

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA KAM
RİTÜELLERİNDE KULLANILAN ENKARNATİF NESNELERİN
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

CİHAN YERLİKAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ**

ANTALYA - 2019

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

1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA KAM
RİTÜELLERİNDE KULLANILAN ENKARNATİF NESNELERİN
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

CİHAN YERLİKAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ

ANTALYA – 2019



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Cihan YERLİKAYA tarafından hazırlanan “**1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelerin Göstergibilimsel Analizi**” başlıklı bu çalışma 04/09/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ

Başkan

İmza

Doç. Dr. Aydın ZOR

Üye

İmza

Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Üye

İmza

Tez Konusu: 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelerin Göstergibilimsel Analizi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi:04/09/2019

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelerin Göstergebilimsel Analizi için uzun ve titiz bir araştırma sonucunda Şekillenen Yüksek Lisans tezimde; eleŐtirel yaklaŐımlarıyla düzelten, sadece ilgi ve desteğiyle değil, yaratıcı fikirleriyle çalıŐmanın gelişimine etki eden bana ve çalıŐmaya olan güvenini ve desteğini her zaman koruyan değerli hocam Dr. Őęr. Üyesi Mehmet SAğ ve araŐtırmalarım sırasında her türlü destek ile özverisini esirgemeyen sevgili eŐim Görsel Sanatlar Őęretmeni Sultan YERLİKAYA ve değerli kurum yöneticilerine bütün içtenliğimle teŐekkürlerimi sunarım.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Cihan YERLİKAYA
	Numarası	20155307019
	Ana sanat Dalı	Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı
	Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ
Tezin Adı		1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelerin Göstergebilimsel Analizi

ÖZ

Yapılan araştırma ile Türk halkının eskiden beri var olan inanç sistemi Şamanizme ait Kam ritüellerinde kullandıkları nesnelere ve performanslarının bir kısmını geleneksel hale getirerek bir kısmını da sanat eserlerinde sanat ifadesi olarak kullanıldığı ve günümüze kadar geldiği görülmüştür.

Günümüz sanat hayatında geleneksel sanat köklerimizden yaşatılması ve dahi Uluslararası sanat içerisinde hak ettiği yeri edinerek gelecek nesillere aktarılmasında şüphesiz ki sanatın yeri çok anlamlıdır. Bu nedenle, Türk kültürünün merkezinde yer alan Şamanizme ait enkarnatif nesnelere, görsel envanter niteliği taşıyan 1950 sonrası Türk resminde kullanılan elemanların tespit edilerek bir kısmının kaynak gösterilmesi hedeflenmiştir. Böylece Türk toplumu nezdinde çağdaş Türk Resim sanatına yansımış olan totemist felsefe ışığında Kam ritüellerinde kullanılan enkarnatif nesnelere göstergebilimsel analizi amaçlanmıştır. Bu amaçla yapılan çalışmada, 1950 sonrası Türk resim sanatı içerisinde derlenen enkarnatif nesne örnekleri incelenmiştir. İnceleme sonucunda; İp, Kartal, Davul, Nazar Boncuğu, At, Geyik, Koyun-Koç-Keçi, Kayalar ve Taşlar, Ağaç, Dağ gibi unsur ve aksesuarların

Şamanizm inancından süregelen birçok materyalin gerek biçimsel gerekse doğal anlam yönünden Türk Resim Sanatı içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bu çalışmada yöntem bakımından dil bilim sözcüğü örnek alınarak çevrilmiş olan ve göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanan göstergebilim analiz yöntemi esas alınmıştır. Belirlenen eserlerde kullanılan nesnelere nitel ve nicel bakımdan taranarak düz anlam ve yan anlam analizleri göstergebilimsel yöntem ile ortaya konacaktır. Nitel veriler elde etmek için arşiv taraması yapılmış ve bu taramalar belge olarak sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Kam, Göstergebilim, Enkarnasyon, Ritüel



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Cihan YERLİKAYA
	Number	20155307019
	Department	Art and Design Department
	Advisor	Asst. Prof. Mehmet SAĞ
Thesis Name		The Semiotic Analysis of the Incarnative Objects Used in Cam Rituals in Turkish Painting After 1950

ABSTRACT

According to the research, it has been seen that the traditional beliefs and performances used in the Kam rituals of the shamanism of the Turkish people have been traditionalized and some of them have been used as expressions of art in the works of art.

Without any doubt, the place of art is very meaningful in preserving our traditional art roots in today's art life and transferring it to future generations by acquiring the place it deserves in international art. Therefore, it is aimed to identify some of the incarnative objects belonging to Shamanism in the center of Turkish culture and the elements used in post-1950 Turkish painting, which have the characteristics of visual inventory. Thus, semiotic analysis of the incarnative objects used in Kam rituals was aimed in the light of the totemist philosophy which was reflected to the contemporary Turkish painting art in Turkish society. In this study, incarnative object samples collected from Turkish painting after 1950 were examined. As a result of the examination; Rope, Eagle, Drum, Evil Eye Bead, Horse, Deer, Sheep-Aries-Goat, Rocks and Stones, Trees, Mountain and many other elements such as accessories and shamanism belief has been used in terms of both the formal and natural meaning of the Turkish Art.

In this study, it is based on the semiotic science method which is defined as the science branch which is translated by using the language word as a method. The objects used in the selected works will be scanned in terms of qualitative and quantitative terms and semiotic language will be presented with semiotic analysis. In order to obtain qualitative data, an archive was searched and these scans were presented as documents.

Keywords: Shaman, Semiotics, Incarnation, Ritual



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xii
1. GİRİŞ	1
1.1.Problem Durumu	4
1.2.Problem Cümlesi	4
1.3.Araştırmanın Amacı.....	5
1.4.Araştırmanın Önemi.....	5
1.5.Araştırmanın Sayıtları.....	5
1.6.Araştırmanın Sınırlılıkları	5
1.7. Konuyla İlgili Yapılmış Çalışmalar	5
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	8
2.1.Kam (şaman)'lık ve Kam Kavramı	8
2.1.1.Kam(şaman)'lığa Seçilme Ritüeli.....	10
2.1.2. Kam Kıyafet (Manyak) ve Aksesuarları.....	11
2.1.3. Enkarnasyon (Don Değişirme) nedir?	13
2.1.4. Kam Ritüelleri (Ayinleri) ve Enkarnasyon (Don Değişirme) İlişkisi	14
2.1.5. Tinler ve Şamanlar	15
2.1.6. Tanrı, Doğa ve İnsan Üçgeninde Şamanlar	17
2.2.Türk Kültüründe Renkler	19
2.3. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Etkisi Görülen Sanat Akımları.....	22
2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatının Yönelimlerine Kısa Bir Bakış	26
2.5. Çağdaş Türk Resim Sanatından İki Örnek Eser	28
Görsel 4. Mehmet Sağ, isimsiz, 2018, 80x100 TÜYB ("Sanal", 2019)	28
3. BULGULAR VE YORUM.....	30

3.1. Göstergebilimin Tanımı	30
3.1.1. Göstergebilimin Tarihi	33
3.1.2. Göstergebilimde Düzanlam Yananlam	35
3.2. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Şamanik Ritüel Dışavurumları	36
3.2.1. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında etkileri görülen Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Sembollerden bazı örnekler	37
3.2.2. Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelere 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkilerinin Göstergebilimsel Analizi (Düz anlam-Yan anlam)	45
4. SONUÇ ve ÖNERİLER	58
KAYNAKÇA	59
ÖZGEÇMİŞ	67

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e.:	Adı Geçen Eser
A.g.m.:	Adı Geçen Metin
Bkz.:	Bakınız
Çev.:	Çeviren
s.:	Sayfa
S.:	Sayı
Tüyb.:	Tuval üzerine yağlı boya
Tükt.:	Tuval üzerine karışık teknik
v.d.:	Ve diğerleri
v.s.:	Vesaire
vb.:	Ve benzeri
www.:	World Wide Web

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1. 11. Yüzyıla Kadar Türklerde Yönler ve Renkler	21
Tablo 2. Mehmet Sağ Eser Analizi	28
Tablo 3. Ramazan Can Eser Analizi	29
Tablo 4. Anne Henault'un Göstergibilim Ayrıklama Şeması	33
Tablo 5. Enkarnatif Sembol Analizi-1	46
Tablo 6. Enkarnatif Sembol Analizi-2	47
Tablo 7. Enkarnatif Sembol Analizi-3	48
Tablo 8. Enkarnatif Sembol Analizi-4	49
Tablo 9. Enkarnatif Sembol Analizi-5	50
Tablo 10. Enkarnatif Sembol Analizi-6	51
Tablo 11. Enkarnatif Sembol Analizi-7.....	52
Tablo 12. Enkarnatif Sembol Analizi-8	53
Tablo 13. Enkarnatif Sembol Analizi-9	54
Tablo 14. Enkarnatif Sembol Analizi-10	55
Tablo 15. Enkarnatif Sembol Analizi-11.....	56
Tablo 16. Enkarnatif Sembol Analizi-12	57

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Kam Kıyafet ve Aksesuarları	12
Görsel 2. Altay Şamanı ve Ayin Performansı	13
Görsel 3. Türklerde Dört Yön Sembolizmi.....	22
Görsel 4. Mehmet Sağ, isimsiz, 2018, 80x100 TÜYB ("Sanal", 2019)	28
Görsel 5. Ramazan Can, Sürü,2016, 70x70 TÜKT ("Sanal",2019)	29
Görsel 6. Kam Davulu ve Motifleri	40
Görsel 7. Kam ateş başında performansını sergilerken İp'ten aksesuarları ile birlikte	46
Görsel 8. Çaput bağlayarak dilekte bulunulan ağaç	46
Görsel 9. Kartal ve Moğol Kadını	47
Görsel 10. Kam Davulu	48
Görsel 11. Nazar Boncuklarıyla Süslenmiş Ağaç	49
Görsel 12. Kanatlı At-Tulpar	50
Görsel 13. Geyik Sembolizimli Süs Eşyası	52
Görsel 14. Koç Heykel ve Figürleri.....	53
Görsel 15. Yada Taşı	53
Görsel 16. Doğal ortamında çakmak taşı.....	55
Görsel 17. Taş yontu bal bal örnekleri	55
Görsel 18. Def üzerine Sembolize edilmiş yaşam ağacı.....	56
Görsel 19. Dağ ve Yamacında Otağlar.....	57

1. GİRİŞ

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

“Bu nedenle sanat eserlerindeki benzerlikler ve farklılıklar tesadüflerle ifade edilemez. Sosyo-kültürel bir ortam içerisinde bulunan sanatçı birçok unsur tarafından etkilenmekte ve bu etki doğal olarak onun sanatına yansımaktadır. Bu etkilerden birisi ve en önemlisi ise dini inançlardır. Tarih boyunca insanlar ilâhî ve ilâhî olmayan dinlerin inanç, âdet ve uygulamalarını günlük hayatlarına taşımışlardır. Toplumlar inandıkları dini ya da inancı değiştirdiklerinde bile, önceki inançlarının izlerini yeni dinin inanç ve âdetlerinde sürdürmüşlerdir. Türk milletinin tarihine bakıldığında, çeşitli dinleri ve inançları benimsedikleri görülmektedir. Türkler son olarak islâmiyeti kabul etmiş ve bu dinin kurallarına uymuşlardır. Fakat islâm dinini kabul eden Türk toplumu eski inançlarını ve bu inançlardan beslenerek gelişen uygulamalarını büyük ölçüde silip atamamıştır. Bugün günlük hayatımızdaki birçok alanda islam'dan önceki kültüre (Şamanizm) ait öğeler yer almaktadır. Sanat alanı da bunlardan bir tanesi ve en önemlisidir. Sanat eserlerinin binlerce yıllık kalıcılığı ve çok geniş kitlelere ulaşabilmesi bu alandaki yeri ve önemini artırmaktadır. İletişim araçlarındaki hızlı gelişim küreselleşme olgusunu körüklemektedir. Bu durum, belki ilk bakışta paylaşım ve kültürel zenginlik açısından insana hoş gelebilmektedir. Ancak bu etkileşimin ileri boyutlarında milletleri millet yapan değerlerin başka milletlere geçerek menşei belirtilmeden kullanılmasıyla erozyona uğradığı ve hızla yok olmaya doğru gittiğide görülmektedir. Böyle bir ortamda Türk sanatçısının eserlerinde kullandığı kendi öz kültürüne ait birçok mitolojik ve dinsel (Şamanizm) kökenli kültürel unsurların, menşeinin ve anlamlarının tespit edilerek tescillenmesi, Türk kültürünün devamlılığı adına oldukça ciddi bir önem arz etmektedir. Bu konu da ulu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün; “Dünya medeniyetleri arasında söz sahibi olabilmemiz kültürel değerlerimize sahip çıkmamıza bağlıdır”, “Bir

millet savaş alanlarında ne kadar zafer elde ederse etsin, o zaferin sürekli sonuçlar vermesi ancak kültür ordusu ile mümkündür” sözleri, bizlere kültür sanat alanındaki araştırma, inceleme ve uygulamaların Türk milletinin uluslararası alandaki başarısı için ne denli önemli olduğunu hatırlatmaktadır. Türkiye”de, Türk kültürünün özünü oluşturan Şamanizm konusundaki ilk araştırma Atatürk”ün talimatıyla 1932 yılında hazırlanan “Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri” isimli kitaptır (Yörük, 2006,s 7).”

İlerleyen yıllarda ise literatüre, bu konuda yeni çalışmalar katılmıştır. Ancak görsel bir belge niteliği taşıyan görsel sanatlar alanında şamanist kültüre ait araştırmalar incelendiğinde sınırlı sayıda ve dar kapsamlı oldukları görülmektedir. Bu bağlamda hazırlanan “1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelerin Göstergebilimsel Analizi” isimli çalışmayla, Türk şamanlığının karakteristik ritüellerinin ve bu ritüellerde kullanılan nesnelerin Tanrı, Doğa, İnsan üçgeninde görsel iletişiminin belirlenmesi ile bu karakterin günümüze kadar yeterince ele alınmamış 1950 sonrası Türk resmindeki yansımalarının irdelenmesi ve elde edilen bulgularla sonuçlarının bir kaynakta toplanması amaçlanmıştır.

Araştırma kapsamında, öncelikle Türk kültüründe kamlık geleneği olarak isimlendirilen ve dünya literatüründe Şamanizm olarak anılan alan incelenmiş ve incelemeye esas veriler araştırmanın II. bölümünde verilmiştir. Daha sonra ise şamanist inanca ait performanslarda kullanılan görsel nesnelere verilerle; araştırmanın evrenini oluşturan, 1950 Sonrası Türk Resim Sanatının günümüze kadar olan dönemi içinden Şamanist etkiler içeren resim örneklerine ait bulgular tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular ve yorumlar ise “**Göstergebilim Kavramı ve Tanımı**” ana başlığı altında araştırmanın III. bölümünde verilmiştir. Ancak, konunun daha iyi kavranması adına, II. bölümün girişinde “**Kam (şaman)’lık ve Kam Kavramı**” ana başlığı adı altında ve “**Kam Ritüelleri (Ayinleri) ve Enkarnasyon (Don Değişirme) ilişkisi**” alt başlığı Şamanizm’in Tanrı, Doğa ve insan etkileşimi ele alınmış ve III. Bölümde ise “**1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Şamanik ayin Dışavurumları**” üzerine kurulu olduğu temele ait şamanist etkiler taşıyan eser örnekleri tespit edilerek alt başlıkta sunulmuştur.

Araştırma kapsamında yapılan incelemede, ana problem çerçevesi içerisinde “1950 Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelere etkileri var mıdır?” sorusuna cevap aranmıştır. Problem alanı dahilinde; 1950 Sonrası Türk Resim sanatı içerisinde Kam ayinlerinde kullanılan performansa dayalı nesnelere olup olmadığı, ele alınmıştır. Bu bağlamda, araştırma sürecinde aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır;

1- Kamlar ne tür aksesuarlar kullanır?

2- Kam aksesuarları biçim yönünden nelere benzer? Bu aksesuarlar toplumsal inancın sembolik dışavurumu mudur?

3- Aksesuarlarda Enkarnasyon izleri var mıdır?

4- Kamlar ritüellerinde Enkarnasyon bağı nasıl kurarlar?

5- Kullanılan aksesuarların Enkarnasyon bağı ile transa geçişte rolü nedir?

6- Seçilen materyallerde Enkarnasyon ve aksesuar ilişkisi var mıdır?

7- Enkarne, Kam, Mit, Ritüel ilişkisi nasıl ifade edilmiştir?

8-Türk Resmine katkısı ne olmuştur? Bu aksesuarlar nasıl analiz edilecektir?

İnsanoğlu Şaman’ın planlı ve kontrollü olarak gerçekleştirdiği astral seyahatleri süresince, iletişim kurduğu doğüstü güçler ile insanlar arasında arabuluculuk faaliyetleri, sıradan insanlardan farklı güç ve yetilerin yanı sıra özel yöntemler ve araçlar gerektirmektedir. Şaman ritüellerinin en etkili araçlarından biri olan kutsal elbiseleri, Şaman’ın zırhı, bineği, koruyucu ruhlarının barınağı ve kimliğinin göstergesidir. Aynı zamanda, tarih öncesi devirlerden günümüze kültürel taşıyıcılığın da sorumluluğunu üstlenmiş, simge yüklü nesnelere dir. Zaman içerisinde çeşitli sebeplerle yok olmuş birçok uygulama ile birlikte Şaman elbiseleri de değişime uğramıştır. Bu yüzden eski dönemlere tanıklık etmiş ve korunarak bugüne ulaşabilmiş Kam elbiselerinin analizlerinin yapılarak yorumlanması büyük önem taşımaktadır. Şamanizm dünyanın pek çok bölgesinde bugün hala varlık göstermektedir ve araştırmacılar en orijinal halinin Asya bölgesinde görüldüğünü söylemektedir. Bölgedeki arkeolojik araştırmalarda da ezoterik kültürle aktarılan bilgileri doğrular niteliktedir. Bu sebeple Asya bölgesinde, geçmişte ve bugün Şaman inanç sistemini benimsemiş olan Türk halklarının Şamanlarına ait elbiseler hayli önemlidir. Bu elbiseler, dini gerekçe ve siyasi tutumlar kapsamında yok edilmiş

olmaları sebebiyle ulaşılması güç materyallerdir. Şamanizm kendi kapsamında bir sanat ve Şaman da bir sanatçıdır. Şamanların günümüz Abdal (halk ozanı) geleneğinin de ilk ataları olduğu söylenebilir.

