

ŞAMANİZMİN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

NIHAL TANPOLAT

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu 1982

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2015

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ŞAMANİZMİN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI
YÜKSEK LİSANS TEZİ
NİHAL TANPOLAT

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Halil AKDENİZ Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN Mimar Sinan G. S. Ü.

Onay Tarihi: 31/07/2015

ÖNSÖZ

“Şamanizm’in Günümüz Sanatına Yansımaları” adlı bu araştırma FMV Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Yüksek Lisans öğrenimim süresince Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde bu denli verimli ve huzurlu bir eğitim almamızı sağlayan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Yüksek Lisans öğrenimim süresince kıymetli bilgilerini benimle paylaşan ve bana güvenerek destek olan ve ayrıca tez danışmanım olarak tez çalışmamın her aşamasında bilgi ve önerileriyle bana destek olan, kaynak paylaşımlarıyla çalışmama katkıda bulunan çok değerli hocam sayın Prof. Dr. Balkan Naci İSLİMYELİ’ye teşekkürlerimi borç bilirim.

Tez dönemim boyunca bana destek olan sevgili kızlarım Cansu ve Ayça Tanpolata sonsuz teşekkürler.

ÖZET

İçinde yaşadığımız dünyada her şey doğanın bir parçasıdır. İlkel insan, kendi imgesini oluştururken tamamen doğal malzemelerle, doğal alanlarda hareket etmiştir. Doğa bir anlamda sanatçının sözlüğüdür. Sanat insanın yeryüzünde var olabilme nedeni, dayanak noktası, yol göstericisi olmuştur. Sanat özünde bir büyüdür. Bu yüzyılda gelişen avangart sanat kavramları ise sanatçıya ilkel kültürlerde olduğu gibi bir şaman değeri yüklemiştir. Şamanizm'in etkileri, batı sanatında olduğu gibi çağdaş Türk sanatçılarının eserlerine yansımıştır.

Anahtar Kelimeler: Şaman, Şamanizm, Din, Sanat, Çağdaş Sanat

Abstract

In the world we live in, everything is a part of nature. The primitive man used to act in natural areas and used objects of nature while creating their own image. In a way, nature is the guide of artist. Art is the reason for mankind to be on earth, a base point, a guide of path. Art is sorcery within. The avantgarde art that developed within this century has burden the artist with role of a shaman, just as the primitive cultures. Acts of Shamanism has effected the modern Turkish artists same way as western artists.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİM LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DİN OLGUSU.....	3
1.1. Din Kavramı.....	3
1.1.1. Primitif Toplum ve Din.....	5
1.1.1.1. Çok Tanrılı Dinler.....	8
1.1.1.2. Tek Tanrılı Dinler.....	12
1.1.2. Primitif Kültürlerde İnanç.....	13
1.1.2.1. Totemizm.....	13
1.1.2.2. Animizm (Ruhçuluk, Atalar Kültü).....	15
1.1.2.3. Natürizm (Doğa Güçlerine İnanma).....	18
1.1.2.4. Şamanizm.....	19
1.1.3. Primitif Toplumlarda Dans ve Büyü.....	22

İKİNCİ BÖLÜM.....25

2. ŞAMANİZM, KÜLTLER VE SEMBOLLER

2.1.1.1. Şamanizm'in Felsefesi.....	25
2.1.1.2. Şamanizm ve Din-İnanç İkilemi.....	27
2.1.1.3. Şaman-Kam.....	31
2.1.1.3.1. Şaman Olmak ve Şamanın Görevleri.....	32
2.1.1.3.2. Şamanın Sahip Olduğu Semboller ve Ritüel Objeleri.....	36
2.1.1.3.3. Şaman Ritüelleri.....	46
2.1.1.4. Şamanizm'in Günümüz İnançlarına Yansıma Yolları ve Kültler...48	
2.1.1.4.1. Yaradılışın Giz Hazinesi Olarak Su.....	52
2.1.1.4.2. Varoluşun Ruhsal Sıcaklığı Olarak Ateş.....	53
2.1.1.4.3. Bireysel Mekandan Tanrısal Mekana Toprak Kült.....	54

2.1.1.4.4. Görünmeyene Karşı Zırhın Koruyuculuğu, Demir.....	55
2.1.1.4.5. Yeniden Doğuşun ve Hayata Kök Salışın Sembolik İfadesim Olarak Ağaç ve Orman Kültü.....	56
2.1.1.4.6. Diğer Unsurlar.....	58
2.1.1.5. Şaman Kozmolojisi.....	62
2.1.1.5.1. Gök Tanrı.....	64
2.1.1.5.2. Güneş, Ay ve Yıldızlar.....	66
2.1.1.6. Şamanizm’de Ongunlar ve Muskalar.....	67
2.1.1.7. Şamanizm’de Büyücülük ve Tılsımlar.....	72
2.1.1.8. Şamanizm’de Kehanet ve Falcılık.....	74
2.1.1.9. Doğa ve Şamanizm.....	76
2.1.1.10. Türk Mitolojisinde Şamanizm’le İlgili Semboller.....	77
2.1.1.10.1. Hayvanlar.....	77
2.1.1.10.2. Bitkiler.....	85
2.1.1.10.3. Renkler.....	86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANAT VE ŞAMANİZMİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMALARI.....	89
3.1. Sanat Kavramı.....	90
3.1.1. Sanat ve Doğa.....	93
3.1.1.1. Doğa ve Büyünün Sanat Kavramındaki Rolü.....	95
3.1.1.2. Doğu ve Batı Sanatında Doğa Yorumları.....	97
3.1.1.3. Yaratıcı ve Büyücü Olarak Sanatçı.....	102
3.2. Çağdaş Sanatın Etkileri.....	105
3.2.1. Primitif Sanat.....	107
3.2.2. Arte Povera.....	117
3.2.3. Performans Sanatı.....	132
3.2.4. Land Art.....	147
3.2.5. Video Art.....	157
3.3. Dünya Sanatında Şamanizm’in Yansımaları.....	160
3.4. Türk Sanatında Şamanizm’in Yansımaları.....	164
3.5. Çağdaş Türk Resmine Şamanizm’in Yansımaları.....	170

SONUÇ	205
KONU İLE İLGİLİ ÇALIŞMALARIMDAN SEÇKİLER	208
KAYNAKÇA	220
ÖZGEÇMİŞ	234

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Dans Eden Altay Şamanı http://turkkazak.com/site/?p=24136	24
Resim 2. Kuzey Asyada Şaman Giysisi http://www.kulturelbellek.com/samanin-giysisi/	36
Resim 3. Sibirya Şamanı, Göttingen Üniversitesi Kültürel ve Sosyal Antropoloji Enstitüsü Almanya https://www.pinterest.com/pin/177118197817911025/	38
Resim 4. Şaman Giysisinde Kullanılan Aksesuarlar ve Semboller http://phobs-heh.tumblr.com/post/29894195584/fragments-of-shaman-costumes-1-2-5-buryats-3	39
Resim 5. Resim 5: Mançurya, Aynalı şaman giysisi http://crushevil.co.uk/blog/?p=861	40
Resim 6: Moğol Şaman giysisi http://crushevil.co.uk/blog/?p=861	40
Resim 7: Evenk Şaman Başlığı https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805	41
Resim 8: Tuvan Şaman başlığı https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	42
Resim 9: Tuvan şamanı https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	42
Resim 10: Evenki maskeleri, Sibirya https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	44
Resim 11. Kam (Şaman) Davulu http://dilekpercin.blogspot.com.tr/2013/07/gercek-bir-kamsaman-davulu.html	45

Resim 12. Kam Davulu	
http://sokakcadisi.blogspot.com.tr/	45
Resim 13. Kam Davulu	
http://www.sounddesignist.com/tr/?p=2864	45
Resim 14. Balballar Mezar Taşlaşa	
https://www.google.com.tr/search?q=balbal&biw=1198&bih=828&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMIiOOY_qb6xgIVCirbCh39MwBI&dpr=0.95	60
Resim 15. Koç Başı Mezar Taşı	
https://www.google.com.tr/search?q=balbal&biw=1198&bih=828&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMIiOOY_qb6xgIVCirbCh39MwBI&dpr=0.95	60
Resim 16: Sibirya, Nenet bebek	
https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	67
Resim 17: Nepal, Ruh bebek	
https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	67
Resim 18: Sibirya, Nenet bebek, Ongon	
https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	68
Resim 19: Evenk, Ongon	
https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	68
Resim 20: Altaylı Türk Şamanların kullandığı koruyucu ruhsal ongunlar (kugurcak)	
https://www.pinterest.com/pin/377669118722818805/	71
Resim 21: Geyik Figürleri, (Mandıl Hykhın, Moğolistan)	
http://onturk.org/2011/03/02/sibiryadan-hakkariye-tastaki-turkler/	78
Resim 22: Çift başlı kartalın Selçuklu versiyonu, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası	
http://www.gateofturkey.com/section/en/611/7/culture-and-art-architecture-anatolian-seljuk-architecture	79

Resim 23: Gökyüzü Arabaları, Şamanın Göksel Yolculuğu, (Saymalı Taş) http://onturk.org/2011/03/02/sibiryadan-hakkariye-tastaki-turkler/	80
Resim 24:Tengri Damgasından Türeyen Damalı Haç http://www.sonsuz.us/node/evrensel_iletisimde_semboller	88
Resim 25: Saymalı Taş http://www.sonsuz.us/node/evrensel_iletisimde_semboller	88
Resim 26. Henry Moore, “Uzanmış Figür” 1938 http://www.tarihbilimi.gen.tr/icerik_resimler/uzanm%C4%B1%C5%9F-fig%C3%BCr-moore.jpg	94
Resim 27. Paul Klee, Kutsal Kedinin Dağı/The Mountain of the Sacred Cat, 1923 http://www.allposters.co.uk/-sp/The-Mountain-of-the-Sacred-Cat-1923-Posters_i7686499_.htm (28.05.2015).....	102
Resim 28. Fransa/Dordogne’deki Lascaux Mağarasında Boğalar Salonu https://www.studyblue.com/notes/note/n/chapter-one-art-history-/deck/3399324	109
Resim 29. Bushman Kaya Resmi Örnekleri https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/San_Bushman_rock_art_Perdekop_Farm_North_of_Mossel_bay.jpg	110
Resim 30. Henri Rousseau, Aç Aslan Antiloba Saldırırken, 1905 http://www.henrirousseau.net/the-hungry-lion-throws-itself-on-the-antelope.jsp	112
Resim 31. Avignonlu Kadınlar, Pablo Picasso https://tasarimtarihi.wordpress.com/2013/12/03/19-yydan-20-yya-cag-donumu-7/	113
Resim 32. Joan Miro, Dünyanın Doğuşu, 1925 http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79321	114
Resim 33. Jean Michel Basquiat, “Tenor” 1985 http://miscellaneous-pics.blogspot.it/2008/11/jean-michel-basquiat-tenor-1985.html	115

Resim 34. Jean Michel Basquiat, “Self Portrait” 1982 http://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/self-portrait	115
Resim 35: Mario Merz, Iglu de Giap 1925 http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/	119
Resim 36: Mario Merz, 2011 https://interventionsjournal.files.wordpress.com/2012/05/lw_1.jpg	119
Resim 37: Jannis Kounellis, Atlar (1969) http://kaebar.tumblr.com/post/3697042975	120
Resim 38: Jannis Kounellis- Pamuk Heykel http://www.dilekkutzli.com/Jannis-Kounellis.jpeg	121
Resim 39: Giuseppe Penone http://www.dilekkutzli.com/	123
Resim 40: Guiseppe Penone https://www.pinterest.com/cockpter/arte-povera/	123
Resim 41: Guiseppe Penone https://www.pinterest.com/clauidiah925/arte-povera-posminimalismo/	123
Resim 42: Alberto Burri, Kompozisyon (Composizione), 1953 http://www.visualartsource.com/?page=editorial&pcID=26&aID=661	124
Resim 43: Alberto Burri, Sacco 1953 http://pictify.com/485236/alberto-burri-sacco-1953	125
Resim 44: Alberto Burri, Rosso Plastica http://www.diken.com.tr	126
Resim 45: Montseny, Montnegre http://www.susoespai.org/wp-content/uploads/2014/04/051.jpg	127
Resim 46: Antoni Tapies, 1961 https://www.pinterest.com/drbyrton/antoni-tapies/	127

Resim 47: Antoni Tàpies, Peu, 1984 http://catalogo.artium.org/dossieres/1/antoni-tapies/obra#sthash.s9ZFz8jX.dpuf	128
Resim 48: Bakın ve yöntemleri http://catalogo.artium.org/dossieres/1/antoni-tapies/obra#sthash.s9ZFz8jX.dpuf	128
Resim 49: Antoni Tapies, (1947) karton üzerine grattage1923 https://www.pinterest.com/drbaryton/antoni-tapies/	129
Resim 50: Antoni Tapies, Boyama Grisa 1956 https://www.pinterest.com/drbaryton/antoni-tapies/	130
Resim 51: Antoni Tapies, Jerogifics 1885 https://www.pinterest.com/drbaryton/antoni-tapies/	131
Resim 52. Joseph Beuys, Siberian Dance, 1977 http://www.walkerart.org/collections/artworks/ot-sibirischer-tanz-aus-faone-fourthnf-lithographien-untitled-siberian-dance-from-five-lithographs/	135
Resim 53. Joseph Beuys, The Shaman, 1984 http://www.walkerart.org/collections/artworks/der-schamane-the-shaman-1	135
Resim 54. Joseph Beuys, Şamanın Evinde Trans/Trance in the House of the Shaman, 1961 https://www.pinterest.com/pin/430234570623758532/	135
Resim 55. Joseph Beuys, Astral Kimyasal Tanrıça, 1974 http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-astral-chemical-goddess-ar00125	137
Resim 56. Nam June Naik, Şamanın Tek Gözü http://www.mutualart.com/Artwork/Single-Eye-of-Shaman/22160CB80D889F80	139
Resim 57. Hermann Nitsche, Orgien Mysterien Theater,1962-1998 http://www.occupyforanimals.net/hermann-nitsch.html	140
Resim 58. Marina Abramovic, Balkan Baroque http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/balkan-nomadic-baroque	143

Resim 59. Stelarc Cyborg, Oturmak https://transalchemistry.wordpress.com/2009/06/30/transalchemistry-interviews-stelarc/	144
Resim 60. Stelarc Cyborg http://www.dallasobserver.com/arts/nsfw-stelarc-has-an-ear-in-his-arm-yes-an-ear-in-his-arm-7091198	144
Resim 61. Stelarc Cyborg, Üçüncü Kulak http://www.blendbureaux.com/stelarc-strp/	145
Resim 62. Stelarc Cyborg https://soundandinteraction.wordpress.com/laura/	145
Resim 63. Robert Smithson, “Spiral Jetty” 1970 http://www.artsmagazine.com/2010/11/the-landscape-in-art-nature-in-the-crosshairs-of-an-age-old-debate/	148
Resim 64. Yucatan Mirror Displacements (1-9) / Nine Locations on a Trail, Yucatan, Mexico http://superdigit.blogspot.com.tr/2012/07/robert-smithson-incidents-of-mirror.html	149
Resim 65. Andrew Rogers, Dünyada bir gün http://mb.muharrem.co.uk/andrew-rogers/	150
Resim 66. Andrew Rogers, Kapadokya, Açık Hava Heykel Müzesi 2009 Hayat Ağacı, Melek Yüzlü Kuş, At, http://mb.muharrem.co.uk/andrew-rogers/listen/Mehmet	151
Resim 67. Andrew Rogers: Ancient Language, Atacama Çölü http://www.laweekly.com/2004	152
Resim 68. Jim Denevan Nevada'daki Black Rock Çölü Kum Saati http://www.vsmagazin.com/	153
Resim 69. Jim Denevan Labirent http://wefollowpics.com/	154

Resim 70. M.S 140 Labirent spiral semboller http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/06/unlu-dinler-tarihi-uzman-mircea_3360.html	154
Resim 71. Andy Goldsworthy, “Rivers and Tides” 2003 http://visualmelt.com/Andy-Goldsworthy	155
Resim 72. Andy Goldsworthy, “Wood” 1993 http://visualmelt.com/Andy-Goldsworthy	155
Resim 73: Andy Goldsworthy, “Bracken” 1982 http://visualmelt.com/Andy-Goldsworthy	156
Resim 74. Nam June Paik, TV Buddha https://getd.libs.uga.edu/pdfs/watson_jacob_201105_ma.pdf	158
Resim 75. Gustav Klimt, Hayat Ağacı http://www.gustav-klimt.com/	161
Resim 76. Max Ernst, Hayat Ağacı http://www.soho-art.com/oil-painting/oil-painting/1171236473/Max-Ernst/Tree-of-Life.html	162
Resim 77. Joan Miro, Hornos de la Pena Mağarası http://www.bookofdaystales.com/joan-miro/	163
Resim 78. Pazırık Kurganlarından Keçe Kılıf http://www.alasayvan.com/	164
Resim 79. Pazırık Kurganlarında bulunan Halı http://www.turkkozmozlojisi.com/2015/07/pazrk-halsndaki-sembolizm.html	165
Resim 80. Mehmet Siyah Kalem, Göçebe Kampı http://nina.bencoya.com/photo/siyahkalem-minyaturleri/	167
Resim 81. Mehmet Siyah Kalem, Demonlar http://nina.bencoya.com/photo/siyahkalem-minyaturleri/	167

Resim 82. Mehmet Siyah Kalem, Savaşçı ve Atı http://nina.bencoya.com/photo/siyahkalem-minyaturleri/	168
Resim 83. Mehmet Siyah Kalem, Dans Eden Demonlar http://www.gecesozluk.com/68042/mehmet-siyah-kalem/	169
Resim 84. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hayat Ağacı 1957 http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=96...	172
Resim 85. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak https://www.pinterest.com/pin/516365913496450672/	172
Resim 86. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Soyut Kompozisyonlardan Örnekler https://www.pinterest.com/pin/516365913496450672/	173
Resim 87. Neşet Günal, Korkuluk VII, 1988 http://emeginsanati2.blogcu.com/adnan-durmaz-korkuluk/8936181	175
Resim 88. Neşet Günal, Korkuluk XI, 1989 http://emeginsanati2.blogcu.com/adnan-durmaz-korkuluk/8936181	175
Resim 89. Adnan Çoker, Gök Kubbe, 1970 http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/12_semih.pdf	177
Resim 90. Adnan Çoker, Mavi Denge, 1996, http://www.artnet.com/artists/adnan-%C3%A7oker-2/past-auction-results	178
Resim 91:Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2009, Tuval, akrilik- karışık teknik, https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html	179
Resim 92:Halil Akdeniz, Kültür İmleri,2010, Tuval, akrilik ve karışık teknik. http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0	180
Resim 93:Halil Akdeniz, Kültür İmleri – Kült Objeleri, 2012, Tuval üzerine akrilik. http://www.halilakdeniz.net/Sanatçının Kendi Çalışmaları Hakkındaki Notları.....	181

Resim 94. Balkan Naci İslimyeli, Yol Balkan Naci İslimyeli İş Bankası Kültür Yayınları 2007 İstanbul.....	182
Resim 95. Balkan Naci İslimyeli, Göz Yaşının Göl Olup Ateşi Söndürdüğü Resmidir Balkan Naci İslimyeli İş Bankası Kültür Yayınları 2007 İstanbul.....	184
Resim 96. Balkan Naci İslimyeli, Suret Serisinden iki Örnek, 1: Sanatcının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir, 2: Sanatcının Kendine Bağlanarak Çile Çektiğinin Resmidir Balkan Naci İslimyeli İş Bankası Kültür Yayınları 2007 İstanbul.....	184
Resim 97. Balkan Naci İslimyeli, Yönünü Arayan Balkan Naci İslimyeli İş Bankası Kültür Yayınları 2007 İstanbul.....	185
Resim 98. Balkan Naci İslimyeli, Güne Bakan, Balkan Naci İslimyeli İş Bankası Kültür Yayınları 2007 İstanbul.....	185
Resim 99. Murat Morova http://www.muratmorova.com	187
Resim 100. Murat Morova, Dem Bu Dem 2001 http://www.muratmorova.com	187
Resim 101. Murat Morova, Tenin Gölgesi, Tinin Gövdesi 2000 http://www.muratmorova.com	187
Resim 102. Murat Morova, Nature-Morte http://www.bugunbugece.com/	188
Resim 103. Can Göknil, Kutsal Kanatlı 1996 http://www.idildergisi.com	189
Resim 104. Can Göknil, İkiz İdol 1996 http://www.idildergisi.com	189
Resim 105. Can Göknil, Umay Hatun http://web.mst.edu/~gdoty/poems/altaic/creation.html	190

Resim 106. Can Göknil, Kurşun Muskası http://cangoknil.com/en/the-magic-of-magic-from-the-tablets-of-destinies-to-amulets/	191
Resim 107. Can Göknil, Kötülüğü Önleme Muskası http://cangoknil.com/en/the-magic-of-magic-from-the-tablets-of-destinies-to-amulets/	191
Resim 108. Erol Akyavaş, Anılar Serisinden Örnekler (İsimsiz) http://www.harftamircisi.com/konular/yasayan-mekanlar	193
Resim 109. Erol Akyavaş, Om http://www.artvalue.com/auctionresult--akyavas-erol-1932-turkey-om-3613314.htm	193
Resim 110. Süleyman Saim Tekcan, Atname Gravürleri http://www.frmartuklu.org/konu/s%C3%BCleyman-saim-tekcan-eserleri-atnameden-sakl%C4%B1-s%C3%B6zler.28111/	194
Resim 111. Süleyman Saim Tekcan, Atlar ve Hatlar, Mavi çeşitlemeler, 1995 http://www.frmartuklu.org/konu/s%C3%BCleyman-saim-tekcan-eserleri-atnameden-sakl%C4%B1-s%C3%B6zler.28111/	195
Resim 112. Rauf Tuncer, Orhun Serisinden Örnekler https://www.pinterest.com/tcsaturn1/art-anatolia/	196
Resim 113. Rauf Tuncer, Orhun Serisinden Örnekler https://www.pinterest.com/tcsaturn1/art-anatolia/	197
Resim 114. Rauf Tuncer, Orhun Serisinden Örnekler https://www.pinterest.com/tcsaturn1/art-anatolia/	198
Resim 115. Hüsamettin Koçan, Şamanın Gizemi, 2005 http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/02/haberler/hafta21-28/kocan.htm	199
Resim 116. Hüsamettin Koçan, Şamanın Gizemi Serisinden Örnekler http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/02/haberler/hafta21-28/kocan.htm	200

Resim 116: Hüsamettin Koçan, Şamanın Gizemi Serisinden Örnekler http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=586&section=130&lang=TR&periodID=759&bhcp=1	200
Resim 117. Mehmet Aksoy, Koç Başlı Şaman 1, http://mindonart.com/2013/08/25/koc-basli-saman/	201
Resim 118. Mehmet Aksoy, Koç Başlı Şaman 2, http://mindonart.com/2013/08/25/koc-basli-saman/	201
Resim 120. Ak Şaman, Kara Şaman http://mindonart.com/2013/01/07/aksoy-boyle-dedi/	203

Giriş

İnsanlık tarihi, başlangıcından günümüze pek çok düşünce yapısından geçmiştir. İnsanın, doğanın bir parçası olmaktan kopup, ona hükmetmeye başlaması çok uzun bir zaman almasına karşılık, çok kısa bir sürede ekonomi, sanayi, bilim ve teknolojiye ileri bir düzeye gelmiştir. Günümüzde her şeyin bilimsel bir açıklaması, mantıklı bir çözümü bulunurken, çok yakın bir zaman öncesine kadar insan, doğanın zayıf bir parçasıydı ve doğanın en gelişmiş zekasına sahip olmasına rağmen açıklayamadığı çok şey vardı. Akıl ile açıklanamayan her olay, kimi zaman tanrılara, kimi zaman ruhlara bağlanmıştı. Başka bir ifadeyle, bilimin insanlık tarihinin düşünce yapısındaki egemenliğine kadar, animist ve mistik düşünce yapıları çok uzun bir dönem hüküm sürmüştür.

Bu tür düşünce yapısına göre doğada var olan her nesnenin bir ruhu vardır ve var olan her şey bu ruhların etkisindedir, yani her şey ruhlar tarafından yönetilir. Hastalık, felaket, kıtlık, kuraklık ve bunun gibi bütün olayların ruhlar tarafından gerçekleştirildiğine inanılan düşünce sistemi, insanlık tarihinin çocukluk dönemine denk gelen ve çok yaygın olan bir inanıştır. Öyle ki bilim çağında olmamıza rağmen günümüzde hâlâ o devirlerden kalma inanışlara sıkça rastlarız. Bilim maddi dünyanın tüm sebep sonuçlarını açıklasa da metafizik hâlâ bilinmezler arasındadır. Böyle olunca da ruhlar ya da ruhani varlıklar hâlâ inanç dahilindedirler.

Şamanlık da insanlığın çocukluk dönemi diyebileceğimiz devirlerden gelen animist düşünce yapısına sahip en eski inanış ve yaşayış bütünüdür. Şamanlığın dahil olduğu inanç ve düşünce yapısı, sağaltım teknikleri, bilimin etkin olduğu bugün, kimilerine göre hurafeden ibaret sayılsa da binlerce yıl hüküm sürmüştür. Doğanın bir parçası olan insanların her türlü ihtiyaç ve sıkıntılarında, hastalıkta, ölümden, doğumda, gerek bereket için yağmur duasında, gerek avlanmanın başarılı geçmesi için başvurdukları yegane çaredir. Şaman, ilkel insanın doğayla ve ruhlarla arasında aracılık eden kişidir. Aynı zamanda şaman; hem doğanın sırlarını bilen bir otacıdır, hem bir büyücüdür, hem de ruhlarla iletişime geçebilen, özel yetilere sahip

bir kişidir. Şaman sadece bir büyücü değildir, aynı zamanda bir otacıdır, dini törenleri yöneten rahiptir, öteki dünya ile elçilik edendir, şairdir, oyuncudur, sanatçısıdır.

Sanat tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen mağara duvarlarına çizilmiş resimlerin, insanlığın ilk döneminde atılmış ilk çizimler olduğunu söyleyebiliriz. Bu çizimlerin şamanların törenleri sırasında yapıldığı araştırmacılar tarafından genel olarak kabul edilir. Böylece varlığı bilinen ilk sanatçılar da şamanlardır. Sanat tarihini başlatan ilk sanatçılar olan şamanlardan esinlenerek, sanat tarihine isimlerini geçiren çok sayıda sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar şamanların dünyasını ve bu dünyayı oluşturan araçları resimlerine taşımışlar, onların simgesel dilini kavramaya ve kendi yorumlarıyla aktarmaya çalışmışlardır. Bu çalışmada da insanların kültürel kimliklerinin bir yönü tanıtılmaya çalışılmış ve eski inançlardan günümüz sanatına yansıyan etkiler değerlendirilmiştir. Bu amaca yönelik olarak hazırlanan araştırma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde din olgusu işlenerek, primitif kültürlerde din, inanç, dans ve büyü konularına yer verilmiştir. İkinci bölümde Şamanizm, kültürler ve semboller konusu ele alınarak bu başlık altında Şamanizm çeşitli yönleriyle ayrıntılı olarak incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise sanat ve Şamanizm'in çağdaş sanata yansımaları değerlendirilerek, Şamanist yorumlara sahip bazı ressamın eserlerine yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Din Olgusu

1.1. Din Kavramı

Mircea Eliade, dinin sosyal bir olay olduğunu, dini teşkil eden kutsalın “insan şuurunun yapısal bir unsurunu oluşturduğunu” ifade etmektedir.¹

Farklı bilim dalları da din olgusunu değişik yaklaşımlarla ele almış ve tanımlamışlardır. Sözel dinler tarihi bakımından din, bir cemaatin sahip olduğu kutsal kitap, peygamber ya da kurucu; Tanrı kavramını da genellikle içinde bulunduran, inanç sistemi ve buna bağlı olarak yapılan ibadet, yerine getirilmeye çalışılan etik kuralların tümü; İslâm’a göre din “akıl sahibi şuurlu insanları, kendi irade ve istekleriyle hayırlı olan şeylere yönelten ilâhi bir yasadır”.²

Sosyolog Durkheim’e göre din, “bütün kısımları birbirine bağlı inanç ve törenlerden (ibadetlerden) oluşmuş, kutsal şeylerle ilgili ve inananlarını aynı bir toplumda birleştiren bir bütün” olarak değerlendirilmektedir.³ Ancak bir inancın sosyal geçerliliği veya sosyal bağlayıcılığı varsa, o inancın sosyolojik din olduğu da söylenebilir. Sosyolojide din, kişi ve toplumla olan ilişkisi açısından, psikolojik ve sosyolojik bir olgu olarak ortaya çıkar. Tek inanca inanmak, inancın bir sistem olarak algılanmasından doğan psikolojik tatmin sağladığından kişiyi ilgilendiren psikolojik bir yöne; sosyal bütünleşmeyi sağlayarak, toplumu ilgilendirdiği için de sosyolojik bir yöne sahiptir.⁴

Aynı dinden olan ulusların din anlayışı, ulusların kültür farkından dolayı, farklılaşmaktadır.

Dinin nasıl oluştuğu, dinin ne tür kaynaklara dayandığı konusunda kutsal kitapların verdiği bilgilerden başka herhangi bir tarihi belgeye rast gelinmemiştir. Bununla birlikte, bazı bilim adamları dinin kaynağını belirlemeye çalışmış ve dinin kökeni hakkında bazı kuramlar geliştirmişlerdir. Dinin tanımında olduğu gibi dinin kaynağı hakkında da bilim adamları ve

¹ Ünver Günay, *Din Sosyolojisi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s.203

² Günay Tümer ve Abdurrahman Küçük, *Dinler Tarihi*, Ocak Yayınları, Ankara, 1997, s.8

³ Tümer ve Küçük, s.8

⁴ Er, s.3

teologlar arasında herhangi bir uzlaşma oluşmamış ve bu konuda farklı görüşler ortaya çıkmıştır⁵

Benzer düşünceleri vurgulayan Eliade'a göre de, gerçek ve anlamlı bir dünya bilinci, kutsalın bulunuşuyla yakından bağlantılı olmaktadır. Kutsal insan, bilincinin tarihinde bir evre değil, bilincin yapısı içinde bir unsurdur. Kültürün en erken düzeylerinde insan olarak yaşamak kendi içinde dinsel bir harekettir, zira beslenmenin günlük yaşamın ve çalışmanın dini törensel bir değeri vardır. Başka bir ifadeyle, insan olmak ya da insan durumuna gelmek, dinle bağlantılı olmak demektir.⁶

Armstrong, insanların tinsel canlılar olduğunu belirterek, insanların insan olarak tanındıkları andan başlayarak tanrılara tapmaya başladıklarını; sanat eserleri oluşturmaya başladıklarından beri de dinler yarattıklarını ifade eder. Bu durum sadece bilinmeyen, korkunç güçleri sakinleştirme isteğinden kaynaklanmamaktadır. Bu ilk inanışlar, güzel ancak korkutucu olan bu dünyadaki insan deneyiminin ayrılmaz parçası olan merak ve gizemi tanımlar. Armstrong'a göre sanat gibi din de bedeninin kalıtsal olarak aldığı acıya karşı, yaşamda değer ve anlam bulma çabasının bir sonucu olmaktadır.⁷

Durkheim, özellikle dinler söz konusu olduğunda tarihsel çözümlemenin en iyi açıklama yolu olduğunu ifade ederken başlangıç noktası olarak dinlerin en ilkelini seçmiştir. "Çünkü ilkel dinler yalnızca dinin kurucu öğelerini ortaya çıkarmamıza izin vermekle kalmazlar; onların en büyük yararları da, dinin açıklanmasına yardım etmeleridir" demektedir. Ancak burada dikkatle ifade edilen husus da şu ki "din şu anda başlamıştır denilebilecek olan kesin bir an yoktur."⁸

"İlk dinlerden yararlanmamızın nedeni dini değerden düşürmek gibi bir amaca yönelik değil, aslında onlarda saygındırlar sadece aynı gereksinimlere karşılık verirler, aynı rolü oynarlar, aynı nedenlere dayanırlar; bunun yanı sıra dinsel yaşamın doğasını göstermek ve sonuçta incelemek istediğimiz sorunu çözmeye de yardımcı olurlar"⁹,

⁵ Baki Adam, Karşılaştırmalı Dinler Tarihi,MEBYayımları, İstanbul,2002,s19

⁶ Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II-III*, (Çev. A. Berktaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. I/10

⁷ Karen Armstrong, *Tanrı'nın Tarihi*, (Çev. O. Özel), Ayraç Yayınları, Ankara, 1998, s.9-10

⁸ Emile Durkheim, *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, (Çev. F. Aydın), Ataç Yayınları, İstanbul, 2005, s.24-25

⁹ Durkheim, s.19

Durkheim, asıl açıklanması gerekenin modern dinin kaynağı olduğunu düşünmekteydi. Uzmanlaşma ve ideolojik örtünün modern toplumdaki dinin kaynaklarını doğrudan incelemeyi olanaksızlaştırması, Durkheim'i konuyu ilkel toplumlar bağlamında değerlendirmeye yöneltmiştir. Ona göre ilkel dinlerin ideolojik sistemleri modern dinlerden daha az gelişmiştir ve sonuçta şaşkıncu olgusu da azdır. Durkheim'in açıklamasıyla, ayrıntı özelliğinde ya da ikincil öneme sahip olan temel ilkelerin üzeri henüz örtülmemiştir. Din modern toplumda farklı formlar almasına karşın, ilkel toplumda entelektüel ve etik bir uygunluk bulunmaktadır. Nitekim din, ilkel toplumda en bozulmamış durumuyla incelenebilir.¹⁰

Bunun yanı sıra, Marx'ın dine yaklaşımının çok soyut olduğu da belirtilmektedir. Karşı bir görüşte de, bütün dinlerin insanların günlük yaşamlarını denetleyen dışsal güçlerin insan beynindeki soyut bir yansımasından başka bir şey olmamakta ve bu yansımada dünyevi güçlerin doğaüstü güçlerin şekli varsayılmaktadır. Başlangıçta sadece doğanın esrarengiz güçlerini sergileyen soyut figürler, bu bağlamda toplumsal özellikler kazanmakta, tarihsel güçlerin temsilcisi olmaktadır. Din, insanların kendilerine egemen olan doğal ve toplumsal güçlere yabancı ilişkinin dolaysız, yani duygusal biçiminin varlığını devam ettirebilmekle birlikte, kendilerinin oluşturduğu ekonomik koşullar tarafından, kendilerinin ürettikleri üretim araçları tarafından bunların sanki yabancı güçlermiş gibi yönetildikleri belirtilmektedir. Dolayısıyla dinin oluşumuna neden olan bu yansıtıcı etkinliğin fiili temeli varlığını dinsel yansıma olarak sürdürmektedir.¹¹

1.1.1. Primitif Toplum ve Din

Primitif ya da ilkel söz anlamı olarak; a) gelişmesinin başında bulunan, ilk durumda kalmış olan, b) felsefede, zaman bakımından en eski olan, c) sanatta yalın bir nitelik gösteren, yapmacıksız olan, d) isim olarak, özellikle on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda Avrupa ressamlarına verilen ad, e) mecazi olarak, eğitimsiz, bilgisiz, görgüsüz anlamlarına gelir.¹²

Yüksek kültürler olarak kabul edilen yazıyı, bilimi ve teknolojiyi kullanan günümüz toplumları dışında kalan, tarih öncesi kültürler ve hala bu özellikte yaşamlarını devam ettiren toplumlar, primitif toplumlar kapsamında ele alınmaktadır. Sanat sosyoloğu Kavolis, sosyo-

¹⁰ Durkheim, s.12

¹¹ Karl Marx, *Din ve İdeoloji*, (Çev. M. Ayyıldızoğlu), Din Sosyolojisi, Vadi Yayınları, Konya, 1998, s.125-126

¹² Orhan Hançerlioğlu, *Türk Dili Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.274

sanatsal sistemleri kurumsal özellikleri bakımından; bağımsız soylar, kabile toplumları, aşiretler, ilkel devletler, klasik medeniyetler, modern medeniyetler ve post modern eğilimler olarak sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmanın klasik medeniyetler bölümüne kadar olan, toprağa yarı yerleşmiş ya da toprağa yerleşmiş ama büyük uygarlık ya da devlet olamamış; soy, kabile ya da aşiretler olarak adlandırılan toplumlar, “primitif toplumlar” olarak kabul edilir. Sosyal organizasyon, soy, klan düzeninde ve akrabalık sistemine dayanmaktadır. Hayat anlayışları ve açıklayışlarını, sosyal yaşantılarını, kolektif düşünce yapısı, eğitimlerinde gelenekler ve dinin etkili olduğu, tüm inanç ve değerlerini oluştururken doğaya birebir bağımlı olan, kitle psikolojisine sahip toplumlardır. Geçimlerini çoğunlukla, avcılık, toplayıcılık, tarım ve çobanlıkla sağlarlar. Genel olarak Güney Amerika yerlilerine, Eskimolara, Afrika zencilerine, Okyanusya adalarında yaşayanlara, Kuzey Asya’daki kimi etnik gruplara “primitif” olarak değerlendirilmektedir.

Turani, hayatları günümüz insanının mantığına göre değil, kolektif dünya görüşüne dayanan bu halkları; “primitif halkların ruh hayatları duruk (statik), bugünkü toplumlarda ise dinamik (hareketli)”¹³ şeklinde ayırmıştır. İnsanın alet yapması, önce doğadaki biçimleri taklit ederek başlamıştır. Yapılan ilk örneğe göre diğerleri yapılmış ve örneğin balta nesnesi için, bir “balta” kavramı gelişmiştir. Böylelikle insan nesnelere yola çıkarak, zihninde soyut kavramlara ulaşmış ve düşünce gelişmiştir. Bir şeyin benzerini yapmak ilkel insana, nesnelere üzerinde, büyülü yanları olan bir güç kazandırmıştır. Görüntü ve kavram ayrı düşünülmez, örneğin, ilkel insan yediği şeyin içinde var olan kuvveti de kazanacağına inanır. Zamanla dünya görüşlerini sembolleştiren inanç nesnelere bulmuş olan primitif halklar daima insanüstü güçlere bağlı olarak yaşarlar, bu nedenle sanatları da bu kökenden gelerek, büyü ve inançları ile şekillenmiştir.

Toplumsal pratik düzeyleri yüksek olmayan primitif toplumlarda, düşünce de çoğunlukla, duyuları aracılığıyla edinilen, algısal, somut ve şeylerin dış görünüşleriyle sınırlı bilgilerden oluşur. Doğa ile iç içe olan ve iyi bir gözlemci olan bu insanların düşünce yapısında, renk, koku, biçimler, sesler vs. gibi görünüşe ait şeyler önemli rol oynar. Bitkiler, hayvanlar, eşyalar ve olaylar görüntülerine göre sınıflanır ve sıralanır. Yaşamları doğadan kopuk olmadığı için iyi bir görsel belleğe sahiptirler.¹⁴ Doğa olayları, canlı, cansız varlıklar ya da insan yapısı olan şeyler, onlar için mistik anlamlar taşır. Örneğin, korktukları doğa olaylarını

¹³ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.38

¹⁴ Claude Levi-Strauss, *Yaban Düşünce*, (Çev. T. Yücel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.201-202

anlamlandırmaya çalışırken, bu olayların doğüstü yaratıkların varlığından kaynaklandığını düşünmüşlerdir.

Kutsallık anlayışına dayanan bir inancın tam iman sistemi halini alabilmesi için üç koşul belirlenmiştir. Bunlar; itikat (imanın esasları), amel (tapınmalar, özel törenler), cemaat (itikat ve amelin bir kitle tarafından kabul ve icrası) olmaktadır. Bu koşulları gerçekleştiren din sistemleri biri iptidai (ya da halk dinleri), diğeri yüksek (ya da semavi dinler) olarak değerlendirilmektedir. İlkel dinlerle yüksek dinler arasındaki en önemli fark da, “Tanrı” olgusudur.¹⁵

Bir topluluğu ya da halkı primitif olarak niteleyen özellikler şunlardır;¹⁶

- i. Doğaya bağlılık,
- ii. Doğaya hakim olmak için kullanılan araçlarla tekniğin ilkel ve yetersiz oluşu,
- iii. Yazının bilinmemesi,
- iv. Terbiye ve eğitimde geleneğin önem kazanması,
- v. Politik örgütlenmenin akrabalık bağları üzerinden gerçekleştirilmesi,
- vi. Kolektif düşünce biçimi.

İlkel düşünce tarzı ve ilkel zihniyet üzerine Fransız sosyologları durmuştur. Durkheim, ilkel düşünce tarzını kolektif olarak nitelemiştir. Durkheim ve arkadaşları mantığın ilk şeklini ilkel toplumlarda yaşayan insan zihninde görmüşler ve mantıklı düşüncenin toplumların gelişmesine bağlı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Levy-Bruhl’a göre ilkelerin düşünce tarzı sadece kolektif olmayıp aynı zamanda mantık öncesidir (prelojik) ve iştirak kanununda temellenmektedir, nedensellik zaman ve mekan anlayışları farklıdır ve mistik bir görüşe bağlanmaktadır.¹⁷

Primitif ya da az gelişmiş düşüncenin özellikleri ana hatlarıyla şu şekilde belirtilebilir;

- i. Genellikle kritikten yoksundur,
- ii. Bir meselenin ayrıntıları üzerinde gereği kadar durmaz,
- iii. Somutlaştırma ve kişileştirme eğilimindedir,

¹⁵ İbrahim Kafesoğlu, *Eski Türk Dini*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1980, s.7

¹⁶ Sedat Veyis Örnek, *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, Ankara Üniversitesi Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1966, s.8

¹⁷ Örnek, s.8-9

- iv. Neden-sonuç ilişkisi çoğu kez çağrışıma dayanır,
- v. Özneldir,
- vi. Maddeyi ve özü ayırmaz.

Bununla birlikte, bu düşünce tarzında, söz konusu toplumun ya da halkın çevreden, coğrafyadan, dinden, ırktan, toplumsal kurumlardan yani bağlı olduğu kültürden ve bu kültürün düzeyinden oluşan birtakım kaymalar, sapmalar ve dereceler vardır. Ancak bu nüans ve kaymaların dışında ana çizgi hep aynı kalmaktadır.¹⁸

Cemiyeti bireylerin oluşturduğunu ifade eden ruhiyatçılar, dini, bireyin ruhunda korku veya sevgi ya da rüya olgularının yönlendirmesiyle ortaya çıkmış bir olgu olarak kabul etmektedirler. Dolayısıyla primitif din “animizm” ile başlamaktadır. Hatta bireyin, toplumun ürünü olduğunu söyleyen sosyologlar, dini, bireyde bir tür zorlamayla icra ederek kendisini yaşatan dışsal bir olgu olduğunu belirtmektedirler. Bu halde ilk din, primitif klan yaşamını ifade eden “totemizm” olarak kabul edilebilir. Filozoflar ve uzmanlar, dini dünyadaki düzen ihtiyacından ya da ilahi konudan; doğacılar ilgili olayların dehşet ve temsilinden doğmuş olarak görürler. Burada birey ve toplum önceden beri mevcuttur ve din sonradan yaratılmış bir şeydir.¹⁹

1.1.1.1. Çok Tanrılı Dinler

Animizmden çoktanrıcılığa geçişte natürizm aracı rol üstlendiğini söylemek mümkündür. Bu aracı rol ve kaynak olma mevzunda natürizmin, animizme kaynaklık ettiği düşüncesine sahip olan araştırmacılar da mevcuttur. Burada asıl önemli olan nokta çoktanrıcılıkta beliren kutsalın animizm kaynaklı kutsaldan farklı olarak varlığını doğa unsurlarından veya insandan bağımsız kılmasıdır. Bu tanrılar kendilerine ait bir oluşum sergilerler ve onlar doğadan veya insandan gelmezler, bu dönemde kutsal olan ilk kez yaratıcı olma rolünü üstlenir, insan ve doğa unsurları onun yarattığı unsurlardır.²⁰ Böylece tanrısallaşma süreci tamamlanmış olur; çünkü tanrılar artık insandan tamamen bağımsız ve çok daha yetkin bir güce sahip olmanın yanı sıra yaratıcı olma niteliğine sahiptirler. Kutsal sayılanlar kendilerine biçilen yeni donanımlar sayesinde tanrısallaşırlar, çünkü onlar bu niteliklerle tamamen kendisine muhtaç

¹⁸ Örnek, s.23

¹⁹ Yusuf Ziya Yörükkan, *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm, Şamanizm'in Diğer Dinler ve Alevilik Üzerindeki Etkileri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2009, s.13

²⁰ Yaşar Kalafat, *Halk İnançlarından Mitolojiye*, Berikan Yayınevi, Ankara, 2009, s.134-135

olunan mutlak güç konumuna ulaşırlar ve varlıklarının oluşumunda veya sürdürülebilirliğinde insanın bir katkısı yoktur, bunun aksine insan, kendisinin ve bütün doğa unsurlarının yaradılışını ve kökenlerini artık tamamen doğaüstü ve bütün varlıklara hükmedebilen bu tanrılara atfederler.

Milattan önce dördüncü binlerin ortalarında bugünkü Irak toprakları içinde yer alan Aşağı Mezopotamya'da ortaya çıkan Sümer medeniyeti ile birlikte tarih öncesi çağlardan beri inanılan ana tanrıça inancı ve ritüellerin yerini birden çok tanrının yer aldığı çoktanrılı ya da politeist bir inanç sistemine bırakmıştır. Bu inanç sisteminde, başta bulunan bir büyük tanrı-tanrıça etrafında ikincil, üçüncül önemi olan birden çok tanrı, tanrıçalar ve mitolojik varlıklar yer alır. Bu tür inanç sistemlerinde gerçekleştirilen ritüeller ve mitoloji büyük önem taşımaktadır.²¹

Ruhun biçimi konusunda kendisine ve doğaya sorular yönelten ilkel dönem dini yapılarında olduğu gibi kutsal olanı biçimlendirme çabasının güdüldüğünü görürüz. Çoktanrılı dönemde tanrılar insan görünümündedirler, daha doğrusu insanları kendilerine benzer biçimde yarattıklarına inanılır. Tanrılar biçim değiştirebilirler ve bunun yanında insani duygulara sahiptirler. Bu duygular sadece sevgi merhamet gibi olumlu duygular değildir.²² Özellikle Yunan çoktanrıcılığında karşılaştığımız gibi bu tanrılar kıskançlık, öfke ve hatta arzularına yenik düşme gibi karakter özellikleri taşırlar. Çoktanrıcı dönemde tanrılar sadece biçimi değil, görevleri ve yetki alanları oldukça nettir. Birbirileri ile bağlantılıdır ve güçlü bir sistem içerisinde dönemin şartlarında sağlam bir mantıksal altyapıyla birbirlerini tamamlarlar.

Çoktanrılı sistemin içerisinde toplum sahip olduğu bir baş tanrıyı benimsemekle beraber, topluluk içindeki farklı gruplarda daha ön planda olan bir tanrı olabiliyordu. Böylece bu tanrılar, adeta bugünün siyasi partileri gibi, kendi taraftarlarını oluşturuyorlardı. Kutsallaştırılan felsefi akımlarda da durum böyleydi. Başlangıçta birer fikir akımı ve ahlak sistemi olarak gelişen fikirler zamanla taraftar topluyor ve bu taraftarların aşırı tezahüratı neticesinde olduklarının çok daha fazlası gibi gösterilerek kutsallaştırılıyor, daha doğrusu suiistimal ediliyorlardı. Temelinde her iki kutsallaştırma süreci de bir akla uydurma rasyonel olanı arama ve bu şekilde bir sistem oluşturma çabasının ürünleridir.

²¹ Selma Sözer Kölemenoglu, *Ana Tanrıça Gerçeği*, Arıtan Yayınları, İstanbul, 2001, s.85

²² Edward Evans Pritchard, *İlkelerde Din*, (Çev. H. Portakal), Öteki Yayınevi, Ankara, 1998, s.39

Paganizm

Din bilimlerinin bilimsel bir disiplin haline gelmesiyle birlikte, “Pagan” terimi de özel anlamda dünya genelindeki tüm putperest toplumlar için kullanılmaya başlanmıştır. Paganizm kavramının, politeist (çok tanrıcı) dinsel geleneklerde tanrısal varlıkları sembolize eden şekil ve suretlere tapınma ritüeliyle yakından ilişkili bir anlamda kullanıldığı görülmüştür. Geleneksel puta tapıcılığı ifade eden pagan terimi, çok tanrıcılık ve atalar kültü ile yakından bağı olan doğa tapıcılığı ve animizm (ruhçuluk) ile de ilgilidir. Babil, Asur, Mezopotamya, Eski Mısır ve İran gibi birçok eski Ortadoğu dinsel geleneği ve Eski Avrupa dinleriyle Hinduizm, Tibet Budizm’i ve benzeri günümüz inanç sistemleri pagan gelenekleri olarak incelenmektedir.²³

Geleneksel paganizmin temel unsurlarının başında; Kült ve ritüeller arasında doğa tapıcılığı gelmektedir. Doğanın kutsallığına inanma ve doğadaki bazı varlıkları tanrı ve yarı tanrı olarak değerlendirmek, totemleştirmek bu tapınmanın en önemli özelliği olmuştur.²⁴ Bir diğer temel unsur; gök cisimlerinin kutsallaştırılmasına dayalı yıldız-gezegen kültüdür. Başta ay ve güneş olmak üzere diğer gezegenler, yıldızlar ve burçlar tapınılan kavramlar arasında olmuştur. Bu kavramlar sembolize edilerek yayılımları ve tapınmaları sağlanmıştır.

Paganlar ilahi olanı, eril veya dişil olan kutsal bütünün parçaları olarak her yönüyle onurlandırır. Her erkek ve kadın bir pagan için güzel ve eşsiz bir varlıktır. Çocuklara da sevgi ve saygı duyulur ve kuvvetli bir toplum bilinci mevcuttur. Tabiatın vahşi hayvan ve kuşlara yuvalık eden açık alanları ve ormanlarına derin ve içten bir sevgi beslerler. Paganizm, bireysel ruhani deneyimin önemini vurgular ve paganlar sıklıkla bu deneyimi sevdikleri doğal dünya ile kurdukları ilişki aracılığı ile yaşarlar. İlahi olanla birleşmeyi kendimizi doğanın gelgitlerine uyumlayarak ve içsel benliğimizi keşfederek gerçekleştirmeyi amaçlar ve bu ikisinin birbirinde yansıtıldığını görürüz. İlahi olanla bir aracının yardımı ile dolaylı olarak değil de kendi deneyimimiz içinde yüz yüze karşılaşmamız gerektiğini düşünüyoruz. Bazı yollarda rehber ve öğretmenler bulunsa da, bu kişiler kendi bilgelik ve deneyimlerini sorumlulukları altındaki kişilerin ilahi olanla ilgili kendi anlayış ve yorumlarını keşfetmeleri için sunan birer hızlandırıcı rolü üstlenirler. Ritüellerimiz doğal döngüler ile uyum içinde

²³ Şinasi Gündüz, *Anadolu’da Paganizm: Antik Dönemde Harran ve Urfa*, Okul Yayınları, Ankara, 2005, s.9

²⁴ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş* (Çev. L.A. Özcan), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s.

olmamıza yardımcı olurlar, bu nedenle sıklıkla mevsimlerin dönüm zamanlarında, Ay ve Güneş'in safhalarında ve yaşamımızın dönüm noktalarında gerçekleştirilirler.²⁵

Paganizm dogmatik değildir ancak belirli pagan inançları vardır ki değişmez, ilahi uyumun, tanrıça suretinde olduğuna inanmak gibi. Sadece Odin ve Mithra'ya bağlı eski nordik inançlarında tanrı kavramı vücut bulmuştur ancak oradaki pagan inanışlarda dahi tanrıça inancı mevcuttur. bazı paganlar tanrı ve tanrıçaların tıpkı bir insan topluluğu gibi bireylerden oluştuğunu savunurlar, İsis ve Osiris'in takipçileri ve doğu paganları ise çoğunlukla tüm tanrı ve tanrıçaların tek bir tanrı ve tanrıçanın suretleri olduğuna inanırlar ki Anadolu'da da bu inanış yaygındı. Kesin olan şudur ki içinde tanrıça kavramını barındırmayan bir inanışı pagan diye niteleyemeyiz. Zaten örgütlü tek tanrılı dinlerin en eski zamanlardan beri burada sayamayacağımız kadar çok örneğiyle kadını kötülemesi bu açıdan da çok ilginçtir. ayrıca pagan inanışları tüm dünyayı kaplayan tek bir yol değil insanların yaşadıkları yerler ve tarihlerinin ve atalarının getirdikleriyle değişkenlik gösteren ruh birliğidir. paganizmde Mesih inancı yoktur, her şeyin düz bir çizgi gibi, hayatın diğer yaşam için bir sınav olduğunu savunan tek tanrılı inanca karşılık paganizm, fiziksel ölümden sonra yaşamaya ve yeniden doğmaya devam eden ruh ile tam bir daire şeklinde, her şeyin birbirini tamamladığı sonsuz bir döngüye sahip düşünce biçimini tanır. (yeniden doğuma inanmayan paganlar da mevcuttur.)

Her pagan için ortak olan şudur ki, Toprak Ana, Gaia, yaşamın ve var olmamızın sebebidir ve ona aitiz. paganizm doğayı temel alır ve doğaldır. Yeryüzünün ve kişinin gelişimi, değişimi ve dengesi hayati derecede önemlidir.

Toprak, hava, ateş ve sudur, paganlar için anlamı çok önemlidir. Bu dünyanın ve öte dünyanın eşiklerini oluştururlar, uyumun ve döngünün koruyucusudur onlar; pentagram da buradan gelir.²⁶

Pentagram 5 köşeli yıldızdır. 4 elementi ve hepsini birleştiren ana gücü temsil eder. Paganizm Anadolu'da Roma'dan çok daha önce tanınmış ve yayılmıştır. Hitit, Sümer, Urartu krallıkları başta olmak üzere Anadolu'da yaşayan birçok halk, politeist tanrı inancıyla, pagan kült ve ritüelleriyle tanınmıştır. İnanılan tanrısal varlıklar, yıldız ve gezegenlerle ilgili gök cisimleri, hayvanlar, bitkiler ve diğer tabii nesnelere ilgili varlıklarda olmuştur. Antik dönemde Anadolu pagan inançları arasında yeryüzü ile özdeşleştirilen ana tanrıça kültü

²⁵ <http://www.pagan.psisik.com> Paganizm Nedir?

²⁶ <http://www.pagan.psisik.com/>

(Kubaba/Kybele) önemli bir yer tutmuştur.²⁷ Hıristiyanlık öncesi dönemde ve Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında Anadolu'da oldukça yaygın olan tanrı- tanrıça inançlarında pagan kült ve ritüelleri dikkat çekici olmuştur. Anadolu genelinde görülen Mithra kültü, çok tanrıcı diğer inançlar, sihir ve büyü gibi pagan ritüelleri oldukça önemli sayılmıştır.

1.1.1.2. Tek Tanrılı Dinler

Semavi dinler tek tanrılı inancı esas alan ve Adem Peygamberden başlayarak Muhammed Peygambere kadar tanrının, peygamberleri vasıtası ile insanları uyarmak, dünya ve ahiret yaşamlarını düzenlemek üzere gönderdiği ilahi *vahiy* sistemine dayalı dinlerdir. Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam günümüzde büyük cemaatlere yayılmış olan ilahi dinlerdir.²⁸ Semavi dinler (Musevilik, Hıristiyanlık, Müslümanlık) olarak adlandırılan bu tek tanrılı dinlerin ortaya çıkması ve yayılması ile birlikte ana tanrıça ve çok tanrı inançları etkinliğini yitirmişse de halk kültürlerinden tamamen yok olmamıştır. Hıristiyanlıkta Meryem, Müslümanlıkta Fatma, doğum ve bereketle ilgili inançlar için birer sembol olarak büyük saygı görmüştür.²⁹

Bunun dışında Yunan, Roma ve Pagan inançlarından benimsenerek kullanımına devam edilmiş çeşitli Tanrı simgeleri, semavi dinlerin yayılmasını kolaylaştırmak, insanların yeni tek tanrılı inanç sistemlerine daha çabuk ve kolay ayak uydurabilmesini sağlamak amacıyla kabul görmüştür. Hıristiyanların kullandığı ve daha önceleri Mısırlılar, Etrüskler ve Pagan dininde yer alan Haç ve Müslümanların kullandığı Arabistan'da tapılan Ay Tanrıçasının simgesi olan hilal, bu tür simgelere birer örnektirler.

²⁷ Gündüz, s.20

²⁸ Ömer Rıza Doğrul, *Yeryüzündeki Dinler Tarihi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1958, s.352

²⁹ Yaşar Kalafat, *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1995, s.47

1.1.2. Primitif Kültürlerde İnanç

İlkel insanlara bakıldığında doğa ile iç içe olan bu insanların her şeyi doğa üzerinden değerlendirdiği görülür. Doğa onlara korunacak yer ve yaşamaları için gerekli yiyeceği verir. Önlenemez bir yapıcılığa ve yıkıcılığa sahip bu doğa onların tek dünyalarıydı. Sel boyutuna ulaşan yağmurlar, yıkıcı depremler, volkanik patlamalar ve daha pek çok doğa felaketi onların nazarında bir kırgınlığın belirtisiydi. Doğa onlara yiyecek ve korunacak yer verdiğinde ise onun tarafından ödüllendirildiklerini düşünüyorlardı. Bu durum neticesinde, insanlar kendilerini cezalandırdığını ve ödüllendirdiğini düşündükleri bu sistemi kutsallaştırma yoluna gittiler. Kutsala duyulan saygı ile bütünleşmiş sevginin temelinde ise korku yatıyordu. Doğayı kutsallaştıran ilkel insanlar bununla paralel olarak onunla iletişime geçme yollarını aradılar. Her doğa olayını bir nedenle ilişkilendirip, her sonuçtan yeni birer kural oluşturdular ve böylece kendi tanrılarını ve dinlerini yarattılar. Bu nedenle dini oluşumların ilk dönemlerine dair “tanrı” olgusunun yerine “manevi varlıklar” teriminin kullanılması daha doğrudur. Bu ifade ile sıradan insanı aşan niteliklere sahip bilinçli varlıklar kastedilir. Bu varlıklar doğa unsurlarının ruhları ya da ölen ata ruhları olarak karşımıza çıkarlar, Üstelik bu varlıklar beraberlerinde pek çok yaptırımı -kurbanlar, kefaret ayinleri vb.- getirirler. Ölü ruhları, cinleri, perileri içine dâhil eden bu dönem dini tabiat ile şekillenir ve onun bir parçası haline getirir.³⁰

1.1.2.1. Totemizm

Totemizm genellikle bir grubun veya klanın, bir hayvana, bir bitki çeşidine ya da bir nesneye mistik, büyü ve akrabalık duyguları ile bağlanması ve bağlılıkla doğan görevleri, ritüelleri ve törenleri tanımlamaktadır.³¹ Totemizm terimi “totam” kelimesinden türetilmiştir. Kelimenin aslı Kuzey Amerika’daki Algonkinlerin konuştukları dilden gelmektedir; bu dildeki söylenişi “totam,” “ototeman,” “todaim”dir. Totam bu dilde akrabalık, aile işareti anlamına geldiği gibi, bir kimsenin koruyucu ruhu da demektir. İlk olarak 1791 yılında John Long adlı bir İngiliz tarafından kullanılmış daha sonra da bilim diline geçmiştir.³²

Totemizmin başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir;³³

³⁰ Emile Durkheim, *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, (Çev. F. Aydın), Ataç Yayınları, İstanbul, 2005, s.48-49

³¹ Ugo Bianchi, *Dinler Tarihi*, (Çev. M. Ünal), Geçit Yayınları, Kayseri, 1999, s.65

³² Örnek, s.39-40

³³ Örnek, s.38

- i. Totem ile grup arasındaki duygusal akrabalık bağı, başka bir söyleyişle aynı atadan gelmiş olma inancı,
- ii. Totemin adını, işaretini taşıma,
- iii. Aynı totem çevresinde toplananların birbirleriyle evlenme yasağı (dıştan evlenme),
- iv. Totem hayvanını ya da bitkisini yeme yasağı,
- v. Totemin grup üyelerine yardımcı olduğu, onları çeşitli tehlikelerden koruduğu inancı

Durkheim'e göre totemizm esasen şu ya da bu hayvanın, insanın ya da imgenin değil, fakat bu şeylerin hepsinde bulunan ancak onların hiçbirisiyle özdeş olmayan, isimsiz ve gayri şahsi bir gücün dinidir. O güç de manadır. Durkheim açısından totem, hem tanrının, hem de toplumun simgesidir. Çünkü Tanrı ve toplum tek ve aynı şeydir. Kabilenin tanrısı, totemik yasa, sonuç olarak totem diye hizmet eden hayvan ya da bitkinin görünür biçimi altında kişileşmiş ve düş gücünde temsil edilen kabilenin kendisinden başkası değildir.³⁴

Totemleri daha çok hayvanlar oluşturmaktadır. Bazen de söz konusu hayvan yerine onun bir parçası (kuyruğu, dili, pençesi, tüyü gibi) totem yerine kullanılmaktadır. Hayvan totemleri daha çok avcılıkla geçinen primitif toplumlarda görülmektedir. Hayvanlardan sonra ikinci sırada bitki totemleri gelmektedir. Daha seyrek olarak görülmekle beraber çeşitli nesnelere ile fırtına, gökkuşağı gibi meteorolojik olaylar da totem olarak kabul edilmektedirler. Bunun yanı sıra, çeşitli nesnelere de totemler yer almaktadır.³⁵

Totemcilik bir din olarak kabul edilmekle birlikte, dinsel unsurlar da içerebilmektedir. Benzer biçimde, büyüyle iç içe geçmiş yanları da bulunabilir. Üstün güçlerle çevrili olduklarını gören, bu üstün güçlerden korkan ilk insan toplulukları koruyucularını çevrelerinde aramışlardır. Bu koruyucu çoğu zaman bir hayvan, bazı topluluklarda bir bitki, seyrek rastlanmakla birlikte kimi topluluklarda da deniz ya da yıldız olmuştur. Bu koruyucunun adına "totem" olarak adlandırılmıştır. İnsan denilen yaratığın ilk dini, totem dinidir. Totemin ana düşüncesi bir Malinezya sözcüğü olan "mana" olmaktadır. Mana, her yere ulaşabilen, bir açıdan, tapan insanların kendisinde de bulunan yaygın ve kutsal bir güçtür.³⁶

Totem inancı Uygurların Şamanizm tasavvurunda çok önemli yeri olan bir inanç türüdür. Nitekim totemizm ataların kendi (yaşam) kaynakları hakkındaki arayışlarının en eski

³⁴ Durkheim, s.55-56

³⁵ Örnek, s.39

³⁶ Mehmet Dikici, *Türklerde İnançlar ve Din*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.355

biçimidir. İkel toplum şartlarında eski Uygurlar yaşamlarının kaynağını sosyo-üretim sistemlerine etki eden hayvan, ağaç ve kuşlarla ilişkilendirmiştir. Onlardaki bu inanç tasavvuru, onların yaşamın kaynağını düşünmeye başladıklarının dışı vurumu mahiyetindedir. Zira doğa inancı döneminde ilkel insanlar, sadece insan ile doğa arasındaki neden-sonuç ilişkisini, doğadaki nesnelere doğal kanunlarını, doğa olaylarını ilkel düşünce biçimiyle gizemli hale getirilip kutsallaştırmış ise de totem düşüncesi şekillendikten sonra bir nebze daha sistemleşen totem inancı ve insan arasındaki uzaklık-yakınlık ilişkisini kapsayan kandaşlık (kan yolu ile bağlılık) düşüncesi meydana gelmiştir.³⁷

Tarihi kaynaklar ve günümüze kadar devam eden inanç gelenekleri temelinde Uygurların şaman dininde “totem” olarak kabul ettikleri nesnelere; totem hayvanlar, totem ağaçlar ve totem kuşlar olarak üç gruba ayrılmaktadır. Bazı efsane ve rivayetler, tarihi bilgiler ve günümüzde etkisi devam eden adetlere bakıldığında Uygurların atalarının kurt, kaplan, gibi (hayvanları) totem olarak kabul ettiği söylenebilir.

1.1.2.2. Animizm (Ruhçuluk, Atalar Kültü)

Animizm, dinler tarihinde ruhsal varlıkların mevcudiyetine olan inancı ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Animizm teorisini ortaya atan ve sistemli bir hale getiren Edward B. Tylor’dır. Tylor, ruhi varlıklara inanış olduğunu düşündüğü animizmin, insanlığın ilk dini olduğunu varsayar. Ona göre bu inanış tüm ilkel ırklarda görülür.³⁸

Comte’un dini evrim kavramını onaylayan Tylor, önemli bir değişiklik yaparak onun fetişizmi yerleştirdiği yere “animizm” kavramını koyar. Comte’un fetişizmini ise “taşlara ve ağaç gövdelerine ibadet” olarak tasvir ettiği ikinci kısma indirger. Buna göre animizm, bir üst gelişim aşamasına ulaşıncaya kadar kendi içinde beş basamağa ayrılır.³⁹ Bunlar; insandaki maddi olmayan tarafın yani ruhun varlığının keşfi, ruhun ölümden sonra da varlığını sürdürdüğüne olan inanç, ruhun rüya veya trans halinde bedeni geçici olarak terk etme becerisine sahip olduğunun keşfi, hayvanların ve hatta cansız varlıkların da ruha sahip olduklarına inanç ve hayaletlere olan inançtır. Tylor’ın animizminin temelinde ruh inancı yatar. İnsanlar kendilerini canlı kıldığını düşündükleri bir ruh inancına sahip olduktan sonra buna benzer bir varlığı dışarıdaki nesnelere de atfetmişlerdir.

³⁷ Pritchard, s.123-124

³⁸ Yusuf Ziya Yörükkan, *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2009, s.54

³⁹ Bianchi, s.68

Tylor'a göre, insanlık ruh inancına rüya aracılığıyla varmıştır: İnsan rüyasında çeşitli olayları yaşamakta, uzak ve değişik yerlere gitmekte, tanımadığı kimselerle karşılaşmakta, bunlarla birlikte avlanmakta, dostluk kurmakta ya da savaşmaktadır. Oysa rüyayı gören kimse, bütün bunlar olup biterken kulübesinde yatmaktadır. O halde uyuyan kimseyi kendi başına buyruk, istediği gibi hareket edebilen bir "şey" terk etmektedir. Bu ise uyuyanın biraz uçucu, biraz bulanık olan benzerinden başka bir şey değildir; yani ruhudur. Aynı durum ölüm için de söz konusudur. Ölen birinin hiçbir yaşama belirtisi göstermeden yatmasının nedeni o kimseye canlılık veren şeyin, yani ruhun bedeni terk etmesidir. Ancak ruh rüyada, insanı belli bir süre, ölümden ise tamamen terk etmektedir. İlkel insan, rüya ve ölümün dışında vizyon, kendinden geçme, ateşli hastalıklar gibi ruhsal ve fizyolojik yaşantılarla da ruh kavramına varmış, bunu bedenden ayrı ve canlı bir ilke olarak tasarlamışlardır.⁴⁰

Tylor'un bu varsayımına katılan İngiliz düşünürü Spencer de ruh düşüncesinin oluşması yolunda "cadı teorisi"ni ileri sürmüştür. Tylor ve Spencer'e göre insanın ölümünden sonra bedenden tamamen ayrılan ruhlar primitif inanca göre, özgürce insanlar arasında gezmeye başlamışlardır. Hatta yaşayan insanların bedenlerine de girip çıkmışlardır, bu nedenle yaşayan insanların başına gelen tüm iyilik ve kötülüklerin nedeni bu ruhlardır.⁴¹ Tylor ve Spencer din düşüncesinin oluşmasını da bu inanca bağlamaktadırlar. Zira insanlar kötülüklerden korunmak ve iyiliklere kavuşmak için bu ruhlara duaya ve kurban kesip adak vaat etmeye başlamışlardır. Dua, kurban ve adak, dinin temel unsurlarıdır. Ruh, bedenden kurtulduğunda tine dönüşmüş, zamanla da put ve tanrı olmuştur. Ruhun tin oluşunu sağlayan ölüm olgusu olduğu için, ilk dinsel inançlar ata ruhlarında ortaya çıkmıştır. İlk kurban, ölüm olayının gerçekleştiği mezarlarda kesilmiş ve atalara tapma ritüeline başlanmıştır. Bu ruhlar ya da tinler, canlı insanlara girebildikleri gibi taş, toprağa, ağaca, bitkiye girerek onların ruhlarını da oluşturmaktadır. O halde her şey canlıdır, yani ruhludur. Atalara tapınmadan sonra doğaya tapma da böylelikle başlamıştır.⁴²

Dinin kaynağının atalara tapma ile başladığı düşüncesini savunan, Herbert Spencer, dinin evrimsel bir süreç içinde biçim kazanan bir kurum olduğunu ileri sürer. Spencer'a göre evrim, temelde canlılar dünyasını ilgilendiren organik bir yasadır ve tüm fenomen çeşitlerinde tek

⁴⁰ Örnek, s.25-26

⁴¹ Örnek, s.25

⁴² Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 2006, s.57-59

biçimli olarak kendisini gösterir. Diğer taraftan toplumları, biyolojik organizmalara benzer biçimde düşünmek mümkündür.⁴³

Spencer ölmüş ataların ruhlarının teskin edilmesi ameliyesinin aslında daha onların hayattayken sahip oldukları birtakım meziyetlere bağlı olduğunu belirtir. Ona göre ilkel insan, sıradan olanı aşan her şeyi doğüstü ve kutsal saydığı için, öbürlerinin arasında sıra dışı yeteneklere sahip bir insanı da aynı şekilde görür. Sıradan olmayan bu kişi kabilenin kurucusu, güç veya cesaretiyle ün kazanmış bir kabile reisi, mucit, sanatçı ya da egemen ırktan bir kahraman olabilir. Sağlığında korkuyla saygı duyulan böyle bir insana, öldükten sonra daha da artan bir korkuyla hürmet edilmeye devam edilir. Zamanla da onun ruhunun sükunete ulaştırma işlemi bir ibadet şekline dönüşür, ruhunun hoş tutulması için kurbanlar ve adaklar sunulur. İlkelerde atalara tapınma düşüncesinin varlığını Hume da kabul eder. Ona göre ilkel insanlar, güç, cesaret ya da anlayış bakımından üstün bazı ölümlüleri tanrılaştırırlar ve kahramanlara tapınırlar.

