

GAZİ ÜNİVERSİTESİ TÜRK DÜNYASI UYGULAMA ve ARAŞTIRMA MERKEZİ

TÜRKDAM

DERGİSİ



YIL: 2023 SAYI: 2



<https://turkdam.gazi.edu.tr/>



TÜRKDAM

Üç Aylık Uluslararası Hakemli Dergi
Quarterly International Refereed Journal

YIL: 2023, Nisan / SAYI : 2

ISSN: 2979-9252

İMTİYAZ SAHİBİ /Owner-Possesseur: Prof. Dr. Musa YILDIZ (Gazi Üniversitesi Rektörü)

EDİTÖR /Editor: Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU

EDİTÖR KURULU / Editorial Board: Prof. Dr. Bülent AKSOY (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Türker EROĞLU (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Gıyasettin AYTAŞ (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. C. Nakış KARAMAĞARALI (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Çağatay AKENGİN (Kırgızistan-Manas Üniversitesi, Kırgızistan), Prof. Dr. Nusret ÇAM (Ankara Üniversitesi, Türkiye), Doç. Dr. Fahri ATASOY (Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye).

AKADEMİK DANIŞMA KURULU /Academic Advisory Board: Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL (Başkent Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Ahmet Bican ERCİLASUN (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL (Yeditepe Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Ahsen TURAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Ali DUYMAZ (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Alimcan İNAYET (Ege Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Alfina SİBGETULLAH (Rusya Bilimler Akademisi, Rusya), Prof. Dr. Arif AZİZ (Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncenanat Üniversitesi, Azerbaycan), Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Bülent SALDERAY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Cabbar ISANKUL (Bilimler Akademisi, Özbekistan), Prof. Dr. Ceyran MAHMUDOVA (Devlet Medeniyet İncenanat Üniversitesi, Azerbaycan), Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN (Atatürk Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Dilek ERGÖNENÇ (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Dursun YILDIRIM (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Eldar ASLANOV (Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Azerbaycan), Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Fahri TEMİZYÜREK (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ (Akdeniz Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Fatih KİRİŞÇİOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Fatma AÇIK (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN (Ege Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Gülcanat ERCİLASUN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Gülşen ALİYEVA (Devlet Medeniyet İncenanat Üniversitesi, Azerbaycan), Prof. Dr. Gülhan ATNUR (Atatürk Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Hale ŞIVGIN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH (Erciyes Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Hüseyin ELMAS (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. İhsan KALENDEROĞLU (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. İlhami DURMUŞ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. İsa ELİRİ (Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Kemal ABDULLAH (Azerbaycan Diller Üniversitesi, Azerbaycan), Prof. Dr. Konuralp ERCİLASUN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Kudret ALTUN (Erciyes Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL (Süleyman Demirel Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Meltem DEMİRCİ KATIRANCI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH (Erciyes Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Naciye YILDIZ (Dicle Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Neçla GÜNAY (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Nezir TEMUR (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Öcal OĞUZ (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi -Türkiye), Prof. Dr. Refik TURAN (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Reşat GENÇ (Gazi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Ruhi ERSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Saadetin GÖMEÇ (Ankara Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU (Selçuk Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Sevil KERİMOVA (Devlet Medeniyet İncenanat Üniversitesi-Azerbaycan), Prof. Dr. Selami FEDAKÂR (Ege Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Suphi SAATÇI (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Şaban DOĞAN (Katip Çelebi Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Ulvi KESER (Girne Amerikan Üniversitesi-KKTC), Prof. Dr. Üçler BULDUK (Ankara Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT (Akdeniz Üniversitesi, Türkiye), Prof. Dr. Zuhâl YÜKSEL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye), Doç. Dr. Başak Burcu EKE (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye), Doç. Dr. Mehmet SAĞ (Akdeniz Üniversitesi, Türkiye), Doç. Dr. Muzaffer ÜREKLİ (Beykent Üniversitesi, Türkiye), Doç. Dr. Nuran MALTA – MUHAXHERİ (Priştine Üniversitesi, Kosova), Doç. Dr. Pakizat ADİYEVA (Ahmet Yesevi Üniversitesi, Kazakistan), Doç. Dr. Pınar FEDAKÂR (Ege Üniversitesi, Türkiye), Dr. Erihan ALAŞBAYEV (Ahmet Yesevi Üniversitesi, Kazakistan), Aliser NEVAİYİ (Bilimler Akademisi Devlet Edebiyat Müzesi Müdürü, Özbekistan), İrfan GÜRDAL (Kültür Bakanlığı Devlet Türk Dünyası Müziği Topluluğu Sanat Yönetmeni, Türkiye)

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ /Turkish Language Editor: Dr. Öğr. Üyesi Arife Ece EVİRGEN

İNGİLİZCE DİL EDİTÖRÜ /English Language Editor : Arş. Gör. Gamze EMİR

GRAFİK TASARIM & DİZGİ / Graphic Design&Typesetting: Adem ÖCAL / Büşra ARSLAN

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ / Foreword	1
“Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlarda Yeni Okuma Önerileri /New Reading Suggestions in Turkish Benggü Taş Bitigi Inscriptions” Prof. Dr. Dursun YILDIRIM	2
“Sino Sosyokültürel Hayatında Afanti (Nasreddin Hoca) / Afanti in Sino Socio-Cultural Life (Nasreddin Hodja)” Arş. Gör. Aliye ALTINKAYA DUMAN & Prof. Dr. Nezir TEMUR	11
“Çağdaş Türk Sanatında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Üslubu / Mythological Animal Style in Contemporary Turkish Art” Öğr. Gör. Ramazan CAN & Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU	15
Türk Sanatının İpekyolu Ticaretindeki Etkileri / The Effects of Turkish Art on Silkroad Trade Öğr. Gör. Dr. Yılmaz ÇIRACIOĞLU & Özgür AKKUŞ	34
ETİK İLKELER ve YAYIN POLİTİKASI	42



SUNUŞ

Gazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezimize ait dergimiz TÜRKDAM'ın ikinci sayısını yayınlamanın mutluluğunu yaşıyoruz. Dergimizin ikinci sayısı ülkemizin yaşadığı deprem felaketinin karanlığında, yaralarımızı birlikte sarmaya çalıştığımız acı günlerin gölgesinde çıkıyor ... İnsan kayıplarımızın yanında viraneye dönen şehirlerimizde yer alan pek çok tarihi kültürel değerimizin de harap olmasının hüznüyle... TÜRKDAM Dergisi Türk Milletinin kültür hazinelerinin, şehirlerimizin en kısa zamanda yeniden imar edileceğine duyulan inançla ikinci sayısı ile okurlarının huzurunda. TÜRKDAM Dergisinin ikinci sayısında yer alan değerli makalesi için Prof. Dr. Dursun YILDIRIM hocamıza ve genç araştırmacılarımız Öğr. Gör. Dr. Yılmaz ÇIRACIOĞLU ,Öğr. Gör. Ramazan CAN , Arş. Gör. Aliye ALTINKAYA DUMAN, Özgür AKKUŞ'a teşekkür ediyoruz.

TÜRKDAM Dergimizin gelecek sayılarında Türk dünyasının kıymetli araştırmacılarının Türk Milletine ait kültür değerlerine yer verdikleri makalelerinde buluşmak dileğimizle...

Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU
Editör

TÜRK BENGGÜ TAŞ BITİĞİ 'YAZITLARDA YENİ OKUMA ÖNERİLERİ'²

New Reading Suggestions in Turkish Benggü Taş Bitigi Inscriptions

Prof. Dr. Dursun YILDIRIM³

Özet

Yaygın olarak Köktürk Benggütaşları/ Orhun Abideleri/ Orhun Yazıtları gibi adlarla bilinen "Benggü Taş Bitigi Yazıtları"[=Ölümsüz Taş Kitabı Yazıtları] nı ilk kez Alaaddin Ata Melik Cüveynî haber vermiştir. Bu yazıtlar tarihte bilinen Türk alfabesi ile Türk dilinde yazılmış ilk Türk benggütaşları yazıtlarıdır. Bu ölümsüz taş kitap yazıtlarını Danimarkalı ünlü filolog Wilhelm Thomsen bilim dünyasına tanıtmıştır. Türk tarihinin önemli kaynaklarından olan bu Yazıtlar üzerinde Thomsen'den sonra da birçok araştırmacı bunları farklı yönleriyle çalışmıştır.

Bu yazıda, "Bağlamda işlevci yorum" yöntemiyle, bu alandaki çalışmalar da göz önüne alınarak "Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar"da yer alan cümlelerin, sözcüklerin, kavramların semantik ve Türk kültür dokusu içindeki yerlerini ve işlevlerini göz önünde tutarak onların bu açıdan doğruluklarının cümle yapısında aranması denenmiştir.

Çalışmada, Arpad Berta'nın tenkitli okuma önerileri yaptığı "Sözlerimi İyi Dinleyin- Türk ve Uygur Runik Yazıtlarının Karşılaştırmalı Yayını" adlı eserindeki tenkitli metinler esas alınmıştır. Yeni okuma ve anlamlandırmada sadece Benggütaşlardaki yazıda geçen ifadeler değil, daha sonraki dönemlerde kaleme alınan başta Divanü Lüğati't-Türk ve Dede Korkut Oğuznameleri olmak üzere farklı temel kaynaklara başvurulmuştur.

"Benggü Taş Yazıtları" Türklerin evren tasavvuru ilgili bilgileri içermesi bakımından oldukça önemlidir. Benggütaşlara kazınmış her sözün bu çerçevede yeniden okunup anlamlandırılması gerek. Yazıtlarda "Yaratılış"tan "doğum"a; kişiöğlunun Tanrı katında yükselişine, unvan alışına kadar her aşamada dönemin "ıduk< kutsal, mukaddes>"ı ile anlam kazandığı görülür.

Yeni okumaya örnek vermek gerekirse; okuma ve anlamlandırma denemesinde Zeki Velidi Togan hocamın yolunu izleyerek ilk cümlede yer alan "tengri" ve "tenggeride" sözcükleri şeklinde okunması yaygınlık kazanmış sözcüklerin her birinin aldıkları eklerle birlikte yapılarının iki ayrı sözcükten kurulu olduğu, "tengri" sözcüğünün "teng eri" [= semanın efendisi/beyi] şeklinde okunup anlamlandırılması gerektiği düşüncesindeyim.

Bir başka örnek; "tenggeride" okunan sözcüğü de bünyelerinde bulunan ekleri dışarıda tutarak "teng ger" [=sema çadırı] biçiminde okumanın ve anlamlandırmanın daha yerinde ve doğru olduğu düşüncesindeyim. Bu okuma ile "teng eri" sözü anlam bakımından olduğu kadar gramer bakımından vuzuha kavuşmuş olacaktır. Benggütaş yazıtında geçen bir başka söz "törük" sözcüğüdür ki "törük>türük>türk" biçimlerinde okunabilen bu sözcüğe Tanrı katında yeniden "yaratılmış" anlamı yüklenmiş olduğu düşüncesindeyim.

Sadece bu iki sözcük, "teng ger" ve "törük" sözcüklerinin yeni okuma ve anlamlandırması esas alındığında Türk düşünce sisteminde yaratılıştan doğuma, doğumdan kutsal ile donatılıp karizmatik liderliğe/kağanlığa yükseliş sürecini anlatması bakımından dikkat çekici bir örnektir. Dönemin düşünce yapısı dikkate alındığında anlamlandırma daha kolay anlaşılmaktadır. Zira Türk toplumunda kişi anadan doğduktan sonra büyür ve toplum içindeki başarılarına bağlı olarak han/kağan seçilecekleri zaman "teng eri" tarafından "teng eri" katına çıkarılıp orada olağanüstü yetkilerle donatılıp yeniden yaratılarak yere, bodun üzerine oradan kağan indirilir. Kağan veya han seçilmiş olan kişinin bu yeniden doğuşu Türk dilinde "törük" kavramı ile anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar, Kadim Türk Dili, Kadim Türk Edebiyatı, Ötüken Yazıtları, Türk Runiğinde Yeni Okuma Önerileri.

1 Yazıtların içinde kullanılan Bilge Kağan'ın ifadesi olduğundan yazılarımda bu adı kullanma gelmekteyim.

2 Bu yazı, arkadaşım Kara Kam dediğim Ahmet B. ERCİLASUN'un sekseninci yılına Sarı Kam olarak küçük bir armağanımdır, DY.

3 Hacettepe Üniversitesi E. Öğretim Üyesi e-mail: dursun2@gmail.com

Abstract

The “Bengü Taş Bitigi Inscriptions”, commonly known as Köktürk Bengütaşları / Oruh Abideleri / Orun inscriptions, were first reported by Alaadin Ata Melik Cüveynî, and Wilhelm Thomsen introduced the Bengütaş written in Turkish language with the first known Turkish alphabet in history to the world of science. After Thomsen, many researchers worked on these inscriptions, which are one of the important sources of Turkish history, in different aspects.

In this article, with the method of “Functionalist interpretation in context”, taking into account the studies in this field, it has been tried to search for the correctness of the sentences in the “Turkish Bengü Taş Bitigi Inscriptions” in the sentence structure by taking into account the semantics of the words, concepts and their place and functions in the Turkish cultural fabric.

The study is based on the text in Arpad Berta’s “Listen to My Words Well - A Comparative Edition of Turkish and Uighur Runic Inscriptions”, in which he made suggestions for critical reading. In the new reading and interpretation, not only the expressions in the Bengutash inscriptions, but also different basic sources, especially Divanu Lugati’t-Türk and Dede Korkut Oguzname’s, written in later periods, were consulted.

“Bengu Stone Inscriptions” are very important in terms of containing information about the Turkish conception of the universe. Every word engraved on the Bengü Stones should be re-read and interpreted within this framework. In the inscriptions, it is seen that every stage from “creation” to “birth”, from the person’s ascension to the Godhead to his/her title, gains meaning with the “sacred” of the period.

To give an example of a new reading; following the path of my teacher Zeki Velidi Togan in the reading and interpretation attempt, I think that the words “tengri” and “tenggeride” in the first sentence, which have gained widespread reading as “tengri” and “tenggeride”, are each composed of two separate words with the suffixes they have received, and that the word “tengri” should be read and interpreted as “teng eri” [= lord/master of the sky].

Another example; we think that it is more appropriate and correct to read and interpret the word “tenggeride” as “teng ger” [=sema tent] by excluding the suffixes in its structure. With this reading, the word “teng geri” will be clarified in terms of grammar as well as meaning. Another word in Bengütaşata is “törük”, which can be read as “törük>türük>türk” and seems to have the meaning of “re-created” in the sight of God.

Based on the new reading and interpretation of these two words, “teng ger” and “törük”, it is a remarkable example in terms of explaining the process of ascension from creation to birth, from birth to birth, from birth to being equipped with the sacred and rising to charismatic leadership / kaganate in the Turkish thought system. When the thought structure of the period is taken into consideration, the interpretation is more easily understood. Because in Turkish society, a person grows up after being born from the mother and when they are to be elected as khan/ kagan depending on their achievements in the society, they are taken to the floor of “teng eri” by “teng eri”, equipped with extraordinary powers there, re-created and lowered down to the ground, on the bodun. This rebirth of the elected kagan or khan is described in the Turkish language with the concept of “törük”.

Keywords: Turkish Bengü Taş Bitigi Inscriptions, Ancient Turkish Language, Ancient Turkish Literature, Otuken Inscriptions, New Reading Suggestions İn Turkish Runic.

Giriş

Türk tarih yazıcılığının ve Türk tarih anlayışının teorisini, metodolojisini yazıp bunlara göre tarihçiliğimizde ve tarih yazıcılığımızda yeni bir yol açan ve Türk tarihine yeni bir bakış açısı kazandıran büyük âlim, tarihçi ve filoloji uzmanı A. Zeki Velidi Togan’ın öğrencisi olma şansına sahip olanlardan biri olduğum inancındayım. Eserlerinin her birini her yeni baştan okuyuşumda rahmetli hocamın, karşılaştığım önümdeki her karanlığı aydınlatan bir açıklaması ile karşılaşıyorum. Bu sözlerimin kanıtı bana göre bu yazımda “Bengü Taş Bitigi Yazıtları” ile ilgili yeni okuma önerilerime ışık tutan, yol gösteren bir açıklama

ması olacaktır. Bu açıklama yıllar önce yazmış olduğu Türk ve dünya Türk tarih yazıcılığında bir tür

el kitabı işlevi görmekte olan "Umumi Türk Tarihine Giriş" adlı eserinde yer alır.⁴ Tarihçi arkadaşım İsenbike Togan'ın gözden geçirerek hazırladığı ve göndermiş olduğu eserin yeni baskısını okuma imkânını bulunca, bana yol gösteren, zihnimi meşgul eden sorunların anahtarını bulmuş oldum, diye düşünüyorum. Bu yazı o açıklama ışığında bağlamda işlevci yorum yaklaşımı ile yapılmış çözümlenmeleri ihtiva edecektir.

"Benggü Taş Bitigi Yazıtlar için yeni okuma önerileri" başlıklı bu yazımda yer alan sorunlar üzerine yıllardır düşünmüş, görüş ve tespitlerimi yazmışımdır (Yıldırım, 1991, 1992, 1992a).

"Benggü Taş Bitigi Yazıtları" ilk kez tarihî kayıtlara Alaadin Ata Melik Cüveynî'nin (1226-1283) Farsça yazdığı "Târih-i Cihan Gûşâ" [Dünyayı Fethedenin Tarihi] (Cüveynî 1988) adlı eseri ile girmişse de uzun yüzyıllar bu bilgi unutulup kalmıştır (Azmun 2021:253-295). Yıllar sonra Orhun ve Yenisey ırmakları çevrelerinde bilinirlik kazanmaları, İskandinav kaya yazıtları <runik yazıları> ile benzerlik göstermeleri ilim dünyasının ilgi odağı olmalarını sağlamıştır.

