T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ŞAMANİST ETKİLER

Ahmet DALKIRAN

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Melek GÖKAY

Konya-2010

ÖNSÖZ

Kültür ve sanat, bir toplumu diğerlerinden farklı kılan değerler bütünü ve hayatı algılama biçimidir. Bilim ve teknoloji evrenseldir, ama kültür ve sanat millidir. Kültür ve sanatın milli olması içlerine kapanık, diğer kültür ve sanatlardan kopuk olmaları anlamına gelmez. Dünya'da hiçbir kültür ve sanat yoktur ki diğerlerinden etkilenmemiş, beslenmemiş olsun. Ancak etkilenme aynılaşmaya ve kopyası haline gelmeye dönüştüğü zaman yozlaşma ve yok olma süreci başlar.

İçinde bulunduğumuz çağda kitle iletişim araçları alanındaki hızlı gelişim her alanda olduğu gibi kültür-sanat alanında da toplumlar arası etkileşimi artırmıştır. Bu etkileşim ortamı ise zaman zaman, benzer özelliklere sahip, kimliğinden ve özgünlüğünden uzaklaşmış ürünlerin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Ancak, sanatta özgünlük farklı olanı yakalamak yakalarken de daima kendi kimliğinin özünü taşımakla sağlanabilmektedir.

Bu nedenle, Türk sanatçısının dünya sanat arenasına sunduğu eserlerinde kullandığı birçok mitolojik ve dinsel (Şamanizm) kökenli sembol, motif ya da imgelerin menşeinin ve anlamlarının tespit edilmesinin, zengin Türk kültürünün eriyip gitmemesi ve dünya sanatındaki yerini koruyabilmesi adına önem arz ettiği düşünülmüştür. Bu bağlamda "*Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler"* isimli konu doktora tez konusu olarak seçilmiştir.

Doktora tezi araştırma sürecimin başından sonuna öneri ve desteği ile yanımda olan, danışmanım Prof.Dr. Melek Gökay'a, tez izleme komitemde olan ve görüş ve önerileriyle tez çalışmamın olgunlaşmasını sağlayan Doç Dr. Hüseyin Elmas ve Doç.Dr. Mehmet Başbuğ'a, sanatçı görüşmelerimde beni yalnız bırakmayarak beraberimde gelen mesai arkadaşım Öğr.Gör. İbrahim Çoban'a, tezimin yazınsal sürecinde sabır ve itinayla tezimi okuyan Yrd.Doç.Dr. Harun Hilmi Polat ve Doç.Dr. Hüseyin Elmas'a, tezimin içeriğinde yer alan ve benimle görüşme nezaketinde bulunarak sanat anlayışlarını yakından tanımama fırsat veren sanatçılar; Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci ve Ahmet Yeşil'e, tez sürecimde, küçücük yaşlarına rağmen bana karşı büyük hoşgörü gösteren oğlum Emre Doğukan ve kızım Zeynep Sude'ye sonsuz teşekkür ederim.

Ahmet Dalkıran

Konya, Ekim 2010

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	
	Numarası	065117021004
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ☒
	Tez Danışmanı	Prof.Dr. Melek GÖKAY
	Tezin Adı	Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler

ÖZET

Yapılan araştırma ile Türk toplumunun eski inanç sistemi olan Şamanizm'e ait unsurları, İslam dinine rağmen unutamadığı ve bu unsurların bir kısmını geleneğe dönüştürerek bir kısmını da sanat eserlerinin tezyininde kullanarak günümüze kadar getirdiği görülmüştür.

Her alanda, hızla küreselleşen günümüz dünyasında ise, millet olarak ayakta kalabilmenin en başta gelen gereklerinden birisinin de kültürel değerlere sahip çıkmak olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle, Türk kültürünün özünü oluşturan Şamanizm'e ait motiflerin, görsel bir belge niteliği taşıyan Türk resmindeki yansımalarının tespit edilerek bir kaynakta toplanması amaçlanmıştır. Böylece, hem Türk kültürüne ait değerlerin tescillenerek korunması hem de bu kaynaklara ulaşacağı düşünülen sanat eğitimcileri aracılığıyla Türk toplumuna kültür aktarımının sağlanacağı düşünülmüştür.

Bu amaçla yapılan araştırmada, 1909-2009 yılları arası Anadolu Türk resim sanatı içerisinde eser veren sanatçılar arasından seçilen; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Can Göknil, Hüsamettin Koçan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer, Ahmet Yeşil ve Hasan Kıran'ın eser örnekleri incelenmiştir. İnceleme sonucunda; *Hayat Ağacı/Adak Ağacı, Şaman, At, Güneş, Dağ, Merdiven* ve *Nazar Boncuğu* gibi, Şamanist inançtan kaynaklanan birçok imgenin gerek biçim gerekse içerik yönünden sanatçıların çalışmalarında kullanıldığı tespit edilmiştir.

Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde *"doküman incelemesi ve görüşme"* yöntemi kullanılmıştır. Görüşmelerde veri toplama aracı olarak, *"Sanatçı Görüşme Formu"* ile video kamera ve fotoğraf makinesi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şamanizm, Sanat, Türk Resmi.

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Ahmet DALKIRAN
	Numarası	065117021004
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ☒
	Tez Danışmanı	Prof.Dr. Melek GÖKAY
	Tezin Adı	Shamanist Influences on Contemporary Turkish Painting

SUMMARY

The present study observes that Turkish people, in spite of the acceptance of Islamic religion, have not forgotten the elements of their old creed Shamanism, and have preserved them so far either by transforming some of them into their customs or using some others as embellishments in their works of art.

It has already been obvious that nations can keep on existing as a unity against the rapid globalisation of the world only by preserving their cultural heritage. For this reason, our aim has been to gather together the reflections of the motifs of shamanism on Turkish painting, which can be considered as visual documents of Turkish art and culture. It has been thought that, by the realisation of this aim, certain values of the Anatolian Turkish culture will be recorded and better preserved in a source, and it will then be used by teachers working in educational institutions of art to hand them down to future generations.

Under the light of this aim and consideration, the works of Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Can Göknil, Hüsamettin Koçan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer, Ahmet Yeşil ve Hasan Kıran are randomly chosen to be studied as the specimens of the Anatolian Turkish Painting accomplished between the years 1909 – 2009. The study has shown that many images like *Tree of Life (Hayat Ağacı) /Wish Tree (AdakAğacı) , Shaman, Horse, Sun, Mountain, Ladder and Evil Eye Bead or Stone (Nazar Boncuğu)* that can be traced back to the shamanist creed have been used in the works of above mentioned artists either in form or in content.

Based on general scanning model, qualitative research method and techniques have been applied in the study. Obtaining qualitative data has been accomplished by “Material study and interview”. During the interviews “Interview Form”, camera and video camera have been used for data acquisition.

Key Words: Shamanism, Art, Turkish Painting

İÇİNDEKİLER

Sayfa-No

Bilimsel Etik Sayfası ……....i
Tez Kabul Formu ……....ii
Önsöz ……..……....iii
Özet ……iv
Summary …… vi
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası ……xi
Resimler Listesi…….. xii
Giriş ……..1
BİRİNCİ BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE…….....6
1.1 Şamanizm/Şaman/Kam Kavramları…..……..……..6
1.1.1.Dünya'da Şamanizm……..6
1.1.2.Şaman/Kam Kavramları…….……....8
1.2. Türk Kültüründe Kamlık (Şamanlık) Geleneği…….....9
1.2.1.Kam (Şaman)'lığa Seçilme ve Eğitim……...…....12
1.3. Şamanizm'de Tanrılar ve Ruhlar……...……....13
1.3.1. Gökyüzü (Yukarı Dünya/Semavi) Tanrı ve Ruhları…….14
1.3.1.1. Ülgen……...…….14
1.3.1.2. Yayık……...…….15
1.3.1.3. Suyla...……...…….16
1.3.1.4. Karlık……...…….16
1.3.1.5. Utkuçı……....16
1.3.2. Yer-Su Tanrıları……...……17
1.3.2.1. Toprak (Dağ-Mağara-Taş Kültü) Ruhu……17
1.3.2.2. Su (Deniz, Nehir, Göl Kültü) Ruhu……...……...18
1.3.2.3. Ağaç (Ormanlar) Ruhu……...……..19
1.3.2.4. Ateş ve Ocak Ruhu……...……....21
1.3.2.5. Demir Ruhu...……...…….22
1.3.2.6. Umay……...……..23
1.3.2.7. Akene (Ak Ana) ve Ana Maygıl……...…….23
1.3.3. Aşağı Dünya (Yeraltı) Tanrı ve Ruhları……...……....24

1.4. Türk Mitolojisinde Şamanizm'le İlgili Semboller…….……...…….25
1.4.1.At……..……..25
1.4.2. Horoz ve Tavuk…….……25
1.4.3. Kartal…….……...26
1.4.4. Kurt…….……...……...26
1.4.5. Geyik……...……..27
1.4.6. Ejder……...……...28
1.4.7. Yılan……...……...29
1.4.8. Koyun, Koç ve Keçi……...……...29
1.4.9. Güneş ve Ay……...……...30
1.4.10. Renk Sembolizmi……...…….30
1.4.11. Sayı Sembolizmi……...……..34
1.5. Günümüz Türk Toplum Yaşantısında Şamanist İzler……....35

İKİNCİ BÖLÜM – VERİ SETİ VE YÖNTEM……...……..38
2.1. Araştırmanın Modeli……...……....38
2.2. Evren ve Örneklem……...……..39
2.3. Veri Toplama Araçları……...…….39
2.4. Verilerin Toplanması……...……...40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – BULGULAR VE YORUM...……...…….41
3.1. Başlangıcından XX. Yüzyıla Türk Sanatı'nda Şamanist Etkiler…….....41
3.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi……...……..41
3.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi ……...…....50
3.2. Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler……..……..56
3.2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerinde Ağaçlar…….57
3.2.2. Neşet Günal'ın Resimlerinde Korkuluklar ve At Kafası İskeletleri…..61
3.2.3. Adnan Çoker'in Resimlerinde Gök Kubbeler ……...…….66
3.2.4. Gencay Kasapçı'nın Resimlerinde Nazar Boncukları……...…..71
3.2.5. Süleyman Saim Tekcan'ın Resimlerinde Atlar, Hatlar ve Mezar Taşları…79
3.2.6. Can Göknil'in Resimlerinde Tanrılar, Ruhlar ve Periler…….....85
3.2.7. Hüsamettin Koçan'ın Resimlerinde Şaman'ın Gizemi……...…....93
3.2.8. Hasan Pekmezci'nin Resimlerinde Dağ, Güneş, Bulut ve Merdiven…101
3.2.9. Şükran Pekmezci'nin Resimlerinde Adak Ağaçları ve Düğünler…….109

3.2.10. Ahmet Yeşil'in Resimlerinde Gelenekselden Evrensele Umut; Dilek/Adak Ağaçları……...……....117

3.2.11. Rauf Tuncer'in Resimlerinde Şamanist İnancın Güncel Yorumları….123

3.2.12. Hasan Kıran'ın Resimlerinde Şamanist Söylenceler……...…….132

Sonuç ve Tartışma…….139

Kaynakça……...153

Resimler Kaynakça……...……....166

Ekler……...……...171

Özgeçmiş ……..188

KISALTMALAR ve SİMGELER

ABT : Ağaç baskı tekniği.

AÜKT : Ahşap üzerine karışık teknik.

BRHD : Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği.

CÜKT : Cam üzerine karışık teknik.

DÜYB : Duralit üzerine yağlıboya.

İMOGA : İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.

KT : Karışık teknik.

KÜGB : Kağıt üzerine guvaş boya.

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı.

MSGSÜ : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

TBT : Tahta baskı.

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.

TÜAB : Tuval üzerine akrilik boya

TÜYB : Tuval üzerine yağlıboya.

UPSD : Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği.

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa-No

R 1. Gustave Klimt, Hayat Ağacı, 1909. 2
R 2. Max Ernst, Hayat Ağacı. 3
R 3. Birinci Pazırık Kurganı, keçeden yapılmış eyer örtüsü detayı. 43
R 4. Çadır direğinin ya da Sancak sopasının ucuna geçirilen bronz sığın heykeli. 44
R 5. Sibirya'da bulunmuş altın yaldızlı, tunç ağaç ve çift evren. 45
R 6. Kültiğin Anıtının şeması. 47
R 7. Bezeklikten, dağ gölünde ejderler, 9. yy. 48
R 8. Mitolojik bir hikayeyi anlatan duvar resmi, fresk. 49
R 9. Erzurum Çifte Minareli Medrese, hayat ağacı-çift başlı kartal ve ejder başı. 51
R 10. Yakutiye Medresesi, çift başlı kartal-palmiye ağacı ve aslanlar. 52
R 11. Varka ve Gülşah minyatürlerinden. 53
R 12. Beyşehir Kubadabat Sarayı çinilerinden. 53
R 13. Muhammed Siyah Kalem Minyatürlerinden. 55
R 14. Nakkaş Osman, Surname-i Humayun'dan Kumaşçı Esnafın Geçişi. 56
R 15. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yazma Motifleri. 58
R 16. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak. 58
R 17. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hayat Ağacı, 1957. 59
R 18. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kartal Baba Çınarı, 1946. 60
R 19. Neşet Günal, Yaşantı–1 Detay, 1958. 63
R 20. Neşet Günal, Korkuluk VII, 1988. 64
R 21. Neşet Günal, Korkuluk XI, 1989. 65
R 22. Adnan Çoker, Gök Kubbe, 1970. 68
R 23. Adnan Çoker, Gök Planı, 1975-76. 69
R 24. Adnan Çoker, Mavi Denge, 1996. 70
R 25. Gencay Kasapcı, Çam. 74
R 26. Gencay Kasapcı, Ağaç, 1994. 75
R 27. Gencay Kasapcı, Dairenin Gizemi, 2004. 76
R 28. Gencay Kasapcı, İsimsiz, 2003. 78
R 29.Süleyman Saim Tekcan, Dolu Dizgin Atlar, 2000. 80
R 30. At şekilli mezar taşı, Azerbaycan Şemkir bölgesi. 82

R 31. Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi çeşitlemeler, 1994-95. 82
R 32. Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi çeşitlemeler, 1994-95. 83
R 33. Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz, 2003. 84
R 34. Can Göknil, Akkızlar, 1996. 87
R 35. Can Göknil, Umay Hatun I, 1995. 88
R 36. Can Göknil, Karakızlar, 2000. 90
R 37. Can Göknil, Tufan, 1994. 91
R 38. Hüsamettin Koçan, İsimsiz, 1995. 95
R 39. Hüsamettin Koçan, Şamanın Gizemi, 2004/2005. 96
R 40. Hüsamettin Koçan, Çember Ay Sapan Serisinden-İsimsiz. 98
R 41. Hüsamettin Koçan, Çember Ay Sapan Serisinden-İsimsiz. 99
R 42. Hüsamettin Koçan, Kırılgan Yüzler Serisinden-İsimsiz. 100
R 43. Hasan Pekmezci, İsimsiz, 2005. 102
R 44. Hasan Pekmezci, İsimsiz, 2004. 104
R 45. Hasan Pekmezci, Yollar, 2005. 106
R 46. Hasan Pekmezci, Gökyüzüne, 2005. 107
R 47. Şükran Pekmezci, Adak Ağacı, 2006. 110
R 48. Şükran Pekmezci, Hıdrellez, 2004. 112
R 49. Şükran Pekmezci, İsimsiz. 114
R 50. Şükran Pekmezci, Düğün. 115
R 51. Ahmet Yeşil, Dilek Ağacı, 1993. 119
R 52. Ahmet Yeşil, Umutlar Tükenmesin, 1995. 120
R 53. Ahmet Yeşil, Aykırı Yaşamlar Üzerine, 1995. 122
R 54. Ahmet Yeşil, Mesaj I, 1997. 122
R 55. Ahmet Yeşil, İsimsiz, Ahmet Yeşil, İsimsiz. 123
R 56. Rauf Tuncer, İsimsiz. 125
R 57. Rauf Tuncer, İsimsiz, 2000. 127
R 58. Rauf Tuncer, İsimsiz, 2000. 128
R 59. Rauf Tuncer, İsimsiz. 129
R 60. Rauf Tuncer, İsimsiz, 2004. 131
R 61. Hasan Kıran, Gösteri II. 134
R 62. Hasan Kıran, Kuşlarla Dans, 2005. 135

R 63. Hasan Kıran, Trans, 2006. 136
R 64. Hasan Kıran, Şamanların Yüzleşmesi. 137

GİRİŞ

İnsanların dış dünyadaki nesneleri ya da zihin dünyalarında yorumladıkları düşünceleri, çeşitli biçimlerde ifade etmelerinden ötürü sanat ya da sanatlar doğmuştur. Bu yorumlardaki benzerlikleri ya da farklılıkları ise, insanların içinde bulundukları sosyo-kültürel yapıya bağlı olarak tarihten getirdikleri ve üzerine yeni eklemeler yaptıkları gelenekleri ile özel yetenek ve becerileri belirler.

Bu nedenle sanat eserlerindeki benzerlikler ve farklılıklar tesadüflerle ifade edilemez. Sosyo-kültürel bir ortam içerisinde bulunan sanatçı birçok unsur tarafından etkilenmekte ve bu etki doğal olarak onun sanatına yansımaktadır. Bu etkilerden birisi ve en önemlisi ise dini inançlardır.

Tarih boyunca insanlar ilâhî ve ilâhî olmayan dinlerin inanç, âdet ve uygulamalarını günlük hayatlarına taşımışlardır. Toplumlar inandıkları dini ya da inancı değiştirdiklerinde bile, önceki inançlarının izlerini yeni dinin inanç ve âdetlerinde sürdürmüşlerdir.

Türk milletinin tarihine bakıldığında da, çeşitli dinleri ve inançları benimsedikleri görülmektedir. Türkler son olarak İslâmiyet'i kabul etmiş ve bu dinin kurallarına uymuşlardır. Fakat İslâm dinini kabul eden Türk toplumu eski inançlarını ve bu inançlardan beslenerek gelişen uygulamalarını büyük ölçüde silip atamamıştır.

Bugün günlük hayatımızdaki birçok alanda İslam'dan önceki kültüre (Şamanizm) ait öğeler yer almaktadır. Sanat alanı da bunlardan bir tanesi ve en önemlisidir. Sanat eserlerinin binlerce yıllık kalıcılığı ve çok geniş kitlelere ulaşabilmesi bu alandaki yeri ve önemini artırmaktadır.

Ancak, geçtiğimiz birkaç yüzyıldır dünya, her alanda olduğu gibi sanat alanında da hızla küreselleşme yolunda ilerlemektedir. İletişim araçlarındaki hızlı gelişim ise küreselleşme olgusunu körüklemektedir. Bu durum, belki ilk bakışta paylaşım ve kültürel zenginlik açısından insana hoş gelebilmektedir. Ancak bu etkileşimin ileri boyutlarında milletleri millet yapan değerlerin başka milletlere geçerek menşei belirtilmeden kullanılmasıyla erozyona uğradığı ve hızla yok olmaya doğru gittiği görülmektedir. 20. yüzyıl Batı resim sanatında, Gustave Klimt (Resim), Joan Miro, Max Ernst (Resim), Joseph Beuys gibi önde gelen birçok sanatçının

çalışmalarında Şamanist kaynaklı Türk kültürüne ait motiflerin yer alması bu durumun en güzel örneklerindendir.



Resim-1: Gustave Klimt, 1909, Hayat Ağacı, ("Sanal", 2010).

Batılı ressamların eserlerinde görülen Türk kültürüne ait motiflerin Batı'ya giriş süreci, esasen *Kavimler Göçü* ile başlayıp *Haçlı Seferleri* ile devam etmiştir. Ancak bu kültürel unsurların Batı'ya yoğun olarak girişinin 19. Yüzyıl'da Batı'da ortaya çıkan *Doğu* hayranlığının neticesinde oluşan, doğu insanlarının dinlerinin, dillerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamına gelen *Oryantalizm* akımı (Aktaran: Dalkıran ve Elmas, 2009: 265) ile gerçekleştiği söylenebilir. O dönemde *"Doğu"* sözcüğü doğrudan Osmanlı İmparatorluğu ve Türkleri ifade etmiştir (Germaner ve İnankur, 2002: 17).

Victor Hugo, 1829 tarihli *'Les Orientales'* isimli şiirinin önsözünde; "*Bu gün, hiçbir zaman yapılmadığı kadar çok Doğu ile ilgileniliyor. Doğulu çalışmalar hiç bu kadar ileriye gitmemişti. Luis 14'ün çağında Helenist olunuyordu, şimdi ise Doğuluyuz"* (Kabbani, 1993: 85) demektedir.

Böyle bir ortamda Türk sanatçısının eserlerinde kullandığı kendi öz kültürüne ait birçok mitolojik ve dinsel (Şamanizm) kökenli kültürel unsurların, menşeinin ve anlamlarının tespit edilerek tescillenmesi, Türk kültürünün devamlılığı adına oldukça ciddi bir önem arz etmektedir.



Resim-2: Max Ernst, Hayat Ağacı, (“Sanal”, 2010).

Bu konu da ulu önder Mustafa Kemal Atatürk’ün; *“Dünya medeniyetleri arasında söz sahibi olabilmemiz kültürel değerlerimize sahip çıkmamıza bağlıdır”*, *“Bir millet savaş alanlarında ne kadar zafer elde ederse etsin, o zaferin sürekli sonuçlar vermesi ancak kültür ordusu ile mümkündür”* sözleri, bizlere kültür sanat alanında ki araştırma, inceleme ve uygulamaların Türk milletinin uluslar arası alandaki başarısı için ne denli önemli olduğunu hatırlatmaktadır.

Türkiye’de, Türk kültürünün özünü oluşturan Şamanizm konusundaki ilk araştırma Atatürk’ün talimatıyla 1932 yılında hazırlanan *“Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri”* isimli kitaptır (Yörükan, 2006: 7). İlerleyen yıllarda ise literatüre, bu konuda yeni çalışmalar katılmıştır. Ancak görsel bir belge niteliği taşıyan görsel sanatlar alanında Şamanist kültüre ait araştırmalar incelendiğinde sınırlı sayıda ve dar kapsamlı oldukları görülmektedir. Türkiye de Yüksek Öğretim Kurumu’nun tez veri tabanı incelendiğinde Şamanizm’in görsel sanatlar alanındaki yansımalarıyla

ilgili olarak *"Şamanizm ve Can Göknil'in Yapıtlarındaki İzdüşümleri"* isimli tek sanatçıyı kapsayan yüksek lisans tez çalışması dışında hiçbir araştırmaya rastlanmamıştır.

Bu bağlamda hazırlanan *"Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler"* isimli çalışmayla, Türk Şamanlığının karakterinin belirlenmesi ile bu karakterin günümüze kadar yeterince ele alınmamış olan Çağdaş Türk resmindeki yansımalarının irdelenmesi ve elde edilen bulgularla sonuçlarının bir kaynakta toplanması amaçlanmıştır.

Araştırma kapsamında, öncelikle Türk kültüründe kamlık geleneği olarak isimlendirilen ve dünya literatüründe Şamanizm olarak anılan alan incelenmiş ve incelemeye esas veriler araştırmanın birinci bölümünde verilmiştir. Daha sonra ise Şamanist inanca ait elde edilen verilerle; araştırmanın evrenini oluşturan, çağdaş Türk resmi'nin 1909-2009 yılları arası dönemi içinden seçilen; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Can Göknil, Hüsamettin Koçan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer, Ahmet Yeşil ve Hasan Kıran'ın Şamanist etkiler içeren resim örneklerine ait bulgular tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular ve yorumlar ise *"Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler"* ana başlığı altında araştırmanın II. bölümünde verilmiştir. Ancak, konunun daha iyi kavranması adına, II. bölümün girişinde "*Başlangıcından XX. Yüzyıla Türk Sanatı'nda Şamanist Etkiler"* ana başlığı adı altında "*İslamiyet Öncesi Türk Sanatında Şamanizm'in Etkisi"* ve "*İslamiyet Sonrası Türk Sanatında Şamanizm'in Etkisi"* alt başlıkları ile çağdaş Türk Resmi'nin üzerine kurulu olduğu temele ait Şamanist etkiler taşıyan eser örnekleri tespit edilerek sunulmuştur.

Araştırma kapsamında yapılan incelemede, *"Çağdaş Türk resminde Şamanist etkiler var mıdır?"* ana problem alanı içinde; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Can Göknil, Süleyman Saim Tekcan, Hasan Pekmezci, Hüsamettin Koçan, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer, Ahmet Yeşil ve Hasan Kıran'ın çalışmalarında Şamanist etkilerin olup-olmadığı, alt problem durumu olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, araştırma sürecinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

1- Türk kültünün kaynağını oluşturan Şamanist felsefe'nin, sanatçılar üzerinde ki etkileri nelerdir?

2- Sanatçıların eserleri ile Şamanlık (Kamlık) inancı arasında bir bağ (biçim ve öz) var mıdır?

3-Sanatçıların eserlerinde yer alan Şamanist inanca ait kavramlar nelerdir?

Araştırma kapsamında ulaşılan kaynaklardan elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

I.BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1 Şamanizm/Şaman/Kam Kavramları

1.1.1.Dünya'da Şamanizm

Şamanizm milattan önceki yıllardan bu yana Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların İç Asya ve Orta Asya'da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları, *Şaman* ya da *Kam* adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür (Çoruhlu, 2002: 15). Şamanizm, bir görü (vision) geleneğidir. Doğal dünyanın tanrı ve imgeleriyle bağ kurmaya yarayan değiştirilmiş bilinç konumlarının eski bir kullanım pratiğidir (Durury, 1996: 19).

Şamanlık geleneğinin, oluşum süreci açısından Mezopotamya ve Sümerlerden 20.000 ilâ 25.000 yıl öncesine dayandığı varsayılmaktadır. Herhangi bir kurucusu veya kutsal kitabı bulunmamaktadır (Kurtoğlu, 2006).

Bazı araştırmacılara göre bir dini ifade eden Şamanlığın karşılık geldiği inanç sistemi, gerçekte İslamiyet, Hıristiyanlık, Budizm gibi tam anlamıyla teşekkül etmiş bir din değildir. Tanrılar, ruhlar ve insanlar arasında iletişim sağlayan bir sistem ve tekniktir.

Orta Asya'da oluşan Şaman inancı göçlerle dünyanın farklı alanlarına yayılmıştır. Şamanlık Laponya'da ve Eskimolar (ya da İnuitler) arasında, Nepal'de, Tibet'te, Kızılderili Amerikası'nda, Güney Asya adalarında, Endonezya, Polenezya ve Avustralya'yı kapsayan dünyanın farklı bölgelerinde küçük ya da büyük toplulukların inanç sistemi olarak gözlemlenmiştir (Perrin, 2007: 28).

Çoğunluğu batılı kaynaklar olmak üzere birçok araştırmada Şamanlığın temeli büyü, sihir, tabiplik vb. gibi ilkel kültür unsurları ve mistisizme dayandırılmaktadır.

Perrin (2007: 17) konu hakkında; *"Şaman sözcüğü günümüzde giderek, halk dilinin geçmişte "büyücü", "sağaltıcı", "sihirbaz" ya da "kâhin" diye adlandırdığı, kısacası "büyüsel yeteneklere" başvurduğu kabul edilen herkes için kullanılan kavramların yerini almaya yönelmiştir"* demektedir.

Ancak, Şamanlık geleneğinin binlerce yıldır farklı coğrafi bölgelerde farklı kültürler içinde var olduğu gerçeği dururken, her toplumda aynı şekilde yaşanıyormuş gibi bir genellemeyle temelinin büyü ve sihre dayandırılması bilimsel bir yaklaşım değildir. Amerika kıtasında yaşayan Şamanist Kızılderililerden bir büyücü kendisini Şaman olarak niteledi diye Orta Asya'daki Şaman geleneğini aynı kefeye koymak yanlış bir yaklaşım olur.

Bayat (2006: 12)'a göre; *"Şamanlık, ne basite indirgenmiş şekliyle sihir, büyü; ne tedavi aracı; ne de dindir. Çünkü sihirle, büyü ile uğraşan büyücü, sihirbaz var; geleneksel metotlarla tedavi eden ve bunu bir sistem haline getiren Batı dünyasının "medicin-man" dediği otacılar var. Şaman bunların hiçbirisinin görevini tam şekliyle üstlenmiş değildir. Şaman, insanları doğa ile barışık halde yaşamaya çağıran, canlı ve ruhu olan doğayı tahrip etmeyi önleyen, zarar-dideleri iyileştiren (tıpkı otacı gibi), ruhların ağzı ile konuşan (büyücü gibi), ritüelleri yöneten (din görevlisi gibi) kişidir; kimseye benzemez kimse de ona benzemez"* demektedir. Anlaşıldığı üzere Şamanizm'de büyü vardır, fakat Şamanizm büyücülük değildir. Şamanizm'de tedavi etme vardır, ancak Şamanizm hekimlik değildir.

Roux (1998: 49); *"Şaman, anglo-sakson terminolojisinde anlatılmak istendiği gibi hekim-insan olmadığı gibi muhakkak ki tek şifa verici kişi de değildir. Kelimenin günlük anlamında bir büyücü değildir ve onun bu kelime ile tanımlanması Şamanizm'e, hiçbir zaman sahip olmadığı bir nitelik yüklemek pahasına, onu bulunmaması gereken bir yere oturtmuştur; kaldı ki, yukarıda sözü edilen toplumlarda, daha doğru olarak bu şekilde nitelenen birçok kimse mevcuttur. Şaman demek, herhangi bir sınıflandırmada yerini alabilecek kadar güçlü bir kişiliği olan kimse demektir. Şüphesiz ki, en gerçek Şaman'ın kendisi dahi, kimi zaman, ihtirası veya rakiplerine karşı duyduğu kıskançlık nedeniyle, kendi öz yetenekleri ile ilgili olmayan alanlara ve kendi özel uygulayıcıları olan her türlü büyü ile ilgili eylemlere karışabilir, sosyal ve siyasi hayatı yönetmek iddiasında olabilir. Bu tür eylemler, yetkinin kötüye kullanılması anlamına gelir..."* demektedir.

Şamanizm'in, etimolojik açıdan ise Şaman sözcüğünden türediği, Şaman'ın belirli sonuçlar elde etmek için belirli bir bağlamda gerçekleştirdiği özgün eylemlerin bütünü tarafından meydana getirildiği söylenebilir (Roux, 1998: 49).

1.1.2. Şaman/Kam Kavramları

Şamanizm inancını yayan, tanrılar ve ruhlarla iletişim kurabilen, şifa verme yetisine sahip olan, törenleri yöneten ve toplumlara yön veren kişilere verilen ad *"Kam"* ya da *"Şaman"* olarak tanımlanmıştır. Kamlar toplumun en duygu yüklü ve farklı bireylerinden seçilmişlerdir.

Araştırmalar Şaman sözcüğünün Sibirya'daki Tunguz halk dilindeki *"Saman"*dan geldiğini ortaya koymuştur (Harner, 1999: 43). Bu sözcük bazılarına göre de *"ruhlarla desteklenmiş adam"* olarak tanımlanmıştır. Ayrıca gelecekten haber verme, büyü yapma, ruhlarla ilişki kurma, hastalıkların iyileştirilmesi de Şaman sözcüğü ile tanımlanmıştır. Şamanlığın doğaya tapma, doğaüstü ruhlara inanmaya yönelik bir din olduğu da belirtilmiştir (Yücel, 2000).

Şamanların çok eski bir tarihleri olduğunu ifade eden Banzarov; Orta Asya'da Şaman varlığının ilk defa VI. yüzyılda Çin kaynaklarında geçtiğini bildirmektedir (Şener, 2003: 20). Şaman kelimesi Avrupa'da da İsbrand'ın Çin'deki elçiliğinden sonra, XVII. yüzyılın sonlarında öğrenilmiştir. Daha sonra Ruslar tarafından ve ondan sonra da bütün dünya tarafından, herhangi özel bir neden bulunmaksızın, söz konusu kişiliği tanımlamak için kullanılmıştır (Roux, 1998: 51).

Kelimenin kökenine ait bugüne kadar yapılan araştırmalardan bir görüşe göre de sözcüğün kökeni Sanskritçe'deki "*Sramanas*"dan gelmektedir (Perin, 2007: 16).

Türk kavimleri ise Şamanlarına Türkçe'de yaygın şekilde kullanılan "*Kam*" adını vermişlerdir. Yakutlar, "*oyun"* kelimesini, Kırgızlar, Özbekler ve Kazaklar "*baksi"* kelimesini kullanmışlardır. Moğollar bunu Sir G. Clauson'un "*bilgin, büyücü*" şeklinde çevirdiği fakat anlamı aslında daha karmaşık olan ve Türkçe "*Bögü"* kelimesinden alındığı sanılan "*Böge, Bögü, Böö"* kelimeleri ile ifade etmişlerdir (Roux, 1998: 51).

Yakutlar ve Altaylar kadın Şamanlarına "*Mogul-Udugan"* olarak hitap etmişlerdir. Türk kavimlerinin kullandığı *"Kam"* ise, *"kâhin"*, *"tabip"*, *"filozof*", *"âlim"* anlamlarına gelmektedir. Eski Türkçe metinlerinde *"sihirbaz"* ve *"rahip"* anlamlarında da kullanıldığı olmuştur. *Kam* kelimesi, Divan-ü Lügat İt Türk'te *"Çeşitli Hastalıkları tedavi etmek için tabibin yanında kam da yer alır. Tabip*

hastalığı ilaç ile (ot) tedavi eder, Kam ise hastayı kendi usulüne göre daha çok ruhi yollardan, efsun vb. iyileştirmeye çalışır" ibaresi ile yer almaktadır (Şener, 2003: 21).

1.2. Türk Kültüründe Kamlık (Şamanlık) Geleneği

Orta Asya'daki eski Türk topluluklarının inanç sistemlerini oluşturan Atalar Kültü, Tabiat Kültü ve Gök Tanrı Kültünün sistemleşmiş hali günümüz dünya edebiyatında Şamanizm olarak isimlendirilse de Türk kültüründe daha çok Kamlık (Şamanlık) geleneği olarak isimlendirilir. Bu gelenek İslam dinine rağmen etkisini günümüze kadar sürdüren bir inanç ve pratikler bütünüdür.

İslamiyet öncesi, Türklerin inanç sisteminde dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır.

Yukarıdaki dünyayı *"Aydınlık Âlem"i* Tanrı *Ülgen* ile ona bağlı iyi ruhlar temsil etmekteydi. Türkler başlangıçta doğrudan göğe tapmışlardı. *"Gök Tengri"* demişlerdi; o zamanlar gök mavi demekti, Tengri'de gök. Sonradan Tengri, Tanrı'ya dönüşerek *"Allah"* anlamında kullanıldı. Mavi demek olan Gök de semanın yerine geçti. *Gök Tengri* çeşitli Türk kavimlerinde *Ülgen, Kuday* ya da *Kayrakan* diye anıldı.

Büyük yaratıcı Ülgen sadece iyilik ederdi. Dokuz kızı, yedi oğlu ve kendisi gibi iyi yardımcı ruhları vardı. Kızları *"Ak Kızlar"* diye anılırdı. Oğullarının her biri *(Karşıt, Buura-kan, Karakuş (Kartal), Baktı-kan, Yaşıl-kan, Burça-kan, Er-kanım)* göğün bir katındaydı. Yardımcı ruhlar da *Ülgen*'le insanlar arasında elçilik yapar, Kam'ın yukarı dünyaya yaptığı yolculukta ona rehberlik ederlerdi. Birinin adı *Utkuçı* (karşılayıcı), diğerleri *Yayık, Suyla* ve *Karlık*'tır (İnan, 2000: 33).

Bunlardan başka birkaç iyi ruh daha vardır. Altaylılarda *"Umay" Y*akutlarda *"Ayısıt"* bunların başında gelmektedir. Bu dişi ruhların, çocukların koruyucusu olduğuna inanılmaktadır.

Yeryüzünü, *"Orta Dünya"*yı ise insanlar oluşturmaktadır. Yeryüzünde, yer ve su Tanrıları vardır. Altaylılar yer ve su Tanrılarını gök ve yeraltı ruhlarından bağımsız olarak kabul etmektedirler. İnsana benzetilen yer-su ruhlarının genel adı *"sahip"*tir. Çünkü bunlar bir dağın, ırmağın ya da bir gölün adı gibi belirli bir yerin

adıdır. Bundan dolayı dağ, ırmak, göl adları sadece birer coğrafi adlandırmadan ibaret değil aynı zamanda o yerin sahibi olan ruhların adlarıdır. Her dağın, ırmağın ya da gölün ruhu bulunduğu bölgeyi korumakta ve o bölgede hüküm sürmektedir (Şener, 2003: 53). Örneğin; Tanrı Dağları gibi.

Yeraltı dünyasını *"Aşağıdaki Dünya"*yı Tanrı *Erlik* ile ona bağlı yardımcı kötü ruhlar oluşturmaktadır. *Erlik* insanlara her türlü kötülüğü yapardı; hastalık, felaket, ölüm, afet hep onun ya da yardımcılarının eseriydi. Dokuz oğlu *(Karaş, Mattır, Şıngay, Kömür Kan, Badışbiy, Yabaş, Temir Kan, Uçar Kan, Kerey Kan)* ve dokuz kızı ile yardımcı ruhları vardı. Kızlara *Kara Kızlar* denirdi. Kızlarından ikisinin adı *Sekiz Gözlü Kiştey Ana* ve *Erke Solton* (Sadece ikisinin adı tespit edilmiş)'du. Bu kızlar Kam'a yolunu şaşırtmak isteyen *"utanmaz maskaralar"* olarak tanınırdı (Yörükan, 2006: 56).

Şamanlıkta adı geçen tüm bu Tanrılar ve ruhlar ile insanlar arasında ki iletişimi sağlamak ise, bazı tanrısal nitelikler ve gizli bilgiler taşıdığına inanılan Kam (Şaman)'ın görevidir. Kam kadın ya da erkek olabilir.

Kam, kendi özel ve gizli yöntemiyle ulaştığı *"kendinden geçme"* halinde, ruhunun gökyüzüne yükselmek, yeraltına inmek ve gittiği âlemlerde dolaşmak için bedeninden ayrıldığını hisseden bir aşkınlık *"trans"* ustasıdır. Tüm kamların güçlü sezgileri ve geniş hayal güçleri vardır. Derin bir coşkunluğa kapılarak kendinden geçer, bütün gökleri (göğün katları) ve yeraltını gezdiğine oralardaki ruhların yaşayışlarını gördüğüne gizli âlemlerin sırlarına vakıf olduğuna inanır. Kam trans halindeyken, ruhları emri altına alarak, ölüler, doğa ruhları (periler, cinler) ve şeytanlarla ilişki kurar. Bu şekilde Tanrılar ve ruhlar âlemiyle somut ilişkiler içerisine giren Kam, birçok ruha sahip olur. Çoğunlukla hayvan biçiminde düşünülen ruhlar; *ayı, kurt, geyik, tavşan, çeşitli kuşlar* (özellikle kartal) *baykuş, karga* suretinde görünebilir. Ayrıca, *böcek, ağaç, toprak, ateş* olarak da belirebilirler (Kafesoğlu, 1980). Kam gerektiğinde tüm bu yardımcı ruhları her nerede olurlarsa olsunlar davul ya da tef yardımıyla çağırabilmektedir.

Yardımcı ruhların Şaman'a yardımı değişik şekillerde yorumlanır. Bazen yardımcı ruhun, dinsel tören sırasında Şaman'ın içine girerek onun şuuruna hâkim

olup kişiliğini değiştirdiğine inanılmakta bazen de Şaman'ların tören sırasında; *kurt, boğa, ayı, karabatak* (Şaman'ın yeraltı seyahatinde kötü ruhlara karşı ona yardımcı olur) vs. şekline girebildiğine ve ruhani âlemlere bu şekilde yolculuk yaptığına inanılmaktadır. Zira yaratılış gereği Şaman'ın tek başına görevlerini yerine getiremeyeceğine inanılmaktadır. Ayrıca, ölülerin, ailenin vefat etmiş büyüklerinin, ölmüş kudretli Şamanların, *ocak, orman, yer, su* gibi yardımcı ruhların da ayin sırasında Şaman'a yardımcı olduğuna inanılmaktadır (Şener, 2003: 35-36).

Şamanlıkta Kamlar, *Ak Kam* ve *Kara Kam* olarak sınıflandırılırlar. Altaylılar *"Ak Şaman"* ve *"Kara Kam"*, Yakutlar ise *"ayı oyun"* (iyi şaman) ve *"abası oyun"* (şeytani kam) demişlerdir. Ak Şamanlar şaman cübbesi ve külahı taşımazlar, davul kullanmazlar. Kötü ruhlara ve karanlık tanrılarına ayin yapmazlar, kanlı kurbanlar vermekten sakınırlar. Ancak gündüzleri aydınlık ruhlar şerefine kansız kurban ayin ve törenleri yaparlar. Ak Kamlar halk tarafından çok sayılmalarına rağmen Kara Kamlar kadar iş görmezler. Ayin yaptıracak olanlar daha ziyade kara kamları tercih ederler. Bunun sebebinin aydınlık dünyası tanrılarının insanlara az tehlikeli olduğuna inanmaları olarak düşünülebilir. Şamanistler daha ziyade karanlık dünyası tanrılarından korkarlar, Kara Kam vasıtasıyla onlardan kurtulmaya çalışırlar (İnan, 1972: 83-84).

Şamanist dünya'ya ait Tanrı ve ruhlarla, gözle görülemeyen varlıkların dilini bilen ve insanlarla onlar arasında arabuluculuk görevi üstlenen Kamların başka işlevleri de vardır:

1- Hastaları iyileştirmek.

2- Ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek.

3- Kısırlığı tedavi etmek.

4- Fal bakarak gelecekten haber vermek.

5- Evi kötü ruhlardan temizlemek.

6- Avın bol olmasını sağlamak.

7- Kurban sunmak gibi bazı dinsel törenleri icra etmek.

8- Mevsim ritüellerini (ısıah ritüeli, sonbahar ritüeli vs.) düzenlemek.

9- Sığırlara ve atlara zarar veren ruhları kovmak.

10- Kayıp şeylerden haber vermek vb. gibi (Bayat, 2006: 23).

Türk kültüründe tüm bu görevleri yerine getiren Kam'ın, Kam (Şaman) olabilmesinin de belirli şartları vardır.

1.2. 1.Kam (Şaman)'lığa Seçilme ve Eğitim

Araştırmacılar, Türk Şamanlığının canlı olduğu bölgelerin etnoğrafik verilerine dayanarak Şaman olabilmenin genel olarak üç yolla gerçekleştiğini söylemektedirler:

1. Kalıtsallık yoluyla geçen Şamanlık görevi: Anne ya da baba soyuyla geçmektedir. Bu durumda aynı aileden bir ya da birkaç kişinin ecdat şaman tarafından Şamanlık görevine seçilmesi söz konusudur (Bayat, 2006: 27).

Geçmiş Kam (Şaman) atalarının ruhlarından biri Şaman olacak toruna musallat olur; onu Şaman olması için zorlar. Bu hale Altaylılar *"töz basıp yat"* (ruh basıyor) demektedirler. Ata ruhu musallat olan kişi bundan kurtulmağa çalışır ve Şamanlığı kabul etmemekte ısrar ederse deli olur (İnan, 1972: 76).

Altay Türklerine göre de, Şamanlık aileden genetik olarak intikal eden ve bilhassa çocukluk çağında sara nöbetleri ile gelen bir hastalık sayılmaktadır (Buluç, 1971: 311).

Araştırmacı Radloff'a göre; Şaman adayı önce kendinde yoğun bir yorgunluk hisseder. Vücudu kasılıp titrer, esnemeler olur. Göğsü daralır birtakım sesler çıkararak ağlar. Sonra birdenbire sıçrayıp ayağa kalkar, deli gibi dönmeye başlar. Sonra ağzından köpükler saçarak yere yıkılır. Vücudu hissizleşir. Bu durum bir süre devam eder. Sonra günün birinde Şaman adayı davulunu alıp çalmaya başlar. Artık sakinleşip kendine gelmiştir. Bu durumları görüp Şaman olmaktan kaçınan adaylar ise ya delirmekte ya da ölmektedir (Şener, 2003: 22).

Bazı Sibirya klanlarında Şamanlık görevinin devri genellikle her iki kuşakta bir yapılmaktadır (dededen toruna). Şaman öldüğünde yerine onun yardımcılığını yapmış olan erkek torunlardan biri geçmektedir. Ancak kendisinin, ölmüş başka bir atanın ruhu tarafından daha önceden seçilmiş olduğu da varsayılmaktadır. Böylece

klan içinde Şamanlık görevinin aktarımı öteki dünya tarafından seçilme ilkesiyle de bağdaştırılmaktadır. Bir kuşağın atlanması, ekonomik ve toplumsal açılardan da yarar sağlamaktadır. Böylelikle her iki kuşaktan birine, Şamanlık görevinin üstlenmeyi engellediği işleri yüklenme fırsatı verilmektedir. Bu uygulama Şamanlar arasındaki doğrudan rekabeti de ortadan kaldırmakta ya da azaltmaktadır (Perrin, 2007: 34-35).

2. Kendiliğinden kabul yoluyla (çağrılma ya da seçilme) Şamanlık görevi: Atalarında Şaman olmayan biri ruhlar tarafından Şamanlık görevine seçilmektedir. Fakat kendiliğinden Şaman olanların gücünün, bir Şamanın varisi olan Şamanlardan daha az olduğuna inanılmaktadır. Kendiliğinden Şaman olma, doğada şaşırtıcı bir olaya maruz kalan Şaman adayının (yıldırım düşmesi, şimşek çakması, göktaşı görmesi, vb.) Şamanlık için bir işaret aldığına olan inancından kaynaklanmaktadır (Tuna, 2000: 53).

3. Kişinin kendi isteğiyle Şamanlığı seçmesi yoluyla Şamanlık görevi: İnsanın kendisinin Şamanlık yolunu seçmesi ve Şaman sırlarını öğrenmek için uzun bir mesafe kat etmesidir (Bayat, 2006: 27).

Altaylılar Şaman olmak isteyen kişiyi eğitmek için yaşlı bilge bir Şaman'ın yanına verirler. Şaman adayı hocasından cinlerin çeşitlerini, dillerini, transa geçme yeteneğini, düşman büyülerini uzaklaştırma tekniklerini, davulun ve diğer törenlerde kullanılan ritüel araçlarının kullanımını vs. öğrenir. Şaman adayı hazır olduğunda ise, akrabalarının da olduğu bir törenle eline, Şaman olduğunu gösteren asası ve davulu verilir. Böylece Şamanlığı resmileşmiş olur. Öğretim ve eğitim süreleri yörelere göre değişiktir; üyesi bulunduğu toplumun gelenekleri, adayın yeteneği vb. gibi unsurlara bağlıdır. Bu süre ortalama 3-5 yıldır (Şener, 2003: 26).

1.3. Şamanizm'de Tanrılar ve Ruhlar

Şamanizm'de yaşam; *gök, yer* ve *yeraltı* olarak üç kademeli olarak düşünülmektedir. Gökyüzünde iyi ruhlar ve iyilikler; yeraltında, kötü ruhlar ve kötülükler; yeryüzünde ise insanlar vardır. Gökyüzündeki iyi ruhların tanrısına *Ülgen*, yeraltındaki kötü ruhların tanrısına *Erlik* adı verilmektedir. Her iki tanrının da eşleri, çocukları ve yardımcıları vardır. Yeryüzündeki insanlar ise bu iki dünya

arasında bir denge oluşturmak zorundadırlar (Şener, 2003: 18). İşte insanların bu dengeyi sağlamak için tanrı ve ruhlarla iletişimini kurmak, özel sezgilerinin olduğuna inanılan Şaman (Kam) tarafından sağlanmaktadır.

1.3.1. Gökyüzü (Yukarı Dünya/Semavi) Tanrı ve Ruhları

Şaman metinlerine göre Ülgen, Ülgen'in oğulları ve kızları, Yayık, Suyla, Karlık, Utkuuçı gibi hizmetkâr ruhlar gökyüzü ruhlarıdır (Anohin, 2006: 10).

1.3.1.1. Ülgen

Altaylarda önemli araştırma ve incelemelerde bulunan Radlof'a göre Ülgen, gök'teki üç önemli tanrıdan birinci sırada olanıdır. Sudur yoluyla tanrıların en büyüğü olan *"Tengere Kayra Kan"*dan meydana gelmiştir. *Kayra Kan'*ın bugün dahi göğün on yedinci katında oturduğuna ve kâinatı oradan idare ettiğine inanılmaktadır. Tanrı Ülgen ise semanın on altıncı katında altın bir dağ üzerinde yaşamakta ve altından bir taht üzerinde oturmaktadır. Ülgen'den sonra gelen ve gökteki kudretli üç ilahtan diğer ikisi ise, semanın dokuzuncu katında oturan kudretli *Kızagan Tengere* ve semanın yedinci katında yaşayan akıllı *Mergen Tengere'dir;* gökle yeri aydınlatan güneş ana (kün ana) burada bulunur (Radlof, 1994: 3-4).

M. Eliade'de Ülgen'i kesin bir yargıyla yüce gök tanrısı olarak nitelemez. Ülgen daha çok atmosfer (hava durumu) ve verimlilik/doğurganlık tanrısı gibi görünmektedir. Çünkü eşi ve çok sayıda çocuğu vardır; sürülerin çoğalması ve ürünlerin bol olması onun elindedir. Radlof'un da belirlediği gibi Altaylıların asıl yüce tanrısı *Tengere Kayra Kan* olarak tespit edilmektedir (Eliade, 2006: 231). *Tengere Kayra Kan* her şeyi yaratan, her şeyin sahibi olan, ancak her şeyin arkasında kendisini göstermeyen en büyük tanrı olarak gözükmektedir.

Ülgen iyilik tanrısıdır. Şaman dualarında *"Ak Ayaz", "Ayazkan", "Şimşekçi", "Yıldırımcı", "Yayuçı"* (Yardımcı) diye de anılmaktadır. Ay ve güneşin ötesinde, yıldızların üstünde yaşadığına inanılmaktadır. Onun huzuruna giden yolda yedi (bazı rivayetlere göre dokuz) engel bulunmaktadır. İnsan şeklinde düşünülen Ülgen'in huzuruna giden bu yol, ayin yaptıkları zaman, ancak erkek Şamanlara açılmaktadır.

Bununla birlikte erkek Şamanlar bile beşinci engel olan Demir Kazık (Altın Kazık) yıldızına kadar ulaşabilmektedir (İnan, 1972: 32).

Yaradılış destanında geçen tanrı Ülgen'in konuşmasından anlaşıldığına göre; insanların idaresi için gerekli olan "*Yüce Kanun"*u Ülgen yaratmıştır. İnsanların takip etmesi gereken adalet kanunlarını, fazilet yollarını, söylenecek iyi sözleri, iyi işleri, iyi düşünceleri, yalancı ve aldatıcı kötü ruhlardan kaçınmayı, hep o yapmış ve göstermiştir (Ögel, 1998: 427).

Her şeyin hâkimi olduğuna inanılan Ülgen'in adına birçok tören yapılır. Göklerin tanrısı olan Ülgen, ebemkuşağını yaratmış, insanların, hayvanların kaşlarını yoktan var etmiş, insanlar için yaylalar, çimenler, sıcak yuvalar yaratmıştır. Yıldızları idare eden, gök ile olayları yaratan odur. Ülgen adına yapılan *Üstügü* adı verilen kurban törenlerinde onun adına beyaz at veya üç yaşındaki kısraklar kurban edilir (Uraz, 1994: 71).

Ülgen'in yedi oğlu, dokuz kızı ve iyi yardımcı ruhları vardır. Oğullarının isimleri: Karşıt*, Pura Kan, Yajıl Kan, Burça Kan, Karakuş* (Kartal)*, Paktı Kan, Er Kan'*dır. Kızlarıysa *"Ak Kızlar"* ya da *"Kıyanlar"* diye anılan ilham perileridir. Yardımcı ruhlar da *Ülgen*'le insanlar arasında elçilik yaparlar ve Kam (Şaman)'ın yukarı dünyaya yaptığı yolculuklarda ona rehberlik ederler. Bunlardan birinin adı *Utkuçı* (karşılayıcı), diğerleri *Yayık, Suyla* ve *Karlık*'tır (Çoruhlu, 2002: 28).

1.3.1.2. Yayık

Ülgen'in hizmetinde olan iyi ruhlardandır. *Yayık*, Ülgen ile insanlar arasında aracılık yapar; insanları kötü ruhlardan korur. Ayaz-kan (Ülgen)'dan, ay ve güneşten bir parçadır. Şaman (kam) ayin sırasında göklere, Ülgen'in huzuruna, kurbanın canını götürürken *Yayık*'ın himayesinde gider (İnan, 1972: 33-34).

İnsanları kötü ruhlardan koruyan ve hayat veren bu ruh, tanrı Ülgen tarafından gönderilmiş ve ondan sudur etmiş göksel bir ruhtur. İnan'a göre Şaman dualarında Yayık, Ülgen'in emir eri, kızıl bulut sırmalı, dizgini gökkuşağı, kamçısı boz alev olan gökten haber alan bir tanrıdır. Ayrıca topluluklar ve kişilerin yaradılışında yardımcı olmuş, aile ocağına şekil vermiş *Ak Yayık* olarak da anılır (Çoruhlu, 2002: 29-30).

Altaylılar, önem verilen Yayık ruhu adına ilkbaharda davarların ve kısrakların ilk sağılan sütü ile bulguru karıştırıp lapa yaparak Yayık'a saçı (kurban) sunmaktadırlar. Bu yapılan törene *"yayık kaldırma"* denilmektedir. Yapılan bu merasimde gelecek yıl için lütuf ve ihsan temenni edilmektedir.

Ayrıca, bu törenin yapılış zaman ve yöntemi, Türk kültüründe baharın gelişinin kutlandığı *"nevruz bayramı"* ile ilişkili olduğunu da göstermektedir.

1.3.1.3. Suyla

Suyla adı verilen ruh insanları korumakta ve yerde bulunmaktadır. Gözlerinin at gözüne benzediğine ve otuz günlük mesafeden görebildiğine inanılmaktadır. Ay ve güneşin kırıntılarından yaratılmış Suyla'nın görevi insanların hayatında meydana gelecek değişiklikleri haber vermek ve insanları göz önünde bulundurmaktır. Ayin sırasında Şaman göklere ya da yeraltına giderken, Suyla, Şaman'a yolda saldırabilecek kötü ruhları kovmakta ve Yayık ile birlikte kurbanın canını göklere götürmektedir. (İnan, 1972: 34).

Suyla gökyüzünde yaşayanlar grubuna dâhil olup ay'ın ve güneş'in parçası olarak adlandırılmaktadır (*Ay künün kırkını*). Ayin sırasında Suyla şerefine saçı olarak şarap (*arakı çaçar*) serpilmekte kurban sunulmamaktadır (Anohin, 2006: 14).

1.3.1.4. Karlık

Suyla ile birlikte görülen ve benzer görevi olan ruhtur. Büyük olasılıkla işareti dumandır; çünkü onun adına, çadırın tepesindeki açıklıktan ocakta bulunan ateş üzerine duman çıkması için su serpilmektedir (Çoruhlu, 2002: 31-32).

Suyla ve Karlık arasındaki yakınlık karı koca arasındaki yakınlık gibidir. O, kurban kesme töreninde Şaman'a eşlik etmektedir (Anohin, 2006: 15).

1.3.1.5. Utkuçı

"Ülgen beyin elçisi" ünvanına sahip olan bu ruh göklerde bulunmakta ve yeryüzüne inmemektedir. Onun görevi Ülgen'e kurban sunmak üzere göklere çıkan Kam (Şaman)'ı *Demir Kazık* (altın kazık) yanında karşılamak, *Suyla* ile görüşerek Şaman'ın isteklerini Ülgen'e iletmektir (İnan, 1972: 34).

Utkuuçı; güler yüzle karşılayan demektir. O, Suyla, Karlık, Yayık ve Şaman'ı Altın Kazık (Kutup Yıldızı)'da yani göğün beşinci katında karşıladıktan sonra, Ülgen'in isteklerini iletir ve getirilen kurbanlık hayvanı alıp altın kapılardan geçirerek Ülgen'in tahtına götürür. Şaman Altın Kazıktayken Utkuuçı'dan Kazları (kas) alır ve yol arkadaşları ile onlara binip yeryüzüne geri döner (Anohin, 2006: 15).

