T.C.

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

TÜRK MİTOLOJİSİDEKİ HAYVAN İMGELERİNİN GÜNÜMÜZ GİYSİ TASARIMLARINA UYARLANMASI

Merve Gülşen ÖZTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ

Çankırı – 2021

T.C.

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

TÜRK MİTOLOJİSİNDEKİ HAYVAN İMGELERİNİN GÜNÜMÜZ GİYSİ TASARIMLARINA UYARLANMASI

Merve Gülşen ÖZTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ

Çankırı – 2021

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ iii
TEZ KABUL VE ONAY iv
ÖNSÖZ v
ÖZET vi
ABSTRACT vii
GÖRSEL LİSTESİ viii
GİRİŞ 1
Amaç 1
Kapsam 1
Yöntem 2
BİRİNCİ BÖLÜM 3
1. ORTA ASYA TÜRK KÜLTÜRÜ 3
1.1. İslamiyet Öncesi Türkler ve Şamanizm Olgusu 6
1.2. Orta Asya Türk Kültüründe Hayvan Tözü 14
İKİNCİ BÖLÜM 18
2. TÜRK MİTOLOJİSİNDE VE SANATINDA HAYVAN FİGÜRLERİ 18
2.1 GERÇEK HAYVANLAR 20
2.1.1 Aslan ve Kaplan 20
2.1.2 At 26
2.1.3 Ayı 32
2.1.4 Balık 34
2.1.5 Baykuş 39
2.1.6 Boğa 40
2.1.7 Deve 42
2.1.8 Fil 44
2.1.9 Geyik ve Ceylan 46
2.1.10 Güvercin 52
2.1.11 Horoz ve Tavuk 54

2.1.12 Kaplumbağa 56
2.1.13 Kartal 58
2.1.14 Kaz ve Kuğu 63
2.1.15 Koç, Koyun ve Keçi 65
2.1.16 Köpek 71
2.1.17 Kurt 74
2.1.18 Tavşan 79
2.1.19 Tavus kuşu ve Turna 80
2.1.20 Tilki 83
2.1.21 Yılan 84
2.2 GERÇEK ÜSTÜ HAYVANLAR 88
2.2.1 Anka, Garuda, Simurg 88
2.2.2 Ejder 92
2.2.3 Grifon 96
2.2.4 Hüma 98
2.2.5 Şahmeran 99
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 103
3. GİYSİ TASARIMLARINDA UYGULANACAK TEKNİKLER 103
3.1. Giysi Tasarım Süreci 103
3.2. Dijital Transfer Baskı Tekniği 104
3.2.1. Dijital Transfer Baskı Tekniğinde Kullanılan Ekipmanlar 106
3.3. Boncuklu Nakış Tekniği 109
3.3.1. Boncuk Nakışta Kullanılan Malzemeler 110
3.4. İğneli Keçe Tekniği 112
3.4.1. İğneli Keçe Tekniğinde Kullanılan Malzemeler 113
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 115
4. TÜRK TEKSTİL SANATINDAKİ MİTOLOJİK HAYVAN İMGELERİNİN GÜNÜMÜZ GİYSİ TASARIMLARINA UYARLANMASI 115
4.1.1. Uygulanmış Giysi Tasarımlarının Görselleri 128
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 131
KAYNAKÇA 133
ÖZGEÇMİŞ 144

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım, ‘’Türk Mitolojisindeki Hayvan İmgelerinin Günümüz Giysi Tasarımlarına Uyarlanması’’ adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

…/…/…

Merve Gülşen ÖZTAŞ

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Merve Gülşen Öztaş tarafından hazırlanan Türk Mitolojisindeki Hayvan İmgelerinin Günümüz Giysi Tasarımlarına Uyarlanması başlıklı bu çalışma, 15/10/2021 Tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *[oybirliği/oy çokluğuyla]* başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Danışman : Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ İmza: …….

Üye : Doç. Dr. Hacer Nurgül BEGİÇ İmza: …….

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Kerem GÜMAN İmza: …….

ONAY

Bu Tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulunun ...../..../ 201.. tarih ve ..... sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. M. Emin SOYDAŞ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

“Türk Mitolojisindeki Hayvan İmgelerinin Günümüz Giysi Tasarımlarına Uyarlanması” başlıklı yapılacak olan tez çalışması ile geleneksel değerlerimize karşı duyarlılığın arttırılması için çağdaş moda tasarımları üzerinde farklı tekniklerle uygulanmasıyla geçmişten geleceğe bir köprü kurularak ülkemizde bu yönde oluşmuş bilimsel kaynak eksikliğinin giderilmesi açısından önemlidir.

Türk mitolojisinde hayvan imgelerinin belgelenmesi, desen ve motif özelliğinin aslına uygun olarak özgün ve güncel tasarımlar üzerinde uygulanarak, Türk mitolojisindeki gerçek ve gerçek dışı hayvan imgelerinin moda ve tekstil alanında sürdürebilirliğinin sağlanması ve Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin güncel olarak kullanılmasının sağlanmasıdır. Çalışmalarım sürecinde her koşulda desteğini esirgemeyen, bilgi birikimini, sabrı ve özverisi ile bana destek olan tez danışmanım saygıdeğer hocam, Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ 'e tüm desteği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Çalışmamı tamamlamam konusunda her zaman destek olan aileme şükranlarımı sunarım.

…\....\....

Merve Gülşen ÖZTAŞ

ÖZET

Tezin Başlığı : Türk Mitolojisindeki Hayvan İmgelerinin Günümüz Giysi Tasarımlarına Uyarlanması
Tezin Yazarı : Merve Gülşen ÖZTAŞ
Danışman : Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ
Anabilim Dalı : Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı
Bilim Dalı : Sanat ve Tasarım Sanat Dalı
Kabul Tarihi :
Sayfa Sayısı :
Giysiler hakkında günümüze değin birçok araştırma ve bilimsel kaynak bizlere giyimin tanımından başlayan ve tarihçesi, dili, tipolojik sınıflandırmaları, üretim süreci ve hatta psikolojisi, sosyolojik anlatısı ve daha burada değinilmeyen birçok konuyla devam eden bilgilerle seslenir. Çoğu açıklamaların odağında yer alan "insan" faktörüyle birlikte konuya ilişkin uygulamaların zamanla gelişip ve değişen yönü de bilgilerin güncellenerek sürekli gelişim içerisinde çok yönlü bakışla aktarılmasını sağlar. Bu araştırmada farklı sanat dallarında kullanılan Türk mitolojisindeki hayvan imgeleri incelenerek gerekli bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda hayvan imgelerini en iyi şekilde moda ve tekstil alanın da güncel giysi tasarımları üzerinde yansıtılması ele alınmıştır. Türk mitolojisi hayvan imgelerinin önemi ortaya koyularak, ulusal ve uluslararası birçok kitleye ulaşma şansı oluşacaktır. Türk mitolojisinde hayvan figürleri keçe, deri, mimari, seramik, halı, kilim, duvar süsleme sanatında kullanılmıştır. Mitolojik hayvan imgelerinin ifade edilme biçimlerine, moda ve tekstil anlamında giysiler üzerinde rastlanmamıştır. Motiflerin irdelenmesi ve yeni tasarımlar üzerinde uygulanması ile Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin unutulmaması ve örf, adet, anane gibi değerlerimizin yaygınlaştırılmasının sağlanması amaçlanmaktadır.
Anahtar Kelimeler :Türk Mitolojisi, Hayvan İmgeleri, Giyimde Uygulanan Teknikler, Tasarım

ABSTRACT

Title of the Thesis : Application of Animal Symbols in Turkish Mythology on Modern Clothing Designs	
Author	**: Merve Gülşen ÖZTAŞ**
Supervisor	**: Assoc. Prof. Mustafa Gürbüz BEYDİZ**
Department	**: Art and Design**
Sub-field	**: Art and Design**
Date	**:**

Many research and scientific sources about clothing to this day give us information starting from the definition of clothing and continuing with its history, language, typological classifications, production process and even its psychology, sociological narrative and many other topics not mentioned here. Along with the "human" factor, which is the focus of most explanations, the development and changing aspect of applications related to the subject over time also allows information to be updated and transmitted with a multifaceted view in continuous development. In this research, animal images in Turkish mythology used in different branches of art were examined and the necessary information was given. In line with this information, it was discussed to reflect animal images in the best way on current clothing designs in the fashion and textile area. By revealing the importance of animal images of Turkish mythology, there will be a chance to reach many national and international audiences. In Turkish mythology, animal figures were used in felt, leather, architecture, ceramics, carpets, rugs, wall decoration. The way mythological animal images are expressed has not been found on clothing in the sense of fashion and textiles. By examining motifs and applying them on new designs, it is aimed to ensure that animal images in Turkish mythology are not forgotten and that our values such as Customs, Customs, anane are disseminated.

Keywords **:** Turkish Mythology, Animal Images, Techniques Applied In Clothing, Design

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1 Pazırık Kurganında Bulunmuş Keçe Aplik (Beydiz, 2016, s.22).....21
Görsel 2 I. Tüekta Kurganında Bulunan Boynuzlu Aslan Figürü (Beydiz, 2016, s.22). 21
Görsel 3 Pazırık Kurganı Bordürdeki Aslan Figürü (Özkartal, 2012, s.99).....22
Görsel 4 II Gıyasettin Keyhüsrev Dönemi Aslan ve Güneş Simgeli Sikkeler (Eser, 2006, s.245).....22
Görsel 5 Kubadabad Sarayı Aslan Figürü (Öztürk, 2008, s.69).....23
Görsel 6 Diyarbakır Ulu Cami Aslan ve Boğa Mücadele Sahnesi (Öztaş,2020). 23
Görsel 7 Aslan Desenli Nadir Bir İznik Çanak, 16. yüzyıl (Öncel, 2019, s.40).....25
Görsel 8 Altay Hun Çağı Pazırık Kurganı Deri Eğer Üzerinde Geyik ve Kaplan Mücadele Sahnesi (Ögel, 2010, s.580).....25
Görsel 9 Nevşehir Halısı Aslan Motifi Örneği (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.641).....26
Görsel 10 Azerbaycan'ın Nahçıvan Bölgesinde Bulunmuş At Formunda Mezar Taşı (Diyarbekirli, 1972, s.197). 27
Görsel 11 At Başlı Şaman Asası (Çoruhlu, 2002, s.89).....29
Görsel 12 Pazırık Halısının Şematik Çizimi (Özkartal, 2012, s.95).....29
Görsel 13 Pazırık Halısı Atlı Süvari Figürleri (Tuncer, 2017, s.1).....30
Görsel 14 Kubadabad Sarayından Çini Üzerinde Koşan At Figürü (Büyükçanga, 2006, s.71). 30
Görsel 15 At ve Sürücüsü Minai Selçuklu Devleti 12-13. Y.Y (Yıldırım, 2016, s.14).....31
Görsel 16 Burak Atı (Aydın, 2015, s.13).....32
Görsel 17 Büyükayı ve Küçükayı Takım Yıldızını Gösteren Minyatür (Çoruhlu, 2000, s.140).....33
Görsel 18 Kubadabad Sarayı Ayı Figürlü Çini Örneği (Büyükçanga, 2006, s.69). 34
Görsel 19 Dünyayı Üzerinde Taşıyan Balık Tasviri (Demirci, 2020, s.6).....35
Görsel 20 Kubadabad Sarayı Balık Tasvirli Çini (Öztürk, 2008, s.42). 36
Görsel 21 Kubadabad Sarayı Lotuslu Balık Tasviri (Öztürk, 2008, s.70). 36
Görsel 22 Hz. Yunusun Cebrail Yardımıyla Balığın Karnından Çıkışı (And, 210, s.219)....37
Görsel 23 Kastamonu-Çatalzeytin İlçesi'nde Karşılaşılan Balık İmgeli Bir Mezar Taşı (Nefes, 2004, s.209) 38
Görsel 24 Balıklı Namazlağa ve Yakından Örneği (Çenet, 2009, s.84-85). 38
Görsel 25 Eski Tunç Çağı Batı Anadolu İdol Tipleri ve Baykuş Yüzlü İdol Örnekleri (Sarı, 2012, s.214). 40
Görsel 26 Geç Dönem Kaya Resimlerinden Boğa Figürü (Özkartal, 2014, s.13).....41

Görsel 27 Altay 2. Pazırık Kurganında Bulunmuş Olan Kutsal Boğa (Beydiz, 2016, s.128). 42
Görsel 28 Kubadabad Sarayı Koşan Deve Figürü (Büyükçanga, 2006, s.99). 44
Görsel 29 Kraliçe Belkıs ve Hz. Süleyman ile Hayvan Kılığında Cinler (And, 2010, s.179). 45
Görsel 30 Selçuklu Mimarisinde, 1221 Tarihli Divriği Camisinden Bir Oluk (Esin, 1970, s.192).....46
Görsel 31 Çatalhöyük Geyik Avı Sahnesi Olan Duvar Resmi (Ertuğrul, 2016, s.7).....47
Görsel 32 Pazırık Kurganlarından Çıkarılmış Geyik Boynuzu Şeklinde At Maskesi (Ünlü, 2012, s.65).....47
Görsel 33 II. Pazırık Kurganında Bulunan Deriden Yapılmış Eyer Motifi (Diyarbekirli, 1972, s.82). 48
Görsel 34 Şaman Göğe Çıkışı ve İnişi Binek Hayvanı Olarak Geyik (Ünlü, 2012, s.67). 48
Görsel 35 Sultan Süleyman Avda Arifi, Süleyman-Name (Çatalkaya Gök, 2019, s.386)...50
Görsel 36 Kubadabad Sarayı Çinilerinden Geyik Tasviri (Kurt, 2012, s.33). 50
Görsel 37 Sivas Yöresi Halılarında Geyik ve Ceylan Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.643).....51
Görsel 38 Geyik Motifli Ankara Yazması Örneği (Çatalkaya Gök, 2019, s.388).....51
Görsel 39 Kubadabad Sarayı Çinilerinde Güvercin Tasviri (Kurt, 2012, S.47).....53
Görsel 40 Antalya Aspendos Sarayı Çini Üzerinde Güvercin Figürü (Büyükçanga, 2006, s.122).....53
Görsel 41 Hun Dönemine Ait Pazırık Kurganlarında Bulunan Tahta Zemin Üzerinde Horoz Figürü (Ünlü, 2012, S.50).....54
Görsel 42 II. Pazırık Kurganı Deri Üzerine Yapılmış Horoz Figürleri Kımız Tulumundan (Diyarbekirli, 1972, s.78). 54
Görsel 43 Altay ve Sibirya Şamanları ile İlgili Kartal Tasvirleri (Beydiz, 2016, s.171).....60
Görsel 44 Kubadabad Sarayı Çift Başlı Kartal Çini Örneği (Arık, 2000, s.78). 61
Görsel 45 Anadolu Selçuklu Dönemi Çift Başlı Kartal Halı Örneği (Balcı, 2012, s.41). 62
Görsel 46 İpek Kumaş Üzerine İşlenmiş Çift Başlı Kartal Motifi 13. yy (Uzgidim, 2017, s.226).....62
Görsel 47 Anadolu Selçuklu dönemi Kumaşında Çift Başlı Kartal Figürü (Uzgidim, 2017, s.226).....63
Görsel 48 Antalya Aspendos Sarayı Çini Üzerinde Bir Kuğu Figürü (Büyükçanga, 2006, s.120).....65

Görsel 49 Biçiktu-Boom'da Bulunan Bir Kaya Resmindeki Geyik ve Keçi Av Sahnesi (Beydiz, 2016, s.192). 66
Görsel 50 Hun Sanatına Ait Keçi Tasvirli Çadır Tepeliği (M.Ö. VI-III yüzyıl) (Birkan, 2005, s.73).....66
Görsel 51 Rusya Altay Bölgesi Koçbaşı Heykeli (Ünlü, 2012, S.54). 67
Görsel 52 II. Pazırık Kurganında Bulunan Ceset Üzerindeki Koç Figürlü Dövme Örneği (Diyarbekirli, 1972, s.24). 68
Görsel 53 Koç Boynuzlu Mezar Taşı Örneği (Alyılmaz ve Alyılmaz, 2017, s.318).....68
Görsel 54 İsmail'i Kurban Edileceği Sırada Meleğin Gökyüzünden Bir Koç Getirişi (Çoruhlu, 2002, s.151).....69
Görsel 55 Kubadabad Küçük Saray Çini Üzerine Tasvir Edilmiş Keçi Figürü (Kurt, 2012, s.34).....70
Görsel 56 Kubadabad Büyük Saray Lüster Tekniğiyle İşlenmiş Keçi Figürü (Kurt, 2012, s.36).....70
Görsel 57 Koç boynuzu motifli Kilim (Bayraktaroğlu, 1989, s.526). 71
Görsel 58 Konya Yöresi Halısı Koçboynuzu Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.640). 71
Görsel 59 Şaman Davulu Üzerinde Köpek Tasviri (Ünlü, 2012, s.70). 72
Görsel 60 Yedi Uyurlar Minyatürü (And, 2008, s.236).....73
Görsel 61 Kubadabad Sarayı Sır Altı Tekniği Çini Üzerine Köpek Tasviri (Kurt, 2012, s.38). 74
Görsel 62 Altay Bölgesi Şaman Başlığı (Gürcan Yardımcı, 2017, s.513).....75
Görsel 63 Kubadabad, Küçük Saray Çini Üzerine Kurt Figürü (Kurt, 2012, s.64).....77
Görsel 64 Anadolu Halı Dokumalarında Kurt, Kurt İzi Motifi (Erbek, 2006, s.2). 78
Görsel 65 Çini Üzerinde Koşarken Betimlenmiş Tavşan Figürü (Kurt, 2012, s.68).....80
Görsel 66 Kubadabad Sarayı Çini Üzerine Tavşan Figürü (Kurt, 2012, s.69).....80
Görsel 67 Kubadabad Sarayı Çini Üzerine Tasvir Edilmiş Tavus Kuşu (Kurt, 2012, s.58). .82
Görsel 68 Kubadabad Sarayı Tek Olarak Tasvir Edilmiş Tavus Kuşu (Arık, 2000, s.98). ...82
Görsel 69 Tilkiye Ait Parçaların Bulunduğu Şaman Giysisi (Ünlü, 2012, s.62). 83
Görsel 70 Akşehir Sarayı Çini Üzerine Tasvir Edilmiş Tilki Figürü (Kurt, 2012, s.70). 84
Görsel 71 Dilimli Selçuklu Madalyonu Etrafında Tasvir Edilmiş Yılan Motifi (İnce, 2015, s.25).....87
Görsel 72 Hereke, Kırşehir, Uşak, Konya Halılarında Görülen Yılan Motifleri (Ölmez, 2010, s.9).....87
Görsel 73 Anadolu Çorapları Yılan Motifi Örneği (Ölmez, 2010, s.16). 87

Görsel 74 Sivas Bölgesi Halısında Yılan Motifi Örneği (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.639)...88
Görsel 75 Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası Simurg'un Bir Genci Öldürmesi (And, 2008, s.302). 90
Görsel 76 Firdevsi, Şahname'den Elyazması, Prens Zal ve Simurg (Karakuş, 2020, S.110). 90
Görsel 77 Hz. Süleyman'ın Simurg'la Kaf Dağı'na Uçması 17. Yüzyıl (Tanpolat, 2016, s.174).....91
Görsel 79 Acaibü'l -Mahlukattan Bir Ejder Tasviri (Çoruhlu, 2002, s.132). 92
Görsel 80 Kubadabad Sarayı Çini Üzerinde Ejder Figürü (Kurt, 2012, s.31).....94
Görsel 81 Kubadabad Küçük Saray Ejder Figürü (Arık, 2000, S.125). 94
Görsel 82 Selçuklu Ejder Motifi (Megep, 2009, s.24).....95
Görsel 83 19. Yüzyıl Kırşehir Halısı Ejder Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.638). 95
Görsel 84 Sivas Halısı Ejder Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.639).....95
Görsel 85 Dağ Keçisine Saldıran Grifon Tasvirli Eyer Örtüsü (Ünlü, 2012, s.79). 97
Görsel 86 Grifon Tasviri, Pazırık Kurganı Buluntusu (Demirci, 2020, S.21).....97
Görsel 87 Kubadabad Sarayı Çini Üzerine Grifon Örneği (Büyükçanga, 2006, s.92). 98
Görsel 88 Anadolu'da Dekoratif Cam Altı Sanatında Şahmeran (Tanpolat, 2016, S.82). ..100
Görsel 89 Dokumada Şahmeran Motifi (Çağlar Abiha, 2014, s.349). 102
Görsel 90 El Boyaması Bez Çanta Üzerinde Şahmeran Motifi (Anonim, 2016, s.). 102
Görsel 91 Dijital Transfer Baskı Makinesi (Güleçer, 2020, s.37).....107
Görsel 92 Dijital Baskı Makinesi Kâğıda Basma Aşaması (Öztaş, 2021).....107
Görsel 93 Transfer Baskıda Kullanılan Boya (Uğur, 2019, s.257). 108
Görsel 94 Dijital Transfer Kâğıdı (Uğur, 2019, s.258).....108
Görsel 95 Transfer Baskı Pres Makinası (Öztaş, 2021).....109
Görsel 96 Pul ve Boncuk (Öztaş, 2021). 111
Görsel 97 Boncuk İğnesi (Vanbenschoten, 2021, s.2).....111
Görsel 98 Kasnak (Öztaş, 2021).....112
Görsel 99 Yün Keçe Yapağı (Öztaş, 2021).....113
Görsel 100 Keçe İğne Aparatı ve Keçe İğnesi (Öztaş, 2021). 114
Görsel 101 Keçe İğne Fırçası (Kılıç Karatay, 2019, s.172). 114
Görsel 102 Pafta 3'ün Uygulaması (Öztaş, 2021).....128
Görsel 103 Pafta 12'nin Uygulaması (Öztaş, 2021).....129
Görsel 104 Pafta 2'nin Uygulaması (Öztaş, 2021).....130

GİRİŞ

Amaç

Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin nicel araştırma yöntemleri ve çeşitli uygulamalar ile karşımıza çıkan somut örnekler ışığında hayvan imgelerinin menşei konuları açığa kavuşturularak, günümüze kadar giysi tasarımları üzerine akademik boyutta incelenmemiş olan Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin, sadece hikâyeleri ile değil aynı zamanda tipolojisi çıkarılarak ifade edilmesi, mitolojideki hayvan imgelerinin güncel giysi tasarımları üzerine uyarlanması ile gündeme yeniden, sadece bir hayvansal imge olarak değil Türk milli ve kültürel değeri olarak görülmesi amaçlanmıştır.

Kapsam

Araştırmaların bulguları doğrultusunda elde edilen sonuçlara bağlı olarak öncelikle Türk kültürü, Türk kültüründeki hayvan totemizmi ve Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin belgelenmesi, desen ve motif özelliğinin aslına uygun olarak özgün ve güncel tasarımlar üzerinde uygulanarak, Türk mitolojisindeki gerçek ve gerçek dışı hayvan imgelerinin moda ve tekstil alanında sürdürebilirliğinin sağlanması ve Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin güncel olarak kullanılmasının sağlanmasıdır.

Her toplum kendi giyim amaçlarına yönelik çok sayıda giyinme şekli ve modeline sahip olabilmektedir. Giyim oldukça açık ve değer verilen bir kültür göstergesi ise Türk kültürünü tanıyıp anlamak için de Türk düşünce dünyasında giyimin nasıl yer aldığını gözlemlemek gerekir. Kuşaktan kuşağa aktarılmış sözlü kültür ürünlerimiz halk hafızasının dünden bugüne getirdiği anonim eserler olarak bunu bize gösterir nitelikte güvenilir araçlardandır.

Türk mitolojisinin kutsal hayvanlarının önemi vurgulanarak, modern giysi tasarımlarında uyarlanarak, çeşitli teknik ve yöntemler ile üzerinde uygulanacaktır. Bu sayede geleneksel figüratif ve motif öğeleri çağdaş anlamda değerlendirilecektir. Bu

amaçla tekstil sanatında baskı tekniği, keçe iğneleme tekniği, boncuk nakış teknikleriyle figüratif öğeler işlenecektir.

Yöntem

Literatür taramasıyla tespit edilen eserler gözlem formları yardımıyla sistematik hale getirilerek fotoğraflandırılmıştır. Ayrıca farklı sanat dallarındaki kompozisyon özellikleri incelenerek renk ve desen çeşitlilikleri gözden geçirilerek, uygulama alanlarının özgün nitelikleriyle, figürlerin betimsel anlatımı ele alınmıştır. Daha sonra giysi tasarımında bir koleksiyonun en fazla 15 tasarım olması dolayısıyla ve koleksiyon şartlarını taşıyabilmesi adına Orta Asya Türk sanatı deri ve tekstil (dokuma, keçe, deri) alanında kullanılan Aslan, At, Balık, Çift başlı kartal, Ejderha, Geyik, Grifon, Horoz, Koç, Kurt, Yılan, Şahmeran gibi hayvanların, belirlenen 3 temel giysi süsleme tekniği ile (baskı tekniği, keçe iğneleme tekniği ve boncuk nakış tekniği) çağdaş giysi tasarımları üzerine uygulanarak giyilebilirliği üzerine çalışmalar yapılmıştır ve örnek olarak bu tasarımlardan belirlenen üç teknik ile bir erkek ve iki kadın model olmak üzere üç adet tasarımın uygulaması gerçekleştirilmiştir. Türk kültürü, Türk kültüründe hayvan üslubu ve Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin yapısı üzerine yapılan çalışmalar internet yoluyla taranmıştır. Kütüphane çalışmalarıyla desteklenen çalışmada yerli ve yabancı akademik kaynaklar incelenmiştir. Bu yayınlar arasından şu kaynakları temel olarak sayabiliriz; Beydiz, M.G. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, Demirci, S.(2020). Türk Mitolojisinde Hayvansal Motiflerin Kuyum Teknikleri ile Uyarlanması, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Baltacı, H.(2020). Türk Mitolojisinin Plastik Sanat Eserlerine Yansıması, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art,* C5, S10. Bu incelemelerde Türk mitolojisinde karşılaşılan hayvan imgeleri incelenmiş ve farklı sanat dalları üzerine yorumlamaları yapılmıştır. Çalışmanın özgünlüğü, moda ve tekstil dalında kullanılan baskı tekniği, keçe iğneleme tekniği ve boncuk nakış tekniği ile çağdaş giysi tasarımları üzerine uyarlanmasını kapsamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORTA ASYA TÜRK KÜLTÜRÜ

Kuzey bölgesinde Sibirya, Doğu bölgesinde Kingan dağları, güneyde Himalaya ve Hindukuş sıradağları ve batı bölgesinde Hazar denizi ile yayık nehri ile çevrili bölge Orta Asya bölgesidir. Türkler yurt olarak benimsedikleri Orta Asya'da yaşamını sürdürmüş ve Orta Asya bölgesinden dünyanın diğer bölgelerine buradan yayılmış ve göç etmiş oldukları düşünülmektedir (Koca, 2017, s.2). Orta Asya'da yaşayan Türk soyu, geniş kafa yapısına ve orta boya sahip beyaz ırka ait insanlardır. Türklerin bilinen dört bin yıllık tarihi bir geçmişe sahiptir (Güngör, 1995, s.11).

Türk kelimesi üzerine araştırmalar yapan bilim insanları başlangıcında"T" harfi bulunan kavimleri Türkler ve Türk ismi ile ilişkilendirmeye çalışmışlardır. Türk tarih ve kültürel özelliği üzerine çalışmalar yapan bilim insanları, öncelikle Çin kaynakların da geçen "Tu kue" kelimesi üzerinde durmuştur. Çünkü Çinliler Türklere "Tue kue" olarak isim vermişlerdir. Bu verdikleri ismin iki heceli olması dolayısıyla Türk'ün çoğul ifadesi olan "Türküt" ismine karşılık kullanılabileceği belirtilmiştir (Durmuş, 2017, s.39). Türk adının kelime anlamı ise Devletine bağlı halk, güçlü kuvvetli ulus anlamındadır ve ilk Türk adının kullanımı tarihte, Orhun yazıtlarında "Türük" şeklinde çoğul anlamda geçmiştir. Orhun kitabesinde yer alan Türk terimi; devletin temelde var olan halkını temsil eden ulus anlamını ifade etmektedir (Güvenç, 1996, s.22).

Türklerin ana vatanının ilk Orta Asya'da olduğu ve buradan dünyanın farklı bölgelerine yayıldıkları geçmişten beri bilinmektedir. Türklerin, büyük bir kısmı göçebe ya da yarı göçebe olarak yüzyıllarca Orta Asya bölgesinde zengin yerleşik yaşamın bir parçasını meydana getiren varlıkları ile medeniyet merkezlerine hâkim olmuştur (Togan, 1981, s.25-29). Fakat Anadolu'da varlığını sürdürmeye başladıktan sonra, yerleşik yaşamdaki kültür ve uygarlığın içerisinde kendini geliştirmiş, uç bir seviyeye ulaşmış topluluklar olarak kendisini ifade etmiştir (Yetişgin, 2007, s.43).

İnsanoğlu geçmişten günümüze kadar belirli bir coğrafi etki altında hayatını idame etmiştir. Sosyal ve ekonomik yaşantılara kendine özgü özellikleri ile zamanla yön verdiği bilinen coğrafya, insanoğlunun yaşam biçimini etkisi altına almıştır.

Kendine özgü toplumsal yaşam şekli ve ekonomik yapısı ile Türk kültürü Orta Asya bozkırlarında ortaya çıkmıştır (Üngör, 2016, s.358).

Hazar Denizinin doğusundan Orta Asya bozkırlarına ve Himalayalara doğru uzanan bu geniş alan, yüzyıllar öncesinden günümüze kadar dünyanın en gizemli kültürlerinden birisi olmuştur. Orta Asya yöresinde bir zamanlar yaşananlar, tarihte gizli kalmış bir bölüm olmuştur. Birçok araştırmacının ilgisini çekmiş olan bu bölge gizemiyle çoğu topluma ilham ve esin kaynağıdır. Bölgeye özgü mistik inançlar ve yaşam felsefeleri, günümüzde hala birçok araştırmacının ilgisini çekmiş ve araştırılmaya devam edilmektedir (Ergun, 2007, s.23).

Türk kültürü, Moğolistan'dan Balkanlara Sibirya'dan Mezopotamya'ya iki bin yıl gibi bir sürede uzanan göç ve etkileşim ile geniş bir coğrafi bölgede varlığını devam ettirmiştir. Bu coğrafyada göç ve etkileşimlerle sonradan edinilen özgün din ve kültür sistemlerine karşın, sürdürülen halk kültüründe en belirgin olan özellik nesilden nesille aktarılan geleneksel inanç ve yaşayış biçimi olmuştur. Savaşlar, salgın hastalıklar, kıtlık, kuraklık gibi nedenlerden doğan göçler farklı coğrafi bölgelere yayılmış olan Türk topluluklarının yeni dinlerle karşılaşmasına neden olmuş ve oluşan yeni şartlara kendi benliklerinden özellikler yükledikleri inanış ve yaşama biçimleri ile yeni olgularla anlamlandırarak kültürel bütünlüğü sağlayabilmişlerdir (Koç, 2007, s.5).

Yaşam şekilleri itibari ile Türkler; konar göçerler, yarı göçebe ve yerleşik yani şehirli Türkler olarak üç ana gruba ayırmak mümkündür. Konar göçer yaşam tarzında olanlar bozkır kültürünün vazgeçilmez ekonomik kaynağı olan hayvancılık ile ilgileniyor iken, yarı göçebe yaşam biçimini benimseyen topluluk hayvancılığın yanında ekip biçerek de kendilerine ekonomik bir özellik kazandırmışlardır. Yerleşik düzende olan topluluk ise urbanizm olgusuyla ticaret ve sanatın yanında çiftçilik ile de ilgilenmişlerdir. Türklerin günümüzde bile kırsal kesimde hayvancılık ile tarımı bir arada sürdürdükleri bilinmektedir (Yetişgin,2007, s.39).

Orta Asya'da bulunan bazı coğrafi yaşam ve hayat koşulları konargöçer biçimde yaşam sürmeyi zorunlu hale getirmiştir. Orta Asya Türk ekonomisinin temelini oluşturan hayvancılığa göçebe Türk topluluğu oldukça önem vermiştir. Hayvan sayılarının oldukça fazla olduğu biliniyordu hatta Çin kaynaklarına göre hayvan sayıları milyonları bulmuş ve Türkler "otlar ile suları takip ederek" yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Çin kaynaklarından anladığımıza göre konar göçer yaşam tarzına sahip Türkler bir yere yerleşemedikleri için değil, ekonomilerini hayvancılıkla

sağladıkları için hayvanlarına ot ve su bulabilmek adına konar göçer biçimde yaşamıştır. Bu konar göçer yaşam tarzına uygun araçlarının veya hayvanlarının üzerinde taşıdıkları çadırlarını, hayvanları için elverişli iklime sahip topraklara götürmüş ve her mevsime göre yer değiştirerek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Hayvancılık Türklerin yaşamında disiplinli ve bir düzen içerisinde yaşamalarını sağlamış ve at yetiştiren Türklerin daha enerjik ve daha teşkilatçı oldukları söylenmiştir (Ögel, 1988, s.13-17).

Bu göçebe yaşam döneminde oldukça geniş bir coğrafi bölgeyi benimsemişler dil, din, ırk ve kültür gibi özellikler bakımından birbirinden ayrı yapılarda birçok kavimle birlikte aynı coğrafi bölgeyi paylaşmak zorunda kalmışlardır. Bunun gibi farklı kültür ve özellikteki kavimlerin aynı coğrafi konumu paylaşmasından dolayı toplumsal ve siyasal temaslar sonucunda ortak kültürün etkisi ister istemez kendiliğinden meydana çıkmıştır. Dolayısıyla bu etkileşim Türklerin inanç özelliklerini de etkilemiş fakat birbirinden farklı dinlerin çeşitli nitelikleri ile milli değerleri çöküntüye uğratacak neticede olumsuz manada etkilemediği görülmüştür. Türkler arasında çeşitli etkileşimler ile yaygınlık kazanan Hristiyanlık, Budizm, Zerdüştlük vb. gibi Ari ve Sami kökenli dinler Türklerin yiğitlik, dürüstlük, cengâver gibi savaşçı, milli duygularını ve karakterinin zarar görmesini törpüleyici olmuştur (Çiçek, 2018, s.243).

Orta Asya döneminden kalan örneklerin bir kısmında, Türk sanatının erken dönem mühim sanat biçimi olan hayvan üslubunun olduğu belirlenmiştir. Belirlenen zaman dilimine bakıldığında erken dönem örneklerinde av sembolizmi ve kültürünü ifade eden biçimler betimlenmiştir. Bu döneme ait bulunan kaya resimlerinde, özellikle hayvan mücadele sahneleri çizilmiştir. Savaşan insan siluetleri, çadırlı at arabası tasvirleri, Pazırık halısında görülen at ve geyik tasvirleri, bunun yanında kurt, dağ keçisi vb. farklı figür ve mitolojik simgesel manaları olan hayvan tasvirleri ile alâkalı hikâyeleri, dinse1 ve günlük yaşamdan kesit1er oluşturmuştur (Üngör, 2016, s.361). Oldukça geniş bir alana sahip Orta Asya bozkırlarındaki yaşamın temeli hayvancılık üzerine olan göçebe yaşam tarzı teşkil etmiştir. Bu bölgedeki zor coğrafi yaşam şartları, Orta Asya insanını uzun bir tarihi süreç içerisinde süreklilik halinde bir çatışmaya yöneltmiştir. Yöreye özel örf, adet gelenekler sanat eserlerine de yansıyan doğaya yönelik gerçekçilikten ziyade at sırtında, arabalarda geçen aksiyonlu bir yaşamın sağlamış olduğu sonsuz deneyim ile giyime, kuşama, silah ve teçhizat gibi

unsurlar yörede yaşayan insan1arın çeşitli manevi ve yapı özelliğine sahip oluşunu açık sözlülük1e ifade ederek öne çıkarmıştır (Bedirhan, 2009, s.48).

Orta Asya bozkırında giyim ise sürekli at üzerinde hareket halinde olan Orta Asya insanın ilk olarak pantolon ve çizme giymesiyle başlamıştır. Daha sonraları iklim şartlarına göre soğuk ve rüzgârlı havaya karşı başını bir şapka ile koruyup hayvan postlarından yararlanmışlardır. Dolayısıyla giyim eşyalarının başlıca temel malzemesi avda vurdukları ya da evlerinde besledikleri koyun, kuzu, keçi, tilki, sığır gibi hayvanların derisi veya yünü olmuştur. Pantolonun üzerine, dizlerine kadar uzun önünde düğme ilik bulunan palto giymiş ve palto üzerine de kemer takmışlardır. Ana maddesi yün ve keten olan gömlekleri vardır (Kafesoğlu, 1991, s.306).

Kıyafet ve giyim stili hakkında ise görsellerde bulunan örneklere göre özellikle deri ya da keçe materyale sahip çizmeler açıkça görülmüştür. Keçe materyale sahip çizmeler Türkler arasında oldukça yaygın kullanılmıştır. Bu yaygınlığın neticesinde İslam kültürünede sirayet etmiştir. Bunun yanısıra Orta Asya kültüründe kurıkan muharipleri, uzun kaftanlar giymiş, keçeyi de miğferlerinde kullanmışlardır (Ögel, 1984, s.205).

1.1. İslamiyet Öncesi Türkler ve Şamanizm Olgusu

Şamanizm'in ana fikri ata ruh1arına ve tabiattaki varlıkların kültüne dayanan çok eski bir inanç o1muştur (Mömin, 2013, s.81). İnsanlığın geçmişindeki dinlerinden birisi olan şamanizm milattan önceki geçmiş yıllardan bu zamana çeşitli coğrafi bölgelerde nitelikleri yönünden bir araya toplanmış bireylerin uyguladıkları Şaman ya da Kam olarak adlandırılan din adamları aracığıyla ortaya koyulan bir inanç ve uygulama bütünüdür (Ünlü, 2012, s.2).

Şamanizm Paleolitik devirde meydana gelmiş bir eylemdir ve asıl amacı av ile avcı arasındaki ruhsal bağlantıyı kurmak olmuştur. Fakat Neolitik Çağda mevsimsel su ve meraların yakın bölgelerinde hayvancılık ile yaşamını sürerken bu düzenden tarımsal düzene geçişte bir evrime uğramış, geçmiş dönemlerde temeli hayvan ruhları ile bağlantılı olan şamanizm, artık ana özelliği insan ruhu ile ilişkilenmiş olmasının neticesinde atalar kültü ve inanış biçimleri meydana gelmiştir (Hamayon, 2008, s.81).

Şamanizm inancına göre evren 3 ana bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki Gök; aydınlık ve ferah olan, 17 kattan oluşmaktadır ve cenneti simgelemiştir. Gökte

iyilik, mutluluk güzellikler vardır. Tanrıların en büyüğü olarak nitelendirilen Ülgen, eşi ve çocukları ile birlikte kendisi için var olan ruhların orada yaşadığına inanılmıştır. İkincisi Yeryüzüdür; insanların ve beşerî olan her şeyin yaşamını sürdürdüğü yerdir. Bunlardan üçüncüsü ve sonuncusu ise Yeraltıdır; karanlık ve 14 kattan oluşmaktadır. Kötülüklerin, çirkinliklerin, şanssızlıkların, egemen olduğu yer ve korkutucu bir özelliğe sahip tanrı olan Er1ik, ailesi ve ona biat eden kötü ruhlar yer altında bu bölgede bulunurlar. Bundan dolayı cehennemi sembolize etmiştir (Turan, 1994, s.103).

Dünyada tek çeşit Şamanizm'den bahsetmek mümkün değildir. Çünkü çoğu dinin kültür ve yapısının temelinde ruhun dünyevi gerçeklikten kurtulduğu kendinden geçme ve coşkunluk halinin var olduğu teknik nedeniyle Şamanizm tek bir din üzerinden tanımlanmamıştır (Hamayon, 2008, s.83).

Şamanizm karmaşık ve zor bir konu olmasından dolayı birbirinden faklı görüşler olsa da şamanizm tek tanrılı dinlerde var olduğu gibi bir inanç sistemi yoktur. Kesinleşmiş net bir kuralı var olmayan Şamanizm, Orta Asya ve Sibirya'nın bölgesini içine alan dinlerden farklı yöntemler ile etkilenmiş ve zamanla kendi benliğini, kültür kimliğinin özelliklerini meydana getirmesi biçiminde tarif edilebilir. Böylece Şamanizm kendi kültür ocağını kurarak bağımsız bir din olmuştur (Mömin, 2013, s.83).

Şamanizm en eski biçimiyle ruhun dünyevi özelliklerden arındığı tekniklerden birisi, hatta ilkidir. Orta Asya Şamanizm'i yakın coğrafi bölgelerde birçok kültürün etkisi altında olmasına rağmen esas amacını ve ana yapısını hiçbir şekilde kaybetmemiştir (Eliade, 1951, s.14). İlk nasıl ve nereden kim tarafından çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte süreç içerisinde ne gibi değişikliklere uğradığı da henüz ortaya konulamamıştır. Fakat eski Çin kaynaklarından edinilen bilgilere dayanarak Şamanizm'in öncesinde Orta Asya Proto-Türk boyları arasında ortaya çıktığı, daha sonrasında farklı Türk toplulukları arasında da yayıldığı düşünülmektedir (Mömin, 2013, s.81).

Şamanizm bölgelere göre çeşitli şekillerde adlandırılmıştır. Örneğin; Şaman kelimesinin Tunguz'ca Shaman kelimesinden geldiği kabul edilmiştir. Orta ve Kuzey Asya'da, bu ve buna benzer kelimeler kullanılmıştır. Tunguzca'da var olan Shaman kelimesinin Pali dilinde şaman kelimesi ile ilişkili olduğu düşünülmüştür. Altaylılar

şaman için Udayan, Udoyan, Buriate demişlerdir. Kam ve Gam kavramları da Moğollarda Kamı sözcüğüyle belirtilmiştir (Aydın, 1994, s.1).

Olağan dışı biçimlenmeleri, görünümleri ifade etme şekilleri farklı olsa da şamanlık bütün insanlığı etkilemesi dolayısıyla evrensel bir din olmuştur. Bu inanç yapısı, eski Türk toplumunun koordineli olduğunu da gösteren sosyal bir amaçtır. Şamanlığın mekanizma biçimi ile devam ettirilen birliktelik, ortaklaşa yapılan eylemler, toplumsa1 biçimde aynı amacı gerçekleştirebilmenin mesneti olduğu gibi, bu koordineliğin verdiği imkânlar doğrultusunda gelenek görenek platformunda şamanlığın işlevsel özelliğini devam ettirebilmesini de mümkün kılmıştır (Hassan, 1997, s.289).

Şamanizm farklı kültürler arasında uyum sağlayarak yaşamını öyle veya böyle bir şekilde devam ettirmiştir. Şamanlığın içinde bulunan yasaklar ve şamanlığa özgü kurallar açık bir şekilde olmadan diğer çeşitli dinlerin alt yapısını oluşturmuştur (Bayat, 2006, s.21). Şamanizm'e bağlı toplumların birbirinden farklı din ve kültürlerin etkisi altında kalmalarından dolayı, Şamanizm dünya görüşünü tam anlamıyla açıklamak pek de mümkün değildir. Şamanizm anlayışını Şamanist toplumlar üzerinde çeşitli saptama ve incelemeler ile bu anlayışı ifade eden masal, efsane ve benzeri yazın türleri aracılığıyla tamamen bir bütün halinde çözümlenemese de ana düşünce ve temel yapısını ortaya koymaktadır (Buluç, 2004, s.4).

Türkler, Tangara, Tengeri, Tanara, Tenir, Teri, Çalap, Kuday, gibi tanrı anlamına gelen isimlerle öyle ya da böyle bir şekilde tanrı adını ifade etmişlerdir. Kitabelerde, yazıtlarda her ne kadar milli bir tanrı (yücelik) gibi bilinmiş olsada esasında evrensel bir tanrıdır (Güngör, 2007, s.1).

Orta Asya'da bulunan eski Türk topluluğu doğada mucizevi gizli kuvvetlerin var olduğunu düşünmüş ve inanmışlardır. Hemen hemen tüm halk dinlerinde gerçekte var olan deniz, sel, dağ, ateş, fırtına, gök gürültüsü, yıldırım, güneş, yıldızlar ve ay gibi doğa üstü tabiat güçlerine olan şaşkınlık ve korkuyla karışık bir saygı hissi ile tapınma inancı geçmişten beri var olmuştur (Mömin, 2013, s.81).

Türklerin dini görüşleri hakkında, bizzat dini sistemlerini ifade eden yazıtlar oldukça önemli olmuştur. Buna örnek niteliğinde Kül Tigin yazıtlarında geçen ifade ise şu şekildedir. "Zamanı Tanrı yaşar. İnsanoğlu hep ölmek için türemiştir." Türkdoğan konuyla ilgili (1996), "Tanrının ölümsüz, insanın ise ölümlü'' olduğunu açıklamıştır. "Ayrıca cümlelerinin devamında Türkler de tüm insanlığı ilgilendiren

dinlere yaklaşan bir "Tanrı" zihniyetinin hâkim olduğunu belirtmiştir. Ona göre bu "Türklerin Tanrısıdır, başka bir milletin tanrısı değildir. Evreni de yaratan o'dur. Yere, suya kutsallık veren de O'dur " (s.187).