"Benggü Taş Bitigi Yazıtları" adıyla bilinen ilk Türk alfabesi ile Türk dilinde yazılmış ilk yazılı taş kitapların dili ünlü Danimarkalı âlim, filoloji uzmanı tarafından tespit edilmiştir. Danimarkalı ünlü filoloji âlimi Wilhelm Thomsen'in bu yazıtlarının dilini tespit edip çözümlenmesi ve bunu, 1896 yılında yayınlaması, bunların İskandinav kaya yazıtları <runik yazıları> değil, "Türk runik" yazısı gerçeği ile bilim dünyasını karşı karşıya getirir. "Türk runik yazısı" diye ünlü taş yazıtlar, yazılıtaş kitaplar, dünya filolojisinin ilgi odağına yerleşmekte gecikmez⁵. O büyük keşiften ve ilk çözümlenmelerinden bugüne kadar Yenisey ve Orhun ırmakları kıyıları çevresinde yapılan araştırmalar ile ortaya çıkarılan "Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar" o günlerden bu yana dünya Türk filolojisi ilgi odağı olma konumunu korumaktadır. Yazıtların filolojik açıdan anlaşılabilirliği üzerine yapılan okumalar, bunların tenkidi üzerine yapılan tenkitler ve açıklamalar türündeki yayınların kaynakçası bugün ciltler teşkil edecek bir sayıya erişmiştir, denebilir. Bu yayınların büyük çoğunluğu filolojik değerlendirmelerdir. Özellikle bu çözümlenmeler gramer <fonoloji, morfoloji, sentaks> bakımından taş kitapların yazıtlarının doğruluğu üzerine odaklanmıştır. Gramer bakımından Türk dilinin yapısına aykırı bir durum yoksa yapılan çözümlenmeler doğru ve yeterli görülmüş, "semantik" ve kültür dokusuna bakılmadığı için yazıtların cümle yapısı üzerinde yapılan çözümlenmelerde yeterli ve gerekli düzeyde bir doğruluğun arandığı söylenemez. Bu yüzden de yayınlanmış "Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar" gramer <fonoloji, morfoloji ve sentaks ve söz varlığı> bakımından yazıtların okunmasında doğru görülen söz ve cümle yapılarının semantik kültür dokusu açısından içlerinde anlaşılabilirlikleri koruyan unsurlar barındırdığı anlaşılıyor⁶.

Bu yazımda "Bağlamda işlevci yorum" adını verdiğim ve yukarıda saydığım tüm unsurları göz önüne alan bir yaklaşım ile "Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar"da yer alan cümlelerin sözcüklerin, kavramların semantik ve Türk kültür dokusu içindeki yerlerini ve işlevlerini göz önünde tutarak onların bu açıdan doğruluklarının cümle yapısında aranmasını denedim. Bu yol ile yapılacak çözümlenmelerde daha iyi bir sonuç alınıp alınmayacağı üzerinde uzun bir süreden beri duruyordum. "Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar" içinde yer alan gramer bakımından "doğru" olduğu kabul edilen cümle yapılarını semantik ve Türk kültür dokusu açısından bağlamda işlevci yorum yaklaşımı ile ele almaya karar verdim. Bu yaklaşım için, Türk dilinin tarihi derinliği ve coğrafi genişliği içinde semantik ve kültür dokusu bakımından güvenilir bir dayanak arıyordum.

Bugüne kadar kendimi yazıtlar konusunda ikna edici bir çözümlenmeye, anlaşılır bir yoruma erişemediğimden dolayı, sorun sürekli zihnimi meşgul edip duruyor, ardından sürüklüyordu. Uzun bir süre "bağlamda işlevci yorum" yaklaşımı için kendime bir çıkış yolu dayanağı bulamadığım için, bende aramaktan usandım. Bir süre kendimi, filolojik tenkid hakkımı kullansam da, genel kabul gören okuma anlayış ve kabullerine itirazlarım olsa bile ben de katıldım. Bu çerçevede, "Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar" üzerine birkaç

4 A. Zeki Velidi Togan, Umumi Türk Tarihine Giriş. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. <İsenbike Togan danışmanlığında 2019 yılında gerçekleştiren yeni baskısı.> Çalışmada diğer yazılarımda da olduğu üzere kısaltma olarak bu eser için: "UTTG" kısaltması kullanılacaktır.

5 Bu konuda Talat Tekin'in şu eserinin girişinde yeterince bilgi verilmektedir bk. Talat Tekin, Orhon Yazıtları. Türk Dil Kurumu Yayınları, 5.baskı, Ankara, 2014.

6 Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlar üzerine ülkemizde yapılan belli başlı yayınlar arasında, Hüseyin Namık Orkun, Talat Tekin, Erhan Aydın, Hatice Şirin ve Ahmet B. Ercilasun tarafından yapılan yayınları bilgi bakımından yabancı uzmanlarca yapılmış yayınları kaynakçalarında gösterdiği için, burada yazı için sadece Arpad Berta'nın eseri dışında hiçbirine değinilmeyecek, kaynakçada yer verilmeyecektir.

yazı yazmıştım (Yıldırım, 1991, 1992, 1992a). Ama yazdıklarım beni ikna etmediği için, aklım sürekli

Bilge Kağan'ın kardeşi Köl Tigin için yoğ töreninde yaptığı konuşmanın ilk cümlesine takılıp duruyordu. Cümlenin gerçek ve doğru biçimini, sakladığı doğru gramer yapısını ve bağlamı içinde anlam ve kültür dokusu bakımından doğru olana erişmek ve zihnimi bu meşguliyetten kurtarmak istiyordum.

Böyle bir süreç içinde zihnim bu konuda meşguliyetini sürdürürken, A. Zeki Velidi Togan'ın "Umumi Türk Tarihine Giriş" adlı eserinin yeni baskısında şu sözlerini okudum: "Sümerlerdeki dingir kelimesinin aslı, Moğollardaki tenggeri şeklinden anlaşıldığı gibi "teng" "eri", yani semanın sahibi demek olacağı ve sema manasındaki bu Türkçe teng kelimesinin Zhou'lar vasıtasıyla tian şeklinde Çin'e ulaşmış olması da pek mümkündür" (Togan 2019:27).

A. Zeki Velidi Togan hocamın yukarıda alıntısını verdiğim yapmış olduğu açıklama, "tenggeri" sözcüğünü "teng" ve "eri" şeklinde açıklaması ve "semanın sahibi" anlamı yüklemesi bana "bağlamda işlevci yorum" için aradığım açıklığı <anahtar> bulmama yardım etmiş oldu. Böylece Bilge Kağan'ın ilk cümle yapısının bu yolla hem gramer yapısının <fonoloji, morfoloji, sentaks ve semantik> bakımından vuzuha kavuşacağını gördüm. Togan hocam rahmetlinin "teng eri" ve "tenggeri" sözleri ile ilgili açıklamalarında bir karışıklık olduğunu düşünüyorum. Çünkü "ger" sözcüğünün "yurt, otağ, çadır" anlamlarını hepimizden iyi bildiğini ve "teng geri"nin "sema çadırı, gök yurt, gök otağ" anlamlarına geldiğini şüphesiz herkesten daha iyi biliyordu. Bu açıklaması karışıklık gösterse de ben onda aradığım ışığı, onun açıklamalarında bulduğumu düşünerek "bağlamda işlevci yorum" yaklaşımını yazıtlarda zihnimi meşgul eden sorun gördüğüm ifadelere uygulama fikrine gelmiştim. İlk cümle için aradığım açıklığı bulduğuma karar verdim.

Bu deneme için benim sadece yazıtların bir güvenilir bilimsel yayınına gereksinim vardı. Bunun için önümde iki yol vardı. Birincisi, her bir yayında yer alan okuyuşları sıralamak; ikincisi ise, hepsini dikkate alan, ortaklıkları ve farklılıkları içeren tenkitli, mukayeseli bir metinler toplamı yayın idi. Bu denemede ben çözümleme önerileri için ikinci seçeneği tercih ettim. İkinci tutum, beni bir yığın cümle tekrarından kurtardı. Böyle bir çalışma elimizde mevcuttu.

Türk filolojisinin ünlü Macar âlimi Arpad Berta <ruhu şad olsun> "Benggü Taş Bitigi Yazıtlar" üzerine yapılmış tüm okumaları göz önünde tutan tenkitli okuma önerileri yaptığı yeni bir kitap yayınlamıştı⁷. Burada "Benggü Taş Bitigi Yazıtları" çeviri yazıları üzerine yapacağımız yeni okuma önerileri için onun yayınlamış olduğu eserden alıntı yapılacak ve yeni okuma önerilerinde bulunulacaktır. Arpad Berta'nın karşılaştırmalı ve tenkitli biçimde hazırladığı "Türk Bengü Taş Bitigi Yazıtları" ile ilgili eserinde yer alan ve bu yazıda kullanacağımız metinler ve onlarla bağlı yapacağımız yeni okuma önerilerine birlikte yer vereceğiz. Önce alıntı metinlerin çeviri yazıları ve onlara yüklenen anlamları verilecek, ardından bizim yeni okuma önerimiz ve açıklaması verilecektir.

Bilge Kağan kardeşi Köl Tigin⁸ için yaptığı konuşmanın ilk cümlesinde boduna<millete, ulusa> şöyle seslenir [Köl Tigin/ Bilge Kağan Kuzey, <KT G1> A. Berta, ilk cümlenin çeviri yazısını aşağıdaki biçimde vermiştir]: "tengri teg tengride bolmuş türk bilge qagan bo ödke olordum".

Bu cümle için, Arpad eserinde şu açıklamayı vermektedir: (KT G1=BK K1) "tengri gibi gökte (kk. Tengriden) doğmuş (kk. olmuş) Türk⁹ Bilge Kağan bu zamanda hüküm sürdüm".

A. Zeki Velidi Togan'ın, yukarıda alıntılıdığım açıklaması ile zihnimi meşgul eden sorunu çözmek için aradığım açıklığı<anahtar> bir anda karşımda bulmuştum. İlk cümlede yer alan "tengri" ve "tengeride" sözcüklerinin her birinin iki sözcükten kurulu birer yapısı olabileceği ihtimali üzerinde düşündüm. Togan hocamın yolunu izleyerek ilk cümlede yer alan "tengri" ve "tenggeride" sözcükleri şeklinde okunması yaygınlık kazanmış sözcüklerin her birinin aldıkları eklerle birlikte yapılarının iki ayrı sözcükten kurulu olduğu üzerinde

⁷ Arpad Berta, Sözlerimi İyi Dinleyin [haz. Emine Yılmaz] TDK yayını, Ankara, 2010. En az kusurlu karşılaştırmalı, tenkitli metin semantikten ziyade gramer yapısı doğruluğu öne tutulan semantik ikinci planda kalmış olsa da, bana göre mükemmel bir tetkiktir.

⁸ "bilge" unvanı Tanrı katına çıktığından dolayı Bilge Kağan'da kalınca, akli ve enginliği ifade eden "köl" unvanı kardeşine kalmış olduğu kanısındayım. Bilgeliliğin bir alt derecesi, ifade edicisi "köl" olduğu anlaşılıyor, DY.

⁹ Türk kavramı üzerinde pek çok görüş vardır. Çin kayıtlarında yer alan açıklamalar muhtelif bilgiler için bk. E. G. Pulleyblank. "The Chinese Name for the Turks" Journal of American Oriental Society, 1965, pp. 121-125. E. G. Pulleyblank. "The High Carts": A Turkish-Speaking People Before the Türks", Asia Major (third series), 1990, III/1: pp. 21-26.

düşündüm ve öyle okumaya karar verdim. İlk cümlelerin ilk sözcüğü "tengri" sözcüğünü iki sözcükten kurulu olacağını düşünerek, onu "teng eri" [= semanın efendisi/beyi] şeklinde okudum anlam yükledim. İlk cümlede yer alan ikinci sorun sözcük "tenggeride" okunan sözcüğü de bünyelerinde bulunan ekleri dışarıda tutarak "teng ger" [=sema çadırı] biçiminde okumanın daha yerinde ve doğru anlamli olacağına karar verdim.

Bunun üzerine "teng geri" için "[semanın, göğün, uzayın çadırı]" ve "teng eri" için ise [=semanın sahibi, efendisi/ beyi] anlamlarını yükledim. Böylece ilk cümle anlam bakımından olduğu kadar gramer bakımından vuzuha kavuşmuş oluyordu. İlk cümlelerin taşıdığı sorunlu sözcüklerin sadece bunlardan ibaret olmadığını gördüm. Burada, ilk cümlede yer alan "törük" sözcüğü üzerinde de durulması gerekiyordu. Bu sözcük, ilk cümlede anlam bakımından farklı bir işlev yüklenmiş görünüyor. "törük>türük>türk" biçimlerinde okunabilen bu sözcük töre-, fiilinden türetilmiş ve Tanrı katında yeniden "yaratılmış" anlamı yüklenmiş görünmektedir. Konuşmanın bu ilk cümlesi yapı ve anlam bakımından çok sarsıcı, dinleyicileri uyandırıp kendine getiren çoklu anlam yüklü, çok dikkatle düşünülmüş ve tanzim edilmiş bir hitap, bir kimliği tanıtmı, tarif cümlesi ile burada karşı karşıya olduğumuzu düşünüyorum. Bu özellik, metinleri yazan Bilge Kağan'ın¹⁰ unvanına uygun bir bilgiğe sahip olduğu söylenebilir.

Bilindiği gibi "Benggü Taş Yazıtları"¹¹nda yaratmayı karşılayan iki sözcüğün dilimizde yer aldığı görülmektedir.¹¹ Bunlardan biri kıl- / kılın- şeklinde olan yaratılmak, doğmak, tabii doğuş haline, anadan doğma haline işaret eder. Bilge Tonyu Ak Aka[=Bilge Tonyukuk]: "Ben Tabgaç'ta kıldım" dediğinde, "ben Tabgaçta anadan doğdum" dediği anlaşılır. Dilimizde belirttiğimiz gibi yine doğmayı ifade etmek üzere bir de, "törü-" fiili vardır. Bu da Türk dilinde yaratılmak, doğmak anlamı taşıyan bir halden öbür hale geçerek yeniden doğmak anlamı taşıyan bir fiildir. "törük" biçimi "yaratılmış" anlamı taşır ama bu anadan doğmak gibi anlam taşımaz. Bu bir halden bir hale geçerek yaratılmışlık, olağanüstülüklerle yaratılmışlık kazanma, doğuş halidir. Türkler, kendi başlarına han/kağan seçecekleri kişiyi göğe Tanrı katına çıkarır, orada olağanüstü yetkilerle donatılarak yeni kişilik kazanması haline "törük" diyorlar. Bu hal, yeniden "törük" olma hali Türklerin göğün dokuzuncu katına Tanrı[Göğün Beyi, Kâinatın Efendisi] katına kağanı kaldırdıkları zaman, orada kendisine il tutma yarlığı, kut, bilig, küç, ülüş gibi olağanüstü yetkilerle donatıldıktan sonra bu şekilde yeniden yaratılmış, yeniden doğurulmuş toplumun/bodun üstüne kağan olarak indirilir.

Türk toplumunda kişi anadan doğduktan sonra büyür ve toplum içindeki başarılarına bağlı olarak han/kağan seçilecekleri zaman "teng eri" tarafından "teng eri" katına çıkarılıp orada olağanüstü yetkilerle donatılıp yeniden yaratılarak yere, bodun üzerine kağan indirilir. Bu çıkarılma töreni ile olur. Kurban kesme önemlidir ve bu töreni kamlar yapar. Kağan veya han seçilmiş olan kişinin bu yeniden doğuşu Türk dilinde "törük" kavramı ile anlatıldığı kanaatindeyim. Kağan kaldırılan kişiye "teng eri" tarafından kadimden itibaren seçtiği kağan/hanlara sürekli "törük" unvanı vermiş olduğu anlaşılıyor. Bu unvan daha sonra "törük" kağan mensuplarına ve topluluğa ad olarak kalmıştır zannındayım.

Altay dağlarında "törük" adının başa giyilen Çince'den çevirisi "miğfer" diye kelimenin Türk dilinde börk'e benzetilmesi icap ederdi. Börk ise, başa geçirilen nesneyi ifade eder. Han/kağan seçmek için göğe kaldırma töreninden asıl anlamının hafızalarda silindiği veya Çinli gözlemcinin yanlış biçimini kaydettiği söylenebilir. Asıl anlamının o süreçte unutulmuş olması ile bu durum açıklanabilir. Börkün başa konan nesne olması unutulmamış, kağan kaldırma töreninde sürdürülmüştür. "törük" unvanının kağan adayını göğe kaldırma ile ilgili anlamı ve bu bağlamda yapılan kağan kaldırma törenlerinin o süreçte de sürdürüldüğü anlaşılacaktır.

Arpad Berta'dan yukarıda alıntılıdığım ilk cümleyi bütün bu yaptığım açıklamalar ışığında şöyle okuyorum ve bu okumanın gramer ve semantik açıdan daha doğru olacağı kanısındayım: "teng eri teg teng geride bolmuş törük bilge qagan bo ödke olordum"¹². [=Semanın Efendisi gibi <ben de> semanın çadırı

¹⁰ Kağan kelimesi üzerine kapsamlı açıklama için bk. Ahmet B. Ercilasun, "Kağan ve Han Kelimeleri Hakkında". Türkdama Dergisi, Kasım 2022, (1), s. 1-5., <https://turkdama.gazi.edu.tr>.