1.3.2. Yer-Su Tanrıları

Yeryüzünde bulunduğuna inanılan Tanrılar (Ruhlar)'dır. İnsana benzetilen yer-su ruhlarının genel adı *"sahip"*tir. Yer-su ruhlarının bulundukları bölgeyi koruduğuna ve o bölgede hüküm sürdüklerine inanılmaktadır (Şener, 2003: 53).

Orta Asya topluluklarındaki yer-su tapımı; dağ, orman ve su tapımı'ndan oluşmaktadır (Korkmaz, 2003: 51).

1.3.2.1. Toprak (Dağ-Mağara-Taş Kültü) Ruhu

Dağ tapımı, yer-su tapımını oluşturan üçlemenin ilk halkası durumundadır. Dağlar; dişil ve *"ana"* olarak algılanan yeryüzünün göğe uzanan, *"baba"* olarak algılanan göksel güçlere dokunmaya çalışan kolları gibidir. Doğal olarak göksel güçler önce dağlarla ilişkiye geçer. Bu nedenle dağlar, tanrısal mekânlar durumundadır. Aydınlık güçleriyle karanlık güçlerinin savaşında, göksel güçlerle bir olup insanları korumaya çalışan koruyucu ruhunda evidir dağlar. Öldükten sonra yükselen ruhlar, yani iyi insanların ruhları oraya gider. Anlatılan nedenlerle her boyun, her soyun bir dağı ve o dağda oturduğuna inanılan koruyucu bir ruhu vardır. Aslında sözü edilen koruyucu ruh, o dağın canıdır; dağın kendiside canının görünüşe taşınmış biçimidir. Orta Asya Türk topluluklarında kutsal dağ, yeryüzünün merkezinde yer alır ve dünyanın eksenini oluşturur. Kutsal dağ kapsamında en tanınmış yer Ötüken dağlık ve ormanlık alanıdır. Yeryüzünden gökyüzüne doğru yükselen dağlar, tanrıların kimliklendirilmiş biçimleri olarak algılanmış, doğrudan tanrı olarak görülmüş, onlara adaklar adanmış, kurbanlar sunulmuştur (Korkmaz, 2003: 51).

Türeyiş ya da toplumsal diriliş tasarımlarında belirleyici bir işlev üstlenen ve tapım konusu yapılan "mağara" ise, genelde doğanın, özelde dağın "rahmi"nden başka bir şey değildir (Korkmaz, 2003: 51).

Eldeki bilgiler Orta Asya'da İslam öncesi devirde Türklerde bazı taş ve kayaların kutlu sayıldıklarını göstermektedir. Uygurların ünlü *Kut Dağı* efsanesi bunun en güzel örneğidir. Efsaneye göre; Uygur ülkesinin refahının *Kut Dağı* adıyla bilinen iri bir yeşim kayasına bağlı olduğu, bu kaya sayesinde halkın ve ülkenin felaketten uzak bir yaşam sürdüğü anlatılmaktadır. Bunu öğrenen Çinliler, Uygur kağanının oğluna İmparatorun kızını verme karşılığında bu kayayı istemişlerdir. Halkın karşı çıkmasına rağmen Kağan bu kayayı Çinlilere vermiştir. Çinlilerde bu kayayı parçalayarak ülkelerine götürmüşlerdir. Ancak, kayanın gitmesinden sonra ülkede kıtlık başlamış ve Uygurlar göç etmek zorunda kalmışlardır. Gerçekte bu efsane, toprağın bereketi ve ülkenin selametinin, kayanın mevcudiyetine bağlandığının bir göstergesi olarak kaya kültüne işaret etmektedir. Bu inanç Orta Asya'da günümüzde de devam etmektedir. Yakutlar, Kırgızlar ve Tatarlar'ın Altay bölgesindeki büyük kayaları takdis ettikleri, bunlarda birtakım ruhların ve ilahların mevcudiyetine inandıkları tespit edilmiştir. Kıtlık veya bolluk zamanlarında bu kayalara dualar edilmekte ve adaklar adanıp kurbanlar kesilmektedir (Ocak, 2003: 124).

Günümüzde Anadolu'da da aynı durum gözlenmektedir. Örneğin, Kırıkkale'nin Hasandede Köyü'nde ki caminin duvarına yerleştirilmiş irice bir taş, bölge Alevileri tarafından ziyaret edilerek büyük bir saygıyla takdis olunmaktadır. Dersim Alevileri, sabahleyin güneşin ilk ışıklarının vurduğu kayaları öpmekte ve bunların kutlu olduklarına inanmaktadırlar. Afyonun Kalecik Köyü yakınındaki oyuk bir kaya, yanında hiçbir mezar olmadığı halde, Sarı Çoban Dede adıyla anılmakta ve kendisine ziyaretler yapılarak şifa umulmaktadır (Ocak, 2003: 125).

1.3.2.2. Su (Deniz, Nehir, Göl Kültü) Ruhu

Suların sahibi olduğuna inanılan ruhlara su ruhu denilmektedir. Yakutlar ilkbaharda balık avına başlamadan önce *"Su Ruhu"*na henüz hiç doğum yapmamış inek kurban etmektedirler. Arkasından da balık ve içkiyi *"Su Ruhu"*na

sunmaktadırlar. Karagaslar'da *"Suğ Ezi"* adını verdikleri su ruhuna saygıda kusur etmezler. Bol balık avlayabilmek için; su ruhu adına kıyıdaki bir kayın ağacına renkli bezler bağlarlar (Şener, 2003: 56).

Altay Türkleri, hanlarının *Khatun* nehrinin kaynağında oturduğuna inanırlar, onun adına kurban keserek, yardım etmesi için yalvarırlar. Kıpçaklar da *İritiş* ırmağını tanrı tanımışlardır. Yenisei'liler *Tom* ve *Kem* ırmaklarını kutsal sayarlar. Türkler özellikle bazı dağların başında bulunan volkanik göllere *Gök Gölü* demişler ve bunları kutsal saymışlardır. Bu göllere kurban olarak; at ve deve atmışlardır (Uraz, 1994: 182).

Cüveyni, Moğollardan şöyle söz etmektedir: *" İlkbahar'da ve yazın kimse gündüzleri suya girmemekte, bir akarsuda ellerini yıkayamamakta ve ne de altın ve gümüş kaplara su dökememektedir"* demektedir; *"Çağatay gündüzleri akarsuya girmeye müsaade etmezdi… Ayrıca, suya küçük abdestini yapan ya da burnunu temizleyen kimsenin öldürülmesini emretmişti"*. Orta Asya toplumlarının çoğunda, Oğuzlarda, Moğollarda, Sibiryalılar ve çağdaş Altaylılarla Türkiye'deki heteredoks topluluklarda suyun dışkı ile kirletilmesi, bazen suda yıkanılması ve çamaşırlarla kap kacağın yıkanması yasaklanmıştır. Suyun enginliği göğü yansıtan bir aynadır ve dolayısıyla yağmur gibi, o da suyu Tengri'nin hayatına iştirak ettirmektedir. Bu bağlamda gaipten haber almak için ayna kullanan Şaman, o'nun vasıtasıyla tanrı veya ruhlarla konuşmaktadır (Roux, 1998: 110-113).

Günümüzde de Anadolu'da birçok su kaynağının kutsal kabul edilmesinin, suyunun şifalı olduğuna inanılmasının, Şamanist inançtan kaynaklanan su kültünün, bir yansıması olduğu söylenebilir.

1.3.2.3. Ağaç (Ormanlar) Ruhu

Orman ruhu; dağ, pınar vs. gibi doğa unsurlarıyla birlikte doğa kültlerine dâhildir ve Türk Kozmolojisi'ndeki Gök kavramına karşılık yer-su ilkesi içine girmektedir (Çoruhlu, 2006: 121).

Orman kültü (ruhu) kuzeyli çağdaş avcı uluslarda en önemli kültlerden birisidir. Yakut avcıları dokuz nefer orman tanrısı ruhu bulunduğuna inanırlar. Son zamanlara kadar avcılıkla geçinen Şor Türkleri de orman ruhlarına çok önem

verirler. Bu ruhların avcıların temiz ve doğru sözlü olmalarını istediğine inanırlar. Ava çıkılacağı gün cinsi münasebette bulunmazlar. Geride kalan aile üyeleri de avcılar dönene kadar temizliklerine dikkat ederler. Obada şakalaşma, eğlenme vs. işler yasaklanmıştır. Bu tip olayların orman ruhlarını kızdıracağı inancı vardır (İnan, 2000: 63).

Eski Türklerde, en makbul sayılan ağaç kayın ağacıdır. Şamanlar her ayinde mutlaka kayın ağacı bulundurmaktadırlar. Şamanist mitolojide kayın ağacı tanrı Ülgen ve Umay ile gökten inmiştir. Kaç Şamanı kayın ağacına kurban sunarak şöyle hitap eder (İnan, 1972: 64);

Altın yapraklı mübarek kayın,

Sekiz gölgeli mukaddes kayın,

Dokuz köklü, altın yapraklı bay kayın,

Ey mübarek kayın ağacı, sana kara yanaklı

Ak kuzu kurban ediyorum.

Hunlar her yıl yaz bitiminde, muhtemelen Ötüken'de, başkentleri olan Ejder şehri yakınında bulunan dağın eteğindeki bir çam ağacının yanında ayin yapmışlardır. Sonraları buralarda yetişen dut ağacı da aynı kutsallığı kazanmıştır. Güz mevsiminde düzenlenen bu ayinlerde, takdis edilen bu ağaç etrafında bazı merasimler düzenlenmiştir. Ayrıca Hunlar kötü ruhlardan temizlenmesini istedikleri yere ağaç dikmişlerdir (Ocak, 2003: 131).

Altay mitolojisinde gökyüzüne doğru çok büyük bir çam ağacı yükselmektedir (Dünya ve Gök Ağacı, Hayat Ağacı). Gökleri delip çıkan bu ağacın tepesindeyse Tanrı Bay Ülgen otururdu. Şaman davullarında da bu gök ağaçları görülür. Davullardaki bu ağaçların kökleri dünya'da değil; daha ziyade göğün başladığı yerden itibaren başlar. Altay yaratılış destanında olduğu gibi bu ağaçların dokuz tane de dalı vardır (Ögel, 1998: 90-91).

Şamanist inanca göre Şamanlar dünya'ya gelirken bir kartal tarafından hayat ağacının üzerine bırakılırlar. Yine, ölenlerde hayat ağacı vasıtası ile diğer âleme giderler.

Yakut kamlarının her birinin bir ağacı vardır. Gençler Şaman olabilmek için ağaç dikerler, Şaman ölünce ağaçları da yok edilir. Herhalde Anadolu'da söylenen *"Bir dikili ağacın olsun"* temennisi bu eski hususlara dayanmaktadır (Çoruhlu, 2006: 120).

Ağaçla ilgili inancın izleri Türkler İslamiyeti kabul ettikten sonra da sürmüştür. Mesela Dede Korkut Kitabı'nda ağaç kültü önemli bir yer tutmaktadır. Her hikâyenin sonunda *"gölgelice kaba ağacın kesilmesin!"* şeklinde bir dua formülü vardır. XV. Yüzyıl Osmanlı kroniklerinden Oruç Beğ'in eserinde de I.Murat'ın İnceğiz Kalesini Fethi sırasında, kalenin bir türlü düşmemesi nedeniyle padişahın ulu bir kavak ağacı altına oturduğu ve burada dua ettiği, kısa bir süre sonrada kalenin düştüğü ifade edilmektedir. Ayrıca I. Murat altında dua ettiği bu ağaca *Devletlü Kaba Ağaç* adını vermiştir. Özellikle Aleviler arasındaki ağaca saygı devletin resmi belgelerine girecek kadar dikkati çekmektedir. Memduh Paşa adındaki Osmanlı Valisinin II. Albülhamid'e yolladığı ve halen Yıldız evrakı içinde yer alan bir raporda Alevilerin büyük ağaçlara son derece hürmet gösterdiklerini ve sık sık ziyaret ettiklerini belirtmektedir. Sadece Aleviler arasında değil bütün Anadolu insanı tarafından bu ağaçlara yapılan ziyaretlerde adaklar ve kurbanlar sunulmakta, ağaç dallarına dilek çaputları asılmaktadır (Ocak, 2003: 135-140).

1.3.2.4. Ateş ve Ocak Ruhu

Orta Asya tasarımlarında ateş kutsal sayılır ve aile ocağının simgesi olarak kabul edilir. Şamanist Türkler ateşin tanrı Ülgen tarafından gönderildiğine inanırlar (Korkmaz, 2003: 29).

İnanışa göre, Ülgen gökten biri kara, diğeri ak iki taş göndermiş ve bu taşlarla ateşin nasıl yakılacağını öğretmiştir. Ülgen kuru otları avucunun içinde ezerek taşın birinin üzerine koymuş, diğeri ile de vurmuştur. Çıkan kıvılcımlardan otlar ateş almış ve insanlar bunu görerek ateş yakmayı öğrenmişlerdir. Altay Şamanlarının *"Sıcak ateşi yakarak veren Atam Ülgen"* sözleri de bunu göstermektedir (Uraz, 1994: 165-166). Ayrıca ayinlerde ateşin çakmaktaşı ile yakılması da bu inanışın göstergesidir.

Altay Türk ve Moğol topluluklarında, olumsuzluklardan temizlenmek, kötülüklerden uzaklaşmak ve hastalıklardan korunmak için ateşe kurban sunulur ve

saçı yapılır. Dualarda ateş ruhu, otuz ayaklı bir dişi olarak tasarımlanır. Örneğin; Göktürk hakanına gelen elçilerin ateş arasından geçirilmesi, onlarla gelmesi olası olan kötü ruhları kovmak içindir. Bu gelenek Moğol saraylarında da sürdürülmüştür (Korkmaz, 2003: 29).

Şaman dualarından bir örnek verecek olursak, Türkler için, hem ateş ve ocak ruhunun, hem de ağaç, orman ve su ruhlarının anlamları daha iyi anlaşılacaktır: *"Ey ateş anamız, sen dokuz ırmağın kavşağında, dokuz köşeli bakır evde oturan ve ırmakların, denizlerin hatunu (melikesi) olan su tanrısıyla konuşuyorsun!. Altmış türlü ırmakların ilk defa aktıkları, mübarek kayın ağacının ilk defa kök salıverdiği, dokuz dağ sıralarında altın yapraklı kayın ağaçlarının ilk defa sallandıkları, temiz kurbanların ilk sunulduğu, yağız yerin yedi kapısının ilk defa açıldığı, yüksek Gök tanrının ilk defa gürlediği, yağız yer altmış türlü çiçekle ilk defa bezendiği, altmış türlü hayvan sürülerinin ilk defa kişnediği ve melediği zaman sen yaradıldın!. Irmakların ve denizlerin hakimi olan ruhun bulunduğu yerde Akboz at üzerinde sen geziyorsun!. Akarsuyun yanında biten altın yapraklı mübarek kayın ağacını (senin şerefine) diktik, altı ayaklı altın masayı (kurban sunmak için) kuruyoruz; mübarek kayın ağacını dolaşıyoruz, kara yanaklı beyaz koçu kurban ediyoruz… Üç köşeli taş ocak, alevli yanan al ateşim!. Taş ocağımız yerinden oynamasın daima yansın! Yaktığımız ateş alevli olsun. Tarhana pişirdiğimiz ocağın külü çok olsun!. Neslimiz kesilmesin, sürsün, biri giderse biri gelsin! Ey Abukan dağının payı, ay ve güneşin parçası olan (ateş)!. Bereket ver, kısmetimiz bol olsun"* (İnan, 2000: 69-70).

1.3.2.5. Demir Ruhu

"Şamanist Altay Türklerinin inanışına göre; yer altı Tanrısı Erlik Hanın sarayının damı demirden olduğu gibi, kılıcı yeşil demirden, kalkanı da yassı demirdendir. Eskiden beri Şamanlar demiri kutsal sayar, sanat sahiplerini bu arada demircileri bir ruhun koruduğuna inanırlardı. Yakutların inanışına göre; demir ile Şaman tanrısal bir yuvadan çıkmıştır. Bazı Türk boylarında da demircilerin Tlepş adında bir tanrısı vardır" (Uraz, 1994: 168).

Demir; iyiliği üstün kılan, kötü ruhları kovan ve egemenliği kuran tanrısal bir güçtür (Korkmaz, 2003: 54).

1.3.2.6. Umay

Tanrıça ya da dişi ruh olarak ele alabileceğimiz Umay'la ilgili en erken belgeler Orhun Abideleri'dir. Tonyukuk yazıtının otuz sekizinci satırında düşmanın çokluğu karşısında geri dönmek isteyenlere Tonyukuk'un verdiği cevabın içinde Umay zikredilmektedir; *"(buralara kadar) gelenler (geliş) zor(du)' dediler, (ama pek de zorluk) hissetmediler. Galiba, Tanrı Umay, Kutsal Yer ve Su (ruhları bize) yardımcı oluverdiler. Niye kaçıyoruz?"*. Tonyukuk'un bu ikna edici konuşmasından sonra Göktürkler savaşı kazanan taraf olur. Kültigin yazıtının doğu cephesinin otuz birinci satırında da Umay'dan bahsedilmektedir; *"Umay misali annem Hatun'un kutu sayesinde, kardeşim Kültigin erkeklik adını elde etti. On altı yaşında, amcam Hakan'ın devleti için şöyle başarılar kazandı…"* . Parçadan, Gök Tanrı'yı temsil eden hakanın hanımının Umay'ı temsil ettiği ve Umay'ın kadın (anne) ve çocuklarla ilgili bir ruh ya da tanrıça olduğu açıkça anlaşılmaktadır (Çoruhlu, 2002: 39).

Kimi araştırmacılar Umay'ı güneş'le de ilişkilendirir, yani eril olarak düşünülür; ama diğer yandan dişil unsur olarak "*yer"* ile de bağlantısı kurulur. İnsanlara ve Türk topluluklarına yardım eden, onları koruyup gözeten bir tanrıça'dır. Umay, Kırkız mitolojisinde mal-mülk artıran bir tanrıça olarak da düşünülmektedir. Yer tapımıyla özdeşleşen Umay, *"doğa ana"* ya da *"toprak ana"* olarak karşımıza çıkar. Gök tapımıyla ilişkilendirilince, güneş'in arı rengiyle simgelenir ve *"Sarı Kız"* ismiyle anılır. Güneş'in verdiği ısı ile özdeşleştirildiği için *"ateş'in ruhu"* olarak algılanır ve tapım konusu yapılır. *"Ateş'in ruhu"* olarak Umay, kimi tasarımlarda iyi niteliklerinden sıyrılır ve kötücül bir melek olarak karşılar bizi; lohusalık hummasının nedeni olduğuna inanılan *Al Karısı* kılığındadır (Korkmaz, 2003: 154).

1.3.2.7. Akene (Ak Ana) ve Ana Maygıl

Altaylarda *"Umay"*dan başka iki dişi tanrı-ruh daha vardır. Bunlar, *Ana Maygıl* ve *Akene* (Ak Ana)'dır. *Ana Maygıl* ulusu koruyan dişi ruhtur; buna *"Ulus Anası"* da denir. *Akene* ise yaradılış efsanesinde zikrolunur. Efsaneye göre Tanrı Ülgen, yaratma kudretini ve ilhamını bu dişi ruh'tan almıştır (İnan, 1972: 39).

1.3.3. Aşağı Dünya (Yeraltı) Tanrı ve Ruhları

Yeraltı dünyasını *"Aşağıdaki Dünya"*yı Tanrı *Erlik* ile ona bağlı yardımcı kötü ruhlar oluşturmaktadır. *Erlik* insanlara her türlü kötülüğü yapar; hastalık, felaket, ölüm, afet hep onun ya da yardımcılarının eseridir. Dokuz oğlu *(Karaş, Mattır, Şıngay, Kömür Kan, Badışbiy, Yabaş, Temir Kan, Uçar Kan, Kerey Kan)* ve dokuz kızı ile yardımcı ruhları vardır. Kızlara *Kara Kızlar* denmektedir. Kızlarından ikisinin adı *Sekiz Gözlü Kiştey Ana* ve *Erke Solton* (Sadece ikisinin adı tespit edilmiş)'dur. Bu kızlar Kam'a yolunu şaşırtmak isteyen *"utanmaz maskaralar"* olarak tanınmaktadır (Yörükan, 2006: 56).

Altaylılarda, insanlar ve hayvanlar için en ağır salgın hastalıklar ile korkunç felaketler Erlik'in adıyla bağdaştırılmaktadır. O, insanı kendisine kurban kesmesi için zorlamak amacıyla hastalık göndermektedir. Eğer insan onun arzularını yerine getirmez, kurban sunmaz ise Erlik onu ölümle cezalandırmaktadır. Sonra onun canını yanına alıp yeraltı âlemine götürmekte ve kendisinin hâkim olduğu bir mahkemede yargıladıktan sonra onu kendisine uşak, hizmetkâr yapmaktadır (Anohin, 2006: 3-4).

Yeraltı ve üstündeki tüm kötülükleri Erlik'in oğullarının yönettiğine inanılmaktadır. Ayrıca bunlar, babaları Erlik ile Şamanlar arasında arabuluculukta yapmaktadırlar. Bunlara Şamanlar koruyucu ruh olarak da saygı duyarlar. Erlik'in oğlu *Karaş*'ı temsil eden kara bezlerden yapılmış dokuz şeritli temsili bebek Şaman çadırının kapısının sol yanına asılır. Bu, çadırı kötü ruhlardan korumaya yöneliktir (Şener, 2003: 58).

Yeraltında yaşadıklarına inanılan ve Erlik'in emrinde olan ölüm ve kötü ruhlara gelince; *Ada, Ayna, Aza, Üzüt/Özüt, Yör, Yek* gibi isimlerle anılmaktadır. Lebedlerde, "*Aza*" denilen kötü ruhun baskısı altındaki birini kurtarmak için Şaman tarafından kara renkli bir hayvan kurban edilmesi gerekmektedir. Ayrıca, tüm bu kötü ruhları sadece Şaman uzaklaştırabilmektedir (Şener, 2003: 56-58)

Anohin'in Altaylarda yaptığı araştırmalarda, Altaylıların anlattıklarına göre kötü ruhlar arasında disiplin söz konusu değildir. Aralarında kavga eder, çakışır ve hatta savaşırlar. Onların hepsi son derece açgözlü ve oburdur. Bunlar insanı da son derece rahat yiyebilirler. Kötü ruhlar sadece insanlar için değil, Erlik için de

zararlıdır, çünkü çok aç gözlü oldukları için insanları yemekle Erlik'in payını da yemiş olurlar. Bu nedenle Erlik, kötü ruhların özel ilişkileri ve iç işlerinde asayişi sağlamak ve insanı onların keyfi muamelelerinden korumak amacıyla bahadır oğullarını gönderir. Erlik'in bahadır oğulları kapıları kötü ruhlardan korumak amacıyla kapı sövelerinin iki yanında nöbet tutar, eşik önünde gezinirler. Bundan dolayı insanlar Erlik'in oğullarını, yüce velinimet olarak görmekte ve onlara büyük saygı duymaktadırlar, ama aynı zamanda onların korkunç öfke ve gazabından da korkmaktadırlar (Anohin, 2006: 8-9).

1.4. Türk Mitolojisinde Şamanizm'le İlgili Semboller

1.4.1.At

Şamanist törenlerde at, Şaman'ın gökyüzüne çıktığı bineği ve kurbanlık hayvan olarak önem kazanmıştır. Şaman'ın davulu da hemen hemen her zaman at olarak nitelendirilmiştir. Çoğu kere Gök Tanrı'nın (yeni tespit edilmiş rivayetlerde baş tanrı sayılan Ülgen'in) simgelerinden biri olarak önem kazanmakta ve kurban olarak da ona sunulmaktadır. Şaman, at yardımıyla yeraltına ya da öteki dünyaya geçebildiği için ölümünde simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2002: 140).

Mircea Eliade, atların, Şamanizm deki mistik rolünü şu şekilde açıklanmaktadır:

" Ölü ruhların eşlikçisi ve cenaze törenlerinin ayrılmaz parçası 'at', şaman tarafından çok farklı bağlamlarda, vecde, yani mistik yolculuğu mümkün kılan 'kendinden çıkış'a ulaşmak için kullanılır. Mistik yolculuk zorunlu olarak cehenneme doğru yapılmaz, 'at' şamanın uçmasını, göğe erişmesini sağlar. Atın mitolojisine egemen olan karakter, cehennemle değil, onun cenaze törenleriyle olan bağıyla ilgilidir; o ölümün mistik imgesidir ve bundan dolayı vecd ideolojilerinde ve tekniklerinde bir yere sahiptir. At, göçen ruhu öteye taşır, bir 'düzey kopuşu'nu, bu dünyadan öte dünyalara geçişi gerçekleştirir" (Aktaran: Taş, 2010: 42-43).

1.4.2. Horoz ve Tavuk

Proto-Türk ya da Hun devrine ait Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler arasında deriden kesilmiş veya lahitler üzerine oyulmuş ya da elbiselerde yer almış

bir şekilde karşımıza çıkan horoz-tavuk figürleri büyük olasılıkla kötü ruhları kovan koruyucu simgelerdi. Özellikle horoz günün ağarışını haber vermesiyle bu anlamı ifade etmektedir. Genel olarak altın tavuk Türklerde hükümdar ailesinin, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişilerin timsalidir. Emel Esin, Türk kozmolojisinde barış unsurunun hayvan biçimli timsali, tavuk ve horozdur demektedir. Tavuk on iki hayvanlı Türk takviminin yıl simgelerinden birisidir. Horoz'un ise, cesaret, savaşçılık, dürüstlük, nezaket, şeytan'ı def etme gibi vasıfları, onun bu kavramların simgesi olarak algılanmasına yol açmıştır (Çoruhlu, 2002: 148).

1.4.3. Kartal

Şamanizm'de atalar, ruhlar ve onlarla insanlar arasındaki iletişimi sağlayan Kamlar genellikle bir hayvan ile özdeşleştirilmektedir. Bu nedenle de hayvan ana-ata kültü oluşmuştur ve kartal da böyle bir hayvan-ata olarak kabul görmüştür (Radloff, 1976).

Ögel (1991: 110) *"Şamanlar zaman zaman bir kartal şekline girer, gökleri dolaşır ve yeryüzüne inerlerdi. Her Şaman'ın şekline girebileceği bir hayvan vardı"* demektedir. Şüphesiz kartal bu hayvanlardan biriydi.

Ayrıca Kartal (Karakuş), Altay mitolojisinde de en büyük Tanrı sayılan Ülgen'in yedi oğlundan birisidir (Akalın, 1993). Gökte bulunur ve Ülgen'in kendisi gibi iyi tanrılar (aruu tös)'dandır**.** Ülgen'in vücudundan ayrıldığına inanılır, şerefine yapılan ayin ve törenler Ülgen'e yapılanlardan farksızdır (İnan, 2000: 33).

Şamanist inançta, Şamanların yeryüzüne bir kartal tarafından getirildiği ve kartal'ın Tanrı'nın gölgesi olduğu düşüncesi hâkimdir. Öyle ki, en büyük yeminler onun adına yapılır, kısır kadınlar çocuk vermesi için ona yalvarır ve bundan sonra meydana gelen çocuğa *"kartaldan türemiş"* denirdi (Uzun, 2007).

1.4.4. Kurt

Türk mitolojisinde kurt, renklerine göre*; Bozkurt (Gök Börü), Ak Kurt, Kızıl Kurt, Kara Kurt*; Türk boylarında ve efsanelerinde ise; *Börü, Börte, Börcü, Asena, Sina, Cina, Cine, Cino, Yaşkar* olarak isimlendirilmektedir (Uraz, 1994: 143-144).

Kurt, Ön-Türk topluluk tasarımlarında, göksel kökenli olduğuna inanılan ve göksel koruyucu ruh olarak algılanan hayvan-tanrı'dır (totem). Oğuz mitolojisinde, tanrısallığın göksel belirtisi olarak algılanan ve ışıkla birlikte ortaya çıktığına inanılan gök hayvanıdır (gök kurt). Altay mitolojisinde, göksel kökenli olduğu kabul edilen ve kendisinden türenildiğine inanılan hayvan-ata'dır. Altay tasarımlarında, saflığı, temizliği ve erdemi simgeleyen göksel hayvandır (ak kurt). Oğuz mitolojisinde, şiddeti simgeleyen yerel hayvandır (al kurt). Orta Asya tasarımlarında eril olarak algılanan, egemenliği ve yiğitliği simgeleyen; hükümdarı, beyi ya da onların devletini temsil ettiğine inanılan düşsel hayvandır. Türk mitolojisinde topluluğun yol göstericisi olarak algılanan rehber hayvandır. Türk astrolojisinde, bir arabayı çeken iki at olarak algılanan Küçükayı burcunu kovalayan, Büyükayı burcunu oluşturan, göksel yedi hayvandan her birisidir (Korkmaz, 2003: 104).

Kurt, proto-Türk topluluklarında bir totemken, Hun devrinde ata kültünün bir parçası haline gelmiştir. Türk dünyasının çeşitli yerlerinde kaya veya mezar taşları üzerinde ya da Şaman elbisesi ve malzemelerinde tanrı-kurt olarak tasvir edilmiştir. Kurt hakkında yine, bir Çin yıllığında, *"Sancaklarının başına altından kurt başı takarlar. Muhafızlarına savaşçılarına fu-li (börü) derler. Çin dilinde anlamı kurt demektir, yani kurttan doğmuşlardır…"* denilmektedir (Çoruhlu, 2006: 138-139).

1.4.5. Geyik

Geyiğin de, aynen kurt'ta olduğu gibi totem olarak tasavvur edildiğine dair bulgular vardır. Zira çok erken devirlerde totem sayılmış olan geyiğin bu özelliğini, Pazırık kurganlarından birinden çıkartılmış atların başlarında geyik masklarının bulunması vurgulamaktadır. Bu aynı zamanda atın daha sonraki devirlerde geyiğin yerini aldığını göstermesi açısından da önemlidir. Sonraki dönemlerde ruhlarına sahip olmak için geyiklerin kurban edilmesi de onun bu eski niteliğinden kaynaklanmış olmalıdır. Geyik ayrıca Şaman törenlerinde suretine bürünülen hayvan-ata ya da ruhlardan biridir. Bu nedenle Şaman elbisesi ve davulu üzerinde temsili olarak ya da ona ait bir parçayla görülmektedir (Çoruhlu, 2006: 146).

Geyiğin Şamanist inançtan kaynaklanan kutsallığı Türklerin İslam sonrası inançlarına da yansımıştır. İslam öncesi Şamanlar gibi İslam sonrası evliyalarında

don değiştirme adı verilen hayvan kılığına girdiklerini gösteren menkıbeler anlatılmaktadır. Buna göre;

Hacım Sultan bir gün, Beğce ve Habip Hacı adındaki iki veli ile Seyyid Battal Gazi'nin mezarını ziyarete giderler. Bulduk çayırı denilen yere vardıklarında Hacım Sultan cezbeye gelir ve coşar. Yanındakiler niçin öyle yaptığının sorduklarında "*Seyyid'in ruhu bizi karşılamaya çıktı"* der ve eliyle kırı gösterir. Beğce ve Habip Hacı gösterilen yere baktıklarında bir sığın'ın (dağ keçisi, geyik) uzaklaştığını görürler; o anda sığın aniden kaybolur (Ocak, 2003: 84).

1.4.6. Ejder

Ejderha tasarımlarının köken olarak Çin mitolojisine ait olduğu söylenirse de Türk mitolojisinde geniş bir yer tutmaktadır. Erken dönem tasarımlarında ejderha, bereket, refah ve güç simgesi olarak algılanan efsanevi bir yaratık biçiminde tasarımlanmıştır. Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildikten sonra olumlu yanları zayıflamış ya da silinmiştir; İnsanı doğru yoldan alıkoyan ya da çıkaran kötülük simgesi düşsel bir varlık olarak algılanmıştır. Çin kaynaklarının Hun'ların bir *ejder festivali* düzenlediğinden bahsetmesi, yine aynı kaynaklarda Hsiung-nuların başkentinin *Ejder kenti* olarak belirtilmesi, Türklerde ejder'in ya da ejderha'nın tapım konusu yapıldığını göstermektedir (Korkmaz, 2003: 61).

Türk kozmolojisinde yer ve gök ejderinden söz edilir. Kışın yer-su'nun derinliklerinde yaşayan, baharda ise kanatlanıp uçan, böylece hem yer-su hem de gök ilkelerine bağlı efsanevi bir ruhtur. Yer-su'da yaşarken ejderin kötü yönleri galip gelir. Baharda ise ejder gökyüzüne uçmaya ve böylece yaruk (erkek) ve ateşli yönünü almaya hazırlanırken, vücudunda kanatlar, başının tepesinde uçmaya yarayan bir çıkıntı, boynuzlar ve yaruk cinsinin özelliği olan sakal çıkmaktadır. Bu özelliği ile bulutlara yükselen ejder yağmurun yağmasını da sağlayarak bereket ve bolluğun da kaynağı olarak tasavvur ediliyordu (Esin, 2001: 82).

Uygur devrinde de olumlu bir simge olmaya devam eden ejderin bazen ilahlarla ilgisi olduğu anlaşılmaktadır. Zira Gök çarkını (yılların, ayların, günlerin vb. oluşumların tümü) bir çift ejderin çevirdiği düşünülmektedir. Öte yandan Uygur

mitolojisinde yarı insan yarı ejder özellikleri gösteren ejder hanlarından bahsedilmektedir (Çoruhlu, 2006: 137).

1.4.7. Yılan

Şamanist tasarımlarda, yer altı denizinde yaşadığına inanılan ve Erlik'in kamçısı olarak algılanan mitolojik hayvandır. Şamanın yer altı seyahatlerinde, bedenine girdiği yardımcı ruhlardandır. Şaman tasarımlarında *Yutba* adı verilen çatalkuyruklu, dört ayaklı yer altı canavarıdır. Ayrıca Altay yaratılış efsanesinde, yenilmesi yasaklanan meyveleri korumakla görevli iki hayvandan birisidir. On iki hayvanlı Türk takviminde yıl simgesidir. Yılan, Türk mitolojisinde, dört ana yöne ilişkin olan dört büyük yıldız grubundan kuzeyi simgeleyen Ülker yıldız kümesinin görünüşe taşınmış biçimi olarak algılanan göksel düşsel bir hayvandır (Korkmaz, 2003: 167).

1.4.8. Koyun, Koç ve Keçi

Eski Türk Topluluklarında en çok korkutan yer-sular ve toprakta bulunan kötü ruhlardır. Hunlar'a ait kurganlardan elde edilen bilgilere göre siyah dağ koyunu veya koçu, yer-su'lara sunulan kurbanlardandır. Aynı şekilde beyaz koyun ve koçun Gök Tanrı'ya kurban sunulduğu da elde edilen bilgiler arasındadır. Benzer şekilde günümüz Şamanist topluluklarından Yenisey bölgesinde yaşayan Beltirler, gök için düzenledikleri törenlerde beyaz tüylü ve siyah başlı koyun ya da oğlak (keçi) kurban etmektedirler (Çay, 1990: 51).

Ayrıca, koyun on iki hayvanlı Türk takviminin yıl simgelerinden birisidir. Zıt kavramların mücadelesini gösteren hayvan mücadele sahnelerinde koyun ve dağ keçileri mağlup olarak, yani olumsuz unsur olarak yer almıştır. Koç ise daha çok gökle ilgili sayıldığından ongun olarak kullanılmış, güç, kuvvet ya da alplık simgesi sayılmıştır. Öte yandan koç ya da dağ keçisi şekli bazen hanedan arması olarak kullanılmıştır. Bunu en güzel Kültigin yazıtının doğu yüzündeki dağ keçisi şeklindeki amblem ifade etmektedir (Çoruhlu, 2006: 156).

1.4.9. Güneş (Kün) ve Ay

Güneş, ay, yıldız, yıldırım ve yelle ilgili inançlar, Gök Tanrı kültüyle ilişkilidir. Altaylı Şamanistler güneşle and içerler, Altaylılara göre Güneş ana, Ay ata'dır. Şamanist inanca göre, güneş ve ay tutulmasının nedeni, güneş ve ayın kötü ruhlarla çarpışmaya girmesi ve bazen yakalanarak karanlıklar dünyasına sürüklenmesidir. Bütün Türk lehçelerinde bu olayın *"tutulmak"* ile açıklanması, eski bir inancın izlerini gösterir. Güneş ve ay tutulduğu zaman, Şamanistler bunları kötü ruhların elinden kurtarmak için bağırıp çağırarak davul çalarlar (Sencer, 1999: 49).

Gök tapımı en belirgin ifadesini Güneş, Ay ve yıldız tapımlarında bulmuştur. Altay Şamanist toplumlarının inançlarında Güneş göğün yedinci, Ay ise altıncı katındadır ve "*dolunay*"a ibadet edilir (Korkmaz, 2003: 71).

Eski Türkler Müslüman olmadan önceki yaşamlarında kün ve ay'a simgesel olarak da birçok anlamlar yüklemişler ve hükümdar sembolü olarak kullanmışlardır. Türkler, Anadolu'ya göç edip Müslüman olduktan sonra da kün ve ay motiflerini, Orta Asya'dan getirdikleri gelenekleri çerçevesinde İslamiyet'in inanç sistemi ile birleştirerek dini mimaride, günlük yaşamlarında kullandıkları madeni eşyalar üzerinde yeniden yorumlamışlardır. Özellikle cami mihraplarında, medrese ve şifahanelerin portallerinde, çinilerde, buhurdanlık, ayna gibi günlük kullanılan eşyaların madeni işlemelerinde kün ve ay motifine önemli ölçüde yer vermişlerdir (Arda, 2008: 30).

1.4.10. Renk Sembolizmi

Türklerin renk skalalarında, en eski zamanlarından başlayarak uzun zaman beş ana renk olarak kara, ak, kızıl, yeşil ve sarı renkler esas görülmüş ve bu renklerden her biri dünyanın dört yönü ile merkezini ifade etmekte kullanılmıştır. Buna göre merkez: sarı, doğu: yeşil (veya gök renk günümüz Türkiye Türkçesi'nde de olduğu gibi bazen yeşil, bazen de mavi anlamını ifade eder şekilde kullanılmaktadır), batı: ak, güney: kızıl (kırmızı, al) ve kuzey: kara renklerle ifade edilmiştir (Genç, 1999: 6).

Bu bağlamda, Mete Han'ın Çin ordusunu kuşatmasıyla ilgili olarak Çin kaynakları şu bilgileri verir; Hun atlı birlikleri (Çin ordusunu kuşatma esnasında) şöyle yer almışlardır. Beyaz atlıların hepsi batı yönünde yer almışlardı. Mavi (kır)

atlılar ise doğu yönünde sıralanmışlardır. Bütün siyah atlılar kuzeyde, kırmızı (doru ve ya al) atlar ise güneyde yer almışlardır (Ögel, 1984: 176-177).

Günümüzde Anadolu Türklerinin de, Türkiye'nin kuzeyindeki denizi Kara Deniz, batısındaki denizi Akdeniz olarak isimlendirmeleri de eski geleneğin bir uzantısıdır. Bu Kurtuluş Savaşında Atatürk'ün *"Ordular ilk hedefiniz Ak deniz'dir"* demesine rağmen ordunun Ege Denizi (Ege ismi Yunanca'dır ve Yunanlar Ege Denizi demektedirler) olarak isimlendirilen denize çıkmasıyla da örnekleyebiliriz.

Eski Türkler, Şaman törenlerinde kullandıkları bir ip üzerine asılmış gök (yeşil), kırmızı, sarı ve beyaz bezlerin Şaman'a gökyolunu gösterdiğine inanmışlardır. Bu durum yeşil, kırmızı, sarı ve beyaz renklerin Türk inanç ve geleneklerinde önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Selçuklu melikleri ve sultanları eğer 100.000 kişilik bir ordu toplasalar halife ve halife olmayanlar arasındaki fark belli olsun diye yeşil, sarı ve kırmızı bayraklarını kullanırlardı. Osmanlılarda yeşil sancak eskiden beri kullanılmaktaydı. Diğer taraftan Orta Asya'da egemenlik kuran Kırgız Türklerinin de IX. yüzyılda yeşil kumaştan bayrak kullandıklarına dair Arap seyyahı Ebu Dülef'in kaydı, Orta Asya Türklerinde de, yeşilin hakimiyet sembolü ve bayrak rengi olarak yaygınlık kazandığının işaretidir (Genç: 1999: 31-32-33-34).

Türk kültüründe renklerin toplum hayatının hemen her alanına girmesi, Şamanist dönemle ilgili bazı manevi inanmalardan kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin;

"Ak" sözü Altay Türkçesinde cennet anlamına gelmektedir. Şamanist inançta cennet'te oturan tanrılara da *"Aktu"*, yani *"Aklılar"*, rengi ve ruhu ap ak olan denmektedir. İnanışa göre, bunlar göğün üçüncü katında oturmaktadırlar. Aynı katta *"Süt-Ak-Köl"*, yani süt rengi gibi ak olan bir göl de bulunmaktadır. İnsanların tüm hayat ve ruhlarının bu göle bağlı olduğuna inanılmaktadır. Bir çocuk doğacağı zaman Tanrı Ülgen'in oğluna emir verdiği, onun da *"Yayuçı"*ya yani, yaratıcılardan birine bu işi havale ettiği düşünülmektedir. Yaratıcı bu *"Süt-Ak-Göl"*den ruh almakta ve doğacak çocuğa vermektedir (Ögel, 1998: 571).

"Kara" renk ise kuzey yönünü, çetin ve zorlu kış şartlarını, yeri, toprağı, yaşı sembolize etmesinin yanında Şamanist inançta habis, kötü ruhları temsil eder. Bu ruhlar en çok çekinilen ruhlardır. Çünkü insanlara zarar verirler. Şamanlıkta Kamlar da, *Ak Kam* ve *Kara Kam* olarak sınıflandırılırlar. Ak Kamlar gündüzleri aydınlık ruhlar şerefine kansız kurban ayin ve törenleri yaparlarken, Kara Kamlar kötü ruhlara ve karanlık tanrılarına ayin yaparlar (İnan, 1972: 83-84).

"Al" (kızıl-kırmızı); Türklerde Al ile Kızıl renkler birbirinden farklı tonlardadır. Al koyu turuncu anlamında, kızıl ise parlak kırmızı renk anlamında kullanılmıştır (Kırımhan, 2001: 109).

Türklerin en eski inançları Şamanizm ile ilgili olarak onlarda "*Al Ruhu"* veya *"Al Ateş"* adları verilen bir ateş tanrısının yahut da hami (koruyucu) bir ruhun varlığı bilinmektedir. *"Al"* kelimesinin *"ateş kültü"* ile alakalı olması, bu ruhun en eski devirlerde *"ateş ve ocak ilahesi"* olduğunu göstermektedir. Ancak en eski devirlerden beri iyi ve koruyucu ruhu temsil eden Al Ruhu, günümüz geleneklerinde kötü ve korkulan bir ruh olarak Albastı ismiyle karşımıza çıkmaktadır. İnanışa göre kırmızı renkten çok korkan Albastı lohusalara musallat olmaktadır. Bunun için loğusanın başına beyaz yaşmak ve kırmızı tül bağlanır. Lohusaya kırmızı altın takılır ve kırmızı şeker hediye edilir. (İnan, 1972: 173). Hastalık başladıktan sonraysa en güvenli yol ocaklara başvurmaktır ki ocak, Şaman'ın bu günkü temsilcisinden başka bir şey değildir (Sencer, 1999: 55).

Şamanizm'de ruhlar şerefine bayraklar dikilmektedir. Al ruhunun hami (koruyucu) sayıldığı devirlerde bunun şerefine dikilen bayrak, ateş rengine yakın bir renkte olmuştur. Türklerin Albayrak'ları Al Ruhu'nun ateş tanrısı veya hami ruh sayıldığı dönemlerden kalma bir hatıradır. Zira, Kazak, Kırgızlar bayrak kelimesi yerine Yalav kelimesini kullanırlar ki, aslı alav:alev'dir (Genç, 1999: 17). İşte bunun içindir ki, Türkiye Cumhuriyeti'nin bayrağı Al bayrak olarak isimlendirilir ve işte bunun içindir ki, Türk milleti bayrağını kutsal sayar ve onun için gözünü kırpmadan canını feda eder.

"Yeşil" renk; tabiatın sembolü, hayatın simgesi ve gençlik nişanıdır. Ülgen'in yedi oğlundan biri olan Yaşıl (Yeşil) Kaan'ın ismidir. Yaşıl Kaan'ın görevi bitkilerin

gelişip büyümesini düzenlemektir. Türklerin hayatında otların yeşerme zamanı çok önemlidir (Kırımhan, 2001: 110). Bu nedenle, 9-21 Mart tarihleri, yani otların yeşermeye başladığı dönem, M.Ö. ki yüzyıllardan bu yana Türkler tarafından yılbaşı ve bahar bayramı (Nevruz) olarak kutlanır.

Çoruhlu (2002: 191-192) yeşil renk için; nasıl Türk mavisi rengini gökten (doğadan) alıyorsa, yeşil de rengini doğadan alır. Bu nedenle mavi denince gökyüzü, yeşil denince ağaç ve orman gelmektedir. Gök ve yer kavram çiftleri nasıl birbirlerini tamamlıyorsa, aynı şekilde mavi ve yeşil de birbirini bütünlediğinden, Türk kültür ve mitolojisinde bu iki renk birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Nitekim Uygur devrinde doğunun rengi bazen mavi (gök mavisi) bazen de yeşil olarak ifade edilmiştir.

"Sarı" renk, Türklerde dünyanın merkezinin sembolü olarak kullanıldığı, bu anlayışın da onların en eski inançlarından olan Şamanizm'den kaynaklandığı görülmektedir. Gerçekten de iyilik Tanrısı Ülgen'in altın kapılı sarayı ve altın tahtı, Türklerde hep sarı renk (altın sarısı= sırma rengi) ile ifade edilmiş ve Ülgen'in tahtı nasıl devletin, ülkenin ve dünyanın merkezinde olarak algılanmış ise, tıpkı onun gibi sarı renk de dünyanın merkezinin sembol rengi olmuştur. Yine bu Şamanist dönemde Türklerin inanışları arasında *"Sarı Albastı"* veya *"Sarı Albıs"* adlı koruyucu bir ruhun varlığı da anlaşılmaktadır (Genç, 1999: 36).

"Mavi" renk; doğu yönünün simgesi ve göğünde simgesi olmasından, çoğu kere gök unsuruna işaret eden çeşitli öğelerin simgesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda bazen beyaz bazen de yeşille bir tutulur. Sıfat olarak bir isimle kullanıldığında bu renk, o ismin Gök Tanrı ya da gökte olduğuna inanılan ruhlarla ilişkili bir şey olduğunu gösterir. Gök ejderi'nde olduğu gibi (Çoruhlu, 2002: 188).

Gök her zaman Türklerin inancında ululuğun ve yüceliğin sembolüdür. Gök tanrı inancından başlayarak günümüze kadar ulaşması arzulanan fakat aynı zamanda ulaşılmazlığın sebepleri ve sonuçlarından çekinilen bir mekân ve zaman değerlerinin bir bileşkesi olarak yerini alan Gök aynı zamanda kendi renginin de adıdır. Sonsuzluğu, emniyet ve huzuru telkin eder. Ruhlar âlemini barındırır. Gök rengi mavidir. Bu aynı zamanda suyun rengi olarak da düşünülür ve su hayatın esasıdır (Kırımhan: 2001: 111).

1.4.11. Sayı Sembolizmi

Willi Hartner, sayılara ve sayı sistemlerine ait bir incelemesinde *"Matematiksel ruh, kendisini, insanların yaşadığı ya da eski yaşamlara ait maddi izlerin bulunduğu her yerde ortaya koyan başlangıçsal insani öğedir"* demektedir. Bu argümanını desteklerken, saymasını ve matematiksel ilişkilere dair hiçbir şey bilmediğini, daha çok matematiksel güdülerine güvendiğini ileri sürdüğü Taş Çağı sanatçısı örneğini alıntılar. Öyleyse bu güdü soyutlanmış ve geometrik formlar olarak kayıt altına alınmıştır. Zamanla sayı kavramının, sonrada sayıların kendilerinin gelişmesine yardımcı olmuş ve en sonunda zaman ve mekânda var olmanın çok katlı görünüşü soyut sayılarla sıraya sokulabilmiştir (Schimmel, 2000: 13).

Türklerde en eski zamanlardan itibaren inanç sistemlerini oluşturan Atalar Kültü, Tabiat Kültü ve Gök Tanrı Kültü'nün evrilerek sistemleşmesi sonucu meydana gelen Şamanist inanç içinde tasavvur ettikleri birçok olguyu sayılarla ifade etmişlerdir. Kutsiyetine inanılan bu sayılar binlerce yıl, nesilden nesile aktarılmış ve günümüze kadar yaşamıştır. Öyle ki İslam dinini kabul eden Türkler bu sayıları ya gelenek olarak ya da yeni dinlerinin içerisinde yeniden yaşatma yoluna giderek kullanmaya devam etmişlerdir.

Türk kültüründe kutsal kabul edilen birçok sayı vardır. Ancak bunlardan belli başlıları ele alınacak olursa;

"Üç" sayısı; İslamiyet öncesi, Türklerin inanç sisteminde, dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Bu nedenle Şaman davulundaki dünya betimlemesi de üç bölümden oluşmaktadır.

Yine, Şaman davullarına yapılmış olan *Pura* adındaki koçlar da üç boynuzludur. Oğuz'un oğullarından Dağ Han'ın yönetiminde bulunan boyun ongunu için üç çubuk dikilmekteydi. Bu çubukların birisinde üç mavi şerit bulunmaktaydı. Ölü törenlerinde de, ölümden üç gün sonra ziyafet tertip edilmekteydi (Uraz, 1994: 254).

"Dört" sayısı; eski Türk ve Şaman inançlarında yeryüzü dikdörtgen ya da dörtgen biçimlidir. Bir kubbe biçiminde algılanan gökyüzü, daire oluşturan alt yüzü ile *yer*'in üstüne kapanır. Dikdörtgenin ya da dörtgenin doğu kenarı doğu yönünü,

batı kenarı batı yönünü, kuzey kenarı kuzey yönünü, güney kenarı ise güney yönünü gösterir. Ancak kimi tasarımlarda da yeryüzü, sekizgen olarak algılanır. Bu durumda kenarlardan dördü dört anayönü, kalan dördü ise dört arayönü gösterir. Dört yön dört mevsimi simgeler: Doğu ilkbaharı, güney yazı, batı güzü, kuzey ise kışı gösterir. Aynı zamanda dört yön, dört vaktinde belirtisidir: Doğu sabahı, güney öğleyi, batı akşamı, kuzey ise gece yarısını simgeler. Yine dört yön dört rengi verir; Doğu gök rengi, güney kızıl rengi, batı beyaz rengi, kuzey ise kara rengi simgeler (Korkmaz, 2003: 58-59).

"Yedi" ve ***"Dokuz"*** sayıları; Şaman, üzerine yedi veya dokuz gök katını temsil eden yedi veya dokuz taptı (çentik/kertik) atılmış bir ağaca ya da direğe tırmanır. En yüce tanrı olan Ülgen, göğün en yüksek yani yedinci katında oturur. Ülgen'in yedi oğlu dokuz kızı vardır (Eliade, 2006: 307-308-309). Yine Şamanlara göre yer altı dokuz tabakadır. Destanlarda görüldüğü üzere dokuz oğuzlardan büyük bir soy türemiştir. Yakutlara göre gök tanrıları dokuzdur. Oğuz Kağan Destanında, Oğuz'un verdiği şölende dokuz ile ilişkili olarak; 900 at, 9000 koyun kesilmiş ve 90 havuzda kımız yapılmıştır (Uraz, 1994: 257).

"Kırk" sayısı; Şamanist inanca göre ruh fizikî bedeni 40 gün sonra terk etmektedir. Türk destanlarında da kırk sayısı çok yer alır. Dede Korkut'ta kırk yiğit, kırk namert, kırk er, kırk otağ, kırk gün kırk gece gibi ifadelerle yüz yerde karşımıza çıkmaktadır; *"doksan sekiz yerde eksiz olarak, üç yerde de ekli şekilde"* (Sakaoğlu, 1998: 39). Oğuz Kağan destanında Oğuz, kırk günde yürür. Manas Destanında ise kırk sayısı; kırk yiğit, kırk savaşçı, kırk güzel, kırk gelin, kırk kulaç vb. biçimlerde geçmektedir.

1.5. Günümüz Türk Toplum Yaşantısında Şamanist İzler

Türk kültüründe Kam'lar İslamiyet'in kabulünden sonra, İslâm'ı olduğu gibi benimseme yerine kendi inançlarıyla harmanlayarak yeni bir sentez oluşturmuşlardır. Bu sentez, İslâm'ın Orta Asyalılaşması olan ve başında Hoca Ahmet Yesevî'nin bulunduğu İslâm'ın sufî yorumudur. Sufîlik, yâni Tasavvuf, İslâmiyet'in siyasal mücadelelere, hırs ve menfaate âlet edilmesine tepki olarak ortaya çıkmıştır (Şener, 2003: 93).

9. ve 10. y.y. da Türkistan'ı adım adım arşınlayan dedeler, babalar, atalar; tıpkı Şaman dedeler gibi menkıbeler, nasihatler anlatan, halk üzerinde sevgi ve saygıdan kaynaklanan nüfuzları olan kimselerdi. Daha sonra bu dedeler, babalar göçlerin başında, uzun süren yolculuklar sonunda Anadolu'ya ulaştılar. Bunlar Anadolu'da, dede, baba, abdal ve gâzi gibi ad ve unvanlarla Orta Asya'daki misyonlarını sürdürmek için dergâhlar açtılar. Mevlânâ'lar, Hacı Bektaş Velî'ler, Ahî Evran Velî'ler, Abdal Musa'lar, Sarı Saltuk'lar, Taptuk Emre'ler, Yûnus Emre'ler bu coşkun ırmağın Anadolu'daki kollarıdır.

Bugün günlük hayatımızdaki birçok kültürel öğe İslam'dan önceki kültürün izlerini taşımaktadır. Bunlardan belli başlıları ele alınacak olursa;

Anadolu'da ay tutulması sırasında teneke çalınarak gürültü yapılması, havaya silâh sıkılması, cami avlularında mum yakılması, İslam dininde Sünni anlayışa göre dinî eserlerin müzikle okunması günah olmasına rağmen, asla müziksiz bir âyinin düşünülmediği Kamlık geleneğinin devamı olarak, Anadolu'da Hz. Muhammed'in ve Hz. Ali'nin hayatlarının müzikle okunduğu Mevlit ve İlâhiler Anadolu dışında uygulaması görülmeyen müzikli anlatımlardır.

Türk kültüründe sayı sembolizmi konusunda da değinildiği gibi, Şamanist inanca göre ruh fizikî bedeni 40 gün sonra terk etmektedir. İslâmiyet'te ölenin ardından 40 gün geçtikten sonra Kur'an ve Mevlit okutma âdetleri de Şamanlık devirlerinden kalma Kam/Şaman veya totem geleneklerinden kaynaklanır.

Gök tanrı inancında kanlı kurbanlardan başka bir de kansız kurbanlar vardır. Saçı, yayma, yani ağaçlara veya Kam'ın davuluna bağlanan çaputlar kansız kurbanlardır Anadolu'da da ağaçlara çaput bağlama hâlen sürdürülen gelenekler arasındadır.

İçki Şaman ayinlerinin de vazgeçilmez bir parçasıdır. Alevî ve Bektaşi tarikatlarında içilen içkiye *"içki", "rakı", "şarap"* denilmeyip, şaşmaz bir kural olarak *"tolu"* veya *"dolu"* denilmesi ve içilen içkinin *"dem"* anlamına gelmesi benzerlik nedenlerini aydınlatmaktadır (Eröz, 1992; Şener, 2003: 105).

İslamiyet öncesi Türk toplumunda ulu kabul edilen kişilerin mezarları kutsanmış ve bu yerler ölen kişinin ruhundan medet umulan yerler hâlini almıştır.

Günümüzde mezar, türbe, yatır ve benzeri yerlerin ziyareti ve bunlardan medet umulması da bu inanç sisteminin devamı olarak İslam coğrafyasında sadece Anadolu da vardır. Arap İslam ülkelerinde mezar taşına rastlanmaz. Kutsanması günahtır. En iyi mezar en çabuk kaybolandır felsefesi güdülür.