Orta Asya bozkırında yaşamını sürdüren Türk topluluklarının esas dini Gök-Tanrı dinidir. Yüzyıllar öncesinde başka hiçbir dinle ortaklığı olmayan dil, din, ırkı ve kültürü aynı olan topluluğun bu inanç düzeninde tanrı en etkili üst bir varlık olarak inanışın ve bağlılığın tam orta noktasında yer almıştır. Tüm yönetme gücü yaratıcınındır inancı hâkimdir aynı zamanda göğe ait bir özelliğe sahip olması dolayısıyla çoğu kez Gök -Tanrı olarak ifade edilmiştir. Gök Tanrı inancının, toprakla ilgisi olmadığı göksel özelliğe sahip olması dolayısıyla avcılık, çobanlık veya hayvan eğiticiliği yapan topluluklara özgü olduğu, esas yerinin Asya bozkırına ait olması gerektiği araştırmacılar tarafından kabul edilmiştir (Kafesoğlu, 1991, s.295).

Orta Asya'da bulunan eski Türklerde ilk zamanlardan beri var olan "koruyucu ruh" inancı, Türkler arasında yayılan Şamanizm inancı ile Türkler arasında yaygınlaşmaya başlamış ve kökleşerek, günlük yaşamında oldukça önemli bir özelliğe sahip olmuştur. Türklerin kültürlerinde geçmişten günümüze kadar köklü ve yaygın hale gelen bu inancın etkileri hiçbir zaman silinememiştir (Candan, 2007, s.35).

Türklerde şamanizm, Doğu ve Batı Sibirya'da, aynı zamanda Orta Asya Türkleri arasında "*Kamlık"* olarak da adlandırılan Türk Şamanizm'i geçmişten günümüze hala araştırılmaya devam etmektedir. Türk Şamanizm'inin dini bir olgu mu olduğu yoksa sadece temelinin tarihin derinliklerine kadar inen bir kültür mirasımı olduğu henüz kesin olarak bilinmemektedir (Arslan, 2005, s.57). Fakat İnan'a göre ise, "Eski Türkler, şüphesizdir ki, Şamanist idiler."(1986, s.7).

Şamanizm, Türk toplumunda geçmişte benimsemiş olduğu geleneksel, özgün, yaşam ve kültür olgusu olmuştur. Şamanlık, Türk toplumlarında sadece ayin ve kurban kesme ritüelleriyle bir din gibi algılanmamış, aynı zamanda söz, dans, şekil değiştirme, aktörlük gibi insan psikolojisini bütünüyle anlama biçimi olarak yorumlanmıştır (Katsyuba, 1993, s.65).

Şamanizm diğer faklı dinlerde de etkili olması dolayısıyla yarı göçebe halde yaşayan Türkler göç ettikleri bölgelerde var olan dinleri benimseyip kabullenmiştir. İslamiyet var olmadan önceki dönemde Türkler arasında büyük bir ölçüde din özgürlüğü söz konusudur. Türkler farklı dinlere mensup soydaşlarını kabullenmiş ve hoşgörülü davranmıştır (Pamir, 2003 s.156).

Şamanizm, yalnızca Türklerde ya da Türk topluluklarına ait kavimlerde görülen bir din olmayıp, Şamanizm'in izlerine Çin'de, Hindistan'da, Kafkasya'da, Malezya'da, Avustralya'da ve Eskimo ile yerli Amerika halkında rastlanılmıştır. Bu kadar büyük bir bölgeye yayılmanın olağan bir neticesi olarak da çoğu yerde farklı içerik elde etmiş ve alışılmışın dışında yeni biçimler almıştır (Bedirhan, 2009, s.248).

Türk kültürünü bütün yönleriyle çevreleyen şamanlık felsefesi Türkler henüz İslam'la tanışmamışken sosyolojik, benimsenen bir öğreti ve kültürel yapı olarak yol gösterici bir özelliğe sahip olmuştur. Türklerin geçmişten günümüze yaşadıkları süreçte Manihaizm, Budizm, Hristiyanlık, Musevilik gibi benimsedikleri dinlerde de zaman öğelerini Türk benliğinden ve kültür yapısından tam anlamıyla silip atamamıştır. Şamanlık yeni kültür dış tesirlerin yapısına uyum sağlayarak devamlılığını sağlamıştır. Takip edilen özellikler zamanla yeni var olan dinlerin alt yapısını oluşturmuş ve günümüzde Türk geleneksel inanç sisteminin temelini oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda dini kaynaklarda batıl inanç olarak ifade edilmiştir (Ünlü, 2012, s.5).

Çin kaynaklarından elde edilen bilgilere göre, eski Orta Asya Şamanizm'inin özellikleri Gök-Tanrı, Güneş, Ay, yer, su, kavmin ulu atası ve ateşe tapınma olarak ifade edilmiştir. Dini törenlerin kararlaştırılan bir saygınlık çerçevesi içinde bulunmuş olduğu biçiminde yorumlanmıştır (İnan, 1986, s.7).

Eski Türklerde şamanizm bir olayın olacağını önceden bilme yani kehanet ya da falcılığın ruhsal ve sinirsel hastalıkları tedavi eden kişiye verilen isimdir. Fakat şamanizm daha önceki insanla hayvan ya da bitki gibi doğal nesneler arasında bir akrabalık ilişkisi ya da gizemli bir bağ bulunduğu inancına dayanan düşünce ve davranış sistemi olan ana üstün totemizm döneminde var olan bir dindi. Totemizm olarak var olan dinden sonra sihir büyü gibi doğaüstü güç sistemi nedeniyle daha sonra şamanizm Türklerin dini değil bir büyü sistemi olarak kalmıştır (Gökalp, 1995, s.25-26).

Hatta günümüzde bile bunlar Türk geleneksel inanç sisteminin içerisinde var olmaya devam etmektedir fakat dini literatürde batıl inanç olarak bilinmektedir. Şamanlığı bütünüyle ele aldığımızda aslında sadece Türklerin inanç sistemi değil aynı zamanda yaşam felsefesini de ifade etmektedir. Fakat Türklerin inanç sisteminin tamamen şamanizm üzerinden var olduğunu düşünemeyiz. Şamanlık kendine özgü inanç ve kültür sistemi olan felsefi ve pratik bir biçimde şekillenmiştir. Eski Türk

felsefesi de şamanlığın Şamanist kişilerin içselliği ile sınırlandırılmış felsefi düşünce öğretileri doğrultusunda temelini oluşturmuştur (Bayat, 2006, s.21).

Şaman dininde kötülüklerden korunmak, hastalıklardan korunmak, ölen kimsenin ruhunu öteki dünyaya götürmek, kısırlığa çare bulmak, avın bol ve bereketli olmasını sağlamak gibi sebepler için bu ayin ve törenleri gerçekleştiren, ruhlar ile bir gün ölümü tadacak olan insanlar arasında tavassut eden kişilere çoğunlukla Türk kavimlerinde "*kam"* adı verilmiştir. Kaşgarlı Mahmut " kam" kelimesini " kâhin" anlamına gelen kelime ile tercüme etmiştir (İnan, 1986, s.72).

Şamanlar evrenin bu üç ana bölümünde Şamanizm'e özgü dualarıyla hastaların dua isteklerini yer altındaki ve gökteki ruhlara iletmiş, onlarla iletişim kurmuş ve böylece hasta olan kişiye dua okutma ya da büyü gibi ayinleri ihtiyacı olan kişilere gökte yer alan ve yer altında bulunan ruhların yardımı ile bu kimseleri korumaya almıştır (Mömin, 2013, s.84).

Şamanlık (Kamlık) öğrenmekle elde edilemez bir sanattır. Kamlık nesilden nesille aktarılan kanında belli başlı şamanın (kamın) olması gerekmektedir. Aslında hiç kimse kam olmak istememesine rağmen, kanında kam-ataların ruhundan birini taşıyan ve kam olacak kimsenin ruhuna musallat olur; onu kam olması için zorlar. Bu ruhsal hali yaşayan kimseye Altaylılar *"toz basıp yat*" (ruh basması) adını vermişlerdir. Ata ruhunun musallat olduğu kimse bundan bertaraf etmeye çalışır, fakat ısrarla şamanlığı kabul etmek istemez ise deli olur. Bütün bunlara rağmen, şamanlık vazifesine tayin edilen kişi bu mesleği tercih etmeye karar vermiş ise, yaşça büyük ve tecrübe sahibi deneyimli bir kamın yetiştirmesi için terbiyesine verilir. Yaşça büyük olan bu şaman ona kam ruhlarının isimlerini, ritüelde okunması icap eden duaları, geçmişten başlayarak silsilede yer almış bütün büyük kamların ve tanrıların soyunu, dinsel törenlerde kullanılması gereken ve bu törene ait şartları öğretir (İnan, 1986, s.76).

Herhangi bir insan özelliklerinden çıkmış ve taze bir mertebeye ulaşmış şamanlar, toplumun inanışını ve görsel dünyasına yön veren, başka âlemler ile dünya arasında yaşanan olaylara aracı olan ve bütün bu işleyişi sağlamak adına kendine özgü teknik ve yöntemler kullanan kişi olmuştur. Şamanist trans halleri, oyunculuk, illüzyon gibi şamanlığa ait özellikleri gerçekleştirmek için kendine has tekniklere sahip olan insandır. Kâhin, rahip, molla gibi din adamlarından farklı özellik ve tekniklere sahip

şamanlar, “esrime” adını verdikleri teknik ile ruhlarla samimi bir ilişkiye girdiği anlatılmıştır (Bayat, 2006, s.22).

Şamanların hastalığı olan kişilerin hastalığını iyileşmesini sağlamak, vefat etmiş kimsenin bedeninden ayrılan ruhunu diğer dünyaya ulaştırmak, kısırlığa çare bulmak, bol ve bereketli bir av olmasına vesile olmak, kâhinlikle gelecekte yaşanacak olaylar hakkında bilgilendirmek, evde bulunan musallat olmuş kötülük barındıran ruhlardan arındırmak, sığır at gibi hayvanlara zarar veren ruhları yok etmek, kaybolmuş şeyler hakkında bilgi vermek bulmak, kurban sunmak gibi misyonları vardır. Özellikle kurban ritüelleri en önemli olan Ülgen ve Erlik’e sunulan kurbanlardır. Bunun yanı sıra mevsim ritüelleri de vardır. Örneğin; dolunay ritüeli, sonbahar ritüeli, nevruz ritüeli düzenlemek gibi özellikleri bulunmaktadır. Süreç içerisinde şamanlar bazı dini yani tapınma karakterli törenleri de yöneten olmuştur. Ev yapma, hayvanlarını besleyebilmek için yapılan kanalları arındırma merasimi gibi uygulamalar şamanın içinde inanç, büyü, kehanet, hekimlik ve tanrı ile tin adı verilen ruhlarla görüşmesinden sonra gerçekleştirmiştir. Fakat şamanın görevleri arasında yer almayan birtakım inanışlar ve dini törenler, ritüeller bulunmaktadır. Gök Tanrı’ya ve geçmişteki ataların ruhlarına armağan edilen kurban törenleri şamanların bulunmadığı dini ritüeller arasında yer almıştır (Bayat, 2006, s.23).

Şamanizm de önemli bir yere sahip olan ayin geçmişte oldukça ciddi ve sihirli bir karaktere sahiptir. Bu denli olmasının nedenine örnek olarak çocukların nüfusunda olan artış, hayvanların fazlaca yavru vermesi, aile içi mutluluk ve huzur gibi önemli günlerde yapılan amacının aile içi huzuru sağlamak, evlerde bereketin ve her şeyin bolca olması ile en mühimi ise yaşamın sonsuzlaştırılması içinde kullanılmıştır (Katsyuba, 1993, s.66).

Şamanizm de iki türlü şaman bulunmaktadır; bunlardan ilki, ak şaman ikincisi ise kara şamandır. Ak şamanların kötü özelliklere sahip ruhani varlıklar ve karanlık güçlere sahip tanrılara ayin yapmadığı kanlı kurban bağışlamaktan sakındığı, şaman cübbesi, şaman külahı taşımadığı ve davul kullanmadıkları anlatılmıştır. Ak şamanlar kara şamanlara göre gün ışıldadığında aydınlık ruhların anısı için kansız kurban ayin ve tören yapmıştır. Bazı araştırmacıların fikirlerine ve araştırmalarına göre bu ak kamlık mertebesi ilkel Şamanizm’inde “gerçek din” olma yönelimini göstermeye başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştır (İnan, 1986, s.83).

Ancak ak kamların devinimi büyük bir ölçüde başarı sağlayamamıştır. Bunun nedeni ise kuzey dağlarında, ormanlarda yaşamını sürdüren avcı oymaklar ak şamanların merhametli, bilgili ve aydın tanrılardan korkmamıştır. Avcı oymaklar için esas önem teşkil eden konu kara ruhlara karşı koymak olmuştur. Kötülük özelliğine sahip bu kara ruhlara karşı sadece kara kamların tehlikeye karşı savunduklarına inanılmış olması dolayısıyla sürekli olarak kara kamların himayesi altında kalmışlardır (İnan, 1986, s.201).

Kara kamlar ak şamanlara göre daha az sayılmalarına rağmen daha çok iş görmüşlerdir. Halk özel dini ritüellerini yaptırmak için daha çok kara kamlar ile istişare etmiştir. Bunun esas nedeni aydınlık ve ferah dünyevi özelliğe sahip tanrıların insanlara karşı zarar vermeyen ve tehlikesiz olduğuna inanmaları sebep olmuştur. Şamanizm inancına sahip kimseler genellikle karanlık dünyası tanrılarından korkmuş, kara kam vasıtasıyla onların kötülüklerinden korunmaya çalışmıştır (İnan, 1986, s.84).

Şamanist kültüründe hayvan, şamanlığın ana unsurlarından birisidir. Şamanlar, şaman hayvanının yardımlarını kabul ederek aslında şaman hayvanına duyduğu saygıyı ve onlarla derin bir bağlantıya geçtiğini göstermiştir. Şamanizm de hayvanlara duyulan saygı bir teşekkür ile ifade edilebileceği gibi aynı zamanda hayvanı simgeleyen bir sembolizmi günlük yaşamında sembolizmi sıkıntı çekmeden kolay bir biçimde görebileceği bir alana yerleştirmesi ile de sağlanılabilinir. Şamanizm'e göre yaşamda var olan her şey de hayvanların bize sunduğu zengin bilgelik kaynakları vardır ve insanoğlunun bunlardan öğreneceği bilgiler ile korunabileceğine inanılmıştır (Ünlü, 2012, s.23).

Şamanların hayvanlara duydukları saygı ve önem kıyafetlerine, eşyalarına da yansımıştır. Şamanın kendisini en iyi hissettiği ve ifade ettiği malzemelerden biri olan şaman elbisesi de genellikle hayvan kalıntılarından oluşmuştur (Ünlü, 2012, s.25). Şaman giysisinin temel amacı, bir ata hayvanını kendisiyle sembolleştirmek ve o hayvanı simgelemektir. Hiç değişime uğramamış ve özgün şaman giysilerine bıraktığı ayakkabı süs parçalarından, baş süslerine değin aynı özelliklere sahip hayvanın nitelikleri ve belirtileri görülmüştür. Şaman giysisi, bütünü ve tam anlamıyla tek bir hayvanı temsil eder. Şaman giysisi üzerinde aynı hayvanın derileri ve kemiklerinden yapılan ve süs olarak asılan çıngıraklar bulunmaktadır. Hayvan ataya ait tüyleri ve kemikleri üzerinde bir araya getiren elbiseler kutsal olmuştur (Ögel, 1993, s.37).

Göçebe yaşama biçimine hâkim eski Türklerde XI. yüzyılda İslamiyet milli bir din haline gelene kadar şamanlık göçebe topluluklarda hâkimiyetini sürdürmüştür (Turan, 1994, s.48).

1.2. Orta Asya Türk Kültüründe Hayvan Tözü

İnsanlık varoluşundan bu yana, hayvanlarla daha çok etkileşim halinde oldukları bir yaşam sürdürmüşlerdir. İlk çağlarda avcılık yaparak hayatlarını idame ettiren insanlar zaman ilerledikçe hayvanları evcil bir duruma getirerek aslında kendileri için yardımcı yetiştirmiştir. Hayvanlar insan1ık tarihi boyunca besin kaynağı gibi görülmesinin dışında göçebe yaşamda yük taşıyıcı, savaşlarda binek aracı olarak kullanılmıştır. Ayrıca postlarından giysi, örtü yapılmış, bu sayede insanlığa fayda sağlamıştır (Tansu ve Güvenç, 2015, s.203).

Orta Asya'da ve Anadolu'yu fetheden Türklerde de ekonominin temelini oluşturan hayvancılık oldukça önemli bir yere sahiptir. Orta Asyalılar fazlasıyla hayvana sahip olmuş bir toplumdur. Hatta Çin kaynaklarına bakıldığında sahip oldukları hayvan sayılarının milyonlara ulaştığı ve Orta Asya Türkleri'nin otlar ve suları takip ederek hayvanlarına elverişli toprakları tercih ettikleri bile ifade edilmiştir. Dolaysıyla Çin kaynaklarından da anlaşılıyor ki Türkler bir bölgeye yerleşim sağlayamadıkları için değil; hayvancılıkla geçimlerini sürdürdükleri için arabalar üzerinde veya atların yardımı ile taşıdıkları çadırlarını, hayvanlar için elverişli bir ortam olan yaylalara götürmüşler ve mevsim değişimlerine göre de bulundukları ortamı değiştirmişlerdir (Ögel, 1971, s.15).

Orta Asya'ya baktığımızda Türklerin ekonomisinin hayvancılığa dayanmış özellikle at ve koyun yetiştiriciliği bu ekonominin iki temel öğesini oluşturmuştur. Sürü halinde beslenen bu hayvanların etinden çok, sütünden faydalanılmıştır. Buna ek olarak at sürüsü, sahibine itibar kazandırırken, koyun sürüsü ise maddi güç kaynağı olmuştur. Dolayısıyla bu bakış açısına göre eski Türkler de zenginliğin ve maddi gücün ölçüsü, at ve koyun sürüsü olmuştur (Dilsiz, 2013, s.4).

Orta Asya Türkleri'nin yaşamlarında oldukça büyük bir öneme sahip olan hayvancılık, onların sosyal yaşamını disiplinli bir hale getirmiştir. Hayvancılıkla geçimini sağlayan Türklerin günlük yaşamında başlıca iki önemli uğraşıları vardır. Bunlardan ilki hayvan yetiştirme diğeri ise avcılıktır. Hayvanları gözetmek, üretimi sağlamak ve koruyup kollamak, onların tabiki en mühim işleri olmuştur. Ekonomi

Türkler için oldukça önemli olduğundan dolayı kışlık erzakı sürülerine ancak yetmiş, kendileri de avcılık yaparak beslenmelerini sağlamışlardır (Ögel, 1971, s.21).

Türkler de avcılığın ve av hayvanlarının yeri oldukça önemlidir. Kimi zaman giyim, kimi zaman besin kaynağı olmuştur. Ayrıca ticari ve askeri amaçlar için yapılmıştır. Bunun örneklerini eski Türk yazıtlarında özellikle de kaya resimlerinde yapılan avcılık ve av sahnelerine ait tasvirlerdir. Hayvanlar besin, ticaret, giyim gibi birçok alanda kullanılmış olsa da töz sayılan hayvanların ne olursa olsun öldürülmeleri yasaklanmıştır (Erhan, 2018, s.110).

Avlanan veya doğaüstü koşullarda rastlanılan hayvan da bir "kut" kabul edilmiş ve bu da hayvan totemizminin temelini oluşturmuştur. Totem ile kişi arasında öz birliği neticesinde, ongun tasavvurların bu biçimde geliştiği düşünülmüştür. Maden, kemik, dikili taşlar üzerine veya kayalar üzerine abartılı ve gerçekçi şekilde fakat hayali öğeler ile birlikte yarı insan yarı hayvan biçiminde olduğu gibi, av ve mücadele sahneleriyle tasvir edilmiştir (Esin, 1985, s.4).

Günlük yaşamlarında var olan av ve savaş sahneleri ile sıradan olayları ele alan kaya resimlerin de somut veya soyut anlamlar içeren bu dini motifler Türk resim ve minyatür sanatına da hayvan sembolizmi temsil etmiştir. Hayvan sembolizminin kaya veya dikili taş üzerine oldukça betimlenmiş olması, Türklerin hayvanlara kutsal anlamlar yüklediğinin ve kutsal varlık olarak adlandırdığının düşünülmesini sağlamıştır (Akgün, 2019, s.154).

Orta Asya Türk kültüründe hayvan resimleri ile hayvan mücadelelerini anlatan sahneler oldukça önemli olmuştur. Buna örnek olarak Altay dağlarında var olan Hun kültüründe evcilleştirilmiş ya da dağlarda yaşamını idame ettiren her tür özellikteki hayvanın görsellerini ve yontularını örnek vermek mümkündür. Bu hayvan mücadelelerini anlatan savaş sahneleri aslında sadece sanat için yapılmamış, aynı zamanda dini bakımdan inançlarını yansıttıkları anlamlarda içermiştir. Ele geçirilmiş her eserin kendine özgü bir hareketin oluşunu ve savların belirtilmesi üzerine dini nitelikte bir anlamı ve ifadesi de olmuştur (Ögel, 1971, s.9).

Orta Asya'da ve özellikle de Hun Türklerinde belli bir gelişimi sağlamış hayvan üslubunun oluşum sebeplerinin, şamanizm gibi dini inanış ongunlarının arasında yer alması oldukça önemli bir nedendir. Bilhassa hayvanların ruhani ya da tanrı olarak benimsenmiş olması, vahşi nitelikteki hayvanlara karşı hissedilen

ürkeklik, mevsim şartları ve coğrafi konumdan dolayı mütamadî bir biçimde hayvanlar ile birlikte yaşam sürme mecburiyeti, hayvanların geçim sağlamak amacıyla kullanılması gibi özellikler, Orta Asya'ya özgü manevi değerlerin Türk ulusları ve komşularında hayvan totemizminin yararlı olacağı inancını doğurmuştur. "Hayvan Üslubu" olarak adlandırılan Türk sanat üslubunda, türlü eşya üzerinde, birbirinden farklı teknikler ile işlenmiş her türlü hayvan biçimleri, bir maddeyi sembolize eden parça olarak düşünülmüş ya da daha küçük bir olasılık ile günlük yaşam şartlarında sık bir şekilde karşılaşılması nedeniyle incelenmiştir (Yıldız, 2020, s.3).

Dünyanın en eski uluslarından birisi olan Türkler, uzun yıllar boyunca göçebe bir yaşam tarzı sürdürdükleri için dünyanın farklı bölgelerinde çeşitli devletler kurmuştur. Bundan dolayı farklı kültür ve medeniyetleri tanıma fırsatı bularak zengin bir kültüre sahip olmuşlardır. Türkler birbirinden farklı bu kültürel zenginlik ile çeşitli efsaneleri ve mitolojik öğeleri hem Türk kültüründe kabul edilmiş hem de farklı milletlerin kültürlerine de sembolik izlerini taşımıştır (Tansu ve Güvenç, 2015, s.203).

Kendine özgü kültür ve benliğini korumaya devam eden Türk kültüründe geçmişten günümüze hala kutsal olarak benimsenen hayvanlar bulunmaktadır. Dolayısıyla bu da Türklerin ne denli köklü bir millet olduğunun kanıtıdır (Aksoy ve Patoğlu, 2015, s.199). Türk kültüründe binlerce yıldır birçok gerçek ve gerçek üstü hayvan tanınmıştır. Yıllar içerisinde birçok hayvan hakkında farklı inanışlar olsa da bazılarını kutsal olarak sayılmış, bazılarının kötülük getirdiğine inanılmış ve kimi hayvanlar da evcilleştirilerek ailenin bir üyesi gibi görülmüş ve benimsenmiştir (Aksoy ve Patoğlu, 2015, s.199).

Türk kültüründe hayvan üslubunun oldukça fazla benimsenmiş olması, hayvan tasvirlerinin sanatsal anlamda gümüş, demir ve tunç gibi malzemelerle yapılmış kemer tokası, hançer, kılıç, at koşum takımları vb. diğer eşyalarda çeşitli hayvan mücadele sahnelerini sıklıkla görmemize olanak sağlamıştır. Buna göre hayvanlar yaşamsal anlamda fayda sağlarken sanatı da derinden etkilemiştir (Taşağıl, 2016, s.79).

Türk sanatının en önemli çağlarından olan X. yüzyıl da eski Türkler tabiat unsurlarının yanında hayvan ve insan figürlerine de oldukça önem vermiştir. Eserlerinde oldukça insan, hayvan imgeleri ve bitki motifleri kullanmışlardır. Fakat milattan oldukça eski dönemlerden bu yana Orta Asya sanatının çoğu yöneliminde çiçekler, bitkiler ve hayvanlardan sonra ikinci kademede yer almıştır. Orta Asya'da

tabiat, bütünüyle kabul edilmiştir. Bitkilerin ve hayvanların doğadaki varlığı nasıl görünüyor ise, bu görünümünden farksız biçimde tasvir edilmiştir. (Ögel, 1971, s.139-140).

Orta Asya ve İç Asya da gelişim sağlayan bu üslup biçimi, genellikle spesifik niteliklere sahip şekillerde betimlenmiş hayvan imgelerinin bulunduğu eserleri kapsamaktadır. Orta Asya'da gelişen hayvan üslubu farklı milletlerde de uzun süre yayılmıştır. Bu yayılmadan dolayı işledikleri motifler sadece süslemek amaçlı değil aynı zamanda anlatmak istediklerini ifade ediş biçimleri olmuştur. Bu türdeki sanat anlayışını süs ya da göze güzel görünme amaçlı değil genellikle inançlarını yani totemizmlerini yansıtmak için yapmışlardır. Totemizmin ana düşüncesi, totem adını verdikleri atalara inanmak ve bunun neticesinde meydana gelen şeylere inanmak olmuştur. Buna örnek olarak bir parçası insan, bir parçası hayvan ya da bir kısmı insan, bir kısmı bitki gibi fantastik yaratıklar veya da insan hayvan arasındaki totemizm düşüncesinin ortaya çıkardığı inancın olguları olmuştur. Doğadaki varlıklar ve özellikle de hayvanların geneli totemizmin büyük bir parçasıdır ve bu inançlar çok az değişikliğe uğramıştır (Yıldız, 2020, s.4).

Hayvansal ve bitkisel lif oluşturarak bir tekstil yüzeyi elde etmişlerdir. Daha sonrasında oluşturulan tekstil yüzeyinin vücuda uygun farklı biçimlerde birleştirilmesiyle giysi oluşturulmuştur. Bir tekstil yüzeyi oluşturabilmek adına zaman içerisinde koyun, keçi, deve, gibi hayvanların dış yüzeyinde oluşan yün, kıl gibi sıcak tutacak kürklü kısmı elde etmek için hayvanları evcilleştirmişlerdir.

Türk kültüründe benimsenen hayvanlarında kürkünden, derisinden yararlanılıp keçeden, yünden örtüler ve kaftan, mintan, börk, çizme gibi giysiler yapılmış, kemiklerinden at koşumu tokaları, insanlarında taşıyan kağnıların yapımında, çadır takımlarında ve silah yapımında hayvanlardan yararlanılmıştır (Esin, 1978, s.4). Hatta sanatsal anlamda da hayvan üslubundan etkilenen örnekler arasında olan Türk dokuma sanatı, içerisinde de hayvansal semboller ve motifler barındırmıştır. Toplum olarak tarım ve hayvancılık ile uğraşıldığı için en çok etkilenilen semboller motiflere dönüştürülmüştür (Begiç, 2016, s.289).

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK MİTOLOJİSİNDE VE SANATINDA HAYVAN FİGÜRLERİ

Mitoloji sözcüğünün kökeni "Mythos" ile aynı anlama gelen "Logos" sözcüklerinden türetilmiş ve Yunanca' da masal, destan anlamına gelen bir tür öyküdür. Kelime anlamı aynı olan Mit ve Mitos sözcükleri, Yunanca'da eski dönemlerde, halkın hayalinde bir inanç olarak yaşattıkları tanrılar ile tanrılaşmış kahramanlar hakkında efsaneleri içermektedir. Dolayısıyla prehistorik döneme dayanan efsaneleri inceleyen bilim dalına da "Mitoloji" denilmiştir (Kaleli, 1996, s.15).

Mitoloji, ulusal ve özgün kültürel değerlerin doğru anlaşılması açısından ilk kaynak olarak bilinmektedir. Bunun yanı sıra mitoloji, semboller bilimi olup dinsel öğelerle ile ilgili ideolojilerin, etiklerin, ayinlerin ve efsanelerin uygulandığı anlamlar içeren milli geleneksel kültür yapısının temeli ve tarihsel anlamda en eski biçimidir. Mitoloji sözlerini sembollerle ifade etmiştir. İlk felsefi sistemlerin kaynağı da mitolojiye dayanmıştır ve ilk inanış sistemlerinin temeli de mitoloji ile ilişkili olup bu dönemde yaratılmış sözler yaşadıkça, mitolojinin kuralları çerçevesinde yaşanılmış, düşünülmüş ve davranılmıştır (Uslu, 2016, s.9).

Dolayısıyla mitoloji ve din birbirini tamamlayan kavramlardır. İnsiyatik, sert ve daimî olarak denetleyici bir vaziyette, nizam ve tertip içinde, sınamaya müstenit bir sitilde, yöntemli olarak verilen öğretinin halka açık olan bölümü niteliğinde bulunan mitolojik eğitim, dini inanış biçiminin esasını oluşturmuştur. Bu doğrultuda yapılan araştırmalarda o devirdeki inanç sistemleri ve insiyatik (üstat) gizleri ortaya çıkarabilmek adına incelenen kaynaklar mitoloji olarak değerlendirilmiştir (Candan, 2011, s.35).

İlk çağlardan bu yana insanın doğumunu, ölümünü anlamlandırma ve dünyayı algılama araçlarından olan mitoloji aynı zamanda işlevseldir. Mitoloji bilinçaltımızda kendiliğinden var olan, ödünç alınıp verilmesi pek de mümkün olmayan, inanç, bilgi ve kutsallık bütünüdür. Çünkü mitoloji bir milletin ilk inancı, kültürü, yaşam tarzı ve zenginliğidir. Bu bağlamda her milletin kendi kültür değerlerine göre şekillenmiş mitolojisi vardır. Çünkü bir ulusu en iyi şekilde ifade eden bilimlerden biri mitoloji

olmuştur. Dolayısıyla bu iyi ifade ediş biçimi o milli kültürün ve fertlerinin ihtiyaçları, tutkuları ve maneviyatlarının zenginliğini bütün yalınlığıyla gözler önüne sermiştir (Bayat,2017, s.17).

Her milletin özünde var olan mitoloji, milletin milli kültürünün temeli ve kültür bilincinin esasını oluşturmaktadır. Fakat bu bağlamda mitolojik öğelerin zamanla başkalaşıma uğramıştır, ancak tamamen yok olup gitmemiştir. Bu düşünce biçiminin farkında olmayan milletler uzun süre mitolojiyi sadece Yunan ve Roma Mitolojisi kontekstinde düşünmüş, kendi milli kültür çevresini bu mitolojik sistem üzerinden yapılandırmıştır. Kültürlerin, medeni dünya ve vahşi dünya ayrımı olarak ikiye yani yüksek kültür ve alt kültür ayrılmasına neden olan mitoloji, genellikle çoğu kültürel ilkelerdeki gibi sadece medeni dünyaya yani yüksek kültüre sahip topluluklara ait görülmüştür. Yapılan araştırmalar doğrultusunda kuramlar da bunu desteklemiş ve medeni dünyanın dışındaki kavimlerin mitolojik olguları yok sayılmıştır (Uslu, 2016, s.9).

Orta ve İç Asya'da eski Türkler Paleolitik devirden itibaren yaşadıkları coğrafyada kültürlerini yeniden geliştirerek, Türk sanatında olduğu gibi Türk mitolojisinde de kendi katkılarıyla yeni farklı bir olgu ortaya çıkarmışlardır. Dolayısıyla Türklerden daha önceki dönemin mitolojik mizaca sahip, arkeoloji ve sanat tarihi donanımı, Türk mitolojisi için de oldukça önem taşımaktadır (Çoruhlu, 2002, s.12).

Orta Asya döneminde Türk mitolojisi, insanlık tarihinde oldukça büyük gelişmelere önderlik etmiş ve kültürel değerleri yaşamalarının bir sonucu olmuş ve kültürel zenginliğe neden olmuştur. Göçebe yaşam tarzını benimseyen Türkler geniş bir coğrafyaya hâkim olmuşlardır. Bundan dolayı Türklerin mitolojisinde diğer mitolojilerden farklılıklar olsa da hepsinin temelinde mitolojik unsurlar ortaktır. Türk devletleri, farklı coğrafyalarda yaşamış, farklı dinlere inanmış olsalar da bu temel özellikler aynı şeyi anlatmaktadır. İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte Orta Asya da karşımıza çıkan bu kültürel zenginliğe Arap ve Fars kültürünü de bu yapı içerisine katmıştır. Daha sonraları ise 19.yy. itibaren Batı Avrupa kültüründen etkilenerek çok aşamalı kültürel bir yapı oluşmuştur (Göğebakan, 2013, s.7).

Türk mitolojisi uzun bir süreliğine gizemini korumuş, 20. yy. ikinci yarısından sonra araştırılmaya başlanmıştır. Günümüzde de Türk mitolojisi görmezden gelinmeye devam edilmektedir. Aslında Türk mitolojisi hakkında yazılı dökümanların sınırlı olmasına karşın, Türklerin hala canlı olan mitolojik olguları devam etmektedir. Batı dünyasına baktığımızda mitolojik olgularını çoktan kaybetmiştir. Diğer mitolojilere göre folklor düşüncesinde varlığını sürdüren ve dini olguların esasında yatan Türk mitolojisi, özelliği ve çeşitliliği ile diğer toplulukların mitolojilerinden ayrılmıştır (Bayat, 2005, s.9).

Buna örnek olarak ise, mitolojide ifade edilmek istenilen hikâyeleri, efsaneleri sembolleri kullanarak ifade etmektedir. Bu simgeleşme ve semboller Türk mitolojisinde de oldukça fazla bulunmaktadır. Fakat bu sembolleri kaya, kemik parçalarına semboller çizip bunlara tapmayan millet olarak Türkler tek millet olmuştur. Dolayısıyla Türk Mitolojisinde Tanrının her zaman yeri ayrı tutulmuş ve bunun dışında var olan mevcudatlar ise tanrının kutsallaştırdığı mevcudat ya da Tanrının yarattığı mevcudat olarak daima saygı duyulmuştur (Demirci, 2020, s.4).

Türk mitolojisinde içerisinde dini inanç, kahramanlıklar, töre gibi anlatıları içeren semboller ve simgelere detaylı bir biçimde yer verilmiştir. Genellikle bu sembol ve simgeler hayvan yontu biçimleri ile bezenmiştir. Savaş aracı, yol gösterici ya da binek olarak çeşitli şekillerde fayda sağlanan hayvanlar bazen kutsal sayılmış, bazen de kötülüğün imgesi olarak kabul edilmiş ve Türk mitolojisinde ve sanatında hayvan sembollerinin oldukça fazla örnekleri bulunmaktadır (Özkartal, 2012, s.62).

2.1 GERÇEK HAYVANLAR

2.1.1 Aslan ve Kaplan

Türklerde aslan figürü Budizm inancının etkisiyle ortaya çıkmıştır ve Budizm dininde ise aslan; tanrı ile hükümdarın oturduğu tahtı sembolize etmiştir. Hatta Pazırık kurganlarında bulunan taşların üzerine işlenen aslan betimlemelerine rastlanılmasının üzerine Türklerde aslanın geçmişten beri bilindiğinin bir göstergesi olmuştur (Tansu ve Güvenç, 2015, s. 205).

Türk mitolojisindeki hayvanlar içerisinde yer alan aslan, başarının, güç ve kudretin sembolü olmuş, mücadele sahnelerinde gök ilkelerine uygun biçimde başarı

elde eden ve iyilik getiren bir hayvan olarak görülmüştür. Dolayısıyla savaşlarda güç, kuvvet ve zaferi simgeleyen bir hayvandır ve hatta Türklerde uzun saçın yaygın olmasının sebeplerinden birisi de aslanın yelesinin kudret ve yiğitliği sembolize etmesi ile özdeşleşmiştir (Çoruhlu, 2002, s.159).

Batı Türk dünyasında ise aslan tanrısal bir hayvan olmuş ve bu husus Karahanlılarda oldukça açık bir şekilde görülmüştür. Uygur ve Oğuz bölgelerinde rastlanan aslan isminin fazla olması aslanın geçmiş dönemlerden beri bilindiğinin ve üzerine mitolojik düşünceler olduğunun bir göstergesi olmuştur. Türk Dünyası'nın belirli bazı bölgelerinde aslan kurdun yerine geçmiştir (Roux, 2012, s. 34) Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra da anlamını yitirmemiştir (Çatalbaş, 2011, s.51).

Hayvancılık ve avcılık yaşamlarının önemli bir parçası olan Altaylarda Pazırık kurganlarından çıkarılan ve ana maddesi keçe olan aplik süslerde aslan başları dikkat çekmiştir. Hun sanatının bir parçası olan birinci Tüekta kurganında hayvan üslubunu yansıtan bir örnek olarak figüratif süslemeler dâhilinde deriden yapılmış, boynuzlu aslan olarak tanımlanmış eserler yer almıştır (Beydiz, 2016, s.22).



Görsel 1 Pazırık Kurganında Bulunmuş Keçe Aplik (Beydiz, 2016, s.22).

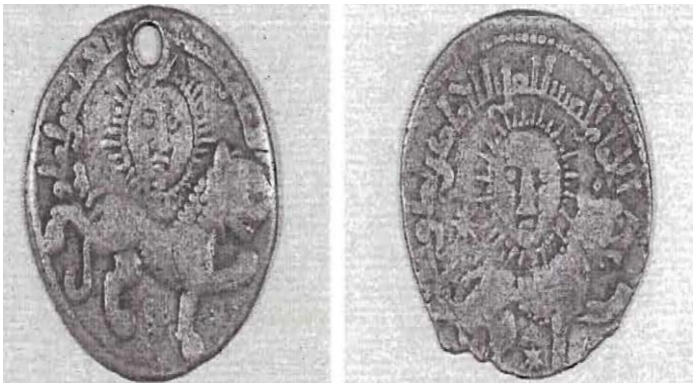


Görsel 2 I. Tüekta Kurganında Bulunan Boynuzlu Aslan Figürü (Beydiz, 2016, s.22).



Görsel 3 Pazırık Kurganı Bordürdeki Aslan Figürü (Özkartal, 2012, s.99).

Türk halkında genellikle aslan ve kurt güneşin simgesi olarak düşünülmüş ve kullanılmıştır. Mitolojik olarak da Dede Korkut destanların da geçen Basat'ın anası Kaba Ağaç dünya ağacıdır, güneş ise aslan olarak ifade edilmiştir. Bu söylemlere göre aslan figürü ve güneş simgesi II.Gıyaseddin Keyhüsrev dönemine ait sikkeler üzerinde ve Anadolu Selçuklu Dönemi hanları içinde önemli sayılan İncir Han'ın taç kapısında kullanılmıştır (Beydiz, 2016, s.25).



Görsel 4 II Gıyasettin Keyhüsrev Dönemi Aslan ve Güneş Simgeli Sikkeler (Eser, 2006, s.245).

Anadolu Selçuklu devleti döneminde önemli bir yapı olan Kubadabad Sarayında da aslan figürünün güneşin, gücün, aydınlığın ve üstünlüğün simgesi olarak çinilere tasvir edilmiştir (Beydiz, 2016, s.26).



Görsel 5 Kubadabad Sarayı Aslan Figürü (Öztürk, 2008, s.69).

Sekiz köşeli yıldız biçimli çinide etrafında kıvrım dallarla çevrelenmiş kafa kısmını arka kısmına doğru yöneltmiş, sağ ön ayağı ileri doğru uzatmış, sağ arka ayağını ise geriye doğru açmış aslan simgesi bulunmaktadır. Bu kıvrım dalların başlangıçları belli olmamakla birlikte aslan figürü kobalt mavisi, figürün bulunduğu zemin beyaz renkte olup kıvrım dalları ise hâkî yeşil rengine sahiptir (Öztürk, 2008, s.69).

XII. yüzyıla ait Diyarbakır Ulu Cami'de yer alan "aslan-boğa mücadele sahnesi" ve Diyarbakır kalesi surlarında bulunan aslan biçimi göz önüne alınması gereken önemli eserlerdendir (Baltacı, 2020, s.95).



Görsel 6 Diyarbakır Ulu Cami Aslan ve Boğa Mücadele Sahnesi (Öztaş,2020).

Diyarbakır Ulu Cami'nin avluya çıkan doğu kapısı girişinin kemerinin köşe bölgelerinde simetrik olarak işlenmiş boğa ve aslan mücadele sahnesi yer almaktadır. Aslanlar her ikisinde de sivri kulaklar, sarkık bir yüz, bu yüz ifadesini tamamlayan büyük bir burun ve ağızın büyük ve kaba biçimde tasvir edilmesi esere özgün bir özellik katmıştır. Bu tasvir edilmiş sahne aslanın kuvvetli pençeleriyle boğanın

üzerinde ve onu sırtından yakalamış, boğanın ise ölüm korkusundan doğan güçlü bir tepki ile aslandan kurtulmaya çalıştığı şeklinde yorumlanmıştır. Eserde ışık gölge etkisi oldukça başarılı bir şekilde sağlanmış, kabartmalarda boğanın aslanın gücü karşısında acıyla ayaklarını karnına doğru çekmesi ve gerdanını kıvrımlı bir biçimde işlenmesiyle sahne ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Eserdeki aslanın kuyruğunun "C" formunda olması da aynı zamanda Orta Asya hayvan üslubu etkisini göstermektedir (Yıldırım, 2003, s.6).

Türk sanatında kanata sahip aslanlar da önemli bir yere sahip olmuştur ve göğe ait bir unsur olarak sembolleşmiştir. Türk sanatında aslan ve kaplan sembolizmi bir olarak değerlendirilmiştir. Kaplan figürünün ilk hangi eser üzerinde kullanıldığı ile ilgili konuda çeşitli tartışmalar ortaya çıkmıştır. Kimi araştırmalara göre kaplan sembolizmi ilk olarak Çinlilerde çıkmıştır fakat Türk mitolojisine bakıldığında kaplan sembolizminin temeli geçmişe dayanmaktadır. Buna örnek olarak Altaylarda Pazırık kurganlarında çıkan eserler üzerinde aslan ve kaplan sembolizmi ile karşılaşılması kaplanın Türklerde daha eski dönemlerden beri bilindiğini ortaya çıkarmıştır (Özkartal, 2012, s.66).

Türk mitolojisinde kaplanı incelediğimizde ise alpliği, hükümdarlığı, güç ve tahtı sembolize etmiştir ve Türk takvimlerinde de kaplana yer verilmiştir. Çin kaynaklarında Kırgız Türkleri'nin de kaplan üzerine türeyen efsaneleri bulunmuştur. Kaplanın astroloji ile de bir ilişkisi vardır ve dört ana yönden büyük bir yıldız grubundan birinin simgesi olmuştur (Çoruhlu, 1999, s.152).

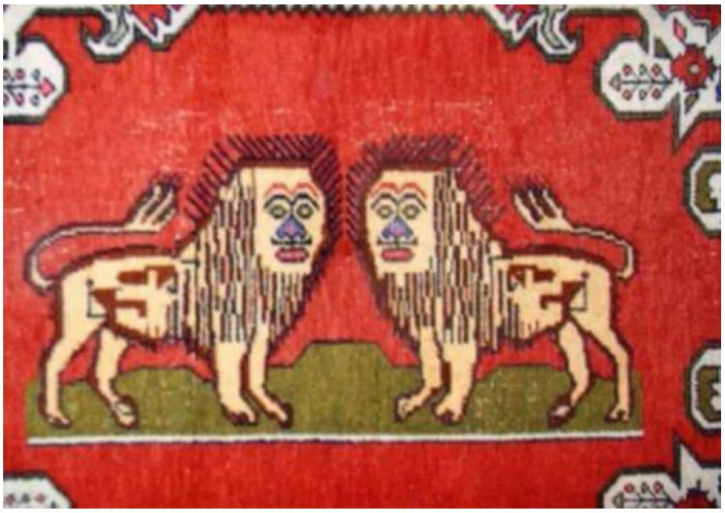


Görsel 7 Aslan Desenli Nadir Bir İznik Çanak, 16. yüzyıl (Öncel, 2019, s.40).

Türk destanlarına baktığımızda "Tonga" adı verilen bir tür kaplan çeşidinden bahsedilmiştir. Bu kaplan türü bir tek Orta Asya'da bulunan leopar cinsi ve aynı zamanda yolbasr yani kaplan olarak nitelendirilmiştir. Hun mezarlarında da sıkça kaplan sembolizmine rastlanmıştır. Akıl veren anlamı olan kaplan ya da bars isim olarak da kullanılmıştır ve anlamlarına göre hikâyelerde de yer almıştır (Ögel, 2010, s.677-678).



