



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

TÜRKLERDE ÖLÜM ANLAYIŞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE
GÖSTERGE BİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Ahmet Hakan YILMAZ

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

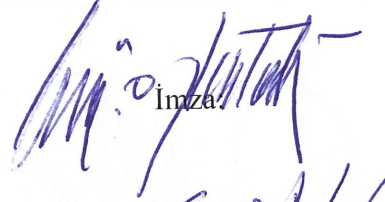
Isparta-2016

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Bu tez 04.01.2016 tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu
ile Kabul Edilmiştir.

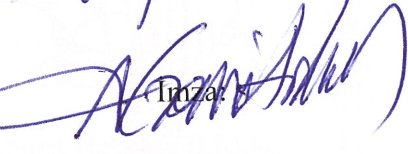
DANIŞMAN

Ünvanı, Adı Soyadı
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

İmza: 

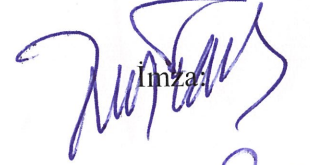
ÜYE

Ünvanı, Adı Soyadı
Doç. Dr. A. Gani AKKAYA

İmza: 

ÜYE

Ünvanı, Adı Soyadı
Doç. Dr. Muttukan TAŞ

İmza: 

ÜYE

Ünvanı, Adı Soyadı
Doç. Dr. A. S. Sevilin DUYMAZ

İmza: 

ÜYE

Ünvanı, Adı Soyadı
Doç. Yusuf KEŞ

İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

SDÜ Güzel Sanatlar
Enstitü Müdürü

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (04/01/2016).

Ahmet Hakan YILMAZ

ÖNSÖZ

Türk sanatçısının dünya sanatına armağan ettiği eserlerde kullandığı birçok sembol, motif ya da imgelerin kaynağının tespiti, Türk kültürünün tanınması, anlam ve öneminin gelecek kuşaklar tarafından bilinmesi ve benimsenmesinin Türk sanatçısının dünya sanatındaki yerini koruyabilmesi adına önem arz ettiği bilinmektedir. Bu nedenle Türk Kültür ve medeniyetini şekillendiren bir takım yaygın inanış ve anlayışların kendi ritüellerini oluşturdukları gözlenmektedir. Bu ritüeller aynı inanış ve anlayış çerçevesinde çoğu zaman görsel imgeye dönüşerek Türk Sanatının temel yapı taşlarını oluştururlar. Bu yapı taşlarından biriside kuşkusuz Türklerde Ölüm anlayışıdır. Dinsel ve mitolojik kaynaklı motif, sembol ve imge olarak karşımıza çıkan bu eserler Türk Sanatı içerisinde önemli örnekler vermiştir.

Ölüm anlayışına ait imge ve semboller gerek biçim olarak, gerek plastik bir ifade unsuru olarak, gerekse de içerik olarak Türk sanatlarında yer aldığı gibi, çağdaş olarak nitelendireceğimiz 19. yüzyıldan sonraki Türk resim sanatı içerisinde de önemli bir yer tutmuştur. Bu bağlamda “Türklerde Ölüm Anlayışının Çağdaş Türk Resminde Gösterge Bilimsel Açıdan İncelenmesi” isimli konu tez konusu olarak seçilmiş, Türklerde ölüm anlayışının çağdaş Türk resim sanatımıza olan etki ve katkıları üzerinde durulmuş ve bu tema ile oluşturulan eserler gösterge bilimsel olarak incelenmiştir.

Öncelikle, araştırma sürecinde önerileri ve desteğiyle çalışmamı olgunlaştıran tez danışmanım Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL’a; Tez İzleme Komitesinde yer alarak önemli noktalara dikkatimi çeken ve araştırmanın gelişmesi için katkı sağlayan Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ’a ve Doç. Dr. Yusuf KEŞ’e, Tez hazırlama dönemi boyunca tezimi büyük bir sabır ve itina ile okuyarak düzeltmelerini yapan, her türlü desteği bir an olsun benden esirgemeyen Betül Serbest YILMAZ’a, teşekkür ederim.

Ahmet Hakan YILMAZ
Isparta, Ocak 2016

ÖZET
TÜRKLERDE ÖLÜM ANLAYIŞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE
GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Ahmet Hakan YILMAZ

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi

Yıl:2016, Sayfa: 209

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Ölüm anlayışının temelinde, toplumun sahip olduğu inanç sistemi yer almaktadır. Bu nedenle ölümün sanattaki yerini görebilmek için öncelikle tanımını, dinlerdeki ve felsefedeki yerini, ayrıca çağlar boyunca yüklendiği anlamları bilmek gereklidir.

Bu çalışmada, Tüm kavramlarla birlikte ölüm ve sanat ilişkisi kapsamında üretilen sanat eserlerinden örnekleri incelemek, ölüm anlayışının, çalışmanın temelini oluşturan sanatçılara etkisini belirlemek ve Çağdaş Türk resminde Türklerde ölüm anlayışına bağlı gelişen sembol ya da imgelerin göstergebilimsel açıdan incelenmesi amaç edinilmiştir. Bu göstergelerin incelenmesinde ölüm temasının sanatçıların bilinçaltının içsel bir şekilde dışavurumunun olup olmadığı ya da özgün bir bilinçle ele alınıp alınmadığının araştırılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda birçok çağdaş Türk sanatçısının resimleri incelenmiş, literatür taraması, eser analizi ve röportaj yöntemiyle sonuca varılmıştır. Buna göre; kimi sanatçıların ölüm anlayışına ait sembol ya da imgeleri bir bilinç dahilinde ele aldıkları, kim sanatçıların ise plastik açıdan biçim ve form kaygısı ile yaklaştıkları tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın sonucunda, Çağdaş Türk resmi ve ölüm anlayışı ile olan etkileşimlerine yönelik tespitlerde, ölüm anlayışına ait imge ve sembollerin, gerek biçim olarak, gerek plastik bir ifade unsuru olarak kullanılmasıyla sanatçıların bu kavram ve kültürlerden beslendiği belirlenmiştir.

Araştırmanın birinci bölümünde probleme ait tanım ve kavramların yanında Türklerde ölüm anlayışı ele alınmıştır. İkinci bölümde göstergebilimin tanımı, tarihçesi ve bağlantıları, göstergebilim sanat ilişkisi içerisinde sanat eseri inceleme, kuramsal ve kavramsal problemleri ele alınarak, ölüm imgesinin göstergeye dönüşümüne yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ölüm anlayışının Çağdaş Türk sanatında ele alınışı ve göstergeye dönüşümü bulgular dahilinde incelenmiş, sanatçıların eserlerindeki imge ve sembollerin göstergebilim açısından çözümlemeleri yapılmıştır. Dördüncü bölümde uygulama projesine yer verilmiş, konu amaç ve yöntem olarak açıklanarak eserler değerlendirilmiştir. Araştırmanın son bölümünde ise araştırmanın tüm verileri değerlendirilerek, elde edilen sonuçlara göre çeşitli öneriler getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk resmi, sanat, ölüm, sembol, göstergebilim.

ABSTRACT
**A SEMIOTIC EXAMINATION OF TURKISH PEOPLE'S CONCEPT OF
DEATH IN MODERN TURKISH PAINTING**

Süleyman Demirel University

Fine Arts Institute, Department of Art and Design, Proficiency in Art Thesis

Year: 2016, Pages: 209

Advisor: Associate Professor Mehmet ÖZKARTAL

The concept of death is based on the belief system of societies. Therefore, the definition of death, its importance in religion and philosophy and the meanings attributed to it throughout the centuries should be known to understand its place in the arts.

The aims of this study are: to examine examples of artworks that concern the relationship between death and art relationship along with all concepts, to determine the effect of the concept of death on the artists in the study and to do a semiotic analysis of the symbols and imageries developed in modern Turkish painting based on Turkish people's concept of death. The analysis of these signs also examined the concept of death as an inner expression of artists' subconscious and its depiction as an original awareness. Thus, many modern Turkish artists' paintings were examined, and methods such as literature review, artwork analysis and interview were used to draw conclusions. The study found that some artists embraced symbols or imageries relating to the concept of death in a conscious manner, while other artists approached the concept of death as a plastic aspect by taking style and form into consideration.

The study found that the interaction between modern Turkish painting and the concept of death led artists to sustain their work with this concepts and cultures by using imageries and symbols relating to it as a form or an element of plastic expression.

Along with the definition and concepts of the study's problem, the first section of the study discusses Turkish people's concept of death. The definition, history and relations of semiotics, the examination of artworks within the relationship of semiotics and art, and the transformation of death imagery into a sign discussing its theoretical and conceptual problems are included in the study's second section. The third section examines the depiction of the concept of death in modern Turkish art and the transformation of this concept into a sign within the scope of study results and presents a semiotic analysis of the imageries and symbols in the artists' works. The fourth section includes a practical application project. The subject is explained in terms of its aims and methods, and artworks are evaluated. In the study's final section, all the study data are evaluated and a variety of recommendations are given based on the results.

Keywords: Turkish painting, art, death, symbols, semiotics.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM VE ŞEKİLLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. ÖLÜM TANIMLARI VE TÜRKLERDE ÖLÜM ANLAYIŞINA BAĞLI RİTÜELLER.....	6
1.1 Kavramsal Olarak Ölüm Tanımı.....	6
1.2. Bir İmge Olarak Ölüm.....	17
1.3. İslamiyet Öncesi Türklerde Din İnançları.....	26
1.4. İslamiyet Öncesi Türklerde Ölüm Anlayışı.....	33
1.5. İslamiyet Öncesi Türklerde Öte Dünya ve Ölümle Bağdaşık Kültler.....	39
1.4.1. İslamiyet Öncesi Türklerde Atalar Kültü	42
1.4.2. İslamiyet Öncesi Türklerde Mezar Kültü.....	43
1.6. İslamiyet Öncesi Türklerde Ölüm Ritüelleri.....	50
1.7. İslamiyet Sonrası Türklerde Ölüm Anlayışı.....	64
1.8. İslamiyet Sonrası Türklerde Ölüm Ritüelleri.....	66

II. BÖLÜM

2. GÖSTERGEBİLİM VE SANAT İLİŞKİSİ.....	75
2.1. Gösterge Tanımı ve Göstergebilim.....	76
2.2. Göstergebilimin Tarihçesi ve Bağlantıları.....	77
2.2.1. Türkiye’de Göstergebilim.....	79
2.2.2. Göstergebilimde Temel Kavramlar.....	80
2.2.3. Göstergelerin Sınıflandırılması.....	87
2.2.4. Gösterge ve Göstergebilimsel Yöntem.....	88
2.3. Sanat Eserlerine Göstergebilimsel Yaklaşım.....	91
2.3.1. Göstergebilimsel Yöntemle Sanat Eseri İnceleme.....	94
2.3.2. Göstergebilimsel Anlamlandırmada Ölüm İmgesinin Göstergeye Dönüşümü..	100

III. BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ÖLÜM TEMASI VE GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELEME.....	110
3.1. Başlangıcından XX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatında Ölüm Teması.....	111
3.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatında Ölüm Teması.....	111
3.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Sanatında Ölüm Teması.....	120
3.2. Türk Resim Sanatında Ölüm Temasının Sembol Olarak Kullanımı.....	133
3.3. Türk Resim Sanatında Ölüm Temalı Semboller.....	134
3.3.1. Çizgisel Semboller.....	134
3.3.2. Hayvan Sembolleri.....	135
3.3.3. Kaligrafik Semboller.....	135
3.3.4. Rakkam ve Harf sembolleri.....	136
3.4. Türk Resim Sanatında Ölüm Temalı Sembol Kullanan Ressamlar.....	137
3.5. Çağdaş Türk Sanatında Ölüm Teması ve Göstergebilimsel İnceleme.....	139
3.5.1. Adnan Çoker’in Gök Planı.....	139
3.5.2. Süleyman Saim Tekcan “Atlar ve Hatlar”	143
3.5.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve “Hayat Ağacı”.....	147
3.5.4. Hasan Kıran “Gösteri”	150
3.5.5. Rauf Tuncer “İsimsiz”.....	153
3.5.6. Ahmet Atan “Mezarlık”	156
3.5.7. Aydın Ayan “Bir Memleketin Simgesel Portresi”.....	158
3.5.8. Devrim Erbil, “Kalkan Ağacı”.....	161

3.5.9. Ergin İnan, “Öte Dünya Kapıları”	164
3.5.10. Hasan Pekmezci, “Gökyüzüne”.....	168

IV. BÖLÜM

4. UYGULAMA PROJESİ.....	
4.1. Uygulama Projesi Konusu.....	172
4.2. Uygulama Projesi Amacı.....	172
4.3. Uygulama Projesi Yöntemi.....	173
4.4. Uygulama Projesi Eserlerinde Ölüm Teması ve Göstergibilimsel Açıdan İnceleme.....	173
4.4.1. Göksel Düş 1.....	174
4.4.2. Göksel Düş 2.....	175
4.4.3. Göksel Düş 3.....	176
4.4.4. Şamanın Yolculuğu 1.....	177
4.4.5. Şamanın Yolculuğu 2	178
4.4.6. Şamanın Dansı 1.....	179
4.4.7. Şamanın Dansı 2.....	180
4.4.8. Şamanın Dansı 3.....	181
4.4.9. Evrenin Direği	182
4.4.10. Yeniden Doğuş	183
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	184
KAYNAKÇA.....	188
ÖZGEÇMİŞ	198

RESİM VE ŞEKİLLER DİZİNİ

Resim 1.: Lascaux Magarası, Fransa, Ölü Adam M.Ö. 15.000-10.000.....	19
Resim 2.: Ankh, Mısır.....	23
Resim 3.: Ka, Mısır.....	23
Resim 4.: Ba, Mısır.....	24
Resim 5.: Hypnos, Thanatos ve Hermes.....	25
Resim 6.: Ölü Odası Mısır piramidi, Mısır.....	102
Resim 7.: Mısır Ölüler Kitabı, Ruhun Yargılanışı sahnesi.....	102
Resim 8.: Odysseus ve Sirenler, İ.Ö. 500-480, British Museum.....	103
Resim 9 : Laokoon ve oğulları, Hagesandros, Athenodoros, Polydoros, M.Ö.175-150.....	105
Resim 10. : Pieta, Michelangelo, 1498-1499.....	106
Resim 11.: Ölüm dansı, Hans Holbein, 1526.....	107
Resim 12.: Marat'ın Ölümü, Jacques-Louis David, 1793.....	108
Resim 13.: Guernica, Pablo Picasso, 1937.	109
Resim 14.: Keçeden Yapılmış Eyer.Birinci Pazırık Kurganı.....	113
Resim 15.: Pazırık Halısı, Pazırık Kurganı.....	113
Resim 16.: Pazırık Kemer Tokası, Pazırık Kurganı.....	114
Resim17.: Hayat Ağacı, Çift Evren, MÖ. VII. Yüzyıl, Sibirya.....	115
Resim18.: Orhun Abideleri Şeması.....	116
Resim19.: Kültigin'e Ait Balbal Gövdesi.....	117
Resim 20.: Bezeklik Duvar Resmi.....	118
Resim 21.: Duvar Resmi Resmi, Koşan At, Hoço.....	119
Resim 22.: Duvar Resmi, Ejder, Bezeklik.....	120

Resim 23.: Cephe Süslemesi, Erzurum Çifte Minareli Medrese.	121
Resim 24.: Cephe Süslemesi, Sivas Gök Medrese.....	122
Resim 25.: Cephe Süslemesi, Erzurum Yakutiye Medresesi.....	123
Resim 26.: Minyatür Resim, Varka ve Gülşah	124
Resim 27.: Kubadabat Sarayı Çinileri.....	125
Resim 28.: Koçbaşı Mezar Taşı.....	126
Resim 29.: Ahlat Mezar Taşı.....	127
Resim 30.: Minyatür, Muhammed Siyah Kalem.	128
Resim 31.: Minyatür Resim, Sürname-i Hümayun.....	129
Resim 32.: Minyatür Resim, Selimname.....	130
Resim 33.: Minyatür Resim, Hünername.....	130
Resim 34.: Osmanlı Mezar Taşı.....	132
Resim 35.: Osmanlı Mezar Taşı.....	133
Resim 36.: Gök Planı, Adnan Çoker.....	141
Resim 37.: Atlar ve Hatlar, Süleyman Saim Tekcan.....	144
Resim 38.: Hayat Ağacı, Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	147
Resim 39.: Gösteri, Hasan Kıran.....	150
Resim 40.: İsimsiz, Rauf Tuncer.....	153
Resim 41.: Mezarlık, Ahmet Atan.....	156
Resim 42.: Bir Memleketin Simgesel Portresi, Aydın Ayan.....	159
Resim43.: Kalkan Ağacı, Devrim Erbil.....	162
Resim 44.: Öte Dünya Kapıları, Ergin İnan.....	165
Resim 45.: Gökyüzüne, Hasan Pekmezci.....	168
Resim 46.: Göksel Düş 1.....	174

Resim 47.: Göksel Düş 2.....	175
Resim 48.: Göksel Düş 3.....	176
Resim 49.: Şamanın Yolculuğu 1.....	177
Resim 50.: Şamanın Yolculuğu 2.....	178
Resim 51.: Şamanın Dansı 1.....	179
Resim 52.: Şamanın Dansı 2.....	180
Resim 53.: Şamanın Dansı 3.....	181
Resim 54.: Evrenin Direği.....	182
Resim 55.: Yeniden Doğuş.....	183
Şekil 1.: Göstergebilimsel dörtgen.....	95
Şekil 2.: Gremias'ın Göstergebilimsel Dörtgen Tablosu.....	95
Şekil 3.: Gremias'ın Göstergebilimsel Dörtgeni Uygulama Tablosu.....	96
Şekil 4.: Anlam Üretme Süreci - Anlam Çözümleme Süreci.....	98
Şekil 5.: Görüntüsel Gösterge Tablosu.....	99

GİRİŞ

Ölüm kavramının insanın varlık bulmasından günümüze kadar üzerinde düşünülme, farklı anlam ve ifadelerle anlaşılma çabasıyla bir konu olduğu bilinmektedir. Ölümlük karşısında her ne kadar çaresiz kalınmışsa da bazen ölüm için önlemler alınmış, bazen de bir kavuşma ya da kurtuluş olarak algılanmıştır. Yaşayan insanın ölümü kavrayışı, ölüm karşısındaki duruşu ve ölümü adlandırmada izlediği tasvirler ile ölen ve ardında bıraktığı insanlar arasında ki ilişkiler bir takım tören ve ritüellerle sürüp giden yeni kavramların, imge ve sembollerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Temelinde, toplumun sahip olduğu inanç sisteminin yer aldığı ölüm anlayışına bağlı olarak ölüm, ilkel topluluk ve uygarlıklarda farklı anlamlar kazanırken, semavi dinlerde, diğer dünyaya geçiş yolu olarak algılanır. Ölümün bir son olmadığı tam tersi ebedi hayatın başlangıcı olduğu inancı hâkimdir. Felsefe alanında ise ölüm için birçok düşüncenin ortaya atıldığı görülmektedir.

Türklerde ise ölüm her zaman yaşamla birlikte ele alınmış, ölümün bir yok oluş değil yaşamın devamı, bir yer değiştirme olarak algılandığı görülmüştür. Bu o kadar kabul görmüş bir düşüncedir ki, ölüm adlandırmalarda bile kök olarak aynı kaynaktan beslenmektedir. Türklerin geçmişten günümüze dek sahip oldukları ölüm anlayışlarının ve eski ritüellerin günümüz Türk toplumlarında, kısmen değiştirilerek ya da benzer şekilde uygulandığı tespit edilmiştir. Bunun nedeni, sosyal değişmeye ve farklı inanç sistemleri altına girilmesine karşın, kültürel alışkanlık haline gelmiş inançsal uygulamaların, dolaylı ya da dolaysız nedenlere bağlı olarak kalıcı olmasıdır.

Türklerde ölüm anlayışının tarihi seyri dikkate alındığında Türk resim sanatının oluşumunda da büyük oranda etkisi vardır. Türk resminin gelişimi için 19. yüzyılın ikinci yarısı bir dönüm noktasıdır denilebilir. Günümüz etkin kavram ve kuramlarının önemli bir kısmının alt yapısının o yıllarda oluştuğu bilinmektedir. Türk Resim Sanatının geçmişine bakıldığında, non-figüratif resim kaynağı olan arabesklerin, mimariye ve yan biçimlerine uygulanan yazıların, taşta adeta bir nakış gibi sabırla işlenerek, mahar

ve estetik kokan eserlerin tümünün çağdaş Türk resim sanatımızda bir alt yapı niteliği taşıdığı görülebilmektedir (Alakuş, 1997:66).

Buradan hareketle 1980'lere kadar birçok ressam tarafından kullanılan millî ve dinî içerikli sembol ve imgelerin, 1980'den sonra daha bilinçli bir ivme kazanarak salt plastik bir öge olmaktan çıkıp felsefi bir altyapının plastik dışavurumu olarak kendini gösterdiği ifade edilebilir. Türk sanatında ölüm anlayışının yansıması 1980 yılına kadar birçok sanatçının eserlerinde kendini göstermekle birlikte 1980'den sonra da birçok Türk sanatçısı için ilham kaynağı olmuştur denilebilir. Modernleşme sürecindeki gelişmeler içerisinde, sanatçıların içsel dışavurumları, ürettikleri sanat eserlerinde, imge ve sembollerde açıkça gözlemlenmektedir. Bu sembollerin neler olduğu ve bunların göstergebilim açısından hangi anlamlar içerdiği, Türklerde ölüm anlayışına bağlı ölümü kavrayışın Türk sanatçılarının sanatsal yaratma süreçlerine ne gibi etkilerinin olduğu, sanatçıların eserlerinde oluşturdukları imge ve kompozisyonlara etkisinin ne olduğu ve buna bağlı imgeleri kullanmanın aynı düşünceden etkilendiği anlamına gelip gelmediği bu çalışmanın ana problemini teşkil etmektedir.

Çalışma, bu problemler çerçevesinde Türklerde Ölüm anlayışının Çağdaş Türk resim sanatına yansımaları ile ölüm temasını işleyen sanatçıların belirlenmesi, eserlerinde var olan sembollerin tespit edilmesi ve tanımlanması, aynı anlayışın ve buna bağlı gelişen eserlerin plastik ve göstergebilimsel açıdan değerlendirilmesi, eserlere temel olabilecek ölüm anlayışına etki eden yönleri ile birlikte örnekler ışığında incelenmesi amacı etrafında şekillendirilmiştir.

Göstergebilim, sanatın görsel dili içerisinde bir sembolün ne tür anlamlar içerdiğini incelemekte, gizemli ve ikinci dereceden çağrışımlar yapan yan anlamlarını ortaya çıkarmaktadır. Çağdaş Türk resminde yer alan sembollere göstergebilim açısından bakıldığında, Türklerde ölüm anlayışı ve yansıdığı eserlere ait örneklerin biçimsellikleri, sanatsal içerikleri ile toplumsal ve kültürel yaşam arasındaki ilişkiler incelenerek esere ait daha derin, daha içerikli bilgiler ve veriler elde edilmiş olacaktır. Bu nedenle Türk resminde yer alan sembollerin, düz ve yan anlamlarının incelenerek, göstergebilimsel

açından çözümlenmesi, imge ve sembollerin daha iyi anlaşılması için önem arz etmektedir.

Yeni bir yüzyılda eserlerimize hak ettiği değeri vermenin ve anlamını gelecekle yeniden tanıtırarak, geleceğe geçmişteki verileri doğru iletmenin yolu onları her yönden tam olarak tanıyabilmekten geçmektedir. Böylece bu eserler salt görsel zenginlikle kalmayıp aynı zamanda içerikleri ile de yaratıldıkları dönemin sanatı, sosyal, kültürel ve ekonomik koşulları hakkında elçilik görevi yapacaklardır.

Konunun Çağdaş Türk sanatının ölüm temasını işlemiş yegâne örnekleriyle zengin bir araştırmaya imkân verdiği görülmektedir. Bu nedenle çalışma, Anadolu insanının inanç temellerini oluşturan etkenlerden birisi olan ölüm anlayışının günümüz Türk resim sanatına ve estetiğine yansımalarının olup olmadığı, olmuş ise ne şekilde olduğunu göstermesi, Türk resminin gelişim sürecini nasıl etkilediği ve sanatçıların eserlerine ne şekilde yansıdığını ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir.

Türklerde ölüm anlayışı ve etkileri çağdaş Türk resminin gelişim sürecinde ulusal ve yerel motiflere yönelen Türk ressamı için çıkış noktalarından birisi olarak kabul edilmektedir. 1940'lı yıllarda Anadolu'yu gezen Türk ressamı, halı, kilim ve folklorik öğeler gibi konuların yanı sıra ölüm anlayışı çerçevesinde gelişen imge ve sembolleri de eserlerinde kullanmasıyla bilinmektedir. Bu bakımdan 1980'li yıllarla beraber ölüm anlayışına bağlı imge ve sembolleri, salt plastik bir ifade unsuru olarak eserlerinde kullanmalarında, başlangıcından günümüze kadar Anadolu'da hâkim olan ölüm anlayışının etkisi vardır denilebilir.

Ölüm konusunun Türk sanat tarihi sürecinde birçok sanatçı tarafından farklı anlayışlarla betimlenmiş oldukları görülür. Ele alınan bölümlerde, ölümü tüm yanlarıyla çözümlmek bu çalışmanın amacını ve sınırlılıklarını aşmaktadır. Bu nedenle alana ilişkin sınırlı sayıda sanatçı örnekleri incelenmiş, sanatçıların en çok bilinen yapıtlarına yer vermenin uygun olacağı düşünülmüştür.

Çağdaş Türk sanatının Ölüm temasına ait imge ve semboller içeren seçili çalışmalarının incelenmesiyle sınırlı tutulan çalışmada nitel araştırma tekniğinden faydalanılmıştır.

Nitel araştırmanın genel kabul görmüş bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Nitel araştırma üzerine yayınlanmış eserler incelendiğinde böyle bir tanımın yapıldığına rastlanmamaktadır. Bunun nedeni “nitel araştırma” kavramının alanla ilgili çatı altında bulunan terminolojinin farklı disiplinlerle ilişkili olmasından kaynaklanabilir. Etnografi, Antropoloji, durumsal araştırma, yorumlayıcı araştırma, eylem araştırması, doğal araştırma, betimsel araştırma, kuram geliştirme, içerik analizi terminolojinin birkaç tanesidir. Yıldırım ve Şimşek’e (2000:18) göre, tüm bu kavramlar araştırma deseni ve analiz teknikleri açısından birbirlerine benzer yapılara sahip olduğu için “nitel araştırma”, bu kavramları içine alan genel bir kavram olarak kabul edilebilir.

Her ne kadar bu yönelimleri, yöntemleri, süreçleri ve özellikleri kapsayan bir tanım yapmak güç ise de, nitel araştırmayı, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 19). Nitel araştırmacılar gerçekliğin inşa edilen doğasını, araştırmacı ve incelenen şey arasındaki ilişkinin bildirimini ve araştırmayı şekillendiren durumsal baskıları vurgular/önemser (Kuş, 2003:106).

Bu nedenle nitel araştırma yöntemine başvuru, Çağdaş Türk sanatında ölüm anlayışının imge ve semboller bakımından resimlere etkisini araştıran çalışmada, nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde doküman inceleme, ölüm anlayışı ve göstergebilim ile ilgili literatür taraması yapılmış, ayrıca araştırma kapsamında olan çağdaş Türk sanatçıların yapmış oldukları resimler incelenmiştir.

Bununla birlikte Çağdaş Türk sanatında ölüm temasını işleyen sanatçıların çeşitli koleksiyonlarda ve kataloglarda bulunan resimlerine ulaşılarak, çeşitli yayın organların-

da yayınlanmış makaleler, eser analizleri ve röportajlar değerlendirilerek, göstergebilimsel açıdan sonuca gidilmiştir.

Çağdaş Türk Resmi ve ölüm anlayışı ile olan etkileşimlerine yönelik tespitlerde, ölüm anlayışına ait imge ve sembollerin gerek biçim olarak, gerek plastik bir ifade unsuru olarak kullanılmasıyla sanatçıların bu kavram ve kültürlerden beslendiği belirlenen araştırmanın birinci bölümünde, probleme ait tanım ve kavramların yanında Türklere ölüm anlayışı ele alınmış, bu anlayışa bağlı gelişen ritüellerle birlikte anlayışın sembol ve imgeye dönüşümüne yer verilmiştir. İslamiyet öncesi ve İslamiyet'in etkisiyle gelişen ölüm anlayışının günümüzdeki yansımaları üzerinde durulmuş, yaşayan sembol ve imgelere ait bilgiler aktarılmıştır.

İkinci bölümde göstergebilimin tanımı, kavram ve çerçevesi belirtilmiş, tarihçesi ve bağlantıları ile göstergebilim sanat ilişkisi içerisinde sanat eseri inceleme, kuramsal ve kavramsal problemleri ele alınarak, Ölümü adlandırmada göstergebilimsel yöntem ele alınmış ve ölüm imgesinin göstergeye dönüşümüne yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde ölüm anlayışının ölüm teması çerçevesinde Türk sanatında sembol olarak kullanımına yer verilmiş, bu anlamda kullanılan semboller sınıflandırılarak sanatçı ve eserler hakkında bilgilere değinilmiştir. Yine bu bölümde Türklere Ölümlük anlayışının Çağdaş Türk sanatında ele alınışı ve göstergeye dönüşümü bulgular dahilinde incelenmiş, sanatçıların eserlerindeki imge ve sembollerin göstergebilim açısından çözümlemeleri yapılmıştır.

Dördüncü bölümde uygulama projesine yer verilmiş, konu amaç ve yöntem olarak açıklanarak eserler değerlendirilmiştir.

Araştırmanın son bölümünde ise araştırmanın tüm verileri değerlendirilerek, elde edilen sonuçlara göre çeşitli öneriler getirilmiştir.

I. BÖLÜM

1. ÖLÜM TANIMLARI VE TÜRKLERDE ÖLÜM ANLAYIŞINA BAĞLI RİTÜ- ELLER

İnsanın varlık bulmasından günümüze kadar üzerinde farklı anlam ve ifadelerle anlaşılmaya çalışılan ölüm olgusu, esas olarak yaşamın zıddı mı? Yoksa yaşamın bir parçası mı? Soruların da şekillenmiştir. Bilimsel olarak yeterli bir tanımın ancak 19. yüzyılın başlarında yapılabilmiş olması insanın ölüm karşısında ne kadar çaresiz olduğunu bir göstergesi sayılabilir.

Bu nedenledir ki bazen ölüm için önlemler alınmış, bazen de bir kavuşma ya da kurtuluş olarak algılanmıştır. Burada en büyük problemin bir geride kalan olarak ölümü bekleyen insanın yalnızca bir kez ölümle karşılaşması ve bu olayı tasvir edebilecek zamandan yada yaşamdan yoksun olarak kalması ile ölümün doğrudan tecrübe edilemeyen bir fenomen oluşu görülmektedir.

Yaşayan insanın ölümü kavrayışı, ölüm karşısındaki duruşu ve ölümü adlandırma izlediği tasvirler ile ölen ve ardında bıraktığı insanlar arasındaki ilişkiler bir takım merasimlerle sürüp giden yeni kavramların ortaya çıkmasına neden olur.

İnsanın ölüm karşısındaki duruşu, çaresizliği ve kaygısı psikolojik olarak değerlendirilebilirken, ölüme karşı geliştirdiği bir takım inanışlar dini ve sosyolojik olarak değerlendirilmektedir. Bu bakımdan birçok farklı disiplin ve alanın ilgi odağı olmuş ölüm kavramı, yeni araştırmalar ve tanımlarla karşımıza çıkmaktadır.

1.1. Kavramsal olarak ölüm

Ölüm, canlı varlıklarda ki yaşamsal görevlerin bir daha yinelenmemek üzere sona ermesi olarak kabul edilir. Maddi olarak canlı organizmaların yeni molekül ve hücreler üreterek kendilerini yenileme yeteneklerinin ortadan kalkması veya yaşamsal merkezlerden birinin (kalp, beyin gibi) veya birkaçının ya da hepsinin işlevini yitirmesi sonucu yaşamın sona ermesidir (Karaca, 2000: 86).

Ölümlle birlikte, beyin fonksiyonları durur ve bilinç kaybolur. Bilinç kaybı ile birlikte, “beyin ölümü” kavramı ortaya çıkmış, “beyin ölümü” nün gerçekleşmesi, yaşamın sona ermesini ifade eden, nihai nokta olarak kabul edilmiştir.

Ölümlle ilgili bilimsel bir tanımı ilk olarak Fransız bilim insanı Emanuelle Fodere yapmıştır. Emanuelle Fodere “somatik ölüm” (vücut ölümü) tanımını ortaya koymuştur. Somatik ölüm temel vücut fonksiyonları olarak kabul edilen merkezi sinir sistemi, solunum ve dolaşım fonksiyonlarının irreversible (geri dönüşü olmayan) kaybıdır. Bu fonksiyonlardan birinin kaybı, otomatikman kısa bir süre sonra diğerlerinin de kaybını doğuracaktır. Somatik ölüm tanımı, hukuken geçerli olan ölüm tanımıdır; nasıl ki kişinin hukuki varlığı canlı doğması ile başlıyorsa, sona ermesi de somatik ölüm tanımı ile olmaktadır. Somatik ölümü izleyen ikinci bir ölüm şekli daha vardır. Somatik ölümlle birlikte, özellikle beyin sapındaki solunum ve dolaşım merkezinin devre dışı kalması sonucu süreç kaçınılmaz olarak tüm organ ve dokuların canlılık durumunu yitirmesi ile sonuçlanacaktır. Buna, “hücrel ölüm” (biyolojik ölüm) denmektedir (Raton ve Arbor, 1993:1-41; Knight, 1991: 12-56).

Bilimsel olarak zengin bir içeriğe sahip kavramda “ Ölüm, insan için çaresi olmayan ve önü alınamayan bir son, yaşam arzusunun önüne dikilen aşılması bir engel, endişe ve korku uyandıran bir şeydir” (Hökelekli, 1998: 97). Bu bakımdan bilimsel olarak ölüm mutlak sona götüren bir tanımlama içerir.

Ölüm olgusu dine, bilime ve sanata konu olduğu gibi, insanı ele alan her türlü zihinsel faaliyette de yerini almıştır. Bu nedenle felsefe içinde en önemli konulardan birisi olmuştur. Ölümün bir son mu olduğu ya da öldükten sonra bir şekilde hayatın devam edip etmeyeceği sorusu nerdeyse bütün filozofları meşgul etmiş, felsefe tarihi boyunca ölüm meselesine değişik açılardan temas etmelerine neden olmuştur. Bununla birlikte pek azı ölümü bütün yönleriyle ele almış ve ölüm üzerine sistematik bir felsefe geliştirmiştir (Güçlü ve Uzun, 2003:1090).

Ölüm olgusunu ele alan filozoflardan ilki Sokrates'tir. Kendisini ölüm cezasına çarptıran hâkimlere karşı olan savunmasında ona bu cezayı veren hâkimlerin davranışla-

rıyla kötülükte bulunmadıklarını kanıtlamaya çalışır. Ona göre ölüm, ruhun bedenden ayrılmasıdır. Bu durum ya insanın her şeyin bilincinden yoksun olduğu hiçliğe geçiştir; ya da ruhun yer değiştirmesi, başka bir dünyaya göçüdür. Her iki durum da insanın ölüm korkusunun boşluğunu göstermektedir. Öyle ki eğer ölüm bir hiçlik ise sonsuz bir uykuya dalmak kabilinden bir şeydir. Eğer yeni bir başlangıç ise bu yeni hayat bize başlı başına mutluluk sayılmalıdır. Bu halde ölüm bütün insanlar için en büyük nimetlerden birisidir, ölüm korkusu ise bir hatadır ve aklın gösterdiği bu gerçekle korkulacak bir şey değil bilakis akıl kuvveti ile üstesinden gelinebilir bir durumdur (Aktürel, 1960: 32-33).

Eflatun'un düşünceleri de Sokrates'ten farklı değildir. Onun "Hayat bir mahkumiyete benziyor. Bu durumda bedenlerimizin nasıl birer hapisane olduğunu bilemiyoruz. Ölüm öyle bir kurtuluş ki! Bu hapishaneden kaçmaya benziyor. Yapabileceğim en güzel benzetme bu" (Aster,1941:188) şeklinde ki söylemi Sokrates'in "ölüm ruhun bedenden ayrılmasıdır" şeklindeki düşünceleriyle oldukça benzerlik göstermektedir (Cevizci, 1989: 22-24). Sokrates'in birçok eserini diyaloglar halinde kaleme alan Eflatuna göre, "felsefe, ölüm için alıştırmayı yapmaktan, ölmeye hazırlanmaktan başka bir şey değildir" (Cevizci, 1989: 14).

Ölüm farklı bir olgu olarak milattan önce 300-200 yılları arasında yaşayan Epikürcüler tarafından da ele alınmış, Epiküros'un materyalist öğretisi ile ölümün korkulacak bir şey olmadığı sonucuna varılmış, bu maddeci ruh anlayışı ile psikolojinin ödevinin insanı ölüm korkusundan kurtarmak olduğu ileri sürülmüştür (Aster, 194:187). Yine bu anlayışa göre ne ölümsüzlükten nede ruhun yer değiştirmesinden söz edilebilir. Epikürcüler'e göre: "Ölüm ne yaşayan için ne de ölmüş olan için korkulacak bir şey olmaz; çünkü yaşayan için ölüm yoktur, ölmüş olan için ise zaten yaşam yoktur" (Güçlü ve Uzun, 2003: 1093). Dolayısı ile hiçbir zaman karşılaşılmayacak olan, yaşam sürerken tanınamayacak ve deneyimle öğrenilemeyecek olan ölümden korkmakta anlamsızdır. Ölüm korkusunun bu şekilde üstesinden gelinebileceğini savunan Epikürcülere göre ölüm unutulmalı ve yaşama sarılmalıdır (Aster, 1941: 187).

leşmek ve bu kaygılarla olabildiğince başa çıkabilmek, Cesaret ve sağduyu gibi ekzis-tansiyalistler tarafından en çok üzerinde durulan bu iki erdemle mümkün olabilir.

Varlık ve yokluk sözcüklerini kesin olarak anlamlandırmayı ve yaşam ile ölümü, birbirlerine indirgenemeyen ayrı kavramlar olarak ayırmayı amaç edinen Materyalist felsefecilere göre ölüm, organizmanın yaşamsal fonksiyonlarının sona ermesi ve bir canlı olarak bireyin yok olması anlamına gelmektedir (Scharez, 1953: 11). Materyalistlere göre ölüm, maddeci bir anlayışla açıklanmaktadır. Ölüm tüm doğada olduğu gibi insana da uyarlanmış, beden ile ruhunda öldüğü öne sürülerek, ölümden sonra bir haya-tın var olmadığı görüşü benimsenmiş ölümün metafizik boyutu ile ilgilenmemişlerdir.

Hümanistlere göre ölüm, sonlu varlıkların kaçınılmaz kaderidir ve er ya da geç gerçekleşecektir. Ölümle karşılaşma aslında o kadar da korkunç değildir. Ölümlerin hiçbir şekilde ve hiç bir bilince sahip olmayacaklarını düşünen hümanistler, nasıl onlar hayat-larını kaybettiler ise hayatta da onları kaybetti demektedirler. Genel olarak Ölümsüzlü-ğü bir yanılsama ve dinsel alana ait bir olgu olarak değerlendiren hümanistlere göre (Morgenthau,1980: 24) insanların ölümle sevdiklerini kaybetmelerine üzülmeleri yer-sizdir. Çünkü ölenlerin, düzensiz hayatı güzel bir uykuyla devam edecektir. Yattıkları mezarda tüm sıkıntıları dinecek, hiç bir şey tarafından rahatsız edilmeyeceklerdir. Ölü-ler orada hiçbir acı, keder, pişmanlık, vicdan azabı hissetmeyecekleri gibi tüm sıkıntı-lardan kurtularak dinlenmeye çekilecektir (Lamonth, 1980: 22-23). Hümanistlere göre insanın bilinci ve kişiliğinin bağlı olduğu beyin fonksiyonları beden ve beyin bir bütün olarak öldüğü zaman sona erer (Hick, 1976: 150).

Ölü ruhlarıyla iletişimin belirli şartlar dahilinde mümkün olabileceğini düşünen spiritüalistler ruhu maddeden tamamen ayırarak, ruhun cesede canlı ve bilinçli görünü-münü veren ayrı bir varlık olarak görürler. Spiritüalistlere göre ölüm Allah tarafından insanlara verilmiş en büyük lütuftur, çünkü ölümle birlikte tekâmülünü tamamlayan ruh için yeni kapılar açılmaktadır. İnsanı ızdıraba düşüren şey ise ölümün bu şekilde algı-lanmamasıdır (Onbulak, 1975: 23-25).

İdealizme göre gerçek olan ruhtur. Evrende empirik düzeni hâkim kılan kurallar, ruha uygulanamazlar. Ölüm korkusunu yenmek ruhu öncelikte tutmak ve ruhta hayat

bulmaktır. Ruh empirik dünya ya ait değildir ve mümkün olduğu kadar ayrı tutulmalıdır. Herhangi bir zamanın olmadığını düşünen idealist düşüncenin en önemli temsilcilerinden Kant'a göre onunda sonu yoktur. Zaman ve mekân, zihindeki a priori kategorilerden daha fazla bir şey değildir (Leep, 1968: 73).

Psikoanalistlere göre insan temel olarak iki eğilim taşımaktadır. Yaşama içgüdü-sü ve ölüm içgüdü-sü. Yaşama eğilimi cinsel içgüdüleri içerir, ölüm ise yıkıcı, yok edici eğilimleri barındırır. Bu görüşe göre kendisini cansız varlık durumuna döndüren ölüm içgüdü-süyle yaşamasına rağmen her insan bilinç dışında kendi öz benliğinin ölümsüz olduğuna inanır ve ölüme karşı güçlü bir tepki verir. Bu olguya karşı yeterince bilgi sahibi olmayan kişide tutucu davranışlar ortaya çıkar ve ölümü, ölümün gerekliliğini kavrayamaz (Freud, 1999: 25).

Pascal, yaşama eğilimini baskın tutan insanların ölümden, zihnî planda kurtulup mutlu olabilmek için kendilerini başka yönlere sürüklediğini veya ölüm düşüncesini bilinçaltına attığını söylemektedir. Fakat ona göre bu davranış izahı olmayan bir kaygı-nın ortaya çıkmasına neden olur ki oldukça yanlıştır. Pascal'ın bu düşünceleri diğer psi-kanalistler tarafında da kabul görmüştür. Öyle ki zevk ve eğlenceleri coşkulu bir şekilde yaşama istemi, şehvete düşkünlük, psikanalistler tarafından birçok insan için ölüm kay-gısından bilinçsiz bir kaçış olarak değerlendirilmektedir (Schaerez, 1953: 11-12).

Psikanalist Zilboorg ise birçok kişide ölüm korkusunun olmadığını bu korkunun sıklıkla kendini göstermediğini, evrensel olan bu korkunun ve diğer bütün korkuların temelinde bulunduğunu söylemektedir. Öyle ki organizmanın kendisini koruyabilmesi için ölüm korkusu bütün normal fonksiyonlarımızın arkasında olmalıdır. Ölüm korkusu kişinin bilincinde devamlı şekilde bulunur ise zihin dolayısı ile organizma hiçbir faali-yette bulunamaz (Karaca, 2000: 41-50).

Çağdaş felsefede ölüm olgusunun yeterli ölçüde önemli bir yer tutmadığı görül-mektedir. Modern çağda ölüm olgusunu ancak varoluşçu filozoflar, sanatçılar ya da edebiyatçıların ele aldığı bilinmektedir. Ölüm konusu çağdaş felsefi tartışmalar içerisinde kendine çoğu kez bio teknik bir sorun olarak yer bulabilmiştir. Konunun öz bakım-

dan değil de yasal ya da etik tarafının ele alınması dikkat çekmektedir (Malpas ve Solomon, 2006: 15). Ölümü korkunç bir son ve saçma bir olay olarak kabul eden modern çağda ölümün anlamsızlığı, cıvıklığı ve bayağılığı, “saçma ölüm” gibi ifadelerle vurgulanmıştır. Bu durum çağdaş edebiyat örneklerinde görülmektedir (Schaerez, 1953:8).

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin altında, iletişim araçları vb. etmenler ile eğlenceye dayalı yeni bir tüketim kültürüyle oluşan yaşam anlayışı, modern felsefeyi aydınlanmanın ışığında adeta ölümü yok sayarak yeni bir anlayışla Epikuros’un felsefesinin daha ileri ve somut bir noktasına getirmiştir. Sosyal yaşamı tüm yönleri ile etkileyen modern bilimlerin ve teknolojik kolaylıkların ikinci bir aydınlanma süreci olduğunu var sayan Gadamer,’e göre bu süreç ölümün mitolojiden arındırılmasına olanak vermiştir (Gadamer, 2002: 105).

Bir öte dünyanın olmadığı varsayımına dayanarak, aynı zamanda tanrıların insanlar üzerinde ki etkilerinden ve dinden kurtulma da yol gösterici bir felsefe olan Epikuros felsefesinin modern çağı da etkilediği bilinmektedir (Solomon, 2006:309). Bu nedenle modern felsefenin, ölümün gizini yok sayma eğilimi benimseyerek, onun ontojik anlamını silikleştirdiği görülmektedir (Malpas ve Solomon,2006:237). Modern felsefede ölüm yadsınmış, mekan ve zaman olarak hayatın dışına itilmiştir. Bunda ölümün varoluşsal bir iç arayışın konusu olmak yerine bilimin sıradan bir konusu olmasının rolü büyüktür (Solomon, 2006: 306).

Tanrıya karşı bir özgürlük projesi olarak kabul edilen öte dünyanın reddi ile geri plana itilen ölüm, modern felsefenin bütün isteksizliğine rağmen, geçtiğimiz yüzyılda yaşanan iki büyük savaş nedeni ile kendisini düşünce ve sanat alanında yeniden göstermiştir (Schaerez, 1953: 6).

Ölüm olgusu Felsefi kavramaların yanında dinler içerisinde de önemli yer tutmuştur. Dinler ölümsüzlük kavramına ve ölümden sonraki hayat düşüncesine ayrı bir önem verirler. Bu nedenle ölüm sonrası hayatla ilgili kavram ve düşünceler, daima dinlerin ilgi alanı içinde olmuştur. Çünkü dinler, getirdikleri âhret inançlarıyla, insanoğlu-

nun ölüm korkusuna ve ölümsüz olma isteğine cevap vermeye çalışırlar (Küçük ve Tümer, 1997: 57).

Dinler tarihi biliminin sınıflandırmalarına göre: Hinduizm, Konfüçyanizm, Taoizm, Zerdüştlük, Şamanizm, Caynizm, Sihizm ve Sâbiîlik milli dinler olarak adlandırılmıştır (Küçük ve Tümer, 1997: 57-146).

Hinduizm'e göre ölüm bir son değildir. Onlar Bedenin ölüp, ruhların ölmediği ve ruhların farklı bedenlerde hayatlarını sürdürdüğüne inanılan reenkarnasyon inancına sahiptirler (Küçük ve Tümer, 1997:102). Dünyaya yeniden hayvan, insan veya bir takım objeler şeklinde geleceklerine inanırlar. Böylece yeniden doğan ruhun serüveni devam eden doğum ve ölümlerle evrenin ruhuna karışmaya kadar tekrar eden bir hal alır (Karaca, 2000: 51).

Zerdüştlük'te de ölüm bir son olarak kabul edilmeyip, kendisine hazırlanılan bir ölüm ötesi hayat vardır. Zerdüştlük inancına göre, dünya ile ahreti bağlayan bir köprü bulunmaktadır. Sinvant Köprüsü adı verilen bu köprüden geçen dindarlar yani iyiler cennete, geçemeyen kötüler ise cehenneme düşerler. Zerdüştlerce "Övgü evi" ismi verilen cennete gitmek için köprünün başında bekleyen melekler ruha klavuzluk ederler. Yine kötü ruhları cehenneme iten bu meleklerdir (Sarıkçıoğlu, 1999: 111).

Budizm'de de reenkarnasyon inancı bulunmaktadır. Budizm'e göre ölüm, farklı bedenlerde yeniden dünyaya gelişin başlangıcı sayılmaktadır. Sadece insanların değil tüm canlıların ruhları sürekli olarak ölür ve yeniden dünyaya gelir. Bu tenasühle ruh, her dünyaya gelişte yeniden insan ya da hayvan bedeninde hayatını sürdürür. Sonunda gelişip olgunlaşarak doğru, güzel, iyi ve eksiksiz bir konuma gelerek, Nirvana'ya ulaşır (Karaca, 2000: 50).

Ayrıca eski Mısır Dinleri de yine ruhun ölümsüzlüğüne inanırlar. Eski Mısırlıların âhret anlayışları, pramitlerdeki kitabelerden ve papirüs metinleri gibi buluntulardan anlaşılmaktadır (Sarıkçıoğlu,1999: 33). Buna göre ölüm sonrası hayatın devam edeceği inancıyla ölünün ihtiyaç duyacağı kişisel eşyaları mezara konulurdu (Karaca, 2000: 33).

Mezarda sürececek bir yaşamla ölümlerin uzak bir ülkede ikamet ettiklerine inanılan inanç yerini; sonraki yıllarda ölümlerin gökte oturduğuna ve oraya da bir merdivenle çıktığına inanılan başka bir inanca bırakır (Sarıkcıoğlu, 1999: 33). Görülmektedir ki sözü edilen dinlerin, öteki dünya hayatına dair bir takım kabulleri bulunmaktadır.

İlahi dinlerde ölüm ötesi hayat, reenkarnasyona dayalı inancının gereği olan hayattan farklıdır. Batını dinlerde bu inançla ruhun farklı canlılarda ve bedenlerde yeniden hayat bulması birçok dirilişi işaret ederken, ilahi dinlerde yalnızca tek bir diriliş vardır.

İlahi kaynaklı dinlerden ilki olan Yahudilikte; ilk dönem Yahudileri Tevrat'ta geçen "Çünkü mutlaka öleceğiz ve yere dökülüp toplanmayan su gibiyiz" (Samuel, 1997:14/4). İfadesi ile ölümü, yok olmak anlamında ele almışlardır. Bu görüşü Tevrat'ta olmadığı gerekçesiyle ahretin varlığına inanmayan Sadukiler savunmuşlardır. Sadukilik, Tevrat üzerinde tefsir çalışmalarının başlamasıyla birlikte, görüş ayrılıklarıyla dikkat çeken mezheplerden birisidir. Bundan başka Ferisilik ve Essenilik gibi mezhepler de yine bu görüş ayrılıklarının sonucunda oluşmuş mezheplerdir (Katar, 2009: 35-82).

Bazı Yahudi mezheplerinin ölümden sonraki dirilişi reddetmelerini işaret eden Helmer Ringgren sadece bedenli dirilişin Yahudi inancı olmadığını savunmuştur. Aksi bir görüşte, Wheeler Robinson'a aittir. Ona göre "Yahudi kişilik kavramı" çerçevesinden bakıldığında diriliş inancı fikrinin mutlak olduğu görülmektedir. Bu gibi bir birine zıt fikirlerle tek bir görüşün, Yahudiliğin ölüm sonrası görüşü olarak kabul etmek yanlıtıcı olabilecektir (Akbaş, 2002: 37-60). Genel inanışa göre nihayet İsrailoğulları ıstıraplı bir dönemden sonra, Yehova'nın gönderdiği Mesih ile dünyada huzura ereceklerine inanırlar. Kıyametin kopmasıyla birlikte ölümler dirilecek, hesap gününün de emirlere uyanlar cennete, emirlere uymayanlar ise yaptıklarının cezasını çekmek üzere cehenneme konulacaktır (Küçük ve Tümer, 1997:252).

İlk dönem Yahudililerin kutsal metinlerinde iman esasları açık bir şekilde belirtilmediği görülmektedir. Daha sonraları maddelendirilen bu iman esaslarında ölüm sonrası hayat ancak kendisine yer bulabilmiştir. Yeniden dirilme düşüncesi, Mezopotamya, Kenan Diyarı ve İran gibi dış kültürlerle etkileşim sonucu gelişmiştir. Çünkü bu bölge-

lerde, ölümden sonra diriliş anlayışı bulunmaktaydı (Paçacı, 1994: 168-171). Onlar da dış tesirlerden etkilenecek, Tevrat'taki cümleleri, diriliş mefhumunun varlığını ispat edercesine yorumlamışlardır.

Diğer yandan, yeniden dirilme fikrinin Eski Ahit'teki dış tesirlerden kaynaklanmadığını, bilakis Eski Ahit'in içindeki bir takım kelimelere bağdaşan bir ilah anlayışı ile geliştiğini savunan farklı bir anlayış da mevcuttur (Paçacı,1994: 172). Paçacıya göre: Yeniden dirilme anlayışı, dış tesirler sonucunda ya da Eski Ahit'in yorumlanması sonucu ortaya çıkmamıştır. Yeniden dirilme düşüncesi tek ilah anlayışına dayanmaktadır. Bu inaçla vahyin insana vurguladığı en temel düşünce, tek ilah ve ahiret inancıdır (Paçacı, 1994: 187).

Yahudilik'te ölüm korkunç bir şekilde, kaçınılmaz olarak algılanmıştır. Öyle ki hiç bir insan ölümün umumiliğinden kurtulamaz. Yahudi inancına göre hayatın ve ölümün kaynağı Tanrı'nın insana üflediği ruhtur (Karaca, 2000: 53-54) .

Yahudiliğe göre insanoğlunun, ölümlü olmasının nedeni, onun Rabbine karşı işlediği ilk günahıdır. İlk günah inancı, bu dinin ölüme bakışını etkileyen önemli bir faktördür. Nitekim Tevrat' ta "Rab Allah, Adem'e emredip dedi ki: Bahçenin her ağacından istediğin gibi ye. Fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin. Çünkü ondan yediğin günde mutlaka ölürsün" (Tekvin,2.Bab:16-17), (Tesniye,30.baba, 15), "Bak bugün senin önüne, hayatla iyiliği, ve ölümlü kötülüğü koydum." Denilerek ilk günaha vurgu yapılmıştır (Hezekiel, 18.Bab:30-31-32).

Yahudiliğin ardı sıra gelen ikinci din Hristiyanlıktır. Hz. İsa'nın tebliği ile başlayan, Hristiyanlık Ortaya çıktığı konum itibariyle, Yahudi geleneğiyle çevrilidir. Hristiyan düşüncesinde Yahudi inancında görülen ölüm sonrası hayatın varlığı konusunda ayrışmanın olmamasıdır. Buna rağmen ölümlerin bedenli mi yoksa ruhani mi dirileceği konusundaki tartışmalar her zaman olmuştur (Akbaş, 2002: 3-60).

Hristiyanlıkta da bazı mezhep farklılıkları olsa da, Kiliselerin nerdeyse tamamının kabul ettiği ölümlerin dirileceğine ve ölüm sonrası hayata iman vardır (Katar, 2009:

35-82). Öyle ki; Roma Katolik Kilisesi, Protestan ve Ortodoks Kiliseleri tarafından ortak bir ifade olarak kabul edilen “*Apostol Kredosu*”nda, bu iman “insan vücudunun dirilişi” olarak ifade edilir (Davies, 1972:448). Bununla yanında, diriliş inancı John Calvin (1509-1564) ve Martin Luther (1483-1546) tarafından da savunulmuş, Protestanlığın temel öğretisi sayılmıştır (Dahl, 1962: 37). Hristiyanlıkta ölüm, insanın ruhunu, yani iç varlığını İsa’ya vermesidir. Hayatın bir başlangıcı olan ölüm, bir son olarak algılanmamıştır. Hz. İsa’nın diriltilmiş olması, insanoğlunun da yeniden diriltileceğinin bir garantisi sayılmıştır (Karaca, 2000: 57). İncil’de ki “Bedeni öldürüp de canı öldürmeğe kudreti olmayanlardan korkmayın; ancak daha ziyade cehennemde hem bedeni, hem canı helak etmeğe kudreti olanlardan korkun.” ifadesi (Matta,10: 28) sıkça başvurulan bir referans olmuştur (Akbaş, 2002: 37-60).

Sinoptik İnciller’ de ölüm ötesi hayat, tartışmasız bir biçimde kesin olarak kabul edilmiştir. Söz konusu İncillerde, öte dünyada iyi işler yapan kimselerin ödüllendirileceği, günah işleyenlerin ise cezaya uğrayacakları gibi ifadeler yer alır ki bu inancı destekler mahiyettedir (Paçacı, 1994: 261-263). Öyle ki bu ahiret inancına göre, en büyük günahları işleyenler ve gerçek bir imana sahip olmayanlar, ölümden sonra cehenneme gider (Matta: 25) ve günahlarının ağırlığına göre orada azaba uğrarlar (Matta: 3-12). Sonuç olarak kutsal metinlerde geçen bu ve benzer ifadeler, Hristiyan inancında öldükten sonra yeniden dirilmeye olan inancın var olduğunu göstermektedir (Yıldırım, 1996: 216).

İlahi dinlerin sonuncusu olan İslamiyet’te ölüm ruhun beden den ayrılması olarak görülerek, hayatın başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Topaloğlu, 2002: 109-114). Kur’an-ı Kerim’de “Her nefis ölümü tadacaktır.” Ayetiyle mana bulan ölümle aynı zamanda ruha vurgu yapılır. Ruhun ölümü tadma hadisesinden bahsederek ölümü beden için bir son olarak ayırır (Ankebut: 57). Bir başka ayette ise “Allah onlar için bir son biçti” diyerek insan için kaçınılmaz sonun ölüm olduğuna işaret edilir (İsra: 99).

İslam inancına göre, ruhun bedenden ayrılmasıyla birlikte beden ölür. Ölen insan ahiret hayatını beklemek üzere kabire defnedilerek Kabir hayatını yaşar (Mü’minun: 23-99-100). Kabir hayatı ölümler için bir bekleme mekânıdır. İslam âlimleri bu mekâna ruh-

lar âlemi anlamına gelen “*Âlem-i ervâh*” adını verirler (Sarıkçıoğlu,1999:358). Âlem-i ervâhta ölümler bir takım azaba ya da ödüle uğrarlar, bu ödül veya azapların ölünün ruh ve bedenine yönelik olduğu İslam âlimlerinin yaygın görüşüdür (Gölcük,1989: 207).

Ölümün yeni bir hayatın başlangıcı olarak görülmesi, ahiret inancını İslamiyet’in temel kabullerinden biri haline getirmiştir. Nitekim bu durum, Bakara suresinde “Siz nasıl olur da Allah'ı tanımazlık edersiniz ki, cansızken size o can verdi, sonra sizin canınızı gene o alacak, sonra da gene o diriltecek, daha sonra da gene O'na döndürüleceksiniz” (Bakara: 28). Ayetleri ile haber verilmektedir (Kara, 2009).

İslam inancına göre ahiret hayatında kural ve akîdelere inanan müminleri cennet, günâhkarları ise cehennem beklemektedir. İslam inancında ölüm haktır ve gerçektir. Ölümden sonra dirilişe inanan müslümanlar için Cennet ve Cehennem soyut bir kavram olmayıp, aksine gerçekliği mutlaka doğrulanacak durumlar ve yerlerdir (Bowker,1993, Akt. Baloğlu ve Yıldız, 1995: 363-390).

