TÜRK SANATI VE MİTOLOJİSİNDE METAMORFOZ

Nergiz DEMİR SOLAK

Doktora Tezi
Sanat Kuramı ve Eleştiri Ana Bilim Dalı

2024

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ ANA BİLİM DALI

TÜRK SANATI VE MİTOLOJİSİNDE METAMORFOZ

(Metamorphosis in Turkish Art and Mythology)

DOKTORA TEZİ

Nergiz DEMİR SOLAK

Danışman: Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Erzurum

Ağustos, 2024

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Nergiz DEMİR SOLAK tarafından hazırlanan "Türk Sanatı ve Mitolojisinde Metamorfoz" başlıklı çalışması 22/08/2024 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Kuramı ve Eleştiri Ana Bilim Dalı, Sanat Kuramı ve Eleştiri Bilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ *Atatürk Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman:	Prof. Dr. Yunus BERKLİ *Atatürk Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE Atatürk Üniversitesi	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Prof. Dr. Süreyya TEMEL *Kocaeli Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Prof. Dr. Serkan İLDEN *Kastamonu Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve …… sayılı kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
Aslı ıslak imzalıdır

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Doktora Tezi olarak sunduğum "Türk Sanatı ve Mitolojisinde Metamorfoz" başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

22/08/2024

Nergiz Demir SOLAK

Aslı ıslak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma surecinin devam etmesi sebebiyle Enstitu Yonetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) sureyle engellenmiştir.

☐ Enstitu Yonetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) sureyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Uzun soluklu bir araştırma ve inceleme sürecinin bir ürünü olan bu tezin hazırlanmasında öncelikle, çalışmaya bilimsel bakış açısı ve akademik birikimiyle rehberlik eden, sadece hocalığıyla değil aynı zamanda bir baba anlayışı ve samimiyetiyle her zaman yanımda olan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Yunus BERKLİ'ye teşekkür ederim.

Tez İzleme Komitesinde yer alarak çalışmanın şekillenmesine önemli katkı sağlayan çok kıymetli hocam Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, güncel çalışmaları titizlikle takip ederek kaynaklarını benimle cömertçe paylaşan değerli hocam Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmaya başlarken bana yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Cemile AKYILDIZ'a, her zaman desteklerini hissettiren kıymetli hocalarım Doç. Dr. Nevin AYDUSLU ve Doç. Dr. Tülay KAYABEKİR'e teşekkür ederim. Katkıları için çok değerli dostlarım Dr. Yasemin TEPE ve Fatma KOÇ'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca maddi ve manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim anne ve babama minnettarım.

Tez süreci boyunca karşılaşılan zorlukları birlikte göğüslediğimiz, sabrı, özverisi ve desteğiyle bu yolculuğu kolaylaştıran; şairin de ifade ettiği gibi "bana her zaman dost, her zaman sevgili" olan; ayrıca bu uzun ve meşakkatli yolculuğun ardından eve dönmenin heyecanını da birlikte paylaştığım sevgili eşim Caner'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Son olarak hayatımı sevgileriyle dönüştüren kızım Nihal ve oğlum Alper'e sonsuz teşekkürler.

Nergiz DEMİR SOLAK

ÖZ

DOKTORA TEZİ

TÜRK SANATI VE MİTOLOJİSİNDE METAMORFOZ

Nergiz DEMİR SOLAK

Ağustos 2024, 379 sayfa

Amaç: Bu çalışma, eski Türk inanç sistemleri çerçevesinde yer alan ve Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir coğrafyada karşılık bulan metamorfoz (don değiştirme) olgusunun, Türk mitolojisi ve sanatı içerisindeki konumunu incelemeyi amaçlamaktadır. En genel anlamıyla insan, hayvan ve nesneler arasındaki karşılıklı dönüşümü ifade eden metamorfozun; sanat eserleri ve mitolojik anlatılarda hangi biçimlerde ve hangi amaçlarla tezahür ettiği sorunsalı, çalışmanın temel hareket noktasını oluşturmaktadır.

Yöntem: Tez kapsamında, belirlenen konunun bilimsel çerçevede incelenebilmesi amacıyla kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Elde edilen kuramsal veriler doğrultusunda metamorfoz olgusu, Türk sanatının tüm tarihsel dönemleri ve üslupları bağlamında değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Bulgular: Çalışma kapsamında, metamorfozun ortaya çıkış nedenleri, Türk mitolojisindeki yansımaları ve dönüşüm motiflerinin (örneğin, insanın kuşa ya da balığa dönüşmesi) işlevi irdelenmiştir. Özellikle ikonografik temsilleri üzerinden analizler yapılmış; Türk inanç sistemi, mitolojik anlatılar ve sanat eserlerinde dönüşüm temasını barındıran örnekler belirlenmiş ve bunlar çözümleyici bir yaklaşımla ele alınmıştır. Elde edilen bulgular, metamorfoz olgusunun Türk sanatının oluşum ve gelişim sürecinde merkezi bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Ayrıca eski Türk inanç sisteminin ve mitolojik yapısının dönüşüm kavramını zengin örneklerle beslediği tespit edilmiştir.