Eski Türk inanç sisteminde de en önemli unsurlardan biri atalar kültü idi. Türklerde pederşahi yani baba egemenliğine dayalı bir aile sisteminin var olduğunu ölmüş ataları için kurbanlar kesilmesinden anlıyoruz. İnanışa göre baba ve umumiyetle atalar, öldükten sonra dahi ruhları vasıtasıyla aile efradını korumaya devam ettiklerinden onlara karşı duyulan minnet hissi türlü şekillerde ortaya konmuştur. Bununla birlikte, atalar kültüründe ölen her atanın ruhu ve dolayısıyla da mezarı kült olarak kabul edilmemekte yalnızca saygıdeğer olanlar buna erişmektedirler. Bu anlamda “ölüler kültü” ile “atalar kültürü” de birbirinden ayırt etmek gerekmektedir.⁴⁴

Ölünün daha mutlu yaşayacağına inanılan bazı Hint-Avrupa kavimlerinde ölünün mezarına eşyaları konulmakla yetinilmez önemli ölümlerin akrabaları da öldürülerek yanına gömülürdü. Ayrıca yine Kuzey Avrupa topluluklarının kutsal hayvanları domuz için yaptıkları törenlerde insan kurban ettikleri de bilinmektedir. İnsanın kurban edilmesi aslında Sami kavimlerinde büyük önem taşıyordu. Arabistan’ın kuzey bölgesinde berekete ilişkin olarak doğayı yöneten tanrılara insanlar kurban edilirdi. Tanrının gazabını yatıştırmak için cahiliye devri Arapları tarafından en değerli evlat olan erkek çocuk sunulurdu. Eski Türklerde ise durum böyle

⁴³ Pritchard, s.71-72

⁴⁴ Harun Güngör, “Eski Türklerde Din ve Düşünce” *Türkler Ansiklopedisi*, C.III, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s.264

değildi onların en büyük kurbanı en çok kıymet verdikleri hayvan olan at idi. Orta Asya'nın Türk bölgelerinde özellikle Altaylardaki kurganlarda, birçok at iskeleti bulunmuştur.⁴⁵

Öldükten sonra öte âleme geçtiklerine inandıkları atalarına, Türkler çeşitli biçim ve zamanlarda, Asya Hunları ise her yıl Mayıs ayının ortalarında atalarına kurbanlar sunmaktaydılar.⁴⁶ Göktürkler ve Uygurların da Hunlar gibi yılın beşinci ayında kutsal dağlarında Tanrı'ya ve atalara kurban sundukları bilinmektedir.⁴⁷ Eski Türklerde Atalardan yardım dilemek son derece yaygın bir inanç olarak dinsel uygulamalarda bugüne dek gelmiştir. Eski Türklerdeki bu ruhsallık inancı daha sonraları Şamanizm inancıyla da bütünleşmiştir. Bu inanç Türklerin yaşamlarının her alanında ruhlarla bağlantı kurulmasına da zemin hazırlamıştır. Bütünüyle ruhsal bağlantıya dayanan Şamanizm'in Türkler arasında kolaylıkla benimsenmesinin en önemli nedenlerinden biri de, Türklerin daha önceki dönemde eski inançlarında yaşattıkları atalar kültü inancı sayılmaktadır. Atalar kültürünün diğer dinlere olan etkisine bakıldığında, sonraki dönemlerde de Tanrı hiçbir zaman tek başına olmamış, tam tersine melek, ruh ya da ilah denilen varlıklar tarafından kuşatılmıştır.⁴⁸

1.1.2.3. Natürizm (Doğa Güçlerine İnanma)

Max Müller'e göre din olarak kabul edilen natürizm, tabiat kuvvetlerine tapmaktan ibarettir. 1856'da Sanskritçeyi (eski Hint alfabesi) çözen ve Vedaları okuyan Müller, dini metinlerdeki Tanrı isimlerinin bir takım doğa güçlerinin sembollerinden ibaret olduğunu görünce, bu kaniya varmıştır. Müller'e göre doğa güçlerini açıklayamayan ve korkuya kapılan ilkel insan bunun sonucunda ibadet yoluna sapmıştır.

Natürizmde büyük Tanrı, yüceliğinden dolayı gökyüzündeki varlıkların sembolleri ile ifade edilmiştir. Aile reisi, bu yüce varlıklar arasında araç olarak kabul edilmiştir. Dua ve ilk doğan hayvanın kurban edilmesi, natürizmdeki başlıca ibadetlerdendir. Bu dinde, öncekileri mabet ve rahip görülmemiştir. Aynı zamanda bir ata ibadeti de olan natürizmde sonraları mezarlar üzerinde mabetlerin yapıldığı görülmektedir.⁴⁹

⁴⁵ Fuzuli Bayat, *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 2006, s.303

⁴⁶ Emel Esin, *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1978, s.44

⁴⁷ Ünver Günay ve Harun Güngör, *Türklerin Dini Tarihi*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2003, s.80

⁴⁸ Ergün Candan, *Türklerin Kültür Kökenleri*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul, 2002, s.31-32

⁴⁹ Yörük, s.50-51

1.1.2.4. Şamanizm/Şamanizm'in Küresel Yayılımındaki Duraklar ve Bağlantılar

Şamanizm, trans durumuna geçerek, doğaüstü varlıklarla ilişkiler kurma, onların güçlerine sahip olma ve bu gücün kişi ya da toplum yararına kullanılması şeklinde yapılan çeşitli dinsel büyüsel pratiklerdir.⁵⁰ Şamanizm, günümüzde çoğu zaman “batı odaklı sosyal bilim” ve “popüler bilim”e yakınlık gösteren çevrelerce bir din olarak tanımlansa da, gerek bu kavramı benimsemiş toplumlardaki kültürel ve günlük yaşamdaki işlerliği, gerek ahlaki değerler çerçevesinde gündelik yaşama dair dogmatik/didaktik önermeler sunmaması açısından bir din olma niteliği taşımamaktadır. Öte yandan Şamanizm, doğa olaylarına doğaüstü ya da metafizik anlamda açıklamalar getirmesi, tüm bu doğaüstü olayların öznesi olarak doğaüstü varlıkları kendine ait bir kozmogonik ve kozmolojik dizgelere yerleştirmesi açısından bir inanç sistemi özelliği taşır.⁵¹

Şamanizm temel aldığı inanç dizgeleri açısından, canlı veya cansız her varlığın bir ruhu ve enerjisi olduğu inancıyla animizm bağlamında kendine yer bulmaktadır. Öte yandan ölen atalara saygı bağlamında, atalar kültü kavramını anımsatan inanç pratikleri söz konusudur. Ölen ve toplumda nüfuzlu kişilerinin ruhunun rahat ettirilmesi ve hatırlanması için şaman inançlı toplumların mezar inşa ettikleri ve yılın belli dönemlerinde bu yerleri ziyaret edip adaklar adadıkları bilinmektedir.⁵²

Şamanizm'in bağlantıda bulunduğu bir başka inanç biçimi de totemizmdir. Bu bağlamda Şamanizm'de Moğolcada “ongon” ve Türki dillerde “töz” ya da “tös” isimli bir görüngü ortaya çıkmaktadır. Bu töz ya da ongonlar kutsal sayılan varlıkların, şaman ruhlarının ve inanç sisteminde “ata” olarak adlandırılan hayvanların kutsallık anlamlarıyla donatılmış simgeler ve onların bedenleştiği idollerdir. Bunlar ilk bakışta fetişizm ya da putperestlik (idolatry) gibi kavramlar bütününde ele alınabilecek gibi gözükseler de temsiliyetleri (simgesellikleri) boyutunda fetiş ve putlardan ciddi anlamda ayrılırlar. Bu simgesel nesnelere işaret ettikleri kutsallık özelliği taşıyan varlıkların (totemlerin) görünümünde yapılı ve gündelik yaşamda etkileşim ve algı sınırlarına giren çeşitli alanlara yerleştirilirler ve fetişlerden ya da putlardan farklı olarak “bir tapınım olmaksızın” saygı görürler. Başka bir ifadeyle, bu nesnelere kutsallık taşıyan göstergelerin ya da sembollerin işaret ettiği varlıklarla bir ilişki ağında araçlardır. Bununla birlikte Şamanizm kavramını sadece bir totemizm formu

⁵⁰ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s.15

⁵¹ Michel Perrin, *Şamanizm*, (Çev. B. Arıbaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.12

⁵² Jean-Paul Roux, *Altay Türklerinde Ölüm*, (Çev. A. Kazancıgil), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999, s.188

olarak görmek yanlıştır. Şamanizm'in bu boyutunu" totemistik yapıların rastlandığı bir inanç sistemi" olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır.⁵³

Genel anlamda Orta Asya, Kuzey ve Kuzeydoğu Asya ve dolayısıyla Sibiryaya bölgelerinde yaşayan göçebe halklarda rastlanan bu inanç sisteminin en eski kökenlerinin, arkeoloji ve tarih disiplini aracılığıyla ulaşılmış verilere dayanarak, tarih-öncesi döneme denk geldiği ifade edilmiştir.⁵⁴ Temel anlamda avcılık merkezli bir ekonomik yapıya dayanan bir yaşam perspektifinde gerçekleşen bu inanç sisteminin doğa veya doğa ile bağdaştırılmış kültürler içermesi bu noktada tesadüf değildir.

Bu doğrultuda, bir inanç sistemi olmasının yanında kültürel bir olgu olan Şamanizm, aynı zamanda doğadaki yaşam devamının en belirgin değişkeni olan "doğurganlık" merkezli bir anlayış geliştirmiştir.⁵⁵ Doğurganlık değişkeninin en önemli nesnelere biri olan "kadın" kavramını yücelten anaerkil ile kısmen ilişkilendirilebilecek bir anlayışa sahip Şamanizm'de başka bir önemli unsur da, bu pratiğin özneleri olan şamanlar arasında kadın şamanların özel bir yeri olmasıdır. Hatta bu pratiğin en erken devirlerinde şamanlığın kadınlara mahsus bir sanat olduğunu gösteren işaretler vardır.⁵⁶

Şamanlık geleneğinin oluşum süreci açısından Mezopotamya ve Sümerlerden 20.000 ila 25.000 yıl öncesine dayandığı var sayılmaktadır Herhangi bir kurucusu veya kutsal kitabı bulunmamaktadır.

Orta Asya'da oluşan Şaman inancı göçlerle dünyanın farklı alanlarına yayılmıştır. Şamanlık Laplar'ın ülkesinden Bering Boğazı ile Eskimolar'a, oradan da Kuzey Amerika'ya, Güney Amerika sahillerine, Hindistan üzerinden de Güney Asya adalarına yayılmıştır. Böylece Orta Asya, Sibiryaya, Kuzey ve Güney Amerika kıtalarında, Endonezya, Polinezya ve Avustralya'yı kapsayan dünyanın farklı bölgelerinde küçük ya da büyük toplulukların inanç sistemi olarak yer bulmuştur.⁵⁷

Eskiçağ ve Ortaçağ'daki çok yaygın olan sihirlerden farkı, onların kişisel olmalarına karşılık, şamanlığın başta Orta Asya ve Kuzey Asya halkları olmak üzere, Tunguzlar'da, Moğollar'da,

⁵³ Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2006, s.44-45

⁵⁴ Ümit Hassan, *Eski Türk Toplumuna Üzerine İncelemeler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011, s.53

⁵⁵ Hassan, s.55

⁵⁶ İnan, s.89

⁵⁷ Ahmet Dalkıran *İslamiyet öncesi Türk Sanatında Şamanizmin Etkileri* Selçuk Üniversitesi Doktora Tezi

Mançular'da, Laponlar'da, Eskimolar'da, Vogullar'da, Ontiyaklar'da, Samoyedler'de, Kafkaslar'da, Hindistan'da, Çin'de, Japonya'da, Endonezya'da, Malezya'da, Polinezya'da, Avustralya'da, Büyük Okyanus'un öbür adalarında, Alaska'da, Grönland ve İzlanda'da, Kuzey Amerika'da, Guyana'da, Amazon bölgesinde ve Afrika'nın birçok yerinde (ufak tefek ayrılıklar bir yana) temel ilkeler değişmemek koşuluyla az ya da çok kalabalık cemaatin bulunmasıdır. Şamanlığın ne zaman ortaya çıktığı, ne gibi değişiklikler geçirdiği kesin olarak bilinmemektedir.

Günümüzde Şamanizm'in Kapsamına Alınan Topluluklar:

Son araştırmalar şamanlığın Türkler'e özgü olmayıp bütün Asya'ya yayıldığını (Samoyedler'den Endonezya adalarına kadar) göstermektedir ki, araştırmacılar, artık Amerika Kızılderililerini de Şamanizm kapsamında ele almaktadırlar. Nitekim Mircea Elida Şamanizm adlı kitabında Asya'nın şaman topluluklarında, Amerika Kızılderilileri'nde ve Okyanusya yerlilerinde sayısız unsurun ortak olduğunu ortaya koymuştur.⁵⁸ Keltlerden, Kızılderililere, Türklere ve Moğollara kadar daha pek çok kavimin inancı olmuştur.

Bölgesel Şamanlığın bağlantılarında birkaç örnek verecek olursak; Şamanlık Avrupa'da ilk devir devirlerinden beri yaygındı ve değişik Töton kabileleri ve Fin-Baltık halkları arasında Demir Çağı boyunca tatbik edilmişti. Hristiyanlığın doğuşu ile birlikte şamanlık yok olmaya yüz tutmuş, bilhassa şehirlerde çok kaybolmuş ve ama kırsal kesimlerde şamanlıktan kalma adetler Hristiyan olan halklar arasında yaşamaya devam etmiştir. Sibiryaya klasik Şamanizm'in anavatanı kabul görmektedir. Bölgedeki Ural, Altay, Paleosibiryalı halklar bilhassa de avcı-toplayıcı gruplar çağdaş dönemlere kadar Şamanistik uygulamalarda bulunmaya devam etmişlerdir. Doğu Sibiryaya'dan Kuzey Kanada 'ya dek uzanan geniş bir coğrafyada yaşayan Eskimo gruplarının Şamanist uygulama ve inançlara sahip oldukları kayda geçilmiştir. Amazon Yağmur ormanlarında bazı yerli grupları şaman eylemlerinde bulunmaktadır. 20.yüzyılda Tukano şamanlığının zengin sembolizmi üstüne alan incelemeleri yapılmıştır... Kuzey ve Güney ABD kıtalarında yaşayan Yerlilerin tek bir evrensel Yerli Amerikan Dini ya da manevi sisteminden bahsedilememiş olacak denli çeşitli inançlara sahip oldukları bilinmektedir. Bununla beraber yerel kültürlerin geleneksel şifacıları, mistikleri, otacıları bulunmakta ancak onlar halkları arasında şaman kavramı yerine kendi yerel dillerindeki kelimelerle anılmaktadırlar. Söz hususu ruhsal önderler tipik Asya şamanlığındaki gibi

⁵⁸ <http://aylinyabanoglu1.blogcu.com/> Şamanlık ve Doğa Öğretisi

kabilenin karşılaştığı önemli vakalar veya kişisel hastalıklara çare bulmak için ruhlar alemine uçabilmekte, trans haline girebilmekte ve ateş ve tütünden faydalanabilmektedirler.⁵⁹

1.1.3. Primitif Toplumlarda Dans ve Büyü

Savaş, av, totem, bolluk, ölüm, erginlik danslarında genellikle maskeler takıldığından söz eden Örnek, dansların insanı kendinden geçirmek suretiyle (şamanların dansında olduğu gibi), büyücünün doğaüstü güçler ya da din adamının Tanrısıyla ilişkisini sağlamak amacıyla yapıldığından söz etmektedir.

Ayinsel (ritüel) tören, evreni yansıtan bir olgunun sahnelenmesidir. Bu sahneleme, daha çok mistik bir yinleme, bir olgunun yeniden ortaya getirilip gösterilmesi için bir özdeş olmalıdır. Ayinsel oyun, ayrıca inananları, tapınanları, kutsal sayılan olgunun kendine katılmasını sağlar. Ayinsel törenlerde, mevsimlerin dönüşümü, küme yıldızların hareketi, ürünlerin büyümesi ve olgunlaşması, canlıların doğması, yaşaması ve ölümü gibi doğasal görünümüne benzetmeler yapılır, bu olaylar oyun biçiminde sahnelenirdi. Bu, ilkelde daha çok görülmektedir. Güneş, kralı, güneşin hareketi de krallığı simgelemiş olurdu. Kral, ölene dek hep güneştir. Güneşin batması da, kralın tahttan indirilmesini ya da halk tarafından öldürülmesini simgeler.⁶⁰

Büyüsel dans, dünya üzerindeki her topluluğun ve her medeniyetin işleyen bir parçası olmuştur. Şamanlar ve rahipler/rahibeler trans durumları oluşturmak için müzik ve dansı kullanmışlardır. Dansların hepsinde yoğun duygular ve vücut hareketleri birbiriyle ilişkili olmuştur.

İlkeller akıl yolu ile çözemedikleri, algılayamadıkları, yorumlayamadıkları, güçlerden korku duymuşlar ve bu korkuyu başkaları ile paylaşmak istemişlerdir. İlkelerin endişe duydukları, çözülemeyen saltık olan, onlar için tanrıdır. Korkulu olanla barışık yaşamak ancak adına tören düzenlemekle olasıdır. Böylece kurulu düzen korunmuş olacaktır. İlkelerin çözemediği güç, doğanın ve yaşamın kendisidir. Birbirini ardışık ve döngüsel takip eden bu durumu ilkeller, Tanrının ölüp dirilmesi olarak yorumlamış ve ölüp dirilme motifiyle canlandırmışlardır. “Saltık olanın, tabiatın döngüsüne bağlı kendiliğinden çözülmesi, ilkelerin kendi büyü güçlerinin ötesinde bazı üstün varlıkların olduğunu uslarına getirmiştir. İşte toplumdaki inanç

⁵⁹ <http://bilgi-bilgi.com> Şamanizm

⁶⁰ Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı*, (Çev. Ö. Nutku), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.63

değişiklikleri ritüellere olan inancı sarsmış, büyü kavram olmaktan çıkmış somut olana, tanrıya yönelmiştir. Böylelikle büyü; tanrıya yakarma, dua ve kült törenlerine dönüşmüştür.”⁶¹

Dansın ilkelerin yaşamındaki işlevleri çeşitlidir. Örneğin; yaşamsal fonksiyonlarını sürdürebilmek için beslenmeye ihtiyaç duyan insan avlanmak zorunda kalmıştır. Ava gelişigüzel çıkmamış, av öncesini ve sonrasını ritüellerle süslemiştir. Av bugünkü gibi zevk için yapılan bir uğraş değil; hayatta kalma mücadelesinin bir sonucudur. İlk insanın ava çıkmadan önce ve avdan sonra yaptığı ritüeller ait olduğu doğaya seslenişidir. Avcı, av hayvanının insanla benzerlik gösterdiğine, özel güçleri içinde taşıdığına inanır. Avcı kültürlerde ve avcılıkta görülen bu mistik ve büyüsel bağ, totemizmin ilk aşamalarından biridir ve alter-ego (öteki ben) inancında; öldürülen hayvanlarla barışmak, affedilmek için yapılan uygulamalarda, hayvan kemikleriyle fala bakmakta, av büyüsünde ve hayvanları taklit eden oyunlarda kendini göstermektedir.⁶² Ava çıkmadan önceki çılgın toplu danslar, topluluğun güven duygusunu arttırmıştır. Bu onlara, avlarına karşı üstünlük duygusu vermiş; böylelikle tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü tabiat karşısındaki güçsüz yaratık insan, büyüden büyük destek görmüştür.⁶³

İlk insanlar büyüsel dansı sadece av ritüellerinde kullanmamışlardır. Dans hayatlarının her anında bir kurtarıcı gibi bedenlerinde var olmuştur. Tabiat olaylarının gücü karşısında direnen insanlar, korkularını dans sayesinde yenebilmiş ve koşulları eşit hale getirebilmiştir. Doğayla bütünleşen ilk insanlar doğal yaşamın parçası olan bedenlerini yine tabiatla ve çevresindeki insanlarla barışık yaşamak için bir araç gibi kullanmışlardır. Bedenleriyle anlattıkları; hayatta kalmaları için onlara güç ve güven vermiştir. Toplumda saygın bir birey olarak yerlerini almada dansı geçiş noktası olarak kullanan ilk insanlar, erginlik törenlerinde dansın büyü gücünden hareketle cesareti, olgunluğu, sabrı, zaferi, mutluluğu tıpkı bir tuvale resim çizer gibi bedenleriyle anlatmışlardır.⁶⁴

⁶¹ Sağlam, s.45-46

⁶² Örnek, *Etnoloji Sözlüğü*, s.20-21

⁶³ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, (Çev. C. Çapan), Payel Yayıncılık, Ankara, s.47

⁶⁴ Ted Andrews, *Büyüsel Dans Teknikleri*, New Age Yayınları, İstanbul, 2002, s.28



Resim 1: Dans eden Altay Şamanı

İKİNCİ BÖLÜM

2. ŞAMANİZM, KÜLTLER VE SEMBOLLER

2.1.1.1. Şamanizm'in Felsefesi

Akademik bir kavram olarak Şamanizm üzerine çalışmalar on dokuzuncu yüzyılın sonlarına rastlamaktadır. “Şamanizm” kelimesinin literatüre girmesi ise, on yedinci yüzyılda Rusya’ya ve Sibiry’a yolculuklar gerçekleştiren misyoner ve Batılı gezginler tarafından yazılan seyahatnamelere kadar geri götürülebilir.⁶⁵

Şamanizm kavramına kaynaklık eden “Şaman” teriminin Tunguzca “çaman” kelimesinden alındığı kabul edilir. Bir görüşe göre “çaman” kelimesi “bilmek” anlamına gelen “ça” kökünden türetilmiştir ve “bilen insan” anlamında kullanılmaktadır. Diğer bir görüş ise, “şaman”ın “sıçramak, dans etmek, coşmak” fiilinden türediği öne sürülmektedir. Şaman kelimesinin etimolojik kökeni hakkında ise iki farklı görüş vardır. Bu görüşlerden biri, kelimenin Mançu-Tunguz dili kökenli olduğunu kabul etmektedir. Diğer görüş ise, Hint Avrupa dili kökenli olduğunu, Tunguz diline Budizm etkisiyle Sanskritçe *samana* kelimesi olarak girdiğini ileri sürmektedir.⁶⁶

Şamanizm'in temel ilkelerinden birincisi insanın ve dünyanın ikili yorumuna dayanır. Şamanizm'de insan bir bedenden ve bir ya da birçok ruhtan oluşur. Ruh, bedenden ayrılabilen ve ölümden sonra da yaşamayı sürdüren görünmez bir özdür. Sadece insanların değil doğadaki tüm canlı ve cansız varlıkların da ruhları vardır. Benzer şekilde dünya da ikili olarak yorumlanır. Bir yanda görünür, gündelik ve kutsal olmayan bir dünya diğer yanda ise, sıradan insanların göremedikleri öteki dünya vardır. Tanrılar, ruhlar, atalar, ölümler bu ikinci dünyada yaşarlar.⁶⁷

Şamanist dünya görüşüne göre, görünen görünmeyenden kaynaklanır ve öteki dünya bu dünyayı denetler. İnsanları vuran kuraklık, açlık ve hastalık gibi büyük felaketlerin öteki dünyadan kaynaklandığına inanılır. İnsanlar beslenmek için hayvanları öldürür ve doğayı yağmalar; buna karşılık öteki dünyanın ruhları da insanlara karşı avcılar gibi hareket eder ve intikam almak için onları kovalar. Hastalık, ölüm, kuraklık, kıtlık, insanın varlığını sürdürmek

⁶⁵ Michael Harner, *Şaman'ın Yolu*, (Çev. M. Bolak), MİA Basım Yayım, İstanbul, 2006, s.57

⁶⁶ Michel Perrin, *Şamanizm*, (Çev. B. Arıbaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.16-17

⁶⁷ Perrin, s.12

ve güven altına almak için yağmaladığı doğanın bedeli olarak öteki dünyaya ödediği borçtur.⁶⁸

Şamanizm'in temel ilkelerden ikincisine göre *Şaman* denilen bazı özel insanların öteki dünyayla ilişki kurabildikleri ve sıradan insanlardan farklı olarak öteki dünyayı görme ve tanıma gücüne sahip oldukları kabul edilir. Şaman bu gücü *yardımcı ruhlar* denilen varlıklar sayesinde kullanır. Böylece Şaman, öteki dünyayla dilediği gibi iletişim kurarak insanların yararına olacak şekilde tanrılarla insanlar arasında arabuluculuk yapar.⁶⁹

Üçüncü temel ilkeye göre ise Şamanizm'in toplumsal bir işlevi olduğu kabul edilir. Şaman, insanların başlarına gelen talihsizliklerin nedenlerini açıklamakla, dengesizlikleri önlemekle, sorunları çözmekle ve acıları yatıştırmakla yükümlüdür. Toplumdaki sıkıntıları önlemek veya çözüme ulaştırmak için gerektiği zamanlarda devreye girer. Çevresel, iklimsel, biyolojik ve bazen toplumsal dengeleri yeniden kurmaya çalışır. Bir başka ifadeyle Şaman, kendisi için harekete geçmez, toplumun ihtiyaçları doğrultusunda hareket eder. Bu anlamda da Şamanizm toplumsal bir kurumdur.⁷⁰

Şamanizm, doğadaki tüm canlı veya cansız varlıkların bir ruha sahip olduğunu varsayan animist bir düşünce sistemidir.⁷¹ Hayvanlar, bitkiler, ağaçlar, kayalar, dağlar, rüzgar ve yağmur gibi olguların da ruhu olduğuna inanılır. Bu da insanın doğayla bir bütün içinde yaşamasını ve doğadaki her şeye karşı saygılı olmasını gerektiren bir felsefi tutum anlamına gelmektedir. Bu dünya görüşüne göre, insanın maddi ve ruhsal olmak üzere ikili bir yapısı vardır. İnsanın birden çok ruhu olabilir. Bu dünya görüşünün mantığına göre, ruhun bedenden kısa bir süre uzaklaşması düşe, uzun süreli ayrılığı hastalığa ve tamamen kopması ise ölüme tekabül eder. Benzer şekilde dünya da ikili bir yapıya sahiptir: Bir yanda, her gün gördüğümüz bu dünya, diğer yanda sıradan insanların genellikle göremedikleri, her türlü ruhun, tanrıların, ölülerin ve hayaletlerin bulunduğu öte dünya yer almaktadır.⁷²

Öteki dünya bu dünyaya müdahale edebilir. Kıtliklar ve hastalıklar gibi yaşanan sıkıntıların öteki dünyanın müdahalesi sonucu olduğuna inanılır. Bu tasarımda öteki dünyadaki varlıklar

⁶⁸ Perrin, s.12-13

⁶⁹ Perrin, s.15

⁷⁰ Perrin, s.15-16

⁷¹ Hoppal, *Sibirya Şamanizminde Doğa Tapınımı* (Çev. G. Erginer), Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi, 41 (1):209-225, 2001, s.210

⁷² Perrin, s.12

da insanımsı bir form alır ve bu nedenle tıpkı insanlar gibi ihtiyaçlara sahip oldukları kabul edilir. Bu dünya ile öte dünya arasında bir mübadele çevrimi olduğuna inanılır ve bu nedenle hastalık, ölüm, kuraklık ve kıtlık, insanoğlunun varlığını güven altına alma uğruna yağmaladığı çevrenin bedeli olarak öteki dünyaya ödediği bir borç olarak görülür. Şaman da bu mübadelenin düzenleyicisi fonksiyonuna sahiptir.⁷³

Bu yaşam biçiminin mantığına göre, insanlar rüyalar veya görümler aracılığıyla öteki dünya ile iletişim kurabilir, ancak sıradan insanın ancak rastlantıya bağlı olarak kurabildiği bu iletişimi şaman rastlantıya bağlı olmaksızın kendi istemiyle kurabilme gücüne ve yeteneğine sahiptir.⁷⁴ Şamanlık gücü iki şekilde ortaya çıkar. Şaman yardımcı ruhlarını öteki dünyadan çağırabilir veya kendi ruhunu öteki dünyaya salabilir.

Bu dünya görüşünde evren genellikle çok katlı bir yapıya sahiptir. Sözelimi, Şamanist Sibiryalı halklarının inanışında dünya Gökyüzü, Yeryüzü ve Yeraltı olmak üzere üç katmana bölünmüştür. İnsanlar orta katman olan Yeryüzünde yaşar fakat gökteki üst dünyaya küçük bir delikten ulaşılabilir. Gökyüzündeki bu dünya da Yeryüzü dünyasına benzemektedir, orada da doğal bir ortam, hayvanlar ve bitkiler bulunmaktadır. Ancak yine de biraz farklıdır, örneğin bu dünyada gündüz iken o dünyada gecedir. Bu üst dünya da kendi içinde katmanlara sahiptir, Gök-Tanrı Bai Ülgen dokuzuncu veya on altıncı katta bulunmaktadır. Aşağı dünya da benzer şekilde birçok kata sahiptir ve çoğunlukla ölümlerin alemi olarak kabul edilir. Yeraltı aleminin efendisi Erlik Han'dır.⁷⁵ Öteki dünyalar ve yeryüzünde bulunan ruhlar maddi dünyaya etkide bulunabilirler. Ancak onlarla iletişime geçebilen, Yeraltı ve Gökyüzüne gidip gelebilen kişiler ise sadece Şamanlardır.

2.1.1.2. Şamanizm ve Din-İnanç İkilemi

Şamanizm, ister bir din olarak ister sıradan bir inançlar silsilesi olarak kabul görsün, geniş bir anlam içermektedir. Toplumların kültürel dokularının, sosyal yaşam tarzlarının sürekliliği bağlı oldukları inanışlarla yakından ilgilidir. İnanılan din, toplum yaşamını destekliyor; kültürel yapı içerisinde eriyebiliyor ve sosyal yaşama kutsallık katabiliyorsa hem kendinin

⁷³ Perrin, s.13

⁷⁴ Perrin, s.14

⁷⁵ Esat Korkmaz, *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2008, s.134

hem de kültürel oluşumların sürekliliğini sağlayabilmektedir. Bu tarz inançların en başında gelenlerinden biri de Şamanizm'dir.⁷⁶

Din ortaya koyduğu kurallar ile kesin çizgilerle insan hayatını çevrelerken; insan inancı nispetinde o dine bağlı kalmakta ve böylece dini anlamda bir sınıf farkı ortaya çıkmaktadır. Kendilerini dine adayan din adamları, diğer insanlardan daha çok “büyük güce” yakınlaşmakta ve birçok beşeri ya da ilahi dinde olduğu gibi bir aracı konumuna gelmektedir. Din, inanç kavramını beraberinde getirmekte; inanç ise kişinin inandığı dine olan yakınlığı nispetinde kişinin o dini yaşamasını sağlamaktadır. Dolayısıyla, ilk insandan günümüze değin bütün kabulleniş ve teslimiyet normlarını birer din olarak kabul etme fikri ortaya çıkmaktadır. Nitekim bütün ruhanî ritüeller belli kurallar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu noktada şöyle bir farktan söz edilebilir: Din tanımlarının uzlaştıkları nokta Tanrı kavramıdır. Yerine getirilen ritüellerin amacının tanrıya yakınlık olması en önemli noktalardan biridir. Öyleyse bütün inanışların bir din hüviyetine büründürülmesi zorunluluğu ortadan kalkmaktadır. Zira çoğu inanışta amaç, insanüstü varlığı kızdırmadan ya da rahatsız etmeden onun sahip olduğu güçlerden faydalanmaktır. Ona olan yakınlık tamamen menfaatler çerçevesinde gelişmiştir. Sihre, büyüye dayalı inanışların bu tarz inanışlar olduğu söylenebilir.⁷⁷

Kalafat, Şamanizm'in Türklerin sahip olduğu inancı tam manasıyla karşılayamayacağına işaret eder: “Birçok çalışmada Türklerin *Gök Tanrı* ya da *Şamanizm* dinine inandıkları yazılmaktadır. Bir defa Şamanizm'in bir din olmadığı hususunu konunun dünyaca tanınan dinler tarihi uzmanı Mircea Eliade *Şamanizm* adlı eserinde dile getirir.”⁷⁸ Başka bir eserinde ise şaman ve kam arasındaki farka dikkat çeken Kalafat, eski Türk inancını ve diğer inanışlardan ayrılan yönünü şu şekilde ifade eder: “Şamanlık diye bir din yoktur. Kam din adamıdır. Tek din vardı; Türkler de onun zaten tâbisiydiler. Şamanlık din değil koruyucu cinciliktir. Kamlar Tanrı'dan mesaj getirirlerken şamanlar bunu yapamazlar... Türklerin inanç yumağını gözden geçirir ve ana hatlarıyla ifade etmek istersek merkezinde Tengri vardır. Türk yaşamında pek çok görevi olan kam, dini otoritenin temsilcisi durumunda olmuştur. Türkler, iyilik ve kötülüklerin iyelerden ve arvalardan geldiğine inanırlar, onları kızdırmamaya, hoşnut kılmaya çalışırlardı.”⁷⁹

⁷⁶ İnan, s.48

⁷⁷ İnan, s.48-49

⁷⁸ Yaşar Kalafat, *Altaylardan Anadolu'ya Kamizm-Şamanizm*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 2004, s.8

⁷⁹ Kalafat, *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, s.7-8

Gök Tengri ve Şamanizm terimlerinin karşılaştırılmasını ise Kalafat şu şekilde izah etmektedir: “Bize göre Şamanizm ile Gök Tengri inancı çağdaşlardır. Adeta bunlardan din görevlisi kam olan Gök Tengri inancının çağında Şamanizm bir nevi büyücülük idi. Zamanla iki inanç sisteminin yayıldıkları coğrafya iç içe geçti. Alan kayması oldu. Terimleri de karıştı ve eş anlamı da kullanılmaya başlandı. Ateşperestlik, tabiatperestlik, ruhperestlik farklı boyutlarda farklı etkinliklerde ön plana çıktılar.”⁸⁰

Kalafat, eski Türk inancını Şamanizm’den kesin bir dille ayırmış; anlam karmaşası ve kaynaşması yoluyla birbirine benzetilen bu inançların ana farklarını ortaya koymuştur. Eski Türk inancı “Tengri” merkezlidir. Dolayısıyla eski Türk inancının dini bir kimliğe bürünmesinde ana etmen budur. Zira yapılan her işlevin, kutsiyet kazanan her varlığın nedeni Tanrı’dır. Bu şekliyle ilahi bir dinden çok uzak görünmeyen eski Türk inancının ilk şekliyle bir ilahi din olup olmadığı noktası akla gelebilmektedir. Nitekim eski Türk dini; iyeler, arvaklar gibi yardımcı ruhlar ve merkezde Tengri düşüncesiyle ilahi bir dinden çok uzak görünmemekte; Hristiyanlığın başına gelen değişimin bu kadim dinin de başına gelmiş olabileceği düşüncesi akla gelmektedir.

İnan ise, eski Türk inancı için şunları söyler: “Eski Türkler, şüphesiz ki, Şamanist idiler. Fakat bu Şamanizm Altay ve Yakut şamanlığının bulunduğu safhayı çok arkasında bırakmış, gelişmiş bir durumdaydı. Avcılık ve iptidâî ziraatla dar bir sahada yaşayan küçük boyların dünya görüşleri ve dini telâkkileriyle büyük göçebe hakanlıklar kuran, Çin’den Bizans’a ve İran’a kadar uzanan ulusun dünya görüşü ile dini telakkilerinin aynı seviyede olmasına imkân yoktur.”⁸¹ İnan, eski Türk dininin Şamanizm olduğunu kesin bir şekilde kabul eder; ancak bu inancın gelişmişlik düzeyini ön plana çıkarır. Bu şekilde çoğu tanımlamada geçen “ilkel” ifadesinin eski Türk inancı için geçerli olmadığını da göstermiş olur.

Şamanizm’i bir dinden ziyade uygulamalar bütünü olarak gören diğer bir araştırmacı Roux’tur. Roux: “Şamanın belirli sonuçlar elde etmek için belirli bir bağlamda gerçekleştirdiği özgün eylemlerin bütününden oluşmaktadır”⁸² dediği Şamanizm’in “özgün eylemler” ifadesiyle dini ritüellerden uzak olduğunu ön plana çıkarmaktadır. Zira dinin

⁸⁰ Kalafat, *Altaylardan Anadolu’ya Kamizm-Şamanizm*, s.24

⁸¹ İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, s.1

⁸² Jean-Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, (Çev. A. Kazancıgil), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2002, s.63

dayandığı belirli kurallar vardır ve kısmi özgün anlayışların dışında uygulamalarda benzer esaslara dayanmaktadır.

Dünya üzerinde görülen Şamanik inançların, genel itibariyle, büyüye dayanıyor olması; buna karşın Türk Şamanizm’inde Tanrı merkezli bir inanç oluşumunun olması, Şamanizm ve Türk Şamanlığının farklı oluşumlar olduğunu göstermektedir. Ancak gerek isim olarak gerekse yaşantı tarzı olarak Türk Şamanlığının Şamanizm’den bu denli etkilenmiş olması; Kafesoğlu’nun söylediğinin aksine bu etkilenmenin geç dönemlerde değil; daha erken dönemlerde başladığını göstermektedir. Şamanizm’in eski Türk inancının Tanrı anlayışı dolayısıyla ibadetlerin amacı noktasında bu kadim inanişe etki edemediği söylenebilir.

Türk din tarihinin karmaşık dini kültürel yapısına işaret eden araştırmacılar, din ile büyüün iç içe olduğu ve tartışmalı olarak Şamanizm diye adlandırılan bir sistemi, tarihin ilk dönemlerinde egemen olan eski Türk inancına bağlamaların nedeni olarak bu karmaşık yapıyı görürler. Nitekim birçok araştırmacıya göre eski Türk inancı; totemizmi, animizmi, natürizmi politeizmi ve hatta monoteizmi barındırmaktadır.⁸³

Şener, Şamanizm inancının topluma fayda sağlama esasına dikkat çeker. Şamanizm’i esrime ya da trans haline girebilen kişilerin doğaüstü varlıklarla ilişkiye girerek bunu toplum yararına kullanma çabalarından doğan dini ritüeller olarak açıklayan Şener’e göre Şamanizm esas olarak sihir ve büyüye dayanır.⁸⁴

Görülüyor ki Şamanizm, eski Türk inancına dayalı olarak araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Şamanizm’i bir din olarak görenler; bunu kabul etmeyenler ve eski Türk inancını Şamanizm’den tamamen farklı gören araştırmacılar çeşitli dayanaklarla düşüncelerini ileri sürmüşlerdir. Burada dikkati çeken nokta ise, eski Türk inancına ya da Şamanizm’e dair bilgilerin var olduğu gerçeğine rağmen bu düşünce farklılıklarının oluşmasıdır. Bunda, kuşkusuz Şamanizm’in çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olmasının yanı sıra kavram karışıklığının da payı büyüktür.

Şamanizm’in geniş bir coğrafyaya yayılmış olması söylencelerin, benzer merkezli olsalar da, farklılıklar göstermesini; etkileşimde bulunulan diğer dinlerden kutsal varlıklar alınmasını ve dini uygulamalarda farklılıklara gidilmesini beraberinde getirmiştir. Bu tarz dinlerin yahut

⁸³ Enver Günay ve Harun Güngör, *Türk Din Tarihi*, Laçın Yayınları, İstanbul, 1998, s.5

⁸⁴ Cemal Şener, *Şamanizm: Türklerin İslamiyet’ten Önceki Dini*, Ant Yayınları, İstanbul, 2000, s.18

kabul sistemlerinin kitabî inançlar olmadığı ve söylencelere dayalı olduğu göz önüne alınırsa bu tarz düşünce farklılıklarının olması normal görünmektedir.

2.1.1.3. Şaman-Kam

Şaman (kam), Şamanistlerin inançlarına göre, tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapma kudretine malik olan kişidir.⁸⁵ Kam, sihirbaz demek değildir. Zannolunduğu üzere alelade sihir ve fal gibi şeylerle meşgul olmaz. O yalnız ayin icra ederken bazı sihri hareketlerde bulunur ki buna dini bir tabir olarak “kehanet” denir.⁸⁶ İnsan ufak tefek ruhlara, aileyi koruyan ateş ve iyi yer-su ruhlarına bizzat kendisi de kurbanlar, saçılar sunabilirse de kuvvetli, hele kötü ruhlara doğrudan doğruya başvuramaz. Kötü ruhlar, insanların en büyük düşmanlarıdır. İnsanlara ve hayvan sürülerine hastalık göndermek suretiyle “tolu-toluğ” (kurban) isterler. Bunların ne istediklerini harfi harfine yerine getirmek gerekir. Fani insanlar bunların ne istediklerini bilmezler; bunları ancak kudretini göklerden, atalarının ruhlarından alan şamanlar bilirler.⁸⁷

Kamlar gerek erkek, gerek kadın olsunlar bir kast halinde bulunmazlar. Mensup oldukları halk içinde yaşarlar. Onların diğer fani insanlardan üstünlüğü ancak ayin yaptıkları, Tanrılar dünyasına karıştıkları, trans durumuna geçtikleri anlarda olur. Trans hali geçtikten sonra kam da sıradan kişilerden farksız olur. Kendisinin Tanrılar tarafından atandığına, ruhların kendisinin hizmetinde bulunduğu inanan kam, hayali geniş, mistik ve yaratılıştan zeki bir adamdır. Doğadaki bazı sırları da bilmektedir. Kam (Şaman) olacak adam küçüklüğünden beri çok düşünceli olur; zaman zaman canı sıkılır, şairdir, doğaçtan şiirler ilahiler söyler.⁸⁸

Kamlar, sinir zafiyeti (nevrasteni) olan kişilikler, karışık adamlardır. Eğitim görmedikleri halde dinin tüm gizemini, Tanrılarının yaşamlarını ve soy ağaçlarını, onların işlerine müdahale ve hareketlerine etki etmeyi bilirler.⁸⁹

Şamanların etkisinin Uygurlar arasında bugüne kadar sürmesindeki nedenlerden biri; bazılarının Şamanlarda özel ve gizemli bir gücün, kudretin varlığına inanmalarındır. Genel olarak günümüzdeki Şamanların aşağıdaki iktidarlara sahip olduğuna inanılmaktadır:⁹⁰

⁸⁵ İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, s.75

⁸⁶ Yörük, s.75

⁸⁷ İnan, s.75-76

⁸⁸ İnan, s.79

⁸⁹ Yörük, s.76

- Şamanların her birinin kendine rehberlik eden şeyhleri ve mezarları vardır.
- Şamanların ruhlar, cinler, devler, periler gibi doğaüstü varlıklarla ilişkisi olduğuna inanılır. Şamanların sağaltım sürecindeki etkisine kuşkusuz inanılır.
- Şamanlar ruhlar aracılığıyla hasta bedenindeki kötü ruhları ve zararlı etkilerini kovup çıkarır.
- Şamanların her türlü insan veya her türlü iş için fal baktığına inanılır. İnsanlara göre; şamanlar insanın geçmişi, bugünü ve geleceği hakkında, hastalığın sebebi ve tedavisi hakkında, çalınan “eşyaların” nerde olduğu, kimin ne zaman çaldığı hakkında, bundan sonraki her türlü işin, durumun hakkında, insanların gönlündeki arzular düşünceler hakkında gelecekte haber verir.

İnsanların tedavi olma, korunma ve geleceği öğrenme isteği Şamanları “kutsal güce,” “esrarengiz güce” sahip kılmıştır. İnsanların ideolojisinde Şamanların, kutsal gücün sözü edilen etkiye sahip oluşu, yaşamlarındaki psikolojik gücü, onların koruyucu, sağaltıcı, gelecekte haber verici görevini günümüze kadar nasıl sürdürdüğünü açıklamaktadır.

2.1.1.3.1. Şaman Olmak ve Şamanın Görevleri

Şaman olmanın üç yolu vardır: a) Ruhlar tarafından seçimle b) Kişinin kendi isteğiyle c) Kalıtım yoluyla. Bazı toplumlar bu üç seçim yöntemi arasında bir hiyerarşi koymuşlardır; doğaüstü seçimle olunan şamanlığa diğerlerinden daha üstün bir nitelik atfederler.⁹¹ Ancak bu genel bir durum olmayıp, seçim sonrasında yapılan sınamalarla kuramsal olarak seçimi öteki dünyanın yapması güvence altına alınır.⁹²

Şamanın öteki dünya tarafından seçiminde önce bir takım karakteristik işaretler ortaya çıkar. Süreci başlatan çoğunlukla ağır bir fiziksel veya ruhsal hastalık veya bir kazadır. Bununla birlikte, rüyalar, görümler, bazı yiyecekleri sindirememesi, garip tutumlar, dalgınlık, yalnız kalma gibi deneyimler de işaret olarak görülür. Aday kişinin yaşadığı bu sıra dışı durumlar öteki dünya ile ayrıcalıklı bir ilişkinin işaretleri olarak yorumlanır. Böyle durumlarda aile

⁹⁰ Kafesoğlu, s.31-32

⁹¹ Eliade, s.32

⁹² Perrin, s.34

kendini kabul ettirmiş bir şamana başvurur. Usta şamanın uygun görmesi durumunda, şaman aday, usta şaman eşliğinde zorlu sınamalardan geçeceği bir inisiyasyon sürecine girer.⁹³

İnisiyasyon, şamanın normal insan konumundan şaman konumuna dönüşümünün sürecidir. Bu süreçte adaya usta şaman kılavuzluk eder. Adayı zorlu fiziksel ve ruhsal sınamalardan geçirir ve paralelinde adaya rüya veya görülerini yorumlamasında yardımcı olur. Bu süreç içinde adaya geleneksel şamanlık teknikleri, klanın mitolojisi, şarkı ve ilahiler ve gizli dil öğretilir. Bu süreçte aday, şamanlığı süresince kendisine yardımcı olacak (genellikle hayvan olan) yardımcı ruhlar edinmiş de olur.⁹⁴

Şaman olacak kişinin seçilmesi, adayın, yarı-tanrısal bir varlıkla, bir ata ruhuyla, bir hayvanla (rüyada, esrimede ya da hastalıkta) rastlantısal olarak karşılaşmasıyla veya sıra dışı bir deneyim (yıldırım çarpması, çok tehlikeli bir kaza gibi) yaşamasıyla gerçekleşir.⁹⁵

Her türlü şamanik inisiyasyon sürecinde bir ruh görmek bir anlamda manevi bir duruma ulaşılmış, sıradan insan durumunun aşılmış olduğunun kesin göstergesidir. Şamanın ilişki kurabildiği üç tip ruh vardır: a) Yardımcı ruhları (her zaman şamanın emrinde olan çoğunlukla hayvan biçimli ruhlar), b) Koruyucu ruh (bir tür mitsel hayvan-ana veya şamanın alter-ego'su), c) Tanrısal veya yarı-tanrısal varlıklar (şamanın ilişki kurduğu ancak denetleyemediği varlıklar).⁹⁶

Bir şaman birden fazla sayıda yardımcı ruha sahip olabilir ve şamanın yardımcı ruh sayısı ile gücünün doğru orantılı olduğu kabul edilir. Bu hayvan biçimli yardımcı ruhlar şamanlık seanslarının girişinde, yani göğe veya yeraltına esrimeli yolculuğun hazırlıklarında, önemli bir rol oynarlar. Seansta onların varlığı genel olarak şamanın bazı hayvan seslerini ya da davranışlarını taklit etmesiyle açığa vurulmuş olur. Şamanın hayvan ses ve jestlerini taklit etmesi aslında şamanın o hayvan-ruha dönüşmesinin simgesidir ve bu durumdaki şaman artık hayvanlar gibi konuşabilir, ötebilir veya uçabilir. Hayvanların dili aslında ruhların dilinin bir değişik biçimidir ve bu dil şamanların gizli dilidir.⁹⁷

⁹³ Perrin, s.41-42

⁹⁴ Eliade, s.115-117

⁹⁵ Eliade, s.108

⁹⁶ Eliade, s.116

⁹⁷ Eliade, s.120-121

Şamanizm'in ayırt edici özelliklerinin başında esrime ya da trans deneyimi gelir. Eliade, Şamanizm'i yeniden tanımladığı çalışmasında, esrime deneyiminin en yetkin dinsel deneyim sayıldığı bütün Sibiry'a'da, esrimenin baş ustasının şaman olduğunu belirtir.⁹⁸ Buradan hareketle ve Şamanizm olgusunun büyücülük ve otacılıkla karıştırılmasını engellemek amacıyla, Eliade, şamanlığa, şamanlık=esrime tekniği olarak yeni bir tanım getirmiştir.

Şamanın ruhlar dünyasına yolculuk yapabilmesi ve ruhlarla iletişim kurabilmesi esrime sayesinde gerçekleşir. Şaman, bir hastalığın iyileştirilmesi, bir kurban veya ölüm töreninin yönetilmesi, bir kahinlik vb. görevlerini bir seans biçiminde yerine getirir. Her seansın temel yapısı (esrime aracılığı ile öte dünyaya yolculuk) aynı kalmakla birlikte, biçimi görevin gereklerine veya topluluğun geleneğine bağlı olarak değişebilmektedir. Şaman olacak kişinin bu göreve hazırlanması bir "sırta erme" sürecinin geleneksel şemasını izler; acı çekme, simgesel ölme ve dirilme. Acı çektirme fiziksel sınamanın bir parçasıdır. Amaç fiziksel acı yoluyla ruhsal yapının parçalanması ve sonunda adayın geçmiş yaşantısını unutacak kadar kendinden geçmesini sağlamaktır. En sık raslanan inisiyasyon biçimleri:⁹⁹

- Kırdı ya da ormanda (sembolik anlamda öteki dünyada) insanlarla bağlantısı olmadan ölümler gibi "larva durumunda" yaşama dönemi
- Hayaletlere özgü beyaz, uçuk beniz ve tene sahip olmak için yüzün ve beden külle ya da bazı alkali maddelerle kaplanması (cenaze maskeleri)
- Tapınakta veya fetiş evinde sembolik gömülme pratiği gerçekleştirme
- Sembolik tarzda yeraltı dünyasına geçiş
- Hipnotik uyku, şaman adayına bilincini kaybettiren sıvılar
- Sopayla dövülme, kızartılmak üzere ayakların ateşe tutulması, havada asılı bırakılma, parmakların kesilmesi ve buna benzer başka acı verici durumlardan oluşan güç sınavları.

Sonuçta, bu dünya görüşünde şaman olmak evrenin ve insan varoluşunun bilgisiyle donatılmaktır. Şaman bu bilgiyi simgesel ölüm ve yeniden dirilme deneyimiyle elde eder. İnisiyasyon adı verilen bu deneyim, adayın fiziksel olarak ölüme yakın bir deneyime zorlanması sayesinde gerçekleşir (yalnız ve aç bırakılır veya bir uyuşturucu maddenin bilinç kaybettiirici etkisine maruz bırakılır). Bu inanışın mantığına göre, adayın elde ettiği temel bilgi

⁹⁸ Eliade, s.22

⁹⁹ Eliade, s.89-90

ölümün ve ölümün ötesinin bilgisidir, yani öte dünyanın bilgisidir. Şaman bu deneyim sonucu artık sıradan bir insan olmaktan çıkar: o artık yarı insan yarı ruhsal bir varlıktır. Ölümü yaşamış ve yeniden dirilmiştir. Elde ettiği kutsallık ve gücün kaynağı budur.

Şamanın temel işlevleri şöyle özetlenebilir: a) Öteki dünyanın bu dünyadaki temsilcisi ve ezoterik bilgilerin aktarıcısıdır, b) Kutsal bilgileri veya karşılıklı istekleri (ruhların insanlardan, insanların da ruhlardan istediklerini) ileten arabulucudur. Şamanın pratik işlevleri ise; hastaları tedavi etmek, ölen kişinin ruhunu ruhlar alemine göndermek, kısırlığı tedavi etmek, avın bol olmasını temin etmek, fal bakarak gelecek bilgileri vermek, kötü ruhlardan evi temizlemek, kurban sunmak gibi bazı dinsel ritüelleri gerçekleştirmek, mevsim törenlerini düzenlemek, evcil hayvanlara zarar veren ruhları kovmak, kayıp eşyalardan haber vermek gibi.¹⁰⁰

Şamanın en önemli fonksiyonlarından biri sağaltımdır. Hastalıkların nedeninin ruhun bedenden kaçması ya da bedene hastalık yapıcı kötü bir ruhun girmesi olduğuna inanılır. Sağaltım işlemi de öncelikle hastalığın kaynağının anlaşılması işlemiyle başlar ve ruhun uzaklaşması nedeniyle oluştuysa, şaman bu kaçan ruhu arayıp bulur ve tekrar hastanın bedenine girmesini sağlar. Hastanın ruhunun öteki dünyada aranması ve bulunması ve geri getirilmesi şaman edebiyatının en başlı temasıdır. Hastanın kötü ruhlar tarafından çarpılması söz konusuysa, şaman o zararlı ruhları hastanın bedeninden uzaklaştırarak tedaviyi tamamlar.¹⁰¹ İşlemler hastalığın durumuna göre birkaç gün sürebileceği gibi daha uzun da sürebilir. Şaman, tüm sağaltım işlemlerini bir seans şeklinde gerçekleştirir.

Bu dünya görüşünün ve mantığının geçerli olduğu toplumlarda hastalıklar öte dünya ile bu dünya arasındaki ilişkide bir dengesizlikten, topluluğun öte dünya güçlerine karşı sorumsuzluklarından kaynaklandığı kabul edilir. Kurban bu dengeyi yeniden sağlama girişiminin araçlarından biridir. Şaman inisiyasyon sürecinde edindiği deneyimler ve ustalarından aldığı eğitim sayesinde insan ruhunun dramını, kırılmasını ve istikrarsızlığını öğrenmiştir ve onu tehdit eden güçleri ve kaçırıldığında gidebileceği yerleri bilir.¹⁰²

¹⁰⁰ Fuzuli Bayat, *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2009, s.22-23

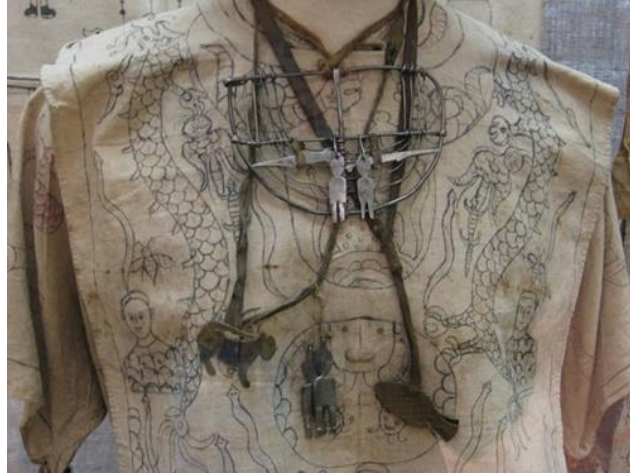
¹⁰¹ Perrin, s.76-77

¹⁰² Eliade, s.248-249

2.1.1.3.2. Şamanın Sahip Olduğu Semboller ve Ritüel Objeleri

Şaman, yaşadığı toplum adına görevlerini yerine getirirken toplumdaki isminden sıyrılarak evrensel bir kimliğe bürünür ve toplumun bir sembolü olur. “Sembol, en genel tanımıyla kendisi olmayandır. Yani bir şeyin kendi anlamı dışında yeni ve farklı anlamlarla zenginleşerek daha üst bir kurmaca anlatımının aracı durumuna gelir.”¹⁰³ Şamanın bir sembol olarak kendi dışında yeni ve farklı bir anlama bürünmesinde ise şamanın kullandığı araç ve gereçler şamana bu yeni kimliğinde yardımcı olmaktadır. Şaman araç ve gereçleriyle bireyselliğini evrenselliğe taşıyabilmektedir. Bu esnada şaman kullandığı simgelerle birlikte kendisi de simgeleşmektedir.

Şamanın ritüeli icra ederken kullandığı bu nesnelere, pratik işlevlerinin ötesinde belirli simgelerin bedenleştiği ya da başlı başına simgeler haline gelmiş ve sadece kendilerine sahip olan şaman tarafından kullanılabilen objelerdir. Bu objelere örnek olarak şamanın kıyafeti, aksesuarları, asası, kırbacı, silahları ve enstrümanları verilebilmektedir. Bu nesnelere, morfolojik olarak bölgeler arası değişiklikler gösterebilir de ana yapıları ve kullanım alanları açısından şaman ritüelinin vazgeçilmez unsurları ve simgeleridir. Ancak şamanın bir performans faaliyeti olarak ritüelinin en önemli parçaları kıyafeti ve çalgılarıdır.¹⁰⁴



Resim 2: Kuzey Asya’da Şaman giysisi

Şamanın ritüel sırasında kuşandığı, modern bir bakış açısıyla “kostüm” olarak algılanan kıyafeti/elbisesi, şamanlık hayatı boyunca, yani ömrü sona erene kadar, sürekli sahip olacağı

¹⁰³ Bayat, s.304

¹⁰⁴ İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, s.64-65

bir nesnedir. Bazı durumlarda/bölgelerde sağaltım ve sağaltım dışı ritüeller için ömür boyu en fazla iki farklı kıyafeti olan şaman, bu elbisesine şamanlığa kabul edildiği/erginleştiği tören sonrasında kavuşur. Şamanın ömrü boyunca taşıyacağı kıyafeti karşılık ile elde edilmiş bir zanaat ürünü değildir. Bu noktadan anlaşılana, şaman kıyafetinin (manyanın) bir yönerge ile tasarlandığı ve ruhsal anlamda mistik bir güce sahip olduğudur.

Şaman giysisi morfolojik olarak, farklı bölgelerde hatta mesafe açısından yakınlık/akrabalık olan farklı kabilelerde, hem kültürel açıdan, hem de kendisini kuşanan şamanın karakteri açısından farklılıklar gösterse de yapısal olarak ortaklıklar göstermektedir. Söz konusu ortaklıklar ekseninde şaman elbisesinin en belirgin özelliği, çok parçalı olmasıdır. Bu parçalar genellikle metal, organik malzemeler ve değişik kumaş parçaları olabilmektedir. Metal parçaların bir bölümü zil veya çingirak gibi hareket halinde ses çıkaran malzemeler olmakta, bir bölümü de plakalar halinde üzerinde mitik/mitolojiye dair (tanrı veya ruhlara ait) veya totemik betimlemelerin bulunduğu simgeleri barındırmaktadır. Organik parçalar olarak en fazla bulunan unsurlar, şamanın kültüne dair veya yardımcı ruhunu temsil eden totem hayvanlara ait tüy, kürk, pençe, diş, boynuz ve kemik gibi parçalardır. Kıyafetin başka unsurları arasında olan kumaş parçaları ve keçeler de bulunmaktadır. Bu parçalar farklı renklerde olmakla beraber yine şamanın kültüne ya da tinsel karakterine göre değişmekte ve şamanın içinde yer aldığı kültürlerdeki renk sembolizmine dayanmaktadır. Bunun dışında kıyafet üzerindeki işlemler kozmolojik algılar çerçevesinde şekillenmiş biçimler ve desenlerdir (kozmik ağaç gibi).¹⁰⁵

Altaylılar 'da Şaman'ın giysisinde bundan başka şu özellikler görülür: Şaman ruhları kovmak için elbisesinin kollarına, sırtına küçük zil ve çanlar takar. Cübbenin kollarının alt kısmında beşi solda dördü sağda bakır çingiraklar asılıdır. Cübbenin arka kısmında iki, üç dizi halinde sıralanmış 20 veya 70 çingirak bulunur. Çıkan metalik seslerin ruhları ürküttüğü düşünülür. Çingirakların üst sırasında ise dokuz küçük yay bulunur. Bunlar da kötü ruhlara karşı silah vazifesi görürler.

¹⁰⁵ Bayat, s.67-68

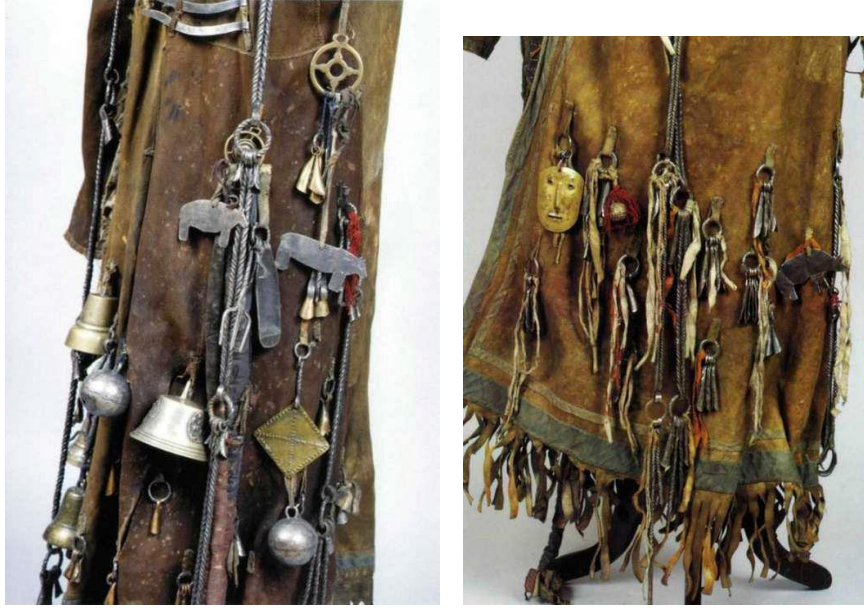


Resim 3: Sibirya Şamanı, Göttingen Üniversitesi Kültürel ve Sosyal Antropoloji Enstitüsü Almanya

Ayrıca sırtta serpiştirilmiş yıldızları temsil eden madeni parçacıklar vardır. Bu kısımda sıra sıra dizili katır boncuklarının kötü ruhları uzaklaştıracağına inanılır. Cübbenin omuz kısmında ise güneş ile ayı temsil eden iki büyük madeni levha göze çarpar. Cübbenin omuz başı ile dirsek ve bilek hizasına gelen yerlere vaşak kürkü dikilir. Cübbede mitolojik birtakım şekiller de bulunur. Sırt kısmında yakanın altından dokuz bebek sarkar. Bunlar tanrı Ülgen'in kızlarını sembolize ederler.

Cübbenin yanında ise, "yupta" adlı yeraltı canavarını temsil eden siyah kumaştan yapılmış bir şerit vardır. Sarkan şerit çatalkuyruklu, dört ayaklı, ağzı açık yılanı benzer. Şaman'ı kötü ruhlardan korur. Cübbenin diğer yanında ise "araba" adı verilen yeraltı Tanrısı Erlik'in ülkesindeki denizde yaşadığına inanılan bir canavar resmi bulunur.

Bir Şaman cübbesi 60 esas parçadan oluşur. Diğer yardımcı parçalar ile bu sayı 600'ü bulmaktadır. Cübbeyi Şaman'ın evinde kadınlar diker. Cübbe özel itina ve temizlik anlayışı içinde dikilir. Şaman bu cübbeyi büyük bir kalabalık önünde yapılan tören ile giyer.



Resim 4: Şaman Giysisinde Kullanılan Aksesuarlar ve Semboller, Regional Museum of Local Lore, İrkutsk, Rusya

Ruhlar bu törende cübbe üstünde bazı değişiklikler isterse bu değişiklikler derhal yerine getirilir. Erkek Şamanların cübbesi ile kadın Şamanların cübbesi arasında fark yoktur. Kadınlarınki genellikle daha süslüdür. Şaman'ın belinde kırmızı renkli bir kuşak bulunur. Cübbenin maliyeti oldukça pahalıdır. Fakir Şamanlar bu cübbeyi elde etmede zorluk çekerler.¹⁰⁶

Mançu- Tunguz kavimleri arasında Şaman elbisesinin belki de en önemli süsü ayna olmuştur. Aynanın “ruh toplayıcı” güce sahip olduğuna inanılırdı. Onun yardımıyla ölülerin ruhları yakalanabilmektedir, ruhların ikamet yeri aynadır, içine bakıldığında ölülerin ruhu görünür. Ayna ölüler dünyasını canlılar dünyasıyla birbirine bağlamaktadır. Arkeologlar kurganlarda ölüler yanında aynalar bulmuşlardır. Ayna, Altayların eski İskit kültüründe ve bundan önceki dönemlerde açık bir şekilde güneş kültünün sembolü üretkenliğin, yeniden doğuşun sembolü olmuştur. Kısacası Şamanın ritüel elbisesi evrenselliği sembolize etmektedir.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Cemal Şener, *Şamanizm, Türklerin İslamiyetten önceki dini* Etik yayınları, 2010 s.37

¹⁰⁷ Mihaly Hoppal, *Avrasya'da Şamanlar*, (Çev. B. Bayram ve Ş.Ç. Çapraz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.212-213



Resim 5: Mançurya, Aynalı şaman giysisi,
Archeology and Ethnography Museum, Cambridge



Resim 6: Moğol Şaman giysisi

Yukagir şaman pelerini de iki parçadan oluşmaktadır. Sağ tarafı insan şeklindeki yedi biçim (şamanın atalarının gölgeleri) ve haç şeklindeki yedi figür (ruha eşlik eden şaman kuşların sembolleri) süslemiştir. Bu renk ikiliğinden doğan sembolik anlam karşıtlığı Even, Koryak ve başka halkların şaman rozetlerinde de dikkat çekicidir. Bu bazı yerlerde ruhlar dünyası, bazı yerlerde ruhlar dünyası-insan dünyası, bazı yerlerde ise iyi-kötü, aydınlık-karanlık, kadın-erkek karşıtlığındadır. Androjen tipli kişi olarak Şaman, karşıt özellikleri kendinde barındırmakta ve bu karşıtlığı aynı kotada eritmektedir. Sibirya'daki bir çok halk da Şaman, androjen özellikleri sebebi ile erkek ve kadın parçalarından oluşan iki tipli bir kişiliktir. Tam da bu durum Şamanın faaliyetlerini daha güçlü ve daha etkili kılmaktadır. Kırmızı-siyah, sağ-sol, erkek-kadın ikiliği bazı araştırmacılara göre paleolitik kaya resimleri dünyasında da takip

edilebilmektedir. Bu düşünce Şamanizmin şekillenmesinin tarihlendirilmesinde de kullanılabilir.¹⁰⁸



Resim 7: Evenk Şaman Başlığı, Great Museum of Ethnography and Anthropology, Rusya

Şamanın giysisinin en önemli parçalarından birisi de başlıklardır. Şamanlar esrik haldeyken ruhlarını korumaya gayret ederler. Başlıktan dışarıya çıkan boynuzlar kozmik güçlerle ilişkiyi sembolize etmektedir. Şaman başlığının bir başka işlevi daha vardır. Tacın altında Şamanın başı demir çemberle korunmaktadır. Bazı durumlarda yardımcı ruhların sembolleri de başlığa eklenmektedir. Bu kuzeyde (Samoyedler) arasında geyik boynuzuna benzemekte iken güneyde (Altay Türkleri) arasında daha çok tüylerden oluşmaktadır.

Başlığın Sibiryâ'nın her tarafında karakteristik özelliklerinden birisi de önünden veya arkadan uzun-kısa kurdele, kayış ve boncukların sallanıyor olmasıdır. Şamanın gözünü bir at gözlüğü kapatır. Dışarıdaki ışık etmemelidir ki Şaman-Şaman kadın daha rahat, daha hızlı bir şekilde

¹⁰⁸ Mihaly Hoppal, *Avrasya'da Şamanlar*, (Çev. B. Bayram ve Ş.Ç. Çapraz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.213

bilinç durumunun değişikliğine ulaşabilsin. Kuş tüylü baş süslemelerinin sembolik anlamını da bildirmek gereklidir. Şaman kıyafetleri içinde özellikle Alta Türk boylarındaki (Teleüt, Hakas, Karagas) kuş sembolizmi özel bir öneme sahiptir. Şamanın ya da Şaman kadının ana yardımcıları sadece kartal ya da kuğu olmasa da gösterişli baş süslemelerinde genellikle kuş tüyü kullanılır. Tuva Şamanlarının baş süslemelerinde şu kuşların tüyleri kullanılmıştır: yaban ördeği, yaban kazı, turna, şahin, akbaba, kulaklı baykuş ve kartal. Kartal bütün Sibirya'daki Şaman kültüründe mevcuttur. İlk Şamanda bir kadının kartala benzer çok büyük bir kuştan hamile kalması sonucu doğmuştur. Şamanın esrime sırasında yoğun bir şekilde uçuş tecrübesinden söz etmesi ve bunu yaparken kuşa ilişkin sembol ve tüylerin bulunduğu kıyafet giymesi ornitografik sembolizmin anlamına derinlik katmaktadır. Hafif tüyleri ve uçuş yeteneği dolayısı ile kuşlar Şaman sembolizminin en önemli motiflerinden biridir. Tüylü baş süslemesi parlak bir taç olarak Şamanın başı çevresindedir. Çünkü gerçekten elbisenin bu bölümü bütün giyim sembolizmine sahiptir. Şaman, bu elbise yarımını ile üst dünya ile ilişki kurmaktadır.¹⁰⁹



Resim 8: Tuva Şaman başlığı



Resim 9: Tuva şamanı

¹⁰⁹ Mihaly Hoppal, Avrasya'da Şamanlar, (Çev. B. Bayram ve Ş.Ç. Çapraz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.215-216

Şamanın donanımı konusundaki taç özel bir öneme sahiptir. Üst dünyanın ruhları ile iletişim kurmada ya üzerinde kartala benzer bir şekil olan yada önünde iki boynuz bulunan taçlar kullanmışlardır. Boynuzlar göksel geyikleri ifade etmektedir. Bu, Şamana göğe uçuşunda yardım eden özel bir mitik varlıktır. Şaman tacının gökyüzünün bir halkası olduğu, yarım daire şeklinde gökyüzünü sembolize ettiği ve göğün dört köşesini somutlaştırdığı belirtilmektedir. Üst dünyayı sembolleştirir.

Sibirya kaya resimlerinde de tipik Şaman kıyafetlerini görebiliyoruz. Araştırmacılar kayalarda bulunan insan tasvirlerinin eğer baş süslemesi taşıyorlarsa tam olarak Şamanı tasvir ettiklerini farz etmektedirler. Sibirya Şamanlarının boynuzlu taçları Milattan önceki yüzyıllara kadar uzanmaktadır. Boynuzlarla süslenen taç sembolü, Şamanın gücünün ve erkekliğinin amblemi olarak görülür. Aynı zamanda Şamanın rakiplerine karşı verdiği mücadelede sembolik bir silahtır ki, bilindiği gibi boynuz geyiklerin en önemli savunma aracıdır. Dolayısı ile çatallı başlık Şamanın yardımcı hayvanını temsil etmektedir. Anlaşılacağı üzere Şamanın gücü gök kökenlidir. Bu çatallı taç gökle ilgili bir semboldür. Bir başka açıklamaya göre ise taçların küçük boynuzları ateşin alevini sembolize etmektedir. Belki de bunlar tüyler gibi ışıklı sembollerdir. Taç genellikle seçilmişliğin işaretidir. Alta bölgesi kurganlarına benzeyen kral mezarlarının “dünya ağacı” taçları dönemin Şaman-Kral amblemi olmuştur. Bu doğaldır çünkü o tanrılar ile insanların dünyası arasında Şaman aracıdır. Büyük bir ihtimalle taçları “kutsal ağaç” sembolü ile süslediler.¹¹⁰

Şaman ritüelleri'nin bir diğer objesi maskelerdir. Sibirya Şamanları tören sırasında sıkça maske kullanmışlardır. Maske hem kötü ruhları aldatmak, bunların Şamanı tanımamasını engellemek için hem de ruhları hasta bedenden kurtarmak için kullanılmıştır. Bir başka açıklamaya göre ise ruhlar alemine insan yüzüyle (yada insan olarak) girmek mümkün değildir, inanişaya göre hareketsiz “ölü” yüzü taşımak gerekir. Üçüncü bir açıklamaya göre ise dış ışığa maruz kalmadan daha rahat bir şekilde esrik hale uçabilmek için maske kullanılmıştır. Deme ki maske “ritüel körlük” ün önemli bir aracıdır. Maskenin malzemesi ağaç, metal olabilir. bununla beraber maskenin mümkün olduğu kadar insana benzemesi için deri parçalar ve kıl da kullanılmaktadır.