1.1.Problem Durumu

Türk toplum yapısı içerisinde gelenek ve göreneklere bağlı olan birçok totemist anlayıştan gelen uygulamaların performansa dönüşmüş olan dışavurumun insanlarımızın zihninde izdüşümsel hikayelerinin Günümüz Türk Resim Sanatına yansması Sanat okullarımızda eskisine nazaran daha çok merak edilen konular arasındadır. Kam'ların ortaya çıktığı tarihsel sürecin başlarında Tanrı ve Doğa birlikteliğinin sevgiye dayalı örüntüsü Kam'ların içselleştirdiği Ata kültü, Doğa Ana kültü ile beraber kendilerine tabii yollarla sorumluluk anlamları yükleyerek yaşam biçimi olarak benimsedikleri ve Kutlu ruhlarla iletişime geçmek adına törenler düzenledikleri çeşitli kaynaklarda ele alınmıştır. Bu törenlerin varlığı ve uygulamaları günümüze kadar esamesini belirli adetlerde evrilerek korumuş olarak günümüze ulaşmıştır. Ancak bilinen Kam geleneğinin tinsel iletişim ve Enkarnasyon bağlamına yeterince değinilmemiş olmasıyla birlikte günümüz resim sanatı içerisinde etkileri araştırma konusu olarak merak uyandırmıştır.

1.2.Problem Cümlesi

1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelere nelerdir?

1.3.Alt Problemler

- 1- Kamlar ne tür aksesuarlar kullanır?
- 2- Kam aksesuarları biçim yönünden nelere benzer? Bu aksesuarlar toplumsal inancın sembolik dışavurumu mudur?
- 3- Aksesuarlarda Enkarnasyon izleri var mıdır?
- 4- Kamlar ritüellerinde Enkarnasyon bağını nasıl kurarlar?
- 5- Kullanılan aksesuarların Enkarnasyon bağı ile transa geçişte rolü nedir?
- 6- Seçilen materyallerde Enkarnasyon ve aksesuar ilişkisi var mıdır?
- 7- Enkarne, Kam, Mit, Ritüel ilişkisi nasıl ifade edilmiştir?8-Türk Resmine katkısı ne olmuştur? Bu aksesuarlar nasıl analiz edilecektir?

1.3.Araştırmanın Amacı

Türk Resiminde Enkarnasyon bağı resimlerde suskun kalmış bir kavramdır. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelere ortaya çıkarmak ve enkarnatif nesnelere Türk resim sanatı içerisinde yer aldığı ikonografik esinlenme bağlamı ve Kamlıktan geleneğe topluma yön verdiği uygulamaları Türk Resim Sanatçısı kompozisyonunda nasıl resmettiği amacımızı belirlemiştir.

1.4.Araştırmanın Önemi

Günümüzde Türk şaman öğretilerine ve geleneklerine çokça değinilmesine rağmen, Şaman ritüellerinde kullanılan aksesuarların Enkarnasyon bağı, 1950 sonrası Türk resim sanatına etkilerinin analizleri şimdiye kadar yapılmamıştır. Enkarnasyon bağı Türk Resim sanatçısının esinlendiği mit ögesi olarak resimlerde suskun kalmış bir kavramdır. Türk Resminin gelecek kuşaklara aktarılmasında bir köprü görevi göreceği kanaatiyle günümüz Güzel Sanatlar eğitime ışık tutacak olan bu konunun, Türk resim sanatına yeni bir nefes kazandıracağı düşünülmektedir.

1.5.Araştırmanın Sayıltıları

Verilerin toplandığı kütüphane, sergi, elektronik ve interaktif kaynakların analiz etme yeterliliğine sahip doğru ve temiz bilgi alınabilmesi adına resmî kurumların arşivleri özellikle seçilmiş ve alınan verilerin doğruluk indeksi sayıltılar arasındadır.

1.6.Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma kapsamında Şamanizm ve eski Türk Kamlık geleneğine ilişkin olarak belirlenen semboller ve ritüeller ile gerçekleştirilen eser incelemeleri yapılmıştır. Elde edilen bulgular, ulaşılan sonuçlar ve öneriler; Şamanizm ve eski Türk kamlık geleneği ile ilgili olarak araştırmaya dahil edilen kaynaklarda, araştırma örnekleme içerisinde yer alan sanatçı eserlerinde ve yer alan bilgi, belge ve verilerle sınırlıdır.

1.7. Konuyla İlgili Yapılmış Çalışmalar

1. Dalkıran (2010) *“Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler”* adlı doktora tez çalışmasında Türk kültürünün özünü oluşturan Şamanizme ait motiflerin görsel bir

belge niteliği taşıyan Türk resmindeki yansımalarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Nitel araştırma yöntemi ve tekniği kullanılan bu çalışmada verileri elde edebilmek için doküman incelemesi ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Doktora tez çalışmasının sonuç kısmında ise Çağdaş Türk resminde sanat anlayışları ve üslupları ile kendilerini kabul ettirebilmiş 12 sanatçının eserlerine yansımış Şamanizm temelli kültürel değerlerin tespitine yönelik bir çalışma olduğu anlaşılmaktadır.

2. Öz (2014) bir başka Yüksek lisans tez Çalışması olan **“Güncel Sanatta işaret ve imge olarak Türk Şamanik nesnelere üzerine görsel çözümler”** adlı yüksek lisans tezi güncel sanatta varlığını sürdürmekte olan Şamanik inanışları ve sembolik değerlerini araştırmak amacıyla hazırlanmıştır. Genel tarama yönteminin kullanıldığı bu çalışmada unutulmaya 100 tutmuş saklı kalmış birçok Şamanik inanış ve unsurlar yerinde incelenmiş hikayeler dinlenerek gerekli kayıtlar tutulmuş ve değerlendirilmiştir bu değerlendirme ile Türk Şaman öğretileri ile Türk boyları ve Yörükleri ile olan bağlantı incelenmiştir. Araştırmanın sonuç kısmında Türk boylarından birine dahil araştırmacı tarafından yaşamış olduğu ve kendisine öğretilmiş olan öğretilerle Şamanik ritüeller ve inanç sistemi arasında benzerlik olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda Şaman öğretilerinin özelliklerine bakılırsa şamanın sanatçı olma özelliği çok dikkate değerdir.

3. Güner (2017) bir diğer yüksek lisans tez çalışması olan **“Şaman giysi unsurları üzerlerinde kullanılan Semboller”** adlı çalışmada Şaman giysisinin özelliklerine bakılarak kadın kam ya da erkek kadın fark etmeksizin doğanın insan yaşamı üzerindeki gizemli gücünü kutsallaştırarak ritüellerinde aracı unsur olarak kullanmalarını konu edilmiştir. Yöntem olarak kullanılan sembollerin analiz edilmesi ile bir kat oluk çalışması yapılmıştır ve bir çizelge hazırlanarak dört ana başlıkta incelenmiştir sonuç olarak bu çalışmada Şaman giysi unsurları ile ilgili kaynaklarda yer alan bilgileri görselleri ile karşılaştırmalı olarak ortaya koymaktır.

4. Özkan (2018) **“Cumhuriyet dönemi Türk resminde Şaman sembollerinin görsel çözümleri”** adlı yüksek lisans tezinde Türk resmindeki Şaman sembollerin görsel çözümlenmesi iki araştırma sorusu doğrultusunda çerçeveyi belirlemek amacıyla betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Sonuç kısmında sembol kullanımı ile resim sanatı arasındaki ilişki ve eserlerine Şamanizm sembollerinde

sıkça yer veren sanatçılara ait altı adet eser içerik analizi yöntemi ile bir tablo halinde sunulmuştur.



2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

"Onu hiç kuşkusuz Gök koruyordu"
(Moğolların Gizli Tarihi, Başlık 145)

2.1.Kam (şaman)'lık ve Kam Kavramı

Şamanizm milattan önceki yıllardan bu yana Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların iç Asya ve Orta Asya'da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları, Şaman ya da Kam adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür (Çoruhlu, 2002, s.15). Şamanizm, bir görü (vision) geleneğidir. Doğal dünyanın Tanrı ve imgeleriyle bağ kurmaya yarayan değiştirilmiş ilinç konumlarının eski bir kullanım pratiği olarak tanımlar (Drury, 1996, s.19).

Hook'a göre Mitos (mytfi)a efsane (legend) destan (saga) ve halk öyküsü (folkstory) ile Miirchen (masal) arasında genellikle yapıldığı görülen ayırım, edebi ölçüte dayanır; yapılmakta olan bir başka ayırım, "mitos" ile " tarihsel gerçekler" arasında olup, mitos niteliği taşıyan herhangi bir şeyin inanılmaya değer olmadığı gibi bir düşünceye dayanmaktadır. Mitos, belli bir durumun yarattığı insan düşgücünün (imgeleminin) ürünü olup, belli bir şey yapma niyetini gösterir. Böyle anlaşıldıkça, mitos hakkında sorulması gereken doğru soru, onun "gerçek olup olmadığı" değil, "onunla ne yapmak niyetinde olunduğu" sorusudur. (Hooke,1993, s. 9)

Türk, Altay ve Moğol halk kültüründe büyücü din adamı, Şaman. Kam veya Ham olarak da söylenir. Kamların toplumsal konumu Ruhlarla irtibat kurabilir. Dualarıyla hastaları sağaltabilir ve törenlerle kötü ruhları kovabilir. Aynı zamanda büyücü ve hekimdir. Değişik ritüelleri yerine getirir.

“Tanrı ilk şamanı yarattığında onun evinin önüne sekiz dallı bir ağaç dikmiştir. Bu nedenle her şaman kendisini temsil eden bir ağaç diker. Bu ağaca “Turuğ” adı verilir. İlerleyen zamanlarda Ayığ Han üç şaman göndermiş ve bunların çadırlarının önüne de yine birer tane ağaç dikmiştir. Rivâyete göre Tanrı Ülgen ilk şamana “Senin adın bundan böyle Kam olacak” diyerek adını vermiştir. Gök Tanrı tarafından bu göreve getirildiğine ve üstün güçlerle donatıldığına ve ruhlarâlemi ile insanlar arasında aracı olduğuna, bazı gizli bilgiler taşıdığına inanılır. Bazen Türk kültüründe din

adamları iki isimle (iki sınıf halinde anılır): Nom ve Kam. Bazı kaynaklarda Nomların Kamları bilgileriyle mağlup ettiklerinden bahsedilir. İki tür kam bulunur. 1. Akkam (Aktoyun): İyi Ruhlarla iletişime geçen şaman. 2. Karakam (Karatoyun): Kötü Ruhlarla iletişime geçen şaman (Karakurt, 2011, s.430).”

Mitin diğer bir algılanma şekli sözlü kültüre dayalı metinde gerçekleşen sentagmatik anlardır. O halde verilmek istenen mesaj, dünya modelinin paradigmasını, mesajın iletilme şekilleri ise sentagmasını oluşturur. Tek kelimeyle dünya modeli metnin bütün çeşitlerinde ritüelde, maddi abidelerde, sözde, kozmogonik, menşei, köken ve takvim mitlerinde, iptidai güzel sanat tiplerinde vs. gerçekleşebilir. Kısacası, ikinci modelleştirici sistemde yani önce şuurda, sonra da ritüelde ortaya çıkan dünya modeli birinci modelleştirici sistemde yani dilde maddileşir (Lotman, 1965, s.127).

Prof. Dr. Fuat Bozkurt Türklerin dini adlı kitabında Kamlığı şöyle açıklar; Türk inancına çok yönlü adını veren inanç şamanlıktır. Gerçekte bozkır halklarının dinsel inançlarını şamanlığa bağlama yerleşmiş bir kanıdır. Şamanlığın büyük araştırmacısı Eliade'ye göre şamanlık kısaca esirime ve dalgıncılık tekniğidir. Özellikle Türklerdeki atalar kültü, kartal inancı, demircilik ve at kurbanı şamanik özellikler kazanmıştır. Şamanlıktaki "Esirime" Türk inançları ile bir bileşime varmıştır. Böylece şaman ruhu gezip dolaşır. Tanrılarla bağlantı kurar. Eski Türk toplumunun doğaya bağladığı gizli güçler yeni anlamlar kazanır. (Bozkurt,1995, s. 4-5)

Mit ve tören, eski kültürlerde işlevsel ve yapı olarak bir bütünlük içindelerdi. Mitolojik dünya görüşü, kendi iradesi sadece teorik olarak değil, pratik olarak da ayini yönetenlerde bulurdu. Mitoloji araştırmacıları, mitin mi yoksa ritüel'in mi daha önce olduğunu saptamaya çalışıyorlar. (Beydili, 2003, s.377-378)

Şamanizm bugün, büyük dünya dinlerinden birini benimsememiş Türk halklarının inançlarının asıl karakteristik özelliği olarak görülmektedir. Eskiden de bunun böyle olduğu kesin değildir. Fevkalade dikkat çeken husus, bu konuda eski Türk yazıtlarının suskun kalıyor olması ve ancak arkeolojik deliller ile yabancı gözlemcilerin aktardıkları bilgiler aracılığıyla şamanizmi az çok tanıyor olmamızdır. (Ardzinba, 2010, s. 104-105).

2.1.1.Kam(şaman)'lığa Seçilme Ritüeli

Eski Gök Türk devletinin kuzey eyaleti olan Baykal gölünün güney tarafında ve Selenge ırmağı boylarında yaşamış olan Türk boyu Kurikan'ların moğollaşmış ahfadı Buretlerde de şaman namzedinin mesleğe kabulü âyini Türk şamanist boylarında olduğu gibidir. Bütün yer yüzündeki din adamlarının özel kıyafet taşımaları çok eski devirlerden, iptidaî çağlardan kalma bir gelenek ve görenektir. Kıyafete ve dış görünüşe hiçbir önem ve değer vermiyen islâm dinine mensup din adamları bile komşu ulusların ve eski dinlerin geleneklerine uyarak "kisve-i ilmiyye" bidatini icad etmişlerdir (İnan, 1972, s.56).

Bayat, Buluç ve Abdulkadir İnan Kamlığın üç yolla seçildiğini ifade etmektedirler:

Kalıtıllık olarak: Anne ya da baba soyuyla geçmektedir. Bu durumda aynı aileden bir ya da birkaç kişinin ecdat şaman tarafından şamanlık görevine seçilmesi söz konusudur (Bayat, 2006, s.27).

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

Altay Türklerine görede, şamanlık aileden genetik olarak intikal eden ve bilhassa çocukluk çağında sara nöbetleri ile gelen bir hastalık sayılmaktadır (Buluç, 1971, s.311).

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

2.1.2. Kam Kıyafet (Manyak) ve Aksesuarları

Eski tarihlerden beri dinlerin temsilcisi olan kişileri diğer insanlardan farklı özel kıyafetleri vardır. Geleneğe uygun bir giysi hazırlamak oldukça maliyetli olması nedeniyle ruhların özel izinleri ile birkaç yıl cüppesiz ayin yapılması mümkündür (İnan, 2000, s.92).

“Şamanlığa namzet olan genç, staj gördüğü müddet içinde, cübbe giymez, âyinleri adı elbisesiyle yapar. Geleneğe uygun bir cübbe hazırlamak pahalıya mal olduğu için bazı kamlar, ruhlarının özel müsaadesiyle, birkaç yıl cübbesiz âyin yaparlar. Fakat cübbesiz kamlar kötü ruhlara karşı fazla cesaret gösteremezler. Bunun içindir ki her kam ne yapıp yapıp şaman kıyafeti elde etmeğe çalışır. Kamlar için kıyafetten sonra en önemli şey davul yahut dümbelektir. Şaman, cübbe ve davulunu kendi arzu ve isteğiyle değil, fakat hizmetinde bulunduğu ruhun emir ve ilhamına göre yaptırır. Cübbe ve davulun vasıfları ve biçimi, süsleri bütün teferruatıyla bu ruh tarafından tarif edilir (İnan, 1972, s. 67-68).”

Şaman kostümü, Şamanizm’in kutsallarını ve kozmik sembollerini oldukça detaylı bir biçimde sergilemektedir. Dikkatli bir biçimde incelendiği takdirde şaman kostümünün, Şamanizm’in dünya görüşünü ve görme biçimini şaman mitleri ve teknikleri kadar açık bir biçimde yansıttığı görülmektedir (Eliade, 1964, s.145).

Şamanların en önemli giysileri üstlük ile başlıktır. Üstlük ak koyun derisinden yapılır. Üstüne başka parçalar dikilir. Başlık üç karış uzunluğundadır. Kızıl bezden yapılır. Kıyısına üç düğme konur. Şaman bunları dinsel tören sırasında giyer.

Giysiler genel olarak değerlendirildiğinde derecelerine göre farklılıklar gösterirler. Yeni bir Şaman, alın bağı ya da göz maskesi, kuşak ve kısa şal türü atkı takar. Dereceleri ve seviyeleri arttıkça kıyafetler ve ekleri değişebilmektedir. Bazı toplumlarda hiçbir Şaman üst derece giysiye sahip değildir (Mikluho Malakia, 1971, s.5-6). Türk Şaman giysilerinin önemli özelliklerinden biri kadın ve erkek Şamanlarının elbiseleri arasında pek fark olmamasıdır. Bazen süs unsurları saç örüğü, boncuk gerdanlık ya da kızlara özgü başlıklar fark yaratır. Demir levhalar, figürler, çingiraklı omuz atkısı, boynuzlar, tüyler ise giysinin vazgeçilmez unsurlarıdır (Mikluho Malakia, 1971, s.7).

Giysiden sonra en önemli donatım davuldur. Çalgısız dinsel tören yapılmaz. Daha sonraları Müslüman olan şamanlar davul ya da def yerine kopuz kullanacaklardır. Şaman üstlük ve davulunu düşsel biçimde süsler. Bu süslerin biçimini ona hizmetinde bulunduğu ruh, ayrıntılı biçimde betimlemiştir. Bu esinlenme ile donatımın biçim ve özellikleri doğar (Bozkurt, 1995, s.87).



Görsel 1. Kam Kıyafet ve Aksesuarları (<https://zdergisi.istanbul/makale/saman-kozmogonisinde-at-305#images-1> Erişim Tarihi: 30.10.2018)



Görsel 2. Altay Şamanı ve Ayin Performansı (<http://www.turkkazak.comsitewp/contentuploads201205altayda-%C5%9Famanizm.jpg>, Erişim Tarihi 30.10. 2018)

2.1.3. Enkarnasyon (Don Değişirme) nedir?

Vücut bulma kavramına kısaca değinecek olursak Enkarnasyon ete girmek demektir. Tecribi ispiritüalizmada, umumiyetle ruhların dünyada bir beden vasıtasıyla tezahür etmelerine, yani kabaca tabirle bedene girmelerine verilmiş bir isimdir. Vücut bulma; cisimleşme, Şamanistik açıdan şekil değiştirme; dini, mistik ve daha çok da sihirsel bir özellik olarak; Şamanın ayin esnasında yardımcı ruh olarak adlandırılan ruhların şeklini, gücünü ve yardımını alması olarak düşünülür. Şamanın hangi hayvana dönüştüğünü anlamak için onu izlemek yeterlidir. İnsanın hayvan şekline girmesi; “Motif Indeks”te ‘sihir’ ana başlığı ve ‘şekil değiştirmeler-insanın

hayvana dönüşümü alt başlığında yer alan bu dönüşüm (metamorphose), biçim değiştirme, don değiştirme ya da donuna girme; eski din ve inanç sistemlerinden edebiyata özellikle destan, masal, efsane gibi halk yaratmalarında sıkça geçen ve önemini koruyan fenomenlerden biridir. J. P. Roux, şekil değiştirmenin Türklerin kutsiyet anlayışının gereği olduğunu ve şekil değiştirmeyi sağlayan unsurlar arasında ayinde giyilen giysilerin önemli yer tuttuğuna ifade eder (Yüce, 1993, s.121).

