafir geldikleri vakit, Tanrılarının her şeyi bilip bilmediklerini anlamak istedi, oğlu Pelops'u kesti, yemek diye Tanrılarının önüne koydu. Tantalos, bu küstahlığından ötürü ağır bir cezaya çarptırıldı: Homeros'un anlattığına göre (Odysseia II. 582-592) Tantalos, Yeraltı ülkesinde bir gölde, sular çenesi hizasında, ayakta; başının üstünde yemişli dallar sarkar. Ama Tantalos, burada ebedî açlığa, susuzluğa mahkûmdur: çünkü ne zaman yemişlere uzanmak istese dallar geri çekilir, ne zaman su içmeye eğilse sular yok olur. Bir başka efsaneye göre, Tantalos yenecek içecek bir sürü nimetle çevrilidir de, başının üzerinde her an düşme tehlikesi gösteren bir kaya yüzünden bunlardan faydalanamaz, hep aç susuzdur (Necatigil, 1988, s. 51).

Pelops efsanesi Tantalos'un devamı niteliğindedir. Bu öyküde Pelops'un tanrılarının yardımıyla dirilmesi sonrasında sahiplenilmesi ve onure edilmesi sonrası tıpkı babası gibi tanrılara ihanet etmesi anlatılmaktadır.

Tantalos'un oğlu ve Zeus'un torunu olan Pelops, Anadolu kökenli olup Yunanistan'a göç etmiştir. Efsaneye göre Tantalos, oğlu Pelops'u öldürüp parçalayarak tanrıları sınamak amacıyla yemek olarak sunmuştur. Demeter dışında diğer tanrılar oyunun farkına varmış ve sunulan yemeği tatmamışlardır. Tanrı Zeus Pelops'un bedenini yeniden dirilterek Demeter'in yediği omuz parçasının yerine fildişinden bir parça koymuştur. Tanrı Poseidon Pelops'u yanına alıp bir süre şarap sunucusu olarak kullandıktan sonra ona kanatlı atlar armağan ederek Oinomaos'a karşı yarışması için yeryüzüne gönderir. Oinomaos adındaki Elis kralı, kendisini araba yarışında yenebilene kızı Hippodameia'yı vereceğini söylemiştir. Bunu duyan Pelops girdiği yarış kazanarak Hippodameia ile evlenir. Anadolu'dan gelen göçmen Pelops bu olay sonunda Olympos oyunlarının kurucusu olur. Pelops'un Hippodameia ile evliliği sonrasında doğan çocukları tanrı tarafından lanetlenmiştir. Bu lanete sebep olarak, Pelops'un, araba yarışlarında kendisine yardım eden arabacı Myrtilous'u, kendisine yardım ettiği duyulmasın diye öldürüp denize atması gösterilmektedir (Erhat, 1996, s. 310). Tanrıların bahsettiği yardımlara karşın yarışta hile yaparak tanrıları kandırmaya çalışması ve işlediği cinayetin cezası bu kez Pelops'un çocuklarına kesilmiştir.

Niobe Efsanesinde “böbürlenme ve övünme” gibi insan davranışlarının toplum içerisinde oluşturduğu negatif enerjiden kaynaklı olumsuz sonuçların anlatıldığı görülmektedir. Doğurganlığın “bereket” olgusu ile eş tutulduğu ve kutsala özgü bir özellik olarak kabul gördüğü ilksel dönemlerde, Niobe'nin bu özelliğinin Tanrı Zeus ile birlikte olan Leto'da olmaması, öykünün oluşumuna sebep olarak düşünülebilmektedir.

Tantalos'un kızı olan Niobe Siplyos Dağı eteklerindeki Tantalos adlı kentte doğmuştur. Erkek kardeşi ise Pelops'tur. Evlenme çağına gelen Niobe Amphion ile evlenerek oniki çocuk (kimi kaynaklarda farklı sayıda) sahibi olurken en yakın arkadaşı olan Likya'lı kız Leto ise Zeus'la birlikte olup iki çocuğunu zorluklar içerisinde dünyaya getirmiştir. Çok sayıda çocuğunun olması Niobe için övünç kaynağı olmuştur. Niobe'nin “Leto iki çocuk doğurana değin ben bir sürü çocuk doğurdum” şeklindeki sözlerini duyan Leto bu duruma çok alınarak, oğulları olan Apollon ile Artemis'e üzüntüsünü anlatır. Kitheron Dağında avlanan oğulları annelerinin acısını hafifletme düşüncesi ile Niobe'nin çocuklarını oklayarak

öldürmüştür. Çocuklarının ölümünü duyan Niobe çılgına döner. Zeus ise ağlayan Niobe'nin üzüntüsünü hafifletmek için onu taşla çevirir. Manisa'daki Sipylos ulusal parkı yolu üzerindeki 'Yedikızlar' mevkiinde bulunan Niobe adlı kayadan hala yaşlar akmaktadır (Tulay, 2012, s. 333). Lidya mitleri Yunan mitleri ile birlikte anılmaktadırlar. Tanrılar, karakterler, olay örgüsü neredeyse aynıdır. Kimi kaynaktan ise Yunanlılara ait olarak görülmektedir. Mit ortaklığına benzer şekilde sanat anlayışları da Helen uygarlığının kopyası niteliğindedir.

Özgün Lidya seramiği olarak anılan grubun özelliği dalgalı, mermeri anımsatan çizgi öğeleri ile bezeli oluşudur. Bu grup seramik kapların hamuru beyaz, sarı ya da turuncu renktedir. Lidyalı seramik ustalarının özgün bir tasarımı olan lydion adlı küçük ebattaki kaplar 'Eydion Myron' adlı özel bir krem için kullanılmıştır (Berkas, 2014). Lidya seramik sanatının etkilendiği farklı kaynaklar olduğu bilinmektedir. Yunan seramik sanatı başta olmak üzere Batı Anadolu, Frig, Kıbrıs seramik sanatı Lidya seramiğini etkisi altında bıraktığı düşünülen merkezler arasında gösterilmektedir (Aktaş, 2019, s. 112).

Lidya vazoları yüzeyinde Yunan kökenli süslemelerin çoğu Doğu Yunan (Doğu Ege) Oryantalizan teknik ve üslubuna dayanmaktadır. Anadolunun batı kıyısı ve yakınında bulunan adalar (Khios, Samos, ve Rodos) bu bölgeye dâhildir. Oryantalizan ise yakın Doğu, özellikle Mezopotamya, Filistin, Mısır ve Suriye kökenli fikirlerin adaptasyonunu içermektedir. Lidya çanak çömleklerindeki oryantalizan etkiler M.Ö. 8. Yüzyılın sonlarında 7. ve 6. yüzyılın başlarında Yunanistan, Doğu Lidya, Karia ve batıda Etruria bölgelerinde görülmektedir. Oryantalizan seramiğin teknik ve üslup özellikleri Yunan dünyasının bölgelerine göre farklılıklar göstermektedir. Doğu Yunan Oryantalizan seramiğinin geleneksel özellikleri, üzeri siyah ve kırmızı ile boyalı beyaz/krem zemin, kontur boyama, kontur kazıma şeklindedir. Grifon, sfenks gibi mitolojik yaratıklar frizler halinde görülürken bu frizler arasında dolgu süsü olarak kullanılan geometrik ve bitkisel bezemeler(örgü, meander, lotus çiçeği-tomurcuk) görülmektedir (Cahill, 2010).

3.4. Yunan Mitolojisi ve Seramik Sanatında Sembolizm

Yunan mitolojisi ana hatları ile Anadolu ve çevresindeki uygarlıklardan beslenmektedir. Gerek tanrıları gerekse mitlerinin büyük çoğunluğu geçmişte hüküm sürmüş ya da zamandaşı olan birçok medeniyette görülmektedir. Mit ve Tanrıların başka medeniyetlerden alıntı olması sadece Yunan Mitolojisine has bir olgu değildir. Aynı durum Anadolu'daki bütün uygarlıkların inanç, kültür ve sanatında fazlası ile mevcuttur. Yunan Mitolojisinin yazılı kaynakları çoğunlukla Hesiodos ve Homeros adlı ozanların kaleme aldığı şekilde kabul görmektedir.

Hesiodos'un "Theogonia" (Tanrıların Doğuşu) ve "Erga Kai Hemera" (İşler Ve Günler) ile Homeros'un "İlyada" ve "Odysseia" destanlarının ışığında oluşmuş Yunan Kültürü birçok mitolojik öykünün kaynağı olarak görülmektedir. Hesiodos Tanrı soylarının oluşumunu, panteondaki tanrılar ve Zeus konulu destanları ile tanınırken, Homeros ise Truva Savaşını konu edinmiştir. Erdem, Kahramanlık, Onur, Adalet gibi ahlaki değerlere vurgu yaptığı destanlarının vücut bulduğu eserlerinde halka yol gösterici, öğretici, pusula konumundadır. Eserlerde konu her ne kadar insanlık olarak gösterilse de, Aslında her öykünün, insan kaderini tayin eden Tanrıların azametini anlatmakta olduğu açıktır (Esmek, 2020).

Yunan mitolojisinde diğer köklü ulusların mitlerinde görüldüğü gibi yaradılış, türeyiş, tanrıların doğuşu şeklinde üç ana tema üzerinde durulmaktadır.

Tanrıların doğuşu ile belirli bir düzen içinde örgütlenen tanrı soyundan gelenler, kendilerine ve soylarından oluşan yeni tanrılara farklı özellikler tanımlamışlardır. Önceleri simgelerle tasvir edilen inanç temaları Yunan ve Romalılar ile yerini insan şeklinde düşünülüp kabullenilen tanrı tasvirlerine bırakmıştır. Yunan ve Romalılarda tanrılar insan olarak betimlenmiştir (Baldıran, 2012, s. 83). Yaradılış mitlerinde de belirli bir düzen vardır. Oluşum sırasına göre öncelikle atmosferden, gezegenden, yeraltı ve aşktan bahsedilmektedir. Aşkın (Eros) yaradılıştaki varlığı, sonraki üremelerin temeli niteliğindedir.

Necatigil'e göre önce Khaos vardır. Boşluk, sonsuzluk demek olan Khaos'ta Gaia (toprak) adındaki yeryüzü ile Tartaros (toprağın altı) ve Eros (aşk) var olmuştur. Kocasız olan tanrıça Gaia denizleri, dağları ve Uranos adındaki gökyüzünü

kendiliğinden doğurmuştur. Uranos tanrılarının atası olup Gaia ile birleşmesi neticesinde Titanlar, yüz kollu diye tasvir edilen Hekatonheir (devler) ve Kyklop'lar oluşmuştur. Baba Uranos doğan bu çocuklarını gün yüzüne çıkarmadan anne Gaia'nın karnında saklamaktadır. Bu duruma hiddetlenen Gaia bir Titan olan oğlu Kronos'u kandırıp babası Uranos'a karşı kışkırtarak Uranos'un üreme organını kestirtti. Babasının üreme organını kesip denize atan Kronos evrenin sahibi olmuş ve kız kardeşinden (Rheia) ileride Olympos tanrıları olacak olan çocukları doğdu. Evrenin hakimi Khronos ise Olympos'a tanrı olacak çocuklarını doğar doğmaz yutmaktadır. Hades ile Poseidon adındaki oğulları ve kızları olan Hestia, Demeter ile Hera yutulan çocuklardandır. Kronos'un oğullarından bir diğeri ise Zeus'tur (Necatigil, 1988, s. 19).

Estin ise anlatımında da benzer bir olay örgüsüne yer verirken konuya detaycı bir bakış açısıyla yaklaşarak doğaüstü yaratıklara değinmiştir. Estin'e göre; Gaia (yer) ile Uranos'un (gök) evliliğinden altı oğul (titanlar) ve altı kız olan (titanitler) doğar. Bu yaratıklar insan biçimlidir. Hesiodos'un tanımına göre üç Kiklop'un alınlarının ortasında sadece birer göz olduğu (Tepegöz) dile getirilmektedir. Üç Hekatonkheir'den (Yüz Kollu) her birinin ise ellişer başı bulunmaktadır. Uranos'un kanından oluşan dev yaratıkların görünümü sığ saçlı kirpi dikenine benzer sakalları, yılan bedeninden oluşan bacakları ile ürkütücü bir görünüm arz eder Ekhidna ve Typhon adlı yaratıklar farklı canavarlar dünyaya getirirler. Bunlar keçi ve aslan benzeri olan Khimaira ağzından alev püskürten yaratıklardır. Bu yaratığı Bellerophon'tes yenmiştir. Herakles ise korkunç Nemea aslanını yok etmiştir. Çok başlı bir yılan olan Lerna Heydra'sını da Herakles'in yok ettiği söylenmektedir. Bu yilandan koparılan her baş yeniden oluşsa da ortadaki başı ölümsüz olarak anlatılarda yerini almaktadır. Titanların sonuncusu olan Kronos, Rheia adlı kız kardeşi ile iktidarı sağlayıp Olympos tanrı ve tanrıçalarını dünyaya getirir. Bu tanrıların titanlara karşı olan savaşına Titanomakhia adı verilmiştir (Estin and Laporte, 2002, s. 96).

Yaradılış mitinde insan soyları cevher adları ile nitelendirilmiştir. Altın olarak adlandırılan ilk soy ise tanrıların soyudur. Anlatılan beş insan soyundan ilki Olympos'ta oturan ölümsüzlerin yarattığı altın soy olup Kronos döneminde yaşamışlardır. Bu soy tanrılar gibi yaşayan insanlardan oluşmuştur. Dünya nimetleri

içerisinde özgürce yaşayan, yaşlılık görmeyen ve hep baharı gören bir dönemde var olup ölen bu ilk insanlar toprağa karışınca insanları koruyan birer cin halini almışlardır. Zeus'un Kronos'u yenik Tartaros'a atmasından sonra tanrılar gümüş soyu yaratmışlardır (Aydın, 2019, s. 138). Yüzyıl boyunca çocuk olarak yaşayan gümüş soy, büyüüp erginleşince hayatları çok uzun sürmemiştir. Ölümsüzleri saymayarak onları cezalandırmak için ilkbaharın süresini kısa tutmuş yılı ise dört mevsim olarak ayırmışlardır. Bu nedenle insan aç kalarak toprağı işlemiş hava koşullarından korunmak içinde mağaralara sığınmıştır. Zeus'un toprağa gömdüğü bu kuşak yer altı cinlerine dönüşmüşlerdir. Zeus'un yarattığı üçüncü kuşak olan tunç soyu, tunçtan silahlar ve evlere sahiptirler. Tunçla toprağı kazıp, tunçla etrafa saldırıp ölüm getirmektedirler. Nihayet Hades'in karanlıklarına gömülerek yok olurlar. Dördüncü kuşak ise yarı tanrı kahramanlardan oluşur. Bu kahramanlar büyük işler başarıp insanlığın adını yüceltseler de büyük savaşlarda yok olup giderler. Demir çağı adındaki beşinci soy acılar ve felaketler kuşağıdır. Tufan olayının tunç veya demir çağında olduğu dile getirilmektedir (Cömert, 2010, s. 28).

Birçok medeniyetin kültür ve inancında var olup, farklı kişi ve yer adları ile birlikte anlatılan “Tufan” mitolojilerde dünyayı saran kötülüklerden kaynaklanmaktadır. Kutsal kitaplar olan İncil ve Tevrat'ta bahsedilen tufan olayının Kuran'ı Kerim'de ise Nuh ve Hut surelerinde anlatıldığı bilinmektedir. Türklerde tufan olayının Tanrı Ülgen buyruğunda Nama adlı bir adamın başından geçtiği anlatılırken, Sümerlerde tufanı yaşayan kişi Utnapiştım adlı kişi olarak bilinir.

Gittikçe kötüleşen insanlık sonucunda Zeus'un yeryüzünde yarattığı tufan mitinden Hesiodos'a ait kaynaklarda yer verilmemesine karşın, tufan olayının Apollodoros'a göre tunç, Ovidius'a göre ise demir çağında meydana geldiği belirtilmektedir. Apollodoros'un kaleminden anlaşılana göre Deukalion, Prometheus'un oğlu olup Ephimetheus'un Pandora'dan (yaratılan ilk kadın) olmuş kızı Pyrrha'nın kocasıdır. Prometheus Zeus'un günahkar insanlığa düzenlediği bir tufan ile yok etmek istediğini oğlu Deukalion'a bildirmesi üzerine Deukalion bir tekne yaparak karısı ile birlikte tüm ihtiyaçlarını yanına alıp tekneye sığınır.

Oluşan tufan olayında tüm Yunanistan sular altında kalırken tekne dokuz gün dokuz gece sular üzerinde yüzdükten sonra Pamasos dağının doruklarında karaya

oturmuştur. Kaçanların koruyucusu olan Zeus’a kurban kesen Deukalion, Harnes aracılığı ile Zeus’tan insanlığın yeniden yaratılmasını dilemiştir. Ve bu dileği kabul eden Zeus, yeryüzünde tek kaldığı için korkan karı kocaya “Başınızı örtün, giysinizin bağını çözün ve büyük ananın kemiklerini arkanıza atın” diye emreder. Zeus’un sözlerini düşünen çift Büyük Ana olarak adlandırılan şeyin ‘Toprak’, kemiklerinin ise taş olarak çözümlenebileceğini düşünüp söylenenleri yerine getirirler. Yerden alıp arkaya doğru atılan taşlar insana dönüşürken Deukalion’un attığı taşlar erkek, Pyrrha’nın taşları ise kadın olarak yeryüzünde ki cinsiyetleri oluşturmuştur (Cömert, 2010, s. 28). Yunan Tanrıları ve kahramanlıklarının anlatıldığı efsaneler, yaradılışın dışındaki savaşlar ve farklı mücadeleler ile devam etmektedir. Hiç de kolay olmayan Zeus’un doğumu ile Olympos tanrılarına ait efsanelerin olduğu uzun bir dönem başlamaktadır.

Efsaneye göre; babası Uranos gibi döllerini yok etme çabasına girerek doğan çocuklarını yutmak suretiyle gizleyen Kronos’a kızan eşi Rheia, doğan çocuklarının Kronos tarafından yutulmasına üzülmekle altıncı çocuğunu doğurmadan önce Uranos ve Gaia’dan yardım dilemiştir. Doğurması için Girit’te bulunan bir mağarada saklanan Rheia Zeus’u doğurur ve eşi Kronos’a bezlere sarılı bir taşı çocuk olarak sunup yutmasını sağlayarak Zeus’u kurtarır. Girit’teki mağarada Rheia’nın rahipleri tarafından gizlice büyütülen Zeus Amaltheia adlı keçinin sütüyle beslenir. Kronos ve Rheia evliliği sonucunda Zeus, Hades, Poseidon, Hestia, Hera ve Demeter adlı altı çocuk doğmuştur. (Baldıran, 2012, s. 86) Büyüyen Zeus, yıllarca süren zorlu savaşlardaki galibiyetleri sonucunda Kronos hakimiyetine son vermiştir. Metinlerde Olympos adlı Yunanistan’ın en yüksek dağından dünyayı yönetecek olan 12 Tanrıdan her birinin farklı meziyetleri anlatılmaktadır. Ancak neredeyse hepsinin öykülerinde Zeusu ‘Baş Tanrı’ olarak görmek mümkündür.

120’den fazla kahraman ve tanrının soyunun dayandığı Zeus birçok tanrının babası olarak kabul görmektedir. Tanrılardan sorumlu olduğundan dolayı saygıdeğer konumu sayesinde herkesle yatma hakkı bulunan Zeus, Girit kralı Minos’u doğuran Europa ile birlikte olabilmek için boğaya dönüştüğü ise söylenceler arasında yerini almıştır. Kronos ise Rheia’nın oğlu olan Zeus, kız kardeşi Hera ile evlidir. Apollon ve Artemis ise birçok oğulları arasından ikiz olan çocuklarıdır (Daniels, 2014, s. 129-

132). Kült olarak Girit adalarında ortaya çıkmış olsa da, Zeus'un en önemli kült merkezi Olympia'dadır. Dünyanın yedi harikasından biri olan Zeus heykeli Olympia'da ki Zeus Tapınağında yer almaktadır. Ayrıca tanrı Zeus adına düzenlenen olimpiyatlar ilk kez Olympia'da gerçekleşmiştir. Görsel olarak sakallı, elinde asa veya şimşek ile betimlenen tanrının en ne çıkan sembolleri boğa, kartal ve şimşektir (Baldıran, 2012, s. 88).

Olymposlu en büyük tanrıça olarak bilinen Hera, Zeus'un kız kardeşi ve karısıdır. Kadınları koruyan, evliliklerini sağlayan ve kollayan bir tanrıça olarak tanınmaktadır (Necatigil, 1988, s. 26, 27). Adının geçtiği birçok öyküde farklı kadınlar ile birlikte oluşunun anlatıldığı tanrılar babası Zeus, amacına ulaşmak için istediği zaman, istediği kılığa girebilen bir tanrı özelliğine sahiptir. Öyküde Hera'ya sahip olabilmek için kuş kılığına girdiği bilinmektedir.

Sylencelere göre Hera'nın evliliği soğuk bir kış günü Zeus'un titreyerek bir kuş kılığında Hera' ya görünmesi ile başlar. Soğuktan titreyen kuşa acıyıp avucuna alarak göğsüne basan Hera, kuşun o anda tekrar Zeus'a dönüşmesi ile direnmeye kalkışsa da evlilik koşulu ile tanrı Zeus'a teslim olmuştur (Cömert, 2010, s. 34).

Argos kenti Hera'ya ait olan önemli bir kült merkezidir. Tanrıçayı simgeleyen hayvan Tavus kuşu, bitki ise bereket sembolü olan nar meyvesidir (Baldıran, 2012, s. 90).

Zeus'un kardeşi olan Poseidon, denizlerin tanrısı olarak bilinir. Yunanistan' ın üç tarafının denizlerle çevrili olması göz önünde bulundurulduğunda Zeus'tan sonraki en önemli tanrı olduğu aşıkardır (Cömert, 2010, s. 64, 65).

Popseidon'un yasal karısı olan Amphitrite ile evliliğinden, dalgaların hkmedicisi Tiriton doğmuştur. Tiriton yarı balık yarı insan olarak tasvir edilen ölümsüz, ürkütücü bir tanrıçadır. Kült olarak Poseidon; Delphi, Teselya, Atina, Korinth ve Deos kentlerinde yaygındır. Atina'nın güneyi olan Sunion'da görkemli bir tapınağı bulunmaktadır. Bazı sahnelerde yarı yılan yarı at olarak betimlenmiş korkunç yaratıklar tarafından çekilen arabasına binmiş olarak görselleştirilmiştir. Arabanın

etrafında yunuslar, balıklar, deniz yaratıkları ve Nereus kızları, Glaukos, Proteus adındaki deniz cinleri görülmektedir. (Baldıran, 2012, s. 90).

Hera ve Zeus'un oğlu Ares, vahşi duygular ve savaşı simgelemektedir. Yunan Edebiyatında görülen savaş anlatılarında Ares'in gazabı sıklıkla dile getirilmektedir (Daniels, 2014, s. 137, 138). Roma Mitolojisinde karşılığı Mars olan Yunan tanrısı Ares, Roma'nın Mars'ı kadar sevilmemiş ve hoş görülmemiştir. Homeros destanlarında kaba kuvvetin simgesi olan tanrıya aşağılayıcı sıfatlar dahi kullanılmıştır. Çılgın, deli, azgın, uğursuz gibi nitelendirmelerle tanınan Ares, kaleler yıkan, uğursuz, baş belası ve eli kanlı gibi olumsuz bir varlık olarak tanımlanmalarla mitolojide yer alır. Yiğit Diomedes'in Troya savaşı sırasında Athena'nın da yardımıyla karnından yaraladığı Ares, Zeus'a sığınarak ağlaştığı sırada tanrılar babasının verdiği cevap Ares'i sevmediğini anlaşılır kılmaktadır.

“Böyle ağlaşıp durma dizimin dibinde, döne
Olympus'ta oturan tanılar arasında
Benim en iğrendiğim tanrısın sen
Hep hır gür, kavga, savaş işin gücün
Ele avuca sığmaz huysuzluğun, biliyorum
Anadan gelme sana, Hera'dan
Ben de ona zorla dinletirim sözümü”
(Erhat,1996, s. 59).

Homerosun dizelerinde ‘ey kanlı canı’ diye nitelendirdiği Ares'in adını verdiği Atina topraklarındaki bir tepede, cinsel suç ve cinayet suçlarının yargılaması yapılmaktadır. Poseidon'un oğlu Hallirhotios Ares'in Aglauros'tan olan kızı Alkippe'ye saldırması sonucunda Ares tarafından öldürülmesi olayından sonra Poseidon adlı deniz tanrısı Olympos tanrılarını bu tepede bir araya getirerek Ares'i yargılamak istesede, Ares tanrılar tarafından aklanmıştır (Halikarnas Balıkçısı, 1983, S. 15). Miğfer ve mızrağı ile ün salmış savaş tanrısı Ares'in yeltendiği çalışmaların başarısızlıklarla sonuçlanıyor oluşu, onun doğasındaki olumsuzlukların artmasına neden olur (Baldıran, 2012, s. 90).

Homeros destanlarında tanrının habercisi olarak yer edinen Hermes, babası olan büyük tanrı Zeus'un en güvenilir elçisidir. Hades'e ölülerin ruhlarını götürme görevinden dolayı adı Psykehopompos (ruhlar kılavuzu) olarak da bilinir. Yolcuların piri, yolların tanrısı olarak nitelendirilme nedeni ise haber götürerek sıkça yer değiştirmesidir (Cömert, 2010, s. 55).

Hermes, sürülerin tanrısı olarak da nitelendirilir. Eski Yunan sanatında çoğunlukla omuzuna aldığı bir koç ile betimlenmiştir. Çobanların tanrısı olan “Pan” Hermes'in oğlu sayılmaktadır. Hile yoluyla sürülerini çoğaltmaya çalışan çobanlar Hermes'i hile tanrısı ilan ederek, hırsızların piri olarak görmüşlerdir. Mitlerde Hermes'in, Apollo'nun sığır sürüsünü çaldığı iddia edilirken becerikliliği konu edinilmiştir. Sürtünme yolu ile ateş yakmayı, Lyra'yı ve Pan kavramını Hermes'in icat ettiği söylentiler arasındadır (Necatigil, 1988, s. 23, 24)

Zeus ile Hera'nın oğlu olan Hephaistos ateş ve zanaatlar tanrısı olarak bilinmektedir. Söylenceye göre Zeus'un Athena'yı karısı olan Hera ile çiftleşmeden alnından çıkarmasına karşılık, Hera Hephaistos'u Zeus'suz var etmiştir. Ancak doğan Hephaistos'un topal ve çirkin olduğunu görünce Olymphos'tan dışarı atmıştır. Buna karşılık zanaatkâr Hephaistos Hera'ya altından bir koltuk yaparak intikam alır. Hephaistos'un gönderdiği koltuğa oturan koltuğa oturan Hera yapışır ve koltukta mahsur kalır. Kendisini oturduğu koltuktan ondan başkasının kurtaramayacağını bilen Hera Hephaistos'tan yardım istese dahi yardım isteği reddedilir. Olymphos'a gitmez. Şarap tanrısı Dionysos tarafından sarhoş edilen Hephaistos ne yaptığını bilmeyerek Olymphos'a gider. Bir diğer efsaneye göre ise karısı Hera ile kavga eden Zeus annesinin tarafını tutan Hephaistos'u ayağından tutarak fırlatır. Bir gün boyunca gökyüzünde dönerek Lemnos adasına düşen Hephaistos ayağını kırarak kötürüm kalır (Halikarnas Balıkçısı, 1983, s. 52).

Heykellerde güçlü, kuvvetli, adaletli kolları ve heybetli bir tasvire sahip olan Hephaistos başında deriden yapılmış bir takke, sivri sakallı ve bir omuzu açıkta bırakan işçi elbisesi ile betimlenmektedir (Baldıran, 2012, s. 93).

Homeros'un anlatılarında Zeus ile Dione'nin kızı Aphrodite, Hesiodos'un Theogonia'sında, Kronos' un kesmiş olduğu Uranos'un erkeklik organından

doğduğu dile getirilmektedir. Denize atılan uzvun belli bir zamandan sonra ak köpükler çıkararak Aphrodite'in oluştuğu ve karaya çıkan kızın narin ayaklarıyla bastığı topraktan yemyeşil çimenlerin fişkırdığı söylencelerde yer almaktadır (Cömert, 2010, s. 58, 59). Güzel Aphrodite, çirkin ve topal demirci Hephaistos ile evlidir. Ancak güzellik tanrıçası Ares'e aşiktir. Yunanistan'a Mykenai çağında deniz yoluyla geldiğinden dolayı başlıca tapım merkezi Kypros (Kıbrıs) ve Kythera adları ile bilinir (Necatigil, 1988, s. 29).

Aphrodite ismi "köpükten çıkma" anlamında kullanılmaktadır. Denizden doğduğu efsanesi ile birçok sanatçıya ilham kaynağı olan tanrıça, Yunanistan ve Roma'da güzellik (aşk) tanrıçası olarak kabul edilmektedir. Anadolu topraklarında bereketi simgeleyen tanrıça Aphrodite, Aphrodisias kentinde çok memeli ve giyimli olarak bereketi simgelemektedir (Baldıran, 2012, s. 94).

Aphrodite'nin iki farklı özelliği dile getirilir. Aphrodite Urania temiz sevgilerin tanrıçası iken Aphrodite Pandemos fuhuşun tanrıçasıdır. Topal ve çirkin Hephaistos'un karısı olan güzel tanrıça kocasını Ares ile aldatırken yakalanmıştır. Hephaistos ikisini de suçüstü yakalayarak altın bir ağa sarıp Olymphos tanrılarına göstermiş ve bu olay tanrıların sonsuza dek gürleyerek gülüşmeleri ile karşılanmıştır (Halikarnas Balıkçısı, 1983, s. 48). Yunan mitlerinin birçoğunun konu olarak merkezinde yer alan ve on yıl sürdüğü söylenen Troya savaşının tetikleyicisi olarak Aphrodite'in güzelliği gösterilir. Aşıl, Troya Atı, Odysseus, Aeneas ve Roma'nın kuruluşu bu mitin parçalarını oluşturmaktadır (Daniels, 2014, s. 134, 135).

Son yıllarda yapılan araştırmalara göre Apollon adının, Yunanca olmayıp, Hititçe yazılarda geçen Apullunas ismi ile benzeştiği ve Apollon'un asıl doğduğu yerin Patara "Anadolu kıyıları olarak bilinen Lykia olduğu dile getirilmektedir. İliada'nın bazı bölümlerinde Lykegenes sıfatı ile anılan Apollon'un Anadolu ile bağlantısı güç kazanmaktadır. Bazı Tradisyanlara göre ise Delos'ta doğan Apollon Delphoi'ye giderek canavar Python'u öldürmüştür. Delphoi'de kahinlerin geleceği görmesine yardımcı olup üç ayaklı bir sehpayı onlara hediye etmiştir. Apollon'un sembollerinden biri olan bu sehpanın üzerine oturan Pythia, kehanetlerde bulunurdu. Apollon Herakles ile bu sehpa için mücadeleler vermiştir (Baldıran, 2012, s. 94)

Ekim ve tarım tanrısı olup hasat öncesi (Thargelion) ve hasattan sonraki ay olarak sonbahar aylarında ise (Pyanopsion) kutsal sayılarak Apollon adına kutlamalar yapılmaktaydı. Çobanların tanrısı olarak sürüleri kurtlardan korur, sağlık ve ceza tanrısı olarak da oklarıyla etrafa veba, hastalık, sağlık fırlatırdı. Niobe'nin çocuklarını da oklarıyla öldüren Apollon'dur. Kehanetleriyle ünlü tanrı aynı zamanda güzel sanatların ve müziğin tanrısı olarak bilinir. Ancak 6. Yüzyıldan sonra güneş olarak simgelenmektedir. Güneş Tanrısı olarak da adı geçen Apollon, Romalılar tarafından ilk ve en çok benimsenen Yunan tanrısı olma özelliğine sahiptir (Necatigil, 1988, s. 22).

Kaynağı Anadolu tanrıçalarına dayanan Efesli Artemis'in Sümerler'den önceki varlığı Çatalhöyük kazılarında anlaşılmaktadır. Ancak tanrıçanın, Phrygia, Lydia, Minoen, Girit kültürlerinin etkisi ile birçok evreden geçmesi neticesinde "Efes'li Artemis" in oluştuğu arkeolojik buluntular ve yazılı kaynakların karşılaştırılması sonucunda saptanarak, İsa'dan önce iki bin yıllarında Efes'e yerleştiği düşünülmektedir (Erhat, 1996, s. 70). Zeus ile Leto'nun kızları olan Artemis, Apollon'un kız kardeşidir. Apollon gümüş oka sahip güneş tanrısı, Artemis ise altın okları olan Ay Tanrıçasıdır. Avcı ve bakireliğine düşkün olarak efsanelerde yer alan Tanrıça Artemis, oklarını kadınların ani ölümü için kullanırdı.(Niobe'nin kız çocuklarını öldürmesi). Apollon ise gümüş yayı ile erkeklerin ölümünden sorumluydu (Cömert, 2010, s. 46).

Üçlek bir tanrıça olarak tanımlanan Artemis, güzel gecelerin gökteki selenesi, fırtınalı kara gecelerde bulutlar ardına gizlenen Hekate, yeryüzünde ise Artemis olmuştur. Başında gebe kalmamış ay (bakirelik) anlamında bir hilal taşıyan Artemis'in en kutsal simgeleri, selvi ağacı ve geyiktir (Halikarnas Balıkcısı, 1983, s. 46).

Efsaneye göre Aktaion adındaki genç Kentaur (At Adam), Kheiron tarafından yetiştirilmiş ve Thebai'nin en iyi avcısı olarak, Tanrıça Artemis ile boy ölçüşmeye yeltenmiştir. Bununla da kalmayıp, dere kenarında yıkanan Tanrıçayı seyretmek gibi bir gaflette bulunmuştur. Bu olaya çok kızan Tanrıça Artemis, Aktaion'u bir geyiğe dönüştürerek, onu yine kendisine ait köpeklerine parçalatmıştır. Tanımadıkları sahiplerini parçalayan köpekler uluyarak onu aramaya başlamış, bunu gören Kheiron

ise Aktaion'un heykelini yaptırarak köpekleri avutmaya çalışmıştır (Cömert, 2010, s. 46).

Yunan kültürüne ait olan soylu öğelerin vücut bulduğu Tanrıça Athena, hamile olan annesi Metis'i yutan tanrıların babası Zeus'un kızıdır. Metis'in kendisini tahtından edecek bir erkek çocuk doğuracağı duyumu üzerine anne Metis'i yutan Zeus'un kafasından zırhına bürünmüş, silahlı olarak savaşa hazır olarak doğmuştur. Olağan üstü özellikleri sayesinde bilgelik, hukuk, adalet ve cesaretin tanrısı olarak görülmüştür. Bakire tanrıça sıfatı ile adının verildiği Yunan medeniyetinin merkezi olan şehrin manzarasına hakim konumdaki Parthenon'da anılır. Parthenos Yunanca'da bakire anlamında kullanılmaktadır. Poseidon ve Athena bu şehrin sorumlusu olabilmek için yarış içerisine girmişlerdir. Söylenceye göre Poseidon üç dişli yabasını saplayarak deniz suyunu şehirde bir kaynak suyu olarak akıtmıştır. Athena ise bir zeytin ağacına hayat vererek yarışmada Poseidon'un önüne geçmiştir. Poseidon yenilerek on iki tanrının ortak kararı ile şehre Athena'nın ismi verilmiştir. Athena'nın yarışı kazanma nedeni ise zeytin ağacının Yunanistan için daha cazip ve faydalı oluşudur. Athena'nın rol aldığı mitlerin çokluğundan dolayı, Yunan sanatında birçok simge ile tasvir edilse dahi en önemli simgeleri zırh, zeytin ağacı ve bilgelğin sembolü olan baykuştur (Daniels, 2014, s. 136, 137).

Tasvirlerinde genel olarak silahlı görülmektedir. Başında miğferi, üzerinde Perseus tarafından öldürülen Medusa'nın başının yer aldığı bir kalkan ve göğsünde Medusa'nın başının görüldüğü bir zırh ile betimlenmiştir (Cömert, 2010, s. 38). Rasyonel çağda insan zekasını temsil eden Athena kentlerin koruyucusu olarak bilinmektedir. Çıplak temsil edildiği eser görülmemiştir. Damasippos (atlara gem vuran) ve Homeros'ta keskin bakan ela gözlü anlamına gelen "Glaukopis" sahip olduğu ünvanları arasındadır. Karanlıkta gören olarak "baykuş bakışlı" ünvanı da Athena'ya özgüdür. Yunanistan'da ki en eski lakabı ise savaşçı anlamına gelen "Areia"dır. (Halikarnas Balıkçısı, 1983, s. 54). Bilimin, zekanın, savaşın, cesaretin ilahesi olan Athena, halk meclislerindeki mahkemelerde başkanlık ederek hukukun savunuculuğunu üstlenmiştir (Beğenç, 1974, s. 34, 36).

Kronos ile Rhea'nın oğlu Zeus'un ise kardeşi olan tanrının adı Grekçe'de görünmez anlamına gelen Hades'tir. Tartaros olarak adlandırılan yer altındaki ölüler diyarının

sorumlusu olan tanrı, Olympos'a nadiren çıkmaktadır. Yer altı tanrısı olarak, yer altı kaynaklarında sahibi sayıldığından dolayı Plauton (zenginlik tanrısı) olarak kabul edilir. Adil olmakla beraber sert, merhametsiz ve korkunçluğuyla bilinmektedir. Karısı zalim Persephone ise Demeter'in kızı olup ahiret kraliçesidir (Halikarnas Balıkcısı, 1983, s. 56). Titanlara karşı savaşarak Tartaros'un yönetimini eline alan Hades'e Kykloplar tarafından verilen sihirli miğfer sayesinde görünmez olabilme yeteneğine sahiptir. Tanrının hüküm sürdüğü ölümler ülkesinde Dimon ve cinlerden oluşan yardımcılar ile yaşamaktadır. Ölümlerin ruhları yer altına ulaştığında, yanı başlarında iki Obolos bulunmaktadır. Obolos ölen kişinin yakınları tarafından cesedin yanına bırakılan paraya denir. Tartaros'a varan ölümler, Kharon adlı kayıkçının ücretini bu para ile karşılamaktadır. Kharon kayığına aldığı ruhları, ölümsüzlük sularının aktığı nehrin karşı kıyısına bırakmakla görevlidir. Kıyıda üç başlı köpek olarak betimlenen Kerberos, bekçilik yapmaktadır (Baldıran, 2012, s. 97)

Toprak ve bereket tanrıçası olarak bilinen Demeter, Rheia ve Kronos'un kızıdır. Ekinleri ve buğdayı simgeleyen tanrıça Homeros Destanlarında "güzel saçlı kraliçe" ve "güzel örgülü" tanımlamalarıyla yer bulur. Söylencesinde ise kızı olan Persephone ile beraber rol alır. Efsane, mevsimlerin oluşumunu anlatmaktadır. Sicilya'nın Enna çayırlarında arkadaşları ile çiçek toplayan Persophone'yi kaçıran Tartaros tanrısı Hades'ten kızını geri isteyen Demeter'in isteğinin reddedilmesi ile doğada baş gösteren kuraklık ve kıtlık, güzel saçlı tanrıçanın küskünlüğü ile bağdaştırılmaktadır. Hades tarafından kızı Persephone'nin geri verilmemesine üzülen Demeter'in ruh hali doğadaki baharsız kış yaşantısının sebebi olarak gösterilmiştir. Zeus'un arabuluculuğu ile Hades'in onayı alınarak Persephone'nin yeryüzüne çıkıp annesi Demeter'e kavuşması ile ülkeye yeniden bahar gelmiştir (Baldıran, 2012, s. 98). Demeter, yer tanrısı olan Gaia ve Anadolu'nun eski tanrıçası Kybele ile benzerlikler taşımaktadır. Atina'da ekim ayında Demeter'in şerefine düzenlenen (kadınlar tarafından) Thesmophories ayinleri görülmektedir. Romalılar ise Demeter adına "Cerealia" adındaki ayinleri düzenlemişlerdir. İnsanoğluna tohum ekmeyi öğreten ziraat ve hasat tanrıçası, heykellerinde taht üzerine oturmuş veya ayakta dururken ciddi, sakin, heybetli bir duruş sergilemektedir. Giyimli olarak tasvir edilen tanrıçanın elinde buğday başakları ya da kaçırılan kızını arayışını simgeleyen bir meşale olduğu görülmektedir (Beğenç, 1974, s. 46). Tanrılar arasında ölümlü olan tek anne Semele ile Zeus'tan olma şarap tanrısı Dionysos'a ait yaratılış mitini, birçok

Yunan örneğinde görülen tanrısal şahsiyetlerin “Zeus’un buyruğunda ve Zeus’tan olma” şeklinde gösterilme çabası olarak nitelemek mümkündür. Mite göre Semele Zeus’tan tüm gücü ve kudreti ile kendisine görünmesini dilemiştir. Semele’nin dileğini geri çevirmeyen Zeus, gök gürültüsü ve yıldırımlar saçınca Semele yıldırıma çarpılarak ölmüştür. Semele’nin karnındaki yedi aylık çocuğu çekip çıkararak kendi baldırına yerleştiren Zeus, doğum zamanı gelince doğudaki Nysa tepesine giderek çocuğu baldırından çıkarmış ve Hermes’in himayesine vermiştir. Hermes ise Zeus’un emaneti olan çocuğu Nympha’lara teslim ederek onu büyütmelerini istemiştir. Ergenlik çağına gelen Dionysos, üzümü ve şarabın yapılışını keşfeder. Ancak kıskanç Hera, onu delirtmeyi başarmıştır. Deliren Dionysos, Mısır ile Suriye arasındaki topraklarda uzun zaman dolaşarak Asya topraklarını aşp Phrygia’ya ulaşır ve tanrıça Kybele tarafından ağırlanır (Baldıran, 2012, s. 98).

Kybele’nin arındırıp kendi kültü hakkında bilgiler vererek delilikten kurtardığı Dionysos, önce Trakya ardından Hindistan’a giderek sonunda Yunanistan’a geri döner (Baldıran, 2012, s. 98). Erhat’a göre Dionysos, Lidya-Phrygia tanrısıdır. Homeros Destanlarında Asia olarak adlandırılan bölgeden geldiği dile getirilir. Kybele ve Dionysos’un tapınmalarının özündeki orgiastik coşku ile kendinden geçme seanslarının yanında vecd karakteri, her iki tapınma tipinde de davranış, simge, araç gereç benzerliği bakımından örtüşmektedir. Bakkha’ların çılgın (sarhoş) tutumları Kybele törenlerinde kendini hadım eden rahipler (pessinus)’in davranışlarını andırmaktadır. Korybant ve Kureta gibi deyimlerin Dionysos, Kybele ve Giritli Zeus kültlerinde geçmeleri, üçünün de Anadolu-Girit kaynaklı olduğunu kanıtlar niteliktedir (Erhat, 1996, s. 116).

Dionysos olgun çağında bağ yetiştirmeye başlamış ve öğrendiği bağcılık ziraatını tüm dünyayı gezerek insanlığa öğretmiştir. Dionysos, Satyre olarak adlandırılan insan ve hayvan karışımı devlerle arkadaşlık etmiştir. Ormanda yaşayan bu devler, tüylü, keçi tırnaklı yaratıklardır. Cinsel içgüdüüyü temsil eden Satyre’ler içki içer, oyun oynar ve peri kızlarını rahatsız etmeyi severlerdi. Bluğ çağına yeni girmiş gençler oyun oynarken teke kılığına girerek oyunlar oynadığı (halen Anadolu’da görülmektedir.) ayinlerde teke kurban edilmekteydi. Kybele kültürüne bağlı olarak gelişen Dionysos kültü, Orpheus adındaki ozana bağlı olan ayinlerde Trakya’da bir

araya gelmiştir. Orphik ayinlerin günahlardan arındırma özelliği önem taşımaktadır. Bu tarikata üye olanlar et yemez ve cinsel ilişkide bulunmazlardı. Phrigya'lı Orphe bir şair ve çalgıcı (ozan) olup, lyra adlı enstrüman ile insanları, hayvanları, hatta ölümler ülkesinin melikesini dahi kendinden geçirerek mest etmektedir (Beğenç, 1974, s. 52, 53).