^{110 110} Mihaly Hoppal, *Avrasya'da Şamanlar*, (Çev. B. Bayram ve Ş.Ç. Çapraz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.220



Resim 10: Evenki maskeleri, Sibirya

Şaman ritüeli'nin bir diğer vazgeçilmez objeleri de ayinin işitsel ve sözel kısmının temelini oluşturan müzikal enstrümanlardır. Söz konusu enstrümanlar'dan şüphesiz en öne çıkan şaman davuludur. Tıpkı “manyak” örneğinde olduğu gibi, davul da şamanın ömür boyu kullandığı objedir. Yine kıyafette olduğu gibi davul da basit bir enstrüman'dan öte spiritüel güçlere sahip bir nesnedir. Hatta bunun ötesinde davul canlıdır ve şamana ömür boyu hizmet edecek bir totemistik hayvan ruhuna sahiptir.¹¹¹ Tüm bu spiritüel anlamlarla donatılmış davulun yapısında da tıpkı kıyafette olduğu gibi kozmolojik algı çerçevesine şekillenmiş bezemelere sahiptir. Davulun üzerine gerilmiş (totemistik) hayvan derisinin üstünde tinsel yaşama dair, kozmolojik, mitik veya totemistik doğa betimlemelerin bulunduğu simgeler veya çizimler bulunmaktadır. Bazı davulların (genelde ardıç ağacından yapılmış) kasnakları ve tutma yerleri de yine bu betimlemeleri ifade edecek şekilde kabartmalara, oymalara hatta bunun dışında şekillendirilmiş putumsu üç boyutlu objelere (örneğin küçük maskeler) sahiptir. Bazı şaman davulları derilerinin dışında yine bu kasnaklara iliştilmiş çingiraklar/ziller aracılığıyla ses üretirler. Çalım ile bir sonraki bölümde anlatılacak esrime hissine ulaşılan bu enstrümanın bir eşlikçisi tokmak da basit bir sopa olmaktan öte yine bu tarz görsel betimlemelere sahip başlı başına önemli bir unsur, hatta enstrümandır.¹¹²

¹¹¹ Mircea Eliade, *Şamanizm*, (Çev. İ. Birkan) İmge Yayınevi, Ankara, 2006, s.201

¹¹² Mihaly Hoppal, *Avrasya'da Şamanlar*, (Çev. B. Bayram ve Ş.Ç. Çapraz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.85

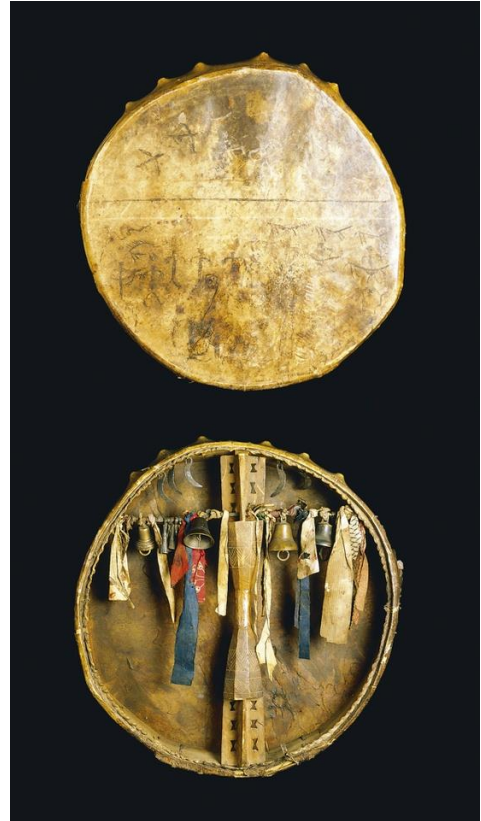
Davulun içindeki kukla kötü ruhları uzak tutar ve Kam'a güç verir. Davula bağlı çaputlar Kam tarafından tedavi ettikleri her hastadan alınır. Davulunda ki çaput sayısı fazla olan Kam'ın daha güçlü olduğu kabul edilirdi.

Bazı topluluklarda, şamanın sadece kendisi için göre yapılmış bu enstrümana kendisinden başka bir insanın dokunması uygun görülmemekte, hatta bu yasaklanmaktadır. Zira içerdiği spirüal enerji başka birinin dokunması hâlinde bozulabilir ya da üzerinde yoğunlaşmış enerji dokunan insana şaman gibi bu anlamda donanımlı olmadığı için zarar verebilir. Şamanların ömrü boyunca en az “biri ayinlerde kullanılan diğer ikincisi de bir köşede saklanmak üzere” iki davulu olur. Bu davullardan törensel olanının “kut”u azaldıkça/bozuldukça yeni deriler gerilir ancak kasnak bölümü sabit kalır. Şaman öldüğünde ise bu davul imha edilir ve kalıntıları şamanın yakınına gömüldüğü ağaca asılır.¹¹³



Resim 11. Kam (Şaman) Davulu

Resim 12. Kam (Şaman) Davulu



Resim 13. Kam Davulu, Sibirya Yenisey

¹¹³ Hoppal, s.91

2.1.1.3.3. Şaman Ritüelleri

Tüm kavram, eşya, totem ve dolayısıyla simgelerin bir dizgesi olarak şaman ritüeli, Şamanizm'in gerçekleştirici, edimsel yönünün tam anlamda ortaya çıktığı görüngüdür. Bu ritüeller hem toplumsal hem tinsel hem de gündelik yaşam boyutunda farklı amaçlar ve güdüler doğrultusunda gerçekleştirilebilirler. Bu ritüellerin yürütücüsü olan şamanın, kendi fiziksel ve zihinsel durumlarıyla, nesnelere ve doğaötesi varlık alanlarıyla kurduğu etkileşim biçimi, performatif dizge ve edimler, genel bir tutum kümesi adı altında toplanabilir: "Değiştirilmiş bilinç durumları (*altered states of consciousness*)" yani esrime ya da trans, hareket, ses ve söze dair edimler çerçevesinde gerçekleşen bu ritüeller önceden belirtildiği gibi toplumun veya bireylerin tinsel ve gündelik hayatında hem pratik bir karşılık bulmakta, hem de şamanın bireysel performativitesi ekseninde "yaralı şifacı" kimliğini yansıtmaktadır.¹¹⁴

Şamanın gerçekleştirdiği belli başlı ritüeller; sağaltım ritüelleri, büyü ritüelleri ve genç şaman adaylarının şamanlığa kabul ya da geçiş ritüelleri olmaktadır. Bunların dışında toplumsal veya bireysel bir dileği yerine getirmeye ya da şükran sunma odaklı periyodik ya da tesadüfi adak ve kurban ritüelleri de şamanın gerçekleştirdiği başka başat ritüellerdir.¹¹⁵

Şamanın gerçekleştirdiği bir diğer ritüel türü de tanrılar dışında, ruhları (iyeleri) olduğu kabul edilen element ve doğa unsurlarına saygı sunmaya yönelik kült ritüelleridir. Bu ritüellere örnek olarak "dağ kültü," "oba kültü," "orman ve ağaç kültü," "nehir veya su kültü" ve "ateş ve ocak kültü" elementleri örnek gösterilebilir.

Tüm bu tinsel ritüeller dışında her ne kadar toplumun tinsel yaşamındaki tanrı/ruhların kutsaması bağlamında önceki ritüellerle özdeşleşmeler de, toplumun yapısı ve gündelik yaşam pratiği ile ilişkilenen başka ritüeller de mevcuttur. Bu törenlerin bir bölümü periyodik olarak gerçekleşen tören ve bayram ritüelleri ile toplumda nüfuzlu "ata/ana"ları anmaya yönelik ritüellerdir. Şaman bu ritüellerde, tüm psişik, zihinsel ve fiili yetilerinin dışında bir tören organizatörü görevi görmektedir.¹¹⁶

¹¹⁴ İnan, s.77-78

¹¹⁵ Roux, s.248

¹¹⁶ Roux, s.293

Ölünün ruhunun gökyüzüne kabulü, evliliğin gerçekleşmesi üzerine kehanetler ve birlikteliğin kutsanması, doğan çocuğun kutsanması ve adının verilmesi gibi birçok ritüeli gerçekleştiren şaman, bu edimleri gerçekleştirerek hem tinsel bir eylem gerçekleştirmekte hem de toplumsal yapıya karşı bir sorumluluk almaktadır. Tüm bu hem tinsel hem de gündelik hayat bağlamında bir örüntüye sahip bir başka ritüel çeşidi de av ritüelleridir. Bu törenler şamanın hem totemistik simgeler örüntüsü olan doğa ile toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi tinsel alanda düzenlerken, öte yandan (avcuların motivasyonunu sağlayarak) avın verimliliğini artırmak üzere toplumun ekonomik bir alanına da hizmet sunmaktadır.¹¹⁷

Ritüel bağlamında şamanın bilinç durumunu açıklamak gerekirse, karşılaşılabilecek ilk kavram, Eliade'nin ifadesiyle trans ya da esrime dir. Bu trans durumu şaman ritüelinde belirli meditatif edimler ya da mantrik ses, söz ve hareketler veya madde kullanımı sonucu değişmiş bir bilinç evresinde ortaya çıkmaktadır. Bir anlamda bedeni aşan bu bilinç hali, şamanın ruhunun kozmolojide anılan alemler arası yolculuğunu mümkün kılmakta ve algıların ötesindeki “tinsel varlıklarla” etkileşim ve dolayısıyla “kozmosla bütünleşme” sağlamaktadır. Bu bilinç durumunda şamanın algıları da yeni söz, ses ve dans dizgelerine gebe olmaktadır. Bu noktada şamanın esrime hâlini, tam bir bilinç kaybından öte bir “çifte bilinçlilik” olarak yorumlamak gerekmektedir. Bu transandantal noktada beden ve zihin, artık şamanın “şahit olduğu” olgulardır. Yine bu değiştirilmiş bilinç durumlarının etkisinde ve bu evrede “edinilmiş insanüstü yetilerle” ağaçlara tırmanma veya iki ateş arasında/içinde yürüme gibi fiziksel dayanıklılığa yönelik gerçekçi fiiller de gerçekleştirilmektedir.¹¹⁸

Anılan bu bilinç durumunu içeren ritüel, aynı zamanda ses, hareket ve söz bağlamında bir fiili eylem taşımaktadır. Bunun ötesinde şaman bedenini ve sesini kullanarak bir estetik edimden ötede, başka bir benliğe bürünme, başka bir deyişle yeni bir benlik oluşturma eylemi/oluşu içindedir. Bu benlik aşırı deneyimlere örnek olarak ritüel sırasında şamanın totem hayvanların seslerini çıkarıp onların sergilediği bedensel hareketlerini yapması gösterilebilir. Bu edimleri gerçekleştirirken, beden aşırı deneyimde totem hayvanın ruhuyla, etkileşim amaçlanmaktadır. Buna göre şaman benliğini aşip bu hayvanların sahip olduğu kutsallaştırılmış özelliklerine

¹¹⁷ Roux, s.226-231

¹¹⁸ Hoppal, s.53-54

kavuşup, tinleriyle bir olmakta ve ritüelin tinsel boyutta amaçlanan/karşılaşılan güduları ile uyumlanmaktadır.¹¹⁹

Şaman ritüelinde başka bir benlik değiştirme durumu ise cinsiyet ekseninde olmaktadır. Bazı bölgelerde şamanların ritüel sırasında transvestizme (karşı cinsin kılığına girme) dayalı edimlerinin kökenleri, yerel şamanlığın özellikle şifa boyutunda kadınlara özgü bir uğraş olmasına dayanmaktadır. Öte yandan yine bazı bölgelerde, belli cinsiyetteki şamanların belli alanlarda daha güçlü olduğu ve bunun dışında ritüelde etkileşime girilecek doğüstü varlıkların bazı cinsiyetteki şamanlara karşı daha işbirlikçi oldukları inancı vardır.¹²⁰

2.1.1.4. Şamanizm ve Dört Unsur, Simya ve Kimya

Simya, elementlerin niteliğini değiştirme sembolüyle insanın kendini değiştirme sürecinde aldığı bir tür eğitimi ifade eden bir inisiyasyon yoludur. Genelde metalleri dönüştürerek en saf element olan altın elde etme çabası olarak tanımlanan simya gerçekte sembolik bir işlemdir ve ruhsal aydınlanmayı, kurtuluşu temsil eder. Maddeye hakim olmanın arayışı, bir tür nefsinin dönüştürme çabasına yönelik olan ve kökeni Eski Mısır'a ve onun da öncesinde Atlantis'e hatta Mu'ya dayandırılan kadim bir sanattır.

Simyanın androjen, kadüse, mercan, ejderha, altın, kartal, güvercin gibi diğer pek çok sembolle özdeşleştirildiği görülmektedir. Kurşunun altına dönüştürülmesi sembolüyle ifade edilen simyada kurşun içindeki insanın veya metalin hasta, ağır ve kaotik durumunu gösterirken altın hem metalin hem de insanın varoluşunun mükemmelliğini temsil eder. Simyacılar göre altın, metal doğasının gerçek hedefidir ve kendi içinde bütün metale ait özelliklerin dengesine sahiptir. Meister Eckhart'a ait "bakır, altın oluncaya kadar rahat bulmaz" sözünde ise nefse hakimiyet sürecinin ve bu sürecin zorlu oluşunun kastedildiği anlaşılmaktadır.

Simya işleminin dört aşaması dört ayrı renkle sembolize edilirdi: Siyah (günah, başlangıç, gizli güçler) ilk maddeyi (ruhun orijinal halindeki sembolü) temsil ederdi, beyaz (ilk hareket, ilk dönüşüm, cıva), kırmızı (sülfür, tutku) ve nihayet altın.

Simyanın sembolik anlamları incelendiğinde ilk işlemin, yakarak toz haline getirme safhası olduğu ortaya çıkar, bu safha dünyevi olanın ölümünü ifade eder, yani hayata ve tezahürler

¹¹⁹ Roux, s.81

¹²⁰ Bayat, s.93-94

dünyasına olan tüm ilginin söndürülmesi demektir. İkincisi bozulma safhasıdır, bu aşama ilk aşamanın bir sonucudur, yakılanın ayrışmasından meydana gelir. Çözülme, yani üçüncü aşama ise maddeden arınma aşamasıdır, dördüncü olan damıtma aşaması, önceki işlemler sırasında izole halde olanın kurtuluşunu, beşinci olan birleşme aşaması ise zıt kutupların birleşmesini sembolize eder. Altıncı aşama süptilleşmedir; bu da dünyadan mistik olarak ayrılma ve ruhsal mücadeleye kendini adama ile sonuçlanır.¹²¹

Mircea Eliade'a göre simyacı ateşin efendisidir. Ateşi kullanarak bir maddeyi diğerine dönüştürür. Güneşin ya da yerin rahminin doğal ısısının yavaş yavaş olgunlaştırdığını ateş, çok büyük bir hızla yapmaktadır. Dolayısıyla da ateş, dünyayı değiştirebilecek büyüsel, dinsel bir unsurun sembolüdür ve o unsur bu dünyaya ait değildir. Bu nedenle en arkaik kültürler kutsallığın üstadını (şaman, büyücü-şifacı, büyücü) "ateşin efendisi" olarak hayal ederler. Ayrıca tıpkı şamanlar gibi demirciler de ateşin efendileri olarak bilinirler. Bir Yakut atasözü "demircilerle şamanlar aynı yuvadandır" demektedir. Bir diğer mesele göre ise "ilk demirci, ilk şaman ve ilk çömlekçi öz kardeşiler..."¹²²

Asıl anlamıyla simyada amaç fiziksel maddelerle birtakım dönüşümler yapmak veya uzun yaşamak değil, inisiyatik bir süreçle nefsini yenmek ve bunun sonucunda şuurlanmayı sağlamaktır. Gerçek simyacılar veya inisiye adayları için felsefe taşı ise sadece, nefsini yenmeyi temsil eden bir semboldür. Nefsinin yenme uygulamasında başarıya ulaşıldığında ise ruhsal bir aydınlanma, kurtuluş gerçekleşecektir. Bu hale ulaşan inisiye bir tür başkalaşım geçirmiş, farklı bir kimlik kazanmış olur. Metalin altına dönüşmesi, varlığın arınarak tam bir saflığa ulaşmasını sağlamak demektir.¹²³

Ruhsal arınma konusu ile Şaman'ın (sırta erme) süreci arasında büyük bir benzerlik söz konusudur. Seçilme yöntemi ne olursa olsun, bir şaman ancak iki yönlü bir "eğitim" aldıktan sonra şaman olarak tanınır: 1) Esrime düzeyinde (rüyalar, kendinden geçme, vb.) ve 2) Gelenekler düzeyinde (şamanlık teknikleri, ruhların adları ve işlevleri, klanın mitolojisi ve soyağacı, gizli dil, vb.). ruhlar ve eski usta şamanlar tarafından üstlenilen bu çifte eğitim, bir "yola giriş" veya "sırta-er(dir)me" (initiation) süreci niteliğindedir.¹²⁴

¹²¹ www.astroset.com Sembolizmde Simya

¹²² Mircea Eliade *Demirciler ve Simyacılar*; Kabalcı Yayınları, İstanbul 2003.

¹²³ www.astroset.com Sembolizmde Simya

¹²⁴ Mircea Eliade *Demirciler ve Simyacılar*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2003 s. 35

Neospiritüalizmin Türkiye’deki öncülerinden Ergün Arıkdal, sihyada bahsedilen arınma ve inisiyasyon sürecini daha da açık bir dille şöyle ifade etmektedir:

İnsanın geçmişteki enkarnasyonları boyunca biriktirdiği tortu vardır. Bu tortu, cevhere ağırlık yapan, atılması gereken bir tortudur ve her insanda bulunur. Arınmak için bu tortunun içeriğine nüfuz etmek, derinlerine inmek gerekir. Astral bedenlerde biriken bu tortunun analizini yapmak çok zor olmasına rağmen bir inisiye “cehenneme iniş” olarak adlandırılan böyle bir tecrübeyle de karşılaşmak ve başarılı çıkmak zorundadır. Bunun sonucunda gerçekleşecek olan ise inisiye adayının bir çocuk kadar saflaşmasıdır. İniyasyonda, inisiyatörün inisiye adayını ruhsal tesire bağlamasıyla birinci doğum gerçekleşir. İkinci doğum aşamasında ise ölmek ve doğmak aşamaları geçilip yeni bir değişim gerçekleştirilir. Bu aşamada psişik bir değişim de meydana gelir. İniyeye adayını bekleyen bir sonraki aşama ise üçüncü doğuş, yani evren dışına taşan bir özgürlük halidir. Bu aşama gerçekleştiğinde inisiye adayı evrendeki ve evrenle kendi arasındaki büyük irtibatı görmüş durumdadır...¹²⁵

Söz konusu inisiyasyon herkese verilemeyecek bir eğitimidir ancak halkın bilgilenmesini de temin etmek için sembolizm kullanılmıştır. Kutsal kitaplarda, edebiyatta, şiirde, felsefede, halk masallarında, mitolojilerde sembollerle sık sık karşılaşılır. Her millette aynı konular farklı şekillerde anlatılmıştır. Aynı durum Şamanizm’de de geçerlidir. Anadolu’daki pek çok örf, adet şamanik inançlardan kaynaklanmaktadır. Masalların çoğu şamanik inisiyasyonlara bağlıdır. Geleneklerde genelde kayıp bir unsurun peşine düşmek söz konusu olur, bu bazen Kutsal Kase olur, bazen kayıp bir şehrin, ülkenin aranması ya da Aleaddin’in Sihirli Lambası olabilmektedir. Bunların hepsi inisiyatik bilgilerin halka yönelik olarak sembolleştirilmeleridir.¹²⁶

Simyacılığın eski Türk inançlarında yerini bulan bir diğer öge de Yada Taşı’dır, Simya Taşı yerine kullanılmıştır. Türk ve Altay Şamanizminde, halk inancında Simyacılık Yapmak. “Yadlamak” veya “Yatlamak” olarak adlandırılır. Bu, Yada Taşı ile sihir yapmak anlamını taşır. Maddenin niteliklerine hükmetmek, meteorolojik olayları yönetmek., Avrupa’daki sıradan madenleri altına çevirmek (veya daha genel bir tabirle maddeyi başka bir maddeye dönüştürme) girişimleri Simyanın asıl konusunu oluştururken, Türklerde Yada işlemi, doğal olaylara müdahale etme çabasıdır. Yağmur veya kar yağdırmak bu çabanın en çok deneneni

¹²⁵ Ergün Arıkdal; *Gizli Öğreticilik*; RM Yayınları; İstanbul 1997

¹²⁶ Ergün Arıkdal; *Gizli Öğreticilik*; RM Yayınları; İstanbul 1997

kısmını oluşturur. “Türklerin atalarına göklerden gelen sihirli bir taş armağan edilmiştir. Bu taş her devirde Türk Şamanlarının ve büyük Türk komutanlarının ellerinde bulunmuş” olup ve yine bu inanca göre günümüzde hâlâ bu taşın önde gelen Şamanların ellerinde buldukları iddia edilmektedir.¹²⁷

Simyacılar eski düşünceye bağlı kalarak Ateş, Toprak, Su, Hava olmak üzere dört elementin varlığını kabul etmişlerdir. Bu elementlerin bildiğimiz anlamlarından öte bazı özellikleri temsil etmektedirler. Simyaya göre görünen iki element, Toprak ve Su, içlerinde görülmeyen iki elementi barındırmaktadırlar. Ateş ve Hava . Bunun dışında, bazı simyacılar göre beşinci bir element daha vardır ki bu da Ether’dir. Ether beden ile ruh arasında da aracılık görevi görmektedir.

Simyada Platon döngüsü denilen kavrama göre elementler arasında sürekli bir dönüşüm vardır. Ateş Havaya, Hava Suyu, Su Toprağa ve Toprak Ateşe dönüşmekte olup bu döngü bu şekilde sürmektedir.¹²⁸

Türk Şamanlığı da tek Tanrı inancına dayalı ve bu tek Tanrı’nın algılanabilir değil sonsuz bir güç ve ışık (soyut) olarak düşünüldüğü bir inanıştır. Dolayısıyla Türk Şamanlığı kutsallar, kültler yoluyla, kabul edilen yeni din içerisinde var olma imkânı bulmuştur. Bu varoluş kendisini Şamanizm için kutsal sayılan varlıklar ve uygulamalarda gösterir. Yeni inanç içerisinde yeni bir isimle varlığını sürdüren bu norm haline gelmiş uygulamaların neden unutulmadığı ve terk edilemediği sorusunun cevabı, kutsallaşmış varlıkların yapısı ve bu yapıların insan zihninde oluşturduğu simgeselliklerdir. Türk Şamanlığında ateş, su, toprak/taş, yıldızlar, Ay ve Güneş, belli mekanlar gibi birçok kutsala rastlanabilir.¹²⁹

Bu kavramların kutsallıkları, bazıları tarafından, Şamanizm’de Tanrı olarak yorumlanmıştır. Türk Şamanlığı ise tek Tanrı inancı etrafında vücut bulmuştur. Bunlar insan yaşamı boyunca insanın iç içe olduğu ve günlük yaşamını sürdürdüğü varlıklardır. Bunların birer öyküye sahip oluşu; insanların yaşam kaynaklarının kökenine inme isteği ile ilişkilidir. Bu kökenin bilinmesi ise insanın bilinçaltının ve bilincinin, varlığı belirli bir yaklaşımla algılama çabasının sonucudur. “Şeylerin kökeninin ve örnek oluşturan öyküsünün bilinmesi, şeyler

¹²⁷ www.dogrucudavut.com *Anadolu Mistikleri Yadacılar*

¹²⁸ <https://gizlibilimler.wordpress.com/> *Gizli İlimler: Simyanın Genel Kuralları*

¹²⁹ Yörükân, s.61-62

üstünde bir çeşit sihirli üstünlük sağlar.”¹³⁰ Tek Tanrı inancına dayalı bir inanışta bu tarz hayatî varlıkların kökeninin Tanrı ile ilişkilendirilmesi ise beklenmedik bir durum değildir.

2.1.1.4.1. Yaradılışın Giz Hazinesi Olarak Su

Su; genel olarak bakılacak olursa, saflığın, temizliğin, bereket ve bolluğun sembolü; kısacası hayat kaynağı olarak inanç dünyalarında yerini alır. Günay ve Güngör, suyun dini mahiyetini şöyle izah ederler: “Yer-su teriminde de ifade edildiği üzere, geleneksel Türk dini içerisinde su da önemli bir dini anlam ve mahiyete bürünmüş; bu çerçevede su kaynağı, pınar, ırmak ve göl gibi, su ile alakalı oluşumlar kutsiyet kazanmışlardır. Böylece su, Türk din tarihi içerisinde karşımıza, her şeyden önce temizlik ve safiyet sembolü olarak çıkmaktadır.”¹³¹

Su, hayatın başlangıcı ve sonunu kendisinde gizler. Su, hayat verebildiği kadar hayat da alır. Dolayısıyla su hayat ve ölümün; mutlak zıtlıkların birleştiği yerdir. Verimlilik, doğurganlık vasıfları ile hayat veren su; ruhun varlığı ile sıcak duran bedeninin ateşle özleşmesi yani ruh ve ateşin yakınlığı noktasında ateşin de söndürücüsü; yani ölümdür. Su, evrendeki dört elementten biridir. Hem söndürdüğü ateşin karşıtıdır hem de ateşin tamamlayıcısıdır; zira ateş, büyümesi suya bağlı olan tahtadan gelmektedir. Bereket sağlamadaki işlevi iyi bilindiğinden, bu özelliği ile kendisine yaşamın kaynakları arasında yer almakta ve sıklıkla dile getirilmese bile, yeryüzü gibi ana olmaktadır. Ayrıca yağmur şeklinde geldiği Göğe bağlıdır.¹³²

İnsan zihninde suyun gizemi, suyun “sonsuzluğu” ile paralel olarak varlığını sürdürmüştür. Her an varlığa hayat veren Tanrı, su imgelemiyi kendisini göstermiştir. Tanrı, bütün varlığın oluşum gizemidir. İnsanlar tarafından algılanan varlık; insanlar için Tanrı inancına sığınma adına yeterli görülmüşse de “sonsuz” olarak düşünülen Tanrı’nın görünen ile sınırlanmış olması düşünülemez. Su ise bu fikrin algı alanına yansımaları, düşüncelerin görünür kılınmasıdır: “Sular gerçek hale gelmemiş mevcudiyetlerin evrensel toplamını simgelemektedirler; sular, tüm varlık olasılıklarının haznesidirler.”¹³³ Başka bir ifade ile su Tanrı’nın, yaradılışın bilinmezliğinin sır mekânıdır.

Suyun yokluktan varlığa geçişin mekânı olan ana rahminin koruyuculuğunu çağrıştırmaları ile insan, köken bilgisine bir nebze olsun yaklaşabilmektedir. Ancak, köken ana rahminden de

¹³⁰ Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, (Çev. S. Rıfat), Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, s.86

¹³¹ Günay ve Güngör, s.56

¹³² Roux, s.143-144

¹³³ Mircea Eliade, *İmgeler, Simgeler*, (Çev. M.A. Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara, 1992, s.181

ötelerde gizlidir. Suyun seyri, ilk yaratılışa, kaosa kadar uzanır. “Yaratılışın başlıca unsuru olarak görünün su, çeşitli mitolojik sistemlerde ilk başlangıçla bağlıdır, ilk kaosu tanıtır ve onun eşdeğeri yerine ortaya çıkar. Kaosun kendi tanımındaki en önemli yönlerden biri su kavramıyla olan bağlılığıdır.”¹³⁴ Kaostan yaratılışa uzanan süreç ise suyun toprak ile birleşmesi sonucu meydana gelen doğurganlık ile devamlı kendini yenilemekte ve yeniden doğuşu imlemektedir. Sürekli yeniden doğuş ise beraberinde sonsuzluk fikrini getirmektedir ki bu durum Türk mitolojisinde örneğini bulmuştur; “Mitolojik dünyanın kahramanlarından olan Korkut Ata’nın “suya ecel gelmez” ifadesi ve ölümsüz bir yer ararken suların üstünü seçmesinin mitolojik düşüncede özel bir anlamı var ve suyun kozmogonik süreçteki rolü bakımından önemlidir.”¹³⁵ Şu halde su; ezel ve ebedin, yaşam ve ölümün ardına gizlendiği bir perdedir.

Su, insan zihninin, evren ve en önemlisi Tanrı ile suyu bağdaştırması sonucu Şamanizm’de bir anlama bürünmüş ve Şamanizm’in bir toplum dini olması nedeniyle toplumun dini yaşantısına sirayet etmiştir. Dolayısıyla, kabul edilen dinle birlikte sadece kutsalın kaynağı olan Tanrı değişmiştir. Suya bağlı olarak gelişen inançlar ise bazen norm yapısını kaybederek bazen de olduğu gibi yaşatılmaya devam etmiş ve Şamanizm’e ait unsurların taşıyıcısı olmuştur.

2.1.1.4.2. Varoluşun Ruhsal Sıcaklığı Olarak Ateş

Ateş de su gibi Türk Şamanlığı açısından önemli bir unsurdur. İnan’a göre ateşin kutsallığı ateşin gökten insanlara verilmiş bir hediye olmasıyla ilişkilidir. İlk insanlar meyve ve otlarla beslendiklerinden ateşe ihtiyaç duymazlar. Tanrı et yemeklerini emredince ateşe ihtiyaç duyulur. Ülgen gökten biri kara biri beyaz iki taş getirir ve bunlarla avuçlarında ezdiği kuru otları tutuştur. Ülgen böylece ilk defa ateş yakmasını insanlara öğretir; insanlara “Bu ateş atamın kudretinden taşa düşmüş ateştir” der.¹³⁶ Ateşin gök menşeli oluşu ateşe kutsiyet kazandırmıştır: “Altaylıların ateşe karşı söyledikleri dualarda ateşe ‘güneş ve aydan ayrılmışsın’ derler, ateşin gökten Ülgen-tanrı tarafından gönderildiğine inanırlar. Mübarek sayılan bazı şeylere ve ruhlara karşı ‘küfür’ sözler sarf edilebilirse de ateş hakkında böyle şey söylenemez. Ateşi su ile söndürmek, ateşe tükürmek, ateşle oynamak kesin olarak yasaktır.”

¹³⁴ Celal Beydili, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Yurt Yayınları, Ankara, 2005, s.501

¹³⁵ Beydili, s.503

¹³⁶ İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, s.67

Gök ile ilişkili olan ise temiz ve temizleyicidir. Hatta ateş temizleyicilik yönüyle sudan daha ön plandadır denilebilir; zira “suyun saflığı tamamen olumsuz niteliktedir; ortadan kaldırılabilir, ayrıca arıtma gücü de yoktur; buna karşın onun kadar önemli olan ateşin arıtıcı gücü temelde etkindir, yani kirletilebileceğinden fazla arıtıcıdır.”¹³⁷ Türkler arasında ateşe duyulan saygı; ateşperestlik gibi bir inanın da varlığı sebebiyle kimi araştırmacı tarafından ateşperestlik olarak yorumlanmıştır; “Halbuki Türklerdeki ateş kültürünün Mazdeizmle bir ilgisi bulunmamaktadır. Çünkü ortada ciddi bir fonksiyon farklılaşması söz konudur. Zerdüştlükte ateş, tapınmanın objesini oluştururken, Türklerde o her şeyden önce temizlenme vasıtasıdır.”¹³⁸ ve hiçbir din için tapılanın “araç” olması gibi bir durum söz konusu değildir.

Ateş, Türk Şamanlığı için Tanrı'nın sonsuz ışığının bir parçası; Tanrı'nın arındırıcı oluşunun bir sembolüdür. Ateşe bu niteliği kazandıran ise, onun yaradılışında var olan ölüm ve yaşam karşıtlığı ile ruhla arasındaki yakınlıktır. İnsan ateş kavramı ile Tanrının sonsuz canlılığı içerisinde kendi canlılığının sıcaklığını duyumsamıştır. Ateşi dini bir boyuta taşıyarak da “bireysel duyuların ötesinde kolektif bilinçdışının mitik alanına”¹³⁹ geçmiş ve bireysel yalnızlıktan toplumsal kabule girmiştir. Tanrı'nın canlılık işareti olan ateş bireyde kendini göstermiş ve birey için, mutlak bir gerçeklik olan bu durum dini normlara dönüşerek toplumda inanç düzeyinde yaşatılmıştır. Sonuç olarak Türk Şamanlığında ateş, ilahi gücün sembolünü taşıdığı için kutsaldır; yani dini bir dayatma söz konusu değildir. Ateşin önemli oluşunda insan ruhunun sıcaklığı ile ateş arasındaki ilişki de etkili olmuştur. İnsanlardaki bu ortak nokta sosyal bir din olan Türk Şamanlığında ateşin önemli bir kült olmasını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla yeni dinlerin kabulünde bu durum dini mahiyetten çok bilinçle alakalı bir durum olduğundan ateş kültürü yeni dinlerde de varlığını sürdürmüştür.

2.1.1.4.3. Bireysel Mekan'dan Tanrısal Mekana Toprak Kültü

Yaradılışın dört unsurundan biri olan toprak, insanoğlunun varlığında ve dışında ona yaşama olanağı sağlarken, onunla aynı kader birliğinde buluşan unsurdur. İnsan varlığının birincil yasası olan soyu sürdürme isteği doğurganlığı, dolayısıyla kadını ön plana çıkarmıştır. Toprak sahip olduğu doğurganlık özelliğiyle “toprak ana” imajını kazanmış; bu nedenle de insan için varlık kanıtlarından biri olmuştur. İnsanoğlu, kendisi ile toprak arasındaki işlevsel birliktelikten dolayı ona saygı duymuş ve canlı olarak düşünmüştür. Türk mitolojisine göre

¹³⁷ Roux, s.144

¹³⁸ Günay ve Güngör, s.56

¹³⁹ Tarık Özcan, *Denizin Çağrısı*, Türk Dili Dergisi, 632:174-178, 2004, s.176

toprak Tanrı bağışdır. Zira hiçbir şey yokken her tarafta su vardır. Tanrı kişiyi yaratır ve kişi uçma yeteneğini kaybedince kişinin üzerinde durması için yeri yaratır.

Kişinin benlikten yani bireysellikten toplum çoğunluğuna geçerken attığı ilk adım, diğer insanlar ile paylaştığı ortak mekândır. Türk Şamanlığı için mekân olgusu iki yönden ele alınabilir; bunlardan ilki, evren sembolizmi ile evrenin mikro düzeye indirgenmiş şekli olan yurt denilen çadırların taşıdığı anlam; ikincisi ise Tanrı'ya ait kutsallar nedeniyle kutsiyet kazanmış olan *sahipli yerlerin* insanlar için taşıdıkları anlamdır. İlk yaklaşımda, “Türklerde Tanrı anlayışı ile evrensel düzen anlayışı birleşmekte, bu bakımdan da bir kısım araştırmacılar bizzat eski Türk dinini *üniversalizm* şeklinde adlandırmaktadırlar. Bu anlayış, Türk kültür tarihi içerisinde sembolik bir yansımasını *yurt* denilen Türk çadırında bulmuştur. Böylece, göçebe otağı, evrensel kozmoloji anlayışına uygun olarak, kainatın bir modeli, bir tür mikro kozmos şeklinde tasarlanmıştır.”¹⁴⁰ Bu da bize Türk Şamanlığının evrensel olanı bireysel olana nasıl taşıdığı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Evrensel olan Tanrı'dır. Kişi evrenseli bireyselle taşıyarak mutlak sonsuzu algılanabilir oluşa taşımıştır. Diğeri ise, Türk Şamanlığında belli yerlerin sahipli olduğuna yönelik olan inanç ile ilişkilidir. Bu yerlerin sahipleri iyelerdir. İye, “eski Türk dini-mitolojik düşüncesindeki gizli doğa güçlerine olan inancı anlatan belli doğal objelerin koruyucuları veya sahipleri sayılan varlıkların genel adı olarak değerlendirilir. Kısacası koruyucu ruhlardır.”¹⁴¹ Koruyucu ruhlara, Türk Şamanlığında da önemli fonksiyonlar üstlenirler. Onlar, Tanrı'nın insanlara yardımcı olmaları için yarattığı ruhlardır ve kutsallıkları Tanrı kaynaklıdır. Dolayısıyla onların sahibi bulunduğu ırmak, pınar, ev eşiği gibi yerler de kutsaldır.

2.1.1.4.4. Görünmeyene Karşı Zırhın Koruyuculuğu, Demir

Demir kültü, Türk Şamanlığında daha çok koruyuculuk niteliği ile ön plana çıkmaktadır. Bu nitelik, görünmeyen alemin zarar verici ruhlarına karşı etkilidir. Bu koruyuculuğun önemi, demirciler ile şamanların aynı derecede önemli sayılmasına kadar uzanır.¹⁴² Temelde şamanın görevi insan alemi ile görünmeyen alem arasındaki ilişkileri düzenlemek ve zarar verici ruhların insanlara zarar vermesini önlemektir. Bu işlevin demire de yüklenmesi dikkat çekicidir.

¹⁴⁰ Günay ve Güngör, s.65

¹⁴¹ Beydili, s.269

¹⁴² Roux, s.82

Demirin, taşıdığı anlamı yüklenmesinde dini inançların etkili olduğu muhakkaktır. Ancak, demirin dini inançlarda yer almasının temelinde yatan nedenin ne olduğu, üzerinde durulması gereken asıl konudur. Bu durumun taş yontuculuğundan demirden alet üretmeye geçişin bir kalıntısı olabileceği düşüncesi, güçlü bir olasılık olarak görülmektedir. Yontma taşlar ile korunan, avlanan, savaştan insanoğlu, demiri kullanmaya başlayınca demire koruyuculuk niteliğini yüklediği söylenebilir. Nitekim demir daha sağlam daha güçlü bir elementtir. Ateşle demire şekil verilmesi; kılıç gibi bir savaş aletinin üretilmesi ise demirin dini bir boyut kazanmasında kolaylık sağladığı düşünülebilir. Dolayısıyla demirin kutsallığı, ateş kadar eski değildir. Demirin koruyucu aletlerin yapımında kullanılmasıyla bu anlama büründürüldüğü söylenebilir. Bunda Tanrı Ülgen'in insanoğluna hediyesi olan ateşin kullanılması ise egemen rol oynamıştır. Demir ile ateş arasındaki işlev benzerliği de bunu desteklemektedir. Demir de ateş gibi koruyucu bir dualarıyla daha da güçlü kılmaya çalışır varlıktır.

Demir, “düşünmenin uyarıcı durumu” olarak ifade bulan görünmeyen güçler ile “bireyin bu duruma gösterdiği davranım arasındaki boşluğu” doldurma işlevini somut olarak üstlenir.

2.1.1.4.5. Yeniden Doğuşun ve Hayata Kök Salışın Sembolik İfadesi Olarak Ağaç ve Orman Kültü

Etnik-kültürel gelenekte önemli bir yeri olan ağaç miti, Türk düşüncesinde yaratılış nedeninin önemli motiflerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünceye göre, ilk insan dokuz budağı olan bir ağacın altında yaratılmıştır. Türk mitolojisinde, *evliya ağaç*, Tanrıya kavuşmanın bir yolu olarak düşünülmektedir. İnanışa göre, yüce dağlar gibi bazı kutsal ağaçların zirve kısımları, gözle görünmeyecek kadar göklere yükselir ve göklerde olduğu sanılan ışıklarla kaplı cennet alemine ulaşır. Cennet ise Yüce Tanrı'nın yaşadığı mekandır. Bu kutsal *evliya ağaçlar* zamanla, Tanrı'nın gözle görülebilen yanına çevrilmiştir. Bu suretle *evliya ulu ağaç*, Türk düşüncesinde Tanrı'nın kutsal özelliklerinin özdeksel dünyadaki simgesi haline gelmiş, yani onu sembolleştirmiştir.” Tanrı'nın ağaç sembolizmindeki ifadesi “ışık” olan Tanrı'nın daha somut bir şekilde ifade edilmesi çabasıdır. Ancak ağaç, sadece Tanrı işareti olarak Türk dini-kültürel yapısında yer almaz, aynı zamanda doğuş ritüellerinde de görülür.¹⁴³

¹⁴³ Yaşar Kalafat, *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.85

Ağaç, Tanrı'nın değil, insanoğlunun da sembolik ifadesidir. İnsan da tıpkı ağaç gibi *toprak anadan* dünyaya gelir; toprak üzerinde büyür, gelişir ve meyve/çocuk verir. Ağacın meyvesinde gizli olan çekirdek gibi insan da çocuklarıyla yeniden var olur ve ağacın toprağa kök salışı gibi hayata kök salarak ebedileşir. Bu döngü, yeniden var oluş ve ebediyete kalışın ifadesi olur. Zaman ise ağacın mevsimsel değişimlerinde somutlaşır. Ağaç yeşerir, sararır ve kurur. Sonra yeniden bu izleği takip eder. Ağaç ve insan arasındaki bu yaşamsal ilişki ağacın aynı zamanda Tanrı'nın sembolik ifadesi oluşuyla da kutsal bir anlam kazanır.

Kişi, kendi ile Tanrı arasındaki yolu ağaç imgesiyle bulur. Ağaç, Tanrı'nın varlığının insan tarafından algılanabildiği varlıktır. Bu Tanrı anlayışı sadece Türk Tanrısı ile de sınırlı değildir. Ağaç imgeleminde ifadesini bulan, evrensel bir Tanrı anlayışıdır. Türk dini ve kültürel yapısında “hayat ağacı” olarak yer alan ağaç, şu noktalar itibariyle Tanrı ifadesi olmuştur; hayat ağacı ve onu temsil eden ağaç tektir. Hayat ağacının da Tanrı gibi eşi ve benzeri yoktur. Hayat ağacı, yaz kış yapraklarını dökmeyiz; her zaman diridir; Tanrı'nın *ebedi* sıfatıyla aynı özelliği gösterir. Hayat ağacı hayat kaynağıdır; ölüleri diriltir ve hastaları iyileştirir ki bunlar Tanrı'nın insan adına en önde gelen sıfatlarıdır. Tanrı varlığının hayat ağacı sembolünde somutlaşması; hayat ağacının gölgesinde olan meyveli ağaçların ise insan ile aynı kaderi paylaşması itibariyle insanı sembolize etmesi; ağacın Tanrı, insan ve evreni bünyesinde birleştirdiği kabulünü beraberinde getirmiştir. Ağacın sadece Türk Tanrı'sını değil; evrensel bir Tanrı'yı imgelemesi; aynı şekilde meyveli ağacın sadece Türkleri değil evrensel insanı imgelemesi, Türk Şamanlığında geniş anlamda ifade bulan ağaç kültürünün inanç değişimlerinde kolay bir şekilde yeni inanca adapte edilmesini sağladığı söylenebilir. Değiştirilmesi gereken tek nokta ise ağaç ile ilgili uygulamalarda yeni dinin Tanrısının bu uygulamalarda ifade edilmesi olmuştur.¹⁴⁴

2.1.1.4.6. Diğer Unsurlar

Türk Şamanlığının günümüz inançlarına geçiş yolları arasında su, ateş, toprak, ağaç, demir gibi kültler dışında kutsal dağlar, kutsal hayvanlar, sayılar ve daha birçok canlı veya cansız varlıktan söz edilebilir. Bunların kült haline dönüşmelerinde dini uygulamaların ötesinde insanın bilinçaltında onlar ile kendisi arasında kurduğu ilişkiler etkili olmuştur. Bir dağ

¹⁴⁴ Kalafat, s.86-87

zirvesinin ulaşılmazlığı, bir kurdun gücü gibi onlara farklı anlamlar yükletmiş ve onları sosyal yaşamın bir parçası haline getirmiştir.¹⁴⁵ Örf ise âdetlerin daha ileri bir düzeyidir; yani “âdetin örf olabilmesi için, yaptırıcı gücü bulunması gerekir. Bu yaptırıcı güç, kanun kuvvetinde de olabilir veya örf kanunun yerini alabilir.” Türk Şamanlığına dayalı unsurların dini çizgilerinden taviz vermeden yeni inançlar içerisinde erimeleri de âdet yahut örf olarak sosyal yaşamın değişmezleri oluşlarıyla ilişkili olmuştur.

Bunların değiştirilebilmesi kişinin elinde olmaktan çıkmıştır. Kişi ait olduğu toplumun kurallarına göre davranmak zorundadır ve dikkat çekici nokta kişisel inançların toplumsal boyuta taşınması sonucu bu inançların değişmezlik niteliğine bürünmüş olmalarıdır. Diğer yandan bu tarz kolektif inanç yahut uygulamalar toplumun bir arada bulunma nedenleri de olabildikleri için toplumun bekası adına da büyük roller üstlenir. Nitekim “Toplum, insanların basit bir matematik toplamı değildir. Fertlerin neden, niçin bir arada bulunmalarının gerektiğini hissedebilmeleriyle devam eder. Toplum tesadüfî, geçici ve teşkilatsız bir yapı da değildir. Fertlerin ortak inanış ve uygulamalarla, ortak kolektif iradeyle bir araya gelmeleridir. Bir toplumun üyeleri neyi, nerede, ne zaman ve nasıl yapacakları hakkında ortak fikirlere sahip olmasalardı, bunların bir arada yaşamalarına da imkân kalmazdı.”¹⁴⁶

Nesneler ve canlı varlıklar ile kurulan bilinçaltı ilişkilerinin sosyal bütünlüğe taşınabilmesi için herkesçe kabul görmesi gerekir. Şu halde bu ilişkilerin belli noktalarda mantığa da uygun gelmesi zorunludur. İnsanlık inanç tarihinin ilerleyişi ancak bu şekilde mümkün olabilir. Zira insanlığın gelişimi sadece görünür bilincin gelişimi değil, aynı zamanda, hayal ve inanç gelişimidir. Campbell bu süreci şu şekilde değerlendirmiştir; “Türümüzün tarihi, gerçekten, ilk sayfasından beri, yalnızca alet yapan insanın ilerleyişinin bir açıklaması değildir; daha trajik bir biçimde, kâhinlerin zihinlerinden parlak hayallerin dökülmesinin ve dünyalı toplulukların dünyasal olmayan sözleşmelere can verme çabalarının tarihidir. Her toplum doğaüstü tasarımın kendine düşen mühür ve damgasını almış, onun kahramanlarıyla iletişim kurmuş ve halkının günlük yaşamında ve deneyimlerinde bunu kanıtlamıştır.”¹⁴⁷ Dolayısıyla dini fenomenlerin tarihsel gelişimi insanlık inanç tarihinin gelişimiyle paralellik göstermiştir. Dini fenomenlerin sosyal yaşam üzerinde etkili oluşu kadar; sosyal yaşam da bu fenomenlerin doğuşu ve gelişimi üzerinde etkili olmuştur.

¹⁴⁵ Beydili, s.270

¹⁴⁶ Erdal, s..26-27

¹⁴⁷ Joseph Campbell, *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri*, (Çev. K. Emiroğlu), İmge Yayınları, Ankara, 1995, s.11

Bireysel bir inançtan çok sosyal bir din özelliği gösteren Türk Şamanlığı mutlak olan Tanrı'ya bireysel bir yolculuk değil; kitlesel bir ulaşımı öngörür. Bu da bu dine ait ritüellerin bireysel boyuttan toplumsal boyuta geçmesini ve toplumsal olarak sürekliliğini sağlamıştır. Türk Şamanlığından, günümüze kadar uzanan ritüeller, evrensel boyutlarda olduğundan yeni dinlerde eğreti durmamış ve yeni dinin kutsal gücüne zarar vermemiş; dolayısıyla yeni din içerisinde erimiştir. Bu kültler evrensel olmalarından dolayı, her kabul edilen yeni dinle birlikte o dinin renklerine bürünmüş; ancak temelde çıkış zeminine sadık kalmıştır.

Türkler'in Şamanizm'den İslamiyete geçişi yüzyıllar öncesine dayansa da günümüzde Şamanizm'den kalan birçok adet ve gelenekleri bulunuyor.

Su dökerek uğurlama: Gidenin arkasından su dökmek eski Türkler'deki su kültürünün doğurduğu bir adettir.

Tahtaya Vurmak: Yine, istenmeyen bir olay duyulduğunda tahtaya el ile tokmak gibi üç kere vurulması da, kötülükten korunmak, kötü ruhların duymasını önlemek amacıyla yönelik eski bir Şaman inancıdır.

Kurşun Dökme:Kurşun Dökme de Şaman geleneklerinden kalan bir âdettir. Şamanlar bu ritüele “Kut Dökme” anlamına gelen “Kut Kuyma” adını vermişlerdi. İnsana musallat olan kötü ruhların olumsuz etkisini ortadan kaldırmaya yönelik olarak çok eski dönemlerde uygulanan sihir kökenli bir ritüeldi.

Kırmızı kurdele: Loğusa kadınların başına bağlanan kırmızı kurdela Şaman döneminden günümüze kadar ulaşmış bir adettir. Bu kurdelanın anneyi ve yeni doğan çocuğu, albız denen şeytana karşı koruduğuna, özellikle Alevilik'de gözlemlenen mezarın başına bağlanan kırmızı kurdelanın da ölüye kötü ruhların musallat olmasını engellediğine inanılır

AY:Anadolu'da yeni ayın görünmesi sırasında yere diz çökerek niyaz edilmekte, gökyüzüne, aya ve toprağa bakarak dilekte bulunmaktadır. Yeni ayın yeni umutlara ve yeni başlangıçlara vesile olacağı düşünülür. Bu olgu da Türkler'in eski Göktanrı inancından kaynaklanmaktadır.

40 Sayısı: Eski Türk inancına göre ruh fizikî bedeni 40 gün sonra terk etmektedir. 40 sayısı da totemcilik döneminden kalma bir inanıştır. Semâvî dinler dâhil tüm dinlerde 40 sembolizmasının görülmesi dinlerin evrim süreci konusunda fikir vermektedir. İslâmiyet'te

ölümün ardından 40 gün geçtikten sonra Kur'an ve Mevlit okutma âdetlerinin Şaman veya totem geleneklerine benzetilmektedir.

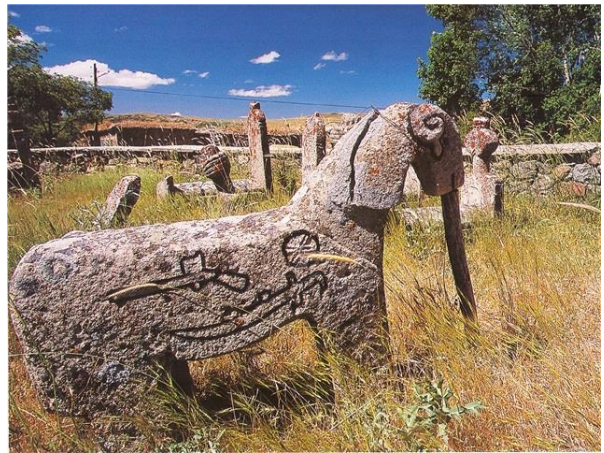
Eşiğin Kutsallığı: Kapıdan içeri girilirken eşiğe basılmaması da eski Türk inancından (Şamanizmden) kalma bir inanıştır (semboldür). Eşik kapıdır. Kapı ise yeni bir dünyaya açılmaktadır. Bu nedenle saygındır, kutsaldır. Anadolu, Balkanlar ve Türkistan'da ki din büyüklerinin yattığı yatırlar kitleler tarafından ziyaret edilirken eşikleri niyaz edilir, o kapıdan şefaak beklenir. Anadolu'da evlenip yeni evine giren gelin, yeni evine (yeni hayata) girerken evin eşiğini niyaz edip eve öyle girer.

Mezar Taşı:Eski Türklerde mezarları gizleme geleneği yoktur, aksine özellikle büyüklerin özel mezarları yapıp, üzerlerine bir yapı (bark) yapılmış, barkın iç duvarları ölünün yaşarken katıldığı savaş sahnelerini gösteren resimlerle süslenmiştir. Ayrıca mezarın veya mezar yapısının üstüne Balballar dikilmiş, sıradan kişilerin mezarlarına da, belirli olması için tümsek biçimi verilmiştir. Toplumda ulu kabûl edilen kişilerin ölümünden sonra ruhlarından medet ummak mezarları kutsamış ve bu yerler medet umulan yerler hâline gelmişlerdir. Günümüzde mezar, türbe, yatır ve benzeri yerlerin ziyareti ve bunlardan medet umulması da bu inanç sisteminin devamı olarak ortaya çıkmıştır.

Arap dünyasında mezar taşı yoktur. Ölünün toprakla bütünleşmesi ve zaman içinde kaybolması istenir. Kutsanması günahdır. Mezarlara taş dikilmesi ve bu taşın sanat eseri hâline getirilecek kadar süslenmesi İslam coğrafyasında sadece Anadolu'da görülmektedir.



Resim 14. Balballar Mezar Taşları Bişkek, Kırgızistan



Resim 15. Koç Başlı Mezar Taşı, Tunceli

Kurban: Göktaarı inancında kanlı kurbanlardan başka bir de kansız kurbanlar vardır. Saçı, yalma, yani ağaçlara veya kamin davuluna bağlanan paçavralar, ateşe yağ atma, tözlerin ağızlarını yağlama ve kımız serpmeye gibi törenler bu kansız kurbanlardır. Kansız kurbanların en önemlisi ruhlara bağışlanarak başıboş salıverilen hayvanlardır. Bu tür kurbanlara eski Türkler “ıduk” demişlerdir. Bunun kelime karşılığı “salıverilmiş”, “gönderilmiş” demektir. Terim olarak “tanrıya gönderilmiş, tanrıya bağışlanmış hayvan” anlamını taşır. Anadolu’da da ağaçlara çaput bağlama kafesteki kuşların salıverilmesi halen sürdürülen gelenekler arasındadır.

Ölüm: Şamanizm’de köpek ruhun yaklaştığını uzaktan acı ulumayla haber verebilmektedir. Sıradan bir kişi bu ruhu görürse bu onun pek yakında öleceğine işaret sayılır. Anadolu’da günümüzde köpek uluması uğursuz sayılmaktadır. Köpeklerin bazı olayları önceden algıladıklarına ve bunu uluyarak anlattıklarına inanılır.

İçki: Şamanlar (kamlar), Tanrı ve koruyucu ruhlar için arak (rakı) saçı saçarlar, bu kansız kurban sayılır. Oysa İslâm’da içki içilmesi kesinlikle yasaklanmıştır. Eski Türk kültüründe içki içilmesi yaygın bir gelenektir. Özellikle düğünlerde ve mutlu günlerde müzik eşliğinde içki içilmesi geleneği vardır.

Kubbe: Ayrıca, cami mimarisine kattığımız "kubbe" gök tanrı dini’nden taşıdığımız bir durumdur

Nazar: Anadolu’da halk arasında “nazar” olgusu çok yaygın bir inançtır. Bazı insanların olağandışı özellikleri olduğu ve bunların bakışlarının karşılarındaki kimselere rahatsızlık verdiğine, kötülük yaptığını inanılır. Bunun önüne geçmek için “nazar boncuğu”, “deve boncuğu”, “göz boncuğu” v.s. takılır. Nazar olgusu da eski Türk inançlarından.

Halı Kilim Desenleri: Şaman’ın üzerine giydiği giysiye yılan, akrep, çiyen, kunduz gibi yabanî ve zararlı hayvan şekilleri çizilerek onların kaçırılacağına inanılırdı. Bugün Anadolu’da Türkmen köylerinde dokunan halı, kilim gibi örgüler Şaman giysilerinin izleri taşımaktadır.

Müzik: Şamanlar âyinlerinde davul ve kopuz kullanmışlardır. Müziksiz bir âyin düşünülemez. Oysa İslam dininde Kur’an dışındaki dinî eserlerin müzikle okunması günahdır. Şaman

geleneğinin devamı olarak Anadolu’da Hz. Muhammed’in, Hz. Ali’nin hayatları müzikle okunmaktadır. Mevrit ve İlahiler sâdece Anadolu’da uygulanan müzikli anlatımlardır.¹⁴⁸

Dede Şaman: Anadolu’da dede olmanın temel koşulu dede soyundan gelmektir. Şamanlarda da durum aynı idi. Gerek dedelik gerek Şamanlığın soydan gelme dinsel özelliği dışında, seçiliş şekilleriyle, kıyafetleriyle, gördükleri hizmetlerle ve kendilerine gösterilen sevgi ve saygıda, bu denli zaman aralığına rağmen aralarında şaşırtıcı benzerlikler bulunmaktadır. Dedeler de Şamanlar gibi tamamen hafızaya dayalı zengin halk şiirini, nefesleri, duaları ve sözlü halk geleneğini nesilden nesile aktaran iletişim organları gibidirler. Şamanlar gibi dedelerin de hastalıkları iyileştiren olağanüstü güçleri olduğuna inanılır. Şaman kendi çocukları arasında Şamanlığa en çok ilgisi olanı seçer ve geleceğe dayalı gizli bilgiyi de vererek yetiştirir. Bu durum aynen Anadolu Aleviliği’nde dede yetiştirme biçimine taşınmıştır¹⁴⁹

2.1.1.5. Şaman Kozmolojisini

Şamanizm’de bulunan evren anlayışı ve bu evren anlayışının ilk ortaya çıkış şeklini Radloff şu şekilde ifade etmiştir; “Şamanlığa bağlı kimselerin fikrinde dünya bir sürü katlardan oluşmuştur; fakat bunların kuruluşu hakkında onlar kafalarını fazla yormazlar. Böyle bir düşünüş, hiç kuşkusuz, yüksek bir yere çıkan dağlıların gözleri önünde kat kat yükselen dağlardan alınmıştır. Bu katlar belirli bir çizgiyle birbirlerinden ayrılmıştır, çünkü şaman, büyü sırasında bir kattan diğerine geçmek için oldukça büyük kuvvet harcamak zorunda kalmaktadır, bu şekilde kuvvet harcamasını ise her zaman bir gürültü izler. Yukarıdaki on yedi kat, ışık alemi olan semayı ve aşağıdaki yedi ya da dokuz kat da karanlıklar âlemini meydana getirirler. Sema katları ile aşağıdaki dünyanın katları arasında, insanların oturduğu yeryüzü vardır, böylece yeryüzü üzerinde yaşayan bütün insanlar ile birlikte, anılan her iki dünyanın etkisi altında bulunur.”¹⁵⁰

Roux ise Şamanizm’in evren anlayışını şu şekilde özetler; “Şamanizm evrenin, gök ve yeryüzü olarak iki ya da gök, yeryüzü ve yeraltı olarak üç bölüm olarak tasarlanan vizyonunu içerir; üst üste gelen bu bölümler gerektiğinde birinden diğerine geçişi sağlayan kozmik bir eksenle bağlanır; ayrıca kolaylık olsun diye kendilerine “tinler” ismi verilen görünmez, fakat

¹⁴⁸ <http://www.girgin.org/ansiklopedi/samanizm.htm,Türklerin> Şamanizm’den gelen adetleri.

¹⁴⁹ Şamanizmin bu günkü izleri, Biinmeyen Türk tarihi

¹⁵⁰ Wilhelm Radloff, *Türklük ve Şamanlık*, (Çev. A. Temir), Örgün Yayınevi, İstanbul, 2008, s.17

hayvan biçimli olan, her iki evrensel bölümde ve onları ayıran bölgelerde her zaman hazır ve nazır olan kalabalık bir grubun varlığını da kapsar.”¹⁵¹

Kalafat’ın bu konudaki ifadesi ise, “Şamanistlere göre kainat iç kısımdan ibarettir: Gök, Yeryüzü ve Yeraltı Alemi. Aydınlığın alemi olan gök on yedi kattır. Karanlığın alemi olan yeraltı yedi veya dokuz kattan müteşekkildir. Gökle yeraltı tabakası arasında bulunan yeryüzünde insanoğlu yaşar” şeklindedir.¹⁵²

Şamanizm’de bulunan kainat anlayışı üç tabakadan meydana gelmektedir diyen araştırmacıların aksine kainat anlayışının iki katmandan oluştuğunu düşünen araştırmacılar da vardır. Bu doğrultuda düşünen Günay ve Güngör’e göre, “Türklerin universalist kozmoloji anlayışına göre kainat iki ana bölgeden oluşmaktadır. Nitekim bu ikili evren imajı, Göktürk Kitabelerinde *yukarıda mavi gök ve aşağıda yağız yer* şeklinde ifade edilmiştir.”¹⁵³ Bu ikili kainat anlayışından üçlü kainat anlayışına geçişi ise şu şekilde açıklamışlardır; “Türklerdeki bu iki katlı dikotomik evrensel kozmoloji anlayışını, belirli bir dönemden başlayarak üç tabakalı bir tasavvura dönüştüğü görülmektedir. Bu suretle, gök ve yer katlarına bir de yeraltı ilave olmuştur. Orijinalinde bulunmayan bu tabakanın, Türklerin yabancı dinlerin etkisine çok güçlü bir şekilde girdiği dönemden itibaren yavaş yavaş kendisini göstermeye başladığı ve muhtemelen onuncu yüzyıldan sonra net olarak ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.”¹⁵⁴

Türk mitolojisinde yaratılış mitleri çok yaygın değildir, var olanların ise genellikle birbirlerine yakın bir çizgide oldukları söylenebilir. Yaratılışın başlangıç maddeleri olarak sonsuz bir su ve suyun altındaki toprak vardır. Efsanelerde yer alan genel fikir gökle sular âleminin bir olduğudur. Tanrı ve yardımcı ruhların yaptıkları ve insanın yaratılmasıyla sistem yerine oturmuş olur. Sistemin oturmasını tetikleyen ana unsur ise kaostur. Dünyanın yaratılmasını sağlayan kaos; yerle göğün birbirinden ayrılması ile başlayan tezatlar silsilesinde sistemleşmeye başlar. Eski Türk inanış sisteminde proto-Türkler dönemindeki iki katmandan oluşan bir kâinat tasavvur edilmişse de sonradan etkileşimde bulunulan dinler hasebiyle gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç katman ve bu katmanlarda bulunan kademelerden oluşan bir kainat anlayışına inanılmıştır.¹⁵⁵

¹⁵¹ Roux, s.64

¹⁵² Kalafat, s.23

¹⁵³ Günay ve Güngör, s.65

¹⁵⁴ Günay ve Güngör, s.67

¹⁵⁵ Kalafat, s.23-24

Bu kainat önceden sonsuz su olan bir alemden, bir kaostan; Tanrı'nın yaratımıyla sistemleşerek ortaya çıkmıştır. Kainatın kaostan sisteme geçişinde iyi ve kötü, ışık ve karanlığın mücadelesi ve eylemleri ana etmen olmuşsa da, sistemin oturmasında, üç temel bölgenin (gök, yer ve yeraltı) kademelere ayrılmasında insanoğlunun iyi ve kötüye göre durumu önemli bir rol oynamıştır. Her katmanın kendine ait yardımcı ruhları vardır. Şamanizm'in günümüz inançlarına uzanan etkilerinin de bu yardımcı ruhlar kanalıyla olduğu söylenebilir. Zira yeni bir dinin kabulünde eski dinde çok fazla ön planda olan bir kutsalın yeni dine taşınması söz konusu olamaz. Yeni dinde yer alacak kutsallar, yeni bir isim ve uygulamayla sosyal yaşamda yerini alır.

2.1.1.5.1. Gök Tanrı

Gök, barındırdığı mana itibariyle iyi ruhların ve Tanrı'nın mekânıdır. Işık alemi, insanlar üzerinde bir saygı uyandırır. Zira gündüz vakti hayat verici ve ısıtıcı güneş, gece ise, karanlığı aydınlatan ay ve yol gösteren yıldızlar göktedir. Yine aynı şekilde çoğu inanç için bereket kaynağı olan yağmur, korkutan şimşek ve gök gürültüsü gökle ilişkilidir. Gök, ulaşılamayan, bilinmeyen olarak Şamanist inançta da saygı duyulan bir alemdir. Bu nedenle de, her şeyin üstünde olan Tanrı ve insanlara iyilik getiren ruhlar gökte düşünülmüştür. Eliade'ye göre gök, insanın ve hayatın temsil edemediğini temsil etmesi nedeniyle kutsaldır. Zira yüce, kuvvetli ve dokunulmaz olan gök; mutlak gerçekliğin ve sonsuzluğun mekânıdır.¹⁵⁶

Eski Türk inanışları için gökyüzünün maddi olarak kavranması ile manevî olarak kavranması arasında hiçbir fark yoktur. Yani gökyüzü maddi olduğu kadar, dinsel-ruhsal açıdan da çok önemlidir. Gökyüzünün rengi ve bu rengi taşıyan motifler de yine kutsal sayılmıştır. Gök Tanrı'sı, "Gök Börü" gibi ifadeler bu kutsallığın birer sonucudur. Tek Tanrı'ya inanıldığı için, eski Türk inanç ve düşüncesinde birlik fikri vardır. Bu birlik, gökyüzü, yer ve insan üçlüsünü birleştirir ve Türklerin kainat anlayışının temelini oluşturur.¹⁵⁷

Radloff'a göre insanların yaratıcısı, koruyucusu ve yardımcısı olan Tanrı ile iyi ruhların mekânı, ışık alemi olan gökyüzü on yedi kattır. On yedi katın her birinde bulunan iyi ruhlar Ülgen'in emirlerini yerine getirmekle yükümlüdürler.¹⁵⁸ Eski Türk inancında yer alan Tanrısal sistem, hiyerarşik sistem yahut bir aile sisteminden uzaktır. Büyük Tanrı her şeyin üstündedir

¹⁵⁶ Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, s.146

¹⁵⁷ Beydili, s.219

¹⁵⁸ Radloff, s.215

ve çoğu araştırmacı tarafından Tanrı olarak değerlendirilen yardımcı ruhlar Büyük Tanrı'dan bağımsız değildir.

Gök aleminde var olduğu düşünülen Tanrısal sistem için araştırmacılar arasında farklı görüşler vardır. Tartışmalar asıl Tanrı'nın kim olduğu ile ilişkilidir. Mircea Eliade'ye göre Altayların asıl tanrısı Tengere Kayra Han'dır. Eliade, delil olarak yaratılış ve kıyamet söylencelerini gösterir. Bu söylencelerde Ülgen'in adının hiç geçmemesi ve Kayra Han'ın ön planda oluşu Eliade'ye göre, Kayra Han'ı asıl Tanrı yapmaktadır. Eliade, kesilen kurbanların Ülgen'e sunulmasını diğer birçok dinde de olduğu üzere bir atmosfer Tanrısının zamanla asıl Tanrının yerini alabileceği şeklinde yorumlamıştır.¹⁵⁹

Ülgen isminin etimolojisine yönelik olarak Tanyu'nun ifadesi şöyledir: "Ülgen; bugünkü Altay ve Yeniseylerin kelimesi olarak, Kazak, Kırgız, Başkurlarda benimsenmiştir. Büyük anlamına geliyor. Bu şimdi de sıfat olarak -Tanrı sıfatı- olarak, büyük, yüce, ulu anlamına kullanılıyor."¹⁶⁰ Bu konuyla ilgili kesin bir belirlemenin bulunmadığını söyleyen İnan da, Ülgen isminin büyük, ulu gibi anlamlarda kullanılmış olabileceğini düşünmektedir.¹⁶¹

Ülgen, yaratılışın gök katını dolduran ışıklı ruhların lideri ve yaratıcısıdır. O "ışıklı", "ak" ve "semavi" gibi nitelikleriyle Altayların *Altın Dağ*, Şorların *Boz Dağ* dedikleri; yaratılışın orta noktasına yerleşen altın sarayındaki altın tahtında oturur. O hiç kimseye hiçbir zarar dokundurmeyen hayırsever bir varlıktır. Altaylarda "Ayaz Kaan" olarak da adlandırılan Ülgen bazen üç başlıklı uzun sakallı biri olarak betimlemiştir.¹⁶²

2.1.1.5.2. Güneş, Ay ve Yıldızlar

Türklerin içinde manevi bir güç bulunduğuna inandıkları varlıkları ve olayların başında güneş, ay, yıldız, göl, ırmak, pınar, dağ, kaya, orman, ağaç, ateş, yer, su gibi çeşitli canlı-cansız varlıklar ile gök gürlemesi, şimşek, yıldırım, gibi doğa olayları gelmekteydi. Bu varlıkların ve doğa olaylarının her biri kendi içinde bir ruh taşıyordu. Bunların gözle görülen kısımları ise, görünmeyen ruhların dışı vurmuş olan görünür şekilleri idi. Eski Türk inancına göre, özünde ruh taşıyan varlıkların başında güneş ve ay geliyordu. Türk kağanları tahta çıkışlarında rolü olduğuna inandıkları güneşin ve ayın daima yardım ve korumasını kazanmak

¹⁵⁹ Mircea Eliade, *Şamanizm: İlk Esrime Teknikleri*, (Çe. İ. Birkan), İmge Yayınları, Ankara, 2003, s.231-232

¹⁶⁰ Tanyu, s.179

¹⁶¹ İnan, s.31

¹⁶² Beydili, s.589-590

durumundaydılar. Bunun için onlar, tahtlarında daima doğuya dönük bir durumda otururlar ve otağlarını da doğuya açılacak şekilde kurarlardı.¹⁶³

Güneş ve Ayın, Türk dini yaşamı içerisinde ve Gök Tanrı inancıyla bağlantılı olarak edindikleri yerle bağlantılı olarak kağanların unvan ve adlarında “Kün” ve “Ay Tanrı”dan kut almış olarak gösterilmektedir. Bu unvanlar dini anlam ifade etmelerinin yanı sıra, kozmik bir unsur olan güneş ve ayın insanoğlunun yaşamında oynadıkları önemli rolün bu isimlendirmelere katkısı olduğunu düşünmekteyiz. Bazı araştırmacılar Uygur hükümdar unvanlarında görülen “Ay Tengri’de veya Kün Tengri’de kut bulmuş” unvanlarının Mani dininden alınmış olabileceğini ifade etmişlerse de bu görüşe katılmak mümkün değildir. Zira ay ve güneşin kutsal sayılması Gök-Tanrı dininde görülmektedir.¹⁶⁴

Hunlardan sonra Orta Asya’da devlet kuran Türk topluluklarında da aynı inanç ve uygulamaların devam ettiği anlaşılmaktadır. Nitekim güneş ve ay kültürüne, milattan önce ikinci yüzyılda Tobalarda rastlanılır. Modern etnolojik araştırmalar, Yakutlarda da bu kültürün devam ettiğini göstermektedir. Yakutlar güneş ve ayı iki kardeş olarak düşünmekte ve onlara tanrısal güçler dayandırmaktadırlar. Bazı kahramanların güneş ve ayın başıyla türediğine inanılır.¹⁶⁵ Yakut şamanlarının cübbelerinde ve külahında “Kün Toyon”un sembolü olarak demirden veya gümüşten halkalar yer alıyor. Modern şamanların davullarının çoğunda güneş, ay ve diğer yıldızların sembollerine rastlanmaktadır. Yakutlarda kötü ruhların güneş ve ay ile mücadeleye giriştiklerine ve hatta bazen onları karanlık dünyaya hapsedtiklerine, dolayısıyla güneş ve ay tutulmalarının bu şekilde meydana geldiğine inanılmaktaydı.¹⁶⁶

Türklerin yıldızlara karşı yakın ilgisi ile bağlantılı olarak geliştirmiş oldukları on iki hayvanlı Türk takvimi temelde bir yıldız takvimidir. Yıldızların hareketlerini, güneşin hareketleriyle ilişkileri kapsamında değerlendirerek yorumlamışlardır. Türklerin takvimi güneş takvimi olup, güneşin hareketlerinin hesaplanmasında yıldızları kullanmışlardır. Bir başka ifade ile sabit yıldızların yerleri ile güneşin hareketlerini karşılaştırarak, onların yerlerini, nispeten daha az değişken konuma sahip olan bu yıldız gruplarına göre belirlemişlerdir.

¹⁶³ Salim Koca, *Türk Kültürünün Temelleri II*, Odes Yayınları, Ankara, 2003, s.165

¹⁶⁴ Günay ve Güngör, s.197

¹⁶⁵ İnan, s.29

¹⁶⁶ Günay ve Güngör, s.198

2.1.1.6. Şamanizm’de Ongunlar ve Muskalar

Şamanizm’in temelini oluşturan ongunlar, insanları koruduğuna ve doğadaki olayları yönettiğine inanılan ruhların ve tanrıların tasvirleridir. Şamanizm’de her varlığın ruhu olduğuna inanıldığı için dağların, hayvanların ve ünlü Şamanların tasvirleri de ongun sayılmıştır.¹⁶⁷

Moğolların “ongun” eski Türklerin de “töz” dedikleri bu tasvirler, hayvan veya insan şeklinde yapılmış putlar ve heykelciklerdi. Bunlar ağaçtan, keçeden, paçavralardan, kayın ağacı kabuğundan, hayvan derilerinden taştan, kemikten, madenden ve hatta çamurdan yapılırdı. Bu heykelcikler duvarlara, sırlara asılır veya evlerde saklanırdı. Böylece bu putlar bir kabilenin, bir soyun veya herhangi bir ailenin koruyucuları olurlardı. Belirli zamanlarda yapılan ayinlerde bu putlara yemekler verilir ve saçlar saçılırdı. Benzer şekilde, ava veya önemli bir sefere çıkarken de bunlara saçları saçılır ve ağızlarına yağ sürülürdü.¹⁶⁸



Resim 16: Sibirya, Nenet bebek



Resim 17: Nepal, Ruh bebek

Töz, bugünkü Şamanist Türklerin lehçelerinde asıl, kök, menşe anlamlarına gelmektedir. Eski Uygur ve Hakaniye lehçelerinde de aynı anlamlara rastlanmıştır. Bu anlamlardan yola çıkarak ongunların atalar ruhu hatırası olarak yapıldığı kabul edilmektedir.