Sonuç: Türk sanatının köklü geçmişi, sürekliliği ve kendini yenileyebilme kapasitesi, metamorfoz olgusu bağlamında da belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Bu olgu, Orta Asya'daki erken dönem Türk kültürlerinden itibaren sanat eserlerinde kendini göstermiş; zamanla çeşitli Türk devletlerinin sanatsal üretimlerinde biçimsel dönüşümler geçirerek günümüze kadar ulaşmıştır. İncelenen sanat eserlerinin bulundukları coğrafi çevreden etkilenmekle birlikte özsel niteliklerini büyük ölçüde koruduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk sanatı, Türk mitolojisi, metamorfoz, ikonografi, erken devir Türk sanatı, İslami devir Türk sanatı.

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

METAMORPHOSIS IN TURKISH ART AND MYTHOLOGY

Nergiz DEMİR SOLAK

August-2024, 379 Pages

Purpose: This study aims to examine the phenomenon of metamorphosis (shape-shifting), which is rooted in ancient Turkic belief systems and resonates across a vast geography extending from Central Asia to Anatolia, within the context of Turkish mythology and art. Metamorphosis, in its broadest sense, refers to the mutual transformation between humans, animals, and objects. The central focus of this research is the question of how metamorphosis manifests in artistic works and mythological narratives, and for what purposes.

Method: A comprehensive literature review was conducted to scientifically investigate the chosen topic. Based on the theoretical data obtained, the phenomenon of metamorphosis was interpreted and evaluated within the context of all historical periods and styles of Turkish art.

Findings: The study explores the reasons behind the emergence of metamorphosis, its reflections in Turkish mythology, and the function of transformation motifs (e.g., a human turning into a bird or a fish). Particular attention was paid to iconographic representations; examples of transformation themes in the Turkic belief system, mythological narratives, and artworks were identified and analyzed through an interpretative approach. The findings reveal that the concept of metamorphosis has played a central role in the formation and development of Turkish art. Furthermore, it was determined that the ancient Turkic belief system and mythological structure enriched the concept of transformation with a variety of illustrative examples.

Results: The deep-rooted history, continuity, and adaptability of Turkish art are clearly observable through the lens of metamorphosis. This phenomenon has been present in artworks since the early periods of Turkic cultures in Central Asia and has undergone formal transformations through the artistic productions of various Turkic states, continuing into the present day. It was concluded that, although the examined artworks were influenced by their geographical surroundings, they largely preserved their essential characteristics.

Keywords: Turkish art, Turkish mythology, metamorphosis, ıconography, early period Turkish art, Islamic period Turkish art.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI ii
TEŞEKKÜR iii
ÖZ iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
TABLOLAR DİZİNİ ix
ŞEKİLLER DİZİNİ x
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ xx
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM 10
Metamorfoz ile İlgili Kavramlar ve Yaklaşımlar 10
Metamorfozun Tanımı ve Anlamı 10
Çeşitli Yönleriyle Metamorfoz 13
Metamorfozun amaçları ve araçları. 16
Maske ve metamorfoz. 18
Metamorfoz tenasüh ve hulul ilişkisi. 19
Metamorfoz, dönüşüm, başkalaşım. 23
Don değiştirme. 24
Don değiştirmenin şamanizmden tasavvufa aktarımı. 28
Hayvana dönüşme ve hayvan üslubu. 30
Metamorfik varlıklar. 33
Bedensel Bütünlüğün Bozulması: Organların Metamorfozu 36
Organların eksik ya da fazla olma durumu. 37
Baş. 39
Boynuz. 41
Kuyruk. 44
Kanat. 46
İKİNCİ BÖLÜM 49
Dünya Mitolojilerinde Metamorfoz 49
İlk Çağ Anadolu Medeniyetlerinin Mitolojilerinde Metamorfoz 49
Efsanelerde yer alan bazı metamorfoz örnekleri. 54
Metamorfik varlıklar. 54