¹¹ Bu iki fiil üzerine Zeki Kaymaz Armağanı'na "Türk Benggü Taş Bitigi Yazıtlarda kılmak ve törimek fiilleri üzerine bir yazı yazıp göndermişim. Yayınlanmış olsa gerek. Bu konuda yayınlanmış ise, Zeki Kaymaz Armağanı İzmir 2023 künyeli esere bakılabilir.

¹² Burada, bu yazıda sadece Arpad Berta yayınında yer alan metinlerin çeviri yazıları olan metinlerden yararlanılacak eserinden yapılan alıntılar üzerine yeni okuma önerileri ileri sürülecektir. bk. Arpad Berta, Sözlümleri İyi Dinleyin < haz. Emine Yılmaz>, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara. Türk sözcüğü için bk. Hüseyin Namık Orkun, Türk Sözü'nün Aslı, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 2011.

rında Semanın Efendisi katında bulunmuş <orada> törük[=yaratılmış] Bilge Kağanım. Bu zamanda tahta oturdum]. İlk cümle böyle anlaşılır ise, Türk kültür yapısında birçok taşın yerini bulacağı düşüncesindeyim. Türk toplum yapısının ve kültür dokusunun tarihî seyri içinde yaşadığı ve geçirdiği gelişme evreleri arasında kamlar/kâhinler=bilgeler çağından bodun yönetimi yapısının “alp” niteliklerine sahip beylerin/hanların çağına dönüşmesinde hangi süreci yaşadığı tam olarak nasıl yaşadığı konusunda Türk dilinde yazılı sınırlı kayıtlara sahibiz. Bu bakımdan “Benggü Taş Bitigi Yazıtlar” da, Dede Korkut anlatılarında¹³ ve Kaşgarlı'nın abidevî eserinde yer alan bilgiler bizim için çok değerlidir. Çin tarihçiliğinin kayıtları da bu konuda kadim zamanları anlama ve açıklama açısından vazgeçilmez bilgi kaynağı niteliğine sahiptir.¹⁴

Türk ve Çin<Tabgaç> kültürlerinde “teng eri” kavramının farklı anlaşıldığı elimizdeki Türk ve Çin kayıtlarından anlaşılıyor. Çin kültüründe imparator, “teng eri”nin oğlu konumunda kabul görür. Türklerde “kağan” ise Tanrı ile bodun arasında sadece “yalavaç” işlevi görür, ve bu bakımdan sözleri önemlidir. Kâinatın Efendisi onu kişiöğullarını yönetmek üzere türlü bağışlarla donatıp yeniden yaratmış[=törük] olarak, yalavaç kılmış, yere indirmiştir. Kağan kaldırma törenini baş kam yönetir. Baş kam, önce Kâinatın Efendisi ile irtibat kurma kurbanı keser ve sunar. Tanrı'ya kurban sunulmadan, kesilmeden kağan kaldırma töreni yapılmaz. Kağan kaldırma töreni boy beyi bir han/kam tarafından yürütülür¹⁵. Dede Korkut anlatılarında boy beyleri aynı zamanda birer kamdır. Bilgelik, bilicilik ve dediklerinin anında olması kamlık özelliklerinden gelmektedir. Kam unvanının yanında bilge unvanının da eş anlamda bu kişiler için kullanıldığı kanısındayım.

Baş kam işlevi gören kişi<Bilge Tonyukuk'tur. Törende, Tanrı ile irtibat kurmak için kesilecek yağış adlı at kurbanı¹⁶ törenini yönetir¹⁷ ve ardından kağan adayını bu tören ile keçe üzerine oturtup göğe doğru kaldırarak dokuz kez döndürülerek dokuzuncu dönüş ile “teng eri”nin bulunduğu kata çıkarılır. Orada “teng eri” kendisine bodunu yönetmek için yarlık, bilig, küç, ülüş, kut, il tutsık yir yarlığı bağışlar ve bu donanım ile bir olağanüstü dönüşüme, yeniden doğmuş gibi erginleşerek “teng eri” katından yere tören ile iner, bodun üzerine kağan olarak oturur. Kağanların temel görevi açları doyurmak, çıplakları giydirmek, borçluları borcundan kurtarmak, az bodunu çoğaltmak ve refah içinde könlük <adalet> ile yönetmektir¹⁸. “Benggü Taş Bitigi Yazıtlarda” ve Dede Korkut anlatılarında bu gerçeğe sıkça vurgu yapılır¹⁹. Boy beyleri, hanların her biri, alp kolça kopuz çalan ve ozanlık yeteneği ve kamlık özelliklerine sahip bilge kişiler tabakasını oluştururlar. Hanlar hanı Han Bayundur, Dede Korkut anlatılarında “Kam Gan oğlu” biçiminde tanımlanır. Bu unvan, Oğuzların anlatılarının, onlarda yer alan olayların geçtiği süreci açıklayıcı güçlü bir kanıttır. Türk kültür ve yaşayış düzenlerini anlama açısından bu konu üzerinde ayrıca durulması icap eder, fırsat olursa bir başka yazıda üzerinde ayrıca durulacaktır. Dede Korkut anlatılarında yer alan bu sorunun çözümlenmesi tarihimizin bu dönemini daha iyi anlamamıza yardım edeceği kanısındayım.

13 Hanlar hanı dahil olmak üzere bütün hanlar/beyler kam konumundadır, alkışları alkış, kargışları kargış olur. Birlikte el açıp göğe doğru kaldırdıklarında dilekleri yerine gelmiş. Bk. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara 1958.

14 Bu kaynakların büyük ölçüde tenkitli değerlendirilmesi Togan hocamın adı geçen eserinde geniş ölçüde yer almaktadır. Çin kaynaklarının değerlendirilmesi açısından ise İsenbike Togan'ın Tang tarihi için yaptığı tahlil ve açıklamalarda geniş ölçüde yer alır. bk. İsenbike Togan-Gülнар Kara-Cahide Baysal, Çin Kaynaklarında Türkler Eski T'ang Tarihi (Chiu T'ang-shu), Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, 2020.

15 Kağan kaldırma üzere kesilecek kurbanı kesme ve kağan kaldırma törenini baş kam yönetir. Kutluk Şad'ın böyle bir tören ile Tanrı ile irtibatını kurmak üzere, Kutluk Şad yeğeni BoylaBağa Tarkan' a buyruk verdiği görülür. Bu şekilde Kutluk Şad, “İleriş” unvanıyla kağan kaldırılır, TeYZe çocuğu BoylaBağa Tarkan da tören baş kamı olarak kendisine Bilge Tonyu Ak Aka unvanını uygun gördüğü ve kullandığı görülür. Kamların dinî ve fikrî kişi olduğu, ak, boz tonlu kisve giydiklerini söylemek mümkündür. Bu kişiler <şamanlar> aynı anlama gelen kam ve kam adları ile dinî ve fikrî rehber olarak Kore dilinde yaşamaktadırlar. Bk. A. Zeki Velidi Togan, UTTG, S.20.

16 Bu konuda İsenbike Togan'ın Eski T'ang Tarihi yayınında yapmış olduğu geniş açıklamalar arasında kurban kesme maddesi altında yapmış olduğu açıklamalar ve verdiği bilgiler sayesinde, vermiş olduğu kaynak bilgilerini burada yineleyeceğim ve at kurbanı anlaşılır kazandırılmış olacaktır. İsenbike Togan'a desteğinden dolayı teşekkür ederim at/kırat kurbanı töreni maddesi altında yer alan kaynak bilgilerini özetleyerek vermeye çalışacağım. “İ-yü gününde [26 Eylül 626] imparator başkentini batısına gitti ve kırat kurbanı ederek, [5158] Elig [Kağan] ile beraber Pien köprüsü kenarında ant içip bir antlaşma yaptı. Bunun üzerine Elig [Kağan] askerini alıp geri döndü...” (İ. Togan vd. 2020: 141) kırat kurban edilmesi olayı Türkler ile benzer yaşam kültürüne yakın olan Moğollarda da vardır. Kırat veya kısrak bu törende at ortadan ikiye bölünür. İ. Gumilev, “yer-su acımasız bir Tanrıdır ve ona boz veya al donlu at kurban edilir. Hsüeh Tusung-chen ise, Eski Türklerde at kutsal sayılır. At kurbanı gök dinin büyük kurbanlarından idi”. Bu bilgiler ve kaynakları ilgili çalışmanın açıklamalar kısmından alınmıştır (DY). bk. İsenbike Togan-Gülнар Kara-Cahide Baysal (2020). **Çin Kaynaklarında Türkler Eski T'ang Tarihi (Chiu T'ang-shu)**. Ankara: TTK Yayını, sh. 141. Kır at kurban töreninin detayları için bk. Esra Bilge Savcı, “Merkezî Asya'dan Avrasya'ya Türk Çadırı”. I. **Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Merkezî Asya'dan Avrupa'ya Türk Kültürü 3-5 Ekim 2022**, TKAЕ, Ankara, 2023.

17 Dursun Yıldırım, “Köktürklerde Kağanlık Süreci: Kaldırma, Kötüme ve Oturma”, XI. Türk Tarihi Kongresi Bildirileri, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, 1991, s 519-530.

18 İleriş Kağan'ın kaldırılması töreninde eşinin de İlbige Katun unvanıyla göğe Tanrı katına ağıdırıldığı, çıkarıldığı ifadesi yer almaktadır. Bu durum devlet yönetiminde, Tanrı karşısında kadın-erkek eşitliğine ve sorumluluklarına işaret eden çok önemli bir kanıt diye değerlendirilmelidir. bk. (Yıldırım 1991: 520).

19 Benggü Taş Bitiği ve Dede Korkut metinleri için bk. Orhan Şaik Gökyay, Dedem Korkudun Kitabı, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayını, İstanbul, 1973.; Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 1958.; Hüseyin Namık Orkun, Eski Türk Yazıtları, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 1986.; Talat Tekin, Orhon Yazıtları, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 2014.; Hatice Şirin, Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 2006.; Arpad Berta, Sözlerimi İyi Dinleyin. <haz. Emine Yılmaz>, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 2010.; Ahmed Bican Ercilasun, Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları, Dergâh, İstanbul, 2016.; Erhan Aydın, Eski Türk Yazıtları, Selenge Yayınları, İstanbul, 2022.

Türklerde “alp” kimliği kazanan her bir kimse, kahramanlığı, hüner sahibi olmasının <ok atma, sün

gü, kılıç kullanma, düşmandan öç alma, doyumluk getirme gibi> yanı sıra kolça kopuz çalması, türlü ezgileri bilmesi, beylerin/hanların öz yaşam hikâyelerini anlatmaları, eli açık, iyiliksever olmak gibi birçok erdemin ve hünerin sahibi olması aranır. Bu “alp” olan hanlar/beyler, kağanlar aynı zamanda birer kamdır ²⁰<Kam Gan oğlu Han Bayundur, Kam Böre gibi>. Alkışları alkış, kargışları kargış imiş, göğe el kaldırıp alkış veya kargışta bulduklarında Tanrı onların dileğini anında yerine getirmiş, bunların böyle bir kişilikleri vardır. “Kamlar kamı” gibi bilici <bilge kişi> işlevinde toplumda yer alan Dede Korkut aplara erdemi, kolça kopuz eşliğinde hanların/beylerin yaşamını, maceralarını bir “Oğuz-Nâme” biçiminde tertip edip düzen, koşan, alp ozanlara öğreten kişidir. Onların alplık özelliklerine düzüp koştuğu anlatılarında <on iki anlatıda> sık sık vurgu yapılır²¹. Bu anlatılar manzum sözlü tarih anlatıları olduğu gibi, her biri aynı zamanda birer birer öz yaşam anlatısıdır.

“Benggü Taş Bitigi” yazıtlarda ikinci bir yeni okuma önerisi KTD1 = BK D2 ile ilgili olacaktır. Arpad Berta kitabında bu cümleyi şu çeviri yazı ile vermiştir: “üze kök tengri asra yağız yer qılınuqda ekin ara kişi oğlu qılınmış (BK K3)”. Bu ifade de koşutluktan dolayı “üze” sözcüğünde yukarıya için a-/e yön bildirici ekine koşut olarak aşağıyı göstermek üzere “as” ve yön bildirici ek olarak –ra/-re eklerinin kullanıldığı dikkati çekmektedir. Yer bildirici “-ra” ekinin o süreçte kullanıldığı görülmektedir. Bu durumda “-ra” eki yanı sıra “-re” yön eki göze çarpmıyor yerine yön bildirici ek olarak “-e” dativ ekinin kullanıldığı görülmektedir. Demek ki o süreçte “-ra” yön bildirme eki yanı sıra “-re” eki de işlek bir yön bildirici ek olarak dilde vardır. Bu yüzden “üze” sözcüğünün “üzre” biçiminde yazılması gerekirdi ama “-e” yaklaşma ekinin yön bildirici ek olarak yazıtlarda bu şekilde kullanımı üzerinde durulması icap eden dikkat çekici bir imlâ sorunu olmalıdır, diye düşünülmelidir.

Bu duruma yukarıda kısaca değindikten sonra alıntıladığım Arpad’ın yaptığı çeviri yazı metin için burada şöyle bir yeni okuma önerisi yapacağız: “üze kök teng<g>eri asra yağız yer qılınuqda ekin ara kişi oğlu kılınmış”. [= yukarıda mavi sema[gökyüzü, uzay çadırı], aşağıda yağız yer, <yer altı> yaratıldığında, ikisi arasında <yir-sub /yeryüzü> üzerinde kişiöglü yaratılmış]²².

Yukarıda “Benggü Taş Bitigi” yazıtlarda tarihe ve tarih yazıcılığı açısından yer alan bu ifade bir toplumun tarih anlayışını, dünyaya, insana ve topluma bakış açısını belirler ve yaşam düzenini coğrafya üzerine yerleştirmiş, kurmuş olur. Dünya tarih yazımı ve tarihçiliğinde tarihin ve insanlığın başlangıcını olağanüstü açıklayıcı bir ifade diye bu cümleyi düşünüyor ve değerlendiriyorum. Binlerce, milyonlarca sayfa yazının sığdırıldığı bir cümle kurmak, ancak bir dilin ve düşüncenin, bilginin gelişmişlik düzeyini yansıtır, açıklar sanırım. Az söze çok anlam yükleyip çok ifade etme Türk dilinin temel ifade etme özelliklerinden biridir, diye düşünüyorum. Bu alışkanlık yazı kağıdı ile ilgili, onu tasarruflu kullanma sonucu gelişmiş olabilir.

KT D10-11 cümlesi Arpad’ın, çeviri yazısında şöyle verilmiştir: “üze türk tengrisi türk ıduq yeri subı anca temiş türk bodun yoq bolmazun teyin bodun bolçun teyin qanım elteriş qağanıg ögüm el bilge qatunug tengri töpüsude tutup yüg<g>erü kötürmüş erinç”. Bizim bu cümle ile ilgili yeni okuma önerimiz şöyledir: “üze törük teng <g>eri törük ıduq yer subı anca temiş törük bodun yoq olmazun teyin bodun bolçun teyin qanım elteriş qağanıg öküm el bilge qatunug teng eri töpüsünde tutup yüg<g>erü kötürmüş erinç”. Bu ifadede de değişik okumalar şunlardır: törük, teng eri, teng<g>eri sözcüklerimizdir. “yüg<g>eri” sözcüğünden yanına , kendi katına, dokuzuncu kata çıkarmayı anlıyorum. Bağışlarını kağan adayına doğrudan bağışladığı, “yalavaçlık” görevi yüklediği görülüyor. Kamların kağan adaylarının o kata çıkarılmalarına yardımcı olmak görevleri olduğu anlaşılıyor. İlteriş Kağan ile eşi İlbilge Katun’un göğe birlikte kaldırıldığı ve bu yüzden her

20 “alp” unvanı Türk kadim tarihinde efsanevi kağanı Alp Er Tonga zamanından itibaren ortaya çıkmış bir tabaka olduğu anlaşılıyor. Bunların Dede Korkut anlatılarında onlar için belirtilmiş özellikleri, kamlık bilgisi de dahil görünüyor.

21 Dede Korkut anlatılarında alp o zan ve alnu açık erenlere şöyle vurgu yapılır. “Delü Dumrul” boyu sonunda ozanlar ozanı, gelir ve “Dedem Korkut gelüben boy boyladı soy soyladı. Bu boy Delü dumrulunğ olsun, menden sonra alp ozanlar söylesün, alnu açık cömerd erenler dinglesün didi” Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 1958, sh.184.

22 Kadim Türkler arasında V-VIII. yüzyıllar arasında dünyanın üç katmandan oluştuğu tasavvur ediliyor. Birinci katman dokuz kat gökler. İkinci katman, kişioğullarının ve tüm canlıların yaşadığı yir/sub, yeryüzü ve üçüncü katman, yedi kattan tasavvur edilen yağız yir yani yedi kat yer altı dünyası. Manas Destanı kahramanlarından Er Töştük=Yer Tüştük. Yeryüzünden yer altı dünyasına inip çıkan, dolayı gelen kahraman. Er Töştük Destanı ve Dede Korkut metinlerinde yer altına inişin değerlendirilmesi bağlamında bk. Esra Bilge Savcı “Türklerde Üç Metin Üzerinden Yer Altı Dünyası”. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2021, 14(34), 452-467.

ikisinin sözlerinin birer “yalavaç” sözü, buyruğu mertebesinde görüldüğü ve bu yüzden bilge sözünün aynı

zamanda kam karşılığı kullanılmış olduğunu tahmin ediyorum. Sözlerinin yüceliğini ifade etmek için kendilerine “bilge” unvanı ile hitap ettiklerini ve “bilge” unvanı taşıdıklarını düşünüyorum.