¹⁶⁷ İnan, s.44

¹⁶⁸ Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2003, s.32

Nitekim Şamanistler, ongunları hakkında “bu babamın tözü, bu anamın tözü” derler.¹⁶⁹ Benzer şekilde, büyük ve ünlü Şamanların ruhuna bağışlanan ongunlar da yapılmaktadır.

Altaylılar ve diğer bazı Şamanist toplumlar, töz sözcüğünü yalnız ongunları için kullanmazlar, bazı dağlara, Ülgen ve Erlik gibi iyi ve kötü ruhlara da töz derlerdi. Benzer şekilde, Altaylılar her Şaman’ın özel yardımcı ruhlarına da töz derlerdi.¹⁷⁰ Yakutlarda ve Moğollarda da büyük ünlü Şamanlar ve bazı hayvanların tasvirleri de ongun sayılırdı. Örneğin Yakutlarda en çok sayılan ve aynı zamanda koruyucu ruh olarak kabul edilen kartal kuşu bir ongundur.¹⁷¹



Resim 18: Sibiryaya, Nenet bebek, Ongon



Resim 19: Evenk, Ongon British Museum

Özetlemek gerekirse ongun kavramının, genelde insanları koruduğuna ve doğadaki olayları yönettiğine inanılan ruhları ifade ettiği söylenebilir. Şamanizm’e göre her varlığın ruhu olduğundan dolayı, topluluk açısından önem taşıyan herhangi bir doğal yapı veya herhangi bir hayvan da ongun olarak kabul edilirdi. Şamanist toplumlarda insanların bir hayvandan

¹⁶⁹ İnan, s.42

¹⁷⁰ Ögel, s.36

¹⁷¹ İnan, s.46

doğduğu kabul edilir. Örneğin Yakutlarda her kabilenin bir kutsal hayvandan türediğine inanılırdı ve bu sebeple o hayvanların etleri yenmezdi. Bunlar boyların kutsal saydıkları kuğu, kaz, karga, at, atmaca, kartal, turna, boz inek gibi hayvanlardı. Bir kabile hangi hayvandan türediğine inanıyorsa o hayvanı ürkütmez ve hoş tutardı. Her Yakut kabilesi türediği hayvanın adı ile anılır ve o kabileden olan herkes de bu hayvanın adını soyadı olarak kullanırdı. Bu şekilde herkesin hangi kabileden ve hangi hayvandan geldiği kolayca bilinirdi. Kartal gibi önemli hayvanlara bağlı olan boylar Yakutların soylu tabakalarını oluştururdu.¹⁷²

Ongun sayılan hayvanların başında kuşlar gelmektedir. Sözelimi, Teleüt Türklerine göre gökyüzünün on ikinci katında oturan kuş kutsal bir varlıktı. Birçok doğa olayını, yıldırım ve şimşekleri meydana getiren bu kuştur. Benzer şekilde Tunguzlar da yıldırım ve şimşeklerin, gökteki Yıldırım Kuşu'nun kanatlarını vurması ile oluştuğuna inanırlardı. göğe çıkan Şamanların ruhlarını bu kuşun koruduğunu düşünürlerdi. Bu nedenle ağaçtan yapılmış bir kuş heykelini bir sırığın tepesine geçirirler ve sırığı da çadırın yanındaki bir yere dikerlerdi. Şamanlar bu kuşun çevresinde tören yaparlar, bazen de bu kuşu düşmanlarının üzerine gönderirlerdi. Yıldırım Kuşu'nun bu düşmanlara saldırdığı, yıldırımdan oklarını attığı ve taştan pençeleri ile onları parçaladığına inanılırdı.¹⁷³

Kuşlardan başka ren geyiğinin ve kurdun da ongun kabul edildiği toplumlar vardır. Kuzey Batı Sibirya'da her Şaman'ın bir ren geyiği, daha doğrusu ren geyiği şeklinde bir ruhu olduğuna inanılır. Bu ruh Şaman ile birlikte kavga eder ancak geyik ölürse Şaman da ölür.¹⁷⁴ Türk mitolojisinin en yaygın sembollerinden olan kurt da Şamanizm'in en önemli ongun hayvanlarından biriydi. Kurt ongunu, Orta Asya halklarından başlayarak Hunlarda ve daha sonraki Türk devletlerinde de önemini korumuştur.¹⁷⁵

Şamanizm'deki hayvan ongunlar gök, yer ve diğer cansız varlıklara dayalı kültürlerden önce gelir. Çünkü hayvan ruhların cansız varlıkların yaratılışından önce de var olduğuna inanılmış ve Evren yaratıldığında da uzun süre hayvan ongunlara dayalı kültürler daha önemli kabul edilmiştir. Denilebilir ki, Şamanist toplumlarda tüm maddi, dinsel ve toplumsal ifadelerin merkezinde hayvan ongunlar yer alır. Dolayısıyla, Yakutlarda da görüldüğü gibi, kabilelerin hayvan adları taşıması olgusu tesadüfi olmadığı gibi seçilen hayvan adları da tesadüfi değildir.

¹⁷² Ögel, s.33-34

¹⁷³ Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002, s.290-291

¹⁷⁴ Ögel, s.108

¹⁷⁵ Ögel, *Türk Mitolojisi I*, s.41

Benzer şekilde daha sonraları ortaya çıkan federasyonların belirli hayvanları kutlu görmesi ve bu hayvanların simgelerini bayraklarında kullanması da Şamanizm'deki hayvan ongunları inancının kalıntılarıdır.¹⁷⁶

Türklerin İslam'ı kabul etmesiyle zayıflamaya başlayan ve zamanla unutulmuş birçok Şamanist geleneğe karşın ongun kültürünün tamamen yok olmadığı ve izlerinin günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Örneğin ongunların devamı sayılan muskalar Müslüman Türk toplumlarında da sıklıkla kullanılmıştır.

On birinci yüzyılda Müslüman hekimlerle Şamanlar arasında başlayan rekabet sonucunda Şamanlar şeytan kaçırma dualarının yer aldığı muskalar kullanmaya başlamışlardır. Dönemin şartlarına ve yeni dine uymak için de eski Şaman dualarına peygamberin, meleklerin, evliya ve şeyhlerin adlarını sokmuşlardır.¹⁷⁷ İslam bilginleri tedavi amacıyla muska taşınmasına izin vermiş, ama bunu bazı koşullara bağlamışlardır. Buna göre muskada bir ayet, sure, hadis veya anlamı açık bir dua yazılmalı; büyü, tılsım kökenli ad, simge, harf veya rakamlar kullanılmamalıdır. Hastalıktan kurtaranın Tanrı olduğu inancından ötürü, şifanın başka bir yerden geldiğini belirtecek söz veya işaretlerden kaçınılmalıdır. Bu koşullara aykırı olarak yazılan ve taşınan hamailer Tanrı'ya ortak koşma anlamına geleceğinden kesinlikle yasaklanmıştır.¹⁷⁸

Benzer şekilde Müslüman olan Doğu Türkistan'da hasta insanların tedavisinde birçok kuğurcak denilen kukla kullanılır. Başkurtluların da sıtma hastalığını paçavradan yaptıkları kuklalara aktarıp uzaklara götürdüğü bilinmektedir.¹⁷⁹

Görüldüğü gibi hastalıkların tedavisinde kullanılan bu kuklalara yüklenen anlamla eski Şamanist toplumlarda ongunlara ve daha sonraları da muskalara yüklenen anlam işlevsel açıdan örtüşmektedir. Dolayısıyla, muskaların ongunların birer türevi ve bir anlamda kişiselleştirilmesi olduğu söylenebilir. Sonuç olarak Şamanist toplumlarda ongun olarak adlandırılan putlar, Türk toplumlarının daha sonraki dönemlerinde daha çok kişisel amaçlarla kullanılan muskalar veya bunlarla aynı işlevi gören farklı nesnelere olarak kendini göstermektedir.

¹⁷⁶ Hassan, s.88

¹⁷⁷ İnan, s.73

¹⁷⁸ Philip W. Goetz, *Hamail*, Ana Britannica Ansiklopedisi, C.10, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990, s.330

¹⁷⁹ İnan, s.45



Resim 20: Altaylı Türk Şamanların kullandığı koruyucu ruhsal ongunlar (kugurcak)

2.1.1.7. Şamanizm’de Büyücülük ve Tılsımlar

Büyü, insan ve doğayla ilgili olayları, özdeksel dünyanın ötesindeki esrarengiz dış güçler aracılığıyla etkileyip yönlendirdiğine inanılan ritüel eylem olarak ele alınmaktadır. Şamanist toplumlarda büyü yapmak ve tılsımları kullanmak genellikle Şamanlarla özdeşleştirilen ve onlara düşen görevlerdir.¹⁸⁰ Bir büyücü olmamasına karşın şaman, sahip olduğu olağan dışı yetenekler sayesinde farklı büyü tekniklerini kullanırdı.¹⁸¹ Dolayısıyla, büyüün çok yaygın olduğu toplumlarda bile Şaman ile büyücü kimliklerinin birbirine karıştığı görülmektedir. Sözgelimi, büyü olgusunu iyi bilen ve kullanan Uygurlar kendi büyücülerini kam olarak tanımlıyorlardı. Yakutların “Er Sogotoh” mitinde de büyü yapan ve dua okuyan kadın Şamanlardan söz edilmektedir.¹⁸²

Tüm toplum nezdinde sorumlu olan Şamanlar, birtakım sorunlar ve güçlükleri büyü ve tılsımlarla üstesinden gelmeye çalışmışlardı. Sözgelimi insanlara kötülüğü dokunmuş, zarar vermiş bir hayvan veya insandan intikam almak için düşmana ait bir şey ellerine geçirirler ve bununla bir nesne, biçim ya da desen oluştururlar, bu nesneyi de bir ayinle yok ederlerdi. Ayinlerin etkin gücü ve büyüünün yardımıyla, düşmanlarına bir kötülük geleceğine gerçekten inanırlardı.

¹⁸⁰ Ögel, *Türk Mitolojisi I*, s.17

¹⁸¹ Jean Paul Roux, *Orta Asya Tarih ve Uygarlık*, (Çev. L. Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, s.59

¹⁸² Ögel, *Türk Mitolojisi I*, s.105

Büyü, başlangıçtan bugüne kadar avcılarının yaşamında da önemli bir rol oynamıştır. Bazı Şamanist toplumlar, geyik ve yaban domuzlarının çene kemiklerini evlerine asarlar ve bu suretle kemiklerin içindeki ruhların yaşayanları kendine çekeceğine inanırlardı.¹⁸³ Bu objeler aynı zamanda ilk tılsım örnekleri olarak da değerlendirilmektedir. Büyü yapmak için kullanılan bu objelerden hayvanların gücünün insanlara geçtiğine inanılırdı. Vahşi bir hayvan, sürüye saldırmış ve çoban kendini güçlkle kurtarmışsa o zaman vahşi hayvanın ongunu yapılır ve çoban da bu ongunu üzerinde taşırdı. Koruyucu muska fonksiyonuna da sahip olan bu ongun kişinin kendisini düşmanı ile bir görmek ve bu şekilde düşman hayvanın gücünün kendisine geçmesini için kullanılırdı.¹⁸⁴

Şamanistlerin büyü anlamında kullandığı *efsun* kelimesinin yorumunu daha iyi yapabilmek için eski Türkçedeki anlamlarını da değerlendirmek gerekmektedir. Yakut lehçelerinde bu kelime kötü ruhları aldatmak, dalkavukluk etmek anlamında kullanılmaktadır. Bu ruhları aldatmak için de Altaylılar arbiş olarak ifade ettikleri, anlamı belirgin olmayan terimler kullanılırdı. Nitekim Şaman dualarında anlamı anlaşılmayan kelime ve cümlelerin, en etkili ve güçlü sözler olarak kabul görmektedir. Şamanlar için bu sözlerin de bir anlamı vardır, ancak sıradan insanlar bu ifadeleri anlamakta güçlük çekmektedirler. Müslüman Şamanların büyülerinde de anlaşılmayan sözlerin bulunmasının bu inançtan kaynaklandığı ifade edilmektedir.¹⁸⁵

Tılsım kelimesi ise büyülü şey, muska ve doğaüstü işler yapabileceğine inanılan güç anlamlarını taşımaktadır. Tılsım etkisinin, doğadaki güçlerle ilişkilerinden, dinsel çağrışımlarından ya da uğurlu bir zamanda ritüel tarzda hazırlanmalarından kaynaklandığına inanılmaktadır. Doğal tılsımların değerli taş, metal, hayvan dişi ve pençesi, bitki gibi çok farklı çeşitleri vardır. İnsan yapısı tılsımlara ise muskalar, hayvan ya da eşyaların küçük formları gösterilebilir.¹⁸⁶ Tılsım, objeler ve muskalar dışında bazı ilaçların ve sözlerin kullanılmasını da kapsayabilir.¹⁸⁷ Özellikle ilaçların tılsım olarak kullanılması birçok Şamanist toplumda büyücü, hekim ve Şaman kimliklerinin örtüşmesine yol açmıştır.

¹⁸³ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1972, s.114-115

¹⁸⁴ Diyarbakirli, s.115

¹⁸⁵ İnan, s.145

¹⁸⁶ Philip W. Goetz, "Tılsım" *Ana Britannica Ansiklopedisi*, C.20, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990, s.619

¹⁸⁷ Philip W. Goetz, "Büyü" *Ana Britannica Ansiklopedisi*, C.5, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990, s.184

Şamanların dualarındaki belirsiz ve algılanamayan sözler ya da büyü yapmak için kullanılan bazı objeler tılsım fonksiyonuna sahiptir. Benzer şekilde çok güçlü tılsımlar olduğu kabul edilen taşlar, Şamanlar tarafından doğa olaylarını etkilemek için kullanılmıştır.

Şamanist toplumlarda sadece büyüyle uğraşan büyücüler olduğu gibi yat taşlarını kullanan kişiler de bulunmaktaydı. Yadacı olarak da tanınan bu kişiler, Şamanlardan farklı özelliklere sahipti.¹⁸⁸ Bununla birlikte, büyü yapabilen Şamanlar olduğu gibi yada taşını kullanarak doğada gelişen olayları etkileyebilecek gücü olduğuna inanılan Şamanlar da bilinmektedir. Hatta eski bir Türk inancına göre, bu taş, Şamanlardan birine istediği zaman doğal olayları yaratsın diye bir kartalın verdiği düşünülmektedir. Bu taş her dönemde Şamanların ya da büyük Türk komutanlarının ellerinde bulunmuştur.¹⁸⁹

Şamanların büyüü kullanmalarının bir örneğine de Doğu Türkistan'da rastlanmaktadır. Bu bölgede Şamanlar, hastayı tılsımla tedavi ederken yanlarında Şamanların en çok saygı gösterdikleri kayın ağacını bulundururlardı.¹⁹⁰ İslam dininin Doğu Türkistan'da yaygınlaştığı daha ileri dönemlerde ise bu dini yeni kabul etmiş Şamanların büyü amacıyla kullandıkları dualarda Hz. Muhammed'den, meleklerden, evliya ve şeyhlerden söz etmesi de Şamanist geleneklerin yeni dinler içinde de devam ettiğinin bir göstergesidir.¹⁹¹

Görüldüğü gibi büyü yapmak, tılsım kullanımıyla doğada gelişen olayları etkilemek ve hastalıkları tedavi etmek Şaman'ın en önemli özellikleri arasındadır. Hatta bu nedenle, birçok toplumda Şaman, büyücülerle, hekimlerle ve güçlü yadacılarla aynı düzeyde tutulmuştur. Daha sonraki dönemlerde ise, İslam Türk toplumlarında Şamanların kimliği değişime uğrasa da bu özelliklerini kaybetmemişlerdir.

2.1.1.8. Şamanizm'de Kehanet ve Falcılık

Şaman, yardımcı ruhları sayesinde duman, kor, ayna ve rüyalarda yer alan işaretleri okuyarak kehanetlerde bulunurdu. Av hayvanlarının azaldıkları dönemde, onların nereye saklandıklarını ya da en uygun av mevsimini kehanet yeteneği sayesinde öngörebilirlerdi. Aynı şekilde bir

¹⁸⁸ Roux, s.76

¹⁸⁹ İnan, s.160

¹⁹⁰ Hassan, s.92

¹⁹¹ Goetz, "Büyü" s.184

ölünün ruhunun nerede olduğunu ya da bir canlının ruhunu kimin ele geçirdiğini bilirdi. Kayıp ya da çalınmış hayvanlarla eşyaların bulunmasında rol oynar, hırsızları yakalatırdı.¹⁹²

Orta Asya Türklerinde ve daha sonraki Türk toplumlarında, kehanet ve falcılığın Şamanizm'in ayrılmaz unsurları olduğu görülür. Eski Türklerde ateşin alevlerine, közlerin duruşuna, odunun çıtırdama sesine göre geçmişini ya da geleceği öngörmek; kısaca ateşe bakıp kehanette bulunmak çok eski ve yaygın bir gelenektir. Bu tür görev ve sorumluluklar genellikle Şamanlara yüklenmiştir.¹⁹³ İnan, eski Türklerdeki ateş falı geleneği hakkında şu bilgileri vermektedir; “her yılın belirli günlerinde Türk hükümdarı için büyük bir ateş yakılır ve bu ateşe kurban sunularak dualar okunurdu. Ateşin üzerinde yükselen büyük alevler yeşile yakın renk alırsa bereketli yağmurlarla birlikte alınan ürünün iyi olacağını; kırmızı olursa savaşı, sarımsı bir renk aldığına hastalık ve salgını, siyahımsı ise hükümdarın ölümünü ya da uzak yolculuğa işaret ederdi. Aynı şekilde kadınların falına bakarak doğacak çocuğun cinsiyetini söylerdi.”¹⁹⁴

Falcılık kabiliyeti ve kehanet gücü daha çok Şamanların sahip olduğu özellikler olarak kabul edilmesine karşın çoğu hükümdar ve devlet yöneticisinin ateş falına ilgi duyması bu geleneğin Şamanist Türk toplumlarındaki önemini vurgulamaktadır.

Bir başka fal türü de, kurşun dökme suretiyle fal açmaktır. Bu türün, Orta Asya Türklerinde çok yaygın bir gelenek haline geldiği söylenebilir. Kurşun falında, yaygın olarak erimiş halde bulunan kurşun, süt ya da rakı içine dökülerek biçim kazandırılırdı. Şaman, belli bir form kazanan kurşunlara bakarak geleceğe ilişkin kehanetlerde bulunurdu.¹⁹⁵ Bu gelenek, diğer Şamanist geleneklerin çoğunda olduğu gibi, Türklerin Müslümanlığı kabul ettikleri dönemlerde anlam dönüşümüne uğrayarak günümüze kadar varlığını korunmuştur.

Ateşe bakma ve kurşun dökme yolu ile açılan fallardan başka yaygın olarak bilinen bir diğer fal türü ise kürek kemiği falıdır.¹⁹⁶ Kürek kemiği falına bakabilmek için bu falın tüm ayrıntılarını bilmek ve ateşte kızdırılan kürek kemiğinin üzerindeki işaretleri çok iyi okuma becerisine sahip olmak gerekir. Bu fal türü, sadece gelecekte haber vermek için değil, aynı zamanda hastaların tedavisinde ve nedenlerini belirlemede de kullanılmaktadır.

¹⁹² Perrin, s.86

¹⁹³ İnan, s.158

¹⁹⁴ İnan, s.67

¹⁹⁵ Ögel, *Türk Mitolojisi II*, s.285

¹⁹⁶ İnan, s.158

Baykal gölü çevresinde yaşayan ve Moğol boylarında da fal geleneğine rastlanmaktadır. Davul pahalı bir enstrüman olduğundan onun yerine asa kullanan Moğol Şamanları, tören sırasında da fallara bakıp gelecekte haber verirlerdi. Bu ritüelde açıklanan fallara çok önem verilirdi.¹⁹⁷

Tüm bu falların yanı sıra, Şamanların kendi özel objelerini kullanarak baktıkları fallar da bilinmektedir. Kehanette bulunmak için genellikle fal yöntemi kullanılmasına karşın, rüya görme sayesinde kehanette bulunan şamanlar da vardır. Ancak bu becerinin daha çok kadınlara ve kadın Şamanlara ait olduğu ifade edilmektedir.¹⁹⁸ Neticede fal yoluyla kehanetlerde bulunmak, Orta Asya'daki eski Türk toplumlarından başlayıp yüzyıllardır sürdürülen geleneklerden biri durumuna gelmiştir. Bu kabiliyetler, Şamanla özdeş kılınmış, hatta toplumu ilgilendiren bazı ritüellerde kendisine görev olarak yüklenmiştir. Şamanların bu becerilerini Tunguzlar gibi bazı toplumlarda, yönetenlerin siyasal tercihlerini teyit için kullanması, bazı Şamanların neden topluluğun önderi durumuna geldiklerini ve büyük göçlerin öncüleri konumuna yükseldiklerini de açıklamaktadır.¹⁹⁹

2.1.1.9. Doğa ve Şamanizm

Şamanlık doğaya tapma, doğaüstü ruhlara inanmaya yönelik bir din, bir inanıştır. Şamanistler doğadaki tüm varlıkların ve hatta cansız nesnelerin ruh sahibi olduğuna ve bu ruhların hakları korunmadığı takdirde, insanların kötü sonuçlarla karşılaşacağına inanırlardı. Bunun için dağlarda, nehirlerde, demirci aletlerinde yaşayan bu ruhlara kurbanlar sunulurdu. Örneğin Altaylılar ve Yakutlarda, dağ ruhuna kızıl at kılı, ateş ruhuna veya küçük bir bebeğe birkaç damla tere yağ kurban olarak sunulduğu bilinmektedir.²⁰⁰

Yer-su adı altında toplanan ruhlar veya tanrılar koruyucu görevleri olmakla birlikte, güçleri buldukları coğrafi bölgelerle sınırlı olan kültlerdir. Yer-su ruhlarının en önemli ögesi dağdır. Şamanist Türklerde dağ kültü Gök Tanrı kültüyle yakından ilişkilidir. Yüksek dağ tepelerinin göklere yakın bulunması ve uzaklardan mavi renkte görünmesi nedeniyle Tanrı'nın dağlarda oturduğuna inanılmaktaydı.²⁰¹ Gök Tanrı kültüyle dağ kültürünün bu yakın ilişkisi Hunlar devrinden günümüzdeki Altaylılara kadar devam eden Şaman ayinlerinden de

¹⁹⁷ İnan, s.78

¹⁹⁸ İnan, s.90

¹⁹⁹ Perrin, s.86

²⁰⁰ Diyarbakirli, s.83

²⁰¹ İnan, s.48

anlaşılmaktadır. Orta Asya'nın birçok yerinde Gök Tanrı'ya kurbanlar yüksek dağ tepelerinde sunulmaktaydı. Hun hakanları da Çin'le yaptıkları sözleşmeler için bir dağın tepesinde kurban keserek yemin ederlerdi.²⁰²

Şaman dualarından anlaşıldığına göre, Şamanistler doğrudan doğruya dağın kendisine de ibadet ediyorlar ve onu canlı, her şeyi duyan bir varlık olarak görüyorlardı. Kutsal dağlar ve onların ruhları adına görkemli ayin ve törenler yapılırdı. Dağın kendi ruhundan başka dağ ruhlarına da inanılırdı.²⁰³ Dede Korkut Kitabı'nda, Şamanizm'deki dağ ruhları inancı doğrudan görülmesi de dağın kutsallığına ilişkin inancın izleri görülmektedir.

Yer-su ruhlarına ilişkin bir başka kutsallık ise ormandır. Orman kültürü ilkel toplulukların orman ürünleriyle ve avcılıkla geçindikleri dönemlerden gelmektedir. Orman ruhlarına her avcı kurban sunabilir, Şaman'ın aracılığına ihtiyacı yoktur. Tarım ve geniş bozkırlarda çobanlık ile geçinen toplumlarda orman kültürü eski önemini kaybetmiş, orman tanrıları da kötü ruhlar sayılmıştır. Bununla beraber yaşam şartları ve dini anlayışları bakımından gelişmiş olan bazı toplumlar, orman kültürünü yeni dinlerinde devam ettirmişlerdir. Örneğin, Göktürkler ve Uygurlar devrinde Moğolistan'da Türk egemenliğinin simgesi olan Ötüken ormanlarının Türkler tarafından kutsal sayıldığı bilinmektedir.²⁰⁴

2.1.1.10. Türk Mitolojisinde Şamanizm'le İlgili Semboller

Şaman araç ve gereçleriyle bireyselliğini evrenselliğe taşıyabilmektedir. Bu esnada şaman kullandığı simgelerle birlikte kendisi de simgeleşmektedir.

2.1.1.10.1. Hayvanlar

Şamanizm'e göre doğadaki her şey canlıdır ve içinde kendi erkini ve bilgeliğin taşır. Bu yüzden her hayvan Şamanist uygulamaların vazgeçilmez öğesidir. Şamanın atıldığı her tehlikede adeta onun şansı ve koruyucusu gibidir. Buna dayanarak da, Şamanlar herkesin bir erk hayvanı olduğuna ve bu hayvanın gücünü ve bilgeliğini o kişiye aktararak onu hastalıklardan ve kötülüklerden koruduğuna inanırlar. Her insan bu koruyucu erk hayvanlarının en azından bir kaçına sahiptir, aksi durumda insan çocukluğundan çıkamaz.

²⁰² İnan, s.48-49

²⁰³ İnan, s.51

²⁰⁴ İnan, s.62

Şamanist kültüründe hayvan esas unsurdur. Şaman hayvanına saygı duyarak hem onun yardımını kabul ettiğin ona bildirir hem de böylece onunla derin bir bağlantıya geçmiş olur. Hayvanlara duyulan saygı ifadesi bir teşekkürle olabileceği gibi, onu simgeleyen bir nesneyi günlük hayatının akışı içinde onu rahat görebileceği bir yere koymasıyla da olabilir. Şamanizm'e göre doğadaki her şeyde insanoğlunun öğreneceği ve hayvanların bize sunmaya hazır olduğu zengin bilgelik kaynakları vardır ve bunlar bizi korur.²⁰⁵

Şamanizm'de şamanın gök ve yer tanrıları, iyi ve kötü ruhlarla temaslarında aracı olarak bazı hayvanlara yer verilmiştir.

Geyik; Türklere göre kutsal bir hayvandır. Türk mitolojisinde ve masallarında önemli bir yere sahiptir. Türk söylencelerinde daha çok dişi geyik yer alır. Bunlar da Tanrı ile ilgisi olan birer ilahe, dişi birer ruh olarak betimlenir.,²⁰⁶

Geyiğin de, aynen kurt'ta olduğu gibi totem olarak tasavvur edildiğine dair bulgular vardır. Zira çok erken devirlerde totem sayılmış olan geyiğin bu özelliğini, Pazırık kurgularından birinden çıkartılmış atların başlarında geyik masklarının bulunması vurgulanmaktadır. Bu aynı zamanda atın daha sonraki devirlerde geyiğin yerini aldığını göstermesi açısından da önemlidir. Sonraki dönemlerde ruhlarına sahip olmak için geyiklerin kurban edilmesi de onun bu eski niteliğinden kaynaklanmış olmalıdır. Geyik ayrıca Şaman törenlerinde suretine bürünülen hayvan-ata ta da ruhlardan biridir. Bu nedenle Şaman elbisesi ve davulu üzerinde temsili olarak ya da ona ait bir parçayla görülmektedir.²⁰⁷

Geyiğin boynuzları hayat ağacı, gökkuşağı vs ile bağlantılı olduğu kadar, Güneşinde alegorisidir. Türkler de, Geyiğin boynuzları hayat ağacı ve sonsuz yaşam döngüsünü ifade eder. Bunun yanında geyik Güneşin de sembolize eder. Çünkü geyik dişildir ve hayat verir. Türkler'de geyik, Tanrıçanın özellikle Tanrıça Umay ve Tanrıça Ak Ana'nın tezahürüdür. Türk ikonografisinde tanrıçalar "ak" renk simgeciliği ile ve "boynuzlu" olarak sembolize edilir. Tanrıça Umay Ana'nın üç dilimli tacı aslında üç tane boynuzdur. Tüm kadim Tanrı ve Tanrıçalar Bolluk bereket ve yeniden doğuş sembolizmine bağlı olarak, boynuzlu ifade edilmiştir.²⁰⁸

²⁰⁵ Gary Buffalo ve Sherry Firedancer, *Şamanların Erk Hayvanları*, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2007, s.14-15

²⁰⁶ Ögel, *Türk Mitolojisi II*, s.101-102

²⁰⁷ Çoruhlu, 2006, s.146

²⁰⁸ <http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/05/cepni-boyunun-tamgas-yengec-takmyldznn.html>



Resim 21:Geyik Figürleri, (Mandıl Hykhın, Moğolistan)

Kartal ve Doğan; Türk kültürü kapsamında çok önemli bir yere sahip olan doğan, günlük yaşamda avcılıktan, süs olarak kullanımına kadar her yerde görülen bir hayvandır. Hakanlar ile yiğitlerin de sembolü olarak kullanılır. Bunun yanı sıra, Türklerin her Oğuz boyunun da sembolü, arması olarak ayrı bir doğan ya da kartal türü vardır. Türk mitolojisinde de doğana sıkça rastlanır. Asya'nın güney kültür mitolojilerinde görülen kuşlar Anka, Hüma, Simurg gibi hayali kuşlarken Türk mitolojisinde gerçekçi sayılabilecek çok güçlü doğanlar veya daha büyük yırtıcı kuşlar, kartallar vardır. Kartal imgesi de gerek şato hükümdarının kartal yuvasında doğmasıyla olsun, gerekse Kırgız kabilesinin kartaldan türeyişiyle ilgili efsaneler olsun Türk mitolojisinde sıkça kullanılır.²⁰⁹ Şamanist inançta, Şamanların yeryüzüne bir kartal tarafından getirildiği ve bu kartalın Tanrı'nın gölgesi olduğu düşüncesi hakimdir. Öyle ki en büyük yeminler onun adına yapılır, kısır kadınlar çocuk vermesi için ona yalvarır ve bundan sonra meydana gelen çocuğa “kartaldan türemiş” denirdi.

²⁰⁹ Ögel, *Türk Mitolojisi II*, s.595-596



Resim 22: Çift başlı kartalın Selçuklu versiyonu, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, 1228

Aslan; Aslan Türk mitolojisinde gücün, yiğitliğin ve ergenliğin sembolüdür. Aslanın güç ve yiğitliğin sembolü olması ilkel devirlerden günümüze kadar kullanılmaktadır. “Hayvan mücadele sahnelerinde aslan gök unsuruna uygun olarak zafer kazanan konumdadır ve iyi-kötü aydınlık-karanlık gibi kavram çiftlerinden olumlu olan tarafa karşılık gelmektedir. Dolayısıyla birçok hayvan için geçerli olduğu gibi aslanda savaş zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret simgesi olmuştur.²¹⁰

Balık; Türklerde dünyanın yaratılışının simgesi olarak değerlendirilmektedir. Kimi zaman da Erlik ile birlikte yeraltı dünyasının hatta ölümün de bir sembolüdür. Özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk simgesi olarak görülmüştür. Türk kozmolojisinde gök gürültüsü ögesinin hayvan formlu sembolüdür.²¹¹

²¹⁰ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalca Yayınları, İstanbul, 2000, s.136

²¹¹ Çoruhlu, s.138

At; Genelde at figürlerinin simgeselliğini Şamanist ya da eski Türk dinine ilişkin çeşitli düşünceler, destanlar, efsaneler, masallar, kozmolojik, astrolojik ve mitolojik tasavvurlar oluşturmaktadır. Şamanist törenlerde atın yeri tamamen temsilidir. Bu dini ritüellerde at, Şamanın gökyüzüne çıkacağı binek hayvanı ve bir kurban hayvanı olarak simgesel anlamını kazanmaktadır. Bu törenlerde at, kimi zaman Şamanın kendisinin, çoğunlukla da Gök Tanrı'nın sembolü olarak benimsenmiştir. Zira Orta ve İç Asya'da Şamanizm ve farklı dini düşüncelere yönelik olarak yapılan araştırmalarda, Altay Türk Şamanlarının davulunun at olarak tanımlandığı belirlenmiştir. Diğer taraftan Türk mitolojisinde at, ölümün mistik bir simgesi olarak değerlendirilir. Çünkü mistik yolculuk sırasında ölünün cesedini taşıyarak onu öte dünyaya götürür.²¹²



Resim 23: Gökyüzü Arabaları, Şamanın Göksel Yolculuğu, (Saymalı Taş)

Şaman davulunun üzerinde tasvir edilen at resmi uzun mesafeyi almaya yardımcı olmayı temsil eder. Şamanizm de davulun ruhlar alemine giden Şamana eşlik ettiğine inanılır. Bu anlamda davul “Şamanın atı” diye de isimlendirilir. Şaman ayin sırasında büyüsel şarkı söyleyerek “yerin kudretli öküzünü”, “stepin beyaz atını” şeklinde tanımladığı hayvan ruhlarını çağırır. Onlardan yardım ister birtakım sorular sorar ve cevap alır.²¹³

²¹² Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1999, s.118

²¹³ Cemal Şener, *Türklerin Müslümanlıktan Önceki Dini Şamanizm*, AD Yayıncılık, İstanbul, 1997, s.43

Atı uğur getireceğine olan inanç, kendisiyle beraber başka inançların doğmasına da vesile olmuştur. Örneğin at, evin önünde, başı eve doğru bağlanırsa, o eve bereket getireceğine, atın nefesinin hastalıkları gidereceğine ve at olan eve şeytanın girmeyeceğine inanılırdı. Bu inançların etkisiyle, nazardan korunmak için, bazı evleri çatısına atın kafatası asılırdı. Atın kuyruğunu kesmek Türklerde matem işareti sayılmıştır. Şamanlar, ayin zamanında dua ederken, ne yapılması gerektiğini öğrenmek için, atlardan yardım isterler.

Kurt; Orta Asya'nın bozkır, orman ve çöllerden oluşan coğrafi örtüsü ve bu coğrafyanın sunduğu koşullarının, İslamiyet'ten evvelki Türk Sanatında büyük etkisi vardır. Böylesine zor koşulları içeren sosyal bir alanın meydana getirdiği çoğu kez ilah olarak kabul edilen hayvanlardan birisi de kurttur. Kurt Türklerde rehber olarak da görülüp, kurtarıcı misyonuna da bürünmüştür. Ergenekon'dan çıkışta Türklere yol gösteren kurt onların batıya, Anadolu'ya gelişlerinde en önde giderek yine rehberlik etmiştir. Türklerde kurtla ilgili efsanelerde kurttan türeme motifi de yaygındır.²¹⁴ İnsanların doğal çevreyle ilişki kurması, doğada yaşayan farklı canlıları gözleyerek onlardan bir şeyler öğrenmesi toplumlardaki “ kutsal hayvan” fikrinin doğmasının nedenidir. Kurttan avlanmayı öğrenen insan onu kutsar. Kutsal törenler kurt postuna girmiş Şamanlar tarafından yapılır. Büyük süre avları öncesinde yada sonrasında Şamanlar kurt postu giyerek törenleri yönetirler. Türk Şaman kültüründe kurt kültürünün çok önemli yer tutmasının objektif nedeni de budur, doğa karşısında var olma savaşında avlanmayı kurttan öğrenmiştir.²¹⁵

Kuş; Kuş sembolleri Şaman ritüellerinde, formunun kullanıldığı ve şekline büründüğü hayvanlar arasında yer almaktadır. Kartal, baykuş, kaz, karga, kuğu biçiminde tasavvur edilen bu yardımcı kuşlar, gökyüzü seyahati esnasında şamana yardımcı olurlar. Bu ruhlar Şamana gökyüzüne çıkışta kılavuzluk gösterirler. Şaman bazen onların formunu alır, bazen de onları binek olarak kullanır. Diğer taraftan, bu hayvanlar aracılığıyla yeraltına da inebilir. Aynı şekilde Altay yaratılış destanında Tanrı Ülgen kuş formunda temsil edilmektedir. Ayrıca, bir Yakut yaratılış söylencesinde, suyun altından toprağı çıkarmak üzere kırmızı boyunlu balıkçıl ile bir yaban ördeği görevlendirilir.²¹⁶

Proto-Türk veya Hun dönemine yönelik olarak Pazırık kurganlarından çıkan eserler arasında deriden kesilmiş, mezarlar üzerine oyulmuş ya da elbiselerde yer almış bir şekilde görülen

²¹⁴ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Yayınları, İstanbul, 1995, s.101

²¹⁵ Çoruhlu, s.103

²¹⁶ Ögel, *Türk Mitolojisi*, I, s.432, 433

horoz-tavuk figürleri büyük bir ihtimalle kötü ruhları kovan, koruyucu sembollerdi. Özellikle Şaman, günün ağarışını haber vermesiyle bu anlamı ifade ediyordu. Horozun güneşin doğuşu sırasında ötüşü ya da tabut üzerinde bulunuşu kötü ruhlar ve hayaletlerden kurtulmayı sağlıyordu.²¹⁷

Koyun; Koyun Şamanizm ile ilgili çeşitli koruyucu veya kötü nitelikli ruhlara (şerrinden emin olmak için) da kurban ediliyordu. Koyunun yer unsuru ile alakalı veçhesi onun aynı zamanda hayvan mücadele sahnelerinde yenilen hayvan (kötülüğün, karanlığın, ayın, düşmanın vb. sembolü) olarak yer almasını gerektirmiştir. Aslında bu konu yerin yeraltı yönüyle ilişkilidir. Hayvan mücadele sahnelerinde dağ koyunu veya dağ keçisine en erken devirlerden itibaren rastlanır. Bunların en erken örnekleri arasında yer alan ve Pazırık kurganında ortaya çıkan sanat eserlerinin üzerindeki betimlemeler ifade edilebilir. Kam-şamanların giysilerinde ve dualarında koç/koyun betimlemesi oldukça önemli yer tutar. Şaman külahlarının uç kısmı beyaz koyun yününden örülmüş kalın kaytanlarla doldurularak zikzak şeklinde dikilirdi. Altay Türklerinin ve Yakutların şaman davul tokmakları ya kayın ağacından ya da dağ tekesi boynuzundan yapılırlardı.²¹⁸

Köpek; Türk kültürünün tümü değerlendirildiğinde, köpeğin daha çok yer/yeraltı unsurunun sembolize ettiği özelliklere sahip olduğu görülüyor. Güç sahibi şamanlar köpeği sadece yeraltı dünyasına inmek için kullanmakta idiler. Türk kozmolojisinde ölümü temsil eden ögenin hayvan biçimli sembollerinden birisi de köpek idi. Bazı Türk topluluklarında ölüye köpek ve at kurban edilmesi gibi noktalar bu düşünceyi güçlendirmektedir.

Ayı; Şamanın koruyucu ruhu olan ayı, inanca göre evden kötü ruhları kovmak görevini de yerine getirir. Şaman elbisesinin çeşitli süslemelerinin bir simgesi olarak ayı kullanılmıştır. Elbise üzerinde ayının muhtelif yerlerinden alınmış kemikler dikilir ve bu suretle Şaman kendisinin bir ayıyı temsil ettiğini göstermek ister. Çizmelerinin ise burnu ve topuğu tıpkı ayı ayağına benzetilmiştir. Ayının bacağında kesilen parçalarda yine çizmenin münasip yerlerine dikilmiştir. Şamanın elindeki alet ve sopalarda ayı kemiğinden yapılır. Şaman bundan başka ellerine ayı pençelerini andıran demir eldivenlerde takar.²¹⁹

²¹⁷ Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, s. 171

²¹⁸ Çoruhlu, s.104-105

²¹⁹ Radloff, s.268

Yılan; Yılan, Türk Şamanizm’inde yeraltı Tanrısı Erlik ile ilişkili bir simgedir. Yılandan genellikle karayılan olarak söz edilmesinin nedenlerinden birisi yine Erlik’le ilişkiliydi. Zira Türk mitolojisinde ak ya da gök renk Gök Tanrı’yı kara renk ise yeri ve Yeraltı Tanrısı Erlik’i sembolize etmekteydi. Erlik bazı Şaman dualarında karayılandan bir kamçıya sahip olarak tanıtılmaktadır. Öte yandan bazı Şamanlar yılan biçimine girerler. Tören esnasında onun hareketlerini taklit ederler. Bu nedenle Şaman elbiselerinde yılanı işaret eden nesnelere yer alır. Altay Şaman elbiselerinde bazen yılanın başı ve çatalı kuyruğu belirgin bir şekilde gösterilmiştir. Yukarı adı verilen çatal kuyruklu, dört ayaklı yılan, yeraltı canavarını temsil eder. Şamanın külahının ön kısmında da birkaç sıra yılanbaşı yer alır. Ayrıca Şaman davulunun derisi içinde diğer tasvirlerle birlikte yeraltı denizinde yaşadığı varsayılan bir yılan resmi bulunmaktadır.

Ejderha; tasarımlarının kökeni olarak Çin mitolojisine ait olduğu söylenirse de Türk mitolojisinde geniş bir yer tutmaktadır. Erken dönem tasarımlarında ejderha, bereket, refah ve güç simgesi olarak algılanan efsanevi bir yaratık biçiminde tasarımlanmıştır. Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildikten sonra olumlu yanları zayıflamış ya da silinmiştir; İnsanı doğru yoldan alıkoyan ya da çıkarıcı kötülük simgesi düşsel bir varlık olarak algılanmıştır. Çin kaynaklarının Hun’ların bir ejder festivali düzenlediğinden bahsetmesi, yine aynı kaynaklarda Hsing-nuların başkentinin Ejder kenti olarak belirtilmesi, Türklerde ejderin ya da ejderhanın tapım konusu yapıldığını göstermektedir.²²⁰

Türk kozmolojisinde yer ve gök ejderinden söz edilir. Kışın yer-su’nun derinliklerinde yaşayan, baharda ise kanatlanıp uçan, böylece hem yer-su hem de gök ilkelerine bağlı efsanevi bir ruhtur. Yer-su’da yaşarken ejderin kötü yönleri galip gelir. Baharda ise ejder gökyüzüne uçmaya ve böylece yaruk (erkek) ve ateşli yönünü almaya hazırlanırken, vücudunda kanatlar, başının tepesinde uçmaya yarayan bir çıkıntı, boynuzlar ve yaruk cinsinin özelliği olan sakal çıkmaktadır. Bu özelliği ile bulutlara yükselen ejder yağmurun yağmasını da sağlayarak bereket ve bolluğun da kaynağı olarak tasavvur ediliyordu.²²¹

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

²²⁰ (Korkmaz, 2003, s.61

²²¹ Esin, 2001s. 82

ejderin çevirdiği düşünölmektedir. Öte yandan Uygur mitolojisinde yarı insan yarı ejder özellikleri gösteren ejder hanlarından bahsedilmektedir.²²²

Sonuç olarak, hayvan üslubunun ortaya çıkışının dini inanış ve anlayışlarda saklı olduğu söylenebilir. Tüm bunlar Gök-Yer-Su ve atalarla ilgili oluşturulan dini sisteme dayanır. Zamanla Şamanizm de önemli bir kaynak olmuştur. Bunlara bağı gelişen mitoloji ve kozmoloji hayvan betimlemeleri yapılmasına etkindir. Dolayısıyla hayvanların, insanların ortaya çıktığı hayvan-ata ya da hayvan-ana olarak benimsenmesi, koruyucu ruh olarak kabul edilip inanılması, kalıntılara saygı gösterilmesi gibi noktalar, hayvan betimlemeleri yapılmasına ve zamanla bu yöne ağırlık kazandıran bir sanatın doğmasını sağlamıştır.

2.1.1.10.2. Bitkiler

Eski Türk inancında ağaç Tanrı'yla iletişim vasıtası, soy ifadesi ve göğün direği olarak görölmüştür. Özellikle kayın ağacı Şamanlar için bir költür. Şamanlar ayinleri sırasında yanlarında muhakkak kayın ağacı bulundururlar. Bunun dışında kayın ağacı yalnız ayinlere katılan bir öge değil, ayrıca kendisine tapınılan mukaddes bir varlıktır. İnanişe göre kayın ağacı koruyucu ve merhametli Ana-Tanrı Umay ile beraber Ülgen tarafından yere indirilmiştir. Altaylıların dualarında mutlaka Bay Kayın zikredilir. Ayrıca Şamanların davullarında da kayın ağacı resmedilir.²²³

Kayın ağacı, Şamanlıkta çok önemli bir varlık olan “hayat ağacı” (evren ağacı, dünya ağacı) olarak karşımıza çıkar. Hayat ağacı, yeryüzünden göklere kadar uzanır ve bazen de göğün direği olarak kabul edilir. Şamanlar için hayat ağacı ayrıca bir önem taşır. Şaman olabilmenin ilk adımı olan ölöp dirilme ritüelinde, Şamanlar bu ağaca çıkarlar ya da bu ağacın kovuğunda ölöp yeniden doğarlar. Kayın kelimesinin kadın kelimesinden türemesi ve kadın manasına gelmesi de kayın ağacının mitolojik *ana* karakterine dönüşmesini desteklemektedir. Geniş anlamda sürekli gelişim ve değişim içinde yaşayan evreni sembolize eder. Evrenin üç elementini toprağın derinliğine inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle gökyüzünü,

²²² Çoruhlu, 2006s. 137

²²³ İnan, s.64-65

ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar.²²⁴

Yer, yeraltı(öte-alem)ve “spiritüel Gök”ten oluşan üç ortamı birbirine bağlayan eksenini temsil eden yaşam ağacı ezoterik bilgilere göre alemler arası irtibatı simgeler.

Servi, kayın, hurma, zeytin, asma, palmye, sedir, nar, meşe, incir gibi ağaçlar toplumlarda hayat ağacının temsili olarak görülmektedir. Hayat ağacının üzerinde bulunan kuşlar, zamanı geldiğinde uçmaya hazır olan can kuşlarıdır. Hayat ağacı motiflerinde en çok kullanılan servi sürekli yeşil renk, uzun ömürlülük, dayanıklılık, güzel biçim ve boyluluk gibi özelliklerle, serviyi iyilik ve güzellik simgesi haline getirmiştir. Ağaçlar, belirli bir bölgede kök salıp yerleşimi ve göçmemelerinden dolayı yerleşikliği ve kök salmayı sembolize ederler. Hayat, güzellik, ebedilik ile evrenin ölümsüzlüğün ve yerkürenin eksenini simgelerler.²²⁵

2.1.1.10.3. Renkler

Eski Türklerde renk simgeselliğinin varlığı eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Türk lehçelerinde görülen renk tanımlamaları genellikle ak, kara, yeşil, sarı gibi yaygın olarak kullanılmıştır. Moğol kavimlerinin bayrak direklerinde yer alan yeşil, beyaz, karı, kırmızı ve kara gibi beş renkli hamailer, kuşkusuz Çinlilerde olduğu gibi onlarda da dünyanın merkezinin renklerini temsil etmektedir.

Beyaz renk, dünyadaki çeşitli mitoloji ve farklı kültürlerde anlam olarak; iffet, temizlik, aydınlık, güneş, masumiyet, kutsiyet, kurtuluş ve sadelik olarak değerlendirilmektedir. Beyaz renk, Türklerin Şamanist dönemle ilişkili olarak birtakım manevi inançlarından kaynaklanarak adalet, güç ve yücelik anlamları da kazanmıştır. Türk Şamanizm’inde Ülgen hayır ilahı olarak kabul edildiğinden, Şaman dualarında ona ak parlak, parlak kağan gibi hitap şekilleri kullanılmıştır. İnanışa göre gökkuşağını ve onun renklerini de Ülgen yaratmıştır. Başka bir ifadeyle beyaz rengin Tanrı’ya ait olması temel alınmış ve efsaneler de bu yönde geniş olarak yayılmıştır.

Siyah ya da *kara* renk, dünya mitolojileri ve sembolizminde daha çok olumsuzluğu ifade etmek için kullanılmıştır. Başka bir ifadeyle sonsuz karanlık, ölüm, boşluk, üzüntü, kötülük ve

²²⁴ İnan, s.65

²²⁵ Yörükkan, s.64-66

yıkımla ilişkili efsanelerde yer alan Tanrılar, kaos ortamı şeytan, cin vb. gibi pek çok olgu siyah renkle beraber ifade edilmiştir. Eski Türklerde kara, karanlık betimlemesi soğuk yerler yani kuzey için kullanılmıştır.²²⁶ Kara ifadesi, Göktürk metinlerinde geçen yağız yer deyimini ile özdeşleşebilir. Erlik kavramı da yağız yerde yaşayan ruhlardan biri olarak tanınmakta ve bu kara ruhların doğurucusu olmaktadır.

Gök renginin sembolü olan *mavi* renk de çeşitli unsurların sembolize edilmiş bir hali olarak kendini göstermektedir. Farklı mitolojilerde idrak, algı, akıl, sağduyu, sadakat, barış gibi erdemi çağrıştıran mavi renk, aynı zamanda içinde her şeyin yer aldığı sonsuz boşluğu da temsil etmektedir. Göğü yansıtan bir renk olarak genelde olumlu anlamları ifade eder ve bir isimle kullanıldığında saygınlığı ifade eder, sözgelimi “gök kurt” “gök böri” terimleri bu noktaya işaret etmektedir. Gök renkli erkek kurt, Gök Tanrı’ya atfedilen bir sembol durumundadır.²²⁷

Sarı renk ise genel olarak güneşi temsil eden bir sembol olarak; akıl, zihin, idrak, sezgi ve inanç gibi değişik kavramları ifade eder. Türklerde sarı rengin dünyanın merkezinin bir simgesi olarak kullanılması da Şamanizm geleneğinden kaynaklanmaktadır. Ülgen’in altın sarayı ve tahtı Türklerde hep sarı renk ile belirtilmektedir (altın sarısı gibi). Şamanist Türkler arasında sarı albastı adlı koruyucu bir ruhun varlığı da anlaşılmaktadır. İnan’ın ifadesiyle, “gerek Şaman gerekse Müslümanlığı kabul etmiş Türklerin halk inançlarında bugüne dek yaşatılan ve önemli rol oynayan ruhlardan biri de al ya da albastısıdır. Yakut Türklerinin Şaman dualarında ise Kam ruha, “sarı albus” diye seslenerek ondan yardım istemektedir. Diğer taraftan kuzey Türk söylencelerinde görülen sarı at kurban edilmesi de sarı rengin Şamanist dönemdeki anlamıyla ilişkili olmaktadır.²²⁸

Mavi renk gökle ilintili kullanıldığı gibi Türk toplulukları için *yeşil* de rengini doğadan almaktadır. Yani mavi gökyüzünü çağrıştırıyorsa, yeşil de ağaç ve ormanları akla getirmektedir. Yer ve gök düalizmi kavramsal olarak birbirini nasıl tamamlıyorsa, benzer olarak mavi ve yeşil renkleri de birbirlerini bütünlemektedir. Türk mitolojisinde de bu iki renk zaman zaman birbiri yerine de kullanılmıştır. Dolayısıyla yeşil renk, gerekli olduğunda mavi yani gök mavisi yerine de kullanılabilir.

²²⁶ Kalafat, s.18

²²⁷ Çoruhlu, s.188

²²⁸ Çoruhlu, s.191-192

Şamanist mitolojide hayır Tanrısı Ülgen'in, koruyucu ruh olarak görülen ve benimsenen yedi oğlundan birinin adı Yaşıl Kaan idi ve genellikle bitkilerin yeşerip, yetişip büyümesini düzenlediği kabul edilirdi. Türklerin eski Şaman törenlerinde, ipe asılmış gök (yeşil), kırmızı, sarı ve beyaz bezlerin Şamana göğün yolunu gösterdiğine inanmaları da, yeşil renk ile birlikte kırmızı, sarı ve beyaz renklerin Türk inanç ve geleneklerinde yaygın bir şekilde yer tuttuğu söylenebilir. Bu bağlamda, onların yön ifade etmede, yeşil rengi doğunun simgesi olarak kullandıkları burada da görülmektedir.

Kırmızı ya da *al* rengi ise, Türklerin en eski inançlarından al ruhu ya da al ateş tanımlamaları, bir Ateş Tanrı'sının ya da koruyucu bir ruhun varlığında özdeşleşmiştir. Dolayısıyla, Türklerin eski dönemlerinden beri al bayrak kullanmaları, ateş kültü bağlamında ele alınmaktadır.²²⁹ Bu renk Türklerde yön anlamında güneyi gösterse de mitoloji simgeciliğinin genel anlamında güneşi, tüm savaş Tanrılarını, eril hareket ilkesini, ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı, gelin ve evlilikle ilgili bir takım hususları ifade etmektedir. Türk kültürü ve mitlerinde hem yer hem de gök unsuruna bağlı olarak olumlu ve olumsuz anlamlar taşıyan bu renk, her iki anlamda da ortak olan güç, kuvvet iktidar, şiddet ve yoğunluğun ifadesidir.²³⁰

Tarihte 'Gamalı Haç' olarak da bilinen Hitler'in uçları sağa kıvrık haçı rastgele seçilmiş bir sembol değildir. Bize Mu uygarlığı zamanından kalan uçları sola kıvrık haç mutluluğun, iyiliğin gücünü simgelerken, uçları sağa kıvrık haç ise mutsuzluğu ve kötülüğü simgelemektedir. Haç sembolü daha sonra Hıristiyanlar tarafından kullanılmış fakat dört gücü simgelediği unutulmuş ve yerine ikincil sembol olan İsa'nın çarmıha gerilmesini kutsanmak için kullanılmıştır. Görüldüğü gibi bu sembol asıl anlamının dışında kullanılmakta veya bizler onu bu şekilde öğrenmekteyiz. Bunun dışında birleşik semboller üzerinde oynamalar ile iyi veya kötü amaçlı etkilemeler yapmanın mümkün olduğunu başka bir sürü uygulamadan da biliyoruz.

²²⁹ Ögel, *Türk Mitolojisi II*, s.516

²³⁰ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınları, 2002, s.186



Resim 24:Tengri Damgasından Türeyen Damalı Haç



Resim 25: Saymalı Taş

Yukarıdaki şekilde "Tengri" damgasından türeyen simgeleri görüyoruz. Ortadaki artı işareti hem Hıristiyan dininde hem de Budist dininde kutsal sayılmıştır. Şeklin sağ üst köşesinde görülen şekil mutluluk ve refah işareti olarak bilinir. Eğer dönüş yönü tam tersine doğru olursa, Nazilerin gamalı haçı olur ki, mutsuzluk ve kıtlık getirir. Bu bakımdan dönüş yönünün saat ibrelerinin ters yönünde olması önemlidir.²³¹

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANAT VE ŞAMANİZMİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMALARI

En eski dönemlerde büyü imgenin kendisi önemli olmuştur. Bu önem nesnenin dini içeriğinden ya da kullanım amacından kaynaklanmıştır. Şaman kültüründen de anladığımız üzere, ilkel insan için imgeler, günümüz insanının algılayışı kadar basit ve sıradan değildir. Onlar için imge, en stilize haliyle bile, gerçeğinden farksız sayılacak derecede etkilidir. Her bir heykelciğin, şamanın davuluna çizilmiş her bir imgenin, hatta şamanın giysisindeki her bir simgesel motifin, şamanın iletişime geçebildiği kimi ruhların ta kendileridir. Aynı şekilde tüm ilkel topluluklarda imgenin gücü gerçeğiyle örtüşür durumdadır.

Sanat tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen mağara duvarlarına çizilmiş resimlerin, insanlığın çocukluk döneminde atılmış ilk çizikler olduğunu söyleyebiliriz. Bu çizimlerin şamanların törenleri sırasında yapıldığı araştırmacılar tarafından genel olarak kabul edilir. Böylece varlığı bilinen ilk sanatçılar da şamanlardır. Onlara göre simgelerin, figürlerin ne kadar önemli olduğundan ve hatta her birinden neredeyse canlıymış gibi etkilenmektedir. Attıkları her çizgi, salt bir çizgiden sıyrılıp kendinde pek çok gücü taşıyan bir varlığa dönüşüyordu.

²³¹ http://www.sonsuz.us/node/evrensel_iletisimde_semboller ,Evrensel iletişimde semboller,18/08/2009.

“Çağdaş sanatçı ilkel değildir. İlk insan sanatçı olmuştur” der Amerikalı ressam Barnett Newman.

3.1. Sanat Kavramı

Sözcüklerle sınırlanamayacak kadar geniş boyutlu bir olay olan sanatın kesin tanımlamasının zorunluluğuna karşın farklı görüşler çeşitli ifadeler içinde sanatı tanımlamaya çalışmışlardır. Ünlü filozof Kant’a göre sanat bir *oyun*, sanatın kaynağı ise *iş* olmaktadır. Hegel ise sanatı, *ruhun madde içindeki görünümü* olarak değerlendirmektedir.²³²

İnsanoğlunun bilinen yazılı tarihinin başından beri önemli bir olgu olan sanatı, düşünürler ve sanatçılar farklı olarak algılamış ve ifade etmişlerdir. Platon, sanatı bir kopyayı tekrar kopya etmek, imgeyi tekrar imgelemek olarak tanımlamış ve sanatın bir yansıtma (*mimesis*) olduğunu söylemiştir.²³³

Sanat, insanlığın tarihi kadar eski bir kavramdır. Tarihsel süreç içinde her toplumun kendine özgü sanatı olmuştur. Nerede insan topluluğu varsa, orada yaşamı gerekli kılan maddi hayatın yanı sıra sezginin, bilinçaltının, içgüdünün bir etkisi olarak sanat etkinlik olarak kendini gösterir.

Dilin nasıl doğduğunu tam olarak bilinmediği gibi, sanatın da nasıl doğduğu kesin olarak bilinmemektedir. Tapınak ve ev yapımı, resim ve heykel yapımı ya da dokuma gibi etkinlikleri sanat sayılmadığı takdirde, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk olmadığı söylenebilir.

Bununla birlikte, sanattan söz edildiğinde, müze ve sergilerde tadılan ya da seçkin salonların güzel süslemelerinde kullanılan, az rastlanır, nefis bir şey algılanıyorsa; sözcüğün bu özel anlamının pek yakınlarda geliştiğini ve geçmişin en büyük yapıcılarının, ressam veya heykelticilerinin bu sözü akıllarından bile geçirmediği bilinmelidir. Mimari ele alındığında, bu ayırım daha iyi anlaşılır. Bilindiği gibi çok güzel yapılar vardır ve bunlardan bazıları, gerçek anlamda birer sanat yapıtıdır. Bu yapıları tapınma, vakit geçirme yeri ya da konut olarak kullanan kimseler, onları özellikle işe yararlılık ölçülerine göre değerlendirirler.²³⁴

²³² Tamer Kavuran, *Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2:225-237, 2003, s.225

²³³ Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1981, s.127

²³⁴ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. B. Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976, s.5

Gombrich'e göre sanat diye bir şey yoktur, sadece sanatçılar vardır. Mağara resimlerini yapan ilk insanlardan, bugün afişleri gerçekleştiren tasarımcılara kadar yüzyıllara dayanan geniş bir yelpazede çeşitli etkinlikler vardır. Tüm bu etkinlikler sanat olarak kabul edilmektedir.²³⁵

Ancak sanatın temelinde her zaman için insanın güzeli arama duygusu vardır. Sanatçı yaptığı eserde güzeli yakalamayı hedefler. Bu bağlamda sanat, güzeli yaratma çabasıdır diyebiliriz. Sanatın konusuna gelince, duyu organlarımızla algıladığımız ve kavradığımız her şey sanatın konusu olabilir. Sanatçı kendi dışındaki olgu ve olaylardan etkilenir, bunlardan ilgi duyduklarını kendi iç dünyasında yorumlayarak sanat eserine dönüştürür. Yani sanat insanın dış gerçeklikten etkilenmesi sonucunda yapmış olduğu yaratımlardır. Bu arada ürünlerin oluşumunda estetik bir kaygı da gözetilmektedir.²³⁶

Sanat kavramı neredeyse insan kavramı kadar eski ve sürekli onunla birlikte var olmuştur. Geçmişe baktığımızda insanoğluna ait en eski kalıntıların bile sanat ürünleri olduğu görülür. İnsan emeğinin ürünü olan bu eserler ilk olmaları bakımından sanat tarihi içerisinde yer alır. O dönemlerdeki insan için bile sanat bir uğraş ve ihtiyaç olmuştur. Temel ihtiyaçlarını gideren ilk insanlar için sanat ya boş zamanlarında yapmaktan haz aldığı bir uğraş ya da çeşitli nedenlerle kendini ifade etmek için bir araç olarak görülmüştür. Bigalı, özellikle resim sanatı için şöyle bir tanımlama yapmıştır;²³⁷

“Resim sanatı, insanoğlunun tarihi kadar eskidir. Nerede bir insan topluluğu varsa, orada, maddi hayatının yanında ruhlarının ihtiyacı sanat da var olmuştur. Sanat ve yaratıcı fikirler, sezgiler, şuuraltının faaliyetleridir. Ruhi bir değer olan sanat, varlığın özü, insan zekâsının eseridir.”

Sanat yapıtları insanlığın ve tarihin oluşmasında önem kazanan koşullardan birini arz etmiştir hep. Toplumlara millet yapan, yaşayışlarını ve kültürlerini diğer topluluklardan farklı ve özel kılan, ulusların geleceğe ve diğer toplumlara tanıtılmasında ve yaşatılmasında sanatın rolünün ne kadar önemli olduğu sanat tarihinin her sürecinde gözlemlenebilmektedir. Bir ulusun yaşatılması ve varlığının kanıtı o toplumun sanatsal yaşamıyla ilintilidir.

²³⁵ Gombrich, s.4

²³⁶ Balcı, s.14

²³⁷ Bigalı, s.9

Milletlerin sanat alanında bir geçmişe sahip olmaları yüzyıllar boyu süren çalışmalar sonucunda ve biriken değerlerle oluşur ancak. Bu değerlerin birikiminde sanatın ve sanatçının önemi de çok büyüktür. Kültürün oluşumunda ve devamında büyük işlevi olan sanat ve sanatçı ile ancak milletler geçmiş ve gelecek zaman içerisinde var olacaktırlar. Bütün bu tanımlar doğrultusunda sanatın insanla birlikte her dönem var olduğunu ve insanlık tarihi kadar eski olduğunu çıkarabiliriz. Sanatın insanın yaşamında var olması gerektiği hatta bir ihtiyaç olduğu kanısına da varabiliriz. Dolayısıyla insan için ihtiyaç olan sanatın neden bu kadar gerekli olduğunu araştırmak gerekir. Boydaş, bu konuya şu maddelerle açıklık getirmiştir:²³⁸

- i. Yaratmak, haz duymak ve bunları paylaşmak için içimizde doğal bir yetenek vardır. Sanat içimizdeki bu tabii yetenektan fıkkırır.
- ii. Değerli deneyimlerle dolu bir hayat hepimizin isteğidir. Sanat günlük hayatın kalitesine katkıda bulunan insan deneyimlerini besleyen biricik hayati alandır.
- iii. Hepimiz fiziksel, duygusal, zihinsel ve ruhsal bir dünyada yaşarız. Sanat, insanın gelişim halkalarına etki eden duyarlılığı besleyen çok önemli bir kaynaktır.
- iv. Herkesin deneyimleri, kendi hayatının oluşmasına yardım eder. Sanat tecrübelerin ifade edilmesi, değerlendirilmesi, tekrar gözden geçirilmesi ya da takviye edilmesi gibi biçimlerin hem duygusal hem de somut bir yoludur.
- v. Sanat alanında yaratıcı olabilmek için önce yeteneğe, sonra çok yoğun bir çalışma temposuna ihtiyaç olduğu bilinmektedir. Sanat başarı, başarısızlık ve keşif yoluyla elde edilebilen, gelişmeye müsait çok özel bir yetenek ve misyon gerektirir.
- vi. Hepimiz ayrı ayrı özellikleri olan tekil varlıklarız. Sanat, içinde yaratıcılık bulunan biricik deneyimimiz için ortam hazırlar.
- vii. Kültürümüzde korumak istediğimiz şeyler olduğu gibi, değiştirmek istediğimiz hususlar da vardır. Sanat böylece kültür içindeki unsurların muhafaza veya değiştirme ihtiyacını tayin eder.
- viii. Biliyoruz ki büyüme ve değişme evrende sürekli bir prosestir. Sanat, çağlar boyu insanlığın geçirdiği değişiklikleri, evrensel büyümeleri aydınlatır.
- ix. Hayatımız, onu iş, oyun ve başka tecrübelerle dengelediğimiz zaman mutlu ve dopdoludur.

²³⁸ Nihat Boydaş, *Sanat Eleştirisine Giriş*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara, 2004, s.13-15

- x. İnsan birçok yollarla yaratarak mutluluğu elde eder. Sanat eğitime, bütün güzel sanatlarda (plastik, fonetik, ritmik, uygulamalı) sürekli bir araştırma ve deneme imkanı hazırlar.
- xi. Sanat hepimize aittir. Sanat, hayatımızın gerekli ve vazgeçilmez bir bölümüdür. O herkes için gereklidir.

3.1.1. Sanat ve Doğa

Bütün olarak toprak, yer altı zenginlikler, su hava, bitkiler, hayvanlar doğayı oluşturmaktadır. Yerküredeki tüm canlı ve cansızlar doğanın unsurlarıdır. Öyleyse insan da doğanın bir parçasıdır ve doğa olmadan yaşamını sürdüremez. Çünkü insanın yaşamını sürdürebilmesi için gereken su, hava, besin doğadır, doğadadır. Doğa hakkında, Orhan Hançerlioğlu ise şunları söyler,²³⁹

“Bilincin dışında kendiliğinden var olanların tümü. Doğa insanı çevreleyen ilksiz ve sonsuz bütünlüğü dile getirir. Antikçağ Yunan Felsefesinde doğa Yunanca Physis deyimiyse dile getirilirdi. Bilim ve felsefe doğayı gözlemlemek ve onun üstüne düşünmekle başlamıştır. Evrendeki, bilinçli insanı da kapsayan her şey onun ürünüdür ve ondan oluşmuştur. Sürekli devrim ve bundan ötürü de değişim içinde bulunan doğa sonsuz biçimlerle belirir. Özdeksel yapıdadır. Felsefenin temel sorunu, onu insan bilincinden saymamakla başlamıştır.”

İnsanın yarattıklarının, doğanın yarattıklarıyla çatışması, insanın kendi yaşamını tehdit noktasına getirmiştir ve bu süreç yaşamı da, sanatı da değiştirmiştir. İnsanın doğadan ve dolayısıyla kendi alanından uzaklaşma süreci, başladığı andan günümüze gelinceye değin, doğayla kesintisiz bir mücadele öyküsüdür. İnsan, bu mücadele sürecinde zaman zaman, kendini güçsüz hissettiğinde “doğüstü” güçlere inanmıştır. Bu inanış, insanın doğayla olan savaşımını, önce hayal gücüyle kazanmasını sağlamıştır. Bu kazanım, doğüstü güçleri olduğuna inanılan “primitif idolleri” ortaya çıkarmış ve bunlar, büyüsel anlamı olan “tapılabilir nesnelere” olarak görülmüştür. Mitoslar ve efsanelerin çıkışı da insanın, doğa karşısındaki güçsüzlüğünün meydana getirdiği başka inanış biçimleri olarak ortaya çıkmışlardır. “Kendisini doğa kadar güçlü ya da olduğundan daha güçlü görmeyi ister istemez hayal etmiştir; ancak o zaman doğa ile yarışabilir, doğanın kölesi olmaktan kurtularak kendi

²³⁹ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.65

*efendisi haline gelebilirdi.*²⁴⁰ İnsanların doğaya hükmetme kaygısı, doğanın dengesini bozmuş ve bu da insanın ayrı bir yenilgisi olmuştur. Çünkü daima, insanın mutluluğu ve huzuru doğanın dengesiyle doğrudan ilgili olmuştur.

İçinde yaşadığımız dünyada her şey doğanın bir parçasıdır. Heykel sanatında kullanılagelen gereç, başlangıçtan bu yana, ya doğal malzemeler olmuş ya da doğal malzemelerden üretilmişlerdir. Konu edilen gereçlerin tümü, hatta insan bedeni de dahil olmak üzere, tamamı doğanın içindedir. Başlangıcından günümüze doğa, sanatta hep gereç olarak var olmuştur. Gombrich “İlkeller için bir kulübe ve imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise onları doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar”²⁴¹ derken; doğadaki insanın, hem yaşamsal hem de sanatsal üretimleri arasında güçlü bağlar olduğunu belirtmektedir. Bu da insanın, doğa ile iç içe oluşunu kanıtlar. İlkel insan, kendi imgesini oluştururken tamamen doğal malzemelerle, doğal alanlarda hareket etmiştir. Kent yaşamı yoktur ve olmadığı gibi, kentsel bir çevre de yoktur. Sanatsal olarak yapılan bütün müdahale yeryüzünün her yanındır; mağaralar, ağaç dalları, ağaç yaprakları, ağaç kovukları gibi. Bu malzeme çeşitliliği, ilkel insanın herhangi bir tepedeki kayanın üzerine yaptığı müdahaleyle, doğayla doğrudan bir ilişki kurabildiğini gösterir. İlkel insan doğayla birlikte yaşayıp, doğayla birlikte düşünmüştür. Kendi oluşturduğu imge, kendi dışındaki güçlere karşı dayanak noktası olmuştur. Doğa bir anlamda sanatçının sözlüğüdür. Sanatçı doğayı taklit ederken de onu doğrudan ele alırken de kendi anlamı için doğayı gereç olarak kullanmıştır.²⁴²

²⁴⁰ Moissej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, s.142

²⁴¹ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.39

²⁴² Caner Karavit, *Doğadaki İz Yeryüzü Sanatı*, Telos Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.47-48



Resim 26. Henry Moore, “Uzandırmış Figür” 1938, Londra, Tate Gallery

Empresyonist sanatçı, genellikle bilinen kurallara aldırılmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu. “Empresyonistler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı.”²⁴³ Corot, sanatta güzelliğe ilişkin şunları söyler; “sanatta güzelliğin, doğa karşısında düşüncelere dalıp gittiğimiz zaman edindiğimiz izlenimlerle yıkanmış bir gerçek olduğuna inanırdı.”²⁴⁴ Empresyonist sanatçıların doğayla olan ilişkisi 1970’lerde ortaya çıkan arazi sanatçıların doğayla olan ilişkisi açısından referans olma niteliği taşır. Doğanın sürekli değişimi içinde kaçıp giden her bir izlenimi “arazi sanatçıların” peyzajlarındaki entropi süreciyle değişen görünümü yakalamak istemelerine koşut bir yan vardır.