Kurşun Dökme de Kam geleneklerinden kalan bir âdettir. Kamlar bu ritüele *"Kut Dökme"* anlamına gelen *"Kut Kuyma"* adını vermişlerdir. İnsana musallat olan kötü ruhların olumsuz etkisini ortadan kaldırmaya yönelik olarak çok eski dönemlerde uygulanan sihir kökenli bir ritüeldir. Kurşun dökme, obsesyondan kurtarma yöntemlerinden biri olarak kullanılmış ve günümüzde de Anadolu'da halk gelenekleri arasında yaşamaya devam etmektedir (Candan, 2002).

Anadolu'da halk arasında *"nazar"* olgusu çok yaygın bir inançtır. Nazar olgusu da eski Türk inançlarındandır. Bazı insanların olağandışı özellikleri olduğu ve bunların bakışlarının karşılarındaki kimselere rahatsızlık verdiğine inanılır. Bunun önüne geçmek için *"nazar boncuğu", "göz boncuğu" v.s.* takılır.

Tüm Türk dünyasında olduğu gibi Anadolu'da da her yıl geleneksel olarak kutlanan Nevruz'da, kökeni İslam öncesi Şamanik İnisiyasyona dayanan *"uyanışı"* simgeleyen bir bayramdır. Nevruz Bayramı'nda ateşlerin yakılması *"arınmanın"* ve *"uyanmanın bayramı"* olmasındandır. Bu uyanış hem doğanın hem de insanların uyanışıdır. Baharın gelişi ileride gelecek altın çağında bir simgesi gibi değerlendirilmiştir. Mitolojik olarak Türklerin Ergenekon'dan çıkışını ifade etmesinin nedeni budur. Günümüzde düzenlenen törenlerde demir dövülmesi de bunun sembolik bir ifadesidir (Candan, 2002: 472)

II. BÖLÜM

VERİ SETİ VE YÖNTEM

Resim sanatı insan ruhunun derinliklerinin yansıdığı bir alandır. Bu yansıma kişiye göre değiştiği gibi, aynı kişinin farklı duygusal anlarına göre de değişebilmektedir. İnanç alanı da soyut ve ruhani bir alandır. İnsanların inançlarını ve düşünce boyutlarını elinize aldığınız ölçü birimleriyle ölçemezsiniz. Bu alana ait yegâne bilginiz onların size söyledikleri ile sizin gözlemlerinizdir.

Bu nedenle, yapılan araştırmada, nicel araştırma modeline göre araştırmacılara birçok alanda esnek hareket etme imkânı sağlayan nitel araştırma modelinden yararlanılmıştır.

2.1.Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli genel tarama modelidir. Tarama modelleri, geçmişte olmuş ya da hala var olan durumları, var oldukları şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Tarama modelinin bir türü olan genel tarama modeli ise, çok sayıda elemandan oluşan bir evrenden, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 2000: 77-79).

Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde *"doküman incelemesi, eser analizi ve görüşme"* yöntemi kullanılmıştır.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 19)

Nitel araştırmanın çeşitli disiplinlere dayanan güçlü kuramsal temelleri vardır. Sosyoloji, Antropoloji, Psikoloji, Felsefe, Dilbilim gibi disiplinler nitel araştırmaya hem perspektif kazandırmışlar hem de yöntem olarak katkıda bulunmuşlardır. Tüm bu disiplinlerde ortak olan tema insan davranışını, içinde bulunduğu ortam içinde ve çok yönlü olarak anlamaya çalışmaktır. İnsan davranışı ancak nitel araştırma gibi

esnek ve bütüncül bir yaklaşımla araştırılabilir ve bu yaklaşımla araştırmaya dâhil olan bireylerin görüşleri ve deneyimleri büyük önem taşır (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 14). Bu bağlamda nitel araştırma, araştırma kapsamında ele alınan ve her ikisi de insan odaklı olan resim sanatı alanı ve inanç (Şamanizm) alanına uygun bulunmuştur.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini 1909 ve 2009 yılları arasında, Türk resim sanatçılarına ait Şamanist etkiler taşıyan yapıtlar oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise; bu evren içerisinden seçilen; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Can Göknil, Hüsamettin Koçan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer, Ahmet Yeşil ve Hasan Kıran'ın Şamanist unsurlar taşıyan eserleri temsil etmektedir.

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama araçları olarak;

Konu ile ilgili slayt ve fotoğraflar çekilmiş, scanner (tarayıcı) kullanılmış ve konunun uzmanı, deneyimli kişilerle ve araştırma kapsamında eserleri incelenen sanatçılarla imkanlar dâhilinde görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerde *"Yapılandırılmış Odaklı (spesific) Görüşme Formu"* (Ekiz, 2003: 62; Kuş, 2003: 87) esas alınarak hazırlanan *"Sanatçı Görüşme Formu"* (Ek-7) kullanılmıştır.

Bu tür görüşme metodunda, araştırmacı ile araştırılan arasında uzun süreli bir iletişim yoktur. Görüşme sorularını önceden hazırlayan araştırmacının, araştırma süreci üzerinde kontrolü vardır. Diğer bir anlatımla, önceden hazırlanan soruların, araştırılan kişilerin ileri sürdüğü düşünceleri doğrultusunda yeniden düzenlenmesi, tartışılması, bu kişilere esneklik sağlanması durumu yoktur (Ekiz, 2003: 62).

Araştırmada, görüşme esnasında *"Sanatçı Görüşme Formu"* na ek olarak video kamera ile fotoğraf makinesi de kullanılmıştır.

Bu konuda Yıldırım ve Şimşek (2003: 141); *"Film, video, fotoğraf ve resim gibi görsel malzemeler de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Bu tür materyaller tek başlarına bir araştırmanın temel veri toplama araçları olabileceği gibi, çoğu*

durumda gözlem, görüşme veya doküman incelemesi gibi veri toplama yöntemleri ile birlikte ek veri kaynakları olarak kullanılabilir" demektedirler.

2.4. Verilerin Toplanması

Araştırmada nitel veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Nitel veriler elde edilirken, doküman incelemesi, eser analizi ve sanatçı görüşme formu yanında video kamera kullanılmıştır.

Konu ile ilgili literatür taraması yapılırken, yurtiçi ve yurtdışı kütüphanelerine ait veri tabanlarına erişilerek, araştırmayla ilişkili kaynaklar tespit edilmiştir. Daha sonra ise, tespit edilen kaynaklara ulaşılarak, elde edilen veriler fişlenmiştir.

Araştırma kapsamında ressamlarla ilgili eser katalogları da incelenmiş, inceleme esnasında kataloglarda yer alan ilgili çalışmaların yer aldığı müze ve galeriler gezilerek eserlerin orijinalleri yerlerinde tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma sürecinde ilgili literatür taranırken, internet kaynaklarına da ulaşılmıştır.

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

"Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler" isimli araştırma konusu her ne kadar yüz yıllık bir zaman dilimiyle sınırlı olsa da, konunun net olarak kavranabilmesi açısından Türk resminin üzerine kurulu olduğu temellerin irdelenmesi zorunluluk olarak görülmüştür.

Bu nedenle konu, ilk olarak; *"Başlangıcından XX. Yüzyıla Türk Sanatında Şamanist Etkiler"* alt başlığı altında *"İslamiyet Öncesi Türk Sanatında Şamanist Etkiler"* ve *"İslamiyet sonrası Türk Sanatında Şamanist Etkiler"* başlıkları altında özetlenmiştir. Daha sonra ise araştırmanın asıl kısmını oluşturan *"Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler"* konusu içinde; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Can Göknil, Hüsamettin Koçan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer, Ahmet Yeşil ve Hasan Kıran'ın çalışmalarındaki Şamanist bulgular tespit edilerek yorumlanmıştır.

3.1. Başlangıcından XX. Yüzyıla Türk Sanatı'nda Şamanist Etkiler

Türk toplum yaşantısında çok derin izler bırakmış olan Kamlık/Şamanlık geleneği Türk toplumunun ayrılmaz parçası olan sanatını da etkilemiştir. Bu etki İslam öncesi Hun kurganlarından çıkan halı-kilim ve at koşum takımları gibi günlük kullanım eşyaları üzerine yapılan desenler (özellikle hayvan mücadele sahneleri), Göktürk abidelerinde ki kitabeler ve Balballardan, İslamiyet sonrası Anadolu Selçuklu mimarisindeki tezyinat ve minyatürlü yazmalar ile Osmanlı minyatürlerine kadar yansımıştır.

3.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi

Asya'da çeşitli kültürlerin gelişmeleri sırasında, yaklaşık olarak M.Ö. VI. yüzyılda; *Hiung-nu*'lar (Hunların ataları), meçhulün karanlıkları arasından ansızın çıkarak yeryüzündeki ilk göçer Türk imparatorluğunu kurmuş, büyük istilalar başarıp, geniş kitlelere hükmetmiş ve en önemlisi kendilerine özgü bir sanat yaratmışlardır.

İç Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarında dağınık göçer halde yaşayan Proto-Hunların sanata olan eğilimleri basit bir oyundan ibaret değildir. Sanatçılar, konuları değişik açılardan görmekle ve belli kalıplar üzerinden işlemekle geleneksel sembolizme zorlanmışlardır. Bozkırda gelişen "*hayvan üslubu*"nun Orta Avrupa'ya ve Ön Asya'ya kadar yayılmasının ve uzun zaman devam etmesinin izahı, desenlerinin yalnız süslemek için yapıldığında aranmamalıdır. Bu desen köklerinin Hunların atalarının, tabiatüstü kuvvetlere karşı eğilimlerinden ortaya çıktığı da göz önüne alınmalıdır (Diyarbekirli, 1969).

Bilinen ilk hükümdarları *Tu-man* (M.Ö. 220-209) ve ondan sonra gelenlerle, Orta Asya'da Türk siyasi birliğini kurarak imparatorluk haline gelen Hunlara ait kurganlardan çıkan halı, kilim gibi dokumalar ve at koşum takımları, günlük kullanım eşyaları üzerinde bulunan hayvan mücadele sahneleri Şamanist inançtaki koruyucu ruh tasavvuru ile ilgilidir (Diyarbekirli, 1969).

Şaman'ın doğaüstü dünya ile ilişkiye geçerek, halkın çeşitli sıkıntı ve isteklerine çare bulmak için yukarı ve aşağı dünya yolculuklarında kendisine, *kartal, ördek, kaz, geyik, at, ayı, kurt* gibi çeşitli hayvanlar yardımcı olmaktadır. Bu hayvanlardan birisi mutlaka Kam'ın koruyucu ruhudur (Çoruhlu, 2002: 67).

Şaman'ın bu yolculuklarında karşısına çıkan engelleri aşabilmesi için çok güçlü olması gerekmektedir. Bu nedenle, hayvan mücadele sahnelerinde görülen hayvanlardan birisi ya da her ikisi birden *grifon* şeklindedir; kanatlı aslan, kartal vb. gibi. Bu durumun, Şaman'ın biçim değiştirerek, kendisine engel olmak isteyen ruhları (Şamanizm de ruhlar hep hayvan şeklinde tasavvur edilmiştir) alt edebilmek için yeryüzü, yeraltı (aşağı dünya) ve gökyüzün de (yukarı dünya) rahat hareket edebilme düşüncesinden kaynaklandığı söylenebilir (Resim-3).

Şaman'ın av esnasındaki rolünde de aynı durum geçerlidir. Kadın ya da erkek Şaman av esnasında avı gözlemekte ve öldükten sonra ruhunun insanlara zarar vermemesi için hayvanın ruhunu ele geçirerek yatıştırmaktadır. Ruhu ele geçirirken de hayvan kılığına girerek onunla mücadele etmektedir. Tabi ki bu mücadele tamamen Şaman'ın ayin sırasında beyninde yaşadığı bir olay olduğu için olanları sadece o bilmektedir. Bildiklerini resmetmek de onun görevi olsa gerektir.



Resim-3: Birinci Pazırık Kurganı, keçeden yapılmış eyer örtüsü detayı, kartal grifonun dağ keçisine saldırışı, Hermitaj Müzesi, Leningrad, (Sanal, 2010).

Konuyla ilgili olarak Bies (2000: 108); *"Hayvanlarla özdeşim, şamanik sürecin en önemli sonuçlarından biridir. 'Ata veya inisiyasyonun efendisi' olan hayvan öteki dünya ile doğrudan bir ilişkiyi simgelemektedir. Böyle bir hayvanla özdeşim, 'kendi benliğinden çıkış'ı ve insanüstü bir varlık biçiminin edinilmesiyle sonuçlanan olağanüstü bir dönüşümü açıklamaktadır. "İnsan bu mistik hayvan haline geldiğinde, kendisinden çok daha yüce ve çok daha kuvvetli bir başka şeye dönüşmektedir... Bu özdeşim, şamanın öykündüğü hayvanın postuna bürünmesiyle maddileştirilir"* demektedir.

Görüldüğü gibi, Hun Sanatının şaheserlerinden olan hayvan mücadele tasvirleri için, ilkel devirlerde oluşan hayvan ana/ata kültünün gelişerek Şamanizm içinde sistemleşmesinin bir yansıması olduğu söylenebilir.

Gün yüzüne çıkartılan buluntulardaki hayvan tasvirlerinin aynı zamanda sancak ve tuğ sopalarının ucunda da takılı olması yine Şamanist Türk inancında koruyucu bir anlam taşıdıkları şeklinde izah edilebilir (Resim-4).



Resim-4: Çadır direğinin ya da Sancak sopasının ucuna geçirilen bronz'dan yapılmış sığın heykeli, (Diyarbekirli ve Aslanapa, 1977: 78).

Hunların ve İskitlerin özellikle geyiğe olan eğilimleri yüzünden Avrasya bozkırlarında çeşitli malzemeden yapılmış tabiatçı görüşle ya da üsluplaşmış sayısız geyik figürüne rastlanmıştır. Bugün bile Anadolu'da hala bir "*Alageyik*" efsanesi masalları süslemeye devam etmektedir (Diyarbekirli, 1969).

Yine Hun sanatını süsleyen motiflerden birisi *"Yaşam Ağacı"* dır (Resim-5). Yaşam ağacı Şamanist inançta oldukça önemli bir yere sahiptir.



Resim-5: Sibirya'da bulunmuş altın yaldızlı, tunç ağaç ve çift evren, muhtemelen MÖ. VII. yüzyıl, (Esin: 2004: 393).

Eski Türk inanışına göre, bu Dünya'yı ortasından (göbeğinden) öte-âleme ve *Demirkazık* (Kutup yıldızı) yıldızına bağlayan, dalları vasıtasıyla Şamanlara yeryüzünden yüksek âlemlere yolculuk yapma imkânı sağlayan bir ağaçtır. Buna *Demir Ağaç* ya da *Hayat Ağacı*' da denir.

Yaşam ağacının da tıpkı yardımcı ve koruyucu ruhları simgeleyen hayvanlar gibi, Hun sanatında karşımıza çıkmasının tesadüf değil, Şamanist inançta kapladığı geniş alandan kaynaklandığı söylenebilir.

Hunlardan sonra Asya'daki en büyük ve ilk siyasi birliği kuran **Göktürkler** de Hun sanatının temel niteliğini oluşturan hayvan üslubunu sanatlarında devam ettirmişlerdir.

Göktürkler, VI. yüzyıl ortalarında Orhun nehri batısındaki yayla bölgesinde (Ötügen) kurulan, Türk adını ilk kez kullanan ilk büyük siyasi birliktir. Çin kaynakları Göktürklerin Asya Hunları soyundan geldiğini açıkça belirtmektedir. Gök Türk (Kök Türk) adı göğe, Gök Tanrı'ya bağlı manasına gelmektedir (Aslanapa, 1993).

Çin kaynakları *"Onlar, kısrak sütünden yapılmış kımız kullanırlar ve bunu sarhoş oluncaya kadar içerler. Ruhlara tapar ve Şamanlara inanırlar. Savaşta ölmeyi şeref, fakat hastalıktan ölmeyi zillet sayarlar"* (Şener, 2003 :11) diyerek Göktürklerin gelenek ve inançlarını da tanımlamaktadır.

Göktürk sanatına ait fikir edinebildiğimiz yegâne veri Çin kaynakları ve Orhun abideleridir. Orhun Abidelerindeki yazıtlar incelendiğinde; Şamanizm'de ruhların göğe kuş seklinde yükseldiklerine değinilmişti ki bunun yansımasını yazıtlarda görmek mümkündür;

Kül Tigin koyun yılında on yedinci günde uçtu [Kül Tigin Abidesi, kuzey doğu cephesi]. Babam Kağan öylece ili, töreyi kazanıp uçup gitmiş [Bilge Kağan Abidesi, Doğu Cephesi]. Bu kadar kazanıp babam Kağan köpek yılı, onuncu ay, yirmi altıda uçup gitti [Bilge Kağan Abidesi, Güney cephesi].

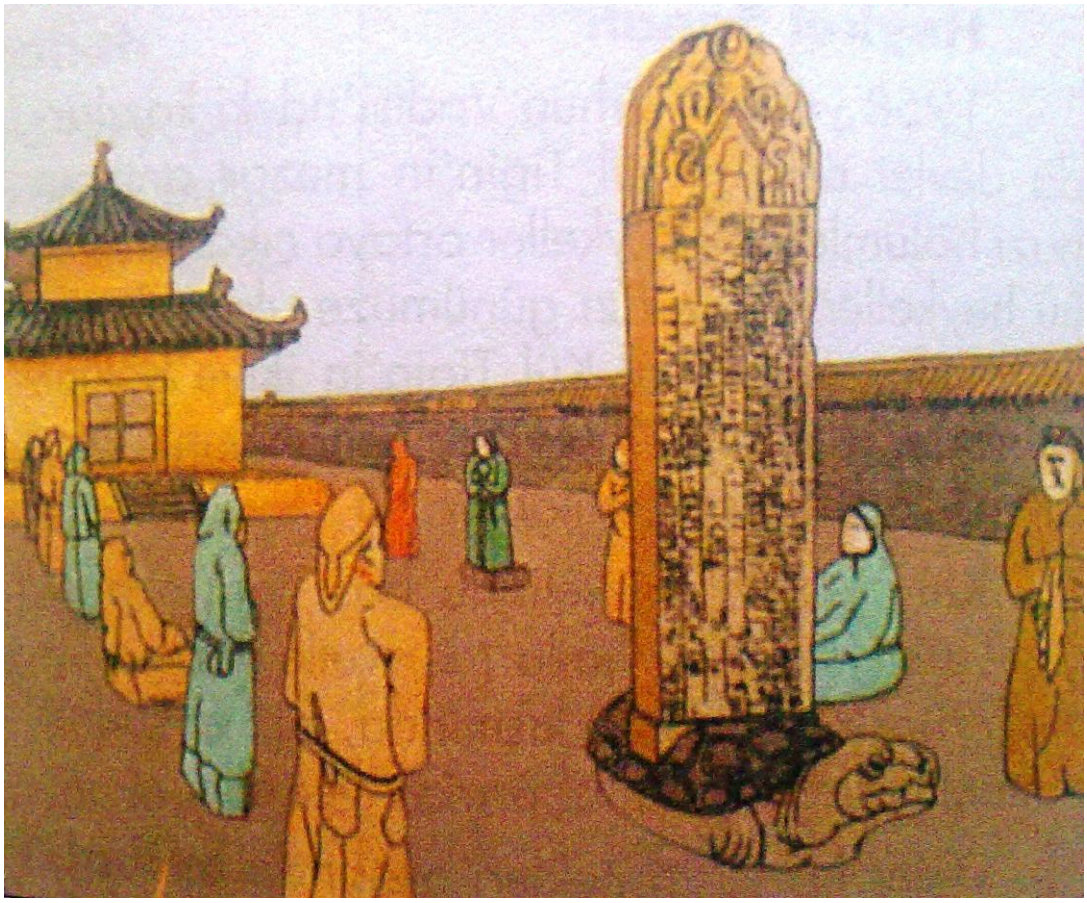
"Uçmak" ile ilgili inanışlar, ilk Türk Müslüman dervişlerinde de devam eder. Bu dervişlerin birer kuş şekline girdiğinden (Anadolu'da *"donuna girmek"* deyimi kullanılır) bahsedilir. Mesela Ahmed Yesevi'nin; Turna donuna, Hacı Bektaş Veli'nin ise Güvercin donuna girdiği söylenir (Uzun, 2007).

Kültigin anıtı'na gelen yol üzerinde 169 balbal (kaybolanlar hariç) ile, nöbet bekleyen bir çift koç heykeli bulunmaktadır (Resim-6).

Koç, Şamanizm'de yardımcı ruhtur. Ayrıca bolluk, bereket ve kuvvet sembolüdür ve Göktürkler'de damga olarak da kullanılmıştır (Çay, 1990: 183).

Balballar ölen kişinin dünyada iken öldürdüğü düşmanlardır. Şamanist inanca göre, ölümünden sonra ona hizmet edeceği düşünüldüğünden yapılmışlardır. Şamanist Türklerde ölümden sonraki hayat büyük önem taşımaktadır.

Mezar üzerinde kurulan yapının duvarlarına ölünün resmini, hayatında yaptığı savaşları resim etmişlerdir. Ölen kişi hayatında bir adam öldürmüşse mezar üzerine bir taş dikmişlerdir. Bazı ölülerin mezarında bu taşlar (balbal) yüze, hatta bine ulaşmaktadır (İnan, 1972: 179-180). Bunların dışında mezar üzerine birde ölünün kendisini simgeleyen ve adına bediz denilen bir taş dikilir.



Resim-6: Kültiğin Anıtının şeması, (Aras, 2002: 14).

Göktürklerin ardından sahneye, yine Göktürkler'e bağlı olarak yaşarken, Basmil ve Karluk Türkleriyle birleşerek 744'de Göktürk devletini yıkarak devlet kuran **Uygurlar** çıkmaktadır. Uygurlar, önce Töles daha sonraysa Dokuz Oğuz adını taşıyan bir Türk kavmidir (Ögel, 1991: 348).

Uygurların, imparatorluk devrinde mani dinine girdikleri, 832 tarihli Karabalgasun kitabesinde belirtilmektedir. Kitabede Bögü Kağan'ın 762 yılında Mani dinini devletin resmi dini haline getirdiği ve eski dini tasvirlerin yakıldığı anlatılmaktadır. Bu nedenle Uygurlarda Şamanizm'e ait bulgulara çok az rastlanmaktadır. Ayrıca bu alanda günümüze değin yapılan çalışmalarda çok yetersizdir.

Uygurlarda, Bögü Kağan'la birlikte hükümdarlar ve asiller Mani dinini kabul etmişlerse de, halk daha çok buda dinine bağlı kalmıştır. Az sayıda Nesturi Hıristiyan vardır. Uygurlarda en sevilen din Budizm'dir.

Aslanapa (1984) *"Eski Türk resminin asıl temsilcileri sanata çok istidatlı olan Uygur Türkleridir"* demektedir. Uygur sanatının büyük bir kısmı dini sahnelerdir. Dini sahnelerin çoğunluğu Budha'yı, Budha'nın öğretisini, yaşantısını ve diğer Budist ilahları tasvir etmektedir. Şamanizm'e ait imgelere de yine bu Budist mabetlerde rastlanmaktadır.

Uygurların Budizm'e ait mabetlerinden olan Bezeklikte dağ gölünde ejderleri tasvir eden bir fresk görülmektedir (Resim-7). 6. yüzyıldan itibaren Türk kültürü çevresinde kullanılan ejder motifinin kimliği Uzak Doğu kültürlerindeki ejder tasavvuruna çok yakındır. Uygurların *"Luu"* dedikleri ejdere, Çinliler *"Lung"* adını verirler. Çin kosmolojisinde de ejderler gökyüzünü, toprağı, zenginliği ve düşünceyi ifade ederler. Gökyüzü ejderi, rüzgâra ve yağmurlara hayat verirken, yeryüzü ejderi de, toprağın ve ırmaklarının yaratıcısıdır (Arseven, t.y.). Uygur sanatında su ve bolluk simgesi olan ejder, yılan ve timsaha yakın bir hayvanın türlü hayvanlar ile birleştirilmesinden oluşmuş olarak canlandırılmıştır. Çok kere ağaç motifi ile birlikte ele alınmıştır (Esin, 2004: 164).



Resim-7: Bezeklikten, dağ gölünde ejderler, 9. yy..(Diyarbekirli ve Aslanapa, 1977: 190).

Dağ ve ağaç motifi İslamiyet öncesinde Türklerin inanç sistemlerini oluşturan Şamanlık ile yakın ilgilidir. Zira Şamanlıkta dağ, göl ve ağaçların ruhlarının olduğuna inanılır ve kutsal kabul edilirdi. Her dağın her gölün bir ismi bulunur ve bulundukları bölgeyi koruduklarını düşünülürdü. Tanrı Dağları gibi.

Bezeklikten yine bir freskte mitolojik bir hikâye resmedilmiştir (Resim-8). Konuya bakıldığında insan vücutlu kartal kanatlı ve gagalı bir yaratığı yine insan vücutlu hayvan başlı yaratıkların yakaladıkları görülmektedir. Şamanist inançta Şamanlar kötü ruhlarla savaşırken transa geçer ve hayvan kılığına girerler. Bu hayvanlardan biriside kartaldır.



Resim-8 : Mitolojik bir hikayeyi anlatan duvar resmi, fresk, (Dalkıran: 2008: 387).

Ayrıca freskteki sahne, bize Hun sanatındaki Şamanizm kaynaklı hayvan mücadele sahnelerinde gördüğümüz grifon'ları anımsatmaktadır. Ancak tek fark burada işin içine insanda girmiştir. Bu durumunsa Uygurların yeni dinlerinin etkisinden kaynaklandığı söylenebilir.

Uygurların Budizm ve mani dinine girdikten sonra dahi eski inançlarının tesirini unutamadıkları anlaşılmaktadır. Tabi ki binlerce yıllık köklü bir geleneğe sahip olan bir inanç ve uygulamalar bütünü olarak gelenek haline gelmiş olan Şamanlık ya da Kamlık geleneğinin İslamiyet sonrası Türklerin birçok geleneğinde yer bulduğunu göz önüne getirecek olursak bu duruma şaşmamak gerekir. Uygurlarda 762 yılında Bögü Kağan tarafından mani dininin kabul edildiğini biliyoruz. Her ne kadar Budizm ve Mani dinlerinin Uygurların resmi dini olduğu gerçeği orta da olsa da bir kısım halk arasında hala Şamanlığın sürdüğü söylenebilir ki bu freskler bunun örneğini teşkil etmektedir.

3.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Sanatında Şamanizm'in Etkisi

İslam öncesi Türk Sanatında görülen Şamanist geleneğin izlerini İslamiyet sonrasında da görmek mümkündür. Örneklemek gerekirse;

Anadolu'nun en büyük açık avlulu medresesi olan 1270-1300 yılları arasında inşa edilmiş olduğu kabul edilen Erzurum Çifte Minareli Medresenin süsleme özellikleri incelendiğinde, Türklerin İslam'ı kabul ettikten sonra bile eski inançlarından kopamadıkları anlaşılmaktadır.

Medresenin minare kaidesinin alt kısmında iki taraflı işlenmiş, dört hayat ağacı kompozisyonu bulunmaktadır. Bu panolarda sivri kemerli nişler içerisine büyük damarlı palmiyeler (Hayat ağacı) yerleştirilmiştir. Palmiyelerin sapları ejder şeklinde tamamlanmış, üstüne de Selçuklu devletinin güç ve hükümdarlık sembolü olan çift başlı kartal arması yerleştirilmiştir (Resim-9) (Aslanapa, 1984).

Bazen, ağaç olmasa bile yalnız başına kartal, göklere uzanan hayat ağacını sembolize etmektedir. Sarayların, camilerin ve medreselerin (Tanrı'ya ulaşılan merkezler) kapılarında resmedilen, taşlara kazınan hayat ağacı motifleri Gök Tanrı (Şamanlık) inanç sisteminin İslam dini ile uyumunu göstermektedir. Sivas'ta bulunan ve kapısında, üzerinde çift başlı kartal olan hayat ağacı motifi taşıyan medresenin adı olan *"Gök Medrese"* de bu inancı kanıtlar niteliktedir (Aktaran: Ergun, 2004: 229).

Yine medresede karşılaştığımız motiflerden bir diğeri olan ejder çifti; Şamanlıkta gök kubbenin idaresi ve ahengini sağlayarak, yıldızların senelik

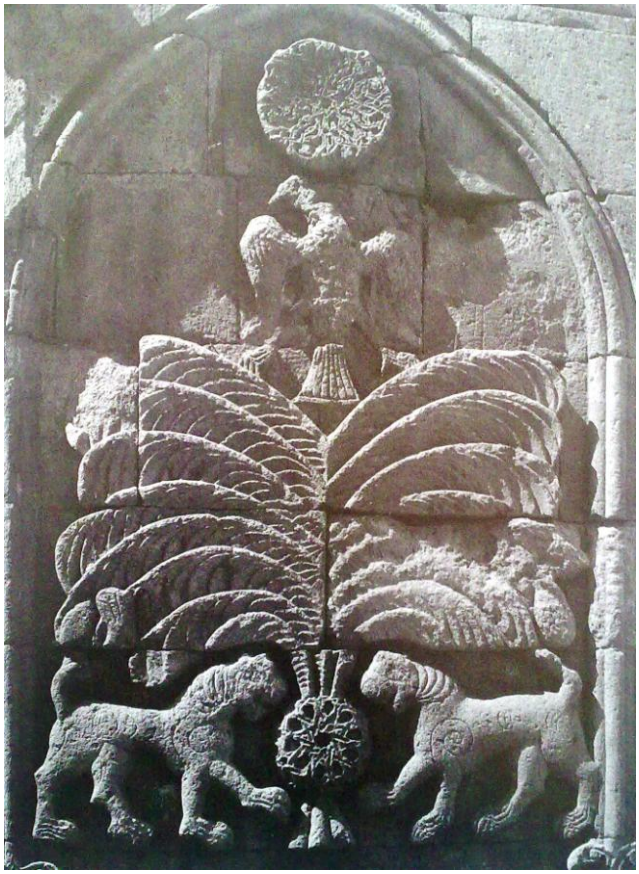
dönüşümünü ayarlamaktadır. Yerine göre karanlık ve kötülükle savaşı sembolize etmektedir.



Resim-9: Erzurum Çifte Minareli Medrese cephesinde, hayat ağacı tepesinde çift başlı kartal ve altında yer alan ejder başı, (Kuban, 2002: 414).

Selçuklular zamanında yapılan eserlerden Döner Kümbet (Kayseri), Hüdavent Hatun Türbesi (Niğde), Yedi Kardeş Burcu (Diyarbakır) gibi mimari eserler çift başlı kartal figürünün görüldüğü yapılardan bazılarıdır.

Sultan Olcayto ve Bolugan Hatun adına H. 710- 1310 M. Tarihinde Hoca Yakut Gazani tarafından yaptırılan Yakutiye Medresesinde ise, Erzurum Çifte Minareli Medreseden biraz farklı olarak, hayat ağacının üzerine çift başlı kartal yerine başı sağa ve sola dönük kartal, alta da simetrik olarak karşılıklı birer aslan figürü yerleştirilmiştir (Resim-10) (Aslanapa, 2003).



Resim-10: Yakutiye Medresesi, çift başlı kartal, on altı yapraklı palmiye ağacı ve aslanlar, (Kuban, 2002: 415).

Burada yukarıda değinilen hayat ağacı, kartal ve ejder figürlerinden farklı olarak aslan figürü yer almaktadır. Aslan; düşmandan, kötülükten koruyucu bir unsur, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret sembolü olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 1995).

Kamlık/Şamanlık geleneğinin izlerini Selçuklu ve Osmanlı dönemi minyatürlerinde de görmek mümkündür.

Topkapı Sarayı Kütüphanesinde Prof. Dr. Ahmet ATEŞ tarafından keşfedilip tanıtılan Farsça yazılı Varka ve Gülşah Mesnevisi, yazısı ve minyatürlerinin üslubu bakımından 13. yüzyıl başlarında Anadolu Selçuklu sanatının ortaya koyduğu şaheserler olarak kabul edilir.

Varka ve Gülşah minyatürlerinden bir tanesi incelendiğinde Varka ve Gülşah'ın ayakta birbirlerine yaslanarak ve kol kola girerek durdukları ve arkalarında göğe doğru uzanmış bir ağaç ve bu ağacın tepesinde bir kartal figürü görülmektedir

(Resim-11). İslam dininde ağaç ve kartal birlikteliğinin herhangi bir ifade özelliğinin bulunmamasından bu durum İslam öncesi Kam'lık geleneğinin bir yansıması olarak açıklanabilir.



Resim-11: Varka ve Gülşah minyatürlerinden ("Sanal", 2010).

Yine Anadolu Selçuklu döneminden kalma Kubadabat sarayından kalma çini örneklerinde de Şamanist inancın vazgeçilmez unsuru olan çift başlı kartal figürü görülmektedir (Resim-12).



Resim-12: Beyşehir Kubadabat Sarayı çinilerinden, (Kuban, 2002: 411).

Çift başlı kartal hususunda Kuban (2002: 410) ; *"Çift başlı kartal veya kartal çifti, Anadolu Selçuklu sultanlarının arması, totem, güç sembolü, hayat ağacını taçlandıran doğaüstü yaratık olarak sivil ve dini mimaride yer alır. İslam el sanatlarında ender görülen çift başlı kartal'ın Anadolu'da yaygınlaşması, Bizans ve Hititlere kadar uzanan örneklerin ilham vermesi ile açıklanabilir"* demektedir.

Kuban'ın çift başlı kartal hususundaki ifadelerinden; Türklerin Anadolu'ya gelmeleriyle, Anadolu'da bulunan Bizans'a ait örneklerle, Anadolu'nun eski uygarlıklarından olan Hititlere ait örneklerden etkilenerek çift başlı kartal motifini kullandıkları anlamı çıkmaktadır. Hâlbuki çift başlı kartallara, Türkler daha Orta Asya'dan Anadolu'ya gelmeden önce; Hun çağında da rastlanmaktadır (Sayın Aslan, 2010: 83)

Esin (2004: 207); kartal, VI. ve VIII. yüzyıllarda Türklere ait birçok mabette çift başlı yırtıcı kuş şeklinde görülmektedir, demektedir.

Bu nedenle, Selçuklularda görülen çift başlı kartal motifinin, Hitit ve Bizans'tan değil, eski Türk inanç sistemi Şamanizm'den beslenen kültürel birikimden kaynaklandığı söylenebilir. Ayrıca, Tez'in literatür kısmında belirtildiği gibi, Şamanizm'in Mezopotamya ve Sümerlerden yaklaşık 25.000 yıl önce Orta Asya Türk topluluklarının inanç sistemini oluşturduğu ve oradan göçlerle dünyanın bir çok bölgesine dağıldığı göz önüne alındığında, çift başlı kartal konusunda Anadolu Selçukluların Hitit ve Bizans uygarlıklarından etkilendiği değil, Hitit ve Bizans uygarlıklarının daha eski devirlerde Türk kültüründen etkilendiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı döneminde ise Kamlık inancının etkilerini izlediğimiz minyatür ustası isim Mehmet Siyah Kalem'dir.

Üstat Mehmet Siyah Kalem'in kimliği ve yaşamı bilinmemektedir. Tarihi kaynaklar ondan söz etmemektedir. Gerçek adı bile belli değildir. Bu sanatçının yaşamış olduğunu kanıtlayan tek belge yapıtlarıdır. Kimi resimlerin üstüne *"Kâr-ı Üstad Mehmet Siyah Kalem"* (Üstad Mehmet Siyah Kalem'in işi) yazılmıştır. Ancak bu imzalar Siyah Kalem'in kendisinden çok başkası tarafından atıldığını düşündürmektedir. Çünkü bu adın, sanatçının kendi eliyle, resimlerin belli bir

köşesine attığı imzadan çok, gelişi güzel yerlere yazılması, resimlerin kaydı yapılırken sonradan eklenmiş olduğunu düşündürmektedir. Nitekim eski ressamların çoğunun eserlerine imza koymamaları ve ismin başındaki *"kâr"* sözcüğü de bu düşünceyi güçlü kılmaktadır ("Sanal-18", 2010: 1).

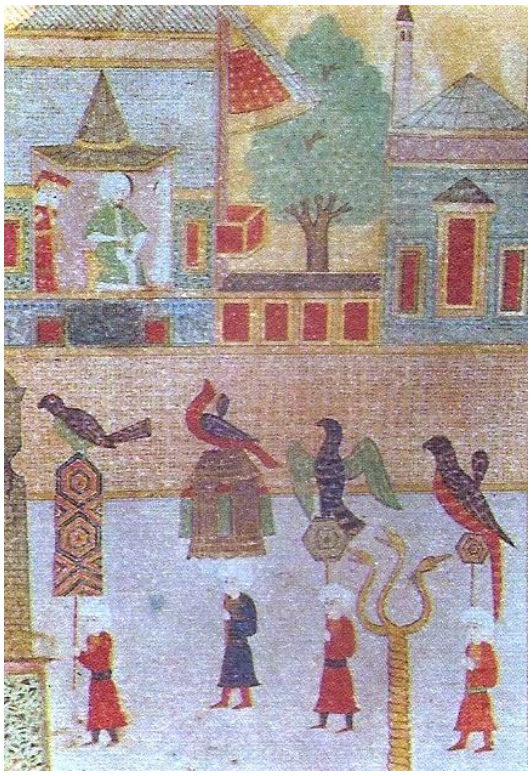
Siyah Kalem'in minyatürlerinde, tabanları yürümekten şişmiş kavruk yüzlü yörükler, toparlak yüzlü, sert bakışlı ihtiyarlar, değneğine dayanarak güçlükle yürüyen iki büklüm koca karılar, keloğlan, hora tepen Şamanlar (Resim-13), Şamanizm inancıyla yakından ilgili olan demonlar, boynuzlu, goril suratlı, insan-hayvan karışımı yaratıklar, sürekli ufak tefek değişikliklerle yenilenen tipler mevcuttur (Elmas, 2000: 13).



Resim-13: Muhammed Siyah Kalem Minyatürlerinden, (Elmas, 2000: 12).

Yine Osmanlı döneminde, 1582 tarihinde III. Murad'ın oğulları için yapılan ve 55 gün 55 gece süren sünnet törenini anlatan ve Nakkaş Osman atölyesi tarafından resimlenen Surname-i Humayun'da Kamlık geleneğinden izler görülmektedir. İçerisinde 427 minyatür bulunan eserde kumaşçı esnafının geçişini gösteren minyatürde ardıl sırada geçiş yapan dört kişinin ellerinde tuttukları uzun sırıklar üzerinde kartallar görülmektedir (Resim-14).

Minyatürde görülen kartallarla Kam'lık inancındaki Kartal arasındaki yakın ilgi şu şekilde açıklanabilir;



Resim-14: Nakkaş Osman, Surname-i Humayun'dan kumaşçı esnafın geçişi, (Elmas, 2000: 22).

Kam göğe yükselirken hayat ağacını (dünya ağacı) vasıta olarak kullanmaktadır. Bu dünya ağacının üzerinde kuşlar ve tepesinde kartal bulunmaktadır. Bazan bu ağaç uzun bir sırık şeklinde de düşünülebilir (Minyatürde olduğu gibi). Sırığın tepesinde genellikle Gök Kuşu denilen kartal veya çift başlı kartal bulunmaktadır (Minyatürde olduğu gibi). Tasavvura göre göğe kadar ulaşan bu sırığın üzerindeki kartal Gök Tanrı'nın kuvvet ve kudretini temsil etmektedir (Çoruhlu, 1995).

3.2. Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler

Günümüz Türk resminde çoğu ressamın yapıtında Şamanizm'e ait birçok unsuru görmek mümkündür. Ancak Şamanizm'e ait bu imgelerin, sanatçıların bazılarının çalışmalarında plastik bir ifade aracı olarak ön plana çıktığı görülürken, bazılarında inançsal anlamlarının ön plana çıktığı görülmüştür.

Yapılan araştırma sonunda Can Göknil, Hüsamettin Koçan ve Hasan Kıran'ın Şamanizm'e ait motifleri, ağırlıklı olarak inançsal anlamlarını ön plana çıkartarak kullandıkları tespit edilmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer ve Ahmet Yeşil'in ise Şamanizm'e ait imgeleri çoğunlukla plastik bir ifade aracı olarak kullandıkları görülmüştür.

Ancak, zaman zaman aynı sanatçıda her iki yönde bir eğilimin, sınırlı sayıda da olsa gözlemlendiği olmuştur. Bu nedenle konunun, sanatçılar arasında her hangi bir sınıflandırmaya gitmeden incelenmesi uygun bulunmuş ve inceleme sırasında sanatçıların yaş düzeyleri dikkate alınmıştır.

3.2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerinde Ağaçlar

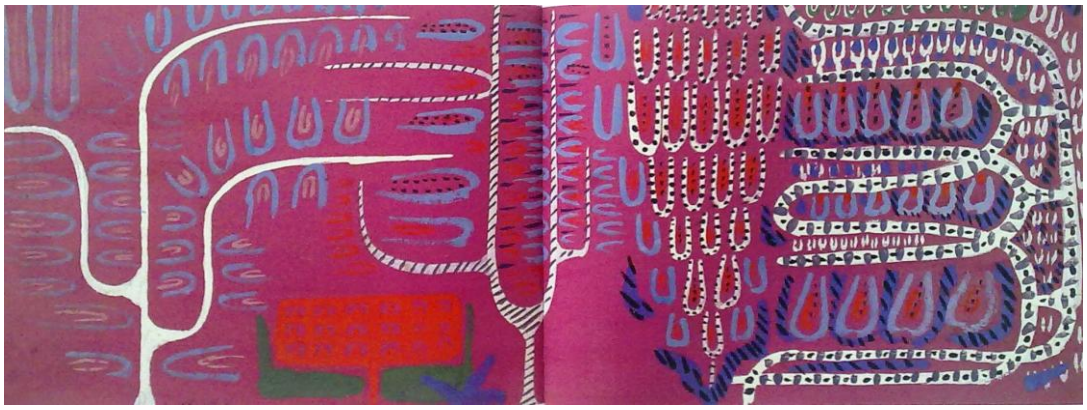
Şair, yazar ve ressam olarak çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, eserlerini ortaya koyduğu tüm alanlarda ortak bir dil kullanarak, geleneksel halk kültürüne ait değerleri yansıtmıştır.

Bedri Rahmi'nin çalışmalarında kullandığı bu dili kazanmasında, bürokrat bir babanın oğlu olarak, daha çocukluğunun ilk yıllarından itibaren Havza, Kütahya, Ankara, Artvin, Trabzon gibi Anadolu'nun birçok yöresini gezmesi ve babasının milletvekilliğinin imkânlarından da faydalanarak yurt dışına çıkması önemli bir etkendir.

Sanatçı bu yurt dışı çıkışlarında Gauguin ve El Greco gibi beğendiği ustaların resimlerini bulundukları müzelerden kopya etme fırsatı bulmuştur. Matisse, Brague ve Chagall'ın resimleri ile Türk kilim ve minyatürlerini yakından incelemiştir ("Sanal-3", 2010: 1). Eyüboğlu'nun sanatına ileride yön verecek olan Türk kilim ve minyatürlerini yakından incelemesi, adı geçen sanatçıların eserlerinde geleneksel Türk sanatına ait motiflerle (Matisse'in eserleri) Osmanlı minyatürlerinin renk ve mekan anlayışının (Braque ve Chagall'ın eserleri) etkilerini görmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Türkiye'ye döndükten sonra *"d Grubu"* sergilerine katılan Eyüboğlu, 1940'larda renkçi anlayışta manzara resimleri yapmıştır. Sanatçının 1938 ve sonrasında katıldığı yurt gezileri ise, onu, çocukluğundan tanış olduğu geleneksel halk sanatlarına yöneltmiştir (Akdeniz, 2004: 77).

Sanatçının geleneksel değerlere bağlı resim üretme tasası ona, önce konu olarak yerellik, sonra biçim olarak motifselliğe ulaşan bir araştırı döneminin kapısını açmıştır (Giray, 1997: 398). Eyüboğlu bu deneyselci yaklaşımıyla Anadolu nakışları, dokuma, kilim ve yazma motiflerini (Resim-15) özgün bir üslupla kaynaştırarak, büyük bir heyecanla çağdaş resimsel tekniklerle yorumlama yoluna gitmiştir (Ersoy, 1998: 68).



Resim-15: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yazma Motifleri, 27x68 cm., KÜGB., (Giray, t.y.: 226).

Bedri Rahmi'nin ilham aldığı, bugün dahi Anadolu Türkmen köylerinde dokunan halı, kilim gibi örgüler, Şaman giysileriyle aynı izleri taşımaktadır. Şamanın üzerine giydiği giysiye yılan, akrep, çiyan, kunduz v. s. yabani - zararlı hayvan şekilleri çizilerek onların kaçırılacağına inanılırdı (Şener, 2003: 108). Türkmen halı ve kilimleri üzerindeki akrep, yılan, kırkayak (Resim-16) gibi hayvan resimleri de, eski Türk inanış ve geleneklerinden kalma bir özelliktir. Bunun amacının tıpkı Şamanların kıyafetlerinde olduğu gibi zararlı hayvanları kaçırmak olduğu kabul edilmektedir (Kurtoğlu, 2006: 3).



Resim-16: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak, KÜGB., 30x87 cm., (Akdeniz, 2004: 79).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun genel anlamda pek çok eserinde Şamanist etkiler bulmak mümkündür. Sanatçının resimlerindeki Şamanist etki, ya Türk kültür hayatında çok eski bir geçmişe dayanan ve temelini Şamanizm'den alan; *Hayat Ağacı* (Resim-17) ve *Kırkayak*, isimli eserlerinde olduğu gibi doğrudan biçimsel olarak kendisini gösterir. Ya da *Kartal Baba Çınarı* (Resim-18) ve *İnsandan Ağaç* isimli eserlerinde olduğu gibi kendisini resmin arka planına gizler.



Resim-17: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hayat Ağacı, 1957, KÜGB., 22x40 cm., (Akdeniz, 2004: 80).

Hayat ağacı, *"Eski Türk geleneğine göre, bu dünyayı ortasından (göbeğinden) öte âleme ve Demirkazık (Kutup yıldızı) Yıldızı'na bağlayan, dalları vasıtasıyla Şamanlara yeryüzünden yüksek âlemlere yolculuk yapma imkânı sağlayan bir ağaçtır. Buna Demir Ağaç, Yaşam Ağacı' da denir. Şamanist geleneğe göre, Dünya, "Göğün Göbeği" ile bu ağaç sayesinde irtibat halinde olup, bu ağaç ile beslenir. Altay Şamanı'nın uçuş denilen trans deneyiminde son gök katına varabilmesi yedi, dokuz veya on iki katla ilişkilendirilen bu yaşam ağacına tırmanmasıyla ifade edilir"* (Dalkıran, 2008: 383).

İslam dininde Allah'tan başka varlılara kutsiyet atfetmek Allah'a şirk koşmak olarak algılanmasına rağmen, Anadolu'da bazı ağaçların kutsal ve ulu kabul edilerek saygı gösterilmesinin altında da Şamanist inançtan kaynaklanan ağaç kültü yatmaktadır.

Bu bağlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Kartal Baba Çınarı* isimli eserinin de, temel felsefesini Şamanist inanca dâhil *Hayat Ağacı* inancından aldığı söylenebilir. Ergun (2004: 229); *"Devleti; kökü, gövdesi, dalları sağlam, güzel yapraklı bir ağaç olarak gören Türk düşüncesi, Anadolu'ya gelindiğinde bu düşüncenin formunu çınar ağacında bulmuştur"* demektedir.



Resim-18: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kartal Baba Çınarı, 1946, DÜYB., 116x116 cm., (Aktansoy, 2004: 35).

Şamanist inançta her Şaman bir hayvan ruh ikiziyle eşleştirilmektedir. Kartal'da bu hayvanlardandır. Ayrıca her Şaman'ın bir de ağacı bulunmaktadır. Şaman öldüğünde ise bu ağacın altına gömülmekte ve mezarı kutsal kabul edilerek dua edilen ve medet umulan bir yer haline getirilmektedir. Günümüzde türbe ve yatırların kutsal kabul edilmesinin altında da bu düşünce yatmaktadır. Kartal Baba'da, bugün İstanbul Üsküdar'da camisi ve türbesi ile çınar ağacı bulunan Müslüman erenlerindendir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Kartal Baba Çınarı isimli eseri, sanatçının Türk halk kültürüne ait halı kilim motifleri gibi görsel olguları yorumlamasının yanında, İslam öncesi Türk inancı Şamanizm'den beslenen mistik değerleri de resimlerine konu aldığını göstermesi açısından önem arz eder.

Geleneksel sanatlarımıza büyük bir sevgi ve coşku ile yaklaşan Bedri Rahmi'nin bu sanatlardan aldığı öğelere yeni bir düzlemde ve farklı anlayışla hayat vermekteki amacı halkın kendi eserlerine yeni bir yorum katarak yine onlara sunmaktır. Halk sanatını bir kaynak bilen sanatçı, bu alandaki motif zenginliğinden faydalanarak özgün tasarımlar gerçekleştirmiştir (Aktansoy, 2004: 36).

Eyüboğlu'nun, Batı resim teknikleri ile Anadolu'nun sunduğu bu motif zenginliğini birleştiren sanat anlayışını, 1940'lı yıllarda Akademide hocalık yaptığı sıralarda öğrencileri de benimsemiştir (Aktansoy, 2004: 36). Onun öğretileri ışığında atölyesinde altı yıl öğrenim gören on öğrenci 1946'da On'lar Gurubu'nu kurmuşlardır. Bunlar; Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız (Sarptürk), Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Ivy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Meryem Özacul'dur (Aktaran: Elmas, 2000: 80).

Bu bağlamda, Bedri Rahmi'nin hem Türk kültüründen aldığı geleneksel ve inançsal (Şamanizm) alana ait motifleri deneyselci bir anlayışla çalışmalarında kullanarak Türk resminin kimlik bunalımına bir kapı araladığı, hem de düşünceleri ışığında yetişen öğrencileri vasıtasıyla Türk resminin evrensel boyutlarda temsil edilmesinde rol oynadığı söylenebilir.

3.2.2. Neşet Günal'ın Resimlerinde Korkuluklar ve At Kafası İskeletleri

Türkiye için 1960'lar, tarihsel, sosyal, siyasal ve toplumsal bir sürece geçişi de beraberinde getirdiğinden özel bir anlam taşımaktadır. 1960 devrimi ve bu devrimin demokratikleşme aşamasına geçişte aldığı yol, Türk toplumu için farklı bir dönemin yaşanmasına yol açmıştır.

1950'li yıllar da, sanayileşmede görülen gelişimin yavaş olmasına rağmen, hükümet politikası nedeniyle çiftçinin ikinci planda tutulması, topraktan beklediğini bulamayan köylüyü, köylerden kentlere hızla yapılan bir göç hareketine itmiştir. Bu nedenle, şehirler de dengelerin bozulduğu, düzensiz kentleşme olgusu inanılmaz bir hız kazanmıştır. Bu denge bozukluğu kırsal kesim insanının sorunlarına yeni boyutlar kazandırarak, 1960 sanatına kaynak oluşturmuştur (Dalkıran, 2006: 74).

Özgürlükçü düşüncelerin ve demokrasinin savunulduğu bu dönemde toplumsal konular öncelik taşımıştır. Resimlerde toplumsal gerçekçi anlayış olabildiğince

yaygınlık kazanmış (Giray, 1997:518) ve edebiyattan sinemaya, tiyatrodan şiire bütün sanat dallarında bu akımın örneklerinin çoğaldığı bir dönem yaşanmıştır. Bu dönem de resim sanatında da birçok sanatçı toplum gerçeklerini yorumlayan resimler üretmeye özen göstermiştir. Ancak bunların bir kısmı, klişeleşen ve slogan değeri taşıyan eserler olmuştur. Öyle ki, sosyal demokrat fakat plastik niteliklere sahip olmayan pek çok yapıt ortaya çıkmıştır. Bunlar içerisinde, gerek üslubu gerekse sanata bakışıyla ayrılan Neşet Günal'ın, bu alanda özgün bir anlatıma ulaşmayı başaran en önemli isim olduğu söylenebilir (Çağlıyan, 2010: 17).

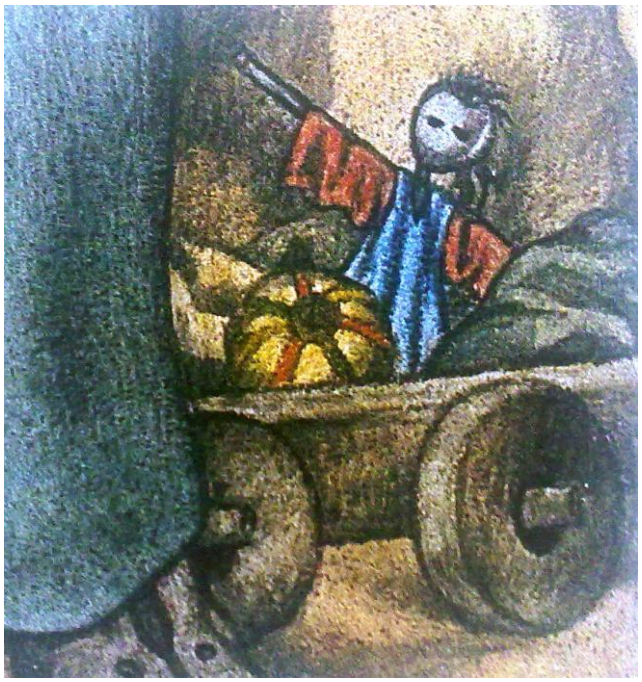
Resim çalışmalarına başladığı günden itibaren, toplumsal gerçekçi tavrını değiştirmeyen Neşet Günal'ın, 1948 yılında Avrupa yarışma sınavını kazanarak, Paris'e duvar resmi ve fresk öğrenimi için gitmesi, (Yılmaz, 2008: 70) atölyesinde eğitim aldığı Leger'nin figürsel yorumları ve plastik değerlerinden etkiler alarak (Giray, t.y.: 450) yurda dönmesini sağlamıştır.

Sanatçının doğup büyüdüğü yörenin (Nevşehir) insanlarını, yaşam özelliklerini işleyen resimleri, Anadolu yaşantısına ilişkin gerçekçi izlenimlerdir. Sağlam deseni, işlek tekstürü ve dengeli, ölçülü kompozisyonuyla dikkati çeken bu anıtsal figürlü resimler, Leger'nin aynı niteliğe sahip resimleriyle akraba olsalar bile, anlatımın buruk tadı ve gerçekçi çizimleriyle kişisel bir boyut taşımaktadırlar. Neşet Günal, resimde insanı temel öğe almanın gereğine iyice inanan bir sanatçıdır (Özsezgin, 1982: 118-119). Günal bu yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır: *"Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu duyarlık, çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak, toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeydim"* (Aktaran: Giray, t.y.: 450).

Günal, kırsal kesim insanının acılarını resimlemeye 1960'lı yıllarda başlamıştır. Günal, kıraç toprakların, dam evlerin, kuru ağaç gövdelerinin, toprak altı mağara evlerinin önünde, kadınları ve bebeleriyle toprak adamlarını resimler. Yoksulluğun dramını yansıtan güçlü gövdeleri, kocaman el ve ayaklarıyla erkek figürleri, resimlerin odağında sürekliliklerini korurlar. Lime lime olan elbiselerinin açıkta bıraktığı kol, gövde ve bacak kasları, çoğu kez çıplak ya da parçalanmış

ayakkabılardan fırlayan abartılmış ayaklar ve ağaç dalları gibi kıvrılıp bükülen iri eller, Onun resimlerinin sembolleşen figürleridir (Giray, 1997: 524).

Sanatçının 1970'li yıllardaki çalışmalarında öne çıkan konuların başında ise *"kapı önü"* ve *"duvar dibi"* temaları gelmektedir. Ancak asıl araştırma konumuzu ilgilendiren kısım sanatçının ipuçlarını 1958'de verdiği (Resim-19) ve 1980'lerde işlediği "*korkuluklar"* serisidir (Resim-20).



Resim-19: Neşet Günal, Yaşantı–1 Detay, 1958, (Ergüven, 1996: 166).

Anadolu'da günümüzde dahi birçok insanın karşılaştığı ve karşılaşabileceği korkulukların ve hayvan kafası iskeletlerinin temelinde de İslamiyet öncesi Türk inancı olan Şamanist felsefeye ait nazar olgusu yatmaktadır.