Bu bilgelik, kam, “yalavaç” yetilerine sahip kişi anlamı taşısa gerektir. Bilge Kağan Budist inanç yanlısı olmasına karşın, Bilge Tonyukuk’un sağlığında bu inancı doyasıya yaşama olanağı bulamadığı söylenebilir. Çünkü o, bu inancın Türkleri miskinleştirebileceği tehlikesini görmüştür. Bu yüzden Bilge Tonyu Ak Aka[=Bilge Tonyukuk]²³, Budizmin Türkler arasında yayılmasına engel olur, karşı çıkar (Liu Mau-Tsai 2019).

Bundan da Tonyu Ak Aka’nın kadim Türk inancını ve kamlığı benimsediği, zorda kaldığında kamlık duyusunun kendini bastığı, kararlarını vermede bu özelliğinin etkin olduğu anlaşılıyor. Aklındaki sorunu çözünceye kadar bir yerde duramıyor, içözi kendini basıyor, ondan soruna çözüm bulunca rahat ediyor.

Bir başka yeni okuma önerimiz şu cümle ile ilgilidir. Arpad bu cümleyi çeviri yazı içinde şöyle verir: KT K10: “öd tengri aysar kişi oğlu qop oğeli tirimiş”.

Bizim aynı cümle için yeni okuma önerimiz şöyledir: “Öd<i> teng eri yasar kişioğlu koop ölgeli törimiş”. [=zamanı semanın<kâinatın> Efendisi bozup dağıttığından dolayı kişi oğlunun hepsi ölümlü yaratılmıştır].

“Benggü Taş Bitigi” yazıtlarda belirttiğimiz çerçevede yeni okuma önerileri ortaya çıkacaktır. Son bir yeni okuma önerisi ile bu konuyu bağlamak isterim. Arpad KT D D22 cümlesinin çeviri yazısını belirtilen eserinde şöyle veriyor: “türk oguz begleri bodun eşiding üze tengri basmasar asra yer telinmeser türk bodun elingin törünün kem ar dadı udaçı”. Ben ise yukarıda yaptığım açıklamalar ışığında bu cümlenin şöyle okunmasını öneriyorum: “üze teng<g>eri basmasar asra yer telinmeser törük bodun elingin törüngen kim artadı uday erti” [yukarıda gök çadırı, yurtu çökmese, basmasa, aşağıda yağız yir<= yer altı> yeryüzü delinmese Türk bodun<boylar birliği, Türk milleti> senin ilini <düzenini> töreni kim bozup dağıtabilir].

Büyük tarihçi, filolog ve tarihçiliğimizin çağdaş tarihçilik disipline ve belli bir bakış açısına, teoriye kavuşturulmasında öncü âlim rahmetli hocamın eserinde yapmış olduğu dolaylı açıklamalar ışığında, “Benggü Taş Yazıtlarda” zihnimi meşgul eden sorunları yeniden “bağlamda işlevci yorum” yaklaşımı ile yılların ardından bu yazımda ifade etme olanağı buldum, hocamın ruhu şad yeri uçmağ olsun.

23 Ben, Bilge Tonyukuk diye okunan adın, onun kam olduğunu kağanlık töreni idare ettiğini ve elbisesinin ak/boz renkte olduğunu düşünüyorum. “Aka” unvanı da büyük, ağabey kabul edildiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla bu adı belirttiğim şekilde okumanın, anlam olarak “tonu ak aka” olması icap ettiğini tasarlıyorum ve böyle okumanın doğru olacağı kanısındayım.

Kaynakça

- Alâaddin Ata Melik Cüveynî. Târih-i Cihan Gûşâ (çev.: Mürsel Öztürk). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 1988.
- Aydın, Erhan. Eski Türk Yazıtları. İstanbul: Selenge Yayınları, 2022.
- Aydın, Erhan. Orhon Yazıtları (Köl Tigin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor). Konya: Kömen Yayınları, 2012.
- Azmun, Yusuf. "Cüveynî'nin Târih-i Cihân-Gûşâ Adlı Yazmasına Eklenen Sözlük". Journal of Old Turkic Studies, C.5, Sayı 2 (2021): 253-295.
- Berta, Arpad. Sözlerimi İyi Dinleyin. (Çeviri: Emine Yılmaz). Ankara: TDK Yayını, 2010.
- Bilge Savcı, Esra (2021). "Türklerde Üç Metin Üzerinden Yer Altı Dünyası". Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, C.14, Sayı 34 (2021): 452-467.
- Bilge Savcı, Esra (2023). "Merkezî Asya'dan Avrasya'ya Türk Çadırı". I. Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Merkezî Asya'dan Avrupa'ya Türk Kültürü 3-5 Ekim 2022. Ankara: TKAE Yayını, 2023.
- Ercilasun, Ahmed Bican (2020). "Oğuznamelerle Uğraşırken Neler Gördü Bu Gözlerim". Türk Dili, C.CXVI, Sayı 818 (Şubat 2020): 4-13.
- Ercilasun, Ahmed Bican. Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Ercilasun, Ahmed Bican. "Kağan ve Han Kelimeleri Hakkında". Türkdâd Dergisi Kasım 2022, (1), 2022, 1-5, <https://turkdam-gazi.edu.tr>.
- Ergin, Muharrem. Dede Korkut Kitabı. Ankara: TDK Yayını, 1958.
- Gökyay, Orhan Şaik. Dedem Korkudun Kitabı. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayını, 1973.
- Orkun, Hüseyin Namık. Eski Türk Yazıtları. Ankara: TDK Yayını, 1986.
- Orkun, Hüseyin Namık. Türk Sözü'nün Aslı. Ankara: TDK Yayını, 2011.
- Pulleyblank, E. G. "The "High Carts": A Turkish-Speaking People Before the Türks", Asia Major (third series) c.III, S 1: 1990, 21-26.
- Pulleyblank, E. G. "The Chinese Name for the Türks" Journal of American Oriental Society, 1965,, 1965, 121-125.
- Şirin, Hatice. Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi, Ankara: TDK Yayını, -2006.
- Tekin, Talat. Orhon Yazıtları, (5.baskı). Ankara: TDK Yayını, 2014.
- Togan İsenbike vd. Çin Kaynaklarında Türkler Eski T'ang Tarihi (Chiu T'ang-shu). Ankara: TTK Yayını, 2020.
- Togan, A. Zeki Velidi. Umumi Türk Tarihine Giriş. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Tsai, Liu Mau. Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri. (Çev.: E. Kayaoğlu- D. Banoğlu), İstanbul: Selenge Yayınları, 2019.
- Yıldırım, Dursun. "Köktürk Yazıtlarında Öd Tengri Aymaz, Yag(g)ıl, 'Katıl' Olmaz". Uluslararası Türk Dili Kongresi. TDK Yayını, Ankara, 1992a, 549-550.
- Yıldırım, Dursun. "Köktürklerde Kağanlık Süreci: Kaldırma, Kötürme ve Oturma", XI. Türk Tarihi Kongresi Bildirileri. Ankara: TTK Yayını; 1991, 519- 530.
- Yıldırım, Dursun. "Köktürk Çağında Tanrı mı Tanrılar mı vardı?". IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri C. II, Ankara, 1992, 351-361.

SİNO SOSYOKÜLTÜREL HAYATINDA AFANTİ (NASREDDİN HOCA)

Afanti in Sino Socio-Cultural Life (Nasreddin Hodja)

Arş. Gör. Aliye ALTINKAYA DUMAN¹
Prof. Dr. Nezir TEMUR²

Özet

Bir medeniyet dairesine ait kültürel bir unsurun başka bir medeniyet dairesinde yeniden uyarlanarak değer aktarımında araç olarak kullanılması kültürlerarası etkileşimin yöntemlerinden ve en somut göstergelerinden biri olarak görülür. Bu çerçevede Çin Halk Folkloru hikâyeleri ve Çin animasyon baş yapıtları içinde Nasreddin Hoca fıkralarının varyantları geniş yer tutmaktadır. Nasreddin Hoca (Afanti) ve hikâyelerinin diğer ülkelerinkinden ayırt edici özelliği, Çin kültürünün temel değerleriyle terkip edilmiş bir tip olarak yaratılan Afanti (阿凡提) ile hikâyelerinin Çin kültür değerlerine göre uyarlanmasıdır. Afanti hikâyeleri özellikle 1955, 1958, 1979 ve 1980 yıllarında "Afanti de Gushi 阿凡提的故事 (Afanti'nin Hikâyesi)" adı altında hem yazılı edebî eserler hem de popüler kültür ve medya aracılığıyla hedef kitleyle bir araya getirilmiştir. Sonrasında 1979'da Qu Jianfang'ın yönettiği Shanghai Animasyon Film Stüdyosu tarafından oluşturulup yayımlanan bir kukla animasyon dizi-siyle Afanti imajı artık Çin toplumu tarafından "Dünya Folklor İmajı (world folk art image)" 'ndan biri olarak görülür. Çin devlet stüdyosu olan Shanghai Animasyon Film Stüdyosu'nda oluşturulan Afanti'nin Hikâyeleri Çin geleneksel düşüncesinin temeli olan kültürel homojenliği sağlamak için Afanti tipinin ideolojik bir araç olarak kullanıldığı ve tüm bunların neticesinde küresel barışın tesisi-ne katkıda bulunma istekleri olduğu neticesine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nasreddin Hoca, Afanti, Afanti de Gushi, Çin.

Abstract

The re-adaptation of a cultural element belonging to one civilization circle in another civilization circle and using it as a tool in value transfer is seen as one of the methods and the most concrete indicators of intercultural interaction. In this context, variants of Nasreddin Hodja jokes occupy a large place in Chinese Folklore stories and Chinese animation masterpieces. The distinguishing feature of Nasreddin Hodja (Afanti) and his stories from those of other countries is that Afanti (阿凡提), created as a image combined with the basic values of Chinese culture, and his stories are adapted according to Chinese cultural values. Afanti stories were brought together with the target audience, especially in 1955, 1958, 1979 and 1980, under the name of "Afanti de Gushi 阿凡提的故事 (Afanti's Story)" through both written literary works and popular culture and media. Later in 1979, with a puppet animation series created and released by Shanghai Animation Film Studio directed by Qu Jianfang, the image of Afanti is now seen by the Chinese society as one of the "world folk art image". It has been concluded that Afanti's Stories, created in Shanghai Animation Film Studio, a Chinese state studio, are used as an ideological tool to ensure cultural homogeneity, which is the basis of Chinese traditional thought, and as a result of all these, there is a desire to contribute to the establishment of global peace.

Keywords: Nasreddin Hodja, Afanti, Afanti de Gushi, China.

Giriş

Kültürlerarası etkileşimde kültürel öğeler iki şekilde tezahür eder. Birincisinde kültürel unsur temsil ettiği gösterge ve toplumsal işlevlerle hedef kültür tarafından tamamen alınarak bir temsil kabiliyeti sergiler; ikincisinde ise ilgili kültür ögesi hedef kültüre uyarlanarak yeni bir terkiplle toplumsal işlevini yerine getirir. İkinci yöntem, daha çok evrensel öğelerin hâkim olduğu unsurlar için geçerli bir yaklaşımdır. Türk kültür daire-sinde bir mizah tipi olarak teşekkül etmiş Nasreddin Hoca etrafında oluşan anlatılar temelde kod

¹ aliye.duman@hbv.edu.tr, Ankara/Türkiye, 0000-0001-7279-248X

² ntemur@gazi.edu.tr, Ankara/Türkiye, 0000-0002-8052-1927

değerleri yansıtarak yerelden evrensel doğru bir tasavvuru özünde kaim kılar. Kültürün tarihî derinlik ve coğrafi genişlik içerisinde tekâmülündeki inşa, ihya ve idamesi suretiyle aktarımı, dolaşımı ve sürekliliğinin en göz alıcı örneği olarak karşımıza çıkan Nasreddin Hoca ve etrafında teşekkül eden anlatılar, dünyaya ve varlığa Türk-İslam ilim-irfan hayatının bakış açısının hâkim kılındığı metinlerdir.

Nasreddin Hoca, Türk folklorunun sınırlarını aşan ve Çin Seddi'ne kadar ulaşan mizahı ve bilge kişiliğiyle toplumların kolektif bilincinde yer alan bir kültürel şahsiyet seviyesine ulaşmıştır. Prof. Eberhart'ın Çinlilerin Karagözü, Türklerden almış olabileceği düşüncesinin üzerine Nasreddin Hoca'nın Çinlilerdeki konumuna bakıldığında dünyada ne kadar büyük önem kazanmış evrensel bir değer olduğu ortaya çıkmıştır (Kurgan, 1996: 85). Nasreddin Hoca, Çin'de yaşayan neredeyse tüm ulusların sevgisini kazanmıştır. Bu sevgiyi Rukiye Hacı, Çinlilerin kendilerine söylediği: "Sizin çok zeki bir Nasreddin Hocanız var." ifadeleriyle belirtmiştir (Hacı, 2004: 88). İrfan Ünver Nasrattınoğlu, Nasreddin Hoca ile ilgili en geniş çalışmaların Çin Halk Cumhuriyeti'nde yapıldığını ve Çin'in Kuzeyi Sin-can Uygur Özerk Bölgesi'nden başlayıp, Pekin (北京), Hainan Adası (海南岛)' dan Tayvan (台湾)' a kadar uzanan Çin'de, Nasreddin Hoca'yı bilme-yene pek rastlanılmadığını ifade eder (1989: 249). Çin kültüründe sanat dallarına ayrı bir önem verilir. Gerek sinemada gerek kukla gösteri-lerinde gerekse kâğıt kesme sanatında olsun, Nasreddin Hoca'yla ilgili yapılan çalışmaları görmek mümkündür. Hikâyeler, Mao döneminde ko-münizmin etkisinde olduğundan, Çin'de günümüz mizah yazarları toplumsal ve siyasal eleştirilerini dolaylı bir şekilde Nasreddin Hoca'nın ağ-zından yapmaktadır. Hatta bunun için Çin'de günlük bir gazetede özel bir yer köşe olup, "Afandi'nin Köşesi" (Nasrattınoğlu, 1989: 254) şeklinde özel yazılar yazılır. Bu köşe yazılarında Hoca'nın üslubunun kırıncı olma-dığı gibi düşündürücü olduğu ve her daim haklı olan yanı ortaya konulur (Nasrattınoğlu, 1996: 80). Çin'de Nasreddin Hoca ile ilgili çizgi film, kukla vb. gibi çalışmalar yapılmıştır. Bunun en güzel örneğini Shanghai Animasyon Film Stüdyosu'nda çekilen 1980 yapımı "Afanti de Gushi (阿凡提的故事)" adındaki Nasreddin Hoca'nın Hikâyelerini Mandarin dilinde anlatan kukla animasyon serisidir. Bu seri Çin'de çizgi filmlerde, kitaplarda ve kukla animasyon filmlerinde karşımıza çıkar. Nasreddin Hoca'nın Çin matbuasından çıkmış hikâyelerinde genellikle zenginlere, güç sahiplerine, kral, padişah veya devlet adamlarına karşı nükteleri ile halka karşı onları yermesidir. Çin'de Nasreddin Hoca nükteleri sadece yetişkinler tarafından değil aynı zamanda çocuklar tarafından da sevil-mektedir. Kod değerlerin aktarımı çerçevesinde devlet politikalarının bir aracı hâline gelmiş Nasreddin Hoca hikâyeleri, Çin'de çocuklara okullar-da öğret-menler tarafından okuma dersleri olarak verilmektedir.

Çin Folklorunda Afanti

Afanti'nin Hikâyesi, Şanghai Animasyon Film Stüdyosu tarafından yapılan Çin tarihinin en etkili animasyonlarından biridir. Nesiller geçtikçe yeni hikâyeler eklenerek, değiştirilerek karakter ve hikâyeleri diğer bölge-lere yayılır. Hikâyelerdeki temalar, birçok ülkenin folklorunun bir parçası hâline gelmiş ve çeşitli kültürlerin ulusal tahayyüllerini ifade etmiştir.



Gü-nümüzde hâlâ devam eden çeşitli filmlerde, çizgi filmlerde ve romanlarda yer almaktadır. Genel olarak Nasreddin hikâyeleri şaka veya mizahi anekdotlar olarak anlatılabilir. Mizahı, ahlaki değerlerle bütünleştiğinde beraberinde bir potansiyel mistik bilincini de biraz daha ileriye taşır (Luo 2011: 358-360).

Sağduyu ve adaleti mizahıyla sağlayan Nasreddin Hoca, bu özelliğiyle olumsuzlukları bir öğrenme biçimine çevirebilme özelliğine sahiptir. Öyle ki toplumsal sorunlarla ilgili hazır cevaplılığı ve bilgeliğiyle toplum-sal farkındalık kazandırır. Söz konusu misyon sadece eğlence değil aynı zamanda toplumun eğitimini de kapsar. Hatta öğretirken güldüren kim diye sorulsa bunun cevabı Çin'de Nasreddin Hoca'dır. Ayrıca Özdemir, Nasreddin Hoca'nın adaleti sağlayan, Türk halkının yarattığı bir bilge insan tipinin simgesi olduğunu ifade eder (2010: 31).