Orphik, bir din hareketi olarak kâhin, şarkıcı, büyücü olan Orpheus adındaki kurucusuna bağlıdır. VI. Yüzyılda Yunanistan ve aşağı İtalya'ya yayılan bu hareketin doğduğu yer aslında Trakya olarak bilinmektedir. Orphik, dionystik-mistik bir kurtuluş dini olarak Homeros'ta yer alan tanrıların karşılayamadıkları bir ruh ihtiyacını gidermektedir. Mythos'a göre Titan'lar, Dionysos'u yemesinin ardından Zeus tarafından yıldırımlarla küle çevrilmişlerdir. Titan'ların küllerinden insan soyu oluşmuştur. Böylece yutulan Dionysos'un tanrısal iyi huyları ile Titan'ların kötü huyları bir araya gelmiştir. Parçalanan Dionysos'un çocuk yüreğini Athena kurtarmış, Zeus ise bu yüreği yiyerek Dionysos-Lyseus'u (kurtarıcıyı) yaratmıştır. İnsandaki tanrısal ruh bedende, mezarda olduğu gibi tatsaktır. Kurtuluşu yani öteki dünyaya kavuşmayı arzulayarak çaba içindedir. Dionystik düşünce Titanik unsurlardan temizlenme çabası ile günahlardan arınmak üzere birçok vücutta dolaşmaktadır. Arınma ise dürüst bir yaşam tarzı, canlıların bahsettiği besinlerden (et, yumurta...) uzak durarak olacaktır. İyileri öteki dünyada mutluluk beklerken, kötüler ise ölümler hâkiminin karşısında hesap vererek Tartaros'taki bataklığa gönderileceklerdir (Erhat, 1996, s. 297).

Yunanistan'da yaygın olarak tutunmuş olan Dionysos tapımı bir halk dini haline gelmiştir. Kara Kafalılar ve Pentheus gibi yobaz, yarım akıllıların kovmaya yeltendiği tanrı, işkence edildikçe yücelerek ilk çağdaki İsa dinine örnek oluşturmuştur. Artemis ve Kybele'nin özelliklerini benimseyerek tutunan Meryem Ana gibi İsa da Dionysos'un dinine sırtını dayayarak yaşamış ve halklar arasında yayılabilmiştir. Tanrı Dionysos'un mistik akım ve tarikatlar üzerindeki etkisi Anadolu topraklarında da farklı biçimlerde görülmektedir. Anadolu topraklarındaki birçok tarikatın kökünde Dionysos dininin bulunduğu herkes tarafından fark edilmesine rağmen yeterince incelenmemesi sebebiyle gün ışığına çıkmayan gerçeklerdendir (Erhat, 1996, s. 118). Genel olarak elinde şarap kabı ve Kantharos Thrysos (sarmaşık sargılı uzun süslü sopa) ile betimlenen şarap tanrısının çevresinde

sarmaşıklar, asma dalları görülmektedir. Keçi, tavus kuşu, boğa, geyik ve kaplan kutsal hayvanlarıdır. Anadolu'da Teos en önemli tapınağıdır. Side, Asos ve Pergamon'da tapınakları bulunurken, Atina'da kendi adında tiyatrosu yer almaktadır. (Baldıran, 2012, s. 98).

Yunan seramik vazoların yüzeyinde genellikle dönemin özelliklerini yansıtan tarzda kompozisyonlar yer almaktadır. Geometrik döneme (M.Ö 900-700) ait seramik vazolarda 'Dipylon Amforası' örneğinde olduğu gibi geometrik desenler görülürken Doğululaşma dönemi olarak bilinen (M.Ö 700-600) dönemdeki seramiklerin dekorunda ise erken dönem 'Korint Amforası'nda görüldüğü gibi hayvan sürüleri ile yakın doğu motifleri yer almaktadır. Sonra gelen Antik ve Klasik dönemde (M.S 600 M.Ö 323) yapılan vazoların süslemesinde resimsel olarak işlenmiş insanlar ve mitolojik etkinlikler yer almaktadır. Bu sahneler çeşmeden su almak gibi gündelik yaşamdan kareler olabildiği gibi kahramanlık destanları ve Homeros'un kaleminden hikâyeler de olabilmektedir. Örneğin Theseus ve Boğa, Odysseus ve Sirenler gibi Homeros hikâyelerinin resmedildiği vazoların yanı sıra tanrılar dünyasından betimlemelere de yer verilmiştir. Bu betimlemeler arasında Zeus'un Ganymede'yi kaçırmamasından, Orestia savaş arabası yarışları gibi oyun ve atletik mücadelelere rastlanmaktadır (Gondek, 2021).

Özellikle arkaik döneme ait seramiklerde resim sanatının tüm ihtişamı gözler önüne serilmiştir. M.Ö. 6. yüzyılın ilk yarısında Korinthosta süluet olarak resimlenen siyah figür üslubu görülmektedir. Korinth'te gelişen vazo tekniği Attika'da üst düzey bir noktaya ulaşarak siyah figür tekniğinin en iyi örnekleri atölyelerde üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde yapılmış olan "Fransua Vazosu" adıyla tanınan eser, seramik sanatının en yetkin eserleri arasında yerini almıştır. Bezemesinde mitolojik sahnelerin görüldüğü ve çok sayıda figürün betimlendiği frizlerle donatılmış bu vazo Ergotimos ve Kleitias tarafından yapılmıştır. Bu dönemi takip eden yüzyılın son çeyreğinde ise siyah figürün yerini kırmızı figür tekniği almıştır (Esgin, 2014, s. 26, 27).

3.5. Roma Mitolojisi ve Seramik Sanatında Sembolizm

Diğer uygarlıklarla kıyaslandığında çağdaş batı toplumunu en fazla etkileyen toplumun Roma olduğu kabul görse de, edebiyat, felsefe, teknoloji, din gibi birçok bilimi Yunanlılardan devralmışlardır (Daniels, 2014, s. 167). İ.Ö. VII. yüzyılda yerli kavimler, Etrüskler ve Hellen sömürgesi olan halkların tebaasını oluşturduğu Roma'nın mitolojik kuruluşu 21 Nisan 753 olarak kabul görmektedir (Şahin, 2017, s. 11). İlk olarak küçük yerleşkelerde ortaya çıkan gruplar M.Ö. 600'de Roma şehri adına bir araya gelmişlerdir. M.Ö. 509 yıllarında senatonun seçtiği iki konsül tarafından yönetilen bir cumhuriyet olan Roma, İtalyan yarımadasını tam olarak hâkimiyeti altına almıştır. İlk deniz aşırı toprakları olan İspanya, Sicilya, Kuzey Afrika'yı M.Ö. 146'da topraklarına dâhil eden Roma, Makedonya savaşları sonunda Makedonya, Yunanistan ve Anadolu'yu egemenliği altına almıştır (Daniels, 2014, s. 167). Roma mitolojisi ve dini yapısında, tanrıların doğuşu, soyları ve söylencelerden ziyade dini tören ve organizasyonların ön planda olduğu gözlenmektedir. İtalya'daki yerel kültür ve özellikleri bünyesinde barındıran yapı, İtalya'nın güneyindeki Yunan kolonilerini ve sonrasında da doğuya açılarak Yunanistan, Batı Anadolu, Ermenistan, Mezapotamya ile Suriye'yi sınırlarına katması sonucunda bir takım değişimlere uğramıştır. Askeri ve ticari ilişkilerle kozmopolit bir hal alarak dini yapısında Hititliler gibi bin tanrılı halklara dönüşmüşlerdir. Bünyesine kattıkları topraklara Roma dinini empoze etmek yerine, onların Mythos ve dinlerini Roma dinine katma eğiliminde bulunmuşlardır (Şahin, 2017, s. 10, 11).

Bütün varlıklarda ayrı bir ruh olduğu inancına (animistik) sahip Roma'nın erken döneminde varlığını gösteren "Numen" adlı soyut tanrıların istekleri, doğa olaylarının yorumlanması sayesinde anlaşılmaktadır. Tanrılar, insanlığa yardımcı olan varlıklar olarak bilinmemektedirler. Tanrıların huzurunu sağlamak (Paxdeorum) insanların görevi olarak kabul edilmektedir (Şahin, 2017, s. 14).

Aile kültüründe koruyucu tanrılar kutsanmaktadırlar. Ocağın yanı başında yükselen sunakta iki 'Panates' yiyecek dolabına bekçilik yaparken, ocakta oturan 'Lar' kurban ve çiçeklerle kutsanmaktadırlar. Romalı tanrı Genius ise ailenin babasını ve evlilik yatağını korumaktadır. Yunan ocağının Zeus'u gibi yılan ya da ihramlı bir insan olarak tasvir edilmektedir. Koruyucu atalar olarak tabir edilen Manes'ler yeni doğan

bebeği koruyan tanrısal ikiz perilerin yanı sıra bebeği uyutan, yediren, konuşturan, yürüten ikiz tanrısallardan söz edilmektedir (Estin ve Laporte, 2002, s. 212, 213).

Kara'nın, Dürüşken'den (2003: 9) aktardığına göre;

Aile dini içerisindeki uygulamaların gelişerek ve çeşitlenerek, devletin dinsel düzeninin bir parçası olarak kabul edildiği bu dönem Roma'nın dini kimliğini anlamak için büyük önem taşıyan bir evredir. Aile dininde bireysel veya aile içinde inanılan numenlere tapım geleneği genelleştirilerek, devlet tanrıları olarak resmileşmişlerdir. Hane içinde sınırlı görevlere sahip olan ocağın tanrıçası Vesta ve sınır taşlarının bekçisi Terminus gibi tanrıların görev alanları genişleyerek değişime uğramıştır. Bu değişim ile Vesta, devletin sönmez ateşinin kadim bekçisi olarak kabul edilmiş; Terminus ise devletin sınırlarının ve sınır karakollarında nöbet tutan askerlerin koruyucusu olarak kabul edilmiştir (Kara, t.y., s. 4).

Roma da devlet dininin gelişim süreci siyasal yaşam ve bu yaşamdaki gelişmeler ile paralel olarak devam etmiştir. Devlet dininin başlıca ilkesi Roma devleti ve halkına faydalı olabilecek dini kuralları uygulamaya geçirip bu kuralları devlete destek olabilecek bir işlevselliğe dönüştürmektir. Halkın aklını bulandıran anlatılar yerine Roma tarihini yücelten, bünyesinde ulusal açıdan destansı nitelikler barındıran öykülere yer verilmiştir (Katar, 2017, s. 64).

Devlet dini döneminde siyasi bir politika olarak Roma ve Romalıyı yücelten mitlerden en önemlileri Roma'ya dair kahramanlık ve Kuruluş öyküleri olan Aeneas ile Romus-Romulus'tur.

Söylenceye göre, Alba adlı ak bir arazide çobanlıkla geçinen bir halk üzerinde hükümdar olan Amulius, Aineias'ın soyundan gelmekte olan Numitor adlı kardeşini tahtan indirmiştir. Öte yandan yeğeni Rhea Silva'yı çocuk doğurmasına engellemek için Vesta rahibesi olmaya zorlamıştır. Ancak Rhea Silva ikiz doğurmuştur. Tanrı Mars'ı ise çocukların babası olarak tanıtmıştır. Kral ikiz çocukları sorgun dallarından örülmüş bir sepet içerisinde Tibet Nehri'nin sellerine bırakmıştır. Su seviyesinin düşmesiyle karaya oturan beşikteki çocukları dişi bir kurt görür ve emzirir. Faustulus adlı bir çoban ise ikiz çocukları büyötmüştür.

Bir müddet sonra büyüyen Romus ve Romulus adındaki ikiz gençler silahsız oldukları bir anda haydutlar tarafından kaçırılarak Alba'ya götürülmüşlerdir. Tahtını tekrar ele geçirmiş olan ataları Kral Numitor'u bularak kurtarılmış oldukları topraklarda bir şehir kurmak istemişlerdir. Kehaneti sahiplenmek için Romulus Palatinus adlı tepeyi, Romus ise Aventinus'u seçmiştir. Gökyüzünde Romus'a altı tane akbaba görünürken kardeşi Romulus'a ise on iki akbaba görünmüştür. Böylece kral ilan edilen Romulus iki beyaz öküzün koşulduğu saban ile kuracağı şehrin ilk surunun yerini çizmiştir. Kapının yerleştirileceği yerlerde sabanı kaldırmıştır. Kutsal çukuru geçecek olan kim olursa olsun cezası ölüm olarak belirlenmiştir. Kardeş Romus ise yenilginin verdiği düş kırıklığı içerisinde çizilen suru geçince Romulus tarafından öldürülmüştür. Böylelikle iktidarın tek sahibi haline gelen Romulus barış yanlısı nice saltanat yıllarının ardından ürkütücü bir fırtınada kaybolunca Quirinus adı ile tanrılaştırılmıştır (Estin ve Laporte, 2002, s. 224, 225).

Necatigil (1988)' e göre Aeneas adlı öyküde ise kuşatılmış ve yanmakta olan Troya'dan hasta ve sakat babası Ankhises'i sırtında taşıyarak kaçan Aeneas konu edinilmiştir. "Uzun ve dolanbaçlı yollardan bu kaçışın sonunda Kartaca'ya varılır. Burada Dido adlı bir kraliçe Aeneas'a gönül verir. Ancak Aeneas Zeus'un buyruğu ile İtalya'da yeni bir vatan kurmak için gitmek zorunda kalır. Aeneas'ın Dido'yu bırakıp gitmesi ile Kraliçe Dido canına kıymıştır. Bu ölüm Kartaca ile Roma arasındaki süreli nefretin fitilini ateşler. İtalyadaki kavimler ile zorlu savaşlar sonrasında Aeneas Kral Latinus'un kızı Lavinia'yı kendisine eş olarak almıştır. Aeneas Turnus adındaki Rutul'ler kralını teke tek yaptığı bir döğüşte öldürür. Ölen kral aynı zamanda Lavinia'nın eski nişanlısıdır. Aeneas Latium adlı bölgede Lavinium şehrini kurmuştur. Oğlu İulus (Ascanius) ise Alba Longa şehrini kurmuştur. Kurulan bu şehir Roma'nın temeli olacaktır. Şehrin kurucusu İulus Alba Longa krallarının atası olurken aynı zamanda Caesar ile birlikte Roma krallarını içine alan İulus'lar soyu Ascanius'la başlamıştır. Ascanius'un ardından Silvius adlı kardeşi Alba Longa Kralı olmuştur. Romulus ile Remus ise Roma şehrinin sonraki asıl kurucuları olarak bu kralların soyundan geldiği kabul edilmektedir (Necatigil, 1988, s. 47).

Romanın dinsel yaşantısının içeriğini belirlemede Yunan dininin faktörü, Roma dinini çok tanrıcılığa dönüştürmek olmuştur. Bu aşamada Numen, yunan tanrıları

gibi insana özgü niteliklerle donatılarak insan biçiminde düşünülmüş ve aynı zamanda ölümsüzlük özelliği ile de insanüstü bir varlık olarak biçimlendirilmiştir. Hesiodos ve Homeros destanlarında yer alan Yunan tanrıları ve kendilerine özgü söylenceleri Latince isimler alarak Roma tanrıları içerisine aktarılmıştır (Dürüşken, 2000, s. 27, 28).

M.Ö. 27 tarihinden itibaren ilk imparator olan Octavius-Augustus tarafından resmen ortaya çıka imparatorluk kültü bir takım diktatörlerin tanrısal unvan ve rahiplik görevlerini ellerine alması ile Sextus Pompeius, Neptunus'un; Antinius ile Kleopatra ise İsis ile Osiris'in görünümüne girmişlerdir. Yunan kültürü ile Roma geleneklerini birleştiren Octevius ise atası olarak Venüs ve Mars ile yine onların soyundan olan Aineias ve Romulus'u kabul etmiştir. İktidara gelişindeki bir resmi tören sırasında on iki akbabanın gökyüzünde görünmesinin Roma'nın kuruluşu zamanına rastlaması ise Romulus'a yönelik olumlu bir kehanet olarak kabul görmüştür. Bir süre sonra kendilerini tanrı ilan eden imparator ve imparatoriçelerin ölmeden önce dahi sunakları ve rahipleri olmaya başlamıştır (Estin ve Laporte, 2002, s. 218, 219).

İmparatorluk kültü Roma dininin dogulu din anlayışlarından esinlendiği bir oluşumdur. İmparatorluk kültüründe imparator ve ailesine tapınma biçimi, bu dönemin siyasi yaşamını da etkilemiştir. Mısır tanrılarının firavunlaştırılmasından yola çıkılarak doğu'da ki Hellenistik krallarının benzer biçimde tanrısallaştırma eylemi Roma dininde etkili olmuş ve yeni bir hareketin doğuşuna sebep olmuştur (Katar, 2017, s. 70). Attis, Osiris, Serapis, Baal, Mithra, Dionysos gibi tanrı figürlerinin birbirine karıştığı dönemlerde imparatora sadakat yemini etmeye zorunlu olmayan, tapınma özgürlüğüne sahip bir Yahudi topluluğu meydana gelmiştir. Zaman zaman dışlanarak Roma'dan kovulan bu topluluğun heykel veya tapınağı bulunmamaktadır. Hristiyanların ise özel bir statüsü olmayıp imparatorluk dinini tamamen reddetmektedirler (Estin ve Laporte 2002, s. 216).

İmparatorluk, Hristiyanların uzlaşmaz tavırları ve halk arasında oluşan çalkantılar imparatorlukça yer yer hoşgörü ve işkence olarak karşılık bulmaktadır. Tek tanrıcılığa giden yola imparator I. Konstantin'in din değiştirmesi ile 324'ten itibaren Hristiyanlık Roma'da resmiyet kazanmıştır (Estin ve Laporte, 2002, s. 216).

Zamanla imparatorluk Doğu ve Batı Roma olarak ikiye ayrılmış ve I. Konstantinos (306-337) başkenti İstanbul'a taşımaya karar vermiştir. İstanbul'un coğrafi konumu ve dönemin dini, askeri, ticari etkenleri bu kararda önemli rol oynamaktadır. 324 yılında İstanbul'un inşasına başlanmış, saraylar, hipodrom ve kiliseler yapılmıştır. Sanat eserleri ile donatılan meydanları ve korunma amacıyla Marmara'dan Haliç'e uzanan surlarıyla İstanbul 11 Mayıs 330'da resmi olarak Bizans'ın başkenti olarak kabul edilerek kurucusu olan Konstantin'in şehri anlamına gelen "Konstantinopolis" adını almıştır (Kayapınar, 2013, s. 10, 12).

Halikarnas Balıkcısı'na göre Bizans İmparatorluğu milliyet esaslı olmayıp tamamı ile Ortodoksluk üzerine kurulmuştur. Bu nedenle Bizans sanatı da Ortodoksluğun hizmetine girdiğinden dolayı sanata dair yapıtlar kiliselerden ibarettir. Kamu yapıtları kiliselere oranla daha az sayıdadır. Su kemerleri ve sarnıçlar Romalılara dayansa da kilise, resim ve yontular Bizans kültürü imzasını taşımaktadırlar. Bizans'ın en büyük yapıtı olan Ayasofya'nın zerafeti İsa'nı haça gerilmesindeki acıyı hissettirecek derecede esrarlı ve matemlidir (Halikarnas Balıkcısı, 1992, s. 187, 188).

Anadolu'nun sesi adlı eserinde dile getirdiği cümleleri ile Bizans döneminin sanat anlayışındaki din olgusunu açıklayan Halikarnas Balıkcısı'na göre;

Bizans'ta heykel yok gibidir. Çünkü insan gövdesi "ruhu" kirlilikte tutan bir çeşit mahpushaneydi. Gövde bir günahı. Doğa ise gövdenin hapsedildiği yerd. Onun için doğa da çirkindi. "İkon" denilen dinsel resimler yapılıyordu. Onlarda örneğin İsa İyonyalı ya da Atinalı bir Apollon gibi şen ve esen bir varlık olamazdı (Halikarnas Balıkcısı, 1992, s. 187, 188).

Ortodoks Bizans'ında Teolojinin ve buna bağlı olarak dinsel objelerin üretim yeri bu kez manastırlarda devam etmeye başlamıştır. Manastırlarda yaşayanlar için rol model olan 'dini öyküler', resimli yazılı eserler ve ikona adlı resimler ile aktarılmışlardır. Bizans ikonografisine dair erken tarihli olan ikonalara gösterilen saygı Suriyeli ve Mısırlı rahiplerin öncülüğünde gerçekleşmiştir. Suriye Mısırlı rahiplerin barındığı manastırlarda ikona ve el yazması eserlerin üretiminin yanında, konunun teolojik temelleri de atılmaktadır. Okuması olmayanların ikonalara bakıp tasvirleri inceleyerek kavrayabilecekleri "bir tür İncil mi yoksa tapım nesnesi mi?" sorularıyla çıkan tartışmalar 9. yüzyıl Bizans'ında ikon karışıklığı ve yandaşlığı dönemini

başlatmıştır. Devam eden olaylar ikon karışıklığına en sert tepkiyi gösteren manastırların zaferi ile sonuçlanmıştır. 9. Yüzyıl da ikona yanlılarının lehine sonuçlanan tartışmalar sonrasında Konstantinopolis’te yer alan Studios Manastırının keşişlerinin öncülüğünde bir dizi değişim geçiren liturji ile tasvirlerde de değişimler yaşanmıştır. Azizlerin yaşamları, Martirlerin şahitlik ve yaşam öyküleri de liturjiye eklenmiştir (Barut, 2012, s. 9, 10) İkonoklast dönemin dönüştürücü etkisi neticesinde Ortaçağlı olan Bizans Sanatı, ana çizgisini ve biçimini ortaya koymuştur. Manastırların başlattığı Reaksiyon kiliselere egemen oldukça manastırların bir takım gelenekleri ve ayin biçimlerini kiliselere taşımasını tetiklemiştir. Manastırların dışı kapalı, mistik, sembolik, vakur ve içe dönük yapısı Manastırın Kiliselere egemen oluşuyla Bizans litürjisine de yansımıştır (Akyürek, 1996, s. 72, 74).

Hristiyan sanatı olarak bilinen Bizans sanatının konusu ve estetik kaygısının hedefinde izleyici vardır. Özellikle din konulu sanatın görevi izleyiciyi etkilerken, yönlendirmek, doğrudan doğruya kutsal ile karşılaşmasını sağlamaktır. Bu nedenle izleyici ile “spiritüel bir diyalog” kurması münasebeti ile yapı olarak işlevseldir. Bizans kiliselerindeki mistik atmosfer içeri giren kişiyi etkileyerek tapınma ritüeline hazırlamaktadır. Birçok örnekte yer alan kubbenin ortasında betimlenmiş evrenin efendisi İsa (pantokrator) ikonu ile inananlara tanrının azametini anlatmak için yeterlidir. Kutsalın mekanda ki varlığını gösteren ikonlar inanan halkı kutsal ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bizans ikonları böylelikle işlevsellik olarak insan ile tanrı arasında aracılık rolü üstlenen sanat eserleridir kendisine ait. Antik kültürün aksine Ortaçağ kültüründe yüzü bu dünyaya dönük değildir. Doğanın sınırlarını aşan bir gerçeklik ile beraber, sınırsız mekan algısı ve sonsuz bir zaman vardır. Kavramsal gerçeklik ampirik gerçekliğin yerini almıştır (Akyürek, 1996, s. 78, 79).

Taşınabilir ahşap panolar ve duvarlar üzerine yapılan dini resimler olan ikonlardan ibadet ikonaları olarak adlandırılan grubunda sadece kutsal kişilerin tasviri yer almaktadır. Kilise kürsüsünde Peygamber İsa, Meryem Ana ve Vaftizci Yahya gibi içeriğinde mucize barındıran ikonaların insan eli değmeden yapıldığına (Archeiropoieta) inanılmaktadır. Bir diğer grup olan tanımlayıcı ve didaktik ikonlar ise, kutsal kitaptaki kıssalar, Meryem ana ve azizlerin yaşantılarını konu almaktadır. Çok figürlü kompozisyonlar olan didaktik ikonların betimlediği konuların bazıları

Doğum, Müjde, Vaftiz, Diriliş, Göğe yükseliş, Çarmıha geriliş, Kudüse giriş, Meryem Ananın ölümüdür. Didaktik ikonalar duvar resmi ve mozaik tekniklerinin gelişmesinden etkilenirken ibadet aracı olan gruptaki ikonalar gelenekselliğinden taviz vermemiştir Ortodoks ikonografisindeki olgunlaşma ve kimlik kazanması, Ortodoks kiliselerinin bağımsızlığını elde etmesi ile 11. yüzyılda oluşmuştur. Hümanist estetiğin natüralist tutumu sayesinde 13. yüzyılda tanımlayıcı ikonlar sanat eseri olarak görülmeye başlanınca, sanatçıların kimliklerindeki gizem ortadan kaldırılmış, biçimsel elemanlar sanat eseri elemanı gibi değerlendirilip irdelenmiştir (Ergün, 2009, s. 58, 59).

Bu dönemde sanat, dini otoritenin etkisinde olsa da, özellikle Bizans'ın Orta Çağındaki seramikler yüzeyinde mitolojik manalar barındıran kompozisyonlar, hayvan ve insan betimlemeleri, mücadeleleri konu alan sahneler, bitkisel, yazı taklidi, geometrik süsleme unsurları ve fantastik yaratık (mitolojik) olarak gruplandırılan mistik süsleme unsurlarından oluşmaktadır. Bahsi geçen kategorilerde ki bu motifler seramik yüzeylerde bazen tek başına bazen de oluşturulan kompozisyon içerisinde birlikte yer almıştır. Bu motifler dönemin ve toplumun Sosyal, kültürel, politik ve ekonomik özelliklerinin yanı sıra, bağlı oldukları inançlar konusunda da bilgi edinmemizi kolaylaştırmaktadır. Aynı zamanda minimize edilerek yalınlaştırılan soyut bir olgu ya da kavramın somut hale getirilmiş tasavvuru ile pratik bir algı oluşturan semboller oluşmuştur. Bu oluşum sürecinde ele alınan ikonografik tasavvurlar görsele dönüştürülürken ustalıklı stilize edilmiştir. Her biri kendi içinde bir anlama sahip olan sembolik ifade biçimleri, Hristiyan sanatı çerçevesindeki seramik sanat eserleri yüzeyinde yerlerini almıştır.

Roma halkının pagan dönemlerden başlayarak zamanda yolculuğu süresince bünyesine kattığı inanç ve kültürlerde saklı mitlerin görsel ifadeleri olan semboller, Hristiyanlık dini ile beraber gerek ikonlarda, gerekse seramik eserlerin yüzeylerinde yaşamaya devam etmiştir.

Kronolojik evre olarak dört kolda incelenen Bizans seramik sanatının ilk dönemi 4 ve 8. yüzyıl arası olup antik (pagan) geleneklerin devam ettiği görülmektedir. 9-11. yüzyıl aralığında oluşan ikinci evrede İstanbul'un siyasi ve kültürel olarak ilişki içinde olduğu bölgelere seramiğin ihraç edildiği dönemi kapsamaktadır.

“komninoslar dönemi” olarak bilinen 3. dönem, taşra merkezlerine taşınarak sırlı seramiğin yaygınlaştığı dönemdir. 12. yüzyıl sonu geç Bizans dönemi olarak adlandırılan tarih aralığı ise bölgesel üslupların hakim olduğu dönemlerdir (Yılmazyaşar, 2013, s. 246)

Bizans seramik sanatı dini ve resmi sanatının çizgisinden dışarı çıkarak halkın ekonomik durumu ve beğenilerine göre şekil almıştır. Ayakla çevrilen çömlekçi çarklarında biçimlendirilmiş beyaz ve kırmızı kil çamur ile tabak, bardak, sürahi, çanak ve kaseler üretilmiştir. Mimaride dış ve iç cephe duvarlara gömülerek dekoratif bir görsellik elde edilen bu kapların yüzeyinde, aziz betimlemeleri, savaş ve savaşçılar, müzikli eğlence ve toplantılar gibi konular işlenmiştir. Anadolu’da ki Bizans Dönemine ait seramik eserlerin birçoğu arkeolojik kazıların yoğunluğu ile bağlantılı olarak Akdeniz ve Batı Anadolu kıyısındaki kentler ile İstanbul’da bulunmuştur. Arkeolojik kazılar 4. yüzyıl Erken Hristiyanlık Dönemi ile 7. yüzyıla kadar Mısır, Kuzey Afrika, İtalya ve imparatorluğun farklı bölgelerinde Roma seramiğine dair geleneğin izlerini gün yüzüne çıkartmıştır. 5 ve 6. Yüzyıllarda kırmızı astarlı baskı bezemeli kapların repertuarına ise Hristiyan sembolizmine dair öğeler girmektedir. Yunus, tavus kuşu, güvercin, haç, din teması barındıran figürler ve kompozisyonların görülmesi dikkat çekicidir (Doğer, 2007, s. 48)

Kırmızı hamurlu seramikler ve Komninoslar dönemindeki sırlı seramiklerin yaygın olarak tercih edildiği zamanlarda az bilinen bir grup olan beyaz hamurlu seramikler ortaya çıkmışlardır. Polykrom ve sırlı beyaz olarak kendi içerisinde iki grupta incelenen seramiklerden sırlı beyaz olarak isimlendirilenlerde, klasik süsleme anlayışı devam ederken, polykrom ve kırmızı hamurlu seramiklerde görülen bezemelerde, doğu ve İslam sanatları etkisi olarak kufi yazısı etkileşimli motifler ile palmet, kavisli bitkisel bantlar görülmektedir (Yılmazyaşar, 2013, s. 246, 247).

Orta Bizans döneminin en yaygın olarak görülen bezeme tekniği, hamuru kırmızı olup beyaz veya krem renkli astar ile kaplanan kapların yüzeyinin çizilerek kazınması şeklinde uygulanan ‘sgraffito’dur. Teknik uygulama biçimine göre ince sgraffito, geniş oymalı sgraffito (cahmleve), kazıma sgraffito olarak alt gruplara ayrıldıkları görülmektedir. Bu döneme ait seramiklerde, palmet, rumi, kıvrık dallar gibi stilize bitki motifleri ile aslan, tavşan, balık, keklik, güvercin gibi hayvan

figürlerinin yanı sıra mitolojik ve fantastik hayvanlarda görülmektedir (Yılmazyaşar, 2013, s. 247).

Bütünü kırmızı hamur ile üretilen seramiklerin süsleme teknikleri sır altı sgraffito, oksit boyama ve astar boyamadır. Ancak genel olarak dekorasyonların bütünü farklı birkaç tekniğin bir araya getirilmesi ile gerçekleşmiştir. Champleve ve slip daha net olarak gruplanabilir niteliktedir. Bu nedenle bu yüzyılda üretilen seramiklerin kategorilere ayrılması “mangan-kahverengi lekeli seramikler”, kavuniçi ve yeşil renk lekeli seramikler, yeşil lekeli seramikler kompozisyonlarda en göze hitabeden bezeme tekniğine göre yapılmıştır (Doğer, 2007, s. 51).

Bizans seramik atölyelerinin Anadolu'daki merkezleri arkeolojik kazılar sonucunda bulunmuştur. Karadeniz bölgesinde; Sinop, Marmarada; İznik, Manyas, Truva, Ege'de; Bergama, Foça, Sardis, Torbalı, Efes, Kuşadası, Güneybatı Anadolu'da; Milet, Aydın, İç Batı Anadolu'da; Pamukkale, Afyon, Batı Akdenizde; Ağlasun, başlıca seramik merkezleridir.

Ayrıca kazı ve yüzey araştırmaları, 13. Yy. da Kilikyada mopsuestia ve Al Mina'da üretilen St Symeon seramiklerinin, İtalyan üretimi Proto-Mayolikalar'ın, Suriye ve turkuaz sırlı İran seramiklerini Batı Anadolu'da dolaşımında olduğunu göstermektedir. Bunların da benzerleri Sardes ve henüz belirlenemeyen bazı atölyelerde üretilmiş gibi görünmektedir. Tüm bunlarla birlikte antik iskânların son tabakalarının sahibi olan Bizanslılar'ın kendilerinden önceki uygarlıkların ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin eşsiz sanat eserlerinden etkilendikleri de yine son yıllarda gerçekleşen kazı buluntuları ile ortaya çıkmaktadır (Doğer, 2007, s. 51).

3.6. Anadolu Selçuklularında Mitoloji ve Seramik Sanatında Sembolizm

Erken devirler bağlamında mitlerin ortaya çıkmasındaki yegâne etken din olgusudur. Mitin oluşumundaki besleyici kaynaklar ise büyü ve törenlerdeki çeşitli uygulamalardır. Büyük veya küçük her dinin yarattığı bir mitolojinin varlığı muhakkaktır. Kültürün bir unsuru olarak insanlar arasındaki bağlantıyı sağlayan mitoloji doğal olarak kendi sanatını yaratmıştır. Bu nedenle Türk mitolojisini incelemeyen sanat tarihinin aydınlanması mümkün değildir (Çoruhlu, 2002, s. 12).

Toplumların yaşamlarını etkileyen ve belirleyen dini unsurlar mitolojik yaklaşımlardan bağımsız düşünülmemesi, Türk mitolojisinin de Türk milletinin

inanç sistemi çerçevesi içerisinde değerlendirilmesi gerektiği sonucunu doğurmaktadır. Ancak inanç sisteminin değerlendirilmesinde dikkate alınması gereken husus farklı toplumların birbirlerine göre farklılık arz eden tanrılar, ruhlar sistemi oluşudur (Gögebakan, 2013, s. 45).

Türk Mitolojisi konusundaki araştırmalar 20. yüzyılda başlamıştır. 19. yüzyılın sonuna kadar yeterince incelenme alanı edinemeyen Türk Mitolojisinin incelenmesi konusundaki çalışmaları etkileyen nedenler bulunmaktadır. Bu nedenlerin başında yaşam alanı olarak Türkler'in geniş coğrafyalara yayılmaları gelmektedir. Dalgalı yaşamları toplumlarının bir araya gelmesini zorlaştırmıştır. Türk boylarının göçebe yaşamları sonucu birbirlerinden ayrı düşmesi, mitolojilerindeki bütünün parçalanmasına ve ayrı kalan mitsel parçaların yozlaşmasına neden olmuştur. Kültür etkileşimleri Türk Mitolojisindeki inanç ve merasim boyutunu etkilemiş ve bazı motifler ilkel şekillerini kaybetmiştir. Farklı milletlerin mitolojisinin yazılı kaynaklara dayandığı gibi Türk Mitolojisinin de yazılı kaynaklara dayanması gerekmektedir. Ancak Türkler mitlerini yazıya aktarmada hayli geç kalmışlardır. Kültür, inanç ve dolayısı ile mitolojik bilgilerini kaleme alma konusunda geç kalmışlığın yanı sıra, Etkisi altına girilen dinlerin bazı din adamlarının mitolojik inançları "bidat olarak adlandırarak, aykırı, hurafe olarak nitelendirmeleri mitolojik düşüncüyü kısıtlamıştır. Bu durum Türk Mitolojisinin Yeterince Anlaşılmasını ve aktarılmasını olumsuz yönde etkilemiştir (Bayat, 2005, s. 14, 15).

Büyük devletli zamanlarda Türkleri çoğunlukla tek Tanrılı inançlarda görmek mümkün iken, çok tanrıcılığın ise daha çok popüler dönemlerle sınırlı olarak görüldüğü düşüncesinde olan Roux, Tanrının Türklerde milli bir unsur olduğunu savunmaktadır. Umumun hükümdarı olan Kağan, Tanrı tarafından (Kut) görevlendirilmiştir. Halk, kağana ve dolayısı ile tanrıya boyun eğmektedir. Türk inanç sistemlerinde Baş tanrının haricinde birçok doğüstü güçlerden bahsetmek mümkündür. Bunlar bazen tanrı bazen de Iduk (Kutsanmış) olarak nitelendirilmektedir. Erkek veya dişi olarak görülebilen kutsanmış varlıklardan bazıları katun (İmparatoriçe) ile ilişkilendirilmektedir. Tanrılar bazen yer iyesi olarak görülürken, bazen de gök cisimleri (Ay, Güneş, Yıldız Takımları), yer- su beraberliğindeki doğal varlıklar (dağlar, nehirler, ağaçlar) olarak görülmektedir.

Benzer kutsiyetler bazen rüzgarlarda, yollarda ya da hayvanlarda rastlanmaktadır (Roux, 2011, s. 122, 123). Bu sistem genel olarak gök, yer/su, atalar kültü ile bağlantılı biçimde görülüp gökte, yerde ve yer altında bulunmalarına göre ‘Gök Tanrı, Güneş Tanrısı, Ay Tanrısı, Yıldırım Tanrısı, Yağmur ve Rüzgâr Ruhları’ gibi isimler almışlardır. Savaş Tanrıları, hastalık getiren ruhlar, ev ruhlarının yanı sıra Suyula, Yayık, Ülgen, Karlık, Utkucu, Yo Kan, Umay, Anamaygıl, Talay Kan, Akene, Albastı, Ateş, Erlik’’ gibi tanti veya iyeler görülmektedir (Gögebakan, 2013, s. 45).

Altay halklarının tanrılarının içerisinde en bilineni Tengri dir. Türk ve Moğol söz dağarına ait olan tengri sözcüğü hem “tanrı” hem de “gök” anlamına gelmektedir. Tarih öncesi Asya’sından itibaren var olan bu sözcük zaman, mekan uygarlıklar içindeki yayılma alanı bakımından olağanüstü özelliktedir. Türk ve Moğolların tarih boyunca kabul ettikleri birçok dinde (Hristiyanlık, Maniheizm, İslam vb.) “tanrı” sözcüğü korunmuş ve kullanılmıştır (Eliade, 2003, s. 12, 13).

Büyük imparatorlukların kurulmuş olduğu devirlerde genel bir kült olarak kabul edildiği görülen Gök Tanrı inancı, her ne kadar Orhun yazıtlarında “yukarıda Türk Tanrısı” deyimi kullanılarak geçse de dünyadaki çeşitli din ve mitolojilerde de gökle ilişkilendirilen tanrılardan söz edilmiştir. Yaygın olarak evrenin göklerde oturan yaratıcısı olarak algılanan Gök Tanrı yaradılıştan sonra temsilcisi olan tanrıları yeryüzüne göndererek kendisi gökyüzüne çekilmiştir (Çoruhlu, 2002, s. 18, 19).

Çoruhlu’ ya göre tanrı tasavvuru, Türklerde Gök-Yer/Su-Atalar formülüyle ifade edilerek farklı kültürlerle karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda erken devirlerde tek tip bir Türk dini ile karşılaşmak olası değildir. Türklerde din anlayışı toplumun farklı yapılarda olmasından kaynaklı olarak zamana ve coğrafyaya bağlı faktörler nedeniyle farklılıklar içerebilmektedir. Aynı zamanda devlet ile halkın din anlayışları arasında da zaman zaman farklılıklar ortaya çıktığı görülmüştür. Toplum içerisinde bir takım eskiden kalma inançlarla yoğrulmuş Şamanist uygulamalar görülebilmektedir. Örneğin Orhun Yazıtlarında anlaşılabileceği üzere Göktürk Devletinin Gök Tanrı inancı kabul görmektedir. Ancak bazı araştırmacıların da belirttiği gibi bu olgudan onun tek Tanrılı bir din olduğu anlamı çıkmaz. Egemen unsur olarak gökyüzünün kabul edilmesi ile İslamiyet’teki Allah kavramı arasında

herhangi bir ilinti söz konusu değildir. Bu iki kavram arasındaki ilinti eksikliğini destekleyen en önemli bilgi ise eski Türklerdeki inançlar arasında Gök Tanrı'nın yanı sıra Yer Tanrıları ve tanrısal özellikler taşıyan ruhlardan da söz edilmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 17).

Gök Tanrı dininin coğrafyada yer edinen bütün topluluklara nazaran daha çok hayvancılık, çobanlık, avcılık ile yaşamını sürdüren göçebe toplumlara özgü olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle köken olarak Asya bozkırlarında Gök Tanrı düşüncesinin kabul edildiği bilinmektedir. W. Kopperes, Gök Tanrı inancının bozkır toplumlarındaki ekonomik ve sosyal yaşantıyla ilgisi olduğunu söylemektedir. M. Eliade ise bu dinin Orta ve Kuzey Asya toplumlarına dair karakteristik bir sistem olduğunu yazmaktadır. Türk tarih ve kültürünü araştırmalarında konu edinen Fransız bilim adamı R. Graud Gök Tanrı inancını Türklerin ana kültü olduğunu savunmaktadır (Arıklı, 1999, s. 487). Anadolu'nun muhtelif yerlerinde söylene gelen ya da görülen “gökkuşağı” altından geçebilenin ömrünün uzadığı inancı, doğum, evlilik, ölüm gibi önemli durumlarda “göğe kaldırma” pratiği, gökten düşen yıldırım ile yanan ağacın ziyaret yeri olarak kabul edildiği görülmektedir. Yıldırım düşmesi neticesinde kutsal kabul edilen ocaklar ya da yıldırım düşmesi sonucunda ölümlerin tanrının verdiği bir ceza olarak kabul edilmesi eski Türk inançlarından günümüz Anadolu topraklarına yansıyan göksel inanmalardır. Türk inançlarında Tengri'nin göğün en üstünde düşünülmesi ve koruyucu iyelik gücüne sahip olması doğal bir olgudur ve bu düşünce göğün rengi olan mavininde kutsiyetini doğurmuştur (Kalafat, 2010, s. 123, 125).

Eski din ve inançların etkisi semavi din ve inançlara dahil olan çoğu toplumun kültüründe etkisini yitirmeden var olmaya devam etmiştir. Türklerin Anadolu coğrafyasında kabul ettikleri Musevilik ve Hristiyanlıktaki tanrı kavramı genel olarak İslamiyet'teki Allah inancıyla eşleşirken Gök Tanrı inancındaki “Tengri” birçok özelliği ile Allah'ı düşündürmektedir. İnanç sistemleri içerisinde Gök Tanrı Dininin yeri konusunda birçok araştırmacı yazar tarafından farklı görüşler savunulmaktadır. Osman Turan, Nihat Nurün, Lazslo Rasonyi, S. Hayri Bolay, Özkan İzgi, Osman Turan, M. Altay Köymen, A. İnan, Ziya Gökalp, H. Tanyu, İ. Kafesoğlu, B. Ögel, D. Yıldırım, M. Ersöz, İ. H. Danişmend gibi Eski Türk Dini

konusunda araştırmalarda bulunmuş birçok yazarın benzer ve farklı görüşleri savundukları görülmektedir. Eski Gök Tanrı inancındaki “Tengri” anlayışının günümüz “Allah” inancı ile benzer olduğu dile getirilirken, bazı araştırmacılar bu görüşe katılmamaktadır. Eski Türk dinleri içerisinde Totemcilik, şamanizimin var olduğunu savunanların yanı sıra, şamanizmin din olmadığını ve şamanizmin büyücülük olduğunu dile getirenler görülmektedir. Sonraki dönemlerde Türklerin semavi tek tanrılı bir dine mensup olduğu konusunda fikir birlikleri oluşsada, monoteizm ve henoteizm arası fikir ayrılıkları devam etmiştir (Kalafat, 2010, s. 70, 75).

Eliade, Altaylılarda asıl büyük gök tanrının Bay lgen değil, Tengere Kayra Han (Kayıncı Gök Han) olduğunu kabul etmektedir. Ona göre evrenin yaratılışı ve dünyanın sonu gibi konularla ilgili mitlerde Tengere Kayra Han daima ön plandadır (Eliade, 1999, s. 231). W. Radloff (1994)’un derlediği mitlerde Kayra Han, yerin yaratılmasından önce suların üstünde kaz gibi uçan, insanlığı yaratan, yeryüzünde var olan her şeyi yaratan gerçek Tanrı’dır. Evrenin yaradılışından önce var olan, dünyanın yaratılışını ve sonunu belirleyen tanrıdır. Ülgen, Mergen ve Kızagan adlarında  oğula sahiptir. Bu isimler tanrının “iyilik-merhamet, öfke-intikam, bilgelik-hikmet” sıfatlarına karşılık gelmektedir. Erlik’i de o yaratmıştır. Tuva ve Altay Türklerinin dualarında sıkça “Tengri Kayra Kan” adıyla da geçmektedir. Kayra Kan “saklamak, himaye etmek, korumak” anlamlarıyla tanrının sıfatlarını taşımaktadır (Duran, 2012, s. 108).