Görsel 8 Altay Hun Çağı Pazırık Kurganı Deri Eğer Üzerinde Geyik ve Kaplan Mücadele Sahnesi (Ögel, 2010, s.580).



Görsel 9 Nevşehir Halısı Aslan Motifi Örneği (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.641).

Bunun yanı sıra aslan ve kaplan Türk dokuma motiflerine de yansımıştır. Genellikle mücadele sahnelerinde yer alan aslan ve kaplan gök özelliklerine uygun olarak zafer ve kudret sahibi konumunda olup iyi kötü gibi kavramlar arasında olumlu unsurlara sahip olmuştur. Savaş, iyinin kötüye galibiyeti, kuvveti simge etmiştir. İslamiyet'tin ardından Türk sanatında aslan ve kaplan sembolizmi, İslamiyet'ten önceki anlamlarını sürdürmüştür (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.640).

2.1.2 At

Türk kültürünün en önemli hayvanlarından olan ve binek hayvanı olarak yararlanılmasının dışında etinden, sütünden, derisinden de yararlanılan at, eski Türklerin hayatlarının merkezi olmuş ve göçebe yaşam sitiline sahip Türk kültürlerini de önemli ölçüde etkilemiştir. Hatta bazı Çin kaynaklarında Türklerin hayatı atlarına bağlıdır, denmiştir. Kaşgarlı Mahmut büyük eseri olan Divanü Lügati't-Türk'te atı, "At Türk'ün kanadıdır" tabiri ile Türklerin ata verdikleri değeri hatta atsız düşünülemeyeceğini ifade etmiştir. Bu düşünce Alper Tunga'ya göre ise "Ay gök için ne ise, at da er için o kadar gereklidir" şeklinde sözü ile atı Türk kültüründe kutsal sayılan hayvanlar arasında önemli bir yere sahip olduğunu açıklamıştır (Yıldırım, 2016, s.14).

At Türkler için maddi olanakları dışında manevi olarak da insanın yanından ayırmadığı yâreni ve savaştaki sağladığı katkıları ile de kuvvet ve kudret sembolü olmuştur. At toplulukları zenginlik ibaresi olarak görülmüştür (Tansu ve Güvenç, 2015, s.206). Türkler savaşta getireceği güç ve kudret inancı dolayısıyla atlara verdiği

değeri bayraklarına kadar yansıtmıştır. Türklerin bayrakları bir sığırın ucuna taktıkları at kuyruğundan olmuştur (Ögel, 1971, s.159).

Atın Türk mitolojisindeki anlamına baktığımızda ise uzun ömür, mutluluk, refah, şöhret, doğruluk, iyilik ve soyun devam etmesi gibi anlamları sembolize etmiştir (Çatalbaş, 2011, s.52). Bunun dışında at, diğer âlemlerden haber getiren, gelecekte karşımıza çıkacak felaketleri sezen, dost ve düşman ayrımını yapabilen bir hayvan olarak bilinmiş, kahramanların en büyük yardımcısı onların silah arkadaşı olmuş ve gerektiğinde sahibi ile konuşup sahibine nasihatler verdiğine inanılmıştır (Armutak, 2002, s.415).

Eski Türk kültüründe öldükten sonra tekrar dirileceği inancı olmasından dolayı ve ata verilen değer dolayısıyla ölen insanın kendine ait özel eşyalarıyla birlikte atının da onunla birlikte defnedildiği bilinmektedir. Çünkü at kutsal sayılmış ve atın öbür dünyada sahibini kötü ruhlardan koruyacağına inanılmıştır (Karakurt, 2012, s.118). Hatta bazı ölen kişilerin mezar taşlarının başına da at formunda mezar taşı yapılmıştır. Ölen kişi erkek ise mezarına atı ile birlikte gömülmüştür. Dolayısıyla atların erkek kişinin yanına gömüldüğü düşünüldüğünde bu mezar taşının sahibinin de erkek bir savaşçı olma olasılığı yüksektir (Beydiz, 2016, s.55).



Görsel 10 Azerbaycan'ın Nahçıvan Bölgesinde Bulunmuş At Formunda Mezar Taşı (Diyarbekirli, 1972, s.197).

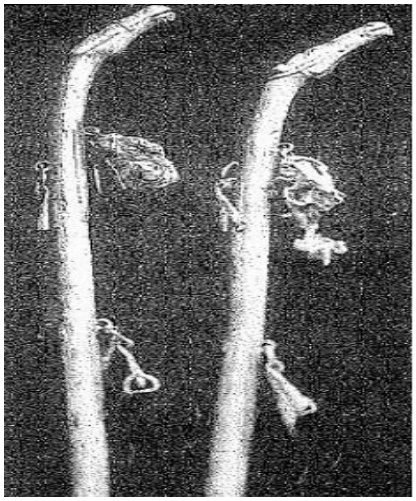
At Türk kozmolojisinin çeşitli özelliklerine göre anlam kazanmıştır. Buna örnek olarak rüzgârın gücü ve hızı ata geçmiş olduğuna inanılması dolayısıyla atın rüzgârdan yaratıldığına inanılmıştır. Ev yapılırken çadırın orta ve en büyük direğine at kanı ve at sütü sürülür, bu ata yüklenen anlama göre mutluluk, iyilik ve soyun

devamlılığını getireceği inanılmıştır. İyi at, hiç yorulmadan uçan kuşa erişir, düşmanı önceden sezer, sahibini daha öncesinde hazırlar, ölen sahibini yarı yolda bırakmaz yurduna geri götürür ya da yara almış sahibini yardım edecek kişiye götürür (Karakurt, 2012, s.116).

Özellikle gök tanrı için kurban edilen hayvan olarak kabul edilen atı diğer dini törenlerde de görmek mümkün olmuştur. Atın göğe benzediği düşüncesinden dolayı gökten geldiği düşüncesi milattan önceki dönemde bile Orta Asya'da yaygın olan bir inanç düşüncesi olmuştur. Dolayısıyla Orta Asya geçmişinden beri gelen at ile sema (gök) arasında bir bağ bulunduğu inancının Türklerde hala olması gayet olası bir durumdur (Roux, 2011, s.35). Öyle ki Türk mitolojisinde var olan atın Tanrı'yı gördüğü konusunda inanışlar vardır. Hatta Yakutların bir söylencesinde bahsedilene göre at Tanrı tarafından savaşçı yiğit savaşçılara yardım için gönderilmiştir (Tansu ve Güvenç, 2015, s.206).

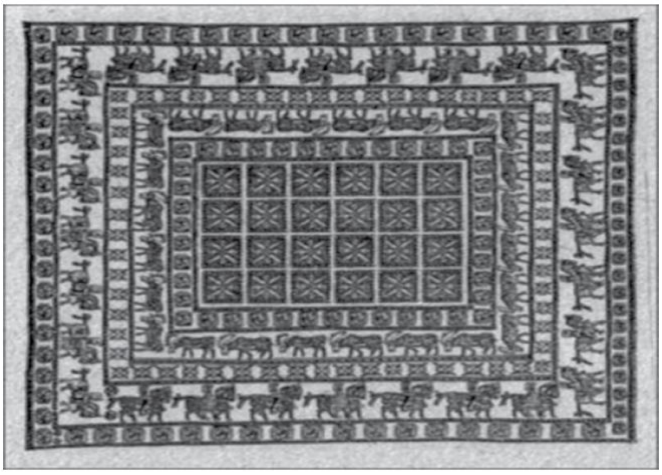
Atın kutsallığı ile ilgili çeşitli inançların doğmasına neden olmuştur. Evin önünde atın başını bağlamanın o eve bolluk ve bereket getireceği, at olan eve kötü hiçbir şeytani ruhun giremeyeceği, at nefesinin hastalıklara şifa olduğu, eve at kafasının asılmasının nazara karşı koruyacağı, rüyada bindiğin atın kuyruğunun eksik veya kesik olarak görmenin o eve ölüm getireceği gibi inanışlar vardır (Beydili, 2004, s.71).

At, şamanizmde de öne çıkan bir hayvan olmuş, ölüm hayvanı ve ruh taşıyıcı olduğuna inanılmıştır. Atın gökten geldiği düşüncesi şamanizmde de varlığını sürdürmüş hatta göğe çıkma imkânı sağladığı için birçok kez at kanatlı olarak düşünülmüştür. Türkler gök için her hayvanı kurban etmişlerdir fakat sonbaharda çayır ve yiyeceklerin koruyucusu olan tanrıya özellikle atı kurban hayvanı olarak kullanmanın özel bir anlamı olmuştur. Şamanizmde atın kılını yakmak, yakan şamanı diğer dünyaya götürecek olan hayvanı çağırama anlamına gelmektedir (Tansu ve Güvenç, 2015, s.207).



Görsel 11 At Başlı Şaman Asası (Çoruhlu, 2002, s.89).

Şamanizmde şamanların kullandığı uç kısmında üç veya iki çatallı olan sopanın baş kısmında at bulunmaktadır. Bu şaman asasına "Tayag" ya da "At başlı Tayag" denilmektedir. Bu asada çatalın uç kısımları şamanın ait olduğu boyu ifade etmektedir. Çatalların uç kısmına aynı zamanda renkli kumaş parçaları ve çanlar bağlanmıştır. Bunun dışında at kafası biçiminde olan asada yalnızca at kafasını ifade eden oyma süslemeler değil aynı zamanda atın tırnaklarını ve kuyruğuna ait özellikleri ifade eden tasvirlere de rastlanmıştır (Çoruhlu, 2002, s.91).



Görsel 12 Pazırık Halısının Şematik Çizimi (Özkartal, 2012, s.95)



Görsel 13 Pazırık Halısı Atlı Süvari Figürleri (Tuncer, 2017, s.1).

Hunların ve Çinlilerin eserlerindeki özellik aynı Pazırık halısının iri atlarında da görünmüştür. Dış kısımdan içe doğru olan bordür de yer alan yirmi sekiz adet kuyruğu bağlanmış ve kafa kısmında sorguç yer alan atlar, geyiklerin zıttı doğrultusunda dizilmiştir. Türklerin döneminde tasvir edilen atların çoğunun kuyrukları düğümlenmiştir (Özkartal, 2012, s.95).

Anadolu Selçuklu sanatında Kubadabad Sarayı'nda ele geçirilmiş olan çinilerde görülen at motifleri XIII. yüzyılda sıklıkla görülmektedir. Eski Türk inanışlarına uygun anlamsal semboller olarak tasarlanmış olduğu düşünülmektedir (Beydiz, 2016, s.57). Bir adet bulunan at motifi otorite, hükmetmek ve hükümdarlık düşüncesi ile ilgilidir. Diğer alanlarda kalan boş kısımları doldurmak hedefiyle yapılan bitki motifleri ise doğayı ifade etmiştir. Tasvir edilen dizgide, atın simgesel manası sebebiyle dışavurumcudur (Büyükçanga, 2006, s.71).



Görsel 14 Kubadabad Sarayından Çini Üzerinde Koşan At Figürü (Büyükçanga, 2006, s.71).



Görsel 15 At ve Sürücüsü Minai Selçuklu Devleti 12-13. Y.Y (Yıldırım, 2016, s.14).

İslamiyet'in kabulünden sonra da atla ilgili motifler devamlılığını sürdürmüştür. At müslümanlar tarafından "Burak" şeklinde adlandırılmış ve atın göğe ait olduğu inancı hâkim olmuştur. İslamiyet'te ata verilen anlam ise miraç sahnesini gösteren tasvirlerde Hz. Muhammed'in miraca çıkarken bindiği bir tür semavi binek olarak ifade edilmiştir (Aydın, 2015, s.13). At Kur'an-ı Kerim'de geçememiştir fakat çeşitli yönleriyle minyatürde, şiirlerde ve Miraç'ta ilgiyle bahsi geçen bir konu olmuştur. Burak bir binek hayvanı olup bir katırdan daha küçük bir eşekten daha büyük bir boyutta olduğu tanımlanmıştır. Kimine göre dişi kimine göre insan şeklinde bir yüze sahip, kulakları fil gibi, iki yanında kanatları, göğsü ve yelesi at, toynaklarının öküz gibi olduğu saçlarının ise parlak ve beyaz olduğu ifade edilmiştir (And, 2008, s.298).



Görsel 16 Burak Atı (Aydın, 2015, s.13).

Dünyanın ilk halısı olarak bilinen V. Pazırık kurganından çıkarılan halının üstünde pars damgası ile at, sığın figürü, pantolonu ve eyeri bulunan süvari tasvir edilmiştir. Bulu halı günümüze değin deforme olmadan taze bir şekilde kalabilmiştir. Türk toplumunun vazgeçilmez bir ongunu olan at unsuru ise halıda da geçmektedir. Ata verilen bu değerin büyüklüğü aynı zamanda sanata da yansımıştır. Hunların ve Çinlilerin atlı askerlerinin, atlarının kuyruklarının kısaltılmış ya da düğüm atılmış olarak geç han dönemine ait dönemdeki eserler üzerine tasvir edilmiştir (Özkartal, 2012, s.93).

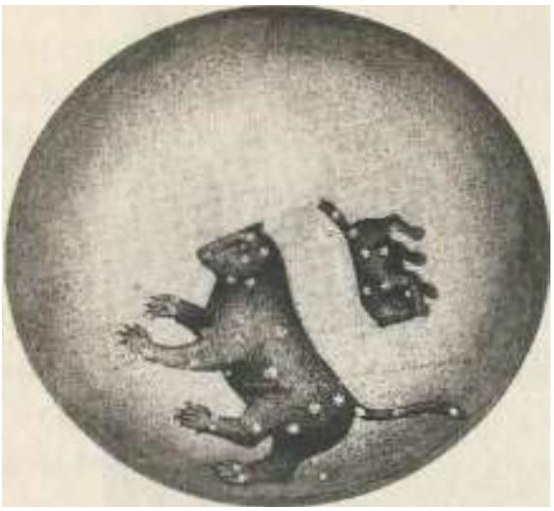
2.1.3 Ayı

Türk mitolojisinde ayının yeri önemli olmasına karşın bir at, kartal veya da kurt derecesinde önemli bir yere sahip olmamış ve Türk destanlarında ayı, alık bir hayvan olarak kabul edilmiştir (Tansu ve Güvenç, 2015, s. 207). Ayı aynı zamanda kabalığın, iri gövdesi dolayısıyla kaba kuvvetin, zarafetten uzak ve kötü karakterli insanın sembolü gibi görülmüştür (Çatalbaş, 2011, s.51). Fakat diğer mitolojilerde ayı gücü, toprağı, savaşçılığı ve büyüklüğü sembolize etmiş, ayının pençelerinin koruyuculuğuna inanılmıştır (Karakurt, 2012, s.130). Çinlilerde cesaret ve gücü sembolize eden bir hayvan olmuştur (Çatalbaş, 2011, s.51).

Ayıya yüklenen anlamların ana noktası orman kültü olmuştur. Çünkü ayı orman tanrısı ve orman ruhunu yansıtan bir sembol olmuştur. Ayı ile ilgili kullanılan kelimeler temelinde ata anlamı taşımaktadır. Başkurtlarda olduğu gibi bazı Türk boyları da ata olarak benimsedikleri ayıdan türediğine inanmışlardır. Erken

dönemlerde kurdun tabu olarak ifade edilmesi gibi ayı adına karşı da bir tabu olmuş ve ayı adının söylenmesi yasaklanmıştır. Çin kaynaklarında da adı kuzeyli göçebeler olarak nitelendirilen toplulukların bayraklarında ayının adaleti simgesi olarak yer aldığı belirtilmiştir (Çoruhlu, 2000, s.140).

Şamanlar tarafından ayıyı yansıtan ayı tipinde giysiler kullanılmış, ayının çeşitli kısımlarından alınan kemik parçaları ile de şaman giysilerine dikilerek şamanın göğe(semaya) yolculuğunda yardımcı ruh olarak bir fonksiyonun var olduğuna inanılmıştır (Çatalbaş, 2011, s.51). Ayının avlayıp daha sonra yenilmesiyle ayının gücünün, kudretinin ve birbirinden farklı iyi yöndeki niteliklerinin insanla özdeşleştiği düşüncesine inanılmıştır. Erken dönem kültünde rastlanan ayı figürü üzerine sanatsal tasvirler bulunmaktadır. Bunun yanısıra astrolojik bir simge olarak da ayı fazlaca kullanılmıştır (Çoruhlu, 2000, s.140).



Görsel 17 Büyükayı ve Küçükayı Takım Yıldızını Gösteren Minyatür (Çoruhlu, 2000, s.140).

Şamanizmi savunanların fazlaca söylemde bulundukları putlardan birisi ayı tasviri olan "Aba tös" dür. "Aba" yani aba eski Türkçe de baba manasına gelmektedir. Geçmiş dönem Türk dillerinde ayı ya ayı yerine azığ, ayığ, ya da ayuğ şeklinde ifade edilmiş olmasına rağmen bazı topluluklarda ayı için, canavar aba denilmiştir. XI. yy Kıpçaklarında ve kimi Altay dillerinde "ese, ebe, ebüge" şeklinde de söylenmiştir. Bu sözcüklerin hepsi "ata" anlamına gelmektedir. Farklı isimlerle telaffuz edilmesinin nedeni o dönemde kuzey kavimlerinde ayı adının tabu sayıldığı dönemden kalma bir

gelenek olmasıdır. Ayının bu mistik gücünün kalıntıları yüksek İskandinavya köylerinde dahi saptanmıştır (İnan, 1986, s.46).

Selçuklu çini sanatında cüssesinin ağırlığı hissedilen, görünüşü korku ve saygı uyandıran yapısıyla ürkütücü olmasına karşın meyve yerken tasvir edilmiş olması onu o korkutucu yapısından uzaklaştırmaktadır. Kubadabad Sarayı örneği Çini sanatı üzerinde görülen ve günümüze kadar örneğine rastlanmamış ünik bir eserdir (Beydiz, 2016, s.71).



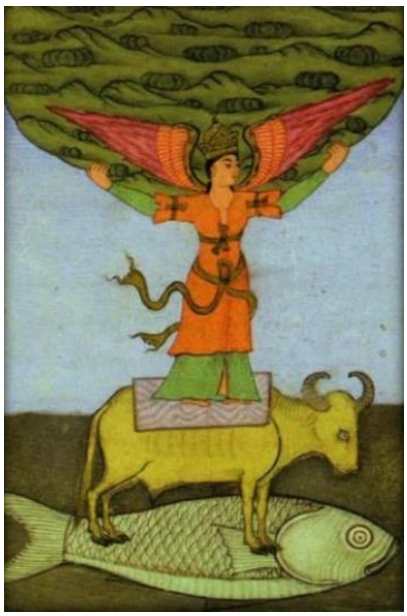
Görsel 18 Kubadabad Sarayı Ayı Figürlü Çini Örneği (Büyükçanga, 2006, s.69).

Heybetli bir yapıya sahip dört ayaklı bir biçimde tasvir edilmiş ayı motifinin çevresi bitki motifleri ile bezenmiştir. Ayı figürünün gövdesi farklılık ve özgün olması açısından alternatif renk armonisi ile belli bir düzen sağlamak amacıyla bölümlere ayrılmıştır. Bu çini örneğinde figür ile betimlenen iyiliğin kötülüğe karşı öne çıktığı, aydınlığın karanlığın karşısında galip geldiği betimlenmiştir. Ayı figürünün etrafında bulunan bitkilerin uzanan parçalarının uç kısmında nar motifi de yer almıştır ve figürün sırtı, arka ayaklarından sağ olanının koyu mor renginde, geride kalan kısımların ise kobalt mavisidir. Ayı figürünün geri kalan kısmında ise bitki dalından bağımsız biçimde aynı tür yaprak motifleri görülmektedir (Büyükçanga, 2006, s.69).

2.1.4 Balık

Eski Türk mitoslarının varoluşu ile ilgili konularında balık oldukça önemli bir rol oynamıştır. Verbitski aracılığıyla saptanan varoluş efsanesinde bahsedilene göre,

Ak ananın bir nesneyi yeniden var etmek istersen " yaptım, oldu" ve " yaptım, olmadı" demesi doğrultusunda Ülgen insanların bulunduğu topluluğa şu emri vermiştir: Ülgen "yer yaratılsın" söylemi üzerine yer yoktan var edilmiştir; "Gökler yaratılsın" demiştir ve gökler yoktan var edilmiştir. Bu şekilde tüm dünyanın yoktan var olmasına sebep olan Ülgen üç tane kocaman balık yaratmış ve balıkların üstüne yeryüzünü temellendirmiştir. Balıkların ikisini yeryüzünün kenarlarına ve birini yerin tam ortasına yerleştirmiştir. Tam orta kısımda yer alan balığın kafa kısmı kuzey yönünü gösterir doğrultudadır ve denge ortadaki balığa bağlıdır. Tam orta kısımda bulunan bu balık kafasını aşağıya doğru kıvırırsa kuzey bölgesinde afet olur ve kafasını aşağıya doğru gereğinden fazla bükerse tüm dünyada sel felaketleri olur. Bahsedilen balık büyük bir zincire bağlanmıştır ve balığın yönetimi Mangdaşire aittir. Belki bigün Mangdaşire anlatılan balığın kafasını gereğinden fazla aşağıya indirmesi dolayısıyla dünya tufanı kopmuştur (İnan, 1986, s.19-20).



Görsel 19 Dünyayı Üzerinde Taşıyan Balık Tasviri (Demirci, 2020, s.6).

Gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli timsali olan balık, Türk kozmolojisinde özellikle göl ve nehirlere yakın bölgelerde yaşamını sürdüren Türk topluluklarında bolluk, bereket ve refah sembolü olarak görülmüştür. Bunun dışında evlilikte de mutluluk ve üremenin simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2002, s.144).



Görsel 20 Kubadabad Sarayı Balık Tasvirli Çini (Öztürk, 2008, s.42).

Bu düşünce yapısından dolayı da Anadolu Selçuklu Devleti'nde Konya bölgesi Kubadabad Sarayında bulunan ve çinilerde rastlanan bir levhanın üstünde iki tane balık motifi karşılıklı biçimde yer almıştır. Bu iki balığın tam ortasında yer alan haşhaş bitkisi motifi çizilmiştir. Haşhaş bitkisinde bulunan tanelerin ebedi olması ile evren simge edilmiştir. Balıkların bolluk ve verimliliğin sembolü olması ve haşhaşın iki yanında yer almasıyla da bereketin sonsuzluğa kadar devam etmesi ifade edilmiştir (Beydiz, 2016, s.85).



Görsel 21 Kubadabad Sarayı Lotuslu Balık Tasviri (Öztürk, 2008, s.70).

Kubadabad Sarayı çinilerinden bir başka çini plakada daha balık tasvir edilmiştir. Çinin bir kısmı tahribat olmuştur fakat küçük bir parçasında yer alan tasvirden muhtemel olarak iki adet balığın kafasının bulunduğu, kafa kısmı kuyruğuna bakar vaziyette ve zıt yönlere doğru betimlenmiş niteliktedir. Balığın vücut kısmı kıvrılmış bir yay formunda betimlenmiştir. Bulunan iki adet balığın boş kalan kısmında lotus motifleriyle süslenmiştir. Renk olarak ise balıkların rengi kobalt mavi,

kafa kısmı siyah ve aralarında yer alan bitkisel motifler yeşil renk ile tasvir edilmiştir (Öztürk, 2008, s.70).

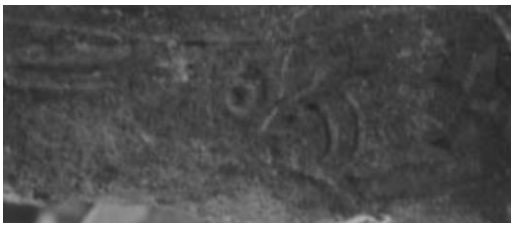


Görsel 22 Hz. Yunusun Cebrail Yardımıyla Balığın Karnından Çıkışı (And, 210, s.219).

Balık hakkında farklı canlandırmalar İslamiyet'tin ardından da etkili olmuştur. Peygamberlere ait anlatılan birçok mucizeden buna örnek olarak Hz. Yunus'un hikâyesi olmuştur. Kuran-ı Kerim'de yer alan Tevbe, Sâffât, Enbiyâ ve En'am ile Yûnus suresinde Yunus peygamber hakkında yer alan bilgiler doğrultusunda Kuran-ı Kerim'de geçen "Zîn-nûn" yani "balık sahibi" olarak ifade edilmiştir. Musul yakınlarında yer alan Ninive (Ninova) kavmi putlara tapınmıştır. Bu kavme gönderilen Yunus peygamber, yaklaşık otuz yıl Allah'a inanmaları için çaba göstermiştir. Fakat çabaları sonuç göstermeyince otuz yılın sonunda bir dağa çıkmış ve burada Allahtan gelen bir uyarı üzerine yurduna geri dönmüştür. Bu kez halkına kırk gün süre vermiş ve bu süre içerisinde Allah'a inanmazlar ise başlarına felaket geleceğini söylemiştir. Bu kavmin uyarılara karşın inanmamalarından dolayı sonunda kara bulutlar kaplamıştır. Hz. Yunus, bir gemiye binerek kavimden kaçtığı için kendini günahkâr hissetmiş ve gemide bulunanlardan kendisini denize atmaları için birkaç kez kura çekmiş ve sonucunda hepsinde de kendisi çıkınca bunun üzerine denize atlamıştır. Bir balığın karnında Hz. Yunus uzun bir süre kalmıştır. Daha sonra Ninive'ye götürerek onu kıyıya bırakmıştır (Beydiz, 2016, s.85).

İslam yazarlarına göre Hz. İbrahim'in ateşe atılma hikâyesinde de balık motiflerinin yer aldığını bugün yurdumuzda yer alan Şanlıurfa ilimizdeki Balıklıgöl'ün bu kutsallıkta yer aldığı inancı hâkim olmuştur. Hz. İbrahim tek bir

tanrıya inanmış ve Nemrut'un inanması içinde, tapınaktaki putları kırmıştır. Sadece birisini bırakarak elindeki baltayı kırmadığı putun boynuna asmıştır. Nemrut İbrahim'e dönerek bu putları sen kırmışsın dediğinde İbrahim, boynunda balta bulunan büyük putun diğerlerini kırdığını söylemiştir. Bunun üzerine Nemrut Hz. İbrahim'e inansa da inanmayanlar Hz. İbrahim'in yakılmasını talep etmiştir. Büyük bir ateş hazırlanmış ve içine İbrahim peygamber atılmıştır. Fakat tanrı ateşi suya odunları ise balığa çevirmiş ve İbrahim peygamberi kurtarmıştır (Beydiz, 2016, s.90).



Görsel 23 Kastamonu-Çatalzeytin İlçesi'nde Karşılaşılan Balık İmgeli Bir Mezar Taşı (Nefes, 2004, s.209)

Türk sanatı içinde aynı zamanda köprülerde, çeşmelerde, mezar taşlarında, yapıların iç süslemelerinde de balık motiflerine rastlanmıştır. Balık tasviri yapılmış mezar taşı örneği çok nadir görülmüştür. Bunlardan birisi Malatya Ulu Cami'nin haziresinde bulunan tarihsiz bir mezar taşı üzerinde yer alan balık figürü, diğeri ise Kastamonu'nun Çatalzeytin İlçesi Çağlar Köyü Merkez Camii Haziresi'nde mevcut olan mezar taşı üzerindeki balık figürü örneği olmuştur (Nefes, 2004, s.208).



Görsel 24 Balıklı Namazlağa ve Yakından Örneği (Çenet, 2009, s.84-85).

Balık Anadolu'da dokumalara da yansıyan bir olmuştur. Bereket, refah ve bolluğu temsil etmesinden dolayı halılara, kilimlere, namaz örtülerine de işlenmiştir (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.642). Zeminin orta kısmı kırmızı renkli ve mihraplı kısmın

içi bitkisel motifle süslenmiştir. Mihraplı kısmının etrafı lacivert renkli bordürle çevrilmiştir ve bordürün üzerinde balık motifi yer almıştır. Mihrabın sağ ve sol üst köşelerinde ise beyaz zeminin üzeri bitkisel motiflerle yoğun halde dokunmuştur. Mihrabın en dış kısmı hardal sarısı renkte zemin üzerine beyaz ve kırmızı boncuk motifleri yerleştirilmiştir (Çenet, 2009, s.84-85).

2.1.5 Baykuş

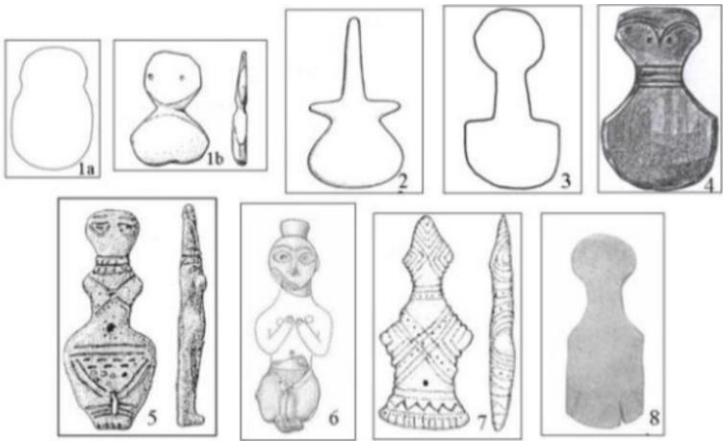
Baykuş Türk mitolojisinde uğursuz olarak kabul edilen ve pek sevilmeyen bir hayvan olmuştur. Hatta bir kimsenin evinin yakın bir bölgesinde öten baykuşun o kimsenin evine ölüm getireceği ya da o evin başına büyük bir felaket getireceği inancı hâkim olmuştur. Baykuş ocak dağıtan(yıkan) ve dağıtılan ocaklarda yuva yapan bir kuş olmasından dolayı bir korku ve dağıtımın, yıkımın simgesi olmuştur. İslam inancında olan bu düşünce benzer çeşitli inanç sistemlerinde de hâkim olmuştur. Buna örnek olarak Hristiyan inanışında da hangi tapınağın üzerinde bir baykuş öterse o yapının kısa süre içerisinde yıkılacağına inanılmıştır (Eyuboğlu, 1987, s.118).

Baykuşa yüklenen uğursuz anlamı Osmanlı döneminde de bilinen bir durum olmuştur. Öyle ki Fatih Sultan Mehmed'in fethinden önce Bizans'ın başkenti olan Konstantinopolis'te (İstanbul) yer alan İmparatorluk Sarayı hem Bizans'ın yaşadığı sıkıntılardan dolayı hem de Latin istilaları nedeniyle kötüleşmiştir. Bunun üzerine Fatih Sultan Mehmed sarayın kötü halini ve yıkılmak üzere olan durumunu eski Türk inanışlarından gelen düşünce nedeniyle olduğunu ifade etmiştir (Beydiz,2016, s.99).

Baykuş her ne kadar genel olarak uğursuz ve kötü olarak kabul edilmiş olsa da bazı Türk topluluklarında tam tersi bir inanış hâkim olmuştur. Al-Mada'ini ve benzer nitelikte Kutadgu Bilig, faziletleri belirli hayvanlar vasıtasıyla kişileştirmiş ve birçok hayvana boyları sınıflandırmak için (horozun gözü pek, tilkinin kurnazlığı, hinliği, turnanın tedbirli, karganın dikkatli) anlamlar yüklemiştir. Bunlardan baykuşta ise temkinli olmayı simgelediğini ifade etmiştir. Fakat bu durum yazıtlarda söz konusu olmamıştır (Roux, 2011, s.115).

Bunun yanı sıra Türk dünyasının efsaneleri arasında, kuşalar için yol gösterici olduğu, akıl alınan hayvanlardan olduğu ifade edilmiş ve çeşitlendirilmiştir. Oldukça fazla efsanede yer almıştır. Benzer efsane anlatılarında yer almış olmasının yanında kuşun türü ve diyalog halinde olduğu fikir alınan kişinin mertebesi çeşitlilik

göstermiştir. Anadolu'ya ait efsanelerden birisi olan Amasya'da bir araya getirilmiş "Baykuş" efsanesinde hükümdarın karısı saray istemiştir. Bunun üzerine saray yaptırmaya karar veren hükümdar, sarayı nasıl ve ne şekilde yaptırması gerekli olduğu konusunda, bu konuyla ilgili tüm kuşlara fikir istemiş ve bu konuyu müzakere etmiştir. Bu kuşların arasında en zekice cevabı baykuş vermiştir. Baykuşun akıl alınıp, fikir sorulan bir hayvan olarak söylendiği efsanelere istinaden, halkın inanış biçimleri ile şans getirmeyen, musibet bir hayvan olarak benimsenmiş olması çelişki oluşturmuştur. Türkmenlerdeki Türkler de bahsi geçen "Baykuş" efsanesinde ise baykuşun yurduna, milletine hainlik eden bir bey oğlunun kötü duası neticesinde baykuşa dönüştüğü inancı hâkim olmuştur (Yiğit, 2018, s.286).



Görsel 25 Eski Tunç Çağı Batı Anadolu İdol Tipleri ve Baykuş Yüzlü İdol Örnekleri (Sarı, 2012, s.214).

Anadolu kazı biliminde geçmiş Tunç Çağı III'te Anadolu'nun Batısından türediği zannedilen bir tanrıça heykelciği grubu ile karşılaşılmıştır. Troya özelliğine sahip idol olarak isimlendirilen bu nitelikteki grup, mermer yapıdaki idollerin yaygın özelliği uç kısımları ve boyunları diğer bölgelerine göre daha belirginleşmiştir. Troia kazısını gerçekleştiren Alman arkeolog Schliemann bu özellikler ile donatılmış idollere "Baykuş Yüzlü İdoller" olarak adlandırmıştır (Sarı, 2012, s.213).

2.1.6 Boğa

Eski Türklerde boğa ve öküz, güç ve kudret sembolü olmasından dolayı hükümdar veya da hükümdarlığın sembolü olarak sayılmıştır. Erken devir Türklerinde güç ve kudret sembolü olması ve savaş ilahı sayılması dolayısıyla boğayı andıran masklar kullanılmıştır. Hatta Tonyukuk yazıtında geçen hükümdarın yağlı bir boğayla

karşılaşılması ise bu konuyu doğrular nitelikte olmuştur. Bunun dışında Yakut öküzünün kuyruğu veya da kotuz kuyruğu, özgürlük ve hâkimiyet simgesi olan taşlarda da kullanılmıştır. Bilhassa bu şekildeki hususlarda boğa semaya(göğe) ait bir unsur (gök boğa) olarak düşünülmüştür (Çoruhlu, 2002, s.145).

Türk kültür ve uygarlığının yerleşik hayata ve tarımsal üretime geçme döneminde, yani geç dönem kaya resimlerinde diğer figürlerin yanında boğa çizimleri yer almıştır. Bu dönemlerde üretim aracı olarak kullanılan boğa kutsal sayılmıştır. Boğa gibi kutsal sayılan diğer hayvanlar da kayalara resmedilmiştir (Özkartal, 2014, s.11).



Görsel 26 Geç Dönem Kaya Resimlerinden Boğa Figürü (Özkartal, 2014, s.13).

Türk destanlarında oldukça önemli bir yeri olan boğa efsanelerde de (ak boğa) olarak geçmiştir. Hükümdarlığın sembolü olarak görülmüş ve Oğuz destanında, Oğuz'un ayakları kuvvetin timsali olan öküze benzetilmiştir (Uraz, 1994, s.149). Dede korkut hikâyelerinde de güç, yiğitlik ve kudret simgesi olarak ifade edilmiştir. Bu hikâyelerde "Boğaç Han" veya "Şehname" deki bazı hikâyelerinin kahramanın gücünü ve kudretini anlatmak için boğayı alt ettikleri görülmüştür. (Çoruhlu, 2002, s.146). Göktürklerde zenginliğin simgesi at iken Uygurlarda ise koyun ve sığır olmuştur (Ögel, 1971, s.86).



Görsel 27 Altay 2. Pazırık Kurganında Bulunmuş Olan Kutsal Boğa (Beydiz, 2016, s.128).

Şamanlarda ise tören vakti şamanın boğaya ait sesleri çıkarması ve hastalık sağlayan ruhlarla boğa donuna girerek savaşmıştır. Gözlemcilerin anlatmalarına göre Yakut şamanlarının kamlık anında boğa gibi böğürdüğü ve kafasına boğa boynuzundan taktığı söylenmektedir (Bayat, 2006, s.147).

Halk inanılışına göre düz olduğu düşünülen dünyanın "sarı öküz" olarak adlandırılan hayvanın yedi bin ayağı vardır ve sadece iki ayağının arasındaki zamansal mesafe binlerce yıldır. Boynuzlarının yakuttan olduğu düşünülen bu hayvanın düz olduğu düşünülen dünyayı iki boynuzu arasında taşıdığına inanılmıştır (Beydiz, 2016, s.129).

İslamiyette öküz üzerinde bulunan dünyaya Farsça öküz anlamına "gav"dan "Gâv-i zemîn" veya da Gâv-i Arz" olarak ifade edilmiştir. Balık ise "Behmûk" veya "Behmût" biçiminde adlandırılmıştır. Bahsi geçen bu öküzün her bir kılı bir devlete bağlı, burnuna yaklaşan her bir sivrisinek öküzü yerinden sarsacağına ve hangi kılı kıpırdamış ise o bölgede yer alan ülkelerde deprem olacağına inanılmıştır (And, 2010, s.82).

Aynı zamanda Kur'an-ı Kerim'de "Bakara" 67-73. ayette geçen Allah'ın Hz. Musa aracılığıyla bir sığırın kurban edilmesini emrettiği ve emrini sorgulayan kavime şüpheye düşmeleri karşılığında sığır, boğa veya da öküzün bir parçasıyla öldürülene vurulması ve vurulduktan sonra da ölünün dirildiği bunun da Allah'ın mucizelerinden birisi olduğu aktarılmıştır (Beydiz, 2016, s. 131).

2.1.7 Deve

Deve Türk mitolojisinde alpliğin sembolü olmuştur ve buğra şeklinde adlandırılan erkek develer ise kahramanlar tarafından töz olarak benimsenmiştir. Suleg petrogliflerinde (kaya sanatı) ve Akbeşim eserlerinde olduğu gibi çeşitli tasvirlerde

deve töz biçiminde tasvir edilmiştir. Dede korkut hikâyelerinde kahramanın güç ve kudret gösterisi olarak alt ettiği develer kuvvetin simgesi olmuş hatta bu durum deve güreşi olarak günümüze kadar gelmiştir (Çoruhlu, 2002, s.146).

Bir Altay söylencesinde anlatılana göre fare (sıçan) ve deve arasında ilk seneyi kimin karşılayacağı ile ilgili bir münakaşa başlamıştır. Efsaneye göre güneş ışıklarını ilk kim görmüş ise o yıla onun adı verilirmiş. Deve batıya yönüne dönmüş, fareyse doğan güneşin ilk ışıklarını görmüştür ve bunun üzerine o yıla sıçan adının verildiği düşünülmüştür (Alsan, 2005, s. 47). Bu efsane farklı araştırmacılar tarafından çeşitli biçimlerde ifade edilmiştir. Bu efsaneler devenin hayvan takviminde neden yer almadığı doğrultusunda açıklama yapar nitelikte olmuştur (Çoruhlu, 2002, s. 170).

Bunun dışında İslamiyet'ten önce devenin töz olma özelliği İslamiyet'ten sonra da devam etmiştir. Buna örnek olarak Karahanlılarda deve mertebe niteliği taşıyan hayvan olmuştur ve ara sıra erken dönemlerde veya da İslamiyet sonrasın da kanatlı biçiminde de tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 2002, s.146)

İslami olarak deveye ait çeşitli inanışlar ve efsaneler türemiştir. Bunlardan birisi de dağın deve doğurma hikâyesidir. Peygamberlerden Hz. Salih, ona inanmayan münkirlerin "haydi peygamber isen mucizelerini göster" söylemi üzerine Hz. Salih "nasıl bir mucize istersiniz" demiş. Hz. Salih'e inanmayanlar "Ey Salih! Kayanın içinden bizim için besili bir dişi deve çıkartırsan, senin peygamberliğini kabul eder, sana iman ederiz" demişlerdir. Bunun üzerine Hz. Salih kayanın yanına yaklaşıp "Ya ilahi Rab göster kudretini, darda koyma beni. Kâfirlerin alayından sana sığınırım" diye dua etmiştir. Salih peygamber duasını bitirir bitirmez kayadan hamile bir kadının sancı çığlıkları yükselmiştir. Rivayete göre dağ ikiye ayrılarak içerisinden istenilen özelliklerde bir deve çıkmıştır (Kaleli, 1996, s.138-139).

Deve, Selçuklu ve Osmanlılarda önemli bir hayvan olması ile birlikte Oysul-Ata'nın insanların ve devenin koruyucusu olduğuna inanılmıştır (Tansu ve Güvenç, 2015, S.7). Türk halkının ekonomik ve sosyal açısından deve, sürekli olarak önemli bir görev üstlenmiştir. Kaşgarlı Mahmud devenin önemini belirten çok sayıda delil hususunda destekler nitelikte olmuştur (Roux, 2011, s.64).

Anadolu Selçuklu örneklerinde ise, Kubadabad sarayında çini anlatılarında birçok konu hakkında işlemek üzere aynı ya da farklı türlü bulunan iki hayvanın

birlikte incelemelerinin yapıldıkları veya tek olarak işlenmiş hayvanlar arasında koşan devede yer almıştır (Büyükçanga, 2006, s.42).



Görsel 28 Kubadabad Sarayı Koşan Deve Figürü (Büyükçanga, 2006, s.99).

Köşeleri deforme olmuş sekiz köşeli yıldızın orta kısmında deve figürü yer almıştır. Yan profilden koşar vaziyette ve Boynuzu, boynu uzun olan deve figürünün iki hörgücü olacak biçimde resmedilmiştir. Figür beyaz bir zemin üzerinde kobalt mavisi renginde olup bitki motifleri ise hâkî yeşili rengindedir (Büyükçanga, 2006, s.99).

Bir de cemal ya da deve ritüeli olarak bilinen ve günümüzde de hala devam eden tarihi anlamlandırılan din kaynaklı oyun, özellikle Tekirdağ bölgesinde bilinen bir oyun olmuştur ve balkanlarda da çeşitli şekillerde örneklerine rastlanılmıştır. Eğlence anlayış ve eğilimleri göz önünde olmuş bir şekilde, 15- 20 yaş aralığındaki genç kesim tarafından kabul görmüş deve ritüeli oyunu, anlam ve kapsam bakımından bereket ve bolluk niyetiyle alakalı olup, mitolojik sembolizmin anlamına göre, toprağın verimin artması ve bereketliliği fazlalaştırma amacını taşımıştır. Oyunda oynayanların da oyun süresince, hangi amaçla deve kılığına büründüğü hakkında bilgisi olmadığını söylemişlerdir (Beydili, 2004, s.123).

2.1.8 Fil

Fil mitolojik anlamda kuvveti, bilgeliği, verimliliği ve uzun ömrü ifade eden sembol olmuştur (Tansu ve Güvenç, 2015, S.7). Fil ile ilgili çeşitli mitolojik düşünceler, Hindistan'da Budizm'den evvelki devirlerin mitolojisinde gözler önüne çıkmıştır. Türklerin yaşadığı coğrafi yerlere çok uzak olması dolayısıyla fil, Budizm'in Türkler içerisinde yaygınlık göstermeye başlamasıyla beraber önemi artmıştır. Fil

hükümdarlığın, ihtişamın, gücün, kuvvetin, yiğitliğin simgesi olmuştur. Bu nedenle taht simgeciliğini de bu anlamda etkilemiştir (Çoruhlu, 2002, s.147-148).

Türkler Fil için " yanggan, yangga, yağan" kelimelerini ifade etmişlerdir. Fil güçlülük örneği olarak Uygurlarda görülmüştür ve Uygurlar "tongga, yangga" söylemleri ile filin güçlü kudretli olduğunu ifade etmişlerdir. Büyüklük sembolizmi olarak ise fil Karahanlılarda görülmüştür. Buna örnek olarak Altay Türklerinin "Gerekince çöp bile, insana fil kadar büyük görünür." Atasözünde ifade edilmiştir. Türkler destanlarda da yırtıcı hayvanları fil ile karşılaştırmışlardır (Ögel, 1995, s.542-543).

File yüklenen mitolojik anlam İslamiyet'in ardından da güç, kuvvet, padişahlık ve ihtişamın sembolizmi olarak süre gelmiştir (Çoruhlu, 2002, s.148). Osmanlı İslam minyatürlerine baktığımızda Hz. Süleyman'ı tahtıyla taşıyan üç cin ve çokça meleklerin bulunduğu minyatür 17. yy dönemine aittir (And, 2010, s.179).



Görsel 29 Kraliçe Belkıs ve Hz. Süleyman ile Hayvan Kılığında Cinler (And, 2010, s.179).

Bu minyatürde kraliçe Belkıs ve Hz. Süleyman aynı tahtta oturur vaziyettedirler. Tahtın alt kısmında bir ejderha görselin sağ kısmında fil ile birlikte yer alan at eşek gergedan, koç gibi hayvanlar yer almıştır. Görselin sol kısmında ise cinler ve melekler yer almıştır. Yer alan cinlerden birisinin baş kısmı fil kafası biçiminde

tasvir edilmiştir. Bu minyatür sanatı Uzun Firdevs'inin "Süleymanname" yazmasında yer almıştır (And, 2010, s. 178-179).