Şamanizm'le ilgili yapılan araştırmalarda; eski Türklerin bostanlarını nazardan korumak için bağ-bahçelerine bostanlık korkuluğu ya da kazıklara geçirilmiş at kafatası diktikleri tespit edilmiştir. Kuzey Kafkas Türkleri, mahsullerini yetiştirdikleri alanlara, sırıklara geçirilmiş at kafası dikmiştir. Yine Türkistan'da Kazak-Kırgızlarda, Başkurtlarda nazar ve kötü ruhlara karşı korunma tılsımı olarak at kafası kullanılmıştır. Başkurtlar özellikle arı kovanlarının bulunduğu yerlere bunlardan koymuşlardır. Çuvaş Türkleri de bağ ve bostanlarına at kafası asmıştır. Kurban edilen hayvanların kafataslarını asma geleneği, Göktürklerde de 8. yüzyılda

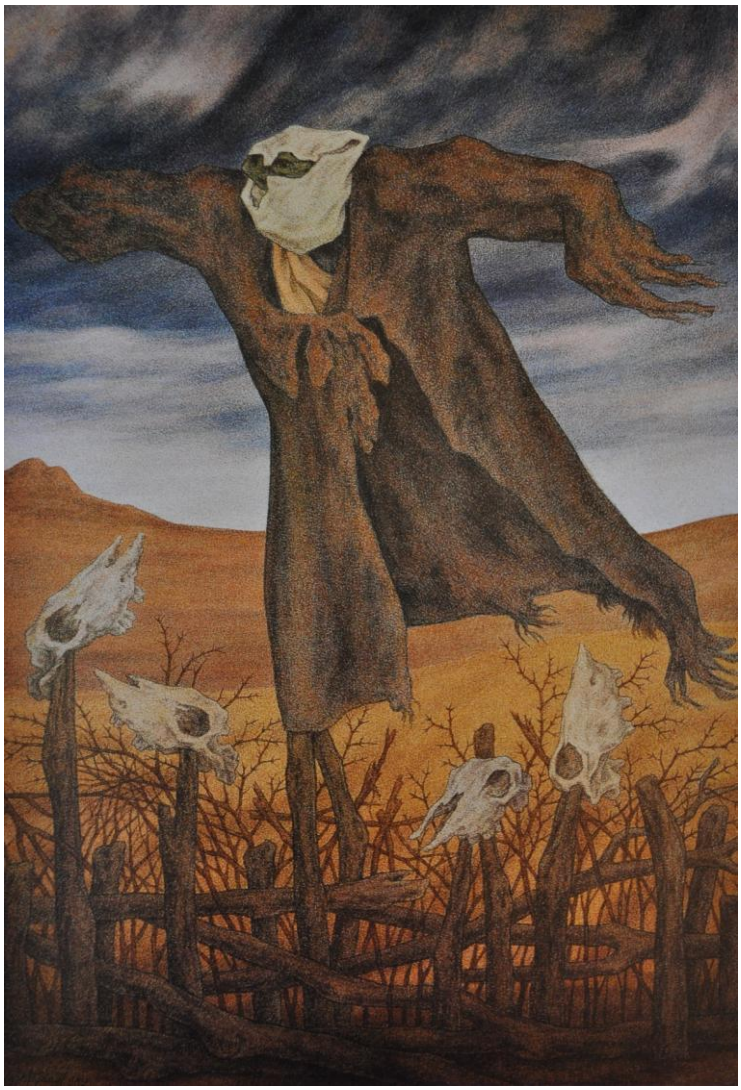
görülmüştür (Aktaran: Çıblak, 2004: 114). Şamanist inançta at, Şamanın en büyük yardımcı/koruyucu ruhudur. Şamanın gökyüzüne çıkmak ve yeraltına inmek için kullandığı bineği ve kurbanlık hayvandır.



Resim-20: Neşet Günal, Korkuluk VII, 1988, TÜYB., 165x78 cm., Özel Koleksiyon, (Ergüven, 1996: 186).

Günümüzde, tıpkı Neşet Günal'ın Nevşehir yöresine ait resimlerinde olduğu gibi, Mersin, Hatay ve Diyarbakır'da mahsulleri nazardan korumak için bağ-bahçe ya da tarlanın içine bir sırık üzerinde at, eşek, koyun, inek, köpek gibi hayvanlardan birinin kafatasının dikildiği görülmektedir. Elazığ'da ekinler için bir hayvan kafatası ya da bunun yerine insan kılığındaki bir korkuluğun kullanıldığı görülmektedir. İskelet halindeki hayvan kafatası ile insan şeklindeki korkuluğun, dikkati kendi üzerlerine çekerek nazarı etkisiz hale getirdiğine inanılmaktadır (Çıblak, 2004: 114).

İtinayla giydirilen ve bulunduğu yerdeki ürünleri kötü gözlerden koruması için hazırlanan korkuluklara dikkat edildiğinde, rüzgârdan uçuşan elbiseleri ile adeta ayinlerde dans eden Şaman'ı anımsatmaktadır (Resim-21).



Resim-21: Neşet Günal, Korkuluk XI, 1989, TÜYB., 163x114 cm.,(Ergüven, 1996:186).

Burada akıllara, Günal'ın, sanatında *"Yaşantı I"* isimli eseriyle korkulukların ilk sinyalini verdiği 1958 yılından 1980'lere kadar gelinceye değin neden bu temayı çalışmadığı sorusu gelmektedir. Zira korkuluklar sanatçının 1980 ve sonraki dönem çalışmalarının ana temasını oluşturmaktadır.

Sanatçı bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: *"Korkuluklar, aradan geçen yıllar boyunca, ressam olarak beni düşündürdü; önce etkili ve olağanüstü görüntüleri, daha sonra ilkel üretim biçimlerinin geçerli olduğu ortamlarda boy göstermeleri bakımından ilgimi çekti. Onları resimlerimin belirleyici öğesi yapmanın yollarını arayıp, bir başka ilişkide, bir başka ortama oturtarak korkunun ve baskının simgesi yaptım. Bu simgesel yaratıklar resmimin gerçekçi içeriğinde daha gerilimli bir ortam yaratırken, Anadolu toprağının kıraç görüntüleri de bunların egemenliği altında daha dramatik bir görünüm aldı"* (Aktaran: Yılmaz, 2008: 77).

Ne var ki, bütün bunların ötesinde, korkulukların bir başka anlamı daha vardır Günal için, sanatçı: *"Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır"* (Aktaran: Ergüven, 1996:166) demektedir. Bu bağlamda Günal, resimlerinde kullandığı korkuluk ve at kafası iskeletleri gibi Şamanist felsefeye ait öğeleri kafasında oluşan düşünsel kaygılarını aktarmak için bir ifade aracı olarak kullandığını söylemektedir. Sanatçı bunu Şamanist inançtan kaynaklanıyor diye yapmamıştır. Ancak düşüncesi ne olursa olsun, bu imgelerin Şamanizm'e ait öğeler olduğunu değiştirmemektedir.

3.2.3. Adnan Çoker'in Resimlerinde Gök Kubbeler

II. Dünya Savaşının sona ermesinden sonra Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçilmiştir. O yıllarda *Demokrat Parti* iktidarlarının devlet yönetimine gelerek, askeri, ekonomik ve siyasi alanlarda Batılı ülkelerle yaptığı antlaşmalardan sonra, Batı kültürü tüm ürünleri ile Türkiye'ye girmeye başlamış ve toplumun her alanda olduğu gibi Türk sanatçısının da düşünce ve yaşam tarzını etkilemeye başlamıştır. Bu etkileşim sonucu ise, Batı kültürüne karşı içlerinde karşı konulmaz bir merak uyanmış olan sanatçılar, devlet yönetiminden kaynaklanan kolaylıkların da etkisiyle yurt dışına çıkmışlardır. Artık, sanatçıların gözlerindeki bantların kalktığı,

dünya da ne olup bittiğini görmeye başladıkları yeni bir dönem başlamıştır (Dalkıran, 2006: 70-73).

Çok partili dönemin başladığı 1950'li yıllarda Türk kültür politikasında da önemli değişimler yaşanmıştır. Batı'nın bilim ve teknoloji birikiminden yararlanıp, diğer alanlarda milli değerleri koruma ilkesiyle *"milli sanat"* yaratma görüşü, bir amaç halinde benimsenmiştir. Batı ile ilişkilerin artması, çeşitli kitap, dergi, röprodüksiyon v.b. kaynakların ülkeye girişinin fazla olması, sanatçılar arasında bir ikilemi de beraberinde getirmiştir. Bir grup, ulusal özellikleri koruyan ve geleneksel sanatlara yönelen milli sanatı savunurken, diğer grup, çağdaş uygarlıkların değerlerine açılmayı amaçlamıştır. Çağdaş uygarlıkların değerlerine yönelen sanatçılar o günlerin gündemine *Non-Figüratif* (Figürsüz; Soyut) sanat olarak giren anlayışın sözcüsü olmuşlardır (Giray, 1994).

Bilindiği gibi, Türk Resmine Soyut Yorumlar, *Yeniler Grubu* çerçevesinde toplanan sanatçıların yapıtlarıyla girmiştir. Ancak, soyuta yaklaşımın Türkiye'deki en cüretli örneği Ferruh Başağa'nın 1949 tarihinde Devlet Resim Heykel Sergisinde birincilik ödülü alan *"Aşk"* adlı yapıtı ile başlamış ve daha sonra, "…*Türkiye'de ilk soyut resim sergisi olan, 1953 yılında Ankara da Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın birlikte açmış oldukları sergi*…" (Baraz,1998: 7-8) ile devam etmiştir.

Adnan Çoker, 1950'lerde başladığı soyut anlayıştaki resim çizgisinden günümüze kadar hiç şaşmayarak, yarım asrı aşkın bir süredir Türkiye'de soyut resmin öncülerinden biri olmuştur.

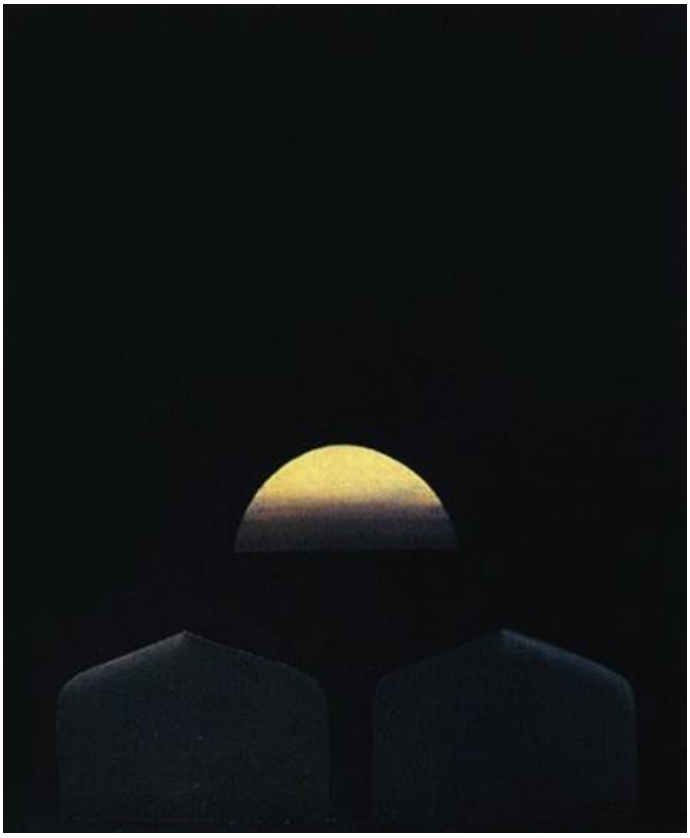
İlk soyut çalışmalarında eski yazılardan esinlenmiş ve yazılardaki ritim ve biçim düzenlemelerinden etkilenerek yeni, özgün kompozisyonları renk toplamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir (Ersoy, 1998: 40).

Sanatçının, 1960'lı yıllardaki soyut ifadeci resimleri öznel bir anlatımı yakalamayı başardığını göstermektedir. Çoker'in tek rengin ayrımlı ton değerleriyle üretilen soyut resimlerinde dinamik bir etkileşim ön plana çıkmıştır. Kimi zaman kalınlaşan boya dokusunun katmanlaşan kesişmeleri ve plan ayrımlarıyla gerçekleşen soyut vurgu, çoğu kez kâğıt üzerine çini mürekkebi ile üretilen renk geçişleriyle dinamizm kazanan anlatımlara dönüşmüştür. Sanatçı 1970'lere doğru ise yeni bir

arayışa yönelmiştir. Esin kaynakları arasına Rus konstrüktivistleri ve özellikle Malevich'in mekân boşluk anlayışı ve yapısal resim hakkında geliştirdiği görüşleri katılmıştır. Çoker bu aşamada yapı-simetri kavramını öznelleştiren resimsel bir anlatıma ulaşmış (Giray, 1997: 512) ve Batı kültürüyle beslenmiş sanatçı kişiliğini geleneksel Türk kültüründen seçtiği öğelerle bütünleştirdiği yeni özgün yapıtlar yaratmıştır (Ersoy, 1998: 40).

Sanatçı, 1969-1984 yılları arasında Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarlığını ressamca incelemeye başlamış ve bu dönem resimlerinde (Aksüğür Duben, 1997: 412) geleneksel Türk pencere, kemer, kubbe vs. sistemleri gibi organik parçalardan çağın soyut anlayışına uygun özgün görsel bütünlere ulaşmıştır (Ersoy, 1998: 40).

Çoker'in 1970 sonrası çalışmalarında görülen ve bu güne kadar sanatının esin kaynağı olan kubbe formunun (Resim-22: *Gök Kubbe*, Resim-23: *Gök Planı*) arka planında ise binlerce yıllık Türk sanatına kaynaklık eden Şamanist felsefenin Gök unsuruna ilişkin inancının yattığı söylenebilir.

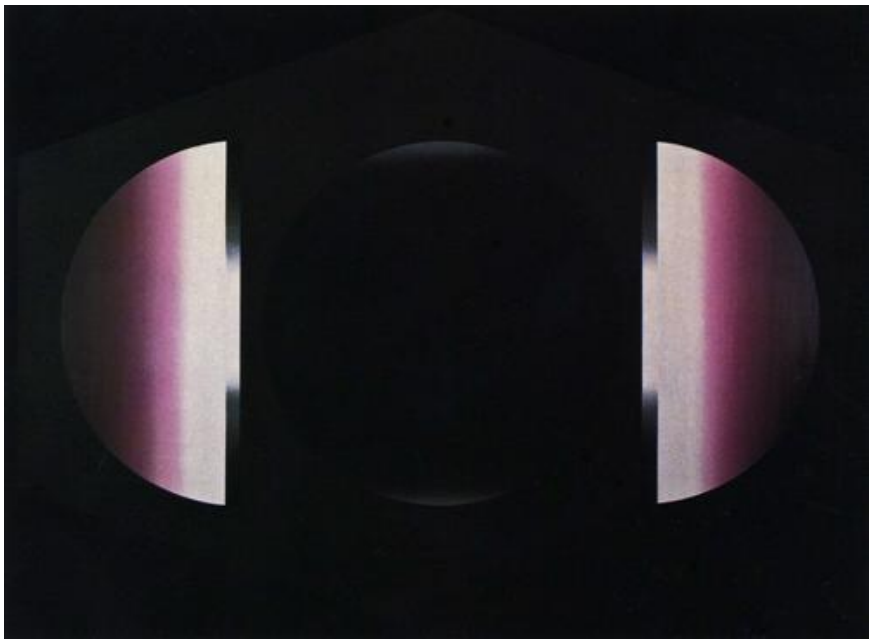


Resim-22: Adnan Çoker, Gök Kubbe, 1970, 55x46 cm., TÜYB., ("Sanal", 2010).

İslamiyet öncesi, Türklerin inanç sisteminde (Şamanizm) dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Yukarıdaki dünyayı *"Aydınlık Alem"*i Tanrı *Ülgen* ile ona bağlı iyi ruhlar temsil etmektedir. Türkler başlangıçta doğrudan göğe tapmışlardır. *"Gök Tengri"* demişlerdi; o zamanlar gök mavi demektir, Tengri'de gök. Sonradan Tengri, Tanrıya dönüşerek *"Allah"* anlamında kullanılmış, mavi demek olan Gök de semanın yerine geçmiştir. *Gök Tengri* çeşitli Türk kavimlerinde *Ülgen, Kuday* ya da *Kayrakan* diye anılmıştır.

Bu nedenle, Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı mimarlığında sıkça gördüğümüz kubbeler; Gök Tanrı inancından gelen gök kubbelerdir. Göğün mimariye *"gök kubbe"* olarak taşınmasıdır. Renk verilirken de, kubbelerin gökyüzünü andıran kısmı mavi olur. Bu durumsa, İslâm öncesi Şamanist (Gök Tanrı) inancın mimarîye yansıması olarak kabul edilmektedir. Eski Türkler ve Moğollar'da *Tanrı* kelimesi *Gök* ve *İlah* anlamlarında kullanılmıştır (Şener, 2003: 49-107). Türkler İslamiyet sonrasında da *Gök*'ü mimari yapılarının üzerine yerleştirdikleri kubbelerle sembolleştirmişlerdir.

Çoker'in *Gök Kubbe* isimli eserinde de, kubbe renginin *Gök/Yeşil* olmamasına rağmen *Gök Kubbe* olarak isimlendirilmesinin altında da yukarıda değinilen düşüncenin yansımasının yattığı söylenebilir.

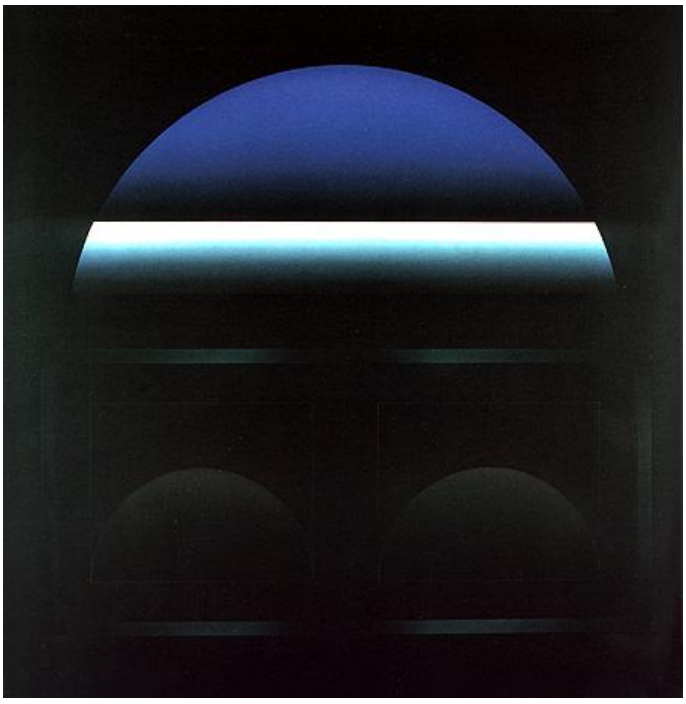


Resim-23: Adnan Çoker, Gök Planı, 1975-76, 114x143,30 cm., TÜYB, ("Sanal", 2010).

Sanatçının, *Gök Planı* isimli eserindeki kompozisyonu da, Şamanlık inancının dünya tasavvurundaki; gökyüzü, yer ve yer altı kavramlarıyla birebir örtüşmektedir. Bu nedenle, Çoker'e ait bu eserin Şamanist felsefeye ait açık etkiler içerdiği ve aynı zamanda da sanatçının Şamanist inanca ait kuramsal bilgiye sahip olduğu söylenebilir.

Çoker bu konuda; *"...Bizde Orta Asya'dan beri kullanılan bir 'Gökkubbe' deyimi var. Sizce, nereden geliyor bu deyim?... Evet, din (Şamanist inanç) inancından kaynaklanıyor. Bu arada doğaya da bağlı. Yani hem dünya-ötesi, hem dünyaya ait. Konya Karatay Medresesini gördüğümde, kendi kendime, 'bu kadar emsalsiz bir gök görmedim' dedim. Mavi, dekoratif, müthiş bir şeydi. Ama bir yandan da o kubbenin, gökyüzünün yalın bir temsili olmadığını da biliyordum. Bunu bile bile gök diyordum ona, önüne geçilmez bir coşkuydu duyduğum. Benim resmime bakanın da başına gelebilir bu durum. Bu tür duyumlar resmimin ikramiyesidir, bana kalırsa"* (Sadak, 2010: 1) diyerek, araştırma kapsamında incelediğimiz Şamanist etkilere çok net göndermeler yapmaktadır.

Sanatçı'nın yine *Mavi Denge* (Resim-24) isimli eserinde de Gök Tanrı inancının mavi renkle olan yakın ilişkisinin yansımasının yer aldığı söylenebilir.



Resim-24: Adnan Çoker, Mavi Denge, 1996, 180x180 cm., TÜAB., ("Sanal", 2010).

Çoker'in buraya kadar incelenen çalışmalarında dikkati çeken diğer bir hususta kompozisyonların arka planında siyah rengi kullanmasıdır. Sanatçı hemen her çalışmasında yer alan siyah için; *"Benim resimlerimin mekânı soyutla somut arasında gidip gelmektedir. Siyah örneğin, dünya atmosferinin siyahı değil. Atmosferde mutlak siyahı bulmak olanaksız. Fakat uzaya açıldığınızda mutlak siyahla karşı karşıyasınız… Burada siyah, resimsel boşluğu, kendi deyimlerimle söylersem, resimsel uzayı temsil ediyor, maddi uzayı değil. Fakat, elbette kozmik çağrışımlara da açık. Ben uzay boşluğu, dünyasal mekân derken, resmimdeki derinliği daha anlaşılır kılmak istedim. Yoksa, elbette, uzayın resmini yapıyor değilim. Biçimlerin kenarlara kıvrıldığı çalışmalarımı hatırlayınız. O resimlerde espas elle tutulur bir somutluk kazanıyordu. Uç uygulamalardı onlar ama espas anlayışım hakkında nihai bir fikir verirler. Çağrışımlara gelince, bunlara elbette kapalı değil resmim. Olmasını da arzulamam zaten"* (Sadak, 2010: 1) demektedir.

Sanatçının, kompozisyonlarındaki siyah zemin üzerine simetrik yarım küre veya düz çizgiler, siyah zeminin karanlığına karşı bir renk espası oluşumunu sağlamaktadır. Ayrıca, renk, biçim ve yüzey uyumu, simetriye aşırı tutkunluk, aynı şekillerin tekrarı, biçim elemanlarının dengelenmesini sağlamaktadır.

Çoker'in resimleriyle ilgili olarak buraya kadar yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda, sanatçının çalışmalarında Şamanist inanca ait etkiler kubbe formlarında görülmüştür. Bu nedenle sanatçının 1969 yılından beri kompozisyonlarında yer alan *Kubbe* formlarının ismi, şekli, rengi ne olursa olsun İslamiyet öncesi Türk inanç sistemini oluşturan Şamanizm'den kaynaklandığı söylenebilir.

3.2.4. Gencay Kasapçı'nın Resimleri'nde Nazar Boncukları

Gencay Kasapçı, araştırma konusu kapsamında kendisi ile yapılan görüşmede (Ek-2) sanat yaşamının başlangıcını şöyle özetlemektedir; *"Tam 62 yıldır resim çalışıyorum. Profesyonel olmak bildiğim kadarıyla resim satışıyla başlar. Ben Akademiye girmeden iki yıl önce resim yapmaya başladım ve sattım da (1948). O sıralar yaz tatillerinde rahmetli İlhami Demirci ile çalışıyordum. İlk resimlerim manolyalar, peyzajlar, ağaçlar falandı. Ancak ben çalışmalarımın gerçekte olana*

benzemesini istemezdim. Bu nedenle farklı yapmaya çalışırdım. Sonra 1950'de Akademiye gittim ve başarılı bir öğrenci oldum. Akademiden mezun olunca da Ankara'da Klasik Yunan ve Roma Arkeolojisi'ne devam ettim" (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).

Sanatçı 1959 yılında İtalyan hükümetinin bursluyla, Floransa Akademisine mozaik ve fresk üzerine eğitim almak üzere gitmiştir. Eğitim sonunda ise kalmayı sürdürmüş ve Roma'ya yerleşerek 1966 yılına kadar orada yaşamıştır. Kasapcı Roma'da ki ilk zamanlarını ve sanatına dair düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir; *"Eğer resim alanında bir yere varacaksam kendi resmimi yapmalıydım. Bana özgü olmalıydı. Bu nedenle pek çok farklı malzeme ile birçok denemeler yaptım. Binlerce desen çizdim ama hiç tuval resmi yapmadım. Sadece düşündüm"* (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).

Kasapçı Roma'da kaldığı sürede sanatsal denemeleri sırasındaki düşüncelerini ve bu denemeleri sonunda yakaladığı özgünlüğü şöyle açıklar; *"Ben, resme resim olarak bakılsın, resim kendinden başka bir şey olmasın, herhangi bir şeyi taklit etmesin istedim. Örneğin; yuvarlak bir şey yapıp içini de kırmızıya boyarsanız size güneşi anımsatır. Düz bir çizgi size ufku anımsatır. Ben çalışmalarımda bunların olmasını hiç istemedim. Ama bu düşüncelerimi uygulamanın da ne kadar zor olduğunu gördüm. Çünkü beynimiz birçok şeyi algılamada koşullanmış olduğundan, onun içinden tamamen farklı bir şeyi çıkarabilmek özel bir uğraşı gerektiriyordu. Tüm bu düşüncelere yoğunlaştığım sıralarda bir gün Paris'e giderken, camda yağmur damlalarının akışını izledim. Damlalar camdan aşağı süzülüyor ve aşağıda birleşerek bir şey ortaya getiriyor sonra tekrar damla olarak birbirlerinden ayrılıyorlar. Orada küçük elemanların bir araya gelerek bir bütünü oluşturduklarını ve bu bütünün daha sonra parçalanarak tekrar elemanlara dönüştüğünü gördüm. Aslında dikkat edince bunun pek çok şeyde böyle olduğunu anladım. Bunun üzerine ilk başta mercimeklerle resim yaptım. Mercimekler yağmur taneleri gibiydi. Ancak bir iki denemeden sonra mercimeği kontrol altına almanın güç olduğunu gördüm, bu nedenle onun yanlış bir malzeme olduğunu düşündüm ve kendi içinde bir forma da sahip olan termiye'yi kullanmaya başladım. Bu şekilde kendi tekniğimi de yaratmış oldum. Artık, her şeye rağmen farklılığı yakalamıştım. O zamanın eleştirmenleri*

çalışmalarımda, Bizans mozaikleriyle, Süleymaniye Camii'nin çinilerinin birleşimini buldular. Aslında bu şekilde kendi ülkemin kültürel değerlerinden de yararlanmış oldum. Fakat bu bilinçli bir şekilde olmamıştı. Tamamen bilinçaltından çıkmıştı" (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).

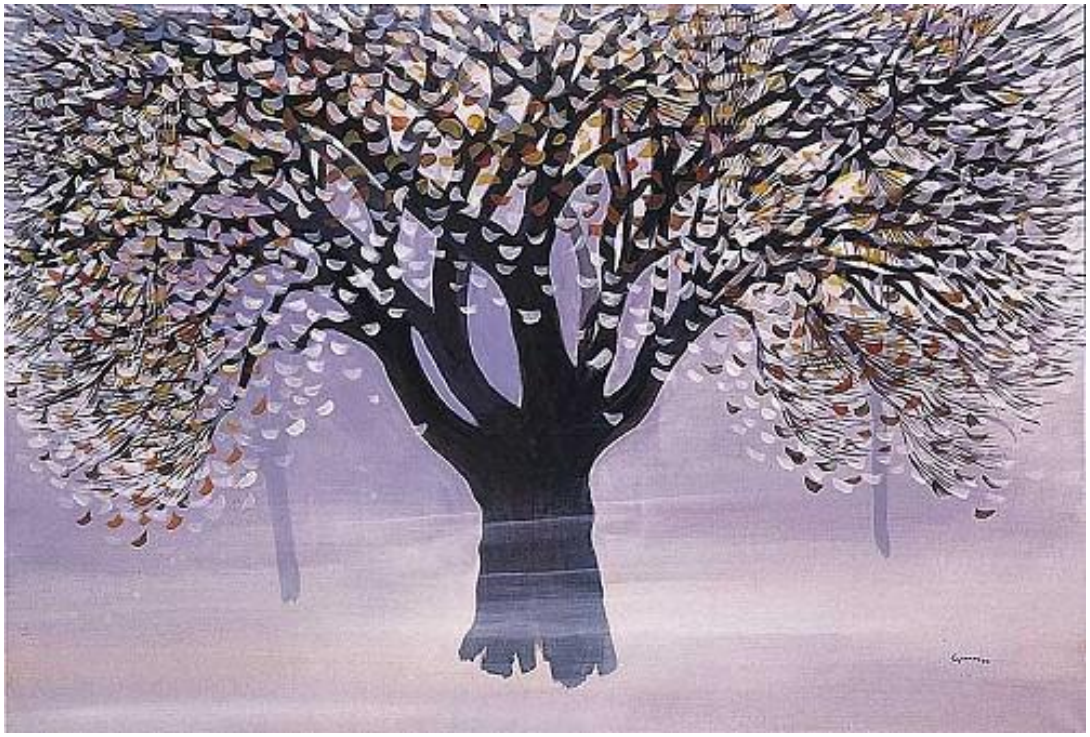
Sanatçı 1967 yılında Türkiye'ye dönmüş ve evlenmiştir. Artık sorumlulukları da artmıştır. Sanatçı Türkiye'ye döndükten sonraki süreci şöyle açıklar; *"Türkiye'ye dönünce 1960'ta başladığım o noktalı resimleri 1976 ya kadar 16 yıllık bir süreçte devam ettirdim. Fakat Türkiye'de Adnan Turani başta olmak üzere Kaya Özsezgin gibi bir çok sanatçı ve eleştirmen bu çalışmaları dekoratif olarak gördüler ve benim ressam olduğum unutuldu. Birde yapmış olduğum galericilikte çok başarılı oldum. Öyle olunca bu noktalı resimleri yapmak içimden de gelmemeye başladı. Yöneticiliğini yaptığım Vakko sanat galerisinde çalışırken masamın üzerinde devamlı çiçekler bulunurdu. Orası kapalı bir ortamdı ve doğa ile tek bağım o çiçeklerdi. Bende belki bundan da etkilenerek çiçek resimleri yapmaya başlayarak doğaya yeniden bir dönüş yaptım. Ama doğaya dönüşte bir arayış vardı yinede, yaratılışı ararcasına bir şeydi bu. Ardından kuşlar yaptım, yine arayış içinde. Bu resimler ışıklı ve sonsuzluğa doğru uzanan yüzeyler oldu. O sıralar yine bir gün bahçede bir ağacın altında çimlere uzanmış yatıyorken dalların arasından gökyüzünü seyrediyordum. Sonra birden bire ağacın gövdesi ile kendimin bütünleştiğini hissettim. Yani, ben, ağaç ve ağacın kâinatın derinliklerine inen kökleri ile gökyüzüne uzanan ve insanı sonsuzluğa götüren dallarıyla bütünleşmiştim. O anda kâinatın merkezi ile sonsuzluk arasında bir köprü gibi hissettim kendimi ve ağaç resimlerim çıkmaya başladı"* (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010) (Resim-25-26).

Ne gariptir ki, tıpkı Gencay Kasapçı'nın düşüncesinde olduğu gibi, eski Türk inancı Şamanlıkta da ağaç (hayat ağacı), dünyanın merkezinde göğün direği olarak üç âlemi (yer altı, yeryüzü ve gökyüzü) birleştiren ve zirvesi Tanrı katına ulaştığına inanılan bir varlıktır. Ağaca yönelik tüm davranış ve saygı sunumları doğrudan gök tanrıya sunulan davranış ve saygı sunumları anlamına gelmektedir (Ergun, 2004: 346). İslamiyet sonrasında ağaca duyulan saygı ve hürmette buradan kalma bir bilinçaltılıktır.



Resim-25: Gencay Kasapçı, Çam, 146x114 cm., TÜAB., (“Sanal”, 2010).

Gencay Kasapçı’nın da aslında, ağacı Şamanist inançtaki bir kavrayışla kavraması bu şekilde ifade edilebilir. Zira sanatçı bu ağaç resimlerini yaparken ağacın Şamanist inançtaki yerini bilmeden yaptığını belirtmektedir. Ancak Şamanları, hayat ağacını ve dilek ağaçlarını bildiğini söylemektedir (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).

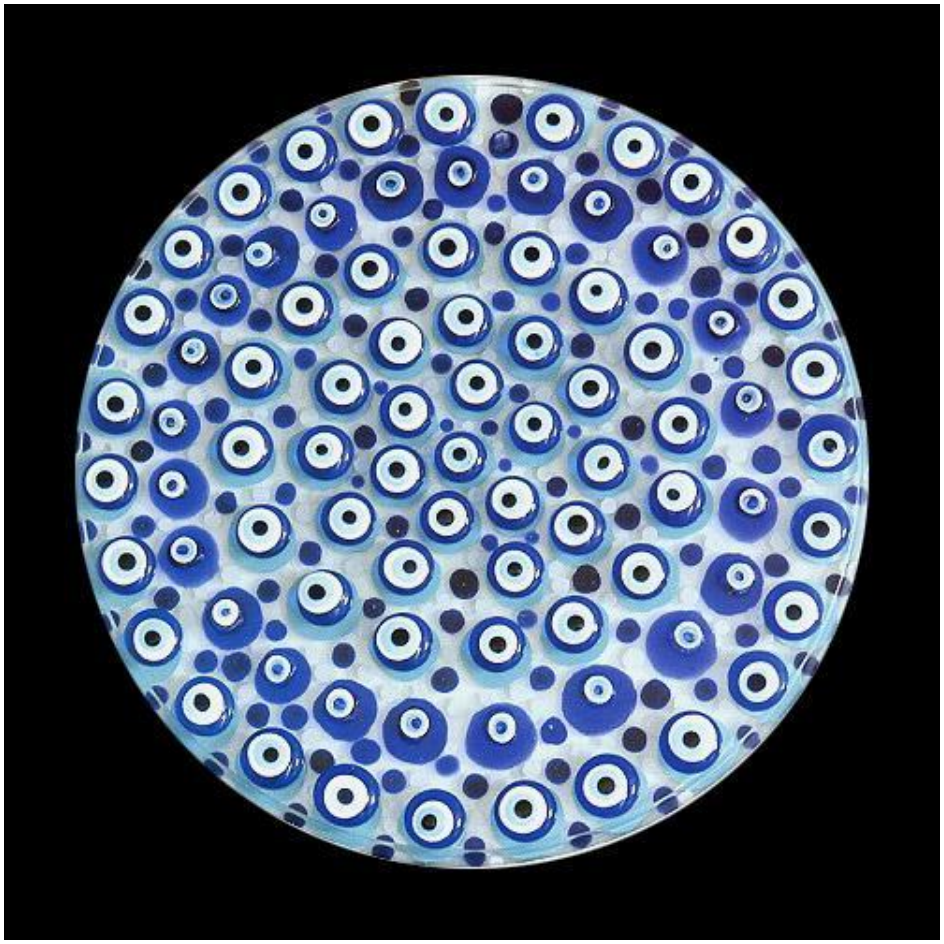


Resim-26: Gencay Kasapçı, Ağaç, 1994, 90x130 cm., TÜAB., (“Sanal”, 2010).

Hasan Pekmezci bu konuda; *“Türk resminde Şamanist öğeler çok fazla vardır. Sanatçılar belki bunlardan bahsetmeyebilir, şifai olarak söylemeyebilir, yazıya dökmeye bilir hatta Şamanizm’e bağlamayabilirler. Ancak bunlar kültürden gelen bir etki olarak vardır. Bugün genç kuşak ressamlardan biri tarlada duran bir korkuluk yapsa, bunu Şamanist kültürün bir devamı olarak anlatmayabilir. Ama bu onun geçmişinden gelir. Korkuluk şurada kullanılır, şunun için kullanılır diye duymuştur. Onun adını koymadan da kullanabilir. Ama sanatçı kullandığı bu imgenin Şamanist inanca ait olduğunu bilmiyor ya da söylemiyor diye bizde bu imgeler Şamanizm’e ait değildir diyemeyiz. Kültür onu zaten besleyerek getiriyor, buna böyle bakmak lazım”* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Bu nedenle Gencay Kasapçı’da her ne kadar ağaç resimlerini Şamanist bir inançtan beslenerek yapmadığını söylese de, ağacın Şamanist inançtan gelen tarihiyle Türk toplum yaşantısındaki yeri ve önemi dolayısıyla sanatçının resimlerinde Şamanist bir etki olarak yer aldığı söylenebilir.

Sanatçının çalışmalarında rastladığımız ikinci Şamanist unsur ise *nazar boncukları*dır (Resim-27-28).

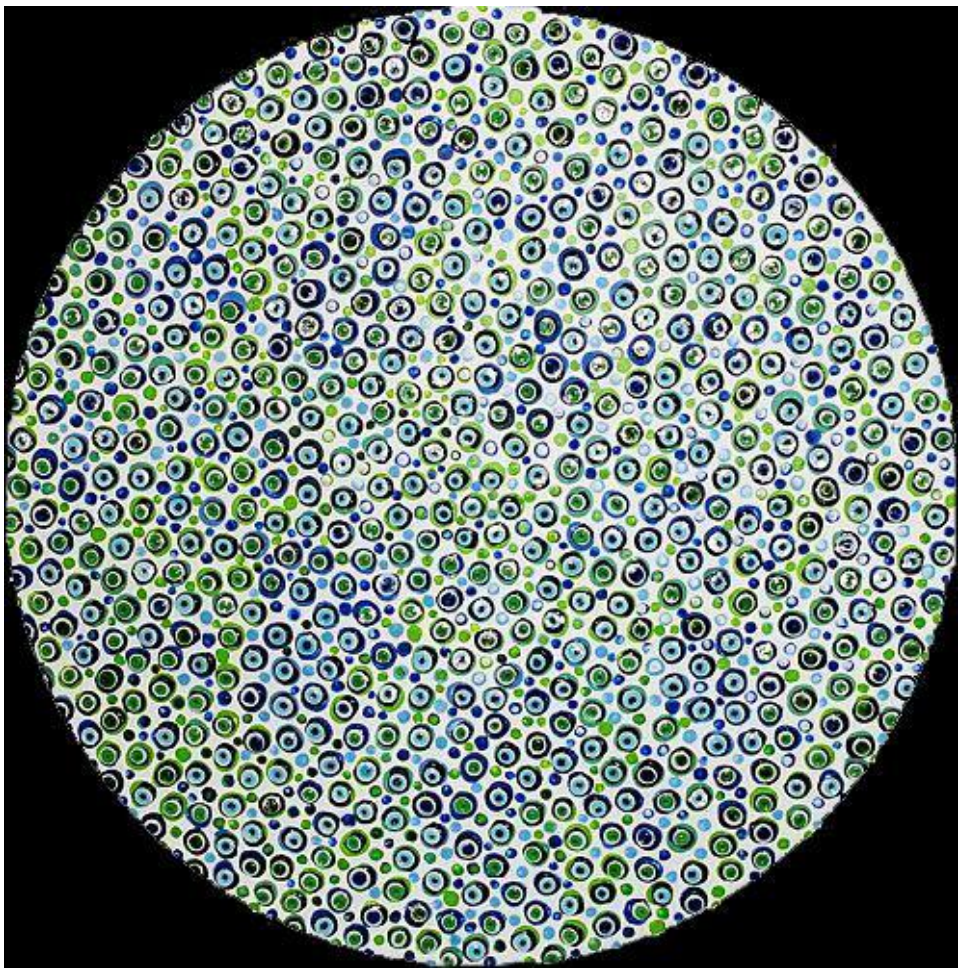


Resim-27: Gencay Kasapçı, Dairenin Gizemi, 2004, Çap: 40 cm., CÜKT., ("Sanal", 2010).

Nazar günümüzde bilimsel olarak ispatlanmıştır ve inanç olarak eski Türk inancı Şamanizm'e dayanmaktadır. Bazı insanların sıra dışı özellikleri olduğu ve bunların bakışlarının karşılarındaki kimselere rahatsızlık verdiğine, inanılır. Bunun önüne geçmek için *"göz boncuğu", "nazar boncuğu"*, v.s. takılır. Ayrıca, Anadolu'da nazarı tesirli kişiler tarafından bir nesne, bir çocuk ya da bir yetişkine bakmadan önce *''tahtaya üç defa vurulur''*. Bu hareket kendilerinde birikmiş olan muhtemel negatif enerjiyi tahtaya dokunarak oraya aktarma metodudur ki temeli eski Türk inancı olan Şamanlığa dayanır. Şamanlık/Kamlık geleneğinde insiyatik eğitimden geçenler, günlük yaşamları içinde aura'larına çevreden bulaşan partikülleri temizlemek amacıyla, ormana gidip, büyük ağaçlara sarılarak meditasyon yapma teknikleri kullanırlardı (Candan, 2002).

Gencay Kasapçı, daha İtalya'ya gitmeden önce 1954 yılında tanıştığı göz boncuklarıyla masa vb. objeleri dizayn etmiştir. Daha sonra yurtdışına çıkarken yanında götürdüğü nazar boncuklarını orada da çeşitli çalışmalarında kullanmıştır. Kasapçı 1967'de Türkiye'ye döndükten sonra ise 1968 yılında İstanbul Divan otel'in bar masaları ile otel'in girişinde bulunan transparan cam bir panoya nazar boncuklarıyla düzenlemeler yapmıştır (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).

Sanatçı nazar boncuklarının sanatındaki gelişim sürecini şöyle açıklar; *"Eskiden bu boncukları bulmak çok zordu. Bende yaptığım araştırmayla İzmir Cuma ovasında bir köyde boncukların yapıldığı yerleri buldum. Göz boncukları hakkında farklı fikirlerim vardı. Oraya gittiğimde anlaşabileceğim ve düşüncelerimi paylaşabileceğim bir satıcı buldum. Ona sen yıllardır babandan dedenden gördüğün gibi maviyi koyuyorsun üstüne sarıyı koyuyorsun üstüne noktayı koyuyorsun ve nazar boncuğu yapıyorsun. Bunu başka renk yapsana dedim. Nasıl olur? dedi. Zaten beyazı bile bilmiyorlardı, eskicilere toplattıkları krem kutularını eriterek beyaz yapıyorlardı. Ancak krem kutusundan ne kadar renk yapılabilirdi ki. Cam boyasından haberleri bile yoktu. Onlara değişik renklerde; kahverengi ve yeşil gibi, cam şişeler toplayarak farklı renklerde nazar boncukları yapabileceklerini anlattım. Ama biz bu renkteki boncukları satamayız dediler. Satarsınız dedim ve farklı renklerde nazar boncukları yaptırttım. Sonra onlardan gören diğer boncukçularda farklı renklerde nazar boncukları yapmaya başladılar. Bu nedenle Türkiye'de nazar boncuğunun arkasında ben varım diyebilirim. Bunu da yıllardır ilk kez size söylüyorum. Ayrıca yine 5-6 yıl önce İzmir'e boncuk almaya gittiğimde genç bir toptancı bana bu kadar boncuğu ne yapacaksınız dedi. Yıllar önce bir boncukçu anne varmış, O da sizin gibi, ta köylere kadar gelip benim dedeme sipariş verirmiş dedi. Bende, işte o boncukçu anne benim dedim. Enteresan bir olaydı. Bu şekilde uzun süre ara verdiğim nazar boncuklarına tekrar başladım"* (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).



Resim-28: Gencay Kasapçı, İsimsiz, 2003, Çap: 60 cm, AÜKT.,(“Sanal”, 2010).

Kasapçı, *“Nazar boncuğunun birçok uygarlıkta kullanıldığını, Türklerin eski inancında ve geleneklerimizde önemli bir yer tuttuğunu biliyorum. Çalışmalarımla nazar olgusu arasında elbette bir bağ kurulabilir. Ancak ben bunu nazarlık diye çalışmalarımda kullanmadım. Sadece ve sadece nazar boncuğunun formuna ve kendisine âşık oldum diyebilirim. Ben nazar boncuğunu, olayın dinsel ya da tarihsel yönünü düşünmeksizin malzemenin bana yaptığı etkiden yola çıkarak kullandım. Onları bir arada kullandığımda ise yapmak istediğim pik (tepe, zirve, doruk noktası, dik) resimleri yapabileceğimi gördüm”* demektedir (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).

Sanatçı, yapmış olduğu eserlerde kullandığı Şamanist imgeleri felsefi bir düşüncenin etkisi altında yapmamış bile olsa, içinde yaşadığı toplumun inançlarına dair öğeleri, bilinçaltının plastik bir dışa vurumu olarak yansıtmaktadır.

3.2.5. Süleyman Saim Tekcan'ın Resimlerinde Atlar, Hatlar ve Mezar Taşları

Türkiye'de 1970'li yıllar, yaşamın her alanını etkileyen farklı ideolojik yapıların çatışmasından doğan bir karmaşanın yaşandığı dönemdir. Siyasi ve toplumsal alandaki gerginlikler kültür ortamını, dolayısıyla sanatçıları ve onların düşünce biçimlerini derinden etkilemiştir. Bu nedenle sanatçılar 1970'lerde daha çok toplumsal konulara yönelen ve içine kapanan bir sanat ortamı sergilemişlerdir. Süleyman Saim Tekcan'da, 1970'li yıllarda Trabzon folklorundan esinlenen, Anadolu kadınını ve çocuklarını konu alan figüratif çalışmalarla sanat serüvenine başlamıştır (Germaner, 2006: 7).

Siyasi çalkantılar ve sıkıntılarla geçen 1970'li yıllardan sonra 1980'li yıllar siyasi ve ekonomik açıdan olduğu kadar sanat ve sanatçı açısından da bir dönüm noktası olmuştur. Bu yıllarda, sermaye birikimine endeksli olarak özel galerilerin çoğalması, koleksiyonerliğin oluşması resim ve diğer plastik sanat ürünlerinin satın alınma talebini artırmış ve sanat ortamı büyük bir canlılık kazanmıştır (Kalaycı, 1998: 50-52). Geçmiş yıllarda sanatçının Batı'dan etkilenmesi ve hatta bazı yeni akımları ülkeye getirmesi beklenirken, 1980'lerde kimlik ve özgünlük sanatçıların üzerinde düşündüğü başlıca konular olmuştur. Bu amaçla eski Anadolu uygarlıkları ve yeni bir yaklaşım olarak Osmanlı sanatı sanatçıların ilgi alanına girmiş, pek çok sanatçının araştırdığı ve yararlandığı bir kaynak olmuştur (Germaner, 2006: 5).

Süleyman Saim Tekcan'da 1980'lerin sonlarına doğru Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan ve geleneksel Türk plastik sanatlarında Orta Asya'dan günümüze kadar işlenen *"At"* ve *"Atlılar"* konusuna oldukça ilgi göstermiştir. *"Bana göre at daha güzel. Mağara dönemindeki duvar resimlerinde, Osmanlı minyatürlerinde, Rönesans döneminde tüm İtalyan ressamlarında, bu günün sanatçılarında da hep at çıktı karşıma. At kaçınılmaz bir esin kaynağı olmuş çoğu sanatçıya"* diyen Tekcan İstanbul'da Halim Paşa çiftliğine giderek yıllarca incelediği atları minyatür sanatının stilizasyona dayalı dilini kullanarak eşsiz yorumlara ulaştırmıştır (Elmas, 2000: 145).

Tekcan, 1988 yılında İstanbul'da açtığı sergide *"Bizim Kültürümüzden"* adını taşıyan ve sanatçının ilk at figürlerinden oluşan bir seri ile izleyicinin karşısına çıkmıştır. Bu sergi sanatçının, hem o güne kadar gösterdiği gelişimini belgelemesi,

hem de bundan sonra izleyeceği yol konusunda ipuçları vermesi açısından önemlidir (Uçkan, 1996: 92).

Sanatçı, bu yıllardan sonra, yapmış olduğu gravür baskı ve yağlı boya tablolarında, Türklerin İslam öncesi inanç sistemlerinde ve yaşayışlarında ayrılmaz bir öğe olan atları (Resim-29) eserlerinin ana teması olarak kurgulamıştır (Taş, 2010: 42-43).



Resim-29 Süleyman Saim Tekcan, Dolu Dizgin Atlar, 2000, 100x150 cm., TÜYB., (Akdeniz, 2004: 175).

Tekcan, 1990 yılında Handan Şenköken ile yaptığı bir söyleşide; *"Atlılar ve Atlar, Ortaçağdan beri tüm sanatçıların ilgi alanına giren bir konu. Sanıyorum atın insandan sonra figür olarak altın kesim dediğimiz ölçülere uygunluğu, estetik boyutlarının verimliliği beni de etkiledi. Ayrıca kendi kültürümüzle çok bağı var atın. Osmanlı'dan Orta Asya'dan beri Türk insanı ve atalarının atla bağları sıkı fıkı. O yüzden minyatürümüzde de çok yer alır. Atlar üzerine büyük bir varyasyona girdim, çok değişik şeyler etüt ettim, daha da edeceğim…"* (Aktaran: Uçkan, 1996: 102) demektedir.

Tekcan, atlarını tek başına değil Osmanlı dönemine ait tuğralar, hat, ferman, eski paralar, mühürler, mezar taşları ve eski yazı gibi yerel ve geleneksel motiflerle

dinamik ve mistik bir hava içinde kullanarak, naturalist betimlemenin ötesinde plastik bir zenginliği de ortaya koymuştur.

Sanatçının çalışmalarının ana teması olan "*At*" imgesi, Kamlık/Şamanlık geleneğinde; tam ve tipik anlamıyla bir *"ölüm hayvanı"* ve *"ruh göçürücü"*dür. At'ın ölüme ilişkin karakteri ağır basar; ölümün mitsel bir görüntüsüdür ve bu nedenle *esrime* mitolojisinin ve tekniklerinin içine alınmıştır. At, Şaman tarafından çeşitli bağlamlarda esrimeye, yani mistik yolculuğu mümkün kılan *"kendinden çıkışa"*, ulaşmak için kullanılır. Şamanın havada uçmasını ve göğe çıkmasını sağlar. At öleni öbür tarafa taşır, *"düzey atlamayı"*, yani bu dünyadan başka dünyalara geçişi gerçekleştirir (Eliade, 2006: 508).

Çoruhlu'ya göre ise (2002: 140) atların Şamanizm'deki mistik rolü şu şekilde açıklanmaktadır:

"Şamanist törenlerde at şamanın gökyüzüne çıktığı bineği ve kurbanlık hayvan olarak önem kazanmıştır. Çoğu kere Gök Tanrı'nın (yeni tespit edilmiş rivayetlerde baş tanrı sayılan Ülgen'in) simgelerinden biri olarak önem kazanmakta ve kurban olarak da ona sunulmaktadır. Şaman at yardımıyla yeraltına ya da öteki dünyaya geçebildiği için ölümünde simgesi olmuştur".

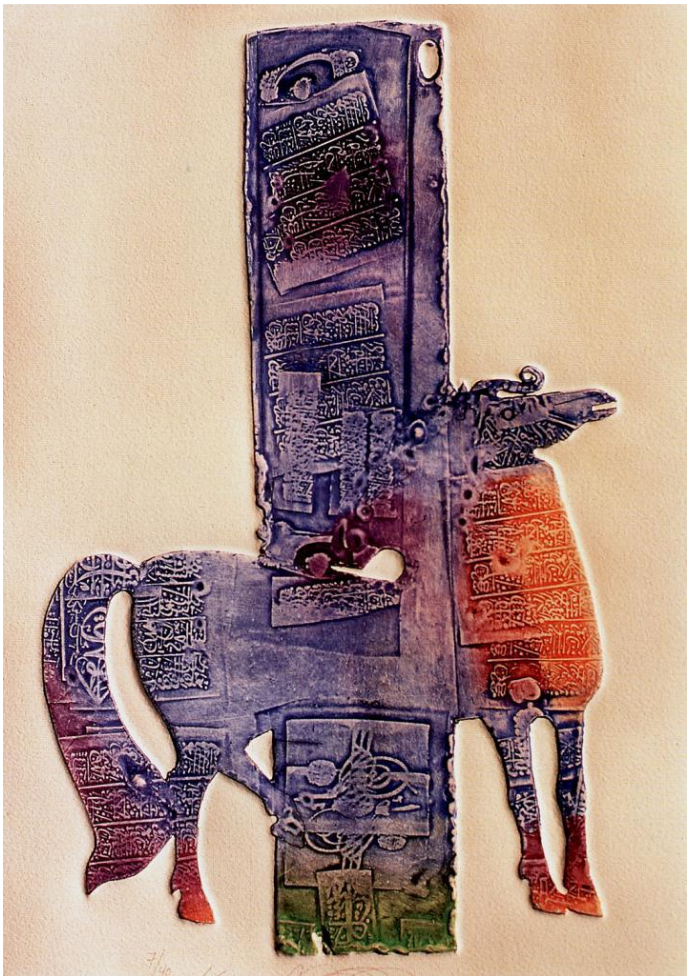
"Kurgan denilen eski Türk mezarlarında da öteki dünya da ölüye hizmet etmek üzere gömülmüş at kadavralarına rastlanmıştır… Atın kurban edilmesi gibi hususlar İslamiyet'in geldiği devirlerde İbn Fadlan'ın seyahatnamesinde de anlatılır. Kesilmiş ağaçlar üzerinde kabrin başına asılan at, cennete giderken binilecek hayvan olarak tasavvur edilir. İslamiyet döneminde de bazı Türk hükümdarların atıyla beraber gömüldüğü ya da atın tek başına gömülmesi için mezar yapıldığına dair bilgiler vardır".

At figürü günümüzde dahi, Anadolu'da ve Türk cumhuriyetlerin birçoğunda mezar taşlarında Kamlık/Şamanlık inancının etkilerini korumaktadır (Resim-30)

Tekcan'ın, *"Türk Çeşitlemeleri"* sonrası çalışmalarında da iyice belirgin hale gelen anıtsal mezar taşı formunun, eserlerinin arka planına yerleştiği görülmektedir (Uçkan,1996: 44) (Resim-31).



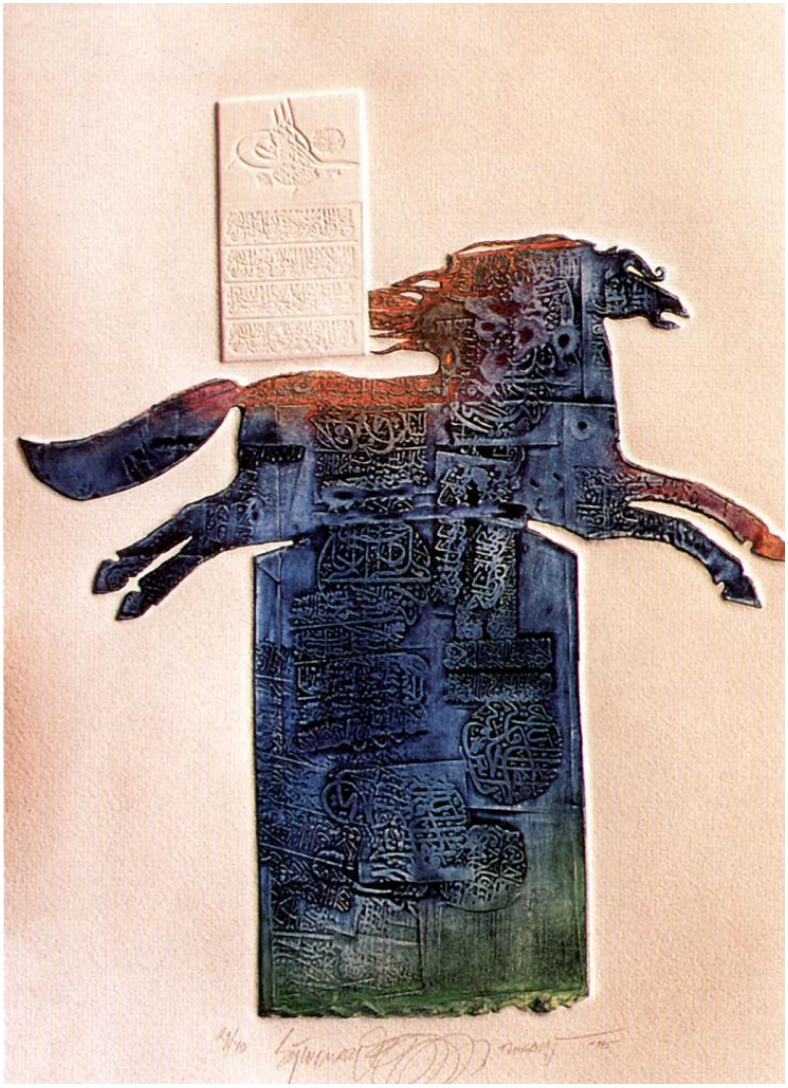
Resim-30: At şekilli mezar taşı, 144x100x23 cm., Azerbaycan Şemkir bölgesi, (Aktaran: Dalkıran, 2009: 154).