Evrenin yaradılışını, ktlk ve iyiliğin kaynaklarını, evrenin düzenini anlatan Yaradılış Destanı, 11. Yüzyılda Prof. W. Radloff ve Verbitskiy adlı araştırmacılar tarafından Altay Türkleri bünyesinde derlenmiştir. Türkler tarafından kabul edilen Yaradılış Destanı, yeni ve eski dinlerin yanında şamanizmin de izlerini taşımaktadır. Türk mitolojisi, düşüncesi ve inancı açısından Yaradılış Destanı, kaynak niteliğindedir (Gültepe, 2015, s. 67).

Prof. W. Radloff derlediği Altay Yaradılış Destanından aktarılanlara göre; henüz hiçbir şey var olmamışken, sadece tanrı Kayra Han ile uçsuz bucaksız su vardı. Güneş, ay ve toprak henüz yaratılmamıştı. Suyun dalgalanması ile beliren Ak ana “Akine” yalnızlık içindeki tanrı Kayra Han’a “yarat” diyerek tekrar sulara gömüldü. Kayra

Han'ın "kişi" adını vererek yarattığı kendine benzer varlık ile sonsuz suyun üzerinde iki siyah kaz gibi rahatça uçmaya başladılar. Kişi tanrıdan yüksekte uçmak isteyerek suya düştü ve tanrı Kayra Han tarafından kurtarıldı. Dünyayı yaratmaya karar veren Kayra Han Kişi'ye "suya dal toprak çıkar!" suya dalan Kişi yine kötölük düşünerek kendine göre bir yer yaratmak için toprağın bir bölümünü ağzında sakladı. Avucundaki toprağı suya serpmesi ile tanrı "büyü" emrini verince serpilen toprak dünya oluverdi. Bu emirle birlikte ağzında sakladığı toprağında büyümesi ile boğulmak üzere olan Kişi tanrıya yalvardı. Tanrının "tükür!" diye buyurmasıyla Kişi'nin ağzından dökülen ıslak toprağın serpildiğı yeryüzünde tepecikler oluşuverdi. Tanrı kızdığı Kişi'yi kendi âleminden kovarak "Erlik" (Şeytan) adını verdi. Yerde biten dokuz dallı bir ağacın her dalında ayrı bir adam yarattı ve "Dokuz millet olsun!" dedi. Yaratılan bu insanları da kıskanan Erlik, onları kötölüğe sürüklediğı için yeniden lanetlendi. Toprak altındaki karanlıklar âleminin üçüncü katına gönderildi. Tanrı ise kendisi için yarattığı nur âlemi olan göğün on yedinci katına çekildi. Başboş kalmamaları için insanlığa Gök Oğul'u (Maytere) gönderdi. Kayra Han'ın katına çıkmak isteyen Erlik, Gök Oğul'u bu isteğı için tanrıya yalvarttı. Tanrı tarafından izin verilen Erlik kendisi için gökler yaparak kendisine bağı kötü ruhlarla birlikte yer ile gök arasındaki âlemde insanlardan daha iyi bir yaşam sürüyordu. Bu durum Kayra Han'ın canını sıkırmış ve kahraman Mandişere'yi Erlik'in dünyasını yıkmak için görevlendirdi (Gültepe, 2015, s. 68, 69). Mandişere Erlik'in dünyasını güçlü mızrağıyla vurarak şimşek ve gök gürültüleri ile parçalara ayırdı. Bu parçalar insanlar için yaratılmış olan ilk dünyanın üzerine düşüp düz dünyayı engebeli bir hale getirdi. Tanrı sonunda Erlik'i yeniden cezalandırarak yerin en alt katına sürdü. Dünyanın sonu gelene kadar oraya kalmasını emretti. Tanrının kendisi göğün on yedinci katında oturmaktayken yedinci katta Gün Ana altıncı katta ise Ay Ana bulunmaktadır (Gültepe, 2015, s. 68, 69).

W. Radloff'un "Sibirya'dan" (1994) adlı eserinden aktarılanı göre; Ülgen, Kayra Kan'dan meydana gelmiş olan gökteki üç önemli tanrıdan ilkidir. Tengere Kayra Kan göğün on yedinci katında oturarak kainatı yönetmektedir. Kayra Kan'dan meydana gelmiş tanrılar olarak ise, göğün on altıncı katında bulunan altın bir dağ üzerinde yaşamakta olup altın bir tahtta oturan Bay Ülgen, dokuzuncu katında yer

alan Kızagan Tengere ve yedinci katında bulunan Melgen Tengere, göğü ve yeri aydınlatan güneş ana (kün ana) bulunmaktadır. ” (Çoruhlu, 2002, s. 26, 27)

Ülgen, Gök Tanrı'nın oğlu ve gök yüzünün hakimi olarak merhamet ve iyilik tanrısıdır. Gökteki varlıkların yaratıcısı, yöneticisi ve hakimidir. Bolluk bereket ve zenginliğin kaynağı olan tanrı yağmurlar, şimşekler ve gökkuşağının yaratıcısıdır. Özellikler olarak Kayra Han ile çoğu rolü paylaşmaktadır. Duran'ın A.V. Anohin (2006) den aktardığına göre, “ Ülgen'e üç, altı, dokuz veya on iki yılda bir defa ayin yapılır ve bahar, yaz, bazen de sonbahar da kurban olarak da üç yaşında boz renkli bir kısrak kesilirdi”. Ülgen'in, Karşıt, Puura Kaan, Burçu Kaan, Yajıl Kaan, Kara Kuş/Kartal, Paktı Kaan, Er Kaanın adında yedi oğlu ve dokuz kızı bulunmaktadır. Tük mitolojisinde Ülgen güneşi temsil ederken çocukları ise gezegen ve yıldızları temsil etmektedir (Duran, 2012, s. 108).

Türk Mitolojisinde Yayık, Ülgen ile insanlar arasında aracı bir ruh olarak benimsenmiştir. Ülgen tarafından insanları koruyarak hayat vermesi için yeryüzüne gönderilmiş olduğu kabul edilmektedir. Altay Türkleri yaratıcı ve koruyucu olarak tanıdığı Yayık iyesini görev olarak Umay'a benzetir. Altay Türkleri'nin Yayık Kaldırma adlı törenlerde, İlkbaharda kısrığın ilk sağılan sütü ile yulaf ununun karışımı ile yaptıkları lapayı, dilekler tutarak Yayık'a saçtıkları anlatılmaktadır (Duran, 2012, s. 109). Kam'ın Bay Ülgen'e sunduğu kurbanı Yayık'ın gözetiminde huzura çıkarır. Suyla (at gözlü kartal-su, ay ve güneşin parçalarından yaratılmıştır), Karlık ve Utkuçı gibi iyelerde Yayık Han gibi Bay Ülgen'e yardım ederler. Ak Kızlar'ın görevi ise kurban ayini yapılırken güzel ilahileri Kamların kulağına fısıldayarak onlara görevinde ilham vermektir. Bu iyelerin yeri İslamiyet ile birlikte meleklerle bırakılmıştır. Yayık'ın rolünü melekler içerisinde Cebrail yüklenmiştir (Kalafat, 2010, s. 98).

Koruyucu ruhlardan biri olan Umay çocukların koruyucusu olarak Göktürk çağındaki Bengütaş yazıtlarında da geçmektedir. Umay ana koruyuculuk görevini çocuğun doğumundan erginlik çağına ulaşıncaya kadar sürdürür. Bu koruyuculuk sadece çocuklara değil tüm canlılara yöneliktir. Mahmud Kaşgari, Umay hakkında; “kadın doğduktan sonra çıkan sondur, kadınlar Umay ile tefeül ederler, Umay'a taparlarsa oğul olur” cümlelerini sarf etmiştir. Burada kullanılan tapınma saygı

gösterip kutsama anlamındadır. Yazıtlar onun koruyucu bir ruh olduğunu doğrulamaktadır. Osman Turan (1978) ise, Umay ve diğer iyelerin birer tanrı olmayıp dinlerin genelinde mevcut olan melek ya da mukaddes varlıklar olduğunu dile getirmektedir. Günümüz Orta Asya inanışlarında da hala lohusa kadınların ve çocukların koruyucusu rolündedir (Kalafat, 2010, s. 98, 100).

Yakut Türkleri ise Umay Anayı “Ayısıt” diye çağırmaktadır. Sadece insanlarınkini değil, tüm canlıların yavrularını büyüyünceye kadar korumak görevindedir. "İmı" adında bir kuş olarak düşünülen bu koruyucu ruhun, Umay Ana (Ayısıt) olabileceğine dikkat çeken İnan’a göre Ayısıt’ın görevi doğada dağınık halde bulunan hayat unsurlarını toplayıp “Kut” adı altında birleştirerek anne karnındaki çocuğa üflemek suretiyle çocuğa can vermektedir. Umay, refah ve bereket sağlayıcı ruhlar zümresi olarak düşünüldüğünde, gebe kadınları korurken aynı zamanda kısır kadınlara çocuk verir (İnan, 1976, s. 26, 27).

Erlik, yeraltında bulunduğu inanılan kötü ilâh ya da ruhların başındaki şeytana karşılık olarak ele alınabilecek iyedir. Yeraltında bulunan Erlik önderliğindeki kötü ruhlar topluluğu insanlara kötülükleri, hastalığı ve ölümü getirirler. Korkunç şekilli yaratıklar veya cinlerden meydana gelirler. Tanrı Ülgen tarafından yaratılmış ve cehennemün üzerindeki bir yerde bulunmaktadır. Yine Çoruhlu’nun Radloff’tan aktardığına göre aşağı dünyanın beşinci veya dokuzuncu katında durmaktadır. Demir çatılı bir sarayda oturup gümüşten bir tahta sahiptir. Çoruhlu’ya göre hastalıklar göndererek insanlardan kurban isteyen Erlik, kurbanlar verilmediği takdirde ise öldürdüğü insanların ruhlarını yakalayarak yeraltına çeker ve köle olarak kullanır. Şaman dualarında canavar olarak betimlenen Erlik, ihtiyar, sağlam vücutlu olarak düşünülmüştür. Kara kaşlı kara gözlü, çatal sakallı, yaban domuzları gibi azı dişleri olan siyah kıvrıkcık saçlı yılan kamçılı tasnifleri bulunmaktadır (Çoruhlu, 2002, s. 52, 53).

İngiliz Etnolog Edward Tylor’un “Primitive Culture” (1917) adlı iki ciltlik eserinde insanın rüyalar sayesinde “ruh bilincine” varışını açıklayan kuramında, İnsanoğlunun farkına vardığı “ruh olgusunun”, çevresinde gördüğü başka varlıklarda da bulunduğunu kabul ettiğini dile getirmektedir. Bu durum “Animistik” (her şeyde bir ruh olduğu) dünya görüşünün oluşumuna sebep olmuştur. Bu görüş zamanla

“Animatistik” (herşeyin canlı olduğu) dünya görüşüne dönüşmüştür. Devam eden bu dönüşüm insanoğlunun “ölüm sonrası yaşam” düşüncesi ile “Atalar Kültü”ne dayanmıştır. Cin, peri, dev inancının yaygın hale gelmesi ile bu yaratıkların yararlı zararlı olarak ayrılarak ağaç kovuğu, mağara girişlerini beklediği düşüncesi ‘fetişizm’e kadar ilerlemiştir. Su, deniz, ay gibi doğal öğelerin önceki basamakları aşarak önem kazanması ile “Politeizm” (Çok Tanrıcılık) doğmuştur. Bu dönem sonunda ise Tek Tanrıcılığa (Monoteizm) gidilmiştir. Böylece Tylor, dinin başlangıç ve gelişim evrelerini sırası ile; Animizm, Tabiat İnancı, Manizm, Fetişizm, Politeizm ve monoteizm olarak açıklamıştır (Örnek, 1988, s. 24, 25).

Gök tanrı inancı ile birlikte farklı zamanlarda ve yerlerdeki Türklerde Animizm, Totemizm, Budizm, Taoizm, Maniheizm, Mazdeizm, Zerdüştlük, Hristiyanlık, Yahudilik gibi dinler İslamiyet’e kadar geniş bir inanç yelpazesi oluşturmaktadır. Türk Mitolojisini oluşturan unsurlardan yönlendirici milli kültür ile beraber kabul edilen din unsurları da varlığını göstermiştir. Bu bağlamda İslam, Lamaizm, Hristiyanlık gibi unsurlar dominant unsurların çevresinde mevcuttur (Gögebakan, 2013, s. 45).

Yaklaşık olarak günümüzden 3000 yıl önce beş kıta üzerinde doğan ilkel dinlerin neredeyse hepsi animizm formuna dahil görülmektedirler. Çünkü ilkeller bitki, hayvan, kaya, ırmak, dağ, yıldızlar gibi gördükleri her şey de bir “ruh” olduğunu kabul etmişlerdir. İnanca göre ruh bedene veya bedenin bazı bölümlerine bağlı kalmaktadır. Ruh canlıdır ve bedenin dışına çıksa bile bedene olan etkisi devam etmektedir. Bedenin ölmesi için ruhun kesin olarak bedeni terk etmesi gerekir. Ancak düşünceye göre ölen insanın ruhu cesedine bağlı kalmaya devam etmektedir (Artun, 2007, s. 2, 3). Eski Türklerdeki kamlık inancında ölüm, ruhun (can-tın) canlının bedeninden çıkması ile meydana gelir. Ölen kişi için ‘uçmağa vardı’, ‘kuş gibi uçtu’ ifadelerine yer verilmekteydi. Altay Türklerinde ‘Aldaçı’ ölen kişinin canını almaya gelen kötü ruhtur. Ömrü sona erip ölen kişinin ruhunu alarak öteki dünyaya taşır. Eski Türk inançlarında ölüm sonrasında bir hayatın var olduğuna inanılmaktadır. İyi insanların ruhu göğe yükselmektedir. Eski Türklere ait mezarlara ‘kurgan’ denilip, ölen kişinin öteki dünyada ihtiyacı olabileceği düşünülen eşyaları ile birlikte gömüldüğü görülmektedir (Duran, 2012, s. 118).

Roux’a göre; genel olarak Türk dinleri, tek tanrı ya da en azından diğer tanrılardan daha üstün olan bir gök tanrı inancına dayanmaktadır. Ancak bunun yanında birtakım insanüstü güçlere de inanılmış, hayvanlara ilgi duyulmuş ve doğal olarak totemizme yönelmişlerdir. Dinleri, dünyanın başlangıcı ve sonu ile yeterince ilgilenmezken, daha çok büyük şahsiyetlerin, kahramanların doğumunu ve boyların oluşumunu açıklamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, genellikle bir hayvanla bir insanın birleşmesi ya da bir ışığın müdahalesi sonucu meydana gelen doğumlarla alakalı olağanüstü söylencelere yer verilmektedir. Günümüzde bunlardan sadece bir kısmı bilinse de Türk Dinleri, sınıflama konusunda karakteristik bir anlayış ve zengin ritüeller barındırmaktadır (Roux, 2011, s. 10).

Totemizim hayvan kültüne dair tipik bir örnek olarak kabul görmektedir. Çoğunlukla avcı toplumlarda görülen hayvan kültü, hayvan ve insan arasındaki dinsel, büyüsel bir bağın çevresinde şekillenmektedir (Örnek, 1995, s. 96, 97). İlkel dinlerle başlayan hayvan kültü gelişmiş dinlerde dahi bazı hayvanların kutsallığı şeklinde görülmektedir (Uraz, 1994, s. 142, 144).

Totemizim hayvan ya da bitki gibi doğal varlıklar ile insan arasındaki bir tür akrabalık ilişkisi veya gizemli bir bağın var olduğu düşüncesine dayanan davranış sistemi olarak görülmektedir. Genelde totem olan hayvan veya bitki ile topluluk üyesi arasındaki kurulan akrabalık ilişkisi mitoslarla desteklenerek kuşaklar arası aktarımı sağlamıştır. İnanılan bu ilişki farklı inançlara yol açmakla beraber insanların kökenlerini bu totemlere dayandırmaktadırlar. Ata ruhlarının bu hayvan ya da bitki totemlerdeki devamlılığına inanılmaktadır. Türklerin kurt ve kayın ağacından türediği inancı bu olguya örnek olabilecek niteliktedir (Artun, 2007, s. 1, 2).

Efsaneye göre Göktürkler, Hunların soylarından gelmekte olup onların kollarından biridir. Aşina isimli bir aileden türeyen Gök Türkler çoğalarak ayrı oymaklar halinde yaşamına devam etmişlerdir. Lin adlı bir memlekette savaşarak yenilmiş ve soyca öldürülmüşlerdir. Katledilen halk arasında sağ kalan on yaşındaki çocuğa, yaşının küçük oluşundan dolayı acıyan Lin askerleri onu öldürmeyerek ayaklarını kesmiş ve bir bataklığa bırakıp gitmişlerdir. Çocuğun etrafında peyda olan dişi kurt çocuğu etle beslemiştir. Çocuk büyünce dişi kurtla karı-koca hayatı yaşamaya başlayınca kurt çocuktan gebe kalmıştır. Lin kralı bu çocuğun yaşadığını öğrenince onu öldürmeleri

için askerlerini göndermiştir. Kurtla çocuğu yan yana gören askerler kurdu öldürmek isteyince dişi kurt Kao-ch-ang (Turfan) ülkesinin kuzeyindeki dağlara doğru kaçmıştır. Dağıdaki mağara içerisinde ot ve çayırlarla kaplı büyük bir ova bulunmaktaydı. Dört yanı çok dik dağlarla çevriliydi. Lin askerlerinden kaçarak bu mağaraya sığınan kurt orada on tane çocuk dünyaya getirmişti. Zamanla büyüyen çocuklar dışardan getirdikleri kızlarla evlenerek her bir evlilikten bir soy türemiştir. Göktürk Devletinin kurucuları olan Aşina ailesi bu on boydan sadece biridir (Duran, 2012, s. 116).

Çoğalarak yüz aileye dönüşen boylar birkaç nesil sonrasında mağaradan çıkarak Jeu-jeu'lara (Juan-juan devleti) tabi olmuşlardır. Altay eteklerine yerleşen millet zamanla Juan-juan devletinin demircileri olmuşlardır. Uygurların ve Gök Türklerin ataları olarak bilinen Kao-çı Türklerinin doğuşu ile ilgili olarak B. Ögel'den aktarılan mite göre; Kao-çı, çok akıllı iki kız babasıymış. Kao-çı kağan çok iyi ve akıllı olan kızlarının sıradan bir insanlarla değil, ancak tanrılar ile evlenebileceklerini düşünerek onları yüksek bir tepe üzerine çıkararak tanrılarla evlenmelerini beklemiştir. Tepenin başında bekleyen kızlarla evlenmek için beklenen tanrı gelmez. Ancak etraflarında yaşlı bir kurdun dolaştığını görürler. Beklediği tanrının bu yaşlı kurdun olabileceğini düşünen kızlardan küçük olanı tepeden inmek istemişse de ablası gitmesine engel olur. Ablasını dinlemeyerek tepeden inip kurda doğru giden küçük kızın evliliğinden Kao-çı halkı türemiştir (Duran, 2012, s. 116).

Türklere dair ağaçtan türeme motifi birçok mit ve inanışta yaşamaktadır. Bu mitler arasında en tanınmış olanlardan biri Oğuz Destanıdır. Oğuz Kağan'ın Deniz, Dağ ve Gök adlı çocuklarının isimleri Gök ve Yer/Su unsurlarına dikkatleri çekmekte ve evliliği ise ağaç unsuruyla ilişkilidir. Efsaneye göre, Oğuz Kağan avlanırken göl ortasında gördüğü ağacın kovuğunda yalnız başına oturan mavi gözlü genç ve güzel kızı sevmiş, kendisine eş olarak almıştır (Çoruhlu, 2002, s. 111).

Reşideddin'in Oğuznamesi'nde (Farsça Oğuz Destanı) farklı Türk boylarının nasıl türediği hikayelendirilmiştir. Bu boylardan Kıpçak Türkleri'nin türeyişi bir ağaç aracılığıyla olmuştur. Efsaneye göre, Oğuz'un savaşta öldürülen askerlerinden birisinin hamile karısı, içi oyulmuş bir ağacın içinde çocuğunu doğurmuştur. Savaş yerinde doğan çocuk Oğuz'un yanına getirilmiş ve durum ona anlatılmıştır. Oğuz ise

çocuğa ‘kabuk’ kelimesinden türeyen 'Kıpçak' adını vermiştir. Kabuk Türk dilinde çürümüş ve oyulmuş ağaca verilen bir isimdir. Diğer Türk topluluklarının düşüncesine göre Kıpçak kavmi bu soydan türemiştir (Çoruhlu, 2002, s. 112). Atalar Kültü, ölmüş atalara saygı olarak ataerkil ailede görülen baba egemenliğinin din çerçevesi içerisindeki belirtisi olarak görülmektedir. Baba ve ataların ölüm sonrasında dahi aile fertlerini korumaya devam etmektedir. Onlara duyulan minnet duygusu neticesinde kurban ve adaklarla eyleme dönüştürülmektedir. Çeşitli etnolog ve tarihçi araştırmacıların ortaya koyduğu bilgilere göre eski Orta ve Kuzey Asya Türklerinde atalar kültürünün varlığı kanıtlanmıştır. Bu bilgiler ışığında Asya Hunlarında, her yılın mayıs ayı ortalarında ataların ruhlarına kurbanlar sunulurdu belirtilmektedir (Arıklı, 1999, s. 489).

Türk Mitolojisinde büyük öneme sahip olan atalar kültürünün oluşumunda ataya saygı faktörünün yanında korku unsuru da varlığını göstermektedir. Arkaik Türk toplumlarının düşünce yapısında yer alan, ölümden sonra dirilme anlayışı ile birlikte oluşan korku temelli bir saygı söz konusu olmuştur. Ölen atalara ait ruhların zaman ve mekandan bağımsız olarak geri dönerek, hayattaki aile fertlerine kötülük yapacağına dair inançlar beslenmektedir. Bu bağlamda Altay inançları halklarına, Tengri ve Ruhlara bağımlı bir itaati telkin etmektedir (Yeşildal, 2018, s. 51)

Güneş Türk inanç sistemi içerisinde koruyucu nitelikteki vasfı ile gök, ay ve yıldızlar gibi kutsal iyelerdendir. Hunlardan itibaren atalarımızın “Kün” diye adlandırılmaktadır. Güneş bugün ki “gün” anlamına gelmektedir. Çin kaynaklarında verilen bilgilerde Hun Türklerinin kağanlarının güneşe hürmet göstererek otağlarının doğuya doğru açıldıklarını kaydetmektedir. Tanrı gibi görülmeyerek sadece hürmet gösterildiği bilgisi Göktürk çağı Bizans elçisi tarafından da doğrulanmıştır. Türkler güneşin koruyucu vasfını dikkate alarak Tengri tarafından verilen bu özelliği Kağanlarına yakıştırmışlardır. Kağan güneş gibi Türk hayatı içerisinde kötülüklerle mücadele eden huzuru ve bereketi temin eden unsurlardır. Kağanın güneşe ve aya nispeti aynı koruyuculuk vasfından kaynaklanmaktadır. Günümüzde “güneş girmeyen eve doktor girer” sözü eski Türk inançlarının zamanımızda yaşayan tezahürüdür. Eski inançlarda güneş ışıklarının tanrının nuru olarak kabul edilmesinin

doğurduğu saygı günümüzde güneş ışınlarının yeryüzüne değmeden uyanılması gerektiği inancının çıkış noktasıdır. (Kalafat, 2010, s. 127, 130).

Midyat, Nusaybin ve Savur çevresindeki yerleşkelerde sabahın ilk ışığının vurduğu yerlere taş dikilip basılmaması gerektiği geleneği, güneşin ilk ışıklarıyla açılan ev veya dükkânlara bereket geleceği eski inançlarımızdaki güneşe saygının günümüzdeki devamlılığıdır. Güneş tutulması sırasında davul veya teneke çalınarak gürültüler eşliğinde gökyüzüne doğru silahların sıkılması Türk inanç sistemindeki ak ve kara iyeler ile ilintilidir. Güneşin yüzünün kara iyelerle kaplanarak ışığının yeryüzüne yansımaya engel olunduğuna inanılmaktadır. Yapılan gürültü ve eylemler ise kara iyenin korkutulup kaçmasına yöneliktir (Kalafat, 2010, s. 127, 130).

Diğer bir koruyucu iye olan ay ve yıldızlar da günün çekildiği anda tanrının insanoğluna armağanı olan ışığı indirmektedir. Türkler çadırın ortasındaki tepe noktasında bıraktığı delik (tündük) den, gecenin karanlığında iyiliği taşıyan ay ışığını otağın içine almışlardır. Çin kaynaklarından öğrenilen bilgi ise Hun çağından itibaren koruyucu iyeleri memnun etmek için tabiatın en canlı olduğu yılın beşinci ayında merasimler düzenlenerek kurbanlar kesilmiştir. Yıl içerisinde mevsimlerin nasıl bir geçişte bulunacağı yıldızların hareketlerine bakılarak kestirilmeye çalışılmıştır. Her hangi bir işe başlamadan evvel ay ve yıldızların durumuna dikkat edilmesi son derece önemliydi. Ay tutulması yaşandığı esnada gürültü çıkararak davullar çalınıp gökyüzüne ok atılması ayın yüzünü örten karanlık iyeleri kovma eğilimidir. Ay tutulması sırasında eski Türk inançlarında görülen pratikler günümüz Anadolu'sunda da görülmektedir. Ay ışığında bekletilen suyun bereket getireceği, yeni doğmuş aya bakarak dileklerde bulunulması veya tanrıya dua edilmesi, yeni doğmuş aya bakarak insanların ellerinde çıkan siğillerin iyileşmelerini dilemesi eski Türk kültlerine dair inançlardan kalma eylemlerdir (Kalafat, 2010, s. 133, 135).

Neredeyse bütün dinlerde bazı dağlar tanrıya ulaştıran ya da sözün, vahyin ulaştığı makam olarak görülen ilahi yücelikte yerler olarak kabul edilmiştir. Yahudilikte Sina Dağı kutsal sayılırken, Hristiyanlıkta Zeytin Dağı aynı kutsaliyeti ihtiva eder. İslamiyet'te vahyin tecelli ettiği mağara ve itikata çekilinen Hira Dağı ilahi din olan İslam'a dair kutsallardandır. Türklerde Tanrı Dağ, Çinlilerde İse Tiyānshān kutsal

dağlara dair diğer örneklerdendir. İslam inancındaki Hira ve Arafat Dağı ile İslamiyet'ten önceki Türklerde Altay ve Tanrı Dağı başlıca kutsal görülen dağlardandır (Tanyu, 1978, s. 28).

Dağlar ve tepeler tarihin ilk çağlarından bu yana yükseklikleri, gökyüzüne yakın oluşlarıyla insanların gözünde yücelik, ululuk ve ilahilik sembolü olmuşlardır. Bu sebeple ilahların ve insanüstü varlıkların mekânı olarak algılanmışlardır. Yunanlara ait olan Olimpos, Türklerin Ötüken'i, İslam coğrafyasının Kaf Dağı akla gelen ilk örnekler olmuştur. Dağlar sadece içinde barındırdığı düşünülen ruhtan dolayı değil yeraltı ve yerüstündeki unsurları, heybetleriyle birleştiren mitolojik bir varlık olarak algılanmıştır. Dünyanın oluşumuyla ilgili söylencelerde, evren, dünya yaratılırken gök yer ve yeraltı (tanrılar, insanlar, ölümler) birleşmektedir. Bunları bir arada toplayan merkez konumunda ise dağ, ağaç, sarmaşık, merdiven, birer temel direk, kökenin ve merkezin simgesi olarak kutsal kabul edilmişlerdir. Türk inancında önemli bir yer tutan Şaman dualarında dağlardan özellikle söz edilirken dağın ruhu ile somut bir varlık olarak kendisini ayırmamaktadır. Bazı dağlar belli kabilelerin Töz'ü sayılmaktadır. Böylelikle belli bir kabilenin menşei belli bir dağ ile ilişkilendirilmiştir (Artun, 2007, s. 12).

Türk inanç sisteminde yer/yir önemli bir mevkidedir. Tengri'nin yaratmış olduğu Kök Tengri mavi gök ile yağız yir (kara yer) arasında görülmektedir. Üzerinde ise insanoğlu yaratılmıştır. İnsanı tıpkı gök gibi koruyan besleyen bir karakterdedir. İnanca göre yeryüzü tümüyle Iduk (kutsal) olmasa dahi Iduk olan ve hayat verici, koruyucu özellikte yer ve sular da (yir ve sub) vardır. Eski Türklerde yer/toprağın altı, kötülük yaratan varlıkların yaşadığı bir mekân olarak tasavvur edilmiştir. Altay Türklerinde dokuz kat olduğuna inanılan yeraltı, Soyot, Karagas, Beltir Türklerince ise üç kat olduğuna inanılır. Yeryüzünde olduğu gibi yeraltında da yer alan güneşin farkı ise korkunç, yakıcı ışıklar saçmasıdır. İnsanlara kötülük eden iyeler Erlik Han idaresinde yeraltında yaşamaktadırlar. Anadolu'nun belli yerlerinde ıssız bir alanda yapılacak olan bir hareket öncesinde destur istenmesi, konuşulmaması istenen konunun konuşulduğunda “yerin kulağı var” denilmesi, ölen kişinin ardından “toprağı çekti” sözü yer imgesine dair Türk inançlarının günümüzdeki geleneklerindendir. Halk inançlarında toprağa dair değişler (benim sadık yârim kara

topraktır, ben sana doyamadım doysun kara topraklar) ile toprağın canlıymış gibi bir sifata büründürülmesi halk inançlarının tasavvurudur (Kalafat, 2010, s. 152, 163).

Etimolojik köken olarak Şaman kelimesi Tunguzca'dan Rusça yolu ile Batı ilim dünyasına geçtiği düşünülmektedir. Asıl olarak Sanskritçenin bir koluna bağlı olduğu düşünülen bu terimin, Hind-Avrupa dillerinden olan Toharca ve Sogdça'daki Transkripsiyonları bulununca kelimenin Hind-Avrupa kökenli olduğu düşüncesi kuvvetlenmiştir. Çünkü “Şaman” kelime olarak Tunguzca'ya yabancı kalmakta aynı zamanda Şamanlığın güneyden kuzeye doğru yayılma göstermesi göz önüne alındığında Budizm'in etkisi sezilir niteliktedir. Ancak Tunguzlara komşu olan Sahalar'a etkisi olduğu da bir gerçektir (Gömeç, 2003, s. 81).

Tabiat ile toplumun birbirinden ayrılmaması, şamanlıktaki dünya görüşünün en karakteristik özelliğidir. Doğa ve toplumu bir bütün olarak ele alması “doğa dini” olarak adlandırılmasının nedenidir. Şamanlığın felsefesinde evren ile dünya arasında ezeli ve ebedi bir denge bulunmaktadır. Bu dengenin bozulmasının felaketlerle sonuçlanacağına inanılmaktadır. Bu nedenle şaman felsefesi doğa olaylarına ve doğaüstü varlıklara bağlanmaktadır (Gültepe, 2015, s. 527).

Yüzyılımızın başlarında ve ortalarında Türk dinlerine Şamanizm adını veren birçok araştırmacıya karşın Hikmet Tanyu, Yaşar Kalafat, ilk eserleri hariç olmak üzere Abdulkadir İnan gibi araştırmacılar, yaptıkları yoğun çalışmalar sonucunda Türk dininin Gök Tanrı dini olup, Kamlık'ın (Şamanizm) İslamiyet'teki büyücülük, falcılık, otacılık, aşıklık ve benzeri unsurları yansıtan bir kurum olduğu sonucuna varmışlardır. Gök Tanrı dininde var olan kültlere rağmen korkulan, inanılan ve dua edilen bir tek tanrının varlığı görülmektedir. Kam inanışlarında ise ruh kavramı daha yoğun olarak belirlemektedir. Animist bir unsur olarak her şeyin bir ruha sahip olduğuna inanılmaktadır. Nitekim bunlar yer yer kutsal ruhlar mertebesinde görülmektedir. Güneş, ay ve benzeri gibi başka unsurlarda tanrı sıfatı ile anılmaktadır (Eroğlu ve Kılıç, 2010, s. 762).

Gök Tanrı tarafından göreve getirilen şaman, insanlar ile tanrı arasında aracı olarak kabul edilip bir takım tanrısal nitelikler taşıdığına inanılmaktadır. Derin sezgiler ve geniş hayal güçlerine sahip olan şamanlar derin bir coşkunluğa kapılıp kendinden

geçerken bütün göğü, yeraltı ülkelerini gezerek ruhları görüp, gizli dünyaları tümüyle dolaşıp gördüklerine inanılır. Şaman'ın hayır dualarına “alkış” denir. Şaman'dan alkış alan bir kimse dileklerinin kabul olacağına inanır. Altay Türklerinde ak ve kara olmak üzere ikiye ayrılan şamanlar Yakutlarda ayı oyun (iyi şaman) ve abası oyun (şeytancıl şaman) olarak adlandırılır. Ak şamanlar şaman cübbesi giymeyen davul taşımayan karanlık tanrılar ve kötü ruhlar için törenlerde bulunmayanlardır (Arıklı, 1999, s. 501).

Şamanlar halkın ruhsal bütünlüğünün muhafazasında önemli bir rol üstlenmektedirler. Gerçek anlamda cinlerin karşıtı olarak görülen üstün insanlardır. Kara büyülerle hastalıklarla ve cinlerle savaşır. Genel anlamda şamanın görevi, insanların ölümleri, hastalıkları, talihsizlikleri, kısırlığı ve karanlıklar dünyasına karşı hayatı, sağlığı, doğurganlığı ve ışık dünyasının savunuculuğudur. Bir insan olarak, şamanın tanrıları, ruhları, doğaüstü yaratıkları görebilmesi, göğe yükselebilmesi, yeraltı dünyasına inerek cinlerle, ölüm ve hastalıklarla savaşabilmesi ona insanların güvenini kazandırmıştır. Topluluğun bir üyesinin doğaüstü dünyalardan kesin ve doğrudan bilgiler getirebilmesinin yanında gizli ve görünmez şeyleri görebilmesi insanlığa güvenin yanında teselli verebilmektedir. Bu teselli ve güven duygusu toplumun ruhsal bütünlüğünün korunmasında önemli bir yere sahiptir (Eliade, 2003, s. 27)

Şamanlar genellikle kalabalıktan uzak toplum dışında تنها yerlerde yaşamayı tercih etmektedirler. Öteki dünya olarak bilinen mekanlardaki ruh veya gözle görülmeyen varlıklarla iletişime geçebilen, hastalara şifa veren, ölünün ruhunu öteki dünyaya götürenler olarak tanınmaktadırlar. Kısırlığı tedavi etmesi, bereketi sağlaması, fal bakarak gelecekte haberler vermesi, verilen kurbanları yer ile gök tanrısına ulaştırması ve insanları kötü ruhlardan arındırması, başlıca görevlerindendir (Gültepe, 2015, s. 527, 529).

Eski Türk toplumlarında her insanın şaman olması mümkün görülmemektedir. Seçilmiş insanlardan olan şaman nadiren de olsa soylarında şaman-kam bulunmayanlar arasından seçilmektedir. Bilim adamlarının belirttiğine göre büyük şamanlar kendi isteğiyle bu görevi alamamaktadır. Büyük şamanlar ruhların çağrısı üzerine şaman görevine getirilmiştir. Bu mesleği babasından devralanlar ise küçük

şamanlardır. Şaman olabilmek için her şeyden önce kolaylıkla vecd ve istiğrak durumuna geçebilecek karakterde olunması gerekmektedir. Bu sebeple şamanlar genel olarak toplumdan uzak duran bireyler arasından çıkmaktadır. Araştırmalara göre şamanlık belirtileri bireyin ergenliğe geçiş evresinde başlamaktadır. Sık sık baş dönmesi ve bayılmalar, aşırı derecede sinirli olma, gerçeküstü varlıklar görme, bedensel ve ruhsal acılara maruz kalma, yemek ve içmekten kesilme, insanlardan uzak durma, ruh ve başka boyutlardaki varlıklarla konuşma, sürekli düşünceli bir halde olma gibi davranışlar, şaman olabilecek kişilerde en sık görülen belirtilerdir. Kısacası şamanda bir takım psiko-patalojik özelliklerin görülebilmesi bu göreve gelmesinde etkilidir (Çoruhlu, 2002, s. 63)

Şaman iki yönlü bir eğitim sonunda şaman olarak kabul edilmektedir. Esrime düzeyinde (kendinden geçme, rüya vb.) ve gelenekler düzeyi (ruhların isimleri, görevleri, klanın mitolojisi ve soyağacı, gizli dil, şamanlık teknikleri vb.) olarak ayrılan iki yönlü eğitimi verenler ruhlar ve eski usta şamanlardır. Bu eğitim sırta erdirmeye (initiation) süreci olarak nitelendirilir. Sırta erme, halka açık bir şekilde gerçekleştiği zamanlarda ise bir tören (ritüel) oluşturulur. Ancak bu törenin yapılması gerekli değildir. Bu tören çırağın rüya ve esrime deneyimleri neticesinde de gerçekleşebilmektedir (Eliade, 1999, s. 32).

Yeni kültür çevresine uyum sağlayarak yaşamını bir şekilde devam ettirmeyi başaran şamanlık, takip ve yasaklar neticesinde unsurlarını gizli bir şekilde yeni dinlerin altyapısına iterek geleneksel Türk inancını ortaya çıkarmış ve dinsel literatürler içerisinde batıl inanç adıyla yer almayı başarmıştır. Eski Türklere ait inanç sisteminin yanında felsefi yönlerini de içine alan şamanlığa inanç sistemimizin bütününe bağlamak doğru değildir. Şamanlık sadece var olan inançları kendi felsefi ve pratik sistemine uyarlayarak şekillendirmiştir. Eski Türklerde var olan iki felsefi sistemden biri din iken diğeri ise sihirden doğmaktadır (Gültepe, 2015, s. 526).

4. ANADOLU SELÇUKLU SERAMİK SANATINDA MİTOLOJİK ÖGELER

Selçuklu seramik sanatının kökeni, Türk kavimlerinin yaşadığı Orta Asya topraklarıdır. İslamiyet Öncesi olarak da nitelendirilen bu dönem, Çin ve Proto Türk kavimlerine (Ötüken, Uygurlar, Hakaniler, Karluklar) dayanmaktadır. Milattan önce ikinci ve birinci bin yılda Çin’de hüküm süren Shang Sülalesi ve Proto Türk oldukları tahmin edilen İç Asyalı Chau sülalesi döneminde Kuzey Çin’in, seramik sanatının başlangıç noktalarından biri olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Milat sıralarında Çinlilerin HSIUNG-NU olarak adlandırdığı Doğu Hunların kurmuş olduğu devleti yıkarak, batı sınırındaki illerle ticarete başlaması ile Çin seramik teknikleri Türklerin yaşamakta olduğu İç Asya illerine ulaşmıştır. Sonraki dönemlerde İran’a gelerek yerleşen Selçuklu sanatının, İslam kültürü ile yoğrularak gelişim göstermesi erken İslam sanatında önemli bir yere sahip olmalarını sağlamıştır. Selçuklu Seramik sanatı tarihi içinde Büyük Selçuklu olarak dönemde İran’daki Rey, Keşan, Sultanabad, Susa, Curcan, Nişabur, Merv, Suriyede ise; Rakka, Rusafa gibi iller en önemli seramik merkezleridir. Anadolu’da ise günümüze dek yapılmış olan arkeolojik kazılar neticesinde seramik merkezi sayılabilecek bir bölgenin ortaya çıkması yeterli görülmemekle birlikte Ahlat, Alanya, Samsat, Kubad Abad, Korucutepe, Tarsus, Diyarbakır, Akşehir bölgelerinde bulunan eserlerin incelenmesi sonucunda Anadolu Selçuklu Seramik Sanatının İran ve diğer İslam ülkelerinde ki seramiklerle benzerlik göstermiştir (Altundağ, 2018, s. 366, 367).

Anadolu’da çini sanatının mimari süslemeye kullanılmaya başlamasının ilk kez Türklerin yapmış olduğu mimari yapılarda görülmesi ayrı bir önem taşımaktadır. Bu tekniğin Büyük Selçuklular döneminde İran’da yapılmış çini süslemelere benzer oluşu bu süsleme tekniğinin İran’dan Türkler sayesinde Anadolu’ya geldiğinin kanıtıdır. İran Selçuklularında büyük bir gelişim gösteren tuğla ve stuko tekniği Anadolu da yerini taş süslemeye bırakmıştır. Tuğla ve Stuko tekniklerinin taş sanatına intikali motiflerin taş yüzeyde tekrarı şeklinde devam ettirilerek üslup bütünlüğü korunmaya çalışılmıştır (Yetkin, 1972, s. 22).

Anadolu Selçuklu Çini sanatı farklı tekniklerde medrese, türbe, cami gibi dini eserlerin yanı sıra saray süslemelerinde de kullanılmıştır. Dini mimaride mozaik çini

tekniki sıkça görülürken saray süslemelerinde genellikle yıldız ve haç biçimli çini levhaların yan yana dizilişi ile oluşturulan çini duvar kaplamaları görülmektedir. Dini mimaride yapı ile bağdaşan en uygun süsleme çeşidi mozaik çini tekniği olup, dini atmosferi renklendirmesi sağlanmıştır. Saraylarda ise farklı tekniklerde oluşturulmuş zengin içerikli figürlü çiniler dünyevi bir atmosfer oluşturmaktadır. Anadolu Selçukluları dini yapılarıdaki bezemelerde geometrik desenler nebati (bitkisel) motifler ve yazı unsurunu kullanarak oluşturdukları kompozisyonları mozaik çini tekniği ile duvarlara yansıtmışlardır. Figürlü çiniler ise genellikle saray duvarını süslemişlerdir. Anadolu Selçuklularının dini mimarisindeki çini süslemeleri ile saray mimarisindeki çini süslemeleri arasında motif ve teknik olarak büyük farklılıklar görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 26). Zengin bir teknik çeşitliliğine sahip olan Anadolu Selçuklu Seramik ve Çini sanatında kabartmalı, sır altı, sır üstü (lüster), minai, sırlı tuğla, çini mozaik, sgraffito gibi tekniklerin kullanılmış olduğu görülmektedir. Selçuklu seramik ve çini sanatı birbirinden farklı tekniklerle gerek kullanım eşyaları gerekse saraylardaki duvar bezemelerinde günümüze dek gelmeyi başarmıştır. Özellikle Aladdin Köşkü, Keykubadiye Sarayı, Alanya Sarayı, Aspendos Köşkü, Kubadabad Sarayı, saray çinilerinin en yetkin eserlerine ev sahipliği yapan mimari yapılardır. Saray çinilerindeki kompozisyon ve motif özelliklerinin en önemlisi, dini yapıların aksine mitolojik söylence varlıklarına sembolizm çerçevesinde yer verilmesidir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş coğrafyada bulunan kültür varlıklarındaki sembolik ifadeler, sadece bir bezeme unsuru olmanın ötesinde, tarih öncesine dek uzanan kökleri ile kültürel, sosyal, felsefi, dinî ve mitolojik açıdan toplumun yaşam belgeleri olarak değerlendirilir. Bu sembolik motifler içinde oluştukları toplumun yaşam biçimine tanıklık etmesinin yanında plastik yönleriyle de önem taşımaktadır (Alp, 2009, s. 2). Milattan önce 6800 yıllarından bugüne dek kadim bir kültüre sahip olan Anadolu; etnik, sosyal, dini, coğrafi ve kültürel vasıfları nedeni ile farklı motif ve semboller açısından zengin topraklardır (Alp, 2009, s. 1).

Kaynağını Türk mitolojisinden alan Selçuklu dönemine ait motiflerin oluşum, gelişim süreçleri ve ikonografisinin kökeni Avrasya'nın Paleolitik çağına kadar inmektedir. Bu denli köklü, büyük ve zengin kültür birikimi, gelişim ve dönüşüm süreçlerinin sonunda oluşmuş yansımalarıdır (Avşar ve Avşar, 2015, s. 108)

Teknik olarak zengin bir yelpazeye sahip Selçuklu seramik sanatında rastlanan ikonografi ve motif çeşitliliği Türk sanatı bağlamında oldukça önem taşımaktadır. İslamiyet'in kabulünden önceki Orta Asya'dan edinilen kültürel kimlik ile İslam Dünyasına katılan Selçuklular, doğal olarak İslam sanatına kaynaklık ettiği düşünülen Mezopotamya ve İran kültürü ile Orta Asya Türk geleneklerini harmanlamışlardır (Avşar ve Avşar, 2015, s.106).