1.2. Bir İmge Olarak Ölüm

Ölüm olgusunun imge olarak kullanımı Tarih öncesi topluluklara kadar götürülmektedir. Ancak tarih öncesi topluluklarla ilgili yorumlar çoğu zaman bir varsayımdan öteye gidememiştir. Bu ilkel yaşama ve bulgularına dair ortaya atılan birçok farklı görüş, oldukça karışıklık içermektedir. Yapılan bilimsel araştırma ve kazılar doğrultusunda tarih öncesi dönemlerde yaşamış olan toplulukların, ölüm olgusuna yaklaşımları bakımından bize ipucu verebilecek ilk bulguların Neanderthal'lere ait olduğu bilinmektedir. Buzul çağının bu ilk insan ve topluluklarının ölümlerini gömdükleri bilinmektedir. Dizleri karınlarına çekilmiş halde ve yüzleri doğuya dönük, bir cenin örneği gibi derin çukurlara gömmeye başlayan Neanderthal'lerin ölü gömme gelenekleriyle ilgili ortaya atılan görüşlere göre; bu ilk insanlar kış uykusuna yatan ayları gözlemleyerek benzer bir biçimde kendi ölümleri için de bu yolu kullanmış olabilirler. Çünkü uyku durumunu geçici bir durum ya da bir hastalık gibi algılamış oldukları tahmin edilmektedir, nitekim mezar bulgularında karşımıza çıkan bitki kalıntıları ölüyü iyileştirme çabası olarak kabul edilebilir. Neanderthaller'in ölüm olgusuna yaklaşımlarına dair varsayımlara göre; kış aylarında uzun zaman ölüymüş gibi uyuyan aylar, daha sonra uyanırlar adeta dirilirdi. Bu

olay onların gözünde yeniden dirilme olarak algılanmış ve doğa üstü bir güç atfedilmesine neden olduğu düşünülmektedir (Jones, 2004: 10).

Homo Sapiensler ise ölümlerini kişisel eşyalarıyla birlikte gömerler, ölümün doğal rengini yok etmek içinse cesetleri kırmızı toprak boyalarla boyarlardı (Turani, 2000: 31). Orta Paleolitik çağdan itibaren yeryüzünde gerçekleşen iklimsel vb. köklü değişimler insanların algıları, yaşam tarzları ve kullandıkları aletlerde de farklılaşmalara neden olmuştur. Üst paleolitik çağda ortaya çıktığı bilinen mağara çizimlerinin bir nedeninin de bu köklü değişiklikler ve onun getirdiği huzurluluklara karşı bir çare arayışı oldukları kabul edilmektedir. Hayvan figürlerinin yer aldığı bu insansız çizimler henüz ilginin hayvanlara yönelik olduğunu kanıtlamaktadır. Gördükleri ya da hatırlayabildikleri kadarıyla mağaranın karanlık ortamlarında yapılan bu çizimlerde henüz hayali yaratıklar, demonlar ve ürkütücü sahneler yer almamaktadır. Bunda mağaranın kayalık dokusunun bir takım çağrışımlarda bulunabileceği ve belleklerinde kalan figürlere benzetme çabası olabileceği düşünülmektedir (Read, 1954: 144). Böylelikle belleklerdeki imgeler yolu ile kayalıklara resmettikleri hayvanları adeta oraya sabitleyerek onları mağlup etmiş sayabileceklerdir.

Resim tarihinde en eski örneklerin mağara resimlerine ait olduğu bilinmektedir. Genellikle büyü ve koruma amaçlı yapılan resimler, hayvanlara hâkim olabilmek için veya onları avlayabilmek amacıyla yapılmış olan güç imgeleri ile dolu nesnelere olarak görülmüştür. İmge ve gerçeğin birbirinden ayrılmadığı ilk insan algısı, böylelikle temsiliyle sahip olduğu hayvanın, gerçek dünyada kendisine de sahip olabileceği şeklindedir.

Başka bir görüşle; büyü ya da avcılık teorisi ne dayalı bu imgesel anlatım, doğanın tehditkâr olmaktan çok aslında cömert olduğunu gösteren yeni delillerle birlikte çürütülmüştür (Zerzan, 2013: 131). Başta J. Zerzan'ın öne sürdüğü bu görüşe göre, başlangıçta av ve büyü amacıyla yapılan bu resimlerin bambaşka bir ifadeyle değişen doğa şartlarında kaybolan, artık rastlanılmayan hayvanların anılarını imgesel olarak yaşatma ve mekânların da sabit tutma gayretleri olarak görülmektedir.

Tüm bunların dışında ölüm olgusunu ilk defa net bir şekilde işleyen ve ölü insan tasvirine rastlanılan Lascaux mağarası resimlerinde başka hayvan resimlerinden daha farklı bir sahnenin varlığına rastlanılmaktadır. (Resim1) Adı geçen resim de bir öykü içerisinde figürlerin birbirleriyle ilişki halinde oldukları görülmektedir. Resim de sahne dört figürden oluşmaktadır. İç organları karnına degen bir okla dışarı çıkan yaralı bir bizon, bizonun önünde yerde yatan ölü bir adam, hemen önünde bir kuş ve sol tarafta bu kompozisyona ait olmadığı düşünülen bir gergedan. Adamın mızrağını bizona geçirdikten hemen sonra gergedan tarafından öldürüldüğü söylenmektedir (Lechler, 1951: 165). Sahnede yer alan kuşun bir totem ya da dönemde sıkça rastlanılan uçları hayvan başı formunda yontulmuş mızraklar da olabileceği belirtilmektedir. Kuş imgesiyle anılan totemin büyüsel bir anlam taşıdığı, kuşun gücünü sembolize ettiği görüşü ifade edilmektedir.



Resim 1: Lascaux Mağarası, Fransa.

Diğer bir görüşe göre; Paleolitik çağda Şamanizm in varlığı bilinmektedir ve Şaman ritüelleriyle ilişkisi göz ardı edilmemelidir. Sözü edilen olan bir Şaman ayinidir. Resimde adam sanıldığı gibi ölü değildir, kurban edilmiş bizon karşısında yatan insan sadece bir uyku ya da trans halini yaşamakta, ruhu öbür dünyaya yolculuk etmektedir. Öyle ki bu yolculuğun sembol imgesi kuş motifidir. Aynı motif Sibiry Şamanlarında da görülmekte, Şamanın koruyucu ruhunu sembolize etmektedir. Bu tip resimler Şamanın yardımını almak için yapılmış, büyüsel bir anlatım olarak kabul edilmektedir (Eliade, 2003b: 32). Bundan başka görüşlerde modern bir bakış açısıyla yorumlanan Battaile yorumları dikkat çekmektedir. Battaile bu ilk resimleri sanatın doğuşuyla ilişkilendire-

rek, sanatın ortaya çıkışını yasak faktörüyle açıklamaya girişir. Lascaux'nun dünyasının her şeyden önce yasaklarla düzenlenmiş olduğunu, sanatın başlangıcının her şeyden önce bir oyun olduğunu söylemektedir (Ungar, 1990: 254). Esasen bu resimler alet yapımından oyun dünyasına geçişi göstermektedir ve bu oyun taş üstünde oynanan doğum ve ölüm oyunudur. Buradan kaynakla dokunulmaması gereken yasak olanı yani kutsalı öldüren adam, bu günaha ceza olarak ölümlle karşılaşır denmektedir. Bu bakımdan resmin bir ceza sahnesi olabileceği öne sürülmüştür. Battaile "Lascaux'daki hayvanlar, sosyal düzenin temeli olan ölüm ve cinsellikle ilgili olarak, yasak nesnelere" demektedir (Ungar, 1990: 258).

İlkel insan için ölüm, yaşamın sonlanması anlamına gelen bir algı olarak görülmezken ölü, yaşayandan farklı düşünülmemiştir. Ancak ilk uygarlıkların ortaya çıkışıyla birlikte, ölüm imgesinin de dönüşüme uğradığı görülmektedir. M.Ö. 6000 yıllarında toprağın ekip biçmesiyle başlayan tarım toplumu uygarlığın temel unsurlarından biri haline almıştır. Tarımla birlikte insanlar tüketimlerinden fazlasını üretmeye, tüketim fazlası ürünleri stoklamaya başlamıştır. Neolitik uygarlıklarla birlikte ortaya çıkan rahipler ve yöneticiler sınıfı alfabeyi, matematiği, yazıyı ve takvimi geliştirerek uzmanlaşmış bir kontrol sistemi kurmuştur. (Zerzan, 2013: 92) Üretimin başlamasıyla birlikte deneyim, zaman, kaygı, korku gibi kavramlarla ilk inançlar ve öte dünya fikri gelişmiş, buna bağlı olarak ilk mitler oluşmuş ve düzeni sağlamakta etkin rol almıştır. Bu dünyada kurallara uymanın öte dünyada ödüllendirileceği miti ile başlayan ölümsüzlük arayışı, öte dünya ve ölüm anlamlandırmalarına ait mitler, yeni bir sembol diline yol açmış ölüm imgesinin sembole dönüşmesine imkân vermiştir.

Ölüm imgesinin yerleşik uygarlıklardaki ilk örneklerinin Mezopotamya da ortaya çıktığı görülür. Sümerler M.Ö. 3000-2000 yılları arasında yaşamış, düzeni sağlamak için oluşturulan ilk yazılı kanunlarıyla dikkati çekmiştir. Rahip krallar tarafından yönetilerek, hiyerarşik düzene önem verilen Sümerlilerde ilk mitlerin doğa güçlerine ait semboller ve kişileştirmeler olduğu görülmektedir. Doğadaki şeyleri tahakküm altına almanın bir yolu da, onları adlandırarak tanımlamaktır. Tanrılar tarafından sınırları ve işlevleri belirlenmiş, nesnelere ya da olaylara tesadüf eden bir kişileştirmeye, bilinenden bilinmeyene doğru mantık yürütmüşlerdir. (Kramer, 2002: 154) Doğadaki olaylarının kişileştirilmelerinin yanında, kralların da kişi tanrı oldukları görülmektedir. Sümer destanlarının

da adı geçen krallar Gılgamış, Dumuzi (Tammuz) "Ölen Tanrı" mitinde en önemli kişileştirmelerdir. "Yaratıcı Tanrı" mitinde ise yaratıcı tanrının bütün her şeyi planlayıp ve adlandırarak o şey üzerinde iktidar sahibi olduğu ve onun kaderini belirlediği görülmektedir (Kramer, 2002: 155).

İnsan biçimli fakat insanüstü ve ölümsüz olan yaratıcı tanrılar görünmez olmakla birlikte diğer âleme geçerek yaratıcı tanrıya ulaşabilmekte mümkün görülürken, tanrılara ait tapınaklarda yapılan kurban ritüellerinden sonra, uykuya dalan kişi bir çeşit transa geçerek tanrılarla iletişime geçebilmekte idi. Bu aynı zamanda geri dönülebilen bir yolculuk olarak ölüm halini anımsatan bir durum sayılmaktadır ki ölüm Sümerliler de bir son ya da kurtuluş olarak kabul edilmemektedir. Ancak ölümsüzlük arayışının da ilk defa tarihe çıktığı Destan da Sümerlilere tarihlenmektedir. Ölümsüzlük arayışı ve ölüme karşı duyulan kaygı Gılgamış destanında; bedensel özgürlüğü dileyen Gılgamışın sonsuz gençlik bitkisini bir yılanla kaptırmasıyla yazgısının ölümsüzlük değil ölüm olduğu şeklinde görülmektedir. Destanda ayrıca yılanın ölümsüzlüğü sağlayacak bitkiyi almasıyla düzeni ve evrenin yasalarını korumak adına gerçekleşen bir hareket olarak ölümün gerekliliği belirtilmiştir. Burada ölüm imgesinin evrenin kendisini sürekli yenileyen mitolojik bir yaratık olan yılan bedenli "Marduk" da sembolleştiği dikkat çekmektedir (Eliade, 2003b: 87).

Sümer mitolojisinde ölümle ilgili bir diğer efsane de ölümün çaresizliğini anlatan ölümler diyarından sorumlu tanrıça Ereşkigal, ölüm ve hayatı yöneten kız kardeşi aşk tanrıçası İnanna ve kocası Dumuzi ile ilgilidir. Efsaneye göre yer altı dünyasına hükmetmek isteyen İnanna Ereşkigalin bakışları altında etkisiz kalır ve cansızlaşır, yeraltı diyarından çıkamayacak olan İnanna yeraltının yedi yargıcı ile yaptığı anlaşma ile kocası Dumuzi'yi her yıl temmuz ayında yer altına gönderir. Yılın yarısını ter altında geçirecek olan Dumuzi mite göre bereket döngüsünün garanti altına alınması için ölümler diyarına mahkum edilmiştir. Dünyanın dönemsel olarak yenileneceğine inanılan yeni yıl bayramıyla Dumuzi'yi temsil eden krallar da her yıl bu olayı kendi ritüel ölümleriyle kutlamaktadırlar (Eliade, 2003b: 82).

Mısır Uygarlıklarının da ise ölüm imgesinin çağdaşı olan Sümerlilerdeki gibi

ölümsüzlük fikri etrafında şekillendiği ve yine tanrıların ölü krallarla ilişkili olduğu görülmektedir. Tanrının bedenleşmiş hali, yani bir anlamda tanrının oğlu olarak görülen firavunların tarih sahnesine çıkmasıyla ilk kral olarak kabul edilen yaratıcı tanrının görevleri firavunlara atfedilmiş, firavunun tanrısallığı ve bireysel ölümsüzlüğü, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlamak olarak kabul edilmiştir (Eliade ve Couliano, 1997: 224).

Yaratıcı tanrı olarak kabul edilen Ra'dan sonra, tanrının insan biçimindeki ilk kişileştirmelerinden birisi de Osiris'dir. Ölümü yenmek isteyen herkes için bir örnek olan Osiris'te yeniden vücut bulmak, kalbi kişinin aleyhinde tanıklık etmediği süreç, bütün insanlar için mümkün görülmektedir (Eliade ve Couliano, 1997: 224).

Bir başka kişileştirme kabul edilen Horus, İsis tarafından Osiris'in yeniden doğuşundan sonra olan oğlu olarak nitelendirilmiş ve şahin formunda sembolize edilmiştir. Horus aynı zamanda tanrı ve firavun, bir başka deyişle insan ve tanrı arasındaki sürekli iletişimi ve devamlılığı sağlayan, kutsal ruh olarak anılır. Bu kutsal ruh hiç ölmez ve babadan oğla geçerek devamlılığı sağlar (Eliade, 2003b: 135). Hayatın kısa ve değersiz olduğuna, öte yaşamda sonsuz mutluluğu, bulacaklarına inanılan Mısır uygarlığında, insan varlığını ve yaşamını oluşturan temel kavramlara göre insanın altı âlemden oluştuğu inancı hâkimdir. Beden (sekhem), isim (ren), gölge (khabit) maddesel âlem, Ankh, Ba ve Ka ruhsal âlem olarak kabul edilmektedir (Champdor, 2006:55). Ankh, ölümlerin milyonlarca yıldır var olduğunu gösterir. Bir haç ve üzerinde daire ile sembolize edilir. (Resim 2) Haç trans ya da ölüm halini temsil ederken, üzerindeki daire ise sonsuz ve başlangıcı olmayan mükemmelliği yani ebedi ruhu temsil eder. (Champdor, 2006: 20)



Resim 2: Ankh, Mısır

“Ka”, kişinin görünmeyen varlığı olarak kabul edilir ve ölümsüzdür (Champdor, 2006: 25). “Ka”, Eski Ahit'te de *nefeş*, hayat, olarak geçer. İnsanın kutsayan, koruyucu, aşkın dehası veya meleği olarak söz edilir (Champdor, 2006: 57). Ölen kişinin ka'sı küçük adak ekmekleri denilen kırıntılarla ve bira ile beslenir. Ölen kişinin potresi kuş şeklinin başında tasvir edilerek sembolize edilmektedir.(Resim 3)



Resim 3: Ka, Mısır

Can anlamına gelen “Ba”, nefis olarak da tanımlanmaktadır.



Resim 4: Ba, Mısır

Mısırlılarda ruh ölümsüz olarak kabul edilirken, beden ise ölümlü olarak düşünölmüş ancak dışlanmamış veya çürümeye terk edilmemiştir. Mısırlılara göre ruhun ölümden sonra varlık bulabilmesi için, bu dünyada eksiksiz olarak saklanmış olan bedene ve kişinin Ka’sı sayılan surete ihtiyacı vardır. Bu nedenle bedenın saklanması gerektiği inancıyla mumyalama tekniğı geliştirilmiştir. Mısır uygarlığında anıtsal heykellerin ortaya çıkışı da ruhun diğere dünyada varlığını sürdürebilmesi, kendi cesedini bulması ve tanıyabilmesi inancına bağlanmaktadır. Bu nedenle kişinin yeryüzünde kalan suretleri öldükleri zamandan daha genç halde ve karakteristik özellikleri dikkate alınarak sembolize edilmiş, sağlam granit ve benzeri taştan yontulmuş bir büst veya heykelle anıtsallaştırılmıştır.

Bedenin anıtsallaştırılması ritüellerinde heykelin yanında resimlere de başvurulmuş, mezar odaları, bir takım eşyalar ile papirüsler üzerine ölümsüzlüğe yol gösterdiğine inanılan, büyüsel ve benzeri semboller resmedilmektedir (Eliade ve Couliano, 1997: 224). Bu büyüsel ve sembolik resimlerde “Ölüer kitabı” önemli bir yer tutmaktadır. Bir öte dünya klavuzu olarak sayılabilecek bu kitap papirüsler üzerine yazılır ve ölüünün yanına konulurdu. Kitapta yer alan sembol ve sahnelerde diğere dünya ya ait kişi-

leştirmeler, bu kişileştirilmiş mitolojik karakterlerin görevleri ile diğer yaşamdaki ritüel-ler dikkat çekmektedir.

Eski Yunanlılarda ise ölümle ilgili pek çok mitlerde ölüme dair kişileştirmelerin, erkek ve dişi kişileştirmeleri olarak farklı özelliklerde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu kişileştirmelerde ölüm korkulacak kaçınılacak bir yazgı olarak göze çarpar, öyle ki eski Yunan tanrıları lmszler üzerinde kurdukları egemenliğin esaslarını kader ve ölüm eksenine oturtmuşlardır. Yunan mitolojisinde kişinin kendi ölümünü fark etmesi ve ölümüne dair farkındalığını anlatan sahneler dişi ölüm kişileştirmeleriyle sembolize edilir. Erkek kişileştirmeler ise daha rahat kaygı uyandırmayan, kahramanca ölümü temsil etmektedir.

Yunan mitlerinde sıklıkla adı geçen kişileştirmelere göre Nyks yeryüzü karanlığını simgeler. Gece olarak düşünülen Nyks'in Zeus'a anlattığı kozmosa ait sırlar içerisinde düzeni sağlamak adına kader ve ölüm önemli bir yer tutar. Öyle ki bu düzeni sağladığı düşünülen lm (Thanatos) ile dişi ölüm tanrıçaları Moros ve Ker Nyks'ten doğmuştur. Kaderle de ilişkili tutulan bu dişi kişileştirmelerin yanında, (Thanatos) lm ve yine Nyks'ten doğan (Hypnos) Uyku ikiz kardeşlerdir ki bunlar erkek kişileştirmelerdir. Ölüm sahnelerinde Thanatos'un, ikizi Hypnos ile birlikte sembolize edildiği görülmektedir. (Resim 5)



Resim 5: Hypnos, Thanatos ve Hermes

Ölüm kavramıyla ilgili bu kişileştirmelerde Thanatos ve ikiz kardeşi olan Hypnos sırtlarında kanatları olan figürler olarak görülür. Thanatos ölüyü karşılayan bir karakter aynı zaman da iyi ölümü temsil eden erkek kişileştirmedir. Ortada yer alan figür ise Hermestir. Hermes ölüleri Hades'e götürmekle görevlidir. Elinde yılanlı bir asa ile sembolize edilen Hermes ölümü sembolize eden resimlerde sıkça rastlanılan bir karakterdir (Bonney, 2000:878). Bu kişileştirmelerde ölümün kaçınılmazlığı ve ona duyulan kaygılar göze çarparken yine öte dünya hayatına ait ipuçları görülmektedir. Bunun yanı sıra kozmosun Zeus'a bildirilen yasalarına karşı, ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu arayan kişileştirmelere de rastlanılmaktadır. Burada önemli figür olarak Dionysos sonsuz dönüşün, yaşam ve ölüm birlikteliğinin, yaşayanın ve ölünenin karşılığı olarak göze çarpmaktadır. Hades'e yani ölüme karşı bir başkaldırışı ile dikkat çeken Dionysos sonsuz dönüşün içerisinde ölümü yeniden doğuş için gerekli hareketi sağlayacak olan Eros'a ihtiyaç duyar. Dionysos ritüellerinde, sonsuz dönüşü gerçekleştiren temel bir varoluş devinimi vardır ve bu devinimin itici gücü eros'tur. Eros, yaşam ve ölüm arasındaki devinim olarak varoluşun sürekliliğini sağlayan olarak görülmektedir (Özınar, 2002: 105).

1.3. İslamiyet Öncesi Türklerde Din İnançları

Türklerin eski dinleri konusunda asıl bilgilere daha çok Çin kaynaklarında rastlanılmaktadır. Çinlilerin "Wei-shu" ve "Sui-shu" adını verdikleri salnamelerde bu bilgiler anlaşılması güç ve zıtlıklar içeren bilgilerdir (Gumilev, 2002:103). Bu nedenle araştırmacıların Türklerin en eski dinleri hakkındaki görüşleri birbirinden farklılık arz etmektedir.

Örneğin Uygurların güneşe tanrı diye taptıkları M.Ö.1000 yıllarına ait bulgular; parlayan güneş biçimindeki mezarlardan ve güneş sembollü meşalelerden anlaşılmaktadır. Tuzluktaş Mezarlığında ele geçen bulgulara dayanarak Uygurların ilk inandığı tanrının güneş olduğu ve bu inancın M.Ö.4000-6000 yıl öncesine tarihlendiği düşünülmektedir (Rahman,1996:134). Kırgızların ise Gök Tanrı inancına sahip oldukları Çin ve İslâm kaynaklarında belirtilmektedir (Gömeç, 1998: 40).

Gök-Türkçe yazılı metinlerde din adamı anlamında veya şaman ya da kam anlamına gelebilecek herhangi bir kelimeye rastlanılmamıştır (Kafesoğlu, 1980: 41). Ancak Eski Türklerin Şamanist olduğu görüşü yirminci yüzyıl araştırmacılarının Orta Asya'da ki araştırmaları sonucu yaygın bir görüş olarak ortaya atılmıştır (Yıldırım, 1998:300). Eski Türk dininin, Naturizm gibi görülse bile, esasen bir sembolizmdir ve bu sembol hâkimiyeti, Totemizm içinde kendini göstermektedir (Gökalp, 1995: 27 - 28).

Tarih boyunca Türkler, birçok sosyo-kültürel ve politik oluşumları ile dikkat çekmektedirler. Bu oluşumlar sonucu dini hayatları da, değişik toplumsal şartlarda etkileşime uğrayarak karmaşık bir hal almıştır. Bu nedenle taşıdıkları asli unsurlar ile yeni çevrelere uyumun getirdiği başka dini unsurlar yan yana getirilerek, çift yönlü etkileşime girilmiştir (Günay, 1998: 515).

Türklerin sürdürdüğü göçebe hayatın çok geniş bir coğrafyayı kapsadığı bilinmektedir. Gerek İpek yolu, gerekse Baharat Yolunun bağlı olduğu coğrafyada tarihin çok erken dönemlerinden itibaren, birçok millet, kültür ve medeniyetlerin yanında dinleri ile de temasa girmişler, büyük bir kültür alışverişinde bulunmuşlardır (Gumilev, 2002: 104).

Her ne kadar Türklerin Şamanist olduğu kabul edilse de kendi içlerinde dünya görüşleri farklılıklar gösterebilmektedir (İnan, 1995: 1), Bazı araştırmacılar Türklerin inançları bakımından, Altay ve Yakut Şamanizmine kıyasla çok daha gelişmiş ve olgunlaşmış olduğunu ileri sürmüşlerdir. Eliade Şamanizmi, dinden daha çok bir sihir niteliğinde görür. Ona göre Şamanizm, bir bozkır-Türk inanç sistemi değildir. Ayrıca “yersu” inancı ve tanrı ile de ilgisi bulunmamaktadır. Şamanizm Türkler de tabiata atfedilen kuvvetleri etkilemiş, bir bakıma din sağlamlığı kazanmıştır (Kafesoğlu, 2002: 300-302).

Şamanizmden başka Türkler arasında: Totemizm, Manihaizm, Budizm, Mazdaizm, Taoizm ve Lamaizm gibi dinlere ait inançlar belirmiş, ancak çeşitli nedenlerle kalıcı olamamıştır. Türkler arasında hayat bulan bazı dinlerde de Şamanizm'in etkileri kendisini göstermektedir.

Türklerin İslam'ı kabulüne kadar, etkileri görülen Şamanizm İslâmiyet'in kabulünden sonra da bir takım dini geleneklerde kendisini göstermeye devam etmiştir (Uraz, 1994: 201). Türklerin İslam dinine pey der pey girmiş olmaları, daha sonradan Müslüman olan kavimlerin taşıdıkları Şamanist unsurların, henüz dini kültürü oluşmamış toplumlarda yeniden canlanmasına yol açmıştır (İnan, 1995: 206).

Şamanizm, her şeyden önce dinsel bir olgudur. Sibiryaya ve Orta Asya'ya özgüdür (Eliade, 1999: 22). Temel inancı ruhların, canlıların arasında bulunduğu şeklinde olan Şamanizm, yaşam ve ölüme anlam arama çabası etrafında şekillenmiştir. İlkel insanın anaerkil dönemlerdeki bu çabası sonucu ortaya çıktığı düşünülmektedir. (Tram ve Semen, 2007: 85-88).

Herhangi bir kutsal mekân ve kutsal kitabı bulunmayan Şamanizm, ortaya koyduğu doktrinlerle bir din sayılmasa da, din kadar etkili olmuştur. Böylelikle belirli bir sistem ve disiplinle ilkel bir din olarak görülmüştür. Animizm ve Totemizm etkisinde ortaya çıktığını ileri sürülen Şamanizm'de her şeyin maddî ve ruhî olmak üzere iki varlıkla temsil edildiğine inanılmaktadır. Bu İnanç Altay ve Yakutlar' da etkileri sıkça görülen Animizm ve Natürizm den beslenmektedir. Kendine özgü görevleri olan tanrıların yer aldığı Şamanizm'de toprak, ateş, su, ağaç ve demir kutsal sayılan beş ana unsur olarak göze çarpmaktadır (Uraz, 1994: 209-216).

Şamanizm'de din adamlarına "şaman" adı verilir. Birçok Türk topluluklarında farklı isimlerle de anılan şaman Altaylılarda "bakşi" olarak adlandırılır. Bakşi, üstad, sanatkar anlamlarına gelmektedir (Rahman,1996: 147).

Literatüre Tunguzca dilinden girdiği düşünülen şaman kelimesi başka Türk topluluklarında örneğin, Türkçe ve Tatarca'da "kam", Yakut dilinde "ojin", "udoyan", Buryatça "udayan" şeklinde adlandırılmıştır (Eliade, 1999: 22). Bazı araştırmacılar ise "şaman" kelimesinin, Çince den geldiğini söylemektedirler (Uraz, 1994: 206).

Şamanizm'de şaman olmak bir takım ritüellerle belirlenmiştir. Kuzey Asya'da, Yakutlarda ve Samoyedlerde görülen "sırta erme" törenlerinde çırak, ancak usta bir şamanın ritüeliyle şaman olmaktadır. Bu ritüellerde görülen inanış Yakutlardaki sırta-

erme töreninde olduğu gibi şaman adayının, hayatını şeytana adayacağına söz vermesi, böylece şeytanın, onun tüm isteklerini yerine getireceği şeklindedir. Yine Yakutlarda şaman olma, şamanın öldükten sonra ailenin başka bir üyesinde ete kemiğe bürünerek ortaya çıkmasıyla da olmaktadır (Eliade, 1999: 143-35). Yakutlarda şaman ruhunun bir kartal yumurtasından veya kutsal bir ağaçtan doğduğunu, daha sonra şamanın ana rahmindeki vücuduna girdiği inanışlarına da rastlanılmaktadır (Uraz, 1994: 206).

Tunguzlar ise şamanın dünyaya gelmesinde şeytanın yardımına inanırlar. Şaman olmak isteyen kişi, kendisine şamanlığın rüya yoluyla bildirildiğini ileri sürer. Ayrıca şamanlığın dededen toruna geçmesi şeklinde bir inanış ile kişinin içsel olarak şaman olma geleneklerine dayanan başka inanışlar görülmektedir. Böyle geleneklerin daha çok ve sıklıkla Mançularda ve Mançurya Tunguzlarında olduğu bilinmektedir. Ayrıca Altaylılarda ve Kırgızlarda Şamanlık kalıtsal bir geçiş yolu olarak kabul edilmiştir (Eliade, 1999: 35-39).

Buryatlarda ise bir Buryatla eş olan kadının bir kartal ile ilişkisinden sonra, ruhları görmeye başlaması ve o ruhlarla konuşmasıyla şaman olacağı inancı hâkimdir (Uraz, 1994: 206).

Şaman olan kişiye birçok kutsal görev atfedilmektedir. Bunlardan en önemlisi yeraltına inmek ve göğe yükselmektir. Şamanın yeraltına inişi Altaylılarca büyük bir öneme sahiptir. Yer Altına inme, Ölüler Hükümdarı'nın kutsiyetini kazanarak hasatın ve sürünün bereketini arttırmak amacıyla. Ayrıca hastanın kişinin ruhunu kötü ruhlardan arındırarak iyileştirmek, ölümlerin ruhlarının öte dünyaya gitmesini sağlamak içinde yapıldığı bilinmektedir (Eliade, 2003c: 26).

Şamanın bir diğer kutsal görevi ise göğe çıkmaktır. Göğe çıkan şaman, bu eylemi sırasında bir takım bilgiler elde etmekte, önemli kehanetlerde bulunmakta ve şifa dağıtmaktadırlar. Eski Türklerdeki “göğün katları” inancının anlaşılması bakımından bu ritüeller önemli ipuçları vermektedir (Candan, 2006:150).

Bu şekilde Yeraltı ve gök arasında gidip gelen şaman bir takım güç ve kudretlerle insanlara iyilik etmesine rağmen aynı zamanda kızdırılır ya da kendisine inanılmazsa, kötü ruhları insanlara göndererek kötülük de yapabilmektedir. Bu nedenle, sevilen ve korkulan özellikleriyle şaman toplumda önemli bir yer tutar.

Şamanın iyilik ve kötülüklerine dair yaygın inanışlar birçok şaman toplumların da görülür. Yakutlar ve Altaylılar, şamanın öldükten sonra konuşmasını duyar. Şamanın ruhu öldükten üç ya da yedi gün sonra geride kalan akrabalarını görmeye gelir. Geldiğini davuluna vurarak bildirir. Bu şekilde kurban isteyen şamanın isteği yerine gelmezse kötü ruhları musallat eder. Bundan kaçınmak için, kurbanlar kesilir ve ziyafet verilir. Bu ritüelin ardından şamanın ruhu, iyi körmösler (Ölüler ruhu) arasına geçer (Uraz, 1994: 208-210).

Şamanizm'in esası şamanın görevlerini yerine getirmesine dayanan inanış ve ritüellerle kurulmuştur. Bu nedenle toplumun dinsel ve büyüsel hayatı, şamanın etrafında dönmektedir. Fakat buna rağmen birçok kabilede şaman dışında aile reisi, aile içindeki dinsel hayatın başı olarak, dinsel bütünlüğü sağlamaktadır. Ancak bütün bölgelerde esrimenin önemli aktörü ve baş ustasının yine şaman olması dinsel ritüellerin olabilmesi için bir şamanın varlığını zorunlu kılmaktadır (Eliade,1999: 23).

Eski Türklerin inançlarından söz edilirken, “Tanrı”, “yerin katları”, “öte dünya” ve “atalar kültü” inanışları sıkça yer almaktaysa da Şamanizm, inancı hâkim bir biçimde görülmektedir. Esasen Eski Türklerin dini inançlarında, çok daha farklı inanış şekilleri birlikte yer almaktadır. Bir yandan Gök Tanrı ve onun yüceliğinden söz edilirken, diğer yandan farklı görevleri olan ve kendilerine kurban sunulan başka tanrılardan da söz edilmektedir.

İnsanın tanrı arayışı ilkel devirlere rastlamaktadır. İnsanların tanrı arayışında önceleri bir takım hayvanlar, daha sonra güneş, bitkiler ve fırtınalar tanrı olarak tanınmışlar; bunlarda ruhsal bir güç bulunduğuna inanmışlardır. Doğa üstü tanrı inancı ilk olarak Altay Türklerinde ortaya çıkar, Altaylılar en büyük olarak kabul ettikleri Kara Han'a inanmışlardır (Uraz, 1994: 39-40). Gök tanrı Ülgen ve yeraltı tanrısı Kудay da

Kara Han'ın çocuklarıdır. Bir başka inanışta ise Ülgen iyilik tanrısı ve Erlik ise kötülük tanrısı olarak kabul edilir. Bu eski inanışta tanrılar da ölümlü insanlar gibi bir aile düzeyine sahip olarak eş, çocuklar ve yardımcılarıyla vardır (Yücel, 2000: 99).

Kırgız-Kazak lehçelerinde “büyük”, “ulu” anlamına gelen Ülgen, Buryat dilinde, “uluyer” olarak adlandırılır. “Anamız yağız yer” anlamına da gelmektedir (İnan, 1995: 31). Göktürkler, Ülgen'e “Ogan”, “Gök Tanrı” demektedirler. Yine Ülgen Yakutlar tarafından “Ulu Toyun”, Altaylılar tarafından ise “Gergiday” adıyla ifade edilmiştir.

Ülgen adı Şamanizm de de anılmış, şaman dualarında Ülgen'e “Akayaz”, ya da “Ayazkan” da denilmiştir. Ülgen, evrensel düzende idari mekanizmanın hiyerarşik olarak en üst katmanındadır ve bu en üst noktayı sembolize eder. Katmanların çeşitli rakamlarla anlatıldığı yaygın inanışlara göre, büyük tanrı Kara Han ile Ülgen, göğün on yedinci katında bulunurlar. Yine Ülgen'in oğulları, gökte yaşar ve iyilikte bulunurken, hilekar olan kızları ise yer altında yaşarlar (Uraz, 1994: 71-86-88).

Aynı şekilde Şamanizm de “Ak kızlar” ya da “Kıyan”lar olarak bilinen bu kızların dışında, Umay, Ana Mangıl, Ak ene, Ayısıt adıyla anılan dişi ruhlar bulunmaktadır (İnan, 1995: 34). Yayık, Suyla, Karlık, Utkuçı adında başka tanrısal ruhlar da Ülgen'in hizmetinde bulunan varlıklardır. Bu ruhsal varlıklarında diğer çocuk ve eşler gibi bir takım görevleri olduğuna inanılır. İnsanlarla Ülgen arasında ki vasıta olma görevi ile insanları kötü ruhlardan koruma ve şamanı göğe çıkarma görevi Yayık'a verilmiştir. Suyla, insanları görüp gözetmekle görevlidir. Karlık, Suyla'nın en yakın arkadaşı ve yardımcısı olarak düşünülürken, Utkuçı, yedi katlı göğün beşinci katında, şamanı ve yanında getirdiği kurbanın ruhunu karşılamak için bulunur. Beşinci kattan öteye geçemeyecek olan şamanın dileklerini Ülgen'e iletmekle görevlidir. Aynı zamanda olan Ülgen ile şaman arasında elçi görevini üstlenir (Candan, 2006: 152-153).

Şamanizm'de Tanrının yaşama şekli de insani özellikler taşımaktadır. Öyle ki Dede Korkut hikâyelerinde aktarılan insani tasvirlerde tanrı, hiddet gösterme, bağırma gibi davranışlar sergilemektedir. Kara Han, insanlar üreyip çoğaldığında diğerlerine kötülük yapan yaratılan ilk insanı, yeraltına göndererek, adını Erlik koyar. (Uraz, 1994:

58). Erlik Han olarak anılan tanrıya Göktürkler “Yayer”, Oğuzlar “Karayer” adını verir. İnsanlar yeraltının bu karanlık katmanlarının beşinci ya da dokuzuncu katında siyah bir taht üzerinde oturan Erlik’ten korkar ve ona ibadette bulunurlar. (Gökalp, 1995: 64-65). Erlik’in bulunduğu yeraltı âlemi, dokuz kat olarak tasvir edilmiştir (Uraz, 1994: 58-59). Erlik’in bu karanlık dünyasına ait olan bütün kötü ruhlara, “kara nemeler” denilmektedir. Bir Başka adlandırma da şeytanlar anlamına gelen ”yekler”dir. Erlik’in yedi, ya da dokuz oğlu vardır. Erlik Han’ın oğulları, kurban töreninde babalarına eşlik ederler ve şamana Erlik ile görüşmesinde rehberlik yaparlar. İnsanların korkunun yanında saygıda duydukları bu oğullarının görevleri arasında insanları kötü ruhlardan korumak ta vardır. Erlik Han’ın kızları ise, bilinen adları ile “sekiz gözlü Kıştey ana” ve “Erke Solton” olmak üzere toplam dokuz tanedir (İnan, 1995: 40-41). Erlik Han’ın kızları, yeraltında buldukları gibi, aynı zamanda yeryüzünde de bulunarak Şamanların törenlerine katılırlar. Kızlar bu tören sırasında yeraltına gidecek olan, şamanı kandırmaya çalışırlar. Eğer bunu başarırlarsa, öfkelenen Erlik Han şamanı öldürür (Uraz, 1994: 83-84).

Bilimsel çalışmalarda Gök Tanrı dinin adlandırılması konusunda herhangi bir belgeye rastlanılmamış olup, Eski Türklere ait kitabelerden yola çıkılarak Gök Tanrı dini denilmiştir (Gömeç, 1998: 47). Yapılan tespitlerde Gök Tanrı’nın din olarak, ortaya çıkışı Asya Hunlarında M.Ö. 5. yy’a tarihlenmektedir (Kafesoğlu, 1980: 60). Gök Tanrı dininde tanrı, inancın merkezinde yer alır. Araştırmacılar tarafından hemfikir olunan konu, bu dinin kaynağının, Asya Bozkırlarına bağlı olmasıdır. Nitekim bulunan bazı kitabelerde Gök Tanrı “Türk Tengri” si olarak bilinmekte, yaratıcı sıfatı ve hayatın her alanında ki etkisiyle o devirlerde milli bir tanrı olarak algılanmaktadır (Kafesoğlu, 2002: 308-309).

Göğün üst katmanlarında oturan ve herhangi bir mabedi bulunmayan Gök Tanrı’ya Moğol ve Kalmuklarda “Tengri” denilirken, Buryatlarda “Tengeri”, Beltirlerde “Tingir” ve Volga Tatarlarında ise “Tengere” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kelimelerin “gök” ve “Tanrı” anlamında kullanıldığı düşünülmektedir (Eliade, 2003c: 12-13).

Kutsal kılma geleneği ile Eski Türkler “Yer sub” adını verdikleri, doğa varlıklarına güç atfedilen, bir takım gizli kuvvetlerin olduğuna inanmışlardır. Dağ, ağaç, ırmak,

gibi varlıkların “kutlu” kılınması onları ruh-tanrılar olarak kabul etmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu tip tabiat ruhlarına, Göktürkler “yer-su”, Uygurlar ise “yer-suv” adını vermiştir. Gök Tanrı ve atalar dışında ki tabiat ruhlarına da kurban vermek, natürizm etkisiyle oluşan inanca dayanmaktadır (Yıldırım, 1998: 302-303).

Eski Gök Türk dininin izleri Yakut Türklerinde de varlığını sürdürmektedir. Bu inanca göre, gökteki tanrıların başında “Art Toy on Ağa” adı verilen en büyük tanrı bulunmaktadır. En büyük tanrı olan “Art Toyon Ağa” haricinde, tabiatta diğer unsurların ve olayların hatta hayvanların bile ayrı ayrı tanrıları olduğu inancı hâkimdir. Yakutlarda Yeraltındaki en büyük tanrının adına “Ulu Toyon” denilmektedir. Bu tanrının iyilik yaptığı, insanlara yakın ve iyi olduğu için insanlarla ilgilendiğine inanılmaktadır (Gökcalp, 1995: 48-50).

1.4. İslamiyet Öncesi Türklerde Ölüm Anlayışı

Türkler de ölüm her zaman yaşamla birlikte ele alınmış, ölümün bir yok oluş değil yaşamın devamı, bir yer değiştirme olarak algılandığı görülmüştür. Bu o kadar kabul görmüş bir düşüncedir ki ölüm adlandırmalarında bile kök olarak aynı kaynaktan beslenmektedir.

Yaşam, yaş, yaşlılık gibi aynı kökten gelen adlandırmalar, hayat anlamına gelen yaşamın kökü olan yaş kökünden kaynaklanır. Türkçe’de yaş, ıslak ya da nemli anlamında kullanılmaktadır (Kaşgarlı, 2012: 456). Burada da dikkati çeken bir konu yaş, ıslak, nemli terimlerinin suyla ilgili olduğu ve hayatın su kaynaklı olduğuna işaret etmesidir. Hayatı canlılığı işaret eden yaş aynı zamanda canlılığın özellikle insanın yaşamı boyunca kat ettiği yıllar ya da yaşama sürecidir. Yaş, insanın yaşam süresini belirtmesinin yanında onun canlı olduğunun da bir kanıtıdır. Yaşamın zıddı olarak görülen ölüm teriminin kök anlamının da suyla ilişkili olması, Türklerin ölüme bakış açılarının da bir göstergesi olması bakımından önemlidir. Ölüm öl kökünden türetilmiştir. Öl, ıslak, yaş anlamına gelir (Kaşgarlı, 2012: 456), (Yudahin, 1998: 608) Bu anlamların her birinin su kaynaklı olması suyoluyla elde edilmesi, Ölmek fiilinin kök anlamının su olması, suyun da hayat anlamına gelmesi nedeniyle, ölümün anlamı hayat bulmak şeklinde ifade edilebilir. Bu nedenle Türkler için ölmek, yeni bir hayata geçmek şeklinde anlaşılmalıdır.

Yine Türklerde ölüm terimi yerine kullanılan diğer adlandırmalara bakıldığında, ölümün bir yok oluş değil, dünya değiştirme olduğu görülür. Ölüm yerine kullanılan "kaybolmak", "yolunu kaybetmek", "kuş gibi uçtu" (Roux, 1999: 157) gibi diğer kavramlar, iki dünya arasındaki geçişi işaret eder. Ayrıca yüksek seviyedeki insanlar için ölmek fiili yerine uç, uça-bar-mak, kergek bol fillerinin kullanıldığı bilinmektedir. Orhun yazıtlarında geçen "kanım kagan ança ilig törüg kazganıp uça barmış" (Babam hakan, öylece devleti [kurup] yasaları koyup vefat etmiş); "inim kül tigin özi ança kergek boltı, kanım kagan uçdukda inim kültigin yiti yaşda kaltı" (Kardeşim Kul Tigin kendisi öylece vefat etti. Babam hakan vefat ettiğinde kardeşim Kul Tigin yedi yaşında kaldı.); "kanım kagan uçdukda özüm sekiz yaşda kaltım" (Babam hakan vefat ettiğinde ben sekiz yaşında kaldım.) "eçim kagan uça bardı" (Amcam hakan vefat etti.) (Tekin 2008: 13-17-41-45). İfadeleri ölüm adlandırmalarında kullanılan yaygın ifadelerdir.

Ölüm sonrası ruhun yaşamına devam ettiği, inancı Eski Türklerin ölüm hakkında bir takım gelenek ve görenekler şekillendirmesine neden olmuştur. Ölüme karşı çare aramaları ve ölüm karşısındaki tutumları, ölümün gizemini çözememiş olmalarına ve çok güçlü olan yaşama arzularına bağlı olduğu görülmektedir.

Altay toplumlarında ölüm, yaşama arzusunun doğal bir sonucu olarak görülmekte, gelebilecek büyük bir felaket ve üzüntülere yol açan bir olay olarak algılanmaktadır. Bu nedenle mümkün olan tüm imkânlar dâhilinde ölüme çareler aranmıştır. Bunda ölüme karşı duyulan derin bir korku etkili olmuştur. Batı Türklerinde ve Altaylılarda ölüm korkusunun ön belirtisi insanı pençesine alan hastalıkla başlar. Onlara göre hastalık, ne şekilde olursa olsun ölümü hatırlatmakta, nihayet ölümü getirmektedir. Ölüm korkusu öyle bir hal almıştır ki bazı topluluklarda, özellikle Yakutlar ve Soyotlarda, cesedi bırakıp gidecek düzeye ulaşmıştır. Özellikle kendilerine kötü ruhları (körmös) musallat edeceği düşünülen şamanların ölüsünden korkmak yaygın bir inanış olarak belirtilmektedir (Roux, 1999: 100-104). Göçebe yaşam tarzı ile Eski Türklerin ölüm korkusu sürekli, hızlı bir hayat tarzına ve maddi hayatın kısalığına dayanır. Şamanizm'de öldükten sonra yaşamın diğer dünyada devam ettiği inancı görülmektedir. Bu nedenle ölüm korkusu, kişinin bu dünyadan göçüp gitmeden önce gerçek bir şey bırakmamak endişesinden ileri gelmektedir. Bir başka endişe biçimi de şamanın öte dünyaya yaptığı yolculuklarla,

ilgili, ölen kişilerin bu dünyaya karşı duyduğu özlemlerini anlatan bilgiler etrafında şekillenmektedir. Eski Türklerin yaşama kültürüne bakıldığında hızlı hareketli ve savaşçı oldukları görülmektedir. Dolayısı ile böyle bir toplumda, ölümün kendisinden korkulması yersizdir. Asıl endişe duyulan şey, ölümün toplumsal ve bireysel alana etkileri ve sonuçlarıdır. İnsanların, yaşam boyu edindikleri alışkanlıklardan vazgeçmek zorunda kalacakları düşünüldüğünde, bu alışkanlıklarının başında, içinde bulunduğu sosyal çevre ve mekânları gelmektedir. Ölümle birlikte vazgeçilecek olan bu alışkanlıklar onların ölüm korkusunda ki temel neden olarak görülmektedir.

Eski Türkler ölüm adlandırmalarında ölmek fiilini direkt olarak kullanmamışlar, ölümü yeni bir hayat anlamına gelen inançları nedeniyle “can verdi”, “uçtu” “uçta vardı” gibi dolaylı kelimelerle ifade etmişlerdir. (Roux, 1994: 211). Eski Türkçede “öldü” demek için gerekenle buluştu anlamında “kergek buldu” sözünün sıklıkla kullanıldığı görülmüştür (Roux, 1999: 65). Ölüm olayının “öldü” yerine “emanetini tapşırıldı”, “gücü yumulmuş” ya da “canı çıktı” gibi ifadeler kullanarak dolaylı anlatımına Özbekistan’da da rastlanılmaktadır (Muratoğlu ve diğ.,1996: 51). Ölümün gerçekleşmesi, canın vücuttan ayrılmasıdır. Eski Türklerde canın, bedeninde bir yerde oturduğu düşünülmektedir. “Can çekişmek” deyiminin de kaynağı olan bu inanışla anlatılan, ölüm sırasında canın bedenden acı vererek ayrılmasıdır (Boratav, 1999: 27). Bu gibi endişe ve acı veren ifadelerin yanında teselli mahiyette ruhun bedenden uçarak çıkışını tasvir eden “uçmak,” kelimesi kullanılmaktadır. Bu ifade aynı zamanda ruhun Cennet’e gitmesini tasvir etmektedir. Ruhun vücuttaki evinden ayrılışı sembolü, bir kuşun ya da bir sineğin torbalarında gerçekleştiğine olan inanışa Kırgızların Manas destanında da rastlanılmaktadır. “Diyorlar ki Manas’ın sineğe benzer canı çıktı” sözleriyle ifade edilen canın sineğe benzetilerek uçuşması, Animizmde görülen kişinin öldükten sonra ruhun vücuttan bir hayvan vasıtasıyla ayrıldığına ait inanmaların etkilerini taşımaktadır (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 65-70).

Eski Türklerde “Öldü” yerine “uçmak” fiilinin kullanımı Orhun Kitabelerinde “Babam kağan uçup gitti”, cümlesiyle yer almaktadır. Göktürk inancında, ölen kişinin ruhu kuş olup uçardı (Yücel, 2000: 78). Bu cümledeki anlatımda yine bir hayvanın özellikle kuşun önemli bir vasıta olduğu görülmektedir. Bu inanışa dayanan dolaylı anlatım-

lar günümüz Türk toplumlarında olduğu gibi, İslam dinini kabul eden Batı Türklerinde de etkilerini göstermektedir. Ölüm hala “şahin oldu” anlamına gelen “şunkar boldu” deyimini ile ifade edilmektedir (Eröz, 1992: 68).

Ölümün kötü ruhlardan kaynaklandığına inanan Şamanist gelenekteki Altay Türklerine göre ölüm, yani İnsanların ruhunu alma, Erlik Han'ın görevlendirdiği ruhlar tarafından, gerçekleşirdi. Ölümün, ruhun kötü ruhlar tarafından kapılması yani yakalanıp yenmesi ile gerçekleşen Yakut inancına göre; bu kötü ruhlar, yeryüzünde serserice dolaşan, daha önce ölen atalarının ruhlarından başka bir şey değildir (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 65).

Eski Türklere göre ölen yalnızca bedendir; ruhsal kişi ölümden sonra da öte dünyada varlığını sürdürmektedir. Eski Türklerde ki bu inanç Şamanizm'deki “ruhlarla irtibat kurulması” inancı ve ritüelleriyle birleşerek başka bir boyut kazanmaktadır.

Birçok Eski Türk toplumlarında olduğu gibi Şamanist inanca göre Altaylılarda da ceset, et, kemik ve kandan oluşmakta, ruh, kanda veya kalpte bulunmaktadır (İnan, 1995:177). Öyle ise kanın vücutta muhafaza edilmesi gerekmektedir. Bu durum ölünün yeniden dirilmesi için önemli şartlardan birisidir. Ölü kanının korunmasına olan bu inanış Manas Destanında da kendisini gösterir. Destanda Manas'ı kanı sızmasın diye tabut ile gömdükleri anlatılmaktadır (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 70).

Ölünün öte dünyada hayat bulmasını sağlamak amacıyla ilgili birçok ritüel kanla ilişkili inançlara dayanmaktadır. Eski Türklerde kırmızı toprak boya ritüeli, hayatın simgesi kabul edilerek kanı ifade etmiştir. Türkler dışında birçok toplumda da bu ritüel cesedin üzerine kırmızı toprak serpme olarak görülmektedir (Eliade, 2003b: 23). Aynı şekilde kanla ilgili bu inanç ruhun iskelette bulunduğu şeklinde de kendini göstermektedir. Cesedin kemiklerin zarar görmeden gömülmesi ile kemiklere zarar vermeden kurban kesilmesi inancı bu inanışların bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Ruhun kanda bulunması inancı, bazı infazların kan akıtılmadan gerçekleştirilmesini gerekli kılmıştır. Özellikle Han sülalesinin kanının akıtılmamasına özen gösteril-

miştir. Altay toplumlarında ki yaygın inanışta kanı akıtılmadan öldürülen kişinin ruhu, diğer dünyada öldüren kişinin koruyucusu olması beklenilmektedir (İnan, 1998c: 377). Eski Türklerde kan dökmeden öldürme halıya sarıp, hırpalamak; belini kırmak; boğarak şeklinde görülmektedir (Roux, 1999: 117-121).

Kan ile ilgili ritüellerden bahsedildiğinde kan dökmeme yanında, kan içme geleneği de olduğu bilinmektedir. Bu geleneğe en büyük düşmanını öldüren savaşçının, düşmanının kanını içmesi gerekirdi. Nitekim Manas Destanında bu geleneğe ait izler, Kanıkey'in "Şu Kaçora zalimin bir kaşık kanını ver de içeyim ve içtikten sonra öleyim..." diyerek eline pulat kılıç alıp Kaçora'yı iki parça yaptı, doya doya kanını içti" (İnan, 1992:180). Sözlerinde yer almaktadır.

"Parapsikolojideki anlamıyla" "Astral Beden" kavramı Altaylılarda "can" a karşılık gelen "süne" adıyla ifade edilmiştir. Öyle ki Altay toplulukların da süne, ruh ile beden iletişimini sağlayan astral bedendir. Altaylılara göre insan, tın ve beden bileşimidir (Candan, 2006:127-128). Eski Türkçede "tın" kelimesinin, "ruh", "öz", "can", "nefes" anlamında kullanıldığı görülmüştür (Kafesoğlu, 2002: 47). Günümüzde dahi "tın" kelimesinin nefes ve can manasında kullanıldığı görülmektedir. Yaygın inanışlara göre ölüm, tın vücuttan ayrıldığında gerçekleşmektedir (İnan, 1995: 176).

Ölüm anında sünenin vücuttan şeffaf bir buhar şeklinde ayrılması, Rus kaynaklarında Altay inanışları olarak geçmektedir. Başka bir dünyaya öteki âleme geçmek için giden "tüzüt" ü Karşılaman Erlik Han'ın elçisi Aldaçı, aslında ölünün daha önceden ölen akrabalarından birinin ruhu olarak bilinmektedir. Esasen ölüm anında vücuttan ayrılmış olan sünenin bu son hali olan түзüt yani süne Aldaçı ile bir müddet geride kalan akrabalarının çevresinde dolaşır. Sünenin bu dolaşım hali inanışa göre çocuklar yedi, büyüklerin içinse kırk gündür. Yine bu süre "Çocuk sünesi", "Büyük süne" adları ile ifade edilmektedir. Günümüzde de bu adetlerin yansımaları İslami motiflerde dâhil edilerek görülmektedir. "Yedisinin çıkması", "Kırkı çıkarma" deyimleri Şamanist unsurlar olarak dikkat çekmektedir (Candan, 2006: 128). Nitekim Şamanlarda kırk çıkarmanın nedeni süneyi evden uzaklaştırmak amacıylaştır.

Kırkıncı gün ritüellerin de şamanın yöntemleriyle Aldaçı ve süne evden uzaklaş-

tırır. Öte dünya ya geçişi sağlayamayan süne anıları, yarım kalan işleri ve duygusal bağılılıkları nedeniyle kolay kolay bedeni terk edemez. Bu geçiş sürecinde, sünenin terk ettiği bedeni ve sözü edilen nedenlerle sürekli olarak bu dünya ile temas halinde kaldığı kabul edilir. Altaylılarda sünenin belirli bir süre evinin çevresinde dolaştığı düşüncesi bu inanca bağlıdır. Çocuklarda ve büyüklerde süne süresinin değişiklik göstermesi yaşamları boyunca edindikleri alışkanlığın ölçüsüne göredir (Candan, 2006: 130).

Eski Türkler “can”ı ifade ederken “kut” kelimesine de yer vermişlerdir. Canı ifade eden diğer terimler daha sonra bütün canlılarda, ”tın”, insanda “süne”, canlı- cansız tüm varlıklarda ise “ kut” adıyla kullanılmıştır. Buna göre “kut”, diğer ifadelerden bambaşka anlam içerir. İnanışa göre tüm bunların dışında başka bir ruh olarak kut konduğu varlığa bereket getirir (İnan, 1995: 176). İnsanın ruhu dışında, o ruha hayati bir güç veren ve yalnızca Gök Tanrı tarafından bahşedilen bir kuttan söz edilmektedir. Bu haliyle kimi topluluklarda ruhtan daha büyük bir kuvvet olduğu anlaşılmaktadır. Esasen kut, ruhun da yaşamsal güç bulmasıdır. Bu anlamda herhangi bir varlığın kutsallığını yitirmesi, aslında yaşamsal gücünün de yitirilmesine neden olmaktadır. Kut un ilkel toplumlarda yaygın bir güç olarak görüldüğü bilinmektedir. Gökten inen ışık ya da altın ışık olarak tasavvur edilmesi ve değdiği şeye bereket getiren bir anlama geldiği düşünülmektedir. Eski Türk İnanışlarına göre kut, insan, hayvan veya cansız değdiği tüm varlıkları kutlu kılmaktadır. Altay toplumlarında kötü bir olay olduğunda ya da kişinin başına bir şey geldiğinde Gök Tanrı’ya ona kut vermesi için dua edilirdi. “Kutsal” kelimesi de kökü itibariyle kut a dayanmaktadır (Candan, 2006: 430). Türklerin bilinen göç efsanelerinde göçün ilk nedeni, kuta önem vermemiş olmaları denilmektedir. Efsaneye göre göç olayı, Türklerin kutsal sayılan bir dağı Çinlilere feda etmelerinin bedeli olarak görülmektedir (Gökalp, 1995: 34-65-74). Bu nedenle kutlu kılınan varlıkların korunması Eski Türk inancında adeta bir zorunluluk olarak kabul edilir. Aksi bir durumda toplumun bir felâkete sürüklenebileceği inancı günümüzde dahi yaşamaktadır.

Orhun Yazıtlarında belirtildiği gibi Tanrı tarafından tayin edilen ölümden ölüm ötesi hayata hazırlık önem taşımaktadır (Ögel, 2001: 764). Şamanların ritüeller sırasında öte dünyaya yaptığı esrime yolculuklarında trans halinde ya da trans dışında edindiği izlenimler ölüm bilgisine belirleyici katkılarda bulunmuştur. Böylece öte dünyanın tanınır-

lığı artar (Eliade, 2003c: 27-28).

Eski Türklerin ölüm anlayışında “alp” lik kavramının da önemli bir yeri olduğu dikkat çekmektedir. Orta Asya kültüründe alpin, ölümünden sonra ebedi ve onurlu biçimde göğe yükselmesi ve orada yaşam sürdürebilmesi için düşmanlarına karşı olan savaşlarında galip gelebilmesi gerekmektedir. Dünyada savaşta elde ettiği her şey diğer dünyada da onun malı olarak kabul edilir. Alp’in hayatında ona en yakın olan varlık atdır. Bu nedenle atların mezara konulduğu kabul edilir. Ayrıca bu inanış diğer birçok Türk toplumlarında, alpin özlük atının kendisiyle birlikte gömülmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır (Yücel, 2000: 37-39).

Altay toplumlarında görülen bir başka yaygın inanışa göre evlenmemiş bir gencin ölmesi halinde, ölmüş başka gençle, evlendirilir. Ruh çağırıcısı, düzenlediği nikâh töreni ile nikah kıyar ve nikah belgesini ateşe atarak yakar. Alevlerden yükselen dumana bakarak haberin öteki dünyadaki çocuklara ulaştığını ve artık onların evli olduklarını bildiklerini söyler. Çeyiz olarak ise verdikleri tüm eşyaların resmini yaparak ve bunları yakarak evlenen gençlerin verilen çeyize öte dünyada sahip olacaklarına inanmışlardır. Bunu ritüelden sonra, ölen iki kişilerin tüm yakınları böylece bir akraba ilişkisi kurarak, çocukları hayatta imiş gibi hayatlarına devam ederler (Roux, 1999: 181-182).

1.5. İslamiyet Öncesi Türklerde Öte Dünya ve Ölümle Bağdaşık Kültler

Tüm eski topluluk ya da dinlerde ruhun varlığı bu dünyada yaptıklarına bağlı olarak öte dünya da da devam etmektedir. Eski Türk toplumlarında bu anlayışa bağlı bir inanış gelişmiştir. Altaylılar’a göre ölen kişi eğer bu dünyada kötü biri ise, öte dünya hayatında yeraltı dünyasında yer alır. Erlik Han’ın in tesiri ile yaşayan insanlara kötülükte bulunmaya çalışır. Yaygın Altay inanışına göre kötülük yapan bu ruhların adlarından bahsedilmemektedir. “kötü ruhlar” olarak adlandırdıkları ruhlardan insanları yine şaman, “aruu körmösler” denilen koruyucu ruhlar yardımıyla korumaktadır (Candan, 2006: 130-131).