Çin Mitolojisinde Metamorfoz 59
Hint Mitolojisinde Metamorfoz 68
Vişnu'nun on avatarı. 73
Metamorfik varlıklar. 75
İran Mitolojisinde Metamorfoz 80
Mezopotamya Mitolojisinde Metamorfoz 95
Gılgamış Destanı'nda metamorfoz. 98
Babil Yaratılış Destanı'nda metamorfoz. 101
Hayali yaratıklar ve metamorfozları. 102
Tiamat'ın on bir yaratığı. 103
İştar ile ilişkili metamorfozlar. 109
Mısır Mitolojisinde Metamorfoz 110
Ra'nın yolculuğu. 115
Hayvan başlı tanrılar. 118
Metamorfik varlıklar. 122
Yunan ve Roma Mitolojisinde Metamorfoz 122
Zeus'un dönüşümleri. 126
Yunan mitolojisinden çeşitli metamorfoz örnekleri. 128
Herakles'in on iki görevi. 133
Karışık yaratıklar, olağanüstü varlıklar ve canavarlar. 134
Roma mitolojisinden örnekler. 138
Türk Mitolojisinde Metamorfoz 141
Destan, masal ve efsanelerde metamorfoz. 150
Metamorfik varlıklar. 155
Koruyucu ve kötücül ruhlarda metamorfoz. 159
Şamanizmde metamorfoz. 163
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 173
Türk Sanatında Metamorfoz 173
Türk Kültür ve Medeniyetinin Oluşum Evrelerinde Metamorfozun İzleri 173
Anav kültürü. 175
Afanasyevo kültürü. 175
Andronovo kültürü. 176
Karasuk kültürü. 176
Tagar kültürü 178
Taştık kültürü. 182

Erken Devir Türk Sanatında Metamorfoz 182
İskitler ve Hunlar dönemi. 182
Göktürkler dönemi. 205
Uygurlar dönemi. 225
İslami Dönem Türk Sanatında Metamorfoz 247
Karahanlılar dönemi. 247
Gazneliler dönemi. 253
Büyük Selçuklular dönemi. 257
Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi. 276
Osmanlı dönemi. 310
SONUÇ 336
KAYNAKÇA 339
ÖZGEÇMİŞ 357

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. *İnsan Formuna Hayvan Uzvunun Eklenmesiyle Metamorfozun Sağlanması*.....279
Tablo 2. *At Formunun Dönüştürülmesi* 279
Tablo 3. *Aslan Formunun Dönüştürülmesi*.....279
Tablo 4. *Baş ve Gövdenin Arttırılmasıyla Metamorfozun Sağlanması* 280
Tablo 5. *Gerçek ya da Hayali Varlıklara Kanat ve Kuyruk Eklenmesiyle Metamorfozun Sağlanması* 280

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. *Gök Tanrısı Teşup'un Oğluyla Birlikte İlluyanka'yı Öldürme Sahnesi, Kent Duvarı Kabartması, Malatya, Aslantepe, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye* .52
Şekil 2. *Aslan Biçiminde Bir Riton, Kültepe, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye* 53
Şekil 3. *Boğa Biçiminde Bir Ritonun Baş Kısmı, Boğazköy, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye* 53
Şekil 4. *Çift Başlı Ördek Biçiminde Pişmiş Topraktan Bir Kap, Boğazköy, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye* 54
Şekil 5. *Sfenksli Sütun Altlığı, Assurlaşmış Geç Hitit Stili, İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi* 56
Şekil 6. *Kanatlı Aslan Adam* 56
Şekil 7. *Chimaira Kabartması, Kargamış, Geç Hitit Geleneksel Stili, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye* 57
Şekil 8. *İki Kuş Adam, Kargamış, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye* 57
Şekil 9. *Urartu Kuş Adamları* 58
Şekil 10. *Urartu Kuş Adamları* 58
Şekil 11. *Yin ve Yang'ın İçinden Geliştiği Tai-Ji* 60
Şekil 12. *Pan Gu* 60
Şekil 13. *Pangu ve Kozmik Yumurta* 61
Şekil 14. *Nü Wa* 62
Şekil 15. *İnsanlığın Yaratıcısı Nü Wa Erkek Kardeşi ve Kocası Fu Xi İle Birlikte, 7. Yüzyıl, Çin* 62
Şekil 16. *Taş Üstüne Çizilmiş Tek Boynuz* 64
Şekil 17. *Anka ve Dokuz Yavrusu* 65
Şekil 18. *Anka Kuşu ve Ejderha* 65
Şekil 19. *Kiremit Çin Ejderi, Nanjing, Ming Hanedanlığı'na ait MS 1366-1400, British Museum* 65
Şekil 20. *Zhu Wuneng* 66
Şekil 21. *Trimurti* 69
Şekil 22. a.*Brahma, b.Vişnu, c.Şiva* 70
Şekil 23. *Tanrı Vişnu'nun Göbeğinden Brahma'yı Taşıyan Lotus Çiçeğinin Çıkması, XVIII. yüzyıl, Hindistan minyatürü* 71
Şekil 24. *Hint Tanrıları* 73