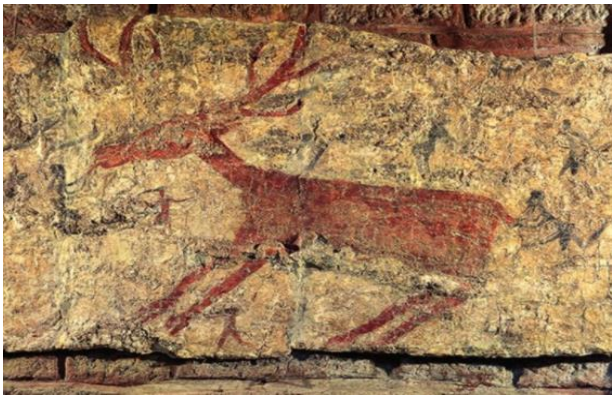
Görsel 30 Selçuklu Mimarisinde, 1221 Tarihli Divriği Camisinden Bir Oluk (Esin, 1970, s.192).

Selçuklu Sultanı olan Alaeddin Keykubat'ın 1221 yılında hükümet merkezi olan Konya'yı geniş bir sur ile çevrelemiştir. Sur duvarlarında ise çeşitli hayvan figürleri ile birlikte fil figürü de süslemeler arasında yer almıştır. Bu süslemede kullanılan hayvanların, şehri kötü ruhlardan korumak ve şehirde yaşayan halk için sıhhat ve saadet getireceği inanılmıştır. Bu hayvan figürleri sadece Konya kalesinde değil aynı zamanda Halep ve Diyarbakır kalelerinin kapı kemerleri üstünde de görülmüştür (Alsan, 2005, s.119).

2.1.9 Geyik ve Ceylan

Geyik, bir av hayvanı olarak önemli bir rol oynamasının dışında göze hoş gelen boynuzları ve zarafeti, ürkek yapısı, hızı ile çoğu kültürün mitolojinde bulunmuş, orman ile bütünleşmiştir. (Tanpolat, 2016, s.51). Türk mitolojisinde ise güzelliği, inceliği, fedakârlığı, merhameti ve sevimliliği sembolize etmiştir ve birçok kültürde olduğu gibi eski Türklerde de kutsanmış bir hayvan sayılmış, bir totem olarak değerlendirilmiştir. Türk kültüründe oldukça mühim bir yeri olmuştur (Roux, 2011, s.151).

Anadolu'da neolitik çağ yerleşimi olan Çatalhöyük'te bazı evlere geyik avıyla ilgili tasvirler çizilmiştir. Klandaki avcı kişilerin katılımıyla gerçekleştirilen avda geyik kırmızı, insanlar ise siyah renkte boyanmıştır (Beydiz, 2016, s.135).



Görsel 31 Çatalhöyük Geyik Avı Sahnesi Olan Duvar Resmi (Ertuğrul, 2016, s.7).

İlk yazılı belge olarak gösterilen Orhun kitabelerinde Bilge Kağan, kitabenin batı kısmında " Baga sıgun ötser sakınur men (Dağda yabani geyik gürlerse öylece mateme gark oluyorum)" söyleyerek geyiğin duyarlılığına ve zarafetine dikkat çekmiştir. Oğuz Kağan ise kavmine herhangi bir musibet gelmemesi ve canavarı ortadan kaldırmak için ağaca geyiği tutturmuştur. Uygurlarda ise geyik ve ceylan, bir inanış aracı olmanın yanı sıra avcılık vasıtası olarak yer almıştır. Geyik ve ceylan dede korkut hikayelerinde de ehemmiyetli yer tutmuştur ve çoğu zaman yol gösterici, iyilik yapan, bazı zaman da insanları pususuna düşüren bir karaktere sahip olmuştur (Gültepe, 2015, s.597).

Kutadgu Bilig'de "sıgun" kelimesinin karşılığı olarak yaban sığırı, dağ keçisi, erkek geyik kullanılmıştır. Bilge kağan yazıtı batı yüzünün beşinci satırında "sıgun" kelimesi görülmüş ve kelimeye geyik anlamı verilmiştir. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde "sığın" yaban geyiği anlamına gelmiştir (Beydiz, 2016, s.144).



Görsel 32 Pazırık Kurganlarından Çıkarılmış Geyik Boynuzu Şeklinde At Maskesi (Ünlü, 2012, s.65)

Geyik de aslan gibi gök ve gök unsurları olarak değerlendirilmiştir. Pazırık kurganlarından birinden çıkarılmış olan atların başlarında geyik masklarının geçirilmek üzere hazırlanmış olması geyiğin atlardan daha önce evcilleştirildiğinin düşünülmesini sağlamıştır (Çoruhlu, 2002, s.165).



Görsel 33 II. Pazırık Kurganında Bulunan Deriden Yapılmış Eyer Motifi (Diyarbekirli, 1972, s.82).

Hun sanatında " hayvan üslubu" olarak değerlendirilen Pazırık kurganlarında bulunarak aslan veya kaplanların geyikleri avlama sahnelerinin yer aldığı deriden yapılmış eğer örtülerindeki betimlemeler fazlasıyla gerçekçi olmuştur (Beydiz, 2016, s.146). Geyik, Anadolu'da yer aldığı gibi Orta Asya'da da Türk halklarının hafızasını ve duygu, düşüncesini en çok harekete geçiren hayvanlardan birisi olmuştur. Bu nedenle geyik, Orta Asya sanatında her yönden kapsamıştır. Geyikler genellikle vahşi özellikteki hayvanların yırtıcı tırnakları arasında betimlenmiş ve yüzünde de can çekişen bir geyiğin duyguları canlandırılarak ifade edilmiştir (Ögel, 1971, s.10).



Görsel 34 Şaman Göğe Çıkışı ve İnişi Binek Hayvanı Olarak Geyik (Ünlü, 2012, s.67).

Şamanizm inanışlarında ve uygulamalarda koruyup kollayıcı vasfı göz önünde bulunan geyik simgeciliği ile hastaları iyileştirmek nedeniyle uygulanan ayin anında, şaman öncelikle geyik donuna girmiştir ve dini ritüele başlayarak göğe yükseldiğinden söz etmiştir (Ünlü, 2012, s.67). Bunun yanı sıra şaman davullarının çemberi de geyik veya at derisi ile kaplanmıştır ve şaman giysilerinde de geyikten parçalar bulunmuştur. Bunun nedeni geyiğin derisinin yapısından değil tamamen mistik bir gücünün olduğuna inanılmasına dayandırılmıştır (Beydiz, 2016, s.146).

Orta ve İç Asya'da bilhassa beyaz renkte geyik oldukça önemli olmuştur. Al renkte ya da kahverengi renkte olan geyikler ise genellikle yer ya da yeraltı ögeleriyle ilgili olduğu düşünülmüştür. Türk mitolojisin de ardından koşan avcıyı yerin altına sürükleyen geyiklerden bahseden, Anadolu'da bulunan alageyik efsanesi veya da geyikle ilgili destan gibi geyik üzerine çeşitli efsaneler türemiştir (Çoruhlu, 2002, s.143).

Geyik imgesi ile ilgili Anadolu'da bulunan efsanelerden biri Bursa'da bahsi geçen "Geyikli Baba" olmuştur. Sultan Baba veya Geyikli Sultan Baba şeklinde de bilinen efsane, 1350'li yıllarda Bizans ile savaş veren derviş gazilerden birisidir. Geyiği gizlediği ve geyiğe binmesi sebebiyle Geyikli Sultan Baba olarak adlandırılmıştır (Mandaloğlu, 2013, s.388). Geyikli Baba'nın geyikler ile birlikte yürüyüş yapması ve geyiklerin üzerinde gezmesi Şamanizm özelliklerini göstermiştir. Geyikli Baba'nın geyiğe üzerinde gezmesi hususunda destanda Altay bölgesine ait kamların dualarını okumaları "bindiğim hayvan geyik-sığın" ifadesini hatırlatmıştır (İnan, 1986, s.83).

Bu efsanelerin türemesi, geyik üzerine çeşitli inançların var olmasından kaynaklanmıştır. Orta Asya Türklerine göre geyik yalçın uçurumlarda bir kendini gösterip bir kaybeden tılsımlı bir hayvan olmuş ve Ala geyiğin dünyevi bir ruh niteliğinde olduğuna inanılmıştır. Yakutlarda bulunan Türklerin ise kulağına taktıkları küpe, geyiği tanrı için adanıldığını ifade emiştir (Beydiz, 2016, s.147).



Görsel 35 Sultan Süleyman Avda Arifi, Süleyman-Name (Çatalkaya Gök, 2019, s.386).

Milli saraylar halı koleksiyonunda geyik motifli halı dokuma örneği bulunmaktadır. Bulunan numunenin kenar kısma yakın olan bordüründe mora çalan kırmızı renk zemin üzerine açık tonlarda gelincik çiçeği, Çin bulutu motifi, keskin yapıda işlenmiş yaprakların içerisinde geyik motifi bakışımlı olarak yer almıştır. Geyik motifi içerisinde var olan beyaz benek geyiğin renkler ile alakalı simgeciliğini ifade etmiştir. İslamiyet'in ardından da süregelen bu sembolizm çeşitli küçük renkli resim sanatı örneklerinde de rastlanılmıştır (Çatalkaya Gök, 2019, s.386).



Görsel 36 Kubadabad Sarayı Çinilerinden Geyik Tasviri (Kurt, 2012, s.33).

Geyik ve ceylan iklim şartlarına uyum sağlamış, güçlü ve avcı toplumların ekonomik kaynaklarından birisi olmuş ve neslinin devamlılığını sağlamak adına büyük göçleri göze almıştır. Bu özellikleri ile geyik, günlük kullanım eşyası üzerinde çeşitli biçim ve şekillerde kullanılmıştır. Bütün bu hususlar çerçevesinde de hayvan üslubu

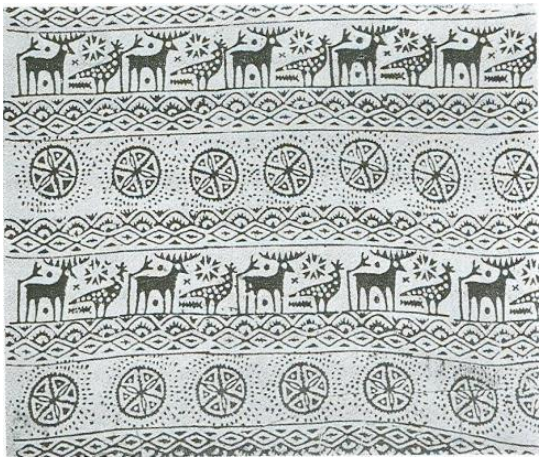
adı altında mitolojik anlamları ile özel bir sanat tarzını yansıtan geyikler, Anadolu Selçuklu çini sanatında da yer bulmuştur (Kurt, 2012, s.32).

Günümüzde ise hala Orta Asya'nın çoğu bölgelerinde geyik mitolojik anlamı itibariyle mukaddes olarak kabul edilmiştir. Hatta buna örnek olarak geyik heykellerinin yanı sıra Buryat'larda köylük yerde çocuk sahibi olamayan kadınların geyik yontularının boynuzlarına adak kuşağı bağlamışlardır. Bu inanca göre bağlanan kuşakların bebeğin eşine yapışmış, tedavi edilmiş yumurta organlarını simgelediğine inanılmıştır (Kahraman Çınar, 2016, s.182).



Görsel 37 Sivas Yöresi Halılarında Geyik ve Ceylan Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.643).

Geyik ve ceylan motifi mimari ve sanatın birçok alanında ekonomik kaynak oluşturmasının yanı sıra mitolojik olarak yüklenen anlamlar dolayısıyla kullanılmıştır. Anadolu halı ve kilimlerinde de kullanılan bir motif olmuştur. Sivas yöresinde bulunan bir halı üzerinde geyik ve ceylan motifinin kullanıldığı örneklerden birisi olmuştur (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.643).



Görsel 38 Geyik Motifli Ankara Yazması Örneği (Çatalkaya Gök, 2019, s.388).

Geçmişten günümüze kadar Anadolu'da yapılan yazmalarda ise Ankara, Tokat, Elâzığ ve Kastamonu'da geyik imgeleri kullanılmıştır. Ankara eşarplarında geyik imgesinin birbiri üzerine getirilerek sıralanmış yatay hizadan oluşmuş modelleri ile karşılaşılmıştır (Çatalkaya Gök, 2019, s.388).

2.1.10 Güvercin

Anadolu da var olan inanç sisteminde baykuş, karga, gibi kuşlar talihsizlik getireceğine inanılmıştır. Fakat bu kuşlar arsında kumru, güvercin, serçe, bülbül gibi kuş türlerinin ise uğur getirdikleri düşünülmüştür (Beydiz, 2016, s.163). Türk mitolojinde kuş motifi daha çok ruhun sembolü olarak kabul edilmiştir. İslamiyet'ten sonra da bazı değişiklikler göstererek daha çok, uçmak, göğe yükselmek ve ölümü ifade etmek için kullanılmıştır (Şişci, 2018, s.48).

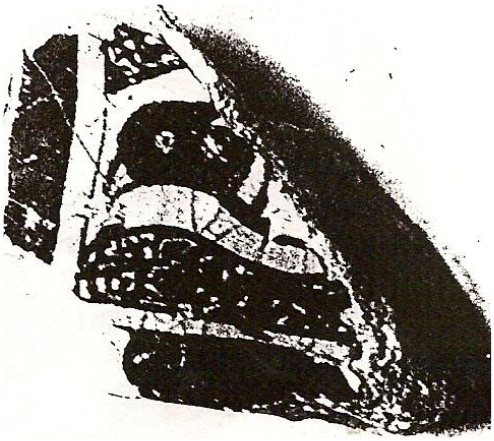
Orta Asya Türklerinde ve Çin'de farklı bir inanış olarak çok eski çağlardan buyana güvercin uzun hayatın sembolizmi olarak sayılmıştır (Çoruhlu, 2012, s.153). Hazar Türklerinde ise kuşlar arasında güvercin türü oldukça mutena bir yere sahip olmuş ve yuvasını kurduğu evin varlığa ve berekete ulaşacağına inanılmıştır. Anadolu'da mukaddes olarak görülen kuşlar arasında olan güvercin avlanılamamıştır ve güvercin eti yenilmemiştir (Şişci, 2018, s.48-49).

Uygur Türklerinde ise dostluk, sadakat, bolluk, bereket sembolü olan güvercin en eski zamanlardan beri haberci kuş olarak da yararlanılmasının yanı sıra seher vaktinde öten güvercinin, uğur ve bereket getirdiğine inanılmıştır (Türkdoğan, 2019, s.55).

Kuşları günümüzde dahi bazı bölgeler ruhun simgesi olarak benimsemiştir. İnanışa göre kişi öldüğünde ruhunun kuşa dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Buna benzer şekilde Şaman inancında da ölen kişinin ruhunun kuşlar tarafından göğe taşındığına inanılmıştır (Kurt, 2012, s.39). Anadolu'da kuşlar arasında oldukça fazla değer gören ve mübarek olduğuna inanılan güvercin, bunun dışında bide cenneti sembolize etmesi sebebiyle de Anadolu Selçuklu çini ustaları tarafından özenle işlenmiştir (Büyükçanga, 2006, s.122).



Görsel 39 Kubadabad Sarayı Çinilerinde Güvercin Tasviri (Kurt, 2012, S.47).



Görsel 40 Antalya Aspendos Sarayı Çini Üzerinde Güvercin Figürü (Büyükçanga, 2006, s.122).

İslamiyet inanışında ise kuşlar arasında güvercine farklı bir değer verilmiştir. Rivayete göre Müslümanlar Mekke'den Medine'ye hicret ettiklerinde, kendisini öldürmek isteyen Kureyş müşriklerinden kaçarak, Sevr mağarasına sığınan Hz. Muhammed ve Hz. Ebubekir bu mağarada müşriklerin iz sürerek geldiğinde bir örümceğin ağ ördüğü ve iki güvercinin mağaranın önüne yuva yaparak müşriklerin mağaraya girmesini önlediğine inanılmıştır (Şişci, 2018, s. 49).

Anadolu'da ise Bektaşi inancında güvercine daha fazla rastlanılmıştır. Hacı Bektaş Veli Müslümanların eşyalarını yağmalayan Bedehşan halkı ile mücadele etmeye şahin görüntüsüne bürünerek gitmiştir ve savaş sona erdiğinde vücudunu sarsarak güvercin görüntüsüne dönmüştür. Irak'tan Rum ülkesine bir doğan görünümünde uçarak geçen Hacı Toğrul, güvercini yakalamak için uçurmuştur. Ancak Hacı Bektaşî aniden insan formuna bürünerek doğanı yakalamıştır ve ellerinin içinde

sıkıştırmıştır. Hacı Toğrul'a ; "Ben size güvercin donunda geldim. Eğer daha güçsüz bir kılık bulsaydım ona bürünecektim. Sizse beni bir zalim görüntüsü ile karşıladınız." demiştir. Bunun üzerine hacı Bektaşî'nin gözü önünde yenilgiye uğrayan Hacı Toğrul mağlubiyeti kabul ederek önünde eğilmiştir (Beydiz, 2016, s.164).

2.1.11 Horoz ve Tavuk

Pek çok kültürde horoz, güneşin ve kibirliliğin simgesi şeklinde kavranmıştır. Horozun ötmesiyle birlikte güneşin doğması ilişkilendirilmiştir (Çatalbaş, 2011, s.53). Eski Türklerde veya Hun dönemine ait Pazırık kurganlarında ise elde edilen ürünler içinde deri yüzeyden kesilerek ulaşılmış, taştan veya da mermerden oyma mezar (lahit) içine oyma yapılmış veya da giyim kuşamda yer almış bir biçimde önümüze çıkmıştır. Horoz ve tavuk simgeleri yüksek ihtimalle kötü ruhani varlıkları kovucu, muhafız semboller olmuşlardır. (Çoruhlu, 2002, s.148).



Görsel 41 Hun Dönemine Ait Pazırık Kurganlarında Bulunan Tahta Zemin Üzerinde Horoz Figürü (Ünlü, 2012, S.50).



Görsel 42 II. Pazırık Kurganı Deri Üzerine Yapılmış Horoz Figürleri Kımız Tulumundan (Diyarbekirli, 1972, s.78).

Türklerde horozla ilgili inançlarda şamanizmin de etkisi olmuştur. Genel olarak horoz ve tavuğun mitolojik anlamı, kötü ruhani varlıkları uzaklaştıran ve

muhafız olan bir hayvan olarak algılanmıştır (Çatalbaş, 2011, s.53). Üstelik tavuk Oğuz Kağan Destanı'nda da "Otağın sağına kırk kulaç uzunluğunda bir sırık diktirdi. Tepesine bir altın tavuk, tavuğun ayağına beyaz bir koyun bağlattı. Sol tarafına da kırk kulaç uzunluğunda bir sırık diktirdi. Tepesine bir gümüş tavuk, tavuğun ayağına bir siyah koyun bağlattı." şeklinde geçmiştir (Tansu ve Güvenç, 2015, s.210).

Çoğunlukla altından tavuk veya horoz hükümdarı ve hükümdarın ailesini temsil ederken, gümüş materyalden olan tavuk ise hükümdar ile bir bağlantısı olmayan soylu aileleri temsil etmiştir. Bununla birlikte horoz da bazı kuş türlerinde olduğu gibi barışı sembolize etmiştir. Tavuk, Türk Hayvan Takviminde yıl sembollerinden birisi olmuştur (Çatalbaş, 2011, s.53).

Geçmişten gelen adetlere göre tavuk yılı olarak bilinen yıl, ayaklanma yılı olmuştur. Tavuk senesinde doğanların diğer cinsiyettekilere ustalıkla tuzak kurduğu ve bunu kabiliyetlerini ve profesyonelliğini ortaya koymak için yaptığı, cimri insanlar olduğuna ve çaba sarf etmesinin yanında güçlü kuvvetli olmalarıyla da dikkat çektiğine inanılmıştır. Hatta bu ayda doğan erkeklerin kibir sahibi olmasına karşın saygı ve riayette kusur etmediklerine, edep, haya, yasa ve kurallara uymayı sevdiklerine inanılmıştır (Gültepe, 2015, s.584). Tavuk yılında kişisel özellerin yanı sıra bu yılda genel olarak yiyecek ve içeceğin bol olduğu, savaşların ve depremlerin olduğuna, halkın vefasızlaştığına, kış mevsiminin uzun sürdüğüne inanılmıştır (Alsan, 2005, s.49).

İslamiyet'ten sonra da horozun yürekli, mücadeleci, doğrucu, naziklik, Şeytan'ı defetme benzeri özellikleri, onun bu kavramlarının simgesi gibi idrak edilmesine yol açtığı düşüncesi devam etmiştir. Hatta doğruluğu bilinmeyen bir hadiste, Allah'ın göğün altında, kanatlarında inci ve zümrüt benzeri değerli taşlar ile donatılmış horoz biçimli meleği sakladığı ancak bu horozun gecenin son bulduğu vakitte diğer horozların ötmesi için kanatlarını havaya kaldırdığı anlatılmıştır. Miraç Name'de bu konuyla ilgili küçük minyatür görsellerinde de rastlanılmıştır (Çoruhlu, 2002, s.149).

Şamanizmde olduğu gibi İslamiyette de cin, peri, hortlak, vampir şeklinde adlarla ifade edilen kötü ruhlu yaratıkların gece yarısı değirmenlerde, hamamlarda, sahipsiz barınaklarda, kabristanda ve hanlarda gezindiklerine, horoz sesi ya da sabah ezanı işitildiğinde kaçışarak yok olduklarına inanılmıştır (Uslu, 2016, s.293).

Alevi inancında da horoz ve tavuk oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Vakitsiz, gece öten horoz uğursuz olarak sayılmış ve aleviler horozun vakitsiz ötmesinin felaket getireceğine inanmışlardır. Hatta vaktinde ötmeyen horozun başını keserek, kafasına tahta sopa ile vurulup, üzerine soğan atılması ritüeliyle bu uğursuzluğun ortadan kalkacağına inanılmıştır. Aleviler horozu adak kurban hayvanı olarak kabul etmişler ve Cebrail kurbanı olarak adlandırmışlardır. Bu kurbanda tercihen beyaz horoz eğer beyaz yok ise kahverengi horoz kesilmektedir (Türkdoğan, 2019, s.57).

2.1.12 Kaplumbağa

Kaplumbağa Türk mitolojisinde geçmiş Çin ve Hint zihinde canlandırmaları sonucu doğan ilişkiler neticesinde gelişmiştir (Tansu ve Güvenç, 2015, s.211). Türklere geçen bu simge ömür uzunluğu, gönenç, barışın ve sevincin imgesi olarak benimsenmiştir. Göktürk çağında hanlığın ve hükümdarlığın simgesi olmuştur. Ancak talihsizlik, uğursuzluk ve sıkıntıları da temsil ettiğine de inanılmıştır (Çatalbaş, 2011, s.53).

Türklerde ve Çinlilerde ortak olan evren bilimi tasarımına göre, kaplumbağa hem uğurlu bir hayvan olarak sayılmış hem de astrolojik bir simge olmuştur. Kaplumbağanın var olan dört ayağının birbirini izler vaziyette olması, var olan mevsim geçişlerinin ritmik bir biçimde birbirine uyumlu şekilde izlemesine benzetilmiştir. Kabuğunun üstünde bulunan motif, kuzey gök yarım küresinde yer alan bir yıldız topluluğuna işaret ettiği ve soldaki gözünün güneşi, sağdaki gözünün ise ayı simge ettiği düşünülmüştür. Tüm kabuklu bir yapıya sahip hayvanların başkanı sayılmıştır. Kış mevsiminde hareket etmeden beklediği ve yaz mevsimi geldiğinde ise kabuğunu yenisi ile değiştirerek kabuğundan ancak o zaman çıktığı için ise büyük bir yaşama iye olmuş, bu sebepten uzun yaşamın ve tahammülün sembolü sayılmıştır (Çoruhlu, 2002, s.150).

Anadolu'daki Moğol halk kültürünün mitolojik efsanesinde geçen Ehe Üreng'nin (Beyaz Ana) nihayetsiz suların dibinden çıkardığı batağı bir kaplumbağanın sırtına yerleştirerek dârıdünyayı yarattığına inanılmıştır. Farklı bir söylentide ise batağı ortaya çıkarmasını kaplumbağadan talep ettiğini söylenmiştir (Uslu, 2016, s.168).

Kaplumbağanın kubbe biçimindeki sırtı göğe bakan kısmı ile yere bakan kısmı yeryüzüne ait ögeleri dikkat çekmektedir. Dolayısıyla kaplumbağa suyun yüzeyinde yer alan dünya ile dünyanın üzerindeki gökyüzünü gösteren bir sembolizm olarak ortaya çıkmıştır (Tansu ve Güvenç, 2015, s.211).

Kaplumbağanın sırtında yeryüzünü taşıdığı inancı ile ilgili sembolik tensikatları da Türk sanat kültüründe örnekleri bulunmaktadır. Göktürk döneminde bulunan, kaplumbağa kurallı ve kaideli, üst yüzeyinde ejder ve kurt gibi hayvan kabartmalarının yer aldığı, sistematik bir biçimde taş bir materyalden yapılmış eserler, evrenbilimsel bir idrakın kendilerine has, özel bir şekilde Göktürkler de bulunduğunu ispatlar nitelikte olmuştur (Gültepe, 2015, s.422). Bu kitabeler ile birlikte kâinat/dünya taslağını veya devletin mütemadiyen kalıcılığını simgelemiştir. Başka bir bakımdan ruhu koruyup kollama görevini de görebilmektedir. Fakat kaplumbağa yer yüzü özellikleri ile ilişkili olması nedeniyle uğursuzluk, kötü talih, sıkıntı, güçlük gibi anlamsal özellikleri de belirtir nitelikte olmuştur (Çoruhlu, 2002, s.150).

Bu hususlarla meydana getirilmiş, birer yer küre olarak benimsenecek heykeltıraşlık ürünlerinde kaplumbağa betimlemelerindeki kitabedeki yazılı kısım yaşam sürdüğümüz yeri, üst kısmı ise gökyüzünü simgelemek üzere, tamamında dünyayı sırtında taşıdığı anlaşılmıştır. Göktürk ve Uygur dönemi türbe içerisinde bu anıtlardan fazlaca bulunduğu bilinmektedir. Bunların içerisinde bilhassa Kültigin Külliyesi yazıtı (732), Bilge Kağan Külliyesi yazıtı (735), Bugut yazıtı (582), Karabalgasun yazıtı (753),), örnek olarak verilebilir (Tanpolat, 2016, s.107).

Şamanizmde de şamanlığın yapılabilmesi için olan, davulun tüm durumlarda sekiz ritim üzerine kurulmuştur. Bu sekiz ritim ise yine hayvanlar üzerine kurulmuştur. Bu hayvanlar; yılan, geyik, kaplumbağa, boğa, balıkçıl kuşu, örümcek, ayı, kaplana kadar olan sekiz çakraya (enerji kaynağı) elverişli gelmiştir. Bunlardan kaplumbağa ritmi; Bir vuruş, iki hızlı vuruş, bir vuruştan ibarettir. Bu barışıklığı uyumu sağlamak, yeni bir üretim için temel oluşturmuştur. Bu şaman davul vuruşlarının anlaşılacağı üzere hayvanları ifade eden isimler ile vasıflandırılarak, adlandırılan hayvanın özellikleri ile bağdaştırılmıştır (Ünlü, 2012, s.27-28).

İslamiyet'ten sonra da yüklenen anlamların devam ettiği Kaplumbağa, "Kelile ve Dimne" hikâyelerinde ve minyatürlerindeki düşünce ve kavramın daha iyi

kavranmasını sağlamak için karşımıza çıkmıştır (Çoruhlu, 2002, s.150). Hatta Sivas, Amasya, Tokat, Yozgat, Erzurum gibi bazı coğrafi bölgeler de kaplumbağa kabuğu tılsım olarak görülmüştür. Tılsım olarak görülen kaplumbağa kabuğu bazı küçük bölgelerde nazarlık olarak da kullanılmıştır. Muğla/Ortaca ve Kum Köy de yavru kaplumbağa kabuğu, mavi bir boncuk ile birlikte bebeklerin omzuna takılmaktadır (Türkdoğan, 2019, s.32).

Alevi inancında ise Anadolu'da ve Türk dünyasının çeşitli yerlerinde bazen kaplumbağa hakkındaki olumsuz dönüşüm inanmalarına rağmen yine de kaplumbağa öldürmek hoş karşılanmamıştır ve öldürenin başka bir dönüşüme uğrayacağı düşünülmüştür. Kaplumbağa öldürmek günah ve eğer bir kaplumbağa yavrusu öldürürsen, öldüğünde dünyaya yılan olarak geleceğine inanılmıştır (Türkdoğan, 2019, s.64).

2.1.13 Kartal

Geçmişten beri Türklerde oldukça önemli bir yeri olmuş olan kartal, Türklerin milli işaretlerinden birisi olmuştur. Çoğu Türk devletinde ve Türk devletine bağlı topluluklarda kartal figürüne rastlanmıştır. Kartal hâkimiyeti ve gücü sembolize eden bir hayvan olmuştur (Tansu ve Güvenç, 2015, s.212). Özellikle Uygur ve Göktürk devletinde diğer yırtıcı kuşların yanı sıra kartal; sadece hükümdarlığı, beyliği, koruyucu ruhu ve adaleti simgelememiş, aynı zamanda güneşi, gücü ve kudreti de ifade etmiştir (Çoruhlu, 2002, s.134). Orta Asya'da eski inançlarda kartal yeniden doğuşu, ebedi yaşamı, ölümsüzlüğü, güneşin doğuşunu simgelemiştir (Tanpolat, 2016, s.7).

Bazı yakut anasoyları kartalı koruyucu ruh olarak görmüşlerdir. Yakutlara göre kartal adıyla yapılan yemin en korkunç olanıdır. Eğer gerçek olmayan bir sebep için yemin edilir ise yemen eden kişinin ocaklarının söneceği, neslinin tükeneceği, tohumunun yok olacağı belirtilmiştir. Herhangi bir yakut evinin yakınında kartal ile karşılaşırsa ona ziyafet vermeyi kendisine borç edinmiştir. Eğer hazırda et bulamaz ise mutlaka kurban kesmiştir. Kısır kadınların doğum yapabilmesi için kartala giderek yalvardıkları ve bu törenden sonra doğan çocuğa "hotoy törütteh" yani kartaldan türemiş denilmiştir (İnan, 1986, s.118).

Türklerin milli işaretlerinden olan kartal Şamanist icraatlarında çok yaygın olarak göz önüne çıkmıştır. Şamanlar kartaldan türediklerine inanmışlardır. Türk Şamanizm'inde kartal oldukça önem verilen hayvanlardan birisi olmuştur. İlkbahar ve güz mevsimleri kartalın temsil ettiği ruhun isteğine bağlı kalmıştır. Şaman inancına göre kartal bir defa kanatlarını çırptığında buzlar eriyeceğine, ikinci defa çırptığında ilkbaharın geleceğine inanılmıştır. Hatta ilkbahar geldiğinde söylenen bahar türkülerinin geçmiş zamanlarda kartal için söylenen ilahilerden geldiği düşünülmüştür (Ünlü, 2012, s.69).

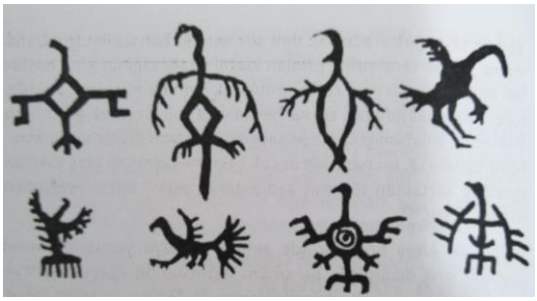
Şamanlar kartal tanrıça adını verdikleri tanrıdan türediklerine inanmışlardır. İnanışa göre kartal ana bir çocuğun ruhunu yutmuştur. Daha sonra güneşli aydınlık bir bölgeye göç etmiştir. Güneşin bu bölgede kartalın ruhunu besleyen bir unsur olmuştur. Bu çayırın ortasında kara kayın adı verilen bölge bulunmaktadır. Bulunan bu ağaçlar doğacak şamanın gücünü ve özelliklerini belirleyen bir sembol olmuştur. Kartal bu ağaçların birinin tepesinde yumurtlamış ve bir süre sonra yumurtanın çatlamasıyla birlikte içinden şaman bebek çıkmıştır. Dallara tutunamayan çocuk ağacın altındaki bir beşiğe düşmüştür. Kara kayında yer alan yumurtadan dünyaya gelen çocuk yeraltına seyahatler yapmıştır ve burada kara- kam olarak yetişmiştir (Uslu, 2016, s.265).

Hasta birisi için çağrılan şaman, hastasının bir kartalı öldürdüğünü ruhlardan öğrenmesi ile çürük bir ağaçtan bir kartal betimi yapmıştır ve güney doğuya bakan pencereye yönelmiştir. Kartal için kürek kemiklerinin yüzeyinde beyaz bir leke olan yağız kurban edilmiştir. Şaman hazırlamış olduğu suretin üzerine kurbanın kalbinin kanıyla göz ve ağız çizmiştir. Bu ritüelde istek ve dilekte bulunan hastanın kartala hürmet göstereceğine söz vermiştir. Şaman tarafından gerçekleştirilen kartal suretinin içerisine hastanın canını aldığı kartalın ruhu yerleştirilmiştir ve evin bir bölgesine asılmıştır. Ayin tamamlanmasının ardından bu suret ormana götürülmüştür. Bunun yanı sıra ateşe hürmet etmeyen kişiler deri hastalığına tutulmuşlardır. Bu hastalığı ise çakmak taşı ile ateş yakarak sağlamışlardır. Ancak kartaldan meydana gelmiş olan şaman tedavi edebilmiştir (İnan, 1986, s.119).

Şaman göğe çıktığında Dünya Ağacını bir aracı olarak kullanmıştır. Bu dünya ağacının üzerinde kuşlar ve tepesinde kartal yer almıştır. Kimi zaman bu ağaç uzun bir sırık biçiminde düşünülmüştür ve bu sırığın tepesinde genellikle gök kuşu adı verilen

kartal veya çift başlı kartal yer almıştır. Düşünülene benzer şekilde gök yüzüne kadar uzanan bu sırığın üzerindeki kartal gök tanrının gücünü ve hakimiyetini temsil etmiştir (Ünlü, 2012, s.70).

Şamanizme ait kullanılan birçok figür, Anadolu Selçuklu sanatına da girmiştir. Bu figürlerin en başında da tek ve çift başlı kartal figürü yer almıştır (Kurt, 2012, s.1). Kuşlar arasında özellikle kartal, ruhu gökyüzüne taşıyan sembolik bir unsur olarak tasvir edilmiştir. Anadolu Selçuklu süslemesinde de hayat ağacı üzerinde de görülmüştür (Kurt, 2012, s.40). Hayat ağacının tepesine yerleştirilen çift başlı kartal motifinin kökeni Sibirya ve Altay halklarına uzanmıştır (Beydiz, 2016, s.171).



Görsel 43 Altay ve Sibirya Şamanları ile İlgili Kartal Tasvirleri (Beydiz, 2016, s.171).

Altaylar kartallara doğaüstü nitelikler yüklemişlerdir, gözlerindeki bakışları kişileştirmişler, hareketlerini de büyük bir bahadıra benzetmişlerdir. Altay kartallarının kafasında iki büyük kulak olduğu ifade edilmiştir. Altaylarda yer alan ve gökyüzünü anlatan yuvarlak plakalarda siyah ve beyaz kartallarla gece ile gündüz, belirgin özellikleriyle yansıtılmıştır (Beydiz, 2016, s.172).

Uygur yaylalarının vahşi ve av hayvanlarıyla dolu olduğu ve yaylaları süsleyen büyük ve korkunç kartalların var oluşundan bahsedilmiştir. Eski Türkler koyun ve kuzularını kapan büyük kartallara, inanış ve düşüncelerde oldukça önem vermiştir. Ayrıca av için yararlanılan ve evcilleştirilmiş kartalların olduğundan da söz edilmiştir. Bunların yardımı ile geyik ve kürklü bir tilki avlanmıştır (Ögel, 1971, s.121).

Çift başlı kartal Selçuklu figür birikiminin en çok sevilen motiflerinin başında gelmiştir. Selçuklular, özellikle de Anadolu Selçukluları tarafından neredeyse her türlü malzemeye tasvir edilmiştir (Kurt, 2012, s.52). Selçuklu Türklerinin önemli iki büyük hükümdarı olan Çağrı ve Tuğrul aslında av kartallarına verilen isimlerdir. Selçuklu taş

işçiliğinde güç ve zaferi temsil eden kartallar çift başlı ya da çift gagalı betimlenmiştir. Erzurum Emir Sultan Türbesi ve Yakutiye Medresesi, Çifte Minareli Medrese, Divriği Ulu Cami kapı girişi buna örnek olarak verilebilir (Erbek, 2002, s.194).

Anadolu Selçuklu döneminde tasvir edilmiş olan çift başlı kartalların neden iki başa sahip olduğu konusunda çeşitli görüşler vardır. Bunlardan ilki Türklerdeki simetri tutkusundan kaynakladığı düşüncesi olmuştur. İkincisinde ise koruyup kollayan ve hakimiyet kuran iki ruhun ve iki iktidarın kuvvet birliği durumlarından daha güçlü olgusunu çift baş ile simgelediğidir. Bir diğer düşüncede evlenme ve politik birleşmeyi sembolize etmesi düşüncesi olmuştur (Beydiz, 2016, s.175).



Görsel 44 Kubadabad Sarayı Çift Başlı Kartal Çini Örneği (Arık, 2000, s.78).

Saray içerisinde yer alan tek ve çift başlı kartalların önemi büyük olmasının nedeni bir hükümdarlık sembolü olmuştur. Özellikle Kubadabad sarayında bulunan bir çini örneğinde çift başlı kartalın göğsünde Es- Sultan yazmış olması bu anlamı doğrular nitelikte olmuştur (Kurt, 2012, s.52).

Selçuklu halısının kaynaklarda kesin bir tarihi verilmemekle birlikte, Türk hayvan üslubunun 14. yüzyıldan itibaren halılarda fazlaca etkin olduğunu, Avrupalı ressamların tablolarında yer alan halılara dayanarak ilk örneklerinin 13. yüzyıla kadar gidebileceği belirtilmiştir (Sönmez ve Avcı Yılmaz, 2019, s.1158).



Görsel 45 Anadolu Selçuklu Dönemi Çift Başlı Kartal Halı Örneği (Balcı, 2012, s.41).

Anadolu Selçuklu dönemi çift başlı kartal motifi halı ve kumaşlara dokunmuştur. Fakat hükümdar koruyucu ruhu ve güç temsili bir sembolizm olması dolayısıyla çift başlı kartalın dokunduğu bu kumaşlar ve halılar genellikle halktan herkesin kullandığı veya üzerine giyebildiği türde değil daha çok üst kesim kullanabilmiştir (Sönmez ve Avcı Yılmaz, 2019, s.1159).



Görsel 46 İpek Kumaş Üzerine İşlenmiş Çift Başlı Kartal Motifi 13. yy (Uzgidim, 2017, s.226).



Görsel 47 Anadolu Selçuklu dönemi Kumaşında Çift Başlı Kartal Figürü (Uzgidim, 2017, s.226).

Günümüzde ise özellikle Anadolu'da çift başlı kartal çeşitli şekillerde devamlılığını sürdürmüştür. Elâzığ yöresi iğne oyalarında, Adıyaman'da kartal yakalama oyununda, ege halk oyunlarında ise zeybek dansında sergilemektedir. Bu dansta oyuncu kollarını havaya kaldırarak adeta kanatlarını açmış bir kartal edasında ve ellerini de kartal pençesi yaparak dans etmektedir (Erbek, 2002, S.196).

2.1.14 Kaz ve Kuğu

Türk Mitolojisinde Kaz ve kuğu, çok akıllı ve bilgiç bir kuş olmuştur. Kaz, güneşin doğacağını bildiren elçi kuş ve tan kuşu olarak tanımlanmıştır. (Uslu, 2016, s.24). Budist Türklerin inançlarını da etkileyen, kaz ve kuğu benzeri kuş türleri Türklerde bunun dışında mutluluğu ve beyliği nitelemiştir. Bunun dışında kaz, tek başına erkekliği de sembolize eden bir hayvan olmuştur (Çatalbaş, 2011, s.53).

Şamanizmde de ayrı bir yeri olan kuş simgeleri şaman dini ritüellerinde, şamanın görünümünü aldığı hayvanlar içerisinde yer almıştır. Bu kuş sembolleri arasında kaz ve kuğu da bulunmaktadır. Şamanlar bazen bu hayvanların biçimini almıştır bazen de onları bineği olarak kullanarak yer altına ya da göğe yükselmiştir (Ünlü, 2012, s.44). Hatta araştırmalara göre Altay şamanlarının davulları üzerinde kaz ve kuğu resimleri bulunduğu bilinmektedir (Uslu, 2016, s.23).

Kaz ve kuğunun şamanizmin yasalarını ve geleneklerini iyi bildiği ve Kam'a hangi tanrısına gitmesi gerektiği, nasıl bir yöntem ile ulaşması gerektiği hususunu ve tanrısının nezdinde nasıl bulunması icap ettiği nasihatinde bulunduğu düşünülmüştür. Kaz, Brahma'nın boyutunda, Kam'ın da üzerine binerek süzüleceği kuşu olmuştur. Hatta bir rivayete göre Kam evvelinde davulunu ata benzer şekilde kullanır, devamında ise at yorgun düştü diyerek atı bırakıp kaza bindiği söylenmiştir. Bu sayede davul kaz görünümünde olmuştur ve gökyüzünün yüksek mevkilerine Kam'ı taşımıştır (Uslu, 2016, s.24).

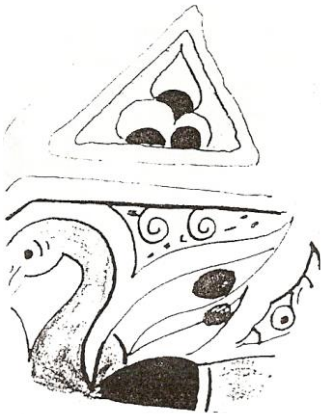
Bir söylencede kâinatın ilk kısmında sadece İyilik Tanrısı Ülgen ve Kötülük Tanrısı Erlik bulunmaktadır. Kaz (veya kuğu) görünümüne girerek ebediyete uzanan suyun üzerinde uçmuşlardır (Uslu, 2016, s.237). Kaz figürü Radloff'un bir araya

getirdiği Altay yaradılış destanında da yer almıştır. Burada yaradılış sırasında, kara kaz insan ve yaratıcısı olan tanrıyı sembolize etmektedir: “Evvelce ancak su vardı; yer, gök ay ve güneş yokken Tanrı (Kutlay) ile bir "kişi" vardı, bunlar kara kaz şekline girip su üzerinde uçuyorlardı.” şeklinde ifade edilmiştir (Çoruhlu, 2002, s.152).

Türk mitolojisi içerisinde Altay yaradılış mitlerinde Tengri yani Kuday kişi ile kara kaz şeklinde geçen Tufan metinlerinde hayvanlar gelecekten haber verdiğine inanılmıştır. Bu metinlerde kaz, Tufandan sonra Ülgen’in ikinci kez gönderilip de dönmeyen hayvanı olmuştur (Türkdoğan, 2019, s.48).

Kaz aynı zamanda bazı yırtıcı olmayan kuşlar gibi ruh ile ilişkilendirilmiştir. Günümüzde daha az uygulansa da Kırıkkale Hasandede’de yapılan derlemeye göre mezarın içlerine kazın ayağı konulmuştur. Bu, ölen kişinin ruhunun daha çabuk göğe ulaşacağı, sorgu esnasında yardımcı olacağı inancının bir yansıması olmuştur (Türkdoğan, 2019, s.50). Anadolu’da kutsal olarak bilinen dağlar bulunmaktadır. Bunlardan birisi de Troia Ovasında eski adı İda olan, günümüzde bu dağa Kaz Dağı adı verilmiştir (And, 2008, s.35).

Orta Asya mitolojisinde güzelliğin sembolü olan kuğu, sembolik anlamda olduğu düşünülürse, anlatımcı bir kompozisyon olmuştur. Aspendos sarayındaki Sultan II. Kılıçarslan dönemine ait çinide de yer almıştır. Çininin üzerinde yer alan kuğu figürünün boynu eğik, başı boynu ve gövdesiyle kanatları yer almıştır. Figürün çevresinde kontur çizgisi yer almıştır. Figür, zarif bir boyun eğimine sahip ve kanatlarıyla kuğulara özgü bir zarafet ve inceliğe sahip biçimde tasvir edilmiştir (Büyükçanga, 2006, s.120)



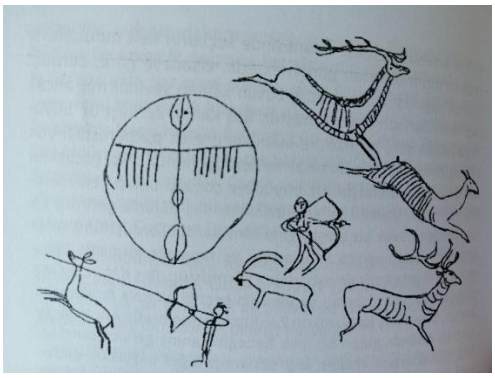
Görsel 48 Antalya Aspendos Sarayı Çini Üzerinde Bir Kuğu Figürü (Büyükçanga, 2006, s.120).