Hayat ağacı

11-13. yüzyıl arasındaki Anadolu'da, çini sanatı olarak seramik yüzeylerde görülen kompozisyonlarda bazen tek başına, bazen de farklı öğelerle birlikte tasvir edilen sembollerin başında 'ağaç' ögesi yer almaktadır. Ağaç dışında, kuş çeşitleri, balık, aslan, geyik gibi mitolojilerde yer edinmiş hayvan karakterleri ve Grifon, Sfenks, Ejder, Harpy, Çift Başlı Kartal gibi doğaüstü yaratıkların görüldüğü çinilerdeki kutsal ağaç kültünün kökeni ilksel dinlere kadar dayanmaktadır.

Bazı araştırmacılar, ilkel dinlerde sadece bir ağaca tapınılması söz konusu olmadığı için 'Ağaç Kültü' konusunun yalnız başına ele alınmasının doğru olmayacağını savunmaktadır. Ağaçtan kaynaklanan ya da onun ima ettiği şeylerden ötürü ağaçlar hürmet görmüştür. Ağacın kendisine dair bir kültü yoktur. Temsilin (ağaç) ardında her zaman gizli ruhani varlıklar vardır. Başka bir araştırmacı yazar ise Mezopotamya'nın kutsal sayılan ağacının bir kült objesi olmasından ziyade ağacın bir simge olduğunu belirtir. Nitekim bitkiler hakkındaki kutsallık anlayışı gücünden ve ifade ettiği şeyden dolayı ağacı dini bir nesneye dönüştürür. Bu güç bir yaratılış bilimi (ontoloji) olarak geçerliliğini elde eder. Bu düşünceye göre kutsal ağaç kutsal güçlerle dolu bir varlık haline gelirse, dikey oluşundan dolayı büyüyerek gelişir, yapraklarını kaybedip tekrar kazanır. Bu olgu onun defalarca ölmesine karşın tekrar dirilebildiğini düşündürür. Bu özelliğinden dolayı evreni, hayatı temsil eder ve evrenin simgesi haline gelir (Eliade, 2005, s. 317, 318).

Statik kuvvetini, hayatını ve belirli düzendeki döngüsel oluşum özelliğini somutlaştırarak evreni ifade etmek için ortaya çıkan ağaç, mikrokozmun bir imgesi halinde tanrının mekânı olarak kozmik bir özelliğe bürünmüştür. Bu özellik ikonografik betimlemelerde farklı sahnelerle görülmektedir. Keçilerle çevrili bir

ağaca tünemiş kuş, balık ve ağaç, kanatlı ruh ve güneş kursu birlikteliğindeki ağaç betimlemesi, güneş kursu ve insan figürlü kompozisyon Mezopotamya örneklerinden sadece bir kaçıdır (Eliade, 2005, s. 321, 323).

Hayat Ağacı, sanat eserlerinde konu olarak sıkça işlendiği görülmektedir. Eserler yüzeylerindeki kompozisyonlarda görülen Hayat Ağacı motifinin ilk örneklerine, M.Ö. 3000 yılında Aşağı Mezopotamya'da rastlanmaktadır. İki teke arasındaki çalı motifinin görüldüğü kompozisyonlar (Resim 4. 1), Sümerlerin yaşam ve ölüm arasındaki sonsuz döngüyü semboller yolu ile betimlemiş olduğu bu inanç temelli görsellerin benzerlerine Urartulardan önce Asur Medeniyetinde de rastlanmaktadır (Arslan, 2014, s. 66).



Resim 4.1. Sümer hayat ağacı

Urartu sanatında sıklıkla karşılaşılan hayat ağacı öğeli kompozisyonlar, Asur-Urartu kültür etkileşiminin sonucudur. Oldukça farklı biçimlerde ele alınmış ve ayrı anlamlar barındırdığı düşünülen hayat ağacı motiflerinin Urartu sanatında benimsenmesi, bezeme unsuru oluşu ve koruyucu amaç içeren niteliğinin yanı sıra, özellikle dinsel anlamının önemi büyüktür. Bu nedenle Urartu hayat ağacı motifinin, Hurri, Sümer, Babil, ve Asur'un Hayat Ağacı inancı ile benzer bir içerik barındırdığı anlaşılmaktadır (Onarlı, 2000, s. 165). Hristiyanlığa dair ritüeller olan Noel ve çam ağacının, Anadolu'daki antik dönem yaşanmışlıkları ve kültürler arası etkilenmelere dayalı olduğu bilinmektedir. Anadolu'da ana tanrıça olarak bilinen Kibele'ye ait Attis mitosunun Noel ve çam ağacı ile ilgili bu ritüellerin biçimlenmesinde önemli rolleri vardır. Attis adına özenle yapılan hazırlıklarda bir çam ağacı tören için

süslenirdi. Sonrasında ise süslenen ağacı kesmek bir ritüel halini almıştır. İnanca göre ilkbahar aylarında dirilen Attis bu törenlerle Kibele ile evlenmiş olurdu (Göğebakan, 2017, s. 129, 130).

Bitip tükenmek bilmeyen yaşamın sonsuzluğunu simgeleyen hayat ağacı bu özelliklerle tanrıyla özdeşleşerek mutlak gerçeklikle aynı noktada birleşir. Neredeyse tüm dinlerde ortak bir unsur olan yasak ağaç anekdotu bu anlayıştan kaynaklanmaktadır. Tanrının Âdem ile Havva'ya yasak ağaca dokunmamalarını emretmesi ile başlayan anlatımdaki ağacın cinsi Kur-an'ı Kerim'de saptanamasa da bu ağaç Eski Ahit'te oldukça belirgin haldedir. Yasak olan ağaç bilgi ağacı ya da hayat ağacıdır. Kendisini tanrı ile eş değer gören insan, yaratıcının sonsuzluğuna ve ölümsüzlüğüne özenerek işlediği suç neticesinde cezalandırılarak yeryüzüne gönderilmiştir. Hayat ya da bilgi ağacının meyvesi mutlak gücü, ölümsüzlüğü ve bilgeliği sunan mucizevi bir yiyecek olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda hayat ağacı farklı bir anlama bürünerek bilginin simgesi olan bilgi ağacına dönüşmektedir (Uslu, 2016, s. 125).

Türk inançları içerisindeki Hayat Ağacı ise Gök Tanrının simgeleri arasında yer almaktadır. Mitoslarda yer alan bazı dağlar gibi bu ağaçlarda tanrı katı olarak bilinen cennete kadar yükselebilmektedir. Ulu ağaçların tanrı ile ilişkisi aynı zamanda tanrının sembolü olmalarına zemin hazırlamıştır. Tanrısal nitelikler barındıran ağaçların bir takım özelliklere sahip olması gerekmektedir. Genellikle yalnız, eşsiz, sürekli canlı kalabilen ağaçlar kutsal sayılmışlardır (Duymaz ve Şahin, 2008, s.120).

İnanca göre, Hayat Ağacı (bilgi ağacı) ejderha ya da yılan tarafından korunmaktadır. Erişilmesi ve elde edilmesi zor olan ölümsüzlük olgusu, erişilmez bir yerde (yerin öbür ucunda, okyanusun dibinde, karanlıklar diyarında, çok yüksek bir dağın zirvesinde ya da merkezde) bulunan Hayat Ağacı veya Hayat Çeşmesinde toplandığı düşüncesi hakimdir. Bin bir zorlukla ölümsüzlüğe ulaşılsa dahi, muhafız canavarlarla savaşmak zorundadır. Bu savaş bir 'Sırta vakıf olma' anlamını taşır, ölümsüzlüğü elde edebilmek için insanoğlunun kendini 'ispat' ederek 'kahraman' olması gerekmektedir (Onarlı, 2000, s. 164).

Yeryüzünü, göğü ve cehennemi bir araya getirdiği düşüncesi ile ele alınan hayat ağacının evrenin merkezinde (ekseninde) yer aldığı, mit ve masallarda dile getirilmiştir. Özellikle Altay ve Germen halkları olmak üzere Kuzey ve Orta Asya topraklarında özel bir değere sahipse de kökeni muhtemelen Mezopotamya'ya aittir. Altay halklarının inancına göre; 'yeryüzünün tam ortasında, dalları ise Bay Ülgen'in evine yani göğe doğru yükselen ağaçların en yücesi koca bir köknar ağacıdır'. Bu ağaç çoğu zaman bir dağın doruğunda ve yeryüzünün ortasındadır. Abakan Tatarları söylencelerinde yedi kat göğü simgeleyen yedi dallı bir kayın ağacının yetiştiği demir bir dağdan söz ederler. Vasyugan Ostyak şamanlarının ilahisinde söz edilen kozmik ağaç ise tıpkı gök gibi yedi kattan ibarettir. Göksel katların tümünden geçerek yükselmektedir. Kökleri ise yeryüzünün derinliklerindedir. Şaman, göğe çıktığı zamanlardaki mistik yolculuğunda, dokuz ya da yedi çentikli bir ağaca tırmanır. Yani şaman, yükselişini çoğunlukla yedi çentiği bulunan ve yerin merkezi olarak kabul edilen bir tören direğinde gerçekleştirir. Kutsal ağaç evrenin tam ortasında bulunup dünyayı tutan kozmik direği simgelemektedir. Altay halkları, tanrıların atlarını kozmik direğe bağladıklarını ve takım yıldızlarının ise onun çevresinde döndüklerine inanırlar (Eliade, 2005, s. 354, 355). Hayat ağacı ölüyü canlandıran, yeniden hayat veren hastaları iyileştiren, gençliği geri getiren vb. bütün mucizevi bitki türlerinin kalıplaşmış ilk örneğidir (Eliade, 2005, s. 346). Altay Türkleri sarp dağların yollarını aşarken herhangi bir aksilik yaşamamaları için kayın ağacına bezler bağladıkları ifade edilmektedir. Böylece Gök Tanrıyı memnun edeceklerine inanırlardı. Yakut Türkleri güz dönemlerinde ava çıkmadan önce orman iyesine (ruh) sundukları et ve yağı ateşe atarak onu çeşitli hediyelerle memnun etmeye çalışırlardı. Yapılan bu eylemlerle avlarının bereketli geçeceğine inanırlardı. Ağaçlara renkli çaput ve bezler bağlanarak avladıkları ilk avın motifini ağaç gövdesine oyarlardı (Kalafat, 2010, s. 173, 174).

Bir gelenek olan ağaçlara bez bağlamanın Proto-Türk inanışlara kadar dayandığı görülmektedir. Başkurt Türklerindeki her kabilenin ormanda kutlu saydıkları bir ağacı bulunmaktadır. Ağacın üzerinde ise kabilenin tözü olarak kabul edilen bir kuş tünemektedir (Ögel, 1995, s. 175).

Bazı Türk gruplarının ölülerini, ağaçların dallarına asma geleneği yeniden doğuş ve aynı zamanda ölülerini göğe sunuş biçimi olarak düşünülebilmektedir. Roux'a göre

genel kanaatin aksine eski dönemlere dahi kurban edilen atlar ağaçların yüksek dallarına asılırdı. Yine Roux'un aktardığına göre İbn Fadlan bu konudan bahsetmektedir. Ölülerini toprağa gönderenler ise gömülme işleminden önce ölü bedenleri oyulmuş bir kütük içerisine yerleştirmektedir. Bazen de T'u-küelerin (Türkler) yaptığı gibi, ölünün gömüleceği zamanı belirlemek için ağacın mevsimsel durumuna bakılarak ölü beden ilkbahar ve yaz aylarında ağaç yapraklarına sarılırdı. Kış ve sonbahar aylarında ölen kişilerin bedenleri ise ağaçlar yapraklanıp, bitkiler çiçek açana kadar bekletilirdi. Ağaçların bir arada yani koruluk veya orman şeklinde oluşu onların 'numina' olma karakterini oluşturmaktadır. Sonraki dönemlerde çok sayıda kutsanmış orman görülmektedir (Roux, 2011, S. 26).

Eski Türk Kültüründe ağaç, 'anne' ya da 'baba' olarak da algılanmıştır. Türeme miti olarak ağaç konusunun ele alındığı Uygurların köken mitine göre ağaç unsuru, ana-baba olarak yansıtılmıştır (Çağlar, 2008, s. 156).

Bir Uygur mitine göre; Karakurum dağlarında çıkan Selenga ve Tuğla çaylarının birleştiği Kamlangu adlı bir yerde iki ağaç yetişmiştir. Biri kayın diğeri fıstık ağacı dağ gibi büyüyerek musikiye benzer sesler çıkartmaktadır. Ağaçların üzerine her gece inen bir ışık görünür. Günün birinde ağaçtan bir kapı açılıp içeride çadıra benzer beş ev görülmüştür. Her evin içerisinde bir çocuk vardır. Söylenceye göre ise, zamanla büyüyen çocuklar ağaçtan doğduğu kabul edilen Uygurların atalarıdır (Çağlar, 2008, s. 156).

Oğuz Kağan Destanında kozmik ağaç ile yaşam ağacı temaları karışmaktadır. Oğuz'un av sırasında gölün ortasındaki bir ağacın kovuğunda tanrısal kaynaklı bir kızı görerek evlenip üç çocuğunun dünyaya gelmesi ile Uygur söylencelerinde geçen ağaçta oluşmuş bir budağın dokuz ay dokuz gün sonunda yarılarak beş çocuk dünyaya getirmesi benzerlik ihtiva etmektedir. Yine Kıpçaklara ait bir mitte, hamile bir kadının doğurmak üzere iken bir ağacın kovuğuna sığınması sonucunda dünyaya gelen erkek bebek aynı zamanda ağacın oğludur. Bitki ve insan arasındaki bu türeyiş ilişkisi bitkinin evlatlarına sunduğu nasihat ve konuşmalarla sıkça vurgulanmaktadır (Roux, 2011, s. 26, 30).

Kozmik ağaç ve hayat ağacı ile ilgili Pagan Türklerin mitolojilerinde yer alan birçok inanç ögesi gibi hayat ağacı kültü de Müslümanlığın kabulünden sonra kültürler içerisinde yaşayarak varlığına devam etmiştir. Böylece Anadolu'daki Türkler, eski dinlerinden kalan öğeleri birleştirmişlerdir. Bu anlamda tek başına duran ulu ağaç, güç ve refah getiren kutsal bir varlığa dönüşmüştür. Dede Korkut Kitabının neredeyse her bölümünün sonunda tekrarlanan hayır duada görüldüğü üzere 'senin, ulu ve gölgeli ağacın hiçbir zaman kesilmesin' sözlerinde anlamak mümkündür (Boratav, 2012, s. 30). Türk mitolojisinde yer edinmiş ağaç türleri arasında zirvede yer alan kayın ağacı iyi ve koruyucu ruhların yeryüzüne inme yoludur. Tanrı Kutunu bünyesinde barındıran bir ağaç olarak, bulunduğu yere rahatlık, temizlik ve mutluluk katar. Türk inancına göre kayın ağacına kadının, ananın ruhu sinmiştir. Bu nedenle de ağacın adı kayındır. Divan-ı Lügat-it Türk'te kadın olarak geçen ağaç kayın ağacıdır (Uslu, 2016, s. 126).

Türkler için birer kutsal değer olan ağaçlar arasında kayın ağacının haricinde ardıç ağacı da bir o kadar mukaddestir. Manas destanında bahsedilen ardıçlı mezar çocuğu olmayan kadınlara çocuk veren bir inanç ögesidir. Türkmenlere ait eski bir ritüelde ölen bir gencin gömülmesinin ardından atı süslenir ve ölen kişinin üzerinden çıkarılan elbise bir ağaca giydirilir. Köylü kadınlar ise toplanarak süslenmiş atın ve giydirilmiş ağacın karşısında ağlayıp ağıtlar okurlar. Bu ritüelde ölünün ruhunun giydirilen ağaçta tecelli ettiği düşüncesi görülmektedir. Kırgızlarda şaman döneminden kalma kutsal ağaçlar ile büyük şamanların ve atalarının kabirleri İslam düşüncesine göre dizayn edilerek evliya türbelerine dönüştürülmüştür. Kırgız-Kazak'larda görülen geleneklerde ise çocuğu olmayan kadınların doğada tek başına yaşayan bir ağacın veya su membasının yanında bir koyun kesip geceyi orada geçirmektedirler (Onarlı, 2000, s. 163, 164).

Anadolu topraklarında kurulan bir devlet olan Anadolu Selçukluları her ne kadar Müslümanlığı kabul etmiş olsalar da eski dinlerinden kalan etkiler kültürlerinde yaşamaya devam etmiştir. Bu kültürler içerisinde ağaç kültü önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu'da yaşamış olan Türkler için karaağaç, çam, ardıç, servi, ceviz, dut, meşe, mersin ağacı, ahlat, çınar gibi ağaçlar kutsal sayılmaktadır. Anadolu Selçuklularına ait devlet ağacı ise hurmadır. Bu ağacın devlet ağacı oluşu Mevlana'nın mesnevisindeki bir tefsire dayandırılmaktadır. Tefsirde, Medine

Mescid-i Nebevi’de, Hz. Muhammed, hutbesini okurken mescide sütun görevi gören hurma ağacına sırtını dayardı. Hayatının sonuna doğru ayakta dururken yorulan Hz. Muhammed bir minber yaptırır. Terk edildiğini düşünen hurma ağacı şikâyetini dile getirdiğinde Peygamber hurma ağacını teselli etmek için ona arzusunu sormuştur. Dileği sorulan hurma ağacı ölümsüzlük istemiştir. Ancak ölümsüzlüğe kavuşmak için öncelikle ölüm acısını yaşayarak bilmek gereklidir. Böylelikle ölüm acısını çekmeye razı olan hurma ağacı minareye dönüşmüştür (Elpe, 2003, s. 39).

Bir başka söylenceye göre, Anadolu Selçukluların dini yaşantısında saygın bir şahsiyet olarak tanınan Hacı Bektaş Veli sabahın ilk ışıklarında Hoca Ahmed Yesevi’den müsaade isteyerek yola koyulmuştur. O sırada orada bulunan erenlerden biri, yanan ateşten bir odun dalı alarak Rum ülkesine doğru atarak “Rum’daki erenler ve gerçeklerden biri bu odunu tutsun, Türkistan erenlerinin Rum’a gönderdikleri erenlere malum olsun...” der. Attıkları o odun dut ağacıydı. Konya’da bulunan Emin Cem Sultan’ın halifesi Hak Ahmet Sultan, bu dut ağacını Hacı Bektaş Veli Tekke’sinin önüne dikmiştir. Hala duran ağacın yukarıdaki ucu yanıktır (Elpe, 2003, s. 39).

Dede Korkut Kitabı’nda geçtiği görülen ağaç kültü ile ilgili en anlamlı satırlar, Salur Kazanun Oğlu Uruz asmak için götürüldüğünde Uruz onlara; “Mere kafir aman, Tanrunun birliğine yokdur güman, kon meni bu ağaç ile söyleyişim...” cümleleridir. Daha Sonra ise ağaca dönerek sözlerine devam eder;

Ağaç ağaç dir isem sana erilemez ağaç, Mekke ile Medinenün kapısı ağaç, Musa Kelimün asası ağaç, Büyük büyük sularun köprüsü ağaç, Kara kara denizlerin gimisi ağaç, Şah-ı Merdan Alinün Düldülinün eyeri ağaç, Zülfikarun kınıyile kabzası ağaç, Şah Hasan ile Hüseyinün bişiği ağaç (Ergun, 2004, s. 26).

Tek başına duran ulu ağaç iyi ve kötü cinlerin (iyelerin) bir arada bulunduğu yer olma özelliğini de taşımaktadır. Geleneksel Türk gölge tiyatrosunda ‘Kanlı Kavak’ adındaki oyunda konu edinilen kavak ağacı doğaüstü güçlere sahip, insanı yolundan saptırabilen ve onu dönüştürebilme gücünde gösterilmiştir. Ancak ağaç sihirli güçlerini bir cine dönüştürerek kullanır. Aynı biçimde ağacın insana dönüşmesi de örnek olarak gösterilebilir (Boratav, 2012, s. 30).

Anadolu’ da ki eserlerde Hayat Ağacı ile aynı kompozisyonda yer alan ejder, kartal, aslan gibi hayvanların Avrasya hayvan stiline etkilerini görmek mümkündür. Bu etki eğri kesim ve stil tekniği olarak dikkat çekmektedir. Anadolu topraklarında görülen hayat ağacı betimlemelerinde stil özelliğinin yanı sıra fikir ve sembol olarak Orta Asya etkisi görülmektedir. Orta Asya’ya ait şaman konulu kaynaklardan öğrenildiği üzere dünyanın merkezi olarak kabul edilen hayat ağacı yer altı veya gökyüzü seyahatlerinde şamana merdiven vazifesi görmektedir. Kuş ve kartal tasvirleri, Orta Asya topraklarında görülen şaman inancına göre, şamanın bizzat kendisi olarak da düşünülebilmektedir. Bazen Hayat Ağacı vasıtası ile öteki dünyaya ulaşmada şamana yardımcı olmaktadır. Kuşlu hayat ağacı örneklerinde görülen dallar üzerinde yer alan meyveler ise cennetin sembolü olarak kullanılmıştır. Dallar arasında yer alan gizlenmiş küçük kuşların ise doğmamış şaman ruhları olabileceği ihtimaller arasında yer almaktadır. Ağacın etrafında yer alan rozetler gökyüzüne yolculuk sonunda varılan gezegenlerin sembolizesi olduğu ihtimali üzerinde durulurken, şaman literatürlerinden öğrenilen yıldız kültü ile hayat ağacı ilişkisi konuyu destekler niteliktedir. Orta Asya inançlarında kâinat şaman davullarında betimlendiği gibi yer, hayat ağacı, gök ve gezegenler olarak temsil edilmektedir. Selçuklular, sembolik hayat ağacı tasvirlerinin yer aldığı cami, saray, medrese gibi yapılarının önemine dikkat çekilmiştir. 10. Yüzyıldan itibaren Türkler İslam dininin etkisine girmelerine rağmen sanat eserlerinde ana yurtlarında getirdikleri konu, stil ve sembolleri yaşatarak günümüze dek taşınmasını sağlamışlardır (Öney, 1968, s. 34, 36).

Alaeddin Keykubad tarafından, Beyşehir gölü kıyısında yapılmış olan yazlık sarayda (1236), kuş ve hayat ağacı birlikteliğinin kompozisyonlarda yer aldığı lüster, sıraltı teknikli çiniler bulunmuştur. Kubadabad’ın yıldız formlu çinileri üzerinde stilize edilmiş hayat ağaçları üzerinde simetrik olarak konurmuş sırt sırta veya karşılıklı duran kuşlara rastlanmaktadır (Resim 4. 2). Kubadabad’ın stilize ağaç motifleri Rakka seramiklerindeki ağaçlarla benzer tarzıdır. Profilden betimlenmiş kıvrık kuyruklu kuşlar ağaçlara göre realist bir karakterdedir. İkinci bir grup olarak nitelendirilen Kubadabad çinilerinde ise hayat ağacı stilize edilmiş palmye ağacı tarzında işlenmiştir (Bkz. Resim 4.2). Kuşlar etrafına serpiştirilen nar dalları dikkat çekmektedir (Öney, 1968, s. 27, 30).



Resim 4.2. Hayat ağacı ve çift kuş desenli yıldız çini

Gündelik hayat ve sembolik anlam olarak çokça betimlenen kuş ögesi Bizans seramiklerinde IX. Yüzyıl'dan itibaren başlayarak XIV. Yüzyıl'a kadar süre gelmiştir. Beş yüz yıl gibi uzun bir süre süsleme unsuru olarak devam eden figürler teknik olarak Polikrom, Baskı Bezeme, Sgraffito çeşitleri, Lüster Taklidi ve Chapleuve adlı süsleme teknikleri kullanılarak çalışılmış eserler yüzeylerinde yer almışlardır. Madalyonlar içerisine sade ve ince çizgilerle işlenmiş kuşların etrafını çevreleyen madalyonun içleri ise çapraz veya kıvrımlı çizgilerle doldurulmuştur. Çift halde birbirine dönük ve simetrik olarak profilden betimlenmiş kuşlar ya da simetrinin kullanılmadığı kompozisyonlardaki kuşların bazılarının gagalarında yapraklar taşıdığı görülmektedir. Bu kuşlar kompozisyonlarda etrafını süsleyen bitkisel kıvrımlı dal ve yapraklarla birlikte işlenmiştir. Bazı eserlerde iyi bir gözlem gücü ile anatomik değerler dikkate alınarak işlenen kuşlar bazen de stilize edilerek kompozisyonlarda yerlerini almıştır (Korucu, 2013, s. 146).

Bizans seramik eserlerinde kullanılan bir diğer süsleme unsuru barış, saflık ve temizlik gibi sembolik anlamlar taşıyan güvercin figürüdür. Güvercine yüklenen bu sembolik anlamlar Nuh Tufanında gagasında taşıyarak getirdiği zeytin dalı olduğu düşünülmektedir. Güvercin'e dair en önemli sembolik anlam ise kutsal ruhu simgelediği düşüncesidir. Kiliselerdeki Hristiyan sanatında işlenen Vaftiz, Teslis ve Müjde sahnelerinin yer aldığı fresklerde sıkça görülen güvercin bu düşüncüyü destekler niteliktedir (Korucu, 2013, s. 148). Hristiyan inancında kutsal ruhu simgeleyen güvercinin, kutsal ruhun güvercin şekline girerek Meryem'i hamile bıraktığına inanılır. Vaftiz edildiği sırada göklerden inerek Hz. İsa'nın içine girip O'nu tanrısallaştırdığına inanılmaktadır. Saflığın ve temiz bir kişiliğin sembolü olan

güvercin farklı kültürlerde barışın sembolü olarak bilinmektedir. (Eravşar, 2014, s. 73).

Çift başlı kartal

Erken ve geç dönem olarak kategorize edilen bazı Anadolu Selçuklu örneklerinde ise hayat ağacı arabesk bir düzen dâhilinde stilize edilmiştir. Üzerinde yine çift kuş olarak bu kez çift başlı kartal yer almaktadır. Bu grup seramiklerde yer alan kartalların kanat veya kuyruk uçları arabesk bir tarzda kıvrılarak ejder başları ile sonlandırılmıştır. Ejder başı ile birleşik bir tarzda tasvir edilen çift başlı kartallar arabesk bir zemin üzerinde betimlenmiştir. Bu zemin hayat ağacı olarak kabul edilmektedir. (Öney, 1968, s. 27, 30) Sultanın simgesi olduğu düşünülen Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh olarak benimsenen kartal çift başlı olarak boy gösterdiği Selçuklu çinilerinde koruyucu ruh ve hakimiyet gücü olarak iki inancı birden temsil ettiğine inanılmaktadır. Diyarbakır Sarayı, Aspendos Roma Tiyatrosu, Alaaddin Köşkü çinilerinde aynı figüre rastlanmaktadır. Konya'da bulunan çift başlı kartal motifli çinilerde figürün göğsüne yazılmış 'el-muazzam', 'es-sultan' gibi sultana dair unvanlar bu motifin sultanı temsil ettiğine işaret olarak görülmektedir (Resim 4. 3) (Resim 4. 4) (Arık, 2007, s. 86).



Resim 4.3. Göğsünde "El-muazzam" yazılı, çift başlı kartal desenli çini



Resim 4.4. Göğsünde ‘Es-Sultan yazılı, çift başlı kartal desenli yıldız çini

Türklerde çift başlı kartal sembolünün geçmişi Orta Asya inanç ve kültürüne dayanmaktadır. Sibiry ve Altay bölgelerinde şehir ve yurtların yanı başına Hayat Ağacı olarak dikilmiş uzun bir sırık, sırığın tepesinde ise ağaçtan yontulmuş bir kuş figürü görülmekteydi. Sırığın tepesindeki kuşa ‘Gök kuşu’ Yakutlarda ise ‘Öksökö’ denilmekteydi. Onlara göre dikilen bu sırık göğün direği olup kuş ise ‘çift başlı kartal’ olarak betimlenmişti. Yakut Türklerinde kartal tanrının gücünün sembolüdür. Dolganlara göre ise kartal kanatlarıyla göğün kapısını tutmaktaydı. Göğün katları sırık üzerindeki dallar ile gösterilirken kartal ise kırmızı renge boyanmıştı. Ruhlar kuş olup uçuyor, yerde bir çocuk doğacağı anda bu küçük kuşlardan biri inerek çocuğun ağzından içeri girip ona ruh vermekteydi. Hayat ağacı ile göğün direği inanışları güney kültürlerdeki “Anka kuşu” söylenceleriyle birbirlerini tamamlar niteliktedir. Güneydeki Anka kuşu buralarda ise yerini çift başlı kartala bırakmış gibidir. Yakutların komşuları olan Dolganlarda ise tepesi göğe uzanan büyük ağacın dalları arasında Büyük Tanrı Ayı Toyon ve karısı Suolta İyenin çocukları yaşamaktadır. Ruhlar gökyüzünde uçuşan kuşlara benzetilse de, doğan çocuklara ağaçtan ruh indirip üfleyen tanrı yerine bizzat şamanın kendisidir. Direk anlayışı da kaybolarak, yerini Hayat ağacına bırakırken, Büyük kartal da yok olmuştur. Buna karşın birçok Türk Topluluğunda ise kültler içerisindeki Hayat Ağacı ve Gök Direği motifinin silindiği, ancak kartal soyundan gelen Türklerdeki “Bürküt” (Merküt) olarak adlandırılan büyük Kartal motifinin Kült olarak varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Örneğin Altay bölgesindeki Teleüt Türklerine göre Merküt’ten (Büyük Kartal) gelen bir soy (sök) vardır. İnanışa göre bu Büyük Kartalın sol

kanadını ay, sağ kanadını ise güneş zorlukla kapatmaktadır (Ögel, 1995, s. 178, 179, 180).

Gök direği üzerinde yer alan, çift başlı kartal heykeli, eski Türk geleneklerinden korunmuş ve saklı kalmış olanlarındandır. Farklı kültürlerin etkisinden uzak kalmayı başarabilen Yakut Türklerinde görülmektedir. Yakutlar, ağaçtan yapmış oldukları sııklar üzerine, çift başlı kartal heykelcikleri yerleştirmişlerdir. Sırıklarda, göğün katları düşüncesi ile çapraz ve enine çakılmış ağaçlar dikkat çekmektedir. Bazı sııklarda 7, bazılarında ise 9 kat olarak betimlenen göğün 5.katında çift başlı kartalı oturttukları da görülmektedir. Ancak Kartalın, Ulu Tanrı 'nın yanına çıkartılmadığı dikkatlerden kaçmamaktadır (Ögel, 1995, s. 173).

İlk Hristiyan milletlere göre Anka, ölümden sonraki dirilişi sembolize eder. Küllerinden doğan anka miti doğanın yenilenmesini ve süreğenliğini ifade eder. Anka kuşu, Roma döneminde paraların üzerinde görülmektedir. Roma paralarının yüzeyinde yer alan Anka Roma'nın ölümsüzlüğünü temsil etmektedir (Tanpolat, 2016, s. 11).

Seramik eserlerde yer alan kuşların sembolik anlamlar içerdiği dikkate alındığında kartal, taşıdığı anlam yükü ile sıkça en çok kullanılan motifler arasındadır. Göklerin ve yerin hâkimi olan kartal erdem ve faziletin sembolüdür. Periyodik olarak belli bir düzen dâhilinde tüy dökme özelliğine sahip olan kartal yeniden doğuşu da simgelemektedir. Gücü sayesinde diğer canlılara hükmetmesi hakimiyet olgusunun sonucu olarak imparatorluk nişanı olmasının da nedenidir. Güneşe yakın uçuşu sebebiyle Hz. İsa'yla özdeşleştirilmiştir. Şahin'de sembolik olarak iki manaya büründürülmüştür. Şahinin sembolik anlamlarından ilki şeytani düşünce ve hareketler iken ikinci sembolik anlamı ise Yahudilikten Hristiyanlığa geçen kutsal insanlığın temsilidir (Korucu, 2013, s. 147).

Türk sanatında önemli bir yere sahip olan Anka Kuşu, İslamiyet öncesinde sözü edilen diğer efsanevi kuşlar ile ilişkili olup sadece isim farklılıkları görülmektedir. Aynı kuşlar farklı kültürlerde farklı çeşitlemeler ile kendini göstermektedir. Örneğin Anka veya Zümrüd-ü Anka İran kaynaklı olduğu bilinen Simurg ile aynı öge olarak sayılmaktadır. Bu kuşlar aynı zamanda Hint mitolojisindeki Garuda adlı efsanevi kuş

ile ilişkilendirilmektedir. Bu kuşun Türk mitolojisinde görülen efsanevi karakuş, tuğrul, kartal ile bağlantılı olduğu da ileri sürülmektedir (Çoruhlu, 2019, s. 23). Kuzey Türklerinden Turalı Boyuna ait bir destana göre; Bir yiğit, bir sal yaparak denize açılmıştır. Yolu bir adaya (otrauga) düşen yiğit, adanın ortasındaki büyük bir Dünya Ağacı (direk) üzerinde, yavruları bir deve büyüklüğünde olan, bir kartal (kara-kuş) oturmaktadır. Kartal (Kara-kuş), yerli (milli) ve çok eski bir Türk motifi olarak bilinmektedir. Bu kuşun, bazen Güney kültürlerinden gelen, ‘Simurg’ ve ‘Anka’ kuşları ile yer değiştirdiği görülmektedir (Ögel, 1995, s. 176).

Hüma, simurg, harpy ve siren

Anka, Simurg ve Zümrüd-ü Anka için söylenenler Yakut Türklerinde “İmı” olarak tanınan Umay (Hüma) için de söylenmektedir. Umay’ın İran mitolojisinde Giokerena adlı ağacın tepesinde yaşadığına inanılan Simurg (sireng) adlı kuşun Türklerde ki tasavvuru olduğu ileri sürülmektedir (Aşir, 2016). Vücudu kuş, başı ise kadın olarak betimlenmiş mitolojik yaratık (Harpy, Siren, Simurg) birçok uygarlıkta fantastik bir figür olarak görülürken Göktürklerde ‘Umay Ana’ ve ‘Hüma Kuşu’ olarak anılmaktadır. Zor durumda kalanların yardımına koşan melek olarak bilinmektedir. Orta Asya mitolojisinde genellikle hayat ağacını beklerken karşımıza çıkan figürün özünde göklerden inen ana tanrıça düşüncesi bulunmaktadır. Ancak zamanla bu anlam etkisini kaybetmiş, İslamiyet’e dek çokça kullanılmış bir figürken kullanım alanı zaman içerisinde azalmıştır (Yıldırım, 2016, s. 8, 9).

Türk lehçelerinde Kumay, Huma, Humay şeklinde telaffuzları bulunan mitolojik kuş İslamiyet öncesi Türk inançları içerisinde yerini alan Hayat ağacı ve Hayat suyunun yanında yer alan üçüncü önemli motiftir (Kurnaz, 1998, s. 478). Kuş kılığına girebildiği için kanatlı olarak tasavvurları bulunan Umay, üç boynuzlu ya da üç dilimli taç ile betimlenirken yaşam ağacının sahibi olarak tanımlanmaktadır (Karakurt, 2011, s. 299). Türklere ait bir inanç olduğu savunulan Umay Ana kültü Orta Asya arkeolojik ve etnografik materyallerinde de farklı betimlemelerle görülmektedir. Beyaz saçlı ve bayan giyimli tasavvurlarına rastlanan bu motif bazen kuş kılığında, bazen de insan ve kuş birleşimi olarak kanatlı kadın ya da melek şeklinde betimlenmektedir. Devlet kuşu olarak tabir edilen Hüma ‘Hümayun’ sözcüğü ile Osmanlı devleti tarihi kayıtlarında yer bulmaktadır. Bu kayıtlarda ki

Hümayun sözcüğü Umay ile ilintili görülmektedir. Kurulan bu ilintinin temelinde egemenliğin, kut anlayışı çerçevesinde göklerden (tanrıdan) geldiği inancı yer almaktadır (Beydili, 2004, s. 580, 584). Hüma (Humay) ve kartal olma ihtimalinden bahsedilen karakuş adlı efsanevi yaratık özellik olarak Anka ve Simurg benzeri bir masal karakteri olup Türk Mitolojisine ait olduğu savunulmaktadır. Türk mitolojisinde doğum ve bereketin sembolü olan Umay Ananın, Hüma adlı kuşa kaynaklık ettiği savunulmaktadır. Ayaksız olduğundan dolayı yere inmeyen ve dolayısı ile ulaşılması imkansız olan Hüma, kudret ve mutluluğa giden baht olarak tabir edilmektedir. Aynı şekilde Anka kuşu da yere konmayıp gökyüzünde yaşayan bir cennet kuşu olarak tanımlanmaktadır (Akın E. , Akın E. , ve Ayverdi, 2016 s. 86, 87). Eskiden beri Türklerde milli bir kült ögesi olan Umay inancının Hüma kuşu adlı öge ile bağdaştığını düşünen İnan'a göre ise Hüma, İran edebiyatında da görülmektedir. İnan'a göre bu ögenin menşeinin neresi olduğunun önemi olmamakla beraber, asıl dikkat edilecek hususun Hüma ögesinin Yakutlarda görülen Umay adlı “İmı kuşu” ile benzer özelliklerde olduğudur (İnan, 1986, s. 36, 37, 39). Umay veya Hüma isimleriyle anılan efsanevi kuş hakkında ki inançlarda, gölgesinin üzerine düştüğü kişinin zengin, padişah, yönetici olacağı öngörüsü hakimdir. İyi ve cennetin sembolü olduğu kabul edilir (Öner, 2008, s. 567). Kökleriyle Türk tarihinin derinliklerine uzanan Umay inancı Türk kültürünün en eski sembollerinden biri vasfı ile sanatın farklı alanlarında yerini bulmuştur. (Avşar, 2012, s. 4) Özellikle Selçuklu dönemi seramik sanatında kadın başlı olarak tasvir edilen Harpy, kanatlı bir kuş kılığında yeryüzüne indiğine inanılan Umay (Hüma) olarak yorumlanmaktadır (Bilgili, t.y).

Türklerde Hüma adıyla bilinen efsanevi kuş, farklı kaynaklarda Anka, Simurg, Harpy, Siren gibi isimler ile tanıtıldığı açıkça görülmektedir. Ancak bu yaratıkların farklı mitolojilerde farklı öyküleri olduğu da bilinmektedir.

İran mitolojisinde, evren konulu betimlemelerde Elburz dağının etrafında büyük bir okyanus tasavvuru görülmektedir. Okyanus içerisinde Gaokerena adlı iki ağaçtan söz edilmektedir. Bu ağaç ebedi hayat iksirini tohumları içerisinde saklamaktadır. Bu ağacın tepesinde yer alan Simurg dalları kırması ya da sallaması neticesinde dökülen tohumlar esen rüzgarlar ve yağan yağmurlar ile dünyaya ulaşmaktadır. Bu kuş Garuda ve kutsal kayın ağacının tepesinde ki kartal ile ilişkili olarak görülmektedir

(Alsan, 2005, s. 92). Simurg İran mitolojisinde ‘Otuz Kuş’ anlamına gelmektedir. 30 ayrı kuşun özelliklerini bir arada bulundurduğuna inanılmaktadır. Ejder ile mücadele edebilecek güçlü olan simurg, devlet kuşu olarak ta düşünülmektedir. Bu kuşun ateşten veya güneşten yaratıldığına inanılmaktadır (Alsan, 2005, s. 91). Yunan mitolojisinde Gaia ve Poseidon’un çocuğu olan bu mitolojik figür, kuş gövdeli ve kadın başlı olarak tasvir edilmiştir. Yunancada ‘kapmak ve çalmak’ anlamına geldiği düşünüldüğünde sembolik olarak takındığı anlam kelime manasıyla bağlantılı olarak can alma eylemleriyle sembolleşmişlerdir (Korucu, 2013, s. 165).

Harpy’ler gemicileri korkutan kadın başlı kuşlar olarak tanınırlar. İnsanları kapıp kaçırdıkları mitlerde anlatılanlar arasındadır. Kral Phineus’a rahat vermeyen, yiyeceklerini çalan yaratıklardır. Sirenler ise gemiciler için tehlike saçan habis ruhlar olarak bahsedilmektedir. Harpy’lere benzeyen bu yaratıklar vazolarda ve mezar taşlarında kuş vücutlu kızlar olarak resmedilir. Odysseus’un bir serüveninde sirenlerden söz edilmektedir. Bir adada oturan sirenlerin söyledikleri tatlı şarkılarla gemicileri büyüleyip parçalamak için kıyıya çağırdıklarından bahsedilmektedir. Şarkıya kapılmamak için Odysseus arkadaşlarının kulaklarını bal mumu ile kapayıp kendini de geminin direğine sıkıca bağlayarak sirenlerin felaket getiren çığlıklarından uzak durmayı başarmıştır (Necatigil, 1988, s. 101).

Yunan-Roma mitolojisi ve sanatında kullanılan harpia figürü antik dönem Mezopotamya kültürlerinde de sıklıkla kullanılmıştır. Mimari, el sanatları yüzeylerinde betimlenen harpia unsuru Hristiyan tasavvurunda gözetleyen, koruyan, güçlü, kuvvetli hayvanlar olarak sembolleştirilmiştir (Korucu, 2013, s. 166).

Selçuklu çini sanatında sevilen bir tema olarak masal dünyasının yaratıkları olarak da tanınan kuş gövdeli insan başlı sirenler en çok rastlanan motif olarak Kubadabad Sarayı çinilerinde görülmektedir. Bu figürün çaresizlere yardım eden bir melek ya da halkı için gayret sarf eden sultanı simgelediği ihtimali üzerinde durulmaktadır. Genel olarak şişkin göğüslü profilden görülürken başları cepheden tasvir edilmiştir. Yüzleri dolgun, gözleri badem, ağızları küçük ve tek kaş ya da kalın kaşlı olarak betimlendiğinden dolayı Orta Asya güzellik anlayışının sürdürüldüğü düşünülmektedir (Resim 4. 6) Bazı çinilerde görülen siren motiflerinde ise baş ve

gövdenin cepheden (karşıdan) gösterilerek arma etkisi (Resim 4. 5) sağlandığı görülmektedir (Arık, 2007, s. 90, 91).



Resim 4.5. Siren figürlü sır altı çini



Resim 4.6. Siren figürlü sır altı yıldız çini

Selçuklulara ait bir Kubadabad çini levhasında harpy figürünün bolluk ve bereket sembolü olan iki tane balık eşliğinde tasvir edilmesi (Resim 4. 7) bu motifin bereket sembolü olabileceğini düşündürmektedir (Avşar, 2012, s. 7).



Resim 4.7. İki balık eşliğindeki harpy desenli yıldız çini

Grifon

Kanatları ve başı kartal, gövdesi ise aslan olarak biçimlendirilmiş mitolojik unsurlardan olan grifon tasvirine Türk sanatında diğer fantastik yaratıklara göre az rastlanmaktadır. Bu yaratığın Hun, Avar, Peçenek, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatında asırlarca boy gösterdiği görülmektedir. Peçenek ve Hunlara ait grifon tasvirlerinde ibik ve yele bulunurken Selçuklu grifonlarında bu öğeler görülmemektedir. Anadolu Selçuklu eserlerindeki grifonlarda çok nadir olarak çene altında ibik bulunmaktadır. Kanatları açık ve dik kulakları ile betimlenen fantastik yaratık sürekli hareket halindedir. Tasvirdeki hareketlilikten dolayı bozkır sanatının etkilerinin sezildiği motiflerin doruk noktası ise Hun sanatıdır (Pamuk ve Oyman, 2016, s. 16).