Çin sahasında Afanti'nin hikâyelerinin hedef kitesini, oldukça geniş bir yaş yelpazesi oluşturur. Ancak Afanti, özellikle Afanti Çocuk Kitapları eşliğinde okullarda verilen Afanti okuma çalışmalarlarıyla çocukların problem çözme, eleştirel düşünme, yorum yapma ve ahlaki değerlere uyma gibi duyuşsal ve bilişsel yetilerinin geliştirilmesi amacıyla geleneksel bir anlayışın hâkim kılınmasında etkin bir araç olarak düşünülmüştür.

Çin'de aylık yayımlanan Chinese Literature dergisinin 1980 yılı 7. sayısında araştırmacı olan ünlü çevirmen Ge Baoquan yazısında Nasreddin Hoca'yı hikâyelerindeki anekdotlarıyla dünya halk edebiyatının en sevilen kahramanlarından biri olduğunu ve Çin'e yüksek ihtimalle İpek Yolu ile girdiği kanaatini taşıdığını ifade eder. Çin'de yüksek oranda ilgi gören Afanti'nin Hikâyeleri 1979'da Şanghay Animasyon Film Stüdyosu tarafından bir animasyon kukla filmine uyarlanarak Xi ve Liu Huiyi yönetmenliğinde ve Ling Shu tarafından uyarlandığı bilgisini vermektedir. Kukla tasarımcısı Qu Jianfang, Afanti karakterinin zekâsını ve hazır cevaplılığını sembolize eden bir tip yaratmıştır (Ge Baoquan, 1980: 105-110). Öyle ki Türk sahasındaki tip özelliklerinin aksine çok zayıf, sarıgı yandan bağlı, sivri bir sakal, kollar anormal uzun olan ve bizdeki Hoca simgesinden uzak daha çok mizahi bir figür olarak bir Afanti tipi ortaya koymuştur. 1980 yılında yayımlanan bu yazı bir çok kitleye ulaştıncı Ge Baoquan'ı anmak için Çin Dunhuang Turfan Toplumu Başkan Yardımcısı ve Genel Sekreteri Chai Jianhong (柴 劍 虹), 16 Mayıs 2018 tarihli Çin gazetesinde şu ifadelerle yer vermiştir: Pekin Normal Üniversitesi Sosyal Bilimler'de Ge Baoquan 19 Mart 1981'de "Afanti'nin Hikâyesi" adlı bir konferans verdiğini, bu konferans aracılığıyla Afanti ile ilgili bir çok bilgiye vakıf olduğunu ve Afanti tip karakteri yaratıcısını aslında bir "Çin ve diğer ülkeler arasındaki kültürel alışverişine olağanüstü katkılarda bulunan selefi" ve "Çin-Sovyet kültürel değişimlerine olağanüstü katkılarda bulunan bir akademisyen, diplomat" olduğunu belirtir. Gazete yazarı ayrıca Afanti hikâyesinin Çin'e ilk girişinin Li Yuanmei (李元枚)'nin seçip tercüme ettiği ve 1955 Temmuz sayılı "Halk Edebiyatı (民间文学)" dergisinde yayımlanan "Nasreddin Afanti'nin Hikâyesi (纳斯尔丁·阿凡提的故事)" (10 tane) ile gerçekleştiği bilgisini de verir.

Küçük bir eşeğe binerek dünyayı dolaşan Afanti'nin, Afanti Sino hikâyelerinde rolü açgözlü zenginleri cezalandırmak, başı belada olan köylülerin sorunlarına çözüm üretmek ve onlara öğüt vermektir. Halkın sözcüsü olan Afanti; çok kültürlü, çok uluslu Çin'de adaleti sağlamaıyla, zekasıyla, bilgeliğiyle örnek bir tip olarak yaratılmıştır. Bu yöntem hem Çin'in sosyo-kültürel değerlerinin kalıcı ve sürdürülebilir bir niteliğe kavuşmasını hem de evrensel değerleri bünyesinde barındıran Nasreddin Hoca gibi bir tipin uluslararası boyuta ulaşmasını sağlayacaktır.

Sonuç

Folklor ürünleri; bir kültürün veya bir sosyal yapının sembolik kodlarıyla örüntülenmiştir. Bu semboller küme veya dizgesi, zaman ve mekân ötesine kendini taşıyacak araçlar icat eder. Bu araçlarla her dönemde kendini var edip etkinliğini sürdürerek kalıcılığını sağlar. Bu çerçevede Sino sosyokültürel hayatında kendine etkin bir rol yüklenen Afanti tipi, geleneksellikten kopmadan popülerizmi yakalayabilmenin etkili ve

işlevsel bir örneği olarak tezahür eder. Bu çerçevede çok kültürlü devlet modellerinde homojen bir kültürün sağlanması için inşa edilen devlet politikalarında araç tipler ve metinlerin kullanılması önemli bir stratejidir. Bunun en güzel örneklerinden biri olarak Afanti ve onun etrafında oluşturulan metinler 56 etnik ulusa sahip Çin'de etkili sonuçlar vermiştir. Bu amacı gerçekleştirmek için elbette yine bu çok kültürlü yapıya ait bir etnik topluluk-tan örnek figür yaratılması ve kolektif kabulün sağlanması için her türlü iletişim aracının kullanılması da önemli bir stratejik gerekliliktir. Kültürel bir rol model olan Afanti, Çin'in öz değerleriyle kodlanıp özgün bir terki-be ulaşarak hikâyeler aracılığıyla Çin folklorunda öne çıkması sağlanmıştır.

Kaynakça

Chai, Jianhong (柴剑虹). 听戈宝权谈《阿凡提的故事》(“Ge Baoquan'ın “Afanti'nin Hikâyesi” Hakkındaki Konuşmasını Dinleyin.”) (16 Mayıs 2018) 3 Eylül 2020.

<http://epaper.gmw.cn/zhdsb/html/2018-05/16/nw.D110000zhdsb_20180516_1-13.htm?div=1>

Ge, Baoquan (戈宝权). “The Effendi”, A New Cartoon Film (Efendi, Yeni Bir Çizgi Film). Pekin: Chinese Literature. Çin Edebiyatı Dergisi, 7.1980: 105-110.

Hacı, Rukiye. Çin'de Nasreddin Hoca. 3. Uluslararası Türk Medeniyetlerinde Sözlü Kültür Geleneği Sempozyumu Bildirileri. Denizli, 2004: 17-18 Eylül.

14

Kurgan, Şükrü. Çin'deki Nasreddin Hoca, Nasreddin Hoca'nın Dünyası/ Unesco 1996 Nasreddin Hoca Yılı (hızl. İrfan Ünver Nasrattınoğlu), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 1996: 85- 89.

Luo, Hong (罗虹). Comic and Animation Arts and Cultures 动漫艺术与文化(Animasyon Sanatı ve Kültürü). Wuhan University Press 武汉大学出版社 Wuhan Üniversitesi Bası, 2011.

Nasrattınoğlu, İrfan Ünver. Çin Halk Cumhuriyeti ve S.S.C.B.'nde Nasreddin Hoca İle İlgili Tespitler. I. Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri. Ankara. (1989): 15-17 Mayıs.

Nasrattınoğlu, İrfan Ünver. Nasreddin Hoca'nın Dünyası/ Unesco 1996 Nasreddin Hoca Yılı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. (1996).

Özdemir, Nebi. “Mizah, Eleştirel Düşünce Ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”. Milli Folklor 100 (2010): 27-40.

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA MİTOLOJİK KAYNAKLI HAYVAN ÜSLUBU ¹

Mythological Animal Style in Contemporary Turkish Art

Öğr. Gör. Ramazan CAN²
Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU ³**Özet**

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

Anahtar Kelimeler: Hayvan Üslubu, Türk Sanatı, Türk Mitolojisi, Çağdaş Türk Sanatı.**Abstract**

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

¹ Bu makale sanatta yeterlik tezinden çıkarılmıştır.

² Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Resim Anabilim Dalı, e-posta:n.ramazancan@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9024-5356>

³ Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta:kurulev@gmail.com.

using animal figures in art is at the center, particular examples have been examined in order to form the conceptual frame of the subject, by beginning from the time when animal images first appeared in history until the current Turkish art. In this sense, each piece of artwork chosen for the study was tried to be explained by considering the sociological values of the given age and it was aimed to emphasize that this artistic genre is not only a kind of ornamentation. Finally, some examples were provided to show how the motifs of animal images affect today's Turkish artists.

Keywords: Animal Style, Türkish Art, Turkish Mythology, Contemporary Turkish Art.

Giriş

Mitolojik kaynaklı hayvan üslubunun Çağdaş Türk sanatına etkilerini irdelemeden önce hayvan üslubunun doğuş nedenlerinin incelenmesi gerekir. Orta Asya'nın bozkırlarında göçebe hayatı yaşayan topluluklarda görülmeye başlanmış olan bu anlayış Proto-Türklerin sanata karşı olan eğilimleridir ve bunları basit birer oyun olarak görmemek gerekir. Diyarbakirli (1972: 114)'ye göre, Bozkırda gelişen hayvan üslubunun Orta Avrupa'ya ve Ön Asya'ya kadar yayılmasının uzun zaman devam etmesinin izahını bu anlayışın yalnız süsleme için yapıldığında aramamak gerekir. Ayrıca Diyarbakirli bu desen köklerinin Türkler'in tabiat üstü kuvvetlere karşı eğilimlerinden ortaya çıktığı kanaatindedir. Doğal olaylar karşısında aciz kalan insanlar varlığını sürdürebilmek için doğayla baş etmeye çabalamış, deneyimlerini biriktirmiş ve açıklayamadığı doğa olaylarının doğaüstü güçler tarafından düzenlendiğine ve yönetildiğine inanmıştır. Bu doğaüstü güçlerle ilişki kurarak doğayı dolayısıyla da kendi kaderlerini denetlemek istemiştir. Dolayısıyla maddi yaşantıları dışında manevi değerlere de fazlasıyla bağlanmaları neticesinde sihir ve tılsım doğmuştur ki tam bu noktada Şaman asıl adıyla Kam devreye girmiştir. Ruhlarla girilen bu mücadelede ilk insan kendinden daha güçlü bir varlık olan boğa, geyik, kurt vb. gibi hayvanların bedenleriyle özdeşleşerek onun gücünü ele geçirdiğini düşünerek görüntüsünü mağaranın duvarına resmetmiştir. Doğal görünüme bunca önem vermesi ve dikkat etmesi, şekillere mümkün olduğu kadar fazla canlılık kazandırmak istemesinden ve onlara bir yaratığın gerçek niteliklerini vermek amacını gütmesinden ötürüdür. Dolayısıyla, bu ilk tasvirlerdeki göz alıcı natüralizm, insanoğlunu bütün öteki canlılardan ayırt eden dünya ile özdeşleşme isteğiyle açıklanabilir (Bazin, 1998: 15). Dolayısıyla ilk insan doğadaki ve gökyüzündeki tüm nesnelere kendisi gibi canlı varlık olarak algılamış, insan ya da hayvanla ya da ikisinin karşımı yaratıklar olarak adlandırmıştır. Böylece görünen ve bilinen maddi dünyadan başka, cinler, ruhlara, doğa üstü yaratıklardan oluşan, görünmeyen düşsel bir dünyanın varlığından söz edilmiştir. Şamanizm, felaketleri insanlar ile görünmez dünyanın varlıkları arasındaki özel bir ilişkinin sonucu olarak görür. İnsanlar bu uğursuzlukların kurbanlarıdır, görünmez dünyadaki varlıklar ise tetikçileri. Kam'lar bu bağlamda ara bulucu görevi üstlenirler. Ayrıca Kamlar Diyarbakirli (1972: 114, 115)'nin aktardığına göre sihrin kuvveti ile dini merasimin tabiatüstü unsurlarının, düşmanlarına gerçekten bir fenalık getireceğine inanırlardı. Hislere hitaben sihir, başlangıçtan bugüne kadar avcılarının hayatında önemli bir rol oynamıştır. Bazı Primitif topluluklar, geyiklerin, yabani domuzların vb. çene kemiklerini evlerine asarlar bu eylem Anadolu'da halen devam etmektedir (bkz. Resim 1) ve böylelikle kemiklerin içindeki ruhların yaşayanları koruyacağına inanırlar. Böyle bir uygulama İç Asya'nın hayvan üslubu sanatının orijini bakımından önemlidir. Sir James G. Frazer büyük eseri Altında'da hayvan üslubunun ilk defa kemikleri kullanmakla başladığı teorisini destekler. Ayrıca Carter, (1957: 11) "İnsanların gücünden dolayı hayvanlara saygı duyması ve onların kalıntılarını kötü ruhlara karşı kullanmaları sanatta Hayvan Üslubunun doğuşunu etkileyen en önemli hususlardan biriydi." der. Hayvanlara saygı duyulması ve özellikle vahşi ve yırtıcı hayvanlara karşı duyulan korku, onlardan korunmak veya düşmanlarına karşı başarılı olmak için, insanda hayvan gibi kuvvetli olabilme isteğini doğurmuş ve hayvan biçimine girilebildiğine veya hayvanların hususi özelliklerini insanlara geçirmeye muktedir olduğuna inanılmıştır. Hayvan biçimine girme ve biçim değiştirdikten sonra, bir düşmanı simgeleyen bir başka hayvanla mücadeleye girme teması, bilim adamlarının Orta Asya'da derledikleri Şamanist rivayetlerde ve eski metinlerde de görülebilmektedir.

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

Yukarıda da bahsedildiği gibi kendinden daha güçlü bir varlık olan hayvanların kılığına girerek hislere hitap eden sihirden ve bu düşüncüyü aksettiren sembollerden dolayı, hayvanların kendilerine öz davranışlarını insanlara geçirdiklerine inanılırdı. Bu sadece Şaman gibi sihir ve tılsımla uğraşan insanlar için kullanılan bir metot değil sıradan insanların da kullandığı bir metottu. Örneğin yırtıcı bir hayvan, çobanın sürüsünü imha etmiş ve bu olayda çoban kendi canını kurtarmakta büyük güçlük çekmiş ise o yırtıcı hayvanın biçimini yapar ve üzerinde taşırdı. Bu belki kendini düşmanı ile bir görmek, aynı zamanda hayvan kuvvet ve kudretinin kendine geçmesini ümit ederek yapılmış bir davranış olabilirdi. İlkel insan sihrin etkisi ile hayvan kılığına geçeceğine inanılırdı. Bu insanların (kamların) hayvan maskeleri takarak, danslı ayin yapmaları dünyanın en eski sanat davranışı sayılır (bkz. Resim 2)



Resim 1. Eski Anadolu'da Bucrania Kültü ve Bu Kültün Günümüz Bozkır'ına Yansımaları, Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır Üst: Bozkır Baybağan Köyü Hasan İnce'nin bahçesi Sol Alt: Bozkır Baybağan Köyü Ali Uçar'ın evi. Sağ Alt: Bozkır Baybağan Köyü Ali Turgut'un Evi



Resim 2. En eski Şaman Tasvirlerinden biri olduğu düşünülüyor (Mihaly Hoppal, Avrasyada Şamanlar, 2012: 73).

Kam'ların hayvan biçimlerine geçtikleri çok görülür. Macar bilim adamı M. Alföldi, insanın hayvana metamorfoz arzusunun, kendini kovalayan düşmandan saklanma zorunluluğundan doğduğunu söyler. Bu

takip etme ve edilme, teması hayvan mücadele sahnelerinin en karakteristik gurubunda karşımıza çıkmakta ve en eski Hun sanatından sık sık tekrarlanmıştır. Hayvan vücutlarındaki tez ve süratli hareketler, geriye dönük başı bu fikri bilhassa belirtir (bkz. Resim 3) Yaygın olarak kullanılan bu hayvan biçimleri Diyarbekirli (1972:115)'nin aktardığına göre Avusturalya, Amerika ve Afrika'da görülmezken, İç Asya ve Avrasya'nın geniş bozkırlarında yaşayan göçebe urukları ve bilhassa Hunlar arasından savaş sembolü olmuştur. Çin sınırından Avrupa'nın ortalarına ve orta doğuya kadar Türk boylarında görülen ve birçok komşu toplulukları da etkileyen hayvan üslubu, muhakkak ki bu dönemin İç Asyalı sanatçısı için işlenecek en popüler konulardan biri idi. At koşum takımları, eyer altı örtüleri hep hayvan figürleri ile bezeniyor, çadırlarının iç tefrişatında kullanılan keçe, halı ve kalın dokumalarda hayvan mücadele sahnelerine sık sık yer veriliyordu. Ayrıca süvarilerin bellerine taktıkları deri kemerlerin üzerlerinde hayvan üslubunda yapılmış madenden süs plakaları aplike ediliyordu (bkz. Resim 4) Gündelik hayatta kullandıkları eşyalara işledikleri süsler bozkırda beraber yaşadıkları hayvanların tabiata dönük ya da üsluplaşmış figürleri idi.



Resim 3. Altaylarda, birinci Pazırık kurganından çıkartılmış bir eyer örtüsü üzerinde, kartalın siğın ile mücadelesi canlandırılmıştır (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 83).



Resim 4. Altın kemer tokası üzerinde görülen bir arslan griffonun ata saldırış sahnesi. Çar birinci Petro'nun Sibirya koleksiyonunda, Leningrad, Hermitaj Müzesi (Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, 1972: 103).