Öte dünyada olan her şey, bu dünyada olduğunun aksine olmaktadır. Bu inanış mezarlara konulan eşyaların ters bir şekilde baş aşağı ya da kırılarak konulmasında kendisini gösterir. Böylelikle, baş aşağı konulan eşyalar bu dünyanın aksine diğer dünyada normal olarak, kırılmış eşyalar ise sağlam bir biçimde bulunurlar (Eliade, 1999: 237). Öte dünyada, ölünün yaşaması için gerekli olan eşyalar, ölü ile beraber gömülerek kişinin yeni yaşamında yeni bir mekân oluşturulmaktadır.

Cennet ve cehennem inancının Şamanlığın ilk dönemlerinde görülmediği, ölüm ve ruh düşüncesine bağlı bu inancın totemizmden etkilemiş olduğu ve ilk olarak Mezopotamya uygarlıklarında ortaya çıktığı düşünülmektedir. Şamanlığın ilk dönemlerinde aksine yeryüzü hayatı ve yeraltı hayatı farklı şeyler değildir. Şamanlıkta cennet ve cehennem inancının çok sonraları gelişmeye başladığı varsayılmaktadır (Uraz, 1994: 99). Orhun Yazıtlarında “gökte sanki canlılar arasındaymışsınız gibi olacaksınız.” denilmektedir. Bu durum Carpin’in ifadesinde Kırgızlar için, “Ebedi hayat ve ebedî cehennem azabı konusunda hiçbir şey bilmiyorlar” şeklinde geçmektedir (Roux, 1999: 170). Eski Türk toplumlarında kişinin ölümden sonra nereye gideceği konusundaki inanışlarda bir fikir birliği görülmez. Kimi toplumların inanışlarında ölümden sonra yeraltına gidildiği düşünülürken, kimi toplumlarda ise göğe çıkıldığına inanılmaktadır. Ortak inanç bu dünyadakine benzer bir hayatın diğer dünyada da olacağı şeklindedir. O nedenle Ölen kişilere öte dünyada lazım olabilecek eşyalar ile hizmetlilerin öldürülmesi bu inancın etkisinde gerçekleşmektedir.

Eski Türk inanışlarına göre öte dünyaya ait mekân tasavvurları da oldukça dikkat çekmektedir. Şamanizm’de evrenin yapısı üç kat olarak belirlenmiştir. Bir çeşit delik olarak kabul edilen gökyüzü ekseni ile Gök, yeryüzü ve yeraltı birbirine bağlantılıdır. Bu eksen bir geçiş yolu olarak düşünülmüş, tanrıların yere inmesinde, Şamanların ve ölülerin göğe ya da yeraltına inmesinde bu eksen kullanılmıştır (Eliade, 2003c: 15).

Sayısal ifadelerde farklılıklar olsa da Eski Türkler evrenin yapısını ifade ederken “göğün katları” kavramını kullanmışlardır. Şamanlarda ve Altay Türklerinin inançlarında yeryüzü, gök katlarının ve yeraltının etkisi altındadır. Bu katlar Batı Türklerinde yedi, Doğu Türklerinde dokuzdur (Candan, 2006: 150). Yakutlar ise beş, on iki, ya da on

yedi tabakadan oluştuğuna inanmaktadırlar (Gökalp, 1995: 50-53). Yine Altay ve Yakut inanışlarında gökteki on yedi kat cenneti ve ışık ülkesini oluşturmaktadır (Gökalp, 1995: 62). İnsanın öldükten sonra yükseleceği Cennetler göklerin üçüncü katındadır. Aynı zamanda bu katta “süt gölü” bulunmaktadır. Uygurlar, tarafından “Tuşita”, Hoton Türkleri’nde “Şambel” olarak adlandırılan cennetler iyi insanların gittikleri yerler olarak tanımlanır (İnan, 1995: 187). Cennetler iyilik ve güzelliklerle donatılan, ruhun yükseleceği inancıyla dünyanın çok çok üzerinde, geniş, ışıklar içinde ve sonsuz imkânlar la bir ödüllendirme yeri olarak tasvir edilmişlerdir. İnsanların göğe çıkma arzusu ve sonsuz hayata erişme isteği bu nedenden ileri gelmektedir (Uraz, 1994: 90-91).

Eski Türklerde kişinin manevi bakımdan değerlendirildiği mekânsal olarak ödüllendirildiği bir öte dünya varlığına rastlanılmamaktadır (Roux,1999: 168). Gökteki ikamet ölen kişiye verilen bir ödül sayılmaz. Çünkü yapılan araştırmalara göre hiçbir şey cehennem varlığını işaret etmemektedir. Bu nedenle cehennem yakın tarihe ait bir inanç olarak kabul edilmektedir.

Türkler arasında yerleşen bilgilerin birçoğu mitolojik kaynaklıdır. Bu bilgilere göre yeraltı dünyası ise yedi tabakadan oluşmaktadır. Bunlar; “Demka”, “Celde”, “Melsa”, “Harba”, “Secin”, “Arka” ve “Acbadı”dır. Yine bu tabakalarda bulunan varlıklar ise; “Berşem”, “Celham”, “Tams”, “Mahttat”, “Kutata”, “Kubs” ve “Cüsum” olarak adlandırılmaktadır. Yeraltı katlarında bulunan bu varlıkların farklı şekillerde oldukları ve farklı şekilde azap ettikleri söylenmektedir (Uraz, 1994: 93-94). Altay Türklerine göre ise yeraltı katlarını yedi, dokuz ya da on yedi tabaka oluşturmaktadır. Cehennemi yani karanlık ülkesini oluşturan bu tabakalardır. Eski Türklerde yeraltındaki adları anılmaktan korkulan ruhlar, günümüzde Satana veya şeytan adıyla bilinmektedir. Altaylılara göre Kara Han gökyüzünde olduğu gibi cehennem de başında bulunmaktadır. Ondan sonra Erlik Han gelmektedir (Gökalp, 1995: 62-64). Yeraltında bulunan ruhlar Erlik Hanın etkisi ile insanlara acı, keder, hastalık, doğal afet gibi çeşitli felaketler gönderirler.

Günümüzde Altay toplumlarında “başka ülke”, “başka dünya” olarak adlandırılan cehennem, benzer bir tasavvurla üç, yedi ya da dokuz katlı olarak, gökyüzünün kat-

larına simetrik olarak inşa edilmiş olarak kabul edilmektedir. Yine bu cehennemde günah işleyenlerin içine atılıp azap görmeleri için, “Kazırgan” adında bir kazan bulunmaktadır (Roux, 1999:170).

1.4.1. İslamiyet Öncesi Türklerde Atalar Kültü

Eski Türklerde Öte dünya inanışları çerçevesinde bir takım kültlerin geliştiği görülmektedir. Bunlardan biri de Atalar Kültü inancıdır. Atalar Kültünün Türklerde yerleşmesinde Şamanizm ve esrime ritüelinin rolü büyüktür. Bu ritüellere göre, çeşitli törenlerde yaşayan insanlarla ölmüşler insanlar bir takım ilişkiler kurarlar. Böylelikle, ölen kişilerin de sosyal hayattaki etkinlikleri devam eder. Atalar kültü inancı, kudretli kişilerin öldükten sonra da ailelerini ve ait oldukları toplumları korumaya devam ettikleri esasına dayanır. Şamanizm’de, ölen kişilerin ruhu ile yaşayanlar arasında devam eden yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişkinin temelinde, atalara karşı duyulan büyük saygı gösterilmektedir (Eröz, 1992: 67). Gök Tanrı inancının temelinde de bu inanışla birlikte atalara duyulan saygı ve onlara kurban sunulması yer almaktadır. Bu da baba hâkimiyetinin ailedeki belirtisi olarak kabul edilmektedir (Gömeç, 1998: 48). Baba ya da ataların öldükten sonra bile, ailesini ve toplumu korumaya devam ettikleri inancı, onlara karşı duyulan minnet ve şükran duygusu çeşitli şekillerde ortaya konulmuştur (Kafesoğlu, 2002: 46). Atalar ruhunun kendi hayatlarıyla iç içe olduğuna inanılan Animizm etkisinde gelişen bu inançta, Ata ruhlarına adaklar adanmış, kurbanlar kesilmiş ya da mezarlarına sunularda bulunulmuştur (Kalaycı Durdu ve Durdu,1998: 49). Göktürkler’in de, kutsal saydıkları mağara önlerinde atalarına kurban sundukları bilinmektedir (Kafesoğlu, 2002:304). Tüm Türk toplumlarında görülen; ölüye değer verme ve ölmüş olan kötü insan hakkında bile olumsuz bir biçimde konuşulmaması gibi asil davranışların temelinde atalar kültü bulunmaktadır. Atalar kültünün bulunduğu toplumlarda bu kültüre ait resimler veya yontulmuş ata tasvirlerine rastlanılmıştır (Roux, 1999: 201). Eski Türklerin bu tür tasvirleri yapmalarının nedeni, ölülerinin, yaşamlarındaki yerlerini doldurma girişimleri olarak görülmektedir. Ölü ruhlarıyla birlikte özdeşleşmiş bir yaşamı benimseyen bu toplumlar, Yedikleri hayvanların kanını ya da yağını, tasvirlerin üzerine sürerek ruhsal hayat ile maddi hayatın bütünleştiğini düşünmektedirler.

Bu tasvirlerin Eski Türklerde çeşitli şekillerde adlandırıldıkları görülmektedir. Yakutlarda ölümler için yapılan tasvirler “ongon” demişlerdir (Roux, 1999: 203). Ongon kültürünün, atalar kültürünün sembol olmuş hali yahut devamından ibaret olduğu düşünülmektedir. Ongon kelimeleri birçok Eski Türk toplumlarında “tör” veya “töz” adıyla da kullanılmıştır. Altay, Yenisey lehçeleri ile Uygur dilinde töz, “tös”olarak, her şeyin kökü ölen kamin canı anlamında kullanılmaktadır. Kazan, Kırgız ve Başkurlarda töse, atalardan yadigâr, hatıra anlamını taşıyan “tüs” de denilmektedir. Uygur, Çağatay ve başka lehçelerde ise soy, aile ve nesep anlamına gelmektedir (İnan, 1998b: 269-273).

Eski Türk topluluklarının çoğunda, özellikle eski oğuz topluluklarında ataların bir ongonu bulunmaktadır. Boy ve ailelerde bulunan ongonlar dışında, bir de “yör”ler bulunmaktadır. Eğer ölen birinin ruhu tehlike uyandırmaya başlarsa, şaman derhal bu ruhun tasvirini yapar. Bu tasvirle kendisine nerede olduğu bildirilen ruh, zararsız hale getirilmektedir (Roux, 1999: 205-208) Ölünün tasvir edilmesi inancında en başta onu memnun etme çabası görülürken, görsel bir anlatımla kişiye öldükten sonra bile değer verilmeye devam edildiği görülmektedir.

1.4.2. İslamiyet Öncesi Türklerde Mezar Kültü

Mezarın ya da mezarlıkların varlığı ölümden sonraki hayata olan inancın bir kanıtı ve ifadesi olarak görülmektedir. Birçok inanışta ölümlerin, et ve kemik yığınyından ibaret olmadığı, aksine ruhsal bir âlem de yaşamlarını devam ettirdikleri düşüncesi ile mezarın öte dünyaya açılan bir kapı, ölünün diğer dünyadaki mekânı olduğu düşüncesi görülmektedir. İlk mezarın ortaya çıkışı; bir takım dinsel ritüellerle ölümlerini gömen ilk canlıların, 250.000-35.000 yıl önce yaşamış olan neanderthallerle aynı tarihlerde olduğu bilinmektedir (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 50-51).

Mezarlar, ölünün anısını yaşatmak amacıyla yapılabileceği gibi, ölünün gömüldüğü yerin belli olması amacıyla da yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Belirleyici bir işaret olarak da düşünülen mezar taşları ise yapıldıkları çevrenin, ait oldukları kültürün ve dönemin ortak ürünüdür. Mezar taşı ait olduğu kişi hakkında bilgi vermesinin yanında; yaşamında içinde olduğu sosyal çevre hakkında da bilgi verir. Aynı zamanda dönemin estetik anlayışı ve üslubu da mezar taşına yansıtılabilmektedir. Ayrıca bu bilgi-

lerin dışında, ölümün algılanışı, dini normlar, ayrılık acıları gibi geniş bir inanç, düşünce ve duygu dünyasının yansıması olarak da ortaya çıkmaktadır. Mezar taşları tarihi belge olmanın yanında eşsiz bir kültür ve sanat eserleri olarak değer kazanırlar. Eski Türklerde mezar, ölünün ebedi mekânı olarak, kutsal saydıkları yerlerin en önemlisidir.

Mezar anlamına gelen “kür” kelimesi, Altay dillerinde olduğu gibi “kör”, “gör” şeklinde, Osmanlılarda da kullanılmıştır. Türk dillerine Kırgızlar yolu ile giren Acemlerden alınmış olan, aslı Farsça olan bir kelimedir (Roux, 1999: 294-295).

Eski Türklerin ölüm ötesi hayata olan ve ruhun varlığını yaşamaya sürdürdüğüne olan inançları, mezar yapımına son derece önem vermelerini sağlamıştır. Ölen kişinin ve sosyal statüsüne bağlı olarak gelişen, anıt niteliğinde mezarlar yapmışlardır. Kurgan adı verilen bu mezarlarda yer alan resimler ve yazılar, kişinin kahramanlığının gelecek kuşaklar tarafından daha iyi bilinmesini sağlamaktadır. Nitekim, Manas Destanında; Kanıkey Hatun, oğlu Semetey’in büyüyüp alp olduğu zaman görebilmesi için, babası Manasın yaptığı savaşları, gösterdiği kahramanlıklarını anlatan resimleri türbenin her tarafına yaptırdığı anlatılmaktadır.

Kimi topluluklarda, ölünün zenginliği ve sosyal statüsü mezarının şekli konusunda belirleyici olmaktadır. Ölen kişinin fakir ise mezarın kapatılmış, zengin ise taşlar yığılarak mezar çevrilmiştir (Roux, 1999: 298-299). Anıt mezar geleneğinin temelini oluşturan bu uygulamaların dışında birçok yerde tespit edilen kubbeli mezarlar bulunmaktadır ki; bunlar da İslam mimarisinde görülen türbelerin öncüsü olarak kabul edilmiştir. Kubbe fikrinin Orta Asya’ya nereden ve ne şekilde geldiği tartışılırken, Hoço’da Uygurlar’a ait kubbeli anıt mezarların çoktan oluştuğu görülmüştür (Yücel, 2000: 84).

Eski Türkler, anıt mezarlarına “bark” adını verdikleri küçük bir ev yapmışlardır. Daha çok Göktürk kağanları için yapılan ve özellikle Kül Tigin adına yapılan “barklar”, oymalarla bezenerek, üzerine yazılar yazılan taş malzemedен yapılmıştır. İçerisinde ayrıca Tanrı’ya sunulacak adaklar için bir sunak yeri oluşturulmuş ve ölünün bir resmi ile heykeli bu alanda korunmuştur (Ögel, 2001: 762). Hun Topluluklarına ait, Sibiry’a da Baykal Gölü yakınlarında tespit edilen, ölü gömme alanları “kaplamalı mezarlar” olarak adlandırılmıştır. M.Ö. 9. ile 4. yüzyıllara tarihlenen kaplamalı mezarlar olağan üstü gü-

zel işlemleri ile dikkat çekmektedir. Özellikle “geyik kaplamalar” adıyla bilinen soylu ve önemli kişilerinin gömüldüğü bu mezarlar eşsiz bir sanat eseri sayılmaktadır (Tram-Semen,2007: 49).

Aynı şekilde, M.Ö. 4. ve 3. yüzyıllara tarihlenen Hun kurganlarında da mezar odaları görülmektedir. Ölü bedenleri başı doğuya çevrilmiş şekilde mezar odalarının güneyindeki küçük odacıkta yer alır. Oda duvarları ve tavanı keçelerle, halılarla döşenerek kaplanmıştır. Yine ölen kişiye ait atlar mezar odasının dışına gömülmüştür. Çoğunlukla eşleri ile gömülen, kişilerin vücutları mumyalanmış, hayali yaratıkların dövmeleri ile bezenmiştir (Yücel, 2000: 32-3).

Göktürk mezarlarında ise daha çok; mezarda oluşturulan bir oda içerisinde, ölü- nün yaşamını, katıldığı savaşları ve olayları anlatan çeşitli resimlerin işlenmesi dikkat çeken özelliklerdir (Ögel,2001: 768) Kül Tigin’in duvarlarla çevrili mezarlarının ortasında bir tapınak yer almaktadır. Tapınağın üstü Çinli ressamlar tarafından yapıldığı düşünülen, resimlerle bezenmiş kiremitlerle kaplıdır (Roux, 1994: 232).

Oğuzlarda da belirli bir düzeye gelmiş kişiler için yapılan kurganlar görülmektedir (Roux, 1994: 231). Üzerlerine çamurdan oluşturulmuş, kubbeye benzer tümseklerin yapıldığı mezarlarda, ölüye ait eşyalar cesetle birlikte odaya benzer bir çukura konmuş, ölünün eline, ağaçtan bir kap yerleştirerek çukurda oturur bir vaziyette yerleştirilmiştir (Eröz, 1992: 85). Ayrıca Kırgızlarda ve Kırgız-Nor Gölü çevresinde yaşayan Hoton Türklerinde, mezar üzerine toprak yığarak yüksek bir tepe yaptıkları bilinmektedir (İnan, 1995: 187).

Diğer yandan “çatma ev”, “çatılı mezar” denilen mezar evleri de Kazak ve Kıpçak bozkırında, İdil boylarında bulunmaktadır. Ayrıca mezarlar üzerine bu çatılı evler olsun olmasın, ölen kişi önemli birisi ise, bir çukur kazılarak, kenarlarından birine bir delik açılmış ve ceset oraya konulduktan sonra toprakla örtülmüştür. Bu yere “koytan” denilmiştir. Bu eski usül gömme biçimi, Şamanist bir gelenek olarak günümüzde de Kızılbaş Türkmenlerinde görülmektedir (Eröz, 1992: 87-88).

Kurgan geleneği Kıpçak mezarlarında daire ve dörtken şeklinde belirir. Rubruck'un bildirdiklerine göre; Kıpçaklar, mezarlara yaptıkları “höyük” adı verilen kurgan üzerine, ölüyü taltif için yüzü doğuya bakan heykelini yerleştirirlerdi. Ölen kişi zenginliği ölçüsünde sivri tepeli türbe ya da tuğladan bir kule, bazen da taştan bir ev ile oluşturulan mezarlara gömülürdü (İnan, 1998c: 364-365-368).

Eski Türklerde yek pare bir sütun üzerine, ölenin yaptıklarının yazılması ya da resmedilmesi adetti. Bu taşta “bengü” ya da “mengü taş” adı verilmektedir (Gökalp,19995: 91). Bengü taşlar özellikle hakan soyundan gelenler ile bu soya mensup olan kişilerin mezar yapılarında görülmüştür. Bu taşlarda, destansı bir üslupta alpin hayatını anlatan kaya resimleri ve semboller bulunmaktadır. Ancak bu sembol resimleri yapacak sanatkâr bulunmaz ise, taşlara silah ve mertebe alametleri işlenmektedir (Esin,1997:6). Yazılı taşların yanında, üzerinde kazınmış resimler bulunan çok daha fazla sayıda yazısız mezar taşları mevcuttur. Bu taşlara, ölüyü ya da savaşlarını temsil eden sembol resimler veya heykeller yapılmıştır. Taşların yapım amacının bir anlatım isteği olduğu kabul edilmektedir (Roux, 1999:305). Yalnız yazı olan ya da sadece resimler taşıyan veya karışık halde bulunan dikili taşlar üzerinde semboller, damgalar, hayvan figürleri ve değişik eşya resimleri yer almaktadır (Roux, 1972: 81). Dikili taşların yanında, mezar üzerine canlı bir ağaç dikme çoğu yerlerde gelenek halini almıştır. Bu geleneğin bozkır halklarında ve yüksek yaylalarda görülen kadim bir gelenek olduğu düşünülmektedir. Mezar üzerine ağaç dikmenin yanında ağacın bir sembol olarak da işlendiği görülmektedir. Bazı mezar taşlarında yer alan hayat ağacı tasvirleri yedi dallı olarak sembolize edilmiştir (Roux, 1999: 305-306). Hayat ağacının yedi dalla sembolü yine göğün yedi katmanı olduğuna olan inanışla ilgilidir.

Bazı araştırmacılara göre mezar yerinin gizlenmesi ya da mezarın belli olmaması geleneği Orta Asya Türklerinde sıkça görülmektedir. Mezarın gizlenmesi geleneği, mezara yapılan saldırının bir hakaret sayılması ile ölen kişinin bu duruma maruz kalmamasını sağlamaktır. Çin kaynaklarına göre; Hunlar ölülerini uzakça bir yere gömerler ve gömü toprağını yeri belli olmasın diye atlarla geçerlerdi (Candan, 2006: 431). Mezar yerinin belli olmayışının başka bir nedeni de, ölenin ruhu ile bedeninin bir an önce ayrılmasını sağlamak düşüncesidir. Çünkü ruhla bedeni arasında ki irtibatın kesilmemesi

ruhun dünyadaki yaşadığı yerle ilgilidir. Fiziksel beden ne kadar çok yerinden uzak olursa, ruhun dolaştığı bu yerden uzaklaşması da bir da o kadar kolay olacaktır (Candan, 2006: 432).

Dikkati çeken bir başka konu da, Kül Tigin ve Bilge Kağan için dikilen anıtların ve mezar yapıların, herkesin görebileceği açık alanlarda olmasına karşın, cesetlerinin nerede gömülü olduğu bilinmemesidir. Radloff, bu anıt yerlerinin törenin “yuğun” yapıldığı yerler olabileceğini iddia eder. Öyle ki Altay dağlarında ve Yenisey çevrelerin de yapılan kazılarda ve balbalların bulunduğu yerlerde herhangi bir ceset kalıntısına rastlanılmamıştır (İnan, 1995: 193-194).

Başka bir görüş ise, mezarların gizlenmesi ya da gizli yerlerde mezar yapılması geleneğini, Türkler’in ölümlerini genelde değerli eşyaları ile gömülmesine bağlamıştır. Öyle ki bu gelenek mezar hırsızları için bir fırsat olarak görülmektedir (Ögel, 2001: 763). Mezarların gizlenmesinde bir takım inançların da etkisi olduğu bilinmektedir. Mezarlara karşı duyulan korku ile kimi yerlerde mezarlıklara girmekten kaçınılmıştır.

Eski Türkler’in mezar kültüründe, mezarlara bengü taşlar dışında heykel ve balbal dikme geleneği de görülmektedir. Bazı mezarlara ölen kişiye ve eşine ait heykeller ile balballar görülürken, bazılarında ise sadece balbalların dikildiği dikkati çekmektedir. Özenle işlendiği anlaşılan mezar heykelleri, ölen kimseye ya da ailesinin bir üyesine atfedilirken, balballar ise, öldürülen düşmanın temsili sembollerdir. Ayrıca mezarlarda bulunan heykeller, Orta Asya Türk tipleri hakkında önemli bilgi vermesi bakımından önemlidir (Roux, 1999: 306).

Bundan başka Oğuzların da tahta üzerine yontulan kahramanların heykelciklerini mezar üzerine koyduklarını İbn-i Fadlan, tarafından bildirilmektedir (Roux, 1994: 232-233). Yine Rubrouck’un anlattıklarına göre, Kıpçak- Kumanlar mezarın üzerine büyük bir tümsek yaparlar ve üzerine yüzü doğuya dönük, göbeğinin hizasında elinde kadeh bulunan bir heykel dikerlerdi (Eröz, 1992: 84-85).

Balbalı denilen sembol heykelleri, heykelden ayıran en önemli özellik, yontulmamış ya da bitmemiş hissi uyandıran, kabataslak oyulmuş kayalar ya da tahta kuklalar olmasıdır. Balbal yerine ilkin “sın-taş” kelimesi kullanılmıştır. “sın-taş” terimini, “geyik resmi bulunan taş”, “at taş”, “at sureti bulunan taş” anlamlarına da gelmektedir (İnan,1998c: 366-367). Kıpçak ve Çuvaş lehçelerinde “sın”, resim, anlamına gelmektedir (Eröz, 1992: 84).

Şamanizm ve ruhlarla ilgili inanışlara dayandığı kabul edilen bu geleneğin temel nedeni, balbalı bulunan kişinin, diğer yaşamda onu öldürenin hizmetkârı olacağı ve cennette ona hizmet edeceğini düşünmeleridir. Nitekim Oğuzlar, dikilen balbalların kendilerine hizmette bulunacak olan soylu delikanlılar olduklarına inanmışlardır (Roux, 1999:171). Diğer bir neden ise, serseri bir şekilde dolaşan ölü ruhların böyle bir surete sahip olarak, insanlara ve topluma verebileceği zararları önlemek çabasıdır (Roux, 1994: 218).

Ölü bedenlerin eşyalarla birlikte gömülmesi Eski Türklerde Hemen her toplulukta görülmektedir. Cazeneuve, ölünün eşyasıyla gömülmesi ilgilini üç nedene bağlamaktadır. İlk neden ölüye öte dünyada ihtiyaç duyacağı eşyaları temin etmek, ikinci neden, ihtiyacı olan şeyi bulmak için geri gelmesine önlem almak üçüncüsü ise canlıları ölüye ait artık murdar olmuş nesnelere kurtarmak (Roux, 1999: 173).

Anaerkil aile yapısı içerisinde başlayarak ruhlara inanan toplumlar, sonraki dönemlerine de bu inançlarının izlerini taşımışlardır. Bir bakıma Animist bir düşüncüyü yansıtan bu inanışa ait bulgularda pek çok eski mezarın içerisinde, cesedin yanına çeşitli eşyaların konulduğu görülmüştür. Bu gelenek, ölen kişinin tekrar dirileceği ve ruhun bedenine dönünce bu malzemeleri tekrar kullanacağı inancına dayanmaktadır (Rahman, 1996: 142-143). Mezarlarda bulunan nesnelere, ölümden sonraki hayat inancını yansıtmakla birlikte, ölen kişinin yaptığı işi öteki dünyada da devam ettireceğine inanıldığını kanıtlar (Eliade, 2003c: 24).

Animizm’e göre ölen kişinin gölgesi, tasviri, sudaki aksi, ya da kendi eliyle yaptığı eşyalar ile kullandığı araç-gereçler onun ruhundan bir parça taşımaktadır. Bu neden-

le, bu tür eşyalar, mezara konurken, ya ölenle yakılır ya da kırılırdı. Mezara konmadığı durumlarda suya atılır ve yahut yüksekçe bir yere asılırdı. Animizmde ki bu inanışa göre, ölü yaşayan insanlara kıskançlıkla bakar ve kendisine ait eşyaları kullananları öldürür (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 50). Eşyaların kırılıp yakılarak veya bir yere asılarak tahrip edilmesinin amacı diğer dünyanın, bu dünyanın tersi olduğuna duyulan inançtır. Böylelikle eşyalar ölünün eline bu dünyadaki durumunun aksine geçmektedir inanılır (İnan, 1995:185).

Mezar kültüründe elde edilen bulgular değerli bilgiler vermesi bakımından önemlidir. Dönemin toplumsal işleyişi, yaşama kültürü, sanatı ve daha birçok verilerin elde edildiği Arkeolojik kazılarda elde edilen; tokalar, küpeler, gerdanlıklar gibi takıların yanında çarıklar, deriden, ipek ve yün kumaşlardan yapılan elbiseler, atların bulunduğu yerde, gem, at maskesi, eyer tezyinatı, üzengi ve levhacıklar ile el değirmeni gibi eşyalar önemli bulgulardır (İnan, 1998d:497-499). Kupalar, içinde yemek kalıntıları görülen tahta tabak, su testisi, yemek pişirmeye mahsus toprak kaplar, çeşitli hayvan resimlerini ihtiva eden levhacıklar (İnan,1998e: 501-502), ölüye öteki dünyada eşlik edeceğine inanılan insan ve hayvanlara ait iskeletlerde önemli bulgular arasında görülmektedir (Roux, 2000: 93) .

Şüphesiz bu bulguların en önemlilerinde birisi de, Güney Sibirya'da Altay Dağları eteklerindeki Pazırık Kurganıdır. M.Ö. 4-3. yüzyıllara tarihlendirilen Hun kurganlarının en bilineni ve en ünlüsüdür. Binlerce yıldan beri bozulmadan gelen insan ve hayvan cesetleri ile halı, kumaş ve apliklerle birlikte çeşitli eşyalarla dikkat çekmektedir. Mezarların içine dolan kar suları ve buzlanmaları sayesinde bozulmadan gelen bu mezarlar, mezar soyucuları tarafından tahrip edilmiş, eşyaların büyük çoğunluğu zara görmüş ya da çalınmıştır. Mezarlarla ilgili kesin bir tarihlendirmenin yapılamamasının güçlüğü bu sebeptedir. Bir nedenle soyguncuların dokunamadıkları mezarlardaki atlara ait koşum takımlarının, atların başlıklarına ve eyer takımlarına takılmış ağaçtan imal edilmiş insan başlarını andıran süsler ile küçük heykellerin ve kemerlerin son derece dikkat çeken bulgulardır. Pazırık'ta bulunan en değerli eşyaların tekstil eşyaları olduğu düşünülmektedir. Pazırık halısı olarak ünlünen halılar, dünyanın en eski ve aynı zamanda şaşırtıcı bir kaliteye sahiptirler. Halılar üzerine işlenmiş motiflerle, çok yaygın bir gele-

neğin üretimleridir (Roux, 2001: 93-94). Ayrıca Pazırık 2’de, ipekler ve kürklerle müzik aletlerinin yanı sıra, aynalar bulunmuştur (Roux, 1999: 290). Ayrıca pişmiş topraktan, madenden, taştan ve kemikten yapılmış eşyalardan çok sayıda bulunduğu bilinmektedir (Yücel, 2000: 32-34).

Bundan başka önem arz eden bir diğer buluntu da Baykal Gölü yakınlarındaki Noin-Ula Kurganıdır. Buradaki buluntularda gümüş levhalar üzerine işlenmiş hayvan figürlerine geniş yer verildiği görülmektedir. Üçayaklı masalar, ağaç işçiliğine ait çeşitli eşyalar, cam boncuklar, çubuklar, tunç kulplu kazanlar, seramikler, araba tekerlekleri ve muhtelif süs eşyaları da önemli bulgular olarak değerlendirilmiştir (Yücel, 2000: 20-39-96). Başka Eski Türk topluluklarından Uygur mezarlarında ok, yay, giysi ile yiyecek ve içecek için kullanılan malzeme ve eşyalarda önemli bulgular arasında görülmektedir (Rahman, 1996: 142).

Eski Türklerde mezarların içine çeşitli eşyalar koymanın yanında, yine mezarlara bayrak asma geleneğinin olduğu görülmüştür. Eski Türkler büyük kişilerin mezarlarına at perçemli tuğlar da asmışlardır. Günümüzde ise, kimi yörelerde yas evine bayrak asma ile büyük kişilerin mezarlarına bayrak asma geleneği varlığını sürdürmektedir.

1.6. İslamiyet Öncesi Türklerde Ölüm Ritüelleri

Eski Türk toplumlarında bir takım davranışların ya da olayların ölümü önceden haber verdiğine ait inanışlar ve belirtilerle ölüme önlem aldıkları görülmektedir. Mutlak öleceği bilgisi ile yaşama arzusu arasında kalan insan, ölümün gerçekleşeceği zamanı tespit etmek, hatta onu ötelemek amacıyla çeşitli tutum ve davranışlar geliştirmişlerdir. Zamanla gelenek haline alan bu davranışların çeşitli inançlara dönüştüğü bilinmektedir. Özellikle Şaman Dininin etkisi altında kalmış toplumlarda, bu inanış ve ritüellerin uygulanmasına devam edilmektedir.

Eski Türklerde hayat bulan bu inançlar ölümün “ön belirti” leri olarak kabul edilmektedir. Bu ön belirtiler aynı zamanda ölümün yanında toplumun ya da ailenin başına gelebilecek olası felaketleri de haber vermesi bakımından önemlidir. Eski Türklerdeki ön belirtilerin en önemlisi hastalıktır. Hastalık ölüm getirici olarak görülerek

hasta kişinin ayrı bir çadıra konulmasına kadar varan tecridi uygulamalara girişilmiştir. Hastalığın, kötü ruhların insana tasallut etmesiyle gerçekleştiğine düşünülmesi, aynı kötü ruhların, diğer insanlara da musallat olmasının engellenmesi yaygın bir inanıştır. Hatta kimi ilkel toplumlarda hastalık bulaşan kişi çevresinden uzak bir yerlerde ölüme terk edilmiştir. Ancak bu tecrid de kölelerin hastaya bakmakla görevlendirildiği de aktarılmaktadır. İbn Fadlan Oğuzlarda biri hasta olduğunda köle ya da cariyelerin hastayla ilgilendiği söylemektedir. Ayrıca hasta çadırını haneden ayırarak uzak bir yere kurarlar, sağlıklı kişilerin hastanın yanına yaklaşmasına izin verilmezdi (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 66-67). Hasta kişilerin toplum dışında tutulmalarında temel amaç, gelecek diğer ölümlerin önüne geçilmesidir. Kimi toplumlarda ise hastalık ölüm yayan bir salgın olarak görülme bile, hasta kişinin ölüme en yakın aday olması, o kişiden kaçınılmasını gerektirmiştir. Bu düşünceler aynı zamanda bazı toplumların, yaşlıları da bir ölü adayı olarak görerak benzer muamelede bulunmalarına neden olmuştur.

Toplumdan soyutlamaya örnek bir anlayış, farklı bir amaçla da olsa Manas Destanında, ölmek üzere olan bir kişinin düşmanları tarafından rahatsız edilmesine engel olmak gayesi ile hasta çadırına kimsenin alınmadığı şeklinde görülmektedir (İnan, 1992: 128).

Ön belirtiler içinde, hayvanlarla ilgili olan inanışlar büyük bir yer tutmaktadır. Çeşitli evcil ya da yaban hayvanların sesleri ve belli hareketleri ölümün ön belirtisi sayılmıştır. Kedi, köpek, kurt, çakal, ulumaları ile, baykuş, karga, horoz ve arasa, ötüşleri ile dikkat çekerken, at, koyun, keçi, inek, öküz böğürmeleri ile ölümün habercisi olarak kabul edilmiştir (Örnek, 2000: 212). Altaylılarda, bir kişinin rüyasında bindiği atın kuyruğunu kesik ya da kısa görmesi, o kişinin ölümüne işaret sayılmıştır (İnan, 1998a: 265). Ay ve güneş tutulmaları ile yıldız kaymaları, yıldırım düşmesi, şimşek çakması ve gök gürlemesi gibi doğa olayları da ön belirtiler olarak görülmüştür. Ayrıca rüyada diş kırılması ya da dişin çekilmesi, kazan görülmesi de ön belirtilerden sayılmıştır (Örnek, 2000: 212).

Ölüm öncesi ritüeller de kaçınmalar da önemli bir yer tutmaktadır. Ölen kişinin diğer dünyaya geçişine ve intibakına yardımcı olunmasının sembolü olarak kabul edil-

mektedir. Eski toplumlar da ölünün öte dünyaya intibakında, şamanların yardımı gerekirken, sonraları ise bu yardım, gelenek halini alan davranışlara dönüşmüştür (Candan, 2006: 435). Atalar kültüründe ölmüş kişilere gösterilen saygının yerini, yakın zamanda ölmüş olanlara duyulan korku almıştır. Öyle ki henüz ölmüş kişinin, öte dünyaya daha alışmamış olmamasından dolayı, aile ve arkadaşlarını, hatta sürülerini yanına almaya çalışacağına, dünyasını bırakmayacağına inanmışlardır (Eliade, 1999: 239).

Eski Türkler, bir kimsenin yıldırımından veya bulaşıcı bir hastalıktan öldüğünde, oluşan uğursuzluğu gidermek ve yeni ölümlere yol açmamak için dua etmişler, değişik türde kesilen hayvanların kemiklerini yakmış ve at üzerinde, uğursuz kabul edilen yerin etrafında dönmüşlerdir. Bunların haricinde, ölümden sonraki yedi günde ölünün karısı ve çocukları ciğer yemekten kaçınırdı. Kırgız-Kazaklarında, eğer ciğer yenirse ölünün ciğerleri rahatsız olur inancına rastlanmıştır (İnan, 1995: 187). Yine bazı durumlarda, ölünün adının söylenmesinden kaçınılması inancı Samoyedler de görülmüştür (Roux, 1999: 103).

Eski Türkler de ölüm ritüellerinde ölüm sonrası işlemler de önemli bir yer tutmaktadır. Ölümden hemen sonra yapılan işlemler aynı zamanda bir son görev, ölüyü ise öte dünyaya göndermeye bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır. Ölüm olayının duyurulması bir kişinin ölümünden sonra yapılan ilk işlemdir. Kişinin öldüğü ilk olarak yakınlarının ağlamaları ve komşularına haberdar edilmesiyle duyurulur. Çevrenin duyması içinse daha sonra bir haberci çıkarılır. Ölüm duyulduktan sonra ölü artık kutsaldır. Bu nedenle ölü karşısında kutsallık olmayan her türlü iş bırakılmalıdır (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 50). Bu durum Manas Destanında ölüm haberi alındığı anda halkın, meyve ağaçlarının dallarını kopardıkları şeklinde görülür (İnan, 1992: 47). İdil Bulgarları'nda ise, birinin öldüğü duyulunca erkeklerin ölü evi önünde gelerek bağıra bağıra ağladıkları, erkeklerin ağlamaları bittikten sonra kölelerin kendilerini kırbaçlayarak ağlamaya devam ettikleri, söylenmektedir (Eröz, 1992: 73).

Hunlarda ise ölüm haberi alındıktan sonra ölü çadırı etrafında yedi kez dönüldüğü, bu esnada yüzlerini keserek ağladıkları belirtilmiştir. Bazı topluluklar da bu uygulamaların ciddi yaralanmalara neden olduğu, hatta kulak kesmeden bile söz edildiği bi-

linmektedir. Benzer uygulamalar Atilla'nın cenazesinde de görülmektedir. İskitlerde d kulağın bir ucunu kesmek adetti. Kulak kesme yanında saç kesme âdeti de yaygındır. Nitekim Hiung-nu mezarında, bu uygulamalara ait olduğu düşünülen, ipek içine sarılmış on yedi saç örgüsü bulunmuştur. Bu çeşit bulgulara Pazırık kurganlarında da rastlanılmaktadır (Roux, 1994: 224 - 225).

Göktürlere ait bilgilere göre, ölünün cesedi ölü çadırına kaldırılır, koyun ya da at kesilerek ölü çadırının önüne konulurdu. Yine Atlılar ölü çadırının çevresinde yedi kez dönerlerdi. Bazı kaynaklarda ölü çadırı etrafında dönmenin, dokuz defa yapıldığı belirtilmiştir. Yüzlerini bıçakla kesip ağlayarak yaptıkları benzer uygulamaları ölü gömüldüğünde mezar çevresine de taşırlardı (Ögel, 2001: 61-767-768). Göktürk Kitabelerinde, Bilge Kağan'ın öldüğünde, birçok kavmin gelerek ağladığı, yas tutarak, saçlarını yoldukları, yüzlerini ve kulaklarını kestikleri belirtilmiştir (Eröz,1992: 72). Kırgız-Kazakları'nda görülen, yüzün tırnaklarla çizilmesi ve aynı şekilde saçların yolunması geleneği günümüzde görülmektedir. Çadır ya da mezar etrafında yedi kez dönüşün, göğün yedi katını sembolize ettiği, bu nedenle ölü ruhunu göğün en üstü katına çıkarma inancı ile yapıldığı düşünülmektedir (Roux, 1999: 245).

Ölüm sonrası defin birçok inancın etkilerini taşıyan ritüeller den oluşmaktadır. Ölünün defninden önce cesedi hazırlama bu ritüellerin ilkinin oluşturur. Ölüm olayının duyurulmasının ardından, ölüyü gömmeye hazırlama işlemleri gelmektedir. Bu hazırlık temizleme, kefenleme, tabuta koyma şeklinde gerçekleşir. Ölünün gömülmeye hazırlanışı temizleme yani yıkama işlemi ile başlarsa da Eski Türklerde cesedi yıkama ile ilgili etraflıca bilgiye rastlanmamaktadır. Bununla birlikte bazı kaynaklarda; ölüm anlayışlarında kişi, kesin olarak ölmez, ölümlü kişi yalnızca ilk varlık biçimine bürünür. Ölüm sürecin de ruh, bazı acılar çeker ve bu acılar genelde susuzlukla ifade edilir. Öyle ise ruhun acısı, ancak cesedin yıkanması ile giderilir denilmektedir (Eliade, 2003a: 204-205). Oğuzlar ölümlerini yıkamaktan çekinmişlerdir. İnanışlarına göre, arı ve kutlu olan su, yıkama ile kirlenmektedir. Bu da uğursuzluğu getirmekte ve felakete sebep olmaktadır (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 67).

Ölünün gömülmeye hazırlanışındaki ritüellerde ikinci işlem kefenlemedir. Türklerin, eski tarihlerden bu yana kefen kullandıkları kanıtlanmıştır. Ölü hanların ve beylerin üstüne örtülen, kefen ya da kumaş olarak bilinen “esük” kelimesine Orhun Yazıtları’nda rastlanmıştır (Roux, 1999: 241). Eski Türkler, hakanlarını ipekli kumaşa sararak gömerler, bazen de bu kefenleri yoksul kimselere dağıtırlardı (Ögel, 2001: 758). Oğuzlar, ölülerine hırkasını giydirip, kuşağını ve yayını kuşandırarak hazırlamışlardır (Eröz, 1992: 84-85).

Ceset yıkanıp kefenlendikten sonra, define hazır hale getirilmek için tabuta konulurdu. Türklerde tabutun, Hiong-nular zamanından günümüze kadar kullanıldığı kanıtlanmıştır. Tabuttan, gömülme işleminden olduğu kadar, yakma işleminde ya da ölüyü ağaçlar üzerinde veya bir nesne üzerinde sergileme işleminde de yararlanılmıştır. Çin kaynaklarında Hunların ölülerini iki katlı olan altın ve gümüş işlemeli, kumaş ve kürklerle örtülmüş bir tabut içine koydukları kaydedilmektedir (İnan, 1995: 177). Manas Destanından nakledilenlere göre, Manas’ı çam ağacından yapılmış, iç yüzü gümüş kaplamalı, dış yüzü altın olan bir tabuta yerleştirmişlerdir (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 71). Tabutların süslemelerin ya da malzemelerinin, ölünün sosyal ve ekonomik durumuna göre şekil aldığı düşünülmektedir.

Defin dışında ölen kişinin bedeni çeşitli işlemlerle kaldırılmaktadır. Eski Türkler, yakma, sergileme işlemlerinin yanında, mumyalama yöntemlerini de kullanmışlardır. Kimi toplumların ölülerini köpeklere yedirdikleri, kimilerinin ise ağır ve iri taşlar altına koydukları ya da büyük ağaçların kovuklarına sakladıkları rivayet edilmiştir (Uraz,1994: 225). Yapılan kazılarda ölüer uzatılmış ve çömeltilmiş durumda geliş güzel gömüldüğü anlaşılmaktadır. Yine cesetlerin yanı sıra ölü küllerine rastlanması, bazı toplumların ölülerini yaktıklarını göstermektedir (Yücel, 2000: 18). Ölü bedenini kaldırma geleneğinin ancak üst paleolitik çağda cesedin toprağa gömülmesi ile yaygınlaştığı tespit edilmiştir (Eliade, 2003b: 24).

Eski Türkler, nehir kıyılarını, yüksek tepe ve dağlar ile ormanları kutlu saymışlar, ayrıca bu yerleri gömüt yeri olarak kullanmışlardır. Örneğin Yakutlar her ne kadar herhangi bir yeri defin yeri olarak kabul etseler de, öncelikli tercih yeri olarak ormanları

seçmişlerdir (Roux, 1999: 252-253). Oğuzlarda ölüyü ırmak yatağına defnetmenin, uygulanan yaygın bir yöntem olduğu düşünülmektedir. Bu tür definler için, önce ırmak yatağını yönü değiştirilerek. Ölü, burada açılan mezara defnedilir, daha sonra ırmak eski yatağına çevrilerek mezar sular altında bırakılırdı. Atilla'nın mezarının da bu şekilde ırmağa gömülü olduğu rivayet edilmektedir (Kalafat, 1995: 119).

Yine etin kemiklerden sıyrılarak gömülmesi de başka defin uygulamalarından biridir. Manas Destanına göre Köketay Han'ın ölüm döşeğinde ki isteği: “Gözlerim yumulduğu zaman vücudumu kımızla yıkayınız... Etimi keskin kılıçla sıyrınız...” şeklindedir (Candan, 2006:431). Gök Türklerde ise ölü, oda şeklinde açılan bir mezara oturtulur, eline içki dolu bir kadeh verilir, önüne de içki dolu kap konularak defnedilmiştir. Ölülerini, elbiseleri, silahları ve diğer şahsi eşyaları ile birlikte gömdükleri bilinmektedir (Sümer, 1999: 74).

Eski Türklerde ölü bedeninin kaldırılmasında, defin uygulamaları ile birlikte sergileme geleneklerinin de uygulandığı bilinmektedir. Cesedin kış şartlarında donan ve sertleşen toprağa gömülmesinin imkânsızlığı, sergileme yönteminin çıkış nedenlerinden birisi sayılmaktadır. Bunun yanında başka bir neden de, sergileme yöntemi ile bir sehpa ya da ağacın üzerine yerleştirilen cesedin tanrısal olan göğe yükseldiğine olan inançtır. Üçüncü bir neden ise, cesedin bir ağaç üzerine yerleştirilerek, ölünün bir hayat kaynağıyla buluşturulması inancıdır (Roux, 1999: 126-127). Tatarlar, öldükten sonra bir ağaç tepesine tabutlarının bağlanmasını isterler. Buryat Şamanları ise, yine tabutlarının ormanda kazıkların üzerine yerleştirilmesini makbul görmüşlerdir (Roux, 1999: 223-224).

Orta Asya'da, Hunlar'ın ve Göktürkler'in egemen olduğu dönemlerde, bazı boy-lar ölülerini tabutlara koydukları halde ağaçlara asmışlardır. Bu gelenek Yakutlar'da 18. yüzyıla kadar devam edereken, Kırgızlar'da da Müslüman olana kadar sürdüğü tespit edilmiştir. Nitekim günümüzde Kırgızlar'da bu geleneğin yansıması olarak, defin töre-nine “süyök kötürü” denmektedir ki kemik kaldırma anlamına gelmektedir (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 70). Yakutlar ise bu şekilde bir ceset kaldırma için “arangas” terimini kullanmışlardır (İnan, 1995: 185-187).

Ölü bedeni kaldırma geleneklerinin bir diğeri de yakma şeklindedir. Ceset yakma geleneğinin Andoronovo kültüründe, M.Ö. 2000 yıllarında ortaya çıktığı sanılmaktadır. Bu kültürde yakma âdetinin yanında cesedin toprağa gömüldüğü de görülmektedir (Roux, 1999: 219). Çeşitli kaynaklara göre, ölünün kemiklerini yakmada ki amaç, onun yeniden doğuşunun engellenmesini sağlamaktır (Roux, 1994: 218). Eski tarihi kayıtlarda ise bazı Türk kavimlerinin cesedleri yaktıktan sonra gömdükleri anlatılmaktadır. Öyle ki arkeolojik kazılarda bulunan mezarlarda rastlanılan küller bu geleneği doğrulamaktadır (Candan, 2006: 431). Eski Çağlarda, yakma geleneğinin Tunguzlar, Kitanlar ve Kırgızlar olmak üzere birçok toplum tarafından uygulandığı sanılmaktadır. Kitanların, cesedi bir ağaç üzerinde üç yıl beklettikten sonra kemiklerini toplayıp yaktığı söylenmektedir. Çin kaynaklarında Tu-kiuler'in ölümlerini savaş yerinde yaktıkları yazılıdır (Roux, 1999: 220-232). Yine Kırgız Türklerinde birisi ölünce, etrafında üç kere dolaşp, ağladıkları ve daha sonra cesedi yaktıkları, kalan kemiklerini toplayıp bir yıl süreden sonra gömdükleri söylenmektedir (Kalafat, 995: 126). Gardizi'i Kırgızlar'ın, ateşin en temiz varlık olduğuna ve ateşe düşen her şeyin temizlenerek arındığına inandıkları için ölümlerini yaktıklarını bildirmektedir (İnan, 1995: 8). Bir başka topluluk olan Yakutlar ise, cesedi sergilemedikleri durumlarda ve onu terk etmedikleri zaman yakma işlemini gerçekleştirmişlerdir (Roux, 1999: 236).

Eski Türk kültürlerinde mumyalama geleneğinin gömme uygulamalarında sıkça başvurulan bir yöntem olduğu gözlemlenmiştir (Roux, 1999: 219). Eski Orta Asya halkları, kişinin ölümden sonra da hayatını sürdürebilmesi için, ruhunun bulunduğu kemiklerinin korunması gerektiği inancını taşımaktadırlar. Ancak sadece kemik dışında, beden bütünüyle korunması yani derinin de muhafaza edilmesi ideal bir yöntem olarak görülmüştür. Derinin korunmasında ise sadece mumyalama yöntemi bilinmektedir. Mumyalama için ölü bedeninin içi boşaltılmış, yalnızca deri ve kafatası kemikler üzerinde bırakılmıştır. Mumyalama yapılırken ruhun evi olarak kabul edilen kemiklerin, özellikle de en önemli kemik olarak kabul edilen kafatasının korunmasına dikkat edilmiştir (Roux, 1999: 126). Mumyalama, yalnızca hayatta iken güç sahibi olan mevki sahibi insanlar için kullanılmıştır. Bu düşünce ile onların öteki dünyada da güçlü kişiler olarak kalmalarını sağlamak amaçlanmıştır (Roux, 1999:126- 260).

Ölü ile birlikte canlı varlıkların gömülmesi inancı, yine bir takım ritüellerin doğmasına neden olmuştur. Orhun Türklerinde görülen balballar yerine İskitler, hükümdarları hizmetinde bulunan yiğitlerden elli kişiyi öldürüp, ölü atlar üzerine yerleştirerek mezarın etrafına koymuşlardır (Kafesoğlu,1980:191). İskitlerde, hükümdar mezarlarına onun eşlerinden birini, yardımcısını, seyisini ve hizmetkarını, boğulduktan sonra, atlarının, mallarından geri kalanı ile birlikte altın kupalarla beraber gömüldüğü tespit edilmiştir (Roux, 1999: 96). Aynı zamanda bu gelenek, Türklerdeki öte dünya yaşamının bu dünyanın devamı olduğu inancına dayanmaktadır. Buna inanca göre kişinin ölümden sonra bazı eşyalara ihtiyacı olduğu gibi, hizmetkârlarına ve yakınlarına da ihtiyacı vardır. Makdisi de aynı şekilde, Kırgızlarda ölen kişinin esirleri ve hizmetkârları ile gömdüklerini aktarmaktadır (Roux,1994:228). Çok sayıdaki diğer Altay toplumlarında da ölünün duyarlı olduğu kayıpları arasında en önemli kaybın eşinin olduğu bilinmektedir (Roux,1999:173). Kadının erkeğini, mezarda da takip etmeye mahkum eden inanç uzun süreler devam etmiştir. Pazırık kurganlarında çıkarılan buluntularda açık bir şekilde kanıtlandığı üzere, Altay-öncesi dönemde bu gelenek titizlikle uygulanmıştır (Roux,1994: 228-229). Ancak Animizm’de ölünün eşi ya da yakınları da eşyaları gibi kirlenmiş kabul edilerek uğursuz sayılmıştır. Bu eşya ve canlılara, onlardaki kirliliğin derhal geçeceği korkusuyla temas edilmekten kaçınılmıştır. (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 50).

Mezara konulan bir başka canlı da attır. At kurban etmek ve atın ölü ile defnedilmesi geleneği, ölüm ötesi hayatta tekrar canlanarak, adanmış oldukları kişiye yararlı olacakları inancıyla yapılmaktadır (Esin, 1997: 6). Türk Mitolojilerine göre at, ölümün ve sezginin sembolü olarak görülmektedir. Gökyüzünde ve yeryüzünde ayrı yeri vardır ve tanrıların insanlara yardım etmesi için atın varlığı gerekmektedir. Öte dünyayı temsil eden bir hayvan olarak bilinmektedir (Akman, 2003: 234). Bunların yanında at, Bozkır halklarında ve göçebe kültüründe, yaşamın devamlılığı için vazgeçilmez bir unsurdur olarak kabul edilmektedir. Atın ölü ile birlikte gömülmesi bu nedenlerledir. Eski Türkler ölen kişinin öte dünyaya, mezara konulan ata binerek gidebileceği inancını taşıdıkları için, ölü ile birlikte atını da gömmüşlerdir (Kalafat, 1995: 118). Aynı düşünce ile Oğuzlar da, cennette binecekleri atlarının olması için kendileriyle beraber atlarının da gömülmesini istemişlerdir.

Gömmenin yanında at ile ilgili başka uygulamalar da görülmektedir. Buna göre kimi toplumlar, atı öldürmeyip diri halde yalnızca kuyruğunu keserek mezara koymuşlardır böylece atı serbest bırakmak istemişlerdir. Kimi toplumlar ise ise, yine atı öldürmeyip, “baydara” denilen içi doldurulmuş bir çeşit at figürünü mezarın üzerine dikmiş, sadece atın kesilen kuyruğunu mezara koymuşlardır (Roux, 1999: 171). Göktürkler, ölü gömme törenlerinde kurban edilen atların başları yanında, koyun başlarını da mezar üzerine dikilen sırıklara asarlardı (Ögel, 2001: 768). Oğuz boylarında ise ölünün atlarından, servetine ölçüsünde bir tanesi ya da birçoğu kesilerek eti yenir, kalan uzuvlarından başı, ayakları, derisi ve kuyruğu mezarın başına dikilen sırıklara asılırdı (Karamağaralı, 1972: 28). Atın dışında ölü ile gömülen diğer bir hayvan da koçtur. 7.- 9. yüzyıllara ait Kapçal kurganlarında, koçlara rastlanılmış, koçların da ölü ile gömüldüğü anlaşılmıştır (Karamağaralı, 1972: 28).

Ölüm sonrasında ise yapılan işlemler bir yönüyle, ölenin yakınlarını teskin ederek, toplumsal ilişkilerini düzelterek topluma katılmalarını yeniden sağlarken, Diğer bir yönüyle de, ölen kişinin öte dünya yaşamına intibakını sağlamak, ihtiyaçlarını gidermek ve onu memnun etmek amacıyla gerçekleştirilmektedir. Ölünün defninden sonra ölüm etrafındaki işlemler ölümden sonra gelenekselleşmiş önemli günlerde gerçekleştirilen ritüellerle devam etmektedir. Ölüm sonrası ritüellerin eski Türk dinlerinde ve İslâmiyet’in kabulünden sonra ki dönemde birbirinden çok az farkla devam ettiği görülmektedir. Geçmişten günümüze Türklerin ölüm olayının, üçüncü, yedinci ve kırkıncı günleri ile senesinde aş verme, kurban kesme, yas tutma, ağıt yakma ve hayır yapma, adetleriyle bu geleneğe uyduğu bilinmektedir (Eröz, 1992: 79).

Eski Türklerde ölü ruhunun diğer dünyanın yollarını bilmediği, bu nedenle yurt içinde serserice dolaştığına inanılırdı. Bu durumu önlemek ve onu ruhlar âlemine göndermek için ölümün üçüncü, yedinci ya da kırkıncı gününden sonra ruh gütme töreni yapılırdı. Ruh gütme töreninde Şaman ölü ruhu ile iletişime girer, onun öte dünyaya geçmesine ve diğer körmöslere katılmasına yardımcı olurdu. Yine bu törenlerde Şaman ölüleri diyarında diğer ruhlarla iletişime geçer, yeni geleni kabul etmeleri için onları ikna ederek ölünün akrabalarını bulur, ölüyü akrabalarına teslim ederek geri döner, yaşayanlara, ölmüş yakınlarının selamını iletirdi (Eliade, 1999: 241-242).

Eski Türkler Ruh gütme dışında ölümden belli bir süre sonra ölü evini temizlerdi. Bu temizlikle amaç, korok olan şeylerden evin ve ölü yakınlarının arındırılmasıdır. Bir şey “korok” olduğunda, ona “çarpar” adı verilirdi (Gökalp, 1995: 67). Kimi bölgelerde ölülerin adını söylemekten çekinildiğine ve ölüye ait eşyadan korkulmasına dair görülen örneklerde, ölen kişinin isminin de korok olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır (Togan, 1981: 217-221). Altaylılarda ise ölü olan evde Aldacı denilen kötü ruhlar bulunurdu. Bu nedenle yedi gün boyunca dışarıya eşya verilmez, içeriye alınmazdı. Yedinci günün sonunda şamanlar eve girerek temizlerler, böylece tören aş verilerek tamamlanırdı. Oğuzlar ise, ölünün şerefine ziyafet tertip ederler, bu ziyafete “basan” adını verirlerdi. Üçüncü günde yapılan bu tertipten sonra, yedinci gün de yine önceki ziyafet tekrar edilirdi. Ayrıca bu törenlerde ölenin kişinin yatağının da yakılarak yok edildiği görülmektedir (Uraz, 1994: 229-256).

Ölüm sonrası aş verme geleneği Abakan Tatarlarında ölümün üçüncü günü mezarın başında yapılır, yirminci ve kırkıncı gününde de tekrarlanırdı. Ayrıca kırkıncı günde ölen kişinin atı, kesilerek etleri mezara asılırdı (Eröz, 1992: 78). Hakaslarda ise aş verme üçüncü, yedinci, yirminci, kırkıncı günleri yapılır, ayrıca ölümün yarıyılı ve birinci yılında yine aş verilerek, “kirek” adı verilen dualar okunurdu. Bundan sonra dul kadın veya erkek, ölünün bir daha yemek istememesi için yanan sopayla mezara vururdu (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 68-69). Ağaç yakma ve tütsü geleneği başka topluluklarda da değişik biçimlerde görülmektedir. Kırgız ve Kazaklarda ölü evinde, kırk gün boyunca her gün bir tane mum yakılırdı. Bunun yanında Kırgızlarda, Alasta adı verilen törenle, ardıç ağacı olarak bilinen “Arcu” yakılıp tütsülenir, böylece ölü çıkan ev kötü ruhlardan temizlenirdi (Uraz, 1994: 228). Türk inançlarında bu uygulamanın, ölünün ruhu için ya da ölü ruhlarından korunmak için yapıldığı söylenmektedir (Artun, 2006: 12).

Eski Türklerde cenaze törenleri de önemli yer tutmaktadır. Cenaze törenleri hakkında ilk yazılı belgeler M.Ö. 700 ve 300 yıllarında Taşlık kültürüne ait kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Eski Türklerde çok değişik cenaze geleneklerine rastlanılmaktadır. Bu geleneklere ait değişik uygulamaların tümünün aynı amaca yönelik olduğu görülür. Cenaze törenlerine verilen önemle, ölünün öte dünyaya geçişini ve atalar kültürünün etkisi

ile oradaki hayatını kolaylaştırmak amaçlanmaktadır. Bu nedenle ölen kişinin yakınları ellerinden geleni yapmışlardır (Roux, 1999: 217-219).