Kabulgan – Türk, Altay ve Moğol mitolojisinde “Şekil değiştirme” kavramı. Metamorfoz, transformasyon. Kubulgan veya Kabulgak da denir. Moğollar Hubılgan olarak söylerler. Don Bürünme (Ton Bürgünme) veya Donuna Girme (Tonuna Girme) şeklinde de ifade bulur (Karakurt, 2011, s.424).

Antropomorfizm Mitopoetik düşünceye özgü bir özellik olarak Mitolojik dünya görüşünde, insanla doğa, doğayla uygarlık, karşılıklı bir İletişim içerisinde düşünülmüştür. Bu görüşte, "küçük âlem" ve "büyük âlem" aynılaşarak, kendini ifadesini evrensel zooantropomorf anlayışında bulur. Buna uygun olarak da mitolojik metinler ve törenlerde hem ruhlar hem de doğal olaylar insan biçiminde düşünülmüştür. İnsana özgü birçok Özellik, canlı-cansız, bilinen tüm varlıklara, doğal nesnelere de atfedilmiştir (Beydili, 2003, s.64).

2.1.4. Kam Ritüelleri (Ayinleri) ve Enkarnasyon (Don Değiştirme) İlişkisi

Ritüel içsel bir olayın dışsal planda uygulanmasıdır. Tüm dinlerde, aynı zamanda şamanlıkta ve törensel büyüde, bunu gerçekleştirenler, yaptıkları şeyin basit bir tiyatro gösterisi olmayıp, bir çeşit gizli, içsel gerçek ile uyum kurmak olduğunu bilirler. Öyle ki bir an için kendilerini belki tanrıyla birlik olma, ruhsal şifanın kaynağıyla özdeşleşme ya da bir çeşit aşkın gücün cisimleşmesi olayına kaptırdıkları bir gizemci drama içinde bulurlar. Böyle bir yolda Şaman, Rahip ya da büyücü, bilinen dünya gerçeğinden daha geniş ve daha harika bir boyutla bağlantıya geçtiğine inanır. Bu, daha çok bir gizem içinde yer alma deneyimidir günlük uğraş alanlarını gizli ve özel bir zaman süreci uğruna terk etmek kozmos’a girmektir (Drury, 1996, s.67).

Şamanların don değiştirmeleri de onların bir nevi yeniden doğmaları anlamındadır ki daha önce de bahsedildiği üzere iki kez doğmayan şaman olamaz inancı vardır: “Ölüp dirilme, Şaman olmanın ana teması, ana hattıdır. Şaman psikolojisini öğrenmek için Şaman olma sürecinde ölüp dirilmenin nasıl gerçekleştiğini bilmek önemlidir. Hiçbir Şaman, ikinci kez doğmadan Şaman olamaz” (Bayat, 2013, s. 50). Ölüp-dirilme ikinci kez doğma olayı söz konusu olduğunda akla ilk olarak Manas destanı gelmektedir. Manas’ın dirilip Mekke’ye gittiği, orada yaratandan çoralarını dilediği ve çoralarının da dirildiği bilgisini vermiştir (akt. Önal ve Erten, 2013, s. 276). Şamanların gizli dilini yalnız zihinsel açılma süreci yaşamış aday bilir ve bütün hayatı boyunca kamlık esnasında bu gizli dilden yararlanır. O bakımdan Şaman, ruhlarla ruhların, bitkilerle bitkilerin, kuşlarla kuşların, hayvanlarla da hayvanların dilinde konuşur. Şamanın mitolojik inancına göre bütün varlıkların kendi dilleri vardır ve Şamanın görevi bu dilleri bilmektir. Gizli dili bir başkasının bilemeyeceği, Şaman söylentilerinden de bellidir (Bayat, 2013, s.74). Şunu da söylemek gerekir ki diğer insanlar don değiştirme gibi bazı özelliklere ancak öldükten sonra ulaşabilirken şamanlar bunu yaşarken istedikleri zaman istedikleri yerde gerçekleştirebilirler. Şamanların yeraltında, yeryüzünde ve gökyüzünde don değiştirebileceği sonucuna ulaşılır ki bu özelliği, gerçekleştirecekleri seyahatten önce ya da sonra kullanabilirler (Eliade, 2014, s. 581).

2.1.5. Tinler ve Şamanlar

*Bizler yalnızca düşlerin yapıldığı maddedeniz
Ve bizim küçük yaşamlarımız uykuda dolaşmaktadır.*

(Campell, 1995, s. 234)

Tabiatıyla, her görünmezini karşıtı olarak bir görünür nesne mevcuttur ve rahun da görünür karşılığı bedendir. Hiçbir ruh, kesin olarak ve her zaman için bir nesne içinde kapalı kalmaz (Roux, 1994, s.131).

Orta Asya Türkleri arasında animizm döneminin de yaşandığı ve ruhu ölümsüz ya da kutsal saymaya dayanan bu inanışın onlarca da kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Kaynaklar Göktürkler döneminde Ötügen'e Budun inli denildiğini, bunun, ülkenin koruyucusu ruh anlamına geldiğini belirtiyor ve halkın ruh'lara taptığını, kam'lara

inandığını kaydediyorlar (İnan,1995, s. 6-8). Öte yandan, doğa güçlerine inanan ve onları tanrılaştıran Türklerin, güneş, ay, dağ, ırmak gibi doğada gördüklerini aynı zamanda birer ruh kabul ettikleri de bilinmektedir. Şamanlıkta temel olan inançlardan bir tanesi de kut inancıdır. Kut, canlıların kutsalı, canı ya da ruhudur denilebilir. Ayağan (2004), Eski Türklerde kut sözcüğünün ruh, can, başarı, uğur, rızık, baht, yücelik, aydınlanmak ve gerçeğe ulaşmak anlamlarının olduğunu ifade eder (akt. Bogenbayev ve Calmırza, 2014, s.70). (İnan'dan akt. Sümbüllü, 2004, s 62).

Yakutlarda ruhun, canın; kut, sür ve tın sözcükleriyle ifade edildiğini aktarır. Kut inancı şamanist toplumlarda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Özellikle hangi kutun vücutta nerede olduğu konusunda bu farklılık görülür. Kornilov (1908), kutların insanda bulunmalarıyla ilgili olarak şu bilgileri verir: “Etnografik bilgilere göre ana kut olan iye kut insanın ensesinde, toprak kutu olan buor kut bedeninde, hava kutu olan salgın kut ise sırtında yerleşir” (akt. Bayat, 2013, s.38). Kut inancı Hakaslarda ise daha farklı bir şekilde yorumlanmıştır. Anjiganova (Anjiganova’ dan akt. Bayat, 2013,s.143-144), Hakaslarda birden fazla ruh inancının varlığından bahsetmiş ve bu ruhlar ile ilgili şu bilgileri vermiştir: “Hut” yaşama gücü, kut, mutluluk ve şans anlamlarına gelir; “sus” şaman ayin yaparken çadırdan içeri süzülüp doğacak çocuğa can verir, güneş ışığı şeklindedir; “tın” ilk nefestir; “harah odi” gözde yaşayan ferdir, ölümle bu ateş kaybolup gider; “sağıs” insandaki canın bilince sahip olan tarafının adıdır, fikir anlamına gelir; “süne / sürnü” insanın ölümüyle beraber canının aldığı yeni isimdir ki yaklaşık kırk gün civarında varlık gösterir; “üzüt” de yeryüzünde süne olarak gezen canın yer altına inmesiyle aldığı yeni hâldir. Hoppal (2014, s.183)’ın kut hakkında ifade ettikleri de farklılık arz etmektedir: “Şaman, ruhlar imparatorluğu ile ilişki kurar ya da bir kişi öldüğü zaman ruhu üç parça olur ve birbirinden ayrılarak üç ayrı tarafa giderdi. Birisi ceset yanında kalır, diğeri ruhlar imparatorluğuna gider, üçüncüsü ise göğe yükselirdi.” Araştırmacıların da söylemleri çerçevesinde kut anlayışının şamanist toplumlarda çok farklı şekillerde yorumlandığı söylenebilir. Kutun sadece insan vücudunda olmadığını düşünen topluluklar da olmuştur. Söz gelimi Buryatlara göre kut okun ucundadır ve ayrıca kendileri oku fal bakmak için de kullanmışlardır (Hoppal, 2014, s. 251).

2.1.6. Tanrı, Doğa ve İnsan Üçgeninde Şamanlar

Şamanist Altaylıların tasavvurlarına göre ruhlar üç dairede yaşarlar: yer altında, yer üzerinde ve gökte. Yeraltı ruhları ekseriya Körmöz, Gök ruhlarını Kудay, yer ruhlarını Yersu yahut Altay tesmiye ederler. Altaylılar bütün ruhları iki zümreye ayırırlar:

1) Töz (harfiyen: esas, menşe, mebde demektir), yani ilk ruhlar, ezelden beri mevcut olanlar.

2) Yayaanneme (harfiyen: yaratılmış nesne, mahlûk demektir), yahut kısaca neme (nesne) yani sonradan vücut bulan ruhlar. Bundan sonra gene ruhlar aru (pâk, temiz) veya kara (habis) zümrelerine ayrılırlar. Buna göre ruhlar,

- 1) Arutöz,
- 2) Karatöz,
- 3) Aruneme,

4) Karaneme tesmiye olunurlar. Bu son iki zümre -yâni aruneme ve karanemelere umumî bir ad olarak körmöz denir. Bu körmöz'ler hakikatte geçmiş zamanlarda ölmüş Şamanların canlarıdır.

Bunlar da iki zümreye ayrılırlar:

1) Uzugi tayadalar ki anne tarafından büyük babalar (dayıatalar) demektir.

2) Kanadalar ki baba tarafından olan babalar demektir. Bununla beraber körmöz kelimesiyle ebedî olan karatöz'ler tesmiye olunur (İnan, 1940, çev. s. 85).

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

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

Büyük yaratıcı Ülgen sadece iyilik ederdi. Dokuz kızı, yedi oğlu ve kendisi gibi iyi yardımcı ruhları vardı. Kızları “Ak Kızlar” diye anılırdı. Oğullarının her biri

(Karşıt, Buura-kan, Karakuş (Kartal), Baktı-kan, Yaşıl-kan, Burça-kan, Er-kanım) göğün bir katındaydı. Yardımcı ruhlar da Ülgen“le insanlar arasında elçilik yapar, Kam“ın yukarı dünyaya yaptığı yolculukta ona rehberlik ederlerdi. Birinin adı Utkuçı (karşılıyıcı), diğerleri Yayık, Suyla ve Karlık“tır (İnan, 2000, s. 33).

Yeryüzünü, “Orta Dünya”yı ise insanlar oluşturmaktadır. Yeryüzünde, yer ve su Tanrıları vardır. Altaylılar yer ve su Tanrılarını gök ve yeraltı ruhlarından bağımsız olarak kabul etmektedirler. İnsana benzetilen yer-su ruhlarının genel adı “sahip”tir. Çünkü bunlar bir dağın, ırmağın ya da bir gölün adı gibi belirli bir yerin adıdır. Bundan dolayı dağ, ırmak, göl adları sadece birer coğrafi adlandırmadan ibaret değil aynı zamanda o yerin sahibi olan ruhların adlarıdır. Her dağın, ırmağın ya da gölün ruhu bulunduğu bölgeyi korumakta ve o bölgede hüküm sürmektedir (Şener, 2003, s. 53).

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

Doğa güçlerine inanç tüm halk dinlerinde bulunuyor. Sözelimi eski Yunan Tanrı ve Tanrıçaları doğa güçlerinden kaynaklanıyor. Zeus, gökler Tanrısıdır. Yağmur yağdırıyor, şimşekler çaktırtıyor. Bulutlar yolluyor. Apollon güneş, gençlik Tanrısı. Afrodit ilkyaz, sevi Tanrıçası, vb... Ancak eski Yunanlar, eski Mısır ve Mezapotamyalılarda olduğu gibi, Tanrıları insan biçiminde düşünüyorlar. Bu düşünceye göre her ilin bir koruyucu Tanrısı vardır (Bozkurt, 1995, s.6-7).

Şamanlar, kadın ve erkek ayrımı olmaksızın tüm zekâlarını, yeteneklerini, becerilerini ruhlara atfetmekle mütevazılığın en bariz örneğini göstermişlerdir. Buradan hareketle canlı ve cansız nesnelere ruhlarıyla iletişim kurabilen Şamanlık

kurumu, bize her şeyin ruhu olduğunu öğretir ve çeşitli vasıtalarla ruhların insanlara verdikleri veya verebilecekleri zararı önlemeyi hedefler (Bayat, 2012, s.104).

2.2.Türk Kültüründe Renkler

Binlerce yıllık Türk tarihi boyunca Türk kültür yapısında renkler, belirli manalar kazanmışlardır. Hatta renklerin milletimizin hayatında büyük bir zenginlik içinde olduğunu söyleyebiliriz. Renklerin yalnız bir manası olmayıp, bazen ifade yerlerine göre birçok farklı anlamlar içerisinde olduğu da bilinir. Türk tarihinin muhtelif devrelerinde renklerin yönleri ifade etmek için kullanıldığını biliyoruz. Dört yönün her birisi ayrı bir renk ile şekillenmiştir. Bunlardan kara=kuzey, kırmızı=güney, gök=doğu, ak=batı olarak kullanılır (Kafalı,1996, s.49). Türk tarihinde renklerin çok önemli bir yeri vardır. Türker renkleri ifade eden söz ve kavramları, yalnız lügati-asli manada değil, belki aynı zamanda mücerret mefhumlar gibi mecazi manada da kullanmışlardır. Ve bunlara ilahi, dini, milli, coğrafi ve duygusal manalar yüklemişlerdir (Heyet, 1996, s.55).

M.Ö. birkaç asır evvel Moğolistan steplerindeki halklar, Şaman inancında olup mavi, kırmızı, beyaz ve siyah renkleri ile Doğu, Güney, Batı ve Kuzey yönlerini belirlemişlerdir. Bu tür, yönü renklerle sembolleştirme inancı, zamanla göçebe halkın bazı renkleri sevesine, psikolojik istek ve uygulamaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Onların çadırları, tuğları, elbiseleri, atlarının üzerindeki süslerinin renkleri, bu tür inancın göstergesi olmuş ve stepteki halkların psikolojik görünüşünü asırlardan beri etkileyerek günümüze kadar gelmiştir (Ekrem, 1996, s.86-87).

A. Alfoldi'nin de dediği gibi, Türklere esas cihet olan Batı istikametinin sembolü beyaz renktir. Güney istikametinin sembolü kırmızı renktir. Ama bu kırmızı renk, kırmızının tonu olan bir kırmızı veya al rengidir. Doğu'nun sembolü gök renk ya da 11.yy'dan sonra söylenmeye başlamış olan yeşil renktir. Gök renk, yalnızca maviyi ifade eden bir renk değildir. Mesela, bugün "yeşillenmek", "yeşermek" manasında "göğermek" kelimesini kullanıyoruz. Kuzey'in sembolüde kara renktir (Genç, 1996, s.41).

Mavi (Gök) Renk: Eski inançlara göre bu renk Tanrı rengidir. Mavi renge karşı saygı, bütün Türk halklarında vardır. Gök kelimesi genel olarak yaşamak,

yenilenmek, gençleşmek anlamını verir. Kazak inançlarında Gök rengi, ebediliği, uzun yaşamı bildirir (Kadeşeva, 1996, s.95) Gök ve mavi, gök suyun simge ve alametidir. Gök rengi sonsuzluğu, türeyişi, emniyet ve huzuru telkin eder ve sinirler için kırmızının aksine olarak sukün ve huzur verir. Gök, göğün rengi hemde göğün adıdır. Türkler eskiden Gök Tanrı'ya taptıkları için Gök, Tanrı'nın ululuğunun ve yüceliğinin bir sembolü olmuştur. (Heyet, 1996, s.59).

Kırmızı (Al) Renk: Kızıl – kırmızı, parlak anlamında yazılı abidelerde kullanılır. “Kitabi- Dede Korkut”ta yanag, deve, otağ, kaftan, kına, altun kelimelerinin tayini gibi çıkış ediyor. Bu anlamda kırmızı kelimesi kızıl sözünü sıkıştırıp çıkarmış, yalnızca kızıl bayrak, kızıl ordu, kızıl meydan tamlamalarında eski anlam korunmuş durumdadır (Nerimanoğlu, 1996, s.66). Kırmızı renk esas renklerden ve tabiatta bu rengin örneği ateş(od) ve kan'dır. Demekki bu renk heyecan, kudret ve akıncılık sembolüdür (Heyet, 1996, s.58). Dinde ve sihirde al rengi iyi ve uğurlu değildir. Mesela, gebe kadınlara kötülük yapan “al bastı ruhu” veya “al kavadlı Azrail” (Dede Korkud) olduğu gibi (Heyet,1996, s.60).

Yeşil Renk: Yeşil veya yaşıl renk, mavi ve sarı rengin terkiibinden meydana gelir. Sarı renk sıcaklık, mavi renk de sakinlik ve huzuru yeşil renge vermişlerdir. Yeşil renk tabiatta ağaçların ve bitkilerin sembolüdür. Yeşil birtki genç ve diridir. Bu yüzden yeşillik, gençlik ve hayat nişanıdır (Heyet, 1996, s.59). Yeşil kelimesi yaş-ganc, cavan, yeni sıfattan türemiş kök kelimesinin bir semantik kesiyini ifade etmek fonksiyonu kazanmıştır (Nerimanoğlu, 1996, s.66). Eski Türk imparatorlukları yeşil rengi bayraklarında kullanmıştır. Göktürk imparatorluğu'nun bayrağının zemini asuman rengidir, yani bizim gök renk dediğimizdir. Bayrağın üzerindeki kurt kafası yeşil renktedir. Avar İmparatorluğu'nun, Gaznelilerin bayraklarının zemini yeşildir. Yeşil renk Türkmenler için geniş anlamda yeniden dirilişi, yeni bir günü ifade etmektedir (Nurmehmet, 1996, s.79).

Sarı Renk: Sarı renk güneşin rengi ve alametidir. Ona göre, bazı estetikçiler bu rengi ferahlandırıcı ve parlaklık, aydınlık remzi gibi değerlendirmişler ve onu ilim, marifet, zeka, akıl ve hakikat timsali bilmişlerdir. Sarı renk aynı zamanda hastalık sembolüdür. Yüzün sararması da bir hastalık alameti gibi görülür (Heyet, 1996, s. 60). Genç'e göre Türk mitolojisindeki Ülgen'le doğrudan doğruya bağlantılı

olduğunu görüyoruz. Çünkü inanışa göre, Ülgen'in öyle bir sarayı vardır ki, bu sarayın kapıları altındandır ve Ülgen de altın bir taht üzerinde oturmaktadır. Bugün kullanılan sarıda da, Osmanlı devletinde sırma sarısı olarak ifade edilen sarıda hep altın sarısı olmuştur. Dolayısıyla, sarı renk Türklerde Ülgen'in sarayının ve tahtının ifadesi olduğu için aynı zamanda dünyanın merkezinin de sembolüdür (Genç, 1996, s. 42-43).