3.1.1.1. Doğa ve Büyünün Sanat Kavramındaki Rolü

Büyü, evrenin içkin bir düzeni olduğunu varsayar; doğayı, insana doğrudan etki gücü olan ve buna karşılık insanların da üzerinde etkili olabildiği bağımsız birimler bütünü şeklinde tarif eder. İnsanoğlu dünya üzerinde dolaşmaya başladığı günden itibaren karşılaştığı zorluklardan kurtuluş yolunu büyüde aramış ve büyü ile kendini güvende hissetmiştir. Büyünün özü ise tılsımdır. Tılsım büyüünün anahtarı, içindeki gizli güçüdür. “*Tılsım, büyüünün gizli, büyüsel*

²⁴³ Maurice Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, 1983, s.7

²⁴⁴ Serullaz, s.10

mirasla aktarılan ve sadece büyücünün bildiği bölümdür. İkel toplumlar için büyü bilgisi tılsım bilgisi demektir."²⁴⁵ Tılsım büyüünün tamamlayıcı ve gösterge elemanıdır. İkel insandan günümüze kadar gelen süreçte büyüünün sembolü tılsımlar olmuştur. Tılsımlar insanları kötülüklerden koruyan koruyucu büyüleri temsil etmektedir. İnsanı her tür kötülükten, felaketten, hastalıktan, kem gözden, hatta ölümden bile tılsımların koruduklarına inanılmıştır.

İnsan ilk var olduğu günden beri kötü niyetle bakan gözlerin kendilerine ve çevresindeki varlıklara dokunarak zarar verebileceğine inanmış, bundan korunabilmek için, tılsımlı nesnelere güvenmiştir. Günümüz insanında bile bu inanç yaşamaktadır. Tılsımlar çoğunlukla üzerlerine uygulanan çeşitli yazılarla, renklerle veya sözcüklerle sembolleştirilmiş, bezemelerle güçlendirilmiş somut nesnelere oluşur. Tılsımlı nesnelere, nazardan, kötü ruhlardan, bereketsizlikten, hastalıklardan, düşmanlardan, afetlerden korunmak amacıyla yapılan ve kullanılan nesnelere dir. Bu nesnelere kendi varlık güçlerinin yanı sıra bir takım kutsal olduğu varsayılan yazı, şekil, sembol ve sayılarla da güçlendirilmektedirler. *Tüm büyü kültürlerinde doğaüstü varlıklara inanılmakla birlikte, büyü törenlerinde kutsanan gereçlerin de doğaüstü güce sahip olması beklenir. Örneğin, asa, şeklinden ötürü ya da doğaüstü bir gücü harekete geçirdiği için değil, kutsandığı için güçlüdür.*²⁴⁶ Tılsımlı nesnelere kullanım amaçları ve nedenleri bakımından çeşitlilik gösterse de, genellikle aynı amaca hizmet etmektedirler, insanların zorlukları karşısında yardımcı ve desteği olmuşturlardır.

*Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden gereklidir sanat.*²⁴⁷ Sanatın kural tanımaz yaratma coşkusu ve insansı tanrısallığı büyüde kendine yer bulur. Sanatçı genel geçer beğeni ve kurallar dağarcığında bulunmayan yeniyi ortaya çıkardığı, kendine ait olanı göstermekten çekinmediği, toplumuna muhalif ve eleştirel durabildiği için büyüü bünyesinde taşır. Bir sanat eseri, ortaya çıkabilmesi için, sıra dışı ve eleştirel sanatçılara gereksinim duyar. Bu, sanatın özündeki (değişikliğe uğrayan şeylerde değişmeden kalan varlık) büyüden başka nedir ki? Büyü, sanatçının ve yapıtının duruşundadır, izleyicinin ruhuna inşindedir.

²⁴⁵ Şirin Yılmaz Özkarslı, *Türk Kültüründe Tılsımlı Objeler*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2000, s.10

²⁴⁶ İdris Şah, *Doğu Büyüsü* (Çev. O. Yener), Say Yayınları, İstanbul, 2000, s.18

²⁴⁷ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. C. Çapan), Payel Yayınları, İstanbul, 1995, s.16

Sanatın başlangıçta büyü olduğu ve bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varabiliriz. “Din de, bilim de, gizli bir biçimde –tıpkı bir tohum gibi– büyüde birleşir. Sanatın bu büyücülük görevi giderek toplumsal ilişkilere ışık tutarak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevine dönüşmüştür.”²⁴⁸ Sanat insanın yeryüzünde var olabilme nedeni, dayanak noktası, yol göstericisi olmuştur. Sanat özünde bir büyüdür. “*Resim sanatı düşünülebilecek en şaşalı büyücüdür. En açık ve saçık gerçeğe aykırılıklar aracılığıyla bizi, kendisinin salt gerçeklik olduğuna inandırır.*”²⁴⁹ Büyü bir araç olmanın ötesinde bir ifade biçimidir; toplumun resmi kültürünü ve örgütlenişini ifade etme ve koruma işlevini görür.

Perrin’in söylemine göre şamanların ruhlarla olan ilişkisi *enlemesinedir*, yani iki kutbu birbirlerine bağlarlar. Buna karşılık kötülüğün kaynağı olan büyücü ile kurban edilen (büyülenen kişi) ya da sağaltıcı kişi (büyü çözücü) arasındaki ilişkiler temelde içseldir, çünkü bu ilişkideki tüm öğeler insani varlıklardan oluşur. Büyücülük, genellikle bu dünya ile ilgili sorunları içine almaktadır: yani insancıldır. Başlıca insancıl durum ve eylemleri söz konusu etmektedir. Tanrısal olanla ya da öte dünyayla ilgilenmez büyü. Büyünün kendisine konu ettiği gündelik hayatın maddi/manevi ihtiyaçları veya bencilliğin ürünleridir. Şaman felsefesinde ruhu olan her şeye saygılı davranmak gerektiğini ve tüm doğanın da ruhlardan oluştuğunu düşünürsek, şamanlık inancının doğayla barışık ve onunla uyumlu yaşamayı gerektirdiğini görebiliriz. Şaman kültüründen de anladığımız üzere, ilkel insan için imgeler, günümüz insanının algılayışı kadar basit ve sıradan değildir. Onlar için imge, en stilize haliyle bile, gerçeğinden farksız sayılacak derecede etkilidir. Her bir heykelciğin, şamanın davuluna çizilmiş her bir imgenin, hatta şamanın giysisindeki her bir simgesel motifin, şamanın iletişime geçebildiği kimi ruhların ta kendileridir. Aynı şekilde tüm ilkel topluluklarda imgenin gücü gerçeğiyle örtüşür durumdadır.²⁵⁰

3.1.1.2. Doğu ve Batı Sanatında Doğa Yorumları

1960’ların politik ve toplumsal hareketliliği, sanat alanında da radikal değişim ve sorgulamaları ortaya çıkarmıştır. Resmin ve heykelin tanımını, sınırlarını sorgulayan ve zorlayan sanatçılar, hem ele aldıkları kavram ve konular ile hem de eserlerini oluşturdukları materyaller ile sanatı yaşamın merkezine yerleştirdiler. 1960’ların başlarında minimalist

²⁴⁸ Fischer, s.15

²⁴⁹ Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, s.47

²⁵⁰ Michel Perrin, *Şamanizm* (Çev. B. Arıbaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.48-49

hareketi takiben tuvallerini bir köşeye kaldıran sanatçılar, doğal ortamlarda “alana özgü” (*site specific*) işler gerçekleştirirken ya da dış mekânlarda doğal malzemeler kullanırken, sadece sergi ve galeri gibi kurumlarda izlenebilen eserlerin sanat olması fikrini reddediyorlardı. Gerçekleştirdikleri eserler; satın alınamayan, koleksiyonlara dahil edilemeyen ve dolayısıyla da sanatı metalaştırmayan çalışmalardı. Aşırı tüketim toplumunda yeni objeler yaratmayı reddeden bu sanatçılar, yalnızca var olan objelere eklemeler yapmayı tercih ettiler. Hem kentsel alanlarda, hem de doğada “beyaz küp”ün dışındaki mekânlarda çalışma stratejileri oluşturdular. Bu dönemde ortaya çıkan ve sanat objesi üzerine odaklanma kaygısından uzaklaşan *fluxus*, *land art*, *arte povera* gibi akımlar, doğal dünyaya karşı duyarlılığı da içinde barındırmaktaydı. Bunun sonucu olarak, artık sadece nesneyi irdeleyen bir düşünce arayışında olmayan yeni bir sanatsal düzlem oluşturulmuştur. Böylece sanatçılar doğal süreç ve aktiviteleri ekolojik–çevresel bağlamlara oturtarak, doğayı sadece görüntüsü ya da malzemesiyle değil, bir ilişkiler bütünü olarak sunmuşlardır.²⁵¹

Doğa ve doğa ile ilgili sanatsal tanımlamalarda görülen süreklilik ve değişim, kavramın eklektik yapısından kaynaklanır. Sanatçıların doğa ile çalışmaları birçok farklı şekilde ortaya çıkmakta ve bu işler ayırt edici özellikleri belirlemede zorlanılan birçok kategoride ele alınmaktadır. Doğa ile ilk elden temas kuran oluşumlardan biri olan Yeryüzü sanatı (*Earth art/ Earthworks*) 1960’ların sonlarından bugüne değin doğal malzemelerle dış mekânlarda yapılan sanat işlerini kapsayan bir terimdir. Bir diğer akım olan arazi sanatı (*Land art*) ise daha çok 1970’lerin başlarında kullanılmaya başlanmış, yeryüzü sanatı ile hemen hemen aynı anlama gelen, ölçek olarak daha büyük ve çevresel etkileri konu almak zorunda olmayan sanat eserlerini ifade etmektedir. Çevresel sanat (*Environmental art*) akımını ise 1960’larda çevresel hareketle birlikte ortaya çıkan, amacı; doğaya karşı bir saygı geliştirerek toplumu çevresel sorunlar ve bunların çözümleri hakkında eğitmek, zarar görmüş alanları sanat yoluyla tekrar kullanılabilir hale getirerek çevrenin, doğanın sağlığını düzen bir sanatsal hareket olarak nitelendirebiliriz.

Çağdaş sanat pratikleri içinde doğayı merkeze alan akımlar arasında kesin ayrımlar yapmak ve sınırlar çizmek neredeyse olanaksızdır. Bu akımların ve terimlerin hepsi literatürde

²⁵¹ Jale Erzen, *Çevre, Yeryüzü ve Sanat*, Sanat ve Çevre (Der. Z. Aktüre), Ankara, Sanart, 1997, s.91-92

birbirlerinin yerine kullanılabilir. Dolayısıyla, aynı eseri birkaç farklı akım içinde görebilmemiz mümkündür.²⁵²

Jale Erzen, sanatın özellikle çevre ve yeryüzü sanatı için önemli üç özelliğinden bahsetmektedir. İlk olarak sanat, kentleşme öncesi dönemde en geleneksel haliyle bile, insanlığın ya da ait olduğu toplumun düşünleri, kaygıları ve yöneldiği sorunlar üzerine odaklanmıştır. Modern sanatta da yoğunlukla karşılaşacağımız içerik o günün felsefesi ve söylemleri ile paralel olacaktır. İkinci özellik, kentleşme ile birlikte, 16. Yüzyıldan itibaren, laikleşen toplumda sanatın, kültür dışında bir eylem olarak gelişmesidir. Sanat kendi kuralları olan bir alandır ve sanattaki davranışlar geçerli kültür değerlerine karşı olabilir; kültürün pratik ya da tinsel anlamda yararlı gördüğü şeylerle çelişebilir. Son olarak sanatın en önemli değeri oluşum sürecidir; özellikle 20. yüzyılda süreç, ürünün önünde bir değer taşımaktadır. Bu noktada önemli olan nesne değil, yaratma deneyimi (ki bu yaratma deneyimi izleyicinin algılama sürecinde de vardır) ve dolayısıyla da insanın varoluşunun gerçekleşmesidir. Bu açıklamalar ışığında yeryüzü ya da çevre sanatının kültürel değer ve yararlılıkla bağdaşmasının zorunlu olmadığı ancak, sanatın doğal olarak felsefi ve toplumsal söylemlerle ilgilendiği ve yapılan sanatın önce deneyim, yaşantı, arayış süreci olarak önemli olduğu anlaşılabilir.²⁵³

Eski toplumlarda doğayı anlama ve ifade etme biçimi mağara resimleriyle başlamış, bu toplumlarda insan, doğa ve kendi çevresindeki özümlediklerini yalın haliyle, görsel işaretler olarak aktarmıştır. Dış dünya olaylarının gösterdiği belirsizlik ve değişiklik; onların evren hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden ötürü bu toplumları soyut sanata götürmüştür.²⁵⁴ İlkel toplumlar dünya karşısında duydukları korku ve endişelerinin bir sonucu olarak soyut sanata yönelmişler ve kendilerine bir huzur yaratma arzusuyla hareket etmişlerdir.

İnsanın doğaya hakimiyetini kanıtlamaya çalışmasıyla ilkel dönemdeki stilizasyon zamanla yerini birebir gerçeğe bırakmıştır. Doğadan korkmamayı öğrenen insan ve evren arasındaki dostluk sonucu natüralist sanat çıkmıştır. Doğa kendini kabul ettikçe soyut sanat süsleyici bir unsur olarak ortaya çıkmıştır.²⁵⁵

²⁵² Erzen, s.94

²⁵³ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.253-254

²⁵⁴ Nurullah Berk, *Soyut Sanat Üzerine*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959, 4

²⁵⁵ Berk, *Soyut Sanat Üzerine*, s.4

Soyutlama aynı zamanda bilginde bir sonucudur, çünkü resmin içerisinde dış dünyadan bilgiler yer alır. Yani soyutlama hayal gücünün de etkisiyle zihinsel bir uğraşın ürünü olmuştur. Sonuçta soyutlama, nesneden belli bölümleri ayırıp, nesnenin vazgeçilmez olan *özünü* arayıp bulmak ve farklı bir dilde sunmaktır.

Soyutlayıcı sanat, doğa biçimlerinden hareket eden sanattır. Soyutlama, doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla elde edilebilir, ancak ortaya çıkan biçim nesnenin ilk halini çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla oluşan biçim için soyut yerine *soyutlama* terimini kullanmak gerekir. Soyutlamada başlangıç noktası doğadır, *gerçek* dünyadır; sanatçı, bir form seçer ve bu formu, ilk baştaki haliyle pek az bağlantısı kalıncaya kadar yalınlaştırır ya da değişime uğratar, sonunda ise doğadan uzaklaşmıştır. “Soyutlama, görünenin anlamını daha kuvvetli bir hale getirebilmek üzere sadeleştirilmesidir; yan anlamları ortadan kaldırmaktır.”²⁵⁶ Sanatçı özgün tavrını ve yorumunu bulabilmek için soyutlamayı gerçekleştirirken doğanın görünen gerçekliğinden olabildiğince uzaklaşmalıdır. Böylelikle kendi soyut tavrını oluşturabilir.

Özellikle resim sanatı, yeniliklere, farklı gelişimlere daha çabuk yanıt verebilen bir tür olmuştur. Çünkü diğer sanat dallarının yayınlanması veya gösterime girmesi ve seyirciye ulaşması zaman almaktadır.²⁵⁷ Resim soyutlama konusunda diğer sanat dallarına da öncülük yapmıştır.

Türk resminde soyut anlayışın egemen olduğu 1955-1970 arası dönemde, Müstakiller ve D Grubu üyelerinin önemli isimleri soyut sanata yönelmezken Yeniler’in büyük bir çoğunluğu soyut sanatın ilk uygulayıcıları olmuşlardır. Ayrıca, Çallı kuşağının ardından geçen uzun bir aradan sonra gerçek anlamdaki figürün yeniden gündeme getirilmesi de bu yıllara rastlamıştır. Fakat figüratif alandaki bu gelişmenin toplu bir hareket olmadığı bilinmelidir. Bu bireysel çıkışların akademi dışında ağırlık göstermesi de ilginçtir. Bunun yanı sıra ortak bir tanı konulmamasına rağmen, Sezer Tansuğ’a göre İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen ikinci büyük periyod içinde non-figüratif, soyutlayıcı eğilimlerin yaygınlaşması güçlü bir alternatif oluşturarak, gerçekte dolaylı figür resminin egemen bir güçlenme sürecine girmesine kolaylık sağlamıştır. 1955’den sonra iyice belirginleşen figüratif resmin güçlenmesi, kültürel boyutların genişlemesinin yanı sıra karşı alternatiflerin varlığına da bağlanabilir. Yani

²⁵⁶ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.48

²⁵⁷ Gombrich, s.487

soyutlayıcı, kavramsal ve minimal eğilimler, figüratif resme hizmet eden güçlü bir alternatif olmaktan öteye gidememiştir.²⁵⁸

Lirik soyutlama ise çağdaşlaşma sürecindeki Türk resminin bir diğer önemli hususunu oluşturur. Doğaya alternatif yeni bir düzen peşinde olan ressam için İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan bu süreç, sanatçıların yeni bir *güzellik* keşfetme hayallerine işaret eder. Ressam, renklere atfedilen anlamları serbestlik kazandırır, biçimler arasında uyumlu bir ilişki kurmak ister. Bazen tekne, kuş, deniz, fırtına gibi görünüşleri soyutlar, bazen de tuval yüzeyinde yeni bir imge araştırıp bulmaya çalışır. Sanatçı, duygularıyla sezdiği ancak asla emin olamadığı bir gerçekliğe izleyiciyi çağırmaktadır. Ancak önemli olan şey, resim yapmaktır. Ressam, renk, biçim, jest ve ifadeyle sonuçlarını önceden kestiremediği bir oyun oynamaktadır. Yeri geldiğinde lirik bir coşkuyla resmin yüzeyine dokunur, kompozisyonun oluşum evresini adım adım izlememize yardımcı olur; yeri geldiğinde de kesik, aralıklı ve dinamik sürüşlerle resim yaparken resmini keşfeder. Yoğun duyguların yönlendirici olduğu bu tip bir resimde, rastlantı eseri keşfedilen değerler de resmin oluşumuna katkıda bulunur.²⁵⁹

Günümüz resminde görülen lirik soyutlama anlayışı, heyecanlı, coşkulu sanatçının, serbest fırça hareketleri, boya kazımaları, karışırmaları ve boya bıçağı ile yarattığı boyasal doku şiiriyetinde şekillenmektedir. Bu, bir çeşit, el yazısı notlarına dayanan serbest boyasal anlatımın şiirsel anlatımında, nesne, figür ve doğa görüntüleri, neredeyse belirlenemez soyut biçimlere dönüştüğünden, optik imgelerde görülen biçim ve düzen kaybolmaktadır. Bu tür lekeli ve çizgisel dokudan dolayı, nesne, figür ve doğa görüntüleri, asıl biçimlerini önemli ölçüde gösteremediklerinden, bir biçim soyutlaması ister istemez ortaya çıkmaktadır. Hatta doğaya yönelik olarak gerçekleştirilen kimi resimlerde bile, nesne figür biçimleri, sanatçının tuşsal kompozisyonu içinde tanınmaz bir biçime girmektedir.²⁶⁰ Dolayısıyla, lirik soyutlama sonucu, çoğu zaman nesne ve figürlerin, optik görüntüleri bütünüyle kaybolmaktadır. Bu suretle, lirik soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler, çoğu zaman, figürü olmayan resim imgelemine ulaşmakta ve lirik-soyut ile non-figüratif resimler birbirine karıştırılmaktadır. Lirik soyut resimler doğa ile bağlantısını tam olarak koparmadığından, doğa ile ilgili anımsamalar yaşatmakta ve isimleri de doğa ile bağlantılı olabilmektedir. Türk resminde

²⁵⁸ İskender, s.39-42

²⁵⁹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.75

²⁶⁰ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s.59-60

Cumhuriyet dönemi *lirik soyutlama* üslubu önceleri Batı'dan etkilenecek şekilde yoğun bir şekilde resmimize girmiş, daha sonra ise toplumsal yapıyı ilgilendiren bir şekil almıştır.²⁶¹

3.1.1.3. Yaratıcı ve Büyücü Olarak Sanatçı

Sanatçı, herkesin duyduğunu, herkesin gördüğünü, herkesin hissettiğini, herkesin düşündüğünü; farklı şekilde duyan, farklı şekilde gören, farklı şekilde hisseden, farklı şekilde düşünen, farklı şekilde yorumlayan, farklı şekilde yansıtır. Duyulmayı duyan, görülmeyeni görendir. Bunlara kendi yorumunu katandır. Yaratıcı eylemin estetik değerlendirmeye, düş gücüne ve özgünlüğe bağımlı olduğu bir sanatı uygulamakta özel yeteneği olan kişidir sanatçı.

Yaratıcılık, belirli mevcut kalıpların dışına çıkmayı öngörmektedir. Bazı zamanlar günlük yaşantıda karşılaşılan bir sorunu çözmek için bile olağan kabul edilen fikirlerin dışına çıkmak gerekmektedir. Sanatçılar, bilim adamları, dâhiler, üstün yetenekli kişiler, yaratıcılığı yüksek olan bireyler olarak algılanmaktadırlar. Yaratıcılık, birçok inanişe göre sadece tanrıya özgü bir yetenektir. Yaratıcılık mitolojide, teolojide ve bazen de günlük yaşamda tanrılarla yarış biçiminde görülür. Adem ve Havva miti, Prometheus'un ateşi insanlara vermesi miti, bu fikrin yansımalarıdır.

Kişisel bir özellik olarak yaratıcılık, bireylerin değişken miktarlarda sahip oldukları ve durumlara bağılı olarak ortaya çıkmaya elverişli bir tür özelliktir. Bir başka deyişle kendini göstermek için uygun koşullarla karşılaşması gereken kişide bulunan potansiyel güçtür.²⁶² Yaratıcılık yapma, varlığı ortaya çıkarma sürecidir.

Başka türlü görmek, başka türden bir gerçeğe ulaşmanın yolunu açacaktır. Bu yoldaki çabalar, özellikle doğa gerçeğinden kurtulma çabasını gösterir. Bu çabanın bir sonucu olarak Maleviç ve Mondrian gibi sanatçıların soyutlamaya yöneldikleri görülür. Bu sanatçılar sanatta evrenselliğe açılabilme ve yaratma özgürlüğüne kavuşarak büyüseliği yakalamak için doğaya bağılılığın kırılması gerektiğini savunmuşlardır.

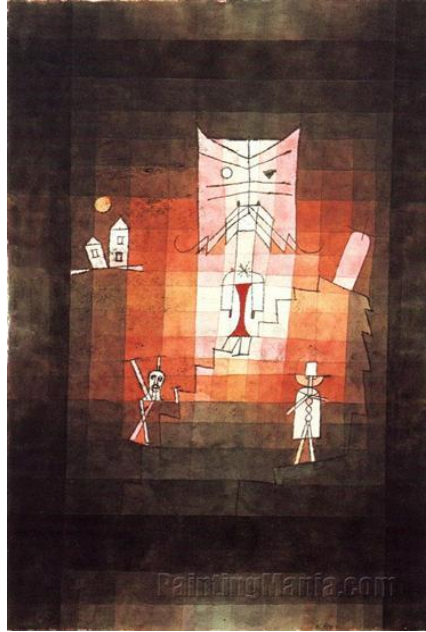
²⁶¹ Nurullah Berk ve Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınevi, İstanbul, 1981, s.179

²⁶² Michel-Luis Rouquette, *Yaratıcılık*, (Çev. I. Gürbüz), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.45

Ancak pek çok sanatçı için doğanın büyüsi, sadece kendisinden uzaklaşılabilir bir biçimler yığını değil, aynı zamanda sonsuz, yaratıcı bir kaynaktır. Hem uzaklaşmayı hem de ilgiyle eğilmeyi içeren zengin bir ilişki eksenidir.

*“Burada tüm zaman ve uzamın güç santrali -yaratımın beyni ve yüreği de denebilir- her işlevi harekete geçirir. Kimdir orada yaşamayacak olan sanatçı? Her şeyi açabilen büyülü gizli anahtarın korunduğu doğanın döl yatağında, yaratılışın kaynağında. Bu kaynaktan gelen şey bir sanat yapıtı oluşturmak üzere uygun yaratıcı araçlar ile birleşirse eğer, ciddiyetle ele alınmalıdır. Sonra bu tuhaf şeyler gerçeklik olurlar, yaşamı bayağılıktan çıkarıp yükselmesine yardım eden sanat gerçeklikleri.”*²⁶³

Sanatçının yaratıcılığı ve eserin yaratılması, kaçınılmaz olarak doğal biçimlerin çarpıtılmasına eşlik eder. Zira söz konusu olan yeni bir biçimsel varlığın kendine özgü kurallara doğmasıdır. Klee'nin yapıtı ile doğanın ilişkisini kavrayışındaki derinliği gösteren ifadesi ile, yapıtta *“doğa yeniden doğar.”*²⁶⁴



Resim 27. Paul Klee, Kutsal Kedinin Dağı/The Mountain of the Sacred Cat, 1923,

Klee'ye göre, oluşum gerçeğini varlığın üstünde görmek gerekir. Zira önemli olan yolun üretkenliğidir. Sanatçı açısından oluşma kavramı ve yaratma süreci, bireyin kendi yaratıcı çabasında dünyanın yaratılışını görmesi şeklinde uç bir noktaya kadar uzanır. Bu sonsuz

²⁶³ Paul Klee, *Modern Sanat Üzerine*, (Çev. R.G. Ögdül), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1995, s.53

²⁶⁴ Klee, s.21

yaratılıştır.²⁶⁵ Tolstoy da yapıtın, yaratıcı süreç sonunda oluşan bir tür doğum olduğunu vurgular. “Gerçek sanatın kökeninde birikmiş bir duyguyu dil getirmenin iç zorunluluğunu bulan Tolstoy için bu süreç, “kökeninde aşk ve büyü olan bir gebelik” halidir.²⁶⁶

Yaratma süreci, sanatçının bellığı ile dünya arasında karşılıklı etkileşimle belirlenebilecek, kesintisiz bir serüvene benzetilebilir. Sanatçının benliği, tüm varlığı ile algıladığı gerçekliği süreç boyunca değişime uğratar ve yeni bir gerçek yaratmaya çalışırken kendisi de değişime uğrar. Söz konusu olan aynı derecede etkin ve yaratıcı iki gücün büyüsel ilişkisidir. Bu yüzden yaratma sürecinin ana eksenini bu iki güç, benlik ile dış dünya arasında kurulabilir.

On sekizinci yüzyıldan itibaren, özellikle romantik tutum sergileyen sanatçı, kendi kişiliğini yansıtan ve metafizik gerçekleri ortaya çıkaran, kurumlara değil, yüce değerlere hizmet eden bir “deha” olarak değerlendirilmiştir. İkel toplumlarda sanatçının değeri, ticari ürünler yaratan üstün bir zanaatçı ya da ritüellerde kullanılan büyü maddelerin yaratıcısı olarak farklılık kazanabilmiştir. Sanatçı ya özel bir el işçisi olarak kabul edilmiş ya da din adamlarıyla aynı konuma getirilen bir “şaman” gibi görülmüştür. Yirminci yüzyılda sanatçıyla ilgili kavramlar çok çeşitlenmiştir. Bilim ve teknolojinin yaşama egemen olması karşısında sanatçı duygusal, tinsel ve yaşamsal olanı geliştiren ve üreten, bu suretle modern çevrenin pratikliğini dengeleyen biri olarak özel bir öneme sahip olmuştur. Bu yüzyılda gelişen avangart sanat kavramları ise sanatçıya ikel kültürlerde olduğu gibi bir “şaman” değeri yüklemiş, sanatçıyı toplumla tinsel güçler arasında ilişki kuran biri olarak görmüştür. Alman avangart sanatçı Beuys bu tanımları çalışmalarlarıyla en iyi örneklemiş kişidir. Diğer taraftan, teknolojinin sanat üretimine etkisi ve demokratikleşme birçok sanatçıyı da daha mekanik bir uygulama yöntemine sokarak, Romantizmle gelişen “*dahi sanatçı*” ve “*sanat, sanat içindir*” kavramlarına ve sanat yapıtının tekil değerine karşın, sanatın toplu üretilebilirliğini ve sanatçının işlevsel dönüşünü sağlamıştır.²⁶⁷

Bugün özellikle çoğulcu bir bakış açısında ele alındığında, sanatçıya tarih boyunca verilmiş olan tüm bu değerler geçerli olmaktadır. Uygarlık tarihi göz önünde bulundurulursa, gerek yerleşik ve ileri toplumlarda, gerekse göçebe ve ikel kültürlerde, sanatçının özel bir yeri ve çoğunluktan farklı bir kişiliği olduğu görülmektedir. Psikoloji, bu farklılığın unsurlarını açıklamak için çok çaba göstermişse de, yaratıcılığın psikolojisi genelleştirilememiştir.

²⁶⁵ Klee, s.49

²⁶⁶ Leon Tolstoy, *Sanat Nedir? Modernizmin Serüveni I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.124

²⁶⁷ Olcay Tekin Kırıçoğlu, *Sanatta Eğitim*, Demireoğlu Matbaacılık, Ankara, 1991, s.18-19

Sanatçının en önemli rolü, her zaman için, yaratıcılığı olmuştur. En genel tanımıyla sanatçı anlatımcıdır ve onu güden başka etkiler ne olursa olsun, kendi içinde doyumlu olan bir anlatım türüne göre hareket eder.

3.2. Çağdaş Sanatın Etkileri

Çağdaş sanat denildiğinde, çağın sanatı, yaşanan yüzyılın kendine has dinamiklerini yansıtan, o zamanın doğurduğu sanat anlaşılmalıdır. Bulduğumuz zamandan yaklaşık 30 yıl önce çağdaş sanat denildiğinde anlaşılınlar ile şu anda sözü edilen çağdaş sanat arasında dahi belirgin farklar görülmektedir. Empresyonizmle başlayıp günümüze gelen sanat akımlarının hepsi için çağdaş demek, artık bu günün şartlarına göre çok doğru sayılmamalıdır. Empresyonizmle bugünün sanatının belki temelleri atılmış, sanatta devrim sayılabilecek işler ortaya konulmuş ve bir çağ başlamıştır ama yine de bu; şimdiki zamanın sanat eylemleri perspektifinden bakıldığında bu güne göre masum sayılabilecek eylemleri kapsamaktadır.²⁶⁸

1960'lı yıllarda başlayan ve hızla değişen birçok sanat akımı, isimlerinin önüne eskiye alternatif olarak gelişlerine atıfta bulunan “neo” ya da “post”, Türkçesi ile de “yeni” gibi örnekler almışlardır. Çağın hızlı değişimi, doğal olarak sanat akımlarının da hızlıca değişmesine, evrilmesine sebep olmuştur. Bakıldığı zaman herhangi bir akımın keskin sınırlarının olmadığı görülecektir. Sanatçılar her dalda yapıtlar çıkarmakta, her akımda örnekler sergileyebilmektedir. Eriyen sınırlar kendi içerisinde bir özgürlük getirmekle birlikte üslupların oluşmasında, her zaman nitelikli işlerin çıkarıldığını söylemek güçtür. Bunun temel nedeni, günümüzde çoğu insanın “Ne yapılırsa sanattır” şeklinde bir düşünceye kapılmış olmasıdır.²⁶⁹ Modernizm ve postmodernizmin temel tuzaklarından biri olan bu düşünüş biçimi sanatta olduğu gibi başka birçok alanda da hayata yansımış ve de çoğu kavramın içi bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde boşaltılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında geleneksel sanat kriterlerine karşı çıkan yenilikçi sanat tavrı, resim, heykel ve benzeri anlatım ortamları arasındaki kesin sınırları yok ederken, sanatın yalnızca içeriğini değil, sanatın üretildiği malzemeyi ve sanatın yer aldığı çevreyi de yaşamın gündelik ya da doğal kapsamı içinde aramaya yönelmiştir. Sanatı geleneksel değer yargılarından kurtarma çabası, çoğu avangart sanat uygulamasında olduğu gibi, sanatçıların sanat yapıtının metaya dönüşmesine, parayla satın alınabilmesine ve böylece belirli ekonomik

²⁶⁸ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s.33

²⁶⁹ Graham Whitham ve Grant Pooke, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.24-25

kesitlerin beğenisine hizmet etmesine karşı önlemler almasına yol açmıştır, nesnel değeri saptanamayan bir çok yenilikçi sanat türü gibi *yeryüzü sanatının* gelişme nedenlerinden biri anti-kapitalist yaklaşımlar olmuştur. Gerçekleştirilmesi bazen büyük yatırımlar ve masraflar gerektirmesine karşın sonuçta satın alınabilme olasılığı hemen hemen hiç bulunmayan *yeryüzü sanatı* ürünlerinin bu özellikleri onları *yoksul sanatla* da yakınlaştırmaktadır. Öte yandan, sanatçıların çevredeki estetik gizli gücün farkına varmaları, gerçeklere daha yakından sahip çıkma arzuları ve sanatın sınırlarını yeni süreç ve uygulamalarla genişletme deneyimlerinin de bir sanat olayı için kullanılmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle arazilerde uygulamalara yönelik bu sanat türü 1960'ların sonunda ortaya çıktığında bazı eleştirmenler tarafından o zamanlar Yeni-Dada adı altında toplanan yenilikçi sanat türlerinden biri olarak değerlendirilmiş; hatta aynı yıllarda gelişen minimal sanatla da boyutlarının büyüklüğü, resim ve heykeldeki geleneksel yanılısama amaçlarının ötesinde boyutlar araması bakımından yakın görülmüştür. Bazı *minimalist* sanatçıların *yeryüzü sanatıyla* da ilgilenmeleri bu iki sanat türü arasındaki yakınlığı pekiştirmiştir.

Dennis Oppenheim ise *yeryüzü sanatının* yanı sıra video sanatıyla da ilgilenmiş, uygulamalarında mantık oyunları, psişik ikilemler ve insanın doğayla ilişkisindeki ilk örneksel kavramları kullanmıştır. *Yıllık Çemberler* (1969) adlı yapıtında bir ırmağın iki kıyısında karlar üstünde sularla çemberler oluşturmuş, Kutuplar adlı yapıtındaysa ancak bir uçaktan izlenebilecek biçimde boş araziler üstünde farklı biçimler oluşturan ışıklar yerleştirmiştir. Oppenheim mitolojiyi, ilkel insanların doğayla kurdukları gizemli ilişkileri kaynak olarak kullanmış ve doğada var olan gizemi ortaya çıkardığına inanmıştır.²⁷⁰

Yeryüzü sanatçılarının birçok uygulaması estetik vurguyu sanattan çok yaşantısal boyuta ve yaşanan çevreye yöneltmektedir. Beuys'un sanatı yaşamla eşit tutması gibi Yeryüzü sanatçıları için de sanatın kozmik görevi, yaşamın bütünlüğünü ve insanın ruhsallığını yakalamak, birbirinden çok farklı nesne ve öğeler arasındaki ilişkileri kurmaktır. *yeryüzü sanatı* bazı sanat tarihçilerince *çevresel sanat* olarak tanımlanmaktadır.²⁷¹ Ancak bir çevre yaratmaktan çok, doğal çevreyi müdahale yoluyla değiştirmeye dayandığından bu saygın geçerliliği tartışmalıdır.

3.2.1. Primitif Sanat

²⁷⁰ Beral Madra, *Çağdaş Sanatın Kimliği*, Galeri BM Yayınları, İstanbul, 1989, s.26-27

²⁷¹ Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.32

Toplumsal pratik düzeyleri yüksek olmayan primitif toplumlarda, düşünce de çoğunlukla, duyuları aracılığıyla edinilen, algısal, somut ve şeylerin dış görünüşleriyle sınırlı bilgilerden oluşur. Doğa ile iç içe olan ve iyi bir gözlemci olan bu insanların düşünce yapısında, renk, koku, biçimler, sesler vs. gibi görünüşe ait şeyler önemli rol oynar. Bitkiler, hayvanlar, eşyalar ve olaylar görüntülerine göre sınıflanır ve sıralanır. Yaşamları doğadan kopuk olmadığı için iyi bir görsel belleğe sahiptirler. Doğa olayları, canlı, cansız varlıklar ya da insan yapısı olan şeyler, onlar için mistik anlamlar taşır.²⁷² Örneğin, korktukları doğa olaylarını anlamlandırmaya çalışırken, bu olayların doğaüstü yaratıkların varlığından kaynaklandığını düşünmüşlerdir.

Primitif yaşamın en önemli unsurlarından biri olan sanatlarının da temelini oluşturan büyü, yaşamlarında her bakımdan etkilidir. Örneğin, sevilen varlığın ilgisini kendi üzerine çekebilmek için, aşk konusunda büyüler yapılmıştır ya da kan alma, sağaltıcı sular, özellikle haşlanmış bitki suları kullanımı gibi uygulamaların yapıldığı tıbbi büyücülükler söz konusudur.

Büyücü ise, topluluğun gerçek anlamda bir temsilcisi, bir görevlisidir. Topluluğun kendisinden beklediği şeyleri büyü gücüyle üst üste bir kaç kere gerçekleştirmezse, öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Sınıflı toplumlara geçildiğinde ise büyücünün görevi sanatçı ve rahip; daha sonra da hekim, bilgin ve düşünür arasında paylaşılmıştır.²⁷³

Büyü de inançlar gibi doğaüstü güçlerle ilgilidir, büyü de inanç da mitolojik geleneğe dayanır, her ikisinde de tabu ve kurallar söz konusudur ancak büyü, öte dünya ile ilgilenmez, bu dünyanın günlük yaşamın gereklerini karşılamaya yöneliktir. Büyüde benzer nedenlerin benzer sonuçlar doğurduğu düşüncesi hakimdir, bu yönü ile bilimle arasında yakın bir bağ vardır.²⁷⁴ Ancak büyücü sabit bir düşünce ile aynı töreni sürekli tekrarlar, bilim adamı değişikliklerle, araştırmalarla sık sık tutum değişikliği yapabilir. Primitif düşüncede, bir şeyi isteme durumuyla, gerçekte olması durumunu ayırt edilememiştir. Örneğin insan, bir başkasına sadece zarar verme isteğinde olması, bu niyetin benzerini yaparak o insana zarar verebileceğini düşünmüştür.²⁷⁵ İnsanın adı gibi görüntüsü de insanın kendisiyle özdeşleşir. Öyle ki, eğer elinde bir insanın resmi ya da heykelciği varsa, o insanın kendisini de avucunun

²⁷² Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.38

²⁷³ Pritchard, s.52

²⁷⁴ Gündüz, s.23

²⁷⁵ Örnek, s.79

içine alabilir, ona istediğini yapabilir. Büyüde, *şeylerde* olan gizli güçlerin kullanımı söz konusudur. Bu bakımdan dinamik dünya görüşü ile benzerlik gösterir.

Yüksek dinlerde olduğu gibi primitif toplumlardaki inançlarda da ibadet etme kurallara bağlanmıştır. İbadetler veya büyüler sırasında çurunga, maske, ata heykeli, totem heykeli, idol, kutsal taş, dua tekerleği gibi, günümüzde “*primitif sanat*” olarak adlandırılan inanç nesnelere, ibadet araçları yapılır ve kullanılır. İbadet araçları gizli yerlerde, tapınaklarda, erkekler evi gibi kutsal olduğu düşünülen yerlerde saklanır; ergin ritüellerinden geçmemiş çocuklara ve kadınlara gösterilmez, onların dokunmalarına ve kullanmalarına izin verilmez. Sanatçıdan, amaca uygun bir şekilde büyüsel yaratıda bulunması istenir. Bu bakımdan sanatçının özgürlüğünden söz edilemez. Toplumun hizmetindedir ve geleneksel olanı sürdürmek zorundadır ama her sanatçının büyüsel yaratısına bağlı olduğu klanın, kendinin ya da mevsimler, coğrafi özellikler gibi farklı etkileri katmasıyla üretimde yenilikler yapabilir. Primitif insanın yansıttığı şeyi, kendine göre yeniden biçimlendirerek yorumlamasına dönüşmüştür. İnsan, doğayı kendine göre anlama ve açıklama çabasıyla, yeniden üretmeye, yorumlamaya geçmektedir.²⁷⁶

İlkelerin temel kaygısının, iletişimsel kaygılar olduğu düşüncesinden yola çıkarak, sözü edilen mağara resimlerinin yapılış amacına yönelik antropologların yaygın görüşü; resimlerin büyü amaçlı ortaya çıktığı yönündedir.²⁷⁷ İnsan bilimcilerin (antropologların) günümüzde de varlıklarını sürdüren ilkel topluluklar üzerinde yaptıkları araştırmalardan genel anlamda çıkan sonuç; resimlerin dinsel bir ayin amacıyla ya da sonucunda ortaya çıktığı yönündedir. İnsanlığın toplumsal gelişim sürecinin çok büyük bir bölümünde etkin bir işleve sahip olan din temelli örgütlenme biçimi dikkat çekmektedir. Toplumsal yapıda en etkili unsur olarak yer alan dinsel inançlar, sanatın evriminde de büyük ölçüde etkili olmuştur.²⁷⁸

İnsanoğlunun ilk resimsel betimlemeleri olduğu kabul edilen mağara ve kaya resimleri üzerinde yapılan tarihleme çalışmaları, resimlerin pek çoğunun *paleolitik* ve *neolitik* döneme ait olduklarını göstermektedir. Herbert Read, Fransa’da bulunan resimlerin ilk bulduklarında “sahte” oldukları yönünde yorumlar yapıldığını ifade etmektedir.²⁷⁹ İspanya’da benzerlerinin bulunmasından sonra tarihsel önemi anlaşılan mağara resimlerinin

²⁷⁶ Mircea Eliade, *İmgeler, Simgeler*, (Çev. M.A. Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara, 1992, s.63-64

²⁷⁷ Durkheim, s.102

²⁷⁸ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, (Çev. C. Çapan), Payel Yayıncılık, Ankara, 2012, s.44

²⁷⁹ Herbert Read, *Sanat ve Toplum*, (Çev. S. Mülayim), Umran Yayınları, Ankara, 1981, s.11

işlevlerine yönelik “*ilkel insanın, bu hayvan tasvirlerini yaparak onlar üzerinde bir güç elde ettiği ve yiyecek sağlama için başarılı bir avında böylelikle mümkün olabileceği konusunda inanç taşıdığı...*” bilgisini aktarmaktadır.

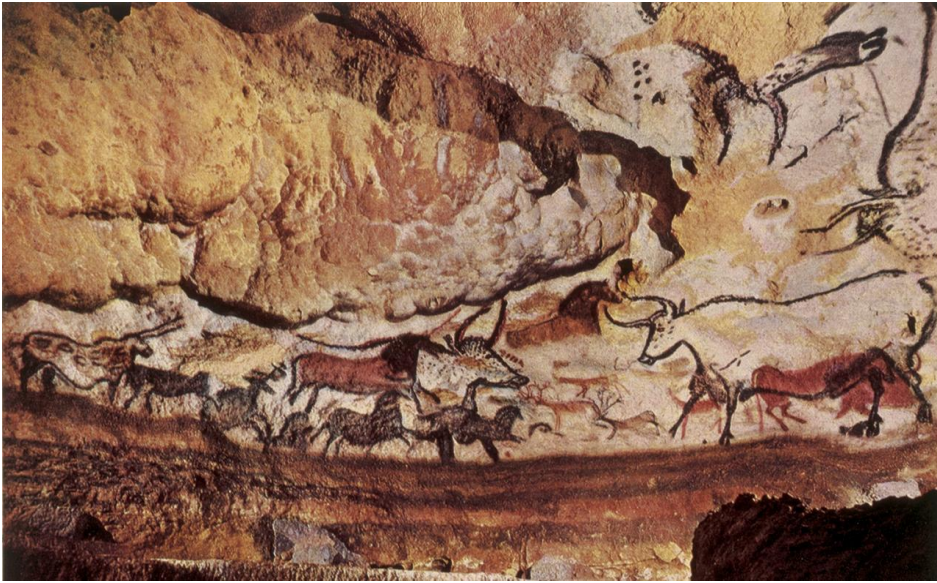
Finlay, söz konusu resimlerin işlevinin karatahtaya yazılan yazılardan ibaret olduğunu, yani başka bir deyişle, bilgi aktarmayı amaçlayan alfabetik bir işleve sahip olduğunu savunmaktadır. Bu anlamda kavramsal sanatın ortaya çıkmasındaki en önemli gerekçenin adı geçen ilkel algılayıştan kaynaklandığı söylenebilir. Mağara duvarlarına yapılan resimler boş vakti değerlendirmek amaçlı da yapılmış olabilir, büyü amaçlı da, fakat silahların süslenmesi ve kolyelerin yapılması, dönem insanında estetik yargının gelişmeye başladığını, güzel yargısının oluştuğunu düşündürmektedir. Gerek büyü amaçlı olsun gerek süsleme amaçlı olsun ilk insanlar doğada gördükleri varlıkları taklit ederek resimsel üretimler gerçekleştirmişlerdir. İnsanın taklitle öğrenme ve yaratıcılığın dışavurumuna ilişkin;²⁸⁰

“...*Bir olayı taklitle canlandırma olayına Şamanların büyüsel törenlerinde de rastlanmaktadır. Bu törenler, sanatın sadece taklitle yeniden yaşatma yanına değil, illüzyon yaratma yanına da aydınlık getiriyor. İncelemecilere göre, şamanın kendinden geçişi ve esrikken yaptığı danslar yaratıcılık durumu ile özdeştir. Bir düş içindeki kişi doğanın yaratıcılığını paylaşmakta, ona benzeterek değil, onun gibi yaparak yaratmaktadır.*”

Yukarıdaki ifadeden de anlaşıldığı üzere sanatın temelinde yatan temel unsurun taklit olduğu anlaşılmaktadır. İlkel topluluklarda ya da uygar toplum düzeyine ulaşmamış topluluklarda bir durumu düzeltme, bir gelişmeyi kontrol altında tutma ya da söz konusu gelişmeyi topluluğun lehine çevirme kaygısıyla büyüsel eylemlere başvurulmuştur. Büyüsel eylemlerle öte dünyada var olduğuna inanılan güçlerle iletişime geçen şamanın yaptığı danslar, mimikler, tören esnasında kullandığı kıyafetler ve masklar, zamanla gelişen insan algısının ve yorumlama yetisinin ışığında *sanatsal ifade* çerçevesinde varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Başlangıçta doğal ve doğüstü güçleri kontrol etmeye yönelik gelişen büyü, zamanla uygarlıklarla birlikte ortaya çıkan örgütlü-sınıflı toplum yapısında, tanrı olgusunun dünyada beden bulmuş haliyle toplumları yönetme, etki altında tutma çizgisinde gelişim göstermiştir.

²⁸⁰ Cemal Şener, *Şamanizm*, Ad Yayıncılık, 1997, s.25

Büyü, insanlara, çözümleri zor zamanlarda çözüm önerileri sunmuş, farklı yolların ve dünyaların olabileceğini göstermiştir. Büyü sayesinde insan, doğayla ve kendisiyle bir olabilmıştır. Çözumsuz kaldığı durumlarda çözümü yanında bulabilmıştır. *“İlkel insan, arzu ettiği olayın gerçekleşmesini sağlayan şeyin arzu ettiği şeye çok benzemesi dolayısıyla, büyüünün kendisi olduğuna derinden inanırdı.”*²⁸¹ Bu yüzden mağara duvarlarına yaptığı resimler, kullandığı aletlere işlediği figürler, büyü amacına hizmet ediyordu. Bunlar; *“imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın, en eski örnekleridir. İlkeller için sanat, imgelerin gücüne duyulan büyüsel inançlara bağlıdır.”*²⁸²



Resim 28. Fransa/Dordogne'daki Lascaux Mağarasında Boğalar Salonu

*“Fransa’da mağara duvarlarına kazınmış ya da boyanmış hayvan motiflerini yapıp bize bırakan ilkel ressamlar “zevk sağlamak” amacını değil, “büyüyle şeytanları kovmak” amacını güdüyorlardı. Bu yüzden imgeler mağaranın en uzak, en girilmez bölümlerine yapılmıştır ve “bu imgeler arasında, korkulan yırtıcı hayvan imajına” rastlanmaz.”*²⁸³ Burada kullanılan her bir imge sembolik anlamlarla yüklüydü. Bu semboller aracılığıyla doğanın benzeştirilerek veya dokundurularak değişmesi ve dönüştürülmesi sağlanıyordu. Bu resimler, büyüsel ritüelin elimizde kalan resimsel ifadeleridir.

Günümüz ilkel topluluklarının da paleolitik ve neolitik dönem insanların kaygılarıyla hareket ederek resimler ortaya çıkardıkları söylenebilir. Read, ilkel insanın kaygı ve

²⁸¹ Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, (Çev. S. Sel), Sosyal Yayınları, İstanbul, 1996, s.119

²⁸² Gombrich, s.22

²⁸³ Freud, s.128

duyarlılığıyla ortaya çıkan resimlerin “bereket ritüelleriyle” ilgili olduğunu düşünmektedir. Günümüz Avustralya yerlilerinin ürettikleri kaya resimlerinin içerik çözümlemesini; “*hayvan, bitki ve hatta insanlardan oluşan bu resimler yağmur mevsiminin başında rötüşlanarak, verimli ürünü alınacağı ümit edilir*” şeklinde yapmaktadır. İlkelerin yaptıkları resimler sadece bu yönde doğaya yönelik bereket ritüellerinden oluşmamaktadır.²⁸⁴

Taklit, insanı modern yapan temel dinamiklerden biridir. Taklitle konuşmayı öğrenmiş, resim ve yazı gibi iletişim araçlarını geliştirmiştir. Konuştuğu dil taklitle beslenmiş, evrilmiştir. Doğayı, zihninde oluşturduğu imgelerle soyutlamış, algılanabilir kılmıştır. Anlayamadığı olguları da çeşitli inanç biçimleri geliştirerek açıklanabilir hale getirmiştir. Dinsel inançların en ilkel hali olan animizmin ritüelleri, taklit olgusu temel alınarak düzenlenmiştir. Animizm inancının ruhbanları olan şamanlar ya da büyücüler, yaşanılan dünya ve öte dünya arasındaki bağlantıyı çeşitli taklitlerle kurmaktadır. Kaya resimleri de bu araçlardan bir tanesidir. Kaya resimleri ve animizm inancı arasında önemli bağlantılar bulunmaktadır.



Resim 29. Bushman Kaya Resmi Örnekleri

Gerek Bushman gerekse Türklerin inançları gereği ya da kültür aktarımı bağlamında gerçekleştirdikleri kaya resimleri de Kandinski'nin sanatında hedeflediği, biçimsel etkileycilikten uzak, salt içeriğin öne çıktığı sembolik anlatım açısından değer taşımaktadırlar. Bushmanların dini inançlarıyla benzerlik taşıyan ve Şamanizm de de görülen taklide dayalı gerçek ötesi canlandırmaların (*alegori*) izlerine günümüzde Asya'da sahnelenen tiyatro oyunlarında da rastlanmaktadır. Yeryüzünün pek çok bölgesinde bulunan ve

²⁸⁴ Read, s.11-12

insanoğlunun ortak kaygılarının bir ürünü olan kaya resimlerinin çok büyük bir bölümü söz konusu inanç biçiminin bir uzantısı veya sonucu gerçekleşmiştir. İlkel topluluk yapısının inanç biçimi olan animizm kapsamında değerlendirilen Şamanizm'in yaygın olduğu toplumlardan biri de Türklerdir. Bu bağlamda kaya resimlerinin (*petroglif*) en çarpıcı örnekleri de Türklerin yerleştiği coğrafyalarda bulunmaktadır. Orta Asya Türklerinin yaşadığı bölgelerin yanı sıra Anadolu'da da kaya resimleri örneklerine bolca rastlanmaktadır.²⁸⁵

Modernizm dönemindeki toplumsal yapının sanata etkilerine değinmeden önce, primitif kavramının kapsamına ilişkin açıklama gerekli görülmektedir. Genel olarak primitif kavramı batı sanatında iki dönemi işaret etmektedir; söz konusu dönemler, günümüz ilkel toplulukları, paleolitik ve neolitik dönem sanatının yanı sıra, batı sanatında Rönesans öncesi batı sanatı ve naif sanat başlıkları altında belirginleşmektedir. Bu noktada Rönesans öncesi sanat anlayışının ve naif sanatın primitif olarak tanımlanmasında başlıca kıstaslar; insan figürü betimlemesinde uygulanan anatomi ve kompozisyonda derinlik yansımaları oluşturan yapısal perspektif kurallarının, gotik resimde henüz keşfedilmemiş, naif resimde ise kullanılmamış olmasıdır. Her iki resimleme örneğinde insanın gerçekliği algılamada ve yansıtmadaki yetersizliği primitif kavramıyla açıklanmaktadır.²⁸⁶ Henri Rousseau ne doğru çizimi ne de İzlenimcilerin yöntemlerini biliyordu. Bir ağaçtaki her, bir yaprağı bir çayırda ki her bir ot sapını basit, katıksız renklerle ve açık-seçik kenar çizgileriyle çiziyordu. İnce beğenili bir kimseye gülünç gözükseler de, onu usta birisi saydıracak güçlü, yalın ve dolaysız bir şey vardır.²⁸⁷



²⁸⁵ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007, s.12-13

²⁸⁶ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.18

²⁸⁷ Gombric, s.469

Bunun yanında maniyerist sanatçı El Greco'nun da resimlerinde adı geçen kıstaslara yönelmediği düşünüldüğünde, sanatçının tavrının da primitif bir algının sonucu olduğu çıkarımını yapmak mümkün olmaktadır. Böylelikle Batı sanatında iç ve dış etkiler olmak üzere iki ayrı biçimde primitif etkinin görüldüğü saptamasını yapabiliriz.²⁸⁸

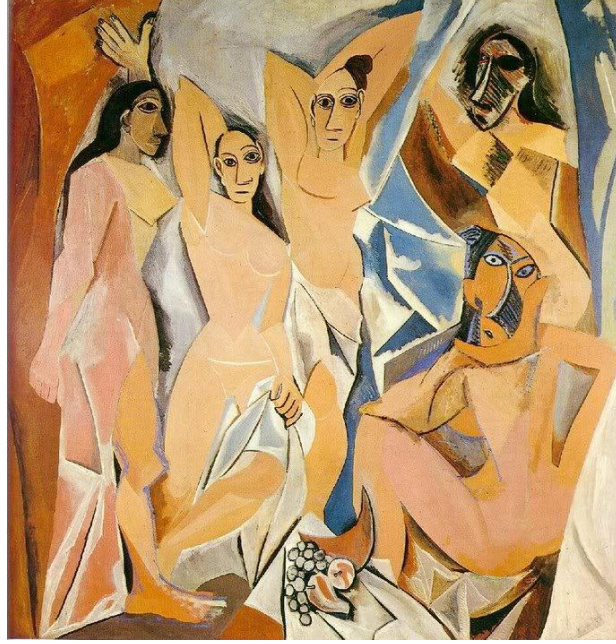
Primitivizm/Primitif halkların sanatları ve bunların modern sanata etkileri ile ilgili sayısız incelemeler yapılmış, kitap ve makaleler yayınlanmıştır. Genel olarak *Primitivizm* denilen ve özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyılın başlarında kendini gösteren bu yönelim, biçim kaygısından çok, duyu ve düşüncenin yansıtılmasının önem kazandığı bir dönemde, özellikle Gauguin'in etkisi ile keşfedilen ilkel kabile sanatlarını ifade eder. Ancak Primitivizm, yalnızca, hala varlığını devam ettiren ya da yakın tarihe kadar varlığını sürdürmüş, ilkel halkların sanatını değil, aynı zamanda, tarihöncesi devirlerin sanatı, köylü sanatı, çocuk ve akıl hastalarının yaptıkları çalışmaları da *Primitif Sanat* olarak değerlendirilir. Gauguin ile başlayan bu eğilim, Fovist'lerin barbarlık ve saflık üzerine yoğunlaşmaları, Kübist'lerin Afrika Sanatı örneklerinin geometrik yanından esinlenerek geliştirdiği, yeni biçim dili ile sürmüş ve yirminci yüzyılın ilk yıllarında oldukça etkili olmuştur. Bu dönemde bireysel arayışlar içinde Modigliani ile Brancusi, "ilkel" sanatın yalınlaştırılmış biçim ve hacim anlayışından etkilenmişlerdir.²⁸⁹

Avrupa'da primitif sanat ürünleri, yüzyılın başından bu yana birçok sanatçı tarafından incelenmiş ve Avrupa sanat tarihinin gidişatına yön vermiştir. Pablo Picasso, Emile Noulde, Henry Moore, Ernest Ludwig Kirchner, Paul Gogen ve Marx Ernest gibi sanatçılar bu tarzda eğilim göstermişlerdir. Picasso'nun 1907 tarihli "Les Demoiselles d' Avignon" adlı eserinde dört çeşit kabile maskesi kullanıldığı görülmektedir. Picasso'nun gerçekten bu masklerden yararlandığı ispatlanmamakla birlikte uzmanlar onun tartışmasız bu yüzleri kabile maskeleri koleksiyonundan gördüğü yüzlerden yarattığını söylemektedirler. Picasso'nun kübist tarzı geliştirmesinde ilkelciliğin en önemli rolü oynadığı düşünülmektedir. 20. yüzyıl insanının basitlik ve sadelik için ilkel sanat objelerine yöneldikleri düşünülmektedir. Son derece gürültülü karmaşık ve hızlı bir yaşam tarzına ayak uydurmak zorunda olan insanoğlunda basitlik ve sadeliğe doğru bir eğilimin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yöneliş ile birlikte

²⁸⁸ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.18

²⁸⁹ Nazan M. İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.83

sanatta incelik zariflik ve karmaşıklıkta çok kendiliğindenlik ve ilkellik kabul görmeye başlamıştır.



Resim 31: Avignonlu Kadınlar, Pablo Picasso,1907, 243,9x233.7cm Modern Sanatlar Müzesi New York

Birçok modernist sanatçının uzak dünyaların kültür ürünlerinden ve yaşam kaygılarından etkilenecek ortaya koydukları sanatsal duruşun yanı sıra, bazı sanatçılar da kendi içlerindeki ilkel duygulara yönelmiş ve bilinçaltılarında özgünlüğün ve saf ifadenin yollarını aramışlardır. Söz konusu bilinçaltı olunca, aklın dışlandığı ve duyguların, kontrolsüz/bilinçsiz duyguların ön plana çıktığı bir ifade yöntemi ortaya çıkmıştır. Alt bilincin en belirgin yansıması olan rüyalar ise söz konusu bağlamda bilinçaltından resimsel esin elde etmenin başlıca aracı olmuştur.²⁹⁰ Bunun yanında çocukluk dönemlerine ait imgeler ve imgelemler de bir başka ifade yöntemi ya da esin kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kavramların plastik sanatlardaki yansımaları olan başlıca sanat akımları bağlamında değerlendirildiğinde ekspresyonizm ve sürrealizm bilinçaltı hazinesini kullanan akımlar olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan, dada hareketinin aklı dışlayan tavrının yöntemsel yansıması ve aynı zamanda sürrealistlerin de başvurduğu bir yöntem olan *otomatizm* de bilinçaltının doğrudan yönlendirmesiyle oluşmaktadır.²⁹¹

²⁹⁰ Herbert Read, *Sanat ve Toplum*, (Çev. S. Mülayim), Umran Yayınları, Ankara, 1981, s.38-39

²⁹¹ İsmail Tunalı, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s.74

Surrealistler us dışına ulaşmada farklı yöntemlere başvurur. Bilinçlerinin bilinmedik köşelerine ulaşabilmek için uyuşturucu kullandıkları bilinmektedir. Bu, onlara duygularını yansıtmada belirli bir kontrolsüzlük kazandırır. İç dünyayı ve derin duyguları doğrudan aktarma amacıyla başvurdukları otomatizm tekniği ise, ileride de içsellikğin ifadesinde büyük rol oynayacaktır. Otomatizm, sanatçının eli ve duygu dünyası arasındaki en kısa yoldur.²⁹²

İspanyol sanatçı Joan Miro'nun resimlerinde görülen primitif yansımalar, resimlerinin geri planında (fon) oluşturmaya çalıştığı doku ile ana temayı oluşturan bilinçaltının derinliklerinden gelen imge ve simgelerdir. Sanatçının resimlerinde kullandığı geri plan ve ana tema arasındaki biçimsel kopukluğun (geleneksel anlamda biçim-fon ilişkisi) esin kaynağının mağara duvarları olduğunu ve böylelikle ilkel insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerle tinsel bağ kurmayı hedeflediği saptamasını yapmak mümkündür.



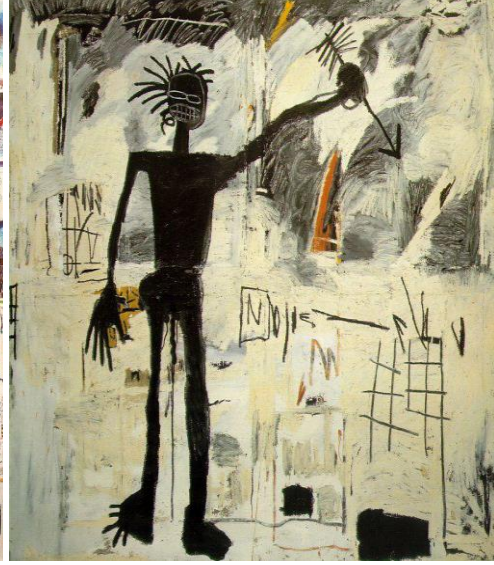
Resim 32: Joan Miro, Dünyanın Doğuşu, 1925, 251x200,cm Modern Sanatlar Müzesi New York

Gerek kaya resimlerinde gerek mağara resimlerinde ilkel insan, mekân betimlemesi kaygısı gütmemiştir. Resimleri yazı yazarcasına uygun bulduğu yüzeye ifadeyi içeren imgeleri yerleştirmeyi amaç edinmiştir.²⁹³ Başka bir deyişle, gerçeklik yanılması oluşturmayı değil, bildiği ya da tanık olduğu gerçekliği ifade etmeyi amaç edinmiştir. Joan Miro, mağara resimleri ve ilkellik olgusunu, resim sanatının plastik geleneklerini sorgulayıcı boyutuyla değerlendirmektedir. Sanatçının resimlerinde bu yönde bir kompozisyon kurgusu oluşturmayı tercih ettiği dikkate alınmaktadır.

²⁹² <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=3969>

²⁹³ Read, s.112

Günümüzde *Graffiti* adıyla tanımlanan duvar yazısı ve resimlerinden yola çıkarak sanatını şekillendiren bir başka sanatçı da Jean Michel Basquiat'dır. Sanatsal edimlerine grafiti resimleriyle başlayan sanatçı Post modernist dönemde ortaya çıkan Neo-ekspresyonizm akımının kurucularından kabul edilmektedir.²⁹⁴



Resim 33. Jean Michel Basquiat, "Tenor"

Resim 34. "Self Portrait" 1982, 193x239 cm

Bruno Bischofberger Galerisi, Zurich 1985, 251x289,5cm

Sanatçının kompozisyonlarında yer alan bölümler kaya resimlerinde ya da duvar resimlerinde görüldüğü gibi farklı zaman dilimlerinde oluşturulmuş ve plastik bütünlüğe ulaşmış görüntüsü sergilemektedir. Söz konusu açıdan değerlendirildiğinde Basquiat, binlerce yıl önce iletişim güdüsüyle kayalara imgeler kazıyan ya da boyayan ilkeller ile modern dünyada sıkışmış bireyler arasında köprü olma özelliği taşımaktadır. Dutton ise, buzul çağında var olan yaşamsal zorluklardan insanı kurtarmış olabileceği fikrini genişletmektedir. Söz konusu dönemde insanın öyküler kurgulayarak, olası tehlikelerin simülasyonunu gerçekleştirerek, tehlikeleri önceden kestirme ve başarılı olan kurguların kuşaktan kuşağa aktarılacak bilgi birikiminin yani kültürün ve sanatın başlamış olabileceğini öne sürmektedir.²⁹⁵ Söz konusu düşüncesinin temelinde, primitif sanatın boyutta gerek sezgisellik, gerekse de biçimsel açıdan benzerliklerin olması yer almaktadır.

3.2.2. Arte Povera

²⁹⁴ Gombrich, s.77-78

²⁹⁵ Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.48

İtalyanca bir kavram olan Arte Povera Türkçeye “Yoksul Sanat” olarak tercüme edilebilir. Kavramın ortaya çıkışında pek çok akım rol oynamış ve geçen süre içinde de gelişerek varlığını sürdürmüştür.²⁹⁶ Arte Povera kavramını oluşturan ve bu kavramı İtalya’da bir “hareket” olarak isimlendiren kişi, 1960’lı yılların önemli İtalyan sanat eleştirmenlerinden Germano Celant olmuştur. Celant, kavramı 1967 yılında yazdığı bir makalede şu şekilde ilk kez değerlendirmiştir,²⁹⁷

*“Olan şudur ki ... bayağı olan sanat dünyasına girmiştir. Bu anlamsızlık var olmaya başlamış ve hatta kendini empoze etmiştir. Fiziksel varoluş ve davranış sanat olmuştur. ... Sinema, tiyatro ve görsel sanatlar kendilerini varoluşa karşı otorite ilan etmiştir. ... Mimetik yansıma ve temsiliyetten ya da linguistik gelenekten yeni bir sanat türü Grotowski'nin tiyatro teriminden de beslenerek “yoksul” olarak ifade edilebilir.”*¹⁵⁹

Arte Povera’yı isimlendirmesinin dışında, Celant düzenlediği sergiler ve yazdığı yazılar ile hareketin sözcülüğü görevini üstlenmiş gibidir. Celant, “*Sanatçıların kendi doğal hareketlerini, belleklerini ve bedenlerini deneyimleyip anlayabilmeleri için bakır, toprak, su ırmak, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, yerçekimi, ağırlık, büyüme ve yükseklik gibi yaşayan modelleri düzenleyen bir büyücü/simyacı olması gerektiğini savunmuştur.*²⁹⁸

*“Önemli olan, doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamaktır. Sanatçının gerek duyduğu her şey doğada yeterince bulunduğu için fazladan bir şeyler üretmesine gerek yoktu. Politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi, başlı başına bir sanattı zaten.”*²⁹⁹

Krauss’e göre İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika’daki sanat anlayışında minimalizm ve arazi sanatı ile estetik kaygının reddedilişi gözlenmektedir. Bu yaklaşımın Avrupa’daki yansıması Arte Povera olarak değerlendirilse de aslında kavramın görsel sanatlardaki yerini Germano Celant ifade eder.³⁰⁰

²⁹⁶ Andrew Graham-Dixon, *Sanat Atlası*, (Çev. A. Sabuncuoğlu vd.), Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.596

²⁹⁷ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (Çev. Z. Rona), Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s.40

²⁹⁸ Atakan, s.40-41

²⁹⁹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.249

³⁰⁰ Anna Carola Krausse, *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. D. Zaptçoğlu), Literatür Yayıncılık, Almanya, 2005, s.58

Arte Povera kelime anlamının tersine, İtalya'nın düşük enflasyon oranı, mükemmel yakın ekonomisi ile altın çağını yaşadığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Avrupa'nın geri kalanının aksine, İtalya sanata, kültür alanlarına ve sanat okullarına yatırım yapmamıştır. Arte Povera sanatçıları İtalya'nın yoksullaşmış güney bölgelerinden değil, tam tersine endüstriyel bakımdan gelişmiş kuzeyden gelmişlerdir. Sanatçıların eserleri yoksulların durumunu değil, maddi zenginlik birikiminin yönlendirdiği bir toplumun ahlaki yoksullaşması gibi soyut kavramları işlemiştir.³⁰¹

Günümüzde, dünya çapında tanınmasının ardından, yirminci yüzyılın en son büyük avangard hareketi olarak düşünülmektedir.³⁰²

Amerikalı filozof ve eğitim kuramcısı John Dewey (1859-1952) çalışmaları ve yazıları ile Arte Povera'nın gelişimini temel olarak etkileyen en önemli kişilerdendir. 1934 tarihinde yayınlanan *Art as Experience (Deneyim Olarak Sanat)* adlı eserinde, estetik deneyiminin, günlük deneyimlerde saklı olduğunu savunmuştur. Obj/malzeme ile sanat eserinin biçimi arasındaki farkı reddeden Dewey, biçim ile anlamın dinamik bir şekilde iç içe olduğunu öne sürmüştür. İzleyicinin esere olan aktif ilgisinin, sanatsal sürecin içsel bir parçası olduğu görüşünü, Arte Povera sanatçıları da desteklemişler ve bu görüşe göre eserler ortaya koymuşlardır..

1960'lı yılların ikinci yarısında daha yoğun bir şekilde ortaya çıkan ve kavramsal temelli, özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadı olan Arte Povera, terim olarak İtalyan küratör ve yazar Germano Celant tarafından kullanılmıştır.³⁰³ Germano Celant, Jerzy Grotowski'nin *Poor Theatre (Yoksul Tiyatro)* adlı eserinden aldığı ve daha sonra ünü sergiler ve yayınlar yoluyla yurt içine ve yurt dışına yayılan bir grup İtalyan'a mal edilmek üzere kullandığı Arte Povera terimini 1967 tarihinde kesin bir dille kullanmaya başlamıştır.

Arte Povera, yoksulluğu zenginliğe ve burjuva toplumuna karşı bir değer olarak kabul etmekte ve savunmaktaydı. Ancak savundukları değerleri yine burjuva sınıfının mekânlarında ve onların geleneklerine göre sergileyebilmekteydiler. Fakat bu büyük bir tutarsızlık yaratmamaktaydı çünkü klasik sanat piyasasının talep ettiği üretimden uzaktılar. Grup sanatta

³⁰¹ Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, s.268

³⁰² Dempsey, s.269

³⁰³ Anu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.213

bireysellik söylemine kuşkuyla bakıyor; sanat yapıtları bahanesiyle sanattan para kazanan galeri sistemine karşı çıkıyordu.³⁰⁴ Arte Povera, gönüllü yoksulluğu etik olarak seçmekteydi. Sanatçılara göre, gönüllü yoksulluk disiplini ifade etmektedir. Bu doğrultuda yalın bir şekilde, gerekli tekniğe bağlı kalarak heybetli ya da entelektüel çözümlerden kaçınmışlardır. Zanaatkârlığın biçimini ve gücünü kazanmak ve bir enerji sürecini ifade etmek, bir sezgiyi materyalleştirmek, akıl ve ruh görüşüne tamamen sahip olmak için basit jestler yapmaktaydılar.³⁰⁵

“Sanatçı-simyacı yaşayan organizmaları ve bitki yaşamını sihirsiz gerçeklere çevirir... Fakat yaratım amacı çinko, toprak, su, nehirler, kurşun, kar, yangın, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, şiddet ağırlık, sıcaklık, büyüme gibi doğanın en temel elementlerini kullanarak doğayı sadece betimlemek ve temsil etmek değildir; yapmaya çalıştığı şey doğal elementlerin sihirli ve harikulade değerini keşfetmek ve ortaya çıkarmak, onların ayaklanmasını başlatmaktır... Fakat sanatçının bir ilişki içine girdikleri şeyler değişmez; onları yargılamaz, ne ahlaki veya sosyal bir değer arar, ne de onları manipüle eder... Sanatçı onların canlılığını hissetmek ister... Sonuç olarak tüm bu yaptıkları, sadece duyuşsal olanının bölgesini genişletme yönündedir.”³⁰⁶

1960’ların ortasından itibaren sanatçıların kendileri kadar sanat dünyasının tüm bileşenleri (koleksiyon, galeri, sanat dergisi, sanat eleştirmeni, eser) yeniden tanımlanmak zorunda kalmıştır. Doğayla, tekrar çeşitli amaçlarını gerçekleştirmek için çalışmaya başlamışlardır. Land Art ve Arte Povera akımlarına dahil olanlar ya da tek başına çalışan sanatçılar doğanın ta kendisi, hem doğal mekanın içinde çalışmışlar hem de malzeme olarak doğayı kullanmışlardır. Başlangıç yıllarında sanatçılar, doğayı özellikle bir protesto unsuru olarak kullanmışlardı. Fluxus gibi, Arte Povera içinde yer alan sanatçılar da sanatı toplumdan ayırmayı istemiyorlardı, sanat ile toplumu bir görüyorlardı. 1960 sonrasında doğada çalışan sanatçılar da dönemin sanat dünyası ve sanatını ilgilendiren çeşitli kurallarından hoşnut olmadıkları için, kendilerine yeni kurallar yaratmak zorunda kalmışlardı ve bunları kentten kaçarak, doğaya yeniden bakarak ve doğada çalışarak bulacaklarına inanıyorlardı.