Şüphesiz bu türdeki sanat anlayışı tesadüfi olmaktan çok, bir inancın yansıtılması ile ilgiliydi. Bu inancın da Totemizm'den başka bir şey olmadığı açıktır. Totemizm konuları, çeşitli boy ve uruklara göre değişir. Bunlar, kendilerine has sosyal, ekonomik şartları ve tarihsel gelişmelerin düzensizliği ile her bölgede ayrı bir görünüş kazanırlar. Totemizmin ana teması, totem adı verilen atalara tapmak ve bunun sonucunda ortaya çıkan birtakım şeylere inanmaktır. Mesela, yarı insan, yarı hayvan, (bkz. Resim 5) veya yarı insan, yarı bitki gibi, ya da doğrudan doğruya fantastik yaratıklar yahut da insan ve hayvan arasında bir mahluk totemizmin

ortaya çıkardığı inancın oluşlarıdır. Bir hayvan ya da bir tabiat yaratığının bir ailenin veya bir insanın totemi olarak gözükmesi bu inançların az çok değişikliğe uğramış bir devamıdır. (Diyarbakirli, 1972: 116,117).



Resim 5. Pazırık kurganından çıkarılan keçe örtüye ait bir ayrıntıdaki sfenks tasviri (Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, 2007: 163).

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

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

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

Hun, Göktürk ve diğer Türk topluluklarında sıkça kullanılan hayvan motifleri, Uygurların devlet kurduğu döneme kadar geçen surede çeşitli değişiklikler göstermiş Uygurlar döneminde ise artık eski Türk geleneğinde sürdürülen Hayvan Üslubu'ndan ayrılış söz konusudur. Eski gelenekte yapılmış örneklerle birlikte, bu dönemde daha özgün örnekler verilmiştir. Bu farklılaşmanın sebepleri ise, Uygurların yerleşik düzene geçerek, Budizm ve Manihaizm dinini kabul etmiş olmalarıdır (Alsan, 2005: 18). Göktürk ve Uygur devirlerinde hayvan figürleri ile ilgili detaylı bir araştırma olmadığından, hayvan mücadele sahnelerinin bu devir sanatlarında ne şekilde yer aldığı konusunun çözülmesi zor bir mesele olduğunu belirtmek gerekir. Bununla beraber Göktürk kaya resimlerinde veya başka malzemeler üzerinde yer alan av sahneleri, kökeni hayvan mücadeleleriyle ilişkili olabilecek insan-hayvan mücadelelerine işaret etmektedir. Hayvan mücadele sahnelerinin İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında da çoğu kez politik gücün sembolü olarak veya bazen astrolojik olaylarla ilişkili olarak devam etmesi de, Türk Sanatının konularının devamlılığına işaret etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu tasvirlerin Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu devirlerinde ana tema olmaktan çıkmış olmakla birlikte, temel sembolik anlamını koruyarak sürmüştür. Örneğin Firdevsi'nin Şahname'sinin nüshalarında, Kelile ve Dinme yazmalarında, hükümdar avını gösteren minyatürlerin bir köşesinde, Burname gibi hatıratlarda, hatta Varka ve Gülşah gibi aşk temasını işleyen eserlerde ve ayrıca taş tezyinat üzerinde hayvan mücadele sahnelerini görüyoruz (Çoruhlu, 2014: 24-39).

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

gösteren ejderler veya benzeri hayali yaratıklar sık sık bu konumda yer almaktadırlar. Mücadelede alta düşmüş hayvanlar ise geyik, dağ keçisi veya koyun gibi hayvanlardır. At, deve, köpek gibi evcil hayvanlarla kümes hayvanlarının bu tür sahnelerde yer almaları oldukça seyrek rastlanan bir durumdur.

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

Boğuşma sahneleri son derece canlı ve hareketlidir (bkz. Resim 6). Bu üslup içinde şekillendirilmiş bir kompozisyonu izlemeye çalışan insan gözü, formların hızla kayan çizgilerini ve sürekli değişen hareketlerini yakalamak ister. Bu tür sahnelerin çevresinde oluşan çizgiler ve iç ayrıntılar akışkan bir biçimde birbirine bağlanmış ve böylece tasarımda etkileyici bir bütünlük sağlanmış olur. Bu özellikleri göz önüne aldığımızda, herhangi iki hayvanın mücadele halinde aynı sahneyi paylaşıyor olmaları (Ön Asya örneklerinde görüldüğü gibi), o örneği Hayvan Üslubu çerçevesine sokabilmek için yeterli değildir. Aranılan özellik; animistik mücadelenin özünü şekil yapısına sindirmiş bir mantığın, grafik yapıdaki çizgisel tasarıma hâkim olması, ikili mücadele sahnesindeki dramatik gerilimin biçim ve öz olarak dışa vurmasıdır. Bu duyarlık görülüyorsa; herhangi iki canlının statik bir konumda mücadele durumu almalarıyla söz konusu üslubun ortaya çıkması pek mümkün değildir. Hayvan Üslubu bir konu veya olaydan çok, sahneyi oluşturan figürün yansıttığı bir stil özelliğine bağlı olduğundan tek figürlü sahnelerde bile kendini hissettirir, herhangi bir mücadeleye gerek yoktur. Tek figürlü örneklerde yine bir hareket; koşma veya kaçma eylemi, buna bağlı olarak akışkan bir hız kavramı hayvan formunun bütününe hâkim olur.



Resim 6. Orta Asya, Ordos kemer tokası, MÖ 2-1. Yüzyıl 13,2 cm. Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 1, 2019: 444).

Türk Mitolojisinde Sık Rastlanan Hayvan Motifleri

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

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

Çağdaş Türk Sanatında Hayvan

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

Ancak, 'Türk Resmi oluşturma düşüncesi' Cumhuriyet tarihimizin çeşitli dönemlerinde ülkemizdeki politik ve sosyal gelişmelere de paralel olarak aydınlar, yazarlar ve sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş ve tartışmalara sahne olmuştur. Böyle bir sorunun varlığı hala ortada ve tartışılmakta ve gelişen ve ortaya konan durumlara göre de tartışılmaya devam edecek gibi görünmektedir. Aslında tartışmaların odağına baktığımızda ise sorunun kaynağı gerçekten bir Türk Resmi yaratma endişesinden çok, geleneğe bağlı kalınması gerekenlerle geleneğin karışında duranlar arasında sürüp gittiğine tanık olmaktadır. Burada gelenekle kastettiğimiz şey; Batı resmi öncesi geleneksel olarak kabul ettiğimiz hat, minyatür ve süsleme sanatlarımızla sınırlı tuttuğumuz sanatlardır (Kılıç, 2013: 328).

İlk örnek olarak bu anlayışla bir gelenekten beslenerek işler ürettiğini düşündüğümüz Turgut Zaim'in resimlerinde çağdaşlarından farklı bir anlayış görmekteyiz. Turgut Zaim teknik yönden Batı resmine bağlı kalmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlığını yaşatma isteğini yansıtıyor. Zaim, minyatür düzenlemelerinde yöresel nakışlara kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır (Kılıç, 2013: 328).

1940'lı yıllara gelindiğinde Türk resminde görülen toplumsal gerçekçi anlayıştaki ressamın yanı sıra Türk resminde modern bir atılım olarak görülen D Grubunun etkinliklerini ve hemen ardından Elif Naci'nin "Türk resminin kaynağı Alplerin ötesinde değil Torosların eteklerinde aranmalıdır" düsturuyula 1942 yılında harekete geçen On'lar Grubu'nun kurulduğu bilinmektedir. On'lar Grubu Türk resmine kendine özgü bir üslup kazandırmak ve Batının sanatını Türk motifleriyle harmanlayarak halkı sanata özendirmek amacı ile kurulmuştur. 1937'de Akademiye hoca olarak getirilen Leopold Levy'nin yeni resim yapma öğretileri ve Bedri Rahmi'nin öğrencilerine verdiği "folklorik öğelerin resimde kullanılması gerektiği öğütleri", 'On' lar

Grubu üzerinde büyük tesir yaratmış ve çağdaş resim yaratmada geleneksel etkileşimin gereği hissedilmiştir.

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

Böylece ulusal kökenli çağdaş bir Türk resmi ortaya koyma amacıyla hareket eden çoğu sanatçı, minyatür, hat, çini, halı-kilim vb. gibi geleneksel Türk sanatlarının, çizgi, renk, leke, perspektif, kompozisyon, motif vb. özelliklerinden yola çıkarak ulusal bir sanat ortaya koymayı amaçlamışlardır. İşte tamda bu noktada geleneksel kültüre duyulan ilgi nedeniyle, birçok kültürel motif gibi araştırma konusu olan hayvan mücadele sahneleri de bazen geleneksel kültürdeki sembolik anlamları ile bazen de plastik bir ifade aracı olarak ressamın eserlerinde yer almaya başlamıştır. Ancak hangi şekilde yer alırsa alsın, her toplumun kültürel bir belleğinin olduğu gerçeği göz önüne alındığında her iki şekilde de sonuç aynı noktaya, yani milli kültüre çıkmaktadır (Dalkıran, 2018:10). Milli kültür denildiğinde öncelikli olarak dikkat çeken destanlar, hikayeler, masallar, romanlar mitolojinin konusudur. Hatta içinde yaşadığımız zaman dilimi bile mitolojinin konusudur. Zira tüm bu saydıklarımızın içinde mitlerin yansımaları ve etkileri vardır. Dolayısıyla Şamanist mitosların sanatsal üretimin bir parçası olması gayet normal bir durumdur. Zira söz konusu mitosları yaratan toplum, onları sürekli olarak gelecek nesillere aktarır. Toplumun gelişim çizgisi içinde mitosların etkisinin ikinci planda kaldığı düşünülse de toplumun çeşitli gelenekleri, bu geleneklere bağlı olarak ortaya konan el sanatları, hatta plastik sanat ürünleri geçmişten süzülerek günümüze kadar ulaşan mitolojik değerleri yansıtır. Yani aslında kaçınılmaz bir durumdur. Lakin bunu bilinçli bir seçimle yapmakla gayri ihtiyarı bu rüzgâra kapılmak arasında oldukça derin bir çizgi vardır. Ancak iyi tarafından bakılacak olursa toplumun sanatını geri planda besleyen temel bir yapı her zaman söz konusudur ve bu durum onu işaret etmektedir.

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

Dolayısıyla araştırmanın bu kısmında bilinçli bir seçimle hayvan üslubunu Türk mitolojisindeki sembolik anlamlarını gözeterik işlerinde kullanan sanatçıların yanı sıra, kültürel bir aktarımdan kaynaklı olarak böyle bir seçimde bulunan sanatçıların işleri de örneklerle sunulacaktır.



Resim 8. Cemal Tollu, Ankara'da Keçiler, Tuvale Yağlıboya, 90,5 X 121 cm.

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

Hayvan Üslubuna ait en önemli motiflerden birini tek bir eser özelinde de olsa değinen Ratip Tahir Burak hem o dönem için hem de günümüz Türkiye'si için önemli sayılabilecek iki önemli eser yaratmıştır. Heybeliada'daki Yüksek Denizcilik Okulu'nu bitiren Ratip Tahir Burak. 1926- 1928 arasında İsmet İnönü'nün desteğiyle, Paris'te resim eğitimi görmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra resim öğretmenliği ve çeşitli basın organlarında çizerlik yapmıştır. Ulus gazetesinde çizdiği siyasi içerikli eleştirel bir karikatürü nedeniyle 1956 yılında 18 ay hapis cezası almıştır. 1961-1965 yılları arasında CHP milletvekilliği yapan Burak, 1933-1937 yılları arasında düzenlenen İnkılap Sergilerinin Türk Tarih Tezi uyarınca geçmişi öyküleyen, devrimleri yücelterek görselleştiren resim programına hizmet eden resimler yapmıştır konuyla ilgili Ergenekon I isimli eseri bunlardan biridir. (Özsezgin, 1994:89), (bkz. Resim 9).



Resim 9. Ratip Tahir Burak, Ergenekon I, 1935, Tuvale Yağlıboya, 152x227cm.

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



Resim 10. Eyüboğlu'nun Vakko binası önüne yaptığı çalışma

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

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



Resim 11. Avni Arbaş, Horoz Dövüşü, 1981, Tuvale Yağlıboya, 65 x 54 cm.

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



Resim 12. Mehmet Pesen, Horoz Dövüşü, 1992. Karton Üzerine Karışık Teknik, 9x17 cm.

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

Örneğin bir tuğra formu göze dönüşür ya da kaligrafik bir çizgi buruna, yeleye dönüşür. Bu oluşurken gerçekçilik kaygısından ödün verilmez, bu biçimler anatomiyi es geçip süsleme kaygısına da düşmezler, bilakis anatomiyi desteklerler. Bunu Süleyman Saim'in Atlar ve Hatlar serisinde ya da Bronz atlarında gözlemek olanaklıdır. Tekcan'ın düşündüğü atın içinde hatla, kaligrafinin resimsel öğelerinin doku (tekstür) ve yapı (strüktür) olarak ata yeni bir boyut kazandırmasıdır (Kodaman, 2010: 175).



Resim 13. Süleyman Saim Tekcan 2002, İsimli, Gravür, 32x14 cm.

Şimdiye kadar bu topraklardan gelmiş geçmiş bir sürü kültürel kimlik var. Bütün bunların özünün anlaşılması araştırılması, bilinmesi lazım. Bunlar öğretiliyor mu, yoksa bilinmiyor mu? Sanatçıların bilmesi lazım elbette. Sözleri ile Can Göknil, yurtdışında aldığı resim eğitimi, köklü kültürü, araştırmacı kişiliği ve yeteneği sayesinde yurtiçinde ve yurtdışında adı anılan sanatçılardan biridir. Mitolojiye olan ilgisini şu şekilde açıklamaktadır; “kültürümüzün özünü tanımak istemenden ileri gelen bir seçim. Bir sergi hazırlarken Türk kültürüne dayanan bir tema, motif bulup onu araştırıyorum. Araştırdıkça hem kendim öğreniyorum hem de öğrendiğim konular bende coşku yaratıyor... Bu nedenle mitoloji bana çok uygun, çünkü benim öyküsel tarafım kuvvetli... Öyküler beni harekete geçiriyor. Düşünmeye ve araştırdığım konuları resim resim görmeye başlıyorum... İlk bu bilince vardığımda 30’lu yaşlarımdaydım. Bu biraz da bir kimlik olgusuyla ilgili. Kendimi dünyada nereye koyacağım? Hem insan olarak hem de sanatçı olarak. İnsan olarak, işte ailem, dostlarım, çevrem, eğitimim filan diyerek kendinizi bir yere koyuyorsunuz. Ama sanatçı olarak da bir yere koymam lazım. Hangi kültürün ürünüyüm ben? Nasıl tanıtacağım kendimi? Onun için o öz kültür ve o özlem önemli oluyor” (Can, 2014:101).



Resim 14. Can Göknil, Kader Habercileri, 2002, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 15x30cm.

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

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

İslamiyet öncesi Türk sanatına ait kültürel değerler arasından özellikle Pazırık kurganlarından çıkan tekstil ürünleri üzerine işlenen görsellerden ve kaya resimlerinden beslenerek işler üreten Sanatçının genellikle görsel imajları aslına sadık kalarak yüzeye aktarıp yüzey üzerinde lirik bir anlayışla kaligrafik dokunuşlarla yeniden yorumladığı görülmektedir (bkz. Resim 15).



Resim 15. Rauf Tuncer, 2013, Tuvale Akrilik boya, 130x130 cm.



Resim 16. Mehmet Başbuğ, 2016, Sibirya Araştırmaları Dergisi Kapağı

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

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

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



Resim 17. Dilşan Balkancı, Şaman Kadın, Tuvale Akrilik boya, 50x70 cm.

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

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



Resim 18. Selma Gürbüz, Ördekle Gezinti, 1998, demir dekupaj, 131x90x117 cm, Kuyruklu Oyun, 1998, demir dekupaj, 127x90x26 cm.

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



Resim 19. Ferhan Atalay, İsimsiz, 2003, Tuvale Akrilik boya, 90x90 cm.

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



Resim 20. Mehmet Sağ, 2018, Çanakkale Ruhu, Tuvale Akrilik boya, 120x100 cm.

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



Resim 21. Umut Demirel, İsimsiz, 2018, Tuval Akrilik, 90x120 cm.

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



Resim 22. Ramazan Can, Kozmogoni, 2015, Ahşap-Metal-Kumaş, 215x205x40 cm.

Sanatçı kendi kimliğini, hafıza ve zaman gibi kavramları tanımlarken ilhamını doğup büyüdüğü topraklardan alır ve bir zamanlar göçebe olup sonra yerleşik hayata geçmiş insanların yaşadığı bölgelere ait hikayelerin peşine düşer. Özellikle eleştirel teori ve kültürel hafıza konuları üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Andreas Huyssen'in "Her anımsama kopmaz biçimde geçmiş bir olaya ya da deneyime bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir...geçmişin kendisi değil. Belleği oluşturan, geçmiş ile şimdi arasındaki bu çok ince yarıktır..." söyleminden hareketle, Ramazan Can, belleği canlı tutan ve sanatsal yaratıcılığı besleyen geçmişle şimdi arasındaki bu yarığı görmemize yardımcı olur.

Güncel sorunlara cevap ararken izlediği bu metodoloji, sanatçının geçmişle bugün arasındaki bağ-

lantıları kurabilmesini sağlarken, modern olanla ilkel olanı da karşılaştırmasına vesile olur. Hatta daha da ileri giderek, modern olanın ortaya çıkardığı sorunların çözümünde ilkel olanın metotlarını kullanmanın akıllıca olabileceğini varsayarak bu duruma göndermeler yapan birkaç serilik işler üretir.