Pazırık kurganında bulunan halının en dış bordüründe grifon motifleri görülmektedir. Pazırık kurganında bulunan hayvan üslubunun en görkemli örneklerinden bir diğeri ise cesetler üzerinde ki grifonlu dövmelerdir. Hun sanatında görülen bu grifon örnekleri iç Asya'da sıkça uygulanmış sembollerdendir. Bazen tek başına bazen de tabiattaki diğer hayvanlarla beraber görülmektedir. Birinci Pazarık kurganında gün ışığına çıkarılan eyer örtüsü üzerinde grifon ile sığınım ümitsiz mücadelesi betimlenmiştir. Ayrıca aynı kurganda çıkarılan aplike teknikli keçeler üzerinde grifon görünümlü fantastik hayvanın dağ keçisi veya koyuna saldırma anı tasvir edilmektedir (Alsan, 2005, s 41, 42). Konya küçük saray kazılarında bulunan grifon, figürü bitkisel bezemelerle doldurulmuş fon üzerinde görülmektedir. Gövdesinin iki

yanından çıkarak yükselen kanatlar yukarıda kesişirken kanat uçları volütlerle sonlandırılmıştır (Resim 4. 8). Çini zemini krem tonlarda vücut içerisinde ise kobalt mavisi ve patlıcan moru uygulanmıştır (Arık ve Arık, 2007, s. 314).



Resim 4.8. Grifon figürlü sır altı çini



Resim 4.9. Grifon tasvirli yıldız depo çinisi

Persler, Babiller, Asurlar, Yunan ve Romalılarca benimsenerek sanat eserlerinde sıkça konu edinilen mitolojik yaratığın betimlemelerine genellikle mimari alanda rastlanmaktadır. İslam dünyasında dört ayrı manada sembolleşmektedir. Hayvan mücadelelerinin sahnelendiği bir eserde yer alan grifon ‘azap edici’ gücün sembolüdür. Mücadele ederken görülen figürler ölümden sonraki yaşamın sembolü

olarak kullanılmıştır. Tanrıların ulaşı olarak benimsenerek cennetten gelen ve tanrılara yol gösterici olarak görüldüğü düşünülmektedir. Türbelerin, mezarların koruyucusu olarak betimlenen yaratık koruyucu ruh özelliği ile her türlü kötülüklerden, kötü hastalıklar ve düşmanlardan, insanları koruyarak bir takım tılsım ve nazarlık görevi üstlenmektedir (Korucu, 2013, s. 164). Yunan mitolojisinde boğa, panter ve grifonun Dionysos'un arabasını çektiği tasvirin yanında bazen de Apollo bir grifonun sırtında iken betimlenmiştir. Ayrıca grifon bir intikam tanrısı olan Nemesis'in sembollerindendir. Grifonlar mitolojik bir bölge olan Hyperborea'daki altınların koruyucularıdır. Hristiyanlıkta ilk zamanlarda şeytanı sembolize ederken sonraları yüce bir karaktere dönüştüğü görülmektedir. Hristiyanların koruyucusu olarak düşünülmektedir. Ancak genel bir sembolik anlam çerçevesinde değerlendirildiğinde güneşi, sökülen şafağı, göğü, gök unsurlarını sembolize etmektedir. İlim, aydınlık, kuvvet başlıca özelliklerindendir. Ayrıca gövdesini meydana getiren hayvanların güçlerinin bir araya gelmiş tasavvuru olarak görülmektedir (Tanpolat, 2016, s. 72). Mitolojik kompozisyonlarda kurtuluşa giden yolları beklemekle görevli aslan bedenli, kartal kanatlı, kartal başlı yaratık ve canavarlar görülmektedir. Bu yaratıklar bazen de hayat ağacı veya aynı olguyu simgeleyen nesneler üzerinde de nöbet tutmaktadırlar. Sonsuzluğa giden yolları yani kutsalın kutsanmış olduğu hazineleri, gerçek cevherleri bekleyen yılanlar görülmektedir. Bu yaratıklar Dionysos'un leğeninin çevresinde de resmedilmişlerdir. Bahsedilen mitolojik yaratıklar Apollo'nun İskitlerin uzağındaki altınlarını da beklemektedirler. Yerin altında saklı duran hazineleri ya da denizin dibinde bulunan inci ve elmasların koruyuculuğunu üstlenirler. Kısacası onlar kutsalı, gücü, hayatı ve bilgeliği simgeleyen ve sağlayan her şeyin muhafızlığını yaparlar. Parma'da ki Vaftiz Yerinde bulunan hayat ağacı üzerinde de nöbet tuttıkları görülür. Aynı motif, Ferrara Katedralinin müzesindeki bir rölyefte de görülmektedir (Eliade, 2005, s. 345).

Roma ve Yunan kültürünün devamı niteliğinde Bizans döneminde de kullanılmaya devam edilen grifon figürünün seramik yüzeylerde kullanımı 12. ve 13. yüzyıllarda Orta ve Geç Bizans dönemi olarak adlandırılan tarihlerde görülmektedir. İnce sgraffito ve ahşap kalıpla damgalama teknikleri ile oluşturulan eserlerde görülen grifon figürleri tek figür olarak betimlenmiştir. Bir eserde grifon ile birlikte yarı

leopar yarı insan olarak betimlenen farklı bir figür görülmektedir. Eserlerdeki grifonlar yürür, durur, saldırır, avlanır pozisyonlarda profilden betimlenmiştir. Kompozisyonadaki boşluklar ise dağlar ve sivri uçlu stilize yapraklarla, bitkisel bezemelerle doldurulmuştur. Çoğu eserdeki kompozisyonun büyük bölümü kırık ve kaybolan parçalar nedeniyle görülmemektedir (Sönmez, 2019, s. 98).

Hristiyanlar grifonu iki yönüyle değerlendirmektedir. Erken Hristiyan kültürüne göre grifon kötülüğün sembolü olup korkunç özellikleriyle tanınmaktadır. Hayvanları ve insanları yok etmeyi görev sayan grifon sonraki dönemlerde Hristiyanlar tarafından iyimser bir rolde görülmeye başlanmıştır. İnsanları koruyan ve metafizik yönleriyle uysal ve dost bir varlık olarak görülen efsanevi yaratık başka bir teoride Hz. İsa'nın ikili doğasını temsil etmiştir. Bu teoriye göre İsa'nın gökyüzü ve yeryüzüne dair aidiyeti grifonun belirli özelliklerine bağlanmıştır. Grifonun kartal başı ve kanatları gökyüzünü sembolize ederken aslan gövdesi yeryüzünü sembolen düşünülmüştür. Bu anlamda grifon İsa'nın ilahilik ve insanlık yönlerine vurgu yapmıştır. Bu inançla uygulanan grifon tasvirleri genellikle heykelerde, kutsal alan ve lahitlerin arşitrav ve plaka bölümlerinde görülmektedir (Sönmez, 2019, s. 22).

Ejder (evren)

Mitolojilerdeki en eski söylenceler Hitit ve Sümerlere ait olup genellikle kötülüğü temsil eden ejderhalar anlatılmaktadır (Tanpolat, 2016, s. 64). Uçan yılan olarak nitelendirilen ejderhalar kaynak olarak Sümer ve Eski Babil inançlarına dayanmakla birlikte Hemen hemen her ulusun mitolojisinde savaşır halde var oldukları görülmektedir. Babil, Akad, Hitit ve Sümerlerde kahraman savaşçı ya da ulu tanrılar genellikle ejderha öldürürler (Armutak, 2004, s. 152).

Tiamat adındaki Mezopotamya mitolojisine göre tanrı, evrenin ve zamanın başlangıcından bu yana var olan suyu tuzlu ve fırtınalı bir okyanustur. Evrendeki ilk anne olarak kabul edilen bir ejderha şeklinde tasvirleri mevcuttur. Aksu adındaki tatlı sular ile karışmış ve bu birleşim neticesinde tanrı soyları oluşmaya başlamıştır. Bu ejderin su tanrısı olan Ea ile de savaştığı mitlerde yer almaktadır. Ea ile savaşan Tiamat sonunda Ea'nın oğlu Marduk tarafından yenilmiştir. Marduk'u yutan Tiamat'ın ağzının içinde şiddetli bir fırtına çıkaran tanrı, bu fırtına ile Tiamat'ı alt

edip gözlerini çıkarmıştır. Mite göre Fırat ve Dicle'nin kaynakları çıkarılan bu ejderha gözlerinden meydana gelmiştir (Tanpolat, 2016, s. 66).

Çin mitolojisinde farklı türdeki hayvanların görsel özelliklerinin karışımı olarak betimlenen ejderha, deve başlı, boynuzlu, canavar gözlü, inek kulağına benzer kulakları olan bir yaratık olarak görülmektedir. Boynu yılanı andırırken pençeleri kartalı pulları ise balığı anımsatmaktadır. Tepesinde havalanmasını sağlayan bir parça bulunmaktadır. Gövdesinde bulunan yüz on yedi tane pulun seksen bir tanesi iyi (yang) etkilere sahipken diğer otuz altı pul kötü (ying) etki ile yüklüdür. Bu tasvir ile ejderha tıpkı su gibi, koruyucu olmasının yanında yok edici özellikler taşımaktadır (Aydın, 2013, s. 5).

Çin ejderhası mutluluğun, bereketin, yağmurun temsilcisi olduğu için saygı duyulmaktadır. Türk Kozmolojisinde de ejder su ve bereket ögesi olarak tasavvur edilmiştir. Tüm Asya'da görülen Çin ejderhası, genellikle elinde tuttuğu büyük bir inci tanesiyle tasvir edilmektedir. İmparatorluk simgesi olan ejderha bazen hayat iksiri efsaneleriyle ilişkilendirilmektedir (Tanpolat, 2016, s. 64, 65). Çin mitolojisindeki yağmur bereket ve şans getirdiğine inanılan ejderhalara karşın Avrupa'nın kanatlı ve ağzından ateşler saçan ejderhaları bu motifin farklı kültürlerde farklı sembolik anlamlar içerdiğinin kanıtıdır (Tanpolat, 2016, s. 64). Germen ve Yunan mitolojisinde korkunç ejderhalar motiflendirilirken bu ejderhaları kahramanlar öldürmektedirler. Yunanlılarda gözcü anlamı yüklenen ejderha motifi, öykülerde kutsal su ve çeşmelerin muhafızıdır (Armutak, 2004, s. 152).

Yunan ve Romalılara ait mitlerde korkulan varlıklar olarak anlatılan ejderhaların koruyucu yanları da bulunmaktadır. Python adlı dev ejderha ile mücadele eden Yunan Tanrısı Apollo mücadele sonunda bu yılanı öldürmüştür. Bu yılanın tanrılar ve ölümlülerin iletişim kurabildiği bir bölge olan Delphi adlı yerin kâhinini korumakla görevli Python gibi başka değerli unsurları da korudukları görülmektedir. Bunlardan 'Ladon' adındaki ejderha Hesperidlere ait bahçe ve altın elmalara bekçilik yapan yaratık olarak anlatılır (Tanpolat, 2016, s. 64). Çin ejderhası inancının, Türk mitolojisindeki ejderhalarla özdeşleştiği görülmektedir. Bu da ejderha mitleri konusunda Türklerin Çin mitolojilerinden etkilenebileceğini akıllara getirmektedir (Tanpolat, 2016, s. 64, 65). Kültürel bir motif olarak ejderha her ne kadar Çin

mitolojisine dayandırılrsa da Türk sanatı ve mitlerinde de sıkça görülmektedir. Masallarda geçen doğaüstü bir hayvan olan ejderha gök ve yer-su unsurlarına tabii olarak uygulamalarda yer almıştır. Erken dönem Türklerinde güç, bereket, refahı simgelerken Ön Asya kültürleri ile ilişkiler neticesinde anlam kaybına uğramış kötülüğün simgesi haline gelmiştir. Çin mitolojisinde simge olarak imparatorluğu yansıtan ejder bazı efsanelerde hayat iksiri olarak Türk kültürünü etkilemiştir. Türk mitolojisinde yeniden doğuş, bereket ve su simgesi olarak görülmektedir. Tıpkı Çin takviminde olduğu gibi Türk hayvan takviminde kendine ait bir yılı simgelemektedir. Gök ve Yer ejderi olarak Türk Kozmolojisinde önemli bir yere sahip olan efsanevi yaratıklardan yer ejderi derinlerdeki suları mekân tutmuştur. Bahar aylarında pul ve boynuzları ile yeraltından çıkarak gökyüzüne yükselip bulutların ardında kaybolur. Sonrasında ise yağmurlar yağdırarak insanlığa ve doğaya refah ve bereket gönderir (Çoruhlu, 2002, s. 132, 133). Uygur devrindeki ejderin İlahsal bir tasavvurda, çift halinde gök çarkını çevirdiğine inanılır. Ayrıca Uygur mitolojisinde yarı ejder yarı insan olarak tasvir edilen hanların bulunduğu bahsedilmektedir (Aydın, 2013, s. 2).

Türk ve Altay mitolojisinde ejderha anlamına gelen ‘büke’ yılan benzeyen devasa bir sürüngendir. Çoğu zaman kanatlı olarak tasvirlerinde yer almış olan ejderha uçabildiği gibi ağzından ateş dişlerinden ise asit saçar. Pullarla kaplı olan derisi zırhı andırır. Korkunç bir görünümle devasa bir yılan olan ‘ebren’ Türk ve Altay mitolojisinde yeraltındaki mağarada hayatını sürdürerek oradaki hazineyi korumakla yükümlüdür. Bazen ateşin, bazen ormanın, bazen de suyun içinde yaşayan canavar kuraklığın ve ölümün simgesi niteliğindedir. Selçuklu sanatında sıkça örneklerine rastladığımız ejderha özellikle Kubadabad Sarayı çinilerinde kendini göstermektedir. Ağız ağıza kesişerek tasvir edilen iki ejderhanın han ve saraylardaki görevleri kötülük, düşmanlık ve hastalığın içeriye girilmesini engellemektir (Yıldırım, 2016, s. 7).

8. ve 13. yüzyıllar arasında Uygur Bezeklik bölgesinde sıkça tasvirine rastlanan hayat ağacının dibinde birbirine dolanmış olarak betimlenen çift başlı ejder görülmektedir. Selçuklu tasvir sanatında görülen benzer figürler ise gökyüzünde betimlenerek gökteki cisimleri ve unsurları temsil etmektedir (Resim 4.10). İslami dönem sanatında dini algıya aykırı olsalar da eserlerdeki uygulamalarda sıkça

kullanılmışlardır (Esin, 2003, s. 164, 165). Selçuklu dönemine farklı eser ve seramiklerde, bazen bir kemerin ucunda, ya da ağacın köklerinde temsil edilmiş olarak görülmektedir. Yılan şeklinde uzun bir vücuda sahip, düğümlenerek ya da kendine dolanmış biçimde tasvir edilen ejderhalar, Müslüman Türk Kültüründe farklı özellikleriyle daha iyi gözlemlenmektedir. Yılan familyasından olup yılanların kralı olduğu düşünülmektedir. İnsanları yutması ile tanınan yaratık Rutubet ve yer altı dünyası ile ilişkilendirilmektedir. Ancak kışı yerin altında geçiren ejderha, ilkbaharın gelişi ile dışarı çıkarak yaz mevsiminde göğe yükselmektedir. Ejderha bu özelliği ile tanrısal bir varlık halini almaktadır (Roux, 2011, s. 68).

Selçuklu ejderhasının (evren) vücutu yılan biçiminde olup helezonlar oluşturmaktadır. Ayaklı olarak betimlendiği motiflerde ise, genellikle iki ayaklı olarak görülmektedir. Selçuklularda ejder yandan ve passant bir görünümde dir. Sanat eserlerinin incelenmesi sonucunda, Yılan vücutlu, ayaksız, pulsuz, kanatsız, boynuzsuz olduğu görülen ejderler, Selçuklu sanatında İbn Bibi'nin Nihang (timsah) dediği, Uygur yazıtlarında luu ve Hakanlı terminolojisinde ise Nek (timsah) diye adlandırılan, yerdeki sularında barınan efsanevi yaratığı temsil etmektedir. XI. yüzyıldan itibaren, büyük olasılıkla İran ve Bizans etkisi ile, Türkler de evrenle mücadele (alplik) konulu motifler görülmektedir. Selçuklu evreninin bir diğer özelliği olarak değerlendirilen nokta ise, bazı motiflerdeki betimlemelerde kuyruğun ucunda tekrarlanan ikinci bir ejder başıdır. Kuyruktaki baş, önde devam eden vücutu ısırmaktadır (Bkz. Resim 4.10). Birbirini takip eden hayvanların, önündekini ısırmaması, Avrasya göçebe sanat anlayışında görülen motifleri andırmaktadır. Çin'de ve Orta Asya Türk sanatında görüldüğü gibi, Selçuklularda da görülen kanatlı, boynuzlu, pullu, ayaklı evrenler ise semavi evrenler olup, Uygurlara ait Kök Luu'ya karşılıktır (Esin, 2004, s. 143, 147).



Resim 4.10. Konya kalesinden mimari parça

Ejder tasvirleri İslam sanatına, Türklerin Ön Asya ya da İran topraklarına ulaşmasından sonra girmiştir. Moğol istilasından sonra dört ayaklı ejderler İslam sanatında görülmeye başlamıştır. Selçuklulara ait ejder motiflerinin kendilerine has özellikleri vardır. Keskin çizgilerle üçgen biçiminde açılmış ağızları sivri kafa yapıları boynuz ve iri gözleriyle dikkat çekmektedir. Aynı dönemdeki farklı Türk milletlerinde de görülen ejder motifi genellikle tek başına bir kompozisyon oluşturmazlar. Çift başlı ya da çok başlı olarak kompozisyonu oluşturulan ejderler bazı eserlerde farklı mitolojik hayvanlar ile aynı kompozisyon içerisinde yer alırlar. Kubad-abad çinileri de bu özellikteki eserlerdendir. Örneklerin bazılarında karşılıklı duran iki tane ejder (Resim 4. 11) görülmektedir. Ejder tasvirleri Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte İslam sanatları içerisinde çoğalarak Büyük Selçukluların aracılığı ile Anadolu Selçuklu sanatına dâhil edilmiştir. Selçuklu sanatında gezegen, burç, rozet simgeleri ile oluşan ejderlerin gökyüzünün ahengini, hareketlerini, idaresini düzenleyerek evrenin simgesi olarak kabul edildiği düşünülmektedir. Hayat ağacı ile birlikte kullanıldığı da görülen ejderler Anadolu'da bulunan kompozisyonda ağacın köklerinden çıkarak yukarı doğru kıvrılıp açık ağızları ile ağacın dallarına doğru yönelmiş biçimde betimlenmiştir (Pamuk ve Oyman, 2016, s. 10).



Resim 4.11. Ejder figürlü sır altı çini

12. yüzyılda Hakanlı ve Selçuklu döneminde İslamiyet dininden kaynaklı etkilerle soyutlaşma evresine giren evren ikonografisi Çin ejderine benzeyen niteliklerden uzaklaşmıştır. Çin evreni, dalgalı hatlar çizerek izleyicide hareket etkisi uyandırmaktadır. Türk ejderi ise sadece geometrik çerçeveye uygun hale gelecek biçimde burkulmuştur. Ancak geometrik formdaki Türk ejderi çerçevesini zorlar nitelikte fırlamaya hazır bir betim sergileyerek hayati göstergelerini sergilemektedir (Esin, 2004. S. 142).

Dev bir sürüngen olarak balığa benzer pulları bazen de kanatları ile betimlenen bu fantastik canavar Hristiyanların sanat ve edebi türlerinde şeytanı sembolize ettiğine inanılır. Hristiyan mitolojisinde önceleri tanrılara yenilenleri betimleyen bu yaratık daha sonraları kahramanlar ve soyluların avladığı bir yaratık olarak efsanelere konu olmuştur. Dile getirilen bu efsanelerde ejderi avlayan kişi başarılı olduğunda bir hazinenin sahibi olmakta veya esir bir prensesi kurtardığı anlatılmaktadır. Kötülüğün sembolü ejder Hristiyan inancında Mikael adındaki baş melek tarafından cehennemde hapsedilmiş şeytani bir varlık olarak görülmektedir. Tasvirler arasında Aziz Theodors ve Aziz Georgios'un ejderle savaştıkları da görülmektedir (Eravşar, 2014, s. 77).

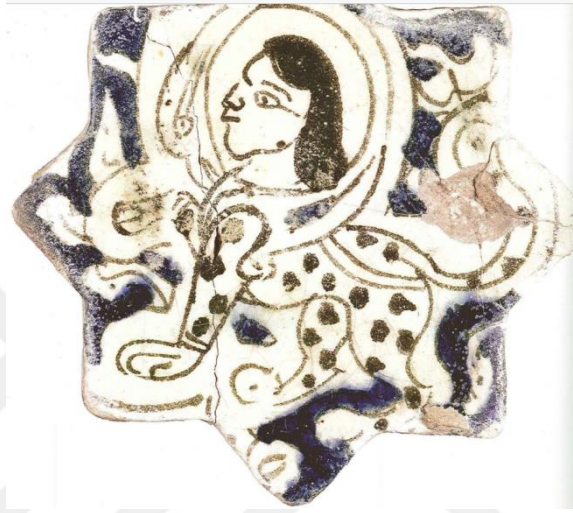
Sfenks

Yunan mitolojisinde sfenks, Oedipus efsanesinde adı geçen yaratıktır. Söylenceye göre Tanrıça Hera, onu Thebes'e intikam almak için göndermiştir. Yoldan geçenlere sorduğu bilmeceye yanlış cevap veren insanları yer (Tanpolat, 2016, s. 69). Mitlerde enteresan bir şeytan olarak tanımlanan sfenks, yıkım ve kötü şans sembolize etmektedir. Hesiod'a göre Ortrus ve Çimera'nın, farklı kişilere göre ise Echidna ve Typhon'un kızıdır. Vazolar üzerindeki betimlemelerde ve bas kabartmalarda sfenks dik oturmakta, başı kadın biçiminde tasarlanmış kanatlı bir aslandır. Ya da göğüs ve tırnakları aslana ait kuyruğu ise yilandan ibaret olan bir kadına benzemektedir (Yıldırım, 2016, s. 10, 11).

Genel olarak tapınak girişlerinde bulunduğu dikkat çekilen sfenkslerin En ihtişamlı ve en popüler olanı, Nil Nehri'nin batı kıyısında yer alan Büyük Gize Sfenksi'dir. Yüzü doğuya bakan Gize Sfenksi'nin ön ayaklarının arasında bir tapınak görülür. Uzunluğu 73 metre, yüksekliği ise 20 metreyi bulan Sfenks, doğan güneşi ve dolayısıyla firavun için yeniden dirilişin temsili niteliğindedir. Sfenksin yüzü doğuya bakmaktadır. Doğuya dönük olan yüzü, 'Ra' adlı güneş tanrısını her gün doğumunda karşılaması anlamını içermektedir. Yapılan kazı çalışmaları sonucunda, ön ayakları arasında kurban için yapılmış bir sunak ortaya çıkarılmıştır. Sfenksin yüzünün firavun Kefren'e ait olabileceği düşünülmektedir (Tanpolat, 2016, s. 68). İnsan başlı, aslan gövdeli olarak, kanatlı bir betimleme ile Bizans seramiklerinde gördüğümüz sfenks zekâ ve kuvveti sembolize etmektedir. Mitolojik bir yaratık olup iyinin yanında kötünün karşısında görünen bir unsurdur. Hükümdarlık erkini ve milletini korurken isyancıları korkutmak ile görevli mitolojik yaratığın ana vatanı Mısır'dır. Kültürel etkileşimler sonucu birçok farklı versiyonları mevcuttur. Örneğin İmparatorluk dönemi Hititlerde sfenks, aslan ve insan olmak üzere iki başa sahiptir. Pagan sanatçılar tarafından Bizans sanatına taşınırken Bizans din adamları tarafından negatif bir algı ile karşılanmasına rağmen XIII. Yüzyılın ortalarına kadar oluşturulmuş eserlerin yüzeylerinde farklı üsluplarla yer almaya devam etmiştir (Korucu, 2013, s. 160, 161).

Türk sanatında Sfenks'e dair örnekler Kubadabad Sarayı kazılarındaki çinilerde görülmektedir. Genelde ayakta ve yürür halde tasvir edilen yaratıklar öteki hayvan

figürlerinde de görüldüğü gibi ön ayaklarından birini kaldırmış kuyruğunu ise yukarıya doğru kıvrımıştır. Az sayıda olsalar da 13. yüzyıla ait bazı sfenks örneklerinde kanat ve kuyruğun uçlarının ejder başıyla sonlandığı görülmektedir. 13. yüzyıl Suriye ve İran topraklarında görülen el sanatı örneklerinde de görülen sfenks ve ejder birlikteliğinin tasvirleri ise eğri kesim tekniği ile yapılmış olup kabartmalarda Orta Asya sanatı etkileri görülmektedir (Yıldırım, 2016, s. 10, 11).



Resim 4.12. Kanadı ucunda yırtıcı kuş başı bulunan sfenks tasvirli depo çinisi



Resim 4.13. Sfenks tasvirli sıraltı depo çinisi



Resim 4.14.. Sfenks figürlü lüster çini



Resim 4.15. Sfenks Figürlü Yıldız Çini

Gövdesi aslan başı ise insana ait olarak tasvir edilen sfenksler tılsımlı güçleri ile sarayı düşmandan ve kötülüklerden koruduğu inancıyla Kubadabad duvarlarında görülmektedir. Genel olarak kanatlı bir tasvirde resmedilen yaratık yırtıcı hayvan hareketleri ile betimlenmiştir. Kubadabad sarayında sıraltı teknikli yıldız çinide çizgisel bir kompozisyon halinde işlenen sfenksin kuyruğu bir ejderin başı ile son

bulurken, sfenksin geriye doğru çevirdiği başı ejder ile birbirlerine bakar vaziyettedir (Resim 4. 16) (Arık, 2007, s. 91).



Resim 4.16. Kuyruğu Ejder Başıyla Son Bulan Sfenks Figürlü Yıldız Çini

Geyik

M.Ö. 1200-700 tarihli Altay mezarlarında bulunan geyik dişleri Türkler için dini anlamlar içeren geyiğin kutsallığını ortaya koymaktadır. Altay Türklerine ait destanlarda görülen geyik yer ruhu olarak bilinmektedir. Geyik Orta Asya Türklerinde büyümlü bir hayvan olarak görülürken alageyik ise yeryüzünün ruhu olarak kabul edilir. Şamanın ikinci ruhu olarak kabul edilen geyik göksel bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı Türk boylarında ölen şamanın ardından dikilen heykelin tepesine geyik boynuzu takılmıştır. Moğol ve Tatarlarda ise geyik yol gösterici ve kurtarıcı rolündedir. Yine Yakut Türkleri kulağına küpe takıp azad ettikleri geyiği tanrıya armağan olarak düşünmektedirler. Yakutlarda geyiğin kürek kemiği incelenerek fal bakılmakta ve son gömme töreni olarak bilinen ritüellerde kayın ağacı kabuğuna yapılan geyik resimleri çadırda yanan ateşte yakılmaktadır. Bilim adamları Yakut inancında avlanarak öldürülen yararlı hayvanların kemiklerinin yerde bırakılmaması gerektiği inancını ifade etmektedirler (Çınar, 2016, s. 180). Şaman, törenlerinde ‘hayvan-ata’ ya da ruhları olarak inanılan geyiğin suretine bürünmektedir. Bu nedenle Şaman’ın giysisi veya davulu üzerinde temsili olarak geyik tasviri ya da geyiğe ait bir parça görülebilmektedir. Büyük ihtimalle çok erken devirlerde totem olarak kabul edilen geyiğin bu özelliği Pazırık kurganında

gün yüzüne çıkarılan atların başlarındaki geyik maskaları bu durumu destekler niteliktedir. Sonraki dönemlerde bakıldığında geyiğin bu özelliğini atların aldığı görülürken, geyikler ise ruhlara sahip çıkma inancı ile kurban olarak sunulmuştur (Çoruhlu, 2002, s. 142, 143).

Anadolu’da don değiştirme ya da posta bürünme olarak bilinen şaman özelliği bir takım efsanelerde konu edinilmiştir. Posta bürünme durumu Anadolu da adından söz edilen bazı dervişlerinde samanlıktan gelme bir özelliğidir. “Geyikli Baba” olarak bilinen dervişin geyiğe bindikleri ve geyik boynuzlu şapkalar taktıkları bilinmektedir. Sadece inanç önderi olarak değil, Aynı zamanda Türk Topluluklarına liderlik ettikleri de görülmektedir. Bir diğer geyik donuna bürünme vasfına sahip şahsiyetin ise ‘Abdal Musa’ olduğu dile getirilmektedir (Ögel, 2010, s. 29). Hun Türklerine ait bir efsanede, avcılar bataklığa çeken geyiğin sayesinde, avcılar geçilmez sanılan bataklığı geçmeleri ve İskit memleketine vardıkları anlatılırken, geyik ögesinin Ergenekon Destanındaki gibi yol gösterici rolü vurgulanmıştır (Ögel, 2010, s. 578). Bir Göktürk efsanesinde ise Geyik Deniz Tanrıçası olarak görülmektedir. Çin kaynaklarının aktardığı efsaneye göre bir Göktürk atası, mağarada genç bir kız görünümünde olan deniz tanrıçası ile buluşarak sevişmektedir. Ancak hükümdar beraber olduğu genç kızın ak bir geyik olduğunun farkında değildir. Düzenlenen bir süre avında önlerine çıkan hayvanlar arasında gördükleri bir ak geyiği, askerlerden birinin öldürmesiyle asıl durum ortaya çıkmıştır. Sevdği kızı gittiği mağarada bulamayan hükümdar, onun aslında ak geyik görünümünde bir ilahe olduğunu anlamıştır (Çoruhlu, 2002, s. 143). “Geyik de çekti, beni kendi dağına” adlı söylenceyi ise Türklerin İslamiyet sonrasında dile getirdikleri bilinmektedir. Anadolu’da genellikle ramazan geceleri okunan kitaplarda, Muhammed Hanefi’nin avlanırken bir geyiğin peşine takılarak girdiği bir mağara geçidinin sonunda ulaştığı yeraltındaki Cennet gibi ağaçlık bir yerde Mine Hatun’u bulduğu anlatılır. Bu hikaye İslamiyet’e uyarlanmış bir Ergenekon Destanı niteliğindedir (Ögel, 2010, s. 578). Söylencelerin birinde avcının peşine düşerek yaraladığı geyiğin kaçıp dervişin dergâhına sığındığı anlatılmaktadır. Kaçan geyiğin peşinden dergâha gelen avcının dervişin yaralı olduğunu görmesi, geyiğin derviş ile özdeşleşerek kutsaliyet kazanmasına işaret eder (Çınar, 2016, s. 86). Benzer bir inanın ürünü olan yavru ceylan efsanesinde ise ceylanı öldüren Sarı Avcının eve vardığında küçük oğlunun cansız bedeniyle karşılaşır bir daha ceylan avlamaması

konu edilir (Sakaoğlu, 1978, s. 177). Cengiz Aytmatov, Beyaz Gemi adlı romanda Kırgızların atalarından bahsetmektedir. Kırgız soyunun “Boynuzlu Maral Ana” adlı geyiğin düşmanların elinden kurtardığı çocuklardan türediği anlatılan efsanede mistik bir inancın yaşatıldığı görülmektedir (Karadavut ve Yeşildal, 2007, s. 105). Ayrıca, geçmişten bugüne Anadolu Türkleri’nin nazara karşı geyik boynuzunu kullanmakta oldukları görülmektedir. Özellikle evlerin duvarlarına saplanan teke ve geyik boynuzları uğur, bolluk, bereket, nazar gibi inançlarının göstergesi olarak kültürler içerisinde yerini korumaktadır. Yörükler arasında bolluk ve bereketin simgesi sayılmıştı.

Anadolu Selçuklu Sır altı teknikli bir çini parçasında da, boynu, başı ve boynuzunun sadece bir kısmı görülen bir geyik tasvirinin mavi ve siyah renklerde boyanarak (Resim 4. 17) şeffaf sırla sırlanmış olduğu görülmektedir (Arık ve Arık, 2007, s. 323).



Resim 4.17. Geyik tasvirli yıldız çini parçası

Kesilmiş veya kırılmış olarak bulunan sekiz köşeli yıldız çinilerin birinde, krem tonlardaki zemin üzerinde, siyah ile kobalt mavisi renklerde boyanmış bir geyiğin başı görülmektedir (Resim 4. 18). Tahrip olan eserde, gövde ve boynuzların sadece bir kısmı sağlam kalabilmiştir (Arık ve Arık, 2007, s. 325).



Resim 4.18. Geyik Figürlü Yıldız Çini Parçası

Yunan mitolojisinde Artemis'in geyik kılığına girdiği görülmektedir. Naksos adasında avlanan kardeşlerine geyik olarak görünerek kardeşlerini peşine düşürüp uçurumun kenarına çekmiş ve düşerek ölmelerini sağlamıştır (Hançerlioğlu, 2000, s. 168). Daha eski dönemlerde Anadolu'da Hitit mitolojisinde insanoğlunun alın yazısına hükmedebilen kader tanrısı Runda, dolaşırken yanında bir geyik ile betimlenmektedir. Efsanede görüldüğü üzere geyik Hititlerde kutsal olarak kabul edilmektedir. Runda'nın bir değneği, kartalı ve bir geyiği vardır. Tanrı Runda ileriki çağlarda Avrupa mitolojisine taşınarak tanrılarıyla kaynaşmıştır (Tanpolat, 2016, s. 51).

Tavus kuşu

Latin mitolojisinde savaş tanrısı olan Juno'ya adanmıştır (Armutak, 2004, s. 150). Bizans ve İran sanat eserlerin de sıkça rastlanan Tavus kuşu motifi mitolojik bir süsleme unsurudur. Tavus kuşunun tüylerinin eski İran bölgesinde iktidarın sembolü olduğu bilinmektedir. Bu figür Selçuklu saray çinilerine İran etkileşimi ile yerleşmiştir. Cennetin sonsuz hayatın ve güzelliğin simgesi olan tavus kuşu uğurlu bir kuş olarak nitelendirilmektedir. Ölümsüzlüğü ve devletin gücünün de sembolüdür. Tavus kuşu Latin mitlerinde savaş tanrısına adanmıştır. Renkli gözlü bir canavarın oyulan göz bebeklerinin tavus kuşunun kuyruğuna serpiştirildiğine inanılmaktadır (Pamuk ve Oyman, 2016, s. 14).

Tavus kuşu Kubadabad Sarayı çinilerinde hayat ağacı motifinin iki yanında durur vaziyette ya da ağaca tünemiş bir tasvir ile görülmektedir. Tavusun cenneti simgeleyip ve konduğu her yeri cennete dönüştüreceğine inanılmaktadır. Bizans ve İran sanatında sıkça görülen tavus kuşu motifinin Selçuklu sanatını da etkilediği

görülmektedir. Eski İran’da iktidarın simgesi olarak kullanılan tavus kuşunun tüylerinden yola çıkarak Selçuklu saray çinilerindeki bu kuşunda aynı düşünceyi devam ettirdiği düşünülmektedir. Yalnız başlarına tasvir edilen tavus kuşu figürlü çinilerin yanı sıra, sıraltı teknikli haç ve yıldız formlu çinilerde aynı kâsedan su içen (Resim 4. 19) ya da birbirine dolanmış boyunlarıyla görülen (Resim 4. 20) tavus çiftleri de mevcuttur (Arık, 2007, s. 88).



Resim 4.19. Bir kaptan su içen iki tavus kuşu desenli çini



Resim 4.20. Boyunları birbirine dolanmış çift tavus kuşu desenli çini



Resim 4.21. Hayat ağacı ve simetrik çift tavus kuşu motifli yıldız çini



Resim 4.22. Dallar üzerine Karşılıklı Tüneyen Tavus Kuşu Motifli Çini

Depo çinileri gurubunda cenneti simgeleyen tavus kuşları, işleniş ve çeşitlilik olarak Kubad Abad'ın sıra dışı örneklerindendir. Bu grupta yer alan siyah ve beyaz kontur ile çevrelenmiş krem rengi zemin üzerine siyah renkte siluet etkisi yaratılarak işlenmiş yıldız biçimli soyut, dekoratif çiniler tek şablondan çıkmışçasına bir etkiye sahiptirler (Resim 4. 23). Siyah kalın çizgilerden meydana gelmiş, uçlarında zarif kıvrımlara sahip kuyrukları, birbiriyle kesişerek kompozisyonda hareket algısı yaratırken aynı zamanda çini yüzeyindeki boş alanları doldurmaktadır. Tavusların etrafındaki boşluklarda çeşitli dolgu motifleri de görülmektedir. Bazı örneklerde yıldız köşelerine damla motifleri, zemininde siyah ve mavi benekler görülürken, bazılarında ise; siyah kıvrık dallar, küçük spiraller, kıvrık dallar serpiştirilmiş olarak görülmektedir (Arık ve Arık, 2007, s. 366).



Resim 4.23. Çeşitli stilize tavus kuşlarıyla bezeli depo çinisi

Diğer bir grupta ise, sekiz köşeli çerçevesiz yıldız çinilerin krem renkteki yüzeyine siluet olarak zarif görünüşleri ile tavus kuşları işlenmiştir. İnce bacakları, boynu, küçükçe başları ile çini plakaların merkezinde yer alan bu zarif soyut kuşlar, tek fırça darbesiyle kolayca çizilmiş gibi bir his uyandırmaktadır (Resim 4. 24). Boyun hizasına yakın ve yelpaze gibi açılarak yelkeni andıran uçları kıvrık kuyruklarının iç kısımları taralıdır. Gövdeden çıkan ikinci kuyruk, uzun betimlenişi ile kuşun çini yüzeyinde dengeli duruşunu pekiştirmektedir. Yıldız formlu çini plakanın köşelerinde işlenen küçük yarım yuvarlaklar, çerçeve görevi görmektedir. Bu grupta yer alan Bir yıldız çinide ise zemin küçük mavi dallarla süslenmiştir (Arık ve Arık, 2007, s. 366).



Resim 4.24. Soyut karakterde tavus kuşlarıyla bezeli bir grup depo çinisi

Balık

Birçok Doğu ve Batı mitolojisinde kutsal olan balık, Sümer tapınaklarının kutsal hayvanı olup balık kuyruğuna sahip bir koyun olarak betimlenmiştir. Ea'nın rahiplerinin giyindiği giysiler balık biçimlidir. Vişnu adındaki Hint tanrısı yeryüzüne ilk ayak bastığında balık görünümündedir (Armutak, 2004, s. 148).

Türk yaratılış destanlarında görülen balık motifi gök gürültüsü unsurunun hayvan şeklindeki karşılığıdır. Yaratılış, bereket, bolluk, refahı simgelemektedir. Eski türk efsanelerinde Tanrıça Ak Ana'nın sığ sulardan çıkıp yükselerek yeryüzünü yaratmaları için üç balığı yaratarak görevlendirdiği görülmektedir. Ayrıca eline balık tutan ya da balığın üzerinde otururken betimlenen tanrı figürlerinin de Budizm'in etkisiyle meydana getirildiği düşünülmektedir (Kayalı, 2016, s. 252).

Kubadabad Büyük Saray buluntuları arasında yer alan bir yıldız çini kompozisyonunda bağdaş kurmuş bir figür, iki elinde tuttuğu balıklarla

betimlenmiştir (Resim 4. 25). Giyim tarzı ve oturuşunun yanı sıra, başını bir halenin sardığı görülen figürün, sultanın bizzat kendisi olarak düşünüldüğünde elindeki balıkların kutsiyet ifadesi olarak bulunması tesadüflerin önüne geçmektedir. Sayısız yumurtaları nedeniyle bereketi sembolleyen balık figürü, Beyşehir Gölü yakınlarındaki sarayda bulunan sıraltı teknikli yıldız çini üzerinde, birbirini takip eden çift balık figürü görülmektedir. Harpy (Umay) ise iki balığın ortasında üç dilimli tacı ile kompozisyonda yer almaktadır (Bkz. Resim 4. 7).



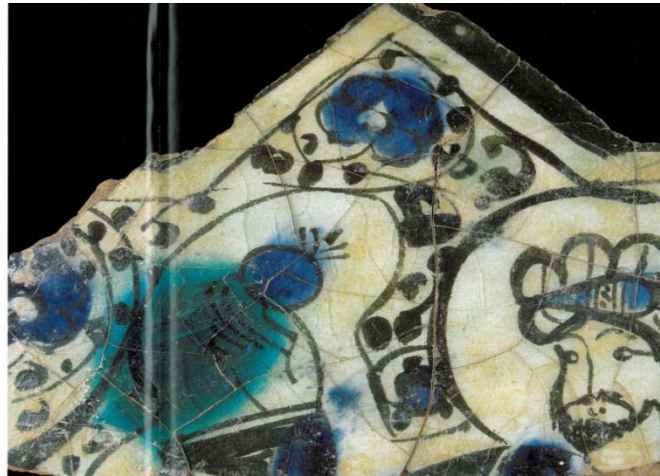
Resim 4.25. Elllerinde birer balık tutan figürlü yıldız çini



Resim 4.26. Balık figürlü depo çinileri

Nar

Balıkta olduğu gibi nar da bir diğer bereket sembolü olarak kabul görmektedir. Anadolu Selçuklu seramik ve çini eserlerde figürlerin elinde tuttuğu bu meyve çoğu mitolojik öğelerin yer aldığı kompozisyonda ise fonda yer alan ağaç dallarını süslemektedir (Resim 4. 27). Dünya mitolojilerinde nar meyvesi genellikle doğum, büyüme ve çoğalma olgularının sembolü olarak görülmüştür. Bir diğer ifade ile bolluk ve bereketi temsil eden narın, Sümer mitolojisinde Tanrıça İnanna ile özdeşleşmiş olan ‘Huluppu’ adlı ağacın olabileceği düşünülmektedir. Bu kutsal ağaç mitolojilerde Fırat Nehrinin kenarında oluşuyla tanınmaktadır. Hitit tanrısı Kubaba’nın başını süsleyen, Hera ve Afrodit’in de sembolü olan nar, dalları ile de Romalı gelinlerin başlarını süslemektedir. Yunan Mitolojisinde bereket tanrıçası olarak tanınan Demeter’in elinde görülmektedir. Bu betimlemede ki meyve bazen haşhaş olarak da değerlendirilmektedir. Ayrıca nar aşk ve şehvet tanrıçası Afrodit ile de anılmaktadır Asya’da nar, dişilik konusunda bereketi anlatmaktadır. Hindistan’da ki kısır kadınlar nar suyu içerek çocuk sahibi olabileceklerine inanmaktadır. Çin’de ise içi tohumlarla dolu olduğu için bereketi simgeleyen nar düğün hediyesi olarak tercih edilmiştir. Zerdüştlük’te zenginlik ve ölümsüzlük ile beraber doğurganlığı sembolize eden nar, daha ziyade ağaç haliyle kabul görmüştür. İran mitolojisinde gücün sembolü olan nar, Türk mitolojisinde ise bolluk ve bereketi sembolize etmektedir. Anadolu da kutsal kabul edilerek taneleri yeni evlenmiş çiftlerin evine serpilmektedir. Bu hareket evliliğin bol çocuklu ve bereketli olacağına dair inançtan kaynaklanmaktadır (Büyükkol, 2020, s. 110- 113).