2.1.15 Koç, Koyun ve Keçi

Eski Türklerde koyun, değer verilen, kutsallaştırılmış ve kıymetli kabul edilen bir hayvandır. Keçi ise Taoizm'de ölümsüzlüğü temsil etmiştir (Çatalbaş, 2011, s.53). Karşıt fikirlerin çekişmesini ortaya koyan hayvan mücadele sahnelerinde koyun ve dağ keçileri güçsüz olarak mağlup olmuş yani yenilgiye uğramış olarak yer almıştır. Koç genellikle gök yüzü ile ilişkilendirilmesinden dolayı verimli ve kutlu olarak kabul edilmiştir. Gücün, hakimiyetin ve alpliğin simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2002, s.150).

Yaşamsal öneminin yanında koyunu totem olarak da kabul eden Türk boyları koyun ile yer isimleri dâhil pek çok yerde karşımıza çıkmıştır. Buna örnek olarak Ak Koyunlar ve Kara Koyunlar verilmiştir. Özellikle beyaz keçi, koç ve koyunlar pek çok farklı kültürde olduğu gibi eski Türklerde de en çok tercih edilen ve Gök Tanrı'ya sunulan kurban hayvanı olmuştur (Tanpolat, 2016, s.45).

Altay kaya resimlerinde de genel olarak av sahnelerinde konu edinmiş olan keçi tasvirleri yer almıştır. Geyik ile birlikte av hayvanı olarak da değerlendirilen keçilerin ok ile avlanma sahneleri kaya üzerine tasvir edilen resimler üzerinden anlaşılmıştır. Bu betimlemelerin birinde de sakallı keçi yer almıştır (Beydiz, 2016, s.192).



Görsel 49 Biçiktu-Boom'da Bulunan Bir Kaya Resmindeki Geyik ve Keçi Av Sahnesi (Beydiz, 2016, s.192).

Hun kültüründe uygulamalı sanatlar hayvan üslubu olarak değerlendirilmiştir. Bu kültürde hayvan üslubu olarak çadır tepeliklerinde bulunan hayvan figürleri arasında keçi figürü de kullanılmıştır. Tek durağan hayvan görüntülerinde genellikle dağ keçisi, Asya koçu erkek domuz veya geyik tasvirleri yapılmıştır (Birkan, 2005, s.73).



Görsel 50 Hun Sanatına Ait Keçi Tasvirli Çadır Tepeliği (M.Ö. VI-III yüzyıl) (Birkan, 2005, s.73).

Hun çocuklarının yetişme çağlarında öncelikle koyun sırtında biniciliği öğrenmek için çalıştıkları, öğrendikten sonra ise ok atma yeteneklerini de bu şekilde geliştirdikleri, ilk olarak sincap ve kuşlarla pratik yaparak daha sonrasında ise tavşan ve tilki gibi büyük hayvanlara geçerek usta at binicisi ve okçu oldukları bilinmektedir (Beydiz, 2016, s.211).

Eski Türklerde 12 hayvanlı takvimin 8. yılı koyuna ayrılmıştır. Koyun, sevilen ve kutsallaştırılmış bir hayvan olarak kabul edilmiştir. Koyunu bir ongun olarak kabul eden Türk toplulukları koyunu kutsi bir varlık olarak benimsemişlerdir. Hatta bir söylenceye anlatılana göre toprağa ekilen koyun kemiğinden yeni kuzuların var

olacağı ve yeni çıkan kuzuların, göbek bağının topraktan kopması için korkutulmaları gerektiğine inanılmıştır (Armutak, 2002, s.8).

Kudretin, kuvvetini, kahramanlığın ve yiğitliğin temsili olan koç ve koyun, bazen hükümdarlık soyuna ait armalarda kullanılmıştır. Bu hükümdarlığa ait armalara en uygun örnek olarak, Kültigin yazıtının doğu yönündeki dağ keçisi formundaki gösterge ifade etmiştir. Bu sembol varlıklı olmayı, zengin olmayı temsil etmiştir (Çoruhlu, 2002, s.150).



Görsel 51 Rusya Altay Bölgesi Koçbaşı Heykeli (Ünlü, 2012, S.54).

Beyaz ve kara koçun çeşitli nitelikleri gösterdiği hakkındaki bağlılıkları Narh destanlarında saptamak mümkün olmuştur. Narh destanlarında, kahraman Sosuruk muhalifleri tarafından sonu görünmeyen bir kuyuya atılmıştır. Destan içerisinde anlatılana göre bu kuyuda birbiri ile mücadele içerisinde olan birisi kara renk diğeri ise beyaz renginde iki koçun görmüştür. Beyaz renkteki koçun boynuzlarına kavrayarak tutunabilir ise gün yüzüne çıkabileceği fakat eğer kara renkte olan koçun boynuzlarını yakalar ise yerin yedi kat dibine götürüleceğine inanılmıştır. Bu destanda koç imgesinde beyaz koç Ülgen ile kara koç ise Erlik ile nitelendirilmiştir (Ünlü, 2012, s.54).



Görsel 52 II. Pazırık Kurganında Bulunan Ceset Üzerindeki Koç Figürlü Dövme Örneği (Diyarbekirli, 1972, s.24).

İkinci Pazırık kurganında mumyalanmış Hunlu bir ceset üzerinde çeşitli dekoratif süsler ile bezenmiş figürler arasında bir dağ koyunu ve hayali yaratıklardan meydana gelen döğmeler yapıldığı görülmüştür (Diyarbekirli, 1972, s.24).

Erkekliğin, yiğitliğin sembolü olan koyun ve koç Türklerin çeşitli şekillerde yaşam şartlarını kolaylaştırmıştır. Türklere tarihi en güzel biçimde ifade eden sanat ürünlerinde kullanılan en gözde figürlerden olmuştur. Koyun ve koça yüklenen bu anlamlar nedeniyle de at da olduğu gibi koyun ve koç da mezar taşlarına işlenen hayvan figürlerinde olmuştur (Beydiz, 2016, s.213).



Görsel 53 Koç Boynuzlu Mezar Taşı Örneği (Alyılmaz ve Alyılmaz, 2017, s.318).

İslamiyet'in ardından koyun sessizliğin, dirliğin ve banışın simgesi olmuştur. Bununla birlikte varlığın ve verimliliğin simgesi olarak sayılmıştır. Koç ise kuvvet, egemenlik, otorite ve kahramanlığın bir gösterimi olarak kabul edilmiştir. Koçun Hz. İbrahim'in İsmail'i kurban etmesi ile ilgili olarak bulunduğu kısımlar minyatürlerde çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir ve yaygın olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002, s.151).



Görsel 54 İsmail'i Kurban Edileceği Sırada Meleğin Gökyüzünden Bir Koç Getirişi (Çoruhlu, 2002, s.151).

Koyun ve koç üç önemli kutsal dinde Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmesiyle alakalı olarak anlatılmıştır. Allah'a kulluk bilinci kutsal metinlerde insanlara iletilmiştir. Ebu Hureyre ise bir rivayette, Hz. Muhammed'in koyunların burunlarının silinmesini ağıllara yakın yerlerde namaz kılınması gerektiğini çünkü onların cennet hayvanı olduğu bilgisini anlatmıştır. (Beydiz, 2016, s.217).

Kubadabad çinilerini resimleyen ustalar, keçi figürünü hem sır altı hem lüster tekniğiyle çeşitli biçimlerdeki çinilere çoğunlukla uygulamışlardır. Bahsedilen tasvirler de atlarda olduğu gibi realist bir tarzda, hoplayıp, sıçrar vaziyette, doğayı taklit eder nitelikte resmedilmişlerdir (Kurt, 2012, s.34).



Görsel 55 Kubadabad Küçük Saray Çini Üzerine Tasvir Edilmiş Keçi Figürü (Kurt, 2012, s.34).

Kubadabad Küçük Saray'da sır altı tekniğiyle işlenmiş çinide görülen keçi tasviri, çamurun kendi rengi olan düzlem üzerinde siyah renkli dalgalı dallardan ve yapraklardan oluşmuş bitki formunun içerisine uygulanan keçi, düzlem üzerinde geniş bir alanı kaplamıştır. Kobalt mavisi ve mangan moru ile renklendirilmiştir. Keçilerin ağzı kaçarken meeliyormuş benzeri düşünülerek ağızları açık bir biçimde betimlenmiştir (Kurt, 2012, s.34).



Görsel 56 Kubadabad Büyük Saray Lüster Tekniğiyle İşlenmiş Keçi Figürü (Kurt, 2012, s.36).

Keçi figürü, Büyük Saray'ın lüster tekniğinde yapılan yıldız çinilerinde de tombul vücutlu ve hayvanın tırnağının işlenmiş biçimi, gövdenin karın kısmının alt kısmındaki beyaz renkteki açıklık, boynuzunun kıvrımlı tarzıyla coşkuyla işlenmiştir ve diğer teknikteki keçilerle benzer özelliklerde tasvir edilmiştir (Kurt, 2012, s.35).

Hayvan figürlerinin bazıları Anadolu halı ve kilimlerini de etkilemiştir. Bu hayvanlardan koç çeşitli bölgelerde halı, kilim ve zili dokuma motiflerinde kullanılmıştır. Koç boynuzu motifi şeklinde adlandırılan motif, bereket kahramanlık, güç ve erkekliğin sembolü olmuştur.



Görsel 57 Koç boynuzu motifli Kilim (Bayraktaroğlu, 1989, s.526).



Görsel 58 Konya Yöresi Halısı Koçboynuzu Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.640).

Anadolu tarihi kültüründe esas ilahın sonrasında veya ana ilah ile birlikte te uygulanmış örnekleri bulunan bir motiftir. Erkekle özdeşleştirilmiş boynuz göstergesi, insaniyet tarihinde hakimiyet ve kudretin örnek modeli olarak kullanılmıştır. Günümüzde de hala kullanılmakta olan koçboynuzu figürü en çok Konya yöresinde kullanılan bir motif olmuştur (Erbek, 2002, s.22)

2.1.16 Köpek

Türk kültürü ve tarihinde köpek, çoğunlukla kurdun karşısında koyunun pozisyonunu anımsatan bir fonksiyona sahip olmuştur. Şaman ayin ritüelleri esnasında güce, kudrete sahip şamanlar kurt ve kartal donuna büründüğünde, güçsüz olan şamanlar ise köpek görünümüne girmişlerdir. Köpek çoğunlukla yerin dibine inmek için kullanılan bir hayvan olmuştur. Bu yüklenen anlam nedeniyle kimi Türk birliklerinde cenaze töreninde kurban edilen ve Türklerin inandığı yer ve gök iki önemli ilkeye yani ölüme işaret eden simge olmuştur. Proto-Bulgarlar gibi bazı eski Türk toplulukların da az görülen bir durum olsada, köpeğe tapmışlardır ve ona kurban kesmişlerdir. Kara Kırgızlar veya Çin'in kuzeyindeki eski Türk kavimlerine gibi kimileri de köpekten meydana geldiklerine inanmışlardır (Çoruhlu, 2002, s.154).

Bulgar Hanı Krumış Han, Bizans ile yaptığı çoğu akınlardan sonra, İstanbul'u kuşatmasının üzerine şehrin altın kapısına mızrağını saplamıştır. Yapılan bu savaşlar sonrasında Bizans ile otuz senelik barış anlaşmasında Krumış Han, kılıcını önüne koyarak sadece kendisi yemin etmekle kalmamış, aynı zamanda Bizans elçisine de yemin ettirmiştir. Bu yeminin üzerine bir köpeği kurban etmiştir. Türklerde ise köpek kurban hayvanı olmamıştır. Köpek daha çok Moğolların kutsal hayvanı olmuştur. Türklerde av köpeği her kahramanın en önemli sembolleri arasında olmuştur. Dolayısıyla Madara'daki Krumış Han'ın kabartmasında Han'ın arkasından gelen av köpeği bunun için betimlenmiştir. Fakat bu kadar önem verilmesine karşın av köpeği kurban etmenin nedeni belirlenememiştir (Ögel, 1971, s.159).

Şamanizmde köpek ruhun yaklaştığını uzaktan acı ulumayla haber verebileceği inancı hâkim olmuştur. Bu inanca göre hatta sıradan bir kişi bu ruhu görürse bu onun pek yakında öleceğine işaret olduğu düşünülmüştür (Ünlü, 2012, s.18). Şamanlar, köpeğe binerek göğe çıkmışlardır ve yer altına inmişlerdir. Bu sırada şamanlar boyunlarına köpek resimlerini takmışlardır ve davullarına köpek betimlemeleri yapmışlardır (Armutak, 2002, s.10).



Görsel 59 Şaman Davulu Üzerinde Köpek Tasviri (Ünlü, 2012, s.70).

Köpek sembolünü Teleüt Şaman davu1unda kara ve ala renkli olarak bekçi görevini yerine getiren ve kötü ruhların yaklaştığını şamana haber veren var1ıklar o1arak tasvir edildiği görülmüştür (Ünlü, 2012, s.70).

Orta Asya halkları arasındaki Mingrelyalılarda Türk kozmolojisindeki hayvanların efendisi, her iki türünde koruyucu ruhu olan "Mesep'i" bulunmuştur.

Belirli tarihler aralığında dünyayı dolaştığı ve kendisine bağlı olanları kontrol ettiğine inanılmıştır. Bu ruhlarla ekim sonunda karşılaşılabileceğine, yanlarında bir köpek, ellerindeki çoban sopasına yaslanarak bir yaban domuzu sürüsünü güttükleri söylenmiştir (Beydiz, 2016, s.230).

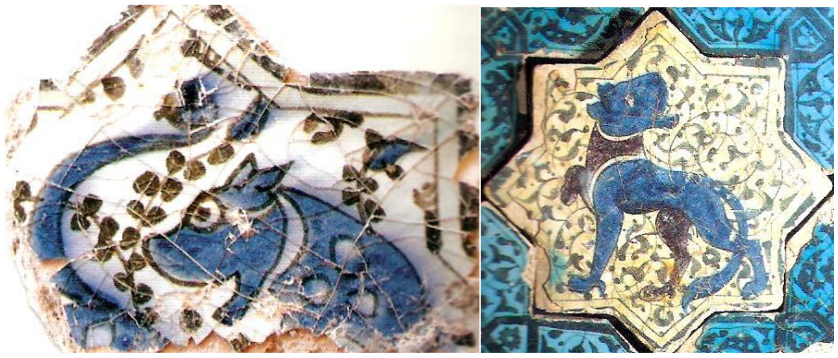
Birçok kez olumsuz anlamlarına karşın çeşitli Türk topluluklarında mühim olduğu düşünülen bazı efsanevi köpekler de olmuştur. Bunlardan Türkler ve Müslüman topluluklarınca önemli sayılan "Kıtmir" önemli köpeklerden olmuştur (Çoruhlu, 2002, s.154). Ashab-ı Kehf, yani Yedi Uyurlar hem İslam hem de Hıristiyan inanışları içinde yer alır. Kur'an-ı Kerim'in Keyf Sûresinde geçmektedir (Beydiz, 2016, s.232). Ashab-ı Keyf'in hikâyesi ise Putperestliği ve putlara tapımayı reddeden ve hükümdarın başkaldırıları neticesinde isyan ederek orayı terk eden yedi Müslüman gencin birlikte kaldıkları Kıtmir adlı beyaz köpekleri ile hükümdarın askerlerinden kaçtıkları sırada buldukları bir mağaraya sığınmışlardır. Bu mağarada uykuya dalmışlardır. Sonrasında ise bu geçleri arayan askerler yedi uyurların bulunduğu mağaranın giriş kısmına bir duvar örerek gençleri içeri hapsetmiştir. İlahi bir gücün yardımıyla uykudan uyanmayan ve ölmeyen Yedi Uyurlar ve Kıtmir 300 yıllık uykularından uyandıklarında geçmiş zamandan habersizdirler hatta bir gün kadar kısa bir süre kaldıkları ve şehre erzak almaya gittiklerinde kendilerinden kimseye bahsetmemeleri gerektiği belirtilmiştir (Tanpolat, 2016, s.33).



Görsel 60 Yedi Uyurlar Minyatürü (And, 2008, s.236).

İslam minyatürlerinde de özellikle Zübdettü't Tevarih'te konu olarak işlenmiştir. Yedi uyurlar da peygamberlerle ilgili minyatürlerle birlikte yer almıştır (And, 2008, s.232).

Köpeğin Anadolu'da Kubadabad sarayında çini üzerine işlenmiş tasvirleri bulunmuştur. Çini sanatında ise avcıların yardımcısı köpek, her levhada bir tane, yalnız olmakla birlikte, haber vermek ya da emir almak için arkaya, sahibine bakarken betimlenmiştir (Kurt, 2012, s.38).



Görsel 61 Kubadabad Sarayı Sır Altı Tekniği Çini Üzerine Köpek Tasviri (Kurt, 2012, s.38).

Günümüzde Anadolu'da da köpek uluması uğursuz sayılmıştır. Köpeklerin bazı olayları öncesinde hissettiklerine, doğaüstü varlıkları gördüğüne ve bunu uluyarak anlatmaya çalıştıklarına inanılmıştır. Köpeklerin beş duyunun ötesindeki her türlü para normal algılamaları belirtmeleri ile nasıl ki depremleri öncesinde haber veriyorlar ise bir evden ölecek birisi olduğunu da önceden sezebilmekte ve uluyarak duyurabilmektedirler (Ünlü, 2012, s.18).

Anadolu inanışlarında köpek kemiği veya dişi büyü, tütsü veya ilaç yapmak için önemli sayılmıştır. Köpek kemikleri daha çok sıtmanın giderilmesi için tedavi yöntemi olarak kullanılmıştır (Beydiz, 2016, s.234). Hatta eğer bir hamile aşeriyorsa köpeğin su içtiği kaba sürülmüş elma yerse aşermesi geçeceğine inanılmıştır. Nazara karşı da köpek dışkısının muska olarak kullanılmıştır (Türkdoğan, 2019, s.65).

2.1.17 Kurt

Türk mitolojisinde kurt, gök ögesi ile ilgili olarak aydınlığın sembolizmi olmuştur ve biçim değiştirme yönelimi ile de ilgili olmuştur (Çatalbaş, 2011, s.51).

Kozmolojik unsurlara bağlı olarak ak kurt, al kurt, kara kurt gibi renk simgeciliğine göre de değerlendirilmişlerdir. Ak kurt gök unsuru olarak saflık, temizlik ve erdemi nitelemiş; Al kurt, şiddete ve yer unsurunu; Kara kurt ise karşı konulamaz güç ve kuvveti, yeraltı unsurlarına, kötülük olarak olumsuzluğu işaret etmiştir. İslamiyet'ten sonra çeşitli kutsal özelliklerini kaybetmiş ve olumsuz anlamlar yüklenmiş olsa da yiğitlik, güç simgesi ve nazara karşı koruyucu özelliğini yitirmemiştir (Çoruhlu, 2002, s.158).

Kurt, kutsal ve uğurlu bir hayvan olmuştur. Proto-Türklerde Totem olarak kabul edilmiştir ve ana baba olduğu gibi, kurtarıcı, iyiliksever, yol gösterici, savaşçılara yoldaş, şefkat ve cesaret sahibi bir hayvan olarak bilinmiştir. Aynı zamanda uğurlu, hayırlı bir hayvan olduğu gibi şifa vericide olmuştur (Uraz, 1992, s.143). Hun döneminde aile üyelerinin ölmüşlerine karşı saygı ve tanziminin bir parçası haline gelmiş olması ve Türk Dünyası'nın birçok yerinde kayaların üzerinde ve mezar taşlarının üzerinde kurt motiflerine rastlanılmıştır. Bunun dışında şaman giysilerinde veya kullanılan materyallerinde tanrı-kurt tasvirleri görülmüştür (Tansü ve Güvenç, 2015, s.215).



Görsel 62 Altay Bölgesi Şaman Başlığı (Gürcan Yardımcı, 2017, s.513).

Altay bölgesi Türk halkına ait şaman giysilerinde, başlığında bir kurt ağzı bulunması ve bu ağzın aplike tekniği ile olması, kurdu atası olarak kabul etmiş Proto Türkler tarafından da oldukça önemli sayılmıştır. Başlığın her bir bölümünde bulunan yıldızlar, ay ve geyiğin kutsallaşmış boyun tüyleriyle bezenerek ortaya çıkarılmıştır. Başlığın üstünde sincap kuyrukları ve çeşitli kuşların tüyleri tutturulmuştur. Şamanın

omurgasına dikkat çeken ve başlığın arka kısmından sarkan kurdelenin üzerinde yıldızlarla süslemeler uygulanmıştır (Çoruhlu, 2002, s.75).

Türk mitolojisinin ilahı olarak sayılan kurt, devlet ve hükümdarlık gibi niteliklerin sembolü de olmuştur. Gök ve yer özellikleri ile ilgili çeşitli anlamlar kazanan kurt, çoğu Türk ve Moğol boylarında da kurt adı verilen hayvan olmuş ve Avrupa Hunlarına *"Kuzey Kurtları"* denilmiştir (Tansü ve Güvenç, 2015, s.214).

Türk toplulukları "böri" olarak, Oğuzlar ise "kurt" şeklinde adlandırmıştır. Fakat Türklerin çok eski yıllardan beri "böri" ya da "börü" olarak da kullanmışlardır. Kurt üstünlük yiğitlik ve büyüklük anlamında ifade edilmiştir (Ögel, 1995, s.117). Kaşgarlı Mahmud Divan-ü Lügat-it Türk adlı esrinde kinaye olarak, bir kadın çocuğu olduğunda doğurtan ebeden "Tilhü mü togdı azıı böri mü?" (Tilki mi doğdu yoksa kurt mu) diye sorarmış. Kıza aldattığı ve yaltaklandığı için Tilki denmiştir, erkeğe ise yiğitliği dolayısıyla kurt denildiğinden bahsedilmiştir (Çoruhlu, 2002,s.157).

Kurdun Türklerde iki yüzü olduğu düşünülmüştür. İlk yüzünün ilahi olduğu ikincisinin ise kötü, hırsız ve güvenilmez tarafıdır. Bu nedenle Kırgız Türkleri özel kişiler için "Kök börü" ifadesi kullanmışlardır. Bu özel bir unvan olup destanlarda da yer almıştır. Kötü yönü için ise "karaşkır veya kaskır" kişi ismi olarak kullanılmıştır (Ögel, 1995, s. 118).

Türk destan ve efsanelerinde kurt, odak noktası işlevi görmüştür. Atik, enerjik ve güçlü bir hayvan olmasından dolayı birçok dönemde Türk'ün yaşam mücadelesini ve savaş kuvvetinin bir örneği olarak teşkil etmiştir (Tanpolat, 2016, s.25). Orta Asya Türk'lerindeki gri renkli kurt inanışı, iptidai (ilkel) totemciliğin bir kalıntısı olmuştur. Türklerin ünlü Bozkurt ve Ergenekon destanlarında da kurt motifi genellikle önde gelen destanlardan olmuştur. Türklerde kurt öldürmenin iyi olmayacağı ve uğur getiren, şifa verici bir hayvan olduğu düşünülmüştür (Armutak, 2002, s.12).

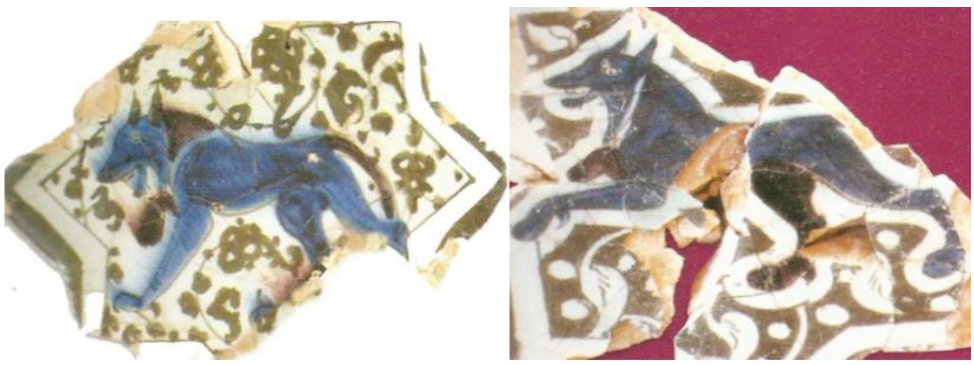
Bozkurt destanında Çin kaynaklarına göre; Göktürklerin atası metafiziksel özelliklere sahip dişi bir kurt olmuştur. Bu kurt gök tanrısı ile yer tanrısının kızı olan iki hanımı vardır. İlk hanımından dört oğlu olmuştur. Bu oğullarından birisi de kuğudur. Göktürklere ait efsanede düşmanlar tarafından yok edilen, hun kavminden kurtulan, kollarını ve bacaklarını kaybetmiş bir çocuğun dişi kurt tarafından beslendiği anlatılmıştır. Çocuğun yaşadığını duyan düşman tekrar gelerek çocuğu öldürmüştür.

Düşmanın elinden kurtulan dişi kurt, her yeri dağlarla çevrilmiş bir mağaraya sığınmıştır ve burada Türklerin ataları olan on çocuğu doğurmuştur (Diyarbekirli, 1972, s.117).

Kurt motifi Göktürk destanlarında da itina ile işlenmiş, Türklerin yeni baştan çoğalmaları bu motif ile ilişkilendirilmiştir. Göktürk kağan hanedanından Aşına ailesi atası bir dişi kurt olarak benimsenmiştir. Bunlara ek olarak, Oğuz Kağan Destanında bir ışıktan doğarak dile gelen kurt, birbirinden farklı üç yerde Oğuz ordusuna yol göstermiştir. Göktürk kağanları, atalarının hürmet etmek amacıyla, çadırlarının önüne altından oluşan kurt başlı bir tuğ dikmişlerdir. Bundan dolayı da kurt başlı bayrak, Türk boylarında kağanlık ya da hakanlık göstergesi olmuştur. Yalnız bu örf safi Göktürklere mahsus olmayıp, kökeni Asya Hun Türklerine ve Türklerin eski atalarına kadar da gitmiştir (Gültepe, 2015, s.596).

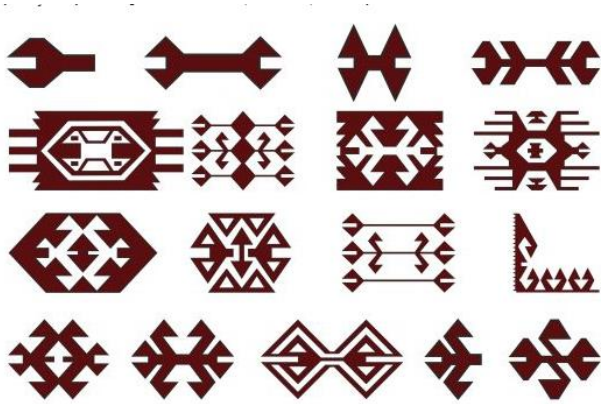
Türk boylarının birbirinden farklı şekillerde kurttan türeme efsaneleri bulunmaktadır ve farklı şekillerde ifade anlatılmıştır. Anne ve baba tipleri zaman zaman kurt betimlemeleriyle tasvir edilmiş ilaveten kurt tarafından büyütülüp yetiştirilen hükümdarların kökeninden gelen hikayelere bu efsanelerde yer verilmiştir (Tanpolat, 2016, s.26).

Pek çok hayvanda bahsedildiği üzere, kurtlar da İslamiyet'in ardından dini nitelikte yüklenen anlamlarını büyük bir oranda kaybetmiştir. Sembolleştirilen ve yüklenen anlamların kalıntıları ise tamamen İslamiyet'e göre şekillendirilmiştir. Kurdun, bazı negatif anlamlar yüklenmesi haricinde bilhassa yiğitlik veya güç sembolü olması ve nazardan koruyucu sayılması ise İslamiyet'ten sonra da devam etmiştir (Çoruhlu, 2002, s.106).



Görsel 63 Kubadabad, Küçük Saray Çini Üzerine Kurt Figürü (Kurt, 2012, s.64).

Anadolu Selçuklu döneminde Kubadabad küçük saray Selçuklu çini sanatında kurt figürleri farklı bir kompozisyon anlatımı ile tasvir edilmiştir ve sır altı tekniği uygulanmıştır. Bu kurtlardan biri öne doğru bir atılım yaparak koşmaya hazırlık yaparken, diğer iki kurt ayaklarından birisini göğsüne doğru çekmiş ve kıllı kalın kuyruğunu da arka ayaklarının arasından kendine doğru yöneltmiştir. Her iki kurt ta ağzı açık şekilde ve keskin dişleri, sivri kulakları ile oldukça gerçekçi bir izlenim bırakmıştır (Kurt, 2012, s.64).



Görsel 64 Anadolu Halı Dokumalarında Kurt, Kurt İzi Motifi (Erbek, 2006, s.2).

Anadolu dokumalarında da yer edinen kurt; *kurt izi, kurt ağzı, canavar ayağı* şeklinde adlandırılmıştır. Burada işlenen kurt motifi tamamen koruma amaçlı işlenmiş motifler arasında olmuştur. Buna örnek vermek gerekirse modern psikolojide yer alan korkulan şeyden kaçmak değil de üzerine gitmek doğru olan ise geçmişte yaşayan insanlarda bu tekniği kullanmıştır ve kurt, akrep yılan gibi hayvanları esinlendiren birer parçayı üzerinde taşımayı tercih etmiştir (Erbek, 2002, s.22).

Günümüzde Anadolu'da hala Kurt ile ilgili çeşitli inanışlar varlığını sürdürmüştür. Örnek vermek gerekirse bunlardan birisi, Hakkâri yöresinde Kurt kafasının gerilmiş derisinden hasta bebeklerin şifa bulacaklarına inanılmıştır. Bir diğer örnekte ise Kars ve etrafında bebek kırklaması yapılacağı zaman kırk suyuna taneli özelliğe sahip şeylerden 40 adet konulmuştur. Bunlardan en geçerli olanı ise bir çift kurutulmuş kurt gözü olmuştur. Kurt gözünün mistik gücü mitolojik olarak günümüze kadar gelmiştir (Kalafat, 2009, 214).

2.1.18 Tavşan

Tavşan, Türklerde olduğu gibi farklı kültürlerde ve mitolojilerde de önemli bir hayvan sembolizmi olmuştur (Tansü ve Güvenç, 2015, s.215). Fakat tavşan Türklerdeki mitolojik anlamlar yüklenen hayvanlar arasında fazla yer tutunamamıştır. Erken dönem Türk mitolojisinde beyaz tavşan gök unsurlarını niteleyen bir hayvan olurken, siyah tavşan ise yer unsurlarını niteleyen bir hayvan olmuştur. Altaylar ve Yakutlarda duvar ve sarıklarda farklı hayvanların beraberinde tavşan derileri asılarak kullanılmış ve bir töz kabul edilmiştir (Çatalbaş, 2011, s.54).

Türk kavimlerinde şamanizme inanan ve savunanlar da duvarlara ya da sırık parçalara tavşanın derisini asma geleneği bilinmektedir. Şamanın yardım eden ruhları arasında tavşan da yer almıştır. Bu sebeple şaman davulunun zemini kimi zaman da tavşan derisiyle kaplanmıştır. Türk ve Moğol insanları içerisinde bir şamanın tavşan yakalaması semaya yapacağı yolculuğu belirtmiştir (Çoruhlu, 2002, s.156).

Göktürklerde av hayvanı olması nedeniyle şanslı sayılmış ve mitolojik olarak varlığı sembolize eden hayvan olmuştur (Çatalbaş, 2011, s.54). Türklerde totem olarak kabul edilmiş olan tavşan ayrıca on iki hayvanlı Türk takviminde dördüncü yıla adını vermiştir (Armutak, 2002, s.9). On iki hayvanlı Türk takvimine adını veren tavşan yılı nimetin çok olacağı, yağmur, çeşme ve ırmakların sularının bol olacağı, meyve ve sebzenin bol olacağı, yılın ilk üçte birlik kısmında doğan çocukların şanslı, çalışkan ve yiğit olacağı, ikincisinde doğanların kıt görüşlü, üçüncüsünde doğanların geveze olacağına inanılmıştır. Bu yılda olumsuz olarak hastalık özellikle de kadın ölümlerinin çok olduğu inancı hâkim olmuştur (Alsan, 2005, s.50).

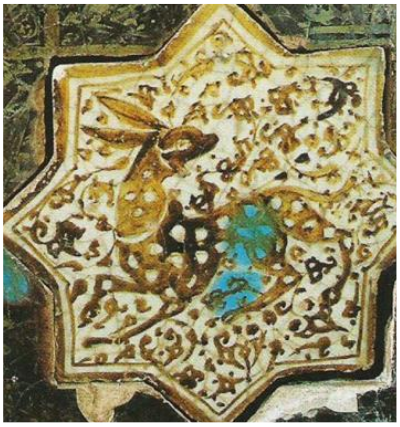
Türk inanışlarında varlık, kurnazlık, verimlilik ve iyi talihin simgesi olmuştur ve İslamiyet'ten sonra da devam etmiştir. Türkler arasında aleviler de ise uğursuz kabul edilmiştir. Çünkü onların bazılarına göre Muaviye veya Yezidi'n ruhu bir tavşan donuna büründüğüne inanmışlardır (Ögel, 2010, s.31).

Anadolu Selçuklu döneminde ise çiniler de figürlerin sembolik durumlarının yanı sıra yaşam şartlarını da gösteren imgeler mevcut olmuştur. Bu duruma örnek olarak, şu an Konya Karatay Müzesinde bulunan iki çini karoda yer alan kaçarken betimlenmiş tavşan tasviri örnek olmuştur (Kurt, 2012, s.68).



Görsel 65 Çini Üzerinde Koşarken Betimlenmiş Tavşan Figürü (Kurt, 2012, s.68).

Selçuklu saraylarında çini üzerine uygulanan eserlerde tavşan imgeleri sıklıkla önümüze çıkmıştır. Av temalı resimler eğlence aracı olarak karşılaşılmış av hayvanları da motiflerde sürekli olarak uygulanmıştır (Büyükçanga, 2006, s.150).



Görsel 66 Kubadabad Sarayı Çini Üzerine Tavşan Figürü (Kurt, 2012, s.69).

Anadolu Selçuklu, Kubadabad Sarayı kazı çalışmalarında bulunan kesilmiş bir yıldız çini parçasında bir tavşan zemin üzerine yerleştirilmiştir. Hareket halinde gösterilen figürün gövdesinde beyaz benekler yer almıştır (Kurt, 2012, s.69)

2.1.19 Tavus kuşu ve Turna

Türk mitolojisinde genellikle ruh sembolü olarak görülen kuşlar arasında Tavus kuşu ise güzellik, itibar ve şerefi sembolize eden bir hayvan olmuştur. Cenneti de temsil ettiğine inanılan bu hayvanlar, şamanın bu hayvanın biçimini aldığı ve biçimini aldığı hayvanın onu koruduğuna inanılmıştır (Çatalbaş, 2011, s.53). 6. yüzyılda İstemi Yabgunun yeğeni Mukan Kağan'a elçi olarak giden Bizanslı

Zamarkhos, hükümdarının tahtın da tavus kuşu simgelerinin yer aldığını ifade etmiştir. Buna göre, tavus kuşunun tahtı sembolize eden bir hayvan olduğu düşünülmüştür (Çoruhlu, 2002, s.153).

Kuşlardan turnalar ise, Türklerde Gök Tanrı düşüncesi dışında inandığı ilahlardan biri olarak bilgelik sahibi ruhaniyeti temsil ettiği kabul edilmiştir (Uyar, 2017, s.12). Mitolojik olarak, sevgide sadakat ve dostlukta sonuna değin sürdürmek anlamlarını taşıyan ve sevginin, bağlılığın en hoş örneklerini oluşturan hayvan olmuştur. Türk kültüründe ise turna; verimliliği, sevgiyi, bağlılığı, huzur, dürüstlük, sadakat, aşk ve hürriyet gibi hoş duyguların simgesi olarak, türkülerde sık sık bahsedilmiştir. Turnayı gözünden vurmak, turna katarı bağlamak, eşinden ayrılmış turnaya dönmek gibi deyimlerde de yer almıştır (Yozgat, 2019, s.110).

Tavus kuşu İslamiyet'ten sonra da İslam sanatında yer alan bir cennet kuşu ve sonsuzluk kavramı ile de özdeşleştirilmiştir. Yelpaze biçimindeki kuyruğu özgürlüğü ve doğayı yansıtmıştır. Tavus kuşunun kuyruğunu açması ise, neyi var, neyi yok, her şeyi açığa vurup yansıtması olarak yorumlanmıştır. Yeniden yaşama isteği olan insanların da tıpkı tavus kuşu gibi, tüm özelliklerini göz önüne sermekle, ancak bu seviyeye ulaşabileceklerine inanılmıştır (Ersoy, 2000, s.464). İslamiyet'ten sonra turna ise refah, saflık, dürüstlüğü sembolize eden hayvan olarak ve Anadolu'da, Horasan Erenlerini, Ahmet Yesevî'yi ve zaman zaman Hazret-i Ali'yi sembolize etmiştir (Uyar, 2017, s.12).

Bazı tavus kuşu kompozisyonların da veya tavus kuşlarının içinden su içtikleri büyük bir tas ve nişanlar ile birlikte verilmiştir. Böylelikle cennetin simgesi olan tavus kuşları, sonsuz hayatın sembolizmi ve diğer dünyayı, gezegenleri belirten, kuyruğundaki nişan motifleriyle, cennet ve sonsuz hayatı kuvvetle betimler nitelikte tasvir edilmiştir (Büyükçanga, 2006, s.46).



Görsel 67 Kubadabad Sarayı Çini Üzerine Tasvir Edilmiş Tavus Kuşu (Kurt, 2012, s.58).

Tavus kuşunun yer aldığı çinide yüzey mavi renkte, dış kenar ksıım beyaz renkte, diğer kısımlarda ise yeşil rengi uygulanmıştır. Figürün boynunun kıvrılış çizgi izleri ile ters istikamette kıvrılan kuyruğu, anlatıdaki boş kısım ve doluluk oranını dengeler nitelikte olmuştur. Kompozisyonda yer alan kap, simgesel bir anlam taşımıştır. Kalıbın içerisinde ise sonsuz hayat suyunun var olduğu düşünülmüştür. Tavus kuşlarını sembolize ettiği cennet ve kabın nitelediği sonu olmayan hayat bir arada ifade edilmiştir (Arık, 2000, s.100).

Kubadabad Sarayına ait bazı betimlemelerde tavus kuşu imgeleri, simgesel bir özelliğe sahip farklı bir elemana yer verilmemişken yalnız olarak da ele alınmışlardır. Cennetin simgesi olan bu figürlere saray, büyük bir olasılıkla cennetten bir bölüm olarak sınırlandırılmıştır (Büyükçanga, 2006, s.48).



Görsel 68 Kubadabad Sarayı Tek Olarak Tasvir Edilmiş Tavus Kuşu (Arık, 2000, s.98).

Kompozisyonda tavus kuşu olduğunu düşündüğümüz figürün geriye doğru eğilir vaziyette göğsüyle mahur bir ifadede tasvir edilmiştir. Figürün şık boyun eğimi, kanatları ortaya çıkaran çizginin plastik hoşluğunu betimler nitelikteki kanat biçimleri ve bunları uyumlu bir biçimde tamamlayan kıvrımlı bitki motifleri ile oldukça iyi bir seviyede tasvir edilmiştir (Büyükçanga 2006, s.70).

2.1.20 Tilki

Geçmiş çağlardan beri ata simgesi haline gelen tilki, Altay ve Yakutlarda tözler arasında yer almıştır. Tilki savaşçı yiğitlerin koruyucu ruhlarından sayılmıştır ve bu koruyup kollayıcı ruh ölerek yok olduğunda, kahramanında öleceğine inanılmıştır (Çoruhlu, 2002, s.157). Türk kültürün de tilki sahtekâr bir hayvan olarak benimsenmiştir. Bununla ilgili olarak eski Uygur metinlerinde, palavracı ve düşünceli tilkinin şeytanı ayrıca götürüp kandırdığı örnekleri yer almıştır (Tansü ve Güvenç, 2015, s.14).



Görsel 69 Tilkiye Ait Parçaların Bulunduğu Şaman Giysisi (Ünlü, 2012, s.62).

Şaman giysilerinde ve başlıklarında boncuk, kuş tüyleri, iplerle yapılmış süslemelerin dışında tilki postu da kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002, s.157). Tilki şamanlar için iyi anılan bir hayvan olmuş olsa da bazen kötü anlamıyla da ele alınan bir hayvan olmuştur. Çeşitli efsane ve hikâyelerde geçen tilki hikâyesinde, avcıları yer altına çekmek isteyen kötü ruhlardan söz edilmiştir. Bu ruhlardan birisi de kara tilki olarak tasvir edilen kötü ruh olmuştur. Bu kara tilki motifi kötülüğü, yer altının karanlık dünyasının gücünü ve ölümü sembolize etmiştir. Amacı onu kovalayan avcıyı, bir kapıda yer alan kapıdan içeri sokmaktır. Çünkü avcı oradan girdiğinde ölçeği düşünülmüştür. Fakat çoğunlukla bu kaçıp kovalama sırasında deneyimli bir

ihtiyar gün yüzüne çıkarak avcıya nasihat vermiştir ve avcı anlatılan kapıdan içeri girmemiştir (Ünlü, 2012, s.62).

İslamiyet'ten sonra ise tilki iyi anlamda yüklenen manalardan daha fala palavracılığın, hilekârlığın, kurnazlığın ve yüreksizliğin simgesi olmuştur. Mahzen-i Esrar, Mesnevi, Kelile ve Dimne gibi çeşitli eserlerde simgesel sözlerle anlatımları mevzu bahis konusu olmuştur. Kaşgarlı Mahmud'un yüce eserinde, dolaylı anlatım ile kız çocuklarına tilki (tilkü) şeklinde ifade edildiği belirtilmiştir (Çoruhlu, 2002, s.157).



Görsel 70 Akşehir Sarayı Çini Üzerine Tasvir Edilmiş Tilki Figürü (Kurt, 2012, s.70).

Anadolu Selçuklu döneminde ise Kubadabad saray çinilerinde görülen tilkiye benzer olan tek bir figüre rastlanılmıştır. Çini lacivertte renkte boyanmış ve figürün kafası geriye doğru sırt kısmındaki boşluğu doldururcasına eğik bir vaziyette kıvrılmıştır. Figürün çevresini siyah ve beyaz bir çerçeve şerit yer almıştır. Figürün arka kısmı siyah benek ve bitkilerle doldurulmuştur (Kurt, 2012, s.70).

2.1.21 Yılan

Yılan Türk mitolojisinde ejderha ile akraba sayılmış, yani benzer soydan geldiğine inanılmıştır (Roux, 2011, s.139). Ayrıca gücü ve koruyuculuğu simgelemiştir (Uslu, 2016, s.170). Türk mitolojisinde yılan olumsuz bir niteliği olmuştur. Ak Gök Tanrı'yı, kara ise yeraltı tanrısını temsil ettiği için yılan yeryüzüne ait bir hayvan olarak benimsenmiştir. Türk evrenbiliminde yer özelliklerinin ve kuzeyin sembolizmi olması ile kara renkli yılan aynı zamanda yedişer yıldız materyallerinden oluşan, don yıldız topluluğundan birini oluşturmuştur. (Çoruhlu, 2002, s.158).

Türk ve Altay Mitolojisinde tıp tanrısı olarak bilinen Akbuğa yani Ak Yılan Han hekimlerin koruyucusu olmuştur. Kolunda taşıdığı büyük bir yılanla simgelenen Akbuğa Han'ın elinde bilgeliği ve bilgiyi sembolize eden asası ile hasta olan kime dokunursa hastalıklarının iyileştiğine inanılmıştır. Hatta günümüze kadar etkisi devam etmiş, Türk hekimlerinin de kullandıkları sembol olmuştur (İnce, 2015, s.20).

Bazı şamanların yılan donuna girmesinin yanı sıra yılan Şamanizm'de yeraltı ilahı olan Erliği simgelemiştir ve genellikle karayılan adıyla anılmıştır. (Çatalbaş, 2011, s.54). Şaman ritüellerinde şamanın davulunda oluşan 8 ritmin içinde yılan ritmi de yer almıştır. Bu yılan ritmi, davula üç kez yavaşça vurulması karalılık elde etmek ve yeni bir işe sahip olmakla birlikte dış güçlerden faydalanarak içsel gücü toplamaya yaramıştır (Ünlü, 2012, s.27).