Kaynakça

Alsan, Ş. (2005). Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Üslubu, Yayınlanmamış Doktora Tezi Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Bazin, G. (1998). Sanat Tarihi. İstanbul: Söğüt Ofset

Büyükkaragöz, O.H. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Horoz İmgesi Üzerine Çağdaş Yorumlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Carter, D. (1958). The Symbol of the Beast. The Animal-Style Art of Eurasia American Journal of Archaeology, Vol. 62, (No. 4), pp. 440; College Art Journal, Vol. 17, (No. 3), pp. 327-328; Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 23, No. 1 (1960), pp. 208-209.

Çoruhlu, Y. (2014). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, İstanbul: Kömen Yayınları.

Dalkıran, A. (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Dede Kodaman, M. (2010). Orta Asya Hayvan Üslubunun Modern Resim Eğitiminde Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Diyarbakirli, N. (1972). Hun Sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.

Kılıç, E. (2013). "Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, 6 /25, 327-340.

Marek, Z. (1980). The Rise of the Nomads in Central Asia Cambridge. The Cambridge Encyclopedia of Archaeology.

Mülayim, S. (1999). Değişimin Tanıkları: Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

İnan, A. (2000). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

TÜRK SANATININ İPEKYOLU TİCARETİNDEKİ ETKİLERİ

The Effects of Turkish Art on Silkroad Trade

Öğr. Gör. Dr. Yılmaz ÇIRACIOĞLU¹
Özgür AKKUŞ²**Özet**

Tarihin en eski kültürlerinden birine sahip olan Türkler, dünya sanatına yön vermiş topluluklardan bir tanesidir. Türkler kültür birikimini yaşayış biçimi ile şekillendirmiş böylelikle çeşitli yönleri ile gelişmiş ve bu birikimi geleceğe sabırla aktarmıştır. Genel anlamda incelenecek olursa Türk sanatı ve arkeolojisi kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik devirlerden itibaren meydana çıkan sanat unsurlarını ihtiva eden ve çeşitli isimlerle anılan kültürlere dayanır. Erken dönem Türk sanatının gelişmesinde en önemli unsur ise oluşturulmuş kültür merkezleridir. Bu merkezler hem sanatın hem de ticaretin geliştiği önemli alanlardır. M.Ö. 4500'lerden M.S. 7'ci yüzyıla kadar bu merkezlerin, ipek yolu ticareti ve gelişmesinde rol oynadığı bilinmektedir. Erken dönem kadim Türk toplumunun ticaret faaliyetleri hakkında Orhun Abidelerinde yer alan ticaret ile ilgili öğütler önemlidir. Bu öğütler etrafında şekillenen yaşam biçimi ise İpekyolu ticaretinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Göçebe hayatın bir gereği olarak görülebilecek bu eşyalar, Türk toplulukların mahareti ile sanatsal ve maddi değere sahip ticaret ürünlerine dönüşmüştür. Bu ürünler başta İpekyolu olmak üzere çeşitli yollar ile farklı kültürlere sahip topluluklara kadar ulaşmıştır. Araştırmada bu ürünlerin sanatsal ve ticari değerinin İpekyolu ticaretine katkısı ve etkileri çeşitli yönleri ile ele alınarak değerlendirilmiştir. İlişkisel tarama modelinin kullanıldığı araştırmada, bulgular literatür tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Bu ilişkisel durum çeşitli yönleri ile ele alınarak araştırılmış ve Sonuç olarak Türklerin sanatsal anlayışının yansımaları olan halı, kilim, deri ve çinilerin kadim dönemlerden bu yana dünya ticaretinin önemli unsurları olduğu görülmüştür. Bir medeniyetin başka bir medeniyeti etkilemesi üretim materyallerinin güçlü bir şekilde kullanılması ile mümkündür. Türk kültür ve medeniyet birikiminin ipek yolu ticareti ile diğer medeniyetleri etkilediğini, yapılan ticari faaliyetin ihtiyacı karşılaması yanında Türk estetik bakış açısının da gelişmesine neden olmuştur. Bu gelişim halı, kilim, çini gibi eserlerin motiflerinin gelişmesine katkı sunmuştur. Tarihsel bir değerlendirme yapmak gerekirse; uzun zaman geçmesine rağmen geniş bir coğrafyada Türk halı, kilim, çini motiflerindeki yakın benzerlikler dikkat çekmektedir. Örnek vermek gerekirse; Pazırık halısına bakıldığında zeminin kare şekilli desenlerle bölündüğünü ve bu zemin üzerindeki bölünmelere 9.yy. Abbasi devleti başkenti Samarra ve Kahire'de bulunan halılarda da görülmektedir. Pazırık halısında bulunan hayvansal motifler günümüzde hala Manisa, Aydın ve Konya civarında dokunmaya devam edilmektedir. Halı, kilim, çini ve seramik üzerindeki motifler incelendiğinde; kökenlerinin biçim ve benzetmenin ötesinde birer Türk damgası olduğu söylenebilir. Kadim Türk milletinin yazıdan önce kullandığı bu simgesel işaretler; hayata, sanata hatta alfabeye dönüşmüş birer tamgadır. Dönemin sosyal, kültürel durumunu en iyi anlatan bu tamgalardır. Halı, kilim, çini ve seramik üzerinde estetik motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Türk medeniyet şuru ve istikrarının göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Türk sanatı, İpekyolu ticareti, Pazırık halısı, Kilim, Çini.**Abstract**

The Turks who have one of the oldest cultures in history, are one of the communities that have shaped World art. The Turks have shaped their cultural accumulation with their way of life, thus they have developed in various aspects and patiently transferred this accumulation to the future. In general terms, Turkish art and archeology is based on cultures that contain art elements that emerged in Central and Inner Asia since prehistoric times and known by various names. The most important element in the development of early Turkish art is the cultural centers created. These centers are important areas where both art and trade develop. From the B.C. 4500s, it is known that these centers played a role in the trade and development of the Silk Road until the 7th century. The commercial advice in the Orkhon Monuments about the commercial activities of the early ancient Turkish society is important. The lifestyle shaped around these advices constitutes an important part of the Silk Road trade. These goods,

¹ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye, <https://orcid.org/0000-0003-4680-1850>, E-posta: y.ciracioglu@hbv.edu.tr

² Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye, <https://orcid.org/0000-0003-0773-8596>, E-posta: turkressam@gmail.com

which can be seen as a necessity of nomadic life, have turned into trade products with artistic and material value with the skill of Turkish communities. These products have reached communities with different cultures through various routes, especially the Silk Road. In the research, the contribution and effects of the artistic and commercial value of these products to the Silk Road trade were evaluated by considering various aspects. In the study in which the relational screening model was used, the findings were obtained by the literature review method. This relational situation has been investigated with its various aspects and as a result, it has been seen that carpets, rugs, leather and tiles which are the reflections of the artistic understanding of the Turks, have been important elements of the World trade since ancient times. It is possible for a civilization to affect another civilization with the strong use of production materials. The accumulation of Turkish culture and civilization has affected other civilizations with the Silk Road trade and the commercial activity has led to the development of the Turkish aesthetic point of view as well as meeting the needs. This development contributed to the development of the motifs of Works such as carpets, rugs and tiles. To make a historical evaluation; Although a long time has passed, close similarities in Turkish carpets, rugs and tile motifs draw attention in a wide geography. For example; When we look at the Pazirik carpet, we can see that the floor is divided by square shaped patterns and the divisions on this floor are 9th century. It can also be seen on carpets found in the abbasid state capital of Samara and Cairo. The animal motifs found in the Pazirik carpet are still being woven around Manisa, Aydın and Konya today. When the motifs on carpets, rugs, tiles and ceramics are examined; It can be said that their origins are Turkish stamps beyond form and analogy. These symbolic signs used by the ancient Turkish nation before writing; they are stamps that have turned into life, art and even the alphabet. It is these stamps that best describe the social and cultural situation of the period. It appears as aesthetic motifs on carpets, rugs, tiles and ceramics. This situation is an indicator of Turkish civilization consciousness and stability.

Keywords: Art of Turks, Silk Road trade, Pazirik carpet, Rug, Tiles.

Giriş

Tarihin en eski kültürlerinden birine sahip olan Türkler, dünya sanatına yön vermiş topluluklardan bir tanesidir. Türkler kültür birikimini yaşayış biçimi ile şekillendirmiş böylelikle çeşitli yönleri ile gelişmiş ve bu birikimi geleceğe sabırla aktarmıştır. Genel anlamda incelenecek olursa Türk sanatı ve arkeolojisi kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik devirlerden itibaren meydana çıkan sanat unsurlarını ihtiva eden ve çeşitli isimlerle anılan kültürlere dayanır. Orta ve İç Asya'nın erken devirlerinde oluşan materyaller bozkır kültürünü meydana getirdikten sonra, önce Hunların atalarının ve diğer proto-Türklerin sanat ve arkeolojisini oluşturmuş, ardından da Hun sanatı ve arkeolojisini meydana getirmiştir. Bütün İç ve Orta Asya'yı bir birlik haline getiren Hunlar bu birliği kültür ve sanat alanında da gerçekleştirmişlerdir (Çoruhlu, 1998, 17).

Erken dönem Türk sanatının gelişmesinde en önemli unsur ise oluşturulmuş kültür merkezleridir. Bu merkezler hem sanatın hem de ticaretin geliştiği önemli alanlardır. M.Ö. 4500'lerden M.S. 7'ci yüzyıla kadar bu merkezlerin, ipek yolu ticareti ve gelişmesinde rol oynadığı bilinmektedir. Bu merkezlere Anav, Andronova, Karasuk, Tagar ve Tastık örnek olarak verilebilir.



Görsel 1: Eski Türk kültür merkezleri

Türklerin yaşamış olduğu coğrafyaya bakıldığında farklı yaşam biçimlerinin ortaya çıkardığı bütünlük ile kültür ve sanatı görmek mümkündür. Orta Asya'nın kuzeyinde sürekli hareket halinde topluluklar

bulunmaktayken, güneyinde su kenarlarında yerleşik topluluklar görülmekteydi. Ancak bu topluluklar yerleşik yaşamdan ziyade genellikle göçebe yaşam biçimini tercih etmişlerdir. İktisadın ve coğrafyanın sürekli değişmesinden dolayı göç hareketleri Türk topluluklarında sıklıkla gözlenmektedir. Kültürel anlamda birbirine çok benzeyen göçebe topluluklar yine benzer eserler ortaya çıkarmışlardır. Çünkü göçebe hayat ihtiyaçtan dolayı daha hafif ve kolayca taşınabilen eşyaların meydana getirilmesini zorunlu kılmaktadır. Göçebelere deri, kürk, keçe gibi örtüler ve kıyafetler, atlara binebilmek için çizme, börk vb. gibi elbiseler yine at teçhizatı için kemer, at koşum tokaları yapımı mevcuttur (Esin, 2002, 727). Bunun yanı sıra çadırlarda kullanılmak üzere halı ve kilim çeşitleri ile günlük hayatın bir parçası olan çömlekler de önemli eşyalar olarak görülmektedir. Göçebe hayatın bir gereği olarak görülebilecek bu eşyalar, Türk toplulukların mahareti ile sanatsal ve maddi değere sahip ticaret ürünlerine dönüşmüştür. Bu ürünler başta İpekyolu olmak üzere çeşitli yollar ile farklı kültürlerle sahip topluluklara kadar ulaşmıştır. Araştırmada bu ürünlerin sanatsal ve ticari değerinin İpekyolu ticaretine katkısı ve etkileri çeşitli yönleri ile ele alınarak değerlendirilmiştir. İlişkisel tarama modelinin kullanıldığı araştırmada, bulgular literatür tarama yöntemi ile elde edilmiştir. İlişkisel tarama modeli, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişimin varlığını belirlemeyi amaçlayan tarama yaklaşımına denir. İlişkisel tarama modelinde, değişkenlerin birlikte değişip değişmediği; değişme varsa bunun nasıl olduğu saptanmaya çalışılır (Karasar, 2011).

Kadim Türk Kültürü ve Sanatsal Ürünler

Erken dönem kadim Türk toplumunun ticaret faaliyetleri hakkında Orhun Abidelerinde yer alan Köl Tigin Abidesi güney cephesinde "Ötüken yerinde oturup kervan, kabile gönderirsen hiçbir sıkıntın yoktur. Ötüken ormanında oturursan ebediyen il tutarak oturacaksın" ifadeleri geçmektedir. Köl Tigin Abidesinde geçen bu ifadeden Türklerin ticaretle uğraşmaları gerektiğine dikkat çekilmektedir. Eğer ticaret yapılırsa sıkıntı yaşanmayacağı vurgulanmaktadır. Bilge Kağan Doğu Cephesinde ise "yirmi yaşında, Basmlı İduk Kut soyumdan olan kavim idi, kervan göndermiyor diye ordu sevk ettim" ifadesinden ticaretin ne denli önemli olduğu, hatta ticaret için kervan gönderilmemesinin savaş sebebi olduğu görülmektedir (Ergin, 1983, 18,40).



Görsel 2: Pazırık Kurganından Çıkarılan At Koşum Takımları.

Görsel 2'deki görselde görülen at koşum takımları detaylı incelediğinde üzerlerinde bulunan hayvan üslubu süslemeler görülebilir. Dönemin inancı gereği bozkırda birlikte yaşanan hayvanları, kullandıkları gündelik eşyaların üzerine ustaca işlemleri verilen değeri de ortaya koymaktadır.



Görsel 3: At Koşum Takımları Detay

Günümüz Aşkabat yakınlarında bulunan Anav bölgesi en eski Türk kültür ve sanatının izlerini taşıyan bölgelerdendir. Burada gerçekleştirilmiş arkeolojik kazılarda ortaya çıkan bulgular Türklerin üzerini nakışlarla doldurdukları keramik parçalar ve ziynet eşyalarının yanında dokumacılık ile çömlekçilikle ilgilendiklerini ortaya koymuştur.



Görsel 4: Taraz arkeoloji ve park müzesi Kazakistan

Görsel 4'te görülen gündelik eşya görselleri incelendiğinde sadece ihtiyacın giderilmesine yönelik olmadığı süslemelerden hareketle söylenebilir. Kullanılan renkler, motifler ve simgeler anlatımcı bir ifade ile estetik kaygı içermektedir. Bu estetik anlatım biçiminden hareketle Türk sanatına bakıldığında zaman, Türk milletinin dönem yaşantısı ile sanatının iç içe olduğu açıkça görülmektedir. Türkler, neredeyse tüm eşyaları estetik kaygı ile biçimlendirip günlük yaşantılarına dahil etmişlerdir.

36

İlk kurulan devletlerinden bu yana Türklerde toplumu oluşturan temel taşı olan çekirdek aile içerisinde alınan kararlarda cinsiyet eşitliği görülmeyle birlikte her bireyin belli sorumluluklarının da olduğu bilinmektedir. Bu konuda derin araştırmalar yapan Ziya Gökalp "Türk medeni tarihi" adlı eserinde "anne ve baba soyunun eşitliğinden bahsetmiştir. Evlenecek kız ve erkek ailelerinden haklarını alıp yuva kurduklarını böylelikle cinsiyet ayrımının yapılmadığından bahsetmektedir (Gökalp, 1974;289). Ancak bu temel üzerine inşa edilen toplum içerisinde dahi kadınlar özellikle sanatsal ürün ortaya koymada daha çok sorumluluk üstlenmişlerdir. Ailenin bütünlüğü, kültürün korunması, ileri nesillere aktarımı ve toplum bilincinin geliştirilmesinde kadının önemi görülmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere yarı göçebe bir kültüre sahip olan Türkler; maden, seramik ve hayvansal ürünlerden elde ettikleri ürünlerin ihtiyaçlarından fazla kalan kısmını pazarlayarak geçimlerini elde etmişlerdir. Yapılan arkeolojik kazılar neticesinde taşınabilir olan kılıç, kalkan, zırh, halı, at eğeri takımları, çadır, seramik kaplar vb. üretilen malzemelerin işlevselliği yanında estetik bir kaygıyla yapıldığı gözlemlenmiştir.



Görsel 5: Hayvan Üslubu Örnekleri

Türklerin maden sanatında mahir olduklarını gösteren en önemli merkezlerden biri olan Karasuk bölgesinde yapılan arkeolojik kazı sonucunda elde edilen buluntular; maden sanatını, savaş teknolojisini yükseltmek için kullanılmasının yanında günlük giyim eşyası içinde üretilen kemer tokalarında kullanıldığını kanıtlamaktadır.



Görsel 6: Döküm Bıçak Uçları Ve Kemer Tokaları

Milattan sonra 7. yüzyıla kadar Türk kültür ve sanat birikimi incelendiğinde; hayvansal motiflerin stilize edilerek veya benzetme yoluyla günlük kullanım eşyaları ile savaş aletleri üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Günlük kullanılan halı, kap kaçak, elbiseler ile savaş aletlerinin ihtiyaç fazlasının ise kültür merkezlerinde satılarak toplumun ihtiyacının karşılandığı görülmektedir. Eski bozkır Türklerinde "satıg" kelimesi satış, satma anlamında kullanılmıştır. Satıg kelimesinden "satıglamak" ve "satıglı" kelimeleri türetilmiştir (Mahmud, 1985, 297, 336, 374). Yapılan bu ihtiyaç fazlası üretimin satışa konulması ile Türk kültürü ve sanatı çok geniş coğrafyaya yayılarak diğer kültürleri de etkilemiştir.

Hayvancılık ile uğraşan Türk toplumu yünlerden yapmış oldukları el dokuması halılar ile dönemin en özgün üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Öyle ki Gördes Türk düğümü adıyla bilinen özel ve kendine özgü bir dokuma tekniği geliştirilmiştir. Pazırık kurganından çıkarılan adını bu kurgandan alan hayvansal motiflerin bulunduğu halı en önemli örneklerindedir.