Siyah (Kara) Renk: Kara sözü eski Türklerde kuzeyin sembolü olmuştur. “Kara yel”, Kuzey rüzgarı demektir. Kara yel soğuktur. Kara kış sözü de soğuk kış manasına gelmektedir. Türkler güney ve batıdan gelen sıcak yellere Ak yel demişlerdir. Ak yelleri Tanrı'nın gezintisi olarak anlamışlardır (Heyet, 1996, s.57). Kara gece, Kara tün sözü renkten çok karanlığı yani ışısız bir dünyayı ifade eder. Kara renk uğursuzluk ve yas alametidir (Heyet, 1996, s.57).

Beyaz Renk: Ak-ağ-(Beyaz). Bu kelime şimdiki boz, çal, gümüşü, parlak beyaz, güney anlamlarında M. Kaşgarlı lügatında ve Uygur metinlerinde, daha çok “Kitabi-Dede korkut”da sakal, birçek, ten, süd, eller, boyun, et, yüz, melik, alın bilek, göks, koyun, sungur-şongur, bedevi, orman, kayın, kar, tut, yıldırım, saz, kaya, otağ meydan, kaftan, ton-don, ışık, elem, sancak, ev kelimeleri isimlerinin tayini gibi gibi kullanılır. İstigamet anlamı daha fazla güneyi bildiriyor. Akca kelimesinin kökenidir (Nerimanoglu, 1996, s.66). Ögel'e göre “Ak” deymi ve “Aklama” Türk kesimlerinde Oğuzlara ait bir söz ve deyiştir. Kaşgarlı Mahmut çağında, yani 11. Yüzyılda, “herşeyin akına ve süd beyazına, yalnız Oğuzlar ak diyorlardı. Öbür Türkler, alacalı olan atlara, ak at diyorlardı.” Şimdiki Türkmen dilinde “ak” kelimesi kullanılmaktadır ve bu Türkiye Türkçesindeki beyaz anlamına gelmektedir. Ak renk Türkmenlerde çok sevilen bir renktir. Gelecek, bahtiyarlık, mutluluk, temizlik ve sevgi bu sözün üzerinden derin bir mana kazanmış durumdadır (Nurmemmet, 1996, s.81).

Tablo 1. 11. Yüzyıla Kadar Türklerde Yönler ve Renkler (Küçük, 2010, s.195)

	Kuzey	Güney	Doğu	Batı
Hunlar	Kara	Al	Kır (Boz)	Ak
Göktürkler	Yağız (konur)	Doru (Koyu-Boz)	Kır (Boz)	Ak
Uygurlar	Kara	Kırmızı	Kök Yeşil (Mavi)	Ak



Görsel 3. Türklerde Dört Yön Sembolizmi (<https://haberayildiz.com/turk-kulturunde-kozmik-atmitolojisi/> Erişim: 21.06.2019)

2.3. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Etkisi Görülen Sanat Akımları

Sürrealizm: Yirminci yüzyılda bilimsel ve teknolojik gelişmenin kazandığı hız, toplumsal düzen değişikliklerinin ve iki dünya savaşının ardından yeni bilinçlenmeleri ve uyanmaları getirmiştir. Bilimsel, toplumsal ve siyasal devrimler, yaşamı alt üst etmiş hem bireyci ve hem de toplumcu görüşleri güçlendirmiştir. Bu durumun aynı anda hem umudu ve hem de umutsuzluğu getirdiği söylenebilir. Yan yana yaşayan umut ve umutsuzluğun sanata yansımaları, sanatı belirsizleştirip sosyolojik ve varlık nedensel olarak tartışılmaya başlamıştır. İşte tam bu döneme denk gelen Dada ve Gerçeküstüçülük hareketleri dönemin söz konusu atmosferini içermektedir (Yılmaz, 2005, s.132). Bütün tarih dönemlerinde, yapıtlarında

düşlerden, doğüstü, akıldışı ve anlamsız olaylardan esinlenmiş sanatçıların az olmadığı açıkça görülmüştür. Ancak gerçeküstücülüğün bir sanat akımı olarak önemini anlamak için, onu sanat tarihinin belirli bir kesitinde, daha kesin bir anlatımla, iki büyük savaş arası dönemde ele almak gerekmiştir. Fakat kısaca verilen örneklerle geçmişte gerçeküstü anlayışta yapıtlara kısaca değinilmiş ve akımın tanım ve yaklaşımı aktarılmaya çalışılmıştır (Leroy,2006, s.6- 7). Gerçeküstücü akıma dahil sanatçılar gerek Leonardo ve Raffaello gibi ustalardan, gerek fotoğraf görüntülerinden çok şey öğrenmiştir. Dadacı kaosun peşi sıra doğan gerçeküstücülük, sahiden bir devrim olmuştur. Modernizmin ısrarla sanatın dışına atmaya çalıştığı figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik ve daha ne varsa hepsini tekrar içeri alan ve saf-soyut-nesnesiz sanat idealini yerle bir eden bir devrim sayılmıştır. Öyle ki bu devrim Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerikan egemenliğinin başlangıcının ya da başka bir deyimle, postmodern durumun belirgin bir işareti olmuştur (Yılmaz, 2005, s. 154).

Kavramsal Sanat: Kavramsal sanat sanatın herhangi bir nesneyle ve de mekânla sınırlandırılmayacağı fikrini taşır. En etkili kavramsal sanat eserleri, sıradan şeylerle en uygun düşünceleri bir araya getiren işlerdir. Estetiği dışlayıp, sanatın bir zevk alma aracı olmadığını söylerken, klasik anlamadaki sanattan en belirgin kopuşu yaşar. Bu bir maddesizlik değildir. Çünkü kavram, betimlemenin farklı bir biçimde içinde görünüşüdür. Önemsenen şey bu biçim değil, metinsel içeriktir. Metinsel içeriğin anlaşılmasında biçim bir araçtır (Lynton, 1989, s.339-341). Kavramın önemli olduğu, estetik olgusuna mesafeli duran kavramsal bir üretim olan kavramsal sanat “düşünsel olan bir sanat üzerine düşünme eylemidir” (Özgür, 2004). Kavramsal sanatın terim olarak yerleşmesinde Sol Lewitt’in payı büyüktür. Kendi çalışmalarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Art Forum dergisinde yayınlandığı “kavramsal sanat üzerine paragraflar” yazısından sonra bu terim, dönemin neredeyse tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Lewitt bu yazısında; düşünce ve kavramın işin en önemli yanı olduğunu, bütün karar ve planların baştan oluşturulup uygulamanın sadece bir formalite gereği olduğunu, dolayısıyla düşüncenin sanatı oluşturan bir makineye dönüşmüş olduğunu belirtmiştir (Yılmaz, 2005, s.220). Joseph Kosuthda, 1969’da yayınlandığı makaleleri ile kavramsal sanatı sorgulamıştır. 1910’da şair Apollinaire

“kavram resmi” diye bir terimi ilk kez kullanmıştı. Bu terimi kubizmi açıklamak için kullanmıştı ve düşüncesi şuydu: Varlık görüntülerin ötesindedir. Resimdeki varlık, zihinsel bir tasarımın sonucudur. Resim bir kavramın resmidir. Duyuma karşı zihni öne çıkartan bu düşünce, sanatın kavramsallığıyla da bazı benzerlikler taşımaktadır. Ama onun amacı, kübizmin felsefesini ortaya koymaktı (Yılmaz, 2005, s.212). 1959’da Henry Flynt “kavram sanatı” terimini bir Flüksus yayınında kullanmıştı. Yazısında şunları söylüyordu: “Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sığa bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik, öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir” (Yılmaz, 2005, s.216). Sanatın tanımını yapmaya çalışanlar arasında bulunan sanat ve dil grubunda; Ludwig Wittgenstein Ferdinand de Saussure, Claude Levi- Strauss ve Roland Barthes’ın geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilimden yararlanarak sanatı tanımlamaya çalışmışlardır. 1968’de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell gibi İngiliz sanatçılar, İngiltere’de sanat dil grubunu oluşturmuşlardır. Joseph Kosuth da derginin Amerikan editörüdür. Derginin ilk sayısı 1969’da çıkmıştır. (Atakan, 1998, s.44) Atkinson, derginin ilk sayısında “kavramsal sanat hakkında yazdığı yazının bir kavramsal sanat olup olmayacağı sorusunu sordu. Resim kendine has anlatım şekliyle ve oluşturduğu dille karşısındakilere bir şeyler söyleyen yaptı. Metnin dili yazınsaldı ve karşısındakilere bir şeyler söylüyordu. İkisi arasındaki fark biçimseldi. Metnin sanat nesnesi olamayacağını ama sanat yapıtı olabileceğini belirtti (Yılmaz, 2005, s.217).

Enstalasyon: “Enstalasyon Sanatı, sanat çalışmasının tamamının bulunduğu bir mekandaki nesnelere kurulumunu veya bunların konfigürasyonunu içeren bir dizi sanat pratiğine uygulanan geniş bir terimdir. Enstalasyon Sanatı, bir hareket veya stilden ziyade sanatın bir üretim ve gösterim biçimidir” (Moran, 2003, s. 4). Maddenin uzamda yer almasıyla birlikte, mekânla yerleşik anlamda kurulan bir bağ vardır. Temel bir ihtiyaç olarak doğanın kendisinde ve her mekânda başlı başına bir düzen ve yerleşim iç içedir. İnsanın evrende varlık göstermesiyle yerleştirme ve yerleşim, her anlamda ve her alanda insan varlığının bir parçası olmuştur. Küratör William C. Saitz’e göre; “Gözle ve elle araştırılabilen, hemen erişilebilen alan içindeki nesnelere yerleştirilmesi, yan yana getirilmesi ve çıkarılması; her insanın

hayatının neredeyse doğumundan ölümüne kadar doldurduğu bir etkinliktir” (Seitz, 1961, s. 9). Yerleştirme eylemi önceki zamanlarda galeride sergilenecek eserlerin mekânsal bağını; sanat eserlerinin gerçek mekânda ne şekilde düzenleneceğini, nasıl kompoze edileceğini işaret ederken, geç-modern dönemdeki yerleştirme fikri eser ve mekân bileşenleri arasında çakışık bir bağ kurulmasını ve böylece mekânsal nitelik gösteren farklı bir eser-mekân bütünlüğünü betimlemektedir (Sarı, 2016, s. 52).

Pop Art: Pop Art 1950’li yılların sonunda İngiltere’de ortaya çıkıp 1960’larda Avrupa ve Amerika’ya yayılan bir sanat akımıdır. Genellikle resim ve çok az sayıda heykel ürünü görülür. Temel yönelimi endüstri günlük tüketim eşyalarını kitlesel iletişim teknikleriyle betimlemektir. Bu tür objeleri çevreden yalıtıp abartılı boyutlarda resmeder. Genellikle resimli roman ya da reklamcılık teknikleri kullanır. Konular hamburgerden konserve kutusuna kadar değişir” (Sözen,1996). Pop art terimi modern olan, sanayiye ve toplum bilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar. Pop art hızlı kentleşme, siyasileşen gençlik, yaşam ve toplum üzerine alternatif düşünceler, tüketimin artması gibi olgularla Amerikan günlük hayatını yansıtır” (Bayraktar, 2004).

Minimalizm: Minimalizm” sözcüğü, Fransızca kökenli “minimum” anlamına gelen “minimal” sözcüğünden türemiştir. Kelimenin sözlük anlamı “Birey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)” olarak tanımlanırken; matematikteki ifadesi “değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal” şeklinde açıklanmaktadır (Islakoğlu,2006, s. 4). Akımın ismi “Cool Art”, “ABC Sanatı”, “Serial Art”, “Primary Structures”, “Art in Process”, “Systemic Painting” gibi ifadelerle anılmış olsada, hiç birisi “minimal” sözcüğü kadar açıklayıcı bulunmamıştır (Germaner, 1997, s. 43). Amerika’ da 1960 ve 1970 yıllarında etkili olan ve sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunan sanat anlayışı için “Minimalizm” terimi ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim tarafından kullanılmıştır. Genellikle birkaç sınırlı rengin kullanıldığı büyük monokrom renk alanları olarak ortaya çıkan ve yalın bir geometrik tasarıma sahip olan minimalist resim, nesnelerin ruhsal doğasına vurgu yapar ve izleyicinin bu ruhsal doğayı algılayıp cevap verdiği savunur (Keser, 2005, s. 218). Minimalist oluşumlara yol gösterici olan ünlü mimar

ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe “Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır.” sözleriyle açıkladığı Minimalizm felsefesini ünlü “Less is more” sözüyle “Az çoktur” ifadesini kullanarak özetlemiştir (Islakoğlu, 2006, s. 4).

Post Modernizm: Postmodernizm terimi, “sonra” anlamındaki İngilizce post ön ekiyle “çağdaş, asrî” anlamındaki yine İngilizce modern kelimesinin birleşimiyle oluşturulmuş bir kelimedir. Türkçe karşılığı, “modernizm sonrası” ya da daha yaygın kullanımıyla “modernizm ötesi” olarak da düşünülebilir. Ancak “Postmodernizm o kadar çok kafa karıştırıcı ve karmaşık bir kavramdır ki hakkında tartışmalar hâlâ tamamlanamamış, hâlâ üzerinde herkesin fikir birliğine vardığı bir tanımla yapılamamıştır” (İnan,2004, s.32). Postmodernizm olgusunun, ikinci Dünya Savaşı’ndan sonra bilimsel ve zihinsel bilgi üretiminde Batıda yaşanan derin krizin, Aydınlanma filozoflarının genel çerçevesini çizdiği modern paradigmanın derin bir sarsıntı geçirmesi sonucu ortaya çıktığı söylenebilir (Aslan ve Yılmaz, 2006).

2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatının Yönelimlerine Kısa Bir Bakış

Endüstri çağı yalnız batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak değerlendirilmektedir. Endüstri çağıyla birlikte, daima araştıran, deneyen, bulan ve her açıdan hür ve bağımsız olmak için devirler boyunca büyük çaba sarfeden sanatçı, değişmeyen güzellik kalıplarını, belirli kural ve teknikleri, ustaların donmuş akademizmini ortadan kaldırmaya çalışmış, gelenek kalıplarını yıkıp, sanatı yeni yeni ufuklara yöneltmek için mücadele etmiştir. Bu bağlamda kimi uzun, kimi de çok kısa bir zaman içinde farklı farklı ekoller birbirini takip etmiş, sanatçı buldum derken, o bulunan bir başkasını doğurmuştur. Ne Giotto’ nun mekân derinliği gibi resme getirdiği yenilikler, ne hümanizmanın etkisiyle meydana gelen Rönesans çağının üstün resim tekniği, ne de Barok sanatın taşkın çizgileriyle ışık-gölge estetiği, sanatta bir devamlılık sağlayamamış, 19. yüzyılın ikinci yarısında Empresyonizmle başlayan ve günümüze değin onlarca anlayışa kadar uzanabilen farklı sanat anlayışlarını ortaya koymuştur (Elmas,2005, s.281-282).

20. yüzyılda iktidar savaşlarının yaşanması, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerin yönetimlerce kötüye kullanılması, yaşanan soykırımlar ve

nükleer silahlar insanlığa zarar vermiştir. Bu çerçevede, modernitenin akılcı, özgür, deneysel yaklaşımları, kapitalist toplumların güç gösterisi yüzünden, hayalkırıklıkları yaratması nedeniyle eleştirilmiştir. Bütün bu yaşanan sorunlar doğrultusunda modernizmin hala sürdüğü görüşünde olanlar, ortaya çıkansorunların modernist görüşün kendi içine arayacağı öneriler ve uygulamalarla çözülebileceği düşüncesindedirler (Antmen, 2008, s.15). Modernizm bağlamında ele alındığında, Batıdaki sanat piyasası sanatçının ihtiyaçlarını karşılayabilecek belirli bir geri dönüşü sağlarken, sanatçılara özgürce üretim yapabilecekleri alanları da yaratmıştır. Bu sayede sanatçılar fikirlerini özgürce deneyleyebilmiş ve bölgesel yaşam unsurları üzerine temellendirilmiş sanat birikimleriyle farklı olanı arama çabasına girişmişlerdir. Klasik anlamda sanatın akademik eğitim vasıtasıyla dönüşümü yerini, tepkisel ya da devrimsel çıkışlarla gündeme gelmiş özel grup hareketlerine bırakmıştır. Modernizmin başlangıcı olarak kabul edilen 1860'lardan Cumhuriyetin ilk yıllarına değin Türkiye'deki sanat ortamının Batı eksenli gelişimine göre birikim ve izleyici kitlesi yönünden yetersiz, sanatçıların öznel çabalarının ise sonuçsuz kaldığı aşıkardır. Batı toplumlarının geçirdiği değişimin uzağında kalan Türkiye, Batının 600 yüzyıllık aydınlanma sürecinde elde ettiği birikim ve gelişmişliği hiç şüphesiz çok kısa bir zaman diliminde sığdırma telaşı içerisine girmiştir. Batının yenilikler karşısında geçirdiği sancılı süreç belirli bir zaman dilimine yayılırken, Türkiye'de, Batının gelişmişliğini gökten inme bir şekilde kendi lehine dönüştürme arzusu travmatik bir hal almıştır. Endüstri devriminin getirmiş olduğu teknolojik gelişmeler karşısında da hazırlıksız bir durumda olan Türk toplumu, çağın gerektirdiği yenilikleri özümseme yolunda kendi iç dinamiğini de birçok yönden eritmiş görünmektedir. Bu durum dolaylı olarak Türk Sanatına da yansımış ve Batıya bağımlı gelişim sürecinin izlenmesi birçok sorunu da beraberinde getirmiştir (İpşiroğlu, 2011, s.107). Türk Resim Sanatının temelleri Avrupa'ya eğitim amaçlı gönderilen Türk sanatçıların, sadece Batı sanatının teknik ve üslupsal eğilimlerini uyarlamasıyla atılmıştır. Bu bağlamda, Batı sanat eğilimlerinin ve akımlarının etkileri Türk Resim Sanatına sadece teknik açıdan yansıdığı söylenebilir. “Yenilenme ve değişme dinamikleri taşıyan öncü nitelikte sanatsal etkinlikler hiçbir zaman akademik kurumların tezgahında biçimlenmemiştir. Bizde ise bu tür etkinliklerin öteden beri akademik kurumların çatısı altında tezgahlanması ancak utanılabilir bir paradokstur” (Tansuğ, 1997, s.79).