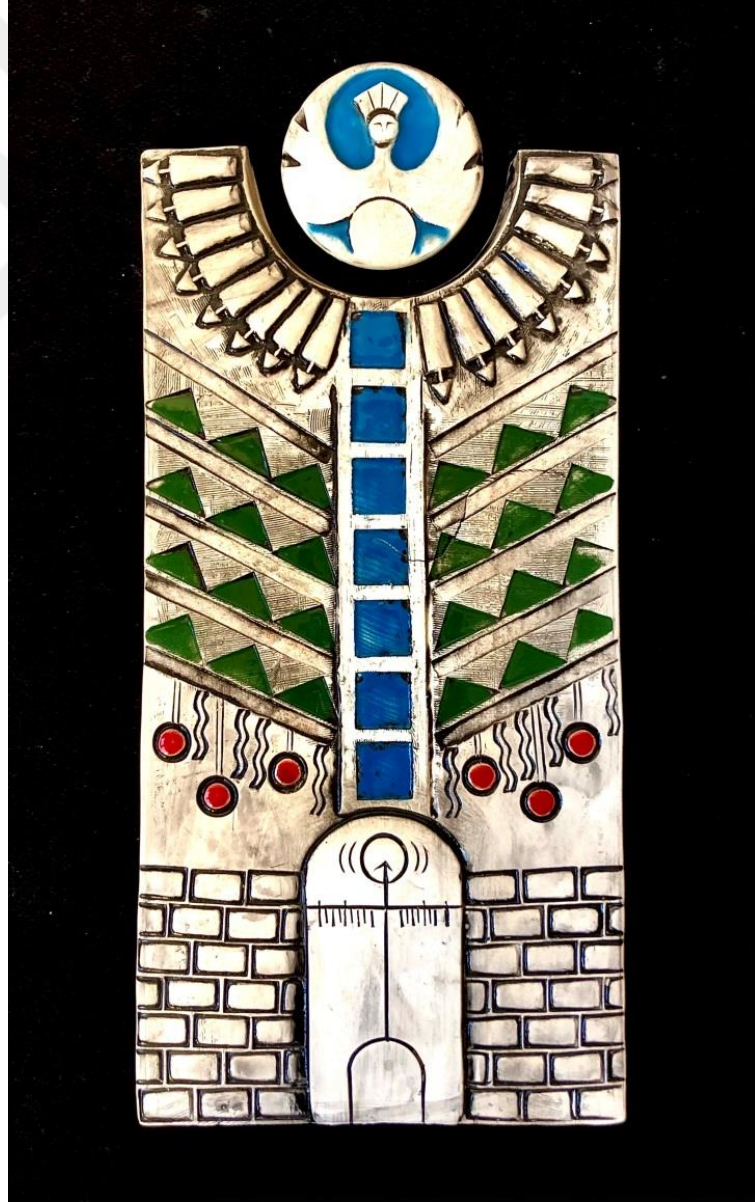
Resim 4.27. Elinde nar tutan figürlü çini



5. HAYAT AĞACI VE UMay KONULU KİŞİSEL UYGULAMALAR

5.1. Ayin

Beyaz vakumlu kil kullanılarak hazırlanan 20x40 ebatlarındaki plaka üzerine baskı ve elle şekillendirme yöntemleri kullanılarak yapılan uygulama uygun ortamda kontrollü olarak kurumaya bırakılmıştır. 900°C’de elektrikli kamara fırında bisküvi pişirimi yapılan çalışma sür-sil tekniği ile siyah sır kullanılarak eskitilmiştir. Renkli sırlamanın ardından şeffaf sır sonrasında 1050°C’de sırlı pişirimi yapılmıştır.



Resim 5.1. Ayin



Resim 5.2. “Ayin” detay

Uygulama iki parça halindedir. En tepede yer alan dairesel form içerisinde rölyef tekniğinde kabartılmış kanatları açık halde insan başlı, kuş gövdeli motif yer almaktadır. Kanatlı Figürün altında dairesel bir biçim görülmektedir. Uygulamanın ikinci parçası olan dikey çalışılmış kompozisyonun en üst noktasında dairesel formu çevreleyen stilize edilmiş insan formları yan yana dizilerek belirli bir düzen dahilinde ki bezeme oluşturulmuştur. Simetrinin hakim olduğu çalışmanın en altında tuğlalı bir duvarı andıran dikdörtgen formlu süsleme unsurları ortasında kemerli bir kapı görülmektedir. Kapı yüzeyinde şaman davullarında görülen hayat ağacı betimlemesi insan tasviri olarak kazınmıştır. Kapı üzerinde gökyüzüne doğru yükselen merdiven formunun basamakları arasındaki boşluklar mavi renk sırla doldurulmuştur. Bu merdivenin tepe noktası insan formları arasından geçerek dairesel plaka yüzeyine kabartılmış kuş gövdeli insan motifine erişmektedir. Merdivenin sağından solundan çapraz istikamette yükselen birbirine paralel şeritler arasında yeşil renkte sırlanmış üçgen motifler ardışık bir nizamda görünmektedir. En alt sıradaki sağ ve sol şeritten aşağı doğru salınan kırmızı renkteki dairesel formlar arasında kavisli sarkıtlar görülmektedir.

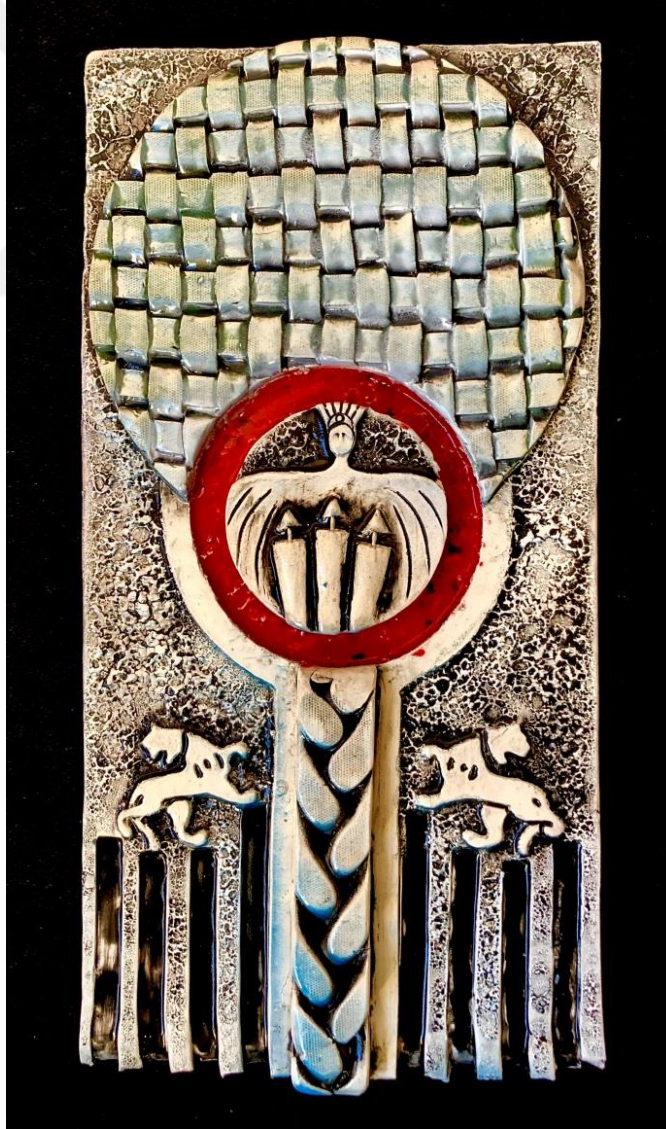
Vakumlu kilin kendi rengi olan kırık beyaz uygulamanın genelinde hakimiyet kurarak dengeyi sağlamaktadır. Aynı denge simetrik kompozisyonun sağına ve soluna eşit sayıda dağılım gösteren üçgen, daire, dikdörtgen gibi geometrik formların varlığı ile denge unsuru olmuştur. Sıcak ve soğuk tonların aynı zeminde yer alması ve kıvrık, düz çizgilerin bir arada görülmesi uygulamada zıtlıkların göstergesidir. Aynı geometrik biçim ve sembolik formların art arda kullanılışı uygulamada biçim tekrarının olduğunu gözler önüne sermektedir. Açık kompozisyon olarak tasarlanan uygulama yüzeyinde farklı boyut ve çeşitteki çizgilerin varlığı azda olsa hareketi sağlamaktadır.

Eserde merdiven olarak betimlenen ağaç gövdesi tepesinde yumurta üzerinde kanatlarını açmış vaziyette, başında taç ile mavi zeminde görülen Umay figürüdür. Figürün altındaki yumurta kültürün ve inancın ölümsüzlüğünü sembolize etmektedir. Umay etrafında dairesel bir periyot da ve belirli bir nizam çerçevesinde dizili olarak görülen stilize figürler, merdivenden yeryüzüne gönderilmeyi bekleyen yeni doğacak çocuklara verilecek ruhlardır. Merdiven biçimli ağaç gövdesinden yanlara çapraz yönde çıkan şeritler dal, üzerindeki yeşil renkli üçgenler ise yaprakları simgelemektedir. Basamaklar arasına işlenen gök renginin Umay adlı kuşun katında da var olduğu dikkate alındığında bu merdivenin, Hayat Ağacı olarak düşünülüp Gökteki Tanrı'ya ulaşım aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Hayat Ağacının altında görülen örülü duvar ortasındaki beyaz kapı göğe çıkan merdivenin önünde yer almaktadır. Kapı üzerine işlenen sembol, eski bir şaman davulu üzerinde bulunan Hayat Ağacı, dönemin insanları tarafından stilize edilmiş bir tasarımdır. Uygulamada kullanılan bu motif bez parçalarının sarktığı kollarını açmış, Gök Tanrı'ya düzenlenen bir ayin anındaki şamanın tasviri olarak kullanılmıştır. Şamanın bu ayin ve yakarışı yeryüzündeki tüm insanlık adınadır. Ağacın en alt dallarına bağlı olarak sarkan bezler ve kırmızı renkteki adaklar bu bilgiyi destekler niteliktedir.

Uygulama eski bir inanış ve kültürden kaynaklı olan mitolojik öykülerin sembollerle betimlendiği görülen eser anlatımcı bir üslup örneğidir. Ayrıca bu anlatımın, izleyiciyi dönemin inanç ve kültürleri konusunda bilgilendirerek üstlendiği öğreticilik vasfı işlevsellik özelliğini sergilemektedir.

5.2. Kollama

Vakumlu beyaz kilin preslenerek plaka haline getirilmesi ile oluşturulan zemin üzerine çamur ekleme, kazıma yöntemleri kullanılarak rölyef tekniğinde oluşturulan uygulamadaki örgülü alanlar ise elde şekillendirilerek yumuşak kıvamlı kil zemine dahil edilmiştir. Kompozisyonun fonu ise tuz ruhu dökülerek kabartılı bir dokuya kavuşturulmuştur. Son rötuşları yapılarak kurutulan uygulama 900° C’de bisküvi pişirimi tamamlanmıştır. Siyah sır ile sür-sil tekniği kullanılarak eskitme işlemi yapılmasının ardından renkli ve şeffaf sırlama işlemlerinden geçen çalışma 1050° C’de sırlı pişirime tabi tutulmuştur. 20x40 ebatlarındaki uygulama 2018 yılında tamamlanmıştır.



Resim 5.3. Kollama



Resim 5.4. “Kollama” detay



Resim 5.5. “Kollama” Detay

Uygulamadaki kompozisyonu simetrik bir anlayış ile ortadan ikiye bölen saç örgüsünü andıran dikey bir form görülmektedir. Yön akışı olarak dikey doğrultuda devam eden uygulamanın üst noktasındaki dairesel bölümde ise hasır örgüsüne benzer bir dokuma bulunmaktadır. Bu dairesel parça yine dairesel bir hareket sergileyen şeritler ile alttaki saç örüğünü andıran dikey yönlü forma bağlanmaktadır. Bu iki dokuma unsurunu birbirine bağlayan dairesel şeridin oluşturduğu çerçevenin ortasında uygulamanın asıl konusunu betimleyen dairesel bir parça bulunmaktadır. Çalışmanın ortasına konumlandırılan dairesel formun yüzeyinde görülen başında taç görülen figür, açık kanatları arasına aldığı stilize üç insan figürü ile betimlenmiştir. Kompozisyonu ikiye bölerek dik yönde uzanan örüğün sağında ve solunda farklı uzunluklarda gösterilen şeritler örüğe paralel doğrultuda aşağı doğru uzamaktadır. Büyükten küçüğe doğru belirli bir nizamda sağ ve sol bölümde yer alan bu şeritler üzerinde, yürür vaziyette betimlenmiş başları geriye dönük olarak görülen iki yırtıcı hayvan figürüne rastlanmaktadır.

Uygulama yüzeyindeki düz ve dairesel çizgiler zıtlık teşkil etmektedir. Dairesel bir form içerisinde kullanılmış olan köşeli unsurlar bir diğer zıtlığı oluşturmaktadır. Kullanılan renklerdeki soğuk-sıcak ikiliği ise farklı bir zıtlığı gözler önüne sermektedir. Kompozisyonadaki örgü unsurundan kaynaklanan doku çeşitliliği ve zemindeki pütürlü dokunun siyah sır ile eskitilerek belirginleştirilmesi ile dokunsal bir uyum sergilenmiştir. İki yanda görülen hayvan figürlerindeki eylem belirtisi dokudaki zenginlik ile birlikte belirli bir ritme kaynaklık etmektedir. Simetri anlayışının hakim olduğu çalışma yüzeyinde kullanılan birden fazla daire, kare, dikdörtgen gibi geometrik unsurlar biçim tekrarlarının göstergesidir.

Uygulamanın ana temasının yer aldığı kırmızı renkte bir daire ile çevrelenmiş merkez nokta yüzeyinde üç tane stilize insan figürünü kanatları ile sararcasına koruma altına almış olarak betimlenen Umay Ana motifi yer almaktadır. Türk mitolojisinde insanları ve hayvanları koruyan tanrıça ya da iye olarak boy gösteren Umay, uygulama yüzeyinde, başında taç, pelerini andıran açık kanatları ile kutsiyet ihtiva eden bir anlatımda tasvir edilmiştir. Figürleri çevreleyen kırmızı hale bu kutsiyet ve dokunulmazlığın bir diğer göstergesidir. Söz konusu parça, Hayat Ağacı olarak stilize edilmiş formun gövdesinden ayrılan dalların yer aldığı bölümde

görülmektedir. Hayat Ağacı olarak tasvir edilen kabartmada, gövde ve yaprak dokusu olarak örgü teknikli süsleme unsurları kullanılmıştır. Köke doğru inen gövdedeki örgü ile elde edilmiş doku, yeryüzü ile Gök Tanrı arasındaki kozmik, girift ve gizemli düzeni ifade etmektedir. Gövdenin iki yanında yer alan yırtıcı hayvanlar ise Hayat Ağacını korumakla görevli yaratıklardır. Bu kompozisyon öğeleri birçok uygarlığa ait olan mitolojik öykülerden esinlenerek uygulama yüzeyine yerleştirilmiştir. İnanişâ göre, Hayat Ağacı vasıtası ile ölümsüzlüğe erişmek isteyenler, öncelikle bu bekçi görevindeki canavarlar ile mücadele ederek onları öldürülmesi gerekmektedir. Bir ayakları öne doğru kalkık ve geriye dönmüş vaziyette arkasını kollar gibi betimlenen bu bekçi yaratıklar, 11-13. yüzyıl Anadolu Selçuklu çinilerinden esinlenerek kompozisyona dahil edilmiştir.

Uygulamanın, tamamı ile anlatımcı nitelikte oluşunun nedeni, içerdiği sembolik anlamlar ve duygulardır. Anadolu Türklerinin etkileşimli kültürlerinde yer etmiş öykülerden (mitlerden) inanca dair kesitlerin görsellere dönüşerek bir kompozisyonda dile getirildiği uygulama, izleyicisine geçmiş kültür, inanç ve mitler hakkında bilgiler sunduğundan dolayı ise işlevsel bir karakter taşımaktadır.

5.3. Semah

Şamotlu çamur kullanılarak oluşturulan plaka, tasarlanmış kompozisyona göre kesilerek ayrı parçalar haline getirilip, kazıma yöntemi ile rölyef tekniğinde boyutlandırılmıştır. Kompozisyonun ortasında yer alan daire biçimindeki parça, yumuşak kıvamlı plakanın tümsek bir obje üzerinde kalıplandırılması ile oluşturulmuştur. Kurutma işlemi sonrasında 900° C’de bisküvi pişirimi yapılmıştır. Siyah, beyaz ve yeşil tonlardaki sırlar ile renklendirilen uygulama, şeffaf sırlamanın ardından 1050° C’de ikinci kez fırınlanmıştır. Son olarak ise kırmızı, koyu yeşil, turkuaz, mavi ve siyah renklerin sır üstü olarak uygun yerlere uygulanmasının ardından 800°C’de üçüncü pişirim gerçekleştirilmiştir.



Resim 5.6. Semah



Resim 5.7. “Semah” detay

Merkezde yer alan dairesel tümsek form üzerinde Anadolu Selçuklu çinilerinden esinlenilerek yerleştirilen bitkisel bir motif yer almaktadır. Öteki parçalar ise uçan bir kuş formuna uygun olarak kesilerek, tümsek dairesel form etrafında kanatları açık ve uçar halde kompozisyona dahil edilmiştir. Kuş gövdeli olup, insan başına sahip fantastik yaratıkların başlarında taç görülmektedir. Kırmızı, yeşil, mavi, siyah gibi renkler sır üstü tekniğinde gövde ve kanatlara uygulanmıştır. Ortada yer alan bitkisel motif işlemeli tümsek form çalışmanın merkezi konumundandır. Yeşil renkli bitkisel motif aralarında beyaz sır kullanılmıştır. Siyah sır ile eskitilmiş dairesel parçanın kenar yüzeyi çizgisel dokularla hareketlendirilerek kırmızı tonlarda renklendirilmiştir.

Tüm parçalarda görülen kırmızı, siyah, yeşil ve turkuaz renkler uygulamanın genelinde uyumu sağlamaktadır. Ana parça etrafındaki 3 kuş figürünün form

birlikteliği ve figürler üzerindeki geometrik biçimlerin benzerliği, bir başka uyum ve dolayısı ile biçim tekrarının göstergesidir. Renk olarak kırmızı ve yeşil renklerin, soğuk-sıcak kontrastlığı uygulamadaki zıtlık faktörünün nedenidir. Düz ve kavisli çizgilerin bir arada kullanılması başka zıtlıklar oluşturmaktadır. Uygulamanın hareket unsuru ise merkezde yer alan dairesel parçanın çizgisel ve tekrarlı doku detayları ile uçuşan kuş betimlemeleridir.

Uygulamadaki Hayat Ağacı, dairesel form üzerinde merkeze konumlandırılarak kutsiyet kazandırılmıştır. Anadolu Selçuklu dönemi çini motiflerinden esinlenilerek kompozisyonda yer verilen Hayat Ağacı etrafında başındaki taç ve renkli kanatlarıyla uçuşan kuşlar ise Anadolu da Talih Kuşu olarak inançlarda yer etmiş, Hüma ismiyle anılan Asya kökenli mitolojik bir öge olan ‘Umay’ motifidir. Hayat Ağacı etrafındaki bu devamlı dönüşler, kuş kılığına girmiş şamanın ritüel anındaki hareketlerinden esinlenilmiştir.

Uygulama betimlediği konu itibarı ile anlatımcı bir yapıda olup izleyiciyi merak duygusu uyandırarak Türk inançları konusunda bilgilendirdiğinden dolayı işlevsel bir özellik taşımaktadır.

5.4. Yol

Beyaz vakumlu kil ile oluşturulan uygulama 20x40 ebatlarında olup beş parçadan meydana gelmektedir. 900°C’de yapılan bisküvi pişiriminin ardından Kırmızı, mavi, siyah, turkuaz renkler ile yapılan sırlama işlemi 1050°C’deki pişirimle tamamlanmıştır. Turkuaz mavi figürlü dairesel parça ise sır üstü tekniğinde renklendirilerek 800°C’de işlem görmüştür.



Resim 5.8. Yol



Resim 5.9. “Yol” Farklı açıdan görünüm

Uygulamada amorf bir yapıda tasarlanan farklı renklerdeki iç içe geçmiş iki parçanın alegorik bir anlatımı söz konusudur. İç içe geçmiş iki parçanın ortasında dik istikamette kıvrılan kavisli bir boşluk görülmektedir. Bu parçaların iki yanında ise dairesel bir form üzerinde stilize edilmiş iki kuş figürü görülmektedir. Amorf yapıdaki mavi parçanın dairesel kesiti içerisindeki yuvarlak biçim kırmızı renkte görülmektedir. Aynı büyüklükteki kuş figürlü mavi renkli dairesel form ise kırmızı amorf yapı boşluğunda yerini almıştır. Simetrik kompozisyonlu uygulamanın alt orta noktasında ise dairesel bir kesit yüzeyinde, siyah zemin üzerine kabartılmış kanatları açık ve başında bir taç ile ayakta duran turkuaz renkte bir figür görülmektedir. Uygulamanın tamamında kavisli çizgilerin kullanımı uyumun ifadesidir. Kontrast renklerin kompozisyonda iç içe olması zıtlıkların göstergesidir. Dikey yönde kıvrılan boşluk uygulamanın hareketliliğini oluşturmaktadır. Kompozisyonda görülen alegorik anlatımda iç içe geçmiş sembolik öge Hayat Ağacıdır. İki ayrı kökten meydana gelen Hayat Ağacının mavi ve kırmızı olarak farklı renklerde tasarlanıp iç

içe geçmesi ve dairesel boşluğundaki yuvarlak formlu parçasının renk olarak kontrastlık içermesi kültürlerin kökeninde yer etmiş mitlerin girift, gizemli ve zıtlık içeren yapısının sembolik ifadesidir. Uygulamada amaç, mitlerin kozmik yapısındaki anlatımının yanı sıra, inançlarda yer alan doğum ve ölüm unsurunun hayattaki iç içe geçmiş döngüsünün soyut biçimler ile ifadesidir. Ölüm ve yaşamın birlikteliği ve döngüsel devamı, farklı renklerin iç içe yerleştirilmesi ile anlatılmaktadır. En altta yer alan dairesel form uygulamanın merkezi niteliğindedir. Kanatları açık, başında taç ile betimlenen figür Türk mitolojisindeki Umay motifidir. Dalların arasındaki boşlukta yer alan iki kuş figürü ise yeni doğanlara ruh getiren ve yeryüzünde düzeni sağlayan iyelerdir. Mavi ve kırmızı iki parçanın ortasında kıvrılarak yükselen kavisli boşluk ise Umay'ın yeryüzüne indiği yoldur. Bu yol kutsal Hayat Ağacından geçmektedir. Hayat Ağacını kullanarak gökyüzüne yükselme motifi Şaman'ın kutsal yolculuğun anlatımı olarak da görülebilmektedir. Uygulamadaki alegorik anlatım her ikisini de kapsar niteliktedir. Umay iyesinin ve bebeklere ruh üfleyen yardımcı kuşların Hayat Ağacı üzerinden gerçekleştirdikleri ruhani yolculuğu betimleyen uygulama anlatımcı bir yapıdadır. Bu anlatım, izleyiciye sembolik bir dil ile aktarılırken aynı zamanda geçmiş kültürler hakkında aydınlatıcı bilgiler içerdiğinden dolayı işlevsel özelliktedir.

5.5. Bereket

Preslenerek 20x40 ebatlarında plaka haline getirilen şamotlu çamurun düzeltilen yüzeyine önceden tasarlanmış kompozisyon çizilmiş ve parçalar halinde kesilerek rölyef tekniğinde biçimlendirilmiştir. 900°C'deki bisküvi pişirimi sonrasında Mavi, lacivert, kırmızı, siyah gibi renklerin kullanıldığı uygulamanın sırlı pişirimi 1050°C'de elektrikli kamara fırında gerçekleştirilmiştir.



Resim 5.10. Bereket



Resim 5.11. “Bereket” detay



Resim 5.12. “Bereket” Farklı açıdan görünüm

Toplam dört parçadan oluşan dikey yönlü kompozisyonun en üst noktasında yer alan dairesel tümsek formun yüzeyinde, alttan başlayıp yukarıya doğru gittikçe genişleyen ardışık düzenli bir süsleme görülmektedir. Dairesel formun ortasında yer alan mavi, kırmızı renklerde sırlanmış balık kılçığı düzenindeki süslemenin altında ise kenarı bir bordürle çevrili küçük dairesel bir boşluk yaratılmıştır. Boşluğun içine geçen baştan sonra, dairesel formdan dışarı çıkan omuzlar ve alta doğru sivrilerek inen vücut ile bir figür yer almaktadır. Yüzünün iki yanından aşağı doğru kıvrılan saçları ve stilize bir anlayışla betimlenen yüz görülmektedir. Boynunda kolyesi ve göbek deliğinden sonra aşağı doğru keskin bir sivrilikte inen vücut sonlanmaktadır. Vücudun sonlandığı noktadan figürün iki yanından yükselerek üstteki dairesel formun oyulmuş boşluklarına geçen iki adet parça vücudu araya almaktadır. Bu parçalar figürün sağ ve solundan yanlara doğru Çatallanarak dallara ayrılmaktadır. Figürü sağ ve solundan saran iki parçanın yüzeyinde üst üste sıralanmış üçer tane kırmızı renkli tümsek öge yer almaktadır.

Eserde kavisli-düz çizgiler ile form olarak kullanılan dairesel ve köşeli biçimler zıtlıkları meydana getirmektedir. Diğer bir zıtlık ise mavi ve kırmızı gibi soğuk-sıcak renklerin kullanılmasıdır. Çalışmanın genel görünümünde ise daire ve üçgen biçimli geometrik şekiller hakimdir. Eserde yaygın olarak kullanılan dokunsal doku ve şamotlu kilin rengi uyumun göstergesidir. Tepedeki tümsek dairede görülen kırmızı-mavi renkteki ardışık biçimler ve vücudun iki yanında yer alan parçaların girinti ve çıkıntıları hareket kaynağı durumundadır. Bir diğer hareket unsuru ise figürün başından göbeğine kadar sarkan kıvrımlı saçlarıdır. Simetrik eser yüzeyinde küçük kırmızı dairesel formlar ve baş üstündeki köşeli şekiller biçim tekrarlarını oluşturmaktadır.

Simetrik kompozisyonlu uygulamanın merkezinde konumlandırılan figür Türk inanç kültüründe kutsal bir yere sahip olan Umay adlı iyedir. Stilize edilmiş mitolojik karakterin iki yanından yukarı doğru sivrilirken yanlara doğru dallara ayrılan benzer formdaki parçalar ise Hayat Ağacını sembolize ederken aynı zamanda figürün kanatları olma özelliğini taşımaktadır. Umay'ın Kanatları olarak da tasarlanan stilize ağaç dalları üzerindeki kırmızı renkli yuvarlak çıkıntılar ise üreme ve bereket meyvesi olarak mitolojilerde yer etmiş nar meyvesidir. Başını hale gibi saran dairesel tümseklik ise Türk inançlarındaki kült öğelerden biri olan dolunaydır. Kutsiyetin

göstergesi olan başındaki taç ile kompozisyonda boy gösteren Umay, dolunaylı bir gecede nar ağacının bereketli dalları arasında aileye bebek müjdelemektedir. Ağaç dallarının aynı zamanda Umay'ın kanatları niteliğinde betimlenişi, Umay ve Hayat Ağacının ayrılmaz birlikteliğini anlatır niteliktedir.

Eser, yeryüzündeki insanlığa bereketi sunan Umay'ın görevini sembolik bir tarzda betimleyişi ile anlatımcı özelliğe bürünmüştür. Konu edindiği kültürel bilgiyi izleyicilere aktarma vasfı taşıdığından dolayı ise işlevseldir. Ayrıca çizgi, renk ve şekillerin belirginliği nedeni ile biçimci bir nitelik taşımaktadır.



5.6. Bağ

Vakumlu beyaz kilin preslenmesi ile oluşturulan 20x40 ebatlarındaki plaka, kazıma ve ekleme yolu ile şekillendirilerek oluşturulan uygulama, kurutularak 900°C’de bisküvi pişirimi yapılmıştır. Siyah sır ile sür-sil tekniği ile eskitilerek mavi, kırmızı, yeşil sırlar ile renklendirilip 1050°C’de elektrikli kamara fırında sırlı pişirimi geręekleřtirilmiřtir.



Resim 5.13. Bağ



Resim 5.14. “Bağ” Farklı açıdan görünüm



Resim 5.15. “Bağ” Detay

Üç parçadan oluşan dikey yönlü kompozisyonun merkezi konumunda yer alan ortadaki parça kıvrık çizgilerle düzenlenmiş alegorik bir formdan ibarettir. İlk bakışta şemsiyeyi andıran çizgisel tema, dairesel bir boşlukta yer almaktadır. Üzerinde yer alan ikinci parçada ise, örülü saçları, kolyesi ve başındaki tacı ile tasvir edilen kuş gövdeli, insan başlı figür, kanatları açık bir vaziyette görülmektedir. En altta yer alan son parçada ise aşağı yönde inen düz çizgilerin giderek genişlediği yelpaze görünümündeki bölmelerden oluşan parçadır. Bu bölümdeki birimlerin ortası kazınarak çukurlaştırılmış, içleri ise mavi ve kırmızı sır ile doldurulmuştur. Alt kenarı ise üstte yer alan figürün kanat uçlarında olduğu gibi girinti ve çıkıntılar oluşturularak zikzaklı bir yapı elde edilmiştir.

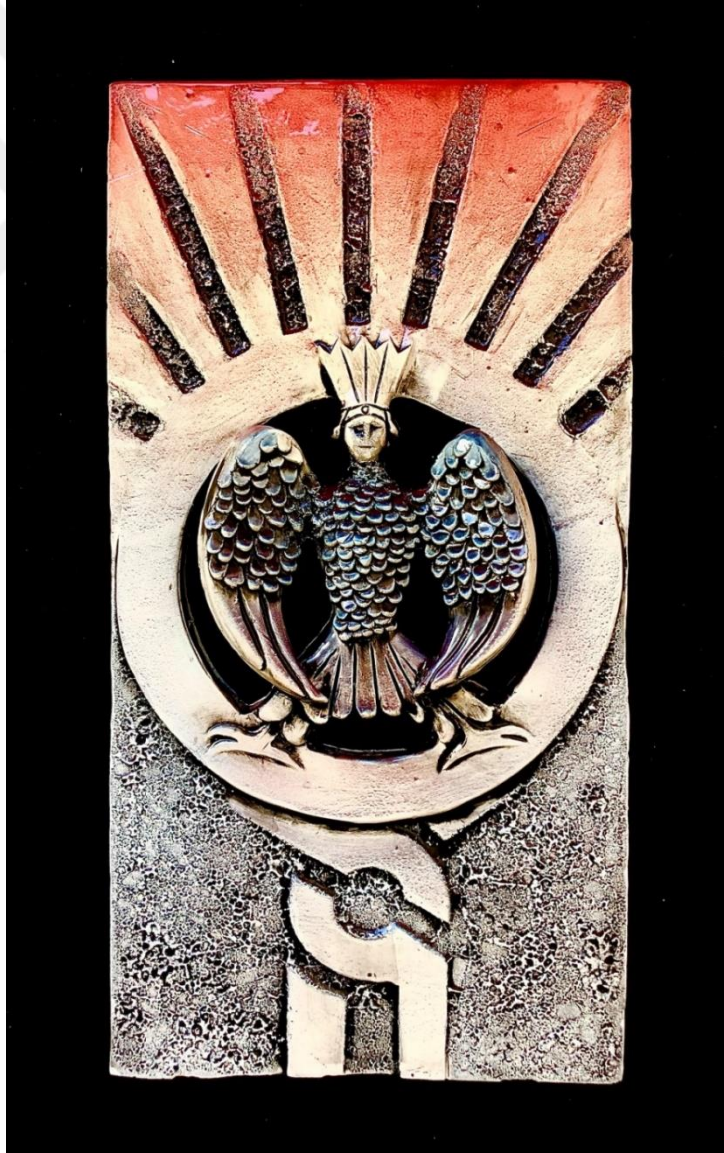
Uygulamada düz ve kavisli çizgiler ile sıcak soğuk renklerin yarattığı zıtlığa karşın yüzeyin bütününde görülen kilin öz rengi uyum oluşturmaktadır. Simetrinin hakim olduğu çalışmanın alt bölümündeki içi renk dolgulu bölümler biçim tekrarları yaratmıştır. Daire, üçgen ve dikdörtgenler geometrik biçim olarak çalışmada yer almaktadır. Kanat ve alt bölümdeki biçim tekrarlarının oluşturduğu zikzaklı yapı hareketi sağlamaktadır. Dokunulduğunda pütürlü olmayan parlak bir dokuya sahip olmasına karşın, renkler ile sağlanmış görsel bir doku mevcuttur.

Kompozisyonunda merkezde yer alan dik yönlü düz bir çizgi üzerinde iki yana doğru kıvrılan temanın yer aldığı parça, soyut formda düzenlenmiş sembolik bir Hayat Ağacı motifidir. Ağaç Üzerinde kanatları açık olarak betimlenen insan başlı kuş ise Umay adlı tanrısal iyedir. Bu iye, Gök Tanrı'nın göksel rengi ile betimlenmiştir. Hayat Ağacının altında yer alan renk ve biçim tekrarlı bölüm ise Umay adlı iyenin kuyruğunu oluşturmaktadır. Hayat Ağacı formunun devamı niteliğindeki kuyruk, gövdeden inerek yeryüzünü kavrayan kökleri oluşturmuştur. Dolayısı ile uygulamadaki anlatımda gök, Umay, ağaç ve toprak öğeleri ilişkilendirilerek, bu kutsal bağın gücüne yer verilmiştir.

Semboller ile anlatılan Umay inancı temalı uygulama, dini ve eğitsel bir amaç taşıdığından dolayı işlevseldir. Eserin biçimci yönü ise belirgin renk, şekil ve çizgilerden kaynaklanmaktadır.

5.7. Asalet

Beyaz vakumlu kilin 20x40 ebatlarında plaka haline getirilmesi ile oluşturulan düzlem, ekleme ve kazıma yöntemleri kullanılarak boyut kazandırılmıştır. Oluşturulan rölyefe ait fon, tuz ruhu kullanılarak pütürlü bir dokuya kavuşturulmuştur. Uygun ortamda kurumaya bırakılan uygulama, belli bir süreden sonra 900°C’de bisküvi pişirimine tabi tutulmuştur. Siyah sır kullanılarak sür-sil tekniğiyle eskitme işlemi gerçekleştirilen uygulama, kırmızı, mavi tonlarında sırlanıp şeffaf sırlama işlemi bittikten sonra 1050°C’de ikinci pişirimi gerçekleştirmek üzere elektrikli kamaralı fırında bekletilmiştir.



Resim 5.16. Asalet



Resim 5.17. “Asalet” detay

Uygulamada görülen dikey yönlü açık kompozisyonda, alt kenardan yukarıya doğru ayrı iki şerit halinde sarmal bir düzende görülen bantlar, uygulamanın ortasında yer alan daireye birleşmektedirler. Ana temanın yer aldığı dairenin ortasındaki boşlukta ayakları üzerinde ve kanatları açık vaziyette boy gösteren kuş gövdeli kadının başında taç görülmektedir. Kanatlı motifin yerleştirildiği içi boşaltılmış dairesel formun tepe noktasında farklı yönlerde doğru uzayan çizgiler görünmektedir.

Kompozisyonda renk olarak kırmızı, mavi, siyah, beyaz tonlarının oluşturduğu zıtlıklar görülürken benzer bir zıtlık düz ve kavisli çizgilerin varlığı ile kendini göstermektedir. Eser yüzeyindeki uyum, pütürlü dokunun yaygın oluşu ve kilin kırık beyaz tonunun eserin genelinde var oluşundan kaynaklanmaktadır. Kavisli çizgiler ve düz çizgiler bir arada kullanılarak zıtlıklar oluştururken dairesel geometrik biçimlerin tekrarı görülmektedir. Daire üzerindeki farklı yönlerde doğru kaçışan çizgiler ile alt noktada yer alan sarmal düzenli kuşak, kanatlardaki doku ile birlikte ritim faktörünü oluşturmaktadır.

Alt kenardan başlayarak birbirine sarılıp dairesel forma birleşen kuşaklardan biri yaşam, diğeri ise ölüm olarak yeryüzünün iki reel düşüncesini sembolize etmektedir. Kuşakların birbirine sarılması ölüm ve yaşamın kabul edilmiş bir gerçek olduğunu belirtirken daireye dahil olan kuşağın Umay Ana olarak tasvir edilmiş Tanrıçanın etrafından dönerek diğer kuşağa birleşip yeryüzüne indiği görülmektedir. Kuşakların

etrafında döndüğü Tanrıça Umay'ın konumlandırıldığı boşluk kainatın boşluğunu simgelemektedir. Uygulamadaki anlatıma göre ölülerin ruhları, gökteki Tanrı'ya doğru yükselmektedir. Aynı zamanda gökteki Tanrı'dan yeryüzüne gönderilen ruhlar ise doğacak olan bebeklere üflenecektir. Kainatta ki yaşam döngüsünün betimlendiği görsel, Hayat Ağacı sembolizmi ile birlikte anlatılmıştır. Soyut bir anlayışta tasarlanan Hayat Ağacının iki şerit halinde gösterilen gövdesi üzerinde, daire formunda betimlenen dallar ortasındaki kainat'ın boşluğunda konumlanan Tanrıça Umay, açık kanatları, mağrur duruşu ve başındaki tacı ile bir Tanrıça olduğunu hissettirmektedir. Tanrıçanın kutsiyetini sembolize eden bir diğer unsur ise etrafına saçtığı çizgisel hareketlerle betimlenen ışıık huzmeleridir.

Uygulama, Türk inanç ve kültüründe yer etmiş Umay Ana motifini hayat ağacı unsuru ile birlikte mitolojik bir anlatım modeliyle yansıttığından dolayı anlatımcı bir karakter taşımakta olup, aynı zamanda bu mitlerin izleyiciye aktarımını sağlamakla işlevsel bir rol oynamaktadır.

5.8. Tanrıça

Beş ayrı parçadan oluşan uygulamanın bir araya getirilerek oluşturulduğu kompozisyonun ebatları 20x40 cm'dir. Beyaz vakumlu kilin kullanıldığı çalışmanın ilk aşaması olarak, kilin kompozisyon ebatlarına uygun bir plaka haline getirilmesiyle başlanmıştır. Plaka yüzeyine çizilerek aktarılan kompozisyon, bütünü oluşturan öğelerin formuna göre kesilerek kazıma yöntemi ile rölyef tekniğinde boyutlandırılmıştır. Hacim kazandırılan uygulama, uygun ortamda ve gözetim altında kurutularak rötuşları yapıldıktan sonra 900°C'de bisküvi pişirimine tabi tutulmuştur. Siyah sırnın uygulama yüzeyine fırça ile sürülmesinin ardından, sünger ile yer yer ve hafif dokunuşlarla silinmesi ile oluşturulan eskitme işlemi tamamlanmıştır. Turkuaz ve kırmızı sırlarla renklendirilerek şeffaf sır püskürtülen uygulama 1050°C'de elektrikli kamara fırında ikinci kez fırınlanmıştır.



Resim 5.18. Tanrıça



Resim 5.19. “Tanrıça” detay

Dikey yönlü simetrik uygulamayı oluşturan kompozisyon, beş ayrı parçanın bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Kompozisyonun parçaları arasında ise boşluklar görülmektedir. Uzun bir elbise ile betimlenen gövdenin iki yanında stilize edilmiş kanatlara yer verilmiştir. Kanatlar üzerinde daire ve dikey yönlü çizgiler görülmektedir. Bu çizgiler tıpkı elbise üzerindeki tek çizgide olduğu gibi anatomik hatların göstergesi niteliğindedir. Aynı bir parça olan dairesel form, gövdenin hemen üstünde figürün başı olarak yer almıştır. Baş, stilize bir anlayıştaki sadelik ile kendini göstermektedir. Başın etrafını dairesel bir boşlukla saran kubbeli parçanın üst kenarları, parçanın ortasında betimlenen taç ögesi ile benzer nitelikte zikzaklı bir yapıya sahiptir.

Tamamen simetri anlayışının hakim olduğu stilize figürün kanatlarında yer alan daireler mavi renkte görülmektedir. Siyah, kırmızı ve kilin kendi rengi olan krem tonunun, uygulamanın farklı parçalarında kullanılması uyum nedeni olarak görülmektedir. Kırmızı ve mavinin aynı uygulamada yer alışı zıtlık ilkesinin göstergesidir. Düz ve kavisli çizgiler ise bir diğer zıtlığı göz önüne sermektedir.

Kanat uçlarındaki kavisli yapının oluşturduğu çizgiler ile kanattaki tüylerin stilize hali olarak düşünülmüş siyah çizgilerin yarattığı zıtlık kompozisyonun diğer parçalarında da yer almaktadır. Kanat uçlarındaki dalgalı yapı uygulamaya hareket kazandırmaktadır. Geometrik biçim olarak görülen daire ve üçgenler biçim tekrarlarını oluşturmaktadır.

Uygulamada, başında tacı, boydan ve dökümlü elbisesi ile adeta bir prensesi andıran figürün iki yanında açık halde tasvir edilen kanatları ile mitolojik bir iye görünümü kazanmıştır. Bedeninden ayaklarına dek uzanan elbisenin bitiminde oluşan form aynı zamanda kuşun kuyruğu görünümünde tasvir edilmiştir. Boyundan başlayarak enseyi dolunay gibi çevreleyen disk, yukarı doğru yükselerek kubbe formunda bir yapı oluşturmaktadır. Figürün başındaki taç ile benzerlik gösteren kubbe formundaki bezemelerde yer alan üçgenler, kırmızı ve mavi ardışıklığında sır ile doldurulmuştur.

Uygulamada görülen figür, başındaki tacı, kanatları ve tepesini saran kubbe formu ile kutsal özellikler betimleyen tanrıça Umay'ın grafiksel bir anlayışla stilize edilmiş tasavvurudur. Kanatlarındaki mavilikler, tanrıçanın mekânı olan gökyüzünün rengidir. Kanatlarda siyah çizgi olarak görülen birbirine paralel doğrultudaki şeritler ise yer ile gök arasındaki sonsuz düzeni simgelemektedir. Görsele bütün olarak bakıldığında ise iki kanat arasındaki gövde ve yarım daire biçimindeki kubbeli form stilize bir hayat ağacını oluşturmaktadır. Tepe noktasındaki form üzerinde gösterilen mavi ve kırmızı renkli üçgen biçimler ise yapraklar olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda, uygulama kompozisyonunda çift yönlü bir betimleme ile meydana getirilmiş tasarım söz konusudur. Tasarımda, kanatlı bir Hayat Ağacı sembolü görülürken, ikinci anlatım modelinde ise kanatlarıyla tasvir edilen Tanrıça Umay görülmektedir. Eser, belirgin renk, çizgi ve şekil itibarıyla biçimci bir özellik taşımaktadır. Aynı zamanda, farklı duygular ve sembolik mesajlar taşıdığından dolayı anlatımcı yapıdadır.

5.9. Umut

Vakumlu beyaz kilin kullanıldığı 2018 yılında tamamlanan uygulama plaka tekniğinde çalışılmıştır. Kil, preslenip plaka haline getirilmesi sonrasında elle şekillendirilerek boyut kazandırılmıştır. Gözetim altında kontrollü olarak kurutulmasının ardından gerekli rötuşlar yapılmıştır. 900°C’de bisküvi pişirimi yapılması sonrasında siyah sırlı eskitme işlemi sür-sil tekniği ile tamamlanmıştır. Kırmızı, yeşil, turkuaz sır ile renklendirilen çalışma, şeffaf sırlamaya tabi tutularak 1050°C’de elektrikli kamara fırında pişirimi gerçekleştirilmiştir.



Resim 5.20. Umut



Resim 5.21. “Umut” detay



Resim 5.22. “Umut” detay

Kompozisyonadaki stilize ağaç formunun kökünü insan figürlerinin çevrelediği görülürken, tepesinde ise uçar halde tasvir edilmiş kuş figürü yer almaktadır. Bu kuş, mavi renkteki bir sır dolgusu ile çevrilmiştir. Hayat ağacının dalları arasında yeşil renkte sır dolguları görülmektedir. Ağaçtan yeryüzüne doğru salınan kırmızı tümsek çıkıntılar ve kavisli öğeler yer almaktadır. Ağacın gövdesinden yukarıya doğru görülen siyah şeridin devamında, tepedeki kuşu işaret eden sembolik ifadelere yer verilmiştir.

Eserde kavisli ve düz çizgiler ile mavi, yeşil, kırmızı renklerin soğuk, sıcak olarak tek yüzeyde kullanılması zıtlık teşkil etmektedir. Tüm yüzeyde görülen çamurun beyaz rengi ve eskitmenin siyahı, uygulamadaki renk uyumunu göstermektedir. Dikey yönlü ve simetrik bir kompozisyonun görüldüğü uygulamada üçgen, daire, dikdörtgen gibi geometrik unsurlar biçim tekrarları yaratmaktadır. Kuş figürünün uçar vaziyette betimlenmesi ve ağaç dallarında salınan kıvrık çizgiler hareket kaynağı olarak kompozisyon yüzeyinde kendini göstermektedir.