Kadim Türk Kültürünün Etkileri

Derin Türk kültürü üzerine temellenen Osmanlı'da geleneksel Türk bezeme sanatı ve yine yakın dönem önemli Türk devletlerinden olan Selçuklu'nun etkisi belirgin olarak görülmektedir. Osmanlı sanat anlayışı genellikle saray çevresinde ve İslamiyet etkisi ile şekillenmiş olsa da erken dönemlerinde daha çok kilim, halı, seramik, çini ve kumaşlar gibi ticaret ürünlerine yansıtılan sanatsal imgeler ile bilinmektedir. Ticari kaygı ile gerçekleştirilen bu ürünler döneminin zanaatkârları/sanatkârları olan ve eski Türk aile sorumlulukları çerçevesinde yetişen kadınlar tarafından üretilmiştir. Bu etki erken dönemde İpekyolu ticaretinin çok dar bir kısmına tekabül etse de tarihsel olarak bakıldığında etkisinin yaşamsal olduğu ortadadır. İmparatorluğun erken dönemlerinde yaşamsal öneme sahip bu üretim bilinci, geçmişin geleneksel Türk simgelerinden ve hatta ticari yaklaşımı ile günümüze değin Bilge Kağan'ın gösterdiği anlayışla devam ettirilmiştir.



Görsel 7. Pazırık Halısı ve Detay

Türk simgesel anlatımının önemli örneklerinden olan kilimlerde kullanılan motiflerin sanatsal değeri hem kullanılan teknik hem de estetik görünümü ile ortadadır. Öyle ki tüm sanatsal örneklerde olduğu gibi

döneminin özelliklerini ortaya koymakta ve estetik kaygı ile şekillendirildiği görülmektedir. İlk Türk kilim örneği görsel 7’de görülen Güney Sibirya’nın Pazırık bölgesindeki kurgandan çıkarılan pazırık halısıdır. Üzerine dokunan simgeler ve figürler ile Türklere ait bulunmuş en eski sanat örneklerinden olduğu söylenebilir.



Görsel 8. 14. yüzyıl Osmanlı Halıları

Milattan öncesine ait Pazırık halısı ile görsel 8’de görülen erken dönem Osmanlı halı örneklerinin benzerliği ortadadır. Bu benzer anlayış çağlar boyunca Türk toplumlarında devam etmiştir. Bu betimsel anlatıma dayalı sanat eserleri farklı birçok kültürü de etkilemiştir. Bu etkinin en etkili örneğini Alman sanatçı Holbein ile görmek mümkündür. Gerçekleştirdiği yağlıboya sanat eserlerinde Türk halılarını sıklıkla kullanan sanatçı, bu halıların Holbein halısı olarak anılmasına öncülük etmiştir. Holbein ile birlikte Avrupa’nın farklı ülkelerinde de Türk halılarının eserlere ve yaşantıya yansıdığı görülmektedir. Bu gibi ticari ilişkiler ve eserler Batı kültürünün Türk kültürü ile kaynaşmasına da katkı sağlamıştır.



Görsel 9. Solda Verrocchio’nun “Madonna ve Saint John the Baptist and Donatus” eseri, sağda Holbein’in “The Ambassadors” tablosu.

Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan coğrafyada yaşayan Türkler sadece halılar ile değil, aynı zamanda pişmiş ve çeşitli görseller ile bezenmiş çömlek ve çiniler ile de İpekyolu ticaretine dahil olmuştur. Çini vb. alanlarda da sanatsal eserler üreten Türkler, simgesel ve betimleyici anlayışla bezemeler gerçekleştirmiştir. Yine tarihi milattan öncesine dayanan çini sanatı Türklerin önemli ticari ürünlerindedir. Selçuklu dönemi saraylarının tamamında görülen çini örnekleri Osmanlı’nın erken dönemlerinden itibaren görülmektedir. Günümüzde de İznik ve Kütahya’nın merkezini oluşturduğu çini sanatı, Türklerin önemli sanatsal ürünleri arasında yer alır.



Görsel 10. Çini Eser Örnekleri

Çini eserlerin büyük bir çoğunluğunda bitkisel motiflerin birim tekrarı sağlayacak şekilde bir ahenk ile kullanıldığı görülmektedir. Bu anlayış ile geliştirilen tarz çini eserlerin genel üslubuna dönüşerek zamanla kabul görmüştür. Eserlerin pişmiş kil üzerine bezenerek sırlanması ile hem estetik değerleri hem de sağlamlıkları arttırılmıştır. Bu değerler ise çini sanatının ticari önemini daha da arttırmıştır. Bu önem çini eserlerin İpekyolu ticaretinin bir parçası olmasına olanak sağlamıştır.



Görsel 11. Solda Osman Hamdi Bey "Kahve Ocağı" isimli eseri, ortada Alexandre Gabriel Decamps "Cypriot Woman Smoking a Chibouk" isimli eseri, sağda Jean-Léon Gérôme "Marcos Botsaris" isimli eseri.

Uluslararası ticaretin önemli bir parçası olan çinilerin yine Türk halılarında olduğu gibi sanat eserlerine yansımalarını da görmek mümkündür.

Sonuç

Sonuç olarak Türklerin sanatsal anlayışının yansımaları olan halılar ve çinilerin kadim dönemlerden bu yana dünya ticaretinin önemli unsurları olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Türklerin, en eski ticaret güzergâhı olarak bilinen İpekyolu'nun şekillenmesi ve değerlendirilmesinde de önemli katkılarından söz edilebilir. Ayrıca sanatsal öneme sahip ürünlerden olan halı, kilim, çini, deri ve seramik gibi ürünlerin İpekyolu ticaretine Türkler ile dahil olduğu da söylenebilir.

Döneminin yetersiz imkanları sebebiyle medeniyetler arası etkileşimin gerçekleştirilmesinde İpekyolu ticaretinin önemi ortadadır. Bu etkileşimin ortasında bulunan Türkler ve eserleri de medeniyetler arası etkileşimin merkezi konumunda bulunmuştur. Türkler bulunduğu konum ve eserlerinin ticari olarak değer görmesi ile çeşitli medeniyetlerin gelişmesine de katkı sağlamıştır.

Bir medeniyetin başka bir medeniyeti etkilemesi üretim materyallerinin güçlü bir şekilde kullanılması ile mümkündür. Türk kültür ve medeniyet birikiminin ipek yolu ticareti ile diğer medeniyetleri etkilediğini, yapılan ticari faaliyetin ihtiyacı karşılama yanında Türk estetik bakış açısının da gelişmesine neden olmuştur. Bu gelişim halı, kilim, çini gibi eserlerin motiflerinin gelişmesine katkı sunmuştur.

Tarihsel bir değerlendirme yapmak gerekirse; uzun zaman geçmesine rağmen geniş bir coğrafyada Türk halı, kilim, çini motiflerindeki yakın benzerlikler dikkat çekmektedir. Örnek vermek gerekirse; Pazırık halısına bakıldığında zeminin kare şekilli desenlerle bölündüğünü ve bu zemin üzerindeki bölünmelere 9.yy. Abbasi devleti başkenti Samarra ve Kahire'de bulunan halılarda da görülmektedir. Pazırık halısında bulunan hayvansal motifler günümüzde hala Manisa, Aydın ve Konya civarında dokunmaya devam edilmektedir.

Halı, kilim, çini ve seramik üzerindeki motifler incelendiğinde; kökenlerinin biçim ve benzetmenin ötesinde birer Türk damgası olduğu söylenebilir. Kadim Türk milletinin yazıdan önce kullandığı bu simgesel işaretler; hayata, sanata hatta alfabeye dönüşmüş birer tamgadır. Dönemin sosyal, kültürel durumunu en iyi anlatan bu tamgalardır. Halı, kilim, çini ve seramik üzerinde estetik motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Türk medeniyet şuurunu ve istikrarının göstergesidir.

Aynı zamanda kadim Türk sanatsal anlayışı ve birikimi ile şekillenen nice Türk devletlerinin de temelde aynı şuur ve istikrar ile yükselmesinde de önemli katkısı bulunmaktadır. Orhun yazıtlarından günümüze ulaşan şuur, üstün anlayış ve başbuğ Mustafa Kemal Atatürk'ün de bahsettiği gibi "muhtaç olunan kudretin damarlarımızdaki asil kanda olduğu" anlayışı ile Türk milletinin yapabilirlik düzeyi eserler ile ortaya konmaktadır.

Kaynakça

Aka, İ., Koprıman, K. Z. (1976). Ziya Gökalp: Türk Medeniyeti Tarihi. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Çoruhlu, Y. (1998). Erken Devir Türk Sanatının ABC'si, Kabalcı Yayınevi, s. 17, İstanbul.

Ergin, M. (1983). Orhun Abideleri, Boğaziçi Yayınları, 9. Baskı, s.18, İstanbul.

Esin, E. (2002). İç Asya'da MÖ 6 Bin Yılda Türklerin Atalarına Atfedilen Kültürler, Türkler ansiklopedisi I. Yeni Türkiye yayınları. Ankara.

Karasar, N. (2011). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Nobel, Ankara.

Kaşgarlı Mahmud, (1985). Divanü Lügati't Türk I. Cilt, s: 374

Kaşgarlı Mahmud, (1985). Divanü Lügati't Türk II. Cilt, s: 297

Kaşgarlı Mahmud, (1985) Divanü Lügati't Türk III. Cilt, s: 336



ETİK İLKELER ve YAYIN POLİTİKASI

TÜRKDAM Dergisi, yayın etiğinde Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ) ve Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) tarafından yayımlanan etik yayıncılık ilkelerini benimsemektedir. TÜRKDAM'a gönderilen yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve özgün olmalıdır.

TÜRKDAM WEB SİTESİ VE AÇIK ERİŞİM POLİTİKASI

TÜRKDAM araştırma, derleme, inceleme, çeviri ve tanıtma içerikli bilimsel yazıları elektronik ortamda okuru ile paylaşan Kasım ve Nisan aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

TÜRKDAM'A GÖNDERİLEN YAZILARIN DEĞERLENDİRİLME AŞAMALARI

Editörlük Birimi Biçimsel Uygunluk Değerlendirmesi: Dergiye ait web adresinden iletilen yazılar, Editörlük Birimi tarafından derginin Yayın İlkeleri'ne biçimsel uygunluk bakımından değerlendirilir (makale, öz ve anahtar kelimelerin sayısı, yabancı dildeki karşılıklarının uyumu, kaynakça kuralları vb.). Bu aşamada, Editörlük Birimi yalnızca yazının Yayın İlkeleri'ne biçimsel uygunluğunu sağlamaya çalışır, içerikle ilgili herhangi bir değerlendirme yapmaz.

Editör Kurulu Değerlendirmesi ve Hakemlerin Belirlenmesi: Editörlük Birimi tarafından biçimsel uygunluğu sağlanan her yazı, yazarın kimliğini belli edecek ifadelerin gizlenmesi yoluyla "anonimleştirilerek" Editör Kurulu üyelerine gönderilir. Yılda iki defa toplanan Editör Kurulu, Dergiye gönderilen yazıları "Kör Yayın Kurulu" ilkesine göre ele alınır. Editör Kurulunda yazılar hakkında çoğunlukla uzlaşma, bazı durumlarda ise oylama yoluyla "hakemlere gönderme", "yeniden düzenleme" veya "ret" şeklinde üç tip karar verilir. Derginin Yayın İlkeleri'ne, yayın ve bilimsel yayın ölçütlerine uymayan ve Editör Kurulunun düzeltme imkânının bulunmadığı kanaatine vardığı yazılar reddedilir.

Hakem Değerlendirmesi: Hakemlere gönderilmesine karar verilen her yazı için Derginin Editör Kurulu tarafından 2 asıl, 1 yedek olmak üzere 3 hakem belirlenir. Yazı hakkında 2 olumlu ya da 2 olumsuz rapor alıncaya kadar hakemlik süreci yürütülür. Hakemlerden biri olumlu diğeri olumsuz görüş bildirdiğinde yazı üçüncü hakeme gönderilir.

"Kör Hakemlik" ilkesi nedeniyle hakemlerle yazar arasındaki iletişim, Editörlük Birimi aracılığıyla Derginin web sayfası üzerinden yürütülür.

ÜCRET POLİTİKASI

Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir.

YAZIM KURALLARI

Daha Önce Yayımlanmamış Olma: TÜRKDAM DERGİSİ'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma şartı aranır.

Makalelerde uyulması gereken genel kurallar:

A) Başlık: 12 kelimeyi geçmemeli, bold ve büyük harflerle 14 punto yazılmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır. (Makale Türkçe ise ikinci dil İngilizce, makale Türkçe dışında İngilizce ise ikinci dil Türkçe olacaktır.)

B) Yazar Adı: Başlığın altına yazılmalı, görev unvanı, kurum adresi, e-posta ve ORCID üyelik bilgileri bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.

C) Öz: 9 punto, en az 400 kelime ve yazının özünü verecek tarzda hazırlanmalıdır. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş anahtar kelime verilmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler Türkçe ve ikinci dilde hazırlanmalıdır.

Ç) Makale Metni: Yazılar bilgisayarda 1,5 satır aralıkla ve 12 punto yazılmalı, kaynakça, Öz ve Abstract ile dipnotlar dâhil 6000 kelimeyi geçmemeli ve özgün olmalıdır. Özlü makalelerde alıntı oranı % 30'dan fazla olmamalıdır. Yazılar, MS Word programında ve Times New Roman yazı karakteri ile yazılmalıdır. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.

D) Kaynak Gösterme: Kaynaklar 9 punto ile yazılmalıdır. Kaynak göstermede kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Metin içinde (Turan 1969:20) yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Turan, 1969a, Turan 1969b...) birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Köprülü 1940, Turan, 1969, Kaplan 1974), çok yazarlı yayınlarda ilk yazar adı (Ercilasun vd. 1991), görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Diez 1963, Aslanapa 2016'dan) sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri bilgilerini içermelidir.

E) Kaynakça: Makale metninin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1998a, 1998b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi eserler ile öykü ve şiir kitapları "uzun eser" sayılır ve künyede eğik yazı ile gösterilir. Basılmış tezler de bu kategoriye girer.

Tek Yazar: Kullanılan kaynaktaki yapının yayımlandığı şehir belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde Yyy (yayın yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa ty(tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Turan, Osman. Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti. Ankara: Ötüken Yayınları, 2015.

Ercilasun, A. Bican. haz. Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü cilt: 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

Reichl, Karl. Türk Boylarının Destanları: Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı. Çev. Metin Ekici. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.

İki (ya da üç) yazar:

Gülensoy, Tuncer ve Ercan Alkaya. Türkiye Türkçesi Ağızları Bibliyografyası. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra ve diğer ifadesi kullanılır.

Özgen, C. Canan ve diğer. Türklerin Serüveni. İstanbul: Kronik Kitap, 2017.

Makale vd. : Tek tek şiir, öykü, makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşme "kısa yapıt" sayılır ve başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Ansiklopedi maddelerine yapılan göndermelerde madde adı ansiklopedide yer al-

dığı gibi yazılır (ör. "Özlu, Tezer"). Söyleşilerin ve yayımlanmamış tezlerin künye bilgileri aşağıdaki örneklerdeki gibi verilir.

Sevinç, Necdet. "Eski Türklerde Kadın ve Aile Hukuku". Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi. C.2, Sayı 8.(1980) : 17-74.

Ekşi, Esin. "Türk Mitolojisinde Gerçeklik". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2017.

Güzel, Abdurrahman. "Prof. Dr. Abdurrahman Güzel İle Söleşisi". Söleşiyi yapan: Tuba Saltık Özkan. Millî Folklor 68 (Kış 2005): 13-17.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Eser: "Seçilmiş Bibliyografya"da aynı yazarın birden fazla eserine yer verildiğinde eser adları tarih sırasına göre değil alfabetik sıraya göre listelenir. Böyle durumlarda yazar adı ve soyadı tekrar edilmez; bunun yerine (— . şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından eser adı ve diğer bilgiler verilir. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Ögel, Bahaeddin. İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre. Ankara: TTK Yayınları, 1962.

— . Türklerde Devlet Anlayışı. Ankara: Ötüken Yayınları, 2016.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri şu sırayı izler: yazar adı; metnin başlığı; varsa kaynağın tarihi; erişim tarihi; sitenin adresi. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Temelkuran, Ece. "Geleneksiz Kadınlar" (06 Ekim 2006) 16 Şubat 2010.

<<http://www.milliyet.com.tr>>

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt ve baskı sayısını gösteren ifadeler Türkçeleştirilir. Şehir adlarının Türkçe kullanımına yer vermeye özen gösterilir.

Dipnot: Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak dipnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Dipnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalıdır ve 8 punto yazılmalıdır.

F) Yazıların Gönderilmesi: Yukarıda belirtilen ilkelere uygun olarak hazırlanan yazılar, <https://dergiturkdam@gazi.edu.tr> adresi üzerinden dergimize gönderilir. Eğer hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı yeni biçimi aynı sisteme en geç bir ay içinde yüklemelidir.

H) Editörlük Düzeltmeleri: Yayım aşamasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Editörlük birimi tarafından yapılabilir. Bu düzeltmelerde TDK Yazım Kılavuz ve Sözlükleri esas alınır.

I) Telif Hakkı: Yayımlanan yazıların telif hakkı TÜRKDAM Dergisi'ne devredilmiş sayılır. Yazıların düşünsel ve bilimsel, çevirilerin ise hukukî sorumluluğu yazarlarına/çevirmenlerine aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