İtalyan sanatçı Mario Merz (d.1925), sanatçının kültür ile organik dünya arasındaki aracılık işlevini gösterebilmek amacıyla, doğal öğeler ile kentsel kültürü kaynaştırmıştı. Merz bir

³⁰⁴ Yılmaz, s.249

³⁰⁵ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, (Çev. E. Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.57

³⁰⁶ Antmen, s.214-215

göçer gibi farklı yerlere giderek sınırları aşmış ve çalışmalarında yerli malzemelerden yararlanarak ulusal, kültürel ya da ideolojik sınırları aşındırmıştır. 1968 tarihli Giap İglu' da görüldüğü gibi Merz, insanı dış dünyadan koruyan bir efsanevi yapı olarak temel iglu biçimini, soyut göçer kavramı ile ilişkilendirmiştir. Doğadaki sürekli değişimi simgeleyebilmek için, her sayının önceki iki sayının toplamına eşit olduğu Fibonacci dizisi biçimindeki neon ışıklarından yararlanmıştır. Merz bu sayı dizilerini 1971 tarihli İguana'da olduğu gibi, iguana, timsah ve gergedanla birleştirerek, ilk çağı dile getirmiştir. Merz çalışmalarında bütün simgelerin doğaya eşit olduğunu göstermeye çalışmıştır.³⁰⁷ Merz, insanı dış dünyadan koruyan bir efsanevi yapı olarak temel iglu biçimini, soyut göçer kavramı ile ilişkilendirmiştir.



Resim 35: Mario Merz, Iglu de Giap 1968, Pompidou Merkezi, Paris Resim 36: Mario Merz, 2011, Triennale, Milan

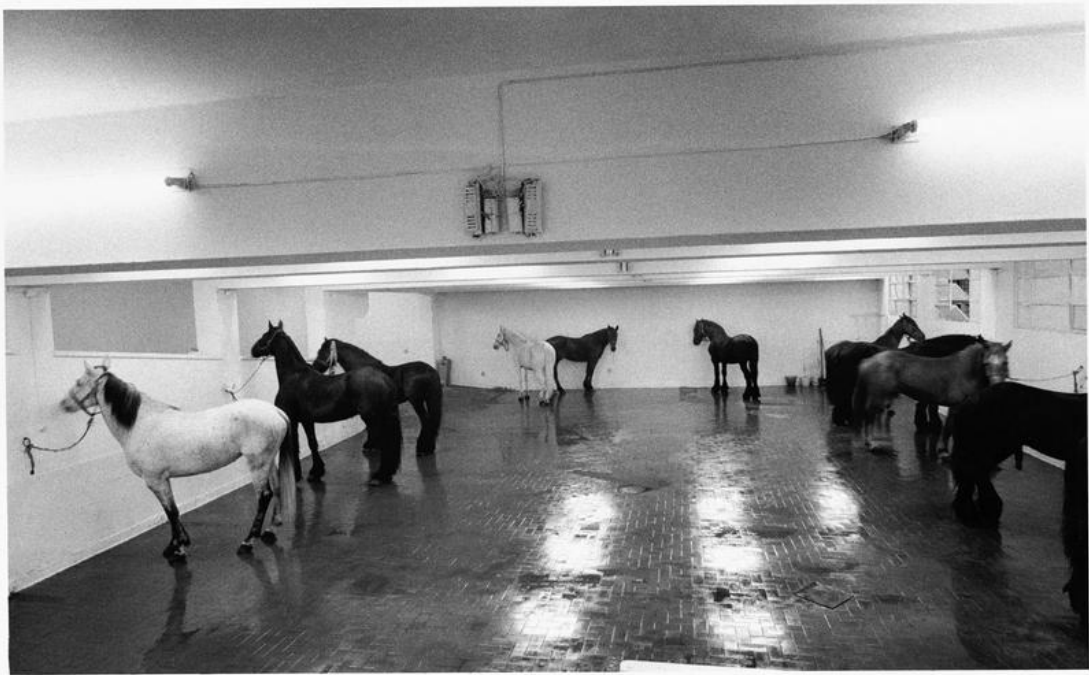
Yunan sanatçı Jannis Kounellis (d. 1936), birey ile doğa arasındaki bağı irdeleyerek, sanat deneyimini daha gerçek kılmıştır. Sanatçının belki de gerçekleştirdiği en devrimci eylemi, 1969'da Roma'daki Attiko Galerisi'nde 11 canlı atı birbirinden eşit aralıklarla yan yana yerleştirmesidir.

Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki her hangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. Sanatçı, kültür ile organik dünya arasındaki uçurum üzerine bir köprü oluşturabilmek için, çalışmalarına, ceza ve arınma ile ilişkilendirilen ateş gibi günlük yaşamın sıradan malzemelerini katmıştır.

³⁰⁷ http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html, Dilek Birdinç Kutzli

Kounellis 1967'de gerçekleştirdiği Pamuk Heykel'de, kültürün hapsettiği doğayı, karanlık, dayanıklı ve sert çelik levhaların içine hapsettiği yumuşak ve yok olabilen beyaz pamukla simgelemiştir.

Yunan sanatçı Jannis Kounellis (d. 1936), birey ile doğa arasındaki bağı irdeleyerek, sanat deneyimini daha gerçek kılmıştır. Sanatçının belki de gerçekleştirdiği en devrimci eylemi, 1969'da Roma'daki Attiko Galerisi'nde 11 canlı atı birbirinden eşit aralıklarla yan yana yerleştirmesidir.



Resim 37: Jannis Kounellis, Atlar (1969) Attiko Galerisi, Roma

Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki her hangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. Sanatçı, kültür ile organik dünya arasındaki uçurum üzerine bir köprü oluşturabilmek için, çalışmalarına, ceza ve arınma ile ilişkilendirilen ateş gibi günlük yaşamın sıradan malzemelerini katmıştır.

Kounellis 1967'de gerçekleştirdiği Pamuk Heykel'de, kültürün hapsettiği doğayı, karanlık, dayanıklı ve sert çelik levhaların içine hapsettiği yumuşak ve yok olabilen beyaz pamukla simgelemiştir

Kounellis iki haftalık bir çalışma ile İstanbul'a özel hazırladığı 12 parçadan oluşan sergisinde Anadolu kültüründen ilham alarak, İznik ve Kütahya çinilerini, eski kilim ve halıları kullandı. Bulunduğu yere ve olanaklarına göre eserlerini hayata geçiren Kounellis'in bu sergisinde en dikkat çeken parça ise metal, yün, çuval, eski dikiş makineleri ve eski paltolar kullanarak oluşturduğu 6 metre boyundaki vagon



Resim 38: Jannis Kounellis, Pamuk Heykel,

İstanbul'daki sergisindeyse, demir kasalarla gerçekleştirdiği vagonları, yün, mermer, çuval bezi, kömür, taş gibi malzemeleri, İznik ve Kütahya seramik parçalarını, eski halı ve kilimleri kullanarak bir mekân kurmuş

Atık olarak ıskartaya çıkardığımız malzemeleri yeniden keşfetmeyi öneriyor Yoksul Sanat; bir simyacı gibi malzemeleri içeriden keşfederken, malzemeyle birlikte dönüşmeyi de. Proje yaşamların içine yerleştirilmiş kentliler, atık olarak ıskartaya çıkarılan insanları, hayvanları, nesnelere keşfettikçe, yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes alıp vermeyi, yürümeyi, anlamayı ve kendini yaratmayı, kısacası yeniden yaşamayı öğreneceklerdir

Uluslararası çağdaş sanatın önemli isimlerinden ve Arte Povera (Yoksul Sanat) akımının on iki temsilcisinden biri olan İtalyan heykeltıraş Giuseppe Penone, doğaya hassasiyetle yaklaşan ve onu kişisel süzgecinden geçirerek eserlerine yansıtan bir sanatçı.. Tüm kariyeri boyunca doğayı sanatının hammaddesi olarak seçen Penone, insanın doğa ile aslında tek bir vücut olduğunu savunarak, tabiat ile insan arasındaki en temel bağa ulaşmaya yönelik arayışını bir

an olsun durdurmuyor. Sanatında ağaç, yaprak, diken, kil, taş gibi çeşitli malzemeler kullanarak onlara yeniden can veren Giuseppe Penone, böylelikle Arte Povera'cılar arasında organik malzemeye en fazla ilgi duyan sanatçı olmuştur.

Doğanın bir sanat eseri, ağacın da tabiatı gereği yaşayan, soluk alıp veren bir heykel olduğuna inanan sanatçı, ağaçla kurduğu bu ilişkisine bir de zaman boyutunu eklemiştir. Ağacın yaşını okuyabilmek, zamanın ağaçta bıraktığı izi yontuya dönüştürmek, onun bilmediğimiz sırlarını, görünmezini, örtüyü kaldırarak gözler önüne sermek, Penone'nin uğraşlarından biri olmuştur. Ağacı, büyümesini gözlemleyeceğimiz şekilde yontan Penone, “bize sağlam ve durağan görünen bu canlı, aslında gözümüzden kaçan sürekli bir gelişim ve büyüme evresinden geçmektedir. Bizim hayatımız ise zamanla kısıtlı olduğundan bu büyümeyi tam anlamıyla takip edememekteyiz” demektedir. Zaman kavramı ve ömrün algılanışı ise taşın penceresinden mi yoksa bir kelebeğin perspektifinden mi baktığımızla doğru orantılı olarak değişiklik göstermektedir. Kullandığı malzemenin içindekini gösterme fikri sadece Penone'nin ağaçları için geçerli değildir. Mermeri de damarlarını göreceğimiz şekilde yontar o, üstelik de insanın damarıyla bir benzerlik yakalamayı da ihmal etmeden yontusunda. Penone'nin bu çabası, varlıkların iç dinamiğinin, iç dünyasının izini sürme merakı yüzündendir.³⁰⁸

Penone, bir binadan söktüğü 8 metrelik bir latanın üzerine ağaç formu yontarak tahtaya doğadaki halini geri kazandırdı. Böylece doğadan alınıp teknik bir süreçten geçirilerek, işlenerek kereste haline gelen bir ağacı, eski haline geri döndürmüş oldu. Böylece, Amerikalıların ve Amerikan sanatçılarının teknolojiyi adeta bir din olgusu ve vazgeçilemez bir olgu olarak kabul etmelerine karşın İtalyan sanatçılar, teknolojik işlemi tersine çevirip, tarihi süreci geri döndürerek ilkel olana ve doğal olana geri dönmüş oldular.

³⁰⁸ <http://www.delinetciler.org/sanat-akimlari/63632-yoksul-sanat-arte-povera.html> Yeşim Vesper



Resim 39: Giuseppe Penone,1970, 213x25cm



Resim 40: Guiseppe Penone,2012 Uzay Işığı



Resim 41: Guiseppe Penone,Ombra di Terra
2000, 230x180x80cm

Alberto Burri'de Arte Povera sanatçılarından.. Yapıtlarının esin kaynağını, daha önceki yıllarda bir doktor olarak kanlı bandajlar ve dikilen yaralarla uğraştığı 2.Dünya Savaşı'nda edindiği deneyim oluşturmuş. Sargı bezleri ve kanlı bandajları işlerinde metafor olarak kullanmış.



Resim42: Alberto Burri, Kompozisyon (Composizione), 1953, Guggenheim Müzesi New York

”Zamanla aşınmış ve çöp olarak atılmış, yırtılmış, sökülmiş malzemeler bir araya getirilerek dikilmiş ve boyanmış.. Kullanılan malzemenin kabalığı ve yırtılmışlığı güzellik ve bozulma arasında güçlü bir gerilim yaratıyor. Sanatçının işleri, savaş sonrasında ortaya çıkan ve geleneksel kompozisyon anlayışını reddedip yeni malzemelere yönelen soyut bir sanat akımı olan serbest biçimli sanatın (art informel) felsefesini yansıtıyor.” (Kaynak :500 sanatçı, 500 sanat eseri, Yapı-endüstri merkezi Yayınları.)



Resim 43:Alberto Burri, Sacco 1953

Sanatçı çeşitli kıvrıntılar ve eklentiler içindeki kumaş parçalarıyla oluşturduğu dokusal yüzeylerde yakarak açtığı delikler, vücutta açılan yaraların çarpuk çarpuk, patlamış dikişler ise bu yaralara uygulanan cerrahi işlemin karşılığı gibidir. 1952' den bu yana daha çok plastik malzemeler kullanmıştır. Yapıştırma tekniği ile oluşturduğu bu kolaj resimler, benzer çalışmaları olan Schwitters ve öteki Dadacılar'ın yapıtlarını çağrıştırır. Ancak Burri'ninkiler, Dadacılar'ın biçimselliğini aşan bir duygu uyandırır. Savaşı izleyen yıllardaki endişe, boşluk, anlamsızlık gibi yaygın duygular, Burri'nin resimlerinde görsel bir anlam kazanmıştır.



Resim 44: Alberto Burri , Rosso Plastica, 1963

Resim yapmayı kendi kendine öğrenen (1936-1942) Antoni Tapies, 1943'te hukuk öğrenimi görmeye başladı. 1946'da öğrenimini yarıda bırakarak kendini tümüyle sanatına adanmıştı. 1945-1947 yılları arasındaki araştırmaları, kolaja ve iskartaya çıkmış mallardan oluşan gereçlerin kullanımına (sicim ve kâğıt parçaları, vb.) dayanıyordu; bu çalışmalar, ressamın sonunda dada düşüncesini anımsatan yapıtlar yaratmasına yol açtı. Miro ile 1949'da karşılaşması, geleneksel tekniklere yabancı olan gereçleri özgürce kullanmasını sağladı.

1949'dan 1953'e kadar gerçeküstücülüğün ve Klee'nin etkisinde kaldı. 1953-1954'te kolaj çalışmalarına döndü, resimlerinde kullandığı maddelere kum da karıştırdı. O tarihten sonraki kompozisyonlarında dadanın ya da gerçeküstücülüğün izlerine raslanmaz: Bunlar tam anlamıyla kişisel olan son derece belirsiz bir üslubun taslağı sayılır. Gerçekten de, bu üslup figüratif olarak nitelenemez ama bununla birlikte elden geldiğince yoğun bir biçimde, dolaysız "görünen" in altında yatan acıklı gerçekliği anımsatmayı amaçlar. 1960 yıllarında, yapıtları temelde "duvar imgesi", bir başka deyişle gri ya da kahverengi düzlem yüzey çevresinde gelişir veya işaret ya da yazıtlarla örtülüdür.



Resim 45:Antoni Tapies Montseny, Montnegre 1988, 195x390cm.



Resim 46: Antoni Tapies, 1961, 260x195cm

Tapies'in eserlerinde mağara resimlerinde görülen figürler benzerlik göze çarpmaktadır, tıpkı bir şamanın davuluna çizilmiş figürleri ve sembolleri andıran biçimler yer alır. Doğu dinlerine

ve felsefesine duyduğu ilgiyi eserlerine yansıtır. Geçici ve kısacık insan varlığını vurgulamak için ayak izleri kol veya el görüntüleri kullanır.

Sıkıntı izleriyle iyice ağırlaşmış olan bu garip yüzeylerde sanatçı 1969-1970 yıllarından başlayarak düğümlü paçavralar, torbalar, hatta mamul eşyalara yer verdi. Her zaman daha köktenci olan estetiği yadsımasıyla Tapiés günümüzdeki kimi yoksul sanat temsilcilerinin deneyimlerine yaklaşmışa benzemektedir.³⁰⁹

Tapiés tuvalde vernik, boya, toz, kum, mermer ile katı bir rölyef etkisi yaratmaya çalışır ve yüzeyi kazıyarak, oyarak ona şekil verir. Yoğun doku kullanır.



Resim 47: Antoni Tapiés, Peu, 1984



Resim 48: Bakın ve yöntemleri 2003, 65x81cm

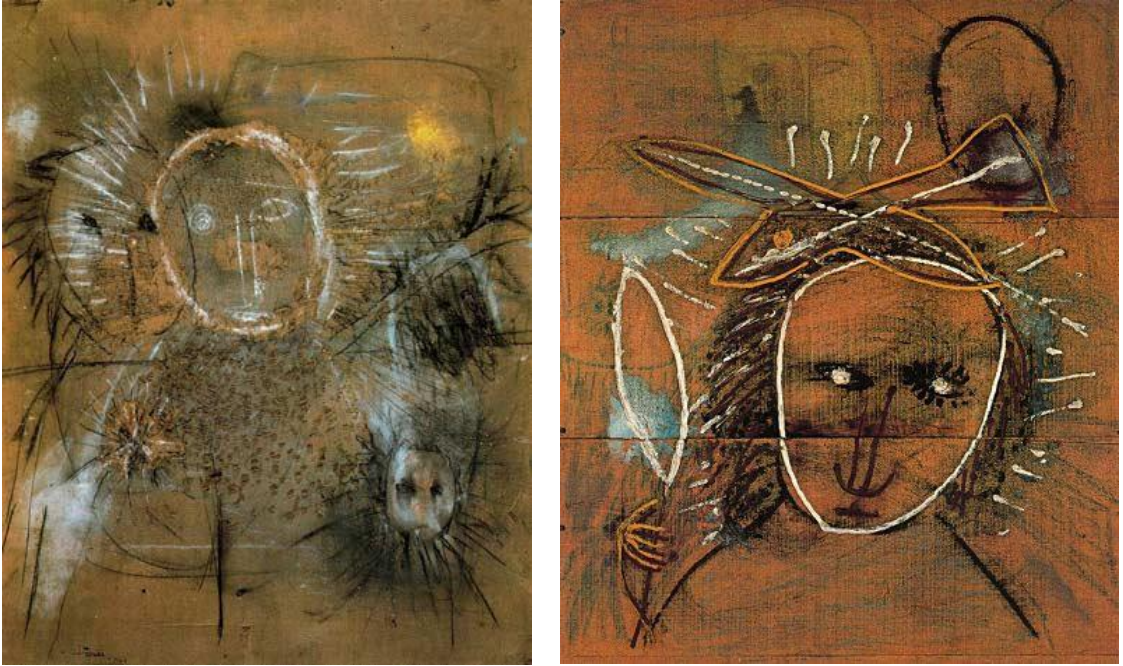
Hatta resimlerine gerçek bir fırçayı, bir ütü tahtasını monte ederek tuval yüzeyini ready-made kullanımına açar.³¹⁰Tapiés, savaş sonrası Avrupa’ında resim sanatını bir bütün olarak yeniden düşünürken, Sürrealizm, Dadaizm gibi ana akıma karşı çıkan yaklaşımların yanı sıra Çin resmi, Hint minyatürü ve Budist sanat gibi Batı dışı geleneklerden ilham almıştı. Böylece bir tarafta gündelik yaşamdan seçtiği objeleri konvansiyonel olmayan malzemeler içinde kullanarak (mixed-media), diğer taraftan boşluğa (void) çağırdığı imgeyi zihinselleştirerek resim sanatını klasik resmin dışına, bugünün özgürlük çevrenine doğru taşımıştı. Tapiés, Sanat Pratiği’nde sanatın çağrısına uyan otantik sanatçının, dönemin kültür endüstrisi ve moda akımlarına karşı mücadelesini ortaya koyarken, insana dipdiri mesajını yeniden ve

³⁰⁹ <http://www.nkfu.com/antoni-tapiés-kimdir/#prettyPhoto>, Bilgi Dünyası Biyografi

³¹⁰ http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/8_denizesra.pdf.20.Yüzyılın Resim Sanatında YüzeyinSınırlarını Aşan Arayışlar.

yeniden verebilen ‘sahih sanat’ın hangi sahte problemlerin üstesinden gelmesi gerektiğini gösteriyor.

“İnsana ne olduğunu hatırlatmak, bir tefekkür teması sunmak, onu göz boyayıcı dünyasından çıkararak kendini keşfe götürecektir ve gerçek imkânlarının bilincine vardırarak bir şok yaratmak: Bütün eserim işte bunu amaçlıyor.” diyen Tapies, resim yapmayı hayat üstüne tefekkür etme ve gerçekliğin anlaşılmasına katkıda bulunma iradesinin dışavurumu olarak tanımlıyor. Tapies, sanat eyleminin varlığın derinlerinden gelen atılıma ve aynı zamanda yürürlükteki (zamansal, coğrafi, kültürel) koşullara verdiği tepkilere bağlanmadıkça tasavvur edilemeyeceğini söyler.



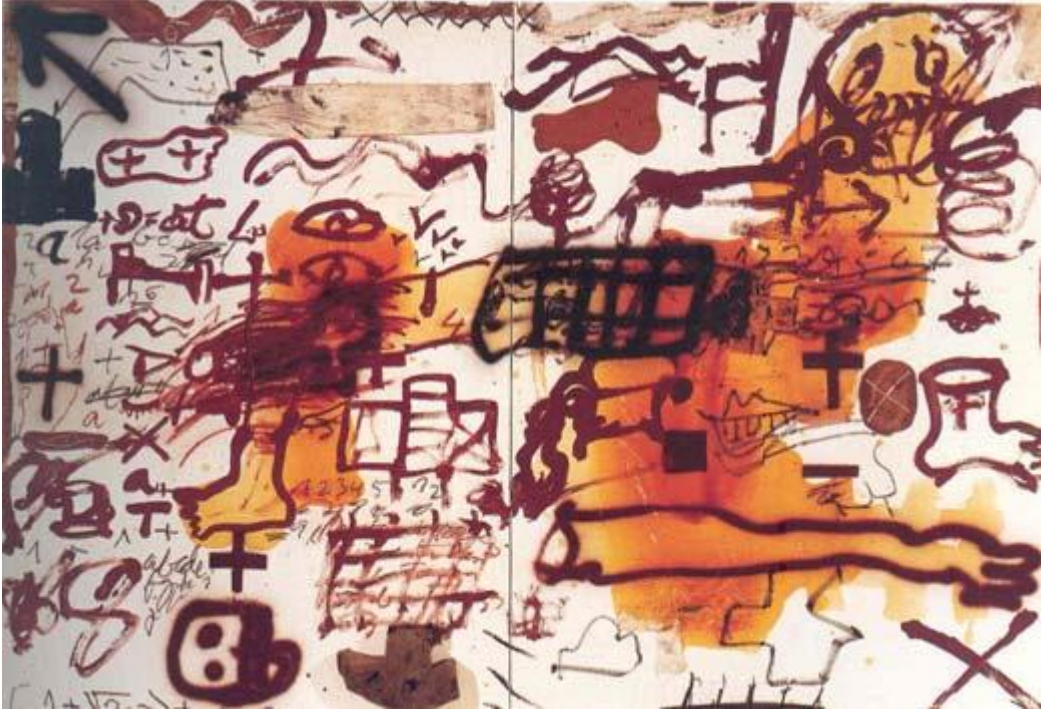
Resim 49: Antoni Tapies, (1947) karton üzerine grattage1923



Resim 50: Antoni Tàpies, Boyama Grisa 1956

Sanat Pratiği'nde akademi, estetik ve hümanizmle ilişkili her şeye ve bu adların zihninde çağrıştırdığı bütün sahte problemlere karşı, biri diğerinden ayrılmaz şekilde “otantik”, “bağımsız” veya “avangart” olarak tanımladığı sanatçının esinlerini, savaşımını, arayışlarını anlatan Tàpies, “her tuval yaraların sayılmadığı bir savaş alanıydı.” diyor: “Bir gün doğrudan sessizliğe erişmek istedim. Kaderime razı olarak, her derin mücadeleyi özetleyen zorunluluğa teslim oldum. Binlerce pençe darbesi binlerce toz veya kum taneciğine dönüştü... Aynadan Geçiş'te olduğu gibi, birdenbire önümde yepyeni bir manzara açıldı ve bana şeylerin en derindeki özünü açtı. Bilinmedik moleküler birleşim ve yapılara, atom-altı parçacık fenomenlerine, galaksilere, mikroskobik görüntülere ait ima ve izlenimler... Toz [“Toza karışıp toz olmak, işte derin kimlik, insanla doğayı kavuşturan derin içsellik” (Tao-te-King)] kül, çıkageldiğimiz ve geri döndüğümüz toprak, bizi birbirimizden ayıran şeyin iki kum tanesi arasındaki fark olduğu kavranınca doğan dayanışma duygusu gibi simgesellikler...”³¹¹

³¹¹ http://kitapzamani.zamani.com.tr/kitap-zamani/ciddiyet-ruhu-ve-sanat_549671.Ciddiyet Ruh ve Sanat.



Resim 51: Antoni Tapies, Jerogifics 1885

3.2.3. Performans Sanatı

Performans sanatı, kökeninde yer alan ya da öncülü olan tavır ve akımların yapısı itibariyle “performans” değişkenine sahip farklı sanatları içeren çok-disiplinli veya disiplinler-arası bir olgudur. Ancak bu sanatların “performatif edimlerini”, yani müzik bağlamında ses üretimini; dans bağlamında hareketi; teatral bağlamda jest ve söz kullanımını miras alırken, diğer yandan görsel sanatlara ilişkin öğeleri de kapsamaktadır.³¹²

Bir birey olarak şamanın özellikle ritüeller kapsamında gerçekleştirdiği performatif edimlere bakıldığında öncelikle morfolojik olarak bir müzik, dans ve sözlü geleneğe dayalı “söz sanatı” kavramları ortaya çıkmaktadır. Öncelikle başat ritüel eşyaları olan çalgıları ve elbisesindeki çingırak, zil benzeri ses objeleri aracılığıyla ses üretimine dayalı performatif edimler sunan şaman, bu sesleri aynı zamanda mantrik (tekrar eden) ya da manzum dizgeler aracılığı ile müzikal bir düsturda kullanmaktadır. Bu müzikal yapıların içinde ya da bunlardan ayrık olarak icra edilen “algış” geleneği, ses becerilerinin yanında, şamanın sözlü geleneğin hem bir taşıyıcısı hem de -her kamin kendi “algışını” yazdığından/bestelediğinden- de yaratıcısı

³¹² Marvin Carlson, *Performans*, (Çev. B. Güçbilmez), Dost Kitabevi, Ankara, 2013, s.16

olduğunu göstermektedir. Öte yandan şamanın hem bireysel/geleneksel koreografiler, hem de esrik beden doğaçlamaları doğrultusunda icra ettiği ritüel dansları, söz konusu bireyin bedensel sanatlara ve dolayısıyla dansa dair başka bir yetisini göstermektedir.³¹³

Tüm bu performatif edimler toplamında bakıldığında şaman ritüeli bir performans ya da bir performatif edim örüntüsü olarak ele alınabilmekte ve bu performansın öznesi olarak şaman, tam olarak sanatsal anlamda olmasa da bir (folklorik) icracı olarak nitelenebilmektedir. Şamanın bu anlamdaki donanımı hakkında şunlar ifade edilmektedir,³¹⁴

“Şamanın psikofizik eğilimi, profesyonel oyuncuda aranan beklentilerden farklı değildir. Dolayısıyla şu özellikleri içermekteydi: Konsantrasyon yeteneği, fiziksel yetenek, rolü yaşamada (otokontrol/trans durumunda bile), parlak bir zekâ, zengin bir sözcük hazinesi, kıvrak bir beden, anlamlı mimikler. Onun tek kişide toplanan artistik silüetinde müzisyen, dansçı, şarkıcı, oyuncu ve ozan, tanrı vergisi bir doğaçlama yeteneğiyle birleşmiştir.”

Bu yeteneklerin kapsamındaki “oyunculuk” kavramı, daha önceki bölümlerde anılan esrime sırasında ortaya çıkan transandantal ve benlik aşırı deneyime bağlı bir kavramdır. Bu benlik aşırılığın performans kuramı ile kurduğu ilk temas, şamanın bu bilinç durumunda farklı benlikleri, önceki bölümde anılan “kendini kaybetmeden” ve çifte bilinç sahibi olarak edimlemesidir. Şamanın ritüelinde tıpkı performans kuramında olduğu gibi tüm çevrel etkileşimin (*katılımcı, mekân, doğa koşulları gibi*) belirleyici bir etkisi vardır. Dolayısıyla ritüelin moderatörü olan şamanın tüm bu etmenlerden etkilenip bir yüklem olarak ritüele değişik zarf ve edatlar eklememesi veya/hatta yüklemi değiştirmesi olasılığı mevcuttur. Bu noktada, şaman, ritüel sırasında çevreliklerin özneleşmesi sonucu nesne hâline dönüşebilir. Buna örnek olarak sağaltım ritüellerinde şamanın hastayı tedavi ederken çevrel etkilerden ya da bizzat hastadan etkilenip hastalığın (veya ruhların) semptomlarını hissetmesi görüngüsü verilebilir. Öte yandan şamanın sıklıkla “yaralı şifacı” sıfatıyla tanımlanıyor olması görüngüsü, şamanın aslında başkalarını tedavi ederken (psikolojik/fiziksel olarak) kendini de tedavi ediyor olmasından, yani bir anlamda bu terapide benliğinin özne ve nesne arasında gidip gelmesinden kaynaklanmaktadır.³¹⁵

³¹³ Yaşar Kalafat, *Altaylardan Anadolu'ya Kamizm ve Şamanizm*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2004, s.76-77

³¹⁴ Malgorzata Labecka-Koecherowa, *Şaman Ayini: Yeniden Yapılanma Deneyi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12:77-98, 2010, s.77

³¹⁵ William A. Haviland, Harald E. Prins, Daha Walrath ve Bunny McBride, *Kültürel Antropoloji*, 2008, s.662

Tüm bu bağlamsal ve görüngüsel anlamdaki ortaklıklar gözetildiğinde, şaman ritüelinin salt olarak performans kuramı dâhilinde başlı başına bir “performans” olmaktan öte, çağdaş performatif sanatlara referans oluşturacak bir bağlam ve biçem dağarcığı oluşturduğu görülmektedir. Buna göre, çağdaş performatif sanatlardaki Şamanizm referansı, bağlamsal ve biçimsel açıdan ontolojik bir zemin kazanmaktadır.

Şamanizm ve çağdaş performatif sanatlar arasındaki söz konusu ilişkinin başka bir boyutu ise, çağdaş performatif sanatların Şamanizm’in bağlamından veya estetiğinden etkilenecek/alıntılanarak gerçekleştirdiği yeni, ya da başka bir deyişle, eğretilme yoluyla yeniden yorumladığı/ötelediği, formlardır.³¹⁶

Bu formların gelişmesindeki temel güdülerden biri, modernizmde gözlenen bireyin etkinliğinin Batı eksenli toplumsal kalkınma, ilerleme ve hatta evrim doktrinleri ekseninde koşullandırılmasıdır. Buna göre, birey kendi kültürel yaşamını veya etkinliklerini bu koşullandırmalar doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Ayrıca bu belirlenmiş olmanın “modern” ve “modern olmayan” dikotomisi, kültür manifestoları aracılığıyla bir “gelişmiş/üstün” imgesi yaratmıştır. Tüm bu manifestolar ekseninde dışarıda kalan ve dolayısıyla soysuzlaştırılan (*degentrified*) kültürel edimler ise, bu dikotomide yerlerini “ilkel/alçak” sıfatlarıyla almışlardır. Temel anlamda dönem konjonktürünün egemenlik ilişkileri çerçevesinde geliştirilen kültür politikaları ve bu doğrultuda motive edilen sanat algısı, yine bu *ilkelin* kültürel bağlamını “egzotik” kavramıyla tanımlamış, yeri geldiğinde, gene bu kavrama sığınarak, bir nebze “nezihleştirmiştir (*gentrification*)”. Ancak modernizmin kültür ve sanat algısı, özellikle yirminci yüzyıl ortalarına kadar tasarlanmış egemenlik ilişkilerinin öngörülemez derecede yön değiştirmesi ile bir paradigma kaymasına/dönüşümüne uğramıştır.³¹⁷

Alt-kültürel hareketlere örnek bir görüngü olarak, örneğin, “hippi”lik, mevcut modern yaşam biçiminin önerdiği edim dizgeleri ve toplumsal roller dışında kalan davranış biçimlerini savunmuştur. Sözü edilen bu alt kültür, ayrıca modernitenin merkezi olan Batı dışındaki coğrafyalardaki kültürel olgulara dair bir ilgi oluşturarak, yeni kültürel bağlamlara dair alışkanlıklar ve edimler peşine düşmüştür. Dolayısıyla yeni kültürel bağlamlar arayışındaki bu alt kültürler genel olarak Asya merkezli Doğu kültürlerine odaklanmış ve söz konusu

³¹⁶ Perrin s.87

³¹⁷ Antmen, s.81-82

kaynaklar sayesinde kısa bir süre sonra Hindistan kültürü üzerinden Hinduizm ve Budizm duraklarını seçmiştir. Ancak modernizmin kültürel olguları kolayca rasyonalize eden refleksleri, bu Batı kökenli alt kültüre önceden sirayet etmiş olduğundan, eğreti hale gelen kültürel olguları bağlamsal bir derinliğe ulaştırmadan içselleştirmiştir. Bu noktada yaşanan geçici doygunluk, bir anlamda söz konusu “elde bir” olgulara ilgiyi azaltmış ve yeni bağlamlar arayışını körükleyerek diğer Asya coğrafyalarına doğru bir yönelime yol açmıştır.³¹⁸

Asya kültürlerinin çağdaş performatif sanatların, özellikle performans sanatının, oluştukları daha ilk, hazırlayıcı dönemlerinde öncelikli bir yer almaları; bu kültürler içinde öne çıkan bir olgu olarak Asya Şamanizm’inin söz konusu sanatsal edimlere cazip bir referans dağarcığı oluşturması sonucunu doğurmuştur.

Bu örnekte Joseph Beuys, yapıtlarında gerek bağlamsal gerek doğrudan görüngüsel referanslar boyutunda öne çıkan isimlerdendir. Kırım’da bir çatışma sırasında görev yaptığı uçağı düşen Beuys, göçebe Tatarlar tarafından yaralı şekilde bulunmuş ve kabilenin “şifacıları” tarafından yaralarına hayvansal yağ ile pansuman yapılarak ve “keçe”den bir abaya sarılarak günlerce tedavi görmüştür. Yine kendi anlatısına göre, spiritüel ve sanatsal bir “genesis (yaradılış, meydana geliş)” olan bu olayın nesnel gerçekliği, sanatçı hakkında araştırma yapan kişiler tarafından hâlen tartışılmaktadır. Ancak bu anekdot, Beuys’un sanatsal kişiliği açısından “mitik” bir realite olarak kabul edilebilir.

Sanatçının bu anlamda Sibiryâ kültürü ve dolayısıyla “şaman şifası” ile tanışması, sanat kariyeri süresince gerçekleştireceği performatif yapıtlara esin kaynağı olmuş ve Şamanizm’e dair öğeleri çalışmalarına katmasına zemin hazırlamıştır.³¹⁹

³¹⁸ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.95-96

³¹⁹ Antmen, s.202-203



Resim 52: Joseph Beuys, Siberian Dance, 1977



Resim 53: Joseph Beuys, Şaman 1984

Çizmek, Beuys için bütün yaşamı boyunca kendi düşüncelerini veya hayallerini şekillendirdiği en önemli araç olmuştur. Beuys, çizimlerini daha sonra içinden sürekli çekip çıkarılabilecek temel malzemelerin bulunduğu bir çeşit depo olarak görür. Ali Akay, bu desenleri primitif mağara resimlerine benzetir ve Beuys'un diyagram, yazı, çizgi her türlü biçimi kullanması konusunda şunu ekler:³²⁰ “*Bilimsel desen ile sanatsal desen ayırımına karşı çıkararak, insanlığın bilincinin metafiziğini değiştirmeyi amaçlamaktadır.*” Beuys'un çizimleri, bakını eğitmekten çok bakışın arkeolojisini yapmaktadır.³²¹



Resim 54: Joseph Beuys, Şamanın Evinde Trans, 196

³²⁰ Ali Akay, Beuys'un *Desenlerinin Güncelliği ve Sembol Önceliği* Joseph Beuys: Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.47

³²¹ Akay, s.48

Beuys'un yapıtlarının zor anlaşılabilirliğinin ve gizemli havasının nedeni, Beuys'un konu ve malzemelerinin ve de onları sunum tarzının sıra dışılığından gelir. Beuys'un sanatına 1950'li yıllerin başında ilk olarak ilgi duyan ve hem eserlerini düzenli satın alarak hem de birçok defa sergileyerek Beuys'un tanınmasına da katkıları olmuş olan van der Grinten Kardeşlerden Franz Joseph van der Grinten, Beuys'un çizimleriyle ilk karşılaşma deneyimlerini şöyle anlatır.³²²

“Çizimler, malzemenin ve parlaklığın azlığıyla orada sergilenen diğer bütün çalışmalardan ayrılıyordu; bunlar, üzerinde pek fazla şey bulunmayan ucuz kağıt parçalarıydı... Üzerlerindeki o güne kadar kullanılan temsili deneyimlerle açıklanabilecek gibi değildi. Son derece gizemliydi; öylesine gizemliydi ki, bunların bizim dahil olamayacağımız kadar belirli bir çevreye özgü olduğunu düşünmüştük. Malzemelerin ucuzluğuna rağmen, bunu nadir bulunan bir şeyin işareti olarak değerlendirmiştik. Kaldı ki zorluk, muhtemelen tam da bu zor anlaşılan şeydeydi.”

Bu sıra dışı ifade yöntemi, Beuys'un, farklı bir dünyanın dile veya biçime gelmez özelliklerini sezdirmek için bilinçli olarak seçtiği bir yöntemdir. Örneğin erken dönem resim ve çizimlerinde bolca kullandığı bitki ve hayvan biçimleri aslında retinamıza doğanın dışsal görünümünü sunmak için değil, başka alemlerin veya gizil güçlerin varlığını sezdirmek için kullandığı araçlardır.

³²² Bettina Paust, *Aslolan Çizgidir: Joseph Beuys'un Eserlerinde Çizimin Önemi, Joseph Beuys-Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.11



Resim 55. Joseph Beuys, Astral Kimyasal Tanrıça, 1974

Yukarıdaki çizimde sağında ve solunda iki tavşan olan bir tanrıça figürü görüyoruz. Tavşan hem kadınlara ait doğurganlık, hem de yine kadınlara ait toprağın güçlerinin ve enerjilerinin sembolüdür. Tavşanın simya geleneği ile bağlantısı nedeniyle belki de çizim için *Astral Simyasal Tanrıça* adı daha uygun düşerdi. Tavşanın fiziksel dünyada yeraltı ile yerüstü arasında tüneller aracılığıyla gezinebilmesi, onun bu dünya ve öte dünya arasında bağlantının sembolü olarak görülmesine neden olmuştur. Bu da tanrıçanın astral karakteriyle ifade edilmiştir. Tıpkı her şamanın kendisine ait bir koruyucu ruh olarak veya bir tür kopyası, bir alter-egosu olarak bir hayvan-ruha sahip olması gibi Beuys da tavşanı kendi kopyası, alter-egosu olarak seçmiştir. Bunu kendisini tavşanla (tavşanın temsil ettiği ruhsal güçle) özdeşleştirdiği sözlerinden anlayabiliriz.

Beuys'un, ölü ya da canlı hayvanları kullandığı bu aksiyonlarında Şamanizm'in animist dünya anlayışı ile birçok yönden ortak bir dünya anlayışına sahip olduğunu görebiliriz. Mircea Eliade, Kuzey Amerika Şamanizm'inin özelliklerini anlatırken, şaman adayını sırta erdirenin bir hayvan olması durumunda, hayvanın şamana aynı zamanda dilini de öğrettiğini aktarır. Eliade, şöyle devam eder:³²³

³²³ Mircea Eliade, *Şamanizm*, (Çev. İ. Birkan), İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s.128

“Kuzey Amerika’da, Nicola Valley’li bir şamanın şarkıları sırasında koyote dilini konuştuğu anlatılır...Bir adam bir koruyucu ruh edindi mi artık ona kurşun ve ok işlemez...” “Koruyucu ruh edinen kişiye kurşun ve ok işlemez”

ifadesi, rastlantısal bir şekilde Beuys’un çalışmalarında da yankılanır. Tavşan Beuys olduğuna göre aslında anlam aynıdır. Şaman teması Beuys’un 1950’li yıllarda yaptığı çizimlerde ve 1960’tan sonra ise yine çizim ve resimlerinde olduğu kadar, aksiyon ve yerleştirmelerinde de yer alır. Bir şaman varoluş şekli ve işleviyle Beuys’un en fazla kesiştiği nokta iyileştirme ana fonksiyonudur. Beuys’un amacı da, bir şamanın topluluğun sağlığı için giriştiği eylemleriyle benzer olarak, hasta gördüğü toplumu ve doğayı sanat aracılığıyla iyileştirmektir. Bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar:

“Sanatçı zamanın travmalarını gösterip bir terapi süreci başlatabilir. Bu tabii sağaltımla, veya insanların simya veya şamanizm olarak adlandırdığı ile ilgilidir.”

Beuys, yine başka bir konuşmasında, sanatının şamancıl boyutlar içermesini şu şekilde açıklar:

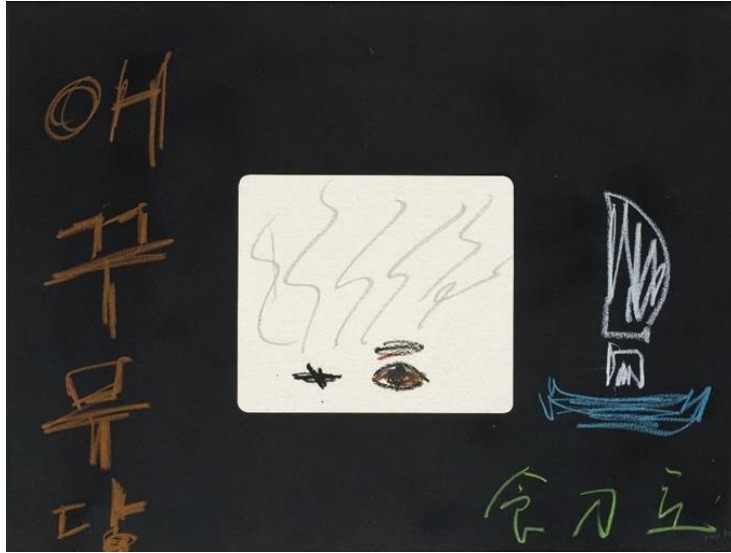
“Şamanizm köklerin en derinidir...Bu eski yaklaşımın bir dönüşüm fikri içerdiğini düşünüyorum... Şamanizm’in doğası tedavi edicidir...Şamanizm geçmişte bir hareket noktası olmakla beraber tarihsel bir gelişme olasılığını da ifade eder...Ben bir tür Şamanist figür gibi düşünüldüğümde ya da buna kendiliğimden gönderme yaptığımda (çağdaş toplumumuzun öncelikleri dışında) başka önceliklere olan inancımı vurgulamak istiyorum...Üniversiteler gibi herkesin son derece rasyonel konuşmalar yaptıkları yerlerde bir tür büyücünün ortaya çıkması gereklidir...”³²⁴

Şaman bir otacı gibi tedavi uygulamaz. Şaman bir psikoterapi uygular. Bunun için, içinde müziğin dansın, şarkının, teatral gösterinin olduğu bir performans gerçekleştirir. Bütün bu ritüellerin sadece hasta için değil etrafta toplanmış izleyiciler için de sağaltıcı bir etkisi söz konusudur.³²⁵ Şamanın yaptığı modern performans sanatçısının yaptığından aynıdır. Beuys’un aksiyonlarının hepsi Şamanist unsurlar barındırmalarının yanında izleyiciye sunduğu deneyim açısından sağaltıcıdır.

³²⁴ Perrin, s.130-132

³²⁵ Eliade, (1999), s.56

Beuys'un hem çağdaşı hem de Fluxus oluşumu dâhilinde kolaboratörlerinden, bugünkü Güney Kore doğumlu sanatçı Nam June Paik, bu örnekte öne çıkan sanatçılardan biridir. Genel anlamda medya sanatı, enstalasyon ve bunların ekseninde performanslar gerçekleştiren ya da tasarlayan Paik, görsel ve işitsel medya düzleminde bir sanal gerçeklik evreni yaratmaktadır. Sanatçının imgelemi çerçevesinde şekillenen bu non-konvansiyonel/sanal gerçeklik alanı, şamanın ilişki kurduğu tinsel dünya imgelemleri ile bilişsel ve kozmolojik paralellikler göstermektedir.³²⁶ Buna göre performansların veya yerleştirmelerin merkezine aldığı edimler, somut gerçeklik ile sanal gerçeklik arasında interkozmetik (evrenlerarası) algısal yolculuk ve ilişki üzerine gelişmektedir. Buna göre Paik'in yapıtlarında icracı rolünde yer alan özneler, bir anlamda şaman ritüeli ile paralellikler içeren bir performatif edimler içindedir.



Resim 56: Nam June Paik, Şamanın Tek Gözü

Performans kapsamında değerlendirilemeyecek olsa da, Paik'in 1985 tarihli Single Eye of Shaman (*Şamanın Tek Gözü*) adlı bir yapıtı bulunmaktadır. Paik'in kültürel arka planı bakımından, eserlerin alt metinlerini oluşturmada Şamanizm'i önemli bir itki olarak ve gördüğünü belirtmekte ve dolayısıyla bu çalışmadaki şaman referansı desteklenmektedir.³²⁷

Bu tür performansların bir başka uç örneği 1960'lar avangardının aykırı kişiliği Avusturyalı Sanatçı Hermann Nitsch'dir. Modern insanın tabularına sırtını dönen, ilkel insanın kurban

³²⁶ Jung A. Huh, *Media And Art As Shamanistic Ritual: Nam June Paik And His Successors*
http://www.nospace.net/dene/sc_jung.html (21.06.2015)

³²⁷ Perrin, s.139

etme ayinlerine öykünürcesine performanslar seçileyen sanatçı “Viyana”eylemciler gurubu ile pek çok eyleme imza atmıştır. Dozu iyice arttırılmış şiddet yani “yanılsama değil, gerçek şiddet” seyirciyi uyarmada, tedavi etmede etkili bir yöntem olabilir miydi acaba? Nitsch’in kafaya taktığı mesele buydu işte. Bu niyetle bir dizi kanlı gösteri düzenlendi. Ona göre şiddet gösterisi yalıtılmış mekanlara mahkum edilen modern insana bir Katarsis (arınma) sağlayabilirdi. 1957’de Avusturya’da kendi malikanesinde “Gizemli alem Tiyatrosu’nu bu niyetle kurdu. Bu özel tiyatro, yaşamın tüm boyutlarıyla yoğunlaştırılmış haliydi onun gözünde. Kendini kutsal kuzunun kanına gömen ve katledilmiş hayvanın bağırsaklarını önce çıkarıp sonra da yüreğin içine sokan biridir o... Gösteri sırasında etrafa saçılan kan, boya değil gerçektir. 1962’den itibaren yapmaya başladığı bir dizi kanlı eylemin bazıları 24 saat, bazıları 3 gün, bazıları da 6 gün sürmüştür.³²⁸

Nitsch’in ‘80.Eylem” isimli performansında, sanatçı saflık sembolü olan beyaz giysiler giymiş, gözleri de yine beyaz bir bezle kapatılmış vaziyette bir çarمیha gerilmişti. Bir sığır, yardımcıları tarafından önce kesilmiş, sonra hayvanın tüm iç organları teker teker çıkarılmış ve çarمیha bağlanmış olan sanatçının üstüne de kan dökmüşlerdi. Bütün bunlar seyircinin gözleri önünde gerçekleşmekteydi



Resim 57. Hermann Nitsche, Orgien Mysterien Theater, 1998

³²⁸ Mehmet Yılmaz, *Tuvalden Sahneye fırlayan Şiddet, Sanatın Günceli Güncelin sanatı*, haz. Mehmet Yılmaz Ankara, Ütopya Yay, 2012: 257–272

Nitsch 70'li yıllardan günümüze kadar, katlettiği hayvanlar, bunların iç organları ve döktüğü kanla geçmişin kanlı ritüellerine benzer tarzda yüzlerce performans gerçekleştirmiştir. Bu performanslarda kanlar içinde debelenmek, sevişmek, kan içmek sıradan durumlardı. İnsanın içinde bastırılmış saldırganlık içgüdüsünü bir şekilde dışa vurması gerektiğine inanan Nitsch, böylece .Katharsis'in de gerçekleşeceğine inanıyordu. Nitsch bedenini kana bulamıştı bulmasına, ama bu kanın kaynağı sanatçının kendi bedeni değil, katlettiği başka bir canlıydı. Hayvanları gerçekten, insanları ise temsili olarak kurban vermekteydi.³²⁹

Performans sanatında sanat eseri, sanatçının bedeni ve seyirci ilişkisi, zaman ve mekan kavramları diğer sanatçılara göre daha önce olmadığı kadar sorgulanır. Siyasi ve kültürel tabuları aşmak için sanatçı kendi bedenini kamusal alanda dahi kullanmaktan çekinmez.

Yirminci yüzyılın ilerici sanatçıları tıpkı günümüz performans sanatçıları gibi toplum içinde kabul gören kültürel ve sanatsal anlayışları sorguladılar. Sanatın ne olduğu ve anlamı konusunda tartışma yaptılar, seyirciler üzerinde şaşkınlık yaratmaya çalıştılar ve bir çok yeni teknik ve biçim denediler. Mekan konusunda katı değillerdi. Müzeler, kafeler, sergi salonları, barlar ve diğer kamusal alanlar gösterilerini yapabilecekleri alternatif yerlerdi.³³⁰

Beden sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Marina Abramoviç performanslarıyla fiziksel ve zihinsel sınırlarını zorlayarak hırsla özgürlüğünü arar. Kendini keser, kırbaçlar. Bir performansında, yağ ile eski Yugoslavya'nın amblemi olan beş köşeli bir yıldız yapar ve bu yıldızı ateşe vererek kurtarıncaya kadar ortasında oturur. Ritim 10'da, elini masaya koyarak parmaklarının arasına bıçaklar saplamaya başlar. Bu sürecin seslerini, bıçakların masaya ya da etine saplanışını ve seyircinin tepkilerini kaydeder.

Bu performanslar, bedenin sınırlarını tanımlamak, bedeni kontrol edebilmek, bedene ve dolayısıyla kimliğe verilen kodları değiştirmek adına doğayla girilen birer savaştır. Bu nedenle acı, bu performansların ayrılmaz parçası ve seyirciyle doğrudan bağlantı kurmanın bir yoludur. Abramoviç, acısını görünür kılarak paylaşır. Onun performansları, sıradışı yaşamının kişisel detaylarını yansıtır ve birer arınma ritüelidir. Problemlerle çocukluk yılları, annesiyle sorunlu ilişkisi, aşk acıları ve kadın/insan/sanatçı olmaya dair sancularıyla seyirci önünde

³²⁹ <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf> *Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete –Sanatta Kanlı İçselleştirmeler-*

³³⁰ Alaattin Kirazcı “*Bir Nezaket Ekici Serisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış*”

yüzleşir. Özel yaşamın sanata dönüşmesi, sanatı bu aşamada adeta bir terapiye dönüştürmektedir.³³¹

Gösterilerinde acıyı bizzat deneyimlemiş, bedenini ve aklın dayanıklılık sınırlarını zorlamıştır. Antidepresan haplar yutarak yaptığı gösterisinde kendinden geçerek ölümün eşiğine gelmiştir. Yaptığı performanslar arasında bedenini yaralama, kendini kırbaçlama, donma noktasına gelinceye kadar buz blokları üzerinde kalma, bir paravan içerisinde oksijeni yok eden alevler kullanarak boğulma noktasına kadar gelme gibi ölüme çok yaklaştığı dehşetengiz gösterileri vardır. Performanslarının büyük bir kısmı, izleyici müdahalesiyle son bulmuştur.

Abromoviç, amacının sarsıntı yaratmak değil, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemek olduğunu, başka kültürlerde, Tibet'te, Aborjinler'de ve Sufi ayinlerinde zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmek için bedenini fiziksel olarak aşırı zorlandığını, ölüm ve acı korkusunu yenmek ve bedenini kısıtlamalarından kurtulabilmek için de fiziksel zorlanmanın gerektiğini ifade ederek Performansın da kendisi için o başka boyuta ve uzama atlama formu olduğunu belirtmektedir.³³² Sanatçı tıpkı bir Şaman'ın "inisiyasyon" adı verilen deneyim için adayın fiziksel olarak ölüme yakın bir deneyime zorlanmasını çağrıştıran performanslar gerçekleştirmiştir.

1977 yılında Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği Balkan Baroque isimli performansında sanatçı, kanlı hayvan kemiklerinin arasında oturup, etleri kemiklerden sıyırdığı ve hüzünlü şarkılar söylediği Balkan Baroque'ta, iç suyla dolu üç bakır küvet benzeri kabın etrafı kemik yığınlarıyla çevrelenmiş ve bunların hemen arkasındaki video ekranında sanatçının kendisinin, annesinin ve babasının görüntülerine yer verilmiştir. Abromoviç'in beş gün boyunca üzerinde oturduğu kemik yığını, ülkesindeki çatışmayı sembolize eder gibidir. Abromoviç, eserinin, utanç duyduğu savaş hakkındaki duygularını ifade etme çabası olduğunu söylemiştir. Kemikler, Sırbistan, Karadağ, Hırvatistan ve diğer Balkan ülkelerindeki ölümleri ve hatta Yugoslavya'nın kendisinin ölümünü temsil edebilir. Kemiklerden etleri sıyırmak ve hüzünlü şarkılarsa, üzüntünün ifadesi olarak görülebilir. Suyla dolu bakır kaplar, bazı yorumlar tarafından arınma ve şifanın simgeleri olarak yorumlanmıştır. Abromoviç'in anne babası, Yugoslavya'nın komünist idealleri uğruna savaşmış ve bu ideallere hizmet

³³¹ <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=3969> "Acı ve Sanat"

³³² Pejiç, B. *Bedenle Oluş: Marina Abromoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine*, Anadolu Sanat, Çev. Nahide Yılmaz, Anadolu Üniversitesi GSF Yayını, Sayı:13, Eskişehir,

etmiştir. 1991 yılında söz konusu idealler başarısızlığa uğramış ve çok acı bir etnik çatışma başlamıştır. Anne babanın video görüntüleri, bu ironik durumu ve bir sanatçı olarak Abromoviç için çok daha kişisel bir şeyi temsil ediyor olabilir.³³³ İnsanın öze kavuşması acıyla baş edebilme gücü ölçüsünde gerçekleşir. Bu anlamda insanın çektiği acılarla kendine bir öz kazandırmasının en yüce yollarından biri de sanattır.



Resim 58: Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, Sean Kelly Gallery, New York

Performans sanatının önemli isimlerinden biriside Stelarc Cyborg'tur. Bedenin atıl, boş, hatta yok olduğunu, aşılması, genişletilmesi, protezlerle uzatılması, iyileştirilmesi ve yeniden tasarlanması gerektiğini düşünen Stelarc işe bir şaman gibi bedenini çengellerle asıp insanların üzerinde sallandırarak, ipler ve raylar üzerinde dolaştırarak başladı. Bu bakımdan, Stelarc'ın işleri 70'lerden bu yana performans sanatçılarının yeniden-temsiliyet mantığını reddederek kavramsal ifadenin yeni biçimlerini ararken ayrıcalıklı medyum olarak bedeni kullanmaları geleneğinin içinde değerlendirilebilir. Stelarc'ın bedenle hesaplaşması da, Nietzsche'den Deleuze'e, Descartes'dan von Neumann'a uzanan felsefi serüvenin bir parçası olarak düşünülebilir.³³⁴

³³³ Whitham, G. -Pooke, G. *Çağdaş sanatı Anlamak*, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yay. 2013

³³⁴ <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22205/istanbul-dan-bir-cyborg-gecti-stelarc>, Özgür Uçkan, Göçebe Bilgi

Stelarc'ın bedenini kancalarla asarak yaptığı performanslarında, Şaman olacak kişinin seçilmesi adayın bu göreve hazırlanması “sırta ermesi” sürecinin acı çekme, simgesel ölüm ve dirilmesidir. Acı çekme fiziksel sınamanın bir parçasıdır. Amaç fiziksel acı yoluyla ruhsal yapının parçalanması ve sonunda adayın geçmiş yaşantısını unutacak kadar kendinden geçmesini sağlamaktır. En sık rastlanan inisiyasyon biçimleri arasında, beden havada asılı bırakılması, parmakların kesilmesi ve buna benze başka acı verici durumlarda oluşan güç sınavlarıdır.³³⁵



Resim 59: Stelarc Cyborg, Oturmak, 1980, Tokyo



Resim 60: Stelarc Cyborg, 2012 Scott Livesey Gallery, Melbourne

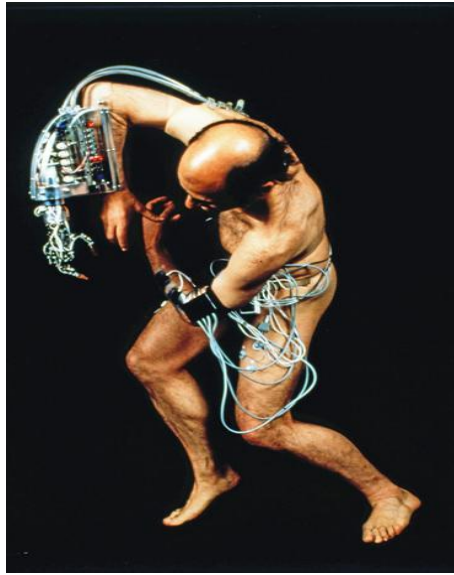
³³⁵ Eliade, s.89-90

Stelarc'ın 1997'de kendi dokusunu yetiştirerek başladığı ve hâlâ sürmekte olan "Extra Ear-Ear on Arm" [İlave Kulak – Kolda Kulak] projesi. Stelarc çeşitli cerrahi işlemlerden geçerek, kendi dokusundan yaptığı kulak biçimindeki "yarı canlı heykeli" koluna yerleştirir. Projenin ilerleyen safhalarında İlave Kulak'ın içine bir de Internet anteni yerleştirilecektir.



Resim 61: Stelarc Cyborg, Üçüncü Kulak, 2006

Zaten Stelarc'a göre beden hem zombi hem de cyborg. İstemsiz, istila edilmiş, ele geçirilmiş bir organizma ve "sanal sinir sistemleri" dış iskeletler, protez kafalar, kollara monte edilmiş bluetooth takılı üçüncü kulaklar, kas makineleri ve bilgi ağlarına entegrasyonla geliştirilebilir bir ara yüz. İnsan türünün devamı için üreme fonksiyonu da insan-makine ara yüzü ile geliştirilmiş kadın-erkek ilişkisiyle yer değiştirebilir o halde... Hatta bedeni veya parçalarını bir "yazıcıya" gönderip "çıktı" alarak onu yeniden üretebiliriz!³³⁶



Resim 62: Stelarc Cyborg 1985

³³⁶ <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22205/istanbul-dan-bir-cyborg-gecti-stelarc.Özgür> Uçkan, *Göçebe Bilgi*

3.2.4.Land Art

Land art, “toprak sanatı,” “arazi sanatı,” “yeryüzü sanatı” olarak da tanınmaktadır. Sanayi devrimi sonrasında ekolojik ilgilerin geliştiği 1960’ların sonunda ortaya çıkmıştır. Aynı dönemde, “*environmental art/çevresel sanat*” karşılığında da kullanılmıştır. Ancak land art; taş, toprak ve doğal gereçlerin kullanımına ve doğal çevrenin müdahale yoluyla biçimlendirilmesi ilkesine dayanmasından dolayı farklı bir içerik kazanmaktadır. Belli bir amaçla, izleyiciyi içine alan bir çevre oluşturma eyleminden ayrılmaktadır.³³⁷ Bu sanatın ürünleri bir galeride sergilenebilecek boyutta olabilecekleri gibi yüzlerce metre kare alan kaplayarak ancak doğada gerçekleştirilebilecek nitelikte de olabilmektedir. Land Art’ın çoğu eserleri, zaman içerisinde yok olan ya da görülmesi mümkün olmayan yerlerde kurulmuş ve uzaklaştırılmış olmaları nedeniyle izlenememektedir. Sanatçılar yapıtlarını fotoğraf, film, plan gibi çeşitli doküman aracılığıyla izleyiciye aktarmaktadır.³³⁸ Bazı bölgelerde planlarını gerçekleştirebilmek için sanatçıların makine ve işçi kullanmasını gerektirmektedir. Land Art’ta projenin üzerinde bulunduğu arazi, “yapıtı” birlikte oluşturmaktadır, doğada oluşturulmuş ancak onun mevcut topografik durumuyla ilişkili olarak, ortaya çıkmayan büyük heykeller bu sanat kapsamına girmemektedir.

Açık araziye insanın ilk kalıcı damgasını vurması, dikili taşlar ve ilk anıtlar olarak bilinmektedir. Doğal çevre içinde insanın “*burada ben de varım*” demesi ve sanat çevresinin gelişmesi, insanın biçimleyici yaratıcılığına hiçbir sınır tanımaması ile gerçekleşmiştir. İnsanın inançlarını, ideallerini, fikirlerini ifade eden çevreler yaratma girişimleri ancak doğanın verdiği almak düzeyini açıp onunla bilinçli bir ortaklığa girmek yolundan geçmektedir.³³⁹

Sanatı bulunduğu geleneksel değer yargılarından kurtarma çabası, çoğu sanat akımında uygulanmaktadır. Land Art’ta yapıtın parayla satın alınabilecek bir metaya dönüşmesine, bu nedenle belirli ekonomik kesitlerin beğenisine hizmet etmesine tepki vardır. Bu eserlerin izleyicilerinden bağımsız olarak özgür bir varlık taşıdıkları söylenebilmektedir. Zira sonucunda satın alınabilme olasılığı hemen hemen hiç bulunmamaktadır.

³³⁷ Zeynep Rona, *Çevresel Sanat (Environmental Art)*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s.398

³³⁸ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi: Rönesans’tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s.330

³³⁹ Semra Ögel, *Çevresel Sanat: Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İTÜ Yayınları, İstanbul, 1977, s.1

Erken dönem arazi sanatı ve çevresel sanat örneklerinde doğanın ele alınışı; yer (sit) tanımlaması, zaman ve süreç olguları üzerinden yapılmıştı. Land Art'ta mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır. Mekân olarak dünyayı alan sanatçı, düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi ve doğayı kullanabilmekte, Clement Greenberg'in ifadesiyle "yetenek alanının ötesine geçerek" sanatın, tanım ve uygulamasına farklı bir yaklaşım getirmektedir. Land art sanatçılarının gerçekleştirdikleri çalışmalar ile doğal koşullar arasında karşılıklı bir etkileşimden söz etmek mümkündür. Bu nedenle işlerinin evrim geçirmesine yönelik istek, Land Art sanatçılarının ortak bir özelliğidir denebilir.³⁴⁰ Land art sanatçıları tarafından gerçekleştirilen eserlerin birçoğunun devasa boyutlarda olmaları ve ıssız, erişilmesi çok zor yerlerde gerçekleştirilmelerinin yanı sıra bu eserleri görebilmek için çöl ikliminin aşırılıkları ve vahşi doğa koşullarıyla başa çıkabilmek gerekmektedir. Bunun yanı sıra; Smithson, Walter de Maria, Heizer gibi sanatçılar, sanat eserini bir mal, meta, tüketim maddesi olmaktan çıkarmayı amaçlıyordu.

Kuşkusuz yeryüzü sanatı, arazi sanatı ve çevresel sanat denilince akla gelen ilk eser Robert Smithson'ın Utah'ta Büyük Tuz Gölü'nün kuzeydoğu kıyısına 1970 yılında inşa ettiği Spiral Jetty'dir (*Spiral Dalgakıran*). Kaya, taş ve topraktan oluşan 4,5 metre genişliğinde ve 450 metre uzunluğundaki bu çalışma, kıyıdan göle doğru uzanan ve saat yönünün aksine 2,5 dönüş/spiral yapan bir yol şeklindedir. İnsanlar eserin üzerinde baştan sona yürüdüklerinde dalgakıranın sonuna, aynı zamanda da merkezine ulaşırlar. Pek çok insan, eserin sahil boyunca süre gelen hayatın ilkel kaynaklarına dayandığını hisseder. Kullanılan siyah bazalt, kireç taşı ve topraktan oluşan karışımın iş makineleri ve buldozerlerle taşınıp düzenlenmesi için, Smithson müteahhitlerin de içinde bulunduğu bir ekip ile çalışmıştır. Eser, etkileşime girdiği izleyicisine sunduğu tecrübenin yanı sıra, bulunduğu ekosistemi doğrudan ve kalıcı şekilde etkilemektedir. Sanat uğruna manipüle edilen doğanın en bilinen örneklerinden biri olan bu eser, mevsim ve iklim değişimlerine duyarlılığını, bazen gölün altında kalması ve tekrar görünmesiyle, bazen de etrafındaki suyun geçirdiği renk değişimleriyle gözler önüne serer.³⁴¹

³⁴⁰ Antmen, s.253-254

³⁴¹ Caner Karavit, *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos Yayınları, İstanbul, 2008, s.44-45



Resim 63: Robert Smithson, “Spiral Jetty” 1970, Utah Büyük Tuz Gölü

Robert Smithson, doğanın değişen yapısını takdir ederken şu ifadeyi kullanmaktadır: “Esas amaç, büyük ve fiziksel olarak öyle yeterli bir şey yapmak ki bu çevreyle ilişki kurabilsin ve her türlü değişiklikle başa çıkabilsin. Eğer iş yeterli fizikselliğe sahipse, herhangi bir değişiklik eseri zenginleştirmeye yönelik olacaktır.”³⁴²

Sanatçı ayrıca, temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik bir sanata yönelmiştir. Doğa, kendi haliyle her şeyi kapsayan, kendi başına bir sanat eseri sayılabilecek bir olgudur. Sanatçıya göre doğanın devingenliği ve sürekliliği ile sanatın devingenliği ve sürekliliği birbirine denktir. İnsan eli ile bozulmaya yüz tutmuş doğanın, yine insan elinden çıkma endüstriyel maddelerle eski güzelliğine kavuşturulamayacağını savunur. Smithson’a göre doğa, diğer tüm kavramları içine alan, onların temeli olan büyük güçtü

Sanatçının kullandığı spiral şekiller, Yakut Türklerine ait Ay takvimi. Eski insanlar zamanı ayın görünüşlerine göre ölçerdi. Eliade’ye göre spiral semboller Ay ile ilişkilendirilir. Ay döngüsü yani ayın büyümesi, küçülmesi yok olması ve tekrar doğuşunu anlatır. Spiral, sarmal ve dairesel petroglifler Ay ve Ay ile bağlantılı yeniden doğuşu ifade eder. Bedenin ölümden ötesinde yaşam döngüsünün devamını, ölümsüzlüğü ifade eder, ayrıca hayati enerji akışını, yaşam döngüsünü, ölüm ve yeniden doğuşu, kutsal teması kolaylaştırmak için enerji taşınması gibi anlamlar nedeniyle pek çok inançta bu sembol mezar taşlarında kullanılmıştır.

³⁴² Karavit, s.45

Sanatçı Meksika'da iken Yucatan Ayna Yerleştirmesi (1-9) adını verdiği eserini 12x12 boyutlarında kare aynaları değişik yüzeylere dağınık şekilde yerleştirerek oluşturmuştur. Aynalar, peyzajın sağlamlığını ve yıkıcı formlarını yer değiştirerek gösterirken etrafını kuşatan çevreyi kırar ve yansıtırlar. Aynaların geçici olarak tasarlanmış yer değişimleri ile ayna zamanın geçişini kaydederken, toprak parçası ve aynaya yansıyan görüntü parçası onun fotoğraf süresini askıya alır.³⁴³



Resim 64: Yucatan Ayna Yerleştirmesi (1-9) / Nine Locations on a Trail, 12x12cm Yucatan, Meksika, 1969

Doğa ile oynanan tüm oyunlar, endüstri dünyası ve etkileri ile doğanın saflığı arasındaki ilişkileri irdelemiş, buna göre bir tavır ortaya koymuştur. Smithson, teknolojik yöntemlerle geliştirilmiş maddeleri, sanat eserlerinde kullanmaktan özellikle kaçınmıştır.³⁴⁴ Hatta kimi maddelerin, doğa ile girdiği ilişkiyi ortaya koyan eserler vermek için, demiri doğaya bırakmış, paslanmasını incelemiş, suyun toprakla buluşmasını sanat eseri niteliği kazandırarak insanlara sunmuş, başka maddelerin kömürleşme ve erime süreçlerini izlemiştir. Cümleler yerine,

³⁴³ http://1.bp.blogspot.com/-pbpAaBj7a9E/UsWP_mwrzJI/AAAAAAAAAEs/LFBOKUq2Fig/s1600/yuca.jpgb

³⁴⁴ Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev. V. Kanetti), Cem Yayınları, İstanbul, 1987, s.79

cümlelerin yapısını oluşturan kelimeleri temsilen taşları kullanmıştır. Yeryüzü katmanlarını, yazılı metinlerle karşılaştırmış, uzun yıllar içerisinde meydana gelmiş kimi jeolojik değişimlerin, insanlığa doğanın o zaman süresince yaşadığı mantığa sığmayabilecek hikayelerini anlattığını söylemiştir. Smithson'un sanat üretirken yeryüzü gibi geniş toprak parçalarını kullanma sebeplerinden en önemlisi de, bu büyük parçaların, sanatın metalaştırıldığı, alınıp satıldığı galerilere sığamayacak oluşları ile, bir karşı duruş göstermeye şans ve imkan tanınmasıdır. Sanatın ve sanatçının sömürülmesine engel olma amacı gütmüştür.

Yedi kıtada 13 ülkede yaptığı 48 eserle dünyadaki en büyük çağdaş arazi sanatı projesine imza atan Avustralyalı heykeltıraş Andrew Rogers'in eserlerinin tamamı, uzaydan görülebilen özelliği taşır.

Avustralyalı heykeltıraş Andrew Rogers'in dünyanın farklı coğrafyalarında o kentin dokusunu, efsanelerini, masallarını düşünerek yaptığı ve uzaydan da görülebilen devasa heykelleri Kapadokya'da. Yöre halkının el vermesiyle üç yılın sonunda çalışmalarını tamamlayan sanatçı, Kapadokya'nın bozkırlarına sekiz heykel yerleştirdi. Güzel Atlar Diyarı, Kapadokya'ya Yakışacak At, Kibele, Düven Taşı, Melek Yüzlü Kuş, Hayat Ağacı, Çift Gövdeli Tek Başlı Aslan, Taş Devri ve İlk Tapınak isimli heykeller inşa edildi. Kapadokyalıların da desteğiyle yapılan 8 heykel arasında iki kilometre mesafe bulunuyor. Yaşadığımız topraklarda geçmişten gelen bir hayat var. Biz de o hayatı düşünüp mevcut değerleri korumakla yükümlüüz. Bu değerleri gelecek nesillere aktarmalıyız." diyor. Andrew Rogers



Resim 65: Andrew Rogers, Dünyada Bir Gün, 2009, Kapadokya



Resim 66: Andrew Rogers, Açık Hava Heykel Müzesi 2009 Hayat Ağacı, Melek Yüzlü Kuş, At, Kapadokya

Yaptığı çalışmalar ile yarattığı sanat eserlerindeki özü, insanlığın ortak hafızasında arayan sanatçı eğer hatıralar olmasaydı insanlıkta olmazdı diyerek açıklamakta ve dünyaya geçmişten gelerek sonsuzluğa kadar gidecek olan pek çok evrensel değeri armağan etmektedir.³⁴⁵

Sanatçının yaklaşık 10 yıl önce başlattığı yaşamın ritmi projesi Türkiye dışında Çin, İsrail, Sri Lanka, Avustralya, Bolivya, Hindistan, Nepal, Slovakya, A.B.D. ve İzlanda'yı kapsıyor. Rogers, çalıştığı ülkelerde yerli halkın desteğini alıyor ve her ülkede birden fazla çalışma yapıyor. Heykellerini doğal malzemeler seçerek yapan sanatçı, çalışmalarında o ülkenin kültürlerini ve tarihini yansıtan semboller kullanıyor.