Ağacın tepe noktasında, mavi daire içerisindeki tümsek form yüzeyinde görülen kuş figürü Umay adlı tanrıçadır. Eserin merkezini oluşturan bu figürün etrafının göksel bir renk olan mavi ile çevrili olması kutsiyetine işaret etmektedir. Gök Tanrı'yı simgeleyen mavi, dairesel bir hareket ile çevrelediği Umay'ı kutsarken aynı zamanda korumaktadır. Umay'ın yerleştirildiği nokta, ağacın en taze yapraklarının bulunduğu

uç dallarıdır. Bu anlatımla işaret dilen husus, Umay inancının gelecek zaman dilimlerinde dahi varlığını sürdüreceğidir. Ağaç kökünü çevreleyen stilize insanlar ile ayin ya da tören anı betimlenmektedir. Yeryüzü ile Gök Tanrı arasında bağlantıyı sağladığına inanılan hayat ağacı dallarında asılı olan ögeler ise gerçekleşmesi ümit edilen hayallerdir. İnsanoğlunun farklı dileklerle dallara bağladıkları bez parçaları yeni birtakım umut arayışlarıdır. Ağaç kökündeki kısa şeritler toprak altındaki kara iyeleri sembolize ederken, kökten çıkarak gövde ortasında dikey istikamette görülen şerit ve yön işaretleri Şaman'ın göğe yükselişindeki anlatımın sembolik ifadesidir. Ağaç dallarında asılı olarak tasvir edilen kıvrımlı çizgiler dilek, kırmızı renkte gösterilmiş dairesel formlar ise Tanrı'nın bahsettiği umutları ifade etmektedir.

Eser, belirgin renk, çizgi ve formlar itibarıyla biçimci bir kompozisyon oluşturmuş olsa da, sembolik ifadelerin kullanıldığı anlatımcı bir çalışmadır.

5.10. Düzen

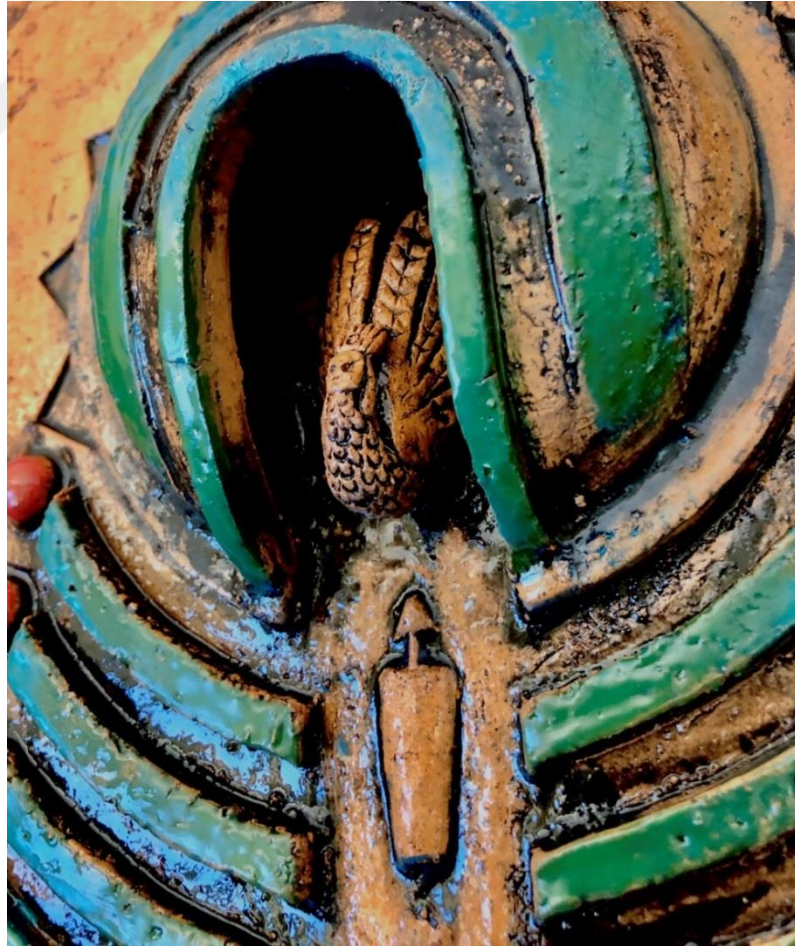
Şamotlu çamurun düz bir zemin üzerinde preslenerek 20x40 ebatlarında bir plaka oluşturulması ile uygulamaya başlanmıştır. Plaka yüzeyine çamur ekleme ve kazma yöntemleri ile esere boyut kazandırılmıştır. Tepe noktasındaki dairesel, tümsek form ise benzer formdaki bir objeden kalıp alma yolu ile oluşturulmuştur. Kurumaya bırakılan uygulama 900°C’de bisküvi pişirimi yapılmasının ardından siyah sır kullanılarak sür-sil uygulaması ile eskitme işlemi gerçekleştirilmiştir. Sır altı tekniğinin uygulandığı eser 1050°C’de pişirildikten sonra, sır üstü tekniğinde uygulanan renklendirme sonrasında 800° C’de üçüncü pişirim gerçekleştirilmiştir.



Resim 5.23. Düzen



Resim 5.24. “Düzen” detay



Resim 5.25. “Düzen” detay

2018 yılında çalışılan uygulamada stilize bir ağaç üzerinde tümsek, dairesel bir form olarak tasarlanan güneş içerisinde tünemiş efsanevi bir öge özelliği taşıyan Umay figürü üç boyutlu olarak görülmektedir. Umay tümsek form üzerinde açılan kubbe biçimli kapı girişi içerisine yerleştirilmiştir. Hayat ağacı dalları ucunda nar meyveleri görülürken ağaç gövdesinde dikey nizamda st üste sıralanmış dört adet stilize insan figürü kabartılmıştır.

Uygulamanın zemini dâhil olmak üzere tümünde görsel ve dokunsal doku gözlemlenmektedir. Kompozisyonda genellikle üçgen, daire gibi geometrik formların kullanıldığđ görülmektedir. Ağaç dalları yeşil ve tonları ile renklendirilirken kırmızı renkli nar meyveleri soğuk sıcak zıtlığđnı meydana getirmiştir. Zeminde görülen şamotun kendi renginin uygulamanın genelinde varoluşu uyumu sağlamıştır. Aynı zamanda eskitmede ve boyutu arttırmak amacıyla kullanılan siyah sır dağılımı uygulama yüzeyindeki diğer bir uyum faktörüdür. Yüzeyde farklı yönlere uzanan düz eğri, kırık çizgiler zıtlık oluştururken, aynı zamanda kompozisyonun hareket unsurunu oluşturmaktadır. Tepe noktasındaki güneş ile alt dallardaki nar motiflerinin dairesel formu kompozisyonda uyumu arttırmıştır. Aynı zamanda dairesel ve üçgen biçimlerde tekrarlar gözlenmektedir. Uygulama yüzeyine ortаланan ya da sağlı sollu olarak eşit bir dağılımın gözlemlendiği unsurlar, simetri anlayışının varlığının göstergesidir. Eserde görülen nesneler gerçek boyutunda işlenmemiştir.

Grafiksel bir anlayışla oluşturulmuş stilize unsurların yer aldığı kompozisyonda nar ağacı olarak betimlenen hayat ağacının tepesinde yuvalanan Umay figürü görülmektedir. Tümsek form yüzeyinde açılmış kubbe biçimli kapıdan bakarken görülen Umay insan başlı, kuş gövdeli bir tanrısal iye olarak eserde yer almıştır. Türk mitolojisinde bazen tanrı, bazen koruyucu ruh bazen de kuş kılığındaki şaman olarak yerini almaktadır. Uygulamada, ağaç uçlarındaki nar meyveleri Umay tarafından insanlığa armağan edilmiş bolluk ve bereket sembolleridir. Hayat ağacının insan biçiminde betimlenerek ellerinde nar meyvesini tutması, Gök Tanrı inancındaki Umay ana motifinin hayat ağacı yoluyla yeryüzündeki canlıları mkâfatlandırışının anlatımıdır. Kuş görünümlü efsanevi yaratık, yeryüzündeki l ruhlarını hayat ağacı vasıtası ile alarak gökler âleminin sonsuzluğuna götürmektedir. Umay ananın konumlandırıldığđ hayat ağacı tepesindeki dairesel formlu yuva etrafındaki üçgen unsurlar ile beraber güneş ya da ay sembolizminin betimlemesi olarak dşnlmştir.

Türk inancındaki ay ve güneş kültü beraberliğindeki hayat ağacı sembolizmi Umay ana başrolündeki kompozisyonda bir araya getirilmiştir. Farklı mitler ve inançlar görsel bir anlatımla harmanlanmıştır.

Uygulamada, Türk kozmolojisindeki ikonografik sembollerin stilize edilmiş bir düzen çerçevesinde kombine edilmesi ile eserin izleyicide uyandıracak merak duygusu arttırılmaya çalışılmıştır. Eser ilk bakışta anlamlandırılmada zorluk yaşatsa dahi izleyicilerin zihinlerinde uyanması hedeflenen soru işaretlerinin, Türk inanç ve kültürünün temellerinde yatan öykülerin öğrenilmesinin içgüdüsel olarak tetiklenmesi amaçlanmıştır.



5.11. Ritüel

20x40 ebatlarındaki uygulama şamot kilden oluşturulmuştur. Plaka yöntemi ile hazırlanan yüzeyin kazıma ve ekleme yolu ile şekillendirilip uygun ortamda kontrollü olarak kurutulması sonunda 900°C’de bisküvi pişirimi yapılmıştır. Sür-sil tekniği ile siyah sır kullanılarak eskitmesi yapılan uygulama kırmızı, beyaz, turkuaz, mavi, kobalt mavi gibi renklerle sırlandıktan sonraki şeffaf sırlamanın ardından 1050°C’de elektrikli kamara fırında işlem görmüştür.



Resim 5.26. Ritüel



Resim 5.27. Ritüel” detay



Resim 5.28. Ritüel” detay (kişisel fotoğraf arşivi)

Dikey doğrultulu yön akışına sahip kompozisyonun ortasında boynuzlu bir boğa kafatası görülmektedir. Boynuzlar üzerinde, içinde bulunduğu yumurtanın kabuğunu kırarak kâinata gözünü açan tanrıça Umay, kapalı kanatları ile ayakta dururken betimlenmiştir. Umay figürünün ardında gökyüzünün maviliğini lale biçiminde kesen taht, masallardaki yüce dağlardan esinlenmiştir. Boğa başı iskeletinin sağ ve solundan inen basamaklar, Anadolu inançlarının Arkaik dönemlerine inişini sembolize etmektedir. Boğa başının sağında ve solunda görülen üçer insan figürü, bir ayin esnasında tanrıya sunum yaparken görülmektedir. Arkaik dönem Anadolu inançlarını temsil eden boğa başı ve boynuzu bu uygulamada Anadolu'ya gelen Türklerdeki hayat ağacını sembolize etmiştir. Boğa başı önündeki sunaklarda Tanrıya kurbanlar adayan ilk insanlar olarak tasvir edilen figürlerin bazen de bizzat kurban oluşları vücutlarındaki kırmızı daireler kan ile anlatılmaya çalışılmıştır. Arkaik dönemlerden gökyüzüne çıkan merdiven zamanı temsil etmektedir.

Boğa başı olarak tasvir edilen hayat ağacı imgesi, Anadolu'nun zamana yolculuğunda inanç öğelerindeki değişimi anlatmaktadır. Kafatasını ikiye bölerek göğe doğru uzanan boşluk, hayat ağacı temasındaki ortak anlatımın göstergesi niteliğindedir. Yeryüzü ile Gök Tanrı arasındaki iletişimin sağlandığı yol olarak düşünülmüştür. Bu iletişim ise düzenlenen törenler yoluyla gerçekleşmektedir. Boğa başı formunda düşünülen hayat ağacı üzerinde yumurtadan çıkmış olarak tasvir edilen Umay, koruyucu iye ya da şaman olarak düşünülebilmektedir. Yumurtanın kabukları kültür olgusu olarak düşünüldüğünde, bu kültürler içerisinde gizlenen ve korunan Umay inancı betimlenmektedir. Gökyüzünün maviliği Gök Tanrı inancını sembolize ederken Umay ile gök arasındaki sivrilti yücelik alameti olarak kutsiyeti işaret etmektedir.

Boynuzlardaki sarmal çizgiler ile merdiven basamaklarının çizgileri uygulamada biçimsel bir uyumu sağlarken, yüzeyde hakim olan bej tonlarındaki şamot ise renk olarak uyumu oluşturmaktadır. Genel olarak kavisli çizgilerin görüldüğü simetrik kompozisyonda sağlıklı sollu biçim tekrarları görülmektedir. Tanrısal bir gücün ifadesi olarak düşünülen boynuzlar üzerindeki yumurta kabukları ve gökyüzünü yeryüzünden ayıran kıvrık formlar merdiven çizgileri ile birlikte uygulamaya hareket kazandırmaktadır. Biçim olarak çoğunlukla dairesel formların kullanıldığı görülmektedir. Uygulamayı ortadan bölen kafatasındaki düz çizgi, diğer eğri çizgiler

ile bir arada kullanılarak zıtlıklar oluşturmaktadır. Stilize insan figürleri içindeki kırmızı noktalar gök mavisinin soğuk rengiyle zıt bir görüntü oluşturmaktadır.

Uygulamada Anadolu topraklarının ilksel dönemlerindeki bir ayinde yer verilen öğeler ile Türklerin Orta Asya topraklarından Anadolu'ya getirdikleri Hayat Ağacı ve Umay inancı stilize öğelerle grafiksel bir tarzda betimlenmiştir. Kullanılan sembolik öğeler uygulamayı anlatımcı bir yapıya büründürmüştür. Aynı zamanda uygulama, kültür ve inanç konusunda izleyiciye yönelik bilgiler sunduğundan dolayı eğitsel bir özellik taşımaktadır.



5.12. Armağan

Uygulama 20x40 ebatlarında hazırlanmış şamotlu kil plaka üzerine kazıma ve çamur ekleme yöntemleriyle çalışılmıştır. Kurutulmasının ardından gerekli rötuşler yapılarak 900° C’de elektrikli kamara fırında bisküvi pişirimi yapılmıştır. Siyah sır kullanılarak sür-sil tekniği ile eskitmesi yapılan uygulama renkli ve şeffaf sırlama işlemine tabi tutularak 1050° C’de fırınlanmıştır.



Resim 5.29. Armağan



Resim 5.30. Armağan” detay



Resim 5.31. Armağan” detay

Kompozisyonunda ana yön akışı dikey olarak belirlenmiştir. En üstte Umay figürü kanatlanmış bir halde görülürken, pençeleriyle ayaklarından kavradığı küçük boyutlardaki stilize insan figürünü taşımaktadır. Çalışmanın ön planında ise renk ve biçim farklılığından da anlaşılacağı üzere kadın ve erkek figürleri bulunmaktadır. Üç figür arasında kalan boşluklardan ise hayat ağacı oluşturulmuştur.

Şamotlu kilinin bej tonlarındaki kendi rengi ve eskitmenin siyahı renk konusunda uygulamanın genelinde görülen uyumun göstergesidir. Söz konusu uyum ilkesine etki eden bir diğer faktör ise farklı yönlerde uzanan düz çizgilerin çalışmanın bütününde çoğunlukta oluşudur. Biçim tekrarlarının insan figürleri ve güneş ışınlarını andıran çizgilerde oluşu, uygulamanın kompozisyonunda uyumun varlığını gösteren bir diğer noktadır. Renk olarak soğuk ve sıcak renklerin çalışma yüzeyinde kullanımı zıtlık göstergesidir. Güneş ışınlarına paralel olarak tasvir edilmiş kanatlar uygulamada hareketin kaynağını oluşturmaktadır. Uygulamada görülen açık kompozisyonda simetri esas alınmıştır. Düz, keskin ve kırık çizgilerle işlenmiş unsurlara tezatlık teşkil eden dairesel formlar kanatları açık olarak görülen Umay ve doğurganlığın simgelendiği dişi figürün göğsünde belirtilmiştir. Ön planda kendini hissettirerek renk ve biçimleriyle birbirinden ayırt edilebilen dişi ve erkek figürler elleri önünde bağlı bir şekilde beklemektedirler. Bu öğelerin elleri önlerinde bağlı vaziyetteki duruşları değerlendirildiğinde, mahcubiyet ve beklenti içerisinde oldukları görülmektedir. Bu mahcubiyet ve beklenti güneş ışıkları içerisinde kanat çırparak ön plana çıkan Umay iyesinin görülmesiyle anlam kazanmaktadır. Umay'ın pençeleriyle ayaklarında kavradığı küçük boyutlu insan figürü ön planda yer alan anne ve babanın tanrıdan dilediği bebek olarak düşünülmüştür. Günümüz Anadolu topraklarında dahi mezarlıklarda mum yakma, ağaçlara bez bağlama gibi çeşitli ritüel kalıntıları olup, günümüze dek gelmiş inanç temelli kültürel yansımalar, stilize edilmiş unsurlar ile oluşturulan kompozisyonda ana temayı oluşturmaktadır.

5.13. Umay

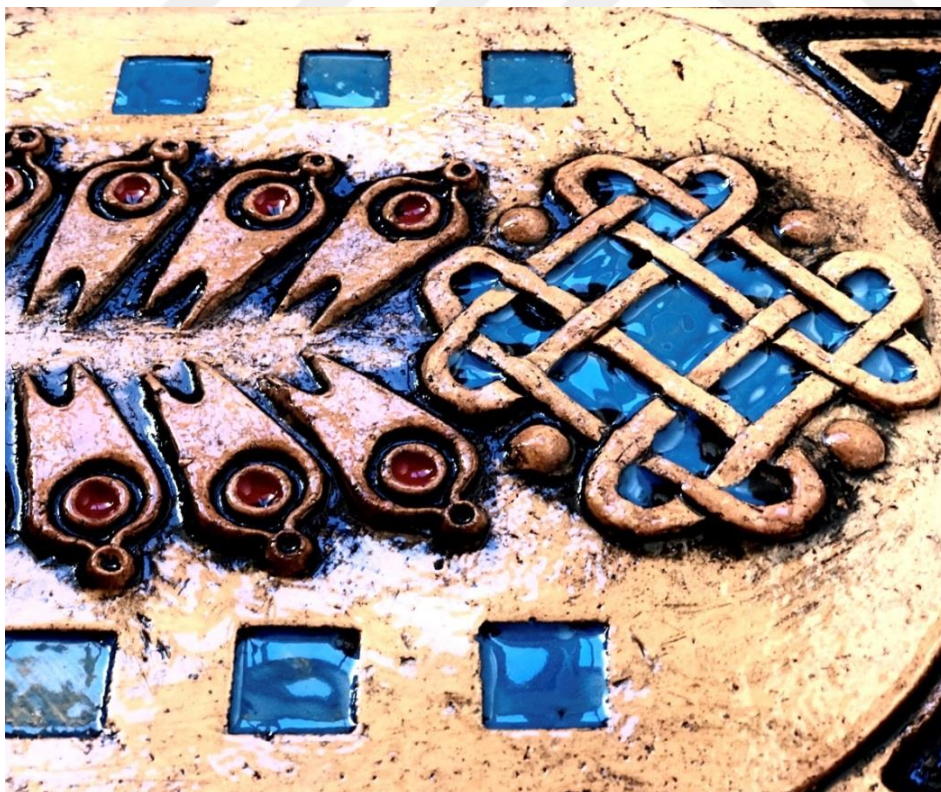
Şamotlu çamur kullanılarak 20x40 ebatlarında hazırlanan plaka üzerine çamur ekleme ve kazıma yöntemiyle kabartma tekniği uygulanarak şekillendirilen uygulama 2018 yılında tamamlanmıştır. Uygun ortamda kontrollü olarak kuruması sağlanarak 900°C’de bisküvi pişirimi gerçekleştirilmiştir. Sür-sil tekniğiyle siyah sır kullanılarak eskitme işlemi tamamlanan çalışma uygun görülen yerlere mavi ve tonlarında sırlar ile dolgu işleminin yapılmasının sonrasında şeffaf sır ile kaplanarak 1050°C’de ikinci pişirimi yapılmak üzere elektrikli kamara fırında işlem görmüştür. Fırından çıkarılan çalışma turkuaz renkteki sır üstü boyasıyla renklendirilerek 800°C’de tekrar fırınlanmıştır.



Resim 5.32. Umay



Resim 5.33. “Umay” detay



Resim 5.34. “Umay” detay

Kompozisyonunda en üst iki köşede Gök Tanrı inancını simgeleyen sır üstü turkuaz tonlar kullanılmıştır. Kubbe formunda kavisli bir çizginin gökyüzünden ayrıldığı bölgede stilize edilmiş iki ağaç dalı ortasında oturur vaziyette betimlenen bağdaş kurmuş Umay Ana görülmektedir. Başında tacı, yüzünün iki yanında kıvrılan saçları, açık kanatları ve kanatlarının altına aldığı iki kuş ile birlikte betimlenmiştir. Üzerine oturduğu dal bir kubbe üzerindedir. Umay figürünün altında, Selçuklu döneminde sıkça rastlanan sıhhat düğümü olarak adlandırılan sembol yer almaktadır. Sembolün altında ise sağlı sollu olarak alt alta sıralanmış sekiz tane insan figürü stilize biçimleriyle görülmektedir. Figürlerin göğsünde yer alan halkların içleri kırmızı renk ile doldurulmuştur. Figürlerin sağ ve sol yanlarında üçer tane olmak üzere toplam altı kare formun içleri mavi renk sır ile doldurulmuştur.

Dikey yönlü simetrik bir kompozisyonun görüldüğü çalışmada sıhhat düğümünün rengi ile çalışmanın uzun kenarlarında üst üste sıralanmış kare formlar renk ve biçim olarak uyumun göstergesidir. Kompozisyondaki geometrik bütünlüğün yanı sıra kare ve dairesel biçim tekrarları uygulamada doku zenginliğini arttırmaktadır. Sıhhat düğümü ve Umay ana figüründeki kavisli çizgiler geometrik süsleme unsurlarının çizgileriyle zıtlık oluştururken mavi ve kırmızı renkler diğer bir zıtlık unsuru olarak görülmektedir. Sıhhat düğümündeki iç içe geçmiş şeritler ve alt alta sıralanan formlar ile Umay ananın kanatlarındaki tüylerin sıralanışı kompozisyonunda hareketin sağlayıcısı durumundadır.

Dikey yönlü kompozisyonun üst iki köşesindeki turkuaz renkler Gök Tanrı inancını simgelemektedir. Yarım daire şeklindeki formla gökyüzünden ayrılan kubbe, tanrısal bir ifade ile gök kubbe anlayışını temsil etmektedir. Çalışmanın merkezine konumlandırılmış Umay ana figürü başındaki taç ile kutsal bir olguyu bünyesinde taşımaktadır. Kanatları altına aldığı iki kuş figürü, Umay' ın koruyuculuk özelliğini betimlemektedir. Bağdaş kurarak oturduğu tepe, Anadolu'ya varmadan önce farklı kültürlerden bünyesine kattığı Kaf Dağı unsurunu sembolize ederken, üzerinde tasvir edildiği stilize formu iki dal hayat ağacına aittir. Umay Ana'nın altında görülen mavi dolgulu sıhhat düğümü, renk itibari ile Gök Tanrı'nın yeryüzündeki insanlara bahsettiği bir hediye olarak görülmektedir. Sağlığın simgesi olan bu motif, altında sıralanan insanların Umay Ana'dan diledikleri bir durumdur. İnsan bedenlerindeki

kırmızı noktalar, onların hayatta olduğunun ifadesi olarak düşünülen yaşam belirtileridir. Sağ ve sol kenardaki kare formlar göğün rengini taşıyarak tanrının bahşettiği nimetleri sembolize etmektedir.

Çalışmanın ana temasını oluşturan Umay Ana'nın asil ve heybetli duruşu ile oluşturulan kutsiyet anlayışı, Umay'ın oran olarak diğer unsurlardan büyük betimlenmesiyle paralellik göstermektedir. Bu ayrım tanrısal bir güce atıf yaparken, tanrının bahşettiği sağlığı bekleyen insanların yeryüzünde konumlandırılması, izleyicide, dinlemiş olduğu mitlerdeki inanç akislerini görmesini sağlayacaktır. Bu bağlamda çalışma anlatımcı ve öğreticidir.



5.14. Hayat

Ana malzeme olarak şamotlu kilin kullanıldığı uygulama 20x40 ebatlarında olup 2018 tarihinde tamamlanmıştır. Plaka tekniğinde çalışılan eser çamur ekleme ve kazıma yöntemleri kullanılarak şekillendirilmesinin ardından uygun ortamda kurutularak 900°C’de bisküvi pişirimi yapılmıştır. Siyah sır ile sür-sil tekniği kullanılarak eskimesi tamamlanan uygulama renklendirilmeden şeffaf sır püskürtülerek 1050°C’de sırlı pişirimi gerçekleştirilmiştir. Sırlı pişirim sonrası turkuaz, yeşil, kobalt mavi, kırmızı, sarı tonlarındaki sır üstü boyaları ile renklendirilen uygulama, elektrikli kamara fırında 800°C’de üçüncü kez pişirime tabi tutulmuştur.



Resim 5.35. Hayat



Resim 5.36. “Hayat” farklı açıdan görünüm

Uygulamada yapraksız ve kuru dalları ile gösterilen hayat ağacı üzerinde tünemiş iki kuş figürü yer almaktadır. Kompozisyonda ki iki kuşun sırt sırta dönük oluşunun aksine yüzleri birbirlerine bakar vaziyette betimlenmiştir. Kuşların başlarının üstünde taç görülürken, arka planda görülen güneş iki figürün ortasındaki boşlukta yer almaktadır. Kuşların kuyruğunu oluşturan tüyler aşağı yönde serpilerek dökülmektedir. Çalışmanın en alt noktası olan hayat ağacının kökündeki üçgen boşlukta, kırmızı renkte stilize bir insan figürü görülmektedir. Kökün sağında ve solunda ise üçer tane buğday başağı yer almaktadır.

Kuşlar ve güneşin boyutu göz önüne alındığında ön arka ilişkisinin sezildiği uygulama, simetrik bir anlayış güdülerek tamamlanmıştır. Kompozisyonda sıcak ve soğuk renkler zıt bir etki oluştururken düz ve kavisli çizgiler diğer bir zıtlığın göstergesidir. Uygulamada uyum, gökyüzündeki güneş ile yerdeki buğdayların aynı

renkte kullanılışı ve şamotun rengi ile eskitmedeki siyahın dağılımında gözlenmektedir. Dikey bir ana yön akışına sahip uygulamadaki simetrisinin etkisi ile sağlı sollu biçimlerin tekrarı dikey istikamette devam etmektedir. Kuşların kuyruklarının aşağıya doğru serpilmesi ritmin kaynağını oluşturmaktadır. Geometrik biçim olarak gökyüzündeki güneş ve kuşlarda kullanılan dairesel formlara karşın ağaç, buğday taneleri ve kuş gövdesindeki köşeli süslemeler, biçimlerdeki zıtlıkların ifadesi olarak görülebilmektedir.

Rölyef teknikli kompozisyonunda görülen hayat ağacına tünemiş vaziyette bakışan iki kuşun başlarındaki taç ve ortalarında görünen güneş, figürleri sıradanlıktan uzaklaştırarak kutsiyet atfetmiştir. Orta Asya Türk İnançlarına göre, canlıların yardımına koşan koruyucu iye konumundaki Umay, Türklerin İslamiyet sonrası sembolizmindeki yerini Zümrüd-ü Anka'ya bırakmıştır. Bu anlayıştan hareketle oluşturulan Anka kuşlarının yeşil ve turkuaz tonlarındaki kuyrukları yeryüzüne doğru inerken yağmur damlaları görünümünü almıştır. Çift Anka'nın kuyruk tüylerinin aşağı yönlü uzayışı, tünedikleri Hayat Ağacına yaprak görünümü de sağlamıştır. Kuyruk tüyleri topraktan göğe yükselen buğday başaklarına yağmur damlası halinde dökülürken betimlenmiştir. Tanrı tarafından kutsanmış bu kuşlar, yeryüzündeki canlıların dilekleri doğrultusunda bahşedilen hayat suyunu, yine dileklerin ulaştırıldığı hayat ağacı aracılığı ile toprağa kavuşturmaktadır. Kabul edilen arzuların betimlendiği kompozisyonda, aynı zamanda, hayat ağacının farklı bir rol üstlendiği görülmektedir. Türk inançlarında göğe yükselmeye merdiven vazifesi gören hayat ağacı gövdesi içinde yükselen şaman, kırmızı renkte stilize edilmiş bir insan olarak gösterilmiştir. Bereketin göklerden yeryüzüne bağışlanması şaman duasının neticesi olarak yorumlanmıştır. Kompozisyon, bütün olarak, anlatımcı bir bakış açısıyla ele alındığında, tanrının sembolü olarak inanç ve kültür öbeklerinde yer edinmiş Umay kaynaklı Anka Kuşunun Hümanist tutumunu gözler önüne sermektedir.

5.15. Bekleyiş

20x40 ebatlarındaki kubbe formlu uygulama 2018 yılında yapılmıştır. Şamotlu kilin kullanıldığı uygulamanın boyutlandırma aşamasında kazıma ve ekleme teknikleri kullanılmıştır. 900°C’de yapılan bisküvi pişirimi sonrası siyah sır ile uygulanan eskitme yöntemi sür-sil tekniği ile tamamlanmıştır. Ardından renklendirme işlemi fırça ve enjektör yardımı ile tamamlanarak kompresör ile şeffaf sır işlemi gerçekleştirilmiştir. 1050°C’de yapılan pişirim sonrasında ise sır üstü renkler fırça ile uygulanarak 800° C’de üçüncü pişirim gerçekleştirilmiştir.



Resim 5.37. Bekleyiş



Resim 5.38. “Bekleyiş” detay

Dikey yönlü uygulamanın kompozisyonunda uç bölgede gökyüzünde kanat çırparken görülen Umay figürü, tümsek bir form üzerinde boyutlandırılmıştır. Altında ise biri büyük ikisi küçük olmak üzere üç dala sahip olan nar bitkisi hayat ağacı olarak betimlenmiştir. Hayat ağacı kökünde yer alan oyuk, ağaç kovuğundan esinlenerek kompozisyona dahil edilmiştir. Hayat ağacının köklere yakın kısmında ve ortadan açılan kubbe biçimli bu oyuntu, hayat ağacına bekçilik yapan ejderha, griffon gibi gerçeküstü yaratıkların barınağı olarak düşünülmüştür. Ağacın ikiye ayrılan kökünde iki stilize insan figürünün oturduğu görülmektedir. Bu figürler ağacın iki yanında başı önünde oturarak Umay anadan yardım bekleyen insanlar olarak kompozisyona aktarılmıştır. İki ayrı köklü, tek gövdeli ve üç dallı hayat ağacının ortada yer alan en büyük dalının uçlarında bereket sembolü olarak mitolojilerde yer verilen nar meyveleri görülmektedir. En üstte yer alan kubbeli alanda, insanların yardımına koşarcasına kanat çırpın Umay, iri cüssesi ile Gök Tanrı inancını temsil eden mavilikler içerisinde boy göstermektedir. Stilize edilmiş insan figürlerinin başları nar meyveleri ile aynı biçim, renk ve boyutta işlenmiştir. İnsanları ve hayvanları koruyan, kollayan ve yardımına koşan Umay’ı bekleyen yardıma muhtaç boynu bükük insanların zihnindeki bolluk ve bereket arzusu, nar ve insan başlarındaki simgesel biçim birlikteliği ile anlatılmaya çalışılmıştır.

Mavi, kırmızı, yeşil gibi soğuk ve sıcak renklerin oluşturduğu zıtlığın yanında, tüm yüzeylerde görünen çamurun kendi rengi ve eskitmenin siyah dağılımı renk olarak uyumu sağlamaktadır. Kısa, uzun, kırıklı çizgilerin kullanıldığı görülen kompozisyonlarda genel olarak kavisli çizgiler hakimdir. Yapraklarda, meyvelerde, insan figürlerinde biçim tekrarları oluşturulmuştur. Simetrinin tam anlamıyla hakim olduğu uygulamada kırık ve kavisli çizgilerin görüldüğü yapraklar ile insan başlı kuş biçiminde tasvir edilen Umay'ın kanatları uygulamadaki hareket unsurlarıdır. Uygulamada üzerinde Umay figürünün görüldüğü mavi renkli gök kubbe üç boyutlu bir tasarım halinde hayat ağacının dallarını sararcasına tanrısal bir kutsiyeti izleyiciye anlatmayı hedeflemiştir.



5.16. Varoluş

Uygulama 20x40 ebatlarında beyaz vakumlu çamur ile oluşturulmuş düz zemin yüzeyine çamur ekleme ve oyma yöntemi ile kabartılmıştır. Rötuşlanıp kurutulan plaka, bisküvi pişirimi yapılmak üzere 900°C’de fırınlanmıştır. Siyah sır ile sür-sil yöntemi kullanılarak eskitme işleminin ardından kompresör yardımı ile şeffaf sır uygulanarak 1050°C’de ikinci kez fırınlanmıştır. Sır üstü boyları ile gerekli yerlerin renklendirilmesi sonrasında yapılan 800°C’de ki üçüncü pişirim elektrikli kamara fırında gerçekleştirilmiştir.



Resim 5.39. Varoluş

Dikey yönlü açık kompozisyonda Hayat Ağacı ve Umay ön plandadır. Arka planda ise günümüz mimarisini temsil eden gökdelenler görülmektedir. Mimari öğeler birbirileri ile kesişir vaziyette ve eğimli olarak betimlenmiş, ön arka ilişkisi ile de derinlik hissi oluşturulmuştur. Ön planda görülen Hayat Ağacının köklerinin yer aldığı tepenin altında, kanatları açık, saçları örülü başında bir taç ile tasnif edilen Umay yer almaktadır.

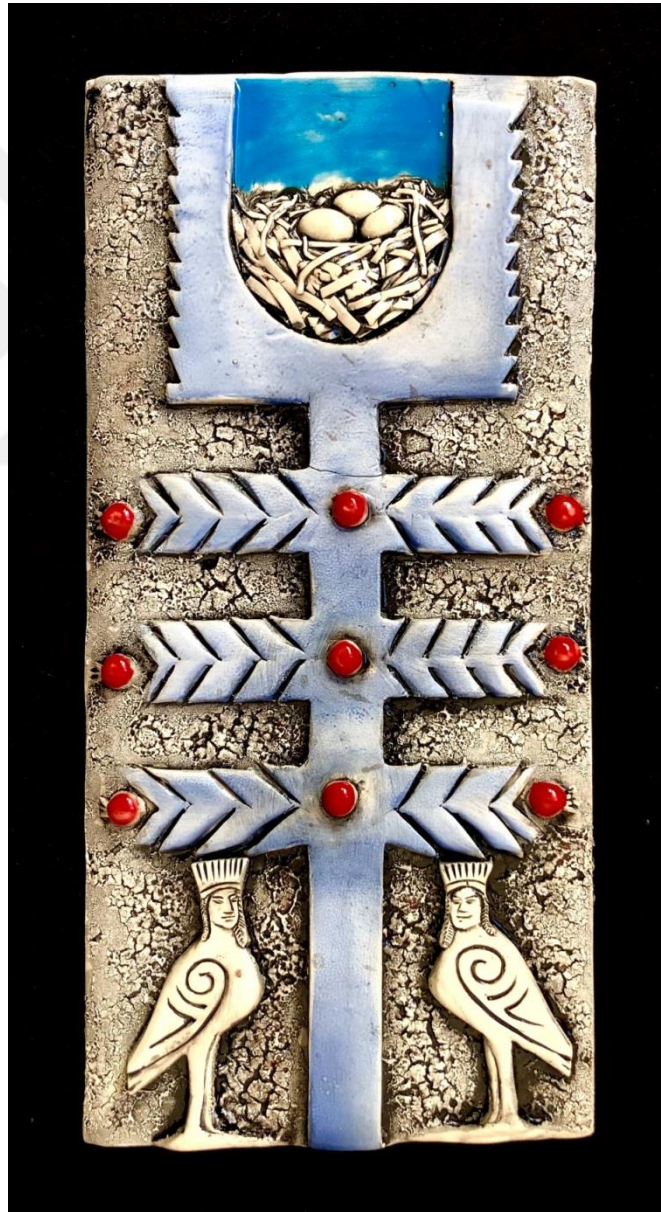
Kompozisyonda ağacın gövde ve dalları ile Umay'ın kanatlarındaki kavisli çizgiler arka plandaki binaların düz çizgileri ile zıtlık oluşturmaktadır. Renk olarak kuş göğsünde uygulanmış kırmızı ve turkuaz tonlar bir diğer zıtlığın göstergesidir. Uygulamadaki beyaz ve siyah tonların yüzeydeki dağılımı, eserde uyumun göstergesidir. Umay'ın çırpınan kanatları ve mimari yapıların asimetrik çizgileri uygulamanın hareket kaynağı halindedir. Derinlik ilkesinin hissedildiği uygulamada, bina ve pencerelerin oluşturduğu köşeli geometrik biçimlerin tekrarları görülmektedir.

Ön planda görülen Umay kanatları açık ve hareketli bir halde görülmektedir. Umay'ın hayat Ağacının kökünde betimlenişi, Umay inancının günümüz kültürlerin köklerinde canlı olarak muhafaza edildiğinin görsel anlatımı niteliğindedir. Kökenleri tarih öncesine dayanan birçok öyküde anlatıldığı gibi insan başlı kuş gövdeli yaratıklar bazen iyi bazen de kötü iye olarak tasvir edilmektedir. Türk kültüründe Zümrüd-ü Anka, Simurg, Hüma gibi isimler alarak farklı şekillerde betimlenen bu yaratık, uygulamada Umay adıyla Hayat Ağacı birlikteliğinde sunulmuştur. Umay'ın göğsünde görülen kırmızı ve turkuaz renkler, yeni doğmuş çocuklara üflenen iyi ve kötü ruhları temsil etmektedir. Arka planda görülen mimari yapıların asimetrik görüntüleri günümüzdeki kentleşmenin çarpıklığı ve düzensizliğini anlatmaktadır. Bu karmaşık ve modern görünümlü çağda dahi, kültürlerin kökeninde yer edinmiş inanç unsurlarının halen yaşamakta olduğu vurgulanmıştır.

Uygulama, kompozisyonunda kullanılan sembolik motifler ve içerdiği duygular nedeniyle anlatımcı niteliktedir. Mitoloji konusunu işlerken aynı zamanda izleyiciye yönelik eğitsel bir amaç güdüldüğünden dolayı işlevsel bir yapı arz etmektedir.

5.17. Gelecek

20*40 ebatlarındaki uygulama, beyaz vakumlu kil kullanılarak oluşturulmuş plaka yüzeyine çamur ekleme ve kazıma yöntemleri ile tamamlanarak, tuz ruhu yardımı ile pütürlü bir doku kazandırılmıştır. Uygun ortamda, gözetim altında kurutulan uygulama 900° C’de pişirildikten sonra eskitme ve sırlama işlemleri yapılarak 1050° C’de ikinci kez fırınlanmıştır. Renklendirilmede, kırmızı, alüminyum mavi, turkuaz ve siyah sırlardan faydalanılmıştır.



Resim 5.40. Gelecek



Resim 5.41. “Gelecek” Detay

Uygulamada stilize edilmiş bir hayat ağacı tepesine yerleştirilmiş kuş yuvası ve yumurtaları görülmektedir. Hayat ağacının yapraklı dallarının uçlarında ve dalların gövdeye bağlandığı noktalarda kırmızı renkte nar meyveleri görülmektedir. Mavi tonlarda betimlenen hayat ağacının kökünde sağlı sollu ve birbirine dönük olarak betimlenen, insan başlı kuş gövdeli yaratıklar yer almaktadır. Yere tünemiş vaziyette görülen kuşların saçları örülü başlarında ise taç yer almaktadır. Hayat ağacının merkezde gösterildiği uygulamanın zemininde pütürlü ve çatlaklı bir doku görülürken, kuş yuvasının görüldüğü zeminde mavi renkli parlak bir doku hakimdir.

Dikey yönlü kapalı kompozisyonda, simetri unsuru ağırlıklı olarak görülmektedir. Hayat ağacı ve stilize yapraklarda, düz ve kırıklı çizgiler kullanılmışken, kuş yuvası ve Umay figürlerinde kavisli çizgiler zıtlık ilkesinin göstergesidir. Uygulamanın fonundaki ve kuş yuvasında görülen siyah-beyaz renklerdeki pütürlü doku sayesinde oluşturulmuş genel bir dokunsal uyum söz konusudur. Yuvadaki yumurtalar ve nar meyvesi olarak tasvir edilmiş dairesel biçimler çalışmanın yüzeyine dağıtılarak uyum elde edilmiştir. Renk olarak ise kırmızı ve mavinin kullanımı sıcak-soğuk zıtlığını ön plana çıkarmaktadır. Rölyef tekniği ile boyutlandırılan uygulamada derinlik görülmektedir. Kompozisyonda yer verilmiş öğeler arasında oran orantı olarak gerçekçi bir yaklaşım söz konusu değildir.

Stilize edilmiş hayat ağacı altında, ayakları yere basar vaziyette betimlenen Umay, uygulamada çift olarak tasnif edilmiştir. Dişi ve erkek Umay'ın, ağacın tepesinde gösterilen yumurtaların sahibi olarak düşünülmesi, kültür haline gelmiş inançların günümüz ile sonrasındaki zaman dilimlerindeki devamlılığını sembolize etmektedir. Türk kültüründe yalnız yaşadığına inanılan Umay'ın uygulamada çift olarak yorumlanması, inançlardaki Umay motifinin, farklı kültürler ile tanışıp üremesini anlatmaktadır. Bu bağlamda, uygulama merkezinde Gök Tanrı'ya doğru uzanan Hayat Ağacı, Türk kültürünü sembolize ederken, altındaki Umay farklı bir kültür ile tanışarak Simurg'a dönüşmüştür. Nitekim Simurg, Harpy, Siren gibi efsanevi yaratıklar birçok kültürde benzer şekilde betimlenmektedir. Yuvanın, stilize edilmiş ağaç dallarıyla çevrelenerek korumaya alındığı görülmektedir. Yumurtalar, ileriki nesillere aktarılacak olan inanç kökenli kültür öbekleri olarak düşünülmüştür. Yuvadaki yumurtaların fonundaki mavi gökyüzü, Gök Tanrı inancını simgelemektedir. Hayat Ağacı ögesinin, Umay ve Gök Tanrı inançları ile bir bütün olarak sunulması bu öğelerin ortak bir inançtan kaynaklı oluşunu göstermektedir. Kırmızı renkte sembolize edilmiş nar meyveleri ise ebedi hayatın sembolü olarak birçok kültürü bünyesinde taşıyan tek unsur olarak Tanrı'nın uygarlıklara armağanıdır. Uygulama belirgin çizgi ve şekil itibari ile biçimci olup aynı zamanda farklı duygular ile sembolik mesajlar içerdiğinden dolayı anlatımcı bir yapı sergilemektedir.

5.18. İnancın Öyküsü

Uygulama Tekniği: 205x130 cm ebatlarındaki kompozisyon, şamotlu kilin plaka halini alıncaya dek preslenerek oluşturulan yüzeyin, çamur ekleme, kazıma, oyma, baskı gibi yöntemler kullanılarak rölyef tekniğinde boyutlandırılması ile oluşturulmuştur. Eskiz ve planlar sonucunda oluşturulan tasarımın, plaka yüzeyinde hacimlendirilmesi sonrasında uygun ortamda gözetim altında kurutulan uygulamanın bisküvi pişirimi 900° C de elektrikli kamara fırında gerçekleştirilmiştir. Bisküvi pişirimi sonrası eserin tüm yüzeyine fırça yardımı ile uygulanan siyah sır, kuru bir sünger kullanılarak hafif ve dairesel hareketlerle silindikten sonra kompresörün üflediği hava ile temizlenmiştir. Bu sayede eserin yüzeyindeki çukur ve oyuntulara nüfuz eden koyu ton, uygulamadaki derinlik hissini arttırmıştır. Turkuaz, mavi, kırmızı, koyu yeşil, beyaz gibi renkli sırların eser yüzeyindeki belirli noktalara uygulanmasının ardından şeffaf sır işlemi gerçekleştirilmiştir. 1050°C’de sırlı pişirimi tamamlanan eserin oluşumu 2019 yılında tamamlanmıştır.