Cenaze törenlerinin tamamı Türkçede “yuğ” olarak bilinmekte, cenaze törenini gerçekleştiren kişiye ise “yuğcu” denilmektedir. Yuğ kelimesine ilk olarak Orhun, Tonyukuk, İkke ve Ongin Yazıtlarında rastlanılmaktadır (Roux, 1999: 262). Yuğ töreninin ne zaman yapıldığına dair kesin bilgiler verilememektedir. Bazı araştırmacılar yuğun, mezarın bulunduğu yerde defin sırasında sona erdiğini, bazı araştırmacılar ise cenazenin üçüncü ya da yedinci gününden sonra yapıldığını söylemektedir (Roux,1994: 226). Ölümle ilgili ritüellerde yuğ, bir yönüyle ölenin öte dünyada yemeye ve içmeye ihtiyacı olduğu inancını, bir yönüyle de geçiş törenlerinin halk arasındaki gerekliliğini vurgulamaktadır.

Yuğun törenlerinin büyüklüğü ya da küçüklüğü ölen kişinin sosyal statüsü ile ilgilidir. Büyük yuğ törenlerinde birden fazla yuğcu ve sığıtçılar olduğu görülmektedir. İstemi Kağan ile Kül Tigin’in yuğlarına da, birçok milletten yuğcular ve sığıtçıların yanında elçilerin de geldiği Eski Türk Yazıtlarından anlaşılmaktadır (Ögel, 2001: 60). Yuğa katılan elçiler ve yabancılar da, tüm geleneklere uymak zorundadır. Çünkü büyük bir kalabalığın olduğu yuğ törenlerinde boylar arasında tartışmaların, hatta savaşların olma ihtimali çok yüksektir.

Yuğ töreninin de cenaze ziyafeti dinsel niteliği olan bir yemek olarak görülmektedir. Törene katılan bütün insanların büyük bir birliktelik gösterdiği ziyafette, aynı zamanda canlılarla ölülerin birliği de dikkat çekmektedir. Öyle ki yemekler ve içeceklerin bir kısmı yenirken bir kısmı da mezara gömülmekte veya bırakılmaktadır (Roux, 1999: 277). Yuğ için, kımız ve yemekler hazırlanır, hayvanlar kesilir, davetliler için çadırlar kurulur, davetlilere verilecek “hisse”ler ayrılarak ölen kişiye en iyi şekilde hizmet edilirdi. Bu şekilde yuğ bir çeşit borç ödeme yeri gibi algılanırdı (İnan, 1992: 47-48-55-60). Yuğ töreninin en iptidai şekli, bazı Altay topluluklarında direkt olarak ölünün kendisine aş vermek şeklinde görülürken, sonraları ölünün ruhuna ateş tanrısı aracılığı ile aş göndermek ve kurban sunmak, şekline, daha sonraları ise ölünün ruhuyla da birlikte olduğu düşünülen ziyafetler şekline dönüşmüştür. Eski Türklerde ölüye karşı önemli bir

görev olarak görülen aş verme, İslamiyet'ten sonra “sevabını ölünün ruhuna bağışlamak” üzere fakirlere yemek vermek helva dağıtmak şeklini almıştır. Bu geleneğin “atau” ve “tögüm “döküm” terimleriyle ifade edildiği görülmektedir (İnan, 1976: 154). Ölü adına aş törenleri düzenlenmesinde başka bir amaçta ölünün hatırasını yaşatmaktır. Manas Destanında Yakup Han'ın karısına “...Manas'ı unutmuşlar, ruhuna aş dökmüyorlar!..” dediği bilinmektedir (Ögel, 2001:771). Yine Manas Destanında bir yuğda at yarışları, ok atma ve güreş yapıldığı anlaşılmaktadır (İnan, 1992: 61-63). Ölünün bulunduğu çadırın etrafında süratle at sürmek, ölenin atlarının kuyruklarının kesilerek kurban edilmesinin yanında saçların kesilmesi, yüz, kulak kesilerek kan akıtılması ve yemek verilmesi etkinlikleri de dikkati çekmektedir (Kafesoğlu, 2002: 303).

Oğuzlarda yeni hanın, ölen hanın ölü aşını vermesinin gelenek olduğu oğuz destanlarından anlaşılmaktadır (Eröz, 1992: 73). Oğuzların İslâmiyet sonraki cenaze ve yas törenlerinde, kimi eski uygulamaların devam ettirildiği de Dede Korkut hikâyelerinde görülmektedir. Oğuzlar İslamiyet'ten önce ritüeller de ölünün bindiği atın kuyruğunu keserek ölüye aşını verirken, yüzlerini yırtıp, saçlarını keserlerken, İslâmiyet'ten sonra atları sahipleriyle birlikte gömmek yerine, “atını boğazlayıp aşını vermekle” yetinmişlerdir (İnan, 1976: 153-155) Ancak yinede İslam dinine giren Oğuzların yuğlarında Şamanist unsurlar sıkça görülmektedir. Dede Korkut hikâyelerinde anlatılan yas törenlerinde yüz yırtıp, saç yolmak, bağıra çağıra ağıt söyleyerek ağlamak, karalar giymek, ölünün bindiği atın kuyruğunu kesmek, aş vermek adetleri halen Anadolu da görülebilmektedir (İnan, 1998a: 466).

Şaman inancına göre ölen kişinin cennete, kendisi için kurban edilen atla gideceğine, at kurban edilmediği takdirde, yorucu cennet yolculuğunu yayan yapmak zorunda kalacağına inanılır (Sümer, 1999: 74). Diğer kurbanlara nazaran at kurban edilmesi bu nedenle önemlidir. Ölü için atının kesilmesi âdeti, atın kurban edilmesinin yanında sembolik olarak kesmek şeklinde de görülmektedir. Kazaklarda at öldürülmeden, yalnızca kuyruğu kesilerek mezarın üzerine asılırken ölen kişinin atı bir daha kullanılmamaktadır (Uraz, 1994: 230).

Eski Türkler de yağ törenleriyle kendini gösteren yas ritüelleri törenlerden sonra daha uzun bir zamana yayılmaktadır. Yas uzun veya kısa, belirli bir süreyi kapsamakta ve ölüm anından itibaren yas kaldırma anına kadar devam etmektedir. Yasla beraber gelişen bazı geleneklerden de bahsedilmektedir. Örneğin Pien-yi-T'ien'de, Türklerin cenaze törenleri için gösterişli ve süslü elbiseler giydikleri belirtilmiştir (Roux, 1999:274). Elbiseleri ters giymekte Türklerin yas geleneklerinden birisidir. Bu gelenek, Altay-Kuznitsk Şamanist göçebelerinin kadınlarında, ölümün ilk yedi gününde görülür (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 74). Yine yas sürecinde yasta olanların başları açık gezmeleri de başka bir gelenek olarak görülmektedir. Kimi toplumlarda yas süreci içindeki kişiler, bir sembol olarak gelenekselleşmiş renklerdeki giysileri tercih etmişlerdir. Örneğin Kumanlarda yas için koyu mavi kullanılmıştır. Altay Kazaklarının ise geçmişte, yas alameti olarak beyaz başörtüsü kullandıkları, yas sürecinde ki geleneklere de yalnız ölünün ailesi değil, tüm soydaşların uymak zorunda oldukları söylenmektedir (İnan, 1995: 189-197-199).

Yas sürecinin 'bayrak' asarak ifade edilmesi birçok topluluklarda yaygın olarak görülmektedir. Kazaklarda ölü evine asılan matem bayrağı kara olur. Ancak şehitler için beyaz bayrak kullanılmaktadır (İnan, 1995: 189). Günümüzde Anadolu da da görülen mezarın üzerine ya da ölü evine bayrak asma geleneği yas süresince devam eder. Süreç sonunda saç veya sakal kesilerek bayrak kaldırılır.

Saç kesme geleneği de yas ritüellerinin de önemli bir yer işgal etmektedir. Şamanizm'de ölen kişinin karısının saçları, matem ve dulluk alameti olarak kesilirdi (İnan, 1998a:471). Kazaklarda ölünün karısı ve kızlarının saçları kesilerek, diğer eşyalarıyla beraber ölü mezarına konulurdu (Kalafat, 1995: 127).

Eski Türkler yas alameti olarak, saçların yanında, atlarının kuyruklarını da kesmişlerdir. Kazaklarda da görülen bu geleneğe, "tullamak" dul yapmak denilmektedir (İnan, 1995:198). Dede Korkut hikayelerinde de görülen bu geleneğin yanında Altaylarda ve Beltirlerde at yelesini kesip, kuyruğunu örme âdeti de görülmüştür (İnan,1998a:471). Ayrıca atkuyruğu kesmenin, Anadolu'da Türkmen boyları arasında günümüze kadar devam ettiği bilinmektedir (İnan, 1998f: 266).

Eski Türklerde ölüm ritüellerin içerisinde önemli bir başka konu da başsağlığı dilemektir. Başsağlığı dileme, ölüm olayının toplumsal etkisi karşısında son derece önemlidir. Ölünün yakınları, tanıdıkları, dostları kederli ailenin yasını paylaşmak acısını dindirmek amacıyla başsağlığı dilemektedirler.

Başsağlığı ile yapılan acıyı hafifletme ritüelinin yanında ölen kişiye karşı duyulan üzüntü, ölüm anındaki feryatlarını, isyanlarını, talihsizliklerini, şikâyetlerini ifade eden söz ya da türkülerle “ağıt” yakma ritüeli de dikkat çekmektedir. İslamiyet’ten önceki devirlerde kullanılan “sagu” kelimesinin yerini alan ağıt, Azerbaycan’da “ağı”, Kerkük Türkmenlerinde “sızlamag”, Türkmencede “tavşa” adlarıyla kullanılırken, Kırgız-Kazakları da ise “çoktav” adıyla kullanılmaktadır. (İnan, 1998a: 466).

Araştırmacıların Hun ve Göktürkler e kadar dayandırdıkları ölü gömme ve yug törenlerine bağlı olarak gelişerek günümüze kadar gelen ağıt bir bakımdan da ölen kişi için söylenmiş mehdiye sayılabilecek bir gelenektir (Elçin, 1990:1). Ağıtlar kişi için yakılabilirdiği gibi bazen de toplumsal felaketler üzerine yakılmıştır. Örneğin Çin kaynaklarında; Hunların, Gansu eyaletindeki Tsilen-şan dağından ayrıldıktan sonra ağıt yaktıkları şeklinde bilgiler yer almaktadır (İnan, 1995: 50). Ağıtlarda konular genellikle ölüme bağlı olarak bazen ağıtçılar tarafından bazen de ölünün ağzından yakılarak işlenmektedir. Ölüm nedeni, ölümün oluşu, ölen kişinin hayatı, yaşarken neler yaptığı, özlem ve dilekleri ile ağıt söyleyenin çaresiz durumu ve ölü yakınlarının matemleri gibi konular bir takım davranışlarla anlatılmaktadır. Birçok Türk toplumlarında ağıt söyleyen kadınların yüzlerini yırtmaları ve saçlarını yolmaları şeklinde görülen bu davranışlarda örneğin, Kırgız-Kazakların bazı boylarında, kadınların ağıt yakıp ağlarken ters oturup, elbiselerini ters giydikleri görülmektedir. Bu geleneğe, Kıpçak-Köldönön boyunda da rastlanılmaktadır. (İnan, 1998a: 470). Ağıt yakma geleneği değişik biçimlerde günümüz Türk toplumlarında da görülmektedir.

1.7. İslamiyet Sonrası Türklerde Ölüm Anlayışı

Kutsal kitap Kur'an-ı Kerim'de, “Her nefis ölümü tadacaktır” (Enbiya/35) ayeti ile ölümün nefse ait bir tadma biçimi, bu nedenle nefsin yaşayan olduğu ifade edilirken, "Allah onlar için bir son biçti" (İsra/99) ayetiyle bunun kaçınılmazlığı anlatılmış, “Her

nerede olursanız olun ölüm size yetişir” (Nisa/78) ayetiyle de ölümden korunmaya çalışmanın faydasızlığına vurgu yapılmıştır. İslam dininde bedenın çürüdüğü, ancak ruhun sonsuza dek yaşadığı, ölümlle birlikte âhıret hayatının başladığına inanılır. İslam inancına göre; İnsanlar, hayır ve şerle imtihan edilmek üzere dünya hayatına gönderilmiştir. Ölümden sonra Allah tarafından diriltilecek, olan insan, günahları ve sevapları ölçüsünde sorguya çekilecek ve neticesinde cennet ya da cehennem hayatına geçecektir. (Durdu A. ve Durdu B.,2005a).

İslam dini inançlarına göre cennet, Allah’ın isteklerini yerine getirmiş müminlerin mükâfat yeridir. Çeşitli ayetlerde cennet tasvirleri; yer ile göğün genişliği büyüklüğünde ve büyük bir zenginlik ve ihtişama sahiptir. İçerisinde ırmakları, pınarları, bahçeleri olan; insan nefsinin dilediği her şeyin sunulduğu; sonsuz yaşam mekânıdır. Cehennem ise, imanları ve işleri yetersiz kalan günahkâr kişilerin gideceği ve sonsuza dek kalacağı yer olarak görülür. Cehennem, cennetin mükâfat olmasının aksine kişinin dünyadaki kötülüklerinin sonucunda aldığı cezadır. Kur’an ayetlerindeki tasvirlerde cehennem, ateşlerin olduğu, dar, sıkıntılı ve karanlık, duvarlarla çevrili, uğultulu, azap dolu bir yer olarak ifade edilir.

Tarihi seyri içinde ölüm olgusu, diğer birçok kültürel olay gibi anlayış ve kavrayış bakımından dönüşüme uğramıştır. Eski inançlara göre toplumsal hayatta merkezi bir yer işgal etmiştir. Ölüm ile bedenın çürüyeceğine ancak kişiliğın ortadan kalkmayacağına olan inançla yaşayanlar ile ölümler arasında bir bağ oluşmuş, yaşayan kişiler ölümlerine karşı bir takım sorumluluklar üstlenmiş, buna bağlı olarak çeşitli davranışlar ve ritüeller geliştirmişlerdir. Kimi zaman bireysel iken, kimi zaman da toplumsal hallerde görülen bu davranış ve ritüeller, toplumun üyelerini bir araya getiren, üyeler arası sosyal, psikolojik ya da maddî paylaşımın arttığı, ilişki düzeylerinin yükseldiği gelenekler olarak dikkati çekmektedir. Bu dönemde toplumsal dayanışma ön plana çıkmaktadır. Toplumsal birlikteliğın yüksek seviyede göstergesi olan dayanışma, toplumun sahip olduğu anlayışın ve kültürel yapının uzantısı olarak görülmektedir. Ölüm olayı etrafında şekillendirilmiş yas tutma, ölü aşı, cenaze evine yemek götürme, cenaze evi ziyareti ve ölenin yakınlarına özellikle destek sağlamak için başsağlığı dileme, toplumsal dayanışmaya örnek olarak kabul edilebilir.

Türkler tarih boyunca, göçebe yaşam tarzlarına bağlı olarak coğrafi hareketlilik gerçekleştirmişler, bu hareketlilik ile de yoğun bir biçimde kültürel etkileşime girmişlerdir. Karşılaştıkları yeni toplumlardan kültürel unsurlar edinmelerinin yanında, eski kültürel unsurlarını da korumuşlar ya da yenileriyle kaynaştırarak uygulamaya devam etmişlerdir. Bir takım inanmalara ait öğeler taşıyan bu kültürel unsurlar zamanla toplumsal ihtiyaç haline gelerek yaşamaya devam etmiştir. Öyle ki İslamiyet'i kabul eden Türklerde de bu eski inancın etki ve gereklerinin, İslamiyet ile uyumlulaştırılarak günümüzde halen yaşatılmaya devam edildiği görülmektedir.

Uzun zaman Şamanizm'in etkisiyle şekillenen bu geleneklerin toplumsal alanda etkinliği zayıflasa da insanlar, korktukları ve kaçındıkları ölüm karşısında Şamanist inançları taşımaya devam etmiştir. Türklerin yerleşik hayata geçmelerinden sonra, kimi eski inançlarını yeni edindikleri din içinde yaşattıkları bilinmektedir. Birer batıl inanç olarak görülen bu inanışlar, günümüzde, Anadolu'da önbelirtilere yönelik tavırlar, kaçınmalar şeklinde ya da ölüm anında ve ölüm sonrasında gerçekleştirilen ritüeller olarak yaygın bir biçimde görülmektedir. İslamiyet'i kabul etmiş Türkler kültürel genlerinde saklı olan ve yaşamlarının her safhasında yer alan inançları sürdürmüşlerdir.

Ölüm olayı ile ilgili batıl olarak kabul edilen inançlardaki öte yaşam anlayışında, eski Türk dinlerinin özellikle Şamanizm ve atalar kültürünün büyük etkisi vardır. Son derece gelişmiş bir ruhsal kültüre sahip Türkler, ruhsal dünya ile iç içe yaşamayı normal bir yaşam biçimi olarak benimseyerek, ruhların yardımına ihtiyaç duymuş, ruhların topluma rehberlik ettiğine inanmış ve tüm toplumu bir arada tuttuğunu düşünmüşlerdir. Bu nedenle ata ruhlarına büyük saygı duymuşlardır. Atalara duyulan saygının büyüklüğü, anıtsal mezarlarda kendisini göstermiş, bu mezarlara yönelik yapılan saldırılar ağır şekilde cezalandırılmıştır (Kafesoğlu, 2002: 304). Bu saygı ile toplumda yaşam, yaşlılara duyulan ilgi, yaşlılık ve ölüm gibi kavramların arasında bağlantı kurulmuştur. Atalar kültürü sosyal kontrolün sağlanmasında etkin olmuştur. Ata ruhlarına karşı duyulan saygı ve korku, toplumsal düzenin şekillenmesinde ve yürütülmesinde etkin rol oynamıştır. Ölen kişilerin anılması, toplum içinde sembol olmuş kişilerin manevî varlıklarının devam ettirilmesini ve bu sembol kişiliklerin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamış ve bu gelenek günümüze kadar yaşatılmıştır. Atalar kültürüne sahip topluluklarda yakınları-

nın ölümü ile onlardan daimî olarak bir ayrılık olmadığı inancı hâkimdir. Öyle ki bu kültüre ait bazı batıl ve eski inançlar ile kültürel unsurlar, İslami formlar içinde biçimlendirilerek yaşamaya devam etmiştir. Aynı inanışa ait unsurlar ölüm olayında; insanların ölüme karşı verdikleri tepkiler, ölü etrafındaki uygulamalar defne hazırlık ve defin esnasında görülen çeşitli davranışlar ve inanmalarda, ölüm sonrasında yapılan ritüeller ile mezar anlayışında da görülmektedir. Türklerin mezar ya da mezarlık anlayışlarında İslamiyet'e göre doğru görülmemesine karşın, kimi yerlerde mezarların şekilleri son derece önemsendiği Anadolu'daki mezarlar hakkında yapılan çalışmalarda belirtilmektedir.

Eski Türklerde öte dünyada, yaşam için gerekli olan nesnelere ölü ile gömülerek, ölen kişiye yaşam alanı oluşturulmaya çalışılmıştır. Buna benzer davranışlara Anadolu'da da rastlanılmaktadır. Eski Türklerde görülen mezar üzerine çeşitli semboller işlenmesi de İslamiyet sonrası Türklerde Anadolu mezar örneklerinde görülmektedir. İslamiyet etkisiyle gelen yeni motif ve sembollerin yanında, eski inançlarda kutsallık kabul edilen nesnelere motiflerine de yer verilmiştir. Sembol aktarımının yanında gelişen bir takım davranışlar da eski inanışların etkileri olduğu bilinmektedir. Bu etkiler kimi zaman hurafe ve batıl olarak nitelenmişse de, eski inanışların birer uzantıları ve kültürel değişime rağmen devam eden unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Günümüzde dahi sıklıkla görülebilen mezarlıklarda ya da türbelerde dilek dileme, renkli kumaş parçaları bağlama ve adak adama gelenekleri örnek olarak gösterilebilir.

1.8. İslamiyet Sonrası Türklerde Ölüm Ritüelleri

İslamiyet'e birlikte gelişen ölüm anlayışında bir takım yeni ritüellerin eski unsurlarla karışarak geliştiği, kimi zamanda olduğu gibi korunduğu görülmektedir. Ölüme karşı olan kaygı ve kaçınmalar İslamiyet inancı ile yeniden şekillenmiş, bazen batıl olarak nitelenmiş ancak uygulanmaya devam etmiştir.

Eski Türklerde olduğu gibi İslamiyet sonrası Türklerde de insanlar çeşitli davranışların, olayların ya da olguların ölümü önceden haber verdiğine inanmışlar, bazı belirtilerden yola çıkarak ölüme karşı önlem almışlardır. Bu belirtiler içinde, yine hayvan-

larla ilgili olanlar büyük yer tutmaktadır. Çeşitli hayvanların ötüşleri, ulumaları ve davranışları ölümün ön belirtisi sayılmıştır. Ölümün habercisi olarak kabul edilen hayvanlardan kurdun gece uluması, baykuşun gece ötüşü günümüz Sivas ve yöresinde ön belirti olarak görülmektedir (Muratoğlu ve diğ., 1996: 51). Ayrıca Anadolu halk inançlarında, çeşitli araç-gereç ile ev eşyası ve yiyecekler çevresinde de çeşitli ön belirtilerin olduğu görülmektedir. Ev eşyasındaki gıcırdama, kırılma, eşyanın bir etkene bağlı olmadan kırılması ya da nazar ile parçalanması, zamansız kapı çalması, gece komşuya mutfak malzemesi verilmesi ya da ekşi, acı yiyecek içecek taşınması da ölüme ait ön belirtiler arasında sayılmaktadır (Örnek, 1971: 22-23).

Günümüz de ay ve güneş tutulmaları ile yıldız kayması, şimşek çakması ve gök gürlemesi gibi gökyüzü olayları ön belirti olarak görülmüştür. Ayrıca rüyada diş çekirme, dişin kırılması ve kazan görülmesi de ön belirti sayılmaktadır. Hastanın ölümden bahsetmesi, hayaller görmesi, ölü defninden sonra kazma ve küreğin üst üste gelecek şekilde yere konması da ön belirtilerdendir.

Ölüm getireceğine inanılan kaçınmalar da İslam sonrası Türkler arasında görülen ritüeller de önemli yer tutmaktadır. Kaçınmalar ile ilgili inançların temelinde ölenle ilintili bir takım eşyanın, davranışın ve olayın ölüm getireceği korkusu yatmaktadır. Anadolu halk inançlarında bu korkudan kurtulmak, ölümü uzaklaştırmak, yolundan saptırmak ve etkisizleştirmek için bir takım uygulamalar geliştirilmiştir (Örnek, 2000: 212). Ölü yıkamada kullanılan kazanların daha sonra, ters çevrilmesi, bir kişi öldüğünde, çevredeki su dolu kapların boşaltılması, ölü evden çıkarılırken, ardından su dökülmesi, ölü yıkanırken, yatağının kaldırılması, ölü yatağına ya da yatak yerine bir taş konulması, ölen kişiye ait ayakkabının sokağın bir köşesine bırakılması, mezar başında ve çevresinde gece ateş yakılması Anadolu'daki kaçınmalar arasındadır (Candan, 2006: 433-435). Ayrıca cenazenin kefenlendikten sonra açılmaması âdeti ile ölünün geri dönmesi için aynaların ters çevrilmesi Anadolu ile birlikte Özbekistan'da da görülmektedir. (Muratoğlu ve diğ., 1996: 54). Bunların yanı sıra, ölü evine yemek getirilmesi, ölü evine gelen yemeklerin komşulara dağıtılması ölü yıkanırken ve yıkandıktan sonra mum ya da tütsü yakılması, definden sonra mezarlık dönüşü ölenin yakınlarının, arkalarına bakmaları, ölünün kıyafetlerinin fakir fukaraya dağıtılması halen yaşamakta olan ritüeller

arasındadır. Ölen kişinin, bu dünyada gözü kalmasın diyerek gözünün bağlanması ile çenesinin içine şeytan girmesin diye bağlanması da Anadolu'daki kaçınımlar arasında görülmüştür.

Anadolu Türkmen ve Tahtacıların da, kötü bir rüya görüldüğünde bir soğan kesilerek evin üstünden “umduğun umacağın bu olsun” diyerek atılması âdeti, gece evden süt, yoğurt, ekşi yiyecek, özellikle acı yiyecekler verilmemesi, verilmesi zorunlu olduğu haller de de üstüne yeşil bir yaprak konularak verilmesi âdeti, hava karadıktan sonra bir komşuya merhem, ilaç vb. verilirse yerine boncuk, para gibi karşılık alınması âdeti sıklıkla görülen uygulamalardır. Tabut taşınıırken bir başkasının kapısına dokunmamasına özen gösterilmesi, tabutun taşındığı yolda ki kimselerin cenaze geçerken bekleyerek saygısını göstermesi, cenaze gömülmeye götürülünce evdeki halı, kilim, çul gibi yaygıların çırılması, ölen kişinin yatağının üç gün boyunca dışarıda bırakılması, cenazenin kaldırıldığı yere, sabır taşı denen taşın konması kaçınımları da tespit edilen uygulamalar arasındadır (Durdu, 2005).

Ölüyü öte dünyaya göndermeye ön hazırlık olarak görülen işlemler içerisinde, ilk sıra ölüm olayın duyurulmasıdır. Günümüzde İslami uygulamalara göre, ölen kişiyi ardından selâ verilir, ölen kişinin künyesi okunarak çevre haberdar edilir, cenaze haberi alındığında her türlü işin bırakılır. Ayrıca kişi ölünce çenesi bağlanır, gözleri kapatılır, elbiseleri çıkartılır ve ince bir örtüyle üstü örtülerek üzerine bir demir parçası konur. Ölü yıkanınca kadar başında Kur'an okumak da yaygın bir gelenektir. İslamiyet'e göre, ölen birinin ardından üzülme, ağlamak ya da kişilerin feryat ederek kendilerine zarar vermesi hoş karşılanmamıştır. Ölüm Allah'ın Takdiridir ve serinkanlı karşılanması gerekmektedir. Ancak Anadolu'da insanların ağlayarak, feryat ederek hatta ağıtlar yakarak dövündüklerine rastlanılmaktadır. Anadolu'da ölüm âdetlerine göre zorunlu haller dışında, ceset evde bekletilmez. Ölümün olayının gerçekleşmesinden sonraki ilk vakitte öğle ya da ikindi arasında defnedilir.

Yine Eski Türklerin Şamanist unsurları altında görülen ölüyü defne hazırlama işlemleri İslamiyet sonrasında da birçok âdet ve inanmalarla kendini göstermektedir. Günümüzde ölünün defin hazırlığı yıkama, kefenleme, tabuta koyma ve cenaze namazı

olmak üzere gerçekleşmektedir. Yıkama işlemi İslami esaslar dikkate alınarak yapılmaktadır. İslamiyet'e göre ölünün yıkanması için ölü, teneşir üzerine veya yüksekçe bir yere sırtüstü yatırılarak abdest aldırılır. İlk olarak yüzden başlanan abdestte, ağza ve burna su verilmez, bir bezle dudakların içi, dişler ve burun delikleri ıslatılır. Kollar yıkanır ve ayaklar yıkanarak baş mesh edilir. Abdestten sonra cesedin üzerine sıcak su dökülür, saç, sakal, baş ve beden iyice temizlenerek yıkama işlemi tamamlanır. Saç ve tırnakları kesilmeyen ölünün her organını üç defa yıkamak sünnettir. İslâmi inanca göre ölen kişi erkek ise erkek, kadın ise kadın yıkar. Şehitlerin ise, yıkanmadan üzerindeki elbiseleri ile doğrudan tabuta konulur.

Ölünün defne hazırlanışındaki ikinci işlem kefenlemedir. İslâm'da kefenlemenin esasları ve biçimi; Sünnet kefeni, kifâyet kefeni, zaruret kefeni olmak üzere üç çeşittir. Kefen, gömlek, izar, lifâfe, ek olarak kadınlar için göğüs ve başörtüsü şeklindedir. Kifâyet kefeni imkânlara göre azaltılmış, izar ve lifâfe, kadınlar için ayrıca başörtüsü, zaruret kefeni ise imkânsızlık halinde kefenleme işini görececek herhangi bir şey olmak üzere şekillenmiştir. Anadolu'da, erkek kefeni kıyamet gömleği, izar ve lifafe şeklinde, kadın kefeni ise kıyamet gömleği, pijama, izar, himar, ağız üzerine mendil ve dört tane lifafe olmak üzere dokuz parça şeklinde kullanılmaktadır. Bazen bu kefenleme biçiminde kadın ya da erkek ölünün kefenlenmesinde ellerinin üzerine havlu konulmaktadır (Örnek, 2000: 21).

Bundan sonra ceset yıkandıktan sonra define hazır hale getirilmek için tabuta konulur. Anadolu'da tabut üzerinde işlem olmaksızın kullanılmakta ise de tabutun üzerine genellikle yeşil renkli ve üzerlerinde ölümü anlatan ayet, kelime-i tevhid ya da arapça yazılı dualarla, kutsal kişilerin adları bulunan örtü örtülmektedir. Şehit tabutlarının ve devlet görevlilerinin üzerine ise bayrak sarılmaktadır. Genellikle cenazeler kefenle gömülür bazı kimselerde isteğe göre tabut içinde gömüldüğü de görülmektedir. İslâmiyet'e göre ölen kişinin cenaze namazı kılınır. Bunun için tabut musalla taşına konur. Cenaze namazının kılınabilmesi için ölen kişinin Müslüman olması, cesedin başı ile beraber bedeninin yarıdan fazlasının olması ve yıkanmış olması gereklidir. Cenaze namazını varsa bir imam, yoksa bu konuda yetkin olan herkes kıldırabilir. Cenaze namazı esnasında, helallik alınarak, ölü hakkında bir çeşit aklama yapılır (Örnek, 2000: 218).

Anadolu Alevilerinde topluluklarında cenaze namazından sonra “dardan indirme” adı verilen, ölenin kişinin diğer dünyaya borçlu ya da alacaklı gitmemesi için alacağı ya da vereceği borçlar hakkında yapılan bir sorgulama yapılmaktadır. Ayrıca cenaze namazı esnasında, bir başka helallik alma da ekmek, su ve tuz hakkı helalliğidir. Tuz tutmak, tüm Türk toplumlarında dost olmak, akraba olmak anlamına gelmektedir ki tuz hakkı kutsal kabul edilmiştir. Manas Destanında rastlanılan tuzla ilgili inanmaların Anadolu’daki tuz ya da ekmek hakkı ile aynı olduğu görülmektedir (Türkmen, 1995: 264-265).

Müslüman Türk toplumlarında ölü defnedilerek kaldırılmaktadır. Bunun için kazılan mezarın İslamiyet’te, en az göğüs hizasına kadar olması şarttır. Ölü mezar indirildikten sonra kefenin bağları çözülür, sağ yanına yatırılarak yönü kibleye çevrilir. Ölü mezara ölen kişinin yakınları ya da akrabaları tarafından konulurken, ölen kişi kadın ise, ölünün en yakını tarafından mezara koyulur. Kadınların mezara inmesi ya da definde bulunması hoş karşılanmamıştır. Halen Özbek halk inançlarında olduğu gibi, Anadolu’nun bazı yörelerinde defin esnasında kadınlar bulunamazlar. Kadınların ancak daha sonra mezarlığa gidebildikleri görülmektedir (Muratoğlu ve diğ.,1996: 52).

Ölü mezara konulup üzeri toprakla örtüldükten sonra definde hazır olan topluluk mezarın başına oturarak, okunan Kur'an-ı Kerim ve duaları dinleyerek ölünün ruhuna Fatiha okur. Bundan sonra talkın (telkin) verilerek defin töreni bitirilir. İslami inanca göre bütün insanlar mezara konunca Münkir ve Nekir adlı iki melek tarafından sorgulanmaktadır. Ölü defnedildikten sonra imamın mezar başında verdiği talkınla, ölene öldüğünün bildirilmesi ve sorgu sırasında dilinin sürtmemesi sağlanmaktadır.

Ölüm sonrasında yapılan ritüeller bir yönüyle, ölenin yakınlarını teselli etmek, yeniden topluma katılmalarını sağlama amacına yönelikken, bir yönüyle de, ölen kişinin öte dünya ya geçişini sağlamak, ölü ruhunu memnun etmek amacıyla gerçekleştirilmektedir.

Eski Türklerde görülen yağ törenleri on birinci yüzyılda doğudaki Müslüman Türkler yağ törenlerini, Şamanist gelenekleri koruyarak ve İslamiyet’e uyumlu hale

getirerek yaşatmaya çalışmışlardır (İnan, 1998: 465). Günümüzde ise Şamanist toplulukların yoksul oymaklar olmaları, defin törenlerinin eskiye nazaran çok sönük ve basit gerçekleşmesine neden olmaktadır (İnan, 1995: 183).

Tüm Türk topluluklarında “ölü yemeği” âdeti eski kültürlerde görüldüğü şekilde zamanımızda da yaşamaktadır. Anadolu’da ki günümüz adlandırmaların da ölü yemeğine; “kı”, “kırk ekmeği”, “kazma takırtısı”, “ölünün kırkı”, “kırk yemeği”, “can aşısı”, “zıkkım yemeği”, “can helvası”, “hayır”, “ölü ekmeği”, “kazma kürek helvası”, “hayrat yemeği”, “ölü aşısı”, “yiyeceğini etmek”, “hayırlı vermek”, “şemşek”, “köncülü”, “ölü çöreği”, “hamur”, “yağ”, “soğan”, “ölü giliği”, “meyve”, “lokma”, “can helvası”, “yoğurt ekmeği”, “çay” isimleri verilmektedir (Örnek, 2000: 88).

Ölü yakınlarının verdiği ölü yemeği haricinde, ölenin komşuları tarafından ölü evi için ilk günden başlayarak yemek getirilir. Ölü evindeki yiyecek ve içeceğin korok olduğu inancı eski Türklerde görülen bir inançtır. İslam dini, ölü yemeğine karşı çıkmakta, başsağlığı için toplananlara yemek hazırlamayı kederli olmakla çelişkili görerek ancak ölenin evinde bulunanlara komşuları tarafından yemekler gönderilmesini kabul etmektedir.

Toplumsal bir kurum niteliğinde olan yasla ilgili âdetler ile buna bağlı ve ritüeller, ölü yakınının acısını azaltma, belirli bir süre yeni durumuna alıştırma ve giderek bu durumdan çıkarma amacına yöneliktir. Eski Türkler de ki yas âdetlerinin kısmen de olsa Anadolu Türkmenlerinde de görüldüğü bilinmektedir. Buna göre genç kadınlar, yas alameti olarak saçlarının iki örüğünü kendi elleriyle kesmektedirler. Kars’ta da ölüm haberi alınır alınmaz, ölenin annesi, eşi ve kız kardeşinin yüzlerini yırtarak kanattığı ve saçlarını kestikleri söylenmektedir (Muratoğlu ve diğ., 1996: 52).

İslamiyet, ölünün ardından yas tutmayı, ağlamayı, feryat etmeyi, ağıt söylemeyi men etmiştir. İslamiyet’e göre yas, ölünün kabirde rahatsız olarak, kabir azabı çekmesine neden olmaktadır. Yine İslamiyet’e göre bir kadının üç günden fazla yas tutması istisnai haller dışında helal görülmemiştir. (Durdur A. ve Durdur B.,2005a). Anadolu’da yas için herhangi bir süre belirlenmiş, ancak genel olarak yas süresi kırk gün ya da bir

yıl olarak gelenek halini almıştır. İslamiyet'e göre yakını ölen kişilere başsağlığı dilenmesi tavsiye edilmiş, taziye ziyaretleri toplumsal bir yakınlaşma olarak kabul edilmiştir.

İslamiyet sonrası mezar geleneklerinde, Anadolu Türklerinde de görüldüğü gibi mezarlara karşı büyük saygı duyulduğu bilinmektedir. Öyle ki düşman aileler veya aşiretler bile düşman ailenin mezarlığına saygı duymaktadır. Anadolu da mezara ayrı bir önem atfeden Türkler, bir taraftan eski mezar geleneklerini devam ettirirken, bir taraftan da doğal, tarihi ve dini faktörlerin etkisi ile yeni mezar tipleri meydana getirmişlerdir. İslam dini mezarların üzerine taş dikmeyi, isim yazmayı ve ağaç dikmeyi yasaklamamış, fakat süslü ve abartılı mezarlar yapılmasını hoş karşılanmamıştır (Karamağaralı,1972:2). Buna rağmen, İslam dinine geçmiş olan Anadolu halkı, mezarların üzerine çeşitli desen, resim, semboller işlemiş, hatta ölenin ölüm tarihini, ölüm nedeni, geçirdiği hayatı, geride bıraktığı dilekleri içeren yazılar işlenmiştir.

Anadolu'da yerleşen Türklerin mezar taşları birbirlerinden farklılık arz etmektedirler. Öyle ki 12.-15. yüzyıllara ait örneklerin en çok bulunduğu bölge olan Doğu Anadolu bölgesinin mezar taşı tipleri, ölçüleri, malzemeleri ve süsleme karakterleri Orta ve Batı Anadolu'daki mezar taşlarından farklıdır. İç Anadolu'da görülen mezar taşları ise Sivas ve Tokat mezar taşları örneğinde birbirini tamamlayan ve eş özelliklere sahip, ayrı bir grup olarak görülmektedir. Yine bu yöreler de mermerden yapılmış olan sandukalar 14. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir (Başkan, 1996: 62).

Eski Türk inancının uzantısı olan figürlü mezar taşlarına Anadolu'da, başlıca Kırşehir, Akşehir, Afyon, Tokat, Konya, Sivas, Ahlat, Baykale, Bitlis, Ardahan ve Malazgirt yörelerinde rastlanılmaktadır. Özellikle Doğu Anadolu'da, Akkoyunlu ve Karakoyunlular'ın hâkim olduğu bölgelerde koç-koyun motifli sembol taşlar görülür.

Mezar taşlarındaki sembol tasvirlerde, Şamanist Türklerde de varlığı tespit edilen kutsal motifler ve damgalar, hayat ağacı, çeşitli kuşlar, hançer, kılıç, kalkan, tüfek, musiki aletleri, rozetler vb. maddi kültürel unsurlar yer almaktadır (Gülensoy, 1989:169). Seyidgazi civarındaki Yağlıbasan köyü eski mezarlığındaki taşlarda da Şamanist kozmolojik semboller sayılan ay ve güneş şekilleri görülmektedir (Karamağaralı,

1972: 17). Orta Asya mezar taşlarında görülen ve Şaman davullarına çizilen rozetler de ayı, güneşi ve kâinatı temsil eden kutsal sembollerle benzerlik gösteren bu işaretler eski Türk inancının kalıntısı sayılmaktadır. Bir başka değerlendirmeye göre ise kuş figürlerinin etrafındaki rozetler, göğe yükselen mezar sahibinin ruhunun etrafında dönen gezegenlerin sembolüdür. Bu semboller de yine eski Türk inancının etkisini göstermektedir (Demir, 2005: 165). Anadolu’da görülen mezar ve mezarlıkla ilgili geleneklerden biri de Garibler mezarlığıdır. Bakımsızlık ve hastalık gibi nedenlerle ölen kişiler, dervişler, yurtsuzlar, kimsesizler ve yabancılar için yaptırıldığı bilinen bu mezarlıklar, kimi zaman müstakil bir şekilde düzenlenirken kim zamanda mezarlıkların bir köşesinde yer almaktadır (Baykara, 2004: 97).

Osmanlı mezar taşları ise herhangi bir genellemeye uzak taşlardır. Kendi içerisinde belli dönem ve üsluplara ayrılan bu taşlar İslami Türk sanatının eşsiz eserleri olarak görülmektedir. On beşinci yüzyıl Osmanlı mezar taşlarından hareketle, erken dönem Osmanlı mezar taşlarının en belirgin özelliğinin sadelik olduğu söylenebilir. Bu taşlarda yer alan kitabelerde, ölen kişinin kısa kimliğinin yanında, Arapça dualar ile çeşitli telkinler yer almaktadır. Biçimsel olarak bu taşlar genellikle sivri kemer veya baklava şeklindedir. Osmanlı mezar taşları on altıncı yüzyıl civarında yerel bir kimlik kazanmaya başlamış, tipik bir anıt türü ortaya çıkmıştır. Osmanlı mezar taşlarının görüntüsünde önemli bir değişimin on beşinci ve on sekizinci yüzyıl da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu değişimin “Türkleşme” sürecinin en belirgin unsurlarından biri olduğu ve üzerine işlenen semboller sayesinde gitgide kişiselleştiği düşünülmektedir. Bazı mezar taşları, insan büstü şeklinde düşünülmüş, bazı taşların başlık ile vücut arasında kalan boyun kısmında yer alan kolye gibi süslerle, omuz kısmına tekabül eden kitabenin üst kısmındaki madalya ya da nişan gibi süslemelerle ölü hakkında genel bir tasvir yapılmaya çalışılmıştır (Eldem, 2003: 37-43).

Günümüzde mezar taşlarının yapımında, eskiden olduğu gibi ölen kişinin ekonomik durumu ve sosyal statüsüne bağlı olarak çok çeşitli farklılıklar gözlenmektedir. Mezar yapımında ise genel olarak beyaz mermer kullanılmaktadır. Başka birçok malzemenin de görüldüğü taşlarda, ölüne künyesi ve Fatıha dilekleri belirtilmektedir. Bunun dışında isteğe göre farklı sözler yer almakta, çoğunlukla lale, gül ya da servi olmak

üzere çeşitli motifler işlenmektedir. Kişinin ölüm nedenini ya da mesleğini belirten resim ve semboller yapılmakta veya ölünün fotoğrafı yerleştirilmektedir.

Mezarlar eski Türklerde kutsal yerlerdir. Mezarların toplumsal hayatta her zaman ön planda oldukları, kimi zaman bir adak yeri olarak görüldüğü, kimi zamansa öte dünya için bir bark olarak algılandığı bilinmektedir. İslamiyet'e göre ise bu önem kabir ahiret hayatının başlangıcı olarak öne çıkar. (Durdu A. ve Durdu B., 2005a). Ancak İslamiyet mezarların kutsal yerler kabul edilmesini hoş karşılamamaktadır. Günümüzde mezarlıkların özellikle dilek dileme ve adak yerleri olarak kabul edilmesi, eski Türk inançlarının günümüzdeki izleri olarak Anadolu'da sıkça görülen bir anlayıştır. Günümüzde halen yaşatılmakta olan mezarlıklarda dilek dilemenin temelinde Animizm inancı yer almaktadır. Animizm inancına göre, ölen kişinin ruhunun doğada her hangi bir varlıkta yaşamını devam ettirdiği, Kırgızlar'da elma ağacının, Yakutlar'da ise karaçamın kadınlara doğurganlık verebileceği inancıyla, ata ruhlarının buralarda bulunduğu düşünülmektedir (Kalaycı Durdu ve Durdu, 1998: 49). Bu inançlar doğrultusunda insanlar kimi istek ve dilekleri için mezarlara yönelmiş, Mezarlıklar dilek yeri olarak kabul edilmiştir. Günümüz de çocukları olmayan kadınların, mezarlıklarda dilek dilemesi ya da yatırlara ve türbelere bez bağlayarak adaklar adaması bu inancın uzantısıdır.

II. BÖLÜM

2. GÖSTERGEBİLİM VE SANAT İLİŞKİSİ

Göstergebilim doğada var olan her olayın belirti olarak ortaya koyduğu anlamları ve işaretleri çözümleyen bir bilim dalıdır. Ses, işaret ve davranış biçimlerinin bir dil olarak kabul edildiği, gösteren, gösterilen ve yorumlayan gibi elemanlardan oluşan göstergenin esas alındığı göstergebilim, dilbilim ve edebiyatın yanı sıra, plastik sanatlar veya iletişim gibi başka alanlarda da kullanılmaktadır.

Resim, video, fotoğraf gibi değişik sanat alanlarında ortaya çıkan göstergelerin, sanatsal anlamda bir anlam içerdiği ve birer gösterge olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, birçok dönem ve yaklaşımda yelpazesini genişlettiği görülür. Bu anlamda tüm sanat eserlerinin kendilerine özgü anlamsal ve biçimsel özellikleri onların göstergeleri sayılmaktadır. Sanat tarihi birçok dönem ve sanatsal akımda bunun örneklerini vermektedir. Öyle ki empresyonizm akımında; zaman hakkında bilgi veren, biçimsel özellikleri ile dikkat çeken gelişmiş güzel atılmış fırça darbeleri, izlenimci bir resmin düz anlamlı göstergeleridir. Göstergeler realizmde biçimsel özellikli düz anlamlarının yanında konu anlatımlı yan anlamları ile dolaylı anlatımlara giderken, sembolizmde düş ve beklentilerin ifadesinde birer aracı sembol ve göstergedir. O nedenle akım ismini, içerdiği göstergelerden almıştır denilebilir. Nitekim tanımlamalarda, sanatçıların yaratıcı imgelemleleriyle besledikleri kişisel ve başkalarına devredilmez derinliği yansıttıkları akıma sembolizm denilmiştir (Cassou, 2006: 7). Romantizmde ve toplumsal gerçekçi eserlerde; Dadaizm, Pop Sanatı, Fluxus, Performans Sanatı, Arazi Sanatı gibi daha kavramsal sayılabilecek sanat akımlarının ürünlerinde anlam ve gönderme içeren, göstergelere de sıkça rastlanılmaktadır.

Göstergebilim sanat akım ve yaklaşımlarının yanında sanat eseri eleştirisinde de karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserinde eleştiri, ortaya konulan eser dikkate alınarak eser üzerinden, doğruya götüreceği gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan ve ilgili eserin değerini bulmaya yönelik inceleme olarak tanımlanmaktadır (Erinç, 2009: 64). Göstergebilimin bir inceleme yolu ve yöntemi olduğu varsayıldığında; imgelerle dolu çevre-

den etkilenen sanatçıların, bu imgeleri kendilerine özgü betimledikleri görülür. Sanat eserinin anlamı hakkında değişik ipuçları veren bu betimlemeleri ve anlamları incelemek, göstergebilimsel yöntem için de geçerlidir (Boydaş, 2007: 41).

2.1. Gösterge Tanımı ve Göstergebilim

İnsan zihninde ve kavramlar dünyasında yer alan her olgunun, ses veya biçim simgeleriyle ifade edilmesi ile ortaya çıkan işaretler bütününe gösterge denilmektedir. İlkel insandan günümüze kadar ses işaret ve davranış dilleriyle geliştirilen her türlü iletişimsel eylem biçimi birer gösterge kabul edilmektedir. Bu sözlü ve yazılı iletişim biçimi “dilbilim” ve “iletişim” bilimleri tarafından incelenirken, aynı zamanda göstergeleri incelemek üzere de “göstergebilim” geliştirilmiştir.

Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtgeler gibi birçok göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalı olduğu gibi, ayrıca dilsel olmayan göstergeleri de incelemeye olanak veren bir inceleme alanı olarak kabul edilir (Guiard, 1994: 18). Göstergebilim, göstergeleri inceleyen bilim dalıdır. Öyle ise, öncelikle göstergeyi anlamak gereklidir. “Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim olanağı sağlayan her aracı birer göstergedir.” (Erkman, 1987: 10)

Göstergebilim tanımlarında genel olarak, dilbilim ve inceleme metodları dikkat çekmektedir. Buna göre insanların birbirleri ile anlaşmak için kullandıkları ana dilleri ile başka diller, davranış ve işaret dilleri, trafik işaretleri, bilgilendirme levhaları, resim, heykel ve diğer sanatlarda ki imge ve semboller, sinema alanında ki simgeler, moda, reklam afişleri, edebi eserlerde yer alan semboller ve işaretler gibi, birçok alanda göstergeleri inceleyen bir bilim olarak tanımlanabileceği gibi, gösterge çözümlemelerini değişik nesnelere uygulayan sanat eserleri gibi dil dışında kalan göstergeler ile beden dili ile ifade edilen dini ritüellerdeki göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak ta tanımlanabilmektedir (Rifat, 2013a: 113).

Göstergebilim incelemelerinde genel olarak, gösterge alanı içerisinde, “gösteren” ve “gösterilen” adlandırılan iki düzlemi belirlemektedir. Gösteren imge ve kavramla-

rı sembolize eden işaretler olarak adlandırılırken, gösterilen ise bu işaretlerin gösterdiği düz ve yan anlamlar olarak adlandırılır.

Gösterge Yunanca “semion” anlamına gelmektedir. İlk olarak Ferdinand Saussure (1857-1913), tarafından kullanılan gösterge; dili düşüncelerin bir ifade biçimi olarak tanımlarken, yazı veya işaretlerde nasıl bir ifade biçimi ise sağır dilsiz alfabesi, askeri işaretler ile dini ritüellerdeki gibi, farklı biçimlerde de birer gösterge olabilir (Rifat, 2013b: 235). Göstergebilim bilimsel bir inceleme metodudur. Ancak alan ve sınırları tam olarak tanımlanmasa da birçok bilim alanıyla ilişkilendirilmektedir. Yine her bilimsel inceleme metodu gibi göstergebilimde bazı kural ve prensiplere oturtulmuştur. Bu prensiplerin içinde nesnellik önemli yer tutar. Öyle ki Akerson’a göre; insan ve toplum bilimlerine nesnellik ilkesi göstergebilim tarafından getirilmiştir (Akerson, 2006: 15).

Göstergebilim, göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak anlamı aramasının yanında, anlamı da yeniden yapılandıran bir bilimsel yaklaşım olarak görülmektedir. Bu bakımdan bir anlamlandırma bilimi olarak görülebilir (Rifat, 2009: 15).

2.2. Göstergebilimin Tarihçesi ve Bağlantıları

İlk topluluklardan itibaren insanlar, birbirleriyle olan iletişimlerinde ve doğa ile mücadelelerinde pek çok yöntem geliştirmişlerdir. Bunun için söz, beden, biçim ve işaretler bir dil olarak kullanılmış, oluşan bu dil zamanla bir sistematığe dönüşerek kendi içinde belli kodlar almıştır. Tarih içerisinde ilk insanlardan itibaren imge, sembol ve kavram dillerine ait kodlar, kutsal metinler ve ritüeller ile sanat eserlerinde İlk çağlardan itibaren görülmeye başlanmış, birçok araştırmacı tarafından incelenerek göstergebilimin temeli sayılabilecek çalışmalar yapılmıştır.

Göstergebilim Yunancada “semion” (gösterge), “logia” kuram, anlamına gele “logos” kelimelerinin birleşiminden doğmuş, “semyoloji” olarak adlandırılmıştır. Bilimsel bir terim olarak ise ilk defa Hippokrates tarafından belirti “semptom”, Galenos M.S.(129-216) tarafından da hastalık belirtilerinin incelenmesi anlamında (semeiotike) olarak kullanılan terim günümüz tıp bilimlerinde de halen kullanılmaktadır. Felsefi anlamda ise yine ilk defa Stoacılar tarafından sözü edilmiştir. Gösteren ile gösterilen ara-

sındaki ilişki anlatılırken “semainon”, ”semainomenon” terimlerin kullanıldığı görülmektedir (Rifat, 2009: 27). Ancak Ortaçağ skolastik felsefecileri, anlamlama ile ilgilenmişler, yalnızca “Moduşular” olarak adlandırılan bir grup felsefeci, “anlamlama biçimleriyle” ilgili bazı araştırmalarda bulunmuşlar, dilin tıpkı bir ayna gibi dünyayı yansıttığını düşünerek, biçim ile içerik arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalar yapmışlardır. Modern göstergebilimin gelişmesinde temel sayılabilecek görüşleriyle Roger Bacon (1214-1293), “De Signis” adlı eserinde, doğal göstergeleri dilsel ve dilsel olmayan göstergelerden ayırmıştır. Daha sonra onun bu çalışmaları John Poinot (1589-1644) tarafından incelenmiş “Tractatus de Signis” adlı eserinde bu görüşler doğrultusunda temel bir göstergeler bilimi önermiştir (Şahin, 2014: 24).

Göstergebilimi terim olarak ilk defa ele alan kişi John Locke’tur (1632-1704). İngiliz filozof “İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme” adlı eserinde, semiyotiği “göstergeler öğretisi” olarak tanımlayarak, göstergeler öğretisindeki amacın, nesnelere anlamak ya da kullanılan göstergeleri incelemek olduğunu söyler. Ayrıca John Locke bilimleri;” Physike” doğa felsefesi, “Praktike” etik yani ahlak, “Semiotike” göstergeler öğretisi olara üç bölüme ayırır (Rifat, 2009: 28).

Göstergeler ile ilgilenen diğer bir bilim adamı da Locke’un eserlerinden etkilene olmuş olan J.H. Lambert’dir. (1728-1777) Lambert, “mantık”, “metafizik”, “semiyotik” “fenomenoloji” alanlarını ele aldığı “Yeni Organon” adlı eserinin göstergebilim bölümünde, kavramların ve nesnelere adlandırılmasıyla ilgili bir model geliştirmiş, çoğunlukla dilsel göstergeler üstünde dursa da diğer gösterge türlerini de yer vermiştir (Rifat, 2009: 29). Joseph Marie Hoene-Wronski (1778-1848), “Dil Felsefesi” adlı eseri, göstergelerin niteliklerini incelerken, göstergebilimin konusunun göstergelerin incelenmesi olduğunu açıklamaktadır (Rifat, 2013c:99). Yine göstergeler üzerinde duran başka bir bilim adamı da Barnard Bolzano, (1781-1848) “Bilim Öğretisi” adlı felsefi kitabında göstergebilimi göstergeler öğretisi olarak tanımlamıştır. Felsefeci Edmund Husler’in (1859-1938) “Semiotik, Göstergelerin Mantığı Üzerine” ve “Mantıksal İncelemeler” adlı makaleleri, göstergebilim üzerine yapılmış çalışmalar olarak bilinmektedir (Rifat, 2009: 29).

Çağdaş anlamda göstergebilimin öncüsü sayılabilecek bilim adamları ise Charles Sanders Peirce (1839-1914), ve Ferdinand de Saussure (1857-1913)' dür. Peirce, dil ve dil harici göstergeleri anlatan kuramına, “semiotik” adını vererek aynı zamanda göstergebilimin kurucuları arasında anılmaktadır. Peirce, göstergebilimi göstergelerin biçimsel öğretisi olan bir alanı, mantığın başka bir şekli olarak yorumlar. Saussure ise, ancak ölümünden sonra yayınlanan eseri “Genel Dilbilim Dersleri” ile dilbilim ve göstergebilim alanlarında yine kuramcılar arasında yer almıştır. Ona göre dil dışı göstergelerin incelenmesi için, “semioloji” adı altında başka bir bilim dalı kurulması gereklidir. Hatta dilbilimin, göstergebilimin bir alt dalı olabileceğini böylece göstergebilimin geliştireceği kuralların, dilbilim alanında da uygulananırken, bütün insan bilimlerinde kullanılabilceğini söylemektedir (Rifat, 2009: 30-33). Saussure ve Peirce’ün ölümünde sonra göstergebilim, Charles William Morris (1903-1979), Roman Jakobson (1896-1982), Louis Hjelmslev (1899-1965), Roland Barthes (1915-1980), Roman Jakobson (1896-1982), Christian Metz (1931-1993), Claude Levis Straus (d-1908), Nikolay Trubetskoj (1902-1938), Ernst Cassier (1874-1945), Mihail Bahtin (1895-1975), Thomas A. Sebeok (1920-2001), Jacques Derrida (1930-2004), Julien Greimas (1917-1992), Michael Riffaterre (1924-2006), Julia Kristeva (d. 1941) ve Umberto Eco (d.1932) gibi bilim adamlarıyla ve birçok ekol ve akımların ortaya çıkması ile bağımsız bir bilim dalı olarak ortaya çıkmaktadır (Yücel, 2005: 99).

2.2.1. Türkiye’de Göstergebilim

Türkiye’de göstergebilim alanındaki gelişmelerin, Avrupa ve Amerika ile aynı zamanda fakat daha çok çeviri anlamında olduğu görülmektedir. Greimas’ın (1917-1992) Türkiyede ders vermiş olması, göstergebilimin aynı zamanda onun geliştirdiği kuramın etkisinde seyretmesine neden olmuş, 1930’lu yıllarda, Leo Spitzer’in (1887-1960), ve sonra ki yıllarda ise Erich Auerbach (1892-1957), verdiği dersler ile de metin inceleme ve yorumlama yöntemleri gelişmiş, dil ve edebiyat kuramlarına özel bir ilgi gösterilmesi ile birçok bakış açılarına göre de çalışmalar yapılmıştır.

Göstergebilim alanı içinde, gerek göstergebilimle gerekse göstergebilimle yakından bağlantılı değişik disiplinlerde çalışmalar yapılmış, bu çalışmalar daha çok dil bilim ve antropoloji alanında kendini göstermiştir. İlk dönem dilbilim ve insanbilim

alanında yapılan çalışmaların sunduğu kavram ve ilkelere çerçevesinde gelişen göstergebilim çalışmaları, sonraki yıllarda özellikle genel göstergebilim, tiyatro göstergebilimi, sinema göstergebilimi, masal çözümlemesi, dil felsefesi, anlatıbilim, yorumbilim, alımlama estetiği ve yapıbozumcu eleştiri gibi alanlardaki çalışmalarla dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra göstergebilim alanında yapılan kongre vb. etkinliklerle bu alana dikkat çekilmiş, hatta Uluslararası Göstergebilim Derneği kongrelerinden 8. sini (Uluslararası Göstergebilim Sempozyumu) Türkiye’de yapmıştır.

Türkiye’de çeviri ile başlayan göstergebilim çalışmalarında akla gelen ilk isim Mehmet Rifat’tır. Alanda ki birçok çalışmanın tercüme ve telifi Mehmet Rifat’a aitken, aynı alanda Tahsin Yücel, Doğan Günay, Sema Rifat, Fatma Erkman Akerson’da çalışmalar yapmış, Berna Moran, Enis Batur, Rengin Küçükerdoğan, Ayşe Eziler Kıran, Akşit Göktürk, Süheyla Bavrav, Nedret Öztokat, Alev Parsa, Gül Işık, Ayşe Yıldırım, Simten Günteş, Oğuz Demiralp, Veyis Özek, Hülya Yengin, Nükhet Güz, Şermin Tekinalp, Seyyide Parsa gibi yazar ve araştırmacılar da çalışmalarlarıyla alanda sözü edilen isimler arasına girmiştir (Rifat, 2009: 68-69).

2.2.2. Göstergebilimde Temel Kavramlar

Göstergebilim doğadaki var olan şeylerin algılanmasında bir takım ilişkiler dizgesini içerir. Bu ilişkiler dizgesinin oluşturduğu temel kavramlardan biriside gösterge- dir. Gösterge, kendisi dışında bir şeyi temsil eden gösteren ile gösterilenden oluşan ve farklı anlamları içeren işaretler olarak tanımlanmaktadır. Birçok bilim dalında kullanılan gösterge terimi; belirti, belirtke, simge, im, ikon, alegori gibi kelimeler ile de benzer anlamda kullanılmaktadır (Barthes, 2014: 44-46). Gösterge insanların birbiri arasında veya kendisi dışındaki varlıklarla iletişimde kullandığı, düz ve yan anlamlar içeren konuşma dilleri, beden dilleri, işaretler, simgeler ve semboller vb. biçimleri kapsar. Bu anlamda evren bir göstergeler âlemidir ve bütün bilim dalları evrendeki farklı göstergeleri tanımlamak, sınıflamak ve anlamını çözmekle uğraşır. Gösterge kavramı ilk olarak Saussure’nin dilbilim çalışmalarında görülür. Ona göre dil göstergelerinin iki bileşeni vardır. Gösteren ses veya sesler bütünü iken, onların ifade etmeye çalıştıkları kavram da gösterilen olarak adlandırılır (Rifat, 2009: 11).