³⁴⁵ <http://mb.muhammed.co.uk/andrew-rogers/listen/Mehmet> B. Muhammed.

Dünyayı bir çizgi gibi gördüğüne vurgu yapan Rogers, "Dünyada bir çizgi gibi olan belirli noktaları birbirine bağlamaya çalışıyorum. Bu amaçla yola çıktım. Hepimiz insan, zaman ve mekan uzantısında birbirimize bağlıyız. O yüzden dünyanın her köşesinde belirli noktaları çiziyormuş gibi bir bağ kurup çalışıyorum. Bizlerin bütün yaptıkları sonraki nesiller için. Eserlerimin tamamı uzaydan görünebiliyor. Bu noktada dünyada bir başka sanatçının daha benzer özellik taşımadığını biliyorum" ifadelerini kullanmıştır.



Resim 67: Andrew Rogers: Ancient Language, Atacama Çölü

Arazi sanatında ilginç çalışmalar yapan bir diğer sanatçı Jim Denevan, Onun bütün işi kumsallara birbirinden ilginç ve acayip şekiller çizmek. Denevan bunu yaparken sadece odun kullanıyor. Fırçalarla arası iyi olmayan Denevan'ı da zaten meslektaşlarından ayıran en önemli özellik Jim Denevan, en son Nevada Gölü yakınlarına yapmış bu büyük çizgileri. 5 kilometre çapındaki bu şekilleri oluşturmak yaklaşık 8 gününü almış. 47 yaşındaki sanatçı, daha önce de Black Rock Çölü'ne çizdiği 4.5 kilometre uzunluğundaki geometrik şekille büyük ilgi görmüştü. Nevada'daki kuru göl yatağına ilginç bir şekil çizen çılgın sanatçı, sadece bu şekli ortaya çıkarabilmek için toplam 160 kilometre yürümek zorunda kalmış ve

dünyanın elle çizilmiş en büyük şekli ortaya koymuştur. İlk çalışması dört metre uzunluğunda bir balık resmi olan Denevan, sadece çöllere değil, sahil ve plajlara da dev şekiller çiziyor.

Kuma veya çöle çizilen bu yüzden de ömrü çok kısa olan bu şekiller havadan inanılmaz güzel görünüyor. Bu yüzden de şekiller ortaya çıktığında hava çekimleri yapıyor.³⁴⁶

Nevada'daki Black Rock Çölü'nün kumlarına çizilmiş bu eşsiz kum görüntüsü, 14 kilometrelik boyutuyla dünyanın en büyük kum sanatı. 176 Wembley Stadyumu'nu içine alabilecek kadar büyük olan bu dev çizim, 12.000 kilometre yukarıdan dahi görülebiliyor. Toplamda 15 günde tamamlanılan projede Jim ve üç meslektaşından oluşan ekibi gece gündüz çalıştı. 1000'den fazla ayrı ayrı yuvarlak barındıran dev çemberin yaratılmasında bir kamyonet tarafından çekilen zincir kullanıldı.



Resim 68: Jim Denevan Nevada'daki Black Rock Çölü, Kum Saati, 14 km.

Şamanizm de labirent sembolü ana tanrıçaya giden zorlu erginlenme ya da inisiyasyon yolunu sembolize eden, Labirent “Kutsal Yol” spiral semboller Denevan’ın kuma yaptığı labirent çalışmasıyla büyük benzerlik taşımaktadır

³⁴⁶ <http://www.habervitrini.com/dunya/odun-ressamaptigi> -462472/



Resim 69: Jim Denevan Labirent



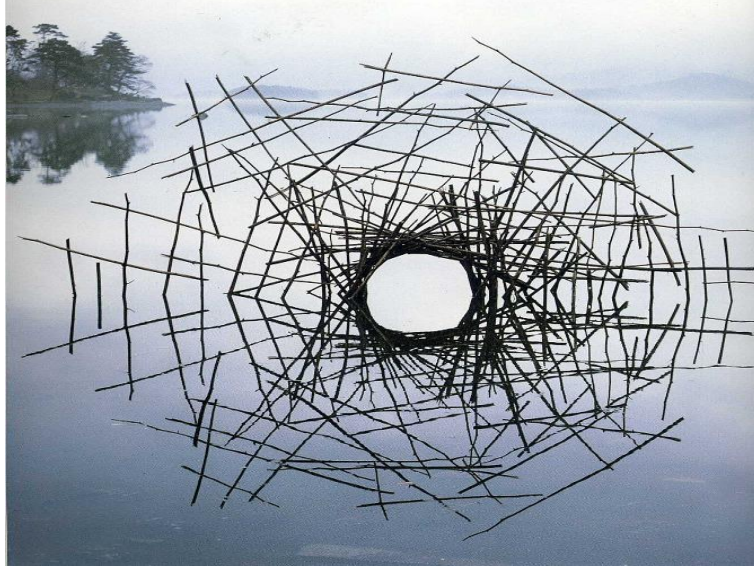
Resim 70: M.S 140 Labirent Spiral Semboller

Enstalasyonları aracılığıyla insanların doğaya yeniden ve daha farklı bir gözle bakmasını sağlayan Andy Goldsworthy; doğal unsurları estetik değeri yüksek, görsel bir bütünlük içerisinde kullanıyor. Doğada bulunan materyalleri in-situ kullanan sanatçının eserleri, yeni bir “ekolojik” sanat ekolünün parçası; arazide, doğada gerçekleştirilen sanata yeni bir bakış açısı olarak görülebilir. Andy Goldsworthy, genelde mütevazı ve arazi sanatçılarında göre mikrokozmos boyutta olan işleri ile doğaya müdahalesini en az düzeyde tutmaya çalışan bir sanatçıdır ve çalışmaları 1960’ların dev ölçekli arazi sanatı örnekleriyle kontrast oluşturur. İşe başlamadan önce materyali, iklimi, canlıları, bitkileri değerlendirmek için zaman ayıran Goldsworthy, işin yapılacağı bölgeye özgü doğal olanakları (kar, buz, meyveler, çimenler, yapraklar, ağaç parçaları, taşlar), organik ya da inorganik unsurları kullanmaktadır. Bulunan ve bir araya getirilen parçalar duyarlı bir bakış açısı ile esere dönüşürken, eserin oluşturulduğu yerin kendine özgü karakteri ve iklim şartları, işin var olmasını ve bir süre sonra değişime uğrayarak oluşturulan bütünün tekrar parça haline gelmesini sağlamaktadır.³⁴⁷

Andy Goldsworthy’nin işlerinin tümünde zaman, değişim, ışık, büyüme ve çürüme vurgulamaya çalıştığı enerjilerdir ve ona göre bunlar doğanın hayat kanıdır. Kaynak olarak

³⁴⁷ Kanavit, s.48-49

toprak, hava ve malzemeye, yerin direncine, dokunmanın çarpıcılığına gereksinimi vardır. Görünenin altındakini elde etmek ister. Bir yaprak, dal, taş ile çalıştığı zaman, sanatçı için o sadece kendi içerisinde bir malzeme değildir. Kendi yapısıyla ve çevresiyle, yaşamın yöntemleriyle kaynaşma işlemidir.³⁴⁸



Resim 71. Andy Goldsworthy, "Rivers and Tides" 2003



Resim 72: Andy Goldsworthy, "Wood" 1993

³⁴⁸ Caner Karavit, *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos Yayınları, İstanbul, 2008, s.76



Resim 73: Andy Goldsworthy, “Bracken” 1982

Andy Goldsworthy taş, yaprak, dal gibi doğal materyalleri bir araya getirerek yaptığı heykellerde, hiçbir yapıştırıcı kullanmamıştır. Bu nedenle sanatçının, doğada parçaları birleştirme ve yaratma sürecinde son derece sabır isteyen bir süreçtir. Goldsworthy'nin organik ya da inorganik unsurları birleştirerek oluşturduğu doğa asambrajları çalıştığı çevreye duyarlılaştırılmış, buldukları yerle bütünleşmiştir. Materyale yaklaşımı ve kullanımı ile kurallı bir sanat anlayışının dışında olan Goldsworthy'nin, sanatın bugününe ve geleceğine en önemli katkısı, dünyada bizi çevreleyen elementlere temel bir saygıyı içeren duyarlı dokunuşlarıdır.³⁴⁹

3.2.5. Video Art

Sinema ve televizyona alternatif olarak ortaya çıkan videonun, daha sonraları kullanım alanı biraz daha farklılaştırılarak sanatın anlatım dillerinden biri olması sağlanmıştır. Video sanatı; kısaca sanat ediminin temelinde yatan anlatılmak ya da aktarılmak istenen kavramın, bilinen plastik unsurlar haricinde ses ve görüntünün montajlanmasıyla anlatılmasına ve alımlayıcıya sunulmasına denir.³⁵⁰

³⁴⁹ Kınay, s.25

³⁵⁰ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa, 2004, s.84

Burada en önemli husus, izleyenin de sanat eyleminin bir parçası olmasıdır. Sanat eylemi, aktarıcılar olarak video makinesi, monitör, ses ve görüntünün kaydedildiği teknik elemanlar (*bant, cd gibi*) gibi yolları kullanarak izleyici ile buluşma noktasına dek bir bütündür.

Bozkurt bu konuda, “sanatçı için, malzemenin olanaklarının sonuna kadar zorlanması ardında *insan-nesne diyalogu yatar* tezinden hareket edilirse; bu durum sadece sanatçı-video arasındaki diyalog değil, üçüncü kişi olan izleyiciyi de bu ilişkinin içinde düşünmek gerekir ki, video sanatının temel dayanaklarından biri de budur” demiştir.³⁵¹

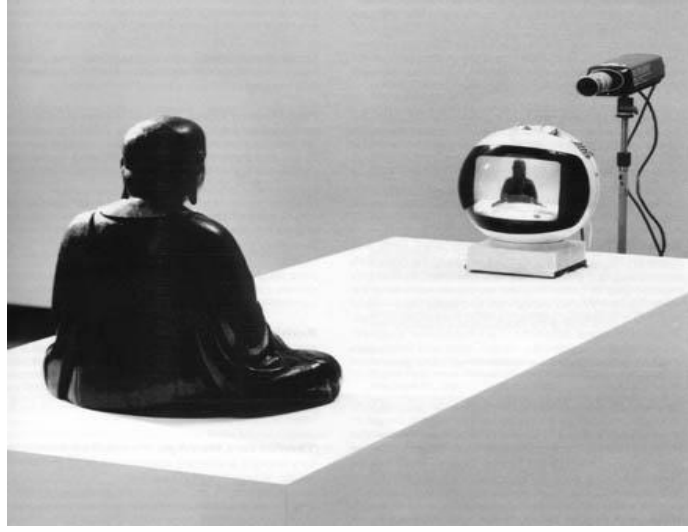
Video görüntüsünün zamansallığı, izleyiciyi doğrudan içine alması, algısını zorlaması ve yeniden üretebilir olmasının getirdiği olanaklar videoyu daha çok metinsel üst-anlatılara yöneltmektedir. Video sanatının biçim oluşturmada ‘bir yöntem’ olarak kullanımı; görüntü ve üç boyutlu biçimin yeniden üretimi zamansal boyutun yeni bir uzantısıdır. Televizyon ve sinemanın dışında video hayata doğrudan müdahale eder. Video imaj; estetik, üst-gerçeklik, kültür alanları üstünden mekan, zaman ve plastik öğelerin rahatlıkla birleştirilip bilinmeyen bir boyuta taşınabilmesine olanak verir.³⁵²

Video filmleri izlendikten sonra da uzun süre izleyicinin zihninde dolaşmaya devam edebilir. Çünkü video görüntüsünde *nesne* imgeleri algılayış biçimimizle ve bunlara yüklediğimiz anlamlarla kurulmaktadır. Bunun sonucunda mekanın, eylemin üretim yöntemi olarak kullanılmasını, sanatçının kendi bedeni üzerinden hareketle yeni üst-anlamlar geliştirme çabasını göz önünde tutmak gerekir. Bu durumda videoyu kurgu, enstalasyon ve eylem oluşumları içinde düşünmek kaçınılmaz olur. Videonun belgeleyici özelliğini aşarak bu tekniğin anlatım olanaklarını değişik deneylerle ortaya çıkartıp, onu başlı başına bağımsız bir sanat alanı olarak keşfeden Nam June Paik, sergi mekânı içine televizyonlar yerleştirmiş, hem yerleştirme biçimiyle hem de bunlarda yayınladığı videolardaki görüntü ve ses birleşimiyle yeni bir sanat yorumu ortaya çıkarmıştır.

İzleyicilerin ya da zamanın değişmesi, hatta sunulan mekanın farklılaşması ile de anlam üretimi devam eder. Bu nedenle, bu iki anlatım dili için *anlık aktarıcılardır* denebilir. Enstalasyonda monitör ve kameranın temel belirleyici rolünü gösteren en iyi örneklerden biri Paik’in “*TV Buddha*” adlı video enstalasyonudur. Sanatçı malzeme olarak Buda heykeli, toprak, kamera ve monitör kullanmıştır.

³⁵¹ Bozkurt, s.87

³⁵² Bozkurt, s.92



Resim 74. Nam June Paik, TV Buddha,1974, Stedelijk Museum, Amsterdam

Buda, binlerce yıldır insanlara yönlendirdiği kutsal bilgeliğini sorgular gibidir. Baktığı şey içinde kendi yansımasının görüldüğü ekrandır. Buda'nın görüntüsü farklı bir zamanda çekilmiş ve buraya sonradan yerleştirilmiş durağan herhangi bir görüntü değil, şimdi-buradan olan kendi görüntüsüdür. Aynı anda Buda'yı izleyen başka bir göz bulunmaktadır. Bu göz kameradır. Buda kendisini izleyen mekanik bir gözden kendisine bakmaktadır. Paik'in burada gerçekleştirdiği karşılaşma video tarafından aynı anda kaydedilip sunulan canlı yayındır. Toprağın içinden çıkan elektronik görüntünün dijital ışıltısı mistik bir ortam oluşturur. Bu aynı zamanda Buda'nın kimliğinde simgeleşen geleceğin nasıl biçimleneceğinin de habercisidir. Gelecek görüntü üzerinedir. Büyü bozulmuştur.³⁵³

Paik'in videosu, enstalasyon-görüntü ilişkisinde ortaya çıkan derinlik boyutunun çalışmanın algılanma sürecini nasıl etkilediğini ve yönlendirdiğini kanıtlar. Monitörün boyutu, içten dışa yansıyan ışığı ve enstalasyonu oluşturan diğer nesnelere kurduğu ilişki önemlidir. *Video enstalasyon* tanımının ayrı bir sanat türü değil, malzemenin kullanım yöntemi olduğunu kanıtlar.

Nitekim video sanatı, gerek izleyiciye ulaşma biçimi, gerekse kullandığı birçok farklı dil sayesinde, anlamlar içerisinden anlamların doğmasına yarayan, geniş kapsamlı bir sanat alanıdır. Anlatılmak istenenle algılananın arasında oluşacak farklılıklar, yapıtın doğasına

³⁵³ Bozkurt, s.92-93

aykırı düşmediğinden, videolar üzerinden oldukça doyurucu ve gelişmeye açık okumalar yapılabilmektedir.³⁵⁴

3.3. Dünya Sanatında Şamanizm'in Yansımaları

Antik çağdan itibaren doğu ve batı birbirlerinin sanatını etkilemişlerdir. Bu etkileşim tematik ya da teknik bir iletişimin ötesindedir. Ortaçağdan itibaren batının doğudan etkilenme şekli değişmeye başlamış, bu dönemde daha görsel ve dini konuları anlatmaya yönelik bir amaçla olmuştur. Rönesans'la birlikte biçimsel açıdan batının kendi kuralları ağır basmaya başlamıştır. Ancak bu doğunun batı sanatından çıkmasına değil, farklı bir şekilde yansımaya neden olmuştur. Neticede on dokuzuncu yüzyıl başı ve yirminci yüzyılın ilk yarısında önce Avrupa merkezli radikal sanat hareketlerinde ve Amerikan merkezli action-painting döneminde batı, doğu felsefesini merak etmiş, düşünüş tarzından etkilenmiştir. Dünyayı anlamaya çalışırken, kendi analitik materyalist felsefe anlayışının tıkanıp gördüğünde, insana dönmüş ve *ötekinin* mistik felsefesine sarılmıştır.

“Her insan bir sanatçıdır” anlayışının, eğer yaratıcılığın tanrısal bir yönü olduğunu veya tanrıya atfedilen bir özellik olduğunu akılda tutarsak, özünde mistik bir düşünce olduğunu da görebiliriz: Her insan bir tanrıdır, o halde her insan bir yaratıcıdır, kısaca her insan bir sanatçıdır.

Ezoterik eğilimler veya akımlar simyayı, okült felsefeyi, Hıristiyan kabalasını, Gül-Haççılığı ve Hermesçiliği içine almaktadır. Faivre, ezoterizm araştırmaları için bir yöntem bilim önerdiği makalesinde, ezoterizmi diğer eğilimlerden ayırabilmek için altı temel özelliğini ortaya koyar. Bu altı öğeden dördü içkin diğer ikisi görecelidir. Bu nedenle, Faivre'in yaklaşımına göre, incelemeye tabii olan materyalin ezoterizme ait olarak sınıflanabilmesi için bu dört içkin öğenin birlikte var olması yeterli ve gereklidir.³⁵⁵ Faivre'in önerdiği yöntemle göre, ezoterizmin temel dört ögesi aşağıdaki gibidir;³⁵⁶

Benzerlik: Evrenin görünür ve görünmez bütün parçaları arasında simgesel ve gerçek bir benzerlik olduğuna inanılır. Temel hermetik şiar: “Aşağıda olan yukarıda olan gibidir ve yukarıda olan da aşağıda olan gibidir.”

³⁵⁴ Bozkurt, s.94

³⁵⁵ Antoine Faivre ve Karen Claire Voss, *Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.142

³⁵⁶ Faivre ve Voss, s.153-154

Canlı doğa: Doğa, çeşitli potansiyel açıklama ve anlamlar barındıran, çok katmanlı bir kitaptır. Bu anlamda, doğanın içinde bir takım gizil güçler, spiritüel enerjiler olduğu düşünülür.

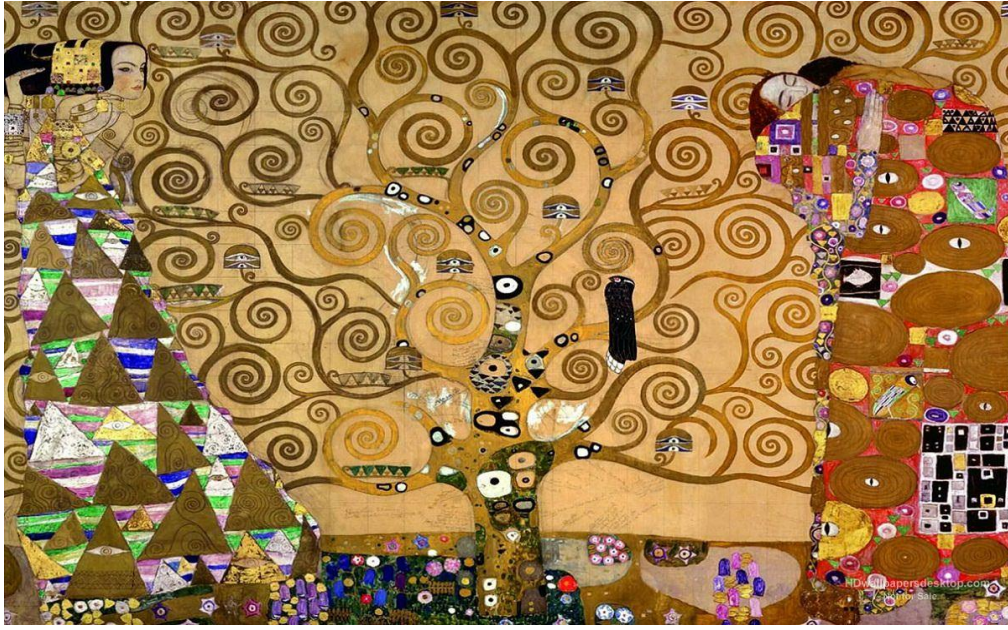
İmgelem ve meditasyonlar: Bunların ikisi birbirine bağlıdır ve birbirlerini tamamlarlar. İmgelem, gerçekliğin farklı düzeylerine girişi mümkün kılan bir “ruh organı” gibi değerlendirilir. İmgelem, ritüeller, simgesel imgeler, aracı ruhlar vb. her türden meditasyonla bağlantı içinde işlev görür.

Dönüştürme deneyimi: Bir katmandan ötekine geçişi ya da düşünsel yapının tamamen yenilenmesini, yani ontolojik değişimi ifade eder. Dönüştürüm, kurşunun altına dönüşmesi için, (*gnosis* anlamında) bilgi ile etkin imgelem arasında bir işbirliği gerektirir.

Dünya resim sanatının Şamanlarından biri olarak kabul edilen Beuys da, düalist bir dünya tasarımına sahiptir: görülen dünya, görülmez dünya. İnsanın veya doğadaki fiziksel olayların ardında metafizik yasalar veya süreçler olduğunu öne sürer. Bunun yanında Beuys, hermetik görüşlerle uyumlu olarak, insanın bir mikro kozmos olduğunu düşünür. Beuys’un doğa anlayışı da bir çeşit canlı doğa anlayışıdır ve büyüsel tekniklere sempati duyar. İmgelem ise, ussal anlamaya karşıt olarak, Beuys’un en çok üzerinde durduğu yetidir. Dönüştürme kavramı da Beuys’un birçok defa dile getirdiği simyanın temel kuramından ve inisiyasyon geleneklerinden devşirdiği temel sanatsal ilkelerinden biridir.³⁵⁷

20. yüzyıl Batı resim sanatında, Joseph Beuys, Gustave Klimt, Joan Miro, Max Ernst gibi önde gelen birçok sanatçının çalışmalarında Şamanist kaynaklı Türk kültürüne ait motifler yer almaktadır. Bunlardan Klimt’in “hayat ağacı” motifli resmi dikkate değer örneklerdendir.

³⁵⁷ Dempsey, s.259



Resim 75: Gustav Klimt, Hayat Ağacı, 1905, Museum of Applied Arts, Viyena, Avusturya

Hayat ağacı, dünya ile yer arasında kutsal değnek olarak da tanımlanır. Hirschberg, gökyüzünü de tutan bu değneğin en önemli özelliğinin gökyüzündeki ruhlara yol olduğunu, Şamanın da bu yolu trans halinde iken kullandığını kaydeder. Hayat ağacı sadece gökteki değil, yer altı ruhlarına da yoldur. Şamanizm'in en büyük araştırmacılarından Eliade, Campbell, Holmberg, Hirschberg, Radloff, Frazer gibi araştırmacılar, Şamanik ağacın tasvirini, Gök Tanrı'nın sembolü olan ağacın tasviriyle yaparlar.³⁵⁸ Eliade, Şamanik ağacın, evrenin ortasında yükselen ve zirvesinde yüce Tanrı'nın ya da güneş haline gelmiş Tanrı'nın bulunduğu dünya ağacının bir yansıması olduğunu söyler. Şamanik ağacın 7 veya 9 kertiği, kozmik ağacın 7 veya 9 dalı, 7 veya 9 gök katını simgeler. Şaman, başka mistik bağlantılar aracılığıyla kendini bu dünya ağacıyla dayanışma içinde hissetmektedir.”⁷⁹ Şamanlıkta Huş ağacı yedi dalıyla yaşam ağacını temsil etmektedir ve ağacın dalları da yıldızlı kubbe şeklindedir. Kıvrımlı ya da bükümlü ağaç gövdesi büyü veya kutsallığı ifade etmekte ve insanları iyilik ya da kötülük yönünde etkileyebilmektedir.³⁵⁹

³⁵⁸ Lynton, s.54

³⁵⁹ Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2004, s.140-141



Resim 76: Max Ernst, Hayat Ağacı,1928,

Şamanizm’de ağaçlar kutsal olarak kabul edilir ve mitolojilerinde de önemli bir yere sahiptir. Varoluş ve türeme tasarımlarında tanrısal yaratma gücünü simgeler ve genellikle “*ana*” olarak algılanır. Bunun yanında, dünyanın merkezinde yükseldiğine inanılan, yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünü birbirine bağladığı kabul edilen *evren ağacı* unsuru da ağaçların bu kültürlerdeki önemini göstermektedir.³⁶⁰ Yaşamı süresince doğadan hiç uzaklaşmayan Juan Miro da, sanatının her döneminde doğaya bağlı kalmıştır. Miro’nun yaratıcılıkla sınırsız bir imgelem gücü vardır. Doğadan duyduğu her türlü ses onun yaratıcılığını ortaya çıkarabilir. Çevresinde algıladığı küçük bir ayrıntı bile onu başka dünyalara götürür. Çocuksu bir yaratıcılığa sahiptir. Miro’nun sanat yaşamında temelde birbirinden çok farklı olamayan değişik dönemleri mevcuttur. Resimlerinde çıkış noktası hep doğa olmuştur. Kubist eğilimli biçimler kullansa da fovların çılgin renklerini tercih etse de bu resimlerindeki ortak özellik ritmik ilişkilerdir. Bu resimlerin hemen hepsinde ritim önemli yer tutar. Ön plandan arka plana belli bir ritim içindedir tüm resim.

Saf, el değmemiş çocuk bilinciyle resim yapan Miro’nun bilinçaltındaki saflığı en bozulmamış haliyle resme aktarıyordu. Miro, resimlerinde kullandığı işaretler için hiçbir anlama gelmediğini ifade etmiştir. Bunlar, embriyoları, çocukların duvarlara karaladıkları

³⁶⁰ Esat Korkmaz, *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2008, s.11

tebeşir resimlerle akraba olan ilkel tasvirleri, tarihten önceki çağlarda insanların mağara duvarlarına çizdikleri biçimleri anımsatan desenlerdir. Miro, çizgileri ve lekeleri, onların karşılıklı ilişkilerine yüzey ve derinlik isteklerine aldırış etmeden keyfi olarak tuvaline yansıtmıştır.



Resim 77. Joan Miro, Hornos de la Pena Mağarası

3.4. Türk Sanatında Şamanizm'in Yansımaları

Türk milletinin tarihi ile başlayan resim, minyatür gibi “tezhip” de güzel sanatların beşiği olan Orta Asya’da doğmuştur. Tezhip, el yazması kitapları boya ve yaldızlı süslemelerle bezeme işine verilen isimdir. Tezhip işleri devrin üslubuna göre değişiklik gösterir. Rumi ve Hatayi isminde iki üsluba ayrılır. Rumi üslup birbirine bağlıdır ve uçları kuş gagalarını andırmaktadır. Hatayi üslup ise ince kıvrımlarla birbirine bağlı küçük ve büyük madalyonlar içinde çiçek ve yaprak motiflerinden oluşmaktadır.

Kuş motifinin yer aldığı bir diğer alan ise binlerce yıldan beri insanoğlunun doğal koşullara ve iklim koşullarına karşı kendini koruma amaçlı başlattığı, kıyafet üretiminden ilham alarak geliştirdiği dokuma sanatıdır. Eski uygarlıkların kurucularından olan Türkler kendi

kültürlerine göre dokumacılık sanatını geliştirerek dünya kültüründe önemli bir yer edinmişlerdir.³⁶¹



Resim 78: Pazırık Kurganlarından Keçe Eyer, Hermitage Museum, St. Petersburg

Halılarda kuş tasvirine genellikle çift şekilde tekrarlanarak oluşan motifler şeklinde rastlanır. Kuşlar halı ve işlemelerde birbirine bakar şekilde bir bahar dalı üzerinde sohbet ederken ya da hayat ağacı motifinin iki yanında yer alırlar. Özellikle mezar taşı ve ölümlle ilgili motiflerde yer alan kuş tasvirlerinin ruhu ya da manevi bedeni temsil ettiğine inanılır. Yaygı ve halılarda sık kullanılan motiflerden biri de hanedanlık arması olarak da kullanılan koç ve dağ keçisidir. Bunların dışında geyik ve Pazırık kurganları buluntuları arasında da görülen kare ve dörtgen şeklindeki tasvirler de dokuma sanatında kullanımı yaygın olan motiflerdendir. Kare ve dörtgen motiflerin sembolik manası yurt, toprak, yaşanılan yer yani dünyadır.³⁶² Paalısı şimdiye kadar bulunan dünyanın en eski halısıdır ve Türk düyümü ile dokunmuştur. Türkler güneşi geyik ve geyik boynuzları ile ilişkilendirir. Geyik boynuzları güneşin oklarına benzetilir ve güneşin alegorisidir. At ise Türkler için Ay hayvanıdır. Pazırık halısında geyiklerin sayısı güneş döngüsüne uygun olarak 24 tanedir. Etrafında Türk usulü kuyrukları

³⁶¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007, s.32-33

³⁶² Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Publications, İstanbul, 1995, s.67

bağlı olan at sembollerinin sayısı ise, ay döngüsüne uygun olarak 28 tanedir. Türkler bu kutsal bilgiyi gizemli bir şekilde ve ikonografik olarak şifrelemişlerdir.



Resim 79: Pazırık Kurganlarında bulunan Halı, Hermitage Museum, St. Petersburg

Onuncu yüzyıldan itibaren İslamiyet'i kabul eden Türkler, güç ve kudretin sembolü olan kartal motifini görsel sanatlarında kullanmaya devam etmişlerdir. Anadolu'da özellikle Selçuklu sanatında kartal figürüne saray, medrese, cami ve mezar taşlarında sık rastlanır.³⁶³

Sanat tarihini başlatan ilk sanatçılar olan şamanlardan esinlenerek, şaman tekniğini eserlerine taşıyarak sembolik bir dil oluşturan ve sanat tarihine isimlerini geçiren sanatçılardan en önemli isimlerden biri Mehmet Siyah Kalem'dir. Mehmet Siyah Kalem'in yaşadığını

³⁶³ Tolga Uzun, *Türk Sanatındaki Kartalların İkonografisi ve Devamlılığı*, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1:83-88, 1996, s.82

kanıtlayan tek belge yapıtlarıdır. Ancak bu yapıtların büyükçe bir kısmı da zaman içinde ya kaybolmuş ya da zarar görmüştür. On beşinci yüzyılın başlarında yaşadığı varsayılan Mehmet Siyah Kalem'in resimleri rulo olarak yapılmış, ancak sonradan parçalanarak albümlere yapıştırılmıştır. Günümüze gelen eserlerinin çoğu halen İstanbul Topkapı Müzesi kitaplığında bulunmaktadır. Rulo halinde yapılan bu resimler, Orta Asya göçebe topluluklarında anlatılan epik, dramatik ve dinsel metinlerin gözde canlandırılmasında yardımcı olarak kullanılıyordu.³⁶⁴

Siyah Kalem'in işlerini doğacı sanatın ürünleri olarak; dışavurumculuğu da işlerinin en karakteristik özelliği olarak yorumlasa da son çalışmalarına göre Siyah Kalem'in sanatı animist bir dünya görüşünün ürünüdür. İpşiroğlu'nun kendi ifadesiyle;³⁶⁵

“Siyah Kalem, doğacı sanatı hiç tanımamıştı, onun sanatı animist dünya görüşünden kaynaklanıyordu. Animizm inancına göre her şeyin bir ruhu vardır ve her şey gizemli güçlerin yönetimi altındadır. Bu güçlerden arınmış nesnel dünya anlayışı, Yeniçağda bilimsel düşüncenin yerleşmesiyle ortaya çıkar. Siyah Kalem'in dünyasıysa bir büyü dünyasıdır ve bilimsel düşünceden önceki aşamada, mitler çağına özgü düşüncenin yarattığı bir dünyadır. Siyah Kalem, insanlarla ruhlar arasında aracı olmayı üstlenir, o yalnız sanatçı değil, büyücüdür de.”

İpşiroğlu'nun da belirttiği gibi Siyah Kalem, Şamanizm'in ve onun animist dünya görüşünün hakim olduğu dönemde yaşayanlardan; resimleriyle ruhların büyüsel dünyasının kapısını aralayanlardandır. Siyah Kalem resimleri, kukla ve gölge oyununda olduğu gibi bizi çok çeşitli tiplerle karşılaştırır. Bunlar arasında değişik halklardan ve inançlardan insanlara; zengin, fakir, üst sınıftan görkemli efendilere, ağır yaşamın izleri yüzlerinde okunan göçebelere rastlarız.³⁶⁶ Ancak bunların dışında Siyah Kalem'in hayal gücüyle yarattığı başka figürler de vardır: Korku saçan cinler ve devler; güreşen, çalgı çalan, dans eden, bilinmeyen bir Tanrıya at kurban eden şeytanlar. Orta Asya Şamanizm'inin ve İslami dönemin birbiriyle kaynaştığı Siyah Kalem üslubundaki resimlerin dini sahnelerinde insan ve hayvan karışımı siyah, kırmızı ve sarı derili, çirkin ve buruşuk yüzlü, boyunsuz devler tasvir edilmiştir.

³⁶⁴ Mazhar Ş. İpşiroğlu, *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.13

³⁶⁵ İpşiroğlu, s.8

³⁶⁶ İpşiroğlu, s.13



Resim 80: Mehmet Siyah Kalem, Göçebe Kampı, 36.4x19, Topkapı Sarayı



Resim 81: Mehmet Siyah Kalem, Moğol Düyümü ve İki Demom 23.7x17.4



Resim 82: Mehmet Siyah Kalem, Savaşçı ve Atı

Siyah Kalem'in sanatının da resmin bu gücüne inanarak oluştuğu söylenebilir. Bu çerçevede resimleri incelendiğinde, resimlerinde yer belirtilmediği halde, figürlerin yere bağlı olduğu muhakkak hissedilir. Figürlerin yere basışları, kol ve bacak kaslarının şişkinlikleri, bacaklarının yerden güç almışçasına açılması ve yeri kavraması toprağın varlığını her zaman duyumsatır. Bu da doğu dünyası için önemli olan toprağa, “*toprak anaya*” olan bağlılığı betimler.

Siyah Kalem resimlerindeki bir diğer özellik ise ağırlık ve hareketi betimleyiş şeklidir. Onun resimlerindeki ağırlık Ön Asya sanatında görülen hareketten yoksun donmuş ağırlık değildir. Siyah Kalem'in figürlerinde iki karşıt güç birleşir. Yerçekiminin gücüne, canlı vücudun buna karşı koyan etkinliği eklenir. Bu taşkın güç en çok ellerde ve ayaklarda toplanır. Kendilerini kaptırıp güreştikleri ya da dans ettikleri zaman çılgınlığa varan bir güç boşalmasıyla karşılaşılır.³⁶⁷ Dans eden demonların hareketi buna iyi bir örnektir.

³⁶⁷ İpşiroğlu, s.22



Resim 83: Mehmet Siyah Kalem, Dans Eden Demonlar, Topkapı Sarayı Hazine Dairesi

Bu sahne büyük bir olasılıkla ruhlarla bağlantı kurabilmek, onları çağırmak ya da kaçırmak için yapılan bir dinsel ayini göstermektedir. Ayine katılanlar, yüzlerine demon maskesi takarak ruhları taklit etmektedirler. Sadece birinin maskesi bulunmamakta ve soluyan yüzü açıkça görülmektedir. Bilinç bağlarından kopabilmek için, kendilerinden geçinceye kadar dans ederek tepinmektedirler.³⁶⁸ Bu betimlemelere göre dans edenler büyük ihtimalle Şamanları temsil etmektedir.

3.5. Çağdaş Türk Resmine Şamanizm'in Yansımaları

Anadolu uygarlıkları ve kültür birikimleri, tarih ve gelenek boyutu ile sıklıkla günümüz çağdaş eserlerinde ön plana çıkmaktadır. Özellikle de son zamanlarda eski Türk uygarlıklarının geleneksel sanatını konu alan sanatçıların sayısı hızla artmaya başlamıştır. Türk toplumunun okuyan kesimi arttıkça bilinç daha da artmaya başlamıştır. Kendi kültür, sanat ve tarihi değerler incelenerek sanatçıların esin kaynağı haline gelip çağdaş bir yorumla, post-modernizm bağlamda yepyeni eserler ortaya konulmaktadır.

1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllarda ve sonrasında, Türk sanatındaki ilgilerle çağdaş dünya sanatı arasındaki ilgiler, artık hem zaman hem de sanatsal yaklaşımlar yönünden belli paralellikler ve eşzamanlılık göstermeye başlar. Özellikle de 1980 sonrası figüratif ve yeni-

³⁶⁸ İpşiroğlu, s.39

figürasyon, soyut ve yeni-dışavurumcu, kavramsal ve postmodernist gibi geniş perspektifli yaklaşımlar; Türk sanatında ve resminde sanatsal üretimin, kavramlar ve sanatsal düşüncenin çağdaş noktada yakalanmış yönelimleri olarak görülebilir. Türk sanatı bugün, figüratiften soyuta, soyuttan kavramsala ve yerleştirmelere kadar geniş bir açılım ve zenginlik içindedir.³⁶⁹

Başlangıçta çekingen bir yaklaşımla kimi manzaralar içerisinde küçük detaylar halinde ele alınan figür, yaşanan kültürel değişim neticesinde yavaş yavaş resmin konusu içerisine girmiş zamanla da çok farklı yaklaşımlarla Türk sanatçıları tarafından yorumlanmıştır.³⁷⁰ Türk resmine figürün girişi bireysel düzeyde Osman Hamdi Bey ve genel olarak da Çallı Kuşağı ressamı ile başlamıştır. Gerçi Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyit ile diğer bazıları resimlerinde de kimi zaman figüre rastlanmıştır, ancak figür ya çok küçük bir yer tutmuş ya da Süleyman Seyit gibi acemice ele alındığı için, yeteri kadar vurgusal kılınamamıştır. Başka bir ifadeyle insan figürü, Türk sanatçıları tarafından yağlıboya resim sanatıyla tanışmasından yaklaşık olarak elli yıl sonra ele alınabilmiştir. Bu da başlı başına bir kilometre taşıdır. Zira, yüz yıllardan beri resmi olmayan bir şekilde sürdürülen bir suret yasağının ardından birdenbire figüre geçmek o dönem ve koşulları içinde üstesinden kolayca gelinecek bir şey değildir.³⁷¹ Türk resim tarihi içerisinde 1914 Kuşağı (*Çallı Kuşağı*) sanatçıları geometrik-kübist üsluba ve soyutlamaya doğru atılmış ilk adım olarak sayılabilir.

Günümüz resminde görülen lirik soyutlama anlayışı, heyecanlı, coşkulu sanatçının, serbest fırça hareketleri, boya kazımaları, karıştırmaları ve boya bıçağı ile yarattığı boyasal doku şiiriyetinde şekillenmektedir. Bu, bir çeşit, el yazısı notlarına dayanan serbest boyasal anlatımın şiirsel anlatımında, nesne, figür ve doğa görüntüleri, neredeyse belirlenemez soyut biçimlere dönüştüğünden, optik imgelerde görülen biçim ve düzen kaybolmaktadır. Bu tür lekese ve çizgisel dokudan dolayı, nesne, figür ve doğa görüntüleri, asıl biçimlerini önemli ölçüde gösteremediklerinden, bir biçim soyutlaması ister istemez ortaya çıkmaktadır. Hatta doğaya yönelik olarak gerçekleştirilen kimi resimlerde bile, nesne figür biçimleri, sanatçının tuşsal kompozisyonu içinde tanınmaz bir biçime girmektedir.³⁷² Lirik soyut resimler doğa ile bağlantısını tam olarak koparmadığından, doğa ile ilgili anımsamalar yaşatmakta ve isimleri

³⁶⁹ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s.37-38

³⁷⁰ Kaya Özsegin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1982, s.37

³⁷¹ Kemal İskender, *Türk Resminin Figüratif Açısından Görünümü Türkiye'de Sanat*, İstanbul, 1994, s.51

³⁷² İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s.59-60

de doğa ile bağlantılı olabilmektedir. Türk resminde Cumhuriyet dönemi *lirik soyutlama* üslubu önceleri Batı'dan etkilenerek yoğun bir şekilde resmimize girmiş, daha sonra ise toplumsal yapıyı ilgilendiren bir şekil almıştır.

Lirik soyut anlayışını benimseyen Türk sanatçıları modelden uzak kalmışlar ancak hacimli figürler ve objeler oluşturmuşlardır. Bu tür çalışmalarda canlı renkleriyle hem bir şiirsellik, hem de neşeli bir denge söz konusudur.

Türk sanatındaki lirik soyutlamacılar arasında Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeid, Arif Kaptan, Hasan Kavruk, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Burhan Uygur, Süleyman Velioğlu, Tamer ve Tangül Akalıncı, Güngör Taner gibi sanatçılardır. 1950'den başlayarak 1965'e kadar soyut sanat akımları çevresinde olan resim sanatı 1960'lar da yeni figürasyon eğilimi ile figüratif anlayış yeniden ve çok çeşitli anlatım biçimleriyle ortaya çıkmış ve günümüze kadar etkili olmuştur.³⁷³ 1950'den sonra Türk sanatında, zamanla geliştikçe genişleyen soyut sanatın hâkim olmasıyla sanatçılar kendi kişisel tercihleri doğrultusunda herhangi bir akım ya da bir eğilime bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye başlamışlardır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Farklı sanat alanlarında eserler üreten ve anlatma sanatı olarak Türk el sanatlarını gündeme getiren Bedri Rahmi Eyüboğlu ise geleneksel halk sanatı yapıtlarını mitolojik söylenceleri araştırmış, kültürel zenginlikleri çağdaş bir yorumla aktarmıştır. Eyüboğlu'nun Şamanizm'den etkilerin görüldüğü hayat ağacı adlı eserinde, ağaç üzerinde yer alan kuş motifleri kartalı temsil etmektedir. Şaman geleneğinde kartal ile birlikte ifade edilen hayat ağacının Şamanizm inancının yansıdığı motifler ressamın eserinde kompozisyon unsuru olarak yer almaktadır. Eyüboğlu'nun aşağıda gösterilen bazı örnek soyut kompozisyonlarında da Anadolu sanatıyla iç içe olan Şamanizm'in etkileri görülebilir.

³⁷³ Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, Türk Matbaacılık, Ankara, 1992, s.17



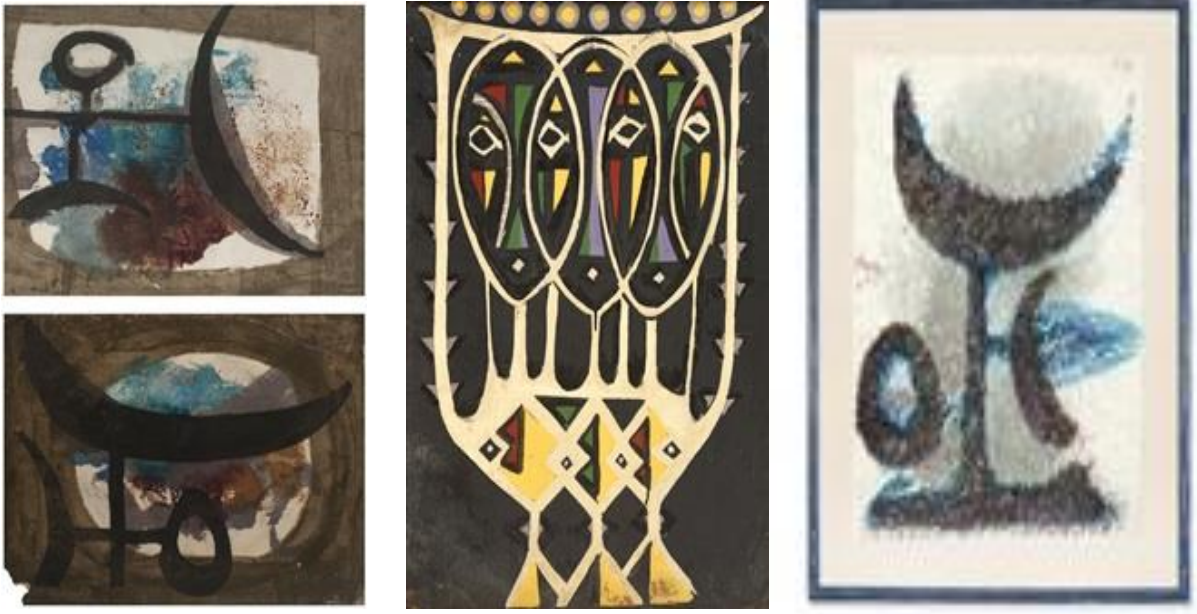
Resim 84: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hayat Ağacı 1957, 22x40cm

Bedri Rahmi'nin ilham aldığı, bugün dahi Anadolu Türkmen köylerinde dokunan halı, kilim gibi örgüler, şaman giysileriyle aynı izleri taşımaktadır. Şamanın üzerine giydiği giysiye yılan, akrep, çiyân, kunduz vs. yabancı - zararlı hayvan Şekilleri çizilerek onların kaçırılacağına inanılırdı (Şener, 2003: 108). Türkmen halı ve kilimleri üzerindeki akrep, yılan, kırkayak (Resim-16) gibi hayvan resimleri de, eski Türk inanış ve geleneklerinden kalma bir özelliktir. Bunun amacının tıpkı Şamanların kıyafetlerinde olduğu gibi zararlı hayvanları kaçırmak olduğu kabul edilmektedir.³⁷⁴



Resim 85: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak, 1957, 30x87cm

³⁷⁴ Kurtoğlu, 2006: 3



Resim 86: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Soyut Kompozisyonlardan Örnekler

Kompozisyona birbirinden bağımsız olarak eklenen kuş formlarının sanatçının resminde Şamanist etkilerin izleri taşıdığı izlenimini yaratır ve kartal imgesinin, sanatçının resimlerine Şamanizm'deki etkisiyle yansıdığı düşüncesi çıkarılabilir.

Geleneksel sanatlarımıza büyük bir sevgi ve coşku ile yaklaşan Bedri Rahmi'nin bu sanatlardan aldığı öğelere yeni bir düzlemde ve farklı anlayışla hayat vermekteki amacı halkın kendi eserlerine yeni bir yorum katarak yine onlara sunmaktır. Halk sanatını bir kaynak bilen sanatçı, bu alandaki motif zenginliğinden faydalanarak özgün tasarımlar gerçekleştirmiştir.³⁷⁵ Aktansoy, 2004: 36

Neşet Günal

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

³⁷⁵ Aktansoy, 2004: 36

çıplak ya da parçalanmış ayakkabılardan fırlayan abartılmış ayaklar ve ağaç dalları gibi kıvrılıp bükülen iri eller, Onun resimlerinin sembolleşen figürleridir.³⁷⁶

Şamanizm konusunun işlendiği eserlerinden “korkuluklar” serisini 1980’lerde yapmıştır.

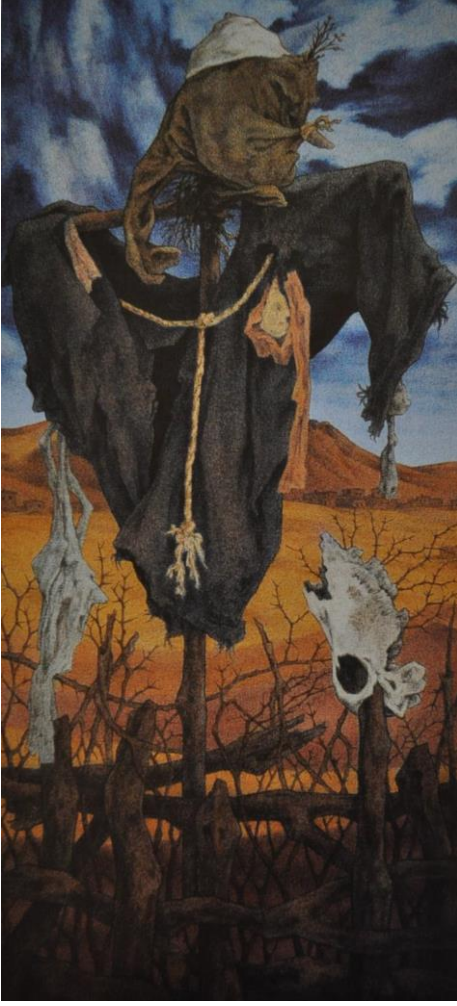
Şamanizmle ilgili yapılan araştırmalarda; eski Türklerin bostanlarını nazardan korumak için bağ-bahçelerine bostanlık korkuluğu ya da kazıklara geçirilmiş at kafatası diktikleri tespit edilmiştir. Kuzey Kafkas Türkleri, mahsullerini yetiştirdikleri alanlara, sıriklara geçirilmiş at kafatası dikmiştir. Yine Türkistan’da Kazak-Kırgızlarda, Başkurlarda nazar ve kötü ruhlara karşı korunma tılsımı olarak at kafatası kullanılmıştır. Başkurlar özellikle arı kovanlarının bulunduğu yerlere bunlardan koymuşlardır. Çuvaş Türkleri de bağ ve bostanlarına at kafatası asmıştır. Kurban edilen hayvanların kafataslarını asma geleneği, Göktürklerde de 8. yüzyılda görülmüştür.³⁷⁷ Şamanist inançta at, Şamanın en büyük yardımcı/koruyucu ruhudur. Şamanın gökyüzüne çıkmak ve yeraltına inmek için kullandığı bineği ve kurbanlık hayvandır.

Günümüzde, tıpkı Neşet Günal’ın Nevşehir yöresine ait resimlerinde olduğu gibi, Mersin, Hatay ve Diyarbakır’da mahsulleri nazardan korumak için bağ-bahçe ya da tarlanın içine bir sırik üzerinde at, eşek, koyun, inek, köpek gibi hayvanlardan birinin kafatasının dikildiği görülmektedir. Elazığ’da ekinler için bir hayvan kafatası ya da bunun yerine insan kılığındaki bir korkuluğun kullanıldığı görülmektedir. İskelet halindeki hayvan kafatası ile insan şeklindeki korkuluğun, dikkati kendi üzerlerine çekerek nazarı etkisiz hale getirdiğine inanılmaktadır. İtinayla giydirilen ve bulunduğu yerdeki ürünleri kötü gözlerden koruması için hazırlanan korkuluklara dikkat edildiğinde, rüzgârdan uçuşan elbiseleri ile adeta ayinlerde dans eden Şaman’ı anımsatmaktadır.³⁷⁸

³⁷⁶ Giray, 1997: 524

³⁷⁷ Aktaran: Çıblak, 2004: 114

³⁷⁸ Çıblak, 2004: 114



Resim 87: Neşet Günal, Korkuluk VII, 1988, 165x78 Resim 88: Neşet Günal, Korkuluk XI, 1989, 163x114cm

Anadolu ve Orta Asya'daki şaman inanç ve söylencelerini yeniden kurgulayan ve yapıtlarını estetik yönünden birleştirerek yorumlayan Can Göknil ise günümüz Türk resminin özgün ressamı arasındaki yerini korumaktadır. Kartal betimlemesini Göknil'in eserlerinde de görmek mümkündür.

Ne var ki, bütün bunların ötesinde, korkulukların bir başka anlamı daha vardır Günal için, sanatçı: “Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır” demektedir.³⁷⁹

³⁷⁹ Aktaran: Ergüven, 1996:166

Adnan Çoker

Adnan Çoker, 1950'lerde başladığı soyut anlayıştaki resim çizgisinden günümüze kadar hiç şaşmayarak, yarım asrı aşkın bir süredir Türkiye'de soyut resmin öncülerinden biri olmuştur. İlk soyut çalışmalarında eski yazılardan esinlenmiş ve yazılardaki ritim ve biçim düzenlemelerinden etkilenecek yeni, özgün kompozisyonları renk toplamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir.³⁸⁰

Sanatçının, 1960'lı yıllardaki soyut ifadeci resimleri öznel bir anlatımı yakalamayı başardığını göstermektedir. Çoker'in tek rengin ayrımlı ton değerleriyle üretilen soyut resimlerinde dinamik bir etkileşim ön plana çıkmıştır. Kimi zaman kalınlaşan boya dokusunun katmanlaşan kesişmeleri ve plan ayrımlarıyla gerçekleşen soyut vurgu, çoğu kez kâğıt üzerine çini mürekkebi ile üretilen renk geçişleriyle dinamizm kazanan anlatımlara dönüşmüştür. Sanatçı 1970'lere doğru ise yeni bir arayışa yönelmiştir. Esin kaynakları arasına Rus konstrüktivistleri ve özellikle Malevich'in mekân boşluk anlayışı ve yapısal resim hakkında geliştirdiği görüşleri katılmıştır. Çoker bu aşamada yapı-simetri kavramını öznelenştiren resimsel bir anlatıma ulaşmış (Giray, 1997: 512) ve Batı kültürüyle beslenmiş sanatçı kişiliğini geleneksel Türk kültüründen seçtiği öğelerle bütünleştirdiği yeni özgün yapıtlar yaratmıştır.³⁸¹

Sanatçı, 1969-1984 yılları arasında Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarlığını ressamca incelemeye başlamış ve bu dönem resimlerinde (Aksüğür Duben, 1997: 412) geleneksel Türk pencere, kemer, kubbe vs. sistemleri gibi organik parçalardan çağın soyut anlayışına uygun özgün görsel bütünlere ulaşmıştır (Ersoy, 1998: 40). Çoker'in 1970 sonrası çalışmalarında görülen ve bu güne kadar sanatının esin kaynağı olan kubbe formunun (Resim-22: Gök Kubbe, Resim-23: Gök Planı) arka planında ise binlerce yıllık Türk sanatına kaynaklık eden şamanist felsefenin Gök unsuruna ilişkin inancının yattığı söylenebilir.

³⁸⁰ Ersoy, 1998: 40

³⁸¹ Ersoy, 1998: 40

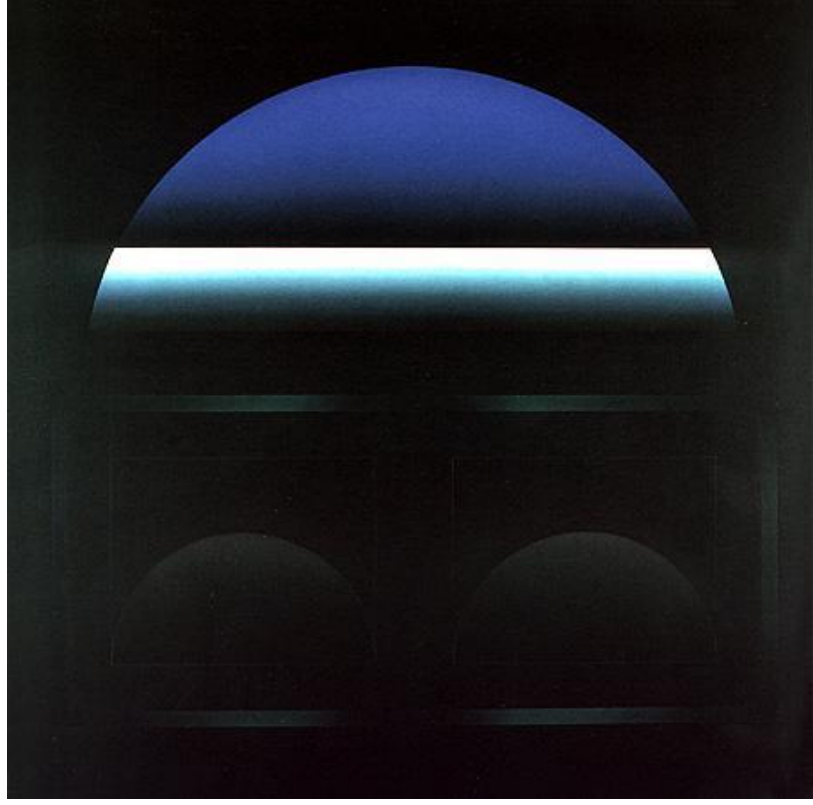


Resim 89: Adnan Çoker, Gök Kubbe, 1970, 55x46cm

Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı mimarlığında sıkça gördüğümüz kubbeler; Gök Tanrı inancından gelen gök kubbelerdir. Göğün mimariye "gök kubbe" olarak taşınmasıdır. Renk verilirken de, kubbelerin gökyüzünü andıran kısmı mavi olur. Bu durumsa, İslâm öncesi Şamanist (Gök Tanrı) inancın mimariye yansıması olarak kabul edilmektedir. Eski Türkler ve Moğollar'da Tanrı kelimesi Gök ve İlah anlamlarında kullanılmıştır³⁸².

Sanatçı'nın yine Mavi Denge isimli eserinde de Gök Tanrı inancının mavi renkle olan yakın ilişkisinin yansımasının yer aldığı söylenebilir.

³⁸² Şener, 2003: 49-107



Resim 90: Adnan Çoker, Mavi Denge, 1996, 180x180cm

Sanatçı zeminde kullandığı siyah renk için; *“Benim resimlerimin mekânı soyutla somut arasında gidip gelmektedir. Siyah örneğin, dünya atmosferinin siyahı değil. Atmosferde mutlak siyahı bulmak olanaksız. Fakat uzaya açıldığınızda mutlak siyahla karşı karşıyasınız... Burada siyah, resimsel boşluğu, kendi deyimlerimle söylersen, resimsel uzayı temsil ediyor, maddi uzayı değil. Fakat, elbette kozmik çağrışımlara da açık. Ben uzay boşluğu, dünyasal mekân derken, resimdeki derinliği daha anlaşılır kılmak istedim. Yoksa, elbette, uzayın resmini yapıyor değilim. Biçimlerin kenarlara kıvrıldığı çalışmalarımı hatırlayınız. O resimlerde espas elle tutulur bir somutluk kazanıyordu. Uç uygulamalardı onlar ama espas anlayışım hakkında nihai bir fikir verirler. Çağrışımlara gelince, bunlara elbette kapalı değil resmim. Olmasını da arzulamam zaten”*³⁸³ demektedir.

Sanatçının çalışmalarında Şamanist inanca ait etkiler kubbe formlarında görülmüştür. İslamiyet öncesi inanç sistemini oluşturan Şamanizmden kaynaklandığı söylenebilir.

³⁸³ Sadak, 2010:

Halil Akdeniz

Halil Akdeniz, Çağdaş Türk Sanatı alanında eserleri ve araştırma yazıları ile tanınır. Son dönem çalışmalarına kaynaklık eden 1978’li ve 1980’li yıllarda “İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler” adlı resim dizisiyle başladığı ve yaşadığı çevrelerdeki fiziki çevre sorunlarıyla ilgili bilimsel araştırmalarla da desteklenen sanatsal çözümleri, “İzmir Efes-Ören Görsel Notlar” dizisi ile devam etmiş, Anadolu’nun değişik kültür bölgelerini kapsayan bu çalışma dizilerinde “Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası”, “Anadolu Uygarlıkları-Kültür çevresi”, “Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları” ve “Anadolu Uygarlıkları-Kültür Bakiyeleri” üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı, son dönemde “Kültür İmleri” adlı bir dizi işe yoğunlaşmış durumdadır.³⁸⁴



Resim 91:Halil Akdeniz, Kültür İmleri, Tuval, akrilik- karışık teknik, 2009, 102x150cm

³⁸⁴ <https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html>

Yaşamı boyunca devam ettiği Anadolu araştırmalarının yanı sıra yurtdışında yaşadığı dönemlerde ve seyahatlerinde, müze ve ören yeri ziyaretleriyle Dünya kültürlerini incelemeye de devam eder. Poseidon Çatalı ya da Asası, Efes'ten alıntılanarak eserlerine taşıdığı Yunanca fi (φ) harfi, stilize geyik ve onlarca kültürel imge Halil Akdeniz'in eserlerinde temsili görevlerini yerine getirmek üzere sanatsal kurgusunda (tuval yüzeyinde) yer alır.

Prof. Rifat Şahiner, Halil Akdeniz ve Kültür İmleri Kitabında (2014) simgelerin yolculuğunu şöyle anlatıyor: “Özellikle 1990'ların başından bu yana Akdeniz, tuval ve şasiye yeni işlevler yükleyerek resimsel mekan ın dışına taşmış ve birçok yeni malzemeyle deneysel bir süreç girmiştir. Bu deneysellik, sanatçıyı bir yandan bıkp usanmaksızın sürekli yeni ilişkilendirmeler ve ifade yolları aramaya zorlamakta, öte yandan başlangıçtan beri kullanageldiği formları ve simgeleri yeni olasılıklar içinde düşünmesini sağlamaktadır.” Akdeniz'in son dönem çalışmalarında geçmişin yazı, işaret ve simgeleri, alıntılanarak ya da sanatsal olarak dönüştürülerek günümüz imgeleriyle farklı bağlamlarda bir arada kullanılmaya başlar. Bu imgeler daha günümüz dünya siyasi ve politik çatışmalarına gönderimli evrensel nitelikli enerji, güç ve otorite simgeleri ve buna karşı nükleer karşıtı barış simgeleri gibi çağdaş imgelerle birlikte yer almaya başladığı görülür.³⁸⁵



Resim 92:Halil Akdeniz, Kültür İmleri, Tuval, akrilik ve karışık teknik, 2009, 80x88cm

385

<http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0>

Sanatçının kendi sanatı hakkındaki açıklamasında, Anadolu'nun değişik bölge ve tarihi kültür çevrelerine ait veriler sanatsal malzeme olarak kullanılmıştır. Çalışmalarım geçmişten günümüze Türkiye'nin değişik yörelerindeki Anadolu Uygarlıkları'na (Antik Grek ve Hitit) ait yazı-işaret, simge ve benzeri verileri; resimlerimde başka bir bilinç düzleminde yeniden değerlendirilip zaman, mekan ve işlevlerinde değişime uğrayarak yeni bir varlık, yeni bir düşünsel ve görsel gerçeklik kazanmaktadırlar. Kullanılan yazı, işaret ve simgeler, başlangıçta tek tek çıkış kaynaklarına ilişkin açık anlamlar içerseler de bunların sanatsal düzeyde bir araya gelerek oluşturdukları bütün, oldukça kapalı ve karmaşıktır. Bu yeni oluşumlar, bir dizi sezgisel ve düşünsel süreçler sonucu ortaya çıkmaktadır. Tarihsel zaman kesitlerinden alınan bu kültür malzemeleri, günümüzün mira, jalon, metalik üçgenler gibi bir kısım çağdaş imgelerle birlikte kullanılmıştır. Bunlar, benim kişisel seçim ve duyarlılıklarımın yaşamın ve kültürlerin ayrıntılarında bulduklarımın sanat düzleminde yansımaları ve kendi sanatsal çözümlerimdir.³⁸⁶Diye açıklamıştır.



Resim 93: Halil Akdeniz, Kültür İmleri – Kültür Objeleri, Tuval üzerine akrilik, 2012, 180x20/130x20cm

Sanatçının Kültür Objeleri isimli eserinde kullandığı Poseidon çatalı, Poseidon üçgeni simgesi için yaptığı açıklamada , güç ve otorite'yi simgeleyen bir şey. Antik dönemde ortaya çıkmış

³⁸⁶ <http://www.halilakdeniz.net/Sanatçının> Kendi Çalışmaları Hakkındaki Notları.

olmasına rağmen bu simge bütün Orta Asya, Uzak doğu ve Ön Asya gibi bütün kültürlerde geziyor. Biçimde aynı simge ama anlamları değişerek geliyor. Mesela Şamanlarda kötülüklerle karşı koruyucu silah olarak kullanılıyor. Dolayısıyla aynı simge kültürel kendi coğrafyalarına rağmen sınırlarını aşarak bir dolaşıma giriyor, ifadesini kullanmıştır.

Balkan Naci İslimyeli

70'li yıllarda insanın var olma sorununu tarihsel kökler ve kültürel geçmiş açısından ele alan Balkan Naci İslimyeli yapıtlarında “gelenek/bellek/kimlik/aidiyet” kavramlarını öne çıkarmıştır. Geçmiş zamanın izlerini güncel sorgulamalarla bir araya getirmiştir.³⁸⁷

Balkan Naci İslimyeli 1989'da gerçekleştirdiği enstelasyonlarında doğa ve insan ilişkisini irdelemektedir. İnsana yaşamını veren doğayla dostluğu ve çekişmesi bu enstelasyonun özünü oluşturur. Hava,Su, Toprak, Ateş bu dört elementin yaşam ve ölüm sürecinde insana eşlik edişinin öyküsüdür.



Resim 94: Balkan Naci İslimyeli Yol 1989, 130x180cm

³⁸⁷ Antmen,s 169

Doğada insanın bıraktığı izler, dönüşümün göstergesi küller ve bedenler bu tabloların ana öğeleridir.

İnsana sonsuz yaşamsallık olanakları sunan doğanın içinde ölüme yazgılı karanlık yüzler ölüm sürecini anlatmaktadır. Yaşamın içindeki ölüm ve dönüşüm, Balkan Naci İslimyeli'nin bize anlattığı en önemli gerçektir.³⁸⁸

Nedret Tanyolaç Öztokat'ın sanatçıyla yaptığı Yüz Yüze söyleşisn de İslimyeli, doğa/insan, doğa/kültür ilişkisini şu şekilde değerlendirmiştir.

*“Uygarlaşma doğayı denetleme gücü gibi görüldü. Doğaya karşı kazanılan başarılar abartıldı. Ama bu süreç içinde de, insan doğanın parçasıydı, oysa kendini doğanın karşısında görerek daha üstün bir konumda olduğunu zannederek yüz yıllar harcadı. Halbuki doğanın bir parçası olarak, doğal yanlarımızı koruyarak geliştiğimiz sürece, doğaya aidiyetimizle büyüdüğün sürece, doğaya hem hizmet etmiş oluruz hem de onun bir parçası olarak mutlu oluruz. Ama insan bunu yapmadı, bir mücadelenin içine girdi. Benim doğayla bakışım tümüyle doğuludur. Kendini doğanın bir parçası gibi gören, ölümlülüğün bilincinde, buna saygılı, toprağın verdiklerine şükreden bir tutumdur. **Hava Su Toprak Ateş**'te eleştirdiğim şey kıyamet işlerinin, insanın doğayla karşı karşıya gelişinin sonucunda varılan felaketin bir dökümüdür. Şimdi o sergi açılalı yirmi yıl oluyor ve o tezler her gün daha çok doğrulanıyor. Doğa dengesinin bozulmasına her gün daha çok tanık oluyoruz. Doğaya inancım açısından pagan bir ruha sahibim, bir dindar olsaydım doğa güçlerine tapan bir putperest olurum heralde. Resimlerimden de anlaşılır bu. Doğa içinde çok mutlu olurum ben. Küçüklük, kaybolma ama ona ait duygusu. Mutluluk buradadır”.*³⁸⁹

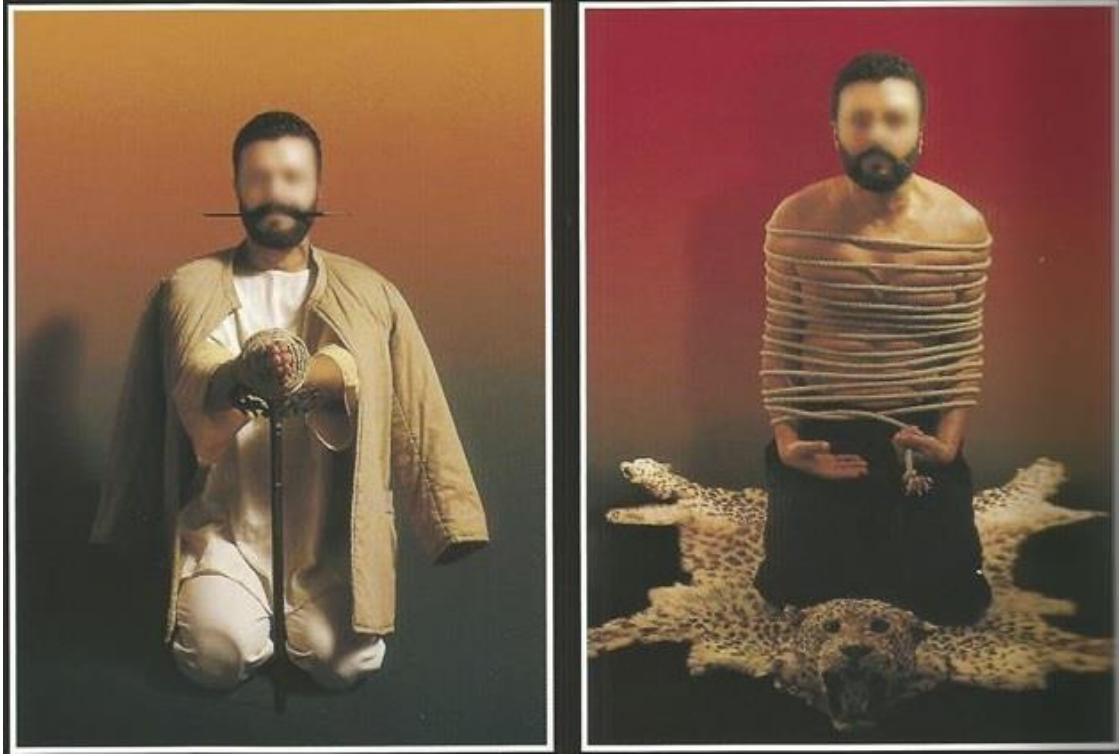
İslimyeli açık dinsel ve görsel göstergelerle bir söylem öznesi olarak karşımıza çıkmayı Suret'te de sürdürür. suret ressamın gelenekle hesaplaşması ve o gelenekteki anonim ressam kimliğini sorgulaması düşüncesine dayanır. Öte yandan, geçmişin halk resmi ve halk hikayelerine özgü kanon yaonları modern versiyonlar biçiminde izleyiciye sunulmaktadır. Yaratım sırasında ressamın çektiği yalnızlık, çile, arınma, vizyona ulaşma gibi sanatçının varlığına egemen tüm süreçler bu tek tümcelik “anlatılarla” izleyiciye aktarılır.

³⁸⁸ Nedret Tanyolaç Öztokakan *Balkan Naci İslimyeli, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 2007, 14*

³⁸⁹ Nedret Tanyolaç Öztokakan *Balkan Naci İslimyeli, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 2007, 14*



Resim 95: Balkan Naci İslimyeli, Göz Yaşının Göl Olup Ateşi Söndürdüğü'nün Resmidir, 1998, 90x153cm



Resim 96: Balkan Naci İslimyeli, Suret Serisinden iki Örnek, 1-Sanatcının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir, 1998, 90x119cm, 2-Sanatcının Kendine Bağlanarak Çile Çektiğinin Resmidir 1998, 90x119cm

yolculukla astral seyahat yapmaya başlar, bu şekilde ruhlar alemine yükselir. Resimdeki figür Şamanın astral seyahatini simgeler. Aşağıdaki spiral sembol evrenin zaman mekan nehri olarak sonsuz bir şekilde yedi boyuta bölünmesini ifade etmektedir.

İslimyeli'nin eserlerinde kaligrafi dinsel imgelere dönüşmüş'tür. Dinsel imgeler sanatçıya yaşadığı ve kültürlerinin geldiği toplumun bilinç altı tanımlamasına dair rehberlik etmiştir. İslimyeli'nin konudan doğrudan ilham aldığı, amacının dinsel bir olayı ya da zaten çözülmemiş bir simgeyi olduğu gibi kullanarak çağdaş bir üretimin var olamayacağı düşüncesi, onu farklı bir noktaya çekmiştir. Onun, imgelerin yüklendiği anlamlar ancak çağdaş bir biçimde yeniden güncel ifadesine kavuşur.³⁹¹

Murat Morova

Morova, araştırmanın konusu ile ilgili olarak yapmış olduğu çalışmalarda kullandığı tasavvufi imge ve sembollere, bu çalışma içerisinde adı ge.en diğer sanatçıların aksine, siyasal imgeler yüklemiş ve kullandığı bazı imgelerin batın anlamlarını göz ardı etmiştir.