2.5. Çağdaş Türk Resim Sanatından İki Örnek Eser



Görsel 4. Mehmet Sağ, isimsiz, 2018, 80x100 TÜYB ("Sanal", 2019)

Tablo 2. Mehmet Sağ Eser Analizi

	Gösterge	TÜYB Tablo Fotoğrafı
	Gösterilen	Kam Ayini ve Kutlu Sayılan Hayvanlar
Gösterilen	Düzanlam	Yağlı boya ile Kam ritüelini tasvir eden yaşlı adam ve elinde def'i ile dört nala koşan atlar.
	Yananlam	Kam'ın bineği olan At ve diğer diyarlara gidişini sembolize eden benzer figürler. Kudret ve kuvvetin sembolüdür. Yer ve gök ruhları ile iletişim kuran Şamanın koruyucusu olan def'i çalmaktadır.



Görsel 5. Ramazan Can, Sürü,2016, 70x70 TÜKT (<http://www.canramazan.com/suru-her/> Erişim Tarihi :26.06.2018)

Tablo 3. Ramazan Can Eser Analizi

	Gösterge	TÜKT Eser Fotoğrafi
	Gösterilen	Geyik, Kaz ve Kam Figürleri
Gösterilen	Düzanlam	Uzun ve çatalı boynuzları olan uçan geyik sırtında Kam ve nü insan figürleri
	Yananlam	Yol gösterici bolluk ve bereketin sembolü olan geyik, At'tan sonra Kam'ın en önemli bineği olmasının yanı sıra suretine girilen yegane hayvanlardandır. Yer ve Gök arasında resmedilmesi iki ruhsal diyara göndermede bulunmaktadır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Göstergebilimin Tanımı

Türkçeye dilbilim sözcüğü örnek alınarak çevrilmiş olan göstergebilim, göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmakta; göstergelerin bilimsel incelenmesini temel felsefe olarak kabul etmektedir. Göstergebilim, resimler, jestler, müzikal sesler, nesnelere, ritüeller, eğlenceler, eserler gibi işaretler sisteminin anlamlandırılmasını inceleyen bir disiplindir. Saussure'nin dilbilime ilişkin ders notlarından temel alan göstergebilim, dilin unsuru olmasa bile göstergelerin anlamsal ya da anlatsal boyutlarını incelemeye ilişkin ilkeler geliştirmiştir. Saussure tarafından geliştirilen ve sadece dilbilimini incelemeye yönelik bakışı içeren bu yaklaşım, toplumsal yaşamı da içine alan biçimde incelemelere çerçeve sunmaktadır. Dilden bağımsız olarak var olabilen göstergelerin anlamlandırılışını incelemektedir (Barthes, 1986, s.9).

Göstergebilim, dilsel olmayan iletişim biçimlerinin bilimi olup doğal dili de içine alan çok sayıda iletişim biçimlerinin genel bir bilimi olarak tasarlanmıştır. Toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen çağdaş göstergebilimin mantık ve anlamlandırmayı ön plana alan Peirce ile toplumsal olguları ön plana alan Saussure olmak üzere iki öncüsü bulunmaktadır. Peirce'e göre mantık, göstergebilimin bir başka adıdır. Saussure'un öngördüğü incelemeye toplumsal niteliklidir ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını ele almayı amaçlar. Peirce gösterge kavramını farklı sınıflandırmalarla açıklamıştır. Peirce'in önerdiği bu sınıflandırmalar arasında en önemlilerinden biri "gösterge, nesne-biçim, yorum" üçlüsüdür ve Saussure'un "gösterge, gösteren ve gösterilen" sınıflandırmasıyla benzerlik gösterir. Bu sınıflandırmalarda gösterge, genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgudur. Göstergenin uyarıcı bir işlevi vardır. Uyandırdığı belleksel imge zihinde başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, iletişim sırasında ikinci bir imgeyi canlandırmaktır (Türkcan, 2013, s.586). Göstergebilim, içinde yaşadığı dünyayı insanın anlamasını sağlayacak bir model geliştirir. Çevresini tanımaya ve anlamaya çalışan her birey, öncelikle göstergelerden yararlanmaktadır

Saussure'nin 1916 yılında yayınlanan "Genel Dilbilim Dersleri" adlı eserinin öğrencileri tarafından yayınlanması ve aynı dönemde çalışan Amerikalı Peirce'nin "Doğanın Düzeni ve Gösterge Süreci" ile "Göstergenin Mantığı ve Fenomenolojisi" adlı eserleri göstergebilime ilgiyi ortaya çıkarmıştır (Şahin, 2013, s.2). Saussure'nin ayrımından önce Peirce'in göstergebiliminden kısaca söz etmek gerekir. Peirce, göstergeleri üçlü bir ayırım ile sınıflandırmıştır. Bu ayırımlamada "gösterge", "yorumlayan" ve "nesne" ayrımına dayandırılmıştır (Rifat, 2014, s.31).

Alanda önemli çalışmalara imza atan Umberto Eco, göstergebilimi, hayvan davranışlarını, dokunarak iletişimi, duyu organlarına erişen iletileri, ses tiplerini, müzik, estetik, görsel ve işitsel iletişim gibi geniş alanda araştırmalar yapan bir bilim olarak ele almıştır. Buna göre Eco, çözümlenmesi gereken her olguyu araştırma konusu olarak göstergebilim altında değerlendirmiştir (Şahin, 2013, s.3).

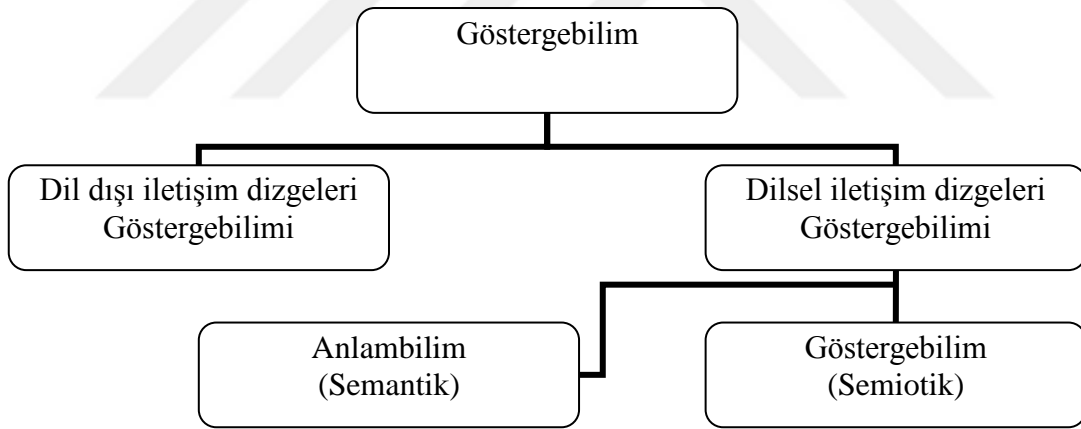
Göstergebilimin kuramsal gelişiminde Avrupa'da öne çıkan isimlerden biri olan İtalyan Umberto Eco, Saussure'ün yaklaşımından etkilenmiştir. Eco'nun 1962 tarihli Opera Aperta (Açık Yapıt) adlı çalışması bir sanat yapıtının tamamlanmış olsa bile yoruma açık olduğunu ve yorumların onun yapısını bozmayacağını ileri sürmektedir. Açık Yapıt'taki denemelerin amacı, yapıtları değerler kuramı ile ilişkilendirmek değildir. Sanatsal iletinin temel ikircikliği olarak kabul edilen açıklığın, tarihin her döneminde her yapıt için ortak olan bir kavram olduğu ileri sürülmektedir (Akt., Sivas, 2012, s.532).

Eco'nun tanımlamasında göstergebilim, anlamayı, yorumlamayı amaçlayan bir yaklaşım olma yönünde ele alınmaktadır. Çoğunlukla dilbilim alanında yapılan çalışmalar ile gündeme gelen göstergebilim, daha sonra anlam yaratmaya dönük tüm iletişim etkinliklerini içine alacak biçimde genişlemiştir. Çünkü her iletişim bir anlam içerir ve sadece dil ile sınırlı bir iletişimden söz edilemez. Anlamın ise en azından bir uyarıcı ile dış gerçekliğe bağlanması ya da dayanması zorunludur. Ama bu dış gerçeklik dilde olduğu gibi her zaman sese bağlı değildir. Duyulara seslenebilen her türlü dış gerçeklikler, açık ya da gizli algılanabildikçe açık ya da gizli iletişim biçimlerinin temelini oluşturur. Saussure'den bu yana ifade edilen bir göstergenin bir gösteren ve bir gösterilenden oluşması varsayımı, bu gösterenin zorunlu olarak duyusal nitelikte olmasını gerektirmez; soyut bir kavram da gösteren

olarak işlev görebilir (Guiraud,2016, s.10). Eco (1979), göstergebilimin gösterge olarak kabul edilebilen her şey ile ilgili olduğunu iddia etmektedir. Gösterge, başka bir şeyin yerine geçebileni ifade etmekte; söz konusu olan bu başka şeyin var olması şart olmadığı gibi herhangi bir yerde bulunması da gerekli değildir (Akt. Sivas, 2012, s.532).

Louis Hjelmslev, Saussure tarafından tanımlanan göstergeyi yeniden ve daha derinlemesine çözümlenmiş; gösteren kadar gösterilenin de bir tözü ve bir biçimi olduğunu ortaya koymuştur. Günümüzde göstergebilim, doğal dili de içine alan çok sayıda iletişim biçimlerinin bir bilimi olarak tasarlanmıştır. Pierre Guiraud, doğal dili, dilbilimin bir konusu olarak vurguladıktan sonra genel bir yaklaşımla göstergebilimi dilbilimsel olmayan iletişim biçimlerinin bilimi olarak nitelemektedir. Anne Henault ise göstergebilime ilişkin ayırlamayı aşağıdaki gibi yapmaktadır (Guriaud, 2016, s.14).

Tablo 4. Anne Henault'un Göstergebilim Ayırlama Şeması



Yukarıdaki şemada görüldüğü üzere göstergebilim, dilsel ve dil dışı olmak üzere iki ayrı boyutta iletişimi ya da anlam yaratma çabalarını ele almaktadır. Bu yaklaşım ile göstergelerin çözümlenebileceğine yönelik çalışmalarda son yıllarda önemli artış olduğu görülmektedir. Dil dışı boyut semiyotik açıdan ele alınmakla birlikte yaklaşımın temelini oluşturan dil kullanımı yoluyla iletişimde hem semiyotik hem de semantik boyut ayrı ayrı ele alınabilmektedir. Barthes'a (2016, s.27) göre göstergebilim, her türden göstergeyi inceleyebilen görüntüler, el-kol- baş hareketleri, sesler, nesnelere, törenler gibi tüm bildirişimleri incelemektedir.

Göstergebilim, anlam çözümlemesine yeni olanaklar sunmaktadır. Nesnelere, görüntüler, davranışlar birer anlama taşıyıcıdır ve her gösterge dizgesi dille karışır. Görsel içerik, kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamları pekiştirir. Sinema, resim, reklam, fotoğraf göstergelerinin en azından bir bölümü, dil dizgesiyle yapısal bir yinleme ve yerini alma bağıntısı içindedir. Barthes, göstergebilimin ilkelerini aşağıdaki gibi sıralamıştır (Barthes, 2016, s.29).

- Dil ve Söz
- Gösterilen ve Gösteren
- Dizim ve Dizge
- Düzenleme ve Yananlam

İkili karşıtlıklar biçiminde sıralanan bu ilkeler, yapısal düşünceye yöneliktir. Görünen olay ve olguları anlamak için onların altında yatan yapıya bakmak gerektiğini, toplumsal yapıların örgütlü ilişkilerden oluştuğunu, dil ve kültürün ise yapısal sistemler olarak nasıl açıklanabileceği gibi konular, yapısalcılığa dayanan göstergebilimsel yaklaşımların ilgi alanını oluşturmaktadır (Yaylagül, 2012, s.120).

3.1.1. Göstergebilimin Tarihi

Semiologie sözcüğü Eski Yunanca semeion (gösterge), logia (söz, kuram...) sözcüklerinin bileşiminden türemiştir. İlk olarak semeion yani gösterge İ.Ö. V. Yüzyılda Hipokrates ve Parmenides tarafından kanıt, belirti, semptom anlamındaki 'tekmerion' ile eş anlamlı bir şekilde kullanılmıştır. Stoacılar ise gösterge kavramını mantık ve dil alanında gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlık bağıntısı içerisinde ele almışlardır (Rıfat, 2009, s.27). 18. yüzyılın ampirist felsefesi "insanın bilgisinin temelini deneyime bağlayan, bilimin temelini ise deney, çıkarım ve gözleme dayandıran bir epistemoloji geliştirmişti (Rıfat, 2009, s.27). İngiliz ampirist filozof John Locke İnsanın Anlama Yetisini Üzerine Bir Deneme (1690) adlı eserinde bir dil ve anlam kuramı tasarlamıştır. Locke bu eserinin dördüncü kitabının on birinci bölümünde bilimleri Yunanca terimlerle üçe ayırmaktadır. 1- physike (doğa felsefesi); 2- praktike (etik); 3- semeiotike ya da logike (göstergeler öğretisi ya da mantık) olarak adlandırır. Göstergebilime ayrı bir yer verdiği anlaşılan Locke, bunun amacının zihnin şeyleri anlamak veya bilgilerini

bir başkasına aktarmak için kullandığı göstergelerin niteliğini incelemek olarak açıklamaktadır. İşaretler öğretisi olarak da adlandırılan göstergebilimde sözcüklerin çok yer tutması itibariyle mantık olarak da adlandırılır. Göstergebilimin işaretlerin doğasını incelemesinin sebebini Locke, "zihnin kendi içinde duyumsadığı şeylerin hiçbiri anlama yetisine kendinden başka bir şeyi sunmadığından, zihnin irdelediği şeyin bir işareti ya da betimi anlama yetisine aktarılmalıdır ki, bunlar idelerdir" şeklinde açıklamaktadır (Locke, 1999, s.482-483). Fransızca structuralisme kelimesinden türeyen yapısalcılık, yapı ve oluşum gibi anlamları içerisinde barındırır. Yapısalcılık insan davranışlarını arkalarında yatan büyük yapılara dayanarak açıklamaya çalışan bir uygulama alanıdır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren adı yapısalcılıkla beraber anılan dilbilimciler, psikologlar, felsefeciler ve diğer teorisyenler yapısalcılığın, yapının öğelerinin basit bir toplamı olmadığı, yapıların belirli yasalar çerçevesinde yönlendirilebilir olduğu ve anlamın yapının kendi yasalarıyla kurduğu ilişki ile ortaya çıkabileceği gibi hususlarda hemfikirdirler. Yapısalcılığı aynı dönemdeki başat diğer görüşlerden ayıran nokta ise, gerçekliği konusunun öğeleri arasındaki ilişkiye dayandırarak açıklamasıdır (Swingevoood, 1998, s.320-321). Yapısalcılık, yalnızca bir öğreti değil aynı zamanda bir yöntemdir. Piaget yapısalcılığı göstergeyi yapısalcılıkta yapı kavramıyla karşılayarak çözümlemelerini daha geniş bir alanı kapsayacak hale getirmiştir. Piaget yapıyı bir dönüşümler sistemi olarak ele alır ve yapının bütünlük, dönüşüm ve özde düzenleme öğelerinden oluştuğunu söyler (Piaget, 1982, s.22). Yapısalcılık, dil ve söz gibi karşıtlıklar üzerine kuruludur. Saussure'ün bahsettiği bir diğer karşıtlık ise gösteren ve gösterilen karşıtlığıdır. Saussure'e göre dilsel yapıların temel öğesi göstergedir. Saussure dil göstergesini bir biçim olan işitimi imgesi ile anlam belirleyen bir kavramın birlikte oluşturduğu karmaşık bir bütün olarak tanımlar. Dil göstergesi bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir. Göstergeyi oluşturan iki unsurdan işitimi imgesi gösteren; kavram ise, gösterilen olarak adlandırılır. Örneğin ağaç sözcüğü gösteren bu sözcüğün zihinde uyandırdığı ağaç kavramı ise gösterilendir; herhangi bir dilde söylenen ağaç sözcüğü ile anlıkta uyandırdığı ağaç kavramı, birlikte ağaç dediğimiz göstergeyi oluştururlar. Dil göstergesindeki zihinsel ve kendilik ilişkisi birbirine bağlıdır (Saussure,1998, s.110). Göstergelerin gösteren ve gösterilenden oluşması dizgede kapsadıkları sessel ve kavramsal ayrılıklara

dayanır. Dilde göstergeyi gösterge yapan onu benzerlerinden ayırt eden özellikten başka bir şey değildir. Saussure ve diğer bütün yapısalcılara göre dil olgusu içerisinde karşıtlıklardan başka hiçbir şey yoktur, hatta dilin kapsadığı karşıtlıklar diğer alanlardakinden daha anlamlıdır. Saussure, dil göstergelerini karşıtlıklardan oluşmasını birim ve dilbilgisi olgusunu birbiriyle kaynaşmasının şartı olarak görmektedir. Saussure dili karmaşık öğelerin kurduğu bir denge olarak görür ve ona göre, “dil bir töz değil bir biçimdir” (Saussure,1998, s. 180).

3.1.2. Göstergebilimde Düzanlam Yananlam

Göstergebilim, anlam üretimini incelemeyi amaçlayan disiplinler ötesi bir araştırma alanıdır. Anlam ise herhangi bir metin, bir logo, bir sembol, bir fotoğraf, bir bina veya bir reklam bildirisi olabilir (Parsa ve Olgundeniz, 2014, s.89). Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlanma ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimde anlamlanma, düz ve yan olmak üzere iki boyutu ile açıklanmaktadır. Anlam, düzanlam ve yananlam olarak ele alınır (Culler, 2008). Barthes göstergelerin anlamlandırılması üzerine yoğunlaşmakta; göstergeleri düz ve yan anlamları ile ele almaktadır. Göstergebilimin en önemli alanı, kuskusuz, “anamlama” adı altında toplanabilen düzanlam ve yan anlam boyutudur. Bunlar, Roland Barthes’in kuramına dayanmaktadır.

Barthes’a göre (1976) düz anlam, göstergenin neyi temsil ettiği, yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Kavramlar, birinci aşamada gerçekdünyanın (gösterilen) zihindeki soyutlanmış, genelleştirilmiş, karşılıklıları (gösteren). İkinci aşamada, yani iletişim/dışavurum aşamasında ise kavram; gösterilen, dışa vurma biçiminde (ses imgesi, görüntü imgesi vb.) gösteren olur.

Kavramlar kültür olgusundan kopuk değildir, belli bir kültür bağlamı, dizgesi içindedikleri yerle değer kazanırlar (Çağlar, 2012, s.26).

Düzanlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur. Yananlam ise göstergeye biçimi ve işlevi nedeniyle bağlanır ve özel değerler yaratır. Argoda, şiirde, bilimde kullanılan bir sözcük, gösterileni bir yananlam olarak verir (Guiraud, 2016, s.45).