İnsanların doğal yaşam içerisinde iletişim amacıyla geliştirdikleri beden ve ses dilleri ile kendilerine özgü semboller ve işaretlerle birlikte birer gösterge kabul edilirken evrensel olarak nitelendirilen trafik işaretleri, sağır dilsiz alfabesi, mors alfabesi gibi işaret ve semboller birer gösterge biçimidir (Akerson, 2006: 17) Sosyal yaşamın her alanında özellikle teknolojik olarak bir anlamlandırma biçimi olan gösterge ile gösterilen şey, aslında insanın zihninde canlanan bir kavramdır. İnsanlar arasında ortak anlamlar içeren göstergeler toplumlar arasında farklı anlamlara gelirken, günümüzde medya ve internet kullanımı pek çok göstergeyi yaygınlaştırmış ve ortak bir dile dönüştürmüştür.

Göstergebilimde diğer bir kavram da göndergedir. Gönderge, bir göstergenin ilettiği, gerçek ya da hayali olan, kavram veya nesnedir. Değişik kültürlerde farklılık gösteren kimi göndergeler sadece gerçek dünyada yer alırken, kimi göstergeler ise sanat ve edebiyat gibi imgesel olarak yer alır. Bu göndergeler gerçek olanın dışında imgesel olana bir yandan da benzediği şeyden ziyade sanat eserine gönderme yaparlar. Sadece imgesel dünya ya gönderme yapan göndergeler den örneğin fantastik bir imge olan zümrüt-ü ankâ kelimesi ya da resmi, imgesel dünyaya aittir ve o dünyaya gönderme yapar. Canavar ise hem gerçek dünyaya hem de fantastik ve imgesel bir yaratığa gönderge yaparken hem gerçek dünyada hem de imgesel evrende yer alır. Karga kelimesi veya resmi ise doğal dünyadan gerçek bir kavram olarak direk kendisine yani dünyaya gönderme yapar (Rifat, 2013c:95),(Rifat, 2009: 91).

Gösteren, göstergenin gösterdiği ve yorumlayanın zihninde çağrıştırdığı bütün düzenlamlar ile yananlamları içeren bir sembol evreni olarak tanımlanmaktadır. Gösteren, göstergenin doğrudan hissedilen, algılanabilen bölümü olarak gösterilene gönderme yapar. Dilbilimde doğal dilin sözlü kesimi açısından bir işitim imgesi olarak niteleyen Saussure'e göre gösteren ile gösterilen arasındaki bu bağ nedensiz, saymaca olarak tanımlanır. Gösteren ve gösterilen gösterge kavramının birbirini tamamlayan kavramlarıdır (Rifat, 2013c:97). Gösterilen ise göstergenin, doğrudan ya da doğrudan algılanamayan düz veya yananlamlarıdır. Göstergenin kavramsal yanı ve içeriği olarak tanımlanan gösterilende, imge göstergeye ait olan anlamdır. Buna göre John Berger imgeyi yeniden yaratılmış ve yeniden üretilmiş görünüm olarak tanımlar. İmge başlan-

gıçta orada olmayan şeyleri canlandırmak için yapılmışsa da zamanla imgelediği şeyden daha kalıcı olmuş, bazen de anlam bakımından değişiklik göstermiştir (Berger, 2014: 10). Barthes'e göre ise, gösterilen bir nesne değil, zihinde oluşan nesnel bir tasarımıdır. Gösterilen, aslında göstergeyi kullananın bundan anladığı kavramdır. Gösterilen, göstergenin ilk bağlantısal ögesinden birisidir. Saussure, bunu bir kavram olarak nitelemiştir (Barthes, 2014: 50).

Anlamlama, gösteren ile gösterilen arasında bir bağ oluşturan ve ürünü ortaya çıkaran oluşumdur. Tek başına bir anlam ifade etmeyen, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi kuran insan zekasıdır. Böylelikle oluşturulan anlam, aynı zamanda hem ögedir hem bağıntıdır (Barthes, 2014: 54). Bu anlamlandırma iki çeşit anlam ortaya çıkar. Bunlardan birisi düzanlamdır. Düzanlam, doğrudan doğruya herkes tarafından anlaşılabilir ilk anlam olup anlamlandırmanın birinci düzeyidir. Herhangi bir işaret, simge, ikon, harf, kelime, cümle veya dizgenin toplumsal olarak bilinen ve kabul görmüş olan ortak kodları düz anlamlarıdır (Kes, 2005: 47). Düzanlamı, dilsel birimin belirttiği, öznel olmayan, değişmez ve çözümlenebilir ögesi olarak tanımlayan Mehmet Rifat'ın verdiği örnekte, karanlık kelimesi, aydınlık sözcüğünün karşıtı olarak ele alındığında, ışık olmama durumu yani ışıksızlık olarak tanımlanabilir. Böylece anlam karanlık sözcüğünün düzanlamı şeklinde belirir (Rifat, 2013c: 72). Eğer karanlık kelimesi, eğitimsizlik, cehalet, sıkıntı vb. anlamlarda kullanılsa idi bunlar, düz anlam değil yan anlamlar sayılacaktı.

Herhangi bir göstergenin, bilinen nesnel anlamı dışında, öznel ve farklı anlamlar içermesi ve ifade etmesi yan anlam olarak kabul edilmektedir. Yan anlam, bir dilsel birimin öznel ögelerden oluşan ya da bağlamlara göre değişen anlamı sayılmaktadır. İki rakkamını gösteren parmak işareti sayı olarak bir ifade biçimi iken, aynı zamanda zafer işareti anlamına gelebilmektedir. Bu örneğin dışında bir göstergenin değişik şekilde yorumlanmaları da onun birden çok yan anlam taşımasından kaynaklanmaktadır. Yan anlam tanımlarında mecaz, kinaye, teşbih, istiare, remzi mana, işâri mana, fenomen, alegorik anlam, ironi ve metafor şeklinde de ele alınmış ve çalışmalar yapılmıştır (Rifat, 2013c: 72).

Göstergebilimde karşımıza çıkan kavramlardan birisi de “terim” dir. Bilimsel anlamda kesin tanımı olan ve anlamları kullanıldıkları yere göre değişmeyen kelimelere terim adı verilir. Bilimsel çalışmaların aktarılmasında, kavramları tanımlarlar. Tüm terimlerin hepsine ise terimce denmektedir. Literatürde terminoloji olarak anılan terimler yalnızca bir alanı ifade etmek için kullanıldığında ise “üstdil” denilmektedir (Akerson, 2006 : 83-84).

Göstergebilimde bir bilim dalının ya da alanın üzerinde çalıştığı kendine özgü nesnelere araştırma nesnelere olarak tanımlanır. Bir araştırma nesnesi farklı alanlarda farklı anlamlarda ve kendi bakış açılarına göre de ele alınabilirler. Örneğin Altın, bir madenci ile bir kuyumcu farklı ele alır. Madenci ona metal bir maden olarak yaklaşırken, kuyumcu ise işlemeleri ile süs objesi olarak yaklaşır. Böylece kendi alanlarında ve kendi bakış açılarına göre altın farklı bir araştırma nesnesi olarak kullanılır (Akerson, 2006: 83-84).

Yine göstergebilimde bir araştırmanın kimin, nerede, ne zaman, hangi şartta ve ne amaçla yaptığı, araştırmanın bağlamını ifade ederken araştırmada kullanılan özel araştırma yolları ve biçimleri de yöntemi olarak kabul edilir. Örneğe ise, tüm bu yollarla ulaşılan sonuçların, değişmeyen ve herkes için aynı olan soyut kurallara dönüşmesidir. Örneğe izlenebilirlik olarak da adlandırılmaktadır (Akerson, 2006: 83-84).

Bir başka kavram da “kuram”dır. Teori anlamında da kullanılan kuram tutarlı ve uyumlu kuralları ifade eden bütüne verilen isim olarak tanımlanır (Akerson, 2006: 83-84). “Paradigma” ise teoride genel bir teoriden, bazı alt hipotezlerden oluşurken neyin sorgulanacağını veya çözümlenebileceğini öğretir. Genel bir teoriden ve bazı alt hipotezlerden oluşan paradigma, araştırmacılara neyin sorgulanacağını veya çözümlenebileceğini öğretir (Cevizci, 2014: 248).

Göstergebilimin önemli kavramlarından birisi de dizgedir. Bir bütünü oluşturan birbirine bağlı öğelere dizge denilmektedir. Ses, anlam ve simge dizgesi gibi farklı biçimlerden oluşabileceği gibi, sadece düşünce ve kavram boyutunda da dizgeler oluşabilir. Dizge, birbirine bağlı düşünceler birliği ya da birlikli bir ilkeye göre düzenlenmiş bir

bütün olarak ta tanımlanır (Akarsu, 1998: 55).

Saussure'e göre dil, katmanlı bir göstergeler ve katışıksız bir değerler dizgesidir. Dilsel göstergeler, birbirinden ayrılamayan iki düzlem içerirler. Bir yanda ses ya da sesler bütünü diğer yanda da kavram vardır. Sesler bütünü gösteren, kavram ise gösterilen olarak adlandırılır (Saussure, 1999: 42). Ona göre dil bir dizgeler bütünüdür ve farklı alt dizgelerin ilişkisinden kurulur. Saussure'in görüşleri doğrultusunda gelişen dil dizgeleri; sesbirimlerin içinde yer aldığı ses dizgeleri "ses bilim" (fonetik), sözcüklerin içerisinde yer aldığı anlam dizgeleri "anlam bilim" (semantik), tümcelerin içerisinde yer aldığı dizge "söz dizim" (sentaks) ve bir tümcenin nerede ve nasıl kullanılacağına yönelik dizge olan "edim bilim" (pragmatik) şeklinde tasnif edilmiştir (Akerson, 2006: 99)

Şifre de göstergebilim kavramların bir dilde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi anlamak için kullanılır. Ortak bilince dayanan, uzlaşım sal bir kod sistemidir. Aynı zamanda gizlilik de barındıran şifre sistemleri yalnızca kodlama sistemini bilen veya çözebilenin anlayabildiği bir göstergedir. Esasen her dilin ses ve harflerinden oluşan kodları bir çeşit şifre sistemidir. Bu sistem o dili konuşabilenler tarafından çözülebilmekte ancak yabancı olanlar için bilinmezliğini korumaktadır. Şifre için neden sonuç ilişkisi aranmazken bir çeşit nedensizliğin olduğu da görülmektedir (Akerson, 2006 : 97).

Dilin oluşumunda ortaya çıkan göstergelerin, herhangi benzerlik ilişkisine dayanmamasına nedensizlik ilkesi adı verilir. Aynı durum nesnelere tanımlanmasında da geçerlidir. Saussure' in dilsel gösterge örneğinde, at kavramına Türkçede "at" denmesi bir göstergedir. Fakat başka bir kelime ile de adlandırılabilirdi. Nitekim İngilizler "horse", Almanlar ise "pferd" olarak adlandırmışlardır (Akerson, 200 : 99).

Saussure, insanın dilinden ses olarak çıkan göstergelerin arda arda sıralanmasını çizgisellik demiştir. Doğal olarak iki kelime ya da ses aynı anda söylenemez. Sesler ve kelimeler ancak, tek tek veya peş peşe sıralandığında anlamlı bir dizge oluştururlar. Bu durum dil dizgesi içinde böyle iken, resim dizgesinde, aynı olduğu söylenemez. Bir resimde, birçok öge aynı anda görülüp algılanabilir (Akerson, 2006: 106).

Saussure'nin dile getirdiği konulardan birisi de artzamanlılık-eşzamanlılık sorudur. Saussure'e göre dizgeler, belli zaman dilimleri içerisinde geçerlidir ve bir dizge ancak belli bir zaman diliminde incelenebilir. Saussure, dil dizgesinin belli bir zaman diliminde incelenmesine eşzamanlılık, aynı dil dizgesinin zaman dilimleri içerisinde, birbiri ile karşılaştırılarak incelenmesine de artzamanlılık ya da artsremlilik adını vermiştir (Akerson, 2006: 106).

Gstergibilimde ne çıkan kavramlara bakıldığında belirti ve belirtke kavramlarından da söz edilmektedir. Belirti, dumanın ateşin belirtisi olması örneğindeki gibi varlığını gösterdiği nesne ve olayla bir ilişkisi içerisinde ve ondan doğrudan etkilenmektedir. Ya da hastalık belirtisi gibi başka bir Şey üstüne bilgi veren, doğrudan algılanan Şey olarak ta tanımlanabilir (Rifat, 2013c: 44). Belirtide yorumlayan faktörü onun gösterge olarak anlamını ortaya çıkarmasında önemlidir. Yine belirtinin bir Şey ifade etmesi için onu yorumlamayı bilmek gerekir. Belirtilere anlamlar insan tarafından yüklenir, yorumlayan tarafından anlamlandırılır ve başka bir Şeyi anlatırsa gösterge anlamı kazanırlar (Kıran ve Eziler, 2013: 137)

Belirtke ise, iletişim ve bildirimde bulunmak amacıyla, bilerek düzenlenmiş belirtilerin adlandırılmasıdır. Trafik işaretleri vb. ile beden dili ile yapılan işaretler birer belirtke sayılırlar (Rifat, 2013b:241). Belirtinin aksine belirtkeler, isteyerek iletişim kurmak ve bilinçli olarak mesaj ya da bilgi vermek amacıyla, düzenlenmiş yapay bir göstergelerdir. Asıl gösterge veya iletişim göstergeleri olarak sınıflandırılan belirtkelerde, gösterenle gösterilen arasında doğrudan ilişki kuran göstergeler olduğu gibi, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki genellikle nedensizlik ilkesinde değerlendirilerek ve uzlaşımsal kabul edilir (Rifat, 2013b: 138).

Göstergibilim kavramlarında simge ve sembol ayrı bir yer tutar. Türkçe'de literatüre sembol ya da simge olarak girmiştir. Simge, soyut ve somut kavramları temsil eden işaretler ve kodlar olarak benzerlik ve uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan bir gösterilene göndermede bulunan görsel bir biçimdir. Sembol ise köken olarak, Yunanca "symbolon" kelimesine dayandırılmaktadır (Akarsu, 1998: 160). Sembol, soyut olan kavramları somut olarak gösteren bir Şey olarak adlandırılır. Saussure'e göre, sem-

bol ile temsil ettiği kavram arasındaki ilişki, gösterge ile gösterdiği şey arasındaki ilişki gibidir. Genellikle semboller somut ve fiziki olurken gösterdiği kavram soyut ve metafizik olabilmektedir (Kıran ve Eziler, 2013: 398).

Sembol, yorumlanmadığı ve anlamlandırılmadığı sürece kendisini gösterge yapan özelliğini yitiren, insanlar arasında uzlaşmaya dayalı ve bilinçli olarak mesaj ileten bir göstergedir. Sembol, gerçekliğe ilişkin düşüncelerin yerine geçen stilize edilmiş veya soyutlanmış işaretlerdir. Sanat ve edebiyatta ki ifade biçimi ile değişik anlam bağlarına gönderme yapan yan anlamlar içeren bir tanımlamadır.

Saussure, sembolün gösterge ile eş tutulamayacağını öne sürer. Çünkü gösterge genellikle nedensizken sembol ise nedenlidir. Sembol genellikle gösterdiği şey ile ilgilidir (Saussure, 1999: 32). Semboller, barındırdıkları mesajların insan zihninde kalıcı olmasını sağlayan, insanların duyularıyla algılayamadığı şeyleri yine çağrışımlarıyla insana bildiren işaretlerdir. Eski çağlardan bu yana sanatçılar ve edebiyatçılar insan ile ilgili inançları, sembollerle ifade etmişlerdir. Eski kültürlerde put ve ikonalar soyut olan tanrıları ve kutsal kavramları temsil ettiği düşünülen semboller olarak görülürken, Hıristiyanlık dini sembolleri inancın ifadesi ve inanç esaslarının anlaşılması için dinsel bir öğreti, araç ve örnek olarak kullanmıştır (Uluç, 2011: 39-40)

Sembol ve simge bağlamında ele alınan bir başka konu da arketiplerdir. İlk örnek, ilk model anlamlarına gelen, aynı zamanda kalıp, şablon, ilk tip olarak ifade edilen arketip, ilk insandan itibaren yerleşmiş ve kabul görmüş sembollerden oluşur (Jung, 2009:20). Felsefi olarak genellikle ilk sembol, ilk model, gibi anlamlara gelen arketip, topluma mal olmuş ilk ortak kodlar, mitolojilerde, dini inanış ve ritüellerde, ilk örnekler olarak görülürler. Kutsal kitaplardaki ilk insan kavramı, cennet, cehennem kavramları, sünnet olma vb. dinsel arketipler ile sus işareti, el sallayarak uğurlamalar vb. sosyal arketipler hemen hemen dünyanın her yerinde var olan evrensel arketiplerdir (Cevizci, 1999: 77).

2.2.3. Göstergelerin Sınıflandırılması

Gösterge kavramının bilim adamları ve ekoller tarafından birçok kategoride ve biçimde sınıflandırıldığı görülmektedir. Peirce, Guiraud, Gremias okulu ve Grup u'nun sınıflandırmaları ile buna bağlı tanım ve kavramlar birtakım kurallarla oturtularak kuram halini almıştır. Buna göre Peirce'ün gösterge sınıflandırmalarında göstergelerin üç ayrı kategoride sınıflandırıldığı görülür.

Birinci kategoride nitel gösterge, doğrudan niteliğe vurgu yaparken, tekil gösterge gerçekte var olan bir şeye ya da olaya, kural gösterge ise göstergenin kendisinin bir yasa olmasını ifade eder (Rifat, 2013a: 118).

İkinci kategori ise görüntüsel gösterge, belirti ve simge olarak gruplandırılır. Görüntüsel gösterge, bir şeyin sahip olduğu özelliklerinden dolayı kendisine gönderme yapan ve gösterdiği şeyi direkt temsil eden bir göstergedir (Rifat, 2013a: 118). Belirti, iki unsur arasında gerçek bir ilişkiyle ve temsil ettiği şey ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği yitiren fakat, bir kişi tarafından yorumlanmasa bile belirti olma özelliğini kaybetmeyen bir gösterge olarak tanımlanırken, simge ise onu yorumlayacak bir kişi olmadığında gösterge özelliği kaybeden bir göstergedir (Rifat, 2009: 31-32).

Üçüncü kategori ise terim, önerme ve kanıt olarak ayrılır. Terim, tek başına bir yargı ifade etmeyen, yorumlayıcı için açık uçlu bir önerme olarak belirtilirken, önerme bir yargı ifade eden ve birden fazla terim içerebilen göstergedir. Önermenin delilini ortaya koyan ise kanıttır. Kanıt bir konu hakkında doğru ya da yanlış bilgi verirken aynı zamanda neden sonuç ilişkisi kurarak akıl yürütmeye dayalı yargı içeren bir hükümdür (Akerson, 2006:115-116).

Bir başka sınıflandırma ise Pierre Guiraud'ın Gösterge Sınıflandırmasıdır. Guiraud göstergeleri kullanılan dizge ve işlevsel açıdan gruplara ayırır. Bunlar dizge olarak; doğal göstergeler, yansıtıcı göstergeler ya da görüntüler, saymaca göstergeler görüntü ve simge bileşimi göstergeler (Guiraud, 1984: 13), işlevsel olarak da; kimlik göstergeleri, görgü kuralı göstergeleri ve toplumsal göstergeler şeklindedir (Guiraud, 1994:105-112).

Gösterge sınıflandırmalarınaa bunlardan başka Greimas Okulu ve Groupe U olarak bilinen ekollerinde katkı sağladığı görülmektedir. Greimas Okulu, görsel göstergelerde betisel-ikonik ve plastik-yoğrumsal gösterge kavramlarına değinerek görüntüsel göstergelerin kuramsal ayrımını yapmıştır (İnceoğlu ve Çomak, 2009: 289).

Groupe U ise görsel göstergeleri ikonik göstergeler ve plastik göstergeler olarak iki grupta tanımlamıştır. Onlara göre, ikonik göstergeler gibi plastik göstergeler de görsel bir söylem ortaya koyar. Bu nedenle, görüntüsel göstergeyi çözümlerken, imgeleri plastik açıdan da sınıflandırarak imgelerin plastik öğelerini de başlı başına birer gösterge olarak ele almışlardır (Batu, 2011: 44).

2.2.4. Gösterge ve Göstergebilimsel Yöntem

Göstergebilimsel yöntemde birtakım modeller ve metodlar benimsenmiştir. Göstergelerin çözümlenmesinde ve göstergebilimsel incelemede bu model ve metodlar ile bunlara ait tanım ve kavramlar temel alınmaktadır.

Göstergebilimsel sınıflandırmalarda da temel alınan bu kavramlardan biriside görüntüsel göstergedir. Görüntüsel göstergede Gösteren ve gösterilen ilişkisinin gerçek bir benzerlik ilişkisi içerisinde olduğu görülür. Bu ilişki göstergenin özelliği, temsil ettiği şeye benzer şeklindedir. Fotoğraf, resim, heykel, gibi plastik betimlemeler görüntüsel göstergeler olarak sayılmaktadır. Görüntüsel gösterge gösterdiği şeyi direkt olarak temsil etmesiyle tek başına kullanılabilir. Bu bakımdan görsel göstergelerde ilk görülen düz anlamdır. Bunun yanında aynı zamanda yananamlar da içerebilmektedirler (Günay, 2012: 25-29).

Görsel göstergeler kendi içerisinde doğal kodlarla oluşturulmuş ikonik göstergeler ve plastik dizgelerden oluşan plastik göstergeler olarak ikiye ayrılır. İkonik gösterge gerçek dünyada olan bir şeyin resimde yeniden yaratılması ve o şeye öykünmesi demektir (Günay, 2012: 30). Görüntüsel gösterge de gösterge ile insanın zihninde oluşan kavram arasındaki örtüşme, öykünmecî bir dille gerçek dünyadaki bir şeye, gönderme şeklinde görülür. Öykünme araçları üzerine kurulan bu ikonik dil birçok örnekle evrensel

bir nitelik kazanır. Lavabo, wc simgeleri ile trafik işaretleri en somut örneklerdir (Batu, 2011: 43).

Plastik gösterge, yoğrumsal gösterge olarak da adlandırılır. Renkler ve çizgiler gibi plastik dizgeden oluşarak, soyut anlamlar çağrıştıran dolaylı anlatımlardır. Plastik göstergeler herhangi bir somut nesneye öykünme ve gönderme yapmayan, figürsüz göstergelerdir. Bilinçli olarak üretilen plastik göstergeler, derin anlamlarını renkler, biçimler ya da üç boyutlu formlarla anlatırlar. Plastik göstergeler izleyicide soyut anlamları çağrıştıır ve dolaylı olarak göndermelerde bulunarak simgesel bir dil kullanırlar (Günay, 2012: 30-32).

Göstergebilimde karşılaşılan diğeri bir yöntem, insanlar arasındaki bildirişim, metin inceleme ve anlatı amacıyla kullanılan göstergelerin incelenmesi bakımından oluşur. Bildirişim ve anlamlama göstergebilimi olarak iki kategoride incelenir. Bildirişim göstergebilimi, dilbilimin tanımlama yöntemini kullanarak, iletişim amacıyla üretilmiş dizgelerdeki göstergeleri ve iletişim sürecindeki işlevleri araştıran inceleme alanını tanımlar (Rifat, 2009: 13-14).

Belli bir uzlaşma sonucu ortaya çıkan ve toplumsal bildirişimde kolaylık sağlayan trafik işaretleri, sağır ve dilsiz alfabesi, askerlerin işaretleri, beden dili vb. işaret örnekleri bildirişim göstergebilimi altında incelenirler. Çoğunlukla dilbilim yöntemlerini kullanan bu yaklaşım göstergeleri bildirişim ve iletişim açısından ve doğal olan somut formlardan üretilmiş göstergeleri tanımlayarak, bunları bir dil olarak inceler (Rifat, 2009: 13-14).

Bildirişim göstergebiliminde verici olarak bir gönderenin, alıcıya yani gönderilene ihtiyacı vardır. Her ikisinin de bildiği düşünölen ortak kodlar içeren bir dil kullanılarak, belli bir yer ve zamanda, anlaşılabilir bir biçimde aktarımda bulunması bildirişimdir. Gönderen ve gönderilenin bilmesi gereken göstergeler ve kurallar bütününe düzgü, yer ve zaman etmenlerinin tümüne de bağlam denilmektedir (Gottdiener, 2005: 95).

Diğer bir yöntem olan anlamlama göstergebilimi bir dizge içerisindeki tüm anlamları inceleyen, bunların oluşum biçimini çözümleyen araştırma alanıdır. Anlamlama göstergebilimi, göstergeleri nesnelere, düz ve yananlamlar içeren çok katmanlı bir bütün olarak görür. Göstergelerin oluşumunu çözümlerken onun kuruluşunu ve geliştirilme sürecini kavramaya ve yeniden anlamlandırmaya çabalar (Rifat, 2009: 13-14).

Anlamlama göstergebilimi, kendisini daha çok edebiyat ve folklor araştırmalarında göstermiştir. Anlamlama göstergebilimi açısından edebiyat, toplum tarafından edebi kabul edilen ve kendine has anlatım ve içerikle iki temel düzlemde oluşan metinlerin tümüdür (Rifat, 2009: 83-85).

Göstergebilim yöntemlerinde göstergelerin çözümlenmesi ve incelenmesinde bazı modeller de görülmektedir. Yöntemsel açıdan, özellikle anlatı boyutu için geliştirilmiş modeller, metin açıklamalarını ya da anlatı çözümlene teknikleri ile yazınsal alanı büyük ölçüde etkilemiştir. Bu anlamda iki göstergebilimsel model görülmektedir. Bunlardan ilki eyleyenler modelidir.

Eyleyen modelinde bir hikâye veya roman içerisinde anlatılar altı eyleyen içerir. Bunlar bilmek, istemek, yapabilmek ve zorunda olmak şartlarına göre gönderen, gönderilen, özne, nesne, yardım eden, karşı çıkan gibi aktörlerdir. Bütün anlatılarda olaylar anlatının kahramanları aynı zamanda eyleyenler olarak tanımlanan benzer kişiler üzerinde gelişir (Rifat, 2013a: 86). Bunlar, J.Gremias'ın eyleyenler kuramında gönderen, nesne, gönderilen, yardım eden, özne ve karşı çıkan kavramlar olarak karşımıza çıkar. Gremias bu kavramları ve ilişkilerini göstergebilimsel dörtgen adı verilen bir şemada gösterir. Göstergebilimsel dörtgenle, ayrıca bir anlam evreni meydana getiren soyut birimlerle bunlar arasındaki ilişkileri açıklamak ve sınıflandırmak için de kullanılır. Bir göstergede anlamı ifade eden düzeyler basitten karmaşığa, soyuttan somuta doğru dizilirler. En soyut düzeyde karşıtlık, çelişkinlik ve içerme gibi anlamsal ilişkiler göstergebilimsel dörtgen üzerinde olmak/görünmek karşıtlığında açıklanır. Göstergebilimsel dörtgen, tüm kavramsal karşıtlıkları içeren ilişkilerin sunumudur (Rifat, 2009: 73-74).

Diğer model olan işlevler modelinde, anlatılar, işlevler olarak adlandırılan ve eylem tiplerinin peş peşe sıralanışına göre betimlenebilirler. Böylece işlevlere verilen adlarla aynı zamanda anlatıdaki eylemler tanımlanmış olur. Böyle bir model, V. Propp'un Rus halk masallarına ilişkin olarak saptadığı otuz bir işlevle ortaya konmaktadır. Bu model yine J. Greimas tarafından sınıflandırılarak, anlatının genel bir arayış şeması içinde sistemleşir. Gremias'ın bakış açısında her anlatı, bir başlangıç durumu ile bir sonuç durumu arasındaki dönüşümün gerçekleşmesiyle oluşur. Sözü edilen bu dönüşüm eylemi de, yine iki durum arasındaki üç sınıma ayrılarak anlatılır. Bunlar, yetlendirici sınıma, sonuçlandırıcı sınıma, Onurlandırıcı sınıma olarak tanımlanmıştır (Rifat, 2009: 75).

Göstergebilimsel yöntemde toplumsal göstergebilim den de söz edilmektedir. Toplumsal göstergebilim kültür anlayışıyla, bilinçli olan göstermeyle, toplum içerisindeki anlamlama uygulamalarıyla ilgilenen yöntem olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal göstergebilime göre, anlamlama dizgeleri ve düzenlem göstergeleri, bunlara toplumsal değer yükleyen özgün kültürel kodları kapsayan çok düzeyli yapılardır ve bütün anlam bu kodlanmış boyuttan gelişmiştir. Dizgelerinin ve ortak kültür kodların oluşmasında deneyim önemli rol oynar. Bu deneyimler gelişmiş toplumlarda, geçmiş deneyimlerin yaratımında rol aldığı kodlar ve göstergeler olarak, toplumsal etkileşimi kuran gösterge taşıyıcılarıdır (Gottdiener, 2005: 47-49).

İnsanlar doğanın nesnelere tanımlayıp sosyal yaşamda ilk üretimlerini gerçekleştirdikleri andan itibaren nesnelere ve olayları adlandırarak göstergeleri oluşturmuşlardır. Mülkiyet bu yeni yaşamda beliren göstergelerin en önemlisidir. Ticaret, para, değer, statü doğal ve kültürel yapılarda önemli toplumsal göstergeler olarak kabul edilebilir (Sayın, 2014: 159-161).

2.3. Sanat Eserlerine Göstergebilimsel Yaklaşım

Resim Sanatı tarihinde de göstergeler birçok dönem ve yaklaşımda yer bulur. Öyle ki dolaylı anlatımın göstergeleri olan semboller sembolizm adı altında bir akıma bile ismini bile vermiştir. Sanat eserlerinde sembol kullanımı, günümüze kadar sürmüştür. Günümüz sanatlarına ve yaklaşımlarına bakıldığında güncel sanatta kavramlar ve

göstergeler üzerinden birçok eserin üretildiği görülmektedir.

Göstergeler; sanat eseri, sanatçı ve izleyici üçgeninde gösteren ve gösterilen kavramlarıyla oluşan semboller aracılığıyla izleyicinin dolaylı yollarla kurabileceği bağla, önceleri simbolizm ve sembol dili ile, ardından da göstergebilim, yapıbozum, yapıöküm gibi başlıklarla ele alınmıştır. Bu başlıkların yanında biçembilim, yazınbilim, anlatıbilim, alımlama estetiği, yapıbozucu eleştiri gibi göstergebilimle ilişkilendirilebilir araştırmalar ise göstergebilimin kapsamı ve alanlarında özellikle sanat alanında yeni yaklaşımlara yol açmıştır.

Plastik göstergelerdeki renk, çizgi, leke gibi unsurların herhangi bir mesaj içersin ya da içermesin birer gösterge olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, bu yaklaşımların genişlediği görülür. Örneğin İzlenimcilik akımında ışık, dolayısıyla zaman hakkında bilgi veren fırça darbeleri, izlenimci bir resmin düz anlamlı göstergeleridir. Gerçekçilik ise, daha anlatımcı bir akım olarak düz anlamları olan eserlerinde konuya hizmet eden biçimsel öğelerle birlikte bir konu ya da kavramı öne çıkarması açısından, yan anlamlı göstergeleri de içerir. Sembolizm'de, ise düş ve beklentileri ifade etmek için birer aracı olan sembol, bir göstergedir.

Toplumsal gerçekçi eserlerde de örneğin, Dadaizm, Pop Sanatı, Fluxus, Performans Sanatları ve Arazi Sanatı, gibi daha kavramsal denebilecek yaklaşımların eserlerinde mesaj ve anlatım içeren göstergelere sıkça rastlanır. Bu nedenle kavramsal sanatlar mesaj ve anlatım içeren göndermeleriyle göstergebilimsel açıdan içeriği en dolu yaklaşımlardan birisi olarak görülmektedir.

Sanat eserleri ve göstergebilim bağlamında, göstergebilimsel yaklaşım kendisini daha çok sanat eleştirisi yöntemi ile gösterir. Tanım olarak eleştirinin, bir sanat eseri üzerinden, doğruyu ve gerçeği belirlemek amacıyla yapılan ve o eserin değerini bulmaya yönelik bir inceleme olarak ortaya konduğu düşünüldüğünde, göstergebilim bir inceleme yolu ve yöntemi olarak belirir (Erinç, 2009: 64).

Göstergebilimsel yöntemle sanat eseri incelemesinde her şey den önce sanatçı ve

izleyici bağlamında eserin konumu bilinmelidir. Belli bir çevrede doğal etkilenme içerisinde olan sanatçılar, imgelerle dolu bu çevreden edindikleri izlenimleri kendilerine ait üslupları ile betimler. Sanatçı üslubuyla katışarak yorumlanan bu imgeler sanatçı, izleyici yani suje tarafından üzerinde düşünülen fikir geliştirilen bir obje olarak nitelendirilir. Nitekim bir sanat eseri gösterge ve anlam arasında varlık bulur. Böylece obje ve suje bağlamında suje, eserin varoluş sürecinde etkin yer alır.

Bir sanat eserinde ifadeyi güçlendiren, anlatım olanakları, sanat eserinin içeriği hakkında ipuçları verir. Sanat eserinde anlam bu anlatım olanaklarını incelemekle, ortaya çıkar. Göstergebilimsel yaklaşım, bir eser incelenirken sujenin tüm dikkatini yoğunlaştırdığı alanları; bir nesnenin kendi kimliğinin dışında resmedilmesi, bilinçli bir öne çıkarma, gerçeğe dayalı ya da özel bir amaç için seçilmiş renkler, boyutluluk ve boyutsuzluk gibi anlatım olanaklarını araştırmada öne çıkan bir yöntemdir.

Sanat eleştirisinde sanat eseri, betimleme ve tanımlama, çözümleme ve analiz etme, yorumlama ve yargıda bulunma ekseninde ele alınır. Betimleme ve çözümleme objektif, yorumlama ve yargı ise subjektif olarak kabul edilir (Boydaş, 2007: 41). Ancak sanatçının düşüncesi ve aktarımı, açıklanması gereken bir takım simge, sembol ve bağlantılarla, dolaylı bir anlatımla olabilmektedir. Bu anlamda tanımlama, çözümleme, analiz ve yargı evrelerini içeren göstergebilimsel yöntemden yararlanılmaktadır.

Bir sanat eseri, ortaya çıktığı döneme ait benzer üslub, eğilim ve diğer sanatsal özellikler içerebilmekte ve göstertgebilim açısından ortak kodlar taşıyabilmektedirler. Pek çok gösterge benzer sanat diliyle, ister somut isterse soyut biçimler olsun, düz ve yananamlara gönderme yaparlar. Bu bakımdan her sanat eserinin bir gösterge olduğu ve bildirim içerdiği düşüncesi yapısalcılar tarafından benimsenmiş ve yapısalcı eleştiride sanat eserini birçok anlam birimi içeren yapılar sistemi olarak ele alınmasını sağlamıştır (Sladek, 2014: 172-173).

Yapısalcı teoriye göre, göstergebilimsel inceleme bir okuma biçimidir. Çünkü, bir sanat eseri, birçok farklı göstergelerden oluşan, kendine özgü bir gösterge sistemidir. Dilsel iletişim araçları olan konuşma ve yazı gibi, sanat eserlerinde de renkler, biçimler

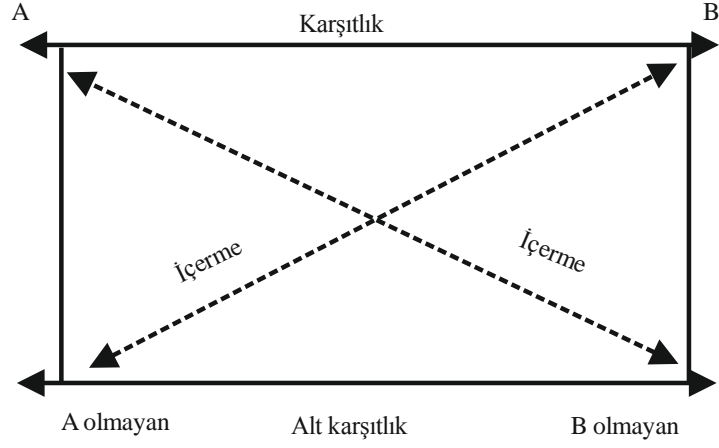
ve davranışlar dil dışı araçlar olarak kabul edilebilir, yazılı ve sözlü metinlerde uygulanan sembol ve işaretlerin çözümlenmesi yöntemi, parça parça veya bir bütün halinde sanat eserlerinde de uygulanabilir.

Göstergebilimsel eser incelemesinde biçim ve içerik açısından inceleme önemlidir. Dilsel iletişimde olduğu gibi, görsel anlatımda ve beden dilinde de biçim ve içerik, plastik unsurlar ve anlam çözümlenmesi özel bir çaba ve yöntem gerektirir. İletişimde bir mesaj, bir gönderen ve bir alıcı olduğu gibi, göstergebilimsel incelemede de bir göstergeyi gönderen ve alıcının olması gereklidir. Göstergebilim alıcının göstergeyi algılaması ve kodları çözümlyerek doğru anlamasını gerektiren bir ilişkiye dayanır.

2.3.1. Göstergebilimsel Yöntemle Sanat Eseri İnceleme

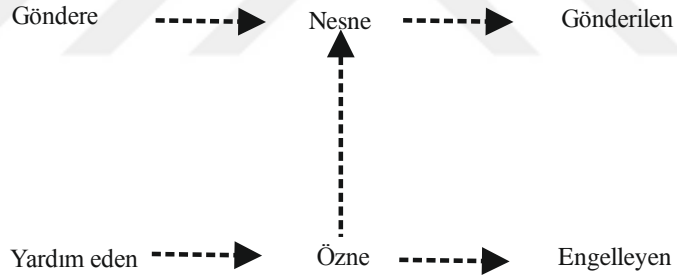
Göstergebilimsel bir sanat eseri incelemesi biçim, renk, kompozisyon gibi plastik göstergeler ile konum ve bağlantı, kontrast ve komplementer bağlantılar üzerinden biçimsel ve anlamsal özelliklere ulaşmayı hedefler. Göstergebilimsel incelemede; basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene ve genelden özele, doğru giden bir yöntemle ele alınan sanat eseri, tanımlama, çözümlenme, yorumlama ve yargıda bulunma gibi betimleme evreleriyle incelenir.

Göstergelerin anlamlandırılmasında alıcının yaklaşımı önemlidir. Çünkü göstergeler bu yaklaşım doğrultusunda, özelden genele, genelden özele, bütünden parçaya ve parçadan bütüne doğru yönelen, karşıtlıklar ve çelişiklikler incelenir. Göstergebilimsel anlam çözümlenmesi yöntemiyle birimlerin incelenme sürecinde farklı anlamsal yapılara varılması bu yollarla mümkün olabilir. Göstergenin yapı çözümlenmesi yoluyla anlama ulaşması, göstergelerin sınıflandırılarak, birleşmesi ya da ayrıştırılması ile anlam kazanması karmaşık ve derin bir uğraştır. Göstergebilimsel çözümlenmede, ilk olarak söylem ve anlatı düzeylerindeki ilişkilerin mantığı kurulur. Bundan sonra ilişkilerin “karşıtlık, çelişiklik, içerme ya da tümlenme” bağıntı türleriyle kurulan bu mantık ve mantıksal dönüşümler belirlenmeye çalışılır. Göstergebilimsel dörtgende (Şekil:1) şematik olarak belirlenen, bu bağıntı türleri ve dönüşüm, anlamsal değerlerin açıklanmasında mantıksal ve anlamsal ilişkileri belirler (Rifat, 2007: 45).



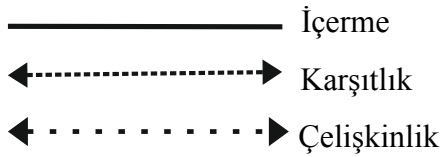
Şekil 1: Göstergebilimsel Dörtgen Tablosu

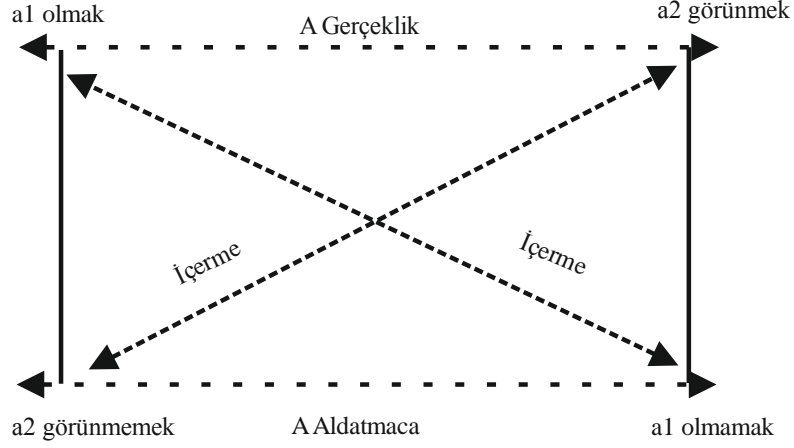
Buna göre göstergebilimsel dörtgende üstte yer alan, A ve B karşıtlığında A: B olmayan, B: A olmayan şeklinde görülürken aynı zamanda alt kısımda da benzer bir karşıtlık oluşurken A ve B zıtlıklarını da içerir. Bir başka göstergebilimsel dörtgen şeması da Gremias'ın eyleyenler modeli ile düzenlediği şemadır. (Şekil:2)



Şekil 2: Gremias'ın Göstergebilimsel Dörtgen Tablosu

Gremias'ın eyleyenler modeli uygulama örneği tüm kavramsal karşıtlıkları içeren dörtgenle açıklanmıştır. (Şekil 3)





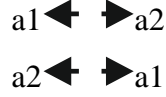
Şekil 3: Gremias'ın Göstergebilimsel Dörtgeni Uygulama Tablosu

Uygulama şemasına göre göstergebilimsel dörtgende dörtgende ilişkiler şu şekildedir.

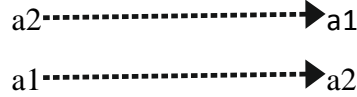
Karşıtlık



Çelişkinlik



İçerme



Tablo ve örnekler metin incelemelerinde, bağlantılar ve çelişiklikler üzerine daha kolay ve net ifade bulabilirken, sanatsal göstergelerin incelenmesi metin incelemelerine göre daha karmaşıktır. Çünkü sanatın soyut ya da somut ifade dili ile plastik unsurlar dildeki birimlerin biçimlerine göre daha yönlendirilebilir göstergeler üretir.

Doğayı ve toplumu ifade eden betimlemeler, gerçek nesneyi ya da olayı, imgesel olanı, görünür ya da görünmez olanı, nesnel ya da öznel olanı gösterebilir. Aynı şekilde de iletişim araçlarını ve bunlara benzer düzgüleri kullanır. Fakat bununla birlikte ilk

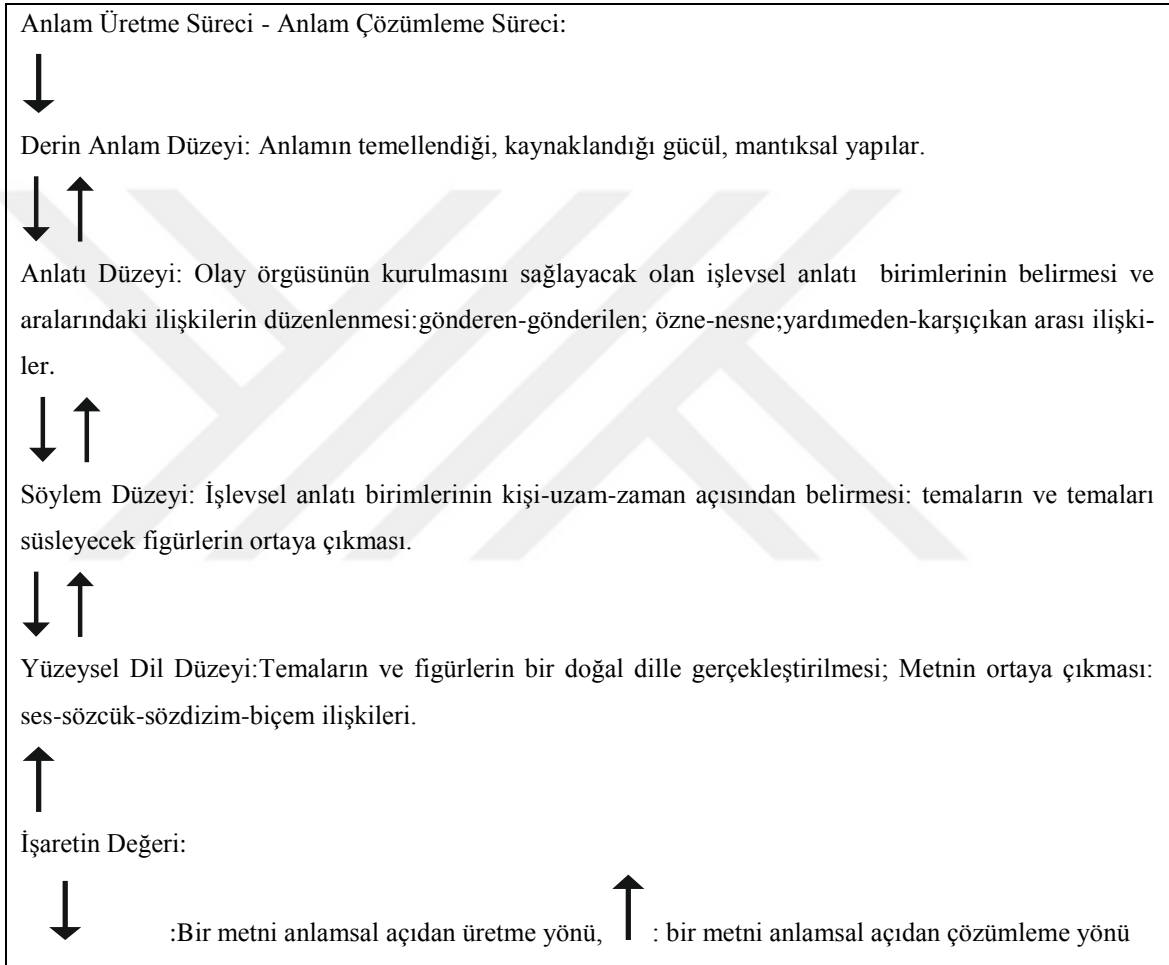
anlamlandırmadan sonra, kendileri de birer gösteren durumuna gelen gösterilenler üretir (Guiraud, 1994: 88).

Bir sanat eseri aynı zamanda soyut ve somut ifadeli göstergeleri barındırır. Bu ifadeler de gösteren ve gösterilen, göstergenin çift yönlü değerleridir. Örneğin ağaç kelimesi dilsel bir gösterge olarak ele alındığında, bu göstergede ağaç sesi gösteren, ağaç kavramı ise gösterilen olarak tanımlanır (Yücel, 2005: 22). Ağaç resminin görüntüsel göstergeye dönüştüğü durumda da ağaç resmi, ağaç kavramını hatırlatan ve çağrıştıran bir gösteren durumundadır. Ancak artık dilsel değil, düz anlam ve yan anlam barındırabilen görüntüsel bir göstergeye dönüşmüştür. Roland Barthes'e göre bir görsel birçok kodlar içerir ve bu kodların söylemleri incelenirken üç anlam düzeyi ayırt edilmelidir. Bunlar iletişim düzeyi, anlamlama ve anlamlaşım düzeyidir. İletişim düzeyi bilgilendirme, anlamlama simgesel bir ifade içerirken, Anlamlaşım ise Julia Kristeva'nın tanımında dilin içinde uygulanan bir ayrımlaşım, katmanlaşım ve karşılaşım içerir (Gülmez, 2010: 152).

Görüntüsel göstergelerde diğer bir plastik gösterge unsuru renktir. Vassily Kandinsky, bir sanat eseri incelemesi için rengi de form kadar önemli tutar. Ona göre form, somut bir nesneyi temsil ederek ya da bir boşluk veya bir yüzeyde tamamıyla soyut bir sınır olarak tek başına başına durabilir. (Kandinsky, 2005: 82) Bu bakımdan formun işlevine renk katkı sağlar, böylece ikisi birlikte sanatsal göstergeleri oluşturur. Eserin sahip olduğu tüm plastik unsurlar birer göstergedir. Bu bağlamda göstergelerin temel anlamları ve birbirleriye bağlantıları incelenir. Ayrıca göstergeler dolaylı anlatıma olanak veriyorsa sembolik öğeler de incelenir. Kandinsky göstergelerin ortaya çıkmasını, içsel zorunluluk ilkesi'nde belirttiği "özgün ve bütünüyle sanatsal olma durumu" nu, formların konumları ve amaçları renklerle ve değerlerdeki zıtlıklarla oluşan kompozisyona bağlar. Görsel ve işitsel yollarla sağlanabilen ifadede, zıtlıklar ya da paralellikler ifadeyi güçlendirir. Zıtlıklar, anlamsal yapı çözümlemesinde ilk olarak Greimas, tarafından esas alınarak temellendirilmiştir (Uçan, 2002: 85-86).

Göstergebilim, anlaşılır dizgelerde bildirişim ve düşünme sürecine bağlı dizgelerde "anlamlama" göstergebilimi olarak adlandırılır. Bir sanat eserindeki dizgeler, an-

lamlama olgusuyla ve konu alanının yapısının incelenmesiyle çözümlenir. Karşıtlık, çelişiklik, içerme vb. bağıntıları yapıyı kuran bağıntı türleri olarak mantıksal olarak saptanır (Rifat, 2009: 57). Bu bakımdan Mehmet Rifat'ın oluşturduğu “Anlam Üretme-Çözümleme Süreci tablosu”, genellikle dil alanında yapılacak incelemeler için oluşturulmuş bir tablo ise de göstergebilimsel incelemelerde kullanılabilir. (Şekil:4)



Şekil 4: Anlam Üretme Süreci - Anlam Çözümleme Süreci Tablosu

Göstergebilimsel açıdan eser incelemesinde anlam üretme-çözümleme süreci tablosu yöntemlerden birisi olarak değerlendirilerek, bağlantılar ve zıtlıklarla birlikte, genel anlamdan özel anlama doğru bir inceleme gerçekleştirilmektedir.

Ayrıca sanatsal göstergelerin varoluş biçimini tanımak için, “Peirce’in görüntü-

sel gösterge-belirti- sembol kuramından da faydalanılmaktadır. Peirce, göstergenin sahip olduğu niceliksel özelliklerin, nesnesinin özellikleriyle görüntüsel açıdan benzerlik göstermesi durumunda görüntüsel gösterge olacağını belirtirken, benzerlik terimini kullanır. Görüntüsel benzerlik sonucunda, doğrudan bir temsil söz konusu olur ancak gösterdiği şeyin yerine geçmez derken belirtiyi, nesnesiyle doğrudan ilişkili, ancak nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan özelliklerini kaybeden bir gösterge olarak tanımlar. Belirti türündeki göstergelerin anlamı ancak bir yorumlayan tarafından çözümlenir (Özmkas, 2009: 39). Yorumlayan ise, varoluş nedeni bilinmeyen nesnesi olmayan biçimsiz bir izi, anlamlandıramaz ve yorumlayamaz. Ancak, farklı durumlar istisna kabul edilir. Örneğin, gökyüzünde görülen bir ışık ya da şimşek gök gürlemesinin belirtisi olabilmektedir. Bu belirtinin anlamı da yağmur ve fırtınadır denmektedir (Gottdiener, 2005: 27). Görüntüsel göstergelerin çözümlenmesi için oluşturulan tabloda (Tablo:3) görüntüsel gösterge, belirti ve sembolleri örneklendirilir.

Gösterge türü	Görüntüsel Gösterge	Belirti	Sembol
Göstergebilimsel Tipi	Benzerlik	Nedensel ya da doğal ilişki	Uyulaşım
Örnekler	Fotoğraf, Resim, Diagram, Müzik notası, Hoş bir koku	Duman, Hastalık belirtisi, Limonun ekşi tadı	Sözcük, İşaret, Mors Alfabesi, Mantıksal Gösterge, Cebirsel Gösterge
Onları nasıl üretebilir ve kullanabiliriz?	Hissederek Duyumsayarak	Algı, Çıkarım Etki-tepki	Bir araçla öğrenerek ve uygulayarak

Şekil 5: Görüntüsel Gösterge Tablosu

Göstergebilimsel açıdan sanat eserleri incelemelerinde, örnekleri verilen birkaç yöntemin dışında, birçok araştırmacı ve ekol tarafından belirlenerek şematize edilmiş değişik yöntemlere de başvurulmaktadır. Bu yöntemlerin genellikle dilbilimsel alanda metin incelemesi vb. şekillerde uygulandığı, aynı şekilde göstergebilimsel alanlara da aktarıldığı görülmektedir. Ancak göstergebilimsel uygulamalarında özellikle görüntüsel

göstergelerde simge ve sembol dilinin anlam çeşitliliği, bir takım karışıklıkları ve zorlukları da beraberinde getirerek, konuyu derin bir düzeye indirgemıştır.

2.3.2. Göstergebilimsel Anlamlandırmada Ölüm İmgesinin Göstergeye Dönüşümü

Ölüm kavramı insanlık tarihinin hemen her döneminde sonlu bir yaşam mı yoksa yeni bir yaşama geçiş mi soruları çerçevesinde, öte dünya imgeleri ve mekân tasavvurları ile şekillenmiştir. Ölüm kavramı gönderme yaptığı tüm kavramlarla birlikte bu kavram ve olgulara değişik boyutlar ve derinlik vermek amacıyla kullanılmıştır. Ölüm kavramı kimi zaman çoğu sanatçılar tarafından dramatik bir tema olarak ele alınmasının yanında kimi zamanda ölüme barışık imgelerle, yeni yaklaşım ve araştırmalarla ele alınmıştır. Bu bağlamda kavramın geleneksel ve dar tanımlamalarına; ölüme tanıyacak, ölüme yeni bir kimlik verecek, yaşamla olan bağı ve iletişimi yakalayacak yaratmalarla, yeni bir boyut kazandırılmıştır. (Bozkurt, 1993: 52)

Tüm insanlık tarihi boyunca, basitten karmaşığa, çeşitli öğretilerde; din, mit, felsefe vb. anlatılar ve ritüellerle gelişen ölüm anlayışı, ölüme ait kavramlar ve imgelerle kimi zaman bir kabul ediş, kimi zamanda bir başkaldırı olarak görülmektedir. Sanatçının tüm bu anlayışlarda değişik imge ve sembollerle biçimleyici bir dil yarattığı, ayrıca sözü edilen imge ve sembollerin ölüm kavramının tüm sanatlarda önemli bir yer almasında belirleyici bir rol aldığı bilinmektedir.

İnsanın ölüm karşısındaki tutumu, ölüme karşı çare aramaları, ilkin ölüme karşı bir başkaldırı şeklinde görülürken, sonraları ölüme adeta bir tutunuş, ölümsüzlüğü arayış şeklinde gelişmiştir. Göstergebilimsel açıdan konun ilgisine ait gösterge örnekleri ilk olarak ilkel topluluklarda bir takım sembollerde görülürken, ilkel uygarlıklarda yazılı ve sözlü geleneğin ürünleri olan destan ve mitlerde ortaya çıkar. Bu anlatı türlerinde görülen ölüm kavramına yaklaşım ve anlayış, bir takım ritüellerle gelişerek sembollerle ifade edilmiştir.

Genellikle ölüme ait imge ve sembollerin incelenmesinde göstergeye yüklenen düz ve yan anlamlar bu anlatımlarda sözü edilen inanışların yanında, çeşitli inanış ve

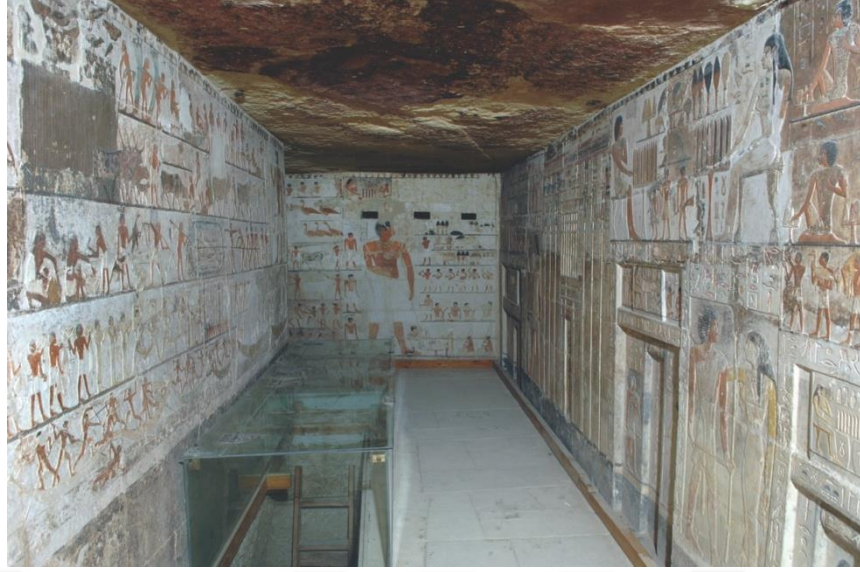
ritüellere temellendirilmektedir. İlkel topluluklarda doğal yaşamın stilize edilmiş resimlerinde bir anlatı olmasının yanında yananlam göndermelerinde kimi zaman büyüsel niteliklere dönüşen semboller, kimi zamanda bir öğretici niteliğini kazanmıştır.

İlkel uygarlıklarda ise, özellikle Sümer, Babil ve Asurlarda, insanı çevreleyen ölüm karşısındaki trajik durum, ölümsüzlüğe karşı duyulan büyük özlem, destanlarda ölüme karşı direnen bir kahraman olan Gılgamış'da birleşerek sembolleşir. Tanrılara olan bir serzenişle yazgısını yenmeye çalışan bilge sembolün, tanrıların “ölümlülüğün tadını çıkarmak gerekir” uyarısına kulak vermemesi, onda ki ölümsüzlük arayışının simgesel olarak tüm insanlığın ortak dileği olma durumuna gönderme yapması olarak kabul edilmektedir (Timuçin, 1992: 55).

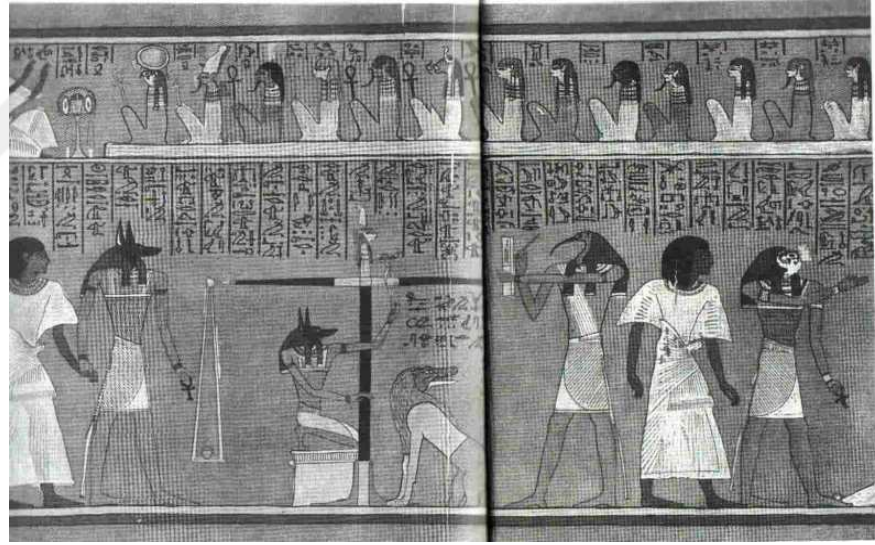
Ölüme karşı benzer anlam arayışları ilk dönem Mısır uygarlıklarında ölümün olmayacağı bir dünya düşünce dönüşürken, bunun koşullarını kendi inanç biçimlerinden yola çıkarak tasarlamışlardır. Sonra ki dönemlerde ölümün çaresizliği öte dünya tasavvuruna yol açmış, çaresiz olan ölüm karşı tutunmalarda çeşitli ritüeller geliştirmişlerdir. Yeni mekân oluşturma, ölü bedeni mumyalama, öte dünya hazırlığı olarak görülmüş, adeta bir geçiş ritüeline dönüşmüştür. Piramitler mekân tasavvurunun en önemlisi iken yerini benzer biçimli yeraltı gömü alanlarına bırakmış, ölümsüz yaşamın sürdürülebilmesi için yeni yaşam alanı olarak sembole dönüşmüştür. Ölüyü mumyalamanın yanında onu somutlaştırmanın bir yolu da yontu kabul edilmiştir (Timuçin, 1992: 67).