Şamanlar törenler esnasında biçimini aldığı yılanın taklitlerini yapmışlardır. Bundan dolayı şaman giysilerinde yılan kafaları ve yılanı anımsatan nesneler yer almıştır. Özellikle Altay şaman giysilerinde Yutba adı verilen yılanın kafası ve çatallı kuyruğu apaçık bir biçimde gösterilmiştir. Bu Yutba ismi ile anılan yılan, dört ayaklı, çatal kuyruğa sahip ve yer altı canavarını temsil etmiştir. Şamanın davulunda da yeraltı denizinde yaşadığına inanılan yılan tasviri yer almıştır (Çoruhlu, 2002, s.158).

Altay Yaradılış Destanı'nda, belirtilene göre yılan yer altı tanrısı Erlik'in sözüne aldanan bir hayvan olmuştur. Çünkü yılan ve köpek, yenilmesi yasaklanan ağaçta dört daldaki meyveleri koruyup kollamak ile görevlendirilmiştir. İlk insan olarak bilinen Törüngey ve Eje'yi yasak meyveleri yememeleri için erlik aldatmaya çalışmıştır. Bu sırada yılan ağaca çıkarak yasak meyveyi ısırmıştır. Bunu gören Eje'de yasak meyveden ısırır, yemek istememiş olmasına karşın Törüngey'in de ağzına bu meyveden sürmüştür. Tam o anda her ikisinin de tüyleri dökülmüştür. Yaratıcı Tanrı, bu olayın sorumlusunun kim olduğunu sorduğunda köpek, yılan, Törüngey ve Eje birbirlerini suçlamışlardır. Bunun sonucunda hepsine ayrı ayrı ceza veren Tanrı yılanın görüldüğü yerde insanlar tarafından taşlanması cezasını vermiştir. Törüngey ve Eje ceza olarak dünyaya gönderilmiştir, şeytan ise yeraltında yaşamaya mahkûm edilmiştir (Çoruhlu, 2002, s.170).

Yılanlar için Türkler arasında gelenek haline gelmiş efsanelerden birisi de Taberi'de geçen efsaneye göre; yaratılan yılanın başı inciden, vücudunun kızıl

altından, gözlerinin yakuttan olduğu ifade edilmiştir. Bu yılanın göklerin en yüksek kademesi olan büyük ve kutsal yere yedi kez sarılması emredilmiştir ve oda emiri yerine getirmiştir. Yılanın oldukça uzun olduğu belirtilmiş, hatta orayı yedi defa dolanmış olmasına karşın hala gökyüzünün en yüksek katından yere doğru asılı halde durduğu belirtilmiştir. Bu yılanın dört kafası olduğu ve her kafasında yedi yüz adet yüzü, her yüzünde bir ağzı, her ağzında bir dili, seksen adet de boynuzu olduğu ifade edilmiştir (Uraz, 1994, s.154-155).

Yılanlar insanlar ile aralarında olumlu yönde bir bağ kumuşlardır. Buna örnek olarak İbn Fadlan, Bulgarların yılanları kutsadığını ve canını almadığını, aynı anda yılanlarında onlara zarar vermediğini belirtmiştir. Ebu Said Gerdizi ise yılanın Başkırt Türklerinin on iki tanrısından birisi olduğundan bahsetmiştir (Roux, 2011, s.139).

Yılan, Oniki Hayvanlı Türk Takvimi'nde de yıl simgelerinden birisi olmuştur. Balık gibi bahtlı yıllardan sayılmıştır. Yılan yılı evrenin karşıtlık grubuna girmesinden dolayı güç, kuvvet ve yiğitlik özelliklerini sembolize etmiştir (Gültepe, 2015, s.583). Bu yılan ayında kış soğuk ve uzun, yazlar ise kurak geçmiştir. Bu ayda yılan sıçan ve karınca normalden daha fazla çoğalır ve halk arasında hastalık çoğalır. Hükümdarlar arasında düşmanlık artmıştır. Bu ayın ilk üçte birlik kısmında doğanlar iyi huylu sakin ve uzun ömürlü olacağına, ikinci yarısında doğanların; kinci ve kötülük yapacağı, üçüncüsünde doğanların ise, kaba, hilekâr ve kötü huylu olacağına inanılmıştır (Alsan, 2005, s.48).

Selçuklular pek çok sanat eserinde takvimin yılan yılı hayvanına yer vermişlerdir. Selçuklu sanatında çoğu kez düğüm biçiminde görülen yılanın, pullu bir gövde, ayaksız olabilmesinin yanında kimi zaman sadece ön ayaklarının da olduğu olan kanatlı veya kanatsız şekilde de betimlenmiş örneklerine rastlanılmıştır (Alsan, 2005, s.115).

Anadolu Selçuklu döneminde çeşitli sanatlarda karşımıza çıkan yılan motifinin, taş işçiliğindeki bir örneği verilmiştir. Bu işçilikte yılan figürünün ilk örneği olan, Kayseri'deki 1204–1206 yılları arasında Gevher Nesibe Darüşşifasında bulunan mermer kitabenin üzerindeki dilimli Selçuklu Madalyonu çevresinde karşılıklı iki yılan kabartmasında belirtilmiştir (İnce, 2015, s.25).

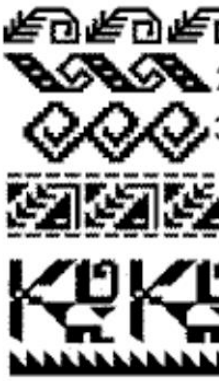


Görsel 71 Dilimli Selçuklu Madalyonu Etrafında Tasvir Edilmiş Yılan Motifi (İnce, 2015, s.25).

Birçok sanat eserlerinde kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaradılışını simgeleyen mühim bir motif olarak karşımıza çıkan yılan, dokumaların desen ve motiflerinde özenle kullanılmış bir motif olmuştur (Ölmez, 2010, s.6). Günümüzde ise Anadolu Türkmen köylerinde yapılan halı, kilim gibi dokuma örneklerinde de yılan motifi yer almıştır. Bu halı ve kilim dokumaların üzerinde bulunan yılan motifi eski Türk gelenek ve göreneklerinden kalma bir miras olmuştur (Ünlü, 2012, s.21).



Görsel 72 Hereke, Kırşehir, Uşak, Konya Halılarında Görülen Yılan Motifleri (Ölmez, 2010, s.9).



Görsel 73 Anadolu Çorapları Yılan Motifi Örneği (Ölmez, 2010, s.16).

Anadolu dokumalarında yer alan yılan motifi zikzak, bulut ve ejder gibi çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Van kilimlerinde, Orta Anadolu kilimlerinde, Batı

Anadolu'da Milas halılarında, Hereke, Kırşehir Mucur, Uşak, Konya Lâdik, halılarında ve Bitlis çoraplarında da yılan motifi kullanılmıştır (Ölmez, 2010, s.6).



Görsel 74 Sivas Bölgesi Halısında Yılan Motifi Örneği (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.639).

2.2 GERÇEK ÜSTÜ HAYVANLAR

2.2.1 Anka, Garuda, Simurg

Anka kuşu mitolojide yer alan sıra dışı ve gerçeküstü bir hayvan olmuş ve çeşitli uygarlıklarda yer edinmiştir. Her uygarlıkta farklı biçimde adlandırılmıştır. İran'da simurg, Çin'de frenghuang, Hint mitolojisinde garuda olarak adlandırılmıştır. Türkçeye ise Arap İslam kültüründeki anka kuşunun etkisi ile geçmiştir. Betimlemelerde yeşil renkte olması nedeniyle zümrüdü anka adını almıştır. Dünyanın var oluşunda etkisi olduğuna inanılmış ve aynı zamanda yeniden doğuşu sembolize ettiği düşünülmüştür (Yıldırım, 2016, s.3). Türk mitolojisinde yer alan çeşitli kuşlar arasından zümrüdü ankayı ayıran özellik, sıra dışı yeteneklere sahip bir kuş olmuştur (Demirci, 2020, s.17). Anka efsanevi bir kuş olmasının yansıra doğu mitoloji efsanelerinde de yer edinmiştir ve Türk mitolojisinde zümrüdü ankanın karşılığı Tuğrul kuşu da olarak belirtilmiştir (Karakurt, 2012, s.97).

Anka'nın yüzünün insan yüzü şeklinde olduğu, uzun bir boyna sahip olduğu ve tüylerinin rengârenk biçiminde olduğu ifade edilmiştir. Anka kuşunun tek başına yaşadığı, oldukça yüksekten uçtuğu ve avladığı bir avıyla aylarca yemek ihtiyacını giderdiği belirtilmiştir (Tansü ve Güvenç, 2015, s.205). Anka Gerdanlık anlamına da

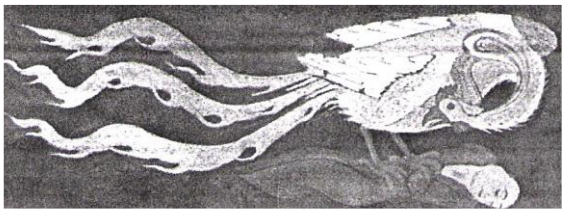
gelmiştir. Boynunun uzun oluşu ve gerdanlığa benzemesinden dolayı halka şeklinde beyaz tüylerle örtünmüş olduğu için Anka adı verilmiştir (Demirci, 2020, s.17).

Anka kuşu ölüm zamanı geldiğinde güneş yuvasını yakarmış ve yeni bir yuva yaparak burada can vermesinin ardından kemiklerinden yeni yavruları meydana geldiğine inanılmıştır. Ayrıca Anka kuşunun oldukça yüksekten uçması nedeniyle Kaf dağının tepesinde yattığına ve insanların onu göremeyeceği belirtilmiştir. (Uraz, 1994, s.158). Hatta Oğuz Destanında, Türk mitolojisinin oldukça önemli ve yaygın motiflerinden olan Gök ağaçlarının yanındaki evler Anka kuşu motifine benzetilmiştir (Tansü ve Güvenç, 2015, s.205).

Anka ile ilgili bir masalda anlatılana göre anka bir kahramanı yer altından yeryüzüne çıkarmak için anlaşmıştır. Bundan dolayı kahramanın karşılığında anka kuşuna belirli bir ölçüde et ve su vermesi beklenmiştir. Kahramana kendini borçlu hisseden padişah anka kuşunun bu isteğini yerine getirmeyi kabul etmiştir. Fakat getirdiği et bir süre sonra biten kahraman anka kuşu anlamadan kendi baldırından bir parça et koparıp anka kuşuna vermiştir. Anka kuşu ise bu etin bir insana ait olduğunu anlamıştır ve eti dilinin altında saklamıştır. Yeryüzüne çıktıkları vakit bu et parçasını kahramana geri vermiştir. Şaşıran kahraman eti kendi baldırı ile tekrar birleştirerek yollarına devam etmiştir (Demirci, 2020, s.18).

Türk sanatında önemli bir yere sahip olan ve bir sembol olarak kuşlar betimlenmiştir. Betimlenen bu kuşlar arasında garuda ve simurg da olmuştur. Bu kuşlar Türklerin Budist ve Manihaist sanatına uyum sağlaması ile Türk mitolojisinde de benimsenmiştir. Fakat İslamiyet'in etkisi ile anka ya da ankaya benzer canlandırılan semboller daha öncelikli olmuştur (Alsan, 2005, s.172).

Türk mitolojisinde de yer alan fakat daha çok Hint mitolojisinde önemli bir yere sahip olan garuda ise, gagası, pençeleri ve kafası bir kartalı andırı biçimde, kolları, bacakları ve gövdesi insan formunda betimlenmiştir (Tanpolat, 2016, s.78). ankaya benzerliği ile bahsedilen simurgun büyüklüğü ile ilgili çeşitli anlatımlar olmuştur. Bir efsanede belirtilene göre kanatlarını açtığı zaman yeryüzünün karanlığa örtünmesinden dolayı ve oldukça büyük bir gölge oluştuğundan konuşulmuştur (Tansü ve Güvenç, 2015, s.205).



Görsel 75 Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası Simurg'un Bir Genci Öldürmesi (And, 2008, s.302).

Çoğu kaynakta anka kuşu Simurg ismiyle anılmıştır. Bu kelime Altay Türkçesinde kimi zaman semrük şeklinde belirtilmiştir. Simurg kuşu uçmak için kalkış yaptığında, bilgi ağacının yaprakları titreyerek çoğu bitkinin tohumlarının düşmesine sebep olurmuş. İnanılışa göre bu tohumlar yeryüzünün dört bir köşesine dağılırmış ve gelmiş geçmiş her bitki çeşidinin kök almasını sağlamıştır. Böylece dağılan ve her bitki çeşidini etkileyen bu bitkiler yoluyla insanoğlunun tüm hastalıklarının tedavi edildiğine inanılmıştır (Karakurt, 2012, s.97).



Görsel 76 Firdevsi, Şahname'den Elyazması, Prens Zal ve Simurg (Karakuş, 2020, S.110).

Türk Sanatında iyiliğin sembolizmi ve genellikle kahramanların koruyucusu olarak işlenen simurg, şamanizmde de bulunan koruyucu ruhu anımsatan özellikler göstermiştir. Kimi zamanda insanlara ve hayvanlara zarar veren ve kötülük yapan tarafıyla önümüze çıkmıştır. Firdevs'inin Şehnamesinde Simurg her iki yönü ile de tasvir edilmiştir (Alsan, 2005, s.172).

Simurg, Anadolu'da yazılmış önemli yapıtlar arasında olan Saltuk Name'de ErTöştük destanındaki simurg, kartal ile garudanın ortak özellikleri olarak görülmüştür. Saltuk Name'de İslamiyet öncesinin dinen saygı duyulan kayın ağacı ya

da diğer doğu mitolojisinde yer alan hayat ağacını anımsatan ağacın tepesinde simurg yuva yapmış ve yiyecek aramaya çıkmıştır. Tam bu sırada Sarı Saltuk ise simurgun yavrularını yemek isteyen ejderhanın elinden kurtarmıştır. Simurgun bulduğu yiyecek ise bu sefer garuda ile ilgili hikâyelerde ve efsanelerde de olduğu gibi fil olmuştur. Avladığı fili ağzında getirirken Sarı Saltuk'u yavrularının etrafında görüp yanlış anlayan simurg Sarı Saltuk'u öldürmek için hamlede bulunmuştur. Fakat yavruları gerçekleri anlatarak simurga mâni olmuştur (Çoruhu, 2002, s.25).

Türk sanatında İslamiyet'ten sonra minyatürlerde genellikle simurg konu edinilmiştir. Bu minyatürlerde yer alan simurg betimlemeleri, garudayı anımsatır nitelikte benzerlik taşımış ve genellikle bir çocuğu taşır pozisyonda tasvir edilmiştir. Şehnamenin 1333 tarihli minyatüründe baykuşa benzer biçimde betimlenen simurgun kucağında bir de çocuk yer almıştır ve atının üzerine ellerine ellerini uzatan babasına vermiştir. Bu biçimdeki betimlemelere Şehnamede oldukça fazla karşılaşılmıştır. Hz. Süleyman'ın hükümdarlığını ifade eden minyatürlerde de simurg, bir kadını kaçırır vaziyette tasvir edilmiştir (Alsan, 2005, s.173).



Görsel 77 Hz. Süleyman'ın Simurg'la Kaf Dağı'na Uçması 17. Yüzyıl (Tanpolat, 2016, s.174).

İslamiyet'e göre Kur'an-ı Kerim'de geçen zümrüdü Anka kuşunun dünyada ölen kişilerin ruhunu diğer dünyaya götüren Cebrail olmuştur. Bu kuş cennete "Tuba" adındaki hayat ağacının tepesinde yaşamıştır. Bundan dolayı bazı müslümanlar mezar taşlarına anka kuşunun figürünü kabarma tekniği ile kullanmışlardır (Yozgat, 2019, s.77).

2.2.2 Ejder

Ejder isminin kaynağı Farsça ‘‘Ajdahak veya Ajdaha’’ sözcüklerinin türetilmesi ile Türkçe dil biliminde yer almıştır. Türk inançlarında Ejder, genellikle bereketin, bolluğun ve iyiliğin sembolizmi olmuştur (Duman, 2019, s.482). Ejder tüm yer yüzünde Çin mitolojisi ve sanatına has bir kelime olarak kabul edilmiş olsa da Türk mitolojisinde ve sanat eserlerinde de büyük bir yeri olmuştur. Türk kültüründe bilhassa Türk tarihinde verimlilik, huzur, iktidarı ve hakimiyetin işareti olarak tensip edilmiştir. Ön Asya kültürünün etkisi ile bu nitelikleri güçsüzleştirilerek mağlup edilen, kötülüğün sembolü olarak benimsenmiştir. Bu efsanevi yaratık, sema, yer ve su ilkelerine bağlı olarak büyük bir işleme alanı elde etmiştir (Çoruhlu, 2002, s.132).



Görsel 78 Acaibü'l -Mahlukattan Bir Ejder Tasviri (Çoruhlu, 2002, s.132).

Türk evrenbiliminde yer ve gök ilkelerine ait ejderden bahsedilmiştir. Yeraltında veya dipsiz sularda bulunan yer ejderi bahar döneminde yerin altından çıkarak, pullar ve boynuzları oluşarak gün yüzüne yükseldiği ve bulutların arasına karıştığı ifade edilmiştir. Böylelikle yağmurun yağmasına neden olarak bereket ve rahatlık sağlanmasına katkıda bulunmuştur (Çoruhlu, 2002, s.133).

Mitolojik mizaca sahip bir hayvan olarak bilinen ejder Türk dünyası söylemlerinde yılanın tehlikeli ve daha da büyük hali olarak tasvir edilmiştir (Yiğit, 2018, s.281). Bedeni balık pulları ile kaplı, ayakları timsah ayağını andıran, kanatlara ve kuyruğa sahip, sivri boynuzlu olarak zihinde canlandırılan bu yaratık yılanın uzun yaşam sürmesi sonucunda dönüşüm yaşamış olduğu düşünülmüştür. Başka bir inanışa göre ejder, yılanla yabani mandanın veya ceylanın çiftleşmesinden meydana gelmiştir (Tansü ve Güvenç, 2015, s.209). Ejder motifi, Türk destan, efsane, masal, menkıbe ve hikâyelerinde bahsedilen efsanevi bir varlık olmuştur (Duman, 2019, s.483).

Ejderler hikâyelerde genellikle kuyuların içinde bulunan saraylarda yaşamışlardır. İnsan eti ile beslenmiş, su kuyularını kurutmuşlardır. Genç kızları alıkoyarak saraylarına hapsetmişler, bu genç kızlardan birine âşık olan genç delikanlı ejder ile kahramanca savaş vererek ejderi öldürmüştür ve kızı kurtarmıştır. Ancak ölümsüz ejderlerde bulunmuştur ve ölümsüzlükleri sadece büyü yardımıyla bozulabilmiştir. Bu büyü ritüeli ise kırk gün süren uyku dönemlerinde, ejderlerin üzerinden kırk tane kıl koparılarak, bu kılların ateşte yakılması ile ejderlerin öldüğüne inanılmıştır (Alsan, 2005, s.67).

Altay Türklerinin inançlarında yer alan Yelbegen adı verilen, kötü ruhlu bir ejder, yedi başlı dev bir ejder biçiminde betimlenmiştir. Kötülük ve yeraltı tanrısı Erlik han, insanların doğru yoldan şaştığını şahit olunca Yelbegen'i bu insanları yakalayarak yeraltına götürmesi için görevlendirmiştir. Bu duruma engel olmak isteyen kahramanlar ise Yelbegen ile savaşmıştır ve onu yenen birçok kahraman karşımıza çıkmıştır. Kağan'ın kızını alabilmek için yapılan müsabakalarda rakipleri içerisinde bulunan Yelbegen'i biçim değiştirerek öldürmüştür. Alıp Manaş, kuvvetiyle Yelbegen'in boynuna parmağıyla vurması üzerine Yelbegen'in yedi başı yerde yuvarlanmıştır (Duman, 2019, s.486).

Türk ve Moğol inançlarında yer alan Badraç, genel olarak Şaman metinlerinde geçmiştir. Yedi başlı olduğu düşünülen Badraç'ın yedi başının tekrar uzamaması ve ölmesi için yedi başının da kesilmesi gerekmektedir. Ağzından ateşler saçtığına, kuyruğunu bir kırbaç gibi şaklattığı, derisinin zırh gibi pulla kaplı olduğu belirtilmiştir. Ejderin çok başlı olması konusu ilgi çekici olmasının yanı sıra farklı düşünceler aktarılmıştır. İnsan karakterinin farklı yönlerini temsil ettiği, kuvveti, ruh ve canı temsil ettiği en çok destek gören görüşler arasında olmuştur (Uslu, 2016, s.201).

Dede Korkut Kitabı'nda ise Salur Kazan'ın evini talan etmesini açıklayan hikâyede ejder motifi, dinsizlere aksi yönde eğilime sahip kardeşleri Kıyan Gücü ve Demir Gücü ile büyük uğraş veren Karacuk Çoban üzerinden "insan ejderi Karacuk Çoban" ifadesiyle betimlenirken, Yeğenek boyu hikâyesinde "Ejderler insan yiyen Deli Evren ejderleri biçiminde resmedilmiştir. Karagün ve Kanturalı boyu hikâyesinde ise; üç canavarlardan biri kağan aslan, birisi kara boğa, birisi de kara buğra olmuştur. Bunlardan her biri ejder biçiminde betimlenmiş ve gücün, kuvvetin, kahramanlığın, yenilmezliğin simgesi olarak ifade edilmiştir (Özkartal, 2012, s.63).

Çin'de imparatorluğu sembolize eden ejder, Türklerinde hâkimiyet ve imparatorluktan etkilenmesi ile Türk hayvan takviminde de yıl sembolü olarak yer almıştır. Türkler arasında ejdere yüklenen simgesel anlamlar İslamiyet'ten sonra da etkisi devam etmiştir (Çatalbaş, 2011, s.50). Ejder Türk hayvan takviminde oldukça fazla kullanılan sembollerden birisi olmuştur. Ejder yılı sadece varlığı değil aynı zamanda, mücadeleyi ve kan dökmeyi de sembolize etmiştir. Ejder yılında doğan ağaçların iyi durumda olmayacağına, çocukların da iyi niteliklere sahip olamayacağına, fakat bakliyat türü ürünlerin bol olacağına inanılmıştır (Alsan, 2005, s.6).

Anadolu Selçuklu döneminde ise evren olarak da adlandırılan ejder motifinin vücudu yılan biçiminde ve sarmal kıvrımlı biçimde tasvir edilmiştir. Anadolu Selçuklu sanatında en çok taş kabartma şeklinde karşılaşılmıştır. Dini ve sivil yapılarda ve özellikle han, kale, saray, darüşşifa, mezar taşları gibi yapılarda ilgiyi üzerine çekmiştir (Kurt, 2012, s.29).



Görsel 79 Kubadabad Sarayı Çini Üzerinde Ejder Figürü (Kurt, 2012, s.31).



Görsel 80 Kubadabad Küçük Saray Ejder Figürü (Arık, 2000, S.125).

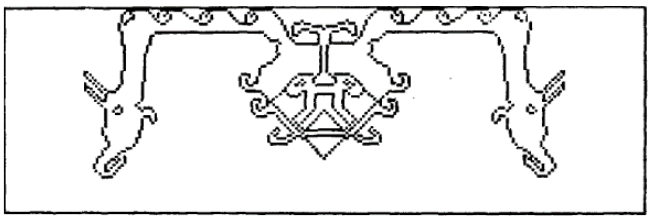
Çini sanatında kimi zaman bir sfenksin kuyruğu olarak kimi zamanda yalnız şekilde betimlenmiştir. Selçuklu çini sanatının en kendine özgü örnekleri arasında yer

almıştır. Kubadabad küçük saraydaki örneklerinde çift ejder olarak tasvir edilmiştir (Kurt, 2012, s. 30).

Geçmişten günümüze kadar Anadolu'da dokumalarda da sık sık karşımıza çıkan bir motif olmuştur. Anadolu'da halk içinde yılan ve ejder gibi motifler aynı anlamları sembolize etmiştir. "S" veya yatık "S" harfi biçiminde, kıvrımlı halde aktarılmış veya çift başlı, başları aşağı doğru eğilmiş, ürkütücü bir mahlûk, birden fazla kafaya ve kola sahip, çirkin görünümlü bir yaratık biçiminde, kimi zaman da yılan biçimi verilerek tasvir edilmiştir (Ölmez,2010, s.7).



Görsel 81 Selçuklu Ejder Motifi (Megep, 2009, s.24).



Görsel 82 19. Yüzyıl Kırşehir Halısı Ejder Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.638).



Görsel 83 Sivas Halısı Ejder Motifi (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.639).

Anadolu'da dokunan halı, kilim ve düz dokuma yaygılarda ejder ve figüratif bezemeleri görmek mümkün olmuştur. Kırşehir bölgesi halılarında ejder figürü oldukça fazla karşılaşılan hayvan figürleri arasında yer almıştır. Ejder figürü İç

Anadolu Bölgesi'nde de Sivas ve Avanos halılarında da kullanılmıştır. İfade edilen bu halılarda ejderler "S" şeklinde kıvrımlı biçimde işlenmiştir. Ancak, Kırşehir halılarında ejder figürleri daha gerçekçi şekilde yansıtılmıştır (Akpınarlı ve Üner, 2017, s.638).

2.2.3 Grifon

Hemen hemen her mitolojide yer alan grifonların mitolojik anlamı göğü, tan ağarışını, ilim, irfan, güç ve hakimiyet gibi unsurları sembolize etmiştir. Türk sanatında bilhassa kartal başlı grifonlar fazlaca kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002, s.131). Gerçek üstü bir hayvan olan grifon kanatlı, gagalı, aslana benzer veya köpek gibi bir forma sahip biçimde resmedilmiştir (Ersoy, 2000, s.413). Grifon, gökyüzünü, gece karanlığının bitip aydınlanışını, güneşi ifade eden sembolik anlamı taşımış ve gök unsurunu belirten bir yaratık olmuştur. Ayrıca hikmet, bilim, kültür, aydınlığa kavuşturma, uyanıklık, kuvvet ve intikam da özellikleri arasında sayılmıştır. Grifon çeşitli hayvanların birleşimi oluşturması dolayısıyla bu hayvanların güçlerinin de grifonda toplanarak bir araya geldiği belirtilmiştir (Alsan, 2005, s.139).

Türklerde var olan hayvan üslubunda karşımıza çıkan grifonlar arasında kartal başlı olanlar Altay bölgesine ait grifonların özelliği olmuştur. Gövdesinin sadece aslan biçiminde değil aynı zamanda kedi veya köpek formunda olması da yaygın bir özelliklerinden olmuştur. Bunun yanı sıra grifonların bir başka özelliği de güçlü ve zafer kazanan hayvanı temsil etmiş ve Türk sanatının erken dönemlerinde eserlerde sıkça kullanılan figürler arasında yer almıştır. Çeşitli şekillerde betimlemeleri yapılan bu hayvan çoğu kez kanatsız ya da kanatlı biçimde bir kartalın pençeleri ve kafasına sahip olarak tasavvur edilmiştir. Fakat bazı coğrafi bölgelerde daha farklı biçimlerde ve özelliklere sahip olarak tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 2019, s.24)

Hun sanatında, hayvan mücadele tasvirlerine ek olarak oldukça fazla uygulanan betimlemeler sıra dışı ve gerçek üstü yaratıklar arasında yer almıştır. Grifon özellikle betileri İç Asya'da fazlaca uygulanmış bir hayvan olmuştur. Figürler bazen yalın biçimde tasvir edildiği gibi bazen de gerçekte var olmuş hayvanlar ile birlikte yer alabilmişlerdir. Tabiatçı bir hayvan ile grifon mücadelesi anlatısı Altaylarda, Hun kurganlarında fazlaca karşılaşılan ana motifler arasında yer almıştır (Alsan, 2005, s.42).



Görsel 84 Dağ Keçisine Saldıran Grifon Tasvirli Eyer Örtüsü (Ünlü, 2012, s.79).

Pazırık Kurganından ele geçirilen, aplike tekniğiyle elde edilmiş keçelerin, Hayvan Üslubunun en dikkat çekici örneklerini gösterir nitelikte olmuştur. Genellikle ikili karşılaşma sahnelerinin tasvir edilen bu motiflerde bazen grifon, bazen de çeşitli görünümlere sahip sıra dışı, bir hayvan, bir dağ keçisine veya koyuna gasp ederken betimlenmiştir. Hayvanların kanatları ve yeleleri, boynuzları özelliği bozulmadan uygulaması yapılmıştır (Alsan, 2005, s.42).



Görsel 85 Grifon Tasviri, Pazırık Kurganı Buluntusu (Demirci, 2020, S.21).

Türklerde grifon betimlemelerinin fazlaca kullanılmaya başlanması Budizm'in etkisi ile birlikte gelişmiştir. Fakat Pazırık kurganlarından çıkan örneklere bakıldığında geçmiş dönemlerde de Türklerin bu kartal başlı, aslan yapılı grifon betisini uyguladıkları anlaşılmıştır (Demirci, 2020, s.21).

İslamiyet'ten önce en önemli merkezlerinden biri Altaylar olan Türk sanatının kartal başlı grifonları, daha sonra Anadolu'ya kadar gelmiştir. Simurg ya da Phoenix ile ilgili tasavvurlarla karışmıştır. (Çoruhlu, 2019, s.24).



Görsel 86 Kubadabad Sarayı Çini Üzerine Grifon Örneği (Büyükçanga, 2006, s.92).

Anadolu Selçuklu döneminde de devam eden kartal başlı grifon betimlemeleri Kubadabad sarayı çini üzerinde figür stilize edilerek ve deseni, kenarlarına oranlı çizgilerle kompozisyon hareketlendirilerek tasvir edilmiştir. Figürün kafa kısmı ve kanatları kartal, vücut kısmı ise aslan biçiminde mitolojik bir biçimde işlenmiştir. Sembolik anlamı nedeni ile daha çok dışavurumcu bir bütün oluşturulmuştur (Büyükçanga, 2006, s.92).

2.2.4 Hüma

Mitolojik olarak devlet kuşu, saadet, mutluluk gibi anlamları sembolize eden hüma kuşu divan şiirinde, beyitlerde sıkça geçmiş, şans ve gücün sembolü olmuştur. Şiirlerde güzellik anlayışı olarak benzetmelerde yapılmıştır. Halk biliminde önemli kuşlar arasında yer alan hüma devlet ve padişahlık kuşu olmuştur (Aydın, 2009, s.73). Türk kültüründe başa kuş konması veya pislemesi uğurlu sayılmıştır. Umay kültüründe başa devlet kuşu kondu (hüma kuşu) tabiri kuşun konduğu kişiye uğur getirdiğine inanılmıştır. Orta Asya'da da bu inanç devam etmiştir(Uslu, 2016, s.45).

Hüma kuşunun başına konduğu kişiye uğur getireceğine inanılmasının nedeninden dolayı hüma kuşuna devlet kuşu ya da talih kuşu olarak adlandırılmıştır. Bu inanışın nedeni geçmiş dönemde bir hükümdar öldüğünde halk bir meydana toplandığı ve kimin başına hüma kuşu konarsa onun yeni hükümdar olacağına inanılmıştır. Hatta "Hümayun" kelimesinin hükümdar anlamını ifade etmesi, padişah anlamlarını alması ve hümaya devlet kuşu adının verilmesi bu hikâyede geçen inanç ile ilişkili olmuştur. Bir rivayete göre hümanın canlı bir biçimde asla yakalanmayacağı ve bu kuşu bilerek ölümüne sebebiyet veren kişinin kırk gün içinde can vereceğine inanılmıştır. Cennete yaşadığına, çok yüksek semalarda uçup göğün yedi kat

üzerindeki evrende ve burçlar arasında süzülmesi ve hatta Tanrı'ya kadar gidebilen bir kuş olması nedeni ile Türk halk edebiyatında da Hüma, ulaşılamayacak yüksekliklerin bir sembolizmi olmuştur (Karakurt, 2012, s.394).

Kadın başına, kuş vücuduna sahip olağan süstü mitolojik bir figür olarak tasvir edilmiştir. Çoğu uygarlıkta benzer biçimde figürler rastlanmıştır. Göktürkler zamanı, "Umay Ana" ve "Hüma Kuşu" isimleriyle de geçmiş ve çaresiz durumda olanların yardıma koşan melek olarak tanınmıştır. Orta Asya mitolojisinde hayat ağacını bekleyen fantastik yaratık olarak yer almıştır. Temelinde ana tanrıçanın göklerden indiğine inanılmışken, süreç içerisinde anlamını ve etkisini yitirmiştir. İslamiyet'e kadar sanatta kullanılmış örnekleri olan bir figürken, kullanımı da zaman içinde azalmıştır (Yıldırım, 2016, s.8).

Zümrüd-ü Anka ve Simurg kuşunu anımsatan Hüma kuşu İslamiyet'in ardından da sembolize ettiği şans ve cennet kuşu anlamlarını yitirmemiştir (Alsan, 2005, s.18). Türk-İslam kültür ve tarihinde göz önüne çıkan ve genellikle şans kuşu, cennet kuşu, devlet kuşu olarak hatırlanan hüma ile ilgili farklı inanışlar bu ruh ya da ruhlar için bahsedilenlere uymuştur. Hüma kuşunun benzer türden başka uçar hayvanlarla ortak olarak ilişkilendirilmiştir. (Çoruhlu, 2002, s.42).

Osmanlı tarihinde güç ve egemenliğin göklerden geldiğine, Tanrı vergisi oluğuna dair eski mitolojik inanışın izleri, halk arasında "Hüma" yâni millet kuşuyla ilgili bahsedilen söylemlerde korunmuştur. Çok yaygın olan başka bir inanışa göre ise "Devlet Kuşu" veya "Şahlık Kuşu" olarak ifade edilen "Hüma" kuşunun gölgesinin bir insanın başının üzerine denk gelmesi, o insanın dünyada çok mutlu ve sevinç dolu birisi olacağına, taç giyeceğine ve egemenliğe ulaşacağının sembolizmi sayılmıştır (Karakurt, 2012, s.394).

2.2.5 Şahmeran

Şahmeran Anadolu'da yaşadığı düşünülmüş olan kadın başlı gövdesi ve alt kısmı ise yılan biçiminde olduğu ifade edilmiştir. Şahmeranın Tarsus ve Mardin bölgesi tarafında yaşadığına inanılmıştır. Hatta Mardin'de şahmeran ustalarınca yapılan camaltı resimler tüm yörelerde ünlü olmuş ve evlerde süs eşyası olarak kullanılmıştır. Hakkında çeşitli efsanelerin olduğu şahmeran yerin yedi kat dibinde

hayat süren iyi niyetli ve barışçıl yılanlar bulunmaktadır ve bu yılanların kraliçesi şahmerandır (Tanpolat, 2016, s.81).

Anadolu'da hikayesi dillerde olan Şahmeran efsanelerinin halk inanışları hakkında büyük bir ölçüde etkisi bulunmaktadır. Bu inanışlarda, Şahmeran'ın hastaları iyileştiren onlara şifa dağıtan, onlar için canını veren, insanları koruyup kollayan, insanlara isteklerini yerine getiren, insanların mutlu olması için çabalayan ve sonsuz yaşama sahip olduğu ortaya çıkmaktadır (Sökmen, Balkanal, 2018, s.289). Anadolu'nun pek çok bölgesinde önemli bir işaret, sembol haline gelen Şahmeran, halkın yaşam biçiminde de önem arz eden bir yere sahip olmuştur. Şahmeran Anadolu'nun doğu bölgesinde ana tanrıça görevini üstlenmiştir. Simgenin, yılanın gizeminin farkına varan Orta Asya halk inanışıyla çelişmemiş olması, dolayısıyla herhangi bir kadın kişiliğin sivrilmediği İslami anlayışa dikkat çekmeden eklenmiş ve günümüze kadar ulaşmasını mümkün kılmıştır (Sökmen, Balkanal, 2018, s.284).



Görsel 87 Anadolu'da Dekoratif Cam Altı Sanatında Şahmeran (Tanpolat, 2016, S.82).

Anadolu'da Şahmeran hakkında çeşitli efsaneler anlatılmasından dolayı bu efsanelerin temelinde ne ifade ettiğine ve ilk nereden çıktığı önemli olmuştur. Şahmeran ile ilgili bu çeşitli efsanelerin dayanağı İran ve Türk edebiyatında da önem arz eden bir hayvan olmuştur. Câmasbnâme3 adlı esere dayanmıştır (Çıblak, 2007, s.191).

Anadolu efsanelerinde sevilerek anlatılan hikayelerden Şahmeran ve Camsab'ınki olmuştur. Efsanede, Camsab fakir bir ailenin evladı olarak evin geçimini odunculuk yaparak sağlamıştır. Ormanda bir gün arkadaşlarıyla dolaşırken içi bal dolu bir kuyu keşfetmişler ve Camsab arkadaşları tarafından kuyuya inmiş fakat arkadaşları balı aldıktan sonra da Camsab'ı kuyuda bırakmışlardır. Camsab kuyuda yardım beklerken bir yerden ışık hüzmesi fark etmiştir. Toprağı elleriyle kazmış ve büyük bir bahçeye çıkmıştır. Burada büyük bir tahtta oturan baş ve gövdesi insan, alt kısmı yılan formunda olan ve insan gibi konuşan yılanların şahı Şahmeran ile karşılaşmıştır. Şahmeran Camsab'a ürkmemesini ve bir süre Camsab'ı misafir edeceklerini belirtmiştir. Çok iyi ağırlanan Camsab uzun bir sürenin ardından, ailesini özlemiş ve eve gitmek istemiştir. Şahmeran ise ölümünün insanoğlunun elinden olacağını ona izin verirse yerinin belirleneceğini söyleyerek izin vermemiştir. Fakat ısrara fazla dayanamayarak Camsab'ın evine gitmesine ancak hamama gitmemesi şartıyla izin vermiştir. Bu sırada ülkenin padişahı önemli bir hastalığa yakalanmıştır. Dönemin doktorları hastalığına deva bulamamış fakat büyü işleriyle uğraşan vezir, hastalığının şahmeranın etini yerse geçeceğini söylemiştir. Bunun üzerine şahmeranın yerini söyleyenler için büyük vaatlerde bulunmuş fakat hiç kimse söylememiştir. Vezir şahmeranı gören kişinin hamamda yıkanırsa vücudunun pullara bürüneceğini bildiği için bir emirle herkesi hamama zorla getirmiştir. Şahmerana söz verip hamama gitmek istemeyen Camsab ailesinden dolayı mecburi olarak hamama gitmiştir ve vücudu pul, pul olmuştur. Camsab'ın sırtının yılan derisine dönüştüğünü gören vezir, şahmeranın yerini zorla öğrenmiştir. Camsab şahmeranın bulunduğu kuyuya gelerek dışarı çağırmış ve sonunda askerler şahmeranı ele geçirmiştir. Şahmeran götürülürken etiyle kaynatılan sudan ilk vezirin, ikinci padişahın, üçüncü olarak da Camsab'ın içmesini öğütlemiştir. Şahmeran hamamda öldürülmüş ve eti kaynatılmıştır. Camsab, Şahmeranın söylediği öğüt doğrultusunda kaynatılan suyun ilkini vezire içirmiştir, ikincisini padişaha üçüncüsünü ise kendisi içmiştir. Vezir suyu içer içmez ölmüştür, padişah iyileşmiş ve Camsab aklı ve zekâsı güçlenmiş yeni vezir olmuştur (Beydiz, 2016, s.272).



Görsel 88 Dokumada Şahmeran Motifi (Çağlar Abiha, 2014, s.349).



Görsel 89 El Boyaması Bez Çanta Üzerinde Şahmeran Motifi (Anonim, 2016, s.).

Anadolu'da genellikle evlerde nazarlık ve bereket getireceğine inanılmış ve camaltı resimlerde sıkça kullanılmış olan Şahmeran, halk tarafından sanat ile ilgilenenlerin bu motifi bozmadan sadece çeşitli renkler ilave edilerek ve kökleri geçmişe dayanarak sembolik biçimlerle resmedilmiştir. Halk resimlerinde kullanılan Şahmeran motifi yöreden yöreye çeşitli göstermiş, renk ve biçimler eklenmiştir. Camaltı resimleri, el işlemeleri, kilim ve haklı dokumaları Pul ve boncuklarla işlemeler, kırk yama tekniği ve camın arkasına konan yıldızlı kâğıtlarla daha dikkat çekici bir görünüm kazanmış ve farklı teknikler ile Şahmeran motifleri kullanılmıştır (Çağlar Abiha, 2014, s.129).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GİYSİ TASARIMLARINDA UYGULANACAK TEKNİKLER

Giysiler hakkında günümüze değin birçok araştırma ve bilimsel kaynak bizlere giyimin olgusunun, insanların olumsuz mevsim ve yaşam şartlarından korunma ihtiyacı ile başladığını ifade etmiştir. İlk olarak bitkisel materyaller ve yabani hayvanların postlarından yararlanılmıştır. Daha sonrasında ise hayvansal ve bitkisel liflerle tekstil yüzeyleri oluşturulmuştur (Begiç, 2016, s.289).

Giysi, herkes tarafından benzer davranışlarla tekrarlansa da kendi içerisinde toplumdan topluma değişik biçimler ve anlamlar barındırmıştır. Bazısı, vücudu iklimsel koşullardan korumak amacıyla, bazıları utanma, inanç, ritüel, bazıları ise statü kimine göreyse bu sayılanların tamamı veya birkaçı aynı anda giyim de temel amaç olarak kabul edilmiştir. Temel ihtiyaçlarından ortaya çıkmış olan giysi, süreç içinde çekicilik, süslenme, kabul görme, farklı olma gibi yeni gereksinimleri karşılamak adına giysi tasarımı olgusunu meydana getirmiştir.

Tasarım sanatsal ve teknolojik olarak birçok alanda kendini gösteren ve insan ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik yapılan, yenilikçi, işlevsel ve çok yönlü bir kavramdır. Tasarımda en mühim etken yaratıcılık ve işlevsellik olmuştur. Tasarım, yaratıcılık ve özgünlüğü bünyesinde barındıran çok geniş bir çeşitliliğe sahiptir. Tasarımın bu büyük çeşitliliğinde kendine yer edinen giysi tasarımı, tasarımın en açık örneklerinden birisi olmuştur. Giysi tasarımı kişilerin sosyal statülerine göre farklılık göstermiş, böylece insanların toplumsal durumlarını sembolize eder duruma gelmiştir. Çünkü giysi tasarımında yaratıcılık, çok geniş teknik ve sanatsal bilgi birikimine sahip olmayı gerektirmektedir (Sezgin ve Önlü, 1992, s.84).

3.1. Giysi Tasarım Süreci

Öncelikli olarak mağazalar gezilerek moda akımlarına uygun olarak üretilmiş giyimler incelenmiştir ve belirgin özellikleri saptanarak pazar araştırması yapılmıştır. Bunun yanısıra piyasada bulunan kumaş, süsleme materyalleri ve yardımcı materyallerin özellikleri ile maliyetleri araştırılmıştır. WGSN ve Nelly Rodi gibi trend tahmin yayınlarından 2022 kış sezonu araştırılmıştır. Araştırmalar doğrultusunda 2022

mevsimi makro renkleri, harmony (R250), root (R139), frequency (R221) belirlenmiştir.

Uygulanacak giysi tasarımının üretim, metodları hazır giyim işletmeleri tarafından üretimi istenilmesi durumunda satış politikaları, gelecekle ilgili üretim teknolojileri ve kalite kontrol ilkeleri belirlenmiştir. Esin kaynağı olarak Türk kültürüne özgü bu geleneksel motiflerin günümüzde de etkisini ve uygulanabilirliğini artırmak için moda eğilimleri de göz önünde bulundurularak gelecek için moda olması ön görülen renk, çizgi ve benzeri unsurlar ile tasarımı belirlenmiştir. Ayrıca 25 ile 35 yaş aralığında business gündelik stile uygun tüketici tipileri ve ürünün ergonomikliği göz önüne alınmıştır. Tasarımlarda bu araştırmalar ve belirlenen hususlar doğrultusunda kumaş araştırması yapılarak uygulanacak tekniklere uygun renk ve kumaşlar belirlenmiştir.

Türk kültürü ve Türk mitolojisinin uyandırdığı etki ile tarihin derinliklerine inerek ve bu etkiyi günümüz modern çizgilerine taşıyarak yenilikler üretmek amacıyla Türk mitolojisindeki hayvan imgeleri esin kaynağı olarak seçilmiştir. Günlük olarak giyilebilecek modern yapıda yelekli takımlar ve business stil (iş giysisi) olarak kullanılabilecek takım giysiler tasarlanmıştır. Türk Mitolojisindeki tekstil yüzeylerinde yer almış hayvan imgelerinin güncel giysi tasarımlarında, baskı, keçe iğne ve boncuk nakış tekniği kullanılarak tamamlayıcı parçalar oluşturulmuştur.

3.2. Dijital Transfer Baskı Tekniği

Tekstil yüzeylerinde dokuma ile elde edilmiş desenleme sayesinde görselin etkisinin yanısıra bazı süsleme teknikleri ile kumaşa üç boyutlu etki sağlamış ve uygulanan teknik ile üç boyutlu görsel efektli görünümün meydana gelmesini sağlamıştır. Bu desenli yüzeyin oluşmasını ve boyutlu bir görünüm kazanmasında tercih edilen tekniklerden birisi de baskıcılık olmuştur (Akpınarlı ve Bulat, 2016, s.169).