Resim-31: Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi çeşitlemeler. Gravür. 1994-95, (Taş, 2010: 44).

Günümüzde ki mezar taşlarının menşei de tıpkı Kültigin anıtında olduğu gibi Şamanist inançtan kaynaklanmaktadır. İslam dininde *"en iyi mezar en çabuk kaybolandır"* felsefesi güdüldüğünden mezar kültürü yoktur. Bu nedenle Tekcan'ın çalışmalarındaki mezar taşı formunun Şamanist bir imge olduğu söylenebilir.

Sanatçının *Atlar ve Hatlar* serisinde at resimleri yanında ya da üzerinde, resim yüzeyini zenginleştirici bir unsur olarak kullanılan Osmanlı kaligrafi örnekleri görülmektedir (Resim-32). Tekcan bu yazılar için kitabeler, mezar taşları ve Osmanlı kaligrafi örneklerinden yararlanmıştır. Bunlar din dışı, yaşamla ilgili güzel, hoş sözlerdir (Germaner, 2006: 11). Sanatçının kullandığı yazı formunun da tıpkı *at* ve *mezar taşı* formu gibi Şamanist inancın bir yansıması olduğu söylenebilir.



Resim-32: Süleyman Saim Tekcan, "Atlar ve Hatlar" Mavi çeşitlemeler. Gravür. 1994-95, (Taş, 2010:43).

Zira, eski Türklerde inançlarının gereği, ölülerinin mezar duvarlarına yine onların yaşamlarıyla ilgili sahneleri resmetme geleneği vardır. Bunun en belirgin örneği, yine Kültigin Mezar Anıtı'nın duvarlarında görülür. Ancak, İslam sonrası tasvir'in hoş karşılanmaması, Şamanist inançta büyük önemi bulunan ölü ile ilgili mezarlara yapılan bu resimlerin, İslam sonrası yazıya dönüşmesini sağlamıştır.

Tekcan'ın çalışmalarında, temelini Şamanist inançtan alan *"Hayvan Üslubu"*nun güncel yorumları da görülmektedir (Resim-33) *"...hayvan mücadele sahneleri Şamanist inançtaki koruyucu ruh tasavvuru ile ilgilidir"* (Diyarbekirli, 1969).



Resim-33: Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz, 2003, 185x135 cm., TÜYB., ("Sanal", 2010: 6).

"M.Ö. 3000' den itibaren Proto-Türk kökenli ya da Türklerin de dâhil oldukları toplulukların uyguladığı bir tasvir sanatı tarzı olarak ayırt edilmeye başlayan "Hayvan Üslubu", Tekcan' ın, baskı, heykel-rölyef, yağlıboya olmak üzere üç tekniğinde kararlılıkla devam eder... ...Onun bireysel tarzı, Orta Asya'dan Anadolu' ya taşınan "Hayvan Üslubu" geleneğini Anadolu uygarlıklarının biçim zenginliği ile harmanlayıp kendine özgü yorumuyla baştan donatır" (Kodaman, 2007: 387).

Sanatının esinlerini kültürel değerlerden alan Tekcan, kendisiyle yapılan bir söyleşide; *"…Çağdaş sanatçı uluslar arası boyutlarda düşünür ve uygularken kendi kökenlerinin özelliklerini de taşımalı, ikisi arasında denge kurmalı…"* (Aktaran: Elmas, 2000: 145) demektedir.

Sanatçıyla, *Büyük Buluşma II* sergisinde ki görüşmemizde; *"Çalışmalarınızda kullandığınız birçok imgenin Şamanizm'den kaynaklandığı düşünülebilir mi?"* sorusuna, *"Çok ilginç ve yerinde bir yorum. Elbette, sanatçı içinde yaşadığı kültürden beslenmektedir. Bu nedenle benimde, kaynağını Şamanist inançtan alan imgeler kullanmam doğaldır"* (Kişisel iletişim, 10 Kasım 2009) demiştir (Ek-3).

Tekcan'ın bu ve bundan önceki ifadelerinden, çalışmalarındaki Şamanist Türk inancında önemli bir yere sahip olan; at, mezar taşı, hayvan mücadele sahneleri ve İslam öncesi dönemde kullanılan resmin yerini tutan yazı formunu, doğrudan Şamanizm'den kaynaklanıyor diye olmasa da, Şamanizm temelli Türk kültürüne ait olmaları sebebiyle bilinçli şekilde plastik bir ifade aracı olarak kullandığı söylenebilir.

3.2.6. Can Göknil'in Resimlerinde Tanrılar, Ruhlar ve Periler

Can Göknil, yurtdışında aldığı resim eğitimi, araştırmacı kişiliği ve köklü kültürü yanında sahibi olduğu birçok ödülle yurtiçinde ve yurtdışında adından söz ettiren Türk kadın sanatçılarındandır.

Resim eğitimini Amerika'da yapmış ve ilk kişisel sergisini 1971 yılında yine bu ülkede açmıştır. *Ağaçlarla İlgili İnanışlar* (1986), *Anadolu Tanrıçaları* (1994), *Orta Asya'dan Anadolu'ya Yaratılış Efsaneleri* (1996), *Muskalar* (1999), *Akkızlar-Karakızlar* (2001) ve *Kader* (2004) sanatçının seksenli yıllardan bu yana açtığı sergilerinden bazılarıdır.

Sergi başlıklarından; Can Göknil'in son yirmi beş yıllık sanat anlayışının ana temalarını Türk mitolojisi ve Türklerin eski inancı Şamanizm'e ait kavramların oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Sanatçı, sanatsal esin kaynağını oluşturan Türk mitolojisi ve Türk Şamanist inancına ait kavramlara olan ilgisini şöyle açıklamaktadır;*"Mitolojiye olan ilgim,*

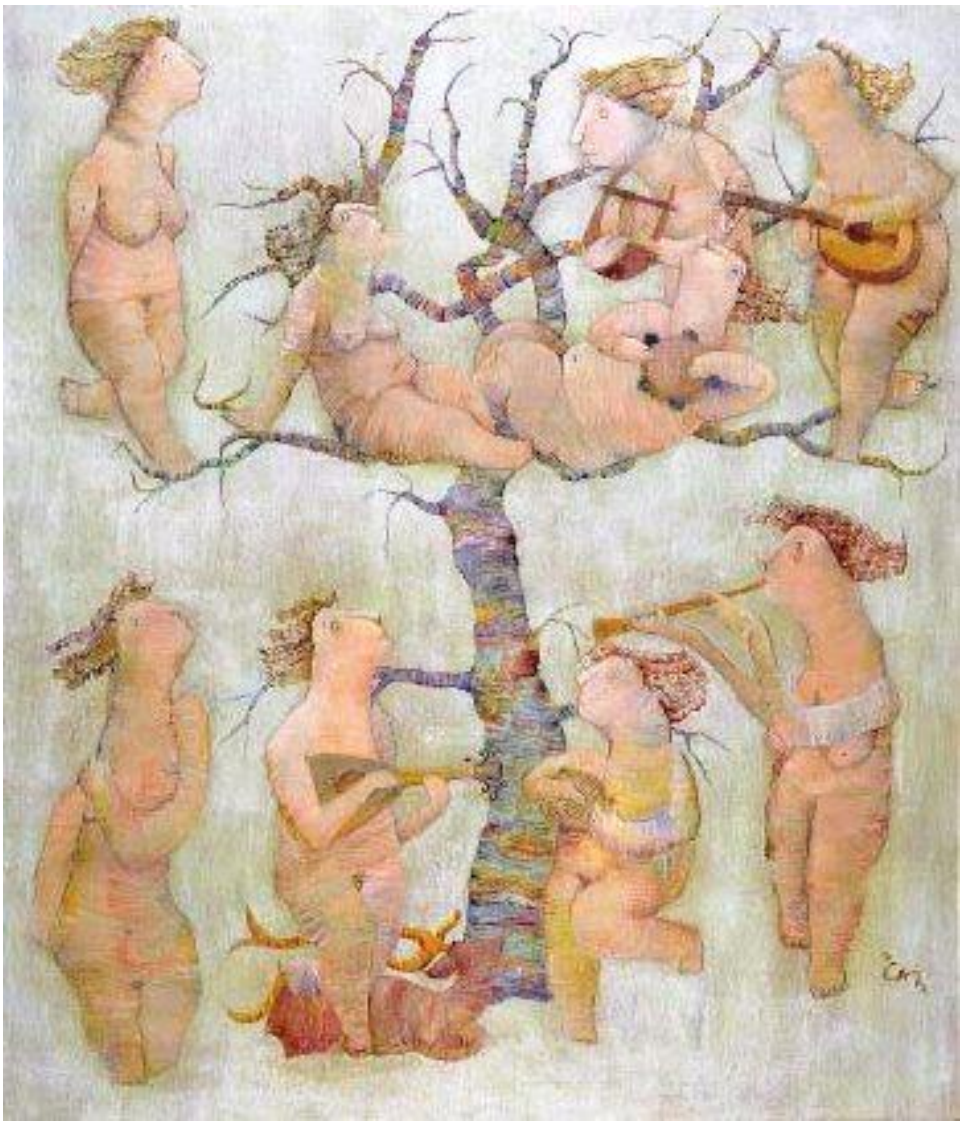
kültürümüzün özünü tanımak istememden ileri gelen bir seçim. Bir sergi hazırlarken Türk kültürüne dayanan bir tema, motif bulup onu araştırıyorum. Araştırdıkça hem kendim öğreniyorum, hem de öğrendiğim konular bende coşku yaratıyor... Bu nedenle mitoloji bana çok uygun, çünkü benim öyküsel tarafım kuvvetli.... Öyküler beni harekete geçiriyor. Düşünmeye ve araştırdığım konuları resim olarak görmeye başlıyorum" (Çelikkurgan, 1999: 109). Yine konuyla ilgili olarak sanatçı, kişisel web sitesinde yer alan bir metinde şunları eklemektedir; *"İnançların düşsel dünyası ilgimi çekiyor. Çünkü ilkel inançların sanata dönüşmesini, tarih öncesindeki yorumların doğallığını ve yalınlığını beğeniyorum"* (Ural, 2006: 1).

Göknil, sanatsal yaratı süreci içinse; *"Resim, heykel, gravür gibi klasik tekniklerden gerektikçe yararlanıyor, ahşap, kurşun, kumaş gibi malzemeleri amacımı vurguladığı sürece kullanıyorum. Bizim insanımıza ait söylenceleri ve folkloru etüd ediyorum. Bu araştırmalarım ve hayal gücüm, anlatımımı, renklerimi, kullandığım malzemeleri biçimlendiriyor. Sezgilerimin, duyarlılığımın, doğallığımın, eğitimimin ve araştırmalarımın birikimini mizah, hoşgörü ve şefkatle harmanlayarak tablolarıma aktarıyorum"* ("Sanal-4", 2010: 1) demektedir.

Sanatçının sözünü ettiği bu tabloları yakından incelendiğindeyse; *Evren Ağacı*, *Akkızlar, Karakızlar, Tanrıça Umay, büyü, muskalar, tılsımlar, kader, kehanet, falcılık* gibi Şamanist felsefeye dâhil motiflere geniş bir yer verdiği görülmektedir (Özgür, 2006: 3). Ayrıca sanatçının, bu motiflere ait derin araştırmalar sonucu edindiği kuramsal bilgiyi de, sadece görsel dile yansıtmakla kalmadığı, yazınsal bir dile de ortaya koyduğu, çeşitli kaynaklardaki metinlerinden anlaşılmaktadır.

Sanatçının, 1996 tarihli *Akkızlar* isimli eseri (Resim-34) incelendiğinde, Göknil konunun ardındaki felsefeyi şöyle açıklamaktadır; *" Biline ki evvelce, gökyüzünün yedi kat, on yedi kat, hatta otuz üç kat olduğu dönemlerde, gök tümbeğinin üzerinde, altın işlemeli, dağ gibi tahtında Tanrı Ülgen otururdu. Oraya, evreni yarattıktan sonra çekildi. Dokuz oğlu ve dokuz kızı vardı. Oğullarının ve diğer elçilerinin yardımıyla kamlara yol göstererek insanları yukarıdan yönetirdi. Bulutlar Tanrı Ülgen'in duygularını yansıtırdı. Göğün katlarında pek çok âlemler vardı. Gamsız guguk kuşu herkese saz olurdu. Akkızlar'la birlikte oynaşıp güler, eğlenirlerdi. Tanrı Ülgen'in dokuz kızı tanrısal saflıkları ve güzellikleri nedeniyle ak olarak anılırdı. Ak,*

Altay Türkçesi'nde cennet demekti. Kamların ilham perileri olan Akkızlar'ın şaman davullarına resimleri yapılır, kimi zaman da putları, Şaman cüppesine dikilirdi…" (Göknil, 2001: 1).



Resim-34: Can Göknil, Akkızlar, 1996, 105x90cm, TÜAB., ("Sanal", 2009).

Eserde görülen *Akkızlar*'ın üzerinde gezindiği ağaç ve ağacın altında yatan geyik figürü de Şamanist inançta geniş yer tutan öğelerdendir.

Akkızlar'ın dalları üzerinde gezindiği ağacın, Şamanlıkta ruhani âlemle ilişkiyi sağlayan *Evren, Dünya* ve *Hayat Ağacı* gibi farklı isimlerle anılan kutsal ağaç olduğu söylenebilir. Kuban (2002: 416); Hayat ağacı dünyanın ekseni ve merkezi sayılır. Şaman'ın yer altı ve gökyüzü seyahatlerinde merdiven vazifesi görür demektedir.

Kompozisyonda kullanılan geyik figürü ise, Şaman'ın gökyüzüne çıkmak için kılığına girdiği yardımcı ruh olduğu düşünülebilir. Çoruhlu'ya (2006: 146) göre; Geyik, Şaman törenlerinde suretine girilen hayvan ata ya da ruhlardan birisidir. Ayrıca, resimde *Akkızlar*'ın kullandıkları telli, üflemeli ve vurmalı müzik aletleri Şaman'ın tören esnasında kullandığı çalgıları anımsatmaktadır. Bu nedenle sanatçı tarafından izleyicide mistik bir etki yaratmak için bilinçli olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Göknil'in, "*Umay Hatun I"* (Resim-35) isimli gravür çalışması olan diğer bir eseri incelendiğinde ise; sanatçı, *Umay*'ı adeta kutsal hayat ağacını andırır bir vaziyette, kollarını iki yana açmış olarak betimlemiştir. Ayrıca eserde *Umay*'ın kolları üzerinde küçük kuşlar bulunmaktadır.



Resim-35: Can Göknil, Umay Hatun I, 1995, 25x25 cm, Gravür, ("Sanal", 2009).

Şamanist inançta, Umay'ın kadın (anne) ve çocukların koruyucusu olduğu inancı vardır. Konuyla ilgili olarak; Kültigin yazıtının doğu cephesinin otuz birinci satırında da Umay'dan bahsedilmektedir; *"Umay misali annem Hatun'un kutu sayesinde, kardeşim Kültigin erkeklik adını elde etti. On altı yaşında, amcam Hakan'ın devleti için şöyle başarılar kazandı…"* . Parçadan, Gök Tanrı'yı temsil eden hakanın hanımının da Umay'ı temsil ettiği anlaşılmaktadır. Kutunu aslında Umay'dan alan *hatun* onun yardımıyla Kültigin'i dünyaya getirmiş, Kültigin de bu kut sayesinde zamanı geldiğinde erkeklik adına sahip olmuştur (Çoruhlu, 2002: 39).

Divanü Lügat-it Türk'te Umay'ın doğumdan sonra çıkan *"son"* yani *plesenta* denilen bir *"ruh özü"* olduğuna inanıldığı belirtilmektedir. Doğumdan sonra vücudu terk etmesine karşın, çocuğa bağlı kalmayı sürdürdüğü ve onu bütün yaşamı boyunca koruduğuna inanılmaktadır (Korkmaz, 2003: 154).

Bu bağlamda, eserde Umay'ın omuzları üzerindeki kuşlarla, O'nun koruyucu ve kollayıcı yönü olan anaçlığının vurgulandığı ve bu kuşların henüz dünyaya gelmemiş bebeklerin ruhları olduğu söylenebilir. Öyle ki Umay'ın açıkta kalan göğüsleri de ondaki bu anaç tavrı güçlendirmektedir.

Sanatçının Umay'ı konu ettiği diğer yapıtlar ise; *Umay Hatun II* (1995), *Umay Hatun III* (1995) ve *Koruyucu İlah Umay I* (1994), *Koruyucu İlah Umay II* (1994)'dir.

Yine sanatçının *Karakızlar* isimli serisine ait bir eserinde (Resim-36); ip atlama oyunu oynayan iki *Karakız* görülmektedir. Bu resimde Karakızların siyah çoraplı, siyah saçlı ve siyah dudaklı çizilmesi onların *Kötülük Tanrısı* ya da *Yeraltı Tanrısı* olarak anılan Erlik'in kızları olmalarından kaynaklandığı söylenebilir.

Şamanizm'de yer altına ait her şey kara renkle ifade edilmektedir. Bu nedenle sanatçı *utanmaz maskaralar* olarak da bilinen *Karakızlar*'ı yüzlerindeki sert ve kötücül ifadeler, ince giysilerinin altından belli olan göğüsleri, kabare kızlarını anımsatan siyah çorapları ve hafif saldırgan duruşlarıyla Yer altı âlemine yakışır bir biçimde ifade etmiştir (Özgür, 2006: 91).



Resim-36: Can Göknil, Karakızlar, 2000, 50x35 cm., TÜAB., (Özgür, 2006: 128)

Göknil'in Şamanist âleme ait resimlerinde yer verdiği konular arasında *Tufan* konusu da geniş bir yer tutmaktadır (Resim-37). Sanatçı çalışmış olduğu tüm konular gibi *Tufan* konusunu da seri halinde ki resimleriyle ele almıştır.



Resim-37: Can Göknil, Tufan, 1994, 80x80 cm., TÜAB., (Özgür, 2006: 124).

Kuran'da da geçmekte olan *Tufan* konusu, kökü İslam dininden binlerce yıl eskilere dayanan Şamanist inançta önemli bir yer kaplamaktadır.

XIX. yüzyılın ortalarında Verbitskiy tarafından tespit edilen Altaylılara ait tufan efsanesine göre tufandan önce yeryüzünün hükümdarı *Tengiz (Deniz) Han*'dı. O zamanda *Nama* (Kuran'da geçen Nuh Peygamber) adında meşhur bir adam vardı. Tanrı Ülgen bu adama dünya tufanı olacağını, insanoğullarını ve hayvanları kurtarmak için sınanmış sandal ağacından gemi yapmasını buyurdu. Nama'nın Soozunual, Saruul ve Balıksa isimli üç oğlu vardı. Nama oğullarına dağ tepesinde gemi yapmaları için emir verdi. Gemi, Ülgen'in öğrettiği ve gösterdiği şekilde yapıldı. Nama, Ülgen'in buyruğu ile insanları ve hayvanları gemiye aldı. Nama'nın gözleri iyi görmezdi. Gemidekilere sordu: *"Birşeyler görüyor musunuz?"*.

"Yeryüzünü sis kaplamış, müthiş karanlık basmış." dediler. O zaman yerin altından, ırmaklardan, denizlerden karalara sular fışkırmaya başladı, gökten de yağmur yağıyordu. Gemi yüzmeye başladı. Gök ve sudan başka bir şey görünmüyordu. Nihayet sular çekilmeye başladı. Dağların tepeleri göründü. Gemi, iki dağın tepesinde karaya oturdu. Suyun derinliğini öğrenmek için Nama kuzgunu gönderdi. Kuzgun dönmedi; kargayı gönderdi, o da dönmedi; saksağanı gönderdi, o da dönmedi. Nihayet güvercini gönderdi. Güvercin gagasında bir dal ile geri döndü. Nama güvercine kuzgunu, kargayı ve saksağanı görüp görmediğini sordu. Güvercin bunları gördüğünü, her üçünün de leşe konup gagaladıklarını haber verdi. Nama *"Onlar kıyamete kadar leş ile geçinsinler, sen benim sadık hizmetçim oldun, kıyamete kadar benim evladımla beraber yaşa"* dedi. Tufandan sonra Nama *Yayaçı* (yaradıcı) ve *Yayık* (tufan) *Han* adıyla tanrılar sırasına geçti. Yeni nesiller ona kurban kesmekte devam ettiler (Aktaran, İnan, 1972: 22-23).

Sanatçının Şamanist kaynaklı Tufan efsanelerinden esinlenerek yaptığı *Tufan* isimli resminde insan şeklinde betimlenen Tanrı Ülgen'le altı kardeşi görülmektedir. Tufanın etkisi, deniz ve gökyüzü aynı mavi tonda boyanarak betimlenmiştir. Geminin üstündeki koyu renk bulutlar ve güvertede birbirine sokulmuş hayvanlar da bu betimlemeyi tamamlamaktadır. Gemideki bütün kuşların ve hayvanların çifter çizilmesi de tufan efsaneleriyle bağdaşmaktadır. Ancak, A.V. Anohin'nin aktardığı eski Türklere ait başka bir tufan efsanesi Göknil'in çalışmasıyla birebir örtüşmektedir. Hikâye'ye göre; tufan olacağını demir boynuzlu gök teke haber vermiştir. Bu teke yedi gün dünya çevresinde dolaşmış, acı acı melemiş, yedi gün deprem olmuş, yedi gün dağlar ateş fışkırmış. Yedi gün yağmur yağmış; yedi gün fırtına ile dolu yağmış; yedi gün kar yağmış. Tufan olacağını Ülgen ve altı kardeşi bilmişler ve bir gemi yapmışlar, böylece insan ve hayvan neslini kurtarmışlar (Özgür, 2006: 88).

Buraya kadar ki incelemelerden sonra, Can Göknil'in Orta Asya Türk topluluklarının, Şamanizm kaynaklı tanrılar ve ruhlar dünyası, yaratılış ve tufan efsaneleri gibi birçok temayı titiz bir araştırmacı kimlikle inceleyerek, çalışmalarında yaratıcı esin kaynağı olarak gördüğü söylenebilir.

3.2.7. Hüsamettin Koçan'ın Resimlerinde Şaman'ın Gizemi

"Türk Halk Resimleri" başlıklı çalışmasıyla 1980'de yeterlik derecesi alan Koçan, başlangıçta Meksika duvar resimlerinden esinlenerek, duvar resimleri üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak sonraları tuval resmine yönelerek koyu bir fon önünde, çağrışımların biçimlendirdiği boşlukta yüzen figürler betimlemiştir (Rona, 1997: 1033).

Koçan'ın 1980'li yıllarda figür soyutlamaları yaptığı ya da soyut dışavurumcu çalıştığı hemen birçok eleştirmenin/araştırmacının uzlaştığı ortak noktadır. Bununla birlikte bugün sanatını belirleyen temel kavramların 1980'lerde oluştuğu bellidir. Sanatçı, 1990'lı yılların başında bilinçli olarak fasikülleştirdiği *"Anadolu'nun Görsel Tarihi"* sorununu aslında öğrenciliğinden beri içinde taşımıştır ("Sanal-7", 2010: 3).

Koçan'ın 1990'lı yıllarda yöneldiği kavramsal çalışmalarında Anadolu'da tarihsel bir süreç içinde üst üste gelen uygarlık katmanlarının birbirinden kesin çizgilerle ayrılamayacağını vurgulamaktadır. Bu çalışmalarla ayırımların sadece dış görünüşte kaldığı gerçeğini irdeleyen Anadolu uygarlıklarının görsel Tarihi Fasikülleri I-II-III adı ile üst üste gelen uygarlıklara göndermeler yapan özel bir tarih tasarımı ortaya koymaktadır (Ersoy, 1998: 155). Koçan'ın *"Anadolu'nun Görsel Tarihi"* ismiyle adlandırılan bu kapsamlı projesi, Türk halk resimleri incelemelerinden kaynaklanmaktadır. Koçan, *"tarihi görselleştirme"*ye yönelik bu proje kapsamında araştırmalarını Anadolu'daki üç temel kaynak olan İslam, Orta Asya ve Anadolu kültürleri üzerinde yoğunlaştırmıştır (Rona, 1997: 1033).

Hüsamettin Koçan, yapmış olduğu bu araştırmaların çalışmalarını ne şekilde yönlendirdiğini ise şöyle açıklamaktadır; *"Anadolu halk resimlerine baktığım zaman benim gördüğüm eğitimin tam tersini görüyorum. Çünkü orada belki bizim şifresini bilmediğimiz için sadece dekoratif sandığımız, süs sandığımız şeylerin farklı anlamları var. Hepsi kendi iç anlamıyla oluşmuş simgeler. Biz eğitim alırken soyut sanat bize içeriksiz sanat diye sunuldu. Renkler yan yana gelirler, gerilimli kompozisyonlar oluştururlar, iyi ya da kötü boyanmış yüzeyler vardır gibi. İşte biz bunun için sanatı içeriksiz, yalnızca biçimsel olarak algılamak zorunda kaldık, yaşamla hiç bağlantısı yokmuş gibi algıladık. Oysa ben Anadolu halk resimlerinde*

biçimin hiç de içeriksiz olmadığını, bizim anlamsız diye baktığımız bazı şifrelerin üretiliş nedenleri arasında derin anlamlar olduğunu gördüm. Ve onun içinde biçim ve anlamın iç içe girmiş ayrılmaz bir bütün olduğunu kavradım. Aslında benim sanatıma yön veren, aldığım eğitim değil, yaptığım araştırmalardır" (Aktaran: Yasa Yaman, 2005a: 12).

Koçan, ortaya koymuş olduğu çalışmalarında bireysel bir tarih oluşturma çabasına karşın yinede tarihsel katmanlarda çıkış noktasını bulmaktadır. Güncel olandan hareketle geriye doğru bakarak kültür verilerinin birleştirici öğelerini, tarihsel ve toplumsal dönüşüm içinde sistematikleştirme çabası içindedir. Örneğin; Selçuklu ve Osmanlı birbirlerinden ayrı gözükmekle birlikte bir noktada çakışabilmekte hatta kendilerinden önceki yerleşik kültürlerle de ilişkilerinin ipuçlarını vermektedir. Fasikül II *"Osmanlı"* serisinde yaprak formu üzerinde padişah portreleri yerleştirmekte, yaprak motifi geleneksel sanatlardaki bir ifade biçimi oluşuyla gerçekçiliğe ve anıtsallığa gönderme yapan bir simge olarak kullanılmaktadır. *"Fasikül III Selçuklu"* serisinde ise Selçuklu bakış açısını kavrama ve Selçuklu kültürü ile dünyaya bakmak temel ilkesinden hareketle Selçuklu çadır ve kümbet formundan (Resim-38) esinlenerek, Selçuklu süslemelerindeki sekizgen motif şemalarını uygulayarak yapıtlar oluşturmaktadır (Ersoy, 1998:155).

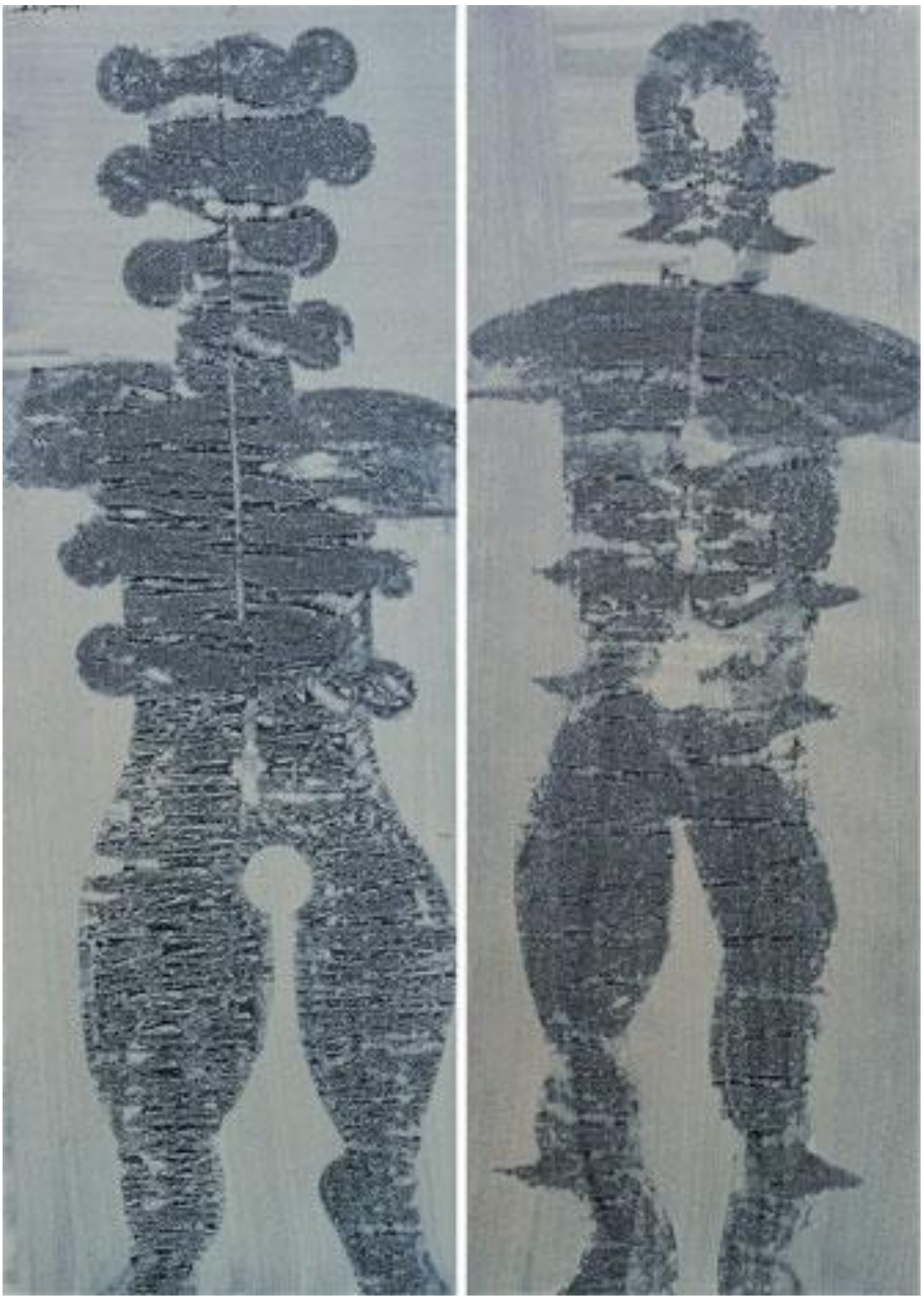
Kümbetler Anadolu'daki yaygın mimarî yapılardan birisidir. Bunların mimarîsine dikkat edilirse, karşıdan çadıra benzemektedirler. Yani göçer kültürü olan *"çadır"*ın mimarîye taşınmasıdır. Bu kümbetler aynı zamanda, Gök tanrı inancından gelen gök kubbelerdir. Göğün mimariye *"gök kubbe"* olarak taşınmasıdır. Renk verilirken de, kubbelerin gökyüzünü andıran kısmı mavi olur. Bu durumsa, İslâm öncesi Şamanist (Gök Tanrı) inancın mimarîye yansıması olarak kabul edilmektedir (Şener, 2003:107).

Sanatçı 2000'li yıllarda ise Şaman ruhunu sanatçı ruhuyla özdeşleştiren yeni bir anlatımın içine girmiş *'parçalanma' 'görme'* ve '*gizlenme*'yi sanatının kavramları olarak öne çıkartmıştır (Yasa Yaman, 2005a: 12). Bu durumu, Koçan'ın 2005 yılında açmış olduğu *"Yedi Sergi Bir Selamlama"* isimli sergisinde görmek mümkündür.



Resim-38: Hüsamettin Koçan, isimsiz, 1995, KT, (Ersoy, 1998:156).

Sergi, sanatçının; *"Körler için Resimler", "Şamanın Gizemi"* (Resim-39*), "125 Sanatçı İçin Methiye", "Kırılgan Yüzler", "Ahşap Yüzler", "Referanslar"* ve *"Baksı Düzenlemesi"* başlıklı yedi ayrı çalışmasından oluşmaktadır.



Resim-39: Hüsamettin Koçan, Şamanın Gizemi, 2004/2005, 150x50 cm., TÜAB., ("Sanal", 2010).

Koçan'ın bu sergisi; onun çocukluğunu ve sanatını besleyen Şaman geleneği ve Baksı (Koçan'ın köyü, Kırgız dilinde Şaman anlamına gelir) köyüyle hesaplaşması

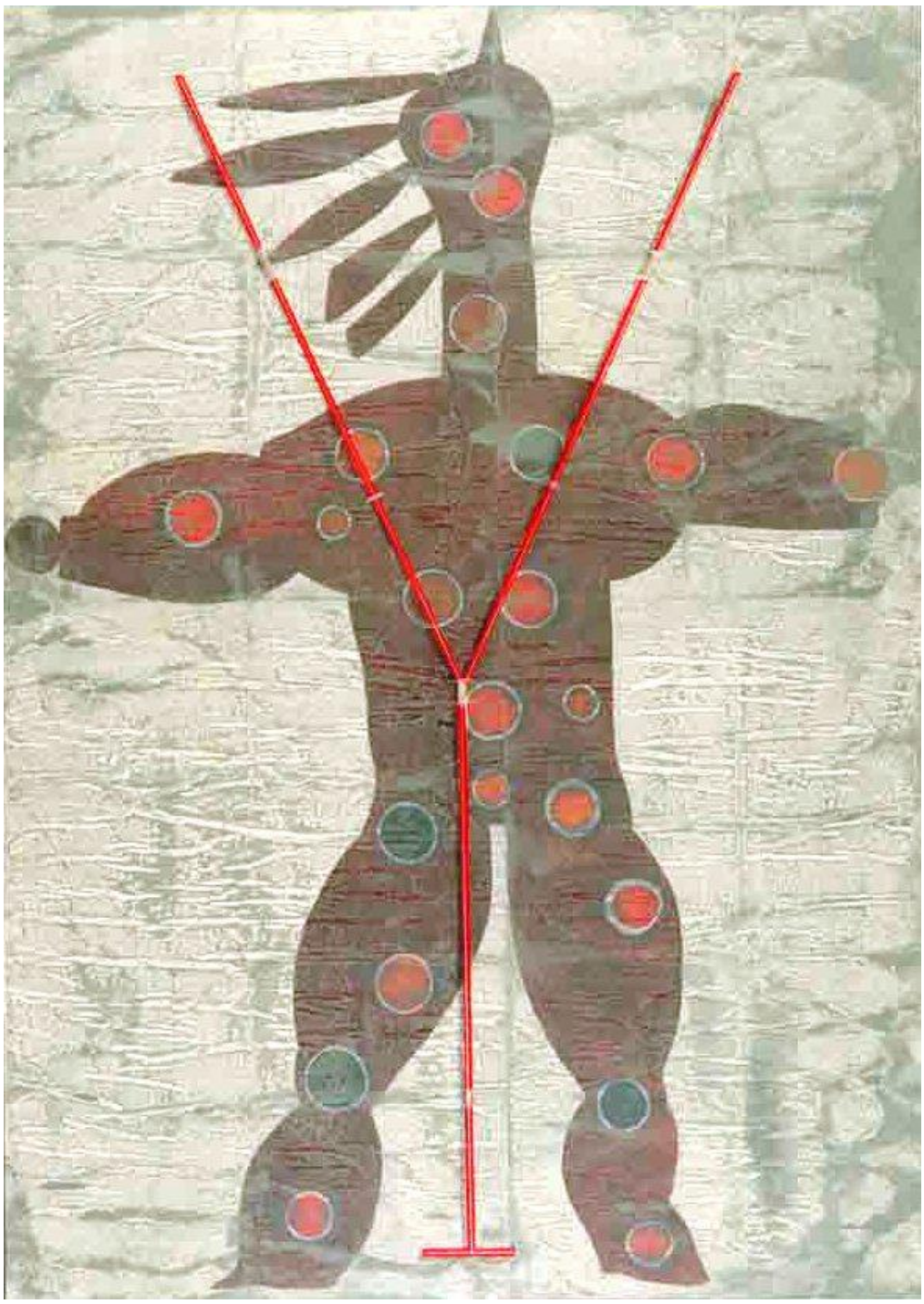
olarak görülebilir. Şamanlar, üstünde yeryüzü ve gökyüzünün temsili resimlerinin bulunduğu büyülü davullarına bazı ruhları davet eder, büyük güçleri ile sosyal yaşamı düzenler, iktidarlar üzerinde etkili olurlar. Şamanlar tanrılarla konuşur, ruhlarla görüşür, insanlara yol gösterir, akıl öğretir, hekimlik yapar, dualar ederdi. Şaman'ın tüm bu ritüeller sırasında biçimini değiştirmesi, davul çalması, giysilerine ziller, çıngıraklar, yüzüne maske takması, bir anlamda kimliğini gizlemesi ve dönüştürmesi, yaratıcı eyleminin sonuçlarını izlerken kendisini ortaya koymasına karşın kimliğini geride tutmasıyla Hüsamettin Koçan'ın bu sergide net olarak ifade ettiği *'saklanma/geride durma'* isteği ilişkilendirilebilir. Şamanın davulu üzerindeki resimlerin, dualarındaki ifadelerin ideogram halinde olması gibi Koçan'ın *"Şamanın Gizemi"* dizisindeki resimleri de şifrelidir. Görünen figürün ardındaki yoğunluğu anlama/ anlamlandırma çabasını tam bir sonuca ulaştırmak güçtür. Figürlerin *baş, göz, göğüs, kalp, rahim* vd. bedensel parçalarını ifade etmek için kullanılan '*yuvarlak'* ve '*çember'*in Şaman'ın davuluna, yaşarken ve ölümden sonra gezinen ruhlara, döngüsel zamana göndermeleri olmalıdır. Burada gördüğümüz çok renkli maskelenmiş figürlerdir bu gizemi oluşturan; Şaman'dır. Tuvale baktığımızda bize odaklanır; öne doğru meyleder, bazen de resimsel dokunun gerisine saklar kendini (Yasa Yaman, 2005b: 11).

Yine Koçan'ın, *"Çember, Ay, Sapan"* isimli sergisinde; 1980'lerden bu güne değişik biçim ve bağlamda kullandığı çember (Resim 40), ay ve sapan motiflerinin sürekliliği ile Şaman ritüeli arasındaki bağ belirgindir. Kendisi, çocukluğunun, çobanlığın bir gereci, oyuncağı; anılarından süzülen bir biçim olarak açıklar sapanı. Bununla birlikte *"Şamanın Gizemi"* dizisinde, figürün dikeyliğinde ateş rengine boyanmış *'Y'* biçimi (sapan lastiğinin gerildiği kısım) hayat ağacı ile ilişkilidir (Resim-41), insanın merkezinden çıkan ya da merkezinde insanın bulunduğu kozmik bir ağaç. Çember ise, Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde Şaman'ın davuluna karşılık gelir. Resimlerindeki *'Ay'* imgesine gelince, *'insanın yazgısı'* ve *'döngüsel zaman'* kavramlarıyla ilişkili önemli bir simgedir. Koçan daha önceki işlerinde olduğu gibi *"Şaman'ın Gizemi", "Körler İçin Resimler", "Kırılgan Yüzler/Dokuz Bakış",* dizilerindeki hemen her figürünün portresinin yanında, hilal biçimli ay imgesini kullanır (Resim-42) (Yasa Yaman, 2005c: 2).



Resim-40: Hüsamettin Koçan, Çember Ay Sapan Serisinden, (“Sanal”, 2010).

Çoruhlu (2002: 22) “*Ay*” imgesi için; Eski Türklerde görülen ay kültünün Gök Tanrı Kültüyle ilişkisi çok erken devirlerde aranabilir. Nitekim Çin kaynaklarına göre, Hun hükümdarı her akşam çadırından çıkarak ayı ululuyordu. Bu inanışlar Vu-huanlar, Tabgaçlar ve günümüzde Yakutlarda devam etmiştir ve bu konudaki dinsel etkiler Anadolu Türkmenlerinde de karşımıza çıkabilmektedir, demektedir.



Resim-41: Hüsamettin Koçan, Çember Ay Sapan Serisinden, (“Sanal”, 2010).

Eliade (1994: 89-90-91); Ay ölüm ve dirilişe, doğurganlığa ve yeniden doğuma karşılık gelir. Ay sonsuz dönüşü gösterir; ilk ayın görünüşü, büyümesi, dolunaya dönüşmesi, görünmez olmaya başlaması, üç karanlık gecenin ardından yeniden görünmesi. Ayın yok oluşunun bir son olmaması, ardından yeni bir ayın doğması

gibi, insanın yok oluşu da son değildir. Ayın evreleri gibi, insanda doğar, büyür, ihtiyarlar, zayıflar ve yok olur. Sonra yeniden görünür. *Lunar* perspektifte bireyin ölümü ve insanlığın periyodik ölümü gereklidir. Ayın yeniden doğumu öncesindeki üç karanlık gecenin gerekli olması gibi. Bireyin ölümü ve insanlığın ölümü, benzer şekilde, yeniden doğumları için zorunludur, demektedir.



Resim-42: Hüsamettin Koçan, Kırılgan Yüzler Serisinden, ("Sanal", 2010: 11).

Genel olarak Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde kullandığı Şamanist inanca ait birçok imgenin, resim düzleminde plastik bir öğe olmasının ötesinde, daha çok ait olduğu inanç sitemine yönelik bir takım mesajların aktarmasına hizmet ettiği söylenebilir.

3.2.8. Hasan Pekmezci'nin Resimlerinde Dağ, Güneş, Bulut ve Merdiven

II. Dünya savaşından hemen sonra, Türk hükümetinin askeri, siyasi ve ekonomik alanlarda ortaya koyduğu reform niteliğindeki uygulamalar, sosyal hayat üzerinde de oldukça güçlü değişimlere neden olmuştur. II. Dünya savaşının da etkisiyle kapalı bir yapı sergileyen Türk toplumu, 1945'lerden itibaren Batı'ya açılmaya başlayarak çevresinde ve dünyada nelerin olup bittiğini görmeye başlamıştır. Dolayısıyla toplumun en duygu yüklü bireyleri olan sanatçılar da bu etkileşimden paylarını almışlardır.

Türk sanatçısı bu etkileşimle birlikte, 1950'lerde dünya'da yaşanan soyut anlayışa koşut eserler üretmeye başlamıştır. Çünkü Batı'da yaşanan soyut sanatı yakından inceleyen Türk sanatçısı, kendisinin yıllardır dışladığı ve Hunlardan beri süregelen kendi öz sanatına ait geleneksel motiflerin soyut sanatın manifestosunu yazar nitelikte olduğunu anlamıştır.

İşte bu anlayış çerçevesinde Türk sanatçısının 1950'li yıllarda yöneldiği soyut anlayış, günümüze kadar birçok resim sanatçısının üslubunda yer bulmuştur. Hasan Pekmezci de, tıpkı araştırma kapsamında incelediğimiz Bedri Rahmi Eyüboğlu, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan ve Rauf Tuncer gibi Soyut/Soyutlama anlayışta eserler üreten sanatçılar arasında yer almıştır.

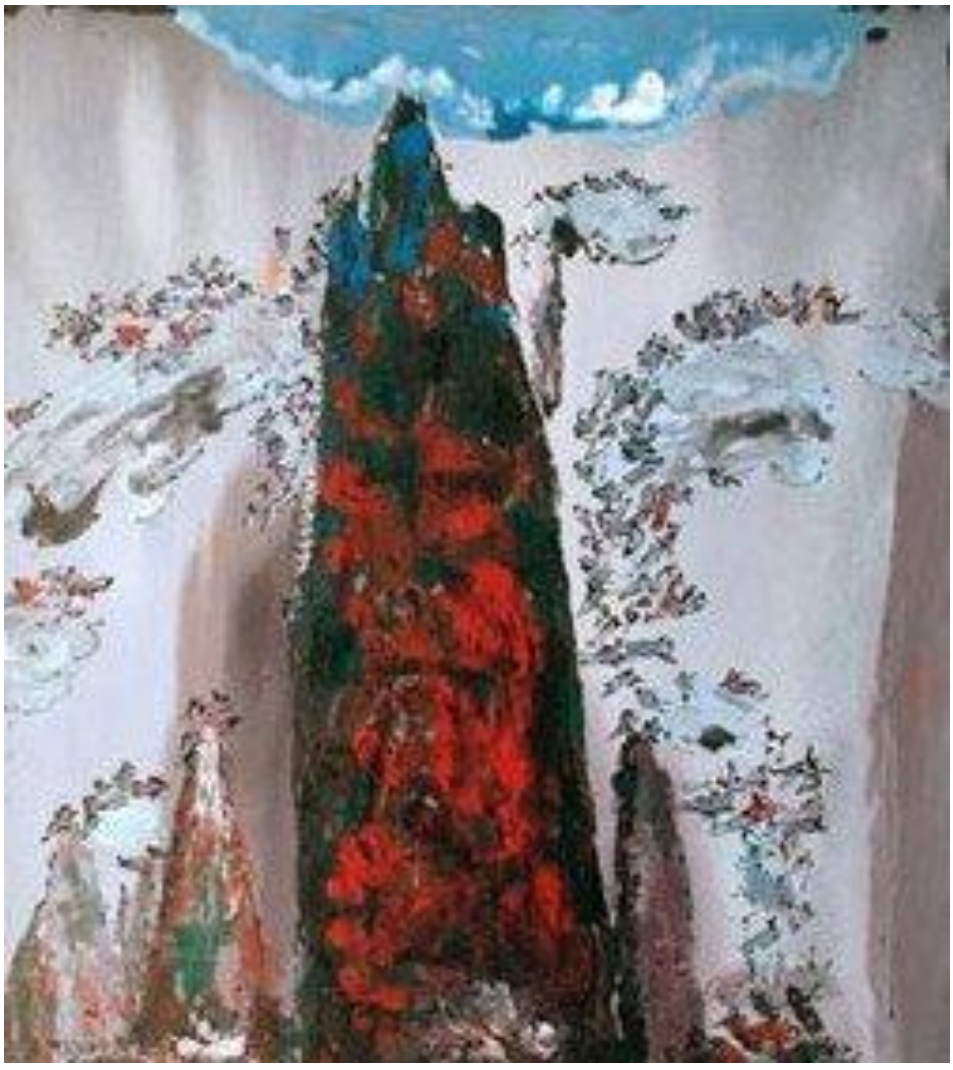
Şiirsel soyutlama örnekleri veren Hasan Pekmezci'nin yapıtları, coşkulu ve renkçi anlayışla üretilmiştir. Resimlerinde yer alan soyutlaştırılmış figür çağrışımları dinamik bir kurgu içinde dengelenmektedir. Bu figür çağrışımlarının yanı sıra kaligrafik arabeskle resmin yüzeyi parçalanmakta, uyumlu renk yüzeyleri arasında bağlantılar kurulmaktadır. Açık sarı ve kirli beyaz renkler ve yer yer ışık etkisiyle yüzey parçalanarak, resmin arka planından öne doğru oluşan renk etkileriyle aralara serpiştirilmiş doğasal çağrışımlar veren motifler, soyut bir mekân içine yerleştirilmektedir. Doğal nesne çıkışları ile soyut beğeniye uygun geliştirilen bu kompozisyonlar coşkulu bir biçimsel dil kazanmaktadır (Ersoy, 1998: 55).

Hasan Pekmezci soyut sanat anlayışı içerisindeki birçok sanatçı gibi geleneksel Türk kültürüne ait değerlere yönelen sanatçılardandır. Sanatçı eski Türk kültür ve

inancında önemli bir yere sahip, dağ, güneş, bulut ve hayat ağacının yerini tutan merdiven formu ya da ağaç gibi unsurlara çalışmalarında yer vermiştir.

Sanatçının kompozisyonlarında sıkça karşılaşılan *dağ* motifi, Altay Türklerine ait bir yaradılış efsanesinde şöyle geçer: *"Dünyayı yaratırken Ülgen, ay'a ve güneş'e dokunan altın bir dağ üzerinde oturdu. Bu dağ gökle yer arasında idi. Yere o kadar yakındı ki ancak bir adam boyu kadar aralık bulunuyordu"* (Sönmez, 2008: 93).

Hasan Pekmezci'nin çalışmalarında görülen dağ motifi de, olanca heybeti ve kompozisyona hâkim edasıyla, Tanrı'ya ulaşırcasına göğe yükselir (Resim-43).



Resim-43: Hasan Pekmezci, İsimsiz, 2005, TÜYB., ("Sanal", 2010).

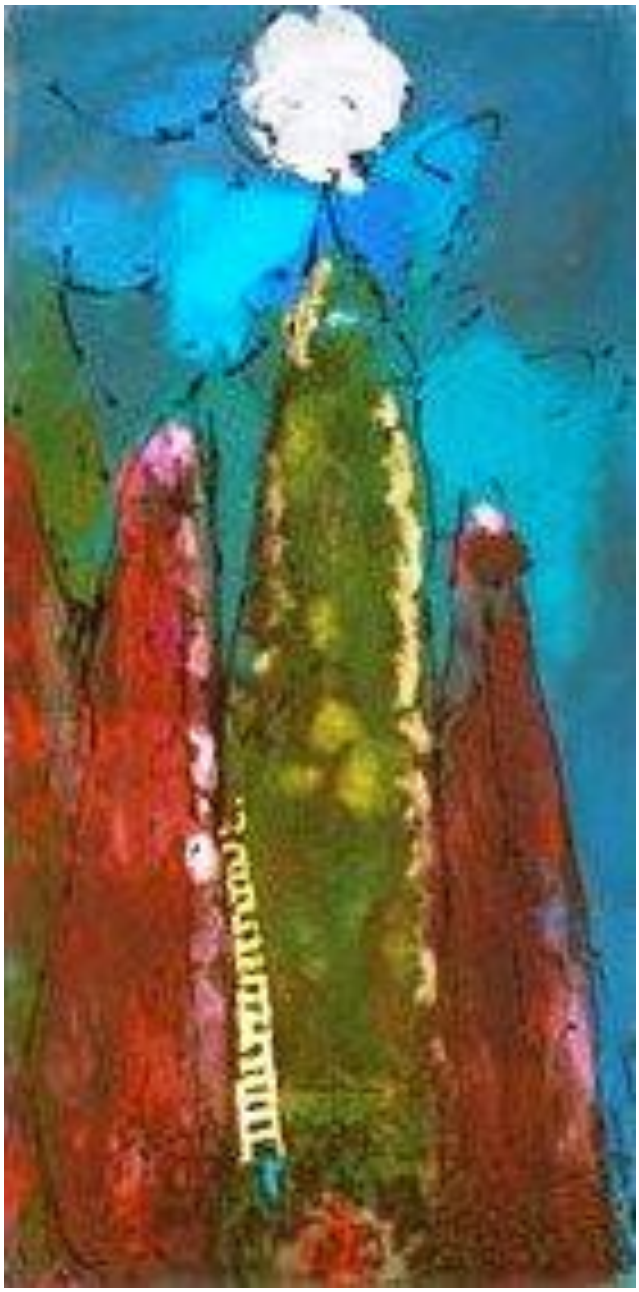
Sanatçı çalışmalarında yer verdiği *dağ* kavramını açıklarken (Ek-4); *"Dağ kavramı özellikle de yüce dağ kavramı ulaşılması zor olan masalsı bir ifadedir. Dağ*

kavramı tüm doğu kültüründe vardır. Dağların tepesi bir simgedir. Ulaşılmak istenen ufuktur. Benim resimlerimde dağların tepesi ulaşılmak istenen idealleri temsil eder. Bu idealler her açıdan olabilir. Şamanist inançta da dağ kavramı çok önemlidir; doruklarıyla Tanrı'ya (Gök Tanrı; Ülgen) *yakındır ve ona ulaşılan yol'un simgesidir. Tanrının ve ruhsal varlıkların yeryüzüyle temassa geçtikleri ilk mekândır. Bu nedenle de eski Türkler Dağları kutsal, Tanrı mekânları olarak görmüşlerdir. Orta Asya da ki Tanrı Dağları bu kutsiyetin en güzel ifadesidir. Bu bağlamda benim resimlerimdeki dağ imgesi ile Şamanizm'deki dağ kavramı arasında elbette bir bağ vardır"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Şamanizm'de, *dağ tapımı, yer-su tapımını* oluşturan üçlemenin ilk halkası durumundadır. Dağlar, dişil olarak, *"ana"* olarak algılanan yeryüzünün göğe uzanan, *"baba"* olarak algılanan göksel güçlere dokunmaya çalışan kolları gibidir. Doğal olarak göksel güçler önce dağlarla ilişkiye geçer. Bu nedenle dağlar, tanrısal mekânlar durumundadır. Aydınlık güçleriyle karanlık güçlerinin savaşında, göksel güçlerle bir olup insanları korumaya çalışan koruyucu ruhunda evidir. Öldükten sonra yükselen ruhlar, yani iyi insanların ruhları oraya gider. Aslında sözü edilen koruyucu ruh, o dağın canıdır; dağın kendiside canının görünüşe taşınmış biçimidir. Orta Asya Türk topluluklarında kutsal dağ, yeryüzünün merkezinde yer alır ve dünyanın eksenini oluşturur. Kutsal dağ kapsamında en tanınmış yer Ötüken dağlık ve ormanlık alanıdır. Yeryüzünden gökyüzüne doğru yükselen dağlar, tanrıların kimliklendirilmiş biçimleri olarak algılanmış, doğrudan *Tanrı* olarak görülmüş, onlara adaklar adanmış, kurbanlar sunulmuştur (Korkmaz, 2003: 51)

Altay Tatarları, Bay Ülgen'in Göğün ortasında, altından bir dağın üstünde oturduğunu düşünürler. Yakut Şamanı da mistik yolculuğunda yedi katlı bir dağa tırmanır. Bunun doruğu *"Göğün Göbeği"*nde, *Kutup Yıldızı'*nda bulunur (Eliade, 2000: 298). Şamanlar, kutsal dağ vasıtasıyla göğe yaptıkları yolculuklarında ise, tırmanma olayını, merdiven olarak kullandıkları hayat ağacının dalları vasıtasıyla yapmaktadırlar.

Hasan Pekmezci'nin resimlerinde de, yüksek dağ'ların tepelerine ya da güneşe doğru uzanan merdiven formları görülmektedir (Resim-44). Üstelik bu merdivenlerin renkleri de Ülgen'in tahtı gibi altın yaldız'dır.



Resim-44: Hasan Pekmezci, İsimsiz, 2004, 80x40 cm., TÜYB., (“Sanal”, 2010).

Sanatçı çalışmalarında yer alan merdiven formu için; *“Ben resimlerime çoğu zaman altın yaldızlı bir merdiven koyarım. Oradaki yaldız, renk ve çekicilik olarak adeta bir nazarlık gibidir. Nazar da Şamanizm’de önemli bir yer tutar. Altın aynı zamanda Şamanizm’de merkezin sembolüdür. Tanrı Ülgen’in oturduğu tahtın simgesidir. Ben orada yaldız yerine sarı bir boya da kullanabilirdim. Ama orada amacım altın kavramına çağrışımda bulunmaktır. O yolun altın değerinde bir yol*

olduğu, o ideallerin altın değerinde idealler olduğu, insan ufkunun ulaşmak istediği ideallerin altın değerinde idealler olduğunu vurgulamak için merdiven formu dağların tepelerine doğru uzanır" demektedir. Ayrıca, Pekmezci, gökyüzüne doğru sürekli yükselişte olan ve ulaşılmak istenen idealleri ifade eden bu merdiven formu için *"Hayat ağacının güncel bir yorumudur"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Şamanist inançta ağaç, köklerini en uzak derinliklerine kadar toprağa saldığı ve dallarıyla da gökyüzüne uzandığı için sınırsız olarak tasavvur edilir. Bu yönüyle her şeyden önce ağaç, sürekli olarak yeraltı dünyasıyla ve gökyüzüyle temasta olan, bu nedenle de yer ve gök arasında iletişim yolu olan bir varlıktır. Dünya topluluklarında bu iletişimi kuran genellikle hayat ağacı olmuştur. Bu doğrultuda Hayat ağacı üç kozmik âlem arasındaki bağdır. Üç kozmik düzey yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünden oluşur. Sırasıyla ölüler âlemi, insanlar âlemi ve Tanrılar âlemidir. Bu kozmik düzeylerin iletişimi bir merkezde, *"dünyanın merkezinde"* gerçekleşir. Bu iletişimi sağlayan kozmik bir direktir ve bu *"evrensel direk/sütun"* bazen bir dağ, bir merdiven (Sanatçının resimlerinde olduğu gibi), bir sarmaşık, gökkuşağı çoğu zaman da bir ağaç olmuştur. Bu ağacın yedi veya dokuz olan dalı, yedi veya dokuz gök katını simgelemektedir (Aktaran: Öztekin, 2008: 26-27).