Barthes tarafından ortaya atılan anlam (denotation) ve ima (connotation) ayrımı etkili olmuştur. Bir metin bir şeyi harfi harfine anlatabilir (örneğin bir grev yapılıyor). Ancak metinle birlikte anlamın göze çarpmayan ek aktarımları da içinde taşımaktadır (örneğin; açgözlü işçiler ulusal istikrarı tehdit ediyor). İdeolojinin gücü aslında iletileri sürekli yinelemekten çok bu sunuş biçimi ile yaratılmaktadır (Smith, 2007, s.214). Göstergebilim ve anlam ekseninden etkilenen bu bakış açısı, aslında iletinin ötesi ve oluşturulmak istenen anlamın çerçevesinden metinleri ele almaktadır. Barthes'ın ortaya koyduğu çerçevede gösterge; gösteren ve gösterilen olarak analiz edilir. İkinci düzeyde gösterilende çağrışım ve mitler ortaya çıkmaktadır. Bu ikinci düzeyde gösterge ve kültür arasındaki etkileşimin en üst ve etkin düzeyde olduğu bilinmektedir. Örneğin, elma imgesinin göstereni, gösterilende Adem ile Havva yaratılış mitine kadar indirgenebilmektedir (Parsa ve Olgundeniz, 2014, s.99).

Çeşitli iletişim dizgelerinde düzenlam şifrelerinin yanı sıra yan anlam şifreleri de olabilir. Bu yan anlam şifrelerinin anahtarları genellikle başka dizgelerde bulunur. Bir yapıt, kendi şifresinin anahtarını yine kendisi verebilir. Bir düzenlam, ikinci bir anlamın (yananlamın) göstergesi de olabilir. Reklam gibi bazı iletişim dizgelerinin yan anlamları oldukça kolay çözülebilir. Amaç zaten bu tür iletişim eylemlerinde anlamın istenen biçimde çözülmesini sağlamaktır. Birçok sanat yapıtının yan anlamı aynı zamanda kendi içinde gizlidir (Çağlar, 2012, s.27). Göstergebilim ise yapılaşdırılmış bir bütün olarak metinleri çözümlenmeye çalışmakta ve gizli yan anlamları da araştırmaktadır (Atabek ve Atabek, 2007, s.75).

3.2. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Şamanik Ritüel Dışavurumları

Genel bir sanatçı ve eser incelemesi sonrasında ortaya çıkan şudur ki; Türk Mitolojisi ve Türk Resim Sanatı arasındaki bağ, Kam geleneğinin ve Türk Kültür yapısı içerisinde gerek Ezoterik gerekse Örf ve adetlerde taşıdıkları Şamanlara özgü nesne ve kutlu sayılan figüratif objelerin günümüz Resim Sanatı alanı içerisinde az bir yer edindiği görülmektedir. Çalışılmalı Resimler incelendiğinde Totemist Şaman yaşantı biçimlerinden esinlenildiği açıkça görülmektedir. Günümüzde hala özelliğini koruyan ve devam ettirilen Çaput bağlama ve dilek tutuma, gidenin arkasından ayrılık kısa sürsün diye su dökme, kurdela bağlama, kötü ruhların kötü enerji ile Nazar algısı oluşturması ve Kurşun dökme gibi ritüellerin zamanımıza

ulaşmış olması ve bu ayinlerin Türk Ressamları için esin kaynağı oluşturması tartışılmaz bir gerçek. Bu gibi ritüellerin yanı sıra Totemist Şaman incancından gelen ve Tanrının kutsal inanç sistemi içerisinde var oluşunun yeryüzüne inerek bir cisimde Enkarne (don değiştirme) mit'inin vücut bulma çeşitliliğinin Türk Mitolojisinde anlatılan Kutlu hayvanlarla gerçekleştiği görülmektedir. Göçebe hayat süren Türk boylarının Gök Tengriye olan bağlılıkları tabiat ana ile barışık ve doğada ki faydacı (yabani ve evcil) canlıların kutsal sayılmasında Kamlık geleneğinin etkisinin olduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır. Bu nedenle cisimle bütünleşen Tanrının şeklini aldığı canlı ya da cansız varlıkların, Kam kıyafet ve ritüellerinde bir ip, bir kuş kanadı, bir tütsüleme tokmağı, bir taş, bir küpe, bir bileklik, bir kemer, bir börk, bir davul, bir at kuyruğu, bir geyik boynuzu, bir oğlak derisi, bir kurt kafası, yıldırımdan çıkan ateş, gök gürültüsü, ağaçtan kesilen bir dal, bir tas su vb. şeylerin kullanılması Türk Resim Sanatına esin kaynağı olduğu verilen örneklerle desteklenmektedir. Cumhuriyet sonrası dönemde Türk Ressamları içinde bulunulan savaş halinin sona ermesi ile tuvallerine savaşın yıkımı akabinde yeni bir ülke inşa edilen, insanların acıları ve yaşanan ekonomik buhran esintilerini Resim yönüyle dışa vurmaya daha fazla önem vermelerine rağmen 1950 sonrası Türk Resmine baktığımızda Kam ve yaşantı biçimlerini konu eden, Ritüellerin performansa dönüşürken ortaya çıkan kompozisyonlar yavaş yavaş izlerini arttırmıştır.

3.2.1. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında etkileri görülen Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Sembollerden bazı örnekler

a) İp Sembolü: Orta ve Kuzey Asya şamanlarına göre örümcek ağı kadar ince ve yumuşak olan bu ip ruhu bedene bağlamaktadır (Pratt,2007, s.434). Uygur Türkleri arasındaki Şamanlık kalıntıları 1930'lu yıllarda Gunnar Jarring tarafından da tespit edilmişti. Onun Kaşgar bölgesinden derlediği malzemeler arasında "Bahşı, perihonlaming Bayanı" başlıklı bir metin bulunmaktadır ki buna göre, Doğu Türkistan'ın Guma ilçesinde iki üç perihon olup, bunlar hasta tedavi ederken, ellerinde bir ip tutarak defle davulla evin ortasında dönerler, sonra dua ederler, ertesi sabah elma ağacının dallarına bez bağlarlar, sonra elma ağacının çubuklarıyla hasta kişiye vururlar. Sonunda perihon "Yalnız ağacın dibine git! Eski değirmene git! Eski

eve git!" diye bağırarak döner. Abdulkerim Rahman'ın "Uygur Folkloru" adlı kitabında Perihonluk geleneği daha ayrıntılı anlatılmıştır:

"Büyük bir karanlık odanın içine tuğ bağlanır. Yani yün ip (arğamça) 'in bir ucu yerdeki kazığa, diğer ucu ise bacaya bağlanır. İpin bacaya bağlanan ucuna yurunjurun diye adlandırılan çeşitli renkteki kumaş parçaları (kurak) ve elma, söğüt ağaçları bağlanır. Hasta kişi bu tuğu sıkıca tutup oturur. Üç veya beş kişiden oluşan bahşılar perihonluk elbiselerini giyip (çeşitli renklere sahip kumaş parçalarını birleştirerek dikilen elbise) tuğ çevresinde yarı çember şeklini oluştururlar. Üç bahşı tef çalar. Bahşılardan biri perihon başı olarak, elindeki kötü ruhu kovalayan sopa veya bir avuç söğüt ağacı parçasıyla efsun okumaya başlar. Grubu hastayı tuğçevresinde def eşliğinde dönmeye davet eder. Baş perihon da semah etmeye başlar. Hastanın semah edecek gücü kalmayıp otursa baş perihon elindeki "efsun sopası"yla hastaya vurarak sema etmeye =orlar. Bahşılardan birinin şarkıları gittikçe yükselir. Ba=en hasta bayılıp düşer. Bayılmak perihonlara göre iyiliğe işarettir. Bu, hastayı çarpan cinlerin mağlup edildiği anlamına gelmektedir. Tuğ bağlamak iyi ruhları çağırmak, kötü ruhları cehenneme kovmak anlamını aksettirmektedir. Perihonluk genellikle aşk derdinden sinir hastalığına yakalanmış kişiler veya aniden ruhunda değişiklik olan kişileri (çoğu =aman kadınlar) tedavi etmeyi amaçlar" (Rahman,1996, s. 1 48).

b) Kartal Semböli: Şamanizmde atalar, ruhlar ve onlarla insanlar arasındaki iletişimi sağlayan Kamlar genellikle bir hayvan ile özdeşleştirilmektedir. Bu nedenle de hayvan ana-ata kültü oluşmuştur ve kartal da böyle bir hayvan-ata olarak kabul görmüştür (Radloff, 1976, s.233).

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

Ayrıca Kartal (Karkuş), Altay mitolojisinde de en büyük Tanrı sayılan Ülgen'in yedi oğlundan birisidir. Gökte bulunur ve Ülgen'in kendisi gibi iyi tanrılar

(aruu tös)'dandır. Ülgen'in vücudundan ayrıldığına inanılır. Şerefine yapılan ayin ve törenler Ülgen'e yapılanlardan farksızdır (İnan, 2000, s. 33).

Şamanist inançta, şamanların yeryüzüne bir kartal tarafından getirildiği ve kartal'ın Tanrı'nın gölgesi olduğu düşüncesi hâkimdir. Öyle ki, en büyük yeminler onun adına yapılır, kısır kadınlar çocuk vermesi için ona yalvarır ve bundan sonra meydana gelen çocuğa "kartaldan türemiş" denirdi (Uzun, 2007, s. 61).

c) Davul Sembolü: Ayinler için de gerekli olan nesnelere en önemlisi davuldur. Bir inanişaya göre, kamların en önemli çalgıları olan def veya davul Erlik tarafından icat edilmiştir (Sagalayev, 1992, s.31).

Radloff, "V. Khakass Shamanism" adlı eserinde davulun kasağı kayın ya da sedirden, derisi geyik, dağ keçisi ya da taydan yapıldığını belirtir. Kamın davulu rahat tutabilmesi için iç kısmında bir uçtan diğer uca bir sap bulunur. Bu sade bir sap olmayıp bir insana benzetilmiş bu nedenle de "tüngür iyesi" (Eesi) adı verilir.

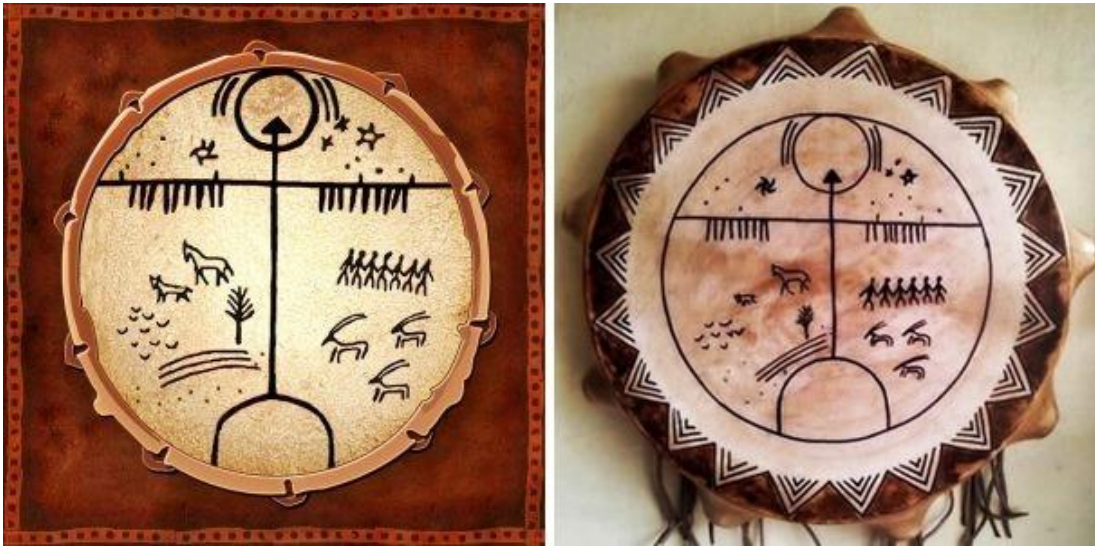
Her kamın davulu ölümünden sonra bir ormana götürülerek, parçalanıp bir ağacın dalına asılır. Kamın ölüsü de bu ağacın altına gömülür. Neredeyse kamla beraber gömülen bu davulun üzerinde bulunan resimler yerdeki ve gökteki varlıklara aittir (Ögel, 1971, s.430). Davulun dışında semboller vardır. Örneğin, deri üzerine kaba kırmızı renkle resimler çizilir. Ortada Ay ve Güneş, onların üstüne de yıldızlar resmedilir. Bunların altına yerin resmi çizilir. İki tarafta ağaçlar, şaman, insan ya da insanlar, at üzerinde giden bir iki kişi, at ve kurban atı sembolleri, yanlarda kuşlardan kaz ya da kartal ve Tanrı tarafından kutsanmış kayın ağacını sembolize edilir.

Şaman, davulu sol eliyle tutup, sağ eline de tokmağı alır. Tokmak ağaçtan yapılır. Tokmağın üstü keçe ile keçenin üstü de samur, kakım ya da tavşan derisiyle örtülür. Bunun amacı davuldan boğuk ses çıkmasını sağlamaktır (Radloff, 2008, s.36-38).

Davul daire ya da oval biçimdedir. Yakut şamanları oval davulları kullanmayı tercih ederler. Davul yapılacak ağaç obadan uzakta yetişmiş, insan ve hayvan dokunmamış, temiz ve sağlam olmalıdır. Davul yapımı için kayın veya sedir ağacı, deri, madeni kullanılır. Davul yapıldıktan sonra davul, yakılan ardıç ile tütsülenir

(İnan, 1986, s.94). Yuvarlak davulun çapı bir aşın, oval davulun uzun çapı bir arşın kısa çapı ise 374 arşındır. Şaman davulu yapmak için ağaç, demir, bakır, kıl sicim kullanılır (Anohin, 2006, s.58).

Eğer Şaman ölürse, Şamanın ölüsü bir ağacın yanına gömülür. Davulu ise, ormana götürülüp parçalanır ve bir ağacın dalına asılır. Bu yer, mümkün olduğu kadar obadan, yoldan uzak, hayvan sürülerinin ulaşamayacağı yerde olmalıdır. Altay Şamanlarında Tünür davula, çaluu ise ölen şamanları temsilen tokmağa denir (Anohin, 2006, s.56).



Görsel 6. Kam Davulu ve Motifleri

(<https://turkbudun.tumblr.com/post/172316690952/kam%C4%B1n-%C5%9Faman%C4%B1n-davulu>
Erişim Tarihi :21.06.2019)

d) Nazar Boncuğu Sembolü: Kamlık geleneğinden günümüze ulaşan bir diğer inanış da nazardır. Bazı insanların bakışlarının karşısındakine rahatsızlık verdiği inaniş da nazardır. Bu gibi kötü bakışlardan veya nazardan korunmak amacıyla günümüzde insanlar nazar boncuğu, deve boncuğu ve göz boncuğu gibi aksesuarlar taşımaktadırlar (Şener, 2003, s. 108). Eski Türklerde nazar kara iyelerden biri olarak kabul edilir ve kişinin kendisinden kaynaklandığına inanılır. Herhangi bir kimse bakarak nazar edebileceği gibi duyarak, tadarak veya düşünce yoluyla da nazar edebilir. Dolayısıyla nazar sadece bakmakla sınırlı değildir. Nazar canlı ve cansız varlıklara yönelik olabilir ve nazara karşı en çok bebeklerin korunması gerektiğine inanılır. Nazar inancı bugün Anadolu'nun birçok yöresinde devam etmekte ve nazara

karşı Müslümanlıkla da harmanlanmış farklı yöntemler uygulanmaktadır. Örneğin Kars'ta nazar değen çocuklar okunmaktadır. Bitlis'te çocukların nazardan korunması için göz boncuğu takılır. Elazığ'da ise ahır, ambar ve kiler gibi yerlere asılan koçboynuzu, nal veya geyik boynuzunun bu yerleri göz değmesinden koruyacağına inanılmaktadır (Kalafat, 2010, s.256-257).

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

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

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

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

üzerinde temsili olarak ya da ona ait bir parçayla görülmektedir (Çoruhlu, 2006, s. 146).

Geyiğin şamanist inançtan kaynaklanan kutsallığı Türklerin islam sonrası inançlarına da yansımıştır. İslam öncesi şamanlar gibi islam sonrası evliyalarında don değiştirme adı verilen hayvan kılığına girdiklerini gösteren menkıbeler anlatılmaktadır. Buna göre; Hacım Sultan bir gün, Beğce ve Habip Hacı adındaki iki veli ile Seyyid Battal Gazi'nin mezarını ziyarete giderler. Bulduk çayırı denilen yere vardıklarında Hacım Sultan cezbeyle gelir ve coşar. Yanındakiler niçin öyle yaptığının sorduklarında "Seyyid'in ruhu bizi karşılamaya çıktı" der ve eliyle kırık gösterir. Beğce ve Habip Hacı gösterilen yere baktıklarında bir sığın'ın (dağ keçisi, geyik) uzaklaştığını görürler; o anda sığın aniden kaybolur (Ocak, 2003, s. 84).

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

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

h) Kayalar ve Taşlar Sembolü: Hâkim ruhlar tarafından sahip olunan, yeryüzünün dikkat çeken maddeleri kayalar ve taşlar hakkında pek az bilgi sahibiyiz. Taşlar üzerinde günümüzde yapılan gözlemlere benzer gözlemlere eski zamanlarda az rastlanmaktadır.

Rouxun anlatımına göre ebedi anlamına gelen bengülmengü(sonsuztaş) sıfatının, özellikle Tu-kiu'lerde, Kırgızlarda ve Yenisey'in diğer Türk kavimlerinde; taşla, kaya ile ve mezarların yanına dikilen yekpare taştan yapılmış balballar ile ilişkililidir. Aslında bu terim, imparatorlukla ilgili iyi temennide bulunmak gibi çok nadir durumlar dışında, daha önce de gösterdiğimiz gibi Gök ile ilgili olarak, başka yerlerde kullanılmamaktadır (Roux, 1994, s.117).