Morova'nın 2000 yılına ait "Ten Yorgunu" adlı çalışmasında kullandığı "insan-ı kamil2 motifi ve aynı seride kullandığı on iki imamı simgeleyen on iki adet portre, onun düşünce dünyasında günümüz toplumunun kişilere taktığı kimliklere ait bir gönderme niteliği taşımaktadır. Figürlerin üzerinde yer alan rozetlerdeki "asosyal", "istenmeyen adam" gibi tanımlamalar, sanatçının yakın sosyal tarihin, verilerine yönelik bilgilerinin plastik dışa vurumu olarak algılanır.

Genelde tüm inanç sistemlerinin özelde ise İslam'ın heteredoks yanıyla ilgili olan sanatçı Murat Morova, dinsel imge taşıyan çalışmalarında, imgelerin batını yönünde değil, onların inanç sistemlerinin içindeki sosyolojik yanına değindiği ve bunun toplum hayatına geçişini sanatıyla sorgulama yolunu seçtiğini ifade eder ³⁹²Morova eserlerinde dinsel imgeleri kullanma sebeplerinden biri olarak ta başkaldırını en iyi ifade etme şekli olarak görür. Sanatçının yapmış olduğu çalışmalar her ne kadar tasavvufa ve inanç sistemine dayalı imgeler içerse e o, bunu bir inanç sisteminin etkisi altında olmaktan çok, bu imgeler aracılığıyla kendisi için problem teşkil eden sosyolojik olayların siyasal bir zeminde plastik ifade olarak başkaldırısı şeklinde yorumlar.

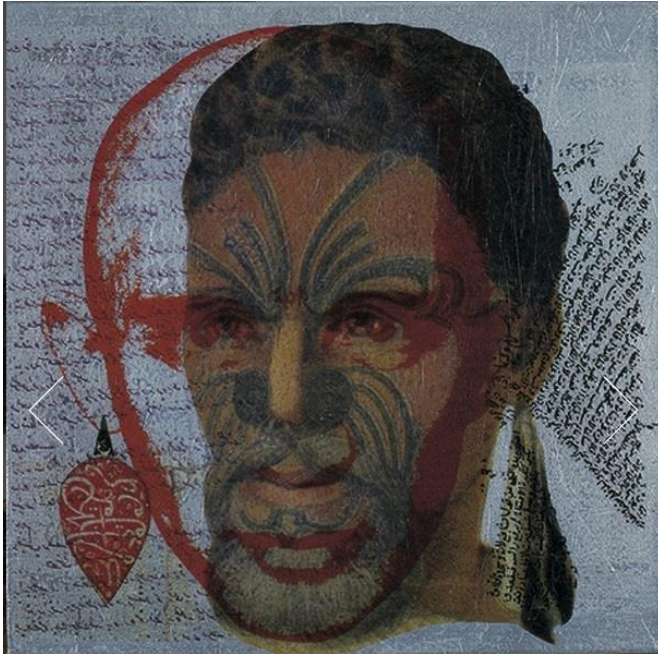
³⁹¹ www.balkannaciislmyeli.com

³⁹² Önel Kurt, *M. Morova ile kişisel iletişim*, Kasım 2000



Resim 99: Murat Morova, Tuval üzerine karışık teknik, 2000, 60x45cm

Sanatçı, bazen de dinsel bir imgeyi soyutlayarak çağdaş bir motife dönüştürme yaklaşımı ile, izleyiciye bir anımsatma yapması için “uydurduğu” yazıyı simgeleyen motifler kullanır. Sanatçı eksi yazının bugünkü okunmazlığını, yeni bir kurgu ile vurgulayarak, izleyiciye kendi belleğindeki imgeleri ve çağrışımları kullandırır.³⁹³



Resim 100. Murat Morova, Dem Bu Dem 2001, 30x30cm



Resim 101. Murat Morova, Tenin Gölgesi, Tinin . Gövdesi 2000, 29x31,5x8cm

³⁹³ Mutluhan Taş, *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hakim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*, Doktora Tezi 2010

Morova “Nature Monte” ile günümüz dünyasında doğa ve ölüm ile kuruğumuz ilişkiyi çok katmanlı bir kurgu içinde sorguluyor. Sanatçı, insanın doğasına verdiği tahribatın geri dönüşsüz bir noktaya doğru ilerlediğini hatırlatarak izleyiciyi ölümün yıkıcılığı ve yaşama gücünü yeniden elde etme arzusu arasındaki arafta, estetik ve politik önermeler arasındaki bir yolculuğa davet ediyor. Bu çalışmalarında çevre kirliliği ile ilgili sorunlar eserlerin ana çıkış noktalarından birini oluşturuyor. Morovanın sanayi atıkları ve soyu tükenmekte olan hayvan bibloları ile hazırladığı yeni dünya atlası karanlık bir geleceğe işaret ediyor. Morovanın hazır materyaller ile ürettiği işleri daha önceki çalışmalarında olduğu gibi doğu ve batı arasında kurduğu estetik ve düşünsel diyalogun etrafında şekilleniyor. Morova figür, leke ve nesneyi düzenlemek için kullandığı yöntemleri minyatürlerdeki hiyerarşik perspektif uygulamaları ve katı’sanati geleneğine dayanarak kuruyor. Morovanın katran ile yaptığı desenlerde hayvansal figürler ve lekeler Osmanlı minyatürlerindeki av sahnelerini andıran bir anlayış ile düzenleniyor.³⁹⁴



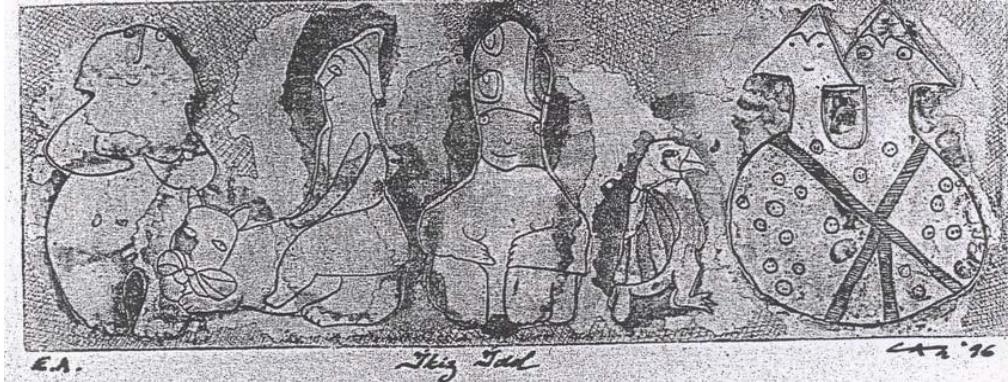
Resim 102: Murat Morova, Nature-Morte

³⁹⁴ www.baturhanbilgin.com Murat Morova “Nature Morte”Galeri Nev



Resim 103: Can Göknil, Kutsal Kanatlı 1996

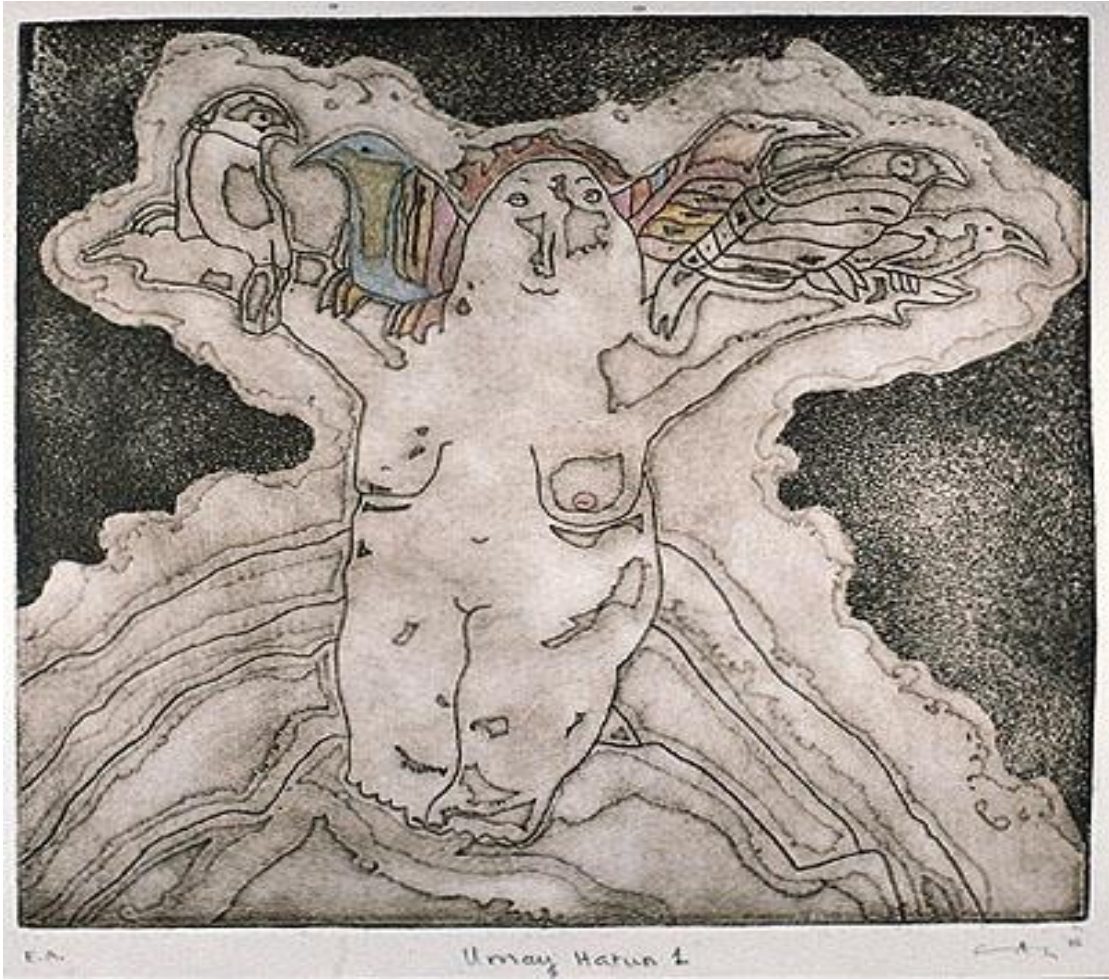
Resimdeki hayvan figürlerinin ortasında yer alan çift başlı kartal motifi, diğerlerinin arasında güçlü bir konumda yer almakta ve adeta onlara hükmeder bir görünüm sergilemektedir. Gök Tanrı'nın egemenliğinin ve gücünün bir göstergesi olarak kabul edilen çift başlı kartal bunu anımsatır gibidir. Göknil'in "İkiz İdol" adlı eserinde de çift başlı kartala yer verilmektedir.



Resim 104. Can Göknil, İkiz İdol 1996

Can Göknil, Orta Asya ve Anadolu efsanelerinin dünyasına girip onları resim diline dönüştüren bir sanatçıdır. Sanatçı için mitoloji dünyasına yaptığı her yolculuk, kendi geçmişinin keşfedilmesi, düşlerinin harekete geçirilmesi, yaratıcı güçlerinin açığa çıkarılması anlamına gelmektedir. Yaptığı çalışmalar ve hazırladığı konulu sergiler, biçimsel esinlenmelerin ötesine giderek, efsaneleri ve eski inançları yeniden yorumlama ve biçimlendirme anlamında yaratıcılık ve güncellik taşımaktadır. Sanatçı sergilerini oluştururken gravür, kolaj, heykel, tuval gibi çok değişik tekniklerden yararlanıyor. Biçim ve teknik açısından çok çeşitlilik gösteren yapıtlarında donuk, hüznü, güçsüz, gibi olumsuz ruh durumlarını yansıtan imgelere neredeyse hiç rastlanmamaktadır. Şamanizm'den çok esinlenen

sanatçı Sanatçı, “*Yaratılış Efsaneleri*” konulu sergisini hazırlarken kütüphanelerde araştırma yaptığını, yurtdışı gezilerinde edindiği kitaplardan yararlandığını, Orta Asya kazılarına ait çizim ve fotoğrafları dosyaladığını, Şamanist inançlar doğrultusunda yaratılmış sanat eserlerini incelediğini, özellikle Şaman davullarının ve renkli giysilerinin fotoğraflarını incelediğini belirtmektedir.³⁹⁵



Resim 105. Can Göknil, Umay Hatun, 1995, 25x25cm

³⁹⁵ Atakan, s.52



Resim 106: Can Göknil, Kurşun Muskası



Resim 107: Can Göknil, Kötülüğü Önleme Muskası

1970 sonrası Türk resminde İslam inancı tesirinde yapılmış olan yapıtlar irdelendiğinde sanatçıların kendi üslupları çerçevesinde tasvir ettikleri resimlerde inanç tesirinin daha çok imge ve sembollere dönüşerek aktarılmış olduğu görülmektedir. Bu imge ve semboller İslam öncesi dinlerle İslam inanç tesiri etkileşimi birlikteliği ile yeni bir kimlik kazanarak yorumlanmıştır.

İmge ve semboller çeşitli mistik ve metafizik hususların aktarımında din ile sanatın buluşma noktalarından biridir. Her sembolün bir hakikati vardır diyen A. Schimmel dinde sembolün fonksiyonunu şöyle tanımlar:

“Her sembolün iki unsuru vardır. Biri sembolleştirilen madde, ötekisi bu maddenin temsil ettiği manevi hakikattir. Sembol, kutsal bir hakikati maddi bir surette temsil etmekten uzak kalır. Onun ifade ettiği hakikat arasında akıl ile idrak edilemeyen gayri mantıki bir münasebet mevcuttur. Hakiki sembol, görülen bir surette görülmeyen bir hakikate işaret eder. Böylece ruhun derinliğine, şuur altındaki sahralara kadar tesir bırakır. Fikir ve duyguları uyandıracak kadar kuvvetlidir.”³⁹⁶

³⁹⁶ Annemarie Schimmel, *Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?*, Mayanas'ta Toplanan Alman Din Bilginlerinin Kongresi. 29-31 Temmuz 1954, s.68

Erol Akyavaş

Eserlerinde görünmeyen hakikati temsil noktasında imge ve sembollerle yer verdiği görülen sanatçılardan biri Erol Akyavaş'tır. Simgeler aracılığı ile metafizik bir anlamın karmaşık bir dil sürecini yansıtan Akyavaş'ın biçim işaretleri sembol dilinin analizini gerektirir.³⁹⁷ Akyavaş, eserlerinde yer verdiği simge ve sembolleri geçmişin farklı dönemleriyle coğrafyalarından seçerek kullanmaktadır. Bunların arasında bilginin, düşlerin, düşüncelerin ve duyguların imgeleri diyebileceğimiz; duvarlar, surlar, isimler, işaretler, sayılar, melekler, yılanlar, yarı ölü hayvan figürleri, minyatürden alınmış görüntüler gibi tasvirler yer almaktadır. Akyavaş uygarlığın en eski işaretleri olan bu motifleri iç içe üst üste bir araya getirerek din-tarih-kültür bileşkesini görsel ve sembolik bir anlatım diline ulaştırmaktadır.³⁹⁸ Akyavaş, sanatında hem Batı resminin teknik veri ve birikimlerini hem de Doğu kültür ve felsefesinin izleri ile din kültürleri verilerini yoğurarak, geçmiş kültürleri sanatıyla kucaklayarak ve anımsatarak, kendi sanat dilini ve arayışını oluşturmuştur.



Resim 108: Erol Akyavaş, Anılar Serisinden (İsimsiz)1-1993, 2-1993 112x150cm

³⁹⁷ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.75

³⁹⁸ Ayla Ersoy, *1950'den 2000'e Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.133



Resim 109: Erol Akyavaş, Om

Süleyman Saim Tekcan

Yine bu dönem içerisinde yer alan bir diğer sanatçı ise, geleneksel olanı çağdaş bir üslupla yorumlayan Süleyman Saim Tekcan'dır. Tekcan'ın sanatında Anadolu ve Orta Asya geleneğinin izleri bulunmaktadır. Düşünsel yapı ile duyarlılığın şiirsel anlatımı arasındaki dengeyi hassas bir noktada sağlayan Süleyman Saim Tekcan'ın eserleri, içeriğini Anadolu'nun yüzyıllar ötesine uzanan zengin tarihsel birikiminden ve kültüründen alır. Tekcan'ın sanatının özünü, geleneksel olandan alıp bireysel sanatçı duyarlılığı ile birleştirerek ulaştığı çağdaş teknik anlatımı oluşturur.³⁹⁹

Tekcan'ı evrenselleştiren, yerel bir geleneğe bağlılığı değil, ona kattığı bireysel çoğaltmalardır. Bu da sanatçının üretme ve yeni bir şeyler oluşturma arzusundan kaynaklanmaktadır. Tekcan, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan "hayvan üslubu" geleneğini, Anadolu uygarlıklarının biçim zenginliği ile harmanlayarak kendine özgü bir tarz yakalamıştır. "hayvan üslubu" geleneği Tekcan'ın baskı, rölyef ve yağlı boya çalışmalarından oluşan üç farklı tarzıyla karşımıza çıkmaktadır. Tekcan'ın geyik, at, kaligrafik öğeler, minyatür gibi tarihsel kültürümüzden simgesel anlamlar taşıyan motiflere dayanan desenleri

³⁹⁹ Ayla Ersoy, *1950'den 2000'e Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.172

ve birbiri üstüne kurumadan uyguladığı zengin renk tonları formlar üzerinde sürekli değişim sağlamaktadır. Tekcan'ın sanatındaki en belirleyici niteliklerinden biri ona yeni bir boyut kazandıran sonsuzluk imgesidir. At aslında Tekcan'ın eserlerinde başlı başına bir sonsuzluk simgesidir.



Resim 110: Süleyman Saim Tekcan, Atname Gravürleri 1-Kağıt üzerine Seligrafik baskı 1992 55x75cm, 2-Dolu Dizgin Atlar 2000, 100x150cm

Esas itibariyle at figürlerinin sembolizmini Şamanist veya eski Türk dini ile ilgili çeşitli tasavvurlar, destanlar, efsaneler, masallar, kozmolojik, astrolojik ve mitolojik düşünceler oluşturmaktadır. Şamanist törenlerde atın yeri tamamen semboliktir. Bu dini törenlerde at, Şamanın gökyüzüne çıkacağı binek hayvanlarından biri olmakta ve sembolik bir anlam kazanmaktadır. Bu seremonilerde at bazen Şamanın kendisinin, çoğu kez de Gök Tanrı'nın temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Zira Orta Asya ve İç Asya'da Şamanizm ve çeşitli dini tasavvurlar ile ilgili yapılan araştırmalarda, Altay Türk Şamanlarının davulunun at olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir. Öte yandan Türk mitolojisinde at ölümün mistik bir sembolüdür. Çünkü mistik yolculuk sırasında ölünün cesedini taşıyarak bu dünyadan ötekine geçirir.⁴⁰⁰

Tekcan'ın, "Türk Çeşitlemeleri" sonrası çalışmalarında da iyice belirgin hale gelen anıtsal mezar taşı formunun, eserlerinin arka planına yerleştiği görülmektedir.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2002, s.74

⁴⁰¹ Uçkan,1996: 44



Resim 111:Süleyman Saim Tekcan, Atlar ve Hatlar, Mavi çeşitlemeler, 1995

Günümüzde ki mezar taşlarının menşei de tıpkı Kültigin anıtında olduğu gibi Şamanist inançtan kaynaklanmaktadır. İslam dininde “*en iyi mezar en çabuk kaybolandır*” felsefesi güdüldüğünden mezar kültürü yoktur. Bu nedenle Tekcan’ın çalışmalarındaki mezar taşı formunun Şamanist bir imge olduğu söylenebilir. Sanatçının *Atlar ve Hatlar* serisinde at resimleri yanında ya da üzerinde, resim yüzeyini zenginleştirici bir unsur olarak kullanılan Osmanlı kaligrafi örnekleri görülmektedir . Tekcan bu yazılar için kitabeler, mezar taşları ve Osmanlı kaligrafi örneklerinden yararlanmıştır. Bunlar din dışı, yaşamla ilgili güzel, hoş sözlerdir . ⁴⁰²Sanatçının kullandığı yazı formunun da tıpkı *at* ve *mezar taşı* formu gibi Şamanist inancın bir yansıması olduğu söylenebilir

Rauf Tuncer

Bir diğer sanatçı ise, yapıtlarında eski Türk yazıtlarını, damgaları ve Orta Asya Türk motiflerini kullanan Rauf Tuncer’dir. Soyut sanat eğilimli olan Rauf Tuncer eserlerinde dini ve milli unsurları bir arada kullanmaktadır. Sanatçı eserlerini, Hat sanatından, Orhun yazıtlarından, Pazırık’tan, Selçuklu süslemelerinden aldığı motiflerle oluşturmaktadır. İslam

⁴⁰² Germaner, 2006: 11.

öncesi ve İslamiyet sonrası kültürel mirası, günümüz sanat anlayışı doğrultusunda kendine özgü bir şekilde birleştirerek yorumlayan sanatçının eserlerinden ilkinin İslamiyet öncesi Türk sanatından günümüze kalan kimi motiflerin yorumlanması oluşturur.



Resim 112: Rauf Tuncer, Orhun Serisinden Örnekler, 2-90x90cm

Tuncer eserlerinde, Hun sanatından hayvan mücadele sahnelerini, Hun süvarilerinin av sahnelerini Türk dünyası için birçok yönden önem taşıyan ve Türkçe'nin ilk yazılı belgeleri olan Orhun ve Yenisey yazıtlarını yer yer lirizmi çağrıştıran duygularla tuvaline taşımıştır. Orhun yazıtları üzerinde yer alan hiyeroglif yazı karakterlerine dayanan resimlerinde gelenekle beslenen ve soyut anlayışa odaklanan çağdaş bir yaklaşımın izleri kendini gösterir. Alt katmandaki her türlü doğaçlamaya karşın üst katmanda yer yer kontrolü elinde tutsa da, çizgisel bir yapılanma içerisinde inşacı ve ritmik bir görünüm sunar. Hiyeroglif yazının kendine sunduğu çizgisel görünümü renk, ritim, espas ve diğer öğelerin doğru kullanımıyla bütünleştirir.⁴⁰³

⁴⁰³ Elmas, t.y; 10-11



Resim 113. Rauf Tuncer, Orhun Serisinden Örnekler

Hüsamettin Koçan

Hüsamettin Koçan ise 1980’li yıllarda figür soyutlamaları gerçekleştirdiği bilinmektedir. 1990’lı yıllarda yöneldiği kavramsal çalışmalarında Anadolu halk resimlerinden esinlenmiştir. Sanatçı 2000’li yıllarda ise Şaman ruhunu sanatçı ruhuyla özdeşleştiren yeni bir anlatımın içine girmiş *parçalanm*, *görme* ve *gizlenme*’yi sanatının kavramları olarak öne çıkartmıştır.⁴⁰⁴

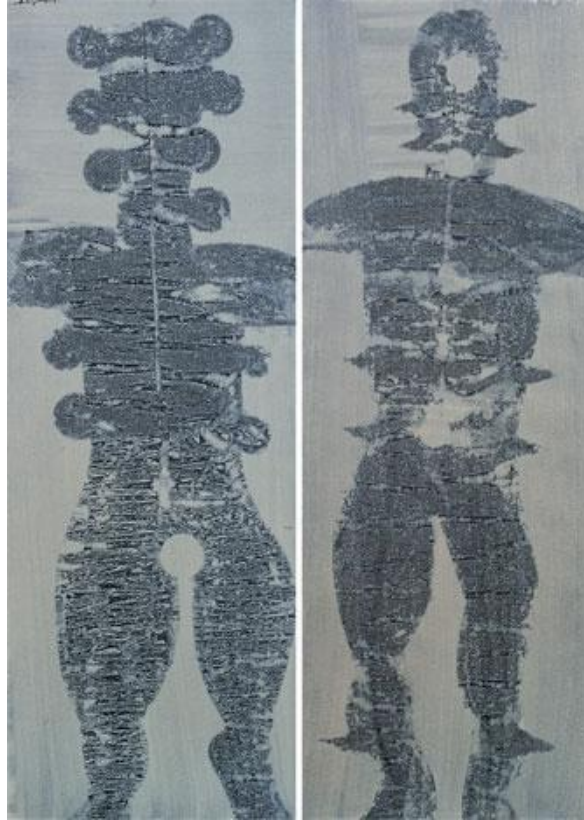
Sanatçı 2000’li yıllarda ise Şaman ruhunu sanatçı ruhuyla özdeşleştiren yeni bir anlatımın içine girmiş parçalanma, görme ve gizlenmeyi sanatının kavramları olarak öne çıkartmıştır Bu durumu, Koçan’ın 2005 yılında açmış olduğu “Yedi Sergi Bir Selamlama” isimli sergisinde görmek mümkündür.

Sergi, sanatçının; “Körler için Resimler”, “Şamanın Gizemi”, “125 Sanatçı İçin Methiye”, “Kırılğan Yüzler”, “Ahşap Yüzler”, “Referanslar” ve “Baksı Düzenlemesi” başlıklı yedi ayrı çalışmasından oluşmaktadır.

Koçan’ın bu sergisi; onun çocukluğunu ve sanatını besleyen Şaman geleneği ve Baksı (Koçan’ın köyü, Kırgız dilinde Şaman anlamına gelir) köyüyle hesaplaşması olarak görülebilir. Şamanlar, üstünde yeryüzü ve gökyüzünün temsili resimlerinin bulunduğu büyüdü davullarına bazı ruhları davet eder, büyük güçleri ile sosyal yaşamı düzenler, iktidarlar

⁴⁰⁴ Çoruhlu, s.81

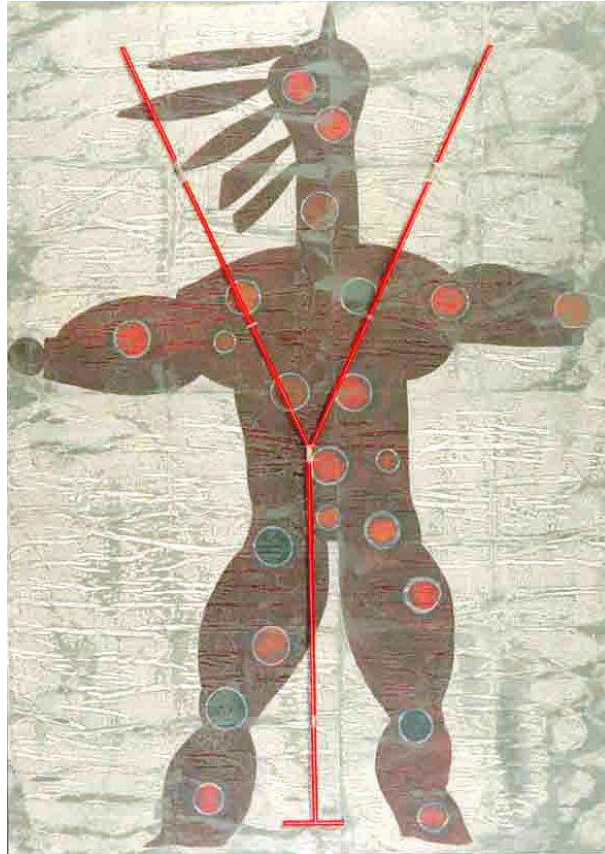
üzerinde etkili olurlar. Şamanlar tanrılarla konuşur, ruhlarla görüşür, insanlara yol gösterir, akıl öğretir, hekimlik yapar, dualar ederdi. Şaman'ın tüm bu ritüeller sırasında biçimini değiştirmesi, davul çalması, giysilerine ziller, çingiraklar, yüzüne maske takması, bir anlamda kimliğini gizlemesi ve dönüştürmesi, yaratıcı eyleminin sonuçlarını izlerken kendisini ortaya koymasına karşın kimliğini geride tutmasıyla Hüsamettin Koçan'ın bu sergide net olarak ifade ettiği saklanma/geride durma isteği ilişkilendirilebilir. Şamanın davulu üzerindeki resimlerin, dualarındaki ifadelerin ideogram halinde olması gibi Koçan'ın "Şamanın Gizemi" dizisindeki resimleri de Şifrelidir. Görünen figürün ardındaki yoğunluğu anlama/ anlamlandırma çabasını tam bir sonuca ulaştırmak güçtür. Figürlerin baş, göz, göğüs, kalp, rahim vd. bedensel parçalarını ifade etmek için kullanılan yuvarlak ve çember'in Şaman'ın davuluna, yaşarken ve ölümden sonra gezinen ruhlara, döngüsel zamana göndermeleri olmalıdır. Burada gördüğümüz çok renkli maskelenmiş figürlerdir bu gizemi oluşturan; Şaman'dır. Tuvale baktığımızda bize odaklanır; öne doğru meyleder, bazen de resimsel dokunun gerisine saklar kendini.⁴⁰⁵



Resim 114: Hüsamettin Koçan, Şamanın Gizemi, 2005, 150x150cm

⁴⁰⁵ Yasa Yaman, 2005b: 11

Yine Koçan'ın, "Çember, Ay, Sapan" isimli sergisinde; 1980'lerden bu güne değişik biçim ve bağlamda kullandığı çember, ay ve sapan motiflerinin sürekliliği ile Şaman ritüeli arasındaki bağ belirgindir. Kendisi, çocukluğunun, çobanlığın bir gereci, oyuncağı; anılarından süzülen bir biçim olarak açıklar sapanı. Bununla birlikte "Şamanın Gizemi" dizisinde, figürün dikeyliğinde ateş rengine boyanmış „Y“ biçimi (sapan lastiğinin gerildiği kısım) hayat ağacı ile ilişkilidir insanın merkezinden çıkan ya da merkezinde insanın bulunduğu kozmik bir ağaç. Çember ise, Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde Şaman'ın davuluna karşılık gelir. Resimlerindeki "Ay" imgesine gelince, "insanın yazgısı" ve "döngüsel zaman" kavramlarıyla ilişkili önemli bir simgedir. Koçan daha önceki işlerinde olduğu gibi "Şaman'ın Gizemi", "Körler İçin Resimler", "Kırılğan Yüzler/Dokuz Bakış", dizilerindeki hemen her figürünün portresinin yanında, hilal biçimli ay imgesini kullanır.⁴⁰⁶



Resim 115. Hüsamettin Koçan, Çember, Ay Sapan, Serisinden Örnek

⁴⁰⁶ Yasa Yaman, 2005c: 2



Resim 116: Hüsamettin Koçan, Şamanın Gizemi Serisinden Örnekler

Sanatçı, yapmış olduğu bu çalışmayla şaman gelenekleri ve onların yapmış oldukları ritüelleri güncel sanatla içselleştirerek bir farkındalık ve aynı zamanda özgünlük ortaya koymuştur. Koçan'ın “Şamanın Gizemi” dizisindeki resimlerinde şaman kültürünün şifreleri gizlidir. Figürlerin baş, göz, kalp gibi bedensel parçalarını ifade etmek için kullanılan “yuvarlak” ve “çember”in, şamanın davuluna, yaşam ve ölüm sonrası gezinen ruhlara, döngüsel zamana göndermeleri olarak belirtilmektedir.⁴⁰⁷ Genel olarak Koçan'ın eserlerinde kullandığı Şamanist inanca ait birçok imgenin, resim unsuru olmasının ötesinde, daha çok ait olduğu inanç sistemine ilişkin bazı mesajların aktarmasına katkıda bulunduğu söylenebilir

Mehmet Aksoy

Şamanların taşıdığı enerji ve onun güce dönüştürülmesi çok cezbedici benim için. İnsan ve insan doğası günümüzde teknolojiye yenik düştü. Kendimizi unuttuk, vücudumuzla ilişkimiz azaldı. Artık doğal değiliz hatta doğaya karşıyız, kendi doğamıza bile. İnsan doğasının çıkarabileceği enerjinin çok azıyla idare ediyoruz. Ayaklarımızı koşu bantlarında, doğayı ancak pikniklerde yaşıyoruz. Sular, topraklar, ağaçlar, hayvanlar, artık mukaddes değil. Ruhları yok. Doğal değerler artık değerli değil... Anamlı hiç değil. İşte kaybolan bu değerleri yeniden bulmak, köklerimize dönmek ve içimizdeki enerjiyi aktif hale getirip çıkarabilmek yani kendine dönmek bence günün sorunu. Şamanist ritüellerde, ister Orta Asya'da ister Sibiryada ya da Amerika'daki Kızılderili kabilelerin ritüellerinde olsun davul ve benzeri vurmali bir çalgı muhakkak vardır. Orta Asya'daki Şamanist ritüellerde şamanın davulu en önemli aletidir, vücudundan bir parça gibidir. Davulsuz hiçbir ritüel düşünülemez. Davul şamanın konsantre olması yavaş yavaş ritme girip transa geçmesi, yardımcı ruhları yanına çağırması, kötü ruhları kovalaması için çok önemlidir. Davul eşliğinde şarkı söyler, dua eder, ruh çağırır ya da kovar. Şaman davulla içindeki enerjiyi çıkarır ve dışarıdan enerji yüklenir.

⁴⁰⁷ Yüksel Gögebakan, *Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı ve Kültür Mirasına Ait Unsurlar* İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 4 (19:47-57, 2014, s.52

Ölen bir insanın ruhunun Tanrı Ülgen'e gitmesine refakat ettiğinde davulu yanındadır. Şaman öldüğünde davulu bir daha kullanmamak üzere yerle gök arasına yani bir ağacın dalına asılır. Şamanın davulu üstünde her zaman sembolik resimler vardır. En sevdiği hayvan figürlerinin sembolik resimleri, hayat ağacı, yer, gök, insan ve mekân ilişkisini anlatan çizimler şaman davulunun üstünde sık görülen motiflerdir. Heykellerimde de şamanların içindeki gizli güçleri nasıl dışarı çıkardıkları, nelerden yardım aldıkları, nelere inandıkları sorusuna cevap bulmaya, bir illüzyon yaratmaya çalıştım. Geçirgen formlar ve leke, yere düşen gölgeler, renkler hep şamanlar dünyasına, ruhlar dünyasına bir geçiş yapmakta bana yardımcı oldu. Bence tüm bu form ve malzeme denemeleri heykelime yeni bir açılım getirdi. Çok sevdiğim demire yeniden döndüm. Çok dramatik şeyler hissederek yaptığım formlar var onu başkası yapabilir mi? Ben bu Şamanlıkla ilgili, enerji çıkarmakla ilgili form bulmak zorunda hissettim kendimi. Bir anda formlar değişebiliyor. Kendini kontrol etmek, ben bunu neden yapıyorum, doğru yapıyor muyum, yanlış mı yapıyorum sorularını sormak lazım. Başkalarının beğenilerine göre mi yapıyorum bunu sormamız lazım. Sormazsan kendine ihanet ediyorsun. Soru işareti her zaman kendine karşı çıkmalı.⁴⁰⁸



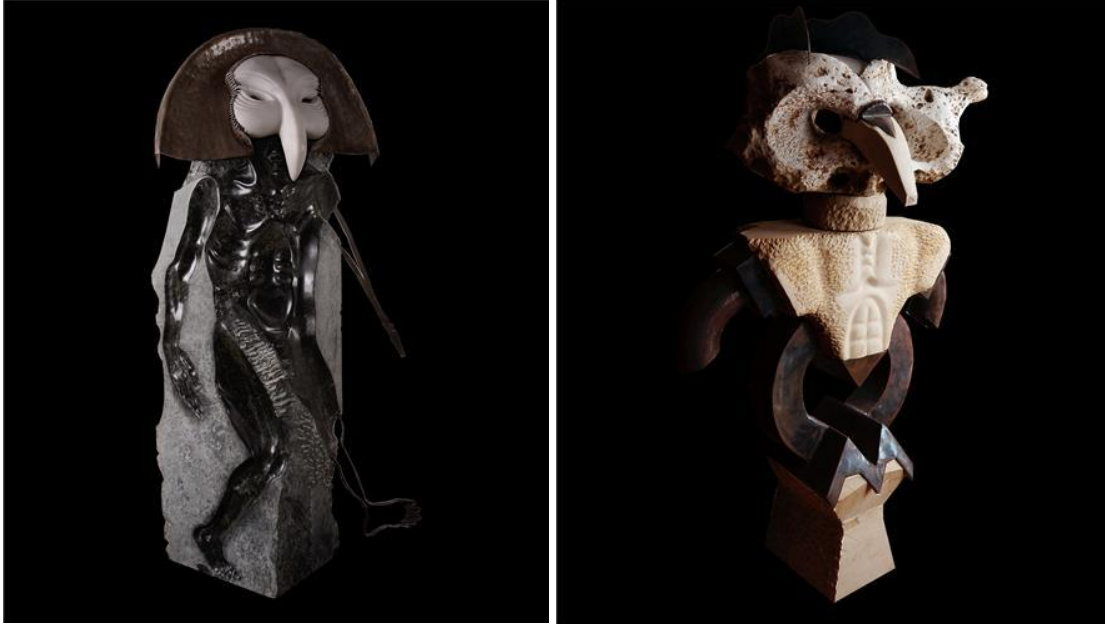
Resim 117. Mehmet Aksoy, Koçbaşlı Şaman 2004



Resim 118. Mehmet Aksoy, Koçbaşlı Şaman 2004

⁴⁰⁸ Mehmet Aksoy, *Zamanın ve Mekanın Suretleri*, 50. Yıl Mehmet Aksoy Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Aksoy'un, günümüzde anlamını yitiren doğal değerlerin yeniden keşfedilmesi, insanoğlunun köklerine inerek içindeki enerjiyi aktive edip ortaya çıkarması, bir başka deyişle özüne dönmesi sorunsalından yola çıkarak gerçekleştirdiği şaman heykellerinden “Geyik başlı Şaman” ile “Sağaltıcı Şaman” (tedavi eden Şaman) heykelleri, Şamanist ayinlere kullanılan objelerle birlikte verilerek Şamanın yardımcı ruhları yanına çağırması, kötü ruhları kovması ve hasta bir ruhu sağaltması gibi enerjisini güce dönüştürerek gerçekleştirdiği performanslara gönderme yapıyor.



Resim 119: Kuş Başlı Şaman 1 ve 2 2005

“Koç başlı Şaman” heykelindeki kuş tüyünün kullanımı, sanatçının karşıtlık yaratma çabasının yanı sıra işaret ettiği anlam bakımından da ilginç. Buna göre ana formun üzerine iliştirilen kuş tüyleri kütlenin hafiflemesini sağlamakla birlikte uçuş eylemine gönderme yaparken kütlenin içinde adeta bir ruhun var olduğuna da işaret ediyor.

“Kuş başlı Şaman” Serpantin, Afyon beyazı mermer ve sac levha olmak üzere farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı kütleli olmayan ancak bir erkek vücudunun temsil edildiği bu heykelde baş, bir kuş maskesi ile tanımlanıyor. Topladığı ruhlarla güç kazanıp ait olduğu yerden ruhlara dünyasına doğru adım atan bu varlık artık insanoğlundan farklılaşmış bir varlık olarak karşımıza çıkıyor.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=105&bhcx=1>



Resim 120: Ak-Kara Şaman 2008

SONUÇ

Toplumsal pratik düzeyleri yüksek olmayan primitif toplumlarda, düşünce de çoğunlukla, duyuları aracılığıyla edinilen, algısal, somut ve şeylerin dış görünüşleriyle sınırlı bilgilerden oluşur. Doğa ile iç içe olan ve iyi bir gözlemci olan bu insanların düşünce yapısında, renk, koku, biçimler, sesler vs. gibi görünüşe ait şeyler önemli rol oynar. Bitkiler, hayvanlar, eşyalar ve olaylar görüntülerine göre sınıflanır ve sıralanır. Yaşamları doğadan kopuk olmadığı için iyi bir görsel belleğe sahiptirler. Doğa olayları, canlı, cansız varlıklar ya da insan yapısı olan şeyler, onlar için mistik anlamlar taşır. Örneğin, korktukları doğa olaylarını anlamlandırmaya çalışırken, bu olayların doğaüstü yaratıkların varlığından kaynaklandığını düşünmüşlerdir.

İnsanlar, kötülüklerden korunmak ve iyiliklere kavuşmak için bu ruhlara duaya ve kurban kesip adak vaat etmeye başlamışlardır. Dua, kurban ve adak, dinin temel unsurlarıdır. Ruh, bedenden kurtulduğunda tine dönüşmüş, zamanla da put ve tanrı olmuştur. Ruhun tin oluşunu sağlayan ölüm olgusu olduğu için, ilk dinsel inançlar ata ruhlarında ortaya çıkmıştır. İlk kurban, ölüm olayının gerçekleştiği mezarlarda kesilmiş ve atalara tapma ritüeline başlanmıştır. Bu ruhlar ya da tinler, canlı insanlara girebildikleri gibi taş, toprağa, ağaca, bitkiye girerek onların ruhlarını da oluşturmaktadır. O halde her şey canlıdır, yani ruhludur. Atalara tapınmadan sonra doğaya tapma da böylelikle başlamıştır. Eski Türklerde Atalardan yardım dilemek son derece yaygın bir inanç olarak dinsel uygulamalarda bugüne dek gelmiştir. Eski Türklerdeki bu ruhsallık inancı daha sonraları Şamanizm inancıyla da bütünleşmiştir. Bu inanç Türklerin yaşamlarının her alanında ruhlarla bağlantı kurulmasına da zemin hazırlamıştır. Bütünüyle ruhsal bağlantıya dayanan Şamanizm'in Türkler arasında kolaylıkla benimsenmesinin en önemli nedenlerinden biri de, Türklerin daha önceki dönemde eski inançlarında yaşattıkları atalar kültü inancı sayılmaktadır.

Şamanizm, doğa olaylarına doğaüstü ya da metafizik anlamda açıklamalar getirmesi, tüm bu doğaüstü olayların öznesi olarak doğaüstü varlıkları kendine ait bir kozmogonik ve kozmolojik dizgelere yerleştirmesi açısından bir inanç sistemi özelliği taşır. Şamanizm temel aldığı inanç dizgeleri açısından, canlı veya cansız her varlığın bir ruhu ve enerjisi olduğu inancıyla animizm bağlamında kendine yer bulmaktadır. Şamanizm'in temel ilkelerinden biri, insanın ve dünyanın ikili yorumuna dayanır. Şamanizm'de insan bir bedenden ve bir ya da birçok ruhtan oluşur. Ruh, bedenden ayrılabilen ve ölümden sonra da yaşamayı sürdüren

görünmez bir özdür. Sadece insanların değil doğadaki tüm canlı ve cansız varlıkların da ruhları vardır. Benzer şekilde dünya da ikili olarak yorumlanır. Bir yanda görünür, gündelik ve kutsal olmayan bir dünya diğer yanda ise, sıradan insanların göremedikleri öteki dünya vardır. Tanrılar, ruhlar, atalar, ölümler bu ikinci dünyada yaşarlar.

Türk din tarihinin karmaşık dini kültürel yapısına işaret eden araştırmacılar, din ile büyüün iç içe olduğu ve tartışmalı olarak Şamanizm diye adlandırılan bir sistemi, tarihin ilk dönemlerinde egemen olan eski Türk inancına bağlamaların nedeni olarak bu karmaşık yapıyı görürler. Nitekim birçok araştırmacıya göre eski Türk inancı; totemizmi, animizmi, natürizmi politeizmi ve hatta monoteizmi barındırmaktadır. Şamanizm, eski Türk inancına dayalı olarak araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Şamanizm’i bir din olarak görenler; bunu kabul etmeyenler ve eski Türk inancını Şamanizm’den tamamen farklı gören araştırmacılar çeşitli dayanaklarla düşüncelerini ileri sürmüşlerdir. Burada dikkati çeken nokta ise, eski Türk inancına ya da Şamanizm’e dair bilgilerin var olduğu gerçeğine rağmen bu düşünce farklılıklarının oluşmasıdır. Bunda, kuşkusuz Şamanizm’in çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olmasının yanı sıra kavram karışıklığının da payı büyüktür.

İçinde yaşadığımız dünyada her şey doğanın bir parçasıdır. İlkel insan, kendi imgesini oluştururken tamamen doğal malzemelerle, doğal alanlarda hareket etmiştir. Kent yaşamı yoktur ve olmadığı gibi, kentsel bir çevre de yoktur. Sanatsal olarak yapılan bütün müdahale yeryüzünün her yanındır; mağaralar, ağaç dalları, ağaç yaprakları, ağaç kovukları gibi. Bu malzeme çeşitliliği, ilkel insanın herhangi bir tepedeki kayanın üzerine yaptığı müdahaleyle, doğayla doğrudan bir ilişki kurabildiğini gösterir. İlkel insan doğayla birlikte yaşayıp, doğayla birlikte düşünmüştür. Kendi oluşturduğu imge, kendi dışındaki güçlere karşı dayanak noktası olmuştur. Doğa bir anlamda sanatçının sözlüğüdür. Sanatçı doğayı taklit ederken de onu doğrudan ele alırken de kendi anlamı için doğayı gereç olarak kullanmıştır. Sanat insanın yeryüzünde var olabilme nedeni, dayanak noktası, yol göstericisi olmuştur. Sanat özünde bir büyüdür.

Bilim ve teknolojinin yaşama egemen olması karşısında sanatçı duygusal, tinsel ve yaşamsal olanı geliştiren ve üreten, bu suretle modern çevrenin pratikliğini dengeleyen biri olarak özel bir öneme sahip olmuştur. Bu yüzyılda gelişen avangart sanat kavramları ise sanatçıya ilkel kültürlerde olduğu gibi bir “şaman” değeri yüklemiş, sanatçıyı toplumla tinsel güçler arasında ilişki kuran biri olarak görmüştür. Büyüsel eylemlerle öte dünyada var olduğuna inanılan

güçlerle iletişime geçen şamanın yaptığı danslar, mimikler, tören esnasında kullandığı kıyafetler ve masklar, zamanla gelişen insan algısının ve yorumlama yetisinin ışığında *sanatsal ifade* çerçevesinde varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Yapılan bu çalışmada da görüldüğü üzere gerek batı sanat dünyasında gerekse çağdaş Türk resminde sanatçıların eserlerine yansımış çok sayıda şamanik unsur mevcuttur. Tüm bu unsurların kültür değişimlerinin hızla yansıdığı günümüz sanat dünyasında yeni kuşakların Türk resminin özgün kimliğinin yitirilmemesi için aktarılması oldukça önemlidir. Dolayısıyla resim sanatındaki Şamanizm etkilerinin ve bu temeldeki kültürel verilerin algılanabilmesi ve bilinçli olarak sanata yansıtılabilmesi için bu alanda geniş kapsamlı çalışmaların yapılması gereklidir.

Tarih hayal mahsulü olamaz. Tarih yazarken gerçek olayları bulmaya çalışmalıyız. Eğer bunları bulamazsak, meçhuliyeti ve bu noktadan cehlimizi itiraf etmekten çekinmeyelim. Biz daima hakikat arayan ve buldukça, bulduğumuza kani oldukça ifadeye cüret gösteren adamlar olmalıyız. Tarih yazmak, tarih yapmak kadar mühimdir. Yazan yapana sadık kalmazsa değişmeyen hakikat insanı şaşırtacak bir hâl alır. Büyük devletler kuran ecdâdımız büyük ve şümullü medeniyetlere de sahip olmuştur. Bunu aramak, tetkik etmek, Türklüğe ve cihana bildirmek bizler için bir borçtur. Türk çocuğu ecdâdını tanıdıkça daha büyük işler yapmak için kendinde kuvvet bulacaktır. Mustafa Kemal ATATÜRK

Konu ile ilgili çalışmalarımđan seçkiler



Şahmeran,65x80, Akrilik-Yağlı Boya, 2005



Şahmeran,65x80, Akrilik-Yağlı Boya, 2005



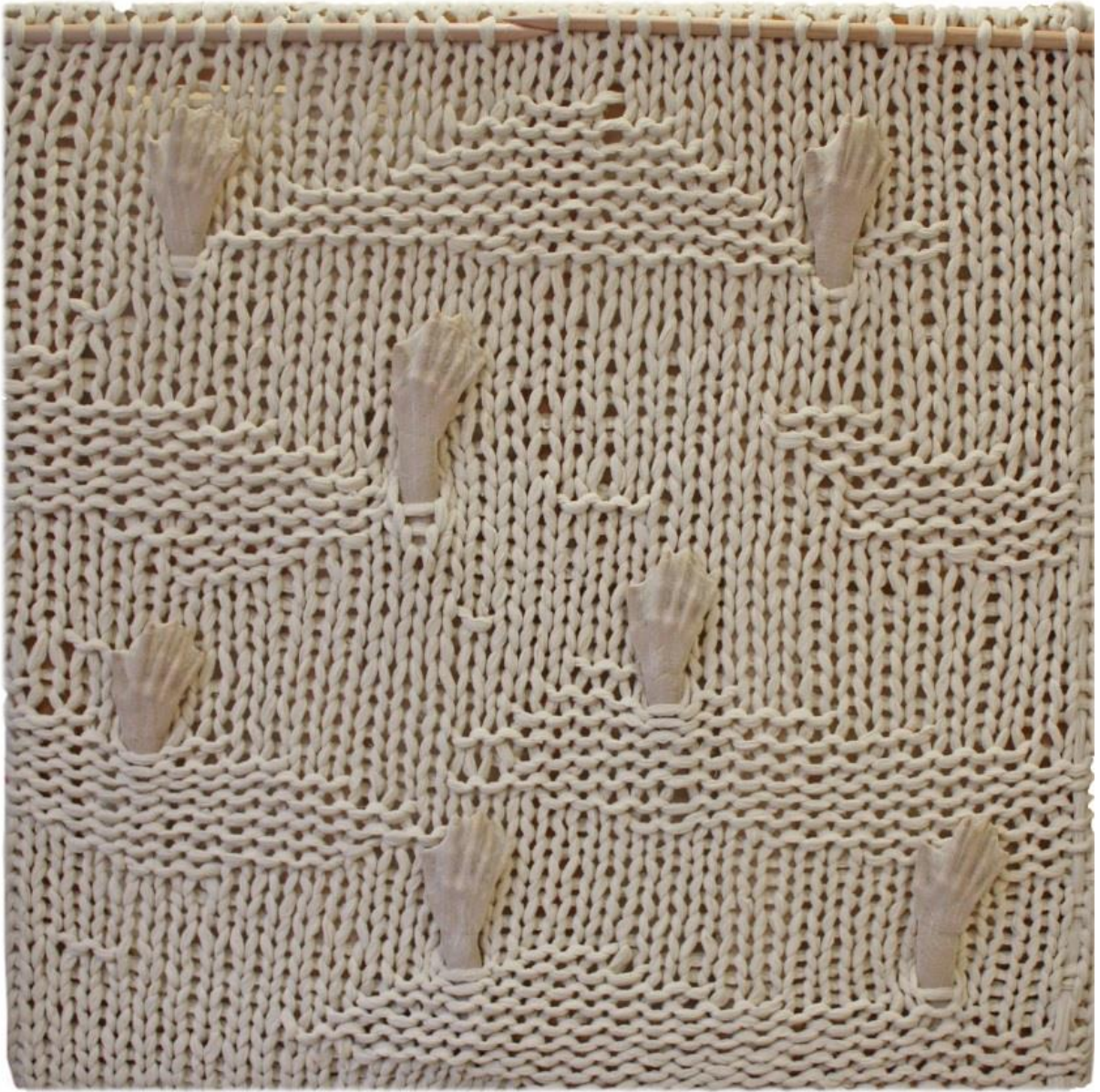
Yardımcı Ruhlar, 160x200, tuval üzerine karışık teknik, 2013



İsimsiz, 140x140, ötgü ve tuval üzerine karışık teknnk, 2014



Çile, 160x100,tuval üzerine örgü ve karışık teknik, 2014



İsimsiz, 140x140,tuval üzerine karışık teknik, 2014



Ak Şaman-Kara Şaman, 100x180, Tuval üzerine karışık teknik, 2014



İsimsiz,35x80, dokuma, 2015



Büyü, 40x40, dokuma ve karışık teknik, 2015



Kader Bağları, 70x100, karışık teknik, 2015



Cadı, 100/70 karışık teknik, 2015



Şaman, kağıt hamuru ve karışık malzeme, 2015

KAYNAKÇA

- Adam, Baki (2002). *Karşılaştırmalı Dinler Tarihi*, MEB Yayınları, İstanbul.
- Akay, Ali (2005). “Beuys’un Desenlerinin Güncelliği ve Sembol Önceliği” *Joseph Beuys: Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Andrews, Ted (2002). *Büyüsel Dans Teknikleri*, New Age Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, Anu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Armstrong, Karen (1998). *Tanrı'nın Tarihi*, (Çev. O. Özel), Ayraç Yayınları, Ankara.
- Arsal, Sadri Maksudi *Milliyet Duygusunun Sosyolojik Esasları*, İstanbul, 1975, s.72
- Atakan, Nancy (1998). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir.
- Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (Çev. Z. Rona), Karakalem Kitabevi, İzmir.
- Aydın, Mukadder Çakır (2009). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, E Yayınları, İstanbul.
- Bayat, Fuzuli (2009). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Berk, Nurullah (1959). *Soyut Sanat Üzerine*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Berk, Nurullah ve Turani, Adnan (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınevi, İstanbul.
- Beydili, Celal (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Yurt Yayınları, Ankara.
- Bianchi, Ugo (1999). *Dinler Tarihi*, (Çev. M. Ünal), Geçit Yayınları, Kayseri.
- Bigalı, Şeref (1976). *Resim Sanatı*, Yayıncılık Matbaası, İstanbul.

- Birand, Kamran (1961). "Din Kavramının İncelenmesi Hakkında" *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1961, 8:15-18.
- Bottomore, Tom B. ve Nisbet, Robert A. (2002). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, (Çev. M. Tunçay ve A. Uğur). Ayraç Yayınları, Ankara.
- Boydış, Nihat (2004). *Sanat Eleştirisine Giriş*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.
- Bozkurt, Nejat (1995). *Estetik ve Sanat Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Bozkurt, Nejat (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa.
- Buffalo, Gary ve Firedancer, Sherry (2007). *Şamanların Erk Hayvanları*, Okyanus Yayınları, İstanbul.
- Bürger, Peter (2009). *Avangard Kuramı*, (Çev. E. Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Campbell, Joseph (1995). *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri*, (Çev. K. Emiroğlu), İmge Yayınları, Ankara.
- Candan, Ergün (2002). *Türklerin Kültür Kökenleri*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul.
- Carlson, Marvin (2013). *Performans*, (Çev. B. Güçbilmez), Dost Kitabevi, Ankara.
- Comte, Auguste (1986). *Pozitivizm İlmihali*, (Çev. P. Erman), Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul.
- Cumming, Robert (2008). *Sanat*, (Çev. A.I. Önol ve A. Çetinkaya), İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Çam, Nusret (1994). *İslam'da Sanat Sanatta İslam*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çoruhlu, Yaşar (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Publications, İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Danto, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Demir, Ömer ve Acar, Mustafa (1997). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara.
- Dempsey, Amy (2007). *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul.
- Dikici, Mehmet (2005). *Türklerde İnançlar ve Din*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Diyarbakirli, Nejat (1972). *Hun Sanatı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Doğrul, Ömer Rıza (1958). *Yeryüzündeki Dinler Tarihi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Durkheim, Emile (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, (Çev. F. Aydın), Ataç Yayınları, İstanbul.
- Eliade, Mircea (1992). *İmgeler, Simgeler*, (Çev. M.A. Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- Eliade, Mircea (1993). *Mitlerin Özellikleri*, (Çev. S. Rıfat), Simavi Yayınları, İstanbul.
- Eliade, Mircea (1998). *Şamanizm*, (Çev. İ. Birkan), İmge Kitabevi, Ankara.
- Eliade, Mircea (2003). *Dinler Tarihine Giriş* (Çev. L.A. Özcan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, Mircea (2006). *Şamanizm*, (Çev. İ. Birkan) İmge Yayınevi, Ankara.
- Eliot, Thomas S. (1981). *Kültür Üzerine Düşünceler*, (Çev. S. Kantarcıoğlu), Ötüken Yayınevi, Ankara.
- Er, İzzet (1998). *Din Sosyolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ergun, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ergüven, Mehmet (1998). *Görmece*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, Ayla (1998). *1950'den 2000'e Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, Ayla (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.

- Erzen, Jale (1997). “Çevre, Yeryüzü ve Sanat” Sanat ve Çevre (Der. Z. Aktüre), Sanart, Ankara.
- Esin, Emel (1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Esslin, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*, (Çev. Ö. Nutku), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Faivre, Antoine ve Voss, Karen Claire (2006). “Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi” *Ezoterizm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Finlay, Victoria (2007). *Renkler*, Dost Kitabevi, Ankara.
- Fischer, Ernst (2012). *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. C. Çapan), Payel Yayıncılık, Ankara.
- Cilt I, Payel Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (1996). *Totem ve Tabu*, (Çev. S. Sel), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Freyer, Hans (1964). *Din Sosyolojisi*, (Çev. T. Kalpsüz) A.Ü.İ.F. Yayınları, Ankara.
- Goetz, Philip W. (1990). “Büyü” *Ana Britannica Ansiklopedisi*, C.5, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Gombrich, Ernst H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gögebakan, Yüksel (2014). “Hüsamettin Koçan’ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı ve Kültür Mirasına Ait Unsurlar” İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 4 (19:47-57).
- Graham-Dixon, Andrew (2011). *Sanat Atlası*, (Çev. A. Sabuncuoğlu vd.), Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Gültekin, Gönül (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, Türk Matbaacılık, Ankara.
- Günay, Enver ve Güngör, Harun (1998). *Türk Din Tarihi*, Laçın Yayınları, İstanbul.
- Günay, Ünver ve Çelik, Celaleddin (2006). *Dindarlığın Sosyo-Psikolojisi*, Karahan Kitabevi, Adana.

- Günay, Ünver ve Güngör, Harun (2003). *Türklerin Dini Tarihi*, Rağbet Yayınları, İstanbul.
- Gündüz, Şinasi (2005). *Anadolu'da Paganizm: Antik Dönemde Harran ve Urfa*, Okul Yayınları, Ankara.
- Gündüz, Şinasi (2007). *Yaşayan Dünya Dinleri*, (Ed. Ş. Gündüz) Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Güneş, Nurhayat (2013). "Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları" *Yüksek Lisans Tezi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Edirne.
- Güngör, Harun (2002). "Eski Türklerde Din ve Düşünce" *Türkler Ansiklopedisi*, C.III, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Hançerlioğlu, Orhan (1982). *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1992). *Türk Dili Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1993). *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Harner, Michael (2006). *Şaman'ın Yolu*, (Çev. M. Bolak), MİA Basım Yayım, İstanbul.
- Haviland, William A.; Prins, Harald E.; Walrath, Daha ve McBride, Bunny (2008). *Kültürel Antropoloji*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Hoppal, Mihaly (2001). "Sibirya Şamanizminde Doğa Tapınımı, (Çev. G. Erginer), *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, 41 (1):209-225.
- Hoppal, Mihaly (2010). *Avrasya'da Şamanlar*, (Çev. B. Bayram ve Ş.Ç. Çapraz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Huh, Jung A. "Media And Art As Shamanistic Ritual: Nam June Paik And His Successors http://www.nospace.net/dene/sc_jung.html (21.06.2015).
- Huizinga, Johan (1995). *Homo Ludens*, (Çev. M.A. Kılıçbay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- İnan, Abdülkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul.

- İpşiroğlu, Mazhar Ő. (2008). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan M. (1991). *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İskender, Kemal (1994). “Türk Resminin Figüratif Açıdan Görünümü” *Türkiye’de Sanat*, İstanbul.
- Kafesoğlu, İbrahim (1980). *Eski Türk Dini*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kafesoğlu, İbrahim (1988). *Türk Milli Kültürü*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Kagan, Moissej (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Kalafat, Yaşar (1995). *Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Kalafat, Yaşar (1999). *Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Kalafat, Yaşar (2004). *Altaylardan Anadolu’ya Kamizm ve Şamanizm*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul.
- Kalafat, Yaşar (2009). *Halk İnançlarından Mitolojiye*, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Karavit, Caner (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos Yayınları, İstanbul.
- Kavuran, Tamer (2003). “Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı” *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2:225-237.
- Kealiinohomoku, Joann Wheeler (2007). *Halk Dansı*, (Çev. T. Işıkhan), *Milli Folklor Dergisi*, 19 (73):127-146.
- Kehrer, Günter; Robertson, Roland ve Durkheim, Emile (1996). *Din Sosyolojisi*, (Çev. M.E. Köktaş ve A. Topçuoğlu) Vadi Yayınları, Ankara.
- Kınay, Cahit (1993). *Sanat Tarihi: Rönesans’tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Kırışoğlu, Olcay Tekin (1991). *Sanatta Eğitim*, Demireoğlu Matbaacılık, Ankara.
- Klee, Paul (1995). *Modern Sanat Üzerine*, (Çev. R.G. Öğdöl), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Koçak, Orhan (2009). *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Esat (2008). *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar, İstanbul.
- Kölemenöğlu, Selma Sözer (2001). *Ana Tanrıça Gerçeği*, Arıtan Yayınları, İstanbul.
- Krausse, Anna Carola (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. D. Zaptçioğlu), Literatür Yayıncılık, Almanya.
- Labecka-Koecherowa, Malgorzata (2010). "Şaman Ayini: Yeniden Yapılanma Deneyi" *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12:77-98.
- Levi-Strauss, Claude (1994). *Yaban Düşünce*, (Çev. T. Yücel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lyotard, Jean-François (1999). "Postmoderne Dönüş" *Modernizmin Serüveni*, (Çev. B. Ersan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Madra, Beral (1989). *Çağdaş Sanatın Kimliği*, Galeri BM Yayınları, İstanbul.
- Marx, Karl (1998). *Din ve İdeoloji*, (Çev. M. Ayyıldızoğlu), Din Sosyolojisi, Vadi Yayınları, Konya.
- May, Rollo (1998). *Yaratma Cesareti*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna (2009). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Onat, Hasan (2001). "Küreselleşme ve Din" *Yeni bir Geleceğe Açılırken İnsan ve Din Sempozyumu*, Çorum İlahiyat Fakültesi Yayınları, Adana.
- Ögel, Bahaeddin (2002). *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

- Ögel, Bahaeddin (2003). *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ögel, Semra (1977). *Çevresel Sanat: Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İTÜ Yayınları, İstanbul.
- Örnek, Sedat Veyis (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, Ankara Üniversitesi Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Özcan, Tarık (2004). “Denizin Çağrısı” *Türk Dili Dergisi*, 632:174-178.
- Özdoğru, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*, Es Yayınlar, İstanbul.
- Özkarlı, Şirin Yılmaz (2000). “Türk Kültüründe Tılsımlı Objeler” *Doktora Tezi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Özsezgin, Kaya (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları, İstanbul.
- Paust, Bettina (2005). “Aslolan Çizgidir: Joseph Beuys'un Eserlerinde Çizimin Önemi” *Joseph Beuys-Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Perrin, Michel (2001). *Şamanizm*, (Çev. B. Arıbaş), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pritchard, Edward Evans (1998). *İlkelerde Din*, (Çev. H. Portakal), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Radloff, Wilhelm (2008). *Türklük ve Şamanlık*, (Çev. A. Temir), Örgün Yayınevi, İstanbul.
- Ragon, Michel (1987). *Modern Sanat*, (Çev. V. Kanetti), Cem Yayınları, İstanbul.
- Read, Herbert (1981). *Sanat ve Toplum*, (Çev. S. Mülayim), Umran Yayınları, Ankara.
- Robertson, Roland (1998). *Din Sosyolojisinin Gelişimi* (Çev. A. Topçuoğlu), Vadi Yayınları, Ankara.
- Rona, Zeynep (1997). “Çevresel Sanat (Environmental Art)” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul.

- Rouquette, Michel-Luis (1992). *Yaratıcılık*, (Çev. I. Gürbüz), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Roux, Jean-Paul (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*, (Çev. A. Kazancıgil), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Roux, Jean-Paul (2002). *Orta Asya Tarih ve Uygarlık*, (Çev. L. Arslan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Schimmel, Annemarie (1954). "Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?" *Mayanas'ta Toplanan Alman Din Bilginlerinin Kongresi*. 29-31 Temmuz.
- Serullaz, Maurice (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Sontag, Susan (2008). *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Şah, İdris (2000). *Doğu Büyüsü* (Çev. O. Yener), Say Yayınları, İstanbul.
- Şener, Cemal (1997). *Türklerin Müslümanlıktan Önceki Dini: Şamanizm*, Ad Yayıncılık, İstanbul.
- Şener, Cemal (2000). *Şamanizm: Türklerin İslamiyet'ten Önceki Dini*, Ant Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (1991). *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (2006). *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Thomson, George (1976). *İnsanın Özü*, (Çev. C. Üster), Panel Yayınevi, İstanbul.
- Tolstoy, Leon (1994). "Sanat Nedir?" *Modernizmin Serüveni 1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tolstoy, Lev Nikolayevich (2007). *Sanat Nedir?* (Çev. M. Beyhan), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Tunalı, İsmail (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, Adnan (2000). *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Turani, Adnan (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tümer, Günay ve Küçük, Abdurrahman (1997). *Dinler Tarihi*, Ocak Yayınları, Ankara.
- Uzun, Tolga (1996). "Türk Sanatındaki Kartalların İkonografisi ve Devamlılığı" *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1:83-88.
- Ümit Hassan, (2011). *Eski Türk Toplumunu Üzerine İncelemeler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Whitham, Graham ve Pooke, Grant (2012). *Çağdaş Sanatı Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yapıcı, Asım (2007). *Ruh Sağlığı ve Din, Psiko-Sosyal Uyum ve Dindarlık*, Karahan Yayınları, Adana.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Yörükan, Yusuf Ziya (2009). *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm, Şamanizm'in Diğer Dinler ve Alevilik Üzerindeki Etkileri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Yüksel, Emrullah (1999). *Din Fenomeni*, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1:79-110, İstanbul.
- Zuckerman, Phil (2002). *Din Sosyolojisine Giriş*, (Çev. İ. Çapçioğlu ve H. Aydınalp), Birleşik Kitabevi Yayınları, Ankara.

İNTERNET KAYNAKLARI:

[http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-pbbAaBj7a9E/UsWP_mwrzJI/AAAAAAAAAAEs/LFBQKUq2Fig/s1600/luca.jpg)

[pbbAaBj7a9E/UsWP_mwrzJI/AAAAAAAAAAEs/LFBQKUq2Fig/s1600/luca.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-pbbAaBj7a9E/UsWP_mwrzJI/AAAAAAAAAAEs/LFBQKUq2Fig/s1600/luca.jpg)

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/314776.asp> (30.06.2015).

<http://astroset.com> Sembolizmde Simya

<http://aylinaryabanoglu1.blogcu.com/>

www.baturhanbilgin.com

<http://bilgi-bilgi.com/samanizm>

http://cangoknil.com/en/lens_portfolio/1994-1997-creation-myths/ (30.06.2015).

www.dogrucudavut.com Anadolu Mistikleri Yadacılar

http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html

<http://www.delinetciler.org/sanat-akimlari/63632-yoksul-sanat-arte-povera.html>

<http://www.habervitrini.com/dunya/odun-ressam-462472/>

<https://gizlibilimler.wordpress.com/>

<http://cangoknil.com/en/the-magic-of-magic-from-the-tablets-of-destinies-to-amulets/>
(30.06.2015).

<http://fineartamerica.com/featured/minimal-art-aimelle-.html> (21.06.2015).

<http://interventionsjournal.net/2012/05/21/nomadologies-itinerant-objects-and-the-italian-1960s/> (18.06.2015)

<http://interventionsjournal.net/2012/05/21/nomadologies-itinerant-objects-and-the-italian-1960s/> (18.06.2015).

<http://ismek.ibb.gov.tr/haberler.aspx?HaberReg=1015&c=1&Page=164> (30.06.2015).

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=586§ion=130&lang=TR&periodID=759&sortBy=retro&sortDir=ASC&bhcp=1> (30.06.2015).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=586§ion=130&lang=TR&periodID=759&bhcp=1> (30.06.2015).

http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitap-zamani/ciddiyet-ruhu-ve-sanat_549671,Ciddiyet

<http://miscellaneous-pics.blogspot.it/2008/11/jean-michel-basquiat-tenor-1985.html> (17.06.2015).

<http://www.nkfu.com/antoni-tapies-kimdir/#prettyPhoto>

<http://nina.bencoya.com/photo/siyahkalem-minyaturleri/> (30.06.2015).

http://www.nouspace.net/dene/sc_jung.html (21.06.2015)

<http://www.pagan.psisik.com/>

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/8_denizesra.pdf

<http://visualmelt.com/Andy-Goldsworthy> (22.06.2015).

http://wallwiz.com/Minimal_art/495_207684 (21.06.2015).

<http://web.mst.edu/~gdoty/poems/altaic/notes.html> (21.06.2015).

<http://web.mst.edu/~gdoty/poems/altaic/notes.html> (30.06.2015).

http://www.allposters.co.uk/-sp/The-Mountain-of-the-Sacred-Cat-1923-Posters_i7686499_.htm (28.05.2015).

<http://www.artam.com/eserler/279-muzayede-cagdas-sanat-eserleri-2159> (30.06.2015).

<http://www.artvalue.com/> (30.06.2015).

http://www.bizkaia.eus/home2/Temas/DetalleTema.asp?Tem_Codigo=5035&Idioma=IN (21.06.2015).

<http://www.frmartuklu.org/konu/s%C3%BCleyman-saim-tekcan-eserleri-atnameden-sakl%C4%B1-s%C3%B6zler.28111/> (30.06.2015).

<http://www.gecesozluk.com/68042/mehmet-siyah-kalem/> (30.06.2015).

<http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/05/cepni-boyunun-tamgas-yengec-takmyldznn.html>

<http://www.gustav-klimt.com/> (22.06.2015).

<http://www.italymaga.zine.com/featured-story/richness-arte-povera> (18.06.2015).

<http://www.italymagazine.com/featured-story/richness-arte-povera> (18.06.2015).

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79321 (17.06.2015).

<http://www.soho-art.com/oil-painting/oil-painting/1171236473/Max-Ernst/Tree-of-Life.html> (22.06.2015).

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-astral-chemical-goddess-ar00125> (21.06.2015).

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-recumbent-figure-n05387> (26.05.2015).

<http://www.walkerart.org/collections/artworks/der-schamane-the-shaman-1> (21.06.2015).

<http://www.walkerart.org/collections/artworks/ot-sibirischer-tanz-aus-faone-fourthnf-lithographien-untitled-siberian-dance-from-five-lithographs/> (21.06.2015).

<http://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/self-portrait> (17.06.2015).

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zdemir_Altan (30.06.2015).

<https://www.pinterest.com/clauidiah925/arte-povera-posminimalismo/> (18.06.2015).

<https://www.pinterest.com/clauidiah925/arte-povera-posminimalismo/> (18.06.2015).

<https://www.pinterest.com/cockpter/arte-povera/> (18.06.2015).

<https://www.pinterest.com/cockpter/arte-povera/> (18.06.2015).

<https://www.pinterest.com/lauraclement777/art/> (21.06.2015).

<https://www.pinterest.com/pin/430234570623758532/> (21.06.2015).

<https://www.pinterest.com/tahirexyz/t%C3%BCrk-ressamlar/> (30.06.2015).

<https://www.pinterest.com/tcsaturn1/art-anatolia/> (30.06.2015).

<https://www.studyblue.com/notes/n/chapter-one-art-history-/deck/3399324> (18.06.2015).

Jacob Watson, Don DeLillo and TV Buddha: A Discourse on Filmic and Televisual Models of Consciousness https://getd.libs.uga.edu/pdfs/watson_jacob_201105_ma.pdf (21.06.2015).

ÖZGEÇMİŞ

1960 yılında Babaeskide doğan Nihal Tanpolat Tatbiki Güzel Sanatlar Resim bölümünü 1982 yılında mezun olmuştur. 2012 yılında Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümünde Yüksek Lisans programına girmiştir