Sanatçı'nın çalışmalarında görülen diğer bir form ise, yine Şamanist felsefenin etkilerini taşıyan *bulut formu*'dur (Resim-45). Pekmezci, çalışmalarında ki bulut formu için *"Bulut'ta Şamanist inançta ki önemli unsurlardandır"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Eski Türklerde ilkbaharda yapılan törenlerde gök gürültüsüne benzer sesler çıkaran davulların çalınması ile birlikte yağmur bulutlarının toplanması ve yağmurun başlaması Gök Tanrı'nın törene katılması olarak kabul edilmiştir (Aktaran: Arıkan, 2005: 412).

Şamanist inançta ki bulut unsuruna, hem göğe ait bir unsur olması, hem de kutsal sayılan yıldırım ve şimşeğin oluşumunu sağlaması nedeniyle kutsiyet atfedilmiştir. Ayrıca Göksel Tanrı *Ülgen*'in yedi oğlundan biri olan *Pura Kan, "Bulut Yeleli"* olarak anılmaktadır.



Resim-45: Hasan Pekmezci, Yollar, 2005, TÜYB., (“Sanal”, 2010).

Sanatçı, yine resimlerinde görülen daire şeklindeki (Resim-46) formlar için: *“Resimlerimde görülen yuvarlak şekiller güneşi ifade eder. Güneş Şamanizm’de önemli bir kavramdır”* (H. Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Güneş ve hayat ağacı Şamanizm’de yer tutan birçok kavram arasında, belki de günümüze değin kendisini en iyi şekilde muhafaza edebilmiş iki olgudur. Türk kültür ve sanatın da en çok karşılaşılan semboller olarak karşımıza çıkmaları da bunun en kesin göstergesidir.

Çin kaynaklarının verdiği bilgilere göre, Hun hakanları her sabah vakti *Güneş*'e, secde etmişlerdir. Göktürkler de hakan çadırlarının yüzü doğuya, güneşe doğru çevrilmiştir (Aktaran: Alizade, 2009: 133-134).



Resim-46: Hasan Pekmezci, Gökyüzüne, 2005, TÜYB., ("Sanal", 2010).

Altaylı Şamanistler *"kün ana körüptür"* diyerek güneşle ant içmektedirler. Müslüman Türklerden Mişer ulusu da güneşle yemin etmektedir. Onlarda *"kuyaştır ant ediyorum"* demektedirler. Altaylılara göre güneş ana, ay atadır. Şamanist inanca göre güneş ve ay zaman zaman kötü ruhlara karşı mücadeleye girerler ve bazen yakalanıp karanlık dünyasına sürüklenirler. Güneş ve ayın tutulmasının sebebi de budur. Güneş ve ay tutulduğu zaman Şamanistler bunları kötü ruhların elinden kurtarmak için bağırıp çağırırlar ve davul çalarlar. Bu gürültü patırtıların kötü ruhları

korkutacağına inanırlar (İnan, 1972: 29). Bu gün Anadolu'da da güneş ve ay tutulması sırasında bağırıp çağırılması, teneke çalınarak ses yapılması ve gökyüzüne kurşun sıkılması, kaynağı bilinmese de, Şamanist inancın geleneğe dönüşmüş yansımalarındandır.

İnsanlar bunların nereden kaynaklandığını bilmeseler de, toplumun yıllardır aktararak getirdiği bilinçaltı unsurları olarak ortaya koyarlar. Toplum içerisinde yaşayan sanatçılarda, bazen bilinçli bazen de bilinçsiz olarak bu değerleri çalışmalarına yansıtırlar. Sanatçılar bu yansımaları Şamanist inancın parçaları olarak görmese de, yerine göre kabul etmese de, bu reddedişler, bu unsurların Şamanist inancın değerleri olduklarını değiştirmez.

Hasan Pekmezci'de bu konuda; *"Türk sanatında yapılan çoğu şeylerin adı konmaz. Ben şunu şundan dolayı yaptım diye dile getirilmeyebilir ve yazıya da dökülmeyebilir. Bizde sanatçıların büyük bölümünün yazma eylemi sınırlıdır. Ben resim yapıyorum, çiziyorum, boyuyorum, bunu birde yazıya dökmeye ne gerek var gibi bir inançta vardır. Ancak durum böyle de olsa Türk resminde pek çok sanatçıda Şamanist etkiler vardır. Örneğin Bedri Rahmi'nin resimlerinin bir bölümünde çok rahat bu etkileri bulabilirsiniz. Neşet Günal'ın resimlerinde kuru kafalar, korkuluklar Şamanizm'den kaynaklanır. O korkuluklardaki insan öğesi Şaman kıyafetleriyle benzer niteliklere sahiptir. Mesela, Osmanlı minyatür sanatında gördüğümüz Mehmet Siyahkalem'i incelediğinizde de çalışmalarında ki figürlerin oradan (Şamanizm) geldiğini anlarsınız. Türk resminde bu öğeler çok fazlasıyla vardır. Sanatçılar yıllardır beslendikleri kültür aracılığıyla farkında olmadan bu etkileri taşırlar. Bu bakımdan Şamanist etkiler benim resimlerimde de vardır"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Bu söylemleri ile, Şamanizm'e ait değerlere bilinçle yaklaşanlardan olduğunu ortaya koyan sanatçı, Türk toplumu için büyük bir zenginlik olarak gördüğü Şamanist unsurların çalışmalarında yer bulmasıyla ilgili olarak düşüncelerini şöyle ifade etmektedir; *"Ben Şamanizm'i bilen birisi olarak, Şamanizm'e ait kavramlara çalışmalarında bilinçli olarak yer verenlerdenim. Çünkü ben, Orta Asya Şamanist kültürünü ve İslamiyet Öncesi Türk kültür tarihini 1960'lardan itibaren okumaya başladım. Bu alana özel bir ilgim vardır. Hatta bu gün bile, Anadolu'nun birçok*

üniversitesine çeşitli nedenlerle davetli olarak gittiğimde, oradaki toplantı sonrası yemeklerimiz sıradan konuların konuşulduğu toplantılar olmazlar. Bizim toplantı sonrası yemeklerimiz, edebiyatçıların, tarihçilerin, sosyologların katıldığı, o bölgenin tarihi ile ilgili, ya da Türk tarihiyle ilgili çeşitli konu ve düşüncelerin ortaya atılarak tartışıldığı bir platform gibidir. Mesela orada konuşulanlardan bir tanesi; 'Anadolu halkı Şaman kültürünü bozmadan devam ettirseydi, Anadolu'da bugünkü kuraklığı yaşamaz ormanlar da yok olmazdı'. Bu Sivas'ta ki bir toplantı sonrası yaptığımız tartışmalardan çıkan sonuçlardan birisidir. Yine Sivas'ta sıkça rastlanan Selçuklu kültürü incelendiği zaman tamamen Asya kültürü olduğu görülür. Ben oradaki incelemelerim esnasında, tarihi bilen birisi olarak, Selçukluların dünya kültürüne etki edebilecek ufka sahip olduklarını keşfettim. Yine oradaki toplantıda çıkan bir sonuç; eğer Anadolu birliğini Selçuklular sağlasaydı, Rönesans 13. yüzyılda Anadolu'dan doğardı" (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Buraya kadarki incelemeler sonucunda; Hasan Pekmezci'nin çalışmalarında yer verdiği dağ, bulut, güneş ve merdiven formlarının Şamanizm'den kaynaklanan imgeler olduğu söylenebilir. Sanatçının, bu imgeleri Şamanist inançtaki değerlere koşut olarak gördüğü insan ufkunun yüksek ideallerini ortaya koyabilmek için eserlerinde plastik bir ifade aracı olarak kullandığı söylenebilir.

3.2.9. Şükran Pekmezci'nin Resimlerinde Adak Ağaçları ve Düğünler

Şükran Pekmezci'nin resimlerinde, çok renkli ve iyimser bir anlayışla resme dönüştürülmüş doğa görünümleri ile adeta doğayla bütünleşmiş olarak toplumsal yaşamın içinden seçilip görüntülenmiş gerçeklikler yer almaktadır (Günel, 2004: 1). Sanatçının bu gerçeklikleri; *kına geceleri, düğünler, gece ziyaretleri, adak ağaçları, şenlikler, hıdrellez, kapı önü sohbetleri* ile *kadın* vb. gibi binlerce yıllık Türk kültürünün günümüz yaşamına yansıyan değerleridir.

Sanatçı bu konuda; *"Sanatçı içinde yaşadığı toplumdan beslenen bir kimliktir. Sadece yaşadığı kentin dağından taşından, toprağından değil, içinde yaşadığı toplumun geleneksel kültürlerinden de beslenen kimsedir"* (Ş.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Şükran Pekmezcinin çalışmalarında ele aldığı konular arasında ise *Düğünler* ve *Adak Ağaçları'*nın öne çıktığı görülmektedir. O, resimlerinde yer alan *Adak Ağaçları'*nın (Resim-47) çıkış noktasını; *"Ben çok küçükken bağ evinde kalırdık. Orada çok enteresan, kızıl denen bir tepe vardı. Gün batarken her şey kızıl olurdu. Sonra çok nefis bir de pınar vardı. O pınarın arkasındaysa bir adak ağacı vardı. Gün batarken o ağacın çok heybetli bir görüntüsü olurdu. O çevrede yerleşim yeri çok az olduğu halde o ağaçta neredeyse sayılamayacak kadar bez asılı olurdu. O adak ağacı beni her zaman çok etkilemiştir"* diyerek açıklamaktadır. Ayrıca *Adak Ağaçları'*yla ilgili olarak; *"Bazen ıssız bir yerde ya da tepede de bu adak ağaçlarını görebilirsiniz. Ancak bu ağaçlar hiçbir zaman sıradan ağaçlar değildir. Genellikle yapısı ve dallarıyla göğe doğru uzanan görkemli, heybetli ağaçlardır. Bu ağaçlar kurumuş bile olsalar hala o görkemi saklarlar"* (Ş.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir (Ek-5).



Resim-47: Şükran Pekmezci, Adak Ağacı, 2006, 40x50cm., DÜYB.,
("Sanal", 2010).

Anadolu'da ağaçlara çaput bağlama günümüzde hâlen sürdürülen ve kökeni Şamanist inanca dayanan gelenekler arasındadır. Gök tanrı inancında kanlı kurbanlardan başka bir de kansız kurbanlar vardır. Saçı, yayma, yani ağaçlara veya Kam'ın davuluna bağlanan çaputlar kansız kurbanlardır.

Şamanist Türk inanç sisteminde; yaratıcı, esirgeyici, eşsiz ve tek Tanrı'ya hastalıklardan, belalardan kurtulmak ve şükran duygularını ifade etmek için adaklar adamak, kurbanlar sunmak yaygın bir uygulamadır. Giden Tanrı kutunu geri getirmek için Tanrı'yı sembolize eden kutsal ağaçların altında törenler yapılmakta, bezler bağlanarak kutsal ağaç vasıtasıyla Tanrı'ya niyazlarda bulunulmaktadır. Ağaç bu dünya ile öteki dünyanın, yer altıyla yeryüzünün ve gökyüzünün, insanla Tanrı'nın irtibatını sağlayan bir varlıktır. Yani kozmiktir, kutsaldır, mukaddestir. İnanca göre, kökleri yeraltındaki cehenneme, dalları gökyüzündeki cennete ulaşmaktadır. Tanrıdan bir şey dileyen, başındaki bir hastalıktan, bir felaketten, beladan kurtulmak isteyen kişi, Tanrı mekânına ulaştığına inandığı ağacı bir vasıta olarak kullanır (Ergun, 2004:374).

Şükran Pekmezci, resimlerinde yer alan adak ağaçlarının günümüz toplum hayatında ki önemli bir fonksiyonuna daha dikkat çekmektedir. Sanatçı; *"Türk toplumunun geleneksel aile yapısı içinde yaşayan Anadolu kadınının yaşadıkları anlatılsa, belki bir hikâye belki de bir destan olur. Evinde yaşadıklarını kimselere anlatamayan Anadolu kadını bir tepenin, dağın ya da pınarın başındaki ağaca gelip bir bez bağlar. Bu bez onun için, isteklerinin, dileklerinin, sevgilerinin, nefretlerinin, kısacası yaşanmışlıkları ve yaşanmamışlıklarına dair tüm umutlarının bir ifadesidir. Anadolu kadını ağaçla olan sohbetinde, çoğu zaman hayallerinde yaşadığı ve kimseyle paylaşamadığı bir çok şeyi anlatarak bir nevi terapi yaşar"* (Ş.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Sanatçının çalışmalarında, adak ağaçları dışında, yine temeli Şamanist inanca dayanan eğlence, dans ve oyunların iç içe geçtiği ve sistemli bir tören şeklinde kutlanan *düğün merasimleri* ve *hıdrellez* teması da geniş bir yer tutmaktadır.

Eski Türkler yaşamlarında önem teşkil eden hemen hemen her aktiviteyi bir ritüele dönüştürerek eğlence; dans ve oyunlarla kutlamışlardır. Oyuna kutsiyet

atfetmişler ve tüm ritüellerinde uygulamışlardır. Oyunun toplumun refah ve iyiliği için zorunlu olduğuna inanmışlardır (And, 1974: 18).

Sanatçı, İslam öncesi Türklerde bahar bayramı olan *"hıdrellez"* (Resim-48) konusunun, çalışmalarında yer almasıyla ilgili olarak; *"Çocukluğumda, hıdrellez geldiğinde, herkes dileğini yazar ve özellikle gül ağacına geceden asardı. O dilekler de gün doğmadan tekrar toplanır ve saklanırdı. Hıdrellez'de insanların adeta doğayla bütünleşmesi, ağaçların yaza hazırlanması, insanların bunu kutlayışı, bu kutlayış anındaki dostluklar, arkadaşlıklar, eğlenceler, paylaşımlar, akrabalık ilişkileri gibi değerler uzun süre çalışmalarımda ana tema olmuştur*" (Ş.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.



Resim 48: Şükran Pekmezci, Hıdrellez, 2004, 50x120 cm., DÜYB., ("Sanal", 2010).

Hıdrellez'de yaşlılar yeni bir yıla erişmenin, yetişkinler geçimleri için gerekli olan hayvansal, bitkisel bolluk ve berekete kavuşmanın, gençler ve çocuklar da eğlenmenin tadını çıkarırlar Hızır ve İlyas çevresinde oluşan efsanelerle *Hıdrellez* adı, sosyokültürel bir sembol halini almıştır. Böylece, pratiklerde ifade edilen dileklerin kabulü için *sihri-dini* bir zemin yaratılarak eski Türk yaşamının ve dolayısıyla Şamanist inanç sisteminin *dini-büyüsel* pratiklerine İslâmî renkler verilmiştir. Nitekim hıdrellez kutlamalarında; gül ağacı, yeşil bitkiler, ağaçlar ve su motiflerinin sıkça kullanılması benzer uygulamaların Orta Asya'daki kutlamalarda da bulunması, *Hıdrellez* törenlerinin kaynağının Orta Asya Şamanizm'i olduğunu göstermektedir. Bu törenler İslamiyet'le birlikte *Hıdrellez* adını almıştır (Aktaran: Artun, 2010: 2). Hıdrellez konusunda Yörükan (2006: 40)' da; *"Hızır İlyas gününde*

mantofar çıkarmak, o gün bir takım büyüler yapmak, erken kalkmak ve yeşil bağlamak eski Türklerdeki dini akidelerin bir döküntüsüdür" demektedir.

Sanatçı çalışmalarında yer alan bir diğer tema düğün merasimleri (Resim-49) için; *"Sadece adak ağaçları ya da hıdrellez değil bizdeki düğün geleneklerinin de kaynağı eski Türk inanç ve geleneklerine dayanmaktadır. Bu törenler incelendiğinde içerisinde kökü eskiye dayanan birçok motif görebiliriz. Mesela; gelinin düğün günü kapıdan girişin de içinde tahıl ya da şeker gibi yiyeceklerin bulunduğu testi ya da küpün kırılması da eski inancın izidir. Testi ya da küpün içerisinde ki tahıl tanelerinin bereketi simgelediğine, şekerlerin ağız tatlılığını simgelediğine inanılır. O kırıldığı zaman, nazarın, kem gözün uzak olacağı düşünülür. Bazı yörelerde gelin başına aynaların asılması da benzer duygularla yapılmaktadır. Gelinin düğünden önce elinin kınalanması ve tüm arkadaşlarının sabaha kadar hiç uyumadan gelinin eğlenmesinde, deşarj olmasında, sohbetinde bulunmaları da incelendiğinde kökü eskiye dayanan uygulamalar olduğu görülür"* (Ş.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

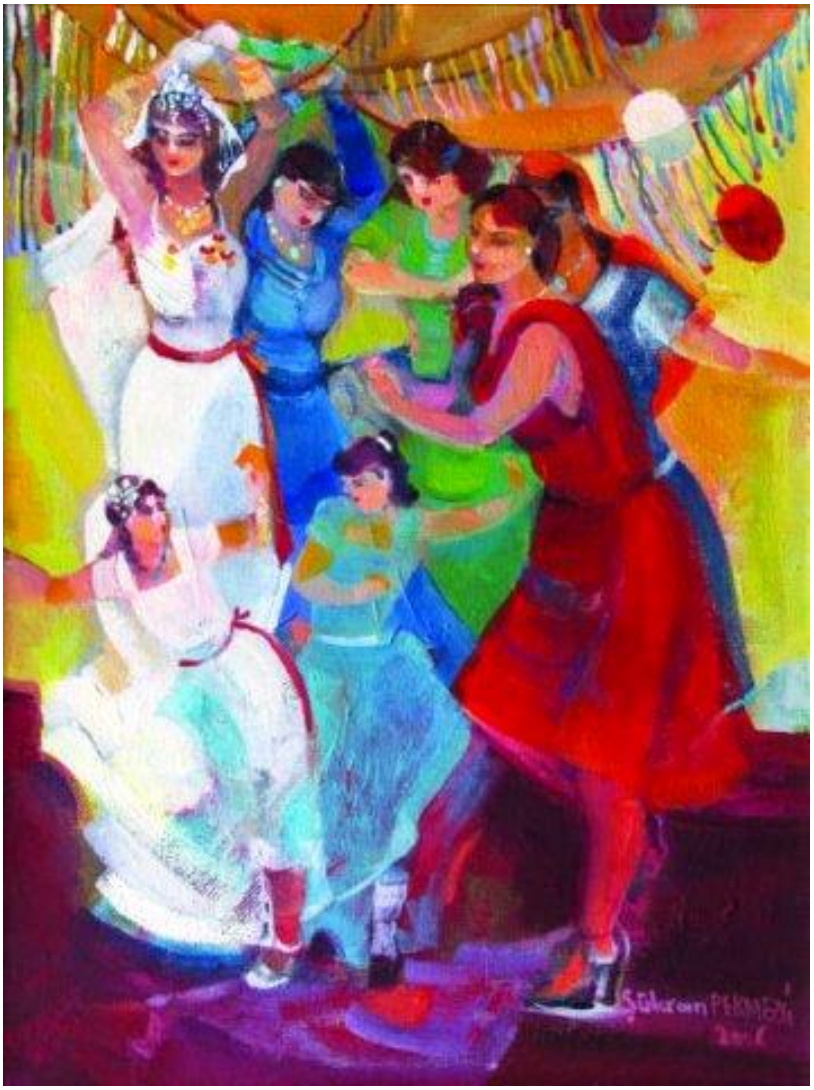
Yörükan (2006: 40) *"Düğün ve gerdek adetleri, gelinin yeni evdeki vaziyetleri, bu hususlaki mütekabil adetler eski Türklerdeki dini akidelerin döküntüleridir"* diyerek günümüz düğün merasimleri ve bu merasimlerde uygulanan çeşitli adetlerin Şamanist inanca dayandığının altını çizmektedir.

Ayrıca düğün törenlerinin Şamanizm kaynaklı önemli ritüeller olduğu ve bu nedenle eski Türklerde ayin şeklinde tertip edildiğine dair bilgiler Türk kültürünün yazılı belgeleri olan Orhun Abidelerinde de yer almaktadır.

Orhun Abidelerinde; "*Türkeş hanına kızımı büyük bir ayinle verdim. Onun kızını büyük bir ayinle oğluma aldım. Şunu şuna büyük ayinle alıverdim"* denilmektedir. Eski Türklerde evlenmek isteyen gencin dini bir düğün merasimi yapması mecburidir (Yörükan, 2006: 70).

Sencer (1999: 53-54) ise, Anadolu düğün merasimlerinin vazgeçilmez uygulamalarından olan saçı konusunda; Şamanist ve Müslüman Türklerin evlenme törenlerinde ortak olan Şamanizm öğesi, gelinin geldiği gün başına saçı saçmaktır. Saçı yabancı soydan olan bir kızın, kocasının soyunun geçmiş ataları ve koruyucu

ruhları tarafından kabul edilmesi için yapılan bir kurban töreninin kalıntısıdır, demektedir.



Resim-49: Şükran Pekmezci, İsimsiz, (“Sanal”, 2010).

Yapılan incelemelerden özelde bireyi ve genelde toplumu ilgilendiren evlilik birliğinin, İslam öncesi Türklerde şartları önceden belirlenmiş çeşitli kuralların yerine getirildiği bir ritüel/tören’le gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Günümüz düğünlerin de, düğün töreni ya da evlilik merasimi gibi isimlerle anılması ve bu törenlerde, İslam dininin hoş karşılamamasına rağmen davul, tef ya da üflemeli sazlar eşliğinde oyunlar ve danslar edilmesi, tüm bu unsurların İslam öncesi Şamanist inançtan kaynaklanan değerler olduğunu göstermektedir.

Şükran Pekmezci'nin resimlerinde de sıklıkla gördüğümüz ve günümüzdeki geleneksel düğün törenlerinin vazgeçilmezi olan davul (Resim-50), Şaman'ın en önemli aracıdır. Bu gün Anadolu'da, davul ya da tef eşliğinde edilen dans ve gösteriler çoğuna göre Şamanlığın bir uzantısıdır. Birçok araştırmacıya göre, uğursuzluk getiren kötü ruhların davulun gürültüsü ile kovulduğu ve kaçırıldığına inanıldığı için davul çalınmaktadır. Ayrıca bazı Şamanlarda olduğu gibi, davul haricinde, telli çalgılar, çanlar, ziller ve tahta kaşıklar da bu amaçla kullanılmaktadır. Bugün Sibirya da Baykal Gölü dolaylarında Şamanlar, törenlerde ellerindeki değnekleri tıpkı Anadolu'da ki kaşık oyunları gibi tıkırdatarak dans etmektedirler (And, 1974: 87-88-93).



Resim-50: Şükran Pekmezci, Düğün, ("Sanal", 2010).

"*Günümüzde düğünlerde kullanılan davul Şamanist inançta çok önemlidir"* diyen Şükran Pekmezci, Muazzez İlmiye Çığ'ın İbrahim Peygamber isimli

kitabından okuduğu ve davulun Şamanlığın iptidai (erken) dönemlerindeki yeriyle alakalı bir efsaneden bahsediyor; "*İnsanlar Fırat, Dicle ve Nil gibi nehirlere ait vadileri temizlemekten ve tanrılara mekânlar kurmaktan bıkıyorlar. Bu nedenle de tanrılarından kendilerine yardım edecek birisini yaratmasını istiyorlar. Bunun üzerine bir tanrı kurban ediliyor ve balçıkla yoğrularak insan mayası hazırlanıyor. Daha sonra da bu kurban edilen Tanrının derisi bir davula geriliyor. Ve o günden sonra davul insanla tanrı arasındaki bağlantıyı kuran ve sesi tanrıya ulaşabilen tek müzik aleti oluyor. Bu nedenle çok eskilerden beri insanlar ayin ve törenlerinde davul ve tefi tanrıya sesleniş ve yakarışlarını duyurabilmek için kullanmışlardır"* (Ş.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010).

Buraya kadar olan incelemeden sonra, Şükran Pekmezci'nin çalışmalarında yer alan düğün temasının da, tıpkı adak ağaçları ve hıdrellez konusu gibi, içerisinde barındırdığı birçok unsurla Şamanist inançtan kaynaklandığı söylenebilir.

Sanatçı, araştırma kapsamında, eserlerinde tespit ettiğimiz ve kendisinin de Şamanist inançtan kaynaklanan değerler olarak nitelediği tüm bu unsurlar için; *"Bunlar çocukluğumda yaşadığım ve etkisinde kalarak çalışmalarımda kullandığım özünü eskilerden alan geleneksel uygulamalarımızdır. Elbette, çocukluğumda bunların felsefi arka yapısını bilmiyordum. Ancak ileriki yıllarda edindiğim kültürel birikimimle, yapmış olduğum çalışmalarımda bunların içeriğini bilerek uyguladım. Fakat, bu uygulamaların inanç boyutuna hiç takılı kalmadım. Bunlar benim için geleneksel kültürel zenginliklerimizdi. Ayrıca, çalışmalarım esnasında bu olguların sadece inanç boyutunun değil, sosyolojik ve psikolojik/terapi boyutunun da olduğunu gördüm"* (Ş.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Buraya kadar elde edilen bulgular ışığında, Şükran Pekmezci'nin resimlerine konu olarak seçtiği ve bugün Türk kültüründe gelenek olarak isimlendirilen temaların, temelde Şamanist inancın günümüze yansıyan kalıntıları olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda da Şükran Pekmezci'nin çalışmalarında Şamanist bir etkinin var olduğu rahatlıkla söylenebilir. Türk kültürüne âşık olan sanatçı, bu kültürel değerleri büyük bir zenginlik olarak görerek, görsel bir belge niteliğindeki resimleri ile yaşatılmaları ve gelecek nesillere aktarılmalarında bir köprü olmuştur.

3.2.10. Ahmet Yeşil'in Resimlerinde Gelenekselden Evrensele Umut; Dilek/Adak Ağaçları

Estetik duyarlığını, saflığını ve canlılığını halat, ip, balık, kayık, daire gibi sembolleri kullanarak resimlerine aktaran Ahmet Yeşil, bu sembollerin bazılarını hiç değiştirmeden her resminde tekrarlamaktadır. Ahmet Yeşil'in resimlerinin özgünlüğünü bazen tematik bazen de yapısal olan bu sembolik öğeler oluşturmaktadır. Biçimden çok içeriğe önem veren yapıtları ile yaşamı ve yaşam felsefesinin ipuçlarını vermektedir. Hemen her tuvalinde görülen başlangıcı ve sonu belli olmayan halatlar ile gelenekler, aykırılıklar, hastalıklar gibi yaşamdaki tüm engeller simgelenmektedir (Ersoy, 1998: 148).

"...Resmimdeki her olgunun yaşamımda bir karşılığı vardır. Zaten altını dolduramadığınız bir dil size ait değildir..." diyen Ahmet Yeşil halatın, ipin kıvrımlarıyla yaşamın ritmi arasındaki ilişkiye göndermeler yapmaktadır (Kazanç, 2009: 196).

Yeşil'in ipleri, özü yaşama bağlayan ve sıkı sıkıya sarılmasına sebep olan bağlarında simgesidir. Belirsiz mekânlarda renkli ipliklerle sarılmış, dolanmış, bağlanmış karma karışık gibi görünen bu ipler sanki bir anda çözülüverecekmişçesine gevşek ve rahat, renk renk kaygıların, özlemlerin ya da yaşamda tutunmaya çalıştığı sevgi yumaklarının işaretleridir. Onun yapıtları umutsuzluktan üretilen umutla sonsuz evrenin varoluşunu, anlamını sorgulayan öznel bir durumun sembolik anlatımlarıdır (Ersoy, 1998: 148).

Sanatçı konuyla ilgili olarak, bir sergisine ait anısını şu şekilde aktarmaktadır: *"Sergiyi dolaşan bir grup sanatçı arkadaşların arasından biri bana dönerek "halat mı, ip halat mı?" dedi. Ben de şöyle cevap verdim: "sen hala ip halat mı görüyorsun?". Bakmak başka şey, görmek başka bir şeydir. Resme bakarken onu ifade eden objeleri, nesneleri bir plastik eleman olarak göremezseniz elmayı elma olarak, şişeyi şişe olarak görürseniz o zaman da resmi ıskalarsınız"* (Kazanç, 2009:196).

Yeşil'in çalışmalarında plastik ifade aracı olarak kullandığı sembollerin, şekli, rengi, ismi, farkı ne olursa olsun hepsinin ortak bir dili vardır; umudu anlatmak.

Sanatçı, umutlarını, dileklerini bazen kâğıttan yaptığı gemilerle, bazen ipe tutturduğu çamaşır tokalarıyla, bazen denize bıraktığı ve içine dileğini yazdığı şişelerle, bazen de dilek ağaçlarına astığı bezlerle dile getirmiştir.

Ahmet Yeşil çalışmalarında sıkça kullandığı dilek/adak ağaçları (Resim-51) için; *"Sanatçının kendine ait bir yaşamı vardır. O yaşamın içindeki bütün değerler, duyarlıklar, duygusallıklar kendisini etkiler. Benimde yaşadığım bir takım olumsuz sağlık problemlerinden sonra, umudun içinde umutsuzluğu ararken, dilek ağaçları benim kültürümün alt yapısından bir bilinçaltı durumu olarak, hatta var olan kültürün dışa vurumu olarak çıkmıştır. Dilek ağacı nedir? Oraya bir çaput parçası bağlanır, adaklar adanır, dilekler tutulur falan, bir kurbandır, bir umuttur. Geleceğe yönelik umutsuz bir insanın o dilek ağacına bağladığı, iliştirdiği, renkli renksiz bir takım nesnenin ona umut kaynağı olması, umut beslemesidir. Bundan yola çıkarak kendi kültürümüzden, kültür birikimimizden yola çıkarak evrensel bir dil yakalamaya çalıştım. Bu benim amaçlarımdan bir tanesiydi. Sanatçı yaşadığı coğrafyanın, toplumun, iklimin etkilerini evrensel bir boyuta taşıyamazsa kendi tadında kendine ait bir şey üretemez. Batıda bile sergiler açtığımızda batılı farklılığı görmeyince bu zaten bizde var diyor. 40 yıl önce 100 yıl önce yaptığımız işler diyor. Bu gün kendi geleneksel sanatlarımıza baktığımız zaman soyutlamanın alası var "* demektedir. Ayrıca sanatçı, Anadolu coğrafyasında hemen hemen birçok yerde karşımıza çıkan dilek ağaçlarının Şamanist inanca ait bir imge olduğunu bildiğini ve bunu bilinçli olarak çalışmalarında kullandığını da belirtmiştir. Sanatçı *"Çalışmalarım çıktıktan sonra Şamanizm'le ilgili birçok kitap aldım"* diyerek bu alandaki kuramsal bilgisine de işaret etmektedir (A.Yeşil ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010) (Ek-6).

Yaşar Kalafat, Bayır-Bucak Türkmenlerinin inançları üzerine yaptığı bir araştırma da, Türkmenlerin Kutsal ağaçların altında dilek dileme ve bez bağlama geleneklerinden söz eder. Kulcuk köyü yakınlarında yol kenarında yer alan *"Bozdoğan"* isimli ağacın altına varan Türkmenler niyet tutup ağaca çaput bağlamaktadırlar. Çaput bağlama işlemi sırasında çocuksuzlar çocuk, kısmetsizler kısmet, hastalar şifa dilerler. Bu şekilde Türkmenler, dallarının Tanrı katına ulaştığına inandıkları kutsal ağaç vasıtasıyla dileklerini Tanrı'ya iletmekte ve

dileklerinin karşılığı olarak da yine ağaç vasıtasıyla Tanrı'ya kansız kurbanlar (çaput) adamaktadırlar (Kalafat, 1996: 75).



Resim-51: Ahmet Yeşil, Dilek Ağacı, 1993, 100x90 cm., TÜYB., ("Sanal", 2010).

Ancak Türklerde, bu kurban sunma esnasında hiçbir zaman herhangi bir ağaçtan medet umma ya da ağaca tapınma durumu söz konusu değildir. Ağaç onlar için Tanrı'ya ulaşılan bir vasıtadır. Zira, Eliade bu konuda; *"...bir ağaca asla tapınılmamıştır. Ama her zaman ağaçtan tezahür eden bir şeyden ötürü, onun ima ettiği ve delalet ettiği şeyden ötürü hürmet edilmiştir... Ağacın kendisiyle ilgili ağaç kültü yoktur. Temsilin arkasında daima gizli bir takım ruhani varlıklar vardır..."* (Aktaran: Eliade, 2005: 317) demektedir.

Yeşil ile yapılan görüşmede, arşivindeki resimleri incelerken, sanatçının gözü eski bir resmine takılıyor (Resim-52) ve heyecanla; *"İşte, bu resimdeki ağacın üzerindeki büyük dilek benim dileğimdir ve gerçekleşmiştir"* diyor. Ancak dileğinin ne olduğunu açıklamıyor (A. Yeşil ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).



Resim-52: Ahmet Yeşil, Umutlar Tükenmesin, 1995, 65x75 cm., TÜYB., ("Sanal", 2010).

Ahmet Yeşil, resimlerinin ana unsurunu oluşturan halat, ip konusunda ise; *"Halat, ip Şamanizm'de de önemli bir unsurdur. Ancak bendeki ipin arka plandaki felsefesi yaşamla olan bağdır. Yaşamın kendine ait bir ritmi vardır, halatta da bir ritim vardır. O kıvrımlar sürekli yükselir. Bizimde doğumla ölüm arasında bir ritmimiz vardır. En sıradan insandan tutunda en yaratıcı insana varana kadar bir takım iklim farklılıkları vardır. Sıradan insan sabah kalkar, kahvaltısını yapar, işine gider, para kazanır, eve ekmek getirir. Evlidir, çocuk sahibi olur. Her canlının rutin yaşam sürecidir bu. Ama daha hareketli hayatta dikey olan bir kültüre sahip kişide ki iklim, yatay bir ritimde değil dikey hareketli bir ritimdedir. İşte o ritimle halatın kendi ritmi arasındaki diyalektik ilişkiyi kurarak halatın üzerine düşen ışık gölge,*

açık koyu değerlerde yaşamımız içindeki o ritmi simgeler. Mesela âşık olursun müthiş bir duygu seli içindesindir, o ipe bir şekilde yansır, ya da çok üzgünsündür, seninle, ailenle ya da ülkenle ilgili bir sıkıntı olmuştur orda da halatın üzerine düşen ışık gölge, leke ya da renk hayatın ritmidir. Halatın üzerine düşen şeyler hayat içindeki ritmin açık koyu değerleridir. Ama halatın kıvrımındaki ritimle yaşamın ritmi arasındaki biteviyeliği, değişkenliği, halatın üzerindeki ışık gölge, açık koyu, renk gibi değerler ortaya koyar" (A.Yeşil ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010) demektedir.

İp, İslamiyet sonrasında da Türkler arasında özellikle tekkelerde kullanılan bir motif olmaya devam etmiştir, Alevilikte; *"...Talibin ikrar vereceği zaman boynuna takılan ve Horasan'dan gelen ip eki de Şamanlıktan kalmadır. Babürname'de "Boynuna ip taktı ve Tanrı'ya şükretti" denmektedir. Aydın Tahtacıları, loğusayı korumak için bir ip veya beze 20 düğüm atarlar. Sonra bu 20 düğümü tekrar çözerler. Böylece loğusayı koruduklarına inanırlar..."* ("Sanal-1", 2010: 1).

"Ağaçlara ve kutsal kabul edilen bazı objelere bez, çaput, ip ve benzeri şeylerin bağlanması, Şamanizm törenlerindeki içki ve çalgı gibi ibadetlerin ana unsurlarıdır..." ("Sanal-2", 2010: 1).

Ahmet Yeşil, adak ağaçları temasını çalışmalarında işlerken konuya kendisine özgü yorumlarda getirmiştir. Geleneklerde adak ağaçlarına bez, çaput, ip gibi nesneler bağlanıp kurban olarak sunulurken, Yeşil'de bu kurbanlar, bazen ağacın dallarına iliştirilmiş çamaşır mandalları (Resim-53), bezen de dala tünemiş bir kuş veya kurumuş bir yaprak olur.

Sanatçı, yerine göre de dileklerini kah dalgaların arasına yerleştirdiği şişelerin içine koyar (Resim-54), kah uçsuz bucaksız denizin ortasındaki gemilerin direklerine asar (Resim-55). Yerine göre de yine denizdeki dalgaların üzerine yerleştirdiği kâğıttan gemileri umut olarak kullanır. Deniz umuttur onun için ve denizi dilek ağaçlarının yerine koymuştur.

Günyaz, Ahmet Yeşil'in denizleri için; *"Onun denizleri ne Ayvazovsky'nin denizleridir, ne de Diyarbakırlı Tahsin'in. Onun denizleri kurgulama denizlerdir, çilesini ilmik ilmik uzattığı, mutluluğunu mutsuzluğunu birer fırça darbesiyle*

yansıttığı, üzerinde kâğıttan kayıklarla çocukluğunu gezdirdiği, ya da feryadını, nefretini, korkusunu, isyanını taşıdığı…" (Günyaz, t.y.: 5) demektedir.



Resim-53: Ahmet Yeşil, Aykırı Yaşamlar Üzerine, 1995, 90x150, TÜYB., ("Sanal", 2010:22).



Resim-54: Ahmet Yeşil, Mesaj I, 1997, 90x100 cm., TÜYB., ("Sanal", 2010: 4)



Resim-55: Ahmet Yeşil, İsimsiz. TÜYB., (“Sanal”, 2010).

Ahmet Yeşil’in resimlerinde Şamanist inanca ait birçok sembol bulunmaktadır. Onun çalışmalarında; ipler, ağaçlar, ağaçların dallarına astığı bezler (kurban), mandallar ve bazen de yine dallara kondurduğu kuşlar, ya da denize bıraktığı şişeler, gemi direklerine astığı çaputlar ve daha pek çok unsur Şamanist inanca ait semboller olarak yer alır. Ama bu sembollerin hepsi, gerçekte tek bir şeyi; umudu ifade eder.

3.2.11. Rauf Tuncer’in Resimlerinde Şamanist İnancın Güncel Yorumları

1950’lerde, Demokrat Parti iktidarlarının Batılı ülkelerle yapmış olduğu ekonomik, askeri ve siyasi alanlarda ki anlaşmalardan sonra Türk sanatçısı, gerek Avrupa’ya sanat eğitimi amacıyla giderek, gerekse oradan gelen sanat kitapları vasıtasıyla o yıllarda Batı’da hüküm süren soyut sanat anlayışı ile karşılaşmıştır.

Sanatta Doğu- Batı sentezi fikrini savunan ressamlar, 1950’li yıllarda Batı da soyut sanatı görünce, soyut bir anlayış sergileyen geleneksel Türk sanatına daha fazla ilgi duymaya başlamışlardır. Böylece, ulusal kökenli çağdaş Türk resmi ortaya koymayı amaçlayan sanatçılar arasına 1940’lardan bu yana birçok sanatçı katılmıştır.

Bu sanatçılar arasında yer alarak, ulusal sanatımızın dünyadaki yerini koruması ve kendisinden söz ettirebilmesi doğrultusunda 1980 ve sonrası dönemlerde eserler üreten sanatçılardan birisi de Rauf Tuncer'dir (Taş, 2010: 46-47).

Tuncer, eserlerinde; Orta Asya'dan günümüze taşıdığımız gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrası kültürel mirası, günümüz sanat anlayışı doğrultusunda birleştirerek kendine özgü yorumlarıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçı eserlerini, İslamiyet öncesi Türk sanatından günümüze kalan kimi motifleri, İslam sanatlarının en önemlilerinden ikisi olarak kabul edilen hat ve minyatür sanatını (Süleyman Saim Tekcan örneğinde olduğu gibi), halı, kilim, yazma vb. gibi folklorik değerlerimizi sorgulayıp (Bedri Rahmi Eyüboğlu örneğinde incelendiği gibi) bunlardan aldığı esinlerle yorumlar.

Sanatçının, üç ana başlıkta değerlendirilebilecek eserlerinden ilkini, İslamiyet öncesi Türk sanatından günümüze kalan kimi motiflerin yorumlanması oluşturur. Tuncer, bu eserlerinde, Hun sanatından hayvan mücadele sahnelerini (Resim-56), Hun süvarilerinin av sahnelerini (Resim-57), Türk dünyası için birçok yönden önem taşıyan ve Türkçe'nin ilk yazılı belgeleri olan Orhun ve Yenisey yazıtlarını yer yer lirizmi çağrıştıran duygularla tuvaline taşımıştır. Orhun yazıtları üzerinde yer alan hiyeroglif yazı karakterlerine dayanan resimlerinde gelenekle beslenen ve soyut anlayışa odaklanan çağdaş bir yaklaşımın izleri kendini gösterir. Alt katmandaki her türlü doğaçlamaya karşın üst katmanda yer yer kontrolü elinde tutsa da, çizgisel bir yapılanma içerisinde inşacı ve ritmik bir görünüm sunar. Hiyeroglif yazının kendine sunduğu çizgisel görünümü renk, ritim, espas ve diğer öğelerin doğru kullanımıyla bütünleştirir (Elmas, t.y; 10-11).

Tuncer'in çalışmalarında da, tıpkı araştırma kapsamında incelenen Süleyman Saim Tekcan'ın çalışmalarında görüldüğü gibi, temelini Şamanist inançtan alan ve Hun sanatının özünü oluşturan *"Hayvan Mücadele Sahneleri"*nin güncel yorumları görülmektedir. Diyarbekirli (1969); Hunlara ait kurganlardan çıkan halı, kilim gibi dokumalar ve at koşum takımları, günlük kullanım eşyaları üzerinde bulunan hayvan mücadele sahneleri Şamanist inançtaki koruyucu ruh tasavvuru ile ilgilidir, demektedir.



Resim-56: Rauf Tuncer, İsimsiz, (“Sanal”, 2010).

Şamanist inançta hayvan ana/ata kült’ünün bir yansıması olarak herhangi bir kahramanın, din adamının ya da önemli bir kişinin bir hayvan ruh eşinin olduğu kabul edilmektedir. Öyle ki bu kahraman öldüğünde onun koruyucu ruhu olan hayvanın da öldüğüne veya hayvan öldüğünde kahramanın da öldüğüne inanılmaktadır.

Bununla ilgili olarak bir *Sagay* menkıbesinde *Topcan* adlı bir Kam/Şaman, bir ayini gerçekleştirirken bir gök ve bir kara boğanın birbirleri ile mücadele ettiklerini görür. *Topcan* hayvan donuna (kılığına) girerek gök boğaya saldırır. Yenilen gök boğa, kurt biçimine girerek kaçar; dolayısıyla *Topcan* hayvan eşi olan kara boğaya yardım etmiş olur. Bu menkıbede hem biçim değiştirme (Şamanizm) hem koruyucu

ruh teması (Şamanizm) hem de hayvan üslubunun en önemli sahnelerinden olan hayvan mücadele tasvirlerine değinilmektedir (Çoruhlu, 2006: 59-60).

Abdülkadir İnan, yine konuya örnek teşkil etmesi bakımından *"Tarihte ve Bugün Şamanizm"* isimli eserinde, G. Potain tarafından tespit edilen bir Kazak hikâyesine yer vermiştir. Hikâye'ye göre; *Ciydebey Bahadır*, *Abılay Han'*ın bütün seferlerine iştirak eder, askerlere yol gösterirmiş. Onun önünde her zaman kızıl bir tilkinin rehberlik ettiği görülürmüş. Bu tilki onun *arvağı* (koruyucu ruh) imiş. Bir gün *Abılay Han* ona "*bana arvağını göster"* demiş. Bunun üzerine *Ciydebay Bahadır da Abılay Han*'ı dağa çıkarmış, kendiside aşağı inmiş. *Abılay Han* aşağıda kızıl bir tilki görmüş. Birdenbire bu tilki üzerine bir kartal hücum ederek yere sermiş. *Ciydebay Abılay'*ın yanına gelmiş ve *"ne gördünüz"* diye sormuş. *Abılay* gördüğünü anlatmış. *Ciydebay "işte o tilki benim arvağımdı. Kartal da senin arvağındır. Senin arvağın benimkinden kuvvetli imiş"* demiş (İnan, 1972: 82) .

Orta Asya Şamanizm'iyle ilgili derlenen bir metinde, Şaman'ın ruhunun olgunlaşması için geçirdiği deneyimler sırasında, cinlerin Şaman'ın ruhunu, sahip oldukları hikmetleri tamamen ona öğretene dek muhafaza ettikleri belirtilmektedir. Burada Şaman kuvvetine sahip olmak için bir hayvan biçimine girmekte ve bu halde bir başka Şaman'la dövüşerek düşmanının ruhunu yok etmeye çalışmaktadır (Çoruhlu, 2002: 167).

Şamanlık inancında sadece insanların değil hayvanların ruhları da önem teşkil etmektedir. Bunun örneğini de av esnasında Şaman'ın rolünü açıklayarak verebiliriz; Kadın ya da erkek Şaman av esnasında avı gözlemekte ve öldükten sonra ruhunun insanlara zarar vermemesi için hayvanın ruhunu ele geçirerek yatıştırmaktadır. Ruhu ele geçirirken de hayvan kılığına girerek onunla mücadele etmektedir. Tabiî ki bu mücadele tamamen Şaman'ın ayin sırasında beyninde yaşadığı bir olay olduğu için olanları sadece o bilmektedir.

Hayvan mücadele sahnelerinde görülen hayvanlardan birinin ya da her ikisinin birden *grifon* olmasının, kanatlı aslan vb. mitolojik bir görsellik sergilemesinin de; Şaman'ın biçim değiştirerek yeryüzü, yer altı (aşağı dünya) ve gökyüzün de (yukarı

dünya) kuş şeklinde uçması, ayrıca savaştığı hayvanı alt edebilmesi için her ortamda hareket edebilme düşüncesinden kaynaklandığı söylenebilir



Resim-57: Rauf Tuncer, İsimsiz, 2000, 90x90 cm., TÜAB., ("Sanal", 2010).

Sanatçının yine birinci grup çalışmaları arasında yer alan Orhun yazıtları serisi, Orhun abidelerinin güncel yorumunu yansıtmaktadır. *Orhun Yazıtları*, yine araştırma kapsamında Süleyman Saim Tekcan'ın eserleri incelenirken de belirtildiği gibi adeta Şamanist inancın yazılı belgeleri niteliğindedir.

Orhun yazıtlarında Şamanist inançtan kaynaklanan, hakanın tanrının yeryüzündeki temsilcisi olmasından tutunda, Umay'dan ya da Şamanizm'de geniş yer tutan uçma eylemi gibi birçok unsurdan bahsedilmektedir. Ayrıca bu anıtlar

İslamiyet'te olmayan mezar kültürünün Türklerin eski inancı Şamanizm'den geldiğini gösteren en güzel örneklerdendir.

Eski Türkler ölümden sonraki yaşama inandıklarından, ölenlerin mezarları başına, ölünün hayatta iken savaşta öldürdüğü her bir düşmanın ayrı ayrı temsil edildiği balbalları dikmişlerdir. Bu balbalların ölüye diğer hayatında hizmet edeceğine inanılmıştır. Türkler bu mezarların duvarlarına ölünün yaşamını anlatan kesitleri resmetmişler ve onunla ilgili konuları yine abidevi taşlar üzerine yazarak ölümsüzleştirmişlerdir.

Bu bağlamda, Tuncer'in resimlerinde yer alan Orhun abidelerinin güncel yorumlarının (Resim-58) Şamanist inancın yansımaları olduğu söylenebilir.



Resim-58: Rauf Tuncer, İsimsiz, 2000, 90x90 cm., TÜAB., ("Sanal", 2010).

Tuncer'in ikinci grup çalışmalarını ise folklorik resimler oluşturur. Geometrik non-figüratif anlayışın egemen olduğu bu tür çalışmalarında yöresel ve geleneksel halk sanatının anonim değerleri olan halılar, kilimler, yazmalar çoraplar ve nazar boncukları (Resim-59) gibi motifler çoğu kere tek bir çatı altında toplanıp tuvale yansımaktadır. Diğer resimlerin aksine burada bilinçli olarak biçim bozulmalarına fazla yer vermez. Motiflerin nakışsal özelliklerini korumaya çalışır. Bir nevi geçmişin değerlerini geleceğe doğru taşıma endişesi vardır. Bu nedenle düz renklerle grafiği anımsatan bir üslup geliştirmiştir.



Resim-59: Rauf Tuncer, İsimsiz, ("Sanal", 2010).

Sanatçının folklorik resimlerinde ele aldığı nazar konusu da eski Türk inancı Şamanizm'den kaynaklanır. Günümüzde, Anadolu'da halk arasında *"nazar"* olgusu çok yaygın bir inançtır. Bazı insanların olağandışı özellikleri olduğu ve bunların bakışlarının karşılarındaki kimselere rahatsızlık verdiğine inanılır. Bunun önüne geçmek için *"nazar boncuğu", "göz boncuğu" v.s.* takılır (Şener, 2003: 108).

"Teknolojik gelişmelerin ve teknik aletlerin, yaşantı ve hayatı algılayış açısından kentliyle kırsal kesimde yaşayan insanlar arasındaki farkları en aza indirgediği günümüzde, gelenekten kopmaların da aynı yoğunlukta arttığı söylenebilir. Ucuz endüstri ürünlerinin her yere pervasızca girmesi ve tüketimin sürekli olarak teşvik edilmesi, halkın kendi yaratımları olan halı, kilim, oya, yazma, cam altı resimleri, nazar boncukları vb. halk sanatlarının da gerileme ve yok olmasına neden olmuştur. Tuncer'in, kültürel mirasımızda gördüğü bu problem üzerine yapmış olduğu bu ikinci grup çalışmalarında, arabesk süsleme motifleri, tezhip örnekleri, nazar boncukları, halı, kilim motifleri, vitray görünümleri, minyatür ve kaligrafik öğeler bir anlamda tepkisel olarak yerini almıştır" (Taş, 2010, 48-49).

Halk sanatlarının anonim değerleri halılar, kilimler, yazmalar çoraplar ve nazar boncukları kadar hat sanatı da Tuncer'in yorumladığı bir diğer konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş Türk resmi içerisinde günümüze değin farklı yaklaşım biçimleri içerisinde değerlendirilen hat sanatının Batı tekniğindeki yorumununsa iki farklı biçimde olduğu dikkati çeker. Birincisi yazı niteliği korunarak, ikincisi ise yazı niteliği deforme edilip soyutlanarak. Tuncer'in, bu yaklaşım biçimleri içerisinde daha çok harflerin formunu bozmadan halk sanatı örneklerinde olduğu gibi, eski resim-yazı istiflerini, Osmanlı tuğralarını, padişah emirnamelerini, besmeleleri ve onlardan aldığı plastik öğeleri bilinçli bir şekilde tuvale taşıyarak akılcı ve dengeli kompozisyonlar kurduğu görülmektedir.

Tuncer'in hat soyutlamalarında görülen Osmanlı tuğralarının temelinin de Şamanist inanca dayandığı söylenebilir. Zira, İslam öncesi devirlerde Türklerin damga şeklinde kartal, geyik, koç vb. şekillerde hanedan armaları ve ongunları olduğu bilinmektedir. Ancak İslam'dan sonra tasvirin hoş karşılanmamasının bu resimli damgaları (mühür) yazıya dönüştürdüğü söylenebilir.

Sanatçı bu üçüncü grupta değerlendirilen çalışmalarında İslam kaligrafisini tek başına değil, Yenisey ve Orhun kaligrafisiyle bir sentez kurarak kullanmıştır (Resim-60).



Resim-60: Rauf Tuncer, İsimsiz, 2004, 85x105 cm., TÜAB., ("Sanal", 2010).

Tuncer'in bu çalışmalarında kullandığı eski Türkçe harflerin çıkış noktasında ise Şamanizm temelli damgaların bulunduğuna dair görüşler mevcuttur. Rus bilgini Aristov, yine bir çok Rus bilgininin de katıldığı bir görüş olarak, Göktürklere ait

kitabelerdeki metinlerde yer alan (Göktürk alfabesi) işaretlerin eski Türk damgalarından alınmış olabileceğini söylemektedir (Sanal-8, 2009).

Ancak ortaya atılan bu tezin hala tartışma halinde olması nedeniyle, Tuncer'in çalışmalarında yer alan Yenisey-Orhun kaligrafisi için Şamanist inanca ait imgelerdir ibaresini kullanmak şuan için doğru olmayacaktır.

Sanatçının, binlerce yıldır Şamanist felsefenin içinde evrilen Türk kültürünün farklı dönemlerine ait katmanlarını tuvaline taşıyarak, geçmişinde gelecek kadar önemli olduğunu vurgulamasıyla günümüzün ve hatta gelecek nesillerin geçmişle olan bağlarını gündeme getirme endişesini de ortaya koyduğu söylenebilir.

Tuncer sanatında taşıdığı endişeleri, doğal olarak yaşantısında da taşımaktadır. Yapmış olduğu organizasyonlarla Avrupa, Orta Asya ve Türkiye üzerinde köprüler kurmaya çalışıp, farklı ülkelerin sanatçılarını ve eserlerini bir araya getirmeye çalışmaktadır. Sanatçı, amacının Türk kültürel değerlerini başka yerlere taşımak başka ülkelerin kültürlerini ise Türkiye'de tanıtarak bir etkileşim ortamı sağlamak olduğunu belirtmektedir (Sanal-9: 2010: 1). Bu bağlamda, sanatçının ulusal değerlerimizin dünyadaki yerini koruması ve kendi kültür değerlerimizin, gerek yaşadığımız ülkemizde gerekse Avrupa ülkelerinde kendisinden söz ettirebilmesi doğrultusunda göstermiş olduğu çaba takdire şayandır.

3.2.12. Hasan Kıran'ın Resimlerinde Şamanist Söylenceler

"Şamanistik İmgeler Üzerine Görsel Önermeler" konulu tez çalışmasıyla, 2008 yılında Tokyo Devlet Sanat Üniversitesi'nden *"Sanatta Doktora"* (Ph.D.) derecesi alan (Tuncer, 2009: 10) Kıran, ağaç baskı çalışmalarında yakaladığı özgün dille dikkatleri üzerine toplamayı başarmıştır. Sanatçı, baskı alanında yakaladığı bu özgün dil sayesinde ulusal ve uluslar arası sanat arenasında hatırı sayılır birçok ödül'e sahip olarak alandaki haklı yerini almıştır.

Hasan Kıran, ülkemizde ağaç baskı alanında önemli isimlerden biridir. Ağaç baskı tekniğinin kendine özgü olanakları içinde, bu ülkenin konularını çağdaş bir anlatım dili ile uluslar arası sanat ortamına taşıyabilme başarısını göstermektedir. Yörük çadırlarını; içinde çocukluğunu yaşadığı kara çadırları, Anadolu'nun kırsal doğa yapısını, Çatalhöyük duvar resimlerini, Anadolu Şamanizminin doğa ve insan

temelli söylemlerinin resimleştirilmesini kendine amaç edinmiştir. Bu temalardan yola çıkarak oluşturduğu sanat dili, onun kendini, kimliğini, yaşam dilimlerini ve sanatsal birikimini ekleyerek ortaya koyduğu konusal/sanatsal sorunlarıdır. Aynı zamanda bunlar, bir toplumun kültürünü çeşitli boyutları ile evrensel kültüre taşıma sorumluluğudur. Kıran, yıllardır bıkmadan, her koşulda ve her ortamda yoğun bir mücadele içinde sürdürdüğü çalışmalarında bu tekniğin sınırlarını renk, biçim, boyut ve teknik yönünden zorlayarak, yeni bir dil ve çarpıcı bir etki yaratmayı başarmıştır (Pekmezci, 2005: 35).

Kıran'ın çalışmalarında; mitsel düşüncelerin, mistik ve primitif yanları, imgeler aracılığıyla yeni ifade biçimlerine dönüşmektedir. Başka bir deyişle Şaman inancında eskiden beri var olan *"mit"*leri, günümüz düşüncesinde *"imge"* aracılığı ile resim yüzeyinde görselleştirmektedir. Küçük bir Şaman söylencesi, küçük bir metin veya Şamanistik çağrışımlar yapan bir görüntü, bir resmin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Örneğin, sanatçının; *"Gösteri II"* (Resim-61), *"Şaman'ın Dansı",* "*Kuşlarla Dans"* (Resim-62), *"Şaman'ın Transı"* (Resim-63), *"Ayin Töreni"* ve *"Şamanların Yüzleşmesi"* (Resim-64) isimli serileri, Şamanist inancın içinde var olan *"Şaman Söylenceleri"*, özgün dans ritüelleri ve doğa inancı gibi konuları işlemektedir (Sanal-5, 2010: 1).