ı) Ağaç sembolü: Geleneksel Türk inancında bir çok iyinin kendisine karşı sorumlu olduğu Gök Tanrı Gökçe yardımcı iyeler ise yeryüzünde insanlarla birlikte bulunmaktadır bu yardımcı iyelerden biri de ağaçtır Türk kültür, inanç ve düşünce sisteminde, üç alemleri birbirine bağlayan, dünya düzeninin teminatı olan ve her biri farklı bir anlama sahip ağaçlar bulunmaktadır ayrıca kozmik düzenin sağlayıcısı olan ağaç sembolleri bütün Türk dünyasının ortak sembolleridir kutsal olarak kabul edilen bu ağaçların başında ise kayın Çam daha Servisi-Sedir ardıç ve Çınar gelir gelir. Türkler Gök Tanrı'nın sıfatlarını sembolize eden ve Tanrı kutunu taşıyan bu ağaçların buldukları yüksek dağ zirvelerini ve çevresini mukaddes saymışlardır (Pervin, 2004, s.195).

j) Dağ sembolü: İlk insanlar, doğadaki her varlığın bir ruhu olduğuna inanmışlardır. Buna bağlı olarak doğada en büyük öneme sahip olan dağın da bir ruhu yani iyisi olduğuna inanılır. İye, "koruyucu ruh" anlamına gelmektedir (Beydili, 2005, s.165). Hemen her dinde kutsallar arasında yer alan dağ ile ilgili inanışlar, Orta Asya coğrafyasında yaşayan Türklerin de saygı gösterdiği tabiat unsurlarından biri olagelmıştır. Dağ kültürü, Türklerde Gök Tanrı kültürü ile ilişkilendirilmiş, yeryüzünde Tanrıya daha yakın mekanlar olarak hissedilmiş, öyle olduğuna da inanılmıştır (Kalafat, 1990, s.33). Eski Türk inancında Yer-Su ruhlarının en önemli mümessili dağlardır. Hunların eski vatani olan Yeni-Si-Şan veya Şan-Din-Şan sıra dağlarındaki Han-Yoan dağı, Hunların her yıl, Gök Tanrıya kurban kestikleri dağdır. Bunlardan başka Gan-Tsuan-Şan dağında, Hunların mukaddes dağlarından biridir. Hun Hakanları, Çin ile yaptıkları anlaşmaları Hun Dağı denilen bir dağın tepesinde kurban keserek içtikleri antla teyit ederlerdi (İnan, 1976, s.31; İnan, 1986, s. 48). Büyük dağlar, Türk mitolojisinde de en önemli motiflerdir. Her Türk efsanesinde bu kutsal dağlar, açık veya kapalı bir şekilde karşımıza çıkarlar.

Uygurların ataları olan Kao-Ci Toleslerinin menşe efsanesinde “Hakanın kızlarını tanrı ile evlenmeleri için bir dağ üzerinde bıraktığı, küçük kızın bu dağda bir erkek kurtla evlenerek yeni nesiller meydana getirdiği” rivayet edilir. Uygurlar, efsanedeki bu erkek kurdun tanrının sembolü olduğuna inanırlar (Ögel, 1971, s. 284). Türkler İslam’ı kabul ettikten sonra eski inançlarının bir kısmını bu yeni benimsedikleri dine taşımışlar, bazı eski geleneklerini de koruyarak asırlar boyunca sürdürmüşlerdir. Dağ ile ilgili inanışlarının bir kısmını da bu bağlamda koruyarak günümüze kadar aktarmışlardır. Altay, Ötüken ve Tanrı Dağı bugün hemen her Türk boyu arasında saygı değer tarihi bir hatıra ve bir bağ olarak önemini günümüze kadar muhafaza etmiştir (Tanyu, 1973, s. 44). Altay Türklerine göre insana maddi hayat için gerekli olan bütün nesnelere veren, onun yiyecek elbise ve ikametgâhını bol bol temin eden yedi dağ ve denizi ile Yer-Su’dur. Altay Türklerine göre bu dağlar, ırmaklar, göller (Yer-Su) hep canlı nesnelere sahiptir. Onların kutsal kabul ettikleri dağlar ve göller sadece coğrafi isimler değil, konuşan, duyan, evlenen, çoluk çocuk sahibi varlıklar sayılmışlardır. Şaman ayininde Altay’ın ruhuna hitap eder, yalvarır ondan medet umar. Bu duasında Altay Dağını rızık veren, şan getiren, hüküm veren ve atalarının çok eskiden beri kutsal varlık olarak görür. Altay’ın varlığından da tasaya düşülmemesi gerektiğini söyler (İnan, 1986, s.51). Birçok medeniyette dağın dünyanın merkezi olduğuna inanılmış, ölümden sonra da ruh, dağlara yönelmiştir. Sami geleneklerinde merkez kozmik dağın zirvesi olarak hayal edilmiştir. Dağların önemi buradan gelir. Arap geleneğine göre “yeryüzünün direkleridirler, iki dünyayı birbirine bağlarlar. Toprağı bereketli kılan sular oradan doğar ve yağmur bulutları onların üstünde yükselir. Bu nedenle en kutsal yerler dağlardır (Eliade, 2003, s.28). Eski Türklerde Oğuzlarda her boyun, her oymağın kendine özgü kutsal dağı vardı. Bu dağa, kut dağ denilmiştir. Örneğin Gök Türk İmparatorluğunun kutsal dağı ve ormanı Ötüken dağı ve ormanıdır (Birdoğan, 1998, s.11). Orta Asya Türk topluluklarında kutsal dağ, yeryüzünün merkezinde yer alır ve dünyanın eksenini oluşturmaktadır. Kutsal dağ kapsamında en tanınmış yer, Ötüken dağlık ve ormanlık alanıdır (Kafesoğlu, 2005, s.32). Yer-su ruhlarına yönelik tapım, aynı zamanda dağa tapmaktır. Yeryüzünden gökyüzüne doğru yükselen dağlar, tanrıların tezahürü olarak algılanmış, doğrudan tanrı olarak görülmüş, onlara adaklar adanmış, kurbanlar sunulmuştur. Öte yandan dağlar hem yere hem de göğe ibadet yapılan temel alanlar

olarak kullanılmıştır (Tümer ve Küçük, 1997, s.85). Bu inanıştan dolayı Türkler, dağların Tanrı'nın makamı olduğuna inanmışlardır. Bundan dolayı her boyun kutsal bir dağı bulunmakta ve bu dağlar ziyaret edilerek bu dağlara, kurbanlar kesilmekteydi (Tümer ve Küçük, 1997, s. 86). Türklerde dağ kültü, Gök Tanrı inancıyla ilgilidir. Esasen Türkler dağları belki de göğe yakınlığı sebebiyle, kutsal ve tanrı makamı bilmişler ve Gök Tanrı'ya kurbanlarını hep orada sunmuşlardır. İslâm öncesi Türklerde dağların Gök Tanrı'ya yakın olması, hayat kaynağı suyun dağ eteklerinden (mağaralardan) çıkması sebebiyle dağlar kutsanmıştır, ama tapılmamıştır (Tanyu, 1973, s.7). Şamanlar, öteki dünyanın, bu dünyadaki temsilcisidirler (İnan, 2000, s.48). Ruhların insanlarla, insanların ruhlarla bağlantısını sağlayıp, kutsal bilgileri iletirler. Şamanın hastaları iyileştirmek, ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek, kısırlığı tedavi etmek, avın bol olmasını sağlamak gibi görevleri vardı. Ayrıca fal bakarak gelecekte haber vermek, evi kötü ruhlardan temizlemek, kurban sunmak gibi dinsel törenler yapmak, hayvanlara zarar veren ruhları kovmak, kayıp şeylerden haber vermek vs. gibi birçok görevleri de bulunmaktaydı (İnan,1998, s.253). Şamanın tüm bu görevleri yerine getirmesinde ona ruhlara yardımcı olmaktadır. Tabii ki bu yardımcı ruhların başında da dağ ruhları gelmektedir (Bayat, 2004, s.39).

3.2.2. Kam Ritüellerinde Kullanılan Enkarnatif Nesnelerin 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkilerinin Göstergibilimsel Analizi (Düz anlam-Yan anlam)

İp Sembolü



Görsel 7. Kam ateş başında performansını sergilerken İp'ten aksesuarları ile birlikte

(<http://www.paragrafoku.com/2018/06/05/samanizm/Erişim Tarihi: 21.07.2019>)



Görsel 8. Çaput bağlayarak dilekte bulunulan ağaç (<https://listelist.com/saman-adetleri/> Erişim Tarihi: 26. 06. 2018)

Tablo 5. Enkarnatif Sembol Analizi-1

	Gösterge	Kam giysisi Aksesuarı, İp.
	Gösterilen	Renkli, Süslü ve Örgü İpler.
Gösterilen	Düzanlam	Keten, kenevir, pamuk, jüt gibi türlü dokuma maddelerinden yapılan ince halat.
	Yananlam	Kötü Ruhları ve hastalıkları kovan bu dünya ve öteki dünyayı birbirine bağlayan ip, urgan. Tuva Türklerinde “çalama” denilen su etrafındaki ağaçlara ip ve bez bağlama geleneği ile dilek tutulması ritüeli gerçekleştirilirdi. Gök Tanrı için beyaz, yer su ruhuna kırmızı, yeraltı ruhuna ise siyah bez parçaları bağlandığı bilinmektedir. Şamanlar ise geçitlere ve yüksek yerlere taş yığınları oluşturarak buralara insanların taş ya da bez bağlayarak ruhlara sunuda bulunmalarını sağlardı.

Kartal Sembolü



Görsel 9. Kartal ve Moğol Kadını (<https://onedio.com/haber/kartalcilik-meslegini-yapan-13-yasindaki-iliginc-mogol-kiz-429843> Erişim Tarihi: 26.06.218)

Tablo 6. Enkarnatif Sembol Analizi-2

	Gösterge	Hayvan
	Gösterilen	Kartal
Gösterilen	Düzanlam	Kartalgillerden, genellikle kızıl siyah tüylü, çok güçlü, yuvasını yüksek kayalıklar üzerinde kuran, iri, yırtıcı bir tür kuş.
	Yananlam	Kutlu kanatlı ve Tanrının gölgesi olduğuna inanılan hayvan. Kamların kartalın ruhuna girdiği ve seyahat ettiği düşüncesinin hakim olduğu kartala kısır kadınların dualar ettiği anlaşılmaktadır. Türklerin milli simgesi olmuş olan kartal Kam uygulamalarında en çok karşımıza çıkan enkarnasyon bağı olan hayvandır. Hakimiyeti ve gücü ifade etmesi bakımından önemlidir. Koruyucu ruhun taşıyıcısıdır. İlim, irfan, kuvveti sembolize eder.

Davul Sembolü



Görsel 10. Kam Davulu (<http://tengriciturkiye.blogspot.com/2016/08/saman-davulu.html> Erişim Tarihi: 26.06.2018)

Tablo 7. Enkarnatif Sembol Analizi-3

	Gösterge	Ağaçtan Kasnağa gerilmiş deri ve çeşitli iplerle süslenmiş el yapımı tokmaklı çalgı
	Gösterilen	Davul-Tef
Gösterilen	Düzanlam	Büyük ve enlice bir kasnağın iki yanına deri geçirilerek yapılan, tokmak ve değnekle çalınan çalgı.
	Yananlam	Kamların erlik iyesidir. En önemli ritüel aracıdır. Davul üzerine resmedilen semboller yer ve gök ruhları ile şamanın hem koruyucu iyesi hemde kudret temsilcisi olmasının ifadesidir. Kam'ın sağaltım aracıdır. Ruhlarla iletişim kurmak ve kötü ruhları defetmek için Kamların en önemli aksesuarıdır. Davulun üzerine çizilen sembolik işaretler kozmik alemleri ifade etmektedir.

Nazar Boncuğu Sembolü



Görsel 11. Nazar Boncuklarıyla Süslenmiş Ağaç
(<https://tr.pinterest.com/pin/654147914603357382> Erişim Tarihi: 26.06.2018)

Tablo 8. Enkarnatif Sembol Analizi-4

	Gösterge	Ağaç üzerine bağlanmış kötü ruhlardan Nazar değmesin diye takılan mavi boncuk veya bunun yerini tutan başka şey, göz boncuğu.
	Gösterilen	Nazar Boncuğu
Gösterilen	Düzanlam	Cam, taş, sedef, plastik vb. maddelerden yapılan, ortası göze benzer, su damlası şekilli, çoğu yuvarlak ve mavi beyaz renklerde süs tanesi.
	Yananlam	Kam anlayışından gelen bu gelenek kara iyelerden insanı koruması bakımından önemli bir nesnedir. İnsanın insana ve yahut insanın nesneye olan kötü enerjisinden kaynaklanan göz değmesinden koruyan, ihtiraslarından uzak tutan bir kam aksesuarıdır.

At Sembolü



Görsel 12. Kanatlı At-Tulpar (<http://www.caglarerbek.com/2015/05/turk-mitolojisiinde-kanatli-at-tulpar.html> Erişim 26.06.2018)

Tablo 9. Enkarnatif Sembol Analizi-5

	Gösterge	Sembolik Hayvan Fotoğrafi
	Gösterilen	At-Kanatlı At-Tulpar
Gösterilen	Düzanlam	Atgillerden, binme, yük çekme, taşıma vb. hizmetlerde kullanılan, tek tırnaklı hayvan, beygir, düdül.
	Yananlam	At kam'ın hem gökyüzüne hem de yer altına inebildiği bineğidir. Kam ölü ruhları bu At yardımı ile diğer diyarlara taşımakta ve kendisi de At vasıtası ile bu dünyadan ayrılışını yani kopuşunu ölü törenlerinde kurban vererek gerçekleştirmektedir. Kuvvet ve kudretin sembolüdür. Yenilmez, yorulmaz ve savaşlarda kahramanları koruyan at sembolünün insan gibi konuşan bir hayvan olduğu ve huzur, sağlık, bolluk bereketi ifade etmesi bakımından önemlidir. Koruyucu ruhun taşıyıcısıdır. İlim, irfan, kuvveti sembolize eder.

Geyik Sembolü

Görsel 13. Geyik Sembolizimli Süs Eşyası



Görsel 14. Kanatlı At-Tulpar (<https://okonuz.blogspot.com/2017/03/turk-kulturunde-geyik.html>
Erişim Tarihi: 26.06.2018

Tablo 10. Enkarnatif Sembol Analizi-6

	Gösterge	Sembolik Hayvan Fotoğrafi
	Gösterilen	Geyik- Stilize süs eşyası
Gösterilen	Düzanlam	Geyikgillerden, erkeklerinin başında uzun ve çatalı boynuzları olan memeli hayvan.
	Yananlam	Geyik kamların enkarnasyon bağı kurduğu suretlerden biridir. Geyiğin ruhlarına sahip olma düşüncesiyle kurban edilirdi. Bu nedenle kamlar geyik maskları ve geyik boynuzunu ritüellerinde aksesuar olarak kullanmaktadırlar. Geyik kam geleneğinde kutsal sayılmaktadır. Suretine girilen en önemli hayvanlardandır. Don değiştirmenin en güzel örneğidir. Yol gösterici bolluk ve bereketin sembolü olmuştur.

Koyun-Keçi-Koç Sembolü



Görsel 15. Koç Heykel ve Figürleri (<https://www.kirmizilar.com/tr/index.php/bu-kitabi-okuyalim/437-tarihjin-sessiz-dili-damgalar> Erişim Tarihi: 26.06.2018)

Tablo 11. Enkarnatif Sembol Analizi-7

	Gösterge	Sembolik Hayvan Çizimi ve Heykel Fotoğrafı
	Gösterilen	Koç-Koyun
Gösterilen	Düzanlam	Damızlık erkek koyun. Geviş getirenlerden, eti, sütü, yapağısı ve derisi için yetiştirilen evcil hayvan.
	Yananlam	Yer altı ruhlarının kötü varlıklarına kurban verilen koç-koyun ölümsüzlüğün sembolü olduğu düşünüldüğünden birçok hanedanlığın simgesi olmuştur. Yer Tanrısının hayvanı olduğundan yas törenlerinde kurban edilirdi. Eski Türklerde Gök Tanrıya kurban edildiği bilinmektedir. Güç kuvvet simgesi ve ongundur.

Kayalar ve Taşlar Sembolü



Görsel 16. Yada Taşı <https://seyler.eksisozluk.com/turk-mitolojisinde-kartal-ile-ilgili-bazi-inanislar>
Erişim Tarihi: 26.06.2018

Tablo 12. Enkarnatif Sembol Analizi-8

	Gösterge	Sembolik Fotoğraf
	Gösterilen	Taş-Kuvars- Yada Taşı
Gösterilen	Düzanlam	Birbirine sürtülünce yağmur yağacağına inanılan koyu yeşil renkli, genellikle yuvarlak, fındık büyüklüğünde bir taş, yağmur taşı.
	Yananlam	Eski Türklerde yağmur ve kar yağdıracağına inanılan taş. İyi ata binmenin iyi savaşçı olmanın ve başarı kazanmanın efsanevi izleri yada taşından gelmektedir. Bu taşı kullanan kişilere yadacı denir. Dişi bir kurdun karnından çıktığı inancı vardır.

Çakmak Taşı Ateş Sembolü



Görsel 17. Doğal ortamında çakmak taşı (<https://akiktasi.net/cakmak-tasi-nedir-cakmak-tasinin-faydolari-nelerdir/Erişim Tarihi: 26.06.2018>)

Tablo 13. Enkarnatif Sembol Analizi-9

	Gösterge	Sembolik Fotoğraf
	Gösterilen	Çakmak Taşı
Gösterilen	Düzanlam	Demir veya çeliğe sürtüldüğünde kıvılcım çıkartan bir kuvars türü.
	Yananlam	Ülgen gökten biri ak biri kara iki taş indirdi. Kuru otları birbirine sürterek tutuşturdu. Eti lezzetlendiren bu ateşi söndürmemek için sürekli odunla besleyip çoğaltmışlar ve kutsal saymışlardır. Aile ile ilişkilendirilmiş olan bu ateş soyun sürdürülebilmesi anlamı da taşımaktadır. Ocak kültü ile birleştirmiş ve sembolize edilmiştir. Ata'yı ve ateş ruhu sahibini imgelediği bilinmektedir. Şamanların ritüellerinde mutlaka ateş yakılır ve kurban edilecek olan hayvanın bir parça eti ateşe atılarak ateş ruhuna sunulurdu. Ateş kam geleneği ritüelinin tam ortasında yer alan ve kemiklerin ve süs eşyalarının şekillendirilmesinde de önemli bir yere sahipti.

Taş Heykel Bal bal Sembolü



Görsel 18. Taş yontu bal bal örnekleri (<https://www.flickr.com/photos/vitiuannatte/6512614031>
Erişim Tarihi:26.06.2018)

Tablo 14. Enkarnatif Sembol Analizi-10

	Gösterge	Nesne- Sembolik Fotoğraf
	Gösterilen	Taş-Heykel-Balbal
Gösterilen	Düzanlam	Eski Türklerde kişinin anılması için mezarının veya bazı kurganların etrafına dikilen taş.
	Yananlam	Kahraman kişinin yaşamında öldürdüğü düşmanlarının adına mezar başına konulan sembolik eserlerdir. Önemli bir şahsiyet ise isimleri taşların üzerine yazılırdı. Sonsuzluğu simgeleyen bu taşlar savaşçıcının meziyetlerini ve anısının canlı tutulmasını ifade ederler. At, geyik ve insan sureti olarakta yontulmuşları vardır. Eski mezarların üzerine taşlar yığılması ise yer ruhu ile eşdeğer tutulması manasına gelmektedir.