Yontucu ya da yaşamı koruyan kişi olarak adlandırılan sanatçı, eserinde ölünün varlığını cisimleştiren ve gelecekteki yaşamı somutlaştıran sembollerle ortaya çıkar. Daha çok alçak kabartmalar ve gömüt resimleri (Resim 6) olarak görülen örnekleri bu işlevinin yanında ölü ile birlikte canlı kişilerin gömülmesi geleneğini de ortadan kaldırmıştır (Gombrich, 1986: 33).

Ölüm sonrası yaşama ait hazırlıkların biriside öte dünya tutum ve davranışlarıdır. Ölen kişinin diğer yaşamdaki karşılaşacağı olaylar bir kurgu dahilinde betimlenmiş, adeta bir hazırlık kitabı olarak “Ölümler Kitabı”na dönüşmüş, bir klavuz niteliği kazanarak sembol ve resimlerle açıklanmıştır.(Resim 7)



Resim 6: Ölü Odası Sembolleri



Resim 7: Mısır Ölüler Kitabı

Antik Yunan'a gelindiğinde ölümü içeren mitlerin, günümüze kadar uzanan sanatsal bir yaratıma da öncelik eden ilk örnekleri görülür. Tanrıların acımasızlığına karşı ve insanlar üzerindeki tesirli planlarına olan itiraz, Antik Yunanda sanatçılar tarafından insanın somut gerçeğini aramaya yönelmiş, ölümü anlamlandırma çeşitli tasvirlerle

aktarılmıştır. Bu betimlerde adeta yeryüzü ve insana yer verilmemiş, bu dünya ölüme eş değer tanrıların dünyası olarak kutsal göstergelere dönüşmüş, öte dünya İmgelerine gönderme yapmışlardır. Mitolojik anlatılarda yer alan tanrıların dünyası, tanrısal olaylar, ölümle yüzleşmeler ve geçiş ritüelleri bu betimlemelerde önemli yer tutmuştur. (Resim 8)



Resim 8: Odysseus ve Sirenler

Roma, mitolojisi ve sanatıyla Yunan kültüründen etkilenmiş, adeta Yunan kültürünü kendisine mal ederek yeni bir sentez olarak belirlemiştir. Roma, Latin kavmi ve Hint-Avrupalı kavimlerin bir karışımı olarak ve birçok kavimleri de bünyesine katan imparatorluk sürecinde budunsal, kültürel ve dinsel asimilasyonla gelişmiştir (Eliade, 2003c: 123).

Romalıların vasat mitolojik imgelemi ile metafizik karşısındaki umursamaz tavırları, onların somuta, özele ve görünür varlığa karşı gösterdikleri tutkulu ilgiyle telafi edilmiştir. Roma dinsel inançları sınırlandırmış, akla uygun hale getirilmiş özellikleriyle sosyal hayatta kendisini göstermiştir (Eliade, 2003c: 130).

Bu nedenle Roma inancında doğum ve ölüm gibi tam olarak tanımlanamayan kavramlar kriz nedeni sayılmış, ölüm dünyevi olacak biçimde ritüelleştirilmiştir. Bu ritüellerle ölüm akla uygun hale getirilerek bir ölçüde tanımlanmasına imkan sağlanmıştır. Ayrıca gerçekçi portre anlayışı da yine ölüm ritüelleriyle ilişkili olarak doğmuş ve gelişmiştir.

İlk olarak Roma tarafından tanınmış olan Hıristiyanlıkla birlikte ortaya çıkan, göksel ölümsüzlüğe ve öte dünya inancına ilişkin inançla Hades, doğu inançları ve Pythagorasçı etkiyle ölüm sonrasına ilişkin simgeler imparatorluk çağı lahitlerinde yaygınlaşmıştır (Eliade, 2003c: 133).

Bu dönemde çok sayıda yontuyla ölüme ve onun getirdiği yok oluşa karşı kalıcı eserler yapılmış, çürüyüp giden bedenlere karşı olabilecek tüm zamanlarda ayakta durabilecek biçimler ortaya konmuştur. İzleyiciyi adeta olayın canlandırıldığı oyun sahnesine taşıyan bu sanat üç boyutlu olması sebebiyle anlatıma daha yoğun bir duygu katmaktadır. Genellikle mitolojik sahnelerde trajik olaylar ve örgülerde eşsiz eserler ortaya konmuştur. Troyalı rahip olan Laokoon'un trajik öyküsünün sembolleştiği Laokoon heykel grubu bunlardan birisidir. (Resim 9)

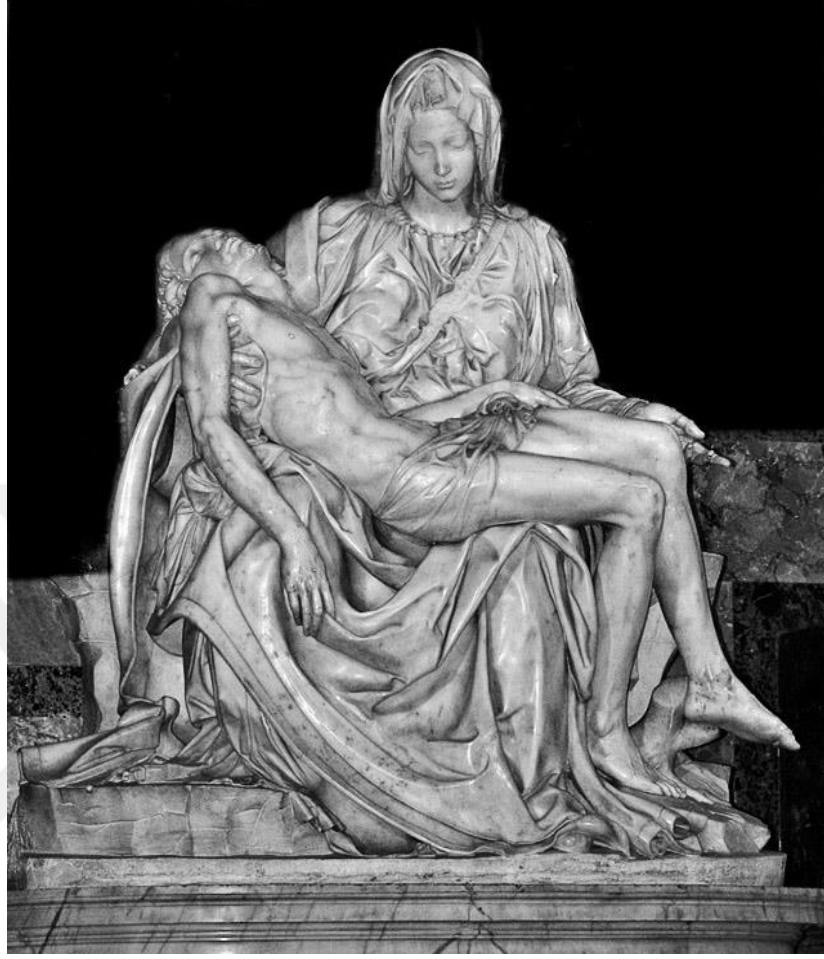
Efsaneye göre Laokoon, hediye edilen tahta atı kente almamaları için Troya halkını uyarmıştır. Troya'da planlarının engelleneceğini gören tanrılar, gazablarını denizden iki büyük yılan göndererek gösterirler. Böylece Laokoon ve iki talihsiz oğlu, yılanlar tarafından boğularak öldürülürler. Yunan ve Latin efsanelerinde sık sık karşılaşılan, bu öykü Vergilius'un Aeneis destanında büyük oğlunun kendisini kurtardığı şeklinde görülür. Tanrıların zavallı fanilere karşı kötü niyetle düzenledikleri anlamsız gazaplarını anlatan sanatçılar doğrudan yunan kaynaklarını esas almışlardır (Serbest Yılmaz, 2010: 14).

Sanatçının bu mitolojik öykünme ile suçsuz kurbanların çektiği acı ve ölüm sahnesinin ürkünçlüğünü eşsiz bir ifade ile betimlediği görülmektedir. Nitekim gövde ve kol kaslarının, umutsuz mücadelelerinin acısını yansıtmaya da, Laokoon'un yüzündeki acı ifadesi ile oğullarının umutsuz kıvranımları ölüme karşı bu direnişteki kargaşa ve hareketliliğin sonsuza kadar donduruluşu gibidir (Gombrich, 1986: 110).



Resim 9: Laokoon ve oğulları

Ölüm anlayışına bağlı olarak en seçkin eserler şüphesiz dini inanç ve ritüeller etkisinde üretilmiştir. Hıristiyanlık çerçevesinde bu inançlara bağlı gelişen ölüm kavramı çoğu zaman çarmıha gerilen İsa ile sunulmuştur. Bağlı inanca göre İsa'nın çarmıha gerilmesi için yapılan hazırlık, çarmıha gerilme olayı, çarmıhtan indiriliş ve İsa'ya yakılan ağıt resim ve heykel sanatının sayısız eserlerinde kendisini gösterir. Michelangelo'nun ünlü Pieta'sı bu örnekle bir baş yapıt sayılmaktadır. (Resim:10)



Resim 10: Pieta,

Heykel, Michelangelo'nun imzasının bulunduğu tek eser bakımından ilginç bulunmaktadır. Oldukça az nüanslı bir figür olarak dikkati çeken heykel, halka meryem için merhamet duygusu aşıl原因an bir eser olmakla birlikte vücut uzunlarında bir yön zıtlığı ile dikkat çeker. Gözlerinin yere bakması ve genç yüzü, masumiyetini ve saflığını tanımlamak için kullanılmıştır. Michelangelo'nun bilinen eserlerinde portre ve büst yoktur. Onun konuları tarihi kişileri ölümsüz kılmak adına olmuştur. Bu nedenle gerçek bir model kullanmamış ya da başlangıç olarak yön vermiştir Onun bir şiirindeki sözleri bu durumu şöyle açıklamaktadır. "Sanat gerçekte olan şey değildir. Aksine, ölümsüz evrensel forma ulaşma ve yaratma hususunda Tanrı ile rekabet etmektir" (Turani, 2000: 374-375).

Her dönemde insanlığın en büyük fenomeni olan ölüm, korkusuyla, gizemiyle ve çözümlenememiş oluşuyla kuşkusuz birçok eserde yer bulmaya devam etmiş, Büyük ustalara ilham kaynağı olup, başyapıtların çıkmasına neden olarak resim sanatında da bu ününü korumayı başarmıştır. Yine Hz. İsa'nın çarmıha gerilerek öldürülmesine bağlı dini konular en çok işlenen sahnelerin başında yer alır. Bu konuda değişik sahneler, yorumlar ve üsluplarla izleyiciye ölüm teması aktarılmıştır. Neredeyse tüm sanat tarihinin görülen en çok ürünü aynı zamanda bir öğreti olarak kabul edilebilecek bu dini konulu örneklerdir.

Ölüm kavramı yalnızca mitolojinin ya da dinin bir konusu değildir. Doğal olanın, savaşların ve yıkımların sonucunda da ölüme yaklaşımlar değişik bir biçimde ele alınmış, din dışı betimlemelerle kavram imgeye dönüşmüştür. Bu yeni imgeleme en yakın örneklerden birisi de Holbeindir. Zamanın din çatışmalarının dışında kalabilmeyi başaran ender sanatçılardan birisi olan Holbein'in, yapıtlarında duygusal öğelerden çok, sanat kaygısı daha ağır basan, dışa dönük özellikler yoğunluktadır. Onun bu özelliği, resimlerine Hıristiyanlık tinselliğinden uzak, fiziksel gerçekliği tercih eden bir anlayışla yansır. Kırk bir adet ağaç baskıdan oluşan gravür teknikle yapılmış, "Ölüm Dansı" adlı serisinin konusu sade ve yalındır. Ölümün her yerde ve herkese gelebileceğini anlatan seri, gösterişten uzaktır. (Resim 11)

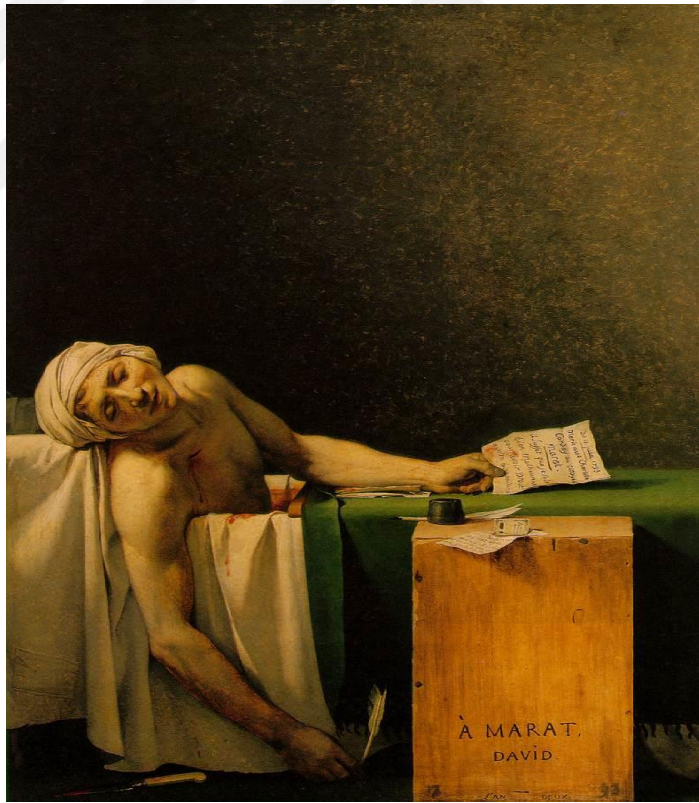


Resim 11: Ölüm dansı.

Ölümün adaleti sağlamak için gelişini tasvir edilen seride dans eden partnerler çürüyen etlerini dökerek, birer iskelete dönüşürler. Her insanı kendi ölümüyle sarılmış olarak dans ederken, ölüm doğanın bir gücü olarak görülmüştür. Holbein'in resimlerin-

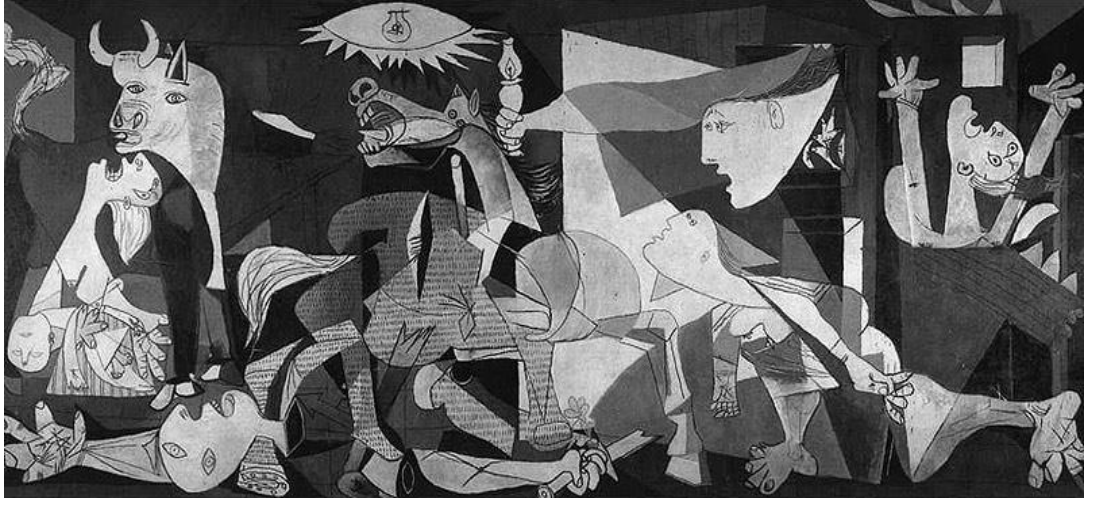
de ölüm, mevki veya rütbelere bakmaksızın her an hazır bekleyen, insan hayatının her anında karşılaşılabilecek anlık bir olaya dönüşmüştür (Umay, 1998: 49).

Sanatta ölüm teması savaşlarda ve politik anlatılı resimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Karşıt fikirlerin susturulmasında ve toplumsal olaylarda görülen trajik ölüm, dönemin sanatçıları tarafından ele alınmış, adeta tarihi bir belgeye dönüşmüştür. Bu bakımdan “Marat’ın Ölümü” (Resim 12) Jacques Louis David, tarafından politik içerikli bir söylemde ve tam anlamıyla sloganca bir yaklaşımla yapılmıştır. Resimde Devrimin önde gelen savunucularından biri olan Marat, kralcılar tarafından kendi evinde, küvetinin içinde bıçaklanarak öldürülür. Bu devrime önderlik etmiş bir kişinin korkunç yazgısıdır. Karşıt görüşteki gruplara karşı bir söylem içeren eser gerçekçi ve çarpıcı tarzıyla intikam duygusunu şekillendirmeye yönelik bir tepki olarak ele alınır(Beksaç, 1995: 79).



Resim 12: Marat’ın Ölümü.

Kitlesel şiddete dayalı ölüm Picasso’nun Guernica’sında (Resim 13)yeni bir kavram olarak görülür. Sembollerle yeni bir anlatıma olanak veren çalışmada ölüm, yeni bir üslupla ve adlandırma ile doğrudan yaşama gönderme yapar.



Resim 13: Guernica.

Sözü edilen resim, İspanya Bask bölgesinde bulunan Guernica adlı küçük bir kasabanın bombalanması olayı konu edinilerek adlandırılmıştır. Aynı adla anılan resim üç bin kişinin ölümüne yol açan trajik olayla tarihi bir belge niteliğini taşır. Savaşın ve ölümün yıkıcılığını ve acımasızlığını anlatan Guernica, modern resimde politik anlatımın ulaştığı son nokta olarak kabul edilerek, tüm savaş suçlularını mahkum eden bir sözcüğe dönüşmüştür (Berger,1999: 176).

Sonuç olarak, ölümün varlığı ve şekli nasıl olursa olsun, sanatçı tarafından her dönemde ve her akımda kavramsal olarak ele alınmıştır. Doğrudan kendisini gösteren kavramın, konu olarak ele alınış biçimleri farklılıklar gösterse de ölümün soğukluğu ve acımasızlığı her zaman izleyiciye kendini belli etmiştir. Ölüm insanın çözemediği en büyük paradoks ve yüzleşmek istemeyeceği yegâne olgu olarak birçok yan anlamlar içeren göstergelere dönüşür. Aynı şekilde plastik göstergeler olarak, renk, biçim, form ve kompozisyon açısından göstergebilimsel incelemeye olanak veren ölüm temalı bu eserler, kavramın göstergeye dönüşen örneklerini aktarması bakımından önemli bulunmaktadır.

III. BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ÖLÜM TEMASI VE GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELEME

Varlığını adlandırmada ve kendi ifadesinde dış dünya ve kendi iç dünyası ile iletişim kurmak için bir takım ses, biçim ve işaretler kullanmaya başlayan insan, geliştirdiği bir takım göstergelerle adeta bir anlamlar evreninde yaşamaktadır. Gösterge olarak adlandırılan bu sembolik dil ile içerdiği düz ve yananlamların çözümlemesi insanın çevresi ve diğer varlıklarla kurduğu iletişimi açıklamaktadır.

İnsanların, çevrede gördükleri, hayal ettikleri ve zihinlerinde oluşturdukları kavramlar değişik biçimlerde ifade edildiği gibi bazen de bu ifade için ortak bir bilinç gelişmiştir. Görünen, gösterilebilir ya da bilinç tarafından görülen bu kavramlar, “Fenomen” olarak adlandırılmış, çeşitli algılama ve yorumlama imkânlarını da birlikte getirmiştir.

Göstergebilimsel incelemede göstergeler ve onlara yüklenen anlamlar, soyut ya da somut biçimde ve basitten karmaşığa giden bir yolla Türk sanatında da izler bırakmıştır. Eski Türk topluluklarının tarihsel süreç içerisinde kurduğu medeniyetler, bir takım eski inanmalar, dinler ve mitoloji ve destanlarla, göstergebilimsel incelemeye temel olacak en eski sembolleri ve ritüelleri içermektedir.

Türk resim sanatında, Orta Asya’dan günümüze kadar olan gelişme sürecinde, Türk inanç sistemlerinin etkisi ile ortaya çıkan imge ve semboller değişik ifadeler ve aktarımlarla yer almıştır.

Bu imge ve semboller, İslamiyet’ten önceki Türklerde olduğu gibi, İslamiyet’ten sonraki Türklerde de özellikle, Osmanlı’nın son döneminde, cumhuriyet döneminde ve çağdaş sanatlardaki gelişmeler içerisinde, sanatçıların içsel dışavurumlarında birer gösterge olarak açıkça gözlemlenebilmektedir.

3.1. Başlangıcından XX. Yüz Yıla Kadar Türk Sanatında Ölüm Teması

Ölüm teması, ilkelerin mağara duvarlarına yaptıkları semboller ve resimlerle beraber sanat ile iç içe olmuştur. Bu çağlardan itibaren insanlar korkularını, endişelerini, minnet ve şükran duygularını, kaçınmalarını, ifade etmek için, çeşitli semboller kullanmışlardır. Öle temasına ait birçok örneklerine de rastlanılan bu sembollerde, ikonografik anlatım, mistik ifadeler, bir takım inanç biçimlerinin etkisiyle çağlar içinde dönüşerek günümüze kadar ulaşır.

İfadesini eski Türk toplumlarında da bulan ölüm teması kendi inanç biçimlerinin yanı sıra, etkilendikleri değişik toplumların ve dinlerin etkisiyle harmanlanarak zaman içinde değişik imge ve sembollerle karşımız çıkmaktadır. Bu bağlamda ölüm teması yoğun etkileşimin ve değişimlerin görüldüğü İslamiyet öncesi ile bu etkileşim ve değişimlerin harmanlandığı İslamiyet sonrası Türk sanatı olarak iki başlık altında incelenmektedir.

3.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatında Ölüm Teması

Türk sanatının bilinen en eski örnekleri, ilk Türk imparatorluğunu kurmuş olan büyük Hun İmparatorluğudur. Hun'lar Geniş kitlelere hükmetmiş, kendi kültür ve inançları çerçevesinde kendilerine özgü bir sanat yaratmışlardır.

Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarında dağınık ve göçebe halde yaşayan Proto-Hunların sanata olan eğilimlerinde sanatçılar, konuları değişik açılardan görmekle ve belli kalıplar üzerinden işlemekle geleneksel bir sembolizme zorlanmışlardır. Bozkırda gelişen ve hayvan üslubu olarak adlandırılan, sanatın büyük bir coğrafyaya yayılmasının ve uzun süre devam etmesinin açıklaması, desenlerinin yalnız süslemek için yapıldığında aranmamalıdır. Bu desen köklerinin Hunların atalarının, tabiat üstü kuvvetlere karşı eğilimleri gibi bir takım inanmalarla ortaya çıktığı da göz önüne alınmalıdır (Diyarbakirli,1969: ?).

Hunlara ait kurganlardan çıkan halı, kilim gibi dokumalar ve at koşum takımları ile günlük kullanım eşyaları önemli bulgular olarak hem bu sanata hem de inanç sistemlerine dair önemli ipuçları vermektedirler. Bu bulgularda görülen eşyalar üzerinde bulu-

nan sembollerde hayvan mücadele sahneleri sözü edilen inançlardaki Şamanist etkilerin izlerini taşımaktadır.

Şamanist inançta, ölüm sonrası yaşam, öte dünya mekân tasavvurları, tanrılar ve ruhlar dünyası önemli yer tutmaktadır. Şaman'ın öte dünya ile ilişkiye geçmesinde, ölen ruhlara yaptığı eşliklerde bir takım hayvanlardan faydalandığı, Kam'ın koruyucu ruhu olarak yine bu hayvanlardan birisinin sembol olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu hayvanlar, kartal, kaz, ördek, geyik, ayı, kurt ve at, olarak tasvirlerde ortaya çıkmaktadır (Çoruhlu, 2002: 67).

Şamanist inançta hayvanlara verilen önem, hayvan ruhunun insanlara zarar vermemesi, ele geçirilen ruhun bir şekilde gücünden faydalanılması, bu ruhla kurulan özdeşleymeyle yeni bir kutsallık alınması amaçlarıyla şekillenir. Nitekim aynı inançta hayvanların öte dünya ile iletişimde geçiş aracı olarak imgelemesi, Şaman'ın hayvan postuna bürünmesi ritüelleriyle başka bir göstergeye dönüşmektedir.

Bu tasvirlerde Şaman'a atfedilen gücün bir sembolü olarak hayvanlar kanatlı aslan, kartal gibi “grifon” şeklinde ifade edilmiştir. Şamanist inançta ruhlar hayvanlarla imgelemmiştir. Şamanın da bu ruhları alt etmesi için sembol güce ihtiyacı vardır. Bu imgelem grifon örneğinde doğaüstü ruhları alt eden güç olarak sembolleşmiştir. (Resim14)

Yine ölüm temasını anlatan eserlerde sembol olarak kullanılan hayvanlardan biriside attır. Geçiş ritüelleri içerisinde önemli bir yer tutan at, bir geçiş aracı olarak kabul edilmesinin yanında, aynı zamanda ölü ruha diğer dünyada yardım edecek hizmetler içerisinde görülür. Hun sanatına ait bulgularda ölüm tasvirlerinde atın kuyruğunun bağlanması, düğümlenmesi ya da kesilmesi aynı inançların sembolleridir. (Resim 15)

Aynı anlatımlar benzer buluntularda kişisel eşyalarda da süsleme unsuru olarak değişik stilizasyonlarla sembolize edilmiştir. At figürlü bu anlatımlar (Resim 16) aynı zamanda soy ağacı ya da hayat ağacı olarak da biçimlenmektedir.



Resim 14: Keçeden Yapılmış Eyer.



Resim 15: Pazırık Halısı.



Resim 16: Pazırık Kemer Tokası.

Yine Hun sanatın karşılaşılan “hayat Ağacı” motifi ölüm teması ile doğrudan ilgilidir. (Resim17) Hayat ağacı eski inançlarda özellikle de Şamanist inançta oldukça önemli bir yer tutar (Esin:2004: 393).

Bu inanışlara göre, göğe ulaşmada bir başka araç da evrenin direği olarak kabul edilen “Hayat Ağacı”dır. Hayat ağacı, “Eski Türk geleneğine göre, bu dünyanın ortasından geçtiği düşünülen, dünyayı öte âleme ve Demirkazık ‘a bağlayan ağaç olarak kabul edilmektedir. Gök katlarının ve göğün temsilinde sıkça görülen hayat ağacı eski Türklerin şaman ritüellerinde, şamanın ölen kişiye eşlik etmesi, ölümler diyarına geçişi ve haberler getirmesi imgeleminde sembol olmuştur. Hayat ağacı, çeşitli adlandırmalarda “Demir Ağaç” olarak adlandırılmaktadır. Kozmoloji ile de bağdaştırılmış imge ve sembollerle öte dünya anlayışının temel göstergeleri arasında yer alır. Simetrik kompozisyonlarda çift evreni çağrıştırmayı, ölüm anlayışı içerisinde mekan tasavvuru ile ilgili imgelemlerde sembol halini almıştır.



Resim17: Hayat Ağacı, Çift Evren.

Ölüm teması Hunlardan sonra, Göktürkler'e ait sanat eserlerinde de karşımıza çıkar. Göktürkler, Türk adını ilk kez kullanan Türk devletidir. Çin kaynaklarına göre Göktürkler'in Asya Hunları soyundan geldiği açıkça belirtmektedir. Yine aynı kaynaklara göre "Göktürk" adı göğe, Gök Tanrı'ya bağlı manasına gelmektedir (Aslanapa, 1997: 7).

Göktürkler'in inancı, yine Çin kaynaklarına göre "...Ruhlara tapar ve Şamanlara inanırlar. Savaşta ölmeyi şeref, fakat hastalıktan ölmeyi zillet sayarlar " (Şener, 2003 : 11) şeklinde geçse de, birçok kaynakta, Gök Tanrı inancına sahip oldukları, "Atalar Kültü" ve "Mezar Kültü" etrafında şekillenmiş Gök Tanrı dinini yaşattıkları bilinmektedir.

Yine Göktürk sanatında ölüm anlayışına ait en belirgin düşünceler, Orhun Abidelerinde görülmektedir. Orhun yazıtlarında geçen "kanım kagan ança ilig törüg kazganıp uça barmış" (Babam hakan, öylece devleti [kurup] yasaları koyup vefat etmiş); "eçim kagan uça bardı" (Amcam hakan vefat etti.) (Tekin, 2008: 13-17-41-45). İfadeleri ölüm adlandırmalarında kullanılan yaygın ifadelerdir. Uçmak ile ilgili inanışlar, geçiş

ritüellerinde öte dünya ya yolculuğu simbolize ederken, ölüm adlandırmalarında sonsuzluğa gönderme yapmaktadır.

Göktürklerde öte dünya inanışlarına ait semboller genellikle anıtlarda ve balballarda ortaya çıkar. Kültigin anıtını çevreleyen yol üzerinde çok sayıda balbal ile nöbet bekleyen bir çift koç heykeli bulunmaktadır. (Resim18)



Resim18: Orhun Abideleri Şeması.

Koç, sembolü Şamanizm etkisiyle tüm inanmalarda yerini almış, yardımcı ruh olarak kuvvet olarak bilinmesinin yanında ayrıca, bolluk, bereket sembolüdür. Çay, 1990: 183). Balballar ölen kişinin dünyada iken öldürdüğü düşmanlar olarak tanımlanır. Ölüm ötesi inançlarına göre, ölümünden sonra ona hizmet edeceği düşünülen bir takım kişilerle, düşmanlara ait temsili ruh sembolleri olarak dikilmiştir. (Resim19)



Resim19: Kültigin'e Ait Balbal Gövdesi.

Türklerde ölüm temasını işleyen Eski Türk topluluklarından biri de son derece gelişmiş bir uygarlık olan Uygurlardır. Uygur kelimesinin de karşılığı olan Uygurlar eski Türk dinlerinden olan Mani dinine girmişlerse de halk daha çok Budist inanca iltifat etmiştir.

Ölüm teması Uygur sanatının son derece gelişmiş olan resim ve frekslerinde dini içerikte yer alır. Dini sahnelerin çoğunluğu Budha'yı, öğretisini ve yaşantısı ile diğer Budist ilahları tasvir etse de Eski Türk inancına ait izler özellikle Şamanist imgelere de tapınak ve mabetlerde rastlanılmaktadır. Bunun bir örneği de Bezeklikte görülür. Yine mitolojik bir hikâye ile hayvan mücadeleleri resmedilmiştir. (Resim 20) Tasvirde insan vücutlu ve kartal kanatlı bir yaratığın, yine insan vücutlu hayvan başlı yaratıklar tarafından yakalandıkları görülmektedir.



Resim 20: Bezeklik Duvar Resmi.

Uygur duvar resimlerinde görülen dini öğretilerde karşımıza çıkan ilah tasvirleri ile rahip tasvirleri yanında, kitap süsleme minyatür sanatının da gelişmiş olduğu bilinmektedir. Öyle ki aynı üslup kendisini duvar fresklerinde de göstermektedir. Bu süslemelerde doğa ya ait unsurların özellikle “Yer-sub Kültürü” olarak bilinen inanmaların izleri görülmektedir. Bunlar daha çok dağ ve ağaç motifi olarak sembolize edilmiştir. Eski inançlarda dağ, göl ve ağaç gibi doğa unsurların ruhları olduğu var sayılarak kutsal kabul edilirdi.

Göktürklerde görülen ölen kahramanları adına dikilen Bengü taşları geleneği yine Uygurlarda da de görülmüştür. Yine atın temsili gücü Uygurlarda Hoço’da bulunan koşan at freskinde (Resim 21) kendini belli eder. Tasvirde atın kuyruğunun top şeklinde düğümlü olması ve koşar vaziyette yer alması, eski ritüellerde atın kurban edilmemesi buna karşılık kuyruğunun kesilmesi ya da düğüm atılması şekline dönüşmesi ile ilgili-

dir. Atın koşar vaziyette tasviri de yine mezar etrafında gerçekleşen atın belli sayılar da koşturulması ritüeliyle imgenelmektedir (Aslanapa, 1997: 17).



Resim 21: Hoço Duvar Resmi.

Yine Bezeklikte bulunan bir örnekte (Resim 22) bulunan ejder motifi çoğu zaman ağaç motifi ile birlikte ele alınmış, gökyüzü ile ilgi tutularak, evrenin bekçisi olarak tasvir edilmiştir aynı zamanda bolluk bereket anlamlarında da kullanılan motif, öte dünya ile ilişkilendirilmektedir Tasvirde hayali bir dağ manzarası içerisinde göle uzanan vadi ve ağaçlarla ejder yer alır (Aslanapa, 1997: 21).



Resim 22: Bezeklik Duvar Resmi.

3.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Sanatında Ölüm Teması

Türklerin İslamiyet'i kabul edişyle birlikte İnanç sistemlerine giren âhîret anlayışı ile ölüm temasının yeni bir takım anlamlar yüklenerek geliştiği görülmektedir. Öte dünya mekân tasavvurlarında görülen benzerliklerin yanında, geçiş ritüellerindeki atalar ruhlarına temas, eski inanmalardaki yerin ve göğün ikamet edenleri kavramı terk edilerek ya da kısmen değişerek yeniden harmanlandığı görülmektedir.

Yine eski inanç sistemlerindeki Mezar kültü olduğu gibi korunarak ya da kısmen değişerek bu yeni anlayışta belirgin olarak yaşamıştır. Sanat tarihi bunun eşsiz örnekleri ile doludur. Öyle ki, İslam öncesi Türk Sanatında görülen inançların ve geleneğin izleri İslamiyet sonrası Türk Sanatlarında da gözlemlenmektedir. Bu örnekler daha çok dini mimari ile mezar geleneğinde kendisini gösterir. Erzurum Çifte Minareli Medresenin süsleme özellikleri incelendiğinde, eski inanca ait motif ve sembollerin yeni gelenekte de yaşadığı görülür. (Resim 23)



Resim 23: Erzurum Çifte Minareli Medrese.

Çifte Minareli Medrese’de minare kaidesinin altında yer alan, iki taraflı işlenmiş, simetrik şekilde yerleştirilmiş, dört hayat ağacı kompozisyonu dikkat çekmektedir. Bu panolarda sivri kemerli nişler içerisinde büyük damarlı palmyeler hayat ağacı sembolü olarak belirir. Palmiyelerin saplarının ejder başı şeklinde tamamlanmış olduğu görülür. Kompozisyon bütünü göğe uzanan hayat ağacını sembolize eden, aynı zamanda Selçuklu devletinin güç ve hükümdarlık timsali sayılan çift başlı kartal arması ile birleştirilmiştir (Aslanapa, 1997: 152).

Ölüm temasının en çok kullanımlı bu birleşik motif ve sembolleri, bazen tek başlarına da kullanılmıştır. Aynı zamanda tanrının evi ya da tanrı’ya ulaşılabilen merkez yapılar olarak kabul edilen camilerin ve medreselerin taç kapılarında pekiştirilen anlam-

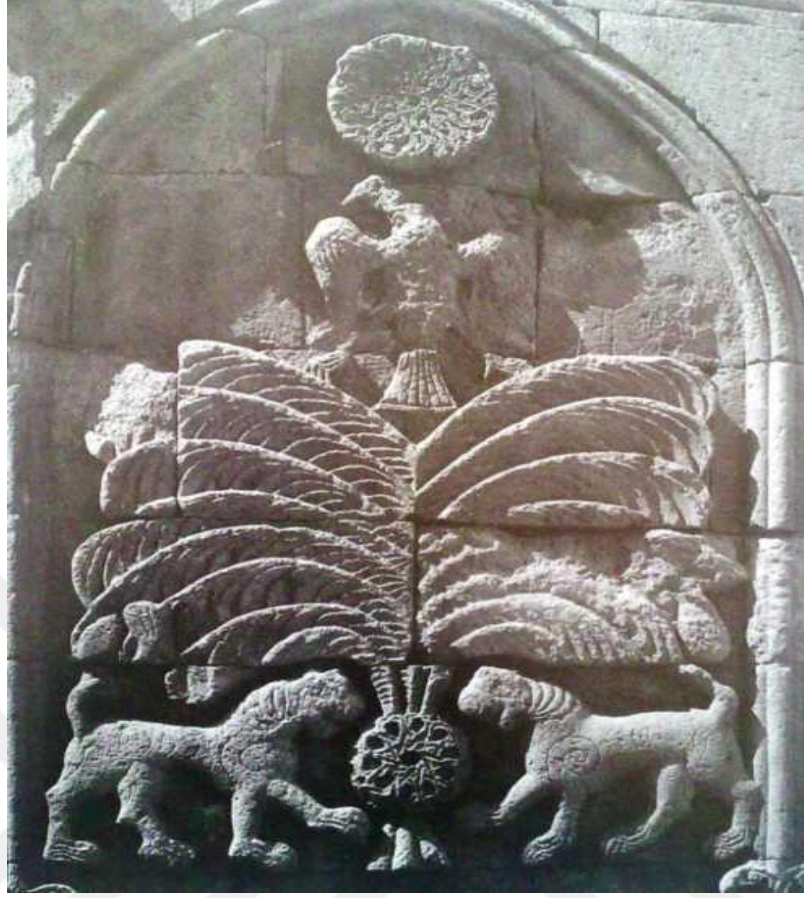
ları ile yeni bir sembol olan motifler eski inanç sistemlerinin İslam dini ile bağdaşık uyumunu göstermektedir.

Eski inanç sistemleri, Anadolu Selçuklu mimari yapılarında örneğin, Sivas'ta bulunan ve cephe kapısında, üzerinde çift başlı kartal olan hayat ağacı motifi ile bilinen Gök Medrese'de belirir. (Resim 24) Gök Medrese adı ile de bu inanç sistemlerine adeta bir gönderme yapmaktadır. Hayat ağacı motifi evreni temsil ederken, aynı zamanda yeryüzü ve yer altı yolculuk ta bir merdiven ya da yol olarak algılanır, ejder, aslan veya kartal bu yolun bekçiliğini yaparak ruha ya da Şamana eşlik ederlerdi.



Resim 24: Sivas Gök Medrese.

Ölüm teması, bu ve buna benzer sembol anlatımları ile Selçuklular zamanında yapılan diğer eserlerde de çoğunlukla çift başlı kartal olarak tasvir edilmiştir. Kayseri, Döner Kümbet, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi ile örneklendirilirken, Erzurum Yakutiye Medresesinde hayat ağacının üzerine çift başlı kartal yerine başı sağa ve sola dönük kartal ile en alta da simetrik olarak karşılıklı birer aslan figürü yerleştirilmiştir. (Resim 25)



Resim 25: Erzurum Yakutiye Medresesi.

Burada ki süslemede sözü edilen hayat ağacı, kartal ve ejder figürlerinden farklı olarak aslan figürü yer almaktadır. Aslan'ın evrenin direği olarak kabul edilen hayat ağacının bekçisi olmasının yanında, düşmandan, kötülükten koruyucu bir unsur, iyinin kötüyü yenmesi gibi benzer anlamlara gelen kuvvet ve kudret sembolü olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Türklerde ölüm temasının ele alınışı mimari ile birlikte gelişen başka alanlarda da kendisini göstermiştir. Eski inançlar çevresinde gelişen anlayışın yansımaları ve görsel izleri Selçuklu ve Osmanlı dönemi minyatürlerinde sembol olarak kullanılmıştır. Bunlardan en bilinen örnek Varka ve Gülşah adıyla tanınan ünlü mesnevidir. Eser minyatürleri ve bezemeleri ile üslup bakımından 13. yüzyıl başlarında Anadolu Selçuklu sanatının ortaya koyduğu örneklerle tarihlendirilir. Eserde tasvirlerden birinde (Resim 26) Varka ve Gülşah, ayakta birbirlerine yaslanarak ve kol kola girerek durmaktadır. Arka planda göğe doğru uzanmış bir ağaç ve bu ağacın tepesinde bir kartal figürü tasvir

edilmiştir. İslamiyet öncesi eski inanışlara gönderme yapan sembollerin, yine tasvirde yer aldığı görülmektedir.



Resim 26: Varka ve Gülşah.

Anadolu Selçuklu döneminden kalma Kubadabat sarayı çini örneklerinde de yine eski inancın temel unsuru olan çift başlı kartal figürü görülmektedir. (Resim 27) Hun Türklerin bu yana Türk sanatlarında ölüme ilişkin temalarda ana sembollerden birisi olan çift başlı kartal hakkında verilen bilgilerden başka sembolün, Anadolu Selçuklu sultanlarının arması, totem, güç sembolü, hayat ağacını taçlandıran doğaüstü yaratık gibi anlamlandırıldıkları görülür. Çift başlı kartal veya simetrik olarak yerleştirilen kartalların Anadolu'da yaygınlaşması, eski inanç ve ritüellerin yanı sıra, Bizans ve Hititlere kadar uzanan örneklerin ilham vermesi olarak da düşünülmektedir (Kuban, 2002: 410).

Sembol ve imlerin insanlığın ortak fenomenleri olan belli temalar doğrultusunda, yine ortak bir bilinçle ortaya çıktığı bilinmektedir. Birbirinden farklı toplumlarda değişik anlamlandırmalarla göndermeler yapan çift başlı sembol, başlangıcından bu güne değin Türk sanatlarında eski Türk inançlarının öte dünya imgelemlerinde ve geçiş ritüellerinde gök, ölüm, evren çerçevesinde kabul görmüştür. Kullanıldıkları mekân ve durumlarla tescil olunan sembol bu anlamda değerlendirilmelidir.



Resim 27: Kubadabat Sarayı Çinileri.

Ölüm teması, doğrudan ölümü adlandıran ve ölümle ilgili olan mezar geleneğinde kendisini göstermektedir. Eski bir Türk geleneği olan mezar, ölünün ebedi olan evi, diğer dünyaya bir geçiş kapısı olarak bilinmektedir. Birçok ölü kaldırma biçimlerinin görüldüğü geleneklerde, ölü gömme ve ölünün mekânına verilen bu değer, İslamiyet'ten sonra gelişen anlayışta da devam etmektedir.

Atalar Kültü'nün ve Mezar Kültünün doğrudan imgelendiği bu anlayış, mezar mimarisinde, gerek yapı gerekse süsleme ve sembollerde belirir. Anadolu bu geleneğin yaşattığı sembol ve imlerle birçok örnek vermektedir. Anıt mezar geleneğinde koçbaşı mezar taşları en dikkat çeken örnekler arasında yer alır. (Resim 28)

Kaynağı yine eski inanışlara dayanan koçbaşı heykeller, Göktürklerin mezar başlarına genellikle bir heykel koyma geleneğinin bir devam olarak görülür (Ögel, 199: 165-166). Esasen koçbaşı tek başına bir sembol olarak ele alındığında, adeta bir Türk

mührü gibi, halıdan kilime, mezar taşlarından değişik cephe süslemeleri ile el sanatlarına kadar yaşatılmıştır. Anadolu’da mezar taşlarında Tunceli, Iğdır, Hakkari, Mardin, Erzincan vb. yörelerde çok sayıda örnekleri ile kimi zaman bir kurban, kimi zaman geçiş ritüellerinde bir araç olarak imgelenmiş, kimi zaman ise devlet ve Aşiretve boylara doğrudan sembol olarak kullanılmıştır. Akkoyunlu ve Karakoyunlulara ait bu çeşit sembol taşlar sözü edilen yörelerin örnekleri olarak bilinmektedir. Bunun yanında Göktürklerde koç’un kurban olarak sunulması geleneği bilinen anlamı ile toprağadır. Koç toprağa kurban edilirken, at göğe olan kurbanı temsil etmektedir (Diyarbakirli, 1972: 92-93).



Resim 28: Koçbaşı Mezar Taşı.

Ölüm teması başka bir anlamını da Ahlat mezar taşlarında bulur. Kendi ne has süslemeleri ve yapıları ile dikkat çeken mezar taşlarında, geometrik ağlar, kandiller, hayat ağaçları, stilize edilmiş rumi palmet ve lotuslar, ejder motifleri, kufi yazı ve ayetlerle taş işçiliğinin en nadide örneklerini verir. Eski Türk inançlarının İslami anlayış ile yeniden şekillendiği örneklerde ölüme ait semboller dorudan ya da belli stilizasyonlarla aktarılmıştır. Kandil ışığı ya da hayat ışığı olarak kullanılan kandil, rumi çiçeği ya da lotus (Resim 29) en çok kullanılan sembollerin başında gelmektedir. Esasen Ahlat mezar taşları, bazı örnekleri ile Kültigin ve Bige Kağan’ın mezar taşları ile büyük benzerlik içerisindedir. Bu durum Bazı Türk topluluklarının eski adet ve inançlarıyla beraber belli sanat unsurlarını da getirdiklerini göstermektedir (Karamağaralı, 1992: 1).



Resim 29: Ahlat Mezar Taşı.

Ölüm temasının görsel örnekleri, diğer bir ifadesini de türbe ve kümbetlerde vermiştir. Yine bu örnekler bilinen sembollerle eski inanışların tekrarı olarak görülmektedirler.

Osmanlı döneminde Sanat eserleri en güzel örneklerini minyatürlerle vermiştir. Bu minyatürlerde ölüm teması dolayısı ile Şamanist etkilerle betimlenmiştir. Muhammed Mehmet Siyah Kalem' ait olduğu düşünülen minyatürlerin üzerinde, "Kâr-ı Üstad Mehmet Siyah Kalem" yazılmıştır.

Siyah Kalem'in minyatürlerinde, tabanları yürümekten şişmiş kavruk yüzlü yö-rükler ile toparlak yüzlü, sert bakışlı ihtiyarların yanı sıra değneğine dayanarak güçlükle yürüyen iki büklüm koca karılar tasvir edilirken, hora tepen Şamanlar (Resim 30), Şamanizm inancıyla yakından ilgili olan demonlar, boynuzlu, goril suratlı, insan- hayvan karışımı yaratıklar, ölüm temasına ait ipuçları vermektedirler (Elmas, 2000: 13).

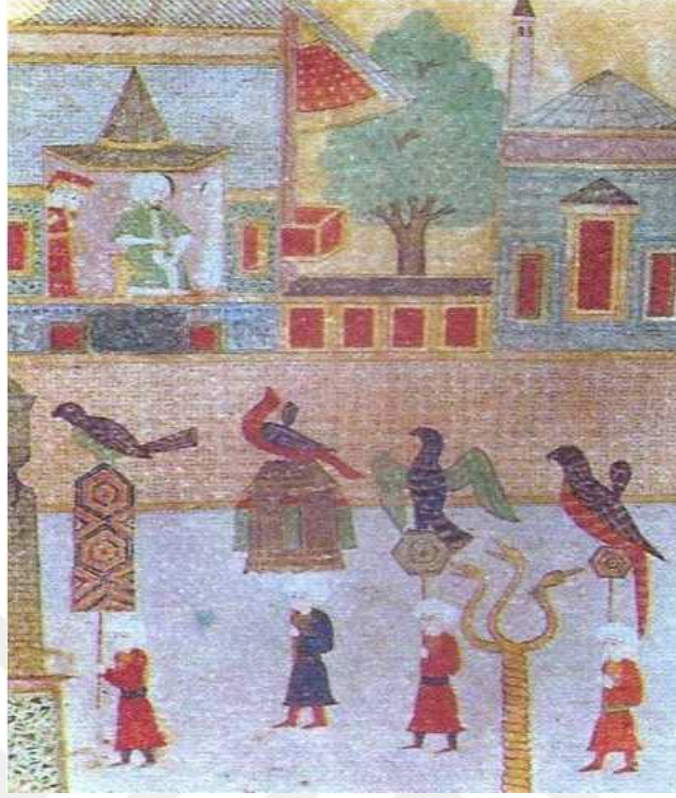


Resim 30: Minyatür, Muhammed Siyah Kalem

Yine Osmanlı dönemi minyatürlerinde ölüm teması tek başına bir konu olarak ele alındığı gibi, çeşitli betimlemeler içerisinde de yer almıştır. Bunlar biri Nakkaş Osman tarafından resimlenen Surname-i Humayun'dur. Eserdeki tasvirlerde yine eski inançlara ait izler görülür. Şamanist geleneğin sembolleri şenlik ve geçişleri anlatan, kumaşçı esnafının geçişini gösteren minyatürde belirir. Geçiş ritüelinde geçiş yapan figürlerin ellerinde, uzun sııklar üzerinde kartal figürleri görülmektedir (resim 31).

Kartalın güç ve kudreti temsil ettiği eski inanca ait imgelerde sıklıkla yer almaktadır. Bu anlamıyla birçok devletin bayrak ve armalarında temsil oluna kartal motifi bir sıığın üzerindeki tasviri ile de simgeleşmiştir. Ayrıca inanmalarda karşılaşılan hayat ağacı geçiş ritüellerinde bir araç olarak tepesinde kartal ya da başka bir kuşla sembolize edilmiştir. Aynı sembolizasyonun sıık ile göstergeye dönüşen bu biçimleri de minyatürde tasvir edilmiştir.

Osmanlı esnaf teşkilatları ve yapısı içerisinde kadim geleneklerin ve ritüellerin yaşatıldığı, İslamiyet etkisi ile de daha çok mistik bir ritüele dönüşerek, belli kural ve kaidelerle sembol anlatımlarla sabitlendiği düşünülmektedir. Bu teşkilatların bazı tasavvufi unsurlarla harmanlanarak Anadolu inançları şeklinde sürdürüldüğü, eski inançların yaşatılmasında bir aracı görevi üstlendiği görülmektedir.

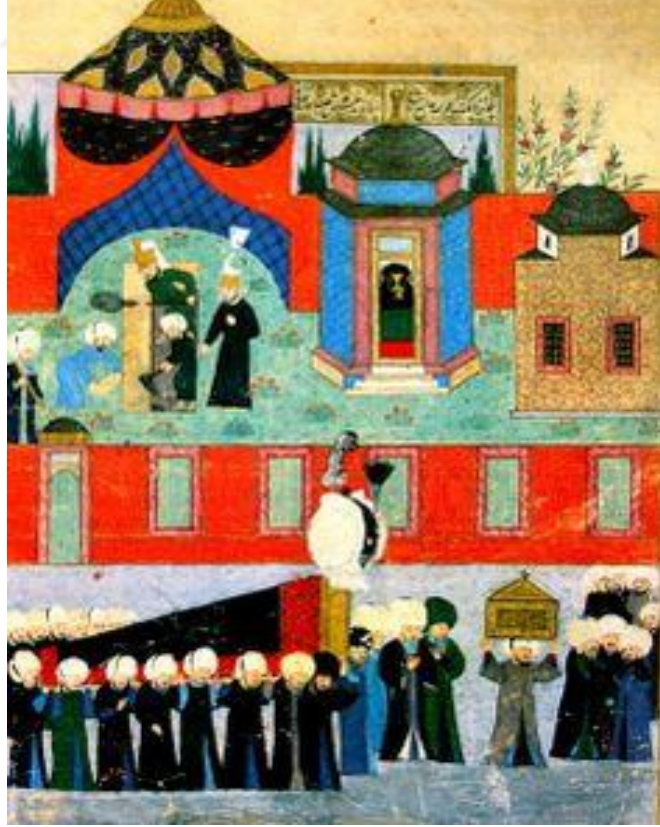


Resim 31: Minyatür Resim. Süname-i Hümayun.

Osmanlı Minyatür Sanatın da ölüm teması ile doğrudan ilgi tutulan konuların başında cenaze merasimleri gelir. Osmanlı hükümdarlarının ölüm ve cenazelerini betimleyen tasvirlerin ilk örneklerine “Selimnâme” adlı eserde rastlanılır. II. Bayezid’in cenazesinin taşınması konu edilen minyatürlerde İslâm resim geleneğindeki ölüm ve cenaze konulu anlatımlarda renklerin kullanımı da bu defa plastik bir gönderme olarak dikkat çeker. Osmanlı sanatında cenaze konulu minyatürlerinde genellikle mavi, mor ve siyah, renkler kullanılır. Selimnâme’deki minyatürlerde görülen renkler ise şu şekilde tasnif edilmiştir. Figürlerde ki kıyafetler koyu mavi, yeşil ve mor sarıkları ise siyah ve mor renklidir. (Resim 32) Hünername II adlı minyatürlerde ise Kanûnî’nin ölümünü ve cenazesinin getirilişini gösteren tasvirler bulunur. (Resim33) Bu tasvirlerde ölüyü hazırlama ve taşınması konu edilir. Tarih-i Sultan Süleyman adlı eser Kanûnî’nin toprağa verilişini betimleyen minyatürlerin sonucusudur. Minyatürde matem giysilerine bürünmüş devlet erkânının tabutu taşınması tasvir edilmiştir. Bu tasvir türbe inşa edilene kadar mezarın üzerine çadır kurulmasının eski bir Türk geleneği olduğunu göstermektedir.



Resim 32: Minyatür Resim. Selimname.



Resim 33: Minyatür Resim. Hünername.

Yine Osmanlı minyatür sanatında genel bir İslâm tarihi niteliğindeki Zübdetü't Tevârih ve Siyer-i Nebî'yle gibi kıyamet ve tasavvuf konulu eserlerde Tevrat, İncil ve Kur'an'da anlatılan öyküleri yorumlayan minyatürler yapılmıştır. Zübdetü't-Tevârih'in iki kapısında daha önce örneği bulunmayan Âdem ve Havva'yı betimleyen minyatürler görülür. Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşu konulu konu alan minyatürlere ilk defa raslanılmıştır. Yine farklı bir Konu olarak Zübdetü't Tevarihde yer alan miraç konulu minyatürler farklı bir ikonografik şemayı paylaşır. Hz. Muhammed'i Burak üzerinde miraç yolculuğuna çıkarken gösteren başka tasvirlerle de rastlanılmaktadır. Bundan başka, peygamber öyküleri arasında, ikonografya açısından önem taşıyan bir diğer minyatür, Hz. İsa'nın göğe çıkarılışını betimler.

Osmanlı Sanatın da ölüm teması türbe mezar geleneğinde en nadide eserlere dönüşerek eserler vermiştir. Özellikle Bursa mezar taşları yeni bir anlayışın gelişmesine neden olmuştur. Bu mezarlarda Orta Asya ve Anadolu'da ki örneklere nazaran baş ve ayak taşları daha büyüktür. Manisa, Aydın ve İzmir gibi yörelerde pek çok sanduka ve şahideli mezar bulunmaktadır. Bu yörede ayrıca camii tasvirli mezar taşlarına da rastlanır. Osmanlı'nın başkenti olan İstanbul'da ise oldukça çok sayıda ve zengin mezar taşlarında yazı konusu ve bezeme anlayışı Türk mezar taşı geleneğinin doruk noktasında seyretmektedir.

Ayrıca Türk mezar taşları dikkatle incelendiğinde belli bir döneme ait üslupların mimari gibi teknik içinde malzeme, teknik ve fonksiyonun yön verdiği bir disiplinin izlediği gelişmelerle paralellik gösterdiği görülür (Haseki, 1976: 45). Örneğin, Türk sanatı gelişim çizgisinde Osmanlı'nın son dönemine damgasını vurmuş olan Batı kaynaklı etkileri, aynı dönem içinde mezar taşlarında da görmek mümkündür. İlk dönemlerde, mezar taşları süslemelerinde, Rumiler ve palmetler görülmekteyken, son dönemlerde natüralist öğeler ağırlık kazanmakta ve Batıda gelişen natüralist süslemelerin yanında barok üslup da kendini göstermektedir. Bu durumda belli dönemlere ait ekol ve üsluplar, üzerlerine tarih kaydı düşülmesi nedeniyle, mezar taşlarından da rahatlıkla izlenebilir. Esasen mezar taşları diğer bütün sanat dallarından daha fazla geçmişin örf, adet ve toplumsal olayları hakkında bilgi sunar(Karamağaralı, 1999: 33-34).

Osmanlı mezar taşlarında; ölüm temasına gönderme yapan bitkisel motif ve semboller, Gül, mine, lale, kır çiçeği, hurma, servi, gül dalı, tuğba ağacı, kenger yaprakları, rumiler ve stilize yapraklar şeklinde görülürken, (Resim 34)geometrik motifler de, baklava motifi, yıldız ve daireden oluşmaktadır.



Resim 34: Osmanlı Mezar Taşı.

Nadiren Vazo, kurdele, güneş, istiridye gibi nesnelerin yer aldığı sembollere de rastlanılmaktadır. (Resim 35) Ayrıca Hat sanatının birçok örnekleri de mezar taşlarında yerini alırken, baş ve ayak taşlarında yer alan sarık, ayak ve benzeri sembollerle ölüye ait kişileştirmelere de rastlanılmaktadır.

Bu kişileştirmelerin eski inançların bir yansıması olduğu düşünülmektedir. Eski inanmalarda ölen kişinin kahramanlıklarını anlatan heykellerin ya da balbalların mezar etrafına veya mezar üzerine dikildiği bilinmektedir. Bu nedenle ölen kişinin yaşamdaki kahramanlıklarının yanında, sosyal statüsü, eserleri vb. toplumsal değerlerini sembolize eden motif ve işaretlerin bu nedenle yer aldığı düşünülmektedir.



Resim 35: Osmanlı Mezar Taşı.

3.2. Türk Resim Sanatında Ölüm Temasının Sembol Olarak Kullanımı

Türk sanatının, başlangıcından itibaren semboller üzerine kurulu olduğu bilinmektedir. Türk resim sanatında ölüm temalı sembollerin kullanımı, Eski Hun sanatında ve dokumalarda, Göktürk kitabelerinde ve Uygur resimlerinde sıklıkla görülmektedir. Örneklerinde doğadan soyutlanmış figürler, dokuma ve yaygı motifleri, mimari bezemeler, yazı, süsleme ile minyatürler, semboller olarak yer alırken inançsal dayanakları Orta Asya Şaman kültürüne temellendirilmektedir. Bunun yanında geleneksel sanatlar içerisinde pek çok motif, mistik anlamları ile ölüm imgesi içeren semboller olarak tanımlanabilir.

Bu sembollerin, Selçuklu ve Osmanlı sanatı içerisinde Orta Asya'dan gelen ve İslam Kültürü ile zenginleşerek ve eski uygarlıkların mirasını da bunlara ekleyerek bir sembol dağarcığı oluşturduğu görülmektedir. Türk sanatında Ölümü simgeleyen selvi ağacı, cenneti simgeleyen nar gibi, birçok süsleme unsurları çoğunlukla soyutlamalar-

dan ve sembollerden oluşur.