Baskı kelimesi basma ve basınç uygulama sürecinin anlamı olarak kullanılmış ve Latince basınç manasına gelen sözcükten türemiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde basma sözcüğü ise rulo baskı tekniği ile üretilmiş olan ve Anadolu'da da oldukça ilgi

gören ve yaygın olarak kullanılan, çiçek desenli pamuklu kumaş için ifade edilen bir sözcük olmuştur. Dolayısıyla baskı tekniği ile elde edilmiş ilk baskılı kumaşlara üretiminde oluşturulan desen tasarımlarının karakteristik özellikleri ile adlandırılmış ve kumaş isimleri olarak kalmıştır (Sarı, 2017, s.72).

Baskıcılık belirli bir bölgenin boyanması ve renklendirilmesi ya da boyanmış yüzeylerin aşındırılarak manipüle edilmesi biçiminde bölgesel renk gelişimini önlemek amacıyla olmuştur. Baskı işleminde tekstil yüzeyine uygulandığında belirli teknikler, renk özellikleri ve kumaş özelliklerini kullanmak mevzubahis olmuştur. Günümüzde gelişen teknoloji ile çeşitli teknik ve yöntemler kullanılan baskıcılıkta, gelinen nota dijital teknolojik aletler olmuştur (Akpınarlı ve Bulat, 2016, s.169).

Teknolojinin ilerlemesi ile oluşan bu dijital baskının ana özelliği mürekkep damlalarının materyal üzerine denetlenebilir biçimde püskürtmesi ile oluşturulmuştur. Bundan dolayı kimi zaman dijital baskıya püskürtme baskı şeklinde de ifade edilmektedir. Klasikleşmiş ve alışılmış baskı tekniklerinden farklı olarak kumaşa herhangi bir teması olmadan baskı işlemini gerçekleştirmiş olduğu için "*Non Kontakt*" baskı olarak adlandırılmış, bilgisayarda yer alan dijital desen tasarım sisteminden gönderilen direkt olarak baskı yapılması dolayısıyla da dijital baskı olarak nitelendirilmiştir (Güleçer, 2020, s.3).

Gelişen bu teknolojide tekstil baskıcılığında çeşitli teknik ve yöntemlerden oluşan baskı türleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki, el blok veya belirli bir kalıp oluşturularak elde dilen el baskıcılığı ile başlamış devamında, şablon baskı, rulo baskı, rotasyon baskının yanısıra teknolojinin ilerlemesi ile de dijital baskı ve sübliminal (transfer) baskı tekniği ile oldukça büyük bir yol kat edilmiştir (Sarı, 2017, s.72).

Bunlardan birisi de transfer baskı olmuştur. Transfer baskı; Kimyasal olarak katı halde bulunan süblimasyon mürekkebinin kullanılan materyali basınç altında tutarak yapılan apre işlemi neticesinde katı kimyanın gaza dönüşmesi ile basılacak materyalin veya yüzeyinde bulunan polimere tutunması ile oluşturulan bir baskı tekniğidir. Dijital transfer baskıda öncelikli olarak bilgisayarda yer alan desen tasarımı, transfer mürekkebinin bulunduğu yazıcılar ile özel transfer için uyumlu bir kâğıt üzerine aktarılarak, ofset baskı ya da ipek baskı olarak da adlandırılan serigrafi teknikleri ile basılacak olan deseni pres makinası ile ısı ve basınç uygulayarak

mürekkepli kısım materyalin üzerine denk gelecek biçimde kâğıdı ters çevirip materyalin yüzeyine transfer edilerek oluşturulmuştur. Bu baskı transfer işlemi sırasında desenin yer aldığı kâğıt kumaş ile birleşerek kâğıdın yüzeyinde yer alan partiküllerin yüksek ısı sonucunda çözünerek basılacak materyale yapışmaktadır. Transfer baskı işlemi gerçekleştirilecek olan desen bu işlem sonrası materyal yüzeyine aktarılmış olur ve desenin yer aldığı kâğıt artık yüzeyden çıkartılmıştır (Uğur, 2019, s.255).

Dijital transfer baskının geliştirilmesinde üç ana özelliğe gerek duyulmuştur. Bunlardan ilki özel olarak üretilen transfer baskı kâğıdı, ikincisi süblimasyon özel transfer mürekkebi ve son olarak termal presleme işlemi olarak önemli özellikler olmuştur (Uğur, 2019, s.256).

Dijital transfer baskı yöntemi ile yapılan baskılarda tekstil anlamında kullanılacak materyalin özelliği de oldukça önemlidir. Çünkü tekstil anlamında transfer baskı da öncelikli olarak polyester kumaş tercih edilmelidir. Bunun dışında yapılacak kumaşın özellikleri yüksek oranda polyester ya da polyester karışımlı liflerin yer aldığı kumaşlara yapılabilmektedir. Bunun nedeni ise transfer baskı kağıdına alınan desenin transfer aşamasında kumaşın yüzeyinde taşıyabilmesi olmuştur (Güleçer, 2020, s.33).

Bunun dışındaki yüzey yapılarının ise transfer baskıyı kabul edebilecek niteliklere sahip metal, cam yüzey, plastik bazlı üretilmiş çeşitli materyaller üzerine baskı yapılabilmektedir (Uğur, 2019, s.256). Genellikle transfer baskı seramik kupa, magnetler, şapka, telefon kılıfı, puzzle gibi ürünlerde kullanılmış olsada bunların yanısıra deneysel araştırmalara olanak sağlamıştır. Özgün olarak tasarlanan desenler, çizimler, fotoğraflar, kolajlar ile birlikte üç boyutlu nesnelerde taranarak manipüle edilebilmiş ve bir kez daha tekrar eden desen tasarımı olarak uygulanılabilmiştir (Akpınarlı ve Bulat, 2016, s.175).

3.2.1. Dijital Transfer Baskı Tekniğinde Kullanılan Ekipmanlar

Dijital transfer baskı yazıcıları, süblimasyon mürekkebi ile çalışmaktadır. Bu yazıcılar küçük A4 boyutta olabileceği gibi büyük ölçülerde bobin kâğıda çalışan türleri de olabilmektedir. Bu transfer baskı yazıcıları bilgisayarda hazırlanmış olan

kumaş baskı deseninin görüntü sinyallerini Raster Görüntü İşlemcisi yardımı ile yazıcı komutlarına dönüştürerek yazdırma işlemini gerçekleştirmektedir (Uğur, 2019, s.256).



Görsel 90 Dijital Transfer Baskı Makinesi (Güleçer, 2020, s.37).



Görsel 91 Dijital Baskı Makinesi Kâğıda Basma Aşaması (Öztaş, 2021).

Transfer baskı işlemlerinde kullanılan boyalar ise süblimasyon özelliğine sahip, Papijet 403 serisi ve polyester kumaş üzerinde talep edilen netlikte, renk skalası oldukça geniş boyar madde olan dispers boyalar kullanılmaktadır (Güleçer, 2020, s.37).



Görsel 92 Transfer Baskıda Kullanılan Boya (Uğur, 2019, s.257).

Transfer baskı kâğıdı özel olarak üretilmiş olan bir kâğıt olmasının nedeni sıcaklığa karşı dayanıklılığın korunması, kıvrılma oluşmaması ve boyayı yüzeyde dağılmadan tutarak kumaşa aktarımı sağlayabilen özelliklere sahip olmasıdır. Transfer kağıdının bir yüzü polimer boyayı yüzeyinde tutabilme özelliğine sahip bir kâğıt olmasıdır. Bir diğer önemli özelliği ise pres makinasında sıcaklık, basınç altında yüzeyindeki tüm mürekkebi salıvererek baskının dağılmadan oluşmasını sağlamasıdır. Bunun yanısıra baskıda ekstra parlak bir görünüm sahip olmak istenildiğinde çok ince silikon film kaplı kağıtlarda tercih edilmektedir (Sağsöz, 2003, s.35).



Görsel 93 Dijital Transfer Kâğıdı (Uğur, 2019, s.258).

Transfer kağıdına basılmış olan deseni kumaşa aktarmak için gerekli olan pres makinası ütü prensibiyle çalışan ve ısı, zaman, basınç gibi önemli üç özelliğe sahip bir makinadır. Bu baskı aşamasında termostat ve ısı dengeleme olarak iki tür ısı kontrolü bulunmaktadır. Bu ısı dengeleme pres makinasının ısının gelmiş olduğu palete göre çalışmaktadır. Pres makinasının basılacak deseni kumaşa uygun bir vaziyette adapte

olabilmesi için makinanın uyguladığı ısı ve basınç süresi kalıcı zaman şeklinde adlandırılmaktadır. Bundan dolayı seri üretime başlanmadan önce bu yaralar küçük numuneler üzerinde denenmektedir. Bunun dışında transfer işlemi sırasında uygulanacak olan basınç ve ısı değeri uygun ölçülerde aylanması oldukça önemli sayılmaktadır (Sağsöz, 2003, s.38).



Görsel 94 Transfer Baskı Pres Makinası (Öztaş, 2021).

3.3. Boncuklu Nakış Tekniği

Giysi süslemede kullanılan teknikler arasında olan nakış tekniği esasında bir işleme tekniğidir. Bu teknik kullanılan alanlara farklı etki sağlayabilme, görseli öne çıkaran ve göz alıcı bir görünüm kazanması açısından giysi, aksesuar, ev tekstili gibi çeşitli alanlarda kullanılabilmektedir. Bu tür nakış işleme teknikleri desen tasarımı uygunluğu ile oldukça gösterişli ve alımlı bir görünüm sağlayabilmektedir (Harmankaya ve Güzel, 2008, s.672).

Süsleme teknikleri arasında olan bu nakış tekniği; basit nakış iğneleri, Çin iğnesi, aplike, zincir iğnesi ile yapılan bir çeşit süsleme tekniğidir. Pul, boncuk, taş gibi çeşitli materyaller ile yapılan nakış işlemeleri de uygulanmaktadır (Anonim, 2011, s.49). Pul boncuk nakışı ise genellikle gece giysilerinde oldukça fazla kullanılan bir teknik olmasının yanısıra günlük giysilerde ve çanta, kemer, şapka gibi aksesuarlarda da kullanılan bir tekniktir. Bu teknik; taş, pul ve çeşitli boncuklar ile yapılan süslemelerdir. Giysilerde uygulanan bu teknik deseni kumaşa çizerek uygulama, hazır işlenmiş parçalar ile uygulananlar, diğer nakış ve süslemelere ek

olarak yapılanlar olarak uygulama alanı çeşitli bir teknik olmuştur (Anonim, 2011, s.55).

Boncuklu nakış yönteminde kendi belirlediğimiz desene göre yapılan uygulamada, boncukların renklerini konumlandırmak ve nakış yapmak için desenin yer aldığı bir taban ve başlangıç görüntüsü baz alınarak, farklı renklerde olan boncuklar kullanarak desen yüzeyine uygulama sağlanmalıdır. Her bir boncuğu tabana dikerken, ipliklerin rengi boncuğun rengi ile aynı renk ya da ton olmalıdır. Böylece desendeki rengin görüntüsüne uygun renkteki iplikler kullanılarak dikim işlemi uygulanır. Bu teknikte boncuk işleme, görünümdeki sürekliliğin sağlanması, ışık, gölge, modelleme ve renk paletini genişletme sonucu oluşur (Dolesko, 2014, s.1).

Boncuklu nakışta pul, boncuk, inci ve taş tutturmaları çeşitli biçimlerde uygulama yöntemleri vardır. Buna örnek olarak zincir iğnesi ile tutturma, boncuk ile pulu bir arada tutturma, elde makine dikişi ile pul tutturma, iğne ardı ile pul ya da boncuk tutturma, blonya iğnesi ile boncuk tutturma, boru boncuk iğnesi gibi boncuk ve taşa göre kendi içinde de iğne yöntemleri ile uygulaması ayrılmaktadır. Boncuk nakış tekniğinde de pul ve boncuklara ya da model desenine göre karışık uygulama yöntemleri kullanılmaktadır (Harmankaya, Yılmaz ve diğerleri, 2012, s.634).

Elde boncuk nakış yöntemi için desene göre ve elde nakış yapmaya uygun pul, boncuk çeşitleri renk uyumu da gözetilerek belirlenir. Kumaş ütülenerek düz bir yüzey oluşturulur ve oluşturulmak istenen desen kumaşa çizilir. Çizilmiş olan desenin yer aldığı kumaş, desen boyutuna göre kasnağa gergin bir vaziyette takılır. Desende oluşturmak istenen görünüme göre boncuk iğnesine geçirilen boncuk ipinin bir ucuna düğüm atılarak, iğne gergin kasnağın alt kısmından yüzeye doğru çekilir ve üzerine pul, boncuk, ya da taş gibi kullanılacak malzeme ile yüzeye işleme gerçekleştirilmektedir (Anonim, 2011, s.58-59).

3.3.1. Boncuk Nakışta Kullanılan Malzemeler

Pul, bir yüzeyi süslemek için kullanılan metal, cam ya da plastik gibi malzemelerden üretilmiş olan düz, kıvrımlı veya geometrik biçimde hacimlendirilmiş, çeşitli boyutlardaki pırıltılı bir süsleme malzemesidir. Boncuk ise şeffaf ya da renklendirilmiş plastik, cam, tahta, metal, altın, gümüş, çeşitli taş madenlerden

üretilmiş ve geometrik şekiller verilerek ortasında ip için delik bırakılmış süseme malzemelerindendir (Harmankaya, Yılmaz ve diğerleri, 2012, s.628).



Görsel 95 Pul ve Boncuk (Öztaş, 2021).

Boncuk işlemesini gerçekleştirebilmek için kullanılan iğneler, günlük yaşamda kullanılan dikiş iğnelerinden farklı olmalıdır. Nedeni ise özel üretilmiş olan boncuk iğneleri diğer iğnelere göre biraz daha ince göze sahip ve özel olarak boncuk için tasarlanmıştır. Bundan dolayı boncuk nakışın da bu tür iğneler kullanılmalıdır. Bu iğnelerde kendi içerisinde boncuk küçüklüğü ve türüne göre ayrılmaktadır. Bunlar hafif yuvarlatılarak eğim verilmiş bir nokta ile ince esnek Japon iğnesi, genellikle elde boncuk nakış için kullanılan en küçük tohum boncuklarına bile girecek boyutta olan İngiliz iğnesi, daha çok boncuklu nakış için kurulan tezgahlarda kullanılan Milliners iğnesi, deri ve süet de boncuk süsleme için kullanılan Glovers iğnesi gibi kendi içinde çeşitlenmektedir (Vanbenschoten, 2021, s.2).



Görsel 96 Boncuk İğnesi (Vanbenschoten, 2021, s.2).

Kasnak ve gergef boncuk nakışın da işlemeyi uygularken hız kazandırması açısından kumaşı germek için kullanılan ve nakış boyunca kumaşı gergin tutmaya

yarayan bir materyaldir. Kasnak, iç içe geçen daire formunda ve genellikle küçük boyuttaki desenler için kullanılan bir malzemedir. Gergef ise genellikle dikdörtgen biçimde ve iç içe geçen ayarlanabilir çerçevedir genellikle büyük boyda uygulanılan işlemelerde kullanılmaktadır (Megep, 2007, s.17).



Görsel 97 Kasnak (Öztaş, 2021).

3.4. İğneli Keçe Tekniği

İnsanoğlunun başta barınma ve giyinme ihtiyacını karşılayan malzemelerden biri olan keçe; yün liflerinin sıcak su ve sabun yardımıyla nemli bir ortamda sıkıştırılmasıyla oluşturulmuş atkısız ve çözgüsüz tekstil ürünü olarak tanımlanabilir. Yaşamın birçok alanında ihtiyacı karşılaması keçeye olan talebin süreklidir. (Begiç, 2017, s.7).

Günümüzde doğal malzemelerin tercih edilmesi nedeniyle giyim alanında da keçe tercih sebebi olmuştur. Giyim endüstrisinin büyüyüp gelişmesi moda sektörünün gelişmesi ile doğru orantılıdır. Modanın gelişmesi ve toplumu etkilemesinde basın, yayın ve bilişim sektörünün önemi çok büyüktür. İnsanoğlunun içinde var olan farklı görünme ve dikkat çekme isteği moda sektöründeki tasarımcılar tarafından değerlendirilerek bu üretimin sürdürülmesini sağlanmaktadır. Moda kavramı içerisinde doğal bir tekstil ürünü olan keçe de modacılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. (Begiç, 2017, s.293).

Geleneksel tepme Keçecilik ustalık isteyen yapımı zahmetli bir sanattır. Bu bağlamda yapımı kolay, atölye ihtiyacı gerektirmeyen daha az emek gerektiren iğneli keçe tekniği günümüzde tercih edilmektedir. Keçe iğneleme tekniği, desen kumaş üzerine yerleştirilir ve kumaşın alt kısmına ise fırça aparatı ya da bir sünger yerleştirilerek desen üzerinden kumaşa keçe iğne ile tepme işlemi uygulanmaktadır. Desen oluşana kadar bu işlem tekrar edilir (Çeliker, 2011, s.12).

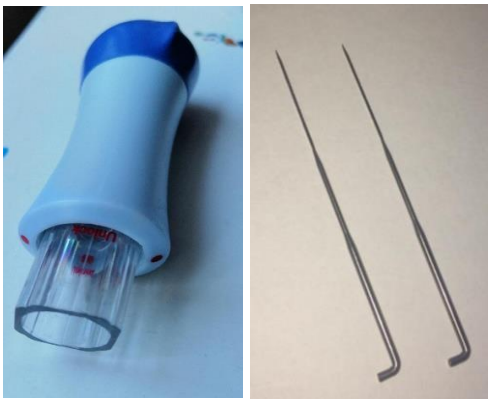
3.4.1. İğneli Keçe Tekniğinde Kullanılan Malzemeler

İğneli keçe tekniğinde kullanılan materyaller; fabrikasyon sentetik yün veya doğal yün, keçe için uygun kumaş, tekli iğne ya da çoklu iğne ve keçe fırçası kullanılarak iki ya da üç boyutlu keçe desenlendirme işlemi yapılır. Bu işlem için, örme kumaş, polar kumaş, kadife, seyrek dokunmuş yumuşak kumaşlarda uygulama sağlanmaktadır. Kumaş üzerine doğal yünler ve sentetik yünler kullanılarak iğneli keçe tekniği kullanılarak uygulanabilmektedir. Bu teknikte öncelikle fırçanın üzerine kumaşın konulması ile yünlerin kumaşa iğne yardımıyla uygulanmaktadır. Keçe yüzeyine renkli, ince, deri ve kumaşlar yapıştırılarak yapılan bir teknik, düz ya da desenli bir kumaştan kesilmiş motiflerin bir başka kumaşa dikilerek veya iğneli keçe tekniği uygulanılarak, keçelerin birbirine kaynaştırmasıyla oluşturulmaktadır (Derebaşo ve Oyman, 2016, s.36-37).



Görsel 98 Yün Keçe Yapağı (Öztaş, 2021).

İğneli keçe tekniğinde sentetik (fabrikasyon) veya doğal yünden yapılmış dokusuz yüzeye yün yapağı, tekli ya da çoklu iğne kullanılarak iki ya da üç boyutlu keçe desenlendirme işlemi yapılır. Bu desenlendirme işlemini uygulamamızı sağlayan iğne kumaşa 90 derecelik açıyla geçirilmektedir (Derebaşo ve Oyman, 2016, s.36).



Görsel 99 Keçe İğne Aparatı ve Keçe İğnesi (Öztaş, 2021).

Yumuşak dokunmuş kumaş üzerine doğal yünler ve sentetik yünler kullanılarak iğneli keçe tekniği uygulanmaktadır. Bu teknikte keçe iğne fırçası kullanılmaktadır. Keçe iğne fırçasının işlevi yün yapağının kumaşın yüzeyine konulması ile, iğnenin sert bir zemine gelmesini engellemek ve iğnenin ucunun kırılmasını önlemek amacıyla kullanılan bir materyaldir (Derebaşo ve Oyman, 2016, s.36).



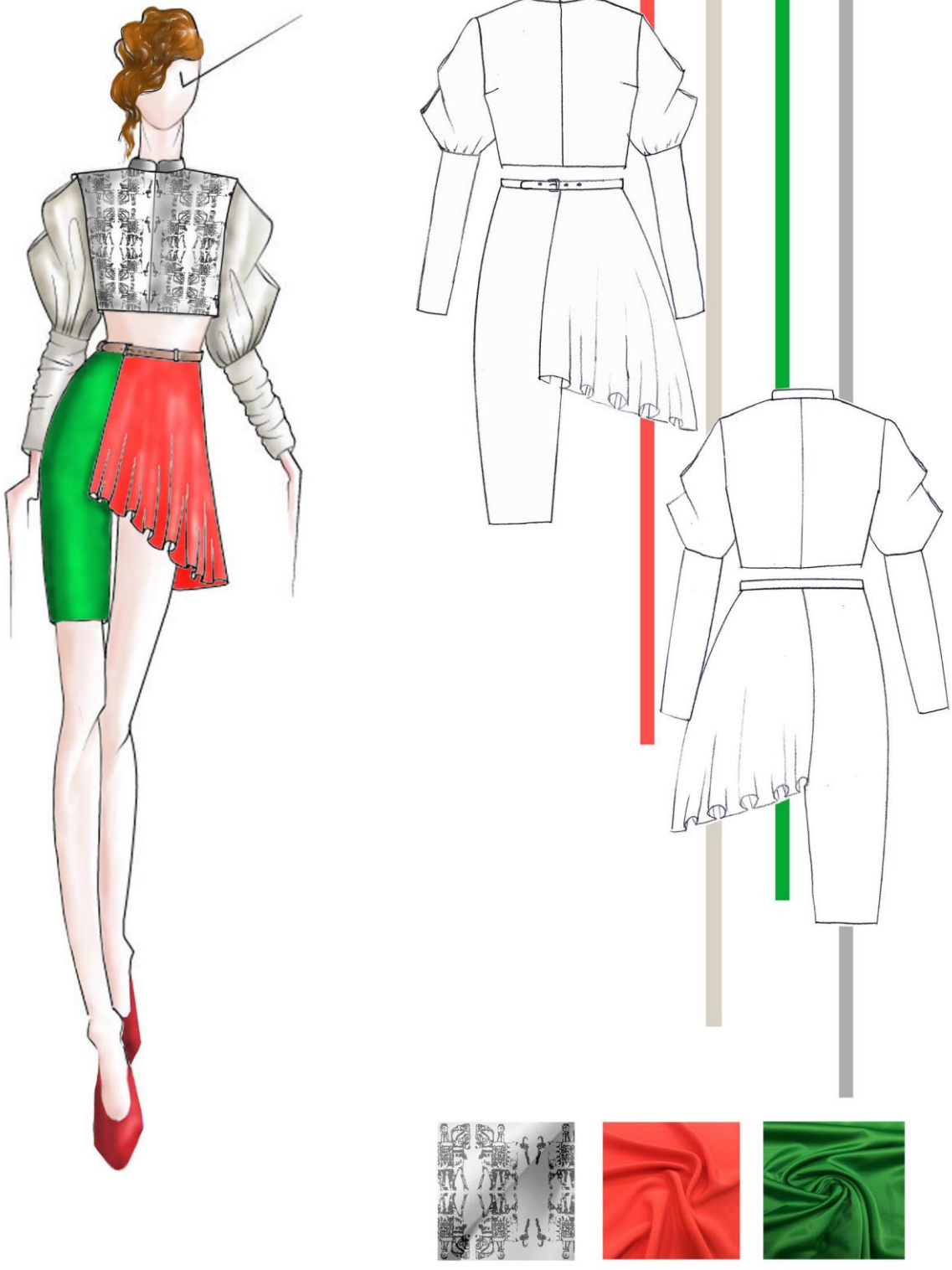
Görsel 100 Keçe İğne Fırçası (Kılıç Karatay, 2019, s.172).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

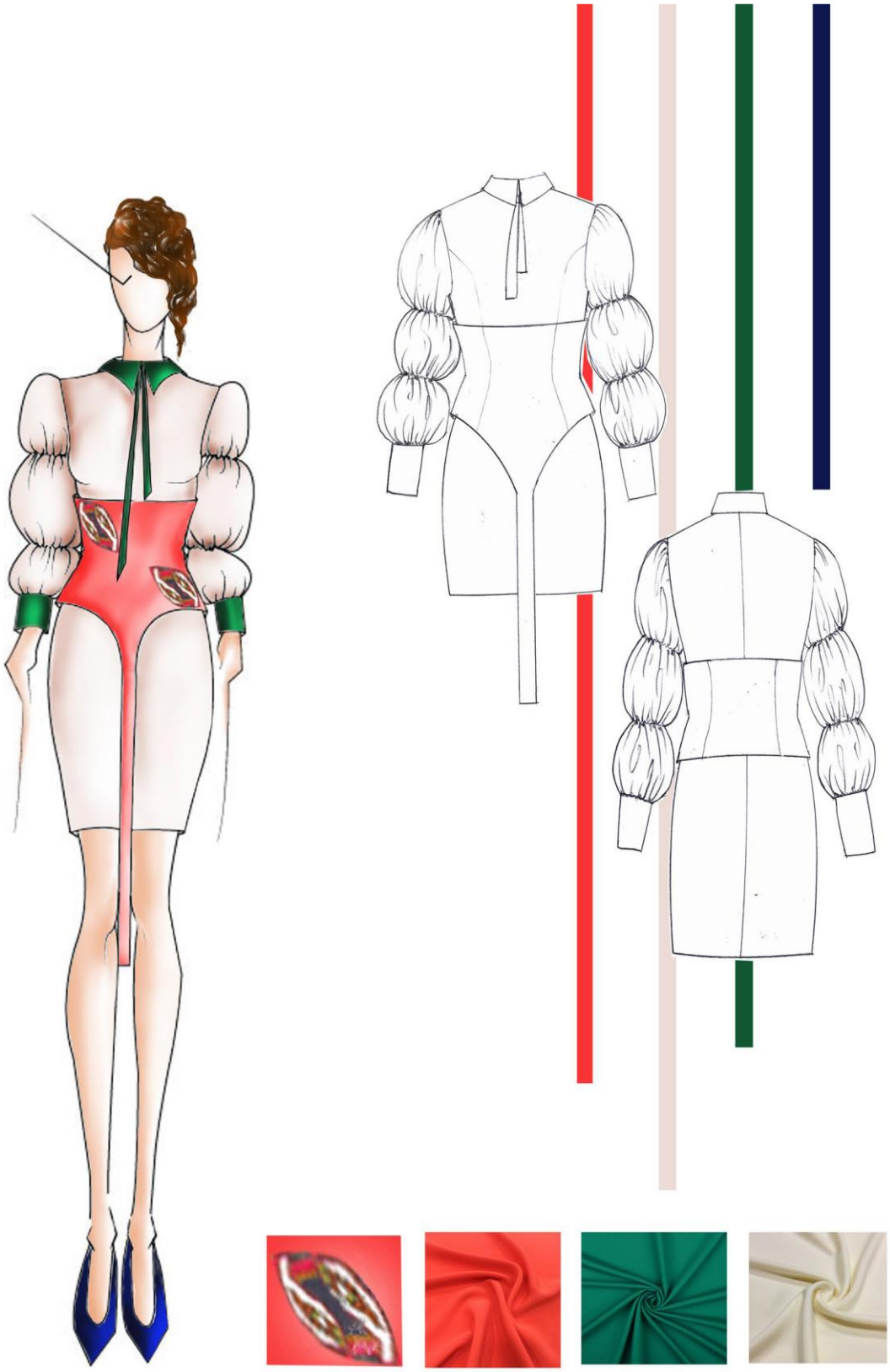
4. TÜRK TEKSTİL SANATINDAKİ MİTOLOJİK HAYVAN İMGELERİNİN GÜNÜMÜZ GİYSİ TASARIMLARINA UYARLANMASI



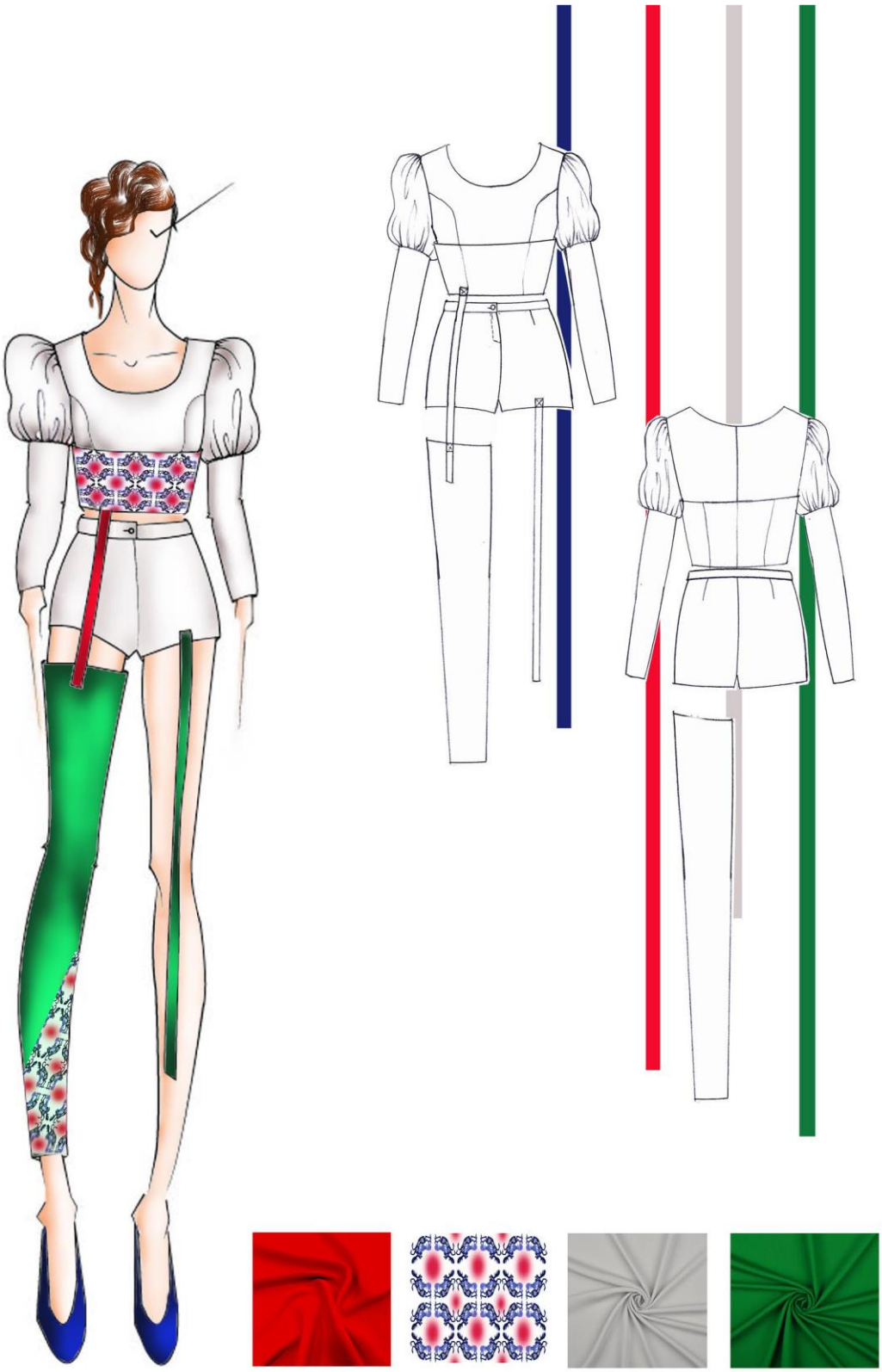
Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinden esinlenerek yapılan giysi tasarımları üzerine uyarlanması ile gündeme yeniden, sadece bir hayvansal imge olarak değil Türk milli ve kültürel değeri olarak görülmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda hazırlanan hikâye (ilham) panosunda tekstil yüzeyinde kullanılan hayvan motifleri baz alınmıştır. Photoshop uygulaması ile bu motiflerin ana yapısı bozulmadan güncel tasarımlara uygun biçimde tasarımlar yapılmıştır ve hikâyenin temelini yansıtan görseller kullanılmıştır.