Resim 5.42. İnancın öyküsü

Yatay bir kompozisyonda simetrik bir anlayış ile tasarlanarak uygulamaya geçirilen eserin, alt kenarının orta noktasından yukarı yönde üç şerit halinde ilerleyen çizgisel yapının ortada olan bandı, merkezde yer alan dairesel tümsek formu içine alan amorf yapıda düzenlenmiş kavisli unsura birleştirilmiştir. Ortadaki bandın sağ ve solundaki şeritler ise merkez konumda yer alan dairesel tümsek yapıyı sararken eser yüzeyinde yatay yönlü uzantılar oluşturarak tepe noktasına doğru ilerlemektedir. Yatay yönlü bantlar yüzeyinde dairesel kırmızı renkli tümsekler, koyu yeşil ile renklendirilmiş çizgiler, beyaz tonlarda düzensiz hareketlilikte gösterilen öğeler görülmektedir. Ayrıca ince bir çizgi ile bu bantlara dahil edilen, sarkık, küçük dairesel tümsek formlar yer almaktadır. Merkezdeki daireyi sararak yukarı yönde uzanan bu bantlar tepe noktasında konumlandırılan güneş veya çiçek biçiminde betimlenmiş öğeye dayanarak sonlanmaktadır. Güneş ya da çiçek formu öğenin ortasında turkuaz renkte dairesel biçimli bir tümsek form etrafında bitişik nizamda sıralı, alegorik yapıdaki biçimler görülmektedir. Bu amorf yapıdaki tekrarlı biçimlerin yer aldığı oyuntuların içleri turkuaz sır ile doldurulmuştur. Tepe noktasındaki bu çıkıntıyı dairesel bir kavis ile saran bordür niteliğindeki dilimli parça yüzeyinde, küçük dairesel tümsekler kırmızı renkleriyle yer almaktadır. Bu alan keskin, kıvrımlı, ritimsel bir düzende yapılandırılmıştır.

Eserin merkezinde yer alan büyük çaptaki dairesel tümsek formun yüzeyine kabartılmış, bağdaş kurmuş vaziyette kanatları açık olarak görülen figürün başında taç görülmektedir. Açık kanatları arasında, dizleri üzerine konmuş iki tane kuş figürü yer almaktadır. Figürün altında turkuaz renkli üç adet dairesel tümsek form görülürken figür etrafında dairesel bir hareket oluşturacak şekilde birbirini takip eden üç balık motifi bulunmaktadır.

Eserin alt kenarının orta noktasında üç şerit halinde yukarı yönlü uzanan bantların ortada olanının yüzeyinde, yukarı yönde ilerleyen üçgen başlı, kuyruğa doğru gidildikçe daralan vücudu ile hareket halindeki bir yılanı anımsatan öğe yer almaktadır. Yan bantlarda ise kırmızı tümseklerden çıkış yapıp aşağı yönde inen kıvrımsız, düz vücuduyla gösterilen benzer formlar kendini göstermektedir. Aynı öğelere, alt kenarın ortasından yukarı yönde ilerleyen bantların başlangıç noktasında da yer verilmiştir. Eseri yatay yönlü olarak ortadan ikiye bölen uzun şeridin altında

çarpık ve düzensiz bir betimleme ile yükselen mimari öğeler yer almaktadır. Eserin sağ ve sol üst kenarlarından tepe noktasındaki güneş formlu dairesel öğeye doğru uçan, otuz stilize kuş figürü görülmektedir. Kuşların dairesel bir kıvrımla şekillendirilmiş kanatlarının ortasında yer alan oyukların içleri turkuaz renk sır ile doldurulmuştur.

Çalışma yüzeyinde görülen büyüklü küçüklü dairelerin yaygın oluşu uyumun göstergesi niteliğindedir. Renk olarak görülen astarın beyaz ve krem tonları bir diğer uyum belirtisidir. Kompozisyonda yer alan düz-kıvrımlı çizgiler ile sıcak-soğuk renklerin yarattığı zıtlıklar görülmektedir. Benzer bir zıtlık ise köşeli ve dairesel formların bir arada oluşundan kaynaklanmaktadır. Biçim tekrarlarının sıklıkla görüldüğü kompozisyonda, uçuşan kuşlar, kıvrık çizgisel formlar, kesişen çizgiler ve balık figüründeki ilk izlenim eserdeki hareket unsurunun nedenlerindendir.

Çalışma yüzeyinde yer alan binalara oranla devasal bir yapıda ve stilize bir anlayışla betimlenen Hayat Ağacı görülmektedir. Bu gerçek dışı orantısızlığın nedeni Hayat Ağacının kutsallığında barınmaktadır. Hayat Ağacı öğesinin ortasında dairesel tümsek form üzerinde ön plana çıkarılan kanatlı figür Türk mitolojisinde tanrıça olarak bilinen Umay Ana motifidir. Bu tanrıçanın birçok mitte yer alan koruyuculuk özelliği kanatları altına aldığı kuşlardaki sembolik anlatımla açıklanmaktadır. Umay Ana etrafında birbiri ardında dairesel bir hareketle kıvrılan balıklar kâinattaki sonsuz düzenin döngüsünü sembolize etmektedir. Umay Ana altında yer alan üç adet turkuaz renkli dairesel tümsek form gök, yer, su kültürünü temsil ederken aynı zamanda yumurtayı sembolize ederek inancın nesiller boyu devamlılığını dile getirmektedir. Figürün dallar ile çevrelenmesi, tanrısal bir özellik olarak dış faktörlerden etkilenmeyecek derecede yüce ve kutsal oluşunun tasviridir. Hayat Ağacı kökünü sarmış sıralı bir düzende yer alan figüratif unsurlar dişi ve erkek olarak birbirinden ayrılan insanoğludur. Bu figürlerden dişi olanlarının göğüsleri bereketin sembolü olarak bilinen nar meyvesi biçiminde kırmızı renkte kabartılmış olup kucağında yavru bir figüre yer verilmiştir. Bazı dişil unsurlarda ise yavru figüre rastlanmamaktadır. Ağaç gövdesindeki nar meyvelerinden aşağı yönde çıkış yapmak üzere sarkan küçük ebatlı benzer figürler göz önüne alındığında Hayat Ağacı yolu ile Umay Ana'dan evlat dileme ritüelinin betimlendiği görülmektedir. Aynı betim içerisinde yer alan yukarı yönde kıvrılarak hareket ettiği görülen benzer formlara

sahip öge ise, ölümü tatmış yaşlı bir bedenin Hayat Ağacı yoluyla Gök Tanrı'ya yükselen ruhudur. İslami dönemde cennet meyvesi olarak bereketi sembolize eden nar meyvelerinin yer aldığı Hayat Ağacının uç noktasında ise turkuaz göbekli bir çiçek görülmektedir. Gök Tanrı'yı sembolize eden turkuaz renkli, tümsek form etrafındaki mavi dolgulu çukurlarda görülen figüratif öğeler ise tanrı katına ulaşan ruhlardır. Bu bölümün, ağacın çiçeği ya da tepedeki güneş olarak betimlenişindeki sebep, insanoğlunun kutsadıkları inançları yeryüzünden uzaklarda arama anlayışıdır. Bu anlayıştaki temel faktör, inançlardaki kozmik düzenin zihinlerde uyandırdığı teslimiyet duygusudur. Bu duygunun oluşumunda, göksel yolculuğa çıkabilme yeteneğine sahip olan şamanın tanrı ile insanlar arasında gerçekleştirdiği aracılık esas alınmaktadır. Hayat Ağacı kökünde bekleyiş içinde görülen insanların betiminde tanrıya teşekkür ve dilekler yer almaktadır. Bu dilekler Hayat Ağacı dallarına bağlanmış olarak görülen bez parçalarından da anlaşılmaktadır. Günümüzde dahi ağaca bez bağlama eylemi ile gerçekleştirilen inanç kaynaklı kültürel motifler görülmektedir. Orta Asya topraklarından Selçuklular yoluyla Anadolu topraklarına ulaşmış bu kültür ögesi, Türk mitolojisindeki Hayat Ağacı inancı çevresinde yer etmiş ritüel kaynaklı eylemlerdir.

Kompozisyonadaki en yüksek noktada yer alan tanrısal noktaya doğru yükselerek kanat çırpın kuşlar, İslamiyet sonrası Selçuklular döneminde İran topraklarından kültürümüze aktarılan Simurg efsanesinden esinlenerek yerleştirilmiştir. Otuz kuş olarak da bilinen bu efsanede, lider arayışı içerisinde olan kuş sürüsünün Kaf Dağında olduğu öne sürülen Simurg'u bulma uğruna göze aldıkları meşakkatli yolculuk anlatılmaktadır. Bu yolculuk, sayısız kuş içerisinde Kaf Dağına varmayı başaran otuz kuşun Simurg'u bulamayışı ve sonrasında duydukları tanrısal seslenişle son bulmuştur. Bu gaipten sesleniş ile Simurg adlı varlığın bizzat otuz kuşun kendisi olduğu dile getirilmiştir. Bu sembolik anlatımda otuz kuş, birbirinden farklı soyut anlamlar içermektedir. Cesaret, azim, güç, dayanıklılık, sabır, gibi faktörlerin vücut bulduğu kuşların öyküsü, işlevsel özelliklere sahip çoğu mitte olduğu gibi sembolik mesaj içeriğiyle değer kazanmıştır.

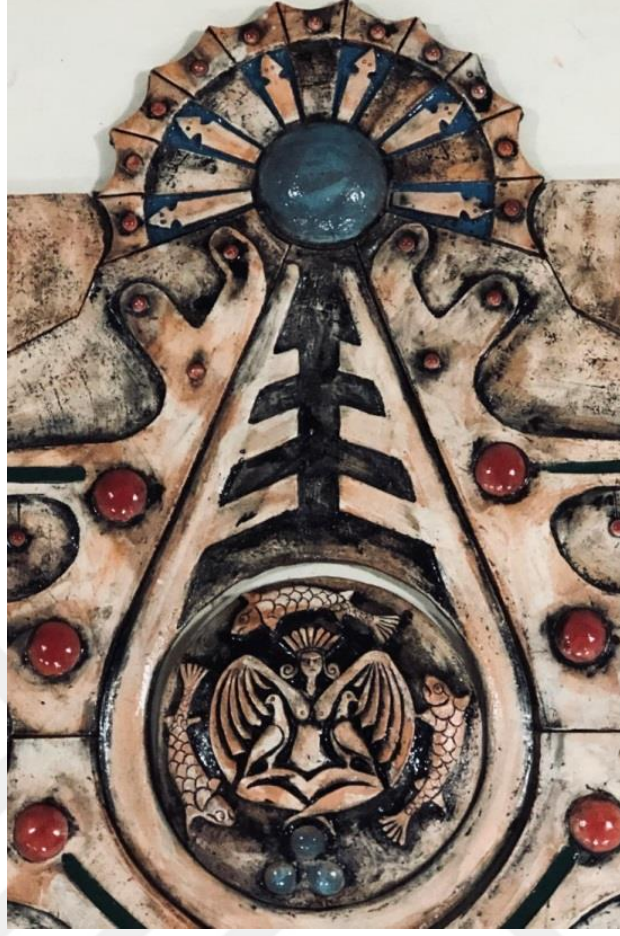
Eser yüzeyindeki betimlemede, semalarda süzülerek tanrıya doğru kanat çırpın kuşların her birinin kanadında taşıdığı mavi renk, öyküde yer alan "iyi" temalı

değerleri sembolize etmektedir. Bu sembolik anlatım içerisindeki kuş motifleri ise ölmüş iyi insanlığın ruhlarını temsil etmektedir.

Eserin kompozisyonunda görülen düzensiz mimari, yeryüzündeki farklı düşünce ve inançlara sahip çeşitli kültür öbeklerinin yaşam alanını sembolize etmektedir. Bu bağlamda, yozlaşmış kültürlerle sahiplik eden toplumların dahi yok edemediği arkaik toplumlarca sembolleştirilen kutsalların, günümüz kültüründe varlığını devam ettirmeleri, eser kompozisyonunda semboller eşliğinde anlatımcı bir ifadeyle yansıtılmaktadır. Bu anlatımcı ifadede yer verilen çizgi, renk ve şekiller eserin biçimci özelliğini göstermektedir. Mitlerden doğan sembolik motifler yolu ile inanç ve kültür modellerini izleyiciye tanıtan eser bu yönüyle eğitsel bir rol oynamaktadır.



Resim 5.43. “İnancın Öyküsü” detay



Resim 5.44. “İnancın Öyküsü” detay



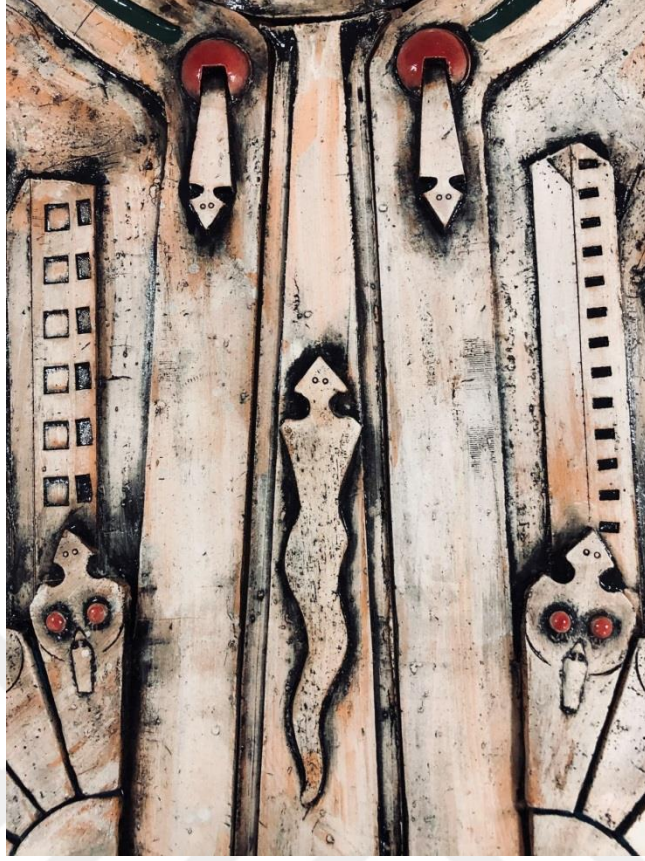
Resim 5.45. “İnancın Öyküsü” detay



Resim 5.46. “İnancın öyküsü” detay



Resim 5.47. “İnancın öyküsü” detay



Resim 5.48. “İnancın öyküsü” detay



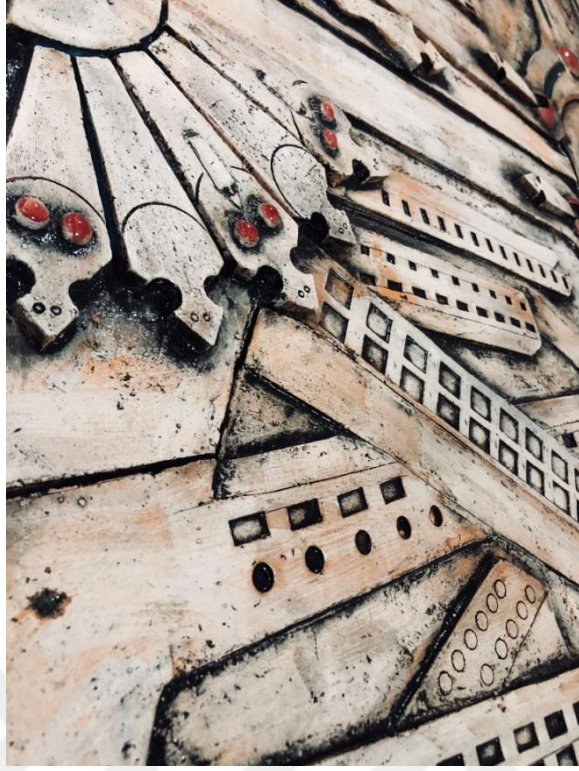
Resim 5.49. “İnancın öyküsü” Detay



Resim 5.50. “İnancın Öyküsü” detay)



Resim 5.51. “İnancın Öyküsü” detay



Resim 5.52. "İnancın Öyküsü" detay



Resim 5.53. "İnancın Öyküsü" detay



Resim 5.54. Şamot rölyef uygulama aşaması



Resim 5.55. Şamot rölyef uygulama aşaması



Resim 5.56. Şamot rölyef uygulama aşaması



Resim 5.57. Şeffaf sırlama işlemi



Resim 5.58. Şeffaf sırlama işlemi



Resim 5.59. Siyah sır ile eskitme işlemi



Resim 5.60. Şeffaf sırlama işlemi



Resim 5.61. Fırın doldurma işlemi

6. SONUÇ

Tarih öncesinden günümüze değin geçen zamanda, toplumların tümünde var olan inanç kaynaklı mitlerin öncelikli işlevi toplum düzenini sağlamaktır. Nitekim toplumu ayakta tutan dinamiklerin başında kültür, din ve ahlak olguları gelmektedir. İnançlarla oluşan ahlak ilkeleri, sonrasında inanç kaynaklı kültürler doğurarak kadimleşirler. İyi bireylerden oluşan bir toplum yaratma yolunda, kötülüklerden caydırıcı öğütlerin öyküleştirildiği mitlerin bazı çok tanrılı dönemler otoritenin sesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Doğa olaylarını konu edinen mitler zamanla; yaradılış, kahramanlık, yok oluş, doğum, ölüm gibi konuları da içine almıştır. Otorite olarak tanrı ve kralların kendilerini halka sevdirmeye, ya da halkına boyun eğdirmeye amacıyla oluşturdukları söylenceler günümüzde efsane, masal, destan ya da rivayet adı altında farklı versiyonları ile duyulmaktadır. Ancak asıl mitler ayinlere konu olmuş ve ritüellerde okunan olaylardır. Zamanla doğal olaylar yerini doğaüstücülüğe hatta soyuta bırakmak zorunda kalmıştır. Olağan durumlar yaşam içindeki sıradanlıktan uzaklaşıp gerçeküstü bir anlayış ile yorumlanarak anlatıldığında, kutsal bir boyuta varmıştır.

Mitler toplumun dini, ekonomik, sosyal yapısı hakkında bilgiler içermektedir. Bu noktada mitleri, günümüz sanatının eski çağ versiyonları olarak kabul etmek mümkündür. Sanat tıpkı mitler gibi, zaman içerisinde değişimler yaşamıştır. Kesilmiş, eklenmiş, deforme ve stilizeler yaşayıp soyut anlayışların elinde şekillenerek boyut değiştirmiştir. Sanat ve mitolojinin birlikteliği, uzun soluklu söylemlerin, anlam yükünü kaybetmeden minimalist bir anlayış çerçevesinde görsel öğelere dönüşümü ile başlar. Bünyesinde farklı anlamlar ve öyküler içeren bu sembollerin, toplumlarca kavranması ile geçen zaman diliminde güçlenen sanat, estetik adlı güzellik anlayışı ile yoğrularak çeşitli renk ve biçimlere bürünmüştür.

Semboller, tek başlarına birer tasarım oluşunun yanı sıra artan sanat dallarının ürünlerini süsleyen öğelere dönüşmüştür. Pagan inançlardan tek tanrılı dinlere kadar uzanan bu yolda Anadolu topraklarında yerleşik bir hayat kuran Selçuklular, seramik ve çini sanatında gelişim göstermiştir. İran, Anadolu, Mezopotamya ve Doğu kültürleri ile Avrasya kökenli yerli kültürlerin harmanlandığı seramik sanatı özellikle

mimari kaplamada zirveye tırmanmıştır. Daha çok Selçuklulara başkentlik yapmış olan Konya ilinde çokça görülen seramik kaplamaların kompozisyonlarında ejder, grifon, sfenks, harpy (siren, simurg), çift başlı kartal, tavus, geyik, balık, hayat ağacı, nar gibi mit kaynaklı mistik semboller görülmektedir. Dönemin sanat anlayışına göre değerlendirildiğinde hayranlık uyandıran bir betimleme ve stilize kabiliyetinin sezildiği çini ve seramikler, günümüz sanatçıları kışkırtacak bir sanat anlayışının hünerli ellerden aldığı biçimlerdir.

Anadolu coğrafyasında yer etmiş mitlerin izinin sürülerek geçmişin derinliklerinde gizli köklerinin gün ışığına çıkarılmasını amaçlayan tez çalışmasında nitel veri toplama tekniklerinden yararlanılmıştır. Halk edebiyatı, sanat tarihi, dinler tarihi, arkeoloji ve farklı sanat dallarındaki verilere ulaşılarak disiplinler arası bir çalışma yürütülmüştür. Çalışma sonunda mitlerin inanç kaynaklı olduğu ve kültür olgusu içinde varlığını devam ettirdiği görülmüştür. Çok tanrılı dönemlerde büyü ve çeşitli ritüellerle beslenerek dilden dile aktarıla gelen bu öykülerin görsellere dönüştürülerek semboller halinde sanata yansıtıldığı bilgisine ulaşılmıştır. İncelenen Anadolu Selçuklu Dönemi çinilerinde görülen mit kaynaklı sembollerin birçok kültürde benzer görsellikte var olduğu görülse dahi, içerdiği anlam bakımından coğrafyalar arası farklılıklara da rastlanmıştır. Sembollerin dilini çözmeyi amaçlayan çalışmada, anlatımcı, biçimci, yansıtmacı ve işlevsel özelliklere sahip duvar seramiklerindeki varlıkların öyküleri ele alınmış, kişisel seramik uygulamalarla yeniden yorumlanmıştır.

Mitoloji, günümüz seramik sanatçıları tarafından eserlerine konu edilmektedir. Bu kapsamda vücuda getirilmiş kişisel uygulamadaki plastik değerler incelenerek, çıkış noktası olarak ele alınan sembollerin biçim ve formlarına yönelik özgün yorumlamalara dair atılan adımlar izlenmiştir. Kompozisyonlarda stilizasyon ve deformasyonlar eşliğinde elde edilen biçim ve formların bazı eserlerde yerini soyuta devrettiği görülmektedir. Kompozisyonlarda Alegorik ifadelere sıklıkla yer verilen çalışmalarda amorf yapılı biçim ve formların varlığı dikkat çekmektedir..

Yürüttüğümüz tez çalışması kapsamındaki kişisel uygulamalara yönelik izlenilen yolda esin kaynağı olarak, literatürdeki bilimsel veriler ışığında analizlerine rastlanan orijinal eserler dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda sanatın farklı alanlarında çeşitli

sanatçılarca yoruma dönüşmüş mevcut eserlerle olan etkileşimlerden kaçınılmıştır. Bu gaye ile uygulamaların özgünlük değerinin korunması ve anlatımcı özelliğin arttırılması hedeflenmiştir. Betimlemelerdeki konu bütünlüğü birden çok mitolojik öğenin bir arada kullanılmasına rağmen korunmuş, uygulamalardaki motiflerin birbirinden farklı biçimler halinde ele alınışı ise eserlerin kendi içindeki özgünlüklerinin ifadesi olmuştur.

Çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulurken yapılan literatür taramaları neticesinde, birçok kültürde varlığına rastlanılan efsanevi kuşların Simurg, Garuda, siren, Harpy gibi farklı isimlerle anıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Türk mitolojisinde ise ana tanrıça ya da melek olarak tasvir edilen koruyucu kuşun, Umay adı ile rol aldığı görülmektedir. Kültürümüzde yabancı isimlerle anılan doğaüstü kahramanın tez kapsamındaki uygulamalarda Umay adı ile anılması öz kültürümüzün yaşatılması açısından önemlidir. Hayat Ağacı ile ilişkili olarak Türk Mitolojisinde önemli bir yeri olduğu saptanan Umay motifi, hayat ağacı eşliğinde tez kapsamındaki seramik uygulamalarda yeniden canlandırılırken Anadolu Selçuklu seramiklerinden ve Türk Mitolojisinden esinlenilmiştir. Uygulamaların ele alınışında mitoloji ürünü sembollere yer verilen eserlerin iç dinamiklerinin kavranması esas alınmıştır. Uygulamalarda oluşturulan yeni tarz, kompozisyon, renk, doku ve biçim anlayışı ile günümüze hitap ederken, aynı zamanda geçmişle ilgili bağları koruyup dile getirme noktasında çağdaş bir yapıdadır. Bu yönüyle günümüz toplumuna merak duygusu aşılayıp öğrenmeye sevk ederek kültür ve inanç konusuna kaynaklık etme görevini üstlenen uygulamalar, seramik sanatı alanına çağdaş bir yorum devretmektedir. Günümüz toplumunca sadece estetik açıdan değerlendirilip, objeleri süsleyen birer bezeme unsuru olarak görülen sembollerin altında yatan inanç kaynaklı mitlerin bilinmesi adına, farklı kaynaklardan derlenen bilgilerin kuramsal bir bütün olarak çalışılmasının, alana katkı sunacağı düşünülmektedir.



KAYNAKLAR

- Akgül, M. (2012). Mit, Din ve Toplum İlişkisi., R. Duran (Ed.). *Mitoloji ve Din*. (Birinci Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Akın, E., Akın E. ve Ayverdi G. (2016). Şeyh Galib Divanında Mitolojik Ve Efsanevi Kuşlar. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 82-98.
- Aktaş, M. (2019). Erken Lydia Dönemi Tarihi Ve Arkeolojisi. Yayımlanmış Yüksel Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Aydın.
- Akurgal, E. (1997). *Anadolu Kültür Tarihi*. TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu. Ankara: Başak Matbaacılık.
- Akyürek, E. (1996). *Sanatın Ortaçağı Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- Alp, S. (1972). *Konya Civarında Kara Höyük Kazılarında Bulunan Silindir ve Damga Mühürleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Alsan, Ş. (2005). *Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitoloji Kaynaklı Hayvan Figürleri*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Altundağ M. (2018). “Sıtkı Olçar’ın Yorumuyla Selçuklu Çini ve Seramikleri”. *Kalemişi Dergisi*, 6(13) s.366-367.
- Arcasoy, A. (1983) *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (2007). Selçuklu Saraylarında Çini., G. Öney ve Z. Çobanlı. (Editörler), *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. Birinci Baskı. İstanbul. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 73- 105.
- Arık, R. Ve Arık, O. (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Arıkan, Y. (1998). *Hittit Mitolojisi Hakkında*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Arıklı, E. (Editör), (1999). *Dinler Tarihi Ansiklopedisi, İslamiyet, Hristiyanlık, Musevilik ve İlkel Dinler*. (3. Cilt) İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Armstrong, K. (2005). Mitlerin Kısa Tarihi. (Çev. D. Şendil) Merkez Kitapçılık Yayınları, İstanbul. (Eserin orijinali 2004’de yayımlandı.).

- Armutak, A. (2004). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi-II: Sürüngenler, Balıklar, Kanatlılar ve Mitolojik Hayvanlar. *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, 30(2), 143-157.
- Armutak, A.(2002). “Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi-I. Memeli Hayvanlar”. *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, 30(2), 411-427.
- Arslan, S. (2014). “Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı”. *Uluslararası Sosyal Ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 59-71.
- Arsmstrong, K. (2005). *Mitlerin Kısa Tarihi* (Çev. D. Şendil.). İstanbul: Merkez Kitapçılık (Eserin orijinali 2004’de yayımlandı).
- Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve Semboller*. İstanbul: Aksiseda Matbaası Yayınları.
- Avşar, L. (2012). Kubadabad Çinilerindeki Harpi-Siren Figürünün İzini Sürerken, *Akademik Bakış Dergisi*. Sayı:31, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi.
- Avşar, L. ve Avşar, M. (2015). Seramik Sanatı Eğitiminde Selçuklu Seramiğinin Yeri. *Kalemisi Dergisi*, 3(5).
- Aydın, D. U. (2019). İslamiyet Öncesi Eski Türk İnanışları veya Mitolojisi ile Antik Dönem (Yunan veya Roma) Mitolojisinin Karşılıklı Olarak Değerlendirilmesi. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (6) , 137-146.
- Aydın, Ö. (2013). Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi . *Akdeniz Sanat*. 6(12).
- Baldıran, A. (2012).Yunan ve Roma Mitolojisi. R. Duran (Ed.). *Mitoloji ve Din*.(1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Barut, F. (2012). Bizans Sanatında “Koimesis” (Meryem’in Uykusu) Tasvirlerinin Kökeni ve İkonografisi. *Sanat Tarihi Dergisi*. 21(2) , 67-72.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*. Çorum: Karam Yayınları.
- Beğenç, C. (1974). *Anadolu Mitolojisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi; Ansiklopedik Sözlük*. (Çev. E. Ercan). Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Birecikli, F. (2010). Ana Hatlarıyla Friglerde Din. *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 4(7), 215-232.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* (Çev. L. Yılmaz) Ankara: Dost Kitabevi (Eserin orijinali 1981’de yayımlandı.).

- Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. (1. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1988). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. (5. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1992). *Zaman Zaman İçinde*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi, Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi* (Çev. R. Özbay). Bilgesu Yayıncılık: Ankara.
- Bülbül, C. (2009). Eski Anadolu Tarihinde Frigler. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(27), 79-95.
- Büyükkol, S. (2020). Türk Mitolojisinde ki Nar Sembolünün Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. 109-121.
- Campbell, J. (2013). *Mitolojinin Gücü*. (Çev. Z. Yaman). (3. Baskı). İstanbul: Kapital Medya Yayınları, (Eserin orijinali 2009’da yayımlandı).
- Cesur, R. (2019). *Lydia Arkaik Dönem Mimarlığı*. Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Aydın.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De ki Yayınları.
- Çağlar, B. (2008). *Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kocaeli.
- Çaycı, A. (2012). Kavramlar ve Tanımlar. R. Duran (Ed.). *Mitoloji ve Din*. (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Çınar, K. A. (2016). Bozkır Kültür Çevresinde Geyik İnancı ve Geyik Kurbanı. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 2(1) 178-189.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. (3.Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Daniels, M. (2014). *Bir Nefeste Dünya Mitolojisi*. (Çev. P. Üstel). İstanbul: Maya Yayınevi. (Eserin orijinali 2013’te yayımlandı).
- Demirci, K ve Falay, B. (2016). *Ana Hatlarıyla Hitit Dini*. **Cumhuriyet İlahiyat Dergisi**, 20 (1) , 35-60.
- Dinarlı, G. (2011) *Frigler*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Doğanay, A. (2010). “Türk Çini Sanatı”. M. Serin (Ed.). *İslam Sanatları Tarihi*. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Doğer L. (2007). “Halkın İmge Dünyasında Seramik Sanatı”. *Kalanlar / The Remnants*, 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye’de Bizans. İstanbul. 48-55.
- Duran, R. (2012).Türk Mitolojisi. R. Duran (Ed.). *Mitoloji ve Din*. (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Duymaz, A. Ve Şahin, H. (2008). Kaz Dağlarında Dağ, Ağaç ve Ocak Kültü Üzerine İnanış ve Uygulamalar. *Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(19), 116-126.
- Dürüşken, Ç. (2000). *Antikçağ’da Yaşamın ve Ölümün Bilinmezine Yolculuk Roma’nın Gizem Dinleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Eker, G. Ö., Ekici, M., Oğuz, Ö. M., ve Özdemir N. (2003). *Halk biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk Edebiyatına Giriş* (8. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm; İlkel Esrime Teknikleri* (Çev. İsmet B.) Ankara: İmge Yayınları. (Eserin orijinali 1951’de yayımlandı.).
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri* (Çev. S. Rıfat) (İkinci Baskı). İstanbul: Om Yayınevi (Eserin orijinali 1963’te yayımlandı).
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş* (Çev. L. A. Özcan). İstanbul: Kabcacı Yayınevi (Eserin orijinali 1949’da yayımlandı.).
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Muhammed’den Reform Çağına*. (Çev. A. Berkay) İstanbul: Kabcacı Yayınevi (Eserin orijinali 1976’da yayımlanmıştır.).
- Eliade, M. (2005). *Dinler Tarihi, İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi*. (Çev: M. Ünal) Konya: Serhat Kitabevi. (Eserin orijinali 1949’da yayımlandı.).
- Elpe, E.(2003). *Türk Mitoloji ve Sanatında Ağaç*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eravşar, E. Y. (2014). *İnsan Figürlü Sırlı Bizans Seramikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ergun, M. (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, M. (2004). Türk Ağaç Kültü İncancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – *Belleten*, 46 (1998/1), 71-80.
- Ergün, S. (2009). *Erken Döner Hristiyan Resim Sanatı*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Erzurum.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Eroğlu, T. ve Kılıç, H. (2010). Türk İnançları ve İnanışlar. *Journal of Social Policy Conferences*. 0 (49).
- Esgin, Ö. (2014). Siyah Figür Ve Kırmızı Figür Tekniğinin Serigrafi İle Seramik Form Yüzeylerinde Uygulanması. Yüksek Lisans Tezi , Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Isparta.
- Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Estin, C. & Laporte, H. (2002) *Yunan ve Roma Mitolojisi* (Çev. M. Eran). Ankara: Tübitak Yayınları (Eserin orijinali 1987’de yayımlandı).
- Eyüboğlu, İ. (1987). *Anadolu İnançları Anadolu Mitolojisi İnanç - Söylence Bağlantısı*. Geçit Kitabevi: İstanbul
- Eyüboğlu, İ. Z. (1998). “*Anadolu Mitolojisi/Anadolu Üçlemesi 2*” İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
- Eyüboğlu, İ. Z. (2007). *Tanrı Yaratan Toprak: Anadolu*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Genç, A. P. T. (2005). *Hitit Seramikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Gögebakan, Y. (2013). Türk Mitolojisine Ait Unsurların Çağdaş Türk Sanatına Kaynaklık Etme Sorunu . *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1 (12) , 41-57.
- Gögebakan, Y. (2017). Ortak Mitolojik Unsurların Çok Kültürlü Yapının Oluşmasına Etkisi ve Bunun Sanatsal Yansımaları, *International Journal of Social And Humanities Sciences*. 1(1), 121-136.
- Gömeç, S. (2003). Eski Türk İnancı Üzerine Bir Özet. *Tarih Araştırmaları Dergisi* , 22 (33) , 79-104 .
- Gültepe, N. (2015). *Türk Mitolojisi Yeni Araştırmalar Işığında* (5. Baskı). İstanbul: Resse Yayınları.
- Günay, U. (1992). *Masal-Türk Dünyası El Kitabı* (2. Basım) Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları
- Güngör, H. (2007). *Geleneksel Türk Dininden Anadolu'ya Taşınanlar*. Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni: Bildiriler, Hacettepe Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Türksoy-Türk Kültür Sanatları Ortak Yönetimi. Ankara: Öncü Basımevi.
- Halikarnas Balıkcısı (1983). *Anadolu Tanrıları*. (4. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Halikarnas Balıkcısı (1992). *Anadolu'nun Sesi*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*.(3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hooke S. H. (1993). *Ortadoğu Mitolojisi Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hristiyan Mitosları*, (Çev. A. Şenel). İmge Kitabevi Yayıncıları: Ankara (Eserin orijinali 1963'te yayımlanmıştır).

İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. İstanbul: Devlet Kitapları.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm; Materyaller ve Araştırmalar* (3. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

İnternet: Artun, E. (2007). "Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri; Öğretiler-Dinler". Web: http://www.turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri.pdf adresinden 6 Şubat 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Aşır, M. (2016). "Türk Mitolojisinde Simurg Motifi. Arkeoloji, Tarih ve Sanat". <http://mustafaasir.blogspot.com/2016/10/turk-mitolojisinde-simurg-motifi.html?m=1> adresinden 27 Nisan 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Berksan, B. (2014) "Lidya Sanatı". Web: <http://sanatokuma.blogspot.com/p/lidya-sanat.html> adresinden 6 Eylül 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Bilgili, N. (t.y.). "Tanrıça Umay". Web: <https://nuraybilgiliturkmitolojisikozmolojisiyetamgali.wordpress.com/tanrica-umay/> adresinden 27 Nisan 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Cahill, D. N. (2010). "Lidya Seramiği; Lidyalılar ve Dünyaları". Web: <https://sardisexpedition.org/tr/essays/latw-greenewalt-lydian-pottery> adresinden 14 Kasım 2021'de alınmıştır.

İnternet: Esmek, K. (2020). "Antik Yunan Tarihinde Homeros ve Hesiodos". Web: <https://www.academia.edu/42621368/> adresinden 17 Ocak 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Gondek, R. M. "Yunan Vazo Boyamaya Giriş". Web: <https://tr.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/a/greek-vase-painting-an-introduction> adresinden 6 Eylül 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Kara, A. K. (t. y.). "Yunan Mitolojisinden Roma Mitolojisine Geçen Dini Kavramlar Üzerine Bir İnceleme". Web: <https://www.academia.edu/35213766/> adresinden 8 Mart 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Kurnaz, C. (1998). "Hüma". Web: <https://islamansiklopedisi.org.tr/huma> adresinden 27 Nisan 2021 tarihinde alınmıştır.

Kaçar, V. (1996). *Geleneksel Seramiklerin Çağdaş Bir Form ve Renk Anlayışıyla Yeniden Sunuluşu*, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Kalafat, Y. (2010). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri* (6. Baskı). Ankara: Berikan Yayınevi
- Karadağ, M. (2004). *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri* (4.Baskı). Ankara: Karşı Yayınları.
- Karadavut, Z. , Yeşildal, Ü. Y. (2007). Anadolu-Türk Folklorunda Geyik., *Milli Folklor*. Yıl 27, Sayı 106. 102-112.
- Karakurt, D. (2011). *Türk Söylence Sözlüğü*. (1.Cilt), Türk Söylence Sözlüğü.
- Katar, M. (2017). *Hristiyanlığa Kadar Roma'da Din*. Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Elazığ.
- Kavak, M. (2019). *Frig Yolu'nun Turizm Ve Kültür Rotası Açısından Değerlendirilmesi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Frig Turizm Rehberliği Anabilim Dalı. İzmir.
- Kayalı, Y. (2016). Hint Ve Türk Mitolojilerinde Balık Motifi. *Akademik Bakış Dergisi*. Sayı: 58 Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi.252- 265
- Kayapınar, A. (2013). Bizans Tarihine Genel Bir Bakış (2. Baskı). *Bizans Tarihi*, L. Kayapınar, (Ed.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Korucu, F. (2013). *Anadolu ve Yakın Çevresinde Üretilmiş Orta Bizans Dönemi(XI.-XIII. Yüzyıl) Sırlı Seramiklerinde Görülen Figür ve Desen Anlayışı*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Köprülü, M. F. (1980). *Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*, (Çev: G. Y. Demir), İstanbul: İthaki Yayınları Eserin orijinali 1978'de yayımlanmıştır).
- Malinowski, B. (1990). *Büyük, Bilim ve Din*, (Çev: S. Özkal) (1. Baskı) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nar, M. (2014). Günümüz Toplumunda Mitler: Anadolu Efsaneleri Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *Folklor/Edebiyat*, 20(79), 55-77.
- Narçın, A. (2015). *A'dan Z'ye Hitit (Uygarlıklar Tarihi, Tarih, Tarih Sözlüğü)*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Necatigil, B. (1988). *100 Soruda Mitologya* (4. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Nicholas D. C. (2010) *Lidyalılar ve Dünyaları*. (Çev. G. Ergin). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Oğuz, Ö. M. (Editör) (2008). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (6. Baskı). Ankara: Grafiker Yayıncılık

- Onarlı, İ. (2000). Dersim’de Bazı Gelenekler ve İnanç Motifleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*.
<https://hbvdergisi.hacibayram.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/375>
- Ögel, B. (1995) *Türk Mitolojisi Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*. (2. Cilt) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar* (5. Baskı), (1. Cilt) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öner, E. (2008). Gevheri Divanı’nda Kuşlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research Volume 1/5 Fall 2008*.
https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi5/sayi5pdf/oner_esra.pdf
- Öney, G. (1968). Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi. *Belleten*, (125), 25-50
- Örnek, S. V. (1988). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. (2.Baskı) İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Örnek, S. V. (1995). *İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Özkaya, V. (1996) Frig Mimari Kaplama Levhaları Işığında Attis ve Hayat Ağacı. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, Sayı:74, İstanbul: Kanaat Matbaası.
- Pamuk, A. ve Oyman, N. (2016). Türk Çini Sanatında Kullanılan Hayvansal Figürlerin Seramik Yüzeyler Üzerinde Üç Boyutlu Uygulanması, *Art-e Sanat Dergisi*, 9 (17), 1-25
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/24696/261164>
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi/Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi* (Çev. K. Akten ve E. Cengiz) (3. Baskı) Ankara: İmge Kitapevi. Eserin orijinali 1997’de yayımlanmıştır).
- Roux, P. J. (2011) *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev: M. Y. Sağlam) Ankara: Bilge Su Yayınları
- Sakaoğlu, S. (1978). *101 Anadolu Efsanesi*. İstanbul: Damla Yayınevi
- Savaş, S. Ö. (2002) “Hititlerde Fırtına Tanrısı ve Boğa Kültü Üzerine Bazı Gözlemler ve Yorumlar.”, *Anadolu Arşivleri*. 5(2002): 97-170.
- Seyidoğlu, B. (1992). *Efsane; Türk Dünyası El Kitabı* (2. Baskı). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Sipahi, T. İ. (2014). Son Yıllardaki Çalışmaların ve Buluntuların Işığında Eski Hitit Kabartmalı Vazoları Üzerine Değerlendirmeler. *Anatolia*, 40, 21-46.
- Sönmez, N. (2019) *Bizans Sanatında Grifon Tasvirleri*. Yüksek Lisans Tezi Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Çanakkale.

- Şahin, D. (2017). **Roma Mitolojisi**. İstanbul: Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Tanpolat, C. (2016) *Doğu ve Batı Kültürlerinde Başlıca Hayvan Mitleri*. Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanyu, H. (1978). **Türklerin Dini Tarihçesi**. İstanbul: Türk Kültür Yayını
- Tökel, D. A. (2001). “Sanat ve Edebiyatın Kaynağı Olarak Mitler”. **Bilgi Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**. 59-80.
- Tulay, A.S. (2012). **Egenin Antik Öyküleri**. İzmir: İlya Yayınları
- Uraz, M. (1994). **Türk Mitolojisi** (2. Baskı). İstanbul: Düşünen Adam Yayınları
- Uslu, B. (2016). **Türk Mitolojisi**. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Yayan, G. & Demirtaş, S. (2020). “Mitolojik Sembollerin Abidin Elderoğlu’nun Eserlerine Yansıması”, **International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal**, 6(33): 1148-1160.
- Yeşildal, Ü. Y. (2018). Atalar Kültüne Dair İnanmaların Türklerin Ad Verme İnanç Ve Gelenekleri Üzerindeki Tesiri. **Millî Folklor Dergisi**, 30 (119), 48-59.
- Yetkin, Ş. (1972). **Anadolu da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yıldırım, B. B. (2016). *Mitolojilerde Kullanılmış Olan Hayvan Figürlerinin Seramik Yüzeylerde Kullanımları, Anlamları ve Türk Sanatına Etkileri*. 10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Yayınları. 737-757 Eskişehir.
- Yılmazyaşar, H. (2013). Bizans Sanatı (2. Baskı). *Bizans Tarihi*, L. Kayapınar, (Ed.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Deniz, Yavuz
Uyruğu : TC

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi
Yüksek lisans	İnönü Üniversitesi
Lisans	İnönü Üniversitesi
Lise	Mehmet Akif Ersoy Lisesi

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2016	Fırat Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İNGİLİZCE

Yayınlar ve Sanatsal Çalışmalar

- UNIDAP International Regional Group Painting and Sculpture Exhibition, Muş, Muş Alparslan Üniversitesi, 2016.
- Love Tolerance and Peace Through Art International Watercolor Festival & Contest, İzmir, Seferhisar, 2016.
- Dünya Çevre Günü ve Haftası, Elazığ Valiliği Çevre ve Şehircilik İl Müdürlüğü, Elazığ, 2016.
- “9. Uluslararası Kervansaray Buluşmaları Melita’dan Battalgazi’ye Tarih-Arkeoloji-Kültür Sanat Günleri” Sanat Çalıştayı, Malatya, Battalgazi Belediyesi Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, 2017
- Sanatla Dört Mevsim Elazığ, Yavuz Deniz, Elazığ, Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, 2016
- Metropolitan Municipality Of Gaziantep & International Watercolor Society / Iws 6th International "Zeugma Love, Tolerance And Peace Through Art" Watercolor Festival And Golden Brush Contest, Yavuz Deniz, Gaziantep, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi, 2017.

- 3.Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Kahramanmaraş, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, 2017.
- 2. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 2018.
- 24 Kasım Öğretmenler Günü Resim Sergisi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, 2020.





GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