Eski inançlarda Türk sanatlarının kökeninde var olan, soyutlama ve sembolist motifler üretme geleneği, İslamiyet'in etkisi ile pekişmiş, her türlü düz ve yan anlamları ile sentezlenen yeni anlayışın birer göstergesi özelliği taşıyan formları olarak ortaya çıkmıştır. Bu göstergelerin, bilinen anlamlarının yanı sıra yeniden anlamlandırılmasında, geçmiş inanç ve kültür birikiminin izleri görülmektedir.

Ancak Türk resim Sanatının tarihi gelişimi içerisinde, Batılılaşma serüveni ve getirdiği teknik, üslup vb etmenler sembol ve imge kullanımını, kendi değer ve kaynaklarından uzaklaştırmıştır. Diğer sanat örneklerinde sıklıkla kullanılan semboller Türk Resim sanatında aynı ilgiyi görmemiş, bazı sanatçıların araştırmalarında ve yaklaşımlarında örneklerini vermiştir.

Bu örneklere göre Türk sanatında kullanılan semboller, çizgi, nokta, hat, yazı, harf ve sayı sembolleri ile doğa sembolleri, güneş, ay, ışık, karanlık, ateş, ayna, ağaç, dini mimari unsurları, kubbe, kümbet, kapı, pencere, süsleme motifleri, kuşlar ve böcekler şeklindedir.

3.3. Türk Resim Sanatında Ölüm Temalı Semboller

Türk sanatında ölüm teması, benzer ya da başka imgelerin aktarımında olduğu gibi yine bir takım sembollerle ifade edilmiştir. Buna göre kullanılan semboller, çizgi, nokta, hat, yazı, harf ve sayı sembolleri ile doğa sembolleri, güneş, ay, ışık, karanlık, ateş, ayna, ağaç, dini mimari unsurlar, kubbe, kümbet, kapı, pencere, süsleme motifleri, kuşlar ve böcekler şeklinde değerlendirilmektedir.

3.3.1. Çizgisel Semboller

Bir plastik eleman olarak çizgi, sanatta temel unsurlardan biridir. Temel anlamlandırılmasında belli araçlarla yüzeye bırakılan iz olarak tarif edildiği gibi, noktasal uzantı, sınır çizen hat şeklinde de ifade edilir. Bu anlamda sağa, sola, aşağı, yukarı, sık, aralıklı, doğru, eğri, kalın, ince gibi varlıkları ve ilişkileri ile nesnelere biçim veren unsur olarak ta düşünülebilir. Çizmek, bir bakıma düşüncelerin kelime kullanmadan söylemek veya ifade edilmesi biçimidir. İmgelerinin, fiziksel ifade biçimi olarak ta düşünül-

lebilinen çizgi, sembolünde bazen bir nesnenin bile yerini tutabilir. Örnekleri harfler ve yazılar da en net biçimde belirirken, bilhassa Arap kaligrafisi ve Japon kaligrafisi bütün sembol, hareket ve estetiğini çizgisel devinimlerinden alır (Tansuğ, 1988: 49).

Soyutlama eğilimine en uygun plastik biçimi olan çizgi doğasında sonsuzluk ifader. Aynı zamanda hareket ve ritmi de barındıran çizgisellik, İslam sanatında mistik ve ulvi manalar kazanmıştır. İslam mistisizminde çizgilerin tekrarından ve geometrik düzeninden oluşan motifler, imgeleminde öte dünya ve yüce olanla bağlantı kuran bir araç olarak görülebilir (Mülayim, 2010: 112). Çizgisel bir biçim olan yazı da, motifler gibi görsel ve çizgisel bir göstergeye dönüşür. Böylece anlam ve anlamlandırma yüce ve mistik boyuta ulaşır.

3.3.2. Hayvan Sembolleri

İlk insanlardan günümüze kadar çeşitli hayvanlar dini ve mitolojik imgelemlerde kutsallık kazanmış, ele alındığı durumlara, yüklendiği görev ve anlamlarına göre sembole dönüşmüştür. İlkel topluluklarda ve Mitolojilerde olduğu gibi, hayvanların gizemli varlıklara dönüşmesi ve kutsallaştırılması, bir takım inanmalara bağlıdır. Eski inançlarda kurban olarak seçilen bir hayvan, aynı zamanda bir geçiş aracı ya da kutsal olanla iletişime geçen koruyucu ruh olarak görülmüştür.

Ölüm temalı sembollerde çokça örnekler ile karşılaşılan hayvan sembolleri, başta at olmak üzere, koç, ejderha, kartal, güvercin, vb kuşlar, günümüz de de kullanılan sembollerdir. Yine ölüm habercisi olan baykuş, kara karga, ölüm ve uğursuzluk getiren kara kedi, Adem ve Havva'yı kandırdığı düşünülen yılan ölümle ilişkilendirilirken, Başka hayvanlar, örneğin efsanelerde yol gösteren kurt, Ashab-ı Kehfin köpeği, Peygamberi koruyan örümcek, fil ordusunu dağıtan eabil kuşları, sembol örnekler olarak sıralanabilir.

3.3.3. Kaligrafik Semboller

Birçok yazı sistemi, kavramın ya da kavramların karşılığı olarak kullanılan resimsel sembollerden oluşur. Yazı ile sembol arasındaki biçim ve resimsel ilişkisi çizgi ile kendisini gösterirken de çizginin gücünden kaynaklanır. Hiyeroglif ve Piktogramlar

bilinen en eski yazı sistemleridir. Piktogramların birleşiminden ideogram denilen düşünce sembolleri gelişir(Tansuğ, 1988: 70).

Eski Türk yazıtları bu anlamda başlı başına bir sembol dili olarak kabul edilmiştir. Her bir yazı veya bileşkesi halen daha birer gösterge özelliği göstermektedir. Günümüz de Türk aşiret boyları bu kaligrafik sembollerle ifade edilmektedir.

Arap yazısıyla yapılan kaligrafi, kendi özgünlüğünde bir kutsallık barındırır. Bu kutsal anlamlandırma bir takım gelenek ve göreneklerde kendisini gösterir. Kur'an'ın Arapça olması ona verilen yüce değerle ayırıştırır. Bu bakımdan dünya yazı sanatları içerisinde Hat sanatlarının gelişmesi, mistik bir ifade ile estetik bir duruma dönüşmesi bunun açık bir göstergesidir. Arap yazı imgelerinde dikey yükselen çizgiler bir olan Allah'a yani vahdete gönderme yapar. Yatay olarak yayılan harfler ise vahdetten kesrette, rahmetin ve ilahi nurun yayılması ve yansıması olarak ifade edilir (Burckhardt, 2013: 885).

3.3.4. Rakkam ve Harf sembolleri

Harfler ve rakkamlar tek başlarına birer semboldürler ve bu sembolik durum, dil dizgesi içerisinde gösterge olarak anlam ifade eder. Bunun dışında da bir gösterege olarak sezgisel ve mistik anlamlar da içeren bir sembole dönüştükleri bilinmektedir.

Harf simgeciliği ve harflerin içerisinde farklı ve gizli anlamlar olduğu, bir takım araştırmacıların üzerinde durdukları konuların başında gelmektedir. Hatta Arap dili ve belagat ilmi uzmanları, harflerin mistik anlamlarının bilinmeden, Kur'an'ın hakiki ve işari manalarının anlaşılamayacağı konusunda birleşirler (Schimmel, 2001: 398).

Sembolik anlamlar bakımından birçok değerlendirmelerde harfler anlamlarını bir takım benzeşleyim ilkesiyle edinirken, onu bir sanat eserine dönüştürenler tarafından da farklı anlamlar yüklenmiştir. Örneğin Arap alfabesinin ilk harfi olan elif, eski Fenike dilinde öküz başından stilize edilmiştir. Diğer yandan Arapça Allah yazısının ilk harfidir ve harf sembolizminde Allah'ı temsil eder. Elif harfinin sayı değeri, Ebcad adı verilen, Arap harfleri üzerine kurulu bir matematik sistemi içerisinde, bir rakamı ile ifade

edilir.

Bu bakımdan Allah'ı ve vahdeti sembolize edildiği düşünülebilir. Elif, doğruluk dürüstlük anlamına geldiği gibi edebiyatta sevgili olarak ifade edilmiş, sevgilinin boyu elife benzetilmiştir. Elif, "Oku" olan ilk emrin ilk harfi olduğu içinde ilimle ilişkilendirilmiştir.

Bir başka örnek ise Örneğin "Hüve" "hu" kelimesidir. İnsan nefesini sembolize eder. Doğrudan Allah'ı işaret eden "O" anlamıyla, mutlak sonsuz olanın anlatımında sembol olmuştur. Ölüm temasında bu anlamda mezar taşlarında ilk ifade olarak yerini almıştır.

Sayılar, ise insanların gündelik hayatlarında nesnelere nitelendirirken, ölçü ve miktar kavramlarını ifade eden sembollerdir. Ayrıca sayıların da harflerle teşkil olunmuş ya da munhasıran mistik anlamları vardır. Soyut düşüncelerin somut sembolleri olmasının yanında yüklenen bu gibi yananlamlarla da gösterge sayılmaktadırlar.

İbadetlerde sayıya bağlı tekrarlar örneğin tesbih sayılarının 33 veya 99 olması gibi belirli günlerinde belirli sayılarla ifade edilmesi sayılara bir kutsallık atfetmiş ve sembol dilinde yer almasını sağlamıştır. Ölüm temalı sayılarda da bu sayı ve rakamlar değer almış, ölünün yedisi, kırkı, elliiki gibi ifadelerle sembol halini almıştır. Eski inanmalarda ve günümüz geleneklerinde rakamlarla oluşan bir ifade düzeyi birçok alanda karşımıza çıkmaktadır.

3.4. Türk Resim Sanatında Ölüm Temalı Sembol Kullanan Ressamlar

Batılı anlamda resim Osmanlı'nın son dönemlerine tesadüf etmektedir. Bu anlamda resimler yapan ilk ressamlarımız, bir takım üslup ve anlayışlarla Batıyı takip ederken, eski anlayışta resim yapan sanatçılara da rastlanmakta idi. Bu bağlamda bir bazı ressamlar izlenimci akımda manzara resmine yönelerek batıyı izlerken, Osman Hamdi gibi bazı ressamlarımız ise oryantal eserler ortaya koyarak, İslami motifler içeren Doğu kültürüne ait izler taşıyan resimler çalışmışlardır. Osmanlı ressamlar Cemiyetinin kurulması ile başlayan gelişmeler resim sanatında yeni anlayışların oluşmasını neden olmuştur. Şişli Atölyesi ressamları Birinci Dünya savaşı ve Kurtuluş savaşı resimle-

ri yaparak, savaşa, savaşın getirdiği yıkıma dolayısı ile ölüme doğrudan göndermeler yapmışlar, kahramanlık ve şehadet gibi konuları işleyerek ölüm temasını sembolize eden çalışmalar bırakmışlardır. Yine İbrahim Çallı'da, mevleviler konulu resimleriyle, Cevat Dereli, Malik Aksel, Şemsededin Arel gibi sanatçılar da Anadolu ve mistizim temalı resimlerinde eserleri ile dikkat çeken sanatçılardır (Tansuğ, 1991: 172).

Türk kültüründen esinlenerek eserler veren D grubu ressamı Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühdü Müridoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim gibi sanatçıların çalışmalarında Türk ve İslam motifleri yanı sıra, ölüm temalı semboller kullanılmıştır.

Sonraki dönemlerde ise sembolist, lirik ve tinsel yaklaşımla birlikte Batı sanatının biçimsel etkileriyle birlikte içerik olarak ta yerel arayışların arttığı görülmektedir. Bu dönem sanatçılarının düşsel ve mistik dışavurumlarıyla Türk resminin içeriği ve anlam zenginliğinin arttığı görülmektedir.

Kim sanatçılar Geleneksel Türk sanatlarına öykünen eserlerle dikkat çekerken, kimi sanatçılar onlardan ilham alarak hem biçim hem içerik olarak öz kültürün değer ve hazinelerini keşfetmeye başladılar. Bunlar arasında ilk akla gelen sanatçılar, Burhan Doğançay, Yüksel Aslan, Erdal Alantar, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Şemsi Arel'dir.

Ölüm temasının Türk resim sanatındaki ele alınışı daha çok 1980 sonrası sanat eğilimlerinde artmaya başlamış, 2000 yıllara gelindiğinde ise birçok sanatçı ve üslup tarafından eserlerine yansıtılmıştır. Çağdaş sanat içerisinde adlandırılacak bu sanatçılar arasında; Adnan Turani, Adnan Çoker, Ahmet Yakuboğlu, Ergin İnan, Devrim Erbil, Hüsamettin Koçan, Süleyman Saim Tekcan, Mustafa Ayaz, Balkan Naci İslimye- li, Özdemir Altan, Ahmet Atan, Utku Varlık, Mehmet Güteryüz, Aydın Ayan, gibi ressamlar ve akademisyen sayılabilir.

Geleneksel değerlerin, kültür biçimlerinin dünya sanat tarihinde özgün ifade ve anlatımlarıyla koşul olarak kabul edildiği çağdaş sanatımızda, genç kuşağın yeni konularında

ölüm teması da yerini almıştır denilebilir.

3.5. Çağdaş Türk Sanatında Ölüm Teması ve Göstergibilimsel İnceleme

Çağdaş Türk sanatında değerli örneklerinin verildiği ölüm temalı çok sayıda esere rastlanılmıştır. Bu eserlerin incelenmesi birçok geleneksel ve yeni yöntemlerle mümkün olabilmektedir.

Göstergibilimsel açıdan eser incelemesi de bu yöntemlerden birisi olarak bilinmektedir. Konun karışıklığı ve çeşitliliği dikkate alınarak, göstergibilimsel incelemelerde birtakım tasnif ve şemalara ihtiyaç duyulmaktadır. Eserlerin incelenmesinde bu karışıklığı gidermek ve mümkün olan sadelikle ele almak için belirlenen tasnif ve şemalar şu şekilde belirlenmiştir.

Eserin, “Görsel Gösterge Çözümleme Yöntemleriyle” Çözümlemesi,

Eserin, “Düz ve Yan Anlamlar” şemasıyla çözümlenmesi,

Eserin, “Göstergibilimsel Dörtgen Uygulaması” ile çözümlenmesi,

Eserin, “Gremias’ın Göstergibilimsel Dörtgenine” göre, eyleyenler aracılığıyla soyut kavramların somut anlamlar yüklenmesi yolu ile çözümlenmesi,

Eserde, “Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar” tasnifi ile çözümlenmesi,

Eserin, “Göstergibilimsel Dörtgene” göre çözümlenmesi.

3.5.1. Adnan Çoker’in “Gök Planı”

İlk topluluklardan itibaren insanlar, birbirleriyle olan iletişimlerinde ve doğa ile mücadelelerinde pek çok yöntem geliştirmişlerdir. Bunun için söz, beden, biçim ve işaretler bir dil olarak kullanılmış, oluşan bu dil zamanla bir sistematığe dönüşerek kendi içinde belli kodlar almıştır. Tarih içerisinde ilk insanlardan itibaren imge, sembol ve kavram dillerine ait kodlar, kutsal metinler ve ritüeller ile sanat eserlerinde İlk çağlardan itibaren görülmeye başlanmıştır.

Ölüm anlayışına bağlı imge ve sembol kullanımı da bu bağlamda değerlendirildiğinde, günümüz Türk resminde çoğu ressamın eserinde ölüm anlayışına ait birçok u

suru görmek mümkündür. Ancak bu imge ve sembollerin, kimi ressamalarda plastik bir ifade aracı olarak ön plana çıktığı görülürken, kimilerinde ise inançsal anlamlarının ön plana çıktığı görülmüştür.

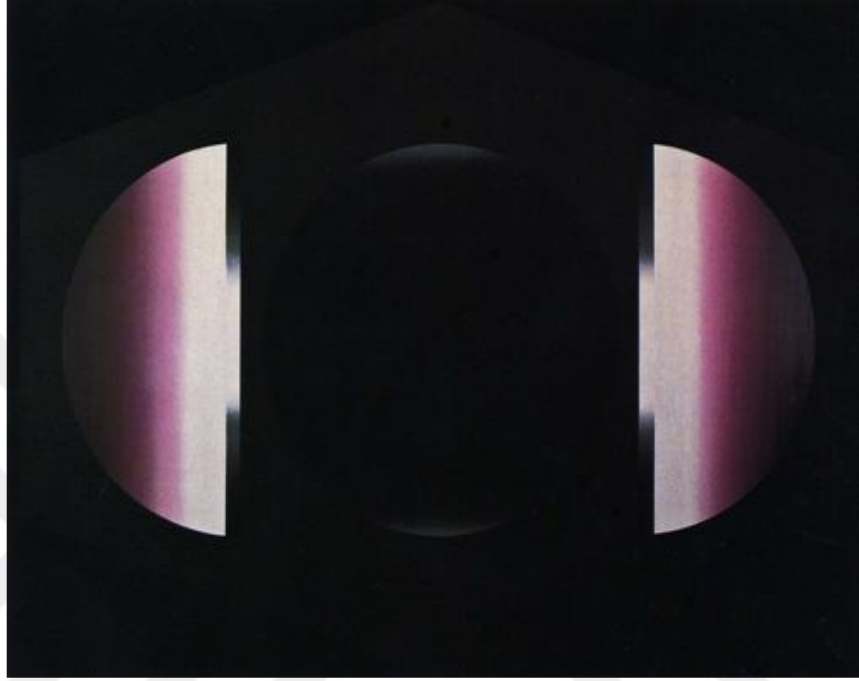
Yine ölüm anlayışına bağlı bu eserler göstergebilimsel açıdan incelendiğinde düz anlamlarının yanın değişik yan anlamlarda içerdiği ve bu yan anlamların geçmişten gelen belli kültür unsurları ile inançlarına temellendirildiği görülmektedir. Ölüm anlayışına bağlı gelişen öte dünya imgelerinde mekan önemli yer tutmaktadır. Ölüm olayından sonra ruhun gideceği düşünülen bu mekanlardan birisi de değişik katmanlardan oluşan gök'tür.

Eski Türklerin inanç sisteminde gök, tanrının mekanı olarak iyi ruhları temsil etmektedir. Tanrı kelimesinin de Gök ve İlah anlamlarında kullanıldığı, Gök Tanrı'nın bu mekanı sonsuz ve mavi renkte imgelenerek, mavi gök, gök kubbe isimleri verilmiştir. Nitekim günümüzde yaygın olarak mavi yerine gök adlandırmaları kullanılmaktadır. Bu nedenle, Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı mimarlığında sıkça gördüğümüz kubbelerin bu inancın etkisi altında geliştiği, Gök Tanrı inancına dayandığı düşünülen gök kubbelerin, göğün mimariye "gök kubbe" olarak taşındığı görülmektedir (Şener, 2003: 49-107).

Göğün mimari yapılarının üzerine yerleştirdikleri kubbelerle sembolize edilmesi de bu anlayışın yansımaları olarak düşünülebilir. Aynı anlayış Çağdaş Türk resminde de değişik örnekler vermiştir. Sanatçı Adnan Çoker'in Gök planı (Resim 36) adlı eseri bu kapsamda değerlendirildiğinde; eserin kompozisyon kurgusunun Eski Türk inanmalarındaki mekan tasavvuru ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Adnan Çoker eserde kullandığı gök imlerinin doğaya ait olduğunu aynı zamanda, bu imleri kullanmasının eski inanmalara dayandığını, gökkubbenin hem bu dünyaya hem de öte dünya ya ait bir im olduğunu söylerken, “- ilk olarak Konya Karatay Medresesini gördüğümde, kendi kendime, ‘bu kadar emsalsiz bir gök görmedim dedim’” (Dalkıran, 2010:69) diyerek konu hakkında ki yaklaşımını ortaya koymuştur. Bu bakımdan denilebilir ki, sanatçının eserinde vurgulamak istediği gökkubbe, dolayısı ile

bu eski inanış ve benzer eserlerde ki anlatım etkilerine duyduğu hayranlıktır. Nitekim aynı söyleşisinde “Mavi, dekoratif, müthiş bir şeydi. Ama bir yandan da o kubbenin, gökyüzünün yalın bir temsili olmadığını da biliyordum.” Demektedir.



Resim 36: Gök Planı

Eserde görülen göstergeler: Resim tüval üzerine yapılmıştır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu renklerle geniş bir alan düzenlenmiş, dengeli, sıcak renklerle lekeler atılmıştır.

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme

Ölüm Son (Gönderici)►	Sonsuzluk..... (Nesne)	►	Sosyal toplum (Alıcı)
İnanma..... (Yardımcı)►	Adnan Çoker..... (Özne)	►	Ölüm-Son (Engelleyici)

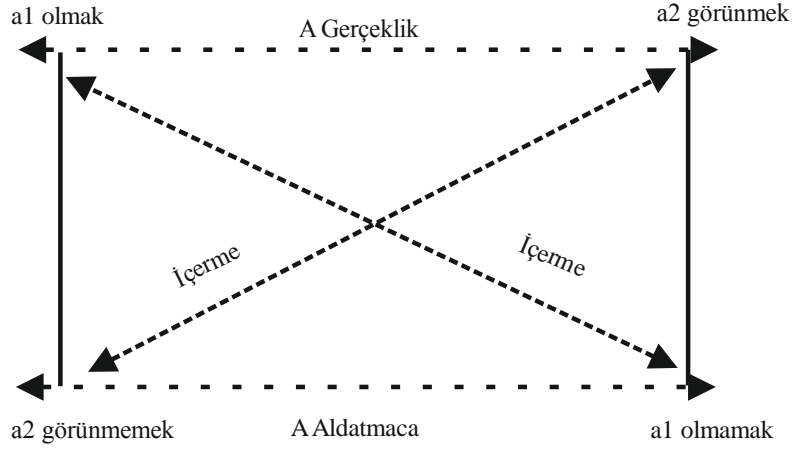
Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Kubbe	Cansız, nesne	Öte dünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş
Motif, form	Cansız, nesne	Estetik güzellik
ıIık	Cansız, nesne	Belirtme, açıklık
Koyu leke	Cansız, renk	Bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Ümit, ışık, aydınlanma
Daire	Cansız, nesne	Açık, gizem
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruhsallık

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

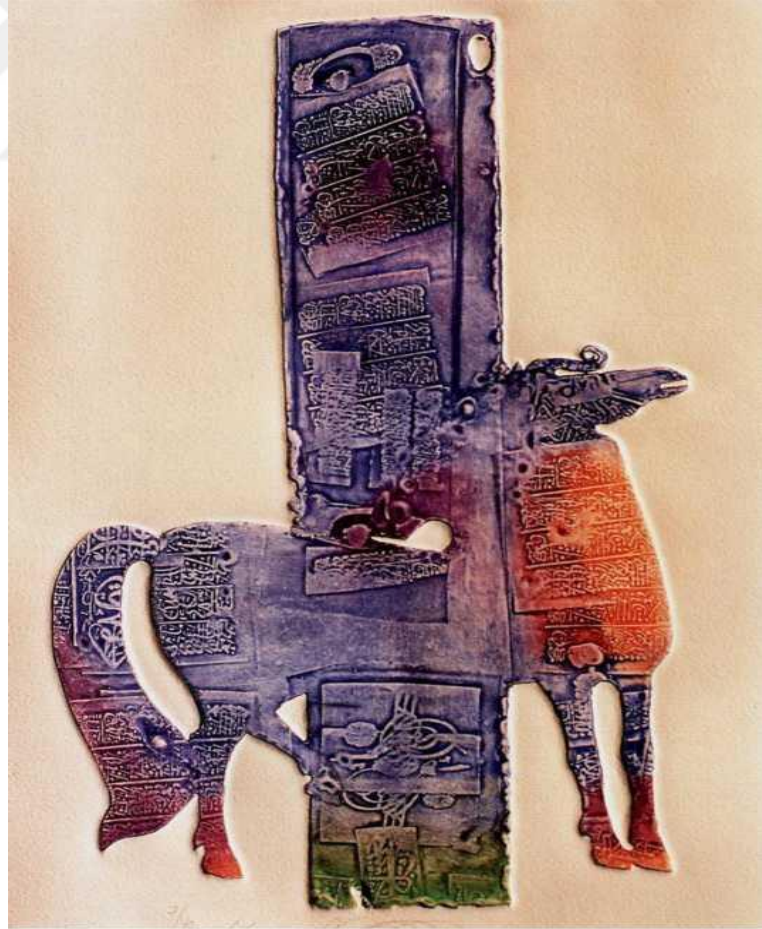
Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.2. Süleyman Saim Tekcan “Atlar ve Hatlar”

Göğe ulaşmada değişik araçlara ihtiyaç duyulduğu, at, koç, kartal ve benzeri hayvanların bu düşüncede imgelenecek sembole dönüştüğünü anlatan eserlere günümüz çağdaş sanatında da rastlanılmaktadır. Öte dünya ya bir geçiş kapısı olarak düşünülen mezar geleneğinin anlatıldığı kimi eserlerde mezar kendi başına bir yapı olarak ele alınırken, kimi zamanda değişik sembol ve süslemelerle eski Türk inanışlarına göndermelerde bulunulmuştur. Ressam Süleyman Saim Tekcan'ın eserleri bu kapsamda incelendiğinde benzer yaklaşımların olduğu görülür.

Sanatçının çalışmalarında görülen “At” imgesinin eski inanmalarda ve ritüellerdeki ifadesi, atın öleni diğer dünyaya taşıması, düzey atlatması, yani bu dünyadan başka dünyalara geçişi gerçekleştirmesidir (Eliade, 2006: 508). Ayrıca atın kurban

edilmesi, mezar üzerine at ya da at yelesi asılması ritüelide bu kapsamda değerlendirilmektedir. Sanatçının “Atlar ve Hatlar” (Resim 37) adlı eserinde görülen at figürünün mezar yapı ile birlikte ele alınması bu anlayışın bir yansıması olarak görülebilir. Nitekim ana yapıyı oluşturan mezar formu, yine İslam sonrası gelişen bir gelenek olan hatlarla süslenerek plastik bir zenginlik kazandırılmıştır. Bilindiği gibi mezar taşı geleneğinde kullanılan semboller dinsel içeriklerinin yanı sıra süsleme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle ölüme ait sembollerin yer aldığı süslemelerin yanında ölen kişiye ait bilgi ve tasvirlerle yer verilmesi eski Türklerden günümüze kadar sürdürülmüş bir gelenektir. Sanatçının tüm bu gelenekleri içine alan çalışması Türklerde Ölüm anlayışının çağlar içindeki inanmalarını yaşatması ve yeni inanışlarla harmanlayarak dönüşümünü de göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca eserde ölüm anlayışının ele alınış biçimi ve sembol kullanımı sanatçının konu hakkında kapsamlı bir bilgiye sahip olduğunu göstermektedir.



Resim 37: Atlar ve Hatlar.

Eserde görülen göstergeler: Resim tüval üzerine yapılmıştır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu renklerle dengeli bir şekilde boyanmış, sıcak renklerle lekeler atılmıştır. Figürler anıtsal bir şekilde yerleştirilmiştir.

Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Taş	Cansız, nesne	ötedünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş, anıtsallık
Form	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme, ruh inceliği, mistik ifade
At	Cansız, nesne	Geçiş, araç
Koyu leke	Cansız, renk	Bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Ümit, ışık, aydınlanma
Kaligrafi	Cansız, nesne	Gizem
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruhsallık

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme

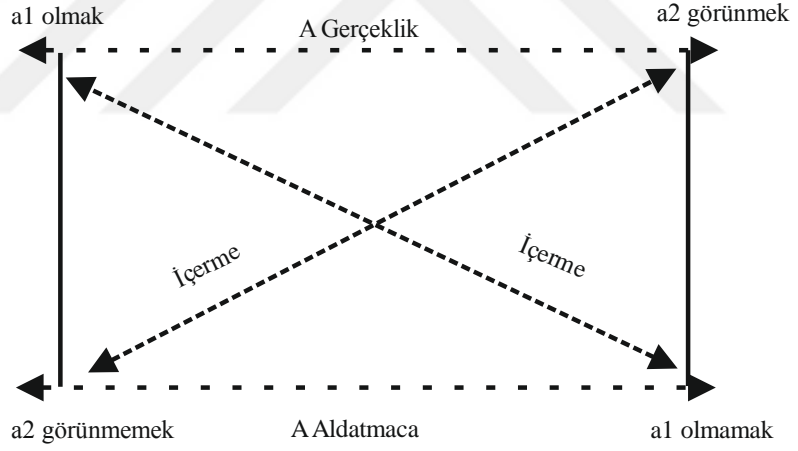
Ölüm olgusu ► Sonsuzluk..... ► Sosyal toplum
(Gönderici) (Nesne) (Alıcı)

İnanma..... ► Süleyman Saim Tekcan..... ► Ölüm-Son
(Yardımcı) (Özne) (Engelleyici)

Eserde Gösterge Çözümlerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve “Hayat Ağacı”

Göge ulaşmada bir başka araçta evrenin direği olarak kabul edilen “Hayat Ağacı” dır. Hayat ağacı, “Eski Türk geleneğine göre, bu dünyanın ortasından geçtiği düşünölen, dünyayı öte âleme ve Demirkazık ‘a bağlayan ağaç olarak kabul edilmektedir. Gök katlarının ve göğün temsilinde sıkça görölen hayat ağacı eski Türklerin şaman ritüellerinde, şamanın ölen kişiye eşlik etmesi, ölümler diyarına geçişi ve haberler getirmesi imgeleminde sembol olmuştur. Halen anadoluda yaşayan gelenekler arasında ağaca verilen bu kutsiyet servi ağaçlarında ulu çınarlarda ve ağaca çabut bağlama ritüellerinde kendini göstermektedir. Hayat ağacının bu sembolleri bazen direkt biçimsel özellikleri bazende imge ile çağdaş türk sanatı ererlerinde belirir. Bedri Rahmi Eybuğu’ nun “Hayat Ağacı”eseri bu bağlamda biçimsel özellikleri ile kendini belli eder. (Resim 38) Resimde semboller doğrudan yan anlamlara gönderme yapar.



Resim 38: Hayat Ağacı

Türk kültüründen aldığı geleneksel alana ait motifleri çalışmalarında kullanarak Türk resminin kimlik bunalımına bir kapı araladığı, düşünceleri ile Çağdaş Türk resminin evrensel boyutlarda temsiline imkan veren ilk çalışmaları ortaya koyduğu, kendinden sonra gelen kuşağı bu yönde etkilediği bilinmektedir. (Elmas, 2000: 80).

Eserde görülen göstergeler: Resimde ana malzeme tuvaldir. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu renklerle dengeli bir şekilde boyanmış, sıcak renklerle lekeler atılmıştır..

Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Ağaç	Cansız, nesne	Öte dünyaya geçiş, sonsuzluğa geçiş,yaşam
Form	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme, ruh inceliği, mistik güzellik
Damgalar	Cansız, nesne	Sınırlandırma, sabitleme
Koyu leke	Cansız, renk	Karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Aydınlanma
Dallar	Cansız, nesne	Gizem
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruhsallık

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergibilimsel inceleme

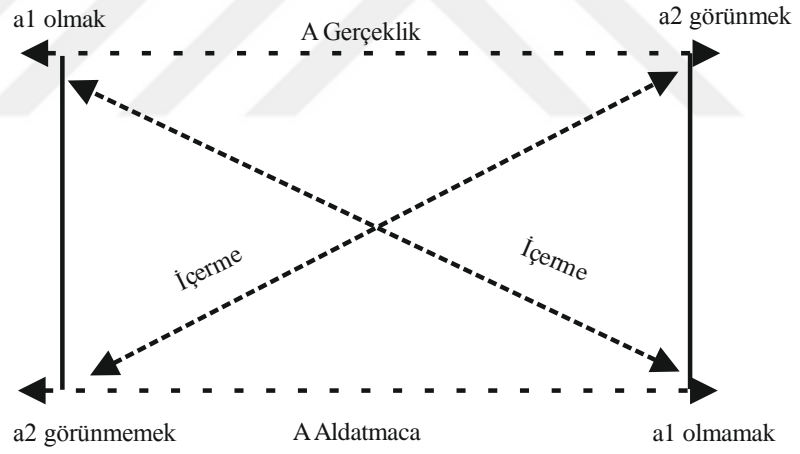
Ölüm olgusu► Sonsuzluk.....► Sosyal toplum
(Gönderici) (Nesne) (Alıcı)

İnanma.....► Bedri Rahmi Eyüboğlu.....► Ölüm-Son
(Yardımcı) (Özne) (Engelleyici)

Eserde Gösterge Çözümlerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.4. Hasan Kıran “Gösteri”

Aynı geçiş ritüellerinde ana sembollerden birisi de şamandır. Şamanist inancın Türk inançlarındaki yansımalarının ana karakterlerinden birisi olarak karşımıza çıkan şaman ve bağlı ritüellerinde izler yine Çağdaş Türk Resminde görülen semboller arasındadır. Şamanist inancın bu izlerini resimlerinde en etkin bir şekilde kullanan sanatçılardan birisi de Hasan Kırandır. (Resim 39) Şamanın resmin ana karakterlerinden birisi olarak ön plana çıkardığı çalışmasında, sanatçı Şamanizm’e ait birçok imgeyi plastik bir ifade aracı olarak kullanmasının yanında binlerce yıllık Türk kültürünü içinde taşıyan Şamanist inanca ait söylenceleri, aynı zamanda çalışmanın ana teması yapmıştır. Çalışmada sanatçı her ne kadar biçimsel anlatımla direk sembolü ön plana çıkarmışsa da, sembol diline yapılan göndermelerde geçmişin tüm birikimlerinin eser üzerindeki etkileri gerçeğe dönüşmektedir. Esasen sanatçının deyimi ile önemli olan, gerçeği ortaya çıkarmak değil, o gerçeğin kılık değiştirilerek, farklı şekilde imgeler aracılığıyla ortaya konulmasıdır (Kıran, 2010).



Resim 39: Gösteri.

Eserde görülen göstergeler: Resimde tüval üzerine yapılmıştır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu renklerle dengeli bir şekilde boyanmış, sıcak renklerle lekeler atılmıştır.

Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Figür	Cansız, nesne	Farklı alemlere açılma, öte dünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş
Form	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme, ruhsallık.
Davul	Cansız, nesne	Dans, trans
Koyu leke	Cansız, renk	Gayb, bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Ümit, ışık, aydınlanma
Kapı Kilidi	Cansız, nesne	Sır,, düğüm, mistik, gizem
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruh, mistik duygusallık

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergibilimsel inceleme

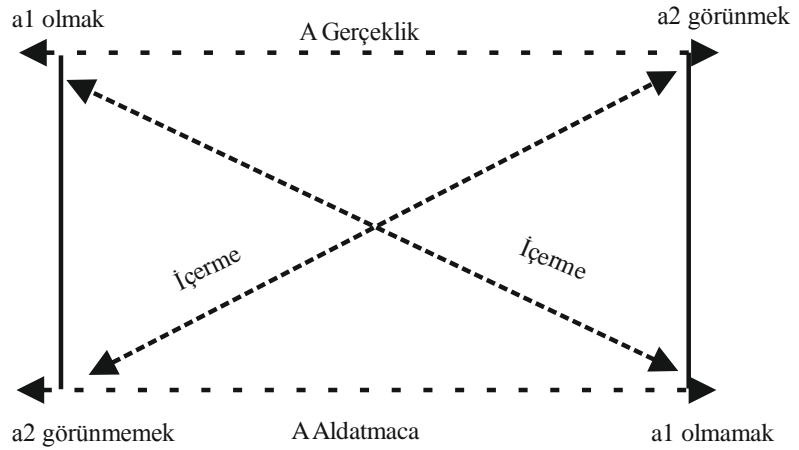
Ölüm olgusu ► Sonsuzluk..... ► Sosyal toplum
(Gönderici) (Nesne) (Alıcı)

İnanma..... ► Hasan Kıran..... ► Ölüm-Son
(Yardımcı) (Özne) (Engelleyici)

Eserde Gösterge Çözümlerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.5. Rauf Tuncer “İsimsiz”

Eski Türk inanış ve geleneklerini resimlerde yansıtan sanatçıların belli ritüelleri dikkate aldıkları gözlemlenirken, Aynı inanışın İslam Sonrası sanatlarla sentezlenerek kendine özgü yorumlamalarla dikkati çeken sanatçılara da rastlanılmaktadır. Çağdaş Türk resminde bu doğrultuda eserler veren sanatçılardan birisi de Rauf Tuncerdir. Tuncer, İslam öncesi dini ve kültürel motifleri, İslam sonrası imge ve sembollerle birleştirerek oluşturduğu kültür katmanlarını tuvaline taşıyarak gelecek nesillere adeta geçmişten bir gönderme yapar (Taş, 2010: 50). Semboller ve imlerle dolu biçimlerin belli düzenlerde geniş kompozisyonlarda (Resim 40) geçmiş kültürlerin kaligrafik motiflerinin yanında İslami yazı ve istiflerin mistik tasuvvufi anlatımları da dikkat çekmektedir. Ölüm anlayışını geçmişin ve günümüz imge ve sembollerinde birleştirerek yüklediği anlam arayışını, anıtsal mezar taşları, Osmanlı mezar taşları, türk sanatının damga ve motifleri ile kaligrafik öğeleri, istiflenmiş örnekleriyle adeta izleyiciye bırakmaktadır. Eserde yan anlama yapılan bu göndermelerde eski kültüre ait birikimleri ile konuya hakimiyeti ön plana çıkmaktadır.



Resim 40: İsimsiz.

Eser göstergebilimsel açıdan incelendiğinde:

Eserde görülen göstergeler: Resim tuval üzerine yapılmıştır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu ve açık renklerle dengeli bir şekilde boyanmış, sıcak renklerle motifler atılmıştır.

Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Taş	Cansız, nesne	Sonsuzluğa geçiş, anıtsallık
Motif	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme, ruh inceliği,
Anıt	Cansız, nesne	Belirtme, yaşatma
Koyu leke	Cansız, renk	Gayb, bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Ümit, ışık, aydınlanma
Kaligrafi	Cansız, nesne	Düğüm, gizem
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruhsallık

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme

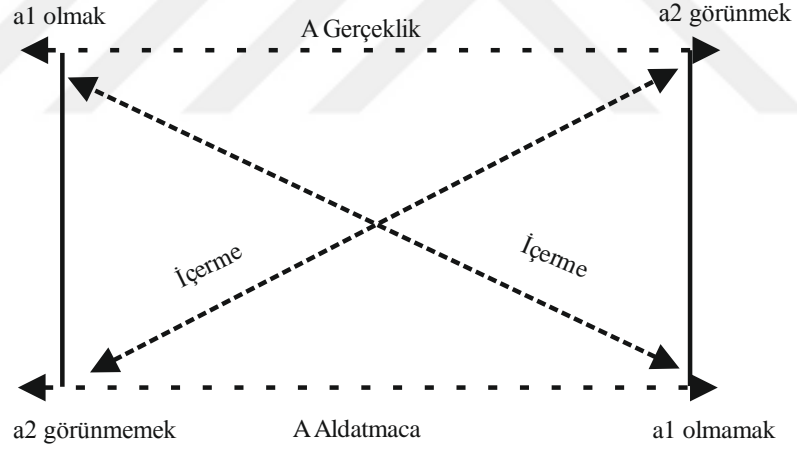
Ölüm olgusu ► Sonsuzluk..... ► Sosyal toplum
(Gönderici) (Nesne) (Alıcı)

İnanma..... ► Rauf Tuncer..... ► Ölüm-Son
(Yardımcı) (Özne) (Engelleyici)

Eserde Gösterge Çözümlerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

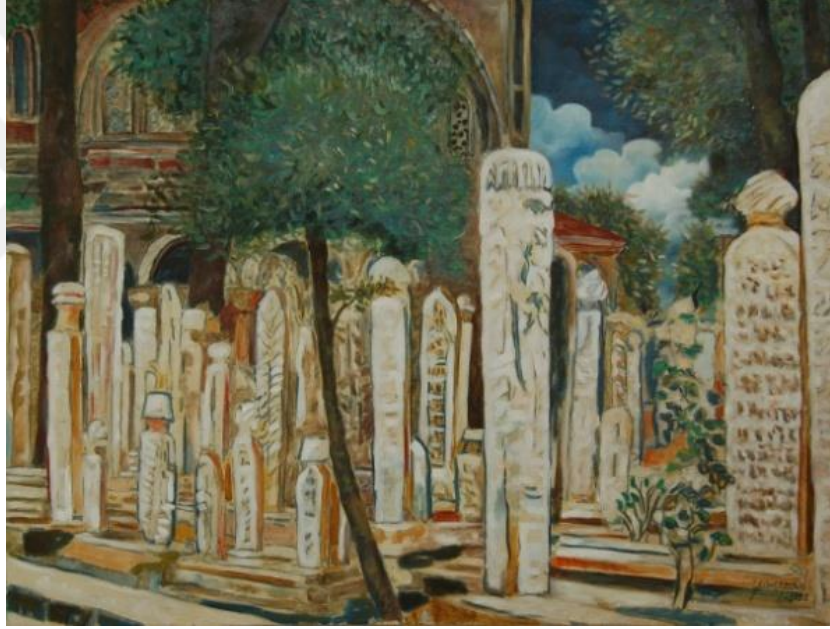
Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.6. Ahmet Atan “Mezarlık”

Türkler de ölüm anlayışının geçmişten süzülerek günümüze kadar gelen en yalın anlatımları Ahmet Atanın eserlerinde görülmektedir.(Resim 41) Eserde ele alınan konu bu dünyada sonlanan ölümden çok diğer dünya hakkında ip uçları vermektedir. Nitekim Atan’ın, resimlerinde zaman zaman kullandığı mezarlıklar peyzajı ya da sembol olarak alınmış mezar taşlarının üzerinde “hüve-l baki” sözü yazar. Anlam olarak “Allah’tan başka her şey ölümlüdür.” demektir (Ayvazoğlu, 1989:70). Ancak, sanatçıya göre bu görünen bir semboldür. “Hayy” sıfatının varlığına işaret etmektedir ve sonsuza kadar Allah’la beraber olma durumuna yani sonsuzluk kavramına gönderme yapmaktadır.



Resim 41: Ahmet Atan, Mezarlık

Eser göstergebilimsel açıdan incelendiğinde:

Eserde görülen göstergeler: Resim tuval üzerine yapılmıştır. Renkli somut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu renklerle imgeler dengeli bir şekilde yerleştirilmiş, sıcak renklerle boyanmıştır.

Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Taş	Cansız, nesne	Öte dünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş, anıtsallık
Form	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme, ruh inceliği
Anıt	Cansız, nesne	Sabitleme, belirtme
Koyu leke	Cansız, renk	Gayb, bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Ümit, ışık, aydınlanma
Kaligrafi	Cansız, nesne	Gizem, belirlilik
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruh, mistik duygusallık

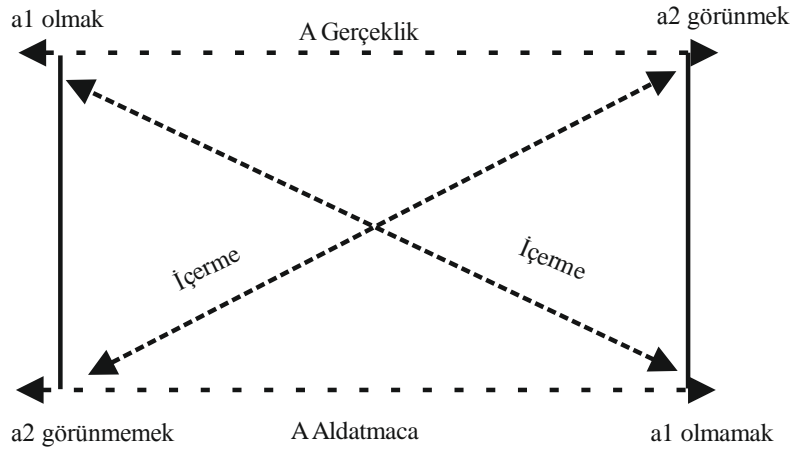
Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme

Ölüm olgusu (Gönderici)	► Sonsuzluk..... (Nesne)	► Sosyal toplum (Alıcı)
İnanma..... (Yardımcı)	► Ahmet Atan..... (Özne)	► Ölüm-Son (Engelleyici)

Eserde Gösterge Çözümlerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

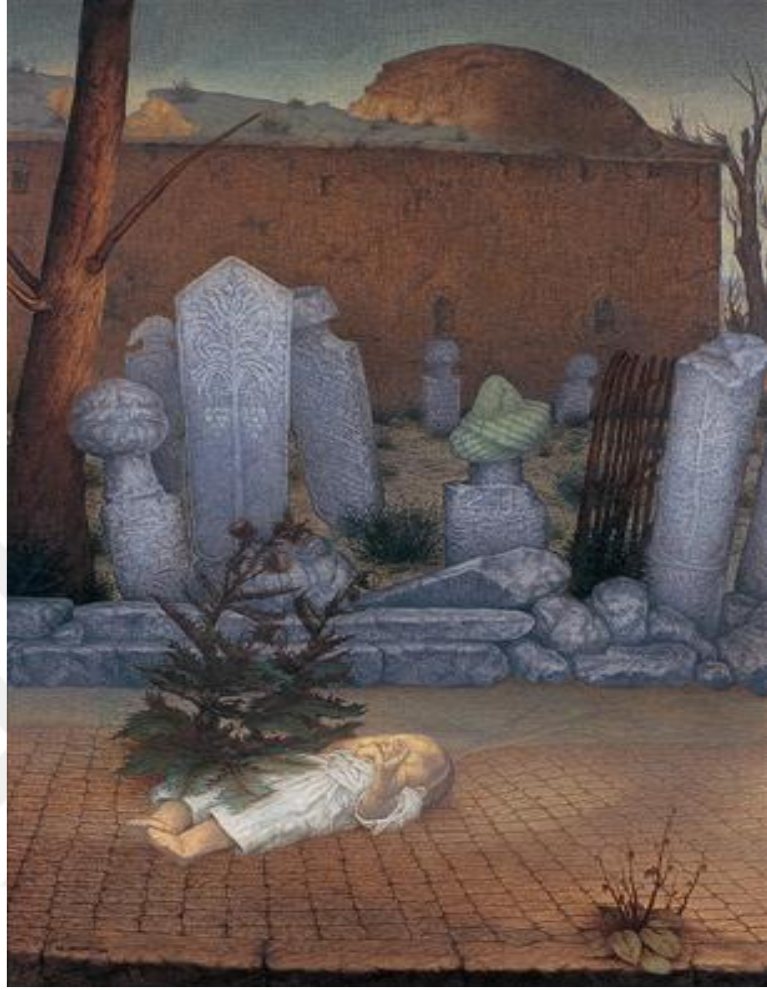
Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.7. Aydın Ayan “Bir Memleketin Simgesel Portresi”

Aynı şekilde sembol anlatımlarında mezar taşını ölümün en bariz şekilde kullanan sanatçılardan biriside Aydın Ayan'dır. Bir memleketin simgesel potresi adlı eserinde (Resim 42) mezar taşları sembol olarak ön plana çıkmaktadır. Ayan'ın resimlerinde mezartaşlarının ısrarla öne çıkması görünen anlamının yanında başka anlamlarına gönderme yapabileceği düşünülmektedir (Giray, 1999: 19).

Nitekim resimde kompozisyon olarak merkeze alınmış bebeğin ölümle olan ilgisi ölümün belirsizliğine olan bir gönderme, hemen yanında taşlar içerisinde yeşeren bitkinin de hemen arkasında ki mezartaşındaki hayat ağacına ve yeniden doğuşa yapılan bir atıf olduğu düşünülmektedir. Ayrıca mezartaşlarının eski kültüre ait olması da kadim ölümün çözümleme gerektiren estetik bir halidir.



Resim 42: Bir Memleketin Simgesel Portresi

Eser göstergebilimsel açıdan incelendiğinde:

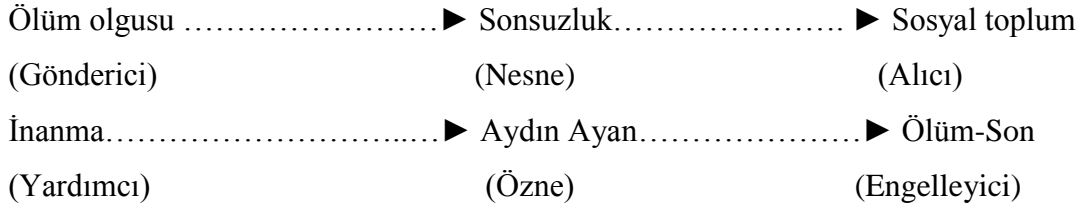
Eserde görülen göstergeler: Resim tuval üzerine yapılmıştır. Renkli somut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu renklerle dengeli bir şekilde boyanmıştır.

Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Taş	Cansız, nesne	Öte dünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş
Form	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme, ruh inceliği
Anıt	Cansız, nesne	Sabitlenme, anıtsallık
Koyu leke	Cansız, renk	Bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Ümit, ışık, aydınlanma
Motif	Cansız, nesne	Açılık
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruhsallık

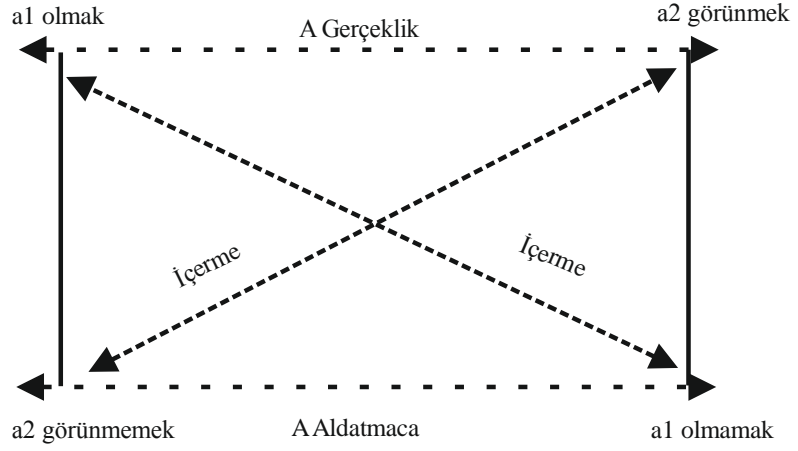
Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme



Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

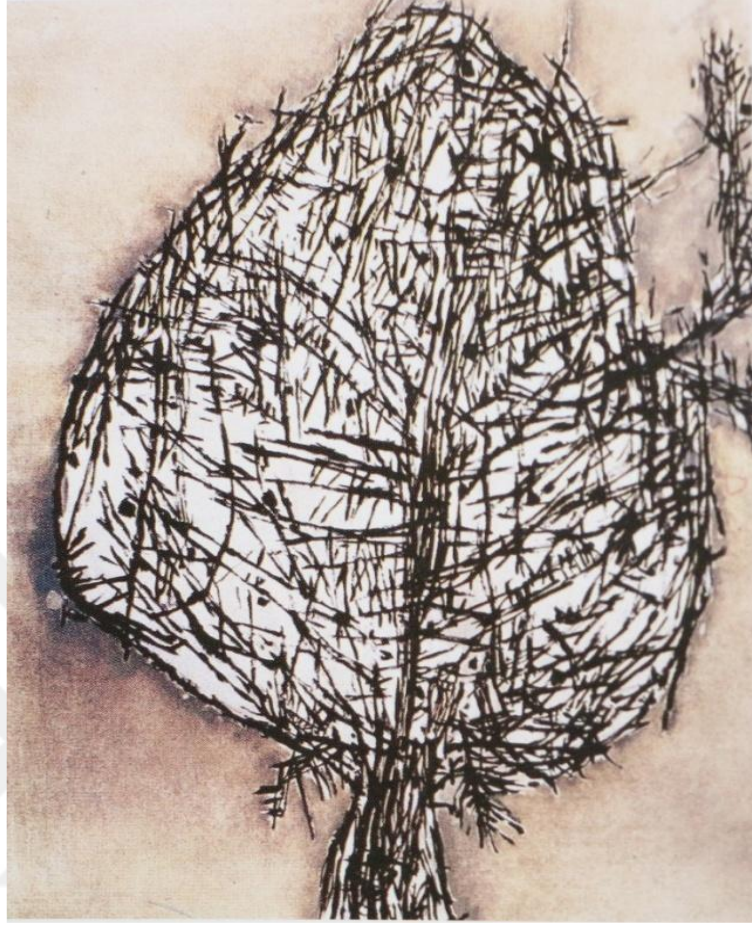
Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.8. Devrim Erbil, “Kalkan Ağacı”

Türklerin İnanç sisteminde ağaca bir kutsallık atfedildiği bilinmektedir. Bu kutsal ağacın, hayat ağacı örneklerinde olduğu gibi doğrudan göndermelerde bulunulmasa bile dolaylı olarak Çağdaş sanat eserleri örnekleri arasında yer aldığı görülmektedir. Devrim Erbil resimlerinde, de bu ağaç kutsal semboller olarak yorumlanabilir.

Sanatçının Kalkan ağacı resminde (Resim 43) çizgisel betimlerde kaosun yapısı içerisinde ilahi bir yapı ile birbirine bağlanan dallar, ağaca yapılan göndermelerin yanında aslında onun atfedildiği sonsuzluğa da yan anlam bakımından bir kapı açmaktadır. Bunun yanında resimde plastik bir unsur olarak göze çapan renklerde sanatçıya özgü imgelerde soğuk, cansız renklerle gökyüzünün derinliği ve sonsuzluğuna gönderme yapar.



Resim 43: Devrim Erbil, Kalkan Ağacı

Eserde görülen göstergeler: Resim tuval üzerine yağılmıştır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: notr renklerle dengeli bir şekilde boyanmış, soğuk renklerle lekeler atılmıştır.

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme

Ölüm olgusu ▶	Sonsuzluk..... ▶	Sosyal toplum
(Gönderici)	(Nesne)	(Alıcı)
İnanma..... ▶	Devrim Erbil..... ▶	Ölüm-Son
(Yardımcı)	(Özne)	(Engelleyici)

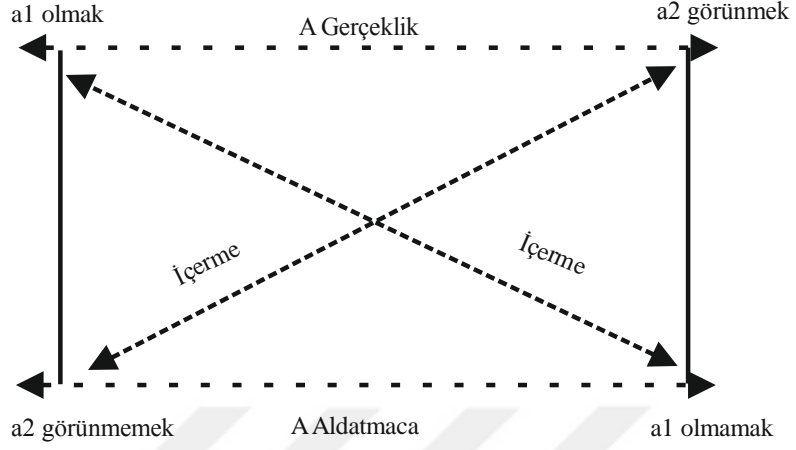
Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Ağaç	Cansız, nesne	Öte dünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş
Form	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme, ruh inceliği
Dallar	Cansız, nesne	Açıklık
Koyu leke	Cansız, renk	Gayb,bilinmezlik,karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Işık, aydınlanma
İmge	Cansız, nesne	Gizem
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruh, mistik duygusallık

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeye Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.9. Ergin İnan “Öte Dünya Kapıları”

Ergin İnan antikacılardan temin ettiği kendisi de zaten sanat eseri olarak değerlendirilebilecek atık nesnelere tüval olarak kullanarak üzerlerine resimler yapmaktadır. (Resim 44) Bu nesnelere bir de kapılardır. Kapının biçimi ile ilişkilendirdiği, öte dünyaya ya da bir başka âleme açılan kapılar olarak betimlediği imgelem den hareket eden sanatçı, İnsanın bu dünyadan başka bir dünyaya olan yolculuğunu bu nesnelere üzerinden aktarmıştır. Esasen kullanılan materyal olarak nesnenin kendisi biçim itibarıyla konuya gösterge yapmaktadır. Geçişin ya da ruhun yolculuğunu sembolize eden form,

biçimsel olarak öte dünya ya açılan bir kapı olarak gösterge kabul edilebilir.



Görsel 44: Öte Dünya Kapıları.

Türk inanç sistemlerinde yerleşik inanca göre simgelenmiş birkaç kapıdan söz edilmektedir. Mezar bu kapılardan ilki olarak adlandırılırken, Alem-i Berzah, Âhiret alemi bu kapıların örnekleridir.

Sanatçı eserinde kullandığı, canlı cansız renklerle bilinmezliğe, sonsuzluğa başka alemlere açılan kapılara kapının imgesel anlamlarına göndermede bulunmuştur. Eserde görülen göstergeler: Resimde ana malzeme ahşaptır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu renklerle dengeli bir şekilde boyanmış, sıcak renklerle lekeler atılmıştır. Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Kapı	Cansız, nesne	Öte dünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş
Motif	Cansız, nesne	Estetik kaygı, süsleme, güzelleştirme,
Çerçeve	Cansız, nesne	Sınırlandırma, etrafını çevirme
Koyu leke	Cansız, renk	Bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Işık, aydınlanma
Kapı Kilidi	Cansız, nesne	Düğüm, gizem
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruhsallık

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme

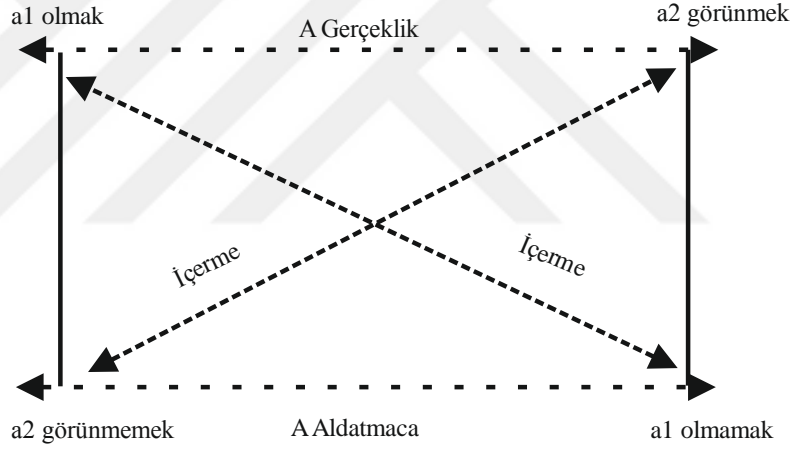
Ölüm olgusu ► Sonsuzluk..... ► Sosyal toplum
(Gönderici) (Nesne) (Alıcı)

İnanma..... ► Ergin İnan..... ► Ölüm-Son
(Yardımcı) (Özne) (Engelleyici)

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Dünya

3.5.10. Hasan Pekmezci “Gökyüzüne”

Türk kültür ve sanatın en çok kullanılan sembollerinden birisi de hayat ağacıdır. Göğe ulaşmada hayat ağacının rolünü ve koruyucu işlevini birçok sanatçı eserlerinde ana sembol olarak ele almıştır. Özellikle Türk süsleme sanatlarında yoğun bir biçimde kullanılan hayat ağacı sembolü plastik sanatlarla uğraşan çağdaş sanatçılar tarafından göz ardı edilmemiş, Hasan Pekmezci'nin eserlerinde de ana sembol olarak yerini almıştır. (Resim 45)



Resim 45: Gökyüzüne

Hayat ağacının göğe ulaşmada ve her iki dünya arasında bir bağ olarak düşünüldüğünde, sanatçının eserlerinde kullandığı merdiven formu ile aynı bağ kurulmuş, eski inancın biçimsel olarak çağdaş bir yorumu olarak düşünülebilir.