Sanatçı, büyük çalışmalar için uzun soluklu araştırmalar yapmakta ve bu araştırmalar sonucunda eskiz aşamasından baskı aşamasına geçmektedir. Sanatçı araştırırken, geçmiş de var olan bir gerçeğin, kendisinde bıraktığı etkiyi önemsemektedir. Fakat önemli olan, Kıran tarafından o gerçeği ortaya çıkarmak değil, o gerçeğin kılık değiştirilerek, farklı şekilde imgeler aracılığıyla ortaya konulmasıdır (Sanal-5: 2010:1).

Çalışmalarıyla ilgili AKnews'e konuşan Kıran, eserlerinde Şaman kültürünü önemli bir malzeme olarak kullanmasının altında yatan sebepleri; *"Çocukluğumda Şaman kültürüne denk düşen bir ortamda yetiştim. Mesela Şaman kültüründe ay tutulduğunda teneke çalmak, güneş tutulduğunda davul çalmak var. Şaman etkisi altında bize geçen bu ve benzeri alışkanlıklar var. Ben eserlerimi meydana getirirken, bu tür Şamanist söylencelerden yararlanıyorum…"* (Sanal-6, 2009: 1) şeklinde açıklamaktadır.



Resim-61: Hasan Kıran, Gösteri II, TBT., (“Sanal”, 2010).

Şamanlar/Kamlar; Şamanizm inancını yayan, tanrılar ve ruhlarla iletişim kurabilen, şifa verme yetisine sahip olan, törenleri yöneten ve toplumlara yön veren din adamlarıdır.

Eski Türk toplumunun en duygu yüklü bireyleri olan Şamanlar, bugün Hasan Kıran resimlerinin baş aktörleridir. Sanatçı yapmış olduğu tahta baskılarında; *Kuşlarla Dans* isimli eserinde olduğu gibi; bazen onlara dans ettirir, bazen de tören vs. yaptırır ya da onları *Trans* isimli eserinde ki gibi ruhani âlemle iletişime geçmeleri için aşkınlaştırarak transa geçirir. Kıran, çalışmalarının ana teması olan

"*Şaman Söylenceleri"*ni, kullanmış olduğu görsel dille adeta yeniden yazdığı söylenebilir.



Resim-62: Hasan Kıran, Kuşlarla Dans, 2005, 74.5x52 cm., ABT., ("Sanal", 2010).

Sanatçının *Kuşlarla Dans* isimli eserinde; kuşlarla dans eden bir figür (Şaman) görülmektedir. Şamanizm'de dans bir eğlence değil bir ibadet biçimidir. Şamanist inançta, her Şaman'ın dans esnasında yapmış olduğu hareketlerle ateş ruhundan aldığı güç ve toprak ruhuna verdiği kötü enerji (çıplak ayakla) ile saflığa ve

büyük ruha doğru uçuşa geçtiğine inanılmaktadır. Bu uçuşunda Şaman'a yardımcı ruhlar rehberlik etmektedir. Şamanizm'de bu ruhlar çoğu zaman bir kuş şeklinde düşünülmüştür. Bu nedenle Kıran'ın resminde görülen kuşların yardımcı ruhlar olduğu söylenebilir. Şaman'ın dansı esnasında vücut titreşimi kâinatın titreşimi üzerine çıktığında ise, Şaman'ın ulaşmak istediği mertebeye varmış olduğu kabul edilir. Bu durum İslam dininde ki *Miraç* hadisesinin Şamanlıktaki karşılığıdır. En eski dansın Şamanlara ait olduğunun kabul edilmesinden ve Şamanizm'in de eski Türklere ait bir inanç olmasından, bu dans Türk kültürünü içinde barındırması açısından da çok önemlidir. Şaman dansı inanç olması dolayısıyla değişmemiş ve günümüz Türkiye'sinde bölgelerin coğrafi özelliklerine göre halay vs. olarak uygulanmaya devam edilmiştir (Kayani, 2009: 1).



Resim-63: Hasan Kıran, Trans, 2006, 62x56 cm. ABT., ("Sanal", 2010).

Kıran'ın *Trans* isimli eserinde ise Şaman/Kamların trans hali konu edilmiştir; Şaman/Kam, kendi özel ve gizli yöntemiyle ulaştığı *"kendinden geçme"* halinde, ruhunun gökyüzüne yükselmek, yeraltına inmek ve gittiği âlem'ler de dolaşmak için bedeninden ayrıldığını hisseden bir aşkınlık *"trans"* ustasıdır. Tüm kamların güçlü sezgileri ve geniş hayal güçleri vardır. Derin bir coşkunluğa kapılarak kendinden geçer, bütün gökleri (göğün katları) ve yeraltını gezdiğine oralardaki ruhların yaşayışlarını gördüğüne gizli âlemlerin sırlarına vakıf olduğuna inanır. Kam trans halindeyken, ruhları emri altına alarak, ölüler, doğa ruhları (periler, cinler) ve şeytanlarla ilişki kurar. Bu şekilde Tanrılar ve ruhlar âlemiyle somut ilişkiler içerisine giren Kam, birçok ruha sahip olur. Çoğunlukla hayvan biçiminde düşünülen ruhlar; *ayı, kurt, geyik, tavşan, çeşitli kuşlar* (özellikle kartal) *baykuş, karga* suretinde görünebilir. Ayrıca, *böcek, ağaç, toprak, ateş* olarak da belirebilirler. Şaman, gerektiğinde bütün yardımcı ruhları dünyanın dört bucağında bile olsalar çağırabilir. Bu çağrıyı Kıran'ın çalışmasında olduğu gibi davul veya tefini çalarak yapar (Kafesoğlu, 1980).



Resim-64: Hasan Kıran, Şamanların Yüzleşmesi, TBT., ("Sanal", 2010).

Sanatçının *Şamanların Yüzleşmesi* isimli eserine konu aldığı Şamanist söylenceninse, Şaman adaylarıyla ilgili olduğu söylenebilir. Şamanlar yaşamları boyunca yapmış oldukları dinsel pratiklerle birçok kez kendileriyle yüzleşirler. Ancak bu yüzleşmelerin en önemlisi, onların Şamanlığa seçilmelerinde gerçekleşir. Çünkü, Şaman adayları Şamanlığa seçildiklerinde bu görevi yapıp yapamayacakları hususunda kendileriyle yüzleşmek durumundadırlar. Bu durum ise şu şekilde ortaya çıkar; Şaman adayı önce kendinde yoğun bir yorgunluk hisseder. Vücudu kasılıp titrer, esnemeler olur. Göğsü daralır birtakım sesler çıkararak ağlar. Sonra birdenbire sıçrayıp ayağa kalkar, deli gibi dönmeye başlar. Sonra ağzından köpükler saçarak yere yıkılır. Vücudu hissizleşir. Bu durum bir süre devam eder. Sonra günün birinde Şaman adayı davulunu alıp çalmaya başlar. Artık sakinleşip kendine gelmiştir. Bu durumları yaşayıp Şaman olmaktan kaçınan adaylar ise ya delirmekte ya da ölmektedir. Şaman adaylarının yaşadıklarıyla yüzleşmeleri ve Şaman olmaya karar vermelerinden sonra ise yaşlı bilge bir Şaman'ın yanına verilirler. Usta Şaman onu, Şaman olması için gerekli her türlü bilgi ve özellik ile donatmaya çalışır. Şaman adayı hazır olduğunda ise, akrabalarının da olduğu bir törenle, eline Şaman olduğunu gösteren asası verilir. Şaman adayı hocasından cinlerin çeşitlerini, dillerini, transa geçme yeteneğini, düşman büyülerini uzaklaştırma tekniklerini, davulun ve diğer törenlerde kullanılan ritüel araçlarının kullanımını vs. öğrenir. Törenle Şamanlığı onaylanan adaya verilen en önemli iki araç Şaman davulu ve Şaman giysisidir (Şener, 2003: 22-26).

Kıran'ın eserlerinin arasından hangisini çekip alırsanız alın, içinde Şamanist inancın birçok farklı yönünün olduğu görülür. Bu eserler tek tek incelemeye kalkıldığındaysa, Şamanist felsefe baştan sona yeniden yazılmak zorunda kalınır.

Araştırma konusu kapsamında, Kıran'a ait incelenen eserlerden anlaşılmaktadır ki; sanatçı eserlerinde Şamanizm'e ait birçok imgeyi plastik bir ifade aracı olarak kullanmasının yanında binlerce yıllık Türk kültürünü içinde taşıyan Şamanist inanca ait söylenceleri, çalışmalarının ana teması yapmıştır. Ayrıca Kıran'ın, çalışmalarında gösterdiği bu tavrıyla, unutulmaya yüz tutan kültürel değerlerin yok olup gitmesinin önüne geçmeye çalışarak adeta bir kültür bekçisi olduğu söylenebilir.

SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Yapılan araştırmada; Şamanist inanca ait unsurların, çağdaş Türk resminde önemli bir yere sahip sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Can Göknil, Hüsamettin Koçan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer, Ahmet Yeşil ve Hasan Kıran'ın eserlerinde gerek biçim gerekse içerik yönünden plastik bir ifade aracı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Buna göre;

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun pek çok eserinde Şamanist etkiler bulmak mümkündür. Sanatçının resimlerindeki Şamanist yansımaların, ya Türk kültür hayatında çok eski bir geçmişe dayanan ve temelini Şamanizm'den alan; *Hayat Ağacı* ve *Kırkayak*, isimli eserlerinde olduğu gibi doğrudan biçimsel olarak kendisini gösterdiği ya da *Kartal Baba Çınarı* ve *İnsandan Ağaç* isimli eserlerinde olduğu gibi içerik yönüyle ön plana çıktığı görülmüştür.

Neşet Günal'ın resimlerindeki Şamanist unsurlar; sanatçının 1980 sonrası yapıtlarının ana teması olan *korkuluklar* serisi ve *at kafası iskeletleri*'dir. Korkuluklar için "*Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır"* (Aktaran: Ergüven, 1996: 166) diyen sanatçının korkuluklar serisini Şamanizm'den kaynaklanıyor diye yapmadığı anlaşılmaktadır. Sanatçının bu Şamanist imgeleri 1980 ve öncesinde yaşanan ihtilal ve yasaklara gönderme yapmak için plastik bir ifade aracı olarak kullandığı söylenebilir. Ancak Günal'ın düşüncesi ne olursa olsun, bu imgelerin Şamanizm'e ait öğeler olduğunu değiştirmemektedir.

Şamanizm'le ilgili yapılan araştırmalarda; eski Türklerin mahsullerini nazardan korumak için bağ-bahçelerine bostanlık korkuluğu ya da kazıklara geçirilmiş at kafatası diktikleri tespit edilmiştir. Yine Türkistan'da Kazak-Kırgızlarda, Başkurtlarda nazar ve kötü ruhlara karşı korunma tılsımı olarak at kafası kullanılmıştır. Kurban edilen hayvanların kafataslarını asma geleneği, Göktürklerde de 8. yüzyılda görülmüştür (Aktaran: Çıblak, 2004: 114).

Can Göknil ise; titiz bir araştırmacı kimlikle incelediği Orta Asya Türk topluluklarının Şamanist inancına ait tanrılar ve ruhlar dünyasını, yaratılış ve tufan

efsaneleri gibi birçok temayı, çalışmalarında yaratıcı esin kaynağı olarak görmektedir. Bu nedenle Göknil'in, Şamanizm'e ait unsurları hem biçimsel hem de düşünsel açıdan çalışmalarında plastik bir ifade aracı olarak kullandığı söylenebilir.

Zühre İndirkaş; *"Türk Şamanlığı'na ve bu kaynaktan beslenen mitolojisine ait oldukça zengin efsaneler, destanlar vb. kültürel değerlerin olmasına ve izlerinin hala İslam sonrası günümüz Türk kültüründe azımsanmayacak biçimde süregelmesine karşın bu değerlerin kitaplarda uzak anılar halinde kaldığı görülmektedir. Bu kültürel değerlerin çağdaş resim sanatımızda çok az sanatçıya esin kaynağı olması düşündürücüdür. Bu nedenle Can Göknil'in bu konu üzerinde büyük bir samimiyet ve sabırla durması, Orta Asya yaratılış mitoslarını, tanrılar dünyasını, tufan efsanelerini yaratıcı bir kaynak olarak görmesi, çağdaş Türk resim sanatı için özgün bir açılım olarak değerlendirilebilir"* (Aktaran: Özgür, 2006: 64-65) demektedir.

Şamanizm'e ait unsurlar Adnan Çoker'in resimlerinde *kubbe* formunda görülmüştür. Sanatçı 1970 sonrası çalışmalarında görülen ve bu güne kadar sanatının esin kaynağını oluşturan kubbeler için: *"...Bizde Orta Asya'dan beri kullanılan bir 'Gökkubbe' deyimi var. Sizce, nereden geliyor bu deyim?... Evet, din (Şamanist inanç) inancından kaynaklanıyor. Bu arada doğaya da bağlı. Yani hem dünya-ötesi, hem dünyaya ait. Konya Karatay Medresesini gördüğümde, kendi kendime, 'bu kadar emsalsiz bir gök görmedim' dedim. Mavi, dekoratif, müthiş bir şeydi. Ama bir yandan da o kubbenin, gökyüzünün yalın bir temsili olmadığını da biliyordum. Bunu bile bile gök diyordum ona, önüne geçilmez bir coşkuydu duyduğum. Benim resmime bakanın da başına gelebilir bu durum. Bu tür duyumlar resmimin ikramiyesidir, bana kalırsa"* (Sadak, 2010: 1) diyerek, Şamanist inançtaki *Gökkubbe* tasavvuru ile kendi çalışmalarındaki kubbe formu arasında bağ kurmaktadır.

Şener (2003: 49-107) kubbe için; Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı mimarlığında sıkça gördüğümüz kubbeler; Gök tanrı inancından gelen gök kubbelerdir. Göğün mimariye *"gök kubbe"* olarak taşınmasıdır. Renk verilirken de, kubbelerin gökyüzünü andıran kısmı mavi olur. Bu durumsa, İslâm öncesi Şamanist (Gök Tanrı) inancın mimarîye yansıması olarak kabul edilmektedir. Eski Türklerde Tanrı kelimesi Gök (mavi rengin Türklerdeki ilahi anlamı) ve İlah anlamlarında kullanılmıştır demektedir.

Bu bağlamda Adnan Çoker'in yapıtlarında yer alan kubbe formunun Şamanist inançtaki *gökkubbe* tasavvurundan kaynaklandığı söylenebilir

Şamanizm'e ait unsurlar Gencay Kasapçı'nın çalışmalarında ise *ağaç* ve *nazar boncukları* olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak sanatçı, çalışmalarında yer alan nazar boncuklarıyla Şamanist inançtaki nazar olgusu arasında bir bağ kurulabilir derken, ağaç imgesini Şamanist inançtan kaynaklanıyor diye yapmadığını belirtmektedir. Fakat sanatçının çalışmalarında yer alan ağaç formunun çıkış noktası ile Şamanist inançtaki ağaç arasında yakın bir bağ vardır.

Sanatçı *"Bir gün bahçede bir ağacın altında çimlere uzanmış yatıyorken dalların arasından gökyüzünü seyrediyordum. Sonra birden bire ağacın gövdesi ile kendimin bütünleştiğini hissettim. Yani, ben, ağaç ve ağacın kâinatın derinliklerine inen kökleri ile gökyüzüne uzanan ve insanı sonsuzluğa götüren dallarıyla bütünleşmiştim. O anda kâinatın merkezi ile sonsuzluk arasında bir köprü gibi hissettim kendimi ve ağaç resimlerim çıkmaya başladı"* (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010) demektedir.

Ne gariptir ki, eski Türk inancı Şamanlıkta da ağaç (hayat ağacı), dünyanın merkezinde göğün direği olarak üç âlemi (yer altı, yeryüzü ve gökyüzü) birleştiren ve zirvesi Tanrı katına ulaştığına inanılan bir varlıktır. Ağaca yönelik tüm davranış ve saygı sunumları doğrudan gök tanrıya sunulan davranış ve saygı sunumları anlamına gelmektedir (Ergun, 2004: 346). İslamiyet sonrasında ağaca duyulan saygı ve hürmette buradan kalma bir bilinçaltılıktır.

Hasan Pekmezci bu konuda; *"Türk resminde Şamanist öğeler çok fazla vardır. Sanatçılar belki bunlardan bahsetmeyebilir, şifai olarak söylemeyebilir, yazıya dökmeye bilir hatta Şamanizm'e bağlamayabilirler. Ancak bunlar kültürden gelen bir etki olarak vardır. Sanatçı çalışmalarında kullandığı imgenin Şamanist inanca ait olduğunu bilmiyor ya da söylemiyor diye bizde bu imgeler Şamanizm'e ait değildir diyemeyiz. Kültür onu zaten besleyerek getiriyor, buna böyle bakmak lazım"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Bu nedenle günümüz Türk toplumundaki ağaca olan saygı ve sevginin binlerce yıllık Şamanist inançtaki ağaç kutsiyetinin İslam sonrası geleneğe dönüşmesinden

kaynaklandığı ve Gencay Kasapçı'nın da bu kültür içinde yetiştiği göz önüne alındığında; ağaç'ın sanatçının resimlerinde Şamanist bir etki olarak yer aldığı söylenebilir.

Hüsamettin Koçan'ın çalışmaları incelendiğinde, sanatçının 1990'lı yıllarda, Selçuklu çadır ve kümbet formundan esinlenerek, Selçuklu süslemelerindeki sekizgen motif şemalarını uygulayarak yapıtlar oluşturduğu görülmüştür (Ersoy, 1998: 155).

Kümbetler Anadolu'daki yaygın mimarî yapılardan birisidir. Bunların mimarîsine dikkat edilirse, karşıdan çadıra benzemektedirler. Yani göçer kültürü olan *"çadır"*ın mimarîye taşınmasıdır. Bu kümbetler aynı zamanda, Gök tanrı inancından gelen gök kubbelerdir. Göğün mimariye *"gök kubbe"* olarak taşınmasıdır (Şener, 2003: 107).

Sanatçı 2000'li yıllarda ise şaman ruhunu sanatçı ruhuyla özdeşleştiren yeni bir anlatımın içine girmiş *'parçalanma' 'görme'* ve '*gizlenme*'yi sanatının kavramları olarak öne çıkarmıştır (Yasa Yaman, 2005a: 12). Bu durumu, Koçan'ın 2005 yılında açmış olduğu *"Yedi Sergi Bir Selamlama"* isimli sergisinde yer alan; *"Körler için Resimler", "Şamanın Gizemi", "125 Sanatçı İçin Methiye", "Kırılgan Yüzler", "Ahşap Yüzler", "Referanslar"* ve *"Baksı Düzenlemesi"* başlıklı yedi ayrı seriden oluşan çalışmalarında görmek mümkündür.

Koçan'ın bu sergisi; onun çocukluğunu ve sanatını besleyen şaman geleneği ve Baksı (Koçan'ın köyü, Kırgız dilinde Şaman anlamına gelir) köyüyle hesaplaşması olarak görülebilir. Şamanlar, üstünde yeryüzü ve gökyüzünün temsili resimlerinin bulunduğu büyülü davullarına bazı ruhları davet eder, büyük güçleri ile sosyal yaşamı düzenler, iktidarlar üzerinde etkili olurlar. Şamanlar tanrılarla konuşur, ruhlarla görüşür, insanlara yol gösterir, akıl öğretir, hekimlik yapar, dualar ederdi. Şaman'ın tüm bu ritüeller sırasında biçimini değiştirmesi, davul çalması, giysilerine ziller, çıngıraklar, yüzüne maske takması, bir anlamda kimliğini gizlemesi ve dönüştürmesi, yaratıcı eyleminin sonuçlarını izlerken kendisini ortaya koymasına karşın kimliğini geride tutmasıyla Hüsamettin Koçan'ın bu sergide net olarak ifade ettiği *'saklanma/geride durma'* isteği ilişkilendirilebilir (Yasa Yaman, 2005b: 11).

Yine Koçan'ın, *"Çember, Ay, Sapan"* isimli sergisinde; 1980'lerden bu güne değişik biçim ve bağlamda kullandığı çember, ay ve sapan motiflerinin sürekliliği ile şaman ritüeli arasındaki bağ belirgindir. *"Şamanın Gizemi"* dizisinde, figürün dikeyliğinde ateş rengine boyanmış *'Y'* biçimi (sapan lastiğinin gerildiği kısım) hayat ağacı ile ilişkilidir, insanın merkezinden çıkan ya da merkezinde insanın bulunduğu kozmik bir ağaç. Çember ise, Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde Şaman'ın davuluna karşılık gelir. Resimlerindeki *'Ay'* imgesine gelince, *'insanın yazgısı'* ve *'döngüsel zaman'* kavramlarıyla ilişkili önemli bir simgedir (Yasa Yaman, 2005c: 2).

Genel olarak Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde kullandığı Şamanist inanca ait birçok imgenin, resim düzleminde plastik bir öğe olmasının ötesinde, Şamanist dünyaya ait değerlerin aktarılmasına hizmet ettiği söylenebilir.

Süleyman Saim Tekcan'ın çalışmaları ele alındığında, sanatçının 1980'lerin sonlarına doğru Şamanist Türk inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan ve geleneksel Türk plastik sanatlarında Orta Asya'dan günümüze kadar işlenen *"At"* ve *"Atlılar"* konusuna oldukça ilgi gösterdiği görülmüştür.

Tekcan, 1990 yılında Handan Şenköken ile yaptığı bir söyleşide *"At"* konusundaki fikrini şöyle ifade etmektedir; *"...Kendi kültürümüzle çok bağı var atın. Osmanlı'dan Orta Asya'dan beri Türk insanı ve atalarının atla bağları sıkı fıkı. O yüzden minyatürümüzde de çok yer alır. Atlar üzerine büyük bir varyasyona girdim, çok değişik şeyler etüt ettim, daha da edeceğim…"* (Aktaran: Uçkan, 1996: 102).

Sanatçının çalışmalarının ana teması olan "*At*" imgesi, Kamlık/Şamanlık geleneğinde; tam ve tipik anlamıyla bir *"ölüm hayvanı"* ve *"ruh göçürücü"*dür. Atın ölüme ilişkin karakteri ağır basar; ölümün mitsel bir görüntüsüdür ve bu nedenle *esrime* mitolojisinin ve tekniklerinin içine alınmıştır. *At*, Şaman tarafından çeşitli bağlamlarda esrimeye, yani mistik yolculuğu mümkün kılan *"kendinden çıkışa"* ulaşmak için kullanılır. Şamanın havada uçmasını ve göğe çıkmasını sağlar. *At* öleni öbür tarafa taşır, *"düzey atlamayı"*, yani bu dünyadan başka dünyalara geçişi gerçekleştirir (Eliade, 2006: 508).

At figürü günümüzde dahi, Anadolu'da ve Türk cumhuriyetlerin birçoğunda mezar taşlarında Kamlık/Şamanlık inancının etkilerini korumaktadır.

Tekcan'ın, *"Türk Çeşitlemeleri"* sonrası çalışmalarında at imgesi yanında, anıtsal mezar taşı formunun da, eserlerinin arka planına yerleştiği görülmektedir (Uçkan,1996: 44).

Günümüzde ki mezar taşlarının menşei de tıpkı Kültigin anıtında olduğu gibi Şamanist inançtan kaynaklanmaktadır. İslam dininde *"en iyi mezar en çabuk kaybolandır"* felsefesi güdüldüğünden mezar kültürü yoktur. Bu nedenle Tekcan'ın çalışmalarındaki mezar taşı formunun tıpkı at imgesi gibi Şamanist bir motif olduğu söylenebilir.

Sanatçının *Atlar ve Hatlar* serisinde at resimleri yanında ya da üzerinde, resim yüzeyini zenginleştirici bir unsur olarak kullanılan Osmanlı kaligrafi örnekleri görülmektedir. Tekcan bu yazılar için kitabeler, mezar taşları ve Osmanlı kaligrafi örneklerinden yararlanmıştır. Bunlar din dışı, yaşamla ilgili güzel, hoş sözlerdir (Germaner, 2006: 11). Sanatçının kullandığı yazı formunun da tıpkı At ve mezar taşı formu gibi Şamanist inancın bir yansıması olduğu söylenebilir.

Zira, eski Türklerde inançlarının gereği, ölülerinin mezar duvarlarına yine onların yaşamlarıyla ilgili sahneleri resmetme geleneği vardır. Bunun en belirgin örneği, yine Kültigin Mezar Anıtı'nın duvarlarında görülür. Ancak, İslam sonrası tasvir'in hoş karşılanmaması, Şamanist inançta büyük önemi bulunan ölü ile ilgili mezarlara yapılan bu resimlerin, İslam sonrası yazıya dönüşmesini sağlamıştır.

Tekcan'ın çalışmalarında görülen *"hayvan mücadele sahneleri"*nin güncel yorumlarının da Şamanist inancın etkilerini taşıdığı söylenebilir. Diyarbekirli (1969); *"...hayvan mücadele sahneleri Şamanist inançtaki koruyucu ruh tasavvuru ile ilgilidir"* demektedir.

Kodaman (2007: 387) *...Onun bireysel tarzı, Orta Asya'dan Anadolu' ya taşınan "Hayvan Üslubu" geleneğini Anadolu uygarlıklarının biçim zenginliği ile harmanlayıp kendine özgü yorumuyla baştan donatır"* demektedir.

Sanatçı Kasım 2009'da kendisiyle yapılan bir söyleşi de; *"Çalışmalarınızda kullandığınız birçok imgenin Şamanizm'den kaynaklandığı düşünülebilir mi?"* sorusuna, *"Çok ilginç ve yerinde bir yorum. Elbette, sanatçı içinde yaşadığı*

kültürden beslenmektedir. Bu nedenle benimde, kaynağını Şamanist inançtan alan imgeler kullanmam doğaldır" (Kişisel iletişim, Kasım 2009) demiştir.

Bu bağlamda, Tekcan'ın bu ve bundan önceki ifadelerinden, çalışmalarındaki Şamanist Türk inancında önemli bir yere sahip olan; at, mezar taşı, hayvan mücadele sahneleri ve İslam öncesi dönemde kullanılan resmin yerini tutan yazı formunu, doğrudan Şamanizm'den kaynaklanıyor diye olmasa da, Şamanizm temelli Türk kültürüne ait olmaları sebebiyle bilinçli bir şekilde plastik bir ifade aracı olarak kullandığı söylenebilir.

Şamanist imgeler Rauf Tuncer'in çalışmalarında ise; Hun sanatından hayvan mücadele sahneleri (Süleyman Saim Tekcan'da olduğu gibi), Hun süvarilerinin av sahneleri, Türk dünyası için birçok yönden önem taşıyan ve Türkçenin ilk yazılı belgeleri olan Orhun ve Yenisey yazıtları ile nazar boncukları'dır (Gencay Kasapçı'da olduğu gibi).

Sanatçının Orhun yazıtları serisi, Orhun abidelerinin güncel yorumunu yansıtmaktadır. *Orhun Yazıtları*, yine araştırma kapsamında Süleyman Saim Tekcan'ın eserleri incelenirken de belirtildiği gibi adeta Şamanist inancın yazılı belgeleri niteliğindedir.

Orhun yazıtlarında Şamanist inançtan kaynaklanan, hakanın tanrının yeryüzündeki temsilcisi olmasından tutunda, Umay'dan ya da Şamanizm'de geniş yer tutan uçma eylemi gibi birçok unsurdan bahsedilmektedir. Ayrıca bu anıtlar İslamiyet'te olmayan mezar kültürünün Türklerin eski inancı Şamanizm'den geldiğini gösteren en güzel örneklerdendir.

Eski Türkler ölümden sonraki yaşama inandıklarından, ölenlerin mezarları başına, ölünün hayatta iken savaşta öldürdüğü her bir düşmanın ayrı ayrı temsil edildiği balbalları dikmişlerdir. Bu balbalların ölüye diğer hayatında hizmet edeceğine inanılmıştır. Türkler bu mezarların duvarlarına ölünün yaşamını anlatan kesitleri resmetmişler ve onunla ilgili konuları yine abidevi taşlar üzerine yazarak ölümsüzleştirmişlerdir.

Bu bağlamda, Tuncer'in resimlerinde yer alan Orhun abidelerinin güncel yorumlarının Şamanist inancın yansımaları olduğu söylenebilir.

Şamanlık inancında sadece insanların değil hayvanların ruhları da önem teşkil etmektedir. Bu nedenle eski Türkler avlarını belirli kural ve kaidelerin olduğu ritüel şeklinde düzenlemişler ve av'a mutlaka Şaman eşliğinde çıkmışlardır. Kadın ya da erkek Şaman av esnasında avı gözlemekte ve öldükten sonra ruhunun insanlara zarar vermemesi için hayvanın ruhunu ele geçirerek yatıştırmaktadır. Ruhu ele geçirirken de hayvan kılığına girerek onunla mücadele etmektedir. Tabiî ki bu mücadele tamamen Şaman'ın ayin sırasında beyninde yaşadığı bir olay olduğu için olanları sadece o bilmektedir.

Sanatçının folklorik resimlerinde ele aldığı nazar konusu da eski Türk inancı Şamanizm'den kaynaklanır. Günümüzde, Anadolu'da halk arasında *"nazar"* olgusu çok yaygın bir inançtır. Bazı insanların olağandışı özellikleri olduğu ve bunların bakışlarının karşılarındaki kimselere rahatsızlık verdiğine inanılır. Bunun önüne geçmek için *"nazar boncuğu", "göz boncuğu" v.s.* takılır (Şener, 2003: 108).

Araştırma kapsamında incelenen Hasan Pekmezci'nin çalışmalarında ise; dağ, güneş, bulut ve merdiven gibi Şamanist inanca ait unsurlar tespit edilmiştir.

Hasan Pekmezci: *"Ben Şamanizm'i bilen birisi olarak, Şamanizm'e ait kavramlara çalışmalarında bilinçli olarak yer verenlerdenim. Çünkü ben, Orta Asya Şamanist kültürünü ve İslamiyet Öncesi Türk kültür tarihini 1960'lardan itibaren okumaya başladım. Bu alana özel bir ilgim vardır"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) diyerek çalışmalarında kullandığı imgelerin Şamanist inançtan kaynaklandığını tartışmasız ifade etmektedir.

Sanatçı çalışmalarında yer verdiği dağ kavramını şöyle açıklamaktadır; *"Benim resimlerimde dağların tepesi ulaşılmak istenen idealleri temsil eder. Bu idealler her açıdan olabilir. Şamanist inançta da dağ kavramı çok önemlidir; doruklarıyla Tanrı'ya* (Gök Tanrı; Ülgen) *yakındır ve ona ulaşılan yol'un simgesidir. Tanrının ve ruhsal varlıkların yeryüzüyle temasa geçtikleri ilk mekândır. Bu nedenle de Eski Türkler Dağları kutsal Tanrı mekânları olarak görmüşlerdir. Bu bağlamda benim resimlerimdeki dağ imgesi ile Şamanizm'deki dağ kavramı arasında elbette bir bağ vardır"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010).

Pekmezci, yapıtlarında görülen *merdiven* formunu ise; *"Şamanizm'deki Hayat Ağacı'nın güncel bir yorumudur"* (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) şeklinde açıklamaktadır.

Şamanist inançta *Hayat Ağacı* üç kozmik âlem arasındaki bağdır. Üç kozmik düzey yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünden oluşur. Sırasıyla ölüler âlemi, insanlar âlemi ve Tanrılar âlemidir. Bu kozmik düzeylerin iletişimi bir merkezde, *"dünyanın merkezinde"* gerçekleşir. Bu iletişimi sağlayan kozmik bir direktir ve bu *"evrensel direk/sütun"* bazen bir dağ, bir merdiven (Sanatçının resimlerinde olduğu gibi), bir sarmaşık ya da gökkuşağı çoğu zaman da bir ağaç olmuştur (Aktaran: Öztekin, 2008: 26-27)

Hasan Pekmezci, çalışmalarında kullandığı *bulut* formunun da Şamanist inançla bağlantılı olduğunu belirtmekte ve *bulut*'un da Şamanlık geleneğinde önemli unsurlardan olduğunu söylemektedir (H.Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010).

Eski Türklerde ilkbaharda yapılan törenlerde gök gürültüsüne benzer sesler çıkaran davulların çalınması ile birlikte yağmur bulutlarının toplanması ve yağmurun başlaması Gök Tanrı'nın törene katılması olarak kabul edilmiştir (Aktaran: Arıkan, 2005: 412).

Şamanist inançta ki bulut unsuruna, hem göğe ait bir unsur olması, hem de kutsal sayılan yıldırım ve şimşeğin oluşumunu sağlaması nedeniyle kutsiyet atfedilmiştir. Ayrıca Gök Tanrı *Ülgen*'in yedi oğlundan biri olan *Pura Kan, "Bulut Yeleli"* olarak anılmaktadır.

Sanatçı, resimlerinde görülen daire şeklindeki formlar içinse: *"Resimlerimde görülen yuvarlak şekiller güneşi ifade eder. Güneş Şamanizm'de çok önemlidir"* (H. Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010) demektedir.

Çin kaynaklarının verdiği bilgilere göre, Hun hakanları her sabah vakti Güneş'e secde etmişlerdir. Göktürklerde hakan çadırlarının yüzü doğuya-güneşe doğru çevrilmiştir (Aktaran: Alizade, 2009: 133-134).

Altaylı Şamanistler *"kün ana körüptür"* diyerek güneşle ant içmektedirler. Müslüman Türklerden Mişer ulusu da güneşle yemin etmektedir. Altaylılara göre

güneş ana, ay atadır. Güneş ve ay tutulduğu zaman Şamanistler bunları kötü ruhların elinden kurtarmak için bağırıp çağırırlar ve davul çalarlar. Bu gürültü patırtıların kötü ruhları korkutacağına inanırlar (İnan, 1972: 29). Bu gün Anadolu'da da güneş ve ay tutulması sırasında bağırıp çağırılması, teneke çalınarak ses yapılması ve gökyüzüne kurşun sıkılması, kaynağı bilinmese de, Şamanist inancın geleneğe dönüşmüş yansımalarındandır.

Buraya kadarki incelemeler sonucunda; Hasan Pekmezci'nin çalışmalarında yer verdiği *dağ, bulut, güneş* ve *merdiven* formlarının Şamanizm'den kaynaklanan imgeler olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının, çalışmalarında yer alan bu imgeleri, Şamanist inançtaki değerlere koşut olarak gördüğü insan ufkunun yüksek ideallerini ortaya koyabilmek için, plastik bir ifade aracı olarak kullandığı söylenebilir.

Şükran Pekmezci'nin çalışmalarında tespit edilen Şamanist imgeler; *Adak Ağaçları, Düğünler* ve *Hıdrellez* temalarıdır.

Şener (2003: 72)'e göre; *"Şamanlarda kurban olmadan dinsel tören yapılmaz... Ağaçlara veya şaman davuluna bağlanan ip, bez vs. kansız kurbanlardır"*. Bu nedenle sanatçının çalışmalarında yer alan *adak ağacı* formunun Şamanist inancın bir yansıması olduğu anlaşılmaktadır.

Şükran Pekmezci'nin çalışmalarında yer alan *hıdrellez* temasının da Şamanist inançtan kaynaklandığı söylenebilir. Artun, hıdrellez konusunda; Hızır ve İlyas çevresinde oluşan efsanelerle *Hıdrellez* adının, sosyokültürel bir sembol halini aldığını ve böylece, pratiklerde ifade edilen dileklerin kabulü için *sihri-dini* bir zemin yaratılarak eski Türk yaşamının ve dolayısıyla Şamanist inanç sisteminin *dini-büyüsel* pratiklerine İslâmî renkler verildiğini (Aktaran: Artun, 2010: 2) ifade etmektedir.

Yörükan (2006: 40)'a göre; Düğün ve gerdek adetleri, gelinin yeni evdeki vaziyetleri, bu hususdaki mütekabil adetler eski Türklerdeki dini uygulamaların kalıntılarıdır. Ayrıca düğün törenlerinin Şamanizm kaynaklı önemli ritüeller olduğu ve bu nedenle eski Türklerde ayin şeklinde tertip edildiğine dair bilgiler Türk kültürünün yazılı belgeleri olan Orhun Abidelerinde de yer almaktadır. Orhun Abidelerinde; "*Türkeş hanına kızımı büyük bir ayinle verdim. Onun kızını büyük bir*

ayinle oğluma aldım. Şunu şuna büyük ayinle alıverdim" denilmektedir. Eski Türklerde evlenmek isteyen gencin, dini bir düğün merasimi yapması mecburidir (Yörükan, 2006: 70).

Günümüzde halk arasında da *düğün merasimi* ya da *düğün töreni* gibi söylemlerin kullanılması düğünün Şamanist inançtan kaynaklanan evlilik törenlerinin geleneğe dönüşmüş uygulaması olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Şükran Pekmezci'nin resimlerinde yer alan düğün temasının da Şamanist inançtan kaynaklandığı söylenebilir.

Ahmet Yeşil'in çalışmalarında da tıpkı Şükran Pekmezci'de olduğu gibi öne çıkan Şamanist imge A*dak Ağaçları*'dır. Sanatçının resimlerinde yer alan diğer Şamanist semboller ise; adak ağaçlarına asılan bezlerin (kansız kurban) yerini tutan ve yine ağaçların dallarına astığı mandallar, dallara kondurduğu kuşlar, ya da denize bıraktığı şişeler, gemi direklerine astığı çaputlar, ipler ve daha pek çok unsurdur.

Şamanizm konusunda oldukça bilinçli olduğunu söyleyen sanatçı, yukarıda belirtilen ve çalışmalarında kullandığı imgelerin Şamanizm'e ait unsurlar olduğunu belirtmektedir. Yeşil, bu unsurları Türk kültüründen gelen değerler olarak bilinçli bir şekilde çalışmalarında kullanarak evrensel bir dil yakalamaya çalıştığını söylemektedir. Sanatçı, resimlerinde yer alan bu imgelerin hepsinin umudu ifade ettiğini belirtmektedir (A.Yeşil ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010).

Hasan Kıran'ın çalışmaları içinse; tıpkı Hüsamettin Koçan ve Can Göknil'in çalışmaları gibi tamamen Şamanist inançtan kaynaklanıyor denilebilir. Doktora tezini de; "*Şamanistik İmgeler Üzerine Görsel Önermeler"'* ismiyle Şamanizm üzerine yapan sanatçı; *"Çocukluğumda Şaman kültürüne denk düşen bir ortamda yetiştim. Mesela Şaman kültüründe ay tutulduğunda teneke çalmak, güneş tutulduğunda davul çalmak var. Şaman etkisi altında bize geçen bu ve benzeri alışkanlıklar var. Ben eserlerimi meydana getirirken, bu tür Şamanist söylencelerden yararlanıyorum…"* (Sanal-6, 2009: 1) demektedir.

Araştırmaya ait sonuçlardan çıkarılabilecek genel sonuçlar ise:

1950'den sonra, Demokratik Parti iktidarlarının devlet yönetimine gelerek, askeri, ekonomik ve siyasi alanlarda batılı ülkelerle yaptığı antlaşmalardan sonra,

Batı kültürü bütün ürünleri ile Türkiye'ye girmeye başlamıştır. Doğal olarak sanat kitapları da bu dönem de ağırlıklı olarak Türkiye'ye girmeye başlamıştır. Bu etkileşimle, Batı kültürüne karşı içlerinde karşı konulmaz bir merak uyanmış olan sanatçılar, Batıda o yıllarda hâkim olan soyut sanat anlayışını görmüştür.

Bu sayede Türk sanatçısı, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden beri özgünlüğü yakalamak adına dışladığı ve Hunlardan beri süregelen geleneksel Türk sanatlarına ait motiflerin, Batı da gördüğü soyut sanat anlayışının manifestosunu yazar nitelikte olduğunu anlamıştır. Bu nedenle, 1950'lerden itibaren soyut sanat anlayışına yönelerek; temelde binlerce yıllık Şamanist Türk inancından kaynaklanarak gelişen, ancak İslam sonrası geleneğe dönüşen halk sanatına ait motifleri eserlerinde yorumlamaya başlamıştır. Bu bağlamda;

20. yüzyıl Türk Resminde ressamlar tarafından ağırlıklı olarak işlenen Şamanist kaynaklı temaların; ağaç, at, nazar (nazar boncuğu, korkuluk ve at kafası iskeletleri), hıdrellez, hayvan mücadele sahneleri, Şamanist inanç dünyasına ait Tanrı, tanrıça, yaratılış, tufan, şaman vb. gibi kavramlar olduğu söylenebilir.

Bu kavramlar arasında, en çok ele alınanın ise; ağaç (hayat ağacı, adak ağacı/dilek ağacı vb.) unsuru olduğu görülmüştür.

Anadolu'da Şamanist inanca ait bir gelenek olarak sürdürülen ağaçlara bez bağlama uygulamasının yakın zamanda azaldığı, hatta bazı yörelerde tamamen ortadan kalktığı görülmektedir. Ancak, kültürel bir zenginlik olan bu geleneğin görsel bir belge niteliği taşıyan Türk ressamlarının tablolarında yaşamaya devam ettiği görülmüştür. Bu anlamda; çağdaş Türk resminde ağaç teması çalışan sanatçılar Türk kültüründe derin anlamlar taşıyan ağaç motifinin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında köprü görevi görmektedirler.

Hun kurganlarından çıkartılan eyer örtüleri, halı kilim gibi günlük kullanım eşyaları üzerinde sıkça rastlanan hayvan mücadele sahnelerine ait betimlemelerin, Çağdaş Türk resminde de aslına yakın biçimde plastik bir ifade aracı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. 20. yüzyıl Türk resminde hayvan mücadele sahnelerinin güncel yorumlarında ise, en çok betimlenen hayvan figürünün *"at"* olduğu görülmüştür.

20. yüzyıl Türk sanatçısının, Şamanist Türk kültürüne ait birçok imge, motif ve sembol'ü, felsefi arka yapısını bilerek, bazen biçim bazen öz açısından, bazen de biçim ve öz iç içe geçmiş halde çalışmalarına taşıdığı söylenebilir.

Araştırma sonucunda yapılabilecek öneriler şöyledir;

1- Güzel Sanatlar Fakülteleri Resim Bölümleri ve Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda okutulmakta olan Mitoloji, Mitoloji ve İkonografi, Estetik, Sanat Felsefesi gibi kültür derslerinde, genel olarak Batı felsefesi ve Yunan Mitolojisi ile İncil ve Tevrat'ta geçen kavramlara yönelik örnekler verilmektedir. Türk mitolojisi derslerinde de, dar kapsamda ve özellikle Selçuklu mimari yapılarının tezyinatında sıkça görülen ve özünü Şamanist inançtan alan hayvan sembolizmine yer verilmektedir. Hâlbuki yapılan araştırma sonucunda görüldüğü gibi çağdaş Türk resminde sanatçıların eserlerine yansımış Türk kültürüne ait birçok kültürel öğe mevcuttur. Bu kültürel unsurların, küresel kültür değişiminin hızla yayılarak yaşandığı çağımız dünyasında, genç neslimizi oluşturan öğrencilerimize Türk resminin özgün kimliğini kaybetmemesi adına aktarılması gereklidir. Bu bağlamda, yukarıda belirtilen derslere ilaveten üniversite öğrencilerinin çağdaş resim sanatındaki Şamanizm temelli kültürel verileri okuyabilmeleri ve bu verileri bilinçli olarak sanatlarına yansıtabilmeleri için, *Şamanizm Felsefesi* ders olarak programa konulabilir ya da mevcut derslerin içeriğine dâhil edilebilir.

2- Bu araştırma, çağdaş Türk resminde, sanat anlayışları ve üslupları ile kendilerini kabul ettirebilmiş on iki sanatçının eserlerine yansımış Şamanizm temelli kültürel değerlerin tespitine yöneliktir. Bundan sonra yapılacak araştırmalarda, Şamanist imge kullanımının, üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri Resim Bölümleri ve Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda görev yapan sanatçı-eğitimci öğretim elemanları ile öğrenim gören öğrencilerin sanat görüşlerine etkileri ayrı ayrı ele alınabilir.

3- Farklı kültürlerdeki Şamanist etkilere sahip eserler ile Türk kültüründeki Şamanist etkilere sahip eserler karşılaştırılabilir. Bu sayede kültürler arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konularak etkilenmeler tespit edilebilir. Şamanist

etkiler içeren yapıtlar incelenirken belirli bir şablonun esas alındığı eser analizi yöntemi kullanılabilir.

4- Yapılan araştırma kapsamında ele alınan sanatçıların eserlerine yönelik inceleme yapılırken, Türk resim sanatı tarihi içerisinde başka sanatçılarda da doğrudan ya da dolaylı şekilde Şamanist etkilere rastlanmıştır. Ancak, bu etkilerin bazılarının üzerine geniş ve özel bir araştırma yapılması gerektiği anlaşılmıştır. Örneğin; Türk resminde sıkça işlenen "*sema"* ve *"semah"* temaları bunlardandır. Bu temaların Türk resmindeki yansımaları araştırmacılar tarafından incelenebilir. Bu konuda araştırma yapmak isteyen araştırmacılara Antropolog Günnur Yücekal Ermetin'in *Mevlevilikte Şamanizm İzleri* isimli eseri, baş referans kaynağı olabilir.

5. Son olarak; sanatın tekliği, geleceğe aktarımı, kültürün devamlılığı, bireyin dünyadaki yerini bilmesi ve ben kimim? Nereden geldim? Nereye gidiyorum? sorularına cevap bulabilmesi adına Şamanizm temelli Türk kültürüne ait unsurlar resim sanatçıları tarafından bilinçli olarak çalışmalara yansıtılabilir.

KAYNAKÇA

AKALIN, L.S. (1993). *Türk Folklorunda Kuşlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

AKDENİZ, Halil. (2004). *Sanat Koleksiyonu 2 - Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler* (1. Baskı). Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayını.

AKSÜĞÜR DUBEN, İ. (1997). Çoker Adnan. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1,* 412-413. İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.

AKTANSOY, Hande (Eylül 2004). Ressam Bedri Rahmi. *Artist Dergisi, 8/22*, 32-37.

ALİZADE, Rövşen (2009). Astral Kültürlerle Bağlı İnamlar. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 41,* 131-143.

AND, Metin. (1974). *Oyun ve Bügü* (1. Baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

ANKARA SANAT GALERİSİ. (2004). *Şükran Pekmezci – Zaman/İzler*. 26 Mayıs - 26 Haziran 2004 Sergi Katoloğu. Ankara: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi Yayını.

ANOHİN, A.V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller.* (Çevirenler: Zekeriya KARADAVUT ve Janet MEYERMANOVA). Konya: Kömen Yayınları.

ARDA, Zuhal (2008). Türk Sanatı İkonografisinde Kün-Ay Motifleri ve Çağdaş Türk Resmine Yansıması. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 25*, 21 -32.

ARIKAN, Metin (2005). Bursa Halk Kültüründe Eski Türk İnançlarının İzleri ve Bunların Türk Dünyası Sözlü Anlatmalarındaki Yansımaları. *II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri Kitabı*. 20-22 Ekim. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları, 401-413.

ARSEVEN, Celal Esad. (t.y). *Türk Sanatı Tarihi 1-2 : Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

ARSLAN, N. (1997). Kasapçı Gencay. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2*, 666-667. İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.

ARSLAN, N. (1997). Günal Neşet. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2,* 728. İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.

ARSLAN, N. (1997). Tekcan Süleyman Saim. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3,* 1754. İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.

ASLANAPA, Oktay. (1984). *Türk Sanatı I - Başlangıcından Büyük Selçukluların Sonuna Kadar*. İstanbul: Kervan Yayınları.

ASLANAPA, Oktay. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

ASLANAPA, Oktay. (2003). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi AŞ.

ATAR, Atila (Eylül 2002). *Hüsamettin Koçan* (1. Baskı). Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Katoloğu. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

BAYAT, Fuzuli. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı* (1. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat AŞ.

BARAZ, Yahşi (12 Kasım- 4 Aralık 1998). Soyut Resim. *Türk Resminde Soyut Eğilimler Sergi Katoloğu*, 7-8, İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

BIES, Jean. (2000). *Şamanizm ve Edebiyat, Din ve Fenomoloji*. (Çeviren: Havva KÖSER). İstanbul: İz Yayıncılık.

BULUÇ, Sadettin. (1971). Şamanizm. *İslam Ansiklopedisi*. C. 11. İstanbul.

CANDAN, Ergun. (2002). *Türkler'in Kültür Kökenleri*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.

ÇAĞLIYAN, Süleyman (2010). *1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi*. Yüksek

Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇAY, Abdulhaluk. M. (1990). *Türk Milli Kültüründe Hayvan Motifleri I* (1. Baskı). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

ÇELİKKURGAN, Güner (Nisan 1999). Can Göknil ile Mitolojiden Çağdaş Yorumlara. *YAPI Aylık Kültür Sanat ve Mimarlık Dergisi, 209/1999,* 109.

ÇIBLAK, Nilgün (2004), Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnancı ve Bunlara Bağlı Uygulamalar. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi (TÜBAR), 15,* 103-125.

ÇORUHLU, Yaşar. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran Kitap.

ÇORUHLU, Yaşar. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ÇORUHLU, Yaşar. (2006). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (2. Baskı) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

DAL, E. (1997). Eyüboğlu Bedri Rahmi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2,* 572-573. İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.

DALKIRAN, Ahmet (2006). *Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim Bölümleri Ana Sanat Atölye Resim Derslerine Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

DALKIRAN, Ahmet (2008). İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 25,* 371-390.

DALKIRAN. Ahmet (2009). Türk Kültüründe Kamlık Geleneğinin Türk Toplum Yaşantısındaki İzleri ve Türk Sanatına Yansıması. *Uluslararası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu Bildirileri*. 3-7 Eylül

2008. Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları, 145-158.

DALKIRAN, Ahmet, ELMAS, Hüseyin (2009). Oryantalist Ressam Rudolph Ernst'ün Resimlerinde Türk Dokuma Sanatı Örnekleri. *II.Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Sanat Etkinlikleri*. 14-15 Mayıs 2009. Konya: S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Başkanlığı Yayınları, 263-272.

DİYARBEKİRLİ, Nejat. (1969). *"Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru" Türk Sanatı Tarihi ve İncelemeleri*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

DURURY, Nevill. (1996). *Şamanizm*. (Çeviren: Erkan ŞİMŞEK). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.

EKİZ, Durmuş. (2003). *Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metodlarına Giriş* (1. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

ELİADE, Mircea. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çeviren: Ümit ALTUĞ). Ankara:İmge Kitabevi.

ELİADE, Mircea, (1999). Ş*amanizm.* (Çeviren: İsmet BİRKAN). Ankara:İmge Kitabevi Yayınları.

ELİADE, Mircea. (2000). *Şamanizm.* (Çeviren: İsmet BİRKAN). İstanbul: İmge Kitabevi.

ELİADE, Mircea. (2005*). Dinler Tarihi – İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi.* (Çeviren: Mustafa ÜNAL). Konya: Serhat Kitabevi.

ELİADE, Mircea. (2006). Ş*amanizm*. (Çeviren: İsmet BİRKAN). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

ELMAS, Hüseyin. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri* (1. Baskı). Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

ELMAS, Hüseyin (27 Mayıs 2004). *Bir Sergi Sezonu Daha Kapanırken.* Anadolu Manşet Bölge Gazetesi, 2.

ELMAS, Hüseyin (t.y). "*Rauf Tuncer'in Resimleri Üzerine" Gönüldeki Sözümü Yazdırdım.* Bursa: Mahvel Mado Yayını.

ERGUN, Pervin. (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü* (1.Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

ERGÜVEN, Mehmet. (1996). *Neşet Günal* (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

ERÖZ, Mehmet. (1992). Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) Alevilik Bektaşilik (3. Baskı). İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

ERSOY, Ayla. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)* (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

ESİN, Emel. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş* (1.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ESİN, Emel. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Kültüründe İkonografik Motifler* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları

GALERİ ŞANS. (2003). *Şükran Pekmezci – Adaklar ve Düğünler*. 13 Mart/ 8Nisan 2003 Sergi Katoloğu. Ankara: Işınlak Matbaası.

GENÇ, Reşat. (1999). *Türk İnanışları İle Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil* (3. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

GERMANER, Semra (Mart 2006). *Süleyman Saim Tekcan*. Retrospektif Sergi Katoloğu. 27 Nisan-15 Haziran 2007. Ankara: Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi.

GİRAY, Kıymet. (t.y). *Ziraat Bankası Koleksiyonu* (1. Baskı). Cilt:2. Ankara: T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü.

GİRAY, Kıymet. (1994). Non Figüratif Eğilimler. *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, 6*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

GİRAY, Kıymet. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu* (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GÜNEL, Burhan (2004). 26 Mayıs-26 Haziran 2004 Zaman/İzler Sergi Kataloğu. İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi Yayını.

GÜNYAZ, Abdulkadir (t.y.). *Görsel Dokunuşlar*. Ahmet Yeşil Sergi Katoloğu.

HARNER, Michael. (1999). *Şaman'ın Yolu*. (Çeviren: Asena ATALAY). İstanbul: Dharma Yayınları.

İNAN, Abdülkadir. (1972). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar* (2.Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

İNAN, Abdülkadir. (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar* (5.Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

KABBANİ, Rana. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı.* (Çeviren: Serpil TUNCER). İstanbul: Bağlam Yayınları.

KAFESOĞLU, İbrahim. (1980). *Eski Türk Dini*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

KALAFAT, Yaşar. (1996). *Karşılaştırmalı Bayır-Bucak Türkmen Halk İnançları* (1. Baskı). Ankara: Bayır Bucak Türkleri Kültür ve Dayanışma Derneği.

KALAYCI, Lütfiye (Kasım/Aralık 1998). Türk Sanat Piyasasının Mevcut Durumunun Değerlendirilmesi. *Türkiye de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, 36/1998,* 50-52.

KARASAR, Niyazi. (2000). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (10. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

KAZANÇ, Ümmühan (Haziran/Ağustos 2009). Aklın ve Gözün Sonsuz İfade Gücüne Göndermeleri: Ahmet Yeşil. *Antik Dekor Dergisi, 113/2009,* 196-201.

KIRIMHAN, Nazan (2001). Türk Kültüründe Yedi Rengin Anlamı. *Türk Dünyasında Nevruz Dördüncü Uluslar arası Bilgi Şöleni Bildirileri*. 21-23 Mart. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 107-111.

KODAMAN, Mehtap (2007). Türk Sanatında Bir "Islah-Atçı" Süleyman Saim Tekcan'ın Yapıtını Tekrar Okumak. *Türkoloji Araştırmaları, 2/3*, 386-391.

KORKMAZ, Esat. (2003). *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

KUBAN, Doğan. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KUŞ, Elif. (2003). *Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri* (1. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

OCAK, Ahmet Yaşar. (2003). *Alevi ve Bektaşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin. (1984). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (1. Baskı). Cilt: 6. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin. (1991). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi* (4. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin. (1998). *Türk Mitolojisi* (3. Baskı). Cilt: 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

ÖZGENEL, Lale (2009). Hasan Kıran. *10. ODDÜ Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi Katoloğu 27 Mart-26 Nisan 2009.* Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları.

ÖZGÜR, Sema (2006). *Şamanizm ve Can Göknil'in Yapıtlarındaki İz Düşümleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ÖZSEZGİN, Kaya. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (1. Baskı). Cilt:3. İstanbul: Tiglat Basımevi.

ÖZTEKİN, Selma (2008). *Dinlerde Hayat Ağacı,* Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

PEKMEZCİ, Hasan (Ocak-Şubat 2005). Hasan Kıran-Tutku Mücadele ve Sanat. *Etkin Sanat Dergisi, 6/2005,* 35-40.

PEKMEZCİ, Hasan (2005). *Hasan Pekmezci-Yaşam Üzerine.* 16 Şubat 2005 -12 Mart 2005 Resim Sergisi Katoloğu. Ankara: Nurol Sanat Galerisi Yayınları.

PEKMEZCİ, Şükran (Mart 2009). *Şükran Pekmezci Atay – Dün Gibi / Like Yesterday* (1. Baskı). Ankara: Alp Ofset.

PERRİN, Michel. (2007). *Şamanizm*. (Çeviren: Bülent ARIBAŞ). İstanbul: İletişim Yayınları.

RADLOFF, Wilhelm. (1976). *Sibirya'dan Seçmeler*. (Çeviren: Ahmet TEMİR). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.

RADLOFF, Wilhelm. (1994). *Sibirya'dan*. (Çeviren: Ahmet TEMİR). C:3. İstanbul.