Ağaç Sembolü



Görsel 19. Def üzerine Sembolize edilmiş yaşam ağacı
(<http://www.antiktarih.com/2018/04/28/turklerde-agac-kultu-ve-hayat-agaci/>Erişim Tarihi :26.06.2018)

Tablo 15. Enkarnatif Sembol Analizi-11

	Gösterge	Sembolik çizim
	Gösterilen	Ağaç-Yaşam ağacı
Gösterilen	Düzanlam	Meyve verebilen, gövdesi odun veya kereste olmaya elverişli bulunan ve uzun yıllar yaşayabilen bitki.
	Yananlam	Sonsuzluğu sembolize eden “hayat ağacı”, uzun bir ağaç gövdesinden çıkan sağlı-sollu dallardan oluşmuş bir motiftir. Yakutlara göre, dünyanın ortasında insanın ilk atasının da yaratıldığı büyük bir ağaç yer almaktadır. İlk insanın yeryüzüne gönderilmesinden önce onunla konuşan ağaç, dünyada işine yarasın diye ataya su, ateş ve demir vermiştir.

Dağ Sembolü



Görsel 20. Dağ ve Yamacında Otağlar (<https://mangubitig.com/turk-kulturunda-dag-ve-altaylar-saadettin-gomec/>Erişim Tarihi:26.06.2018)

Tablo 16. Enkarnatif Sembol Analizi-12

	Gösterge	Nesne
	Gösterilen	Dağ-Tepe
Gösterilen	Düzanlam	Yer kabuğunun çıkıntılı, yüksek, eğimli yamaçlarıyla çevresine hâkim ve oldukça geniş bir alana yayılan bölümü.
	Yananlam	Eski Türklerde dağlar Tanrı makamıdır. Yüksek dağ tepelerinin göklere yakın olması, uzaklardan gök (mavi) renkte görünmesi, dağları kutsal kılmıştır. Orta Asya'daki en uzun ve yüksek dağlara <i>Tanrı Dağları</i> ve bu dağların en yüksek tepesine de <i>Han Tengri</i> denmesi bu sebeptir. Bugün <i>Altay Dağı</i> , en kutlu dağdır. Eski Türklerin en kutsal dağı, Ötüken'in " <i>Iduk-başı</i> " idi. (Gömeç 2008: 56).

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Kamlık geleneği üzerine Türk sanatında yapılan çalışmalar her geçen gün kendini daha fazla göstermektedir. Totemist dünya görüşü kozmos yapısıyla birleşerek birbirini tamamlar ve kendi merkezinin etrafında bir temel ilke oluşturur. Bu temel ilke kamların Tanrı, doğa, insan üçgeni içerisinde saygı duyduğu ve kutsal saydığı her şeyi içinde barındıran bir gelenek olarak günümüzde önümüze çıkmaktadır. Kamlık bir dinden çok inanç biçimidir. Kamlar tek başlarına bir birey olarak ortaya çıkamazlar. Kamlar içerisinde bulunduğu topluluğun ona kattığı anlam ile önemli bir yere sahiptir. Bu topluma rehber olan, yol gösteren, şifacı, geleceği gören ve hatta hatta iyi bir performans sanatçısıdır. Kamın ritüel performansına dayalı yaptığı sanat, giymiş olduğu kıyafetleri ve bu kıyafetlere esin kaynağı olan doğanın canlı cansız varlıklarına yüklediği anlam bu tez çalışmasının tamamlayıcı bir unsurdur. Kamlar aksesuarları, kıyafetleri ritüellerdeki müzikleri ile o topluluğun en saygı duyulan kişisi olma özelliğine sahiptir. Kamlarla şekillenen ya da kamlardan etkilenen toplumlarda farklı inanç öğreti uygulamaları görülebilir. Bu bağlamda Şaman uygulamaları bize gösterge yönünden Sanat ifadesi olarak bizlere birçok materyal vermektedir. Kutsal saydığı Doğadan Gök Tanrı tılsımlı objeler, ruhani nesnelere, enerjisi olan maddeler Kamın kült olarak kabul ettiği ve ayinlerinde bu unsurlara gönderme yaparak yaparak aksesuarları olduğu gibi ya da benzerini kullanarak ritüel icrasına dökmektedir. Bu ritüellerde şüphesiz ki enkarnasyonu (dona girme) süreci Kamın performans sırasında kendinden geçme esimesine neden olan enkarnatif aksesuarların etkisi çok büyüktür uzun yıllar din olarak görülen Şamanist felsefenin bölgelere göre varolma süreci farklılık gösterse de günümüz uygulanma şekillerine baktığımız zaman hepsi ortak paydada buluşurlar. Örneğin çaput bağlama, nazar inancı, mezar taşlarının sonsuz kabul edilmesi, bir ineğin kutsal sayılması, kötü ruhlardan arınmak için kurşun dökme gibi ritüeller hala toplumlarda yaygın bir Kamlık geleneği olarak görülmektedir. Sonuç olarak geçmişin sanatçısı olan kamların günümüz Türk resim sanatçılarına esin kaynağı olan enkarnatif nesnelere gösterge olarak bilimsel yöntemle değerlendirilmesi resimlerde kullandıkları imgelerin enkarnasyon ruhu taşıyan varlıkların sanat eserine dönüşmesi irdelenmemiş bir konu olarak bu çalışmada irdelenmiş ve Enkarnasyon bağlamı olan ve kutsal emareler taşıyan Kam aksesuarları ortaya çıkarılmıştır

KAYNAKÇA

- AKALIN, L.S. (1993). Türk Folklorunda Kuşlar. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ANOHİN, A.V. (2006). Altay Şamanlığına ait materyaller (çev: Zekeriya Karadavut ve Janet Meyermanova) Kömen Yayınları
- ANTMEN, A. (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar, 1.
- ANTMEN, A. (2012). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 4. Basım.
- ARDZİNBA, V. (2010). Eski Çağdaş Anadolu Mitleri ve Ayinleri Ankara
- ATAKAN, N. (1998). Arayışlar: resimde ve heykelde alternatif akımlar. İstanbul: Y.K.Y.
- BALDİK, J. (2011). Hayvan ve Şaman (çev. Nihal Şahin) Hil Yayınları
- BARTHES, R. (1986). Göstergebilim tikeleri. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat) İstanbul: Sözce Yayınları.
- BAYAT, F. (2006). Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1.Baskı
- BAYAT, F. (2012). Türk Kültüründe Kadın Şaman. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BAYAT, F. (2013). Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- BAYRAKTAR, G. (2004) Kitle Kültürünün Sanata Yansıması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. Marmara G.S.E, s.98
- BENVENİSTE, E. (1995). Genel Dilbilim Sorunları. (Çev: Erdim Öztokat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEYDİLİ, C. (2003). Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük. Akara Yurt Kitap
- BOZKURT, F. (1995). Türklerin dini. İstanbul: Cem Yayınevi.
- BULUÇ, S. (1971). Şamanizm. İslam Ansiklopedisi. C. 11. İstanbul.
- ÇAY, A. M. (1990). Türk Milli Kültüründe Hayvan Motifleri I (1. Baskı). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü. Çeviren: İnan, A. Ülkü Dergisi Mart 1940, Cilt XV, Sayı: 85-87
- ÇORUHLU, Y. (2002). Türk mitolojisinin anahatları (Vol. 10). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- ÇORUHLU, Y. (2006). Türk Mitolojisinin Ana Hatları (2. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ÇORUHLU, Y. (2011). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- DALKIRAN, A. (2010). Çağdaş Türk resminde şamanist etkiler (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi.
- DRURY, N. (1996). Şamanizm ve Şamanlığın Öğeleri, Çev. E. Şimşek, Okyanus Yay., İstanbul.
- DRURY, N. (2005), Şamanizm, (Çev: Erkan Şimşek), İstanbul: Okyanus Yayınları.
- ELİADE, M. (1964). Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. New York: Penguin Books.
- ELİADE, M. (1999), Simgeler İmgeler, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
- ELİADE, M. (2000), Şamanizm, (Çev: İsmet Birkan), İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- ELİADE, M. (2003). Dinsel inançlar ve Düşünceler Tarihi: Tas Devrinden Eleusis Mysteria'larına. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ELİADE, M. (2014). Şamanizm. İstanbul: İmge Yayınları.
- ERGUN, P. (2004). Türk Kültüründe Ağaç Kültü (1.Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- ELMAS, H. (2004). Sanatta Özgürlük Üzerine, Altamira,
- GENÇ, R. (1996). Türk Düşüncesi, Davranışı ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil, Nevruz ve Renkler. Haz. Sadık Tural ve Elmas Kılıç. Ankara: AKM Yay.
- GERMANER, S. (1960). Sonrası Sanat. İstanbul: Kabalcı 1997
- GUİRAUD, P. (2016). Göstergebilim. (Çev: M. Yalçın), Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık.
- HEYET, C. (1996). Türk Kültüründe Renkler.Nevruz ve Renkler, Haz. Sadık Tural ve Elmas Kılıç. AKM Yay., Ankara.
- HOOKE, S.H. (1993). Ortadou Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi ve Hristiyan Mitosları. Ankara: İmge Kitabevi

- HOPPAL, M. (2014). Avrasya' da Şamanlar, (Çev: Bülent Bayram), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ISLAKOĞLU, P. M. (2006). Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- İNAN, A. (1972). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar. (2.Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İNAN, A. (1976). Eski Türk Dini Tarihi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. İnan, A. (1986). Tarihte ve bugün şamanizm: Materyaller ve araştırmalar. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İNAN, A. (1995). Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara: Türk Tarih Kurumu
- KADEŞEVA, K. (1996). Kazak Medeniyeti'ndeki Semboller, Nevruz ve Renkler. Haz. Sadık Tural ve Elmas Kılıç. AKM Yay, Ankara.
- KAFALI, M. (1996). Türk Kültüründe Renkler. *Nevruz ve Renkler-Türk Dünyasında Renkler İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri* (Haz. Sadık Tural, Elmas Kılıç), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- KAFESOĞLU, İ. (1980). Eski Türk Dini. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KALAFAT, Y. (2010). Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri. Ankara: Berikan Yayınları.
- KARAKURT, D. (2011). Türk Söylence Sözlüğü. E-Kitap
- KORNİLOV, I. (1908). Obriad posviashcheniia kuznetsa i Kydai-Bakhsy. Kak stanoviatsia shamanami.
- KÜÇÜK, A. Ve TÜMER, G. (1997). Dinler Tarihi, 3. Baskı, Ankara, Ocak Yayınları.
- LEROY, C.K. (2006). Gerçeküstüçülük (Sürrealizm), İstanbul.
- LOTMAN, Y.M. (1965). O Probleme Znaçeniy po Ytorichnih Modeliniyuşih Sistemah, Trudı Po Znakovım Sistemam. Yıp 2, TLlrtu
- LYNTON, N. (1989). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi
- MIKLUHO MALAKIA, N. N. (1971). Akademia Nauk Soyuzu Sovetskıx Sosialistiçeskih Respublik, İnstitut Etnografi imeni.
- NERİMANOĞLU, K. V. (1996). Türk Kültüründe Renkler.Nevruz ve Renkler, Haz. Sadık Tural ve Elmas Kılıç. AKM Yay., Ankara.
- OCAK, A.Y. (2003). Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

- OĞUZ, G. Y. ve OYMAN, N. R. (2017). Şaman Giysi Unsurları Üzerlerinde Kullanılan Semboller. *Electronic Turkish Studies*, 12(13).
- ÖGEL, B. (1971). Türk Mitolojisi, Ankara.
- ÖGEL, B. (1991). Türk Kültür Tarihine Giriş (2.Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖGEL, B. (1995). Türk mitolojisi. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÖGEL, B. (1998). Türk Kültürünün Gelişme Çağları. İstanbul: TDAV.
- ÖGEL, B. (2010). Türk Mitolojisi II. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 4. Baskı.
- ÖNAL, M. N, ve ERTEN, A. (2013). Türk halk kültüründe ötedünya tasavvuru.
- ÖZGÜR, F. (2004). Laf Lafı Açar, Kavramsal Sanata Giriş 2. RH+ Sanat sayı:25.
- ÖZ, E. (2014). Güncel Sanatta İşaret ve İmge olarak Türk Şamanik Nesnelere Üzerine Görsel Çözümler, Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi
- PERVİN, E. (2004). Türk Kültüründe Ağaç Kültü Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları
- PRATT, C. (2007). An Encyclopedia of Shamanism (Vol. 1). New York: The Rosen Publishing Group.
- RADLOF, W. (1976). Sibirya'dan (Seçmeler), Çev. Ahmet Temir, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- RADLOFF, W. (1994). Sibirya'dan. (Çeviren: Ahmet Temir). C:3. İstanbul.
- RADLOFF, W. (2012). Türklük ve Şamanlık (Çevirenler: A. Temir; T. Andaç; N. Uğurlu. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- RAHMAN, A. (1996). Uygur Folkloru çev. *Soner Yalçın-Erkin Emet, Ankara.*
- ROUX, J. P. (1998). Türklerin ve Moğolların Eski Dini (Çeviren: Aykut Kazancıgil). Ankara: İşaret Yayınları.
- ROUX, J.P. (2011). Eski Türk Mitolojisi. Ankara Özkan matbaacılık
- SAGALAYEV, A.M. (1992). Altay v Zerkale Mira, Novosibirsk.
- SAĞIR, A. (2016). Ölüm sosyolojisi bağlamında yemek, cenaze ve ölümün sofratikleri üzerine. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* (1), 271-298.
- SAUSSURE, F. (1985). Genel Dilbilim Dersleri. (Çev: Prof. Dr. Berke Vardar), Ankara: Birey ve Toplum Yayınları

- SWINGEWOOD, A. (1998). Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi. Bilim ve Sanat Yayınları
- ŞENER, C. (2003). Şamanizm: Türkler'in İslamiyet'ten önceki dini. İstanbul: Etik Yayınları.
- SÖZEN M, ve TANYELİ, U. (1996). Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü., s:193, Remzi Kitapevi
- SÜMBÜLLÜ, Y. Z. (2004). Eski Türklerde Defin Şekilleri Üzerine Bir İnceleme. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4 (2). 61-72.
- TANYU, H. (1973). Dinler Tarihi Araştırmaları, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- TURAN, Ş. (2014). Türk Kültür Tarihi Ankara Bilgi Yayınevi Ankara
- TURAL, S.ve KILIÇ, E. (1996). Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı:116 Ankara
- YILMAZ, M. (2005). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya yayınevi.
- YÖRÜKAN, Y.Z. (2006). Müslümanlıktan Önce Türk Dinleri Şamanizm (1. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

İnternet Kaynakları:

UZUN, T. (2007). Türk Sanatındaki Kartalların İkonografisi ve Devamlılığı.<http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr/makale/say%C4%B11/T%C3%9CRK%20SANATINDAK%C4%B0%20KARTALLARIN%20%C4%B0KONOGRAF%C4%B0S%C4%B0%20VE>, pdf, Erişim Tarihi: 03.11.2018.

https://www.academia.edu/35006997/Jean_Paul_Roux_-_Turklerin_ve_Mog_ollar%C4%B1n_Eski_Dini.pdf Erişim Tarihi:21.01.2017

<http://ege-edebiyat.org/docs/493.pdf> Erişim Tarihi: 15.02.2019

file:///C:/Users/au/Downloads/0349-İlkel_Mitoloji-Joseph_Campbell-Chev-Qudret_Emiroghlu-1995-485s.pdf Erişim Tarihi :23.06.2019

<http://www.dunyaana.com/tr/diger-konular-tr-tr-1/294-ruh-ve-kanat-dr-bedr-ruhselman-boeluem-9> Erişim Tarihi:26.06.2018

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf> Erişim Tarihi:11.05.2019

https://www.academia.edu/24832024/ROLAND_BARTHES_VE_G%C3%96STERGEB%C4%B0L%C4%B0M Erişim Tarihi:30.03.2019

<http://www.canramazan.com/suru-her/> Erişim Tarihi :26.06.2018

<https://www.facebook.com/m.sag.ressam/photos/a.830476423689523/2960740177329793/?type=3&theater> Erişim Tarihi : 27.06.2019

<https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi : 03.08.2019

http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE3_files/tojdac_v07i3111.pdf Erişim Tarihi: 11.06.2019

<http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/120.pdf> Erişim Tarihi: 21.06.2019

<https://docplayer.biz.tr/53644913-Ondokuzuncu-yuzyildan-gunumuze-ozgurluk-baglaminda-sanat-neydi-ne-oldu.html> Erişim Tarihi: 21.06.2019

Görseller Kaynakça

Görsel 1. <https://zdergisi.istanbul/makale/saman-kozmozgonisinde-at-305#images-1>
Erişim Tarihi: 27.06.2019

Görsel 2. <http://www.turkkazak.comsite/wp-content/uploads/2012/05/altayda-%C5%9Famanizm.jpg>, Erişim Tarihi 30.10. 2018

Görsel 3. <https://haberayyildiz.com/turk-kulturunde-kozmozmik-at-mitolojisi/>
Görsel4. <https://www.facebook.com/m.sag.ressam/photos/a.830476423689523/2960740177329793/?type=3&theater> Erişim Tarihi: 27.06.2019

Görsel 5. <http://www.canramazan.com/suru-her/> Erişim Tarihi:26.06.2018

Görsel 6. <https://turkbudun.tumblr.com/post/172316690952/kam%C4%B1n-%C5%9Faman%C4%B1n-davulu>

Görsel 7. <http://www.paragrafoku.com/2018/06/05/samanizm/> 21.07.2019

Görsel 8. <https://listelist.com/saman-adetleri/>

Görsel 9. <https://onedio.com/haber/kartalcilik-meslegini-yapan-13-yasindaki-ilginc-mogol-kiz-429843>

Görsel 10. <http://tengriciturkiye.blogspot.com/2016/08/saman-davulu.html>

Görsel 11. <https://tr.pinterest.com/pin/654147914603357382>

Görsel 12. <http://www.caglarerbek.com/2015/05/turk-mitolojisinde-kanatli-at-tulpar.html>

Görsel 13. <https://okonuz.blogspot.com/2017/03/turk-kulturunde-geyik.html>

Görsel 14. <https://www.kirmizilar.com/tr/index.php/bu-kitabi-okuyalim/437-tarihjin-sessiz-dili-damgalar>

Görsel 15. <https://seyler.eksisozluk.com/turk-mitolojisinde-kartal-ile-ilgili-bazi-inanislar>

Görsel 16. <https://akiktasi.net/cakmak-tasi-nedir-cakmak-tasinin-faydalari-nelerdir/>

Görsel 17. <https://www.flickr.com/photos/vitiuannatte/6512614031>

Görsel 18. <http://www.antiktarih.com/2018/04/28/turklerde-agac-kultu-ve-hayat-agaci/>

Görsel 19. <https://mangubitig.com/turk-kulturunda-dag-ve-altaylar-saadettin-gomec/>





T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Cihan YERLİKAYA
Doğum Yeri	Gölbaşı
Doğum Tarihi	1981

İletişim Bilgileri

Telefon	+905353398257
e-posta	Cihan_yerlikaya@hotmail.com
Adres:	Konyaaltı/Antalya

Eğitim Bilgileri

Lise	Hızır Reis Ticaret Meslek Lisesi (Muhasebe Finansman)
Lisans	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü- Sanat ve Tasarım

İmza