Gökyüzüne doğru sürekli yükselen, bu merdiven ile ulaşılmak istenen tanrının katıdır. Merdivenin altınyaldız ile renklenmesi biçimsel olarak tanrının bu mekân katını kutsal kılması bakımından önemli bir gönderme olarak ele alınabilir.

Yine eski Türk inançlarında özellikle şamanizmde hayat ağacının yanında kutsal kılınan bir başka sembolde buluttur. Bu sembolle gökyüzünün derinliğini yırtan, içinden geçerek asıl mekâna ulaşılan bir kapı olarak resimde ki yerini almıştır.

Resimde yeryüzünü simgeleyen yeşil tepelere gönderme yapan alt plan, hemen üzerinde gök katına asıl rengi ile ifade yüklenen mavi arka plan ve en üstte beliren güneş ile de vurgulanan kutsallık ifadeleri sembollerle birlikte düşünüldüğünde yan anlamlar alan birer gösterge olarak kabul edilebilirler.

Eserde görülen göstergeler: Resim tuval üzerine yapılmıştır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Koyu ve açık renklerle dengeli kontrast etkilerle boyanmış, sıcak renklerle lekeler atılmıştır.

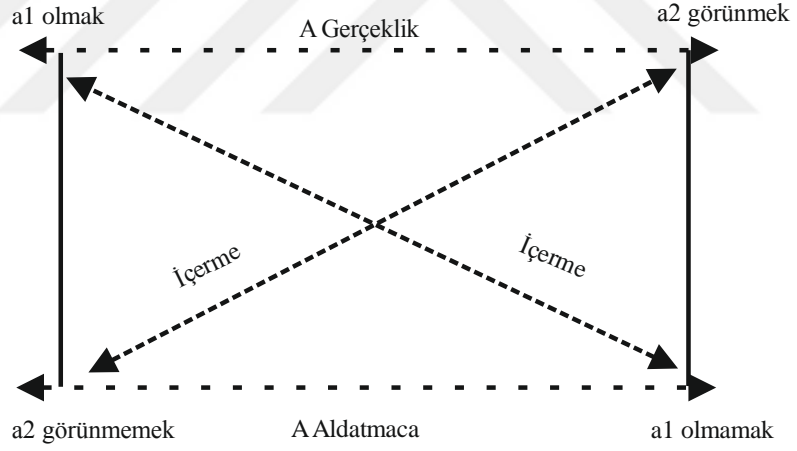
Eserin Üzerindeki Göstergelerin Düz Ve Yananlamları:

Göstergeler	Düzanlam	Yananlam
Ağaç	Cansız, nesne	Farklı alemlere açılma, öte dünyaya açılma, sonsuzluğa geçiş
Form	Cansız, nesne	Estetik kaygı, güzelleştirme,
Direk	Cansız, nesne	Belirtme, araç
Koyu leke	Cansız, renk	Bilinmezlik, karanlık
Açık leke	Cansız, renk	Aydınlanma
Bulut	Cansız, nesne	Gizem, aralık
Soyut resim	Cansız, nesne	Ruhsallık

Eserde Gösterge Çözümlerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Bilinen Evren	Bilinmeyen Evren
Sonluluk	Sonsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Geçmiş+Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Sonsuzluk

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Bu Dünya

Gelecek+Geçmiş Olmayan = Öte Düny

Resmin Eyleyenler Şemasına göre göstergebilimsel inceleme

Ölüm olgusu► Sonsuzluk.....► Sosyal toplum
(Gönderici) (Nesne) (Alıcı)

İnanma.....► Hasan Pekmezci.....► Ölüm-Son
(Yardımcı) (Özne) (Engelleyici)



IV. BÖLÜM

4. UYGULAMA PROJESİ

Sanat ilerlemeye ve gelişmeye açık, yeni araştırmalara, denemelere imkân veren, yine yolunu ve amacını kendisi belirleyen bir olgudur. Sanatçı ise bu imkânları en iyi şekilde değerlendiren, özgün çabasını bir takım birikimleri ile biçimlendiren insandır.

Üretim sürecinde, sanatçının beslendiği kaynaklar ile birikimleri eserlerin anlamlandırılmasına öncülük ederler. Bu anlamlandırma kimi zaman izleyici tarafından düz anlamlarla doğrudan kabul edilirken, kimi zaman da yan anlamları ile bir çözümlemeye ihtiyaç duyar.

Sanatçının yaşadığı sosyal çevre, etkilendiği geçmiş ya da çağdaş kültüre ait unsurlar, bir takım inançları, sahip olduğu değerler ve yargıları kimi zaman sembolik şifrelerle eserlerine yansır.

Bu proje, ölüme ait anlayışların eski ve çağdaş diyebileceğimiz yeni sanatlarımızdaki algılanışı, geçmişin birikim ve izlerinin yeniden yorumlanışına ait örnekler incelendiğinde ve uygulamalarının konunun neresinde olduğuna dair ipuçları vermesi bakımından değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda yeni denemelerle oluşturulmuş ve konuyla alakalı olarak ölüm teması çerçevesinde üretilmiş eserler on ayrı eserde ortaya konmuştur.

4.1. Uygulama Projesi Konusu

Türklerde ölüm anlayışına bağlı gelişen ölüm temasının, imgeler ve örnek semboller dahilinde ele alınması.

4.2. Uygulama Projesi Amacı

Ölüm temasının resim sanatında ele alınmasında eski ve yaşayan imge ve semboller dikkate alınarak sanatçının özgün dünyasında yeniden yorumlanması

4.3. Uygulama Projesi Yöntemi

Konun bağlamında ölüm temasına bağlı kalınarak, edinilen bilgiler ışığında çalışmalar yapılmış, ortaya çıkan eserler, göstergebilimsel açıdan sanatçının dili ile aktarılmıştır.

4.4. Uygulama Projesi Eserlerinde Ölüm Teması ve Göstergebilimsel Açıdan İnceleme.

Proje kapsamında çalışılan eserlerde, ölüm anlayışına doğru göndermeler özgün kültür dağarcığından seçmeler ile şekillenmiş, düz ve yan anlamları olan imge ve sembollerle aktarıma gidilmiştir.

Bunun yanında eserlerin plastik açıdan oluşturulması, plastik gösterge incelemelerinde de değinileceği gibi üslup ve teknik açıdan akademik eğitimin sağladığı bilgi ve beceriler ile daha önce yapılan çalışmalardaki deneyimlerin kazanımlarıyla sağlanmıştır.

Eski Türk Sanatının ilgili örnekleri incelenmesi ve Türklerde ölüm anlayışının folklorik açıdan değerlendirilmesi sonucunda imge, motif ve sembol dilleri ve bunların kullanılış biçimleri çalışmada kaynaklık etmiş, yeni düşüncelerin oluşmasında yol göstermiştir.

Türklerde ölüm anlayışına bağlı gelişen ritüellerin daha çok ilgi uyandırması ve bu ilgi ile anlatımların o alana doğru yöneliyor olması konunun bu bağlamda ele alınmasına yol açmıştır.

Eski inanmalardaki göstergeler ile mekan tasavvurları aynı inanışla yeniden değerlendirilerek ölüm temasına yeni bir coşku ile yaklaşılmış, yine bu bağlamla da ölüme kontrast teşkil eden uygulamalarla ölüme yaklaşmıştır.

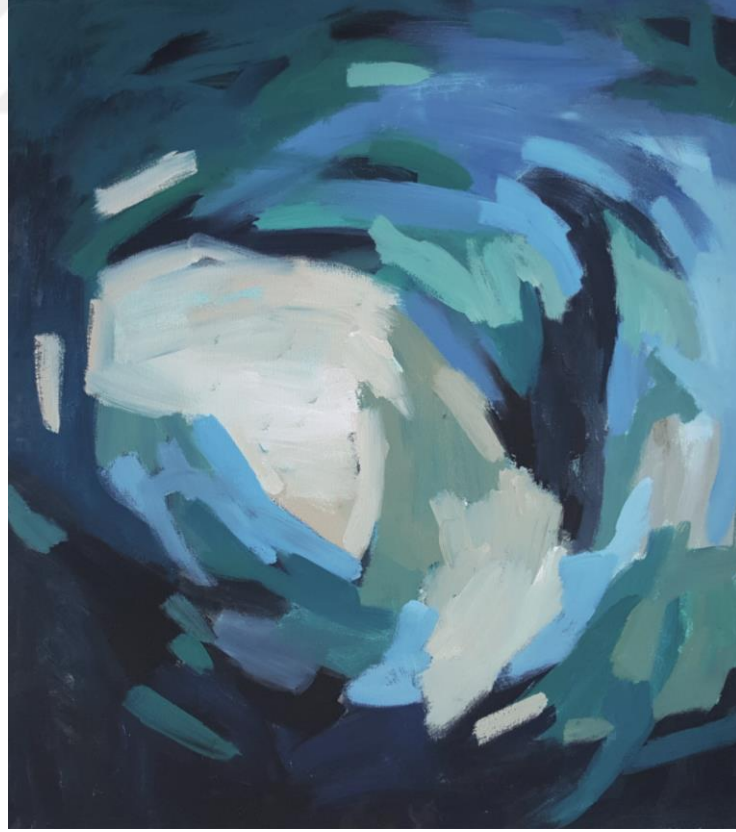
Ölümün eski inanmalardaki fantastik karşılığına, kullanılan renklerle gönderme yapılmış, aynı fantastik anlayışla benzerlik sağlanmıştır.

4.4.1. Göksel Düş 1

Eski İnanç sisteminde gök katmanları, belli sayılarda ve belli renklerde tasavvur edilmiştir. Göğün yedi, dokuz ya da daha çok katmandan oluştuğu, Gök Tanrının bu katlardan birinde oturduğu görüşü hakimdi. Buna göre göğe yükselmeye, ruhlara eşlik eden Şamanlar ya da başka ruhlar aracılık etmekteydi. Ruhun bu yolculuğunda geri de kalanlar gerekli bilgiyi ve haberleri ancak şaman aracılığı ile alabilirdi.

Bu nedenle resimde (Resim 55) ruhun bu yolculuğuna bir göndermede bulunulmuştur. Resimde belirsiz olan, anlatılmak istenen figürlerin yokluğudur, zaten gerçek bilgiyi getirecek olan da şamandır. Evrenin ifadesinde biçim dili olarak sonsuz dönüş ritüeli; kısa, keskin fırça darbeleri ile dıştan içe yönelen bir kompozisyonla belirir.

Gök Tanrının mekanı eski tasvirlerde “Gök”, mavi ya da “Turkuaz” renklerle tasvir edilmiş, rengin kutsiyeti ile plastik olarak bir göndermede bulunulmuştur.



Resim 46: Göksel Düş 1.

4.4.2. Göksel Düş 2

Ölüm adlandırmalarında kelime anlamı olarak yeniden yaşamı anlatır. Böylece öte dünya anlayışı bu adlandırma ile pekişir. Resimde yeniden doğuş (Resim 56) canlılık ve hayatın sembolize edildiği, yaşamın rengi olarak kabul edilen yeşil renk ile biçimlendirilmiştir. Göksel tabakanın tanrının mekânı olarak tasvir edilmesi detaya inilerek sınırlandırılmış, yine sınırların arkasına göndermede bulunulmuştur.

Öyle ki Tanrı sonsuz ve sınırsız mekânda yaşamaktadır ve Tanrının katında, ödüllendirilen herkes yerini alacaktır. Ancak bu bilinmeze yolculuk zor ve çetin bir iştir. Yine bu bilinmez mekân geniş lekelerle betimlenmiştir. Evrende yani Gök katlarında her şey boşlukta fakat bir düzen dahilinde de yer alır. Eski inançlarda bu düzen değişik imgelemlerde sıklıkla tasvir edilmiştir. Bu anlamda biçim ve formların gelişi güzel algı-lansa da yerleşme örgüsü, merkezine hiçbir şeyi almayan, merkezi kendisi olan çokluk içinde teklik anlayışına bir gönderme olarak görülmelidir.



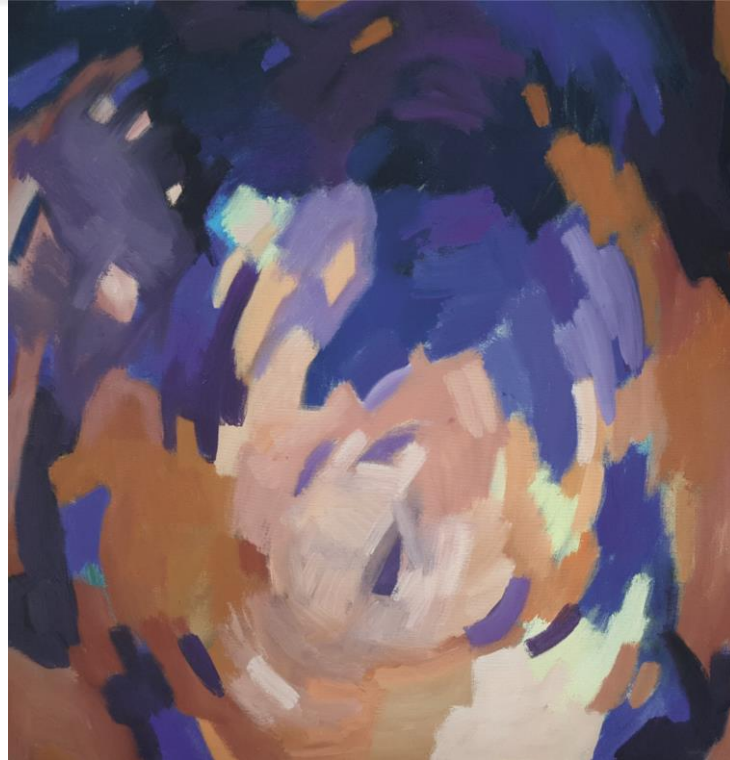
Resim 47: Göksel Düş 2.

4.4.3. Göksel Düş 3

Evren yalnızca göksel tabakalardan oluşmaz. Gök, yer ve yer altı olarak tasavvur edilen bu tabakalardan oluşan evrende Erlik Han'ında bulunduğu, kötü ruhların mekânı kabul edilen yer altı katıda eski inanç sistemlerinde yerini almıştır.

Resimde bu tabaka aynı biçim ve şekilde fakat farklı renk armonileri ile tasvir edilmiştir. Yeniden doğuş sembolleri içerisinde yer almayan renklere gönderme yapması bile bir şekilde ceza olarak kabul edilen bu tabaka cezanın ya da ateşin rengi ile anlatılmıştır.

Yine evrenin sonsuzluğu ve bu sonsuzluğa olan gönderme, sürekli bir devinim içerisinde coşkulu bir anlatımla tasvir edilmiş, böylece kaçınılan ölüme bir çare araması olarak gönderme de bulunulmuştur. Yer altı katı ya da Erlik Han'ın mekânı eski inanmalarda korkulacak yer değildir. Kaçınılan kötülük yapılmasını istenmeyen ruhlar imgelemlerde anlaşılabilir, uzlaşılır ruhlar olarak düşünülmüştür.



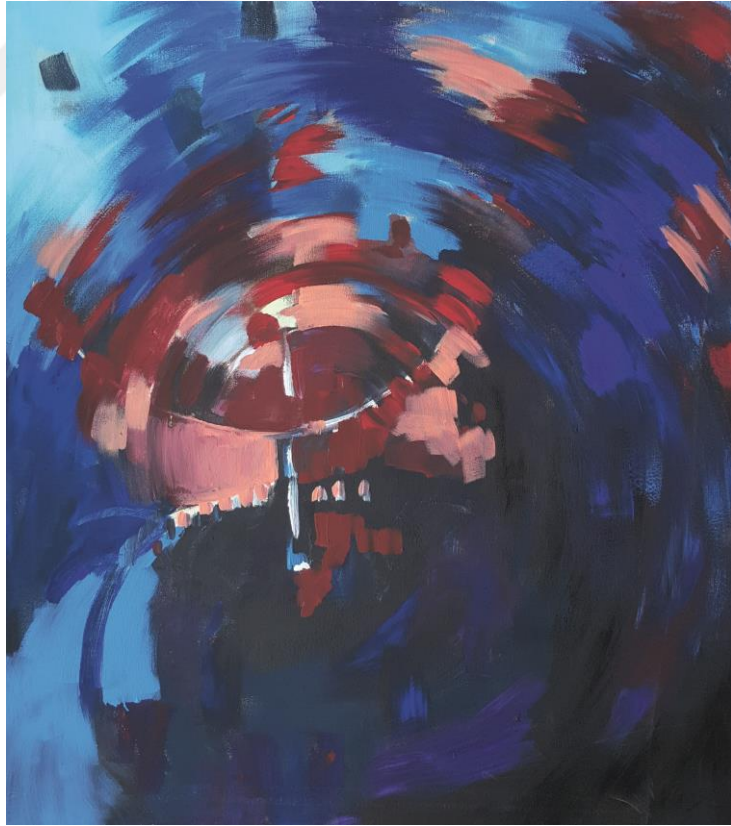
Resim 48: Göksel Düş 3.

4.4.4. Şaman'ın Yolculuğu 1

Eski inanç sisteminde şamanın ritüellerdeki etkin görevlerinden birisi de ölü ruha eşlik etmektir. Gök katlarına olan yolculukta şaman ritüellerde yolculuğunu bir trans halinde tamamlar, yolculuğu bitince de geri dönerdi.

Bu yolculuk belli ritüellerde temsil edilmiştir. Birtakım sembollerle süslü davulu bu yolculukta şamanın önemli aracı olarak görülür. Resimde (Resim 58) şamanın bu yolculuğu, helozonik bir kompozisyon kurgusu ile sonsuz devinim ve hız uyandıran, aynı zaman dönüşümü ifade eden biçimlendirme ile temsil edilmiştir.

Şamana ait semboller bu harekette kaybolmuş ya da silikleşirken, şaman davulunun biçim ve formu da aynı hareket ve devinim içerisinde betimlenmiştir. Geçiş evrenin ulaşılmamış mekânı değildir. Bu nedenle renklerde görülebilen bilinen evrenin, bilinmeyen karanlığı aktararak zıtlık oluşturulmuştur.



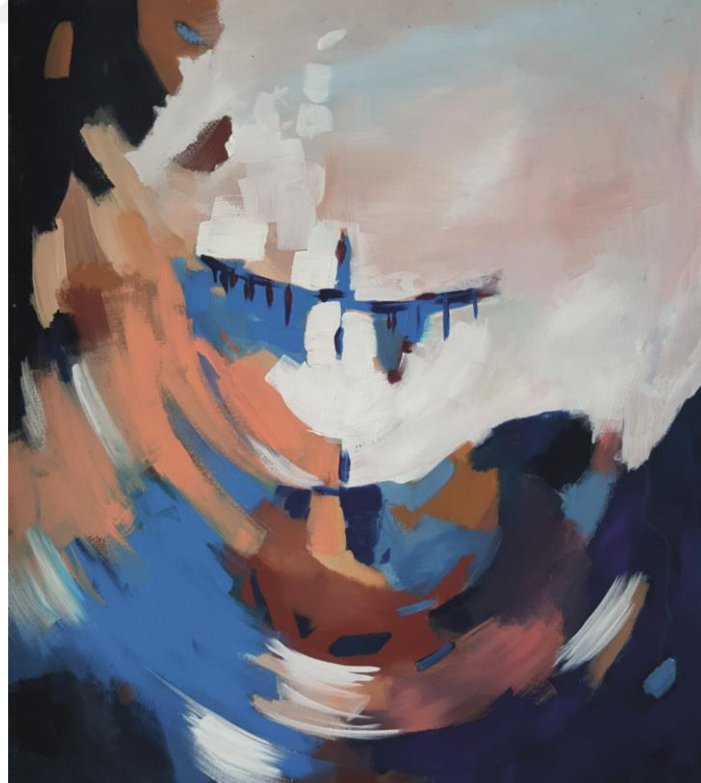
Resim 49: Şamanın Yolculuğu 1.

4.4.5. Şamanın Yolculuğu 2

Eski Türklerde ölüm anlayışı kapsamında belirtilen, ” uçmak” , ”uçmağa varmak” tanımı ile ifade edilen ölüm, bir yok olma değil, öte dünya ya yapılan bir yolculuk olarak algılanmıştır.

Bu bakımdan ruhun bizzat kendisi tarafından yapılan bu yolculukta, şamanın koruyucu ruhlarla ölen kişinin ruhuna eşlik ettiği anlayışta, en yüksek ruhları taşıdığına inanılan, Gök Tanrı'nın sembolü kartal uçmakla eş tutulurken diğer yandan, evrenin merdiveni olarak kabul edilen hayat ağacında koruyuculuğunu yaparken bekçisi kabul edilmiştir. (Özkartal, 2012: 63)

Resimde (Resim 50) şamanın bu yolculuğunda, kartal şaman ve ruhun soyut anlatımı, kanatları iki yana açılmış kartal sembolü ile tasvir edilmiştir, yine yolculuğun anlatımında hız ve devinimin betimlendiği spiral düzenleme ile bu geçişe bir göndermede bulunulduğu şeklinde kabul edilebilir.



Resim 50: Şamanın Yolculuğu 2.

4.4.6. Şamanın Dansı 1

Ölümün, bir son olarak kabul edilmeyip, yeniden doğuş olarak anlaşıldığı ölüm anlayışlarının, Şamanın geçiş ritüellerine coşkulu olarak yansımaları, eski örneklerinde bu ritüellerin adeta bir dansla trans şeklinde olduğu bilinmektedir.

Bu ritüellerde davulun temel unsur olan davula ait sembollerinde yine günümüzde bile kullanıldığı bilinmektedir. Davulların süslemelerinde sıklıkla görülen bu semboller, renkli kumaş parçaları, renkli derilerle, ritüelin nerdeyse bir tılsımı olarak görülürler.

Resime de yansıyan ifadeler, bu ritüelin adı geçen sembollerle ifadesi olarak algılanabilir.(Resim 51) Kompozisyon, dünyanın öte dünya ya bağlandığı varsayılan evrenin direği ekseninde, koruyucu sembol ve dansı anlattığı düşünülen, hareket hissi uyandıran tuşlarla anlatılmaya çalışılmıştır.



Resim 51: Şamanın Dansı 1.

4.4.7. Şamanın Dansı 2

Ölüm anlayışlarına göre tasavvur edilen öte dünya mekânlar şamanın ulaşacağı yerler olarak tanımlanabilirler. Şamanın eşlik ettiği ruhu ebedi olarak bırakacağı, belki de ruhunun geri gelmemesi için, yeni mekâna uyum sağlaması adına bu mekânların sonuz güzellikte ve kabul edilir olması gerekmektedir.

Bu bakımdan bu mekânlar en üstte ve yüce yerler olarak varsayılmış, resimde de yerkürenin üstünde uzaklık hissi uyandıracak şekilde hareketin sonunda tasavvur edilmiştir. (Resim 52) Yine evrenin direği bir yol olarak, resminin merkezinde yer almıştır.

Yine resimde yüzeyler derinlik ifadesi bakımından kullanılan renkler ve plan olarak bu düşüncelerin etkisi ile tasvir edilmiştir.



Resim 52: Şamanın Dansı 2.

4.4.8. Şamanın Dansı 3

Evrenin direği gök katmanın imgeleminde yolun neredeyse başı olarak görülmektedir. Şamanın dans ritüelinde yapacağı yolculuk bu basmağın kullanılması ile başlayacaktır. Bu nedenle resimde ana ve nihai sembol olarak kullanılmıştır. (Resim 53)

Resimde ritüelde eşlik olunan ruhlar direğe doğru yola çıkmaktadırlar, toprağı temsil eden renk ve leke düzenlemeleri öte dünya ya ait renkler olarak düşünülmüş, kompozisyonlar bu döngüye göre düzenlenmiştir.

Resimde dans ritüelinde vurgulanmak istenen teme yükselmedir. Bu nedenle formlar üstüste gelebilecek şekilde istiflenerek ifade derinleştirilmiş, bu ifade de renkler etkin olarak kullanılmıştır.



Resim 53: Şamanın Dansı 3.

4.4.9. Evrenin Direği

Bilinen anlamı ile sembolik anlatımların vazgeçilmez unsuru olan kartalın, evrenin direği üzerindeki temsili şaman davulunun merkeze alınarak, hatta bir devinim ve harekete gönderme yaparak tasvir edilmesi amaçlanmıştır. Resimde (Resim 54) Anadolu da günümüzde de kullanılan yakınma ve kaçınma unsuru olan bez bağlama ritüeline ait semboller yer almıştır.

Yine resimde ritüelin ana amacı olan geçiş ve öte dünya ya kapı açması kompozisyonda alanın, düzenlenmesinde renk ve leke biçimlendirmelerinde belirir.

Ayrıca etkileri İşlam mimari eserlerin de de görülen kubbe anlayışı, bu eski inanmalarla birlik te elealınarak, sembole dönüştürölmüştür.



Resim 54: Evrenin Direği.

4.4.10. Yeniden Doğuş

Türklerde ölüm anlayışı çerçevesinde öte dünya inancının nihai sonucu yeniden doğuştur. Ruhun göçü sonrasında diğer dünyada yeni bir yaşama başlayacağı inancı ile ruh geçişini tamamlar. Şaman yine bu ritülin olmazsa olmazlarındadır ve şamana ait semboller tekraren serinin bu son resminde de yerini almıştır.

Resimde geçişini tamamlayan ruhun, evrenin direği, koruyucu ruh sembolü ve cenin silüeti ile yeniden doğuşa düz ve yan anlamlar yüklenmek istenmiştir.

Renkli ve parçalı arka plan ile hareketli ve devinim hissi uyandıran ön plan, belli bir kompozisyon kurgusu içinde yerleştirilmiş, semboller bu kompozisyonda merkezde yer almıştır. Açık koyu renk kontrastları ile tezatlık oluşturularak haya ve ölüm temalarına göndermede bulunulmuştur.



Resim 55: Yeniden Doğuş.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sanat eserlerinde semboller yüzyıllardan beri kullanılagelen, günümüzde farklı anlatım imkânları ile ele alınan ifade biçimleridir. Bu sembollerden biri olan Ölüm olgusunun ve sanata yansımalarının ele alındığı çalışmada, ölüm temalı resimlerin nerdeyse tarihin her döneminde üretildiği görülmektedir.

Tarih boyunca, birçok kültürel olgu gibi ölümün de toplumdaki yeri ve algılanışı dönüşüm göstermiştir. Ölüm, eski inançlara göre toplumsal hayatta merkezi bir yer işgal etmiştir. Toplumların bağlı buldukları inanç sistemlerinde kimi zaman bir kaçış, kimi zaman çare arama olarak görülmüştür. Dinsel ve düşünsel inançları bu ana ekseninde gelişen ölüm inanışlarında insanlığının varoluşundan günümüze değin ölüm insan hayatının içerisinde olmaya devam eden bir olgu olarak karşımıza çıkar.

İnsan ve doğası, bir bilinmezlik olarak ölümün kısılcından kurtulmayı becerememiş, ölümden her defasında korkmuş ve bu korku nedeniyle girdiği çare aramalarında ölümü anlamlı yapılarla kutsamak istemiştir. Yaşamın somutluğuna ve mutlak ölüme karşı anlatmayı tercih etmiş, dile getirebileceği, söyleyebileceği ne varsa söylemek istemiştir. Çeşitli ifade biçimlerinde her ne kadar bir değişmezlik gibi görünse de ölüm, yıllara göre özde çok büyük değişiklikler yaşamıştır.

Tarihi seyri içinde ilkel insandan, ilkel topluluklara varıncaya kadar geçirdiği değişiklikler, dinlerin ortaya çıkışı ile başkaca bir anlama bürünerek, çare aramalarında kendisine adeta bir teselli üretmiştir. Batını ve ilahi dinlerde inancını sabitleyen ölümsüzlük, belki bedeni değil fakat ruhani boyutta öte dünya inanışı ile varlık bulmuştur.

Çeşitli dinlerin ve inanmaların yanında, düşünsel olarak ta insanı meşgul eden ölüm, felsefe tartışmaların ana konularından birisi olmuş, varlık, varoluşculuk, ölüm korkusu ve ölüme çare aramaları çerçevesinde birçok görüş ve akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Araştırmada özellikle eski Türklerde ki ölüm inanışlarına verilen ayrıcalıklı yere gelinceye kadar Türk toplumlarını etkilediğini düşünülen birçok alanda ki ölüm olgusu

genel çerçevede ele alınmıştır. Aynı ya da farklı dönem uygarlıklarda ölüm anlayışına bağlı sembol anlatımının bağlı oldukları inanç çevrelerinde ele alınarak karşılaştırılma imk'anna gidilmesi düşünülmüştür.

Türklerde ölüm anlayışı çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Bu nedenle Türklerde ki bu anlayışa tesir edebilecek eski inanışlar, dinler ve gelenekler kapsamlı bir biçimde ele alınmış, özellikle kabul ettiklerin dinlerin bu kadim inanışlarla kaynaşarak dönüştüğü ritüeller incelenmiştir. Nitekim uzun süre etkisi altında kaldıkları Şamanizm ve Gök Tanrı dinleri ile hala kabülünden beri eski inanışlarıyla yeniden şekillendirdikleri İslam dini bu gelenek ve ritüellerde önemli yer tutmaktadır.

Türklerin tarihsel süreç içerisindeki gelişmeleri incelendiğinde sanat ve inanışlarının birbirleriyle yakın ilişki içinde olan kültür alanları oldukları; aynı kültür ortamı içerisinde ikisi arasında öze ilişkin benzerlikler bulunduğu; bu iki alanın paralel bir gelişim izleyerek, kültür dünyasındaki genel değişim doğrultusunda birlikte ve benzer bir biçimde değiştikleri gözlemlenmiştir. Bu değişim, sembol bir anlatımla görsel bir imgeye dönüşerek, Türk Sanatlarında önemli bir yer işgal etmesini sağlamıştır.

Bu bağlamda araştırmanın Türk Sanatlarını tarihi gelişim seyri içerisinde genel olarak anlatmak anlamlı kılınmış, başlangıcından ana konu olan Çağdaş Türk Resmine kadar olan bölümde Eski Türk İnanışlarının sembol dili olarak görsel anlatıma yansıdıkları tespit edilmiştir. Türklerde Ölüm anlayışını şekillendirdiği düşünülerek, bu inanışa ait izlerin aranması ve sonuç olarak Hunlardan, Uygurlardan, Göktürklerden kalan çok sayıda bulgularla Türk Sanatlarında eşsiz örnekler verdiği saptanmıştır. İslamiyet etkisinde gelişen kadim inanış geleneklerle bezenmiş Türk sanatlarında da bu derin etkileri görebilmekteyiz. Bu etkiler özellikle mimaride, anıt mezar yapılarında, kitap süsleme ve minyatür sanatları ile folklorik sanatlarda karşımıza çıkmaktadır. Örneklerine sıkça rastlanan hayat ağacı motifi, kozmolojik motifler ve kutsallık atfedilmiş bazı hayvan sembollerini tespit ettiğimiz çalışmada, tüm bu birikimlerin Türk Resim Sanatına da yansıdığı görülmektedir.

Türk Resim sanatına ait örnekler incelendiğinde, Türklerde ki Ölüm anlayışının

yansımalarının kaçınılmaz bir biçimde bu sanata da ortaya çıktığını görmekteyiz. Denilebilir ki ölümün resim sanatıyla olan bağı hiçbir zaman kopmamıştır ve bu ilişki insanoğlu var olduğu sürece devam edecektir.

Çağdaş Türk Sanatına gelinceye kadar Ölüm anlayışının Eski Türk Sanatlarında görülen sembol ve imgelerle desteklendiği, bazı eserlerde ise yaygın İslam inancına ait imgelerin sembollerin yerleştirildiği gözlenmektedir.

Bu inanışların yoğurduğu anlayışla çağın yeni yaklaşımı da etki alanını genişletmiş, çağdaş bir takım felsefi düşünceler, gelişen teknolojik hareketlilik, sosyolojik oluşumlarla pekişmiş, yeni kavramların ortaya çıkmasıyla ölüme ait düşünceler ve ölüm kavramının da içeriği değişmiştir.

Çağdaş Türk Sanatçıları, her dönem sanatçıları gibi, ölüm temasını kendi yaratım süreçlerine katmışlar; var olan tanımlarla yetinmemişler; ölümü tanımak, ölüme bir kimlik vermek, yaşamla arasındaki bağı ve iletişimi yakalamak amacıyla olmuşlardır.

Türk Sanatçısının da dünyasında ölüm olgusu farklı biçimlerde ve konularda işlenmiştir; dinsel konularda, bazı peyzajlarda, şiddet, dehşet ve hastalık gibi, intihardan düş ile yükselişe kadar birçok anlatımda ele alınmıştır. Bu çalışmada esas alınan Türklerde ki ölüm anlayışının hangi konularda değil daha çok hangi sembollerle ifade edildiği konusudur.

Bu anlamda sembol dilinin çözülmesi ayrıca bir önem kazanmış, göstergelere ulaşma, onları anlamlandırma çabası ya da göstergenin izleyicide bıraktığı etki, ressamın asıl gösterileni arasındaki ilişkiler sonucunda eser incelemesi üzerine temellenen araştırma için göstergebilimsel inceleme yöntemi belirlenmiş ve araştırma bir bakıma göstergebilimini de konu almıştır. Yöntem olarak göstergebilim belirlenmiştir, çünkü bu inceleme yöntemi çok eklemli karmaşık bir yapının, bir sanat eserinin sahip olduğu anlamlara ulaşmak için güvenilir yollar sağlamaktadır.

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

Ölüm kavramının görsel imgeye dönüştürülmesi sırasında bize kaynaklık eden ölüm anlayışı, sosyal kültürel doku ve genel olarak sanat, biçimlerin bulunmasında bize aracı olmuştur. Şüphesiz, böylesi bir anlatım uygulamalar dikkate alındığında, görünen-den görünmeyene gidişin basamaklarını oluşturacaklardır.

Bu anlamda Sanat eğitimi ve Güzel Sanatlardan mezun sanatçıların, mesleki yaşamları boyunca kendi kültür ve medeniyetlerinden izler taşıyan, inanç sistemleri ile ilgili imgeleri daha bilinçli olarak eserlerine yansıtabilmeleri için imge ve semboller, sanat eserleri analizinde, sembol dilinin aktarılmasında, anlam, düz anlam ve yananlam kavramları bakımından dikkate alınmalıdır. Bu nedenle bu kavramları sistematik bir biçimde ele alan göstergebilimsel incelemenin okullarda bu eğitimi alan öğrencilerin müfredatlarına eklenmesi ya da ders içeriklerine dahil edilmesi yerinde görülmelidir.

Çağdaş Türk Sanatlarında ölüm anlayışının sembol ve imge olarak kullanımı ve bu ifadelerin göstergebilimsel çözümlemeleri göstermiştir ki, kullanılan imlerin görünen anlamlarının yanında birde görünmeyen anlamları vardır. Bu Anlamları yükleme de eski inanış ve inanmaları bilmek, onların gelenek ve ritüellerin şekillendirdiği sembol diline hakim olmak, çağdaş sanatımızın yeni kuşaklara aktarımını anlaşılır kılacaktır.

KAYNAKLAR

Akarsu, Bedia., (1998) *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, İnkılap Yayınevi.

Akbaş, Muhsin., (2002), *Yahudi ve Hıristiyan Düşüncesinde Ölüm Sonrası Hayat ve Diriliş İnançının Dini ve Teolojik Temelleri*, D.E.Ü.İlahiyat Fak. Dergisi, 15, ss. 37-60.

Akerson, Fatma Erkman., (2006), *Göstergebilime Giriş*, İstanbul, Multilingual Yayınları.

Akman, Eyüp., (2003), "Türk Kültüründe ve Azerbaycan Destanlarında At", Kastamonu Eğitim Dergisi, 11, 1, ss. 233 - 248.

Aktürel, Teoman., (1960), *Eflatun, Sokrates'in Savunması*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Alakuş, Ali Osman., (1997), *Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Artun, Erman., (1996), "Çukurova Konar-Göçer Türkmenlerinin Halk Kültürlerinde Eski Türk İnançlarının İzleri", 1. Akdeniz Yöresi Türk Topulukları, SosyoKültürel Yapısı (Yörükler) Sempozyum Bildirileri, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 25 - 62.

Aslanapa, Oktay., (1997), *Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Aster, Von., (1941), "Felsefe Tarihinde Ölüm Meselesi", Üniversite Konferansları, 1940-1941, İstanbul, İstanbul Üniv Yayınları.

Aydın, Mehmet., (2010), *Din Felsefesi*, İzmir, İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir., (1989), *İslam Estetiği Ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul, Çağ Yayınları.

Barthes, Roland., (2007), *Göstergeler İmparatorluğu*, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Bartes, Roland., (2014), *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Batu, Bengü., (2011), *Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi*, Doktora Tezi, Ankara Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Başkan, Seyfi., (1996) *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Baykara, Tuncer., (2004), *Türkiye Selçuklularının Sosyal ve Ekonomik Tarihi*, İstanbul, IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Beksaç, Engin., (1995), *Avrupa Sanatı'na Giriş*, İstanbul, Engin Yayıncılık.

Berger, John., (1999) *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, 3. Baskı, İstanbul, Metis Kitabevi.

Berger, John., (2005), *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları.

Bonnefoy, Yves., (2000), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I,II*; Çev. Levent Yılmaz, 1. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi.

Boratav, P. Naili., (1999), *100 Soruda Türk Folkloru*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

Bowker, John., (1993), *The Meaning of Death*, Cambridge, Akt. Adnan Bülent Baloğlu, Murat Yıldız, D.E.Ü ilahiyat Fakültesi Dergisi, 9, ss.363-390.

Boydaş, Nihat., (2007), *Sanat Eleştirisine Giriş*, 2.Baskı, Ankara, Gündüz Yayıncılık.

Bozkurt, Bülent., (1993), *Sanat, Aşk ve Ölüm*, 1, ss.52, Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi.

Burckhard, Titus., (2013), *İslam Sanatı Dil Ve Anlam*, Çev.Turan Koç, İstanbul, Klasik Yayınları.

Candan, Ergun., (2006), *Türklerin Kültür Kökenleri*, 6. Baskı, İstanbul, Sınır Ötesi Yayınları.

Cassou, Jean., (2006), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce, 4. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Cevizci, Ahmet., (1989) *Platon, Phaidon*, Ankara, Gündoğan Yayınları.

Cevizci, Ahmet., (1999), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, 3.Baskı, İstanbul, Paradigma Yayınevi.

Cevizci, Ahmet., (2014), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Say Yayınları.

Champdor, Albert., (2006), *Mısır'ın Ölüler Kitabı*, Çev. Suat Tansuğ, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları.

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

- Çoruhlu, Yaşar., (2002), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 1. Baskı, İstanbul, Kabcacı Yayınevi.
- Dalkıran, Ahmet., (2010) “*Çağdaş Türk resminde Şamanist Etkiler*”, Doktora Tezi, Selçuk Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dahl, M. E., (1962), *The Resurrection of the Body*, Press.37, London, SCM.
- Davies, C. G., (1972), “*Factors Leading to the Emergence of Belief in the Resurrection of the Flesh*”, *The Journal of Theological Studies*, 23, ss.448.
- Demir, Mustafa., (2005), *Türkiye Selçukluları ve Beylikler Devrinde Sivas Şehri*, Sakarya, Sakarya Kitabevi.
- Diyarbakırlı, Nejat., (1972), *Hun Sanatı*, İstanbul.
- Diyarbakırlı, Nejat., (1969)., “*Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru*” *Türk Sanat Tarihi ve İncelemeleri*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Durdu, Bircan., (2005), “*Muğla Tahtacılarında Ölüm İnançları*”, <http://www.folklor.org.tr/haber-detay.asp?id=70>, 07.02.2008
- Durdu, Aydın ve Bircan Durdu (2005a), “*İslamiyet’e Göre Ölüm Ve Ölüm Töreni*”, <http://www.folklor.org.tr/haber-detay.asp?id=44>, 26. 02. 2008
- Eldem, Edhem., (2003), “*Osmanlılar ve Ölüm - Mezar Taşları*”, *Toplumsal Tarih Dergisi*, Tarih Vakfı Yayınları, 110, ss. 41 - 55.
- Elçin, Şükrü., (1990), *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eliade, Mircea - Couliano Ioan., (1997), *Dinler Tarihi Sözlüğü*, Çev. Ali Erbaş, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Eliade, Mircea., (1993), *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, 2. Basım, İstanbul, Om Yayınevi.
- Eliade, Mircea., (1999), *Şamanizm – İlkel Esrime Teknikleri*, Çev. İsmet Birkan, Ankara, İmge Kitabevi.
- Eliade, Mircea., (2003a), *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, İstanbul, Kabcacı Yayınevi.
- Eliade, Mircea., (2003b), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I -Taş Devrinden Eleusis Mysteria’larına*, Çev. Ali Berktaş, 1. Basım, İstanbul, Kabcacı Yayınevi.
- Eliade, Mircea., (2003c), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi III- Muhammed’den Reform Çağına*, Çev. Ali Berktaş, 1. Baskı, İstanbul, Kabcacı Yayınevi.
- Elmas, Hüseyin., (2000), *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*,1. Baskı,

Konya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Esin, Emel., (1997), *Türk Kültür Tarihi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

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

Erkman, Fatma., (1987), *Göstergebilime Giriş*, 1. Baskı, Ankara, Alan Yayıncılık.

Erinç, Sıtkı M., (2009), *Resmin Eleştirisi Üzerine*, 3.Baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi.

Eröz, Mehmet., (1992), *Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik Bektaşîlik*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Freud, S., (1999), *Sanat ve Edebiyat*, Çev. E. Kapkın-A.T. Kapkın. İstanbul, Payel Yayınevi.

Gadamer, Hans George., (2002), *Ölüm Tecrübesi*, Çev. Ali Rıza Aydın, Din bilimleri Akademik Akademik Araştırmaları Dergisi,1,ss.105.

Giray, Kıymet., (1999), Aydın Ayan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Gombrich, E.H., (1986), *Sanatın Öyküsü*. 3. Baskı, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Gottdiener, Mark., (2005) *Postmodern Göstergeler*, Çev. E.Cengiz-H.Gür, İstanbul, İmge Yayınevi.

Gökalp, Ziya., (1995), *Türk Medeniyeti Tarihi*, Sadeleştiren.Yalçın Toker, 2. Baskı, İstanbul, Toker Yayınları.

Gölcük, Serafeddin.,(1989), *İslam Akaidi*, Konya, Esra Yayınları.

Gömeç, Sadettin., (1998), “*Şamanizm ve Eski Türk Dini*”, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 4, ss. 38-50.

Gumilev, L. N., (2002), *Eski Türkler*, Çev. D. Ahsen Batur, İstanbul, Selenge Yayınları.

Guiraud, Pierre., (1984), *Anlambilim*, Çev. Berke Vardar, Ankara, Kuzey Yayınları.

Guiraud, Pierre., (1994), *Göstergebilim*, Çev. Mehmet Yalçın, 2. Baskı, İstanbul, İmge Kitabevi.

Gülmez, Bahadır., (2010), *Edebiyat Müzik Ve Resimle Yaşamak ya da Roland Barthes*, İstanbul, Kırmızı Yayınları.

- Günay,V. Doğan - Parsa, Alev., (2012), *Görsel Göstergebilim*, İstanbul, Es Yayınları.
- Güçlü A - Uzun E., (2003), *Felsefe Sözlüğü*, 2. Baskı, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer., (1989), *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırma Vakfı Yayınları.
- Günay, Enver., (1998), *Din Sosyolojisi*, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Haseki, M.,(1976), *Plastik Açından Türk Mezar Taşları*, İstanbul.
- Hick, J., (1976), *Death and Eternal Life*, London, Mc Millan Press.
- Hökelekli, Hayati., (1998), *Din Psikolojisi*, 3. Baskı, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir., (1976), *Eski Türk Dini Tarihi*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- İnan, Abdülkadir., (1992), *Manas Destanı*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir., (1995), *Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar*, 4. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, Abdülkadir., (1998a), “Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları”, *Makaleler ve İncelemeler*, 1, s. 462 - 479, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, Abdülkadir., (1998b), “Ongon ve Tös Kelimeleri Hakkında”, *Makaleler ve İncelemeler*, ss.268-273, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, Abdülkadir., (1998c), “Türklerde ve Moğollarda Defin Merasimi Meselesine Dair”, *Makaleler ve İncelemeler*, 1, ss.362-386, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, Abdülkadir., (1998d), “Altay Dağlarında Bulunan Eski Türk Mezarları”, *Makaleler ve İncelemeler*, 1, s. 497 - 499, , Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, Abdülkadir., (1998e), “Türkistan'da ve Altaylar'da Son Yıllarda Yapılan Arkeoloji Araştırmaları”, *Makaleler ve İncelemeler*, 1, s. 500 - 506, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, Abdülkadir., (1998f), “Altayda Pazırık Kazısında Çıkarılan Atların Durumunu Türklerin Defin Törenleri Bakımından Açıklama”, *Makaleler ve İncelemeler*, 2, ss. 261 - 268, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnceoğlu, Yasemin - Çomak, N.A., (2009), *Metin Çözümlemeleri*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- İncil., (1996), *İncil 'in Çağdaş Türkçe Çevirisi* Çev. Kurul, İstanbul, Yeni Yaşam Yayınları.
- Jones, Constance., (2004), *Huzur İçinde Yatsın-Ölüme Dair Her şey*, Çev. Mehmet Gürsel, İstanbul, Dharma Yayınları.
- Jung, Gustave., (2009), *İnsan ve Sembolleri*, 4.Baskı, İstanbul, Okyanus Yayınları.
- Kafesoğlu, İbrahim., (1980), *Eski Türk Dini*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kafesoğlu, İbrahim., (2002), *Türk Milli Kültürü*, 22. Baskı, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Kalaycı Durdu, Bircan - Aydın Durdu., (1998), “*Geçmişten Günümüze Ölüm Adetleri ve Kemaliye Köyünde Ölüm*”, Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1997, Ankara, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları.
- Kalafat, Yaşar., (1995), *Doğu Anadolu’ da Eski Türk İnançlarının İzleri*, 112, Ankara, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kandinsky, Wassily., (2005), *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev. Gülin Ekinci, 2. Baskı, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kara, Zülküf., (2009), *Ölüm Fenomeni Üzerine Bir Din Sosyolojisi Araştırması-Kayseri Örneği*, Kayseri.
- Karaca, Faruk., (2000), *Ölüm Psikolojisi*, İstanbul, Beyan Yayınları.
- Karamağaralı, Beyhan., (1972), *AhlatMezartaşları*, Ankara, Güven Matbaası.
- Karamağaralı, Beyhan., (1999), *Kültür Tarihimiz Bakımından Mezar Taşlarının Önemi ve İkonografisi*, Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu, İstanbul, ss.33-34
- Kaşgarlı, Mahmut., (2012), *Divan-ü Lügat-it Türk*, Çev. Fuat Bozkurt, 1.Baskı, Konya, Eğitim Kitabevi.
- Katar, Mehmet., (2009), *Dinler Tarihi İlahiyat Ön lisans Programı Kitabı*, Eskişehir Kitâb-ı Mukaddes., (1997), İstanbul, Ohan Matbaası.
- Kes, Yusuf., (2005), *Göstergebilimsel açıdan bir banner reklamının incelenmesi, Turkcell Banner Reklam Örneği*, Sanat Yazıları 12, Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Kıran, Zeynel - Eziler, Ayşe., (2013), *Dilbilime Giriş*, Ankara, Seçkin Yayınları.
- Knight, B., (1991), *Forensic Pathology*, First Edition, Edward Arnold, London , Auckland, Melbourne.

Kramer, Noah Samuel., (2002), *Sümerler*, Çev. Özcan Buze, 1.Baskı, İstanbul, Kabalıcı Yay.

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

Kur'an-ı Kerim., (1997), *Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali* Çev. Arif Pamuk, İstanbul, Pamuk Yayıncılık.

Kuş, Elif., (2003), *Nitel-Nitel Araştırma Teknikleri*, Ankara, Anı Yayıncılık.

Küçük, Abdurrahman - Tümer, Günay., (1997), *Dinler Tarihi*, 3. Baskı, Ankara, Ocak Yayınları.

Lechler, George., (1951), "*The Interpretation of the 'Accident Scene' at Lascaux*", *Man*, Jstore , 51, ss.165-167.

Lepp, Ignace., (1968), *Death and Üs Mysteries*, Tran. Bernard Murcland, New York, McMilan Publishing.

Magill, N. Frank., (1971), *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı*, İstanbul, Dergah Yayınları.

Malpas, Jeff, Solomon, R., (2006), *Ölüm ve Felsefe*, Çev. Nur Küçük, İstanbul, İthaki Yayınları.

Morgenthau, Hans. J., (1980), "*Death in The Nuclear Age*", in *Death and Dying*, Ed: David L. Bender- Richard Hagen, Minnesota, Greenhaven Press.

Mülayim, Selçuk., (2010) *İslam Sanatı*, İstanbul, İsam yayınları.

Muratoğlu, M - Kalafat, Y - Türkeröğlü, C., (1996), *Türk Halk İnançları - Özbekistan-Anadolu Karşılaştırmaları*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Onbulak, Sinan., (1975), *Ruhi Olayları ve Ölümünden Sonrası*, İstanbul, Dilek Yayınevi.

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

Ögel, Bahaeddin., (2001), *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, 4. Baskı, İstanbul ,Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Örnek, S. Veyis., (1971), *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınevi.

Örnek, S. Veyis., (2000), *Türk Halkbilimi*, 2. Baskı, Ankara, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları.

Özçınar, Şahin., (2002), "*Eros'un Diyalektiği*", Felsefelogos, Hazzın Felsefesi, 5, 19, ss. 99-109, İstanbul, Bulut Yayınevi.

Özkartal, Mehmet., (2012), *Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış (Dede Korkut Kitabı'ndan Örnekler)*,24,94, Milli Folklor Dergisi ss.58.

Özmkas, Utku., (2009), *Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.

Paçacı, Mehmet., (1994), *Kur'an'da ve Kitâb-ı Mukaddes'te Ahiret İnancı*, İstanbul, Nûn Yayıncılık.

Rahman, Abdulkerim., (1996), *Uygur Folkloru*, Çev. S. Yalçın - E. Emet, , Ankara, Halk Kültürleri Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.

Raton, Boca - Arbor, Ann., (1993), *Forensic Pathology*, Edit: Di Maio DJ - Di Maio VJM - London - Tokyo, CRC Press.

Read, Herbert., (1954), *Art and the Evolution of Consciousness*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism,13,2, ss.143-155, Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, Jstore.

Rifat, Mehmet., (2007), *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*, 1. Baskı, İstanbul,Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet., (2009), *Göstergebilimin ABC'si*, 3. Baskı, İstanbul, Say Yayınları.

Rifat, Mehmet., (2013a), *Xx.Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları I*, İstanbul, yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet., (2013b), *Xx.Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları,II*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet., (2013c), *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, İstanbul, T.İş Bankası Yayınları.

Roux, Jean-Poul., (1994), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, Çev. Aykut Kazancıgil, İstanbul, İşaret Yayınları.

Roux, Jean-Paul., (1999), *Altay Türklerinde Ölüm*, Çev. Aykut Kazancıgil, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Roux, Jean-Paul., (1972), "*Türk Göçebe San'atının Dini Bakımdan Anlamı II*", Türk Kültürü El Kitabı, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

Roux, Jean-Paul., (2001), *Orta Asya Tarih ve Uygarlık*, Çev. Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

- Sarıkcıoğlu, Ekrem., (1999), *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*, 3.Baskı, Isparta, Kardelen Kitabevi.
- Saussure, Ferdinand., (1999) *Xx.Yüzyıl Dil Bilimi*, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları.
- Sayın, Önal., (2014), *Göstergebilim Ve Sosyoloji*, Ankara, Anı Yayıncılık.
- Schaerez, R., (1953) *Çağdaş Filozoflarda Ölümün anlamı*, Çev. Faik Dranaz, İstanbul.
- Serbest Yılmaz, Betül., (2009), *Troia savaşı Ve Laocoon Mitosunun Avrupa Resim Sanatına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Çomü Soyal Bilimler Enstitüsü.
- Schimmel, Annemarie., (2001), *İslamın Mistik Boyutları*, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Sladek, Ondrej., (2014), *Prag Ekolünün Yapısalcı Poetikası Ve Geçirdiği Dönüşüm*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İstanbul, Dergah Yayınları.
- Sümer, Faruk., (1999), *Oğuzlar -Türkmenler*, 5. Baskı, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Solomon, Robert C., (2006), *“Ölüm Fetişizmi, Marazi Tekbencilik”*, J. Malpas, R. Solomon, *Ölüm ve Felsefe*, Çev. Nur Küçük, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Şahin, Sedat., (2014) *Göstergebilim Ve Tarihsel Gelişimi*, Ankara, Hacettepe Ü. Yayınları.
- Şener, Cemal., (2003), *Şamanizm, Türklerin İslamiyet'ten Önceki Dini* 13.Baskı, İstanbul, Etik Yayınları.
- Tansuğ, Sezer., (1988), *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, Sezer., (1991), *Çağdaş Türk Sanatı*, 2.Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, Sezer., (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Taş, Mutluhan., (2010) *“XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları”*, Doktora Tezi, Selçuk Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tekin, Talat., (2008), *Orhun Yazıtları*, Ankara, Türk Dil Kurumu.
- Timuçin, Afşar., (1992), *Düşünce Tarihi*, 1.Baskı, İstanbul B.D.S. Yayınları.
- Togan, A. Z. Velidi., (1981), *Umumi Türk Tarihine Giriş - En Eski Devirlerden 16. Asra Kadar*, 1, İstanbul, Enderun Kitabevi.
- Topaloğlu, Aydın., (2002), *Ateizm ve Eleştirisi*, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Tram-Semen., (2007), *Sofi Atalarımız Hunlar*, İstanbul, Kaynak Yayınlar.
- Turani, Adnan., (2000) *Dünya Sanat Tarihi*, 8. Baskı, İstanbul , Remzi Kitabevi.
- Türkmen, Fikret., (1995), *Manas Destanı ve Anadolu'daki Bazı Adet ve İnanmalarla İlişkisi*, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu ss. 259 - 267.
- Uçan, Hilmi., (2002), *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*, 1. Baskı, İstanbul, Perşembe Kitapları.
- Uluç, Tahir., (2011), *İbn-İ Arabide Sembolizm*, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Ungar, Steven., (1990), *Phantom Lascaux: Origin of the Work of Art*, Yale French Studies, 78, ss. 246-262, Jstore
- Umay, Zeki., (1998), *Ölüm Kavramının Görsel İmgeyle Dönüşüm Süreçleri ve Uygulamaları* Yüksek Lisans Tezi, Mersin Unv.Sosyal Bilimler Ens.
- Uraz, Murat., (1994), *Türk Mitolojisi* , 2. Baskı, İstanbul, Düşünen Adam Yayınları.
- Yıldırım, Ali - Şimşek, Hasan., (2000), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara, Seçkin Yayınları.
- Yıldırım, Dursun., (1998), *Türk Bitiği*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, Suat., (1996), *Mevcut Kaynaklarına Göre Hıristiyanlık*, İzmir, Işık Yayınları.
- Yudahin, K.K., (1998), *Kırgız Sözlüğü II*, Çev. Abdullah Battal Taymaz, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yücel, Erdem., (2000), *İslam Öncesi Türk Sanatı*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Yücel, Tahsin., (2005), *Yapısalcılık*, 1.Baskı, İstanbul, Can Yayınları.
- Zerzan, John., (2013), *Gelecekteki İkel*, Çev. Cemal Atilla, 5.Baskı, İstanbul, Kaos Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler :

Adı ve Soyadı : Ahmet Hakan YILMAZ

Doğum Yeri ve Yılı :14.07.1969

Medeni Hali :Evli

Eğitim Durumu :

Lisans Öğrenimi : Selçuk Üniversitesi Resim-iş Eğitimi 1995

Yüksek Lisans Öğrenimi :Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Halk Edebiyatı-Halk Bilimi 2003

Yabancı Dil(ler) ve Düzeyi :

1. İngilizce Orta, 2. Arapça Orta

İş Deneyimi :

1. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi 1996

Bilimsel Yayınlar ve Çalışmalar :

Sanatsal Çalışmalar

1993 Konya Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Karma Resim Sergisi,1994 Konya Ticaret Odası Karma Resim Sergisi, 1995 Konya Ziraat Bankası Karma Resim Sergisi,1995 Ankara Uluslar ArasıSanat ve El Sanatları Fuarı,1996 Çanakkale D.G.S.Galerisi 1. Kişisel Resim Sergisi,1996 Biga Belediyesi 2. Kişisel Resim Sergisi,1996 Çanakkale D.G.S.Galerisi, İzmir Uluslar arası Sanat Fuarı,1997 Kültür Bakanlığı Selçuk Efes Uluslar arası Sanat ve El Sanatları Fuarı,1997 Ankara Uluslar arası Sanat ve El Sanatları Fuarı,1997 Çanakkale D.G.S.Galerisi Karma Yağlıboya Resim Sergisi,1997 TÜRKSAV Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Karma Resim Sergisi, D.G.S. Çevre Sanatçıları Sergisi,2003 TÜRKSAV Ankara Zafer Çarşısı Karma Resim Sergisi,2003 Çanakkale D.G.S. Çevre Sanatçıları Sergisi,2003 Çanakkale D.G.S.Galerisi 6. Kişisel Suluboya Resim Sergisi,2004 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Kültür Evi Onsekiz Mart Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi,2004 Çanakkale Gelibolu Belediyesi Kültür Sanat Etkinlikleri Güzel Sanatlar Bölümü öğretim ElemanlarıKarma Resim Sergisi,2005 "International Strategic Management Conference" Kolin Otel Sergi Salonu'nda Kişisel Resim Sergisi,2006 Mecidiye Kültür ve Sanat Festivali Kişisel Resim Sergisi,2006 Gelibolu 14.Kültür ve Sanat Festivali Kişisel Resim Sergisi,GESAM (T.C. Kültür Bakanlığı) yurtiçi sergileri,2007 Çanakkale Ayvıcık II. Uluslar arası Kültür ve Sanat Festivali Karma Sergi,2011 Çanakkale I. Uluslar Arası Taş Heykel Sempozyumu, 2011 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Dünya Üniversiteler Kongresi Heykel Sergisi,2011 Çanakkale Ecebat Hediyelik Eşya Yarışması Jüri Üyeliği-2013, Çanakkale Biga Fotoğraf Yarışması Jüri Üyeliği-2013,OstrakaOstraka international arts festival sharm elsheikh, Bosna Herzegovina International Art Colony Pocitelj-2013, Konya Sanat ve Tasarım Sempozyumu Eser-2013, İtalya İmmagine Arte Karma Sergi-2013,İstanbul "Anne Ben Barbarmıyım" Karma Sergi-2013, Morocco International Artistic Meeting "La Kasbah de l'Artiste"-2013, İzmir Ödemiş Karma Resim Sergisi-2013, Konya Uluslar Arası 42 Sanatçı 42 Eser Karma Resim Sergisi-2013, Çanakkale "Fabrikale" Karma Resim Sergisi-2013,Türkmenistan Kültür Haftası Uluslararası Karma Sergi-2014, Malatya "Bilgeler Yolu" Taş Heykel Çalıştayı-2014, İtalya İmmagine Arte Neo Art Galery Karma Sergi-2014, Çanakkale Ecebat Abide Rolyef İnceleme Kurul Üyeliği-2014, Çanakkale 2015 Koordinasyon Merkezi Seçici Kurul Üyeliği-2104, Ağrı Patnos Sultan Alpaslan Anıtı Projesi Bilim Kurul Üyeliği 2014, Çanakkale Lapseki Belediyesi Lapseki Şehitliği Anıtı (Tak ve Alanı)2014, Çanakkale Biga Fotoğraf Yarışması Jüri Üyeliği-2014.