RONA, Zeynep (1997). Koçan Hüsamettin. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2,* 1032-1033. İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.

ROUX, Jean Paul. (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çeviren: Aykut KAZANCIGİL). Ankara: İşaret Yayınları.

SAKAOĞLU, Saim. (1998). *Dede Korkut Kitabı İncelemeler-Derlemeler-Aktarmalar I* (1. Baskı). Konya: Selçuk Üniversitesi Yaşama ve Yaşatma Vakfı Yayınları.

SAYIN ASLAN, Şenay (2010). Türk Sanatında Çift Başlı Kartal Figürü ve Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Uygulanması. *IV. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi/Sanat Etkinlikleri.* 02-07 Kasım 2009. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Vakfı Yayınları, 81-88.

SCHIMMEL, Annemarie. (2000). *Sayıların Gizemi*. (Çeviren: Mustafa KÜPÜŞLÜOĞLU). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ. (30 Nisan - 20 Mayıs 2007). *Süleyman Saim Tekcan Sergi Katoloğu*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.

SENCER, Muzaffer. (1999). *Dinin Türk Toplumuna Etkileri* (3. Baskı). İstanbul: Gündüz Basım Yayım Dağıtım Ticaret ve San. Ltd. Şti.

SÖNMEZ, Seniha (2008). *Türklerde Dağ Kültü İnancı ve Altay, Tıva ve Şor Destanlarında Dağ.* Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.

ŞENER, Cemal. (2003). *ŞAMANİZM Türklerin İslamiyet'ten Önceki Dini* (13. Baskı). İstanbul: Etik Yayınları.

ŞENER, Dilek, ALKAÇ, Didem, TÜRE AYGÜN, Oya ve İNANÇ UYAN, Banu (2005). *Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyon I* (1. Baskı). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

TANSUĞ, Sezer. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı* (8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

TUNCER, Rauf (2007). *Rauf Tuncer*. 11 Aralık 2007 – 10 Ocak 2008 Rauf Tuncer Özgün Baskı ve Resim Sergisi Katoloğu. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayını.

TAŞ, Mutluhan (2010). *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TUNA, Erhan. (2000). *Şamanlık ve Oyunculuk* (1. Baskı). İstanbul: Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık Ltd. Şti.

TUNCER, Rauf (Mayıs-Haziran 2009). Hasan Kıran. *Altamira Sanat Dergisi, 15/2009*, 10-11.

UÇKAN, Özgür. (1996). *Süleyman Saim Tekcan* (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

URAZ, Murat. (1994). *Türk Mitolojisi* (2. Baskı). İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

YASA YAMAN, Zeynep, (1993). *Kayıt* (1. Baskı). Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.

YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık Sanayi ve Ticaret A.Ş.

YILMAZ, Başak (2008). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YÖRÜKAN, Yusuf Ziya. (2006). *Müslümanlıktan Önce Türk Dinleri ŞAMANİZM* (1. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

YÜKSEL, Sevda. (2002). *Ankara'da Sanata ve Eğitime Adanan Yaşamlar* (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

YÜCEL, E. (2000). *İslam Öncesi Türk Sanatı.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

ARTUN, Erman (2010). *Türk Halk Kültüründe Hıdrellez*. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_turk_halk_kulturunde_hidrellez.pdf, Erişim Tarihi: 24.08.2010.

GÖKNİL, Can (Ekim 2001). *Can Göknil İstanbul Galeri PG Sergisi; Sekiz Kuş, Dokuz Kız: Akkızlar - Utanmaz Maskaralar: Karakızlar*. http://www.cangoknil. com/turkce/index.html, Erişim Tarihi: 25.05.2010.

GÜREL, Gürsel (2010). *Cumhuriyet Dönemi Ünlü Türk Ressamları*. http://www.devadim.com/pagelist/konu.php?id=9320&sayfa=1#lastMessage, Erişim Tarihi: 12.05.2010.

KAYANİ, Mohammad (06 Eylül 2009). *Kaşkayı Türklerinde Dans*. http://www.qasqayi. com/turkce/?tag=/halay, Erişim Tarihi: 06.09.2010.

KURTOĞLU, Mehmet (2006). *Altaylardan Anadoluya Şamanizm Tefekkürü.* http://www .netpano. com/haber/1074/ Altaylardan/ Anadolu ya/ %C5%9Eamanizm/ Tefek % C3% BCr%C 3%BC, Erişim Tarihi: 26.06.2006.

SADAK, Yalçın (2010). *Adnan Çoker (1927-) Minimaller ve Varyasyonları anlatıyor*.http://www.alevilerbirligi.com/showthread.php?p=75087, Erişim Tarihi: 05.09.2010.

URAL, Murat (1999), *Can Göknil ve Muskalar*. http://www.cangoknil.com/turkce/index. html, Erişim Tarihi: 01.06.2010.

UZUN, Tolga (2007). *Türk Sanatındaki Kartalların İkonografisi ve Devamlılığı.* http://egitimdergi. pamukkale.edu.tr/makale/say%C4%B11/T%C3%9CRK%20SANATINDAK%C4%B0%20KARTALLARIN%20%C4%B0KONOGRAF%C4%B0S%C4%B0%20VE, pdf, Erişim Tarihi: 31.12.2007.

YASA YAMAN, Zeynep (2005a). *Ve Sanatçı/Şaman Ruhu*. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=586&periodID=&pageNo=12&exhID=0, Erişim Tarihi: 16.08.2010.

YASA YAMAN, Zeynep (2005b). *Hüsamettin Koçan'dan Yedi Sergi Bir Selamlama*.http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=586&periodID=&pageNo=5&exhID=0, Erişim Tarihi: 16.08.2010.

YASA YAMAN, Zeynep (2005c). *Dolanan İmgeler*. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=586&periodID=&pageNo=5&exhID=0, Erişim Tarihi: 16.08.2010.

SANAL, 1. (05 Mayıs 2010). *Alevilik Ve Kamcılık (Şamanizm) İlişkisi*. http://uluturkculuk.com/forum/index.php?topic=2397.0, Erişim Tarihi: 27.08.2010.

SANAL, 2. (2010). *Türklerin Eski İnançları…Şamanizm…* http://www.asil-turk.Org/tarihimiz/73251-turklerin-eski-inanclarisamanizm.html, Erişim Tarihi: 27.08.2010.

SANAL, 3. (2010). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. http://tr.wikipedia.org/wiki/Bedri_Rahmi Ey%C3%BCbo%C4%9Flu, Erişim Tarihi: 11.08.2010.

SANAL, 4. (2010). *Can Göknil*. http://www.galleryapel.com/go.php?page=sanatci&artistid=58, Erişim Tarihi: 04.06.2010.

SANAL, 5. (2010). *Hasan Kıran*. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=65&l=1, Erişim Tarihi: 24.06.2010.

SANAL, 6. (2009). *Ağaçta 'Şaman' Kültürü*. http://www.aknews.com, Erişim Tarihi: 20.05.2010.

SANAL, 7. (2010). *Anadolu'nun Göğüs Kafesini Dinlemek; Tarihsel Süreçselliği İçinde Anadolu'nun Tarihi Kimliği*. http://www.husamettinkocan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=586&section=550&lang=ENG&periodID=&pageNo=3&exhID=0&bhcp=1, Erişim Tarihi: 18.08.2010.

SANAL, 8. (2009). *Göktürk Abaçası.* http://www.turkcuturanci.com/turkcu/turkcu terimler/gokturkce-sozluk/msg13908/, Erişim Tarihi: 10.09.2010.

SANAL, 9. (2010). *Rauf Tuncer Hakkında Sözlü Anlatım*. http://homepage.uludag.edu.tr/ ~rtuncer/site_tr.htm, Erişim Tarihi: 27.08.2010.

SANAL, 10. (2010). *Ahmet Yeşil Özgeçmiş*. http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173&section=120&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0, Erişi Tarihi: 01.10. 2010.

SANAL, 11. (2010). *Can Göknil*. http://www.cangoknil.com/turkce/index.html, Erişim Tarihi: 01.10.2010.

SANAL, 12. (2010). *Gencay Kasapçı*. http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=120&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0, Erişim Tarihi: 18.05.2010.

SANAL, 13. (2010). *Hasan Pekmezci Biyografi*, http://www.hasanpekmezci.com/, Erişim Tarihi: 20.08.2010.

SANAL, 14. (2010). *Rauf Tuncer Biyografi*. http://www20.uludag.edu.tr/~rtuncer/site_tr.htm, Erişim Tarihi: 18.05.2010. 22:06

SANAL, 16. (2010). *Çocuk Kitapları*. http://www.cangoknil.com/turkce/index.html, Erişim Tarihi: 02.10.2010.

SANAL, 15. (2010). *Şükran Pekmezci Boyografi*. http://www.sukranpekmezci.com/, Erişim Tarihi: 11.08.2010. 17:32

SANAL, 17. (2010). *Süleyman Saim Tekcan Özgeçmiş*. http://suleymansaimtekcan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=355&section=2&lang=TR, Erişim Tarihi: 18.05.2010.

SANAL, 18. (2010). *Mehmet Siyah Kalem*. http://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmed_Siyah_Kalem, Erişim Tarihi: 07.10.2010.

RESİMLER KAYNAKÇA

R.1. http:// www.artinthepicture.com/ paintings/Gustav_Klimt/The-Tree-of-Life/, Erişim Tarihi: 25.09.2010.

R.2. http://www.soho-art.com/cgi-bin/shop/shop.pl?fid=1171236473&cgifunction=form, Erişim Tarihi: 23.09.2010.

R.3. http://www.tarihibakis.com/pazirik-kurganlari/, Erişim Tarihi: 30.09.2010.

R.4. DİYARBEKİRLİ, Nejat ve ASLANAPA, Oktay. (1977). Türk Tarihi (2. Baskı). Ankara: Yükseköğretim Kurumu Yayınları.

R.5. ESİN, Emel. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Kültüründe İkonografik Motifler* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları

R.6. ARAS, İbrahim. (2002). *Sanat Tarihi II* (1.Baskı). Ankara: S/E/K Yayınları.

R.7. DİYARBEKİRLİ, Nejat ve ASLANAPA, Oktay (1977). *Türk Tarihi* (2. Baskı). Ankara: Yükseköğretim Kurumu Yayınları.

R.8. DALKIRAN, Ahmet. (2008). İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 25*, 371-390.

R.9. KUBAN, Doğan. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

R.10. KUBAN, Doğan. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

R.11. http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/BelgeGoster.aspx?17A16AE30572D313AC8287D72AD903BEFFC781891100259A, Erişim Tarihi: 07.10.2010.

R.12. KUBAN, Doğan. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

R.13. ELMAS, Hüseyin, (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri* (1. Baskı). Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

R.14. ELMAS, Hüseyin, (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri* (1. Baskı). Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

R.15. GİRAY, Kıymet. (t.y). *Ziraat Bankası Koleksiyonu* (1. Baskı). Cilt:2. Ankara: T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü.

R.16. AKDENİZ, Halil. (2004). *Sanat Koleksiyonu 2 - Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler* (1. Baskı). Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayını.

R.17. AKDENİZ, Halil. (2004). *Sanat Koleksiyonu 2 - Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler* (1. Baskı). Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayını.

R.18. AKTANSOY, Hande. (Eylül 2004). Ressam Bedri Rahmi. *Artist Dergisi, 8/22,* 32-37.

R.19. ERGÜVEN, Mehmet. (1996). *Neşet Günal* (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

R.20. ERGÜVEN, Mehmet. (1996). *Neşet Günal* (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

R.21. ERGÜVEN, Mehmet. (1996). *Neşet Günal* (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

R.22. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=416&pageNo=0&exhID=0 , Erişim Tarihi: 03.01.2010.

R.23. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=416&pageNo=0&exhID=0, Erişim Tarihi: 05.09.2010.

R.24. http://www.genckolik.net/tiyatro-sanat/3062-bazi-turk-ressamlarimizin-hayatlari-ve-eserleri.html, Erişim Tarihi: 11.09.2010.

R.25. http://gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=1&lang=TR&bhcp=1, Erişim Tarihi: 22.09.2010.

R.26. http://gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=1&lang=TR&bhcp=1, Erişim Tarihi: 22.09.2010.

R.27. http://gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=1&lang=TR&bhcp=1 , Erişim Tarihi: 22.09.2010.

R.28. http://gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=1&lang=TR&bhcp=1, Erişim Tarihi: 22.09.2010.

R.29. AKDENİZ, Halil. (2004). *Sanat Koleksiyonu 2 - Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler* (1. Baskı). Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayını.

R.30. DALKIRAN. Ahmet. (2009). Türk Kültüründe Kamlık Geleneğinin Türk Toplum Yaşantısındaki İzleri ve Türk Sanatına Yansıması. *Uluslararası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu Bildirileri*. 3-7 Eylül 2008. Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları.

R.31. TAŞ, Mutluhan. (2010). *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

R.32. TAŞ, Mutluhan. (2010). *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

R.33. http://suleymansaimtekcan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=355&section=3&lang=TR, Erişim Tarihi: 31.08.2010.

R.34. http://www.cangoknil.com/turkce/index.html, Erişim Tarihi: 18.06.2009.

R.35. http://www.cangoknil.com/turkce/index.html, Erişim Tarihi: 18.06.2009.

R.36. ÖZGÜR, Sema, (2006). *Şamanizm ve Can Göknil'in Yapıtlarındaki İz Düşümleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

R.37. ÖZGÜR, Sema, (2006). *Şamanizm ve Can Göknil'in Yapıtlarındaki İz Düşümleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

R.38. ERSOY, Ayla. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)* (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

R.39. http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/koleksiyon1.htm, Erişim Tarihi: 03.01.2010.

R.40. http://www.kadikoysanat.com/main/husamettin_kocan_45x60_tuyb_resimsatildi-327-17-35.html, Erişim Tarihi: 31.08.2010.

R.41. http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/, Erişim Tarihi: 30.09.2010.

R.42. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=586&periodID=&pageNo=11&exhID=0, Erişim Tarihi: 31.08.2010.

R.43. http:// www. hasanpekmezci.com/ calismalar/ category/ 12-2005-2006.html, Erişim Tarihi: 20.08.2010.

R.44: http:// www. hasanpekmezci.com/ calismalar/ category/ 12-2005-2006.html, Erişim Tarihi: 20.08.2010.

R.45. http:// www. hasanpekmezci.com/ calismalar/ category/ 12-2005-2006.html, Erişim Tarihi: 20.08.2010.

R.46. http:// www. hasanpekmezci.com/ calismalar/ category/ 12-2005-2006.html, Erişim Tarihi: 20.08.2010.

R.47. http://sukranpekmezci.com/calismalar.html, Erişim Tarihi: 13.08.2010.

R.48. http://sukranpekmezci.com/calismalar.html, Erişim Tarihi: 13.08.2010.

R.49. http://sukranpekmezci.com/calismalar.html, Erişim Tarihi: 13.08.2010.

R.50. http://sukranpekmezci.com/calismalar.html, Erişim Tarihi: 13.08.2010.

R.51. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=173&periodID=154&pageNo=0&exhID=0, Erişim Tarihi: 03.01.2010.

R.52. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=173&periodID=154&pageNo=0&exhID=0, Erişim Tarihi: 03.01.2010.

R.53. http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0, Erişim Tarihi: 31.08.2010.

R.54. http://www.ahmetyesil.com/pPages/pArtist.aspx?paID=173&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0, Erişim Tarihi: 31.08.2010.

R.55. http:// www.timeturk.com/ haberdetay.asp?Newsid= 53795, Erişim Tarihi: 30.09.2010.

R.56. http://homepage.uludag.edu.tr/~rtuncer/site_tr.htm, Erişim Tarihi: 20.08. 2010.

R.57. http://homepage.uludag.edu.tr/~rtuncer/site_tr.htm, Erişim Tarihi: 20.08. 2010.

R.58. http://homepage.uludag.edu.tr/~rtuncer/site_tr.htm, Erişim Tarihi: 20.08. 2010.

R.59. http://homepage.uludag.edu.tr/~rtuncer/site_tr.htm, Erişim Tarihi: 20.08. 2010.

R.60. http://homepage.uludag.edu.tr/~rtuncer/site_tr.htm, Erişim Tarihi: 20.08. 2010.

R.61. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=629, Erişim Tarihi: 24.06.2010.

R.62. http:// www. sanatmuzesi. hacettepe. edu.tr/ 36kiran. htm, Erişim Tarihi: 03.01.2010.

R63. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=629, Erişim Tarihi: 06.09.2010.

R.64. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=629, Erişim Tarihi: 24.06.2010.

EK-1

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ (Alfabetik isim sırasına göre dizilmiştir.)

Adnan ÇOKER

1927'de İstanbul'da dünyaya gelen sanatçı Türkiye'de soyut sanatın önde gelen temsilcilerindendir. 1944-51 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Bugünkü, MSGSÜ.) öğrenim görmüş, yüksek resim eğitimini bu kurumda Zeki Kocamemi atölyesinde yapmıştır. 1948'de kısa bir süre için *desin anime* (çizgi film) yapmış, bu çalışmaları akademi yarışmalarında ödüller almıştır. Akademinin yüksek resim bölümünü bitirdikten sonra 1953-55 yılları arasında İstanbul'da desinatör ve haritacı olarak çalışmış, 1955'te MEB.'nın açtığı Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir (Aksüğür Duben, 1997: 412). 1956-57 yılları arasında Andre Lhote'un 1957-60 yılları arasında Henry Goetz'ün atölyelerinde çalışmıştır. 1960'ta Türkiye'ye dönen Çoker, Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne asistan olarak atanmıştır (Akdeniz, 2004: 121). 1963'te dört ressam arkadaşıyla Mavi Grup'u kuran sanatçı, 1964'te Fransa'dan aldığı bir bursla yeniden Paris'e gitmiştir. Çoker, orada bir yıl William Stanley Hayter (1901-1988) atölyesinde gravür ve Goetz atölyesinde de resim çalışmaları yapmıştır. Ertesi yıl bu çalışmalarını Salzburg Yaz Akademisi'ndeki Vedova atölyesinde sürdürmüştür (Aksüğür Duben: 1997: 412). Sanatçı 1970'e doğru Soyut Ekspresyonist anlayışını Konstrüktivist ve Süprematist gelişmelere açmış, biçemine saf, arı form ve renk duyarlığını kazandırmıştır. Bu duyarlığını ise Osmanlı ve Selçuklu mimarisinin, kemer ve kubbe gibi geometrik yalın formlarıyla özdeşleştirmiştir (Giray, t.y.: 376). Bu dönem çalışmalarını *"Siyah Resimler"* adıyla 1969'da İlhan Mimaroğlu'nun elektronik müziği eşliğinde İstanbul'da sergilemiş, bunu 1973'te *"Siyah Simetri"* adlı bir başka sergi izlemiştir. Sanatçı 1977-79 yılları arasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğü görevini yürütmüş ve bu esnada Türk ve yabancı ülke sanatlarıyla ilgili önemli sergilerin gerçekleşmesini sağlamıştır (Aksüğür Duben: 1997: 412). Sanatçı, 1961 İstanbul Sanat Festivali "*Birincilik ödülü"*, 1962 23. Devlet Resim Heykel Sergisi "*Birincilik ödülü"*, 1973 7. DYO Sergisi "*Başarı ödülü"*, 1976 Uluslar arası İskenderiye Bienali "*İkincilik ödülü"*, 1981 Türkiye İş Bankası "*Büyük ödülü"* gibi seçkin ödüllerin sahibidir. Çağdaş Türk resminin önde gelen isimlerden olan ve Türk

sanatına eğitimci yönüyle de uzun yıllar katkı sağlayan Çoker akademisyen olarak çalışmalarını sürdürdüğü MSGSÜ.'den 1999 yılında emekli olmuştur (Atar, 2002: 75).

Ahmet YEŞİL

1954'de Mersin`de doğan sanatçı, ilk, orta ve lise eğitimini aynı il'de tamamlamıştır. 1972 yılında geçirdiği bir rahatsızlık sonucu yürüme yeteneğini kaybettikten sonra, ressam Nuri Abaç ile İlhan Çevik'in teşvikleriyle resme yönelmiş ve gerekli resim eğitimini aynı hocalardan almıştır. Kısa sürede sanatsal çizgisini saptayan sanatçı, resmi, bir yaşam biçimi olarak seçmiş ve tüm zamanını ona adamıştır (Elmas, 2004: 2). Yeşil'in peyzajlarla başlayan ve fantastik yorumlarla sürüklenen fırça akışları, zaman içinde iplere, sicimlere ardından da halatlara takılıp kalmıştır. Onun sanatla kurduğu ilişkiler izlemekten ve atölye ortamında bilgi paylaşımından çok okuma programlarına bağlıdır (Giray, t.y: 424). Sanatçı şimdiye kadar 81'i kişisel olmak üzere 279 karma ve yarışmalı sergiye katılmış, ulusal ve uluslararası yarışmalarda 17 ödül almıştır. Başta Kültür Bakanlığı, Maliye Bakanlığı, Tekel Genel Müdürlüğü, Ziraat Bankası, Akbank, Şeker Bank, Vakıf Bank Genel Müdürlükleri, Milli Piyango Genel Müdürlüğü ile D.Y.O. Eğitim Vakfı Müzesi, Ankara Resim Heykel Müzesi, Körfez Belediyesi Müzesi, Balıkesir Belediyesi Devrim Erbil Müzesi, İstanbul Ramko Sanat Merkezi, Cumhurbaşkanlığı Koleksiyonu, Eczacıbaşı Koleksiyonu, Cumhuriyet Gazetesi Müzesi, Uğur Mumcu Vakfı Koleksiyonu, Adana, Antalya, Ordu, Mersin illeri vilayet özel koleksiyonlarında olmak üzere Almanya, Amerika, Kanada, Hollanda ve İngiltere gibi dış ülkelerde yapıtları bulunmaktadır. Sanatçı, BRHD. ve UPSD. üyesidir ("Sanal-10", 2010: 1).

Bedri Rahmi EYÜBOĞLU

1911 yılında Giresun Görele'de dünya'ya gelen sanatçı, ressamlık, seramikçilik ve şairlik gibi sahip olduğu çok yönlü kişiliğiyle geleneksel Türk öğelerini kullandığı yapıtlarıyla tanınmaktadır. Trabzon'daki orta öğrenimi sırasında resim öğretmeni Zeki Kocamemi'nin etkisiyle 1929'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Bugünkü; MSGSÜ) girmiştir (Yasa Yaman, 1993: 23). Orada, Nazmi Ziya Güran ve

İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Ancak 1931 yılında öğrenimini yarıda keserek Fransa'ya gitmiştir. Fransa'da ilk yıl Dijon ve Lyon atölyelerinde, ikinci yıl Paris'te Andre Lhote atölyesinde çalışmıştır (Akdeniz, 2004: 77). 1933 yılında ise Fransa'dan Londra'ya geçmiş ve kısa süre kaldıktan sonra Türkiye'ye dönerek yarım bıraktığı Akademi eğitimini tamamlamıştır. 1937'de ise mezun olduğu Akademide atölye hocası olarak göreve başlamış ve Leopold Levy'nin asistanı olmuştur. Bu görevini ise ölüm tarihi olan 1975'e kadar sürdürmüştür (Giray, 1997: 398). 1934'te D Grubu'nun dördüncü sergisine resim vererek katılan sanatçı, son sergisine değin grup üyeliğini sürdürmüştür. Paris'e ikinci gidişinde tanıştığı Romanya'lı Eren'in (Ernestine) çabasıyla 1935'te ilk kişisel sergisini Bükreş'te açan Bedri Rahmi, 1936'da Eren'le evlenmiş, bu arada çeşitli işlerde çalışmıştır. 1936'da Moskova'da düzenlenen *"Çağdaş Türk Sanatı Sergisi"*ne katılmıştır. Cumhuriyet Halk Partisinin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamında 1938'de Edirne'ye, 1941'de askerden döndükten sonra da Çorum'a gönderilmiştir. Çallı'nın atölyesinde öğrenci olduğu yıllarda Van Gogh'un resimlerine ve halk kilimlerine ilgi duyan Bedri Rahmi, Fransa'ya gittiği yıllarda yöresel özellikler taşıyan, halk türkülerinden esinlenen resimler yapma isteği duymuştur. 1940'larda Matisse ve Dufy'ye ilgisi artmış (Dal, 1997: 572) ve böylece ortak bir yaklaşım olarak motiflerin görsel etkilerine yönelerek *Doğu* sanatını incelemeye başlamıştır Bu aşamada geleneksel değerlere bağlı resim üretme tasası sanat çevrelerini sararken Eyüboğlu önce konu olarak yerelliğe, sonra biçim olarak motifselliğe ulaşan bir araştırı dönemine açılmıştır. Türk halk sanatı ve geleneksel Osmanlı el sanatlarıyla kurmaya çalıştığı sentez de bu yıllara rastlar (Giray, 1997: 398). Sanatçının bu yıllarda katılmış olduğu Yurt gezilerinin de etkisiyle yaptığı Anadolu görünümlü ve Anadolu'ya özgü konuları işleyen resimlerinden sonra yöneldiği alansa, duvar resimleri olmuştur. 1950'lerde mozaik çalışmaları yoğunlaşmıştır (Yasa Yaman, 1993: 24). Hayatı boyunca, Türkiye'de ve dışarıda birçok özel ve karma sergiye katılmış olan sanatçı, 1939'da Türkiye'de düzenlenen ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Üçüncülük*, 4. sergide *İkincilik* ve 33. sergide *Birincilik* ödüllerini kazanmıştır. 1958'de ise Bürüksel Dünya Sergisinde Türk pavyonu için yaptığı 277 metre karelik mozaik panosuyla *Altın madalya* (Büyük Ödül), Sao Paulo Bienali'nde de *Şeref madalyası* kazanmıştır. Ressamlığı kadar şairliğiyle de tanınan

Eyüboğlu'nun *Yaradana Mektuplar* (1941), *Karadut* (1948), *Tuz* (1952), *Karadut 69* (1969), *Dol Karabakır Dol* (1974), *Yaşadım* (1977) isimli şiir kitaplarıyla yurt içi gezilerinden edindiği izlenimleri yansıtan birçok kitabı bulunmaktadır (Tansuğ, 2008: 378). Sanatında, Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine eğilen Bedri Rahmi, Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir. Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir öğesiyle yetinmediği gibi, çalışmalarını tek bir sanat türüyle de sınırlandırmamış, yağlıboya, oymabaskı (Gravür), mozaik ve seramik en çok denediği alanlar olmuştur. Halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde önemli bir yere sahip olan Bedri Rahmi 1975 yılında hayatını kaybetmiştir (Dal, 1997: 572).

Can GÖKNİL

1945 yılında Ankara'da dünyaya gelen sanatçı, 1966 yılında Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezun olduktan sonra sanat eğitimi için Amerika'ya gitmiş; 1968 yılında *Knox College* Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden, 1969 yılında ise The *City College of the City University of New York* Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur ("Sanal-11", 2010: 1). Resim eğitimini Amerika'da alan ve ilk kişisel sergisini 1971 yılında yine bu ülkede açan Göknil'in, çalışmalarının ana temasını Türk mitolojisi ve Türklerin tarih öncesi inançları oluşturmaktadır. Sanatçı bu anlayışını kronolojik anlamda Orta Asya ve İslam sonrası olarak ayırdığı sergileriyle ortaya koymaktadır. *Ağaçlarla İlgili İnanışlar* (1986), *Anadolu Tanrıçaları* (1994), *Orta Asya'dan Anadolu'ya Yaratılış Efsaneleri* (1996), *Muskalar* (1999), *Akkızlar- Karakızlar* (2001), *Kader* (2004) sanatçıya ait sergi başlıklarından bazılarıdır (Özgür, 2006: 1). Göknil, çalışmalarını hazırlamadan önce, konuya yönelik derin bir araştırma yapmaktadır. Ayrıca araştırmaları sonucu edindiği kuramsal bilgiyi, sadece görsel dile yansıtmakla kalmadığı, yazınsal bir dile de ortaya koyduğu, çeşitli kaynaklardaki metinlerinden anlaşılmaktadır. Çocuk kitapları ile de yakından ilgili olan sanatçı, 1074-1997 yılları arasında, okul öncesi dönemi için 35 kitap yazmış ve resimlemiştir. Göknil'in bu yapıtları Türkçe olarak Redhouse Yayınevi, IBM Türk, Remzi, Yapı Kredi Yayınları ve Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmıştır. 1987 yılında Almanya'da

yayımlanan; *"Küçük Olmak", "Gelincik Tarlası"* ve "*Dumanlı Canavar"* isimli resimli öyküleri ya da 1993 yılında Hollanda'da dört dilde yayımlanan *"Komşu Teyzenin Kedileri"* isimli eseri sanatçıya ait yayımlardan bazılarıdır ("Sanal-16", 2010: 1).

Gencay KASAPÇI

1933 yılında Ankara'da dünya'ya gelen Kasapçı, Türkiye'de Op Sanat üzerine yönelen sanatçıların öncülerindendir (Giray, t.y: 400). Sanatçı 1950 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Bugünkü, MSGSÜ.) Resim Bölümü'nden 1954 yılında mezun olmuştur. 1959'da burslu olarak gittiği İtalya'da bir yıl Floransa Akademisi'nde Prof. Collaccki ile fresk ve mozaik üzerine çalışmıştır (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010). Önceleri figüratif anlayışta resimler yapan Kasapçı daha sonra nazar boncukları ve renkli taşlar kullanarak optik etkiler yaratan panolar üretmiştir. 1960'ta yeniden gittiği İtalya'da bu kez çalışmalarını Roma'da sürdürmüştür. Kasapçı bu yıllarda tuvallerine yapıştırdığı tahıl tanelerini tutkalla kapladıktan sonra suluboya ve yağlıboya ile genellikle tek renkli boyayarak soyut resimler gerçekleştirmiştir (Arslan, 1997: 964). Sanatçı tamamen özgün malzemeyle oluşturduğu bu yapıtlarını 1966'da Roma'da bulunan II. Segno Galerisi'nde, Abe, Fontana, Uecker, Burri, Afro, Arp, Kandinsky, Chagall ve Braque'ninde eserlerinin yer aldığı *"Zero Avant-Garde"* isimli sergiyle halka sunmuştur (G.Kasapçı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010). 1965'te San Marino Uluslar arası Sanat Eleştirmenleri Kongresi'ne davet edilen sanatçı, bu tarihten başlayarak, nokta, benek ve fırça vuruşlarıyla optik etkiler yaratan bir anlayış geliştirmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra da tek renklilikten çok renkliliğe, soyut imgeden doğa kaynaklarına yönelmiştir. Sanatçının özellikle 1980'lerde akrilikle gerçekleştirdiği kuş, çiçek ve ağaç dizilerinde stilizasyona ağırlık verdiği ve çizgi aracılığıyla ritmik bir hareket yarattığı izlenir. 1961'de İtalya'da Uluslararası Gubbio Resim Yarışması'nda "*Birincilik Ödülü"*, 1974'te DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda *"Büyük Ödül"*, sanatçının ödüllerinden bazılarıdır (Arslan, 1997: 964). 1994 Mersin İli *"Özgürlük Anıtı"* , 1995 *"Portakal Ağacı"* anıtı yine sanatçının eserlerinden bazılarıdır. Yapıtları, dünyanın çeşitli ülkelerinde ve yurdumuzdaki özel koleksiyonlardadır.

Serbest sanatçı olarak halen Mersin`de yaşamakta ve çalışmalarına kendi atölyesinde devam etmektedir (“Sanal-12”, 2010:1).

Hasan KIRAN

1966 yılında Malatya Doğanşehir’de dünyaya gelen Kıran, 1993 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü’nden mezun olmuştur. Sanatçı, 1998 yılında ise, *“Sanatsal Yaratımda Nedensellik”* konulu tez çalışmasıyla Hacettepe Üniversitesi’nde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır (Özgenel, 2009: 102). Kıran, 2008 yılında da, Tokyo Devlet Sanat Üniversitesi'nde *"Şamanistik İmgeler Üzerine Görsel Önermeler"* konulu tez çalışmasıyla, *"Sanatta Doktora"* (Ph.D.) derecesi almıştır (Tuncer, 2009: 10). Sanatçı, ülkemizde ağaç baskı alanında eser veren sanaçtılar arasında önemli isimlerden biridir. Ağaç baskı tekniğinin kendine özgü olanakları içinde, bu ülkenin konularını çağdaş bir anlatım dili ile uluslararası sanat ortamına taşıyabilme başarısını göstermektedir. Yörük çadırlarını; içinde çocukluğunu yaşadığı kara çadırları, Anadolu'nun kırsal doğa yapısını, Çatalhöyük duvar resimlerini, Anadolu Şamanizm'inin doğa ve insan temelli söylemlerinin resimleştirilmesini kendine amaç edinmiştir. Bu temalardan yola çıkarak oluşturduğu sanat dili, onun kendini, kimliğini, yaşam dilimlerini ve sanatsal birikimini ekleyerek ortaya koyduğu konusal/sanatsal sorunlarıdır (Pekmezci, 2005). Şimdiye kadar 22 kişisel sergi açan sanatçı (Özgenel, 2009: 102) 18 Uluslararası Karma Resim Sergisi açmıştır (“Sanal-6”, 2009: 1). Aralarında 5. Takayamç (Japonya) Çağdaş Baskı Bienali *İkincilik Ödülü* ve I. Uluslararsı İstanbul Baskı Bienali *Lukas Özel Ödülü* olmak üzere, toplam 13 ödülün sahibidir. Sanatçı halen Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır (Özgenel, 2009: 102).

Hasan PEKMEZCİ

1945 yılında Konya Beyşehir Üzümlü’de dünyaya gelen sanatçı, okumasını çok isteyen ilkokul öğretmeni Mustafa Çıpan’ın sınav başvurusunu yapmasıyla İvriz Öğretmen Okulu’nu kazanmıştır. Sanatçı yatılı olan bu okulun sınavını kazanmakla aslında o zaman için hayatının tek seçeneğini de kazanmıştır. Çünkü başka bir okulda okuyabilecek imkânlara sahip değildir. Bu nedenle çok severek okuduğu İvriz

Öğretmen Okulu Orta kısmında, başta Mehmet Karaman olmak üzere, İsa Başoğlu ve Namık Sevinç Arkun gibi nitelikli resim öğretmenlerinin yönlendirmeleri ile resim sevgisi gelişmiştir. Bu alana olan yoğun ilgisi nedeniyle 1962 yılında İstanbul Çapa öğretmen Okulu Resim Semineri'ne gönderilmiştir. Pekmezci, bu okulu 1965 yılında birincilikle bitirmiştir (Pekmezci, 2005: 43). Sanatçı 1965 yılında kazandığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden, Adnan Turani, Turan Erol, Nevide Gökaydin, Hidayet Telli, Kayıhan Keskinok, Mürşide İçmeli, Muammer Bakır, Hamza Inanç, Nevzat Akoral, Mustafa Tömekçe gibi yetkin sanatçı-eğitimci kadrosundan çok şeyler öğrenerek 1968 yılında mezun olarak aynı yıl Arifiye Öğretmen Okulu'na atanmıştır. Pekmezci bu kurumda öğretmen ve yönetici olarak 7 yıl çalışmıştır ("Sanal-13", 2010). Sanatçı bundan sonra Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı çeşitli okullarda da öğretmenlik yaptıktan sonra 1978 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne atanmış ve 1987 yılına kadar bu kurumda görev yapmıştır. Pekmezci 1985'de Doktora-Sanatta Yeterlilik, 1987'de Doçentlik unvanını almıştır (Özgenel, 2009: 130). 1987'den sonra Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne geçen sanatçı 1995 yılında Profesör olmuştur ve halen aynı kurumda çalışmalarını sürdürmektedir (Yüksel, 2002: 107). 1968 yılından beri çalışmalarını aralıksız sürdüren Pekmezci, başta Devlet Resim Sergileri olmak üzere ülkemizde düzenlenen Dyo, Vakko, Viking, İstanbul Sanat Bayramı ve İstanbul Yeni Eğilimler'78-79, Yunus Emre, Tpao, gibi belli başlı tüm sergi ve yarışmalara katılarak 20'den fazla ödül kazanmıştır. İlk kişisel sergisini 1971 yılında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açan sanatçı bu güne kadar 40 kişisel sergi ve yüzlerce karma-grup sergisine katılmış ülkemizde ve dışarıda pek çok eseri satın alınmıştır (Pekmezci, 2005: 43-44). Hasan Pekmezci, öğretmen ve sanatçı olan Şükran Pekmezci ile evli ve iki kız babasıdır.

Hüsamettin KOÇAN

1946 yılında Bayburt'ta doğan sanatçı resim çalışmalarının yanı sıra 1989'da kurulan UPSD'ne katkılarıyla tanınır. 1970'te İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nden mezun olan Koçan (Gürel, 2010: 1) 1975'te aynı kurumda asistan olmuştur. 1978'de Avusturya hükümetinin bursuyla Salzburg Yaz Akademisi'ne katılmıştır. 1980'de de *"Türk Halk Resimleri"* konulu teziyle yeterlik

derecesi almış ve öğretim üyeliğine atanmıştır (Atar, 2002: 87). Marmara Üniversitesi'nde ki öğretim üyeliği görevinin yanı sıra 1991'den 1995'e kadar PSD'nin başkanlığını yapmıştır. 1990'da I. Asya-Avrupa Bienali Danışma Kurulu Üyesi olmuştur. 1991'de İstanbul Sanat Fuarını kurmuş ve dört yıl boyunca fuarın yönetim kurulu başkanlığını üstlenmiştir. 1993'te Sanatçılar Kurultayı Girişim Başkanlığı yapmış, 1995'te Genç Etkinliği kurmuştur. 1999 yılında Eczacıbaşı-Vitra katkılarıyla *Sanat-Tır* ve *Sanat-Çadır* isimli iki ayrı projeyi gerçekleştirmiştir. 1993'te Marmara Üniversitesinde Profesör unvanını almış ve 1997'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi dekanı olmuştur. Sanatçı 2003 yılında Bayburt'ta Baksı Müzesi'ni kurmuştur (Şener vd., 2005: 133). Önceleri Meksika duvar resimlerinden esinlenerek, duvar resimleri üzerine yoğunlaşan Koçan, sonraları tuval resmine yönelmiş, koyu bir fon önünde, çağrışımların biçimlendirdiği boşlukta yüzen figürler betimlemiştir. Sanatçının 1990'ların başında üzerinde çalışmaya başladığı *"Anadolu'nun Görsel Tarihi"* isimli kapsamlı araştırma projesi, Türk halk resimleri incelemelerinden kaynaklanmaktadır. Koçan, *"tarihi görselleştirme"*ye yönelik bu proje kapsamında araştırmalarını Anadolu'daki üç temel kaynak olan İslam, Orta Asya ve Anadolu kültürleri üzerinde yoğunlaştırmış, bu araştırmalarının sonucunda oluşturduğu tuvallerini 1994'te *"Osmanlı"* başlığı altında sergilemiştir (Rona, 1997: 1033). Yurt içinde ve dışında birçok önemli kişisel ve grup sergisinde eserleri sergilenen sanatçının ödülleri arasında; Sheraton Oteli Sanat Eserleri Yarışması *İkincilik Ödülü*, Intercontinental Otel Sanat Eserleri Yarışması *Biricilik* ve *Başarı Ödülü* (1976), *Salzburg Şehir Onur Ödülü* Avusturya (1978), *Devlet Sanat Galerisi Ödülü* (1978), Günümüz Sanatçıları Başarı Ödülü (1981), Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü (1985), Asya Sanat Bienali Resim *Büyük Ödülü* (1986) yer almaktadır (Şener vd., 2005: 133).

Neşet GÜNAL

Nevşehir'de 1923 yılında geçim kaynağı bağcılık olan bir aile ortamında dünya ya gelen sanatçının çocukluk yılları Koçhisar'da, dedesinin yanında geçmiştir. Bu yıllarda geçimlerine yardımcı olmak amacıyla fotoğraftan büyüttüğü portre resimler yapmıştır Resme ilgisi Nevşehir Ortaokulu'nda iken başlamış ve öğretmenlerinin yardımıyla Nevşehir Belediyesinin sağladığı bursla, on altı yaşındayken Devlet

Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğrenime gönderilmiştir (Giray, 1997: 524). Akademi'de bir süre Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in öğrencisi olduktan sonra Levy'nin atölyesine geçmiştir. Öğrencilik yıllarından başlayarak figüratif anlayışta çalışan Günal, *Toplumsal Gerçekçilik* anlayışı içinde gerçekleştirdiği yapıtlarıyla tanınmaktadır. Sanatçı öğrenciliğinin dışında, bu yıllar Ses Tiyatrosu'nun dekorlarının yanı sıra afiş çalışmaları da yapmıştır (Arslan, 1997: 728). Çünkü bu yıllar Günal için zor günlerdir. Babasının ölümüyle aile sorumluluğunu da üstlenmek zorunda kalmıştır. Bir taraftan da İstanbul'a ve ortama uyum sağlamakta güçlük çekmiştir. Levy'nin desteği bu yıllarda Günal'a yardımcı olmuştur. Bu yıllar aynı zamanda II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı güç günlere de rastlamaktadır (Giray, 1997: 524). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1946 yılında birincilikle mezun olan Günal, aynı yıl Avrupa resim sınavını kazanmış ve 1948'de *"Duvar Resmi"* ve *"Fresk"* öğrenimi için Paris'e gitmiştir. Sanatçı önce Andre Lhote'un atölyesinde çalışmış daha sonrada desen dersleri için Fernand Leger'nin özel akademisinde çalışmalar yapmıştır. 1954'te Türkiye'ye dönen Günal, Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olarak atanmış ve Ankara Helikon Derneği'nde ilk kişisel sergisini açmıştır (Atar, 2002: 71-72). Fransa'da kaldığı süre içinde özellikle figürleri işleyiş yönünden hocası Leger'den etkilenmiştir. Bu etki dış çizgi, modelaj ve el-ayak işleyişinde belirgindir. Resimlerinin temel öğesi insandır. 1960'larda anlatıma ağırlık veren Günal, konu, renk, öz-biçim ilişkisinin ön plana çıktığı ve koyu-açık dengesiyle biçim bozma'ları ustaca kullandığı resimler gerçekleştirmiştir. Sanatçının *"Toprak Adamlar"* adını verdiği anıtsal nitelikteki bu kompozisyonları, özgün üslubunun en belirgin örnekleridir. Günal, kıraç Anadolu toprağı üstünde tek, ikili, üçlü ya da kalabalık figürlerden oluşan kompozisyonlarında ustaca bir yaklaşımla resim ve doğa gerçeğini birbirinden ayırırken, bunu toplumsal bir eleştiri tabanına oturtmuştur (Arslan, 1997: 728). Günal, 1963'te tekrar Paris'e giderek Fransız hükümetinin verdiği bursla vitray ve duvar halısı teknikleri üzerine çalışmalar yapmıştır. Sanatçı 1952 tarihli Kör Hasan'ın Oğlu isimli eseriyle 1969 yılında düzenlenen 30. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Birincilik Ödülü*'nü kazanmıştır. Sanatçının en tanınmış eserleri: *Bağ Bozumu, Aile, Toprak, Bunalım, Korkuluk, Köylü Kız ve Başakçılar*'dır (Tansuğ, 2008: 381). Sanatçı, özellikle 1970'lerden sonra gerçekleştirdiği kalabalık figürlü kompozisyonlarındaki portre gözlemlerinde, kavruk

yüzlü Anadolu insanını, gerçekçi ancak belirli bir şemalaştırmayla yansıtmıştır. Figürlerindeki en belirgin iki özellik el ve ayaklarla giysilerdir. İri ve heykelsi bir plastik anlatımla işlediği, eklem yerleriyle bu el ve ayaklar, anıtsallık etkisini güçlendirmektedir. Yoksul ve kaba giysiler, vücutları, sanki bedenin ayrılmaz bir parçasıymış gibi sarmaktadır (Arslan, 1997: 728).

Rauf TUNCER

1955 yılında İkizdere/Rize'de doğmuştur. İlkokulu ve Ortaokulu İkizdere'de okuyarak 1974 yılında Rize Erkek Öğretmen Okulu'ndan mezun olmuştur. 1979'da İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü bitirerek Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde lisans öğrenimini tamamlamış, 1989'da ise İstanbul Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde yüksek lisans öğrenimini tamamlamıştır ("Sanal-14", 2010: 1). 1974-1986 yılları arasında ise ilk ve orta öğretim kurumlarında resim öğretmenliği yaptıktan sonra öğretmenlikten ayrılarak, İstanbul'da kendi atölyesini kurmuş ve sanatsal faaliyetlerini orada sürdürmüştür. 1989 yılında yurt dışına çıkan sanatçı, sanatsal çalışmalarına yurtdışında devam etmiştir. Ardından yurda dönmüş; 1993 yılında Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde göreve başlamıştır (Tuncer, 2007: 1). Çalışmalarını Bursa'da sürdürmekte olan Tuncer bugüne kadar yurt içi ve dışında birçok karma sergiye katılmış; kişisel sergiler açmıştır. Resim çalışmalarının yanı sıra yine yurt içi ve dışında birçok mimari eserde vitray çalışmaları bulunmakta olup; birde vitray konusunda kitabı bulunmaktadır. Sanatsal çalışmalarının yanında Hollanda'da bulunan *Kunts Galerie Anatolia* ile Bursa'da bulunan *Mahvel Mado* sanat galerilerinin sorumlu sanat danışmanı olan sanatçı, *Gesam* üyesidir (Elmas, t.y.: 1). Tuncer, eserlerinde; Orta Asya'dan günümüze taşıdığımız gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrası kültürel mirasa ait; *"Hun süvarileri", "av ve hayvan mücadele sahneleri", "Orhun Abideleri", "halı kilim motifleri"* ve *"hat"* gibi kimi kültürel unsurları, günümüz sanat anlayışı doğrultusunda birleştirerek kendine özgü yorumlamaktadır.

Süleyman Saim TEKCAN

Trabzon'da 1940 yılında dünya'ya gelen sanatçı, çeşitli tekniklerle gerçekleştirdiği özgün baskılarıyla tanınır. 1958-61 yılları arasında öğrenim gördüğü Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde Şinasi Barutçu ve Refik Epikman'ın öğrencisi olmuş, mezun olduktan sonra bir süre çeşitli illerdeki öğretmen okullarında görev yapmıştır (Akdeniz, 2004: 174). Bu dönemde gerçekleştirdiği yapıtlarında tarihsel ve folklorik özelliklere yer verdiği görülmektedir. Sanatçı, 1968'de İstanbul Atatürk Yüksek Öğretmen Okulu Resim Bölümü'nde grafik atölyelerini kurmuş ve 1975'e değin oyma baskı, taş baskı ve elek baskı dersleri vermiştir (Arslan, 1997: 1754). Tekcan, bu görevi sırasında 1969-1971 yılları arasında Almanya'ya gitmiş ve hem baskı grafiği alanında uzmanlık eğitimi görmüş hem de araştırmalar yapmıştır (Atar, 2002: 80). 1976'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Bugünkü, MSGSÜ.) Serigrafi Atölyesi'ne öğretim görevlisi olarak atanmış, aynı yıl İstanbul Görsel Sanatçılar Derneği'nde *"Serigrafi Özgün Baskılar"* adı altında ilk kişisel sergini açmıştır. Çeşitli tekniklerdeki baskı çalışmalarına 1962-63'te başlayan Tekcan'ın yapıtları soyut niteliktedir. Özgün baskı tekniklerinin tüm olanaklarını bir arada kullanan sanatçı, sıvı asidin metali eritmesiyle oluşan organik ve akışkan biçimleri, yüzeyde çeşitli derinlikte düzlemler yaratacak ve geniş bir ton çeşitlemesiyle doku zenginliğine olanak verecek biçimde baskıya aktarmıştır. Tekcan 1980'lerde özgün baskı çalışmalarının yanında figüratif ve soyut yağlıboya resimlerde yapmış, her iki türde de çoğu kez aynı ya da benzer öğelere yer vermiştir. Bu dönemde renkli elek baskı dizilerinde sürekli üreyen, birbiri içinden gelişen yeni biçimlerle, iç içe geçmiş sarmal, dikey ve yatay çizgiler giderek yinelenen geometrik biçimlere dönüşmüştür. Siyah-beyaz baskılarındaysa folklorik öğelerle Hitit, Selçuklu ve Osmanlı sanatlarına özgü öğeleri stilize ederek yalınlaştırmıştır (Arslan, 1997: 1754). Yurt içinde ve yurt dışında bir çok uluslar arası sanat fuarı, bienali ve trienaline katılan Tekcan'ın, 1982 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Günümüz Sanatçıları *Baskı Ödülü,* 1985'de Viking Baskı Resim Yarışması *Başarı Ödülü*, 1985 Bangladeş Asya Bienali (Dakka) Özgün Baskı *Büyük Ödülü*, 1986 Türkiye Asya Avrupa Bienali özgün baskı dalında "*Başbakanlık Dostluk ve Barış Ödülü"* gümüş madalya, 1988'de 49., 1989'da 50. Devlet Resim ve Heykel sergileri *Özgün*

Baskı Ödülleri (Akdeniz, 2004: 174), 1993 Sanat Kurumu *Yılın Sanatçısı Ödülü*, 2006 *Asya Ödülü* (Marmara Üniversitesi İMOGA Kuruluşu nedeni ile), 2006 İstanbul Rotary Kulübü *2005-2006 Meslek Ödülü* (Selçuk Üniversitesi, 2007: 1) ödüllerinden bazılarıdır. 1985 yılında Profesör'lük unvanını alan sanatçı, 1994-95 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık görevi ile aynı fakültenin Grafik Bölüm Başkanlığı görevlerini yürütmüş ve 1996 yılında Büyükada` da kurulan Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kurucu Dekanlığını yapmıştır. Tekcan, 2004 yılında da İMOGA'yı kurmuştur ("Sanal-17", 2010: 1).

Şükran PEKMEZCİ

1946 yılında Çankırı'da dünyaya gelen sanatçı, ilkokuldan sonra Çankırı Merkez Ortaokulu'nda öğrenim görmüştür. Hem ilkokulda hem de ortaokulda resme karşı ilgi duymuştur. Aile'de sanata duyarlı bir baba ve resimle ilgilenen ya da örnek alınabilecek nitelikli bir eğitimci olan dayısı vardır. Ayrıca ortaokulda bilgili, tutarlı, çalışkan ve üretken bir eğitimci olan resim öğretmeni Hüsnü Tekin'in yüreklendirmesi onun resme yönelmesini sağlamıştır (Pekmezci, 2009: 2). Ortaokulu 1962'de bitirince Konya Kız Öğretmen Okulu sınavlarını kazanmış ve burada resme ilgisini anlayan resim öğretmenleri tarafından İstanbul Çapa Öğretmen Okulu Resim Semineri'ne gönderilmiştir (Ankara Sanat Galerisi, 2004: 22). 1962 yılından itibaren sanat eğitimi ağırlıklı bu kurumda, İlhami Demirci, Selahattin Taran, Hidayet Gülen, Enver Naci Gökşen gibi her biri üstün nitelikli sanat eğitimcilerinin öğrencisi olma şansını yakalamıştır ("Sanal-15", 2010: 1). 1965 yılında mezun olarak Çankırı ili Orta Nahiyesi'nin Kalfat Köyü'nde iki yıl ilkokul öğretmenliği görevinde bulunduktan sonra, 1967 yılında İzmir Buca Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü sınavlarını birincilikle kazanmıştır. Bu okulda Nejat Akkan, Turgut Pura ve Şeref Bigalı'nın öğrencisi olarak 1970 yılında başarı ile mezun olarak Arifiye Öğretmen Okulu resim öğretmenliğine atanmıştır. 1975-78 yılları arasında yetiştiği Çankırı Ortaokulu'nda, 1978-1986 yılları arasında Ankara Yeşilevler Ortaokulu'nda, 1986-1994 yılları arasında Ankara Namık Kemal Ortaokulu'nda resim öğretmeni olarak görev yapmıştır. 1994-2000 yılları arasında ek ücretli olarak Gazi Üniversitesi Mesleki ve Yaygın Eğitim Fakültesi'nde baskı resim dersleri vermiştir (Ankara Sanat

Galerisi, 2004: 22). Şükran Pekmezci, 1981 yılında MEB.'nın düzenlemiş olduğu Türkçe kitabı yazma ve resimleme yarışmasına yazar Beşir Göğüş ve eşi Hasan Pekmezci ile katılarak birinci olmuşlardır. Hazırlanan kitaplar, ders kitabı olarak tüm Türkiye okullarında yıllarca okutulmuştur. Ayrıca çocuk kitapları resimlemiş ve TRT'de uzun süre yayınlanan, çocuklara yönelik sanat programlarında hazırlayıcı ve sunucu olarak görev almıştır (Galeri Sans, 2003: 30). Şükran Pekmezci, İzmir'de öğrencilik yıllarından itibaren 1968 DYO gibi jürili yarışmalı sergilere seçilmiştir. Öğretmenliğinin ilk günlerinden itibaren resim çalışmalarına aralıksız devam etmiş ve iki çocuk annesi olmasına rağmen sanat çalışmalarını aksatmadan sürdürmüştür. 1970'lerden sonra Devlet Resim Sergileri'ne kabul edilen sanatçı Ankara, İzmir, İstanbul, Çankırı, Ereğli/Zonguldak gibi illerimizde kişisel sergiler düzenlemiş ve karma sergilere katılmıştır. Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği üyesi olarak tüm dernek sergilerine katılmış ve sergi kataloglarında yer almıştır. Fırsat buldukça yurt dışındaki müzeleri ve sanat merkezlerini gezme olanağı yaratarak; Atina, Selanik, Kavala, Roma, Floransa, Milano, Siena, Venedik, Münih, Londra, Brüksel, Amsterdam, Volendam, Prag, Viyana, Budapeşte, Moldova, Monako, Paris, Nis, Cannes, Madrid, Toledo, Barselona'da önemli müze ve sanat merkezlerini görme ve inceleme olanağı bulmuştur. Şükran Pekmezci evli ve iki çocuk annesidir (Pekmezci, 2009: 2).

EK-2



Gencay Kasapcı ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010.

EK-3



Süleyman Saim Tekcan ile kişisel iletişim, 10 Kasım 2009

EK-4



Hasan Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010

EK-5



Şükran Pekmezci ile kişisel iletişim, 08 Ağustos 2010

EK-6



Ahmet Yeşil ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010.



Ahmet Yeşil ile kişisel iletişim, 07 Ağustos 2010.

EK-7

SANATÇI GÖRÜŞME FORMU

<table>
<tr><td colspan="2">Adı Soyadı:</td></tr>
<tr><td colspan="2">Araştırma Amaçları
4- Türk kültünün kaynağını oluşturan Şamanist felsefe’nin, sanatçı üzerindeki etkilerini araştırmak.
5- Bu felsefenin sanatçının eserlerine ne şekilde yansıdığını incelemek.</td></tr>
<tr><td>1. Eski Türk inancı Şamanlık (Kamlık) ve Şamanlığa ait kültürel öğelerin çağdaş Türk resminde ki yansımaları hakkında ne düşünüyorsunuz?</td><td></td></tr>
<tr><td>2. Çalışmalarınızla Şamanlık inancı arasında bir bağ kuruyor musunuz?</td><td></td></tr>
<tr><td>3. Şamanist inanca ait kavramlar eserlerinizde ne şekilde yer almaktadır.</td><td></td></tr>
</table>

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü
Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Ahmet DALKIRAN	İmza:	
Doğum Yeri:	Karaman		
Doğum Tarihi:	05.02.1974		
Medeni Durumu:			

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Ortaoba İlkokulu		Karaman	
Ortaöğretim	Yunus Emre Ortaokulu		Karaman	
Lise	Meram Gazi Lisesi		Konya	
Lisans	Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	Konya	2003
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı	Konya	2006

Becerileri:	Resim
İlgi Alanları:	Resim, mitoloji
İş Deneyimi:	Milli Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda dört yıl öğretmenlik, Üniversitede üç yıl öğretim görevliliği.
Aldığı Ödüller:	2005 Erciyes Üniversitesi Resim Yarışması/ Mansiyon Ödüllü 2009 Fırat Üniversitesi Resim Yarışması / İkincilik Ödülü 2009 I.VoVa Mini Art Bienali / Üçüncülük Ödülü 2010 II.Balaton Szalon Bienali / Övgü Ödülü
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof.Dr. Fevzi GÜNÜÇ Prof.Dr. Melek GÖKAY Doç.Dr. Hüseyin ELMAS Yrd.Doç.Dr. Harun Hilmi POLAT Öğr.Gör. İbrahim ÇOBAN
Tel:	0505 6882209
Adres	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Alaaddin Keykubat Kampüsü. Selçuklu/KONYA