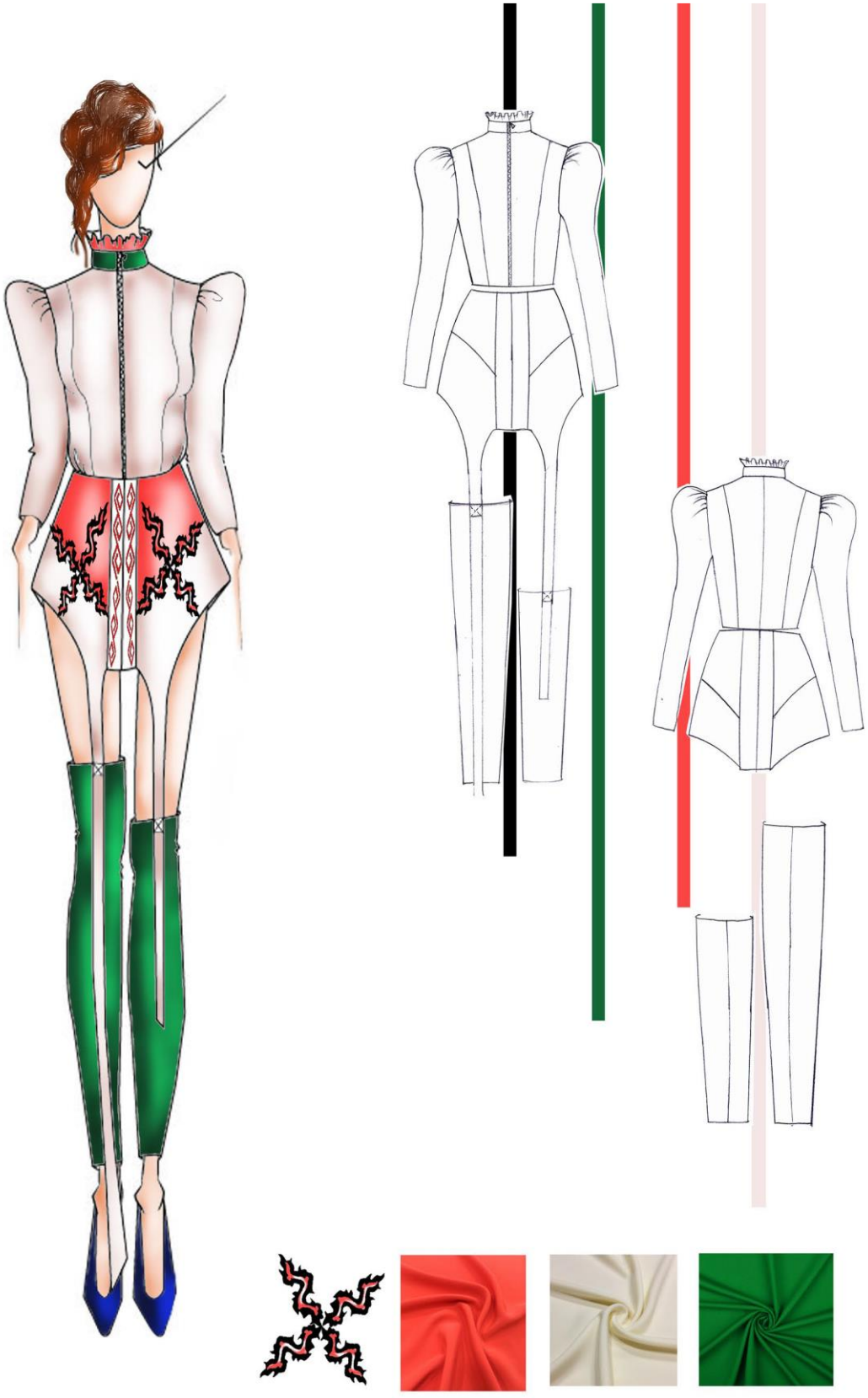
PAFTA 1



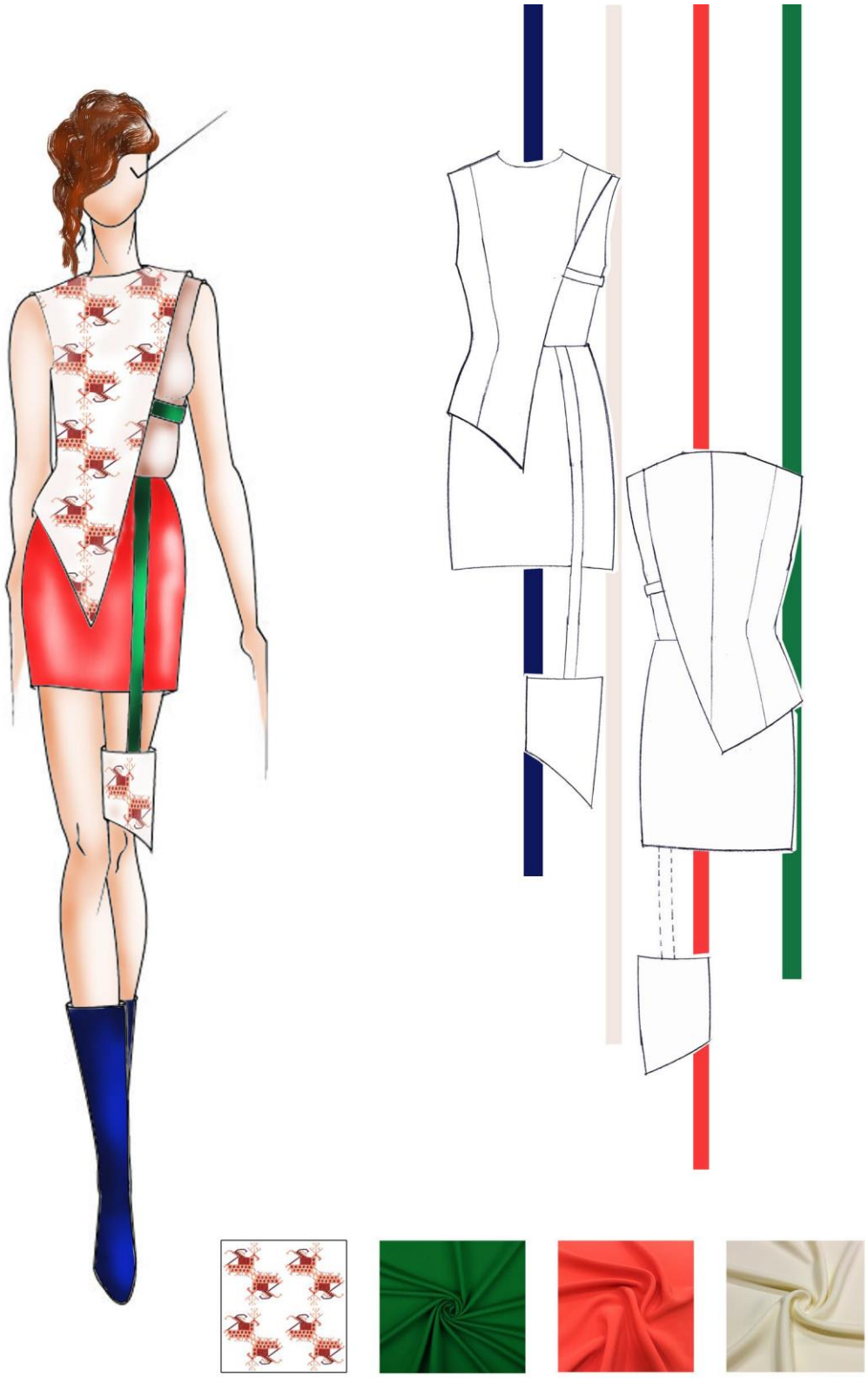
PAFTA 2



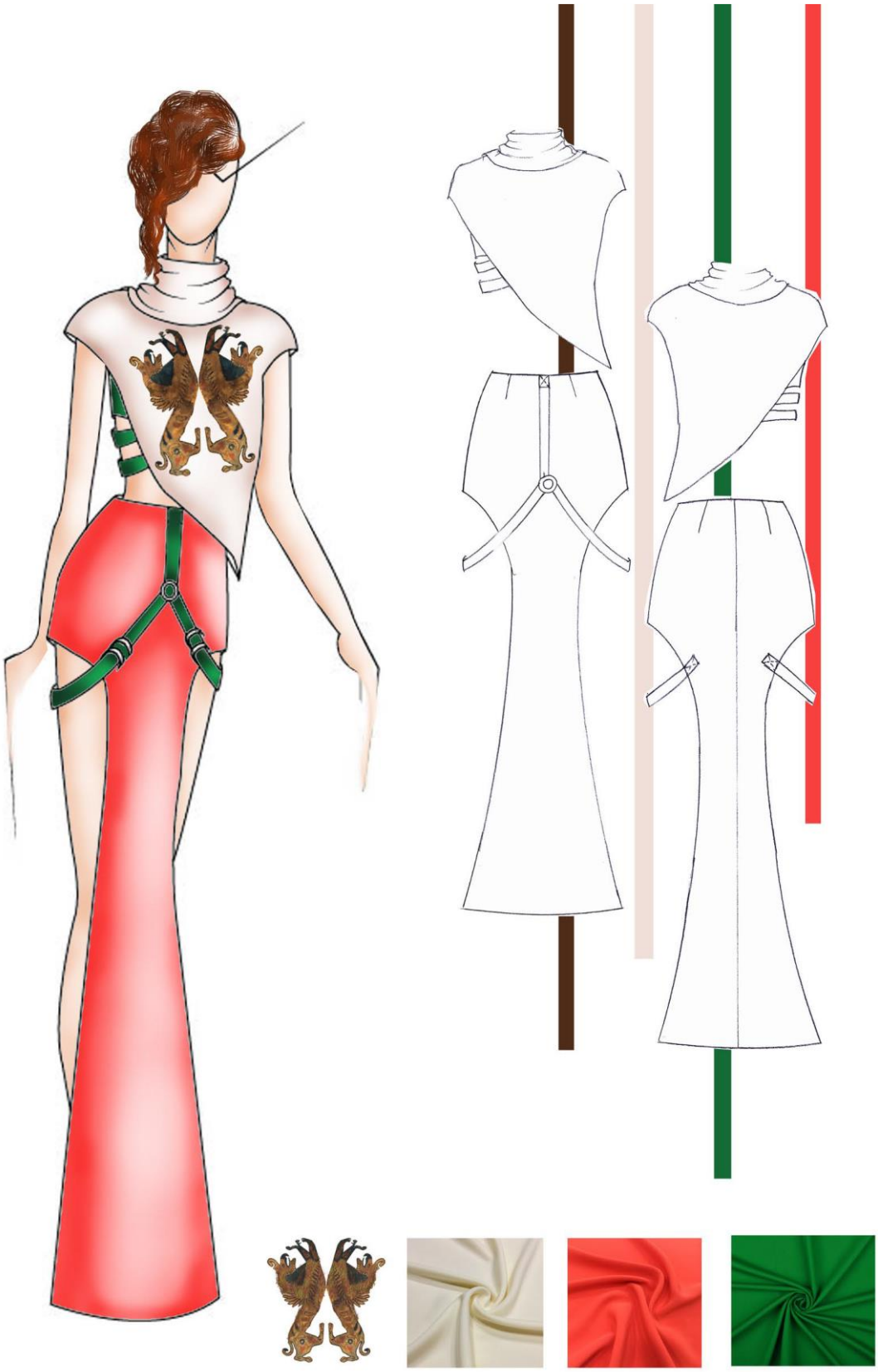
PAFTA 3



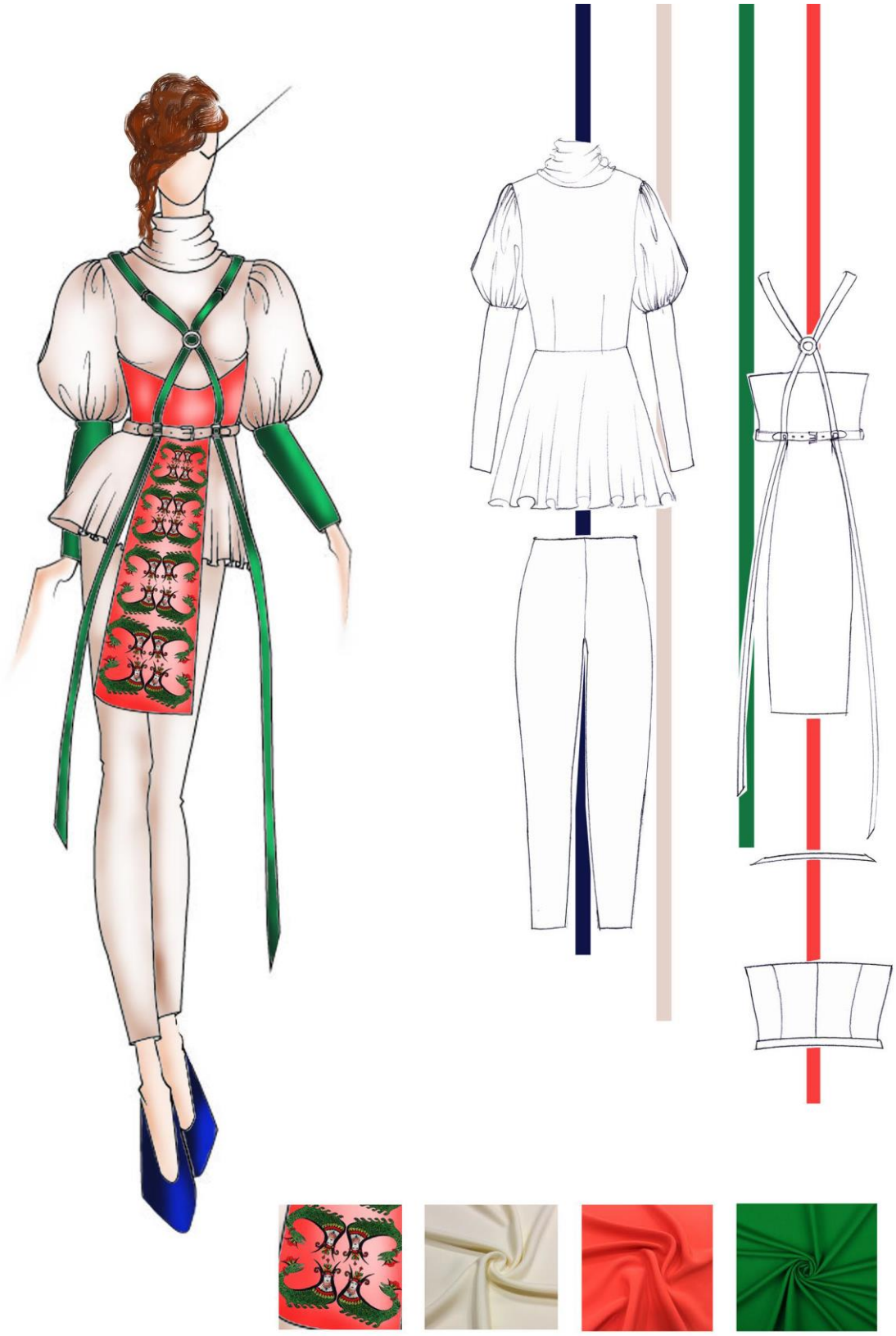
PAFTA 4



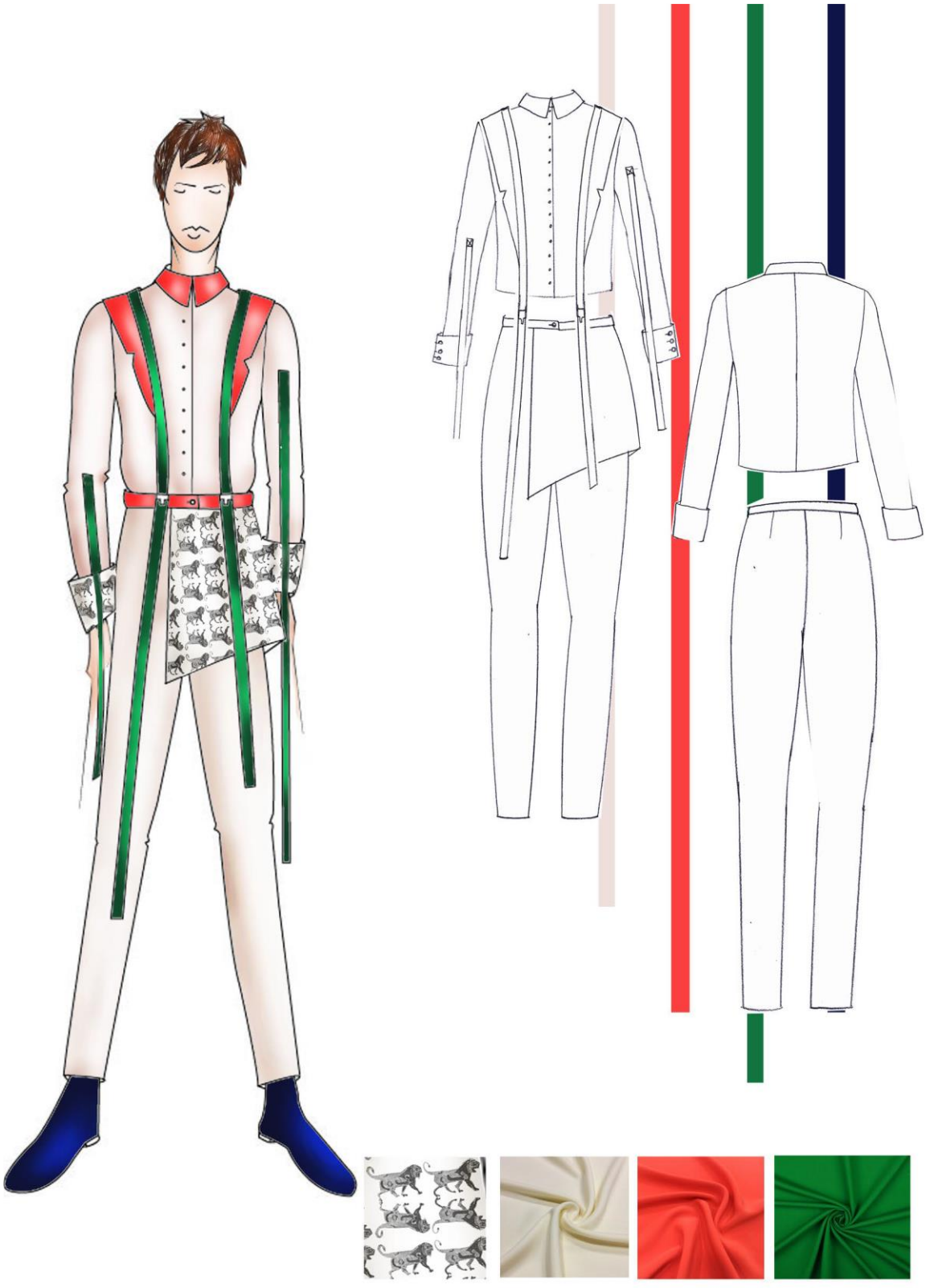
PAFTA 5



PAFTA 6



PAFTA 7



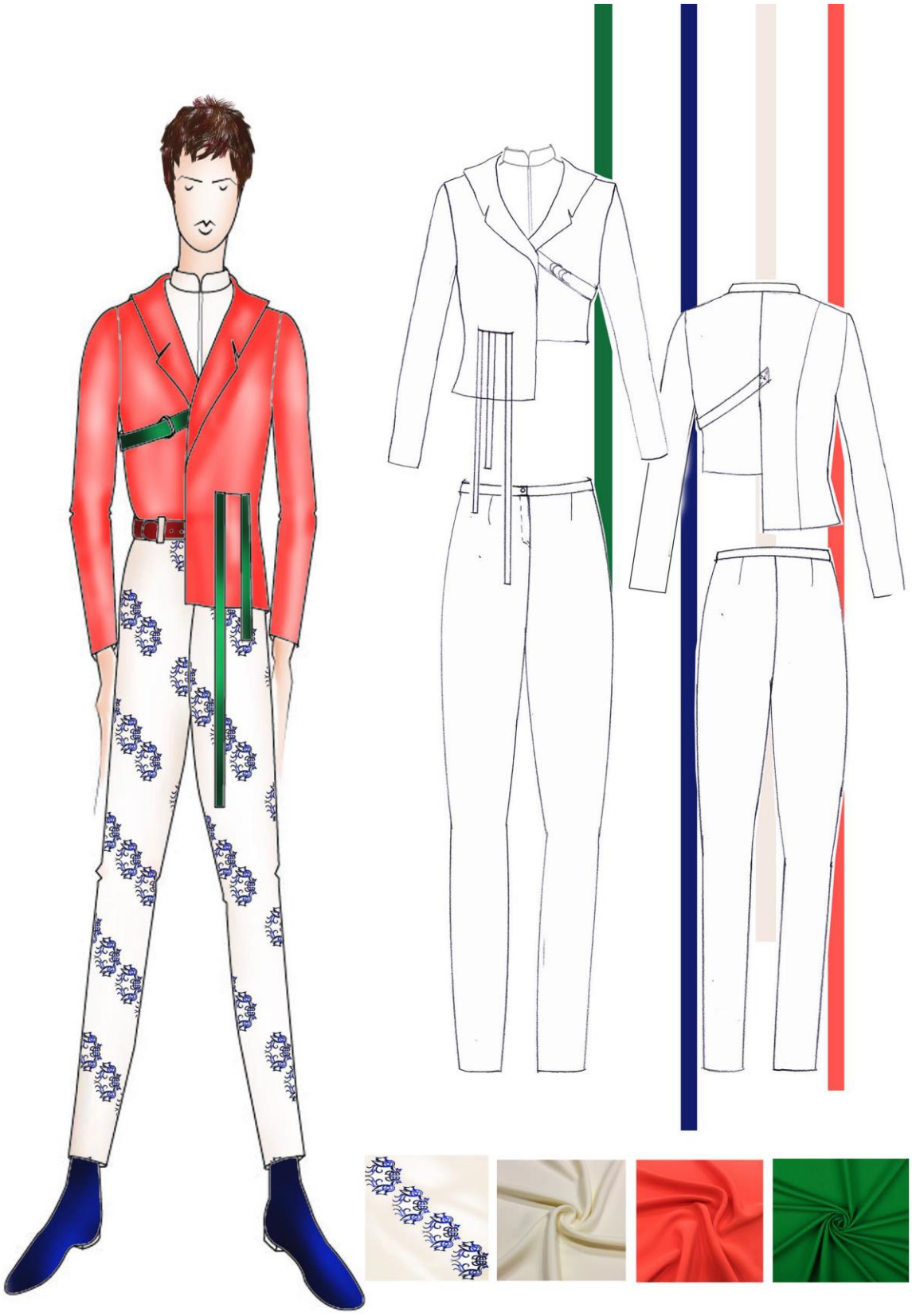
PAFTA 8



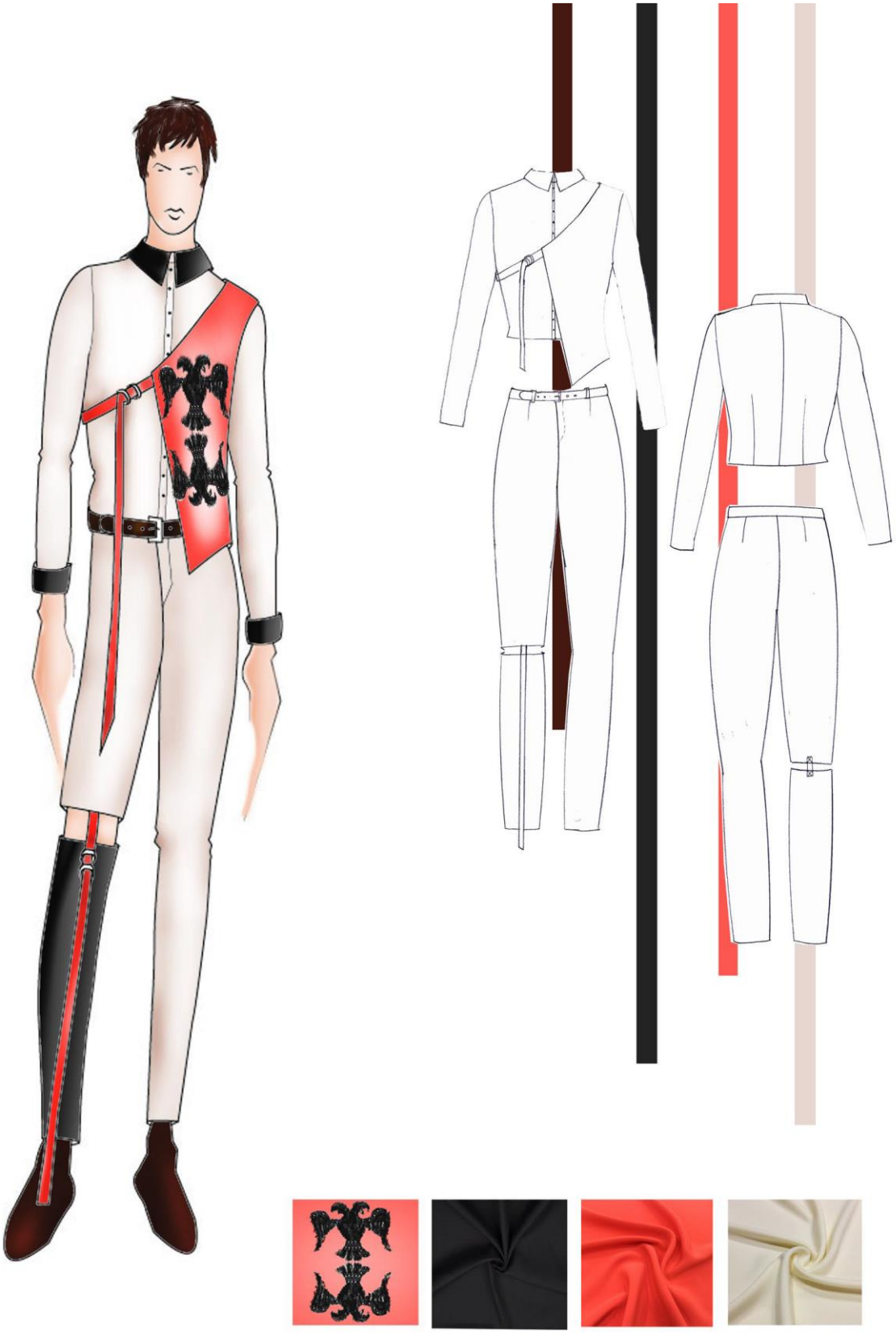
PAFTA 9



PAFTA 10



PAFTA 11



PAFTA 12

4.1.1. Uygulanmış Giysi Tasarımlarının Görselleri



Görsel 101 Pafta 3'ün Uygulaması (Öztaş, 2021).

Pafta 3'ün dikilmiş model görselinde (Bkz. Görsel 101) model özellikleri; modelin üst kısmında crop kesim, sıfır yaka, göğüs altına kadar kuplu, kup altından motif baskısının yer aldığı roba ve kolları kap kol biçimindedir. Üst giysinin bel kısmından inen bir şerit şort sonrasında yer alan yarım çorap tayta velcro (cırt cırt) ile tutturulmuştur. Alt kısımda ise ön ortadan fermuarlı şort ve sol şort ucunda yere kadar uzanan yeşil bir şerit bulunmaktadır. Sağ kısımda yer alan yarım çorap taytta beldeki motif baskıdan parça yer almıştır.



Görsel 102 Pafta 12'nin Uygulaması (Öztaş, 2021).

Pafta 12'nin dikilmiş görselinde (Bkz. Görsel 102) model özellikleri; modelin üst kısmı siyah erkek yaka , ön ortası düğmeli, kollarında siyah manşet takılmış bir gömlek bulunmaktadır. Sağ kısımda gömleğe bağımlı tek taraflı yelek ve bu yeleğin üzerinde keçe ile işlenmiş çift başlı kartal motifi yer almıştır. Yelek sol tarafta yer alan gömleğe bağımlı şerit ile açılır kapanır vaziyettedir. Modelin alt kısmında ise dar kesim, asimetrik, temel erkek pantolonu bulunmaktadır. Pantolonun sol kısmında diz bölümünde bir kesik yer almaktadır. Alt parça ile pantolonu, şerit ve demir toka yardımı kilitlenebilir durumdadır.



Görsel 103 Pafta 2'nin Uygulaması (Öztaş, 2021).

Pafta 2'nin dikilmiş görselinde (Bkz. Görsel 103) model özellikleri; modelde takılıp çıkarılabilir erkek yaka ve yakanın ayakları bağcık formunda şeritten oluşmaktadır. Model göğüs kısmından kuplu, boğumlu kol ve kol bitiminde agraf ile açılıp kapanır durumda manşet yer almaktadır. Modelin arka ortasında gizli fermuar yer almakta ve bel kısmında bir korse bulunmaktadır. Korsenin sol üst kısmı ile sağ

alt kısmında boncuk nakış yöntemi ile yapılmış balık motifi yer almıştır. Korsenin ön orta kısmından, dize kadar uzanan bir şerit bulunmaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Türk mitolojisindeki hayvan imgelerinin günümüz giysi tasarımlarına uyarlanması konusunun işlendiği bu araştırmada öncelikle Türk kültürü, Türk kültüründe hayvan, Türk mitolojisi ve sanatında hayvan imgesi olarak çeşitli başlıklar altında incelenmiştir. Bu araştırma doğrultusunda Türk mitolojisinde yer alan hayvanlar ve Türk sanatında kullanım alanları doğrultusunda tekstil yüzeylerinde kullanılmış hayvan figür ve motifleri keçe iğne, dijital transfer baskı, boncuk nakış tekniği kullanılarak güncel giysi tasarımları üzerinde kullanılmıştır.

Öncelikli olarak Türk mitolojisinde yer alan hayvanların özellikleri ve inanılan mistik güçleri, sanatta kullanılmış örnekleri hayvan başlıkları altında incelenmiştir. Bu hayvanlardan eril özellikler gösteren hayvanlar erkek tasarımlarda kullanılmıştır. Dişilik özelliği gösteren hayvanlarda kadın giysi tasarımı yapılmıştır. Tasarımlar 20 ile 30 yaş aralığına hitap etmekte ve klasik business gündelik stiline uygun tasarlanmıştır. Kreasyon 2022 sonbahar-kış sezonu için düşünülmüştür ve dönemin trend renkleri göz önünde bulundurulmuştur.

Araştırmanın sonucunda ise Türk kültüründe şamanizm olgusunun ve hayvan kültlerinin veya tözlerinin büyük bir etkisi görülmektedir. Türklerin göçebe bir yaşam sürmesi nedeniyle pek çok yeri kendilerine yurt edinmişlerdir. Bu sayede her gittiği bölgeye kendi kültür ve benlik özelliklerini de taşımıştır. Türk mitolojisi de insanlık tarihinde oldukça büyük gelişmelere önderlik etmiş ve kültürel değerleri yaşamalarının bir sonucu olmuş ve kültürel zenginliğe neden olmuştur. Türk kültürü yazılı kaynaklarda çok belirtilmemiş olsa da temelde oldukça güçlü bağ ve inançlarımızın olduğu gözlemlenmiştir. Türk mitolojisindeki hayvanlara yüklenen anlamlar, mistik güçler ve inanışların birçoğu günümüzde de hala devam etmesi bunu gösterir niteliktedir.

Tasarımlar Adobe Illustrator üzerinden artistik çizimleri yapılmıştır. Renklendirme ve pafta düzeni ise Adobe Photoshop programı üzerinde hazırlanmıştır. Oluşturulan paftalarda artistik çizim, ön arka şeklinde teknik çizim, renk pantonesi ve

kullanılan kumaş türleri eklenmiştir. Oluşturulan tasarımlardan üç teknik olması dolayısıyla bu üç tekniğin uygulanabileceği ve kreasyonda uygulama örneği yapılan giysilerin bir tanesi erkek model, diğer ikisi ise kadın model olarak üç adet giysi uygulama örneği hazırlanmıştır.

Teknik anlatım kısmında ise tasarımda kullanılan tekniklerin yapımı ve kullanılan materyalleri ile açıklanmıştır. Bu üç teknik modern süsleme tekniklerinde kullanılan ve hayvan imgelerini daha etkili göstermek adına seçilmiştir. Keçenin tüy etkisi ile hayvan dokusu, boncuk nakış ile daha canlı ve göz önünde bulunması, transfer baskı tekniği ile oluşturulan hayvan motifinin renk özellikleri ve dijital baskının 2022 modası için oldukça ön planda görünmesi nedeniyle seçilmiş tekniklerdir.

Popüler ve oldukça büyük bir geçmişe sahip olan moda sektörü ortak zevkler, geçici yaşam tarzları, hissetme biçimi gibi birçok şeyden beslenen bir olgu olmuştur. Moda, ilk akla gelen sadece giyinmek anlamında değil, bazen farklı ve yeni olanı uygulamak, bazen bir kitleye hitap etmek, bazense sadece bir mesaj anlamı taşımayı amaçlamıştır. Moda, duruma, zamana göre değişmiş olsa da kültürden beslenmektedir. Kültürü, gelişen teknoloji ve trendler ile yeni bir moda oluşturarak yoluna devam eden bir sektör olmuştur. Dolayısıyla büyük bir kültüre sahip olan Türk mitolojisi de efsaneleri, mistik güçleri ele alması, inanışları ve hikayeleri ile moda ve tekstil sektörü için gerek süsleme teknikleri gerek kalıp ve kesimleri ile oldukça zengin ve kapsamlı bir tasarım kaynağı olduğu sonucuna varılmıştır.

Böylesine büyük bir kültür öğesine sahip olan Türk mitolojisi birçok sanat dalı için de ilham kaynağı özelliğini taşıdığı ve pek çok tasarım yelpazesi sunduğu anlaşılmıştır. Gelişen teknoloji ve hızla ilerleyen trendler nedeniyle pek dikkat çekilmeyen Türk mitolojisindeki hayvan imgeleri moda ve tekstil alanında motiflerin ana yapısı bozulmadan renk ve örüntü oluşturularak güncel giysi tasarımları ile Türk mitolojisine ve kültürüne ülkemiz ve hatta dünyanın hayvan imgelerinin, sadece hikâyeleri ile değil aynı zamanda tipolojisi çıkarılarak ifade edilmesi sonucunda gündeme yeniden, sadece bir hayvansal imge olarak değil Türk milli ve kültürel değerinin algılanması açısından oldukça önemli olduğu konusuna dikkat çekilmiştir.

İncelenen hayvan imgelerinin tasarım ve üretimi sırasında moda ve tekstil anlanın da tasarımlara kullanılan teknikler ve desenler ile tasarımların çeşitli biçimlerde arzının gerçekleşebileceği anlaşılmıştır. Business gündelik stil göz önünde bulundurularak hazırlanan kreasyonun etnik stil, resmi ofis stili, sokak stili, şık gece stili, gibi moda stillerinde de tasarımların farklılık oluşturacağı ve Türk milli kültür izlerinin geleceğe taşınması adına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akgün, H. C.(2019). Coğrafyadan Mitolojiye Kaya Resimleri, *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 1 (2), 151-164. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file1/7641822 (21.05.2021).

Akpınarlı, F, Bulat, F.(2016). Tekstil Yüzeylerinin Manipülasyonu ve Dijital Transfer Baskı Denemeleri, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 9 (17), 167-186. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/283832/3017541

Akpınarlı, H.F., Üner, İ. (2017). İç Anadolu Bölgesi Halılarında Görülen Figüratif Sembol ve Motifler, *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* 20(10), 630-651 DOI: 10.21602/sduarte.339715.

Aksoy N. D. – Patoğlu, E. B. (2015). Eski Türk Mitolojisinde Renklerin Günümüz Anadolu'suna Yansıması: Gaziantep Örneği, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi,* 110(216), İstanbul, 199-217. ISSN: 0255-0644

Alsan, Ş.(2005). Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu 'ya), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul. Erişim adresi: https://katalog.marmara.edu.tr/e.yayin/tez/T00522811.pdf (22.05.2021).

Alyılmaz, C. Alyılmaz, S. (2017). Iğdır ve Çevresindeki Koç Heykelli Mezar Taşlarının Üzerlerindeki Arap Harfli Yazıtlar, Türk Dünyası, Arap Harfli Yazıtlar ve Mezar Taşları Çalıştayı Bildirileri, *Dil ve Edebiyat Dergisi,* (43), 305-345. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/tdded/issue/381105/410462 (21.05.2021).

And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası,* Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Anonim, (2011). *Giyim Üretim Teknolojisi Giyimde Süsleme 542TGD153*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara

Anonim, (2016). Şahmeran El boyaması Bez Çanta, (24.04.2021) http://www.hanimisi.com/urun/sahmeran-el-boyamasi-bez-canta

Arık, R. (2000). *Kubadabad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Armutak, A. (2002). Doğu ve Batı Mitolojisinde Hayvan Motifi (Memeli Hayvanlar), *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 28(2), 411-427. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuvfdd/issue/118551/19587111 (22.05.2021)

Arslan. A.(2005). Türk Şamanizm'inin Kaynağına Doğru, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 57-71. Erişim adresi: http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/16322/5884

Aydın, E. (2009). Süreli Yayınlardaki Türk Mitolojisi Üzerine Yapılan Çalışmaların Halkbilimi Açısından Değerlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul. 397688

Aydın, M.(1994). *Şamanizm'in Eski Türk Dinî Hayatı ile İlişkisi,* XI Türk Tarih Kongresi, Ayrı basım, TTK Basımevi, Ankara.

Aydın, Ş. (2015). Dokuma Sanatlarından Minyatüre Türk Kültüründe At, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum. tez.yok.gov.tr. Ulusal Tez Merkezi Tez Sorgu veri tabanından erişildi. (Tez No : 397688).

Balcı, N. (2012). Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler, *Arış Dergisi*, (8), 38-51. DOI: 10.34242/

Baltacı, H.(2020). Türk Mitolojisinin Plastik Sanat Eserlerine Yansıması, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art,* 10 (5), 85-100. ISSN: 2548-0634.

Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*, Ötüken Neşriyat Yayın Evi, İstanbul.

Bayat, F.(2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Yayın Evi, İstanbul.

Bayat, F. (2017). *Türk Mitolojik Sistemi I,* Ötüken Yayınları, İstanbul.

Bayraktaroğlu, S. (1989). Eski Uluborlu Camilerinde Bulunan Kilimlerden Örnekler, *Kültür ve Sanat Dergisi* , (4), 61-64. Erişim adresi: https://docplayer.biz.tr/1491011528-Suzan-bayraktaroglu-resim-picture-1-bergama-

canakkale-hali-carkli-elek-195x146-cm-yy-/geldigi/yer/balikesir/ayvalik/cinarli-cami-html (22.05.2021).

Bedirhan, Y.(2009). *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, Eğitim Akademi Yayınları, Konya.

Begiç, H. N.(2016). Giyim–Kuşam Kültüründe Keçe Sanatına Tarihsel Bir Bakış, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* (40), 287-297 DOI: 10.21563/sutad.270335.

Begiç, H. N. (2017). *Türk Keçecilik Sanatı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara

Beydili, C.(2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük,* Cantekin Matbaası, Ankara.

Beydiz, M.G. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Birkan, S.(2005). İslamiyet Öncesi Orta Asya Türk Maden Sanatının Gelişimi (M.Ö. IV-M.S. X. Yüzyıllar), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Genel Türk Tarihi) Anabilim Dalı, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara. Erişim Adresi : https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/28619 (22.05.2021).

Buluç, S.(2004). Şamanizm, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, *Halk Bilimi Dergisi,* 1-25. Erişim Adresi : http://turkoloji.cu.edu.tr/makale/sistem/tum_list.php/t=tum&psearch=Sadettin/20Bulu%E7 (22.05.2021).

Büyükçanga, H.H.(2006). Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya. Erişim adresi: http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr.8080/xmlui/handle/123456789/7717(22.05.2021).

Candan, E.(2011). *Türklerin Kültür Kökenleri*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul.

Çağlar Abiha, B.(2014). Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmaran, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Kocaeli. Erişim adresi: http://dspace.kocaeli.edu.tr:8080/xmlui/handle/11493/527/7 (22.05.2021).

Çatalbaş, R.(2011). Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi, *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 12 (3),46-51. Erişim adresi: https://www.academia.edu/12523624/T%C3%9CRKLERDE_HAYVAN_SEMBOL/

C4B0ZMC41B0/VE_D%C4%B0N/C41B0L/C41B0%C5%9EK%C4%B0S%C4%B0 (22.05.2021).

Çatalkaya Gök, E. (2019). Türk Tekstil Sanatında Görülen Geyik Figürü, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 26 (12),379-393. DOI : 10.12981/mahder.512447

Çeliker, D. (2011). Geçmişten Günümüze Türklerde Keçecilik ve Keçe Yapımında Yeni Teknikler, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, ISSN 1308-2698, Isparta, 1-22.

Çiçek, A.(2018). Orta Asya Türk Toplumlarının Sosyo-Kültürel Yapısının Genel Bir Değerlendirilmesi, *Mavi Atlas Dergisi*, 6(1), 233-247. DOI: 10.18795/gumusmaviatlas.418891.

Çoruhlu, Y.(1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si,* Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Çoruhlu, Y.(2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları,* Kaba1cı Yayın Evi, İstanbul.

Çoruhlu, Y. (2019). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Ötüken Yayın evi, 3. Basım, İstanbul.

Çıblak, N. (2007), Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 185-196. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4376/59943 (22.05.2021).

Demirci, S.(2020). Türk Mitolojisinde Hayvansal Motiflerin Kuyum Teknikleri ile Uyarlanması, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Isparta. tez.yok.gov.tr. Ulusal Tez Merkezi Tez Sorgu veri tabanından erişildi. (Tez No: 628683).

Derebaşo, Z. Oyman, N. R. (2016). Geleneksel Şırdak Keçe Tekniği ve Uygulamaları, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(28), 29-54. DOI: 10.16992/ASOS.1233

Dilsiz, M.S.(2013). İslamiyet'ten Önce Orta Asya Türk Kültürü, Erişim adresi: https://www.academia.edu/39054992/%C4%B0sl%C3%A2miyetten_%C3%96nce_Orta_Asya_T%C3%BCrk_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCC (02.12.2020)

Diyarbekirli, N.(1972). *Hun Sanatı*, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul.

Dolesko, S. V.(2014). Способ Вышивания Бисером, Roırst, Номер международной публикации WO 2016/018196, Русский, 1-34.

Duman, H. (2019). Türk Mitolojisinde Ejderha, *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*, Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi II. Dil ve Kültür Çalışmaları Öğrenci

Sempozyumu , 482-493 . Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijhe/issue/47885/574054 (22.05.2021).

Durmuş, İ. (2017). Türk Adının Ortaya Çıkışı, Anlamı ve Yayılışı, *Akademik Bakış Dergisi,* 10(20), 37-47 DOI: 10.19060/gav.321022.

Elıade, M. (1951). *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot.

Erberk, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri,* 12. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Erbek, M. (2006). *Çatalhöyük'ten Bugüne Anadolu Motifleri,* Dösim Yayınları, Ankara.

Ergun, C.(2007). *Türklerin Kültür Kökenleri,* Editör(Dinç, N.), Sınır Ötesi Yayın Evi, İstanbul.

Erhan, A. (2018). *Taşa Kazınan Tarih Türklerin İlk Yazılı Belgeleri* , Kronik Yayınları , İstanbul.

Ersoy, N. (2000) *Semboller ve Yorumları*, Zafer Matbaası, İstanbul.

Ertuğrul, E.(2016). 10 Maddede Neolitik Yerleşim Çatalhöyük'ü Anlamak, *Arkeofili Dergisi,* Erişim adresi: https://arkeofili.com/10.maddede/neolitik/yerlesim/catalhoyuku.anlamak/ (04.02.2021).

Eser, E. (2006). Anadolu Selçuklu Döneminde Sultanı Pul: Sikke II. Gıyaseddin Keyhüsrev Donemi Figürlü Sikkeleri, IX. Orta çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Kitabı, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü, Erzurum, 239-248.

Esin, E. (1970). *Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri),* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Esin, E.(1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş,* Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul.

Esin, E. (1985). *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Eyuboğlu, İ. Z.(1987). *Anadolu İnançları Anadolu Üçlemesi-1*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.

Göğebakan, Y.(2013). Türk Mitolojisine Ait Unsurların Türk Resim Sanatına Kaynaklık Etme Sorunu, *İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi*

Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(12), 7-47. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub-sanat-ve-tasarim/issue/20655/2203617 (22.05.2021).

Gökalp, Z. (1995). *Türk Medeniyeti Tarihi*, Toker Yayınları, İstanbul.

Güleçer, M (2020). Dijital Transfer Baskıda Kâğıt Kalitesinin Renk Verimi Üzerine Etkisinin İncelenmesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa. Erişim adresi: http://hdl.handle.net/11452/11776 (22.05.2021).

Gültepe, N.(2015). *Türk Mitolojisi,* Resse Kitabevi, İstanbul.

Güngör, E. (1995). *Tarihte Türkler*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Güngör, H.(2007). *Geleneksel Türk Dininden Anadolu'ya Taşınanlar*, Çelik Şavk, Ü. Ve diğerleri (Ed.), Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni: Bildirileri, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türksoy- Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi, Öncü Basımevi, Ankara.

Gürcan Yardımcı, K.(2017). Altay Bölgesi Türk Halklarında Şaman Başlıkları, International Journal of Cultural and Social Studies (3), 509-521. e-ISSN : 2458-9381I

Güvenç, B. (1996). *Türk Kimliği*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hamayon, R. (2008).*La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre Société d'ethnologie, (31), 65-85.

Harmankaya, H. Güzel, S. (2008). Giyim-Süsleme Tarihi Sürecinde İşlemenin Önemi ve Kullanım Alanları, 38. ICANAS, *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi,* Dilek, Z. ve diğerleri (Ed.)(2), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 669- 681.ISBN 978-975-16-2103-0

Harmankaya, H. Yılmaz, A. Ercan, D. Çetin, A. (2012). Giysi Süslemelerinde Pul-Boncuk Kullanımının Yeri ve İşleme Teknikleri, Batman Üniversitesi Uluslararası Bilim ve Kültür Sempozyumu, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), Batman, 627- 638. Erişim adresi: dergipark.org.tr/tr/pub/buyasambid/issue/29824/320915 (22.05.2021).

Hassan, Ü. (1997). *Osmanlı Devleti'ne Kadar Türkler*, Akşin, S. (ed.), Cem Yayınevi, İstanbul.

İnan, A. K.(1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar,* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

İnce, C. (2015). Türk Mitolojisinde Yılan ve Resim Sanatındaki İzdüşümleri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı, (Yayınlamamış Yüksek Lisans Tezi), Konya. Erişim adresi: http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/handle/123456789/11154?locale-attribute=en (22.05.2021).

Kafesoğlu, İ. (1991). *Türk Milli Kültürü*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Kahraman Çınar, A. (2016). Bozkır Kültür Çevresinde Geyik İnancı ve Geyik Kurbanı, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 1(2), 178-189. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub-jhf/issue/18909/199536 (22.05.2021).

Kalafat, Y. (2009). Yaşayan Eski Türk İnançları İtibariyle Türk Mitolojisi ve Bahaddin Ögel, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(2), 212-220. Erişim adresi: https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi-8-pdf-kalafat-yasar.pdf (22.05.2021).

Kaleli, L.(1996). *Mitolojide İnanç ve Peygamberler,* Can Yayınları, İstanbul.

Karakurt, D.(2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi Türk Söylence Sözlüğü*, Erişim adresi:https://books.google.com.tr/books?id=JSDYBAAAQBAJ&printsec%copyright&hl=tr&source=gbs_pub_info_r-v%onepage&q&f/false (19.12.2020)

Karakuş, G. ve Ötgün, C.(2020). *Fine Arts (NWSAFA)*, DOI: 10.12739, 15(2), 99-115.

Katsyuba, D. V.(1993). *Teleütlerin Manevi Kültürü Teleüt Şamanizm'i*, Akgün, E (Ed.), Arı Matbaacılık, İstanbul.

Kılıç Karatay, S.(2019). Yalvaç Keçe Sanatının Günümüzdeki Durumu, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (34), 128-139 Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub-ataunigsfd/issue/49533/5460531(22.05.2021).

Koca, S.(2017). Eski Orta Asya'da Tabiat, İklim, İnsan Unsuru, *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1),1-18 Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub-asyar-issue/36932/422061 (22.05.2021).

Koç, Y.(2007). Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni: Bildiriler, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türksoy- Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Kurt, K.(2012). Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Hayvan Figürlerinin Farklı Bir Yaklaşımla Seramik Yüzeylerde Değerlendirilmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek

Lisans Tezi), İzmir. tez.yok.gov.tr. Ulusal Tez Merkezi Tez Sorgu veri tabanından erişildi. (Tez No: 328074) .

Mandaloğlu M.(2013). Türk Mitolojisinden Anadolu'ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 27 (6), 382-391. ISSN: 1307-9581

Michaila, N. Malcom Davies, J.(2006). *The Tudor Taılor Techniques And Patterns For Makıng Historically Accurate Period Clothıng*, Firsthpublished ın The United States Of America by costume and Fashion press an impirint of quaite specific media group ltd.

MEGEP, (2007). El Sanatları Teknolojisi Nakış Tasarımları, Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, MEB, Ankara.

MEGEP, (2009). El Sanatları Teknolojisi Hayvansal Motif Çizimi, Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, MEB, Ankara.

Mömin, S. (2013). Şamanizm ve Günümüzdeki Kalıntıları Uygur Toplumundaki Tabular Üzerine, *Ulak Bilge Sosyal Bilimle Dergisi*, 1(1), 79-89 DOI: 10.7816.

Nefes, E.(2004). Kastamonu-Çatalzeytin İlçesi Çağlar Köyü Merkez Camii Haziresi'nde Bulunan Balık Figürlü Bir Mezar Taşı, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 205-213.Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub-omuifd-issue/20301/2115508 (22.05.2021).

Ögel, B.(1971). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları I*, Devlet Kitapları Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Ögel, B. (1984). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara.

Ögel, B.(1993). *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Ögel, B. (1998). *Türk Kültürünün* Gelişme *Çağları II*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul.

Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ölmez, F. N. (2010). Dokumalarda Yılan Motifi, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 3(6), 1-21. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub-sduarte-issue/20725/2211451 (22.05.2021).

Öncel, E. Y.(2019). Osmanlı Dönemi İznik Çinilerinde Görülen Hayvan Motiflerinin İncelenmesi ve Özgün Uygulamalar, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uşak. tez.yok.gov.tr. Ulusal Tez Merkezi Tez Sorgu veri tabanından erişildi. (Tez No: 545498).

Özkartal, M. (2012). Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış (Dede Korkut Kitaplarından Örnekler), *Milli Folklor Dergisi*, (94), 58-99.Erişim adresi: https://www.millifolklor.com/PdfViewer-aspx/Sayi/94&Sayfa-55 (22.05.2021).

Özkartal, Z. (2014). İslamiyet Öncesi Türk Kültüründeki Kaya Resimlerinin Anadolu Türk Halı Motifleri ile İlişkisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta. Erişim adresi: https://acikerisim.sdu.edu.tr/handle/123456789/34640 (22.05.2021).

Öztürk, M.(2008). Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya. Erişim adresi: http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/10047/219257.pdf?sequence=1&isAllowed=y (22.05.2021).

Pamir, A.(2003). Türkler' in Geleneksel Dini Şamanizm'in Orta Asya Eski Türk Kamu Hukuku'na Etkisi, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 52(4), s.155-185. DOI: 10.1501/Hukfak_0000000507

Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi,* Bilge su Yayınevi, Ankara.

Sağsöz, Ş. (2003). Baskılı Tekstillerde Üç Boyutlu Etkiler, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı , (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir. tez.yok.gov.tr. Ulusal Tez Merkezi Tez Sorgu veri tabanından erişildi. (Tez No: 130185).

Sarı, D. (2012). İlk Tunç Çağı ve Orta Tunç Çağı'nda Batı Anadolu'nun Kültürel ve Siyasal Gelişimi, *M.A.S.R.O.P. Dergisi* 7 (6), 112-249. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/masrop/issue/495278/635335 (22.05.2021).

Sarı, S. (2017). Giyilebilir Sanat ve Beden Sanatında Dijital Tekstil Tasarım Uygulamaları, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* (38), 69-85. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub-ataunigsed/issue/295201/298027 (22.05.2021).

Sezgin, Ş. Önlü, N. (1992). Tekstilde Tasarım Olgusu, *Tekstil ve Mühendis Dergisi,* 6(12), 84 -89. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/137584 (27.05.2021).

Şişçi, F.(2018). Türk Mitolojisinde Güvercin Motifi ve Çağdaş Türk Resminde Temsili, *İdil Dergisi,* 7(41), 47-53. DOI: 10.7816 /idil-07-41-07

Sökmen, S., Balkanal, Z.(2018). Anadolu'da Önemli Bir Simge Olan Şahmeran'ın Halk İnanışlarındaki Yeri, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 281-296. DOI: 10.29029/busbed.333220

Tanpolat, C.(2016). Doğu ve Batı Kültürlerinde Hayvan Mitleri, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul. Erişim adresi: https://hdl.handle.net/11729/1122 (22.05.2021).

Tansü, Y.E., Güvenç, B.(2015). Eski Türk Mitolojisinde Hayvan Motifleri Üzerine Düşünceler, *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Dergisi*, 111(218), 203-218. ISSN: 0255-0644

Taşağıl, A. (2016). *Kök Tengrinin çocukları.* Bilge kültür sanat yayınevi, İstanbul.

Togan, A. (1981), *Umumi Türk Tarihine Giriş*, Enderun Kitapevi, İstanbul.

Türkdoğan, O. (1996). *Türk Tarihinin Sosyolojisi*, Turan Yayınları, İstanbul.

Türkdoğan, T. (2019). Alevi İnançlarında Hayvan Mitolojisi ve Tabusu, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Nevşehir. Erişim adresi: http://hdl.handle.net/20.500.11787/531 (22.05.2021).

Tuncer, M. (2017). Donmuş Bir Tarihi Miras: Pazırık Halısı, Erişim adresi: https://arsizsanat.com/donmus-bir-tarihi-miras-pazirik-halisi/ (22.05.2021)

Turan, O. (1994). *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Turan, Ş. (1994). *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınları, Ankara.

Uğur, E. (2019).Transfer Baskı Tekniğinin Basım Yayın Teknolojileri Programlarında Okutulan Baskı Teknikleri Dersine Entegrasyonu, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 253-266, DOI: 10.21733

Uraz, M.(1994). *Türk Mitolojisi*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.

Uslu, B.(2016). *Türk Mitolojisi: Mitolojisiz Bir Halk, Mitsiz Bir Ülke Olmaz,* Kamer Yayınları, Ankara.

Uyar, H. (2017). Göbekli Tepe ve Turna Kuşu Sembolizmi, *Akademiya Dergisi*, 3 (1), 1-12 Erişim adresi: https://akademyadergisi.com/gobekli/tepe/ve/turna/kusu%sembolizmi/ (22.05.2021)

Uzgidim, G. (2017). Türk Dokuma Sanatında Çift Başlı Kartal Figürü, *Sanat ve Tasarım Dergisi* , (19) , 217-231 DOI: 10.18603.

Üngör, İ. (2016). Orta Asya'dan Anadolu' ya Kayalara Yazılan Türk Kültürü (Dereiçi Kaya Resimleri), *Selçuk Üniversitesi Türk Araştırma Dergisi*, (39), 357-368. e-ISSN 2458-9071

Ünlü, E.(2012). Erken Çağ Orta Asya Türk Şaman Geleneğinde Hayvan Figürleri ve Onların Seramik Sanatında Yorumları, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Ana sanat Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir. Erişim adresi: http://hdl.handle.net/20.500.12397/9650 (22.04.2021)

Vanbenschoten, J. (2021). Doğru Boncuk İğnesini Bul, https://tr.actince.com/dogru?boncuk-i/CC-87gnesini/bull/ (10.05.2021).

Yetişgin, M.(2007). Tarih, Coğrafya ve Sosyo-Kültürel Ortamın Türk Kimliğinin Gelişmesine Etkileri, Akademik İncelemeler Dergisi, 2(1), 37-68. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademikincelemeler/issue/1557/19148 (22.05.2021)

Yıldırım, B.B.(2016). Mitolojide Kullanılmış Olan Hayvan Figürlerinin Seramik Yüzeylerde Kullanımları, Anlamları ve Türk Sanatına Etkileri, 10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir.

Yıldırım, S. (2003). Aslan-Boğa Mücadelesi Kompozisyonu, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2(43), 1-18. Erişim adresi http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1010/12248.pdf (22.05.2021)

Yıldız, N.(2020). İslamiyet Öncesi Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, *Arkeofili Dergisi*, (76), 1-10. Erişim adresi: https://arkeofili.com/islamiyet/oncesi/turk/sanatinda-hayvan-sembolizmi/ (22.05.2021).

Yiğit, N. H. (2018). Türk Dünyası Efsanelerinde Hayvanlarla İlgili Motifler Üzerine, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(59), 278-288. ISSN: 1307-9581

Yozgat, S. (2019). Türk Mitolojisindeki Grafik Sembollerin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansımaları: Kuş Figürü Örneği, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu. Erişim

adresi: http://earsiv.odu.edu.tr:8080/jspui/bitstream/11489/1143/1/84-Sema_Yozgat.pdf (22.05.2021).

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	Merve Gülşen Öztaş
Doğum Yeri	Ankara- Yenimahalle
Doğum Tarihi	19.05.1996

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	Başkent Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Bölüm	Moda ve Tekstil Tasarımı

YABANCI DİL BİLGİSİ

İngilizce	YDS (…..) ÜDS (….) TOEFL (….)

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurum	-

Görevi/ Pozisyonu	-
Tecrübe Süresi	-

KATILDIĞI

Kurslar	TÜSGAD Dikişsiz Giysiler Çalıştayı Başkent Üniversitesi Ekolojik Baskı Çalıştayı Nit Örme Akademi Sds One Knit Paint Triko Programı Nit Örme Akademi Shima Seiki Triko programı
Projeler	-

İLETİŞİM

Adres	Pamuklar Mah. 657. Sok 4/18 Yenimahalle Ankara
E- mail	mgulsen1905@gmail.com