Şekil 25. *Vişnu'nun Avatarlarından Aslan-Adam (Narasimha), Balık (Matsya), Kaplumbağa Adam* 75
Şekil 26. *Ganeşa Heykeli, 11. yüzyıl. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD* 77
Şekil 27. *Efsanevi Kuş Garuda, Yarbay A. H. Milne'nin Koleksiyonundan, Abanoz Bir Oyma, İskoçya* 77
Şekil 28. *Hanuman, Londra Hint Müzesi'nden Bakır Figür* 77
Şekil 29. *Şiva'nın Ortaya Çıkışı ve Şiva'nın Üç Gözü* 78
Şekil 30. *Makaraya Binen Tanrı Varuna ve Ateş Tanrısı Agni* 78
Şekil 31. *Faravahar* 84
Şekil 32. *Faravahar* 84
Şekil 33. *Zafer Tanrısı Verethragna'nın Sembolü Olan Bir Yaban Domuzu, MS. 6-7 yüzyıl, Bamiyan, Fresk* 85
Şekil 34. *Orlagno (Verethragna), MS. 2. Yüzyıl, Kanishka I'in sikkeleri* 85
Şekil 35. *Sam'ın Kervanla Zal'ı Almaya Gelmesi* 86
Şekil 36. *Rüstem'in Akdev'i Öldürmesi* 88
Şekil 37. *Dahhak* 89
Şekil 38. *Dahhak'ın Dağa Zincirlenmesi* 89
Şekil 39. *Şahname'de Cemşid'in Devler Tarafından Taşınması* 90
Şekil 40. *Buzağı Canının Bağışlanmasını Dilerken* 92
Şekil 41. *Genç Kral Yarı İnsan Yarı Mermere Dönüşürken* 93
Şekil 42. *Maymunun Tekrar İnsana Dönüşmesi* 94
Şekil 43. *Sinbat Kanatlı Adamın Sırtında Uçarken* 94
Şekil 44. *Marduk ile Tiamat Arasındaki Dövüş, British Museum'daki İki Kireçtaşı Levhası* 98
Şekil 45. *İki Yarı Tanrının ya da Sentorun Arasında Yer Alan Kahraman Gılgamış, MÖ 9. Yüzyıla Ait Dikilitaş, Suriye Halep, Arkeoloji Müzesi* 99
Şekil 46. *Sol Koluyla Aslanın Boğazını Kavramış Kahraman Rölyefi, Geç Asur Dönemi* .. 100
Şekil 47. *Humbaba* 101
Şekil 48. *Tanrı Ninurta ya da Adad Bir Aslan-Kuş-Canavarın (Anzu veya Asakku) Peşindeyken, Yeni Asur Dönemine Ait Bir Silindir Mühürden* 102
Şekil 49. *İnsan Başlı Boğa* 105
Şekil 50. *İnsan Başlı Boğalar, Kalsedon Mühründen Bir Alıntı.* 106
Şekil 51. *İfritler, Canavarlar ve Küçük Koruyucu İlahlar* 107
Şekil 52. *Zu'nun Ea Önünde Yargılanışı* 109
Şekil 53. *Ruh Bedene Geri Dönüyor* 111
Şekil 54. *Ruh Mezara Geri Dönüyor* 111

Şekil 55. *Heliopolis Teogonisi* 112
Şekil 56. *Çakal Başlı Anubis* 114
Şekil 57. *Horus, Timsah Formundaki Set'i Öldürüyor* 115
Şekil 58. *Osiris, İsis ve Horus Üçlemesi* 115
Şekil 59. *Heliopolisli Güneş Tanrısı'nın Tezahürü, Benu ya da Anka Kuşu, Deyr'ül-Medine'deki Arinefer Mezarı, Batı Teb, MÖ 1300 Dolayları* 116
Şekil 60. *Ra'nın Sembollerinden Horus'un Şahin Başı ve Güneş Diski* 117
Şekil 61. *Dekoratif Bokböceği (Khepri) Broşu* 118
Şekil 62. *Bastet Figürü* 119
Şekil 63. *Tanrıça Tawaret* 120
Şekil 64. *Tanrıça Hathor* 120
Şekil 65. *Rheia ve Kronos, Bir Roma Sunağından Kabartma, Roma, Museo Capitolino.* 124
Şekil 66. *Hendrick Goltzius, Lycaon'un Kurda Dönüşümü, 1589, resim* 126
Şekil 67. *Danae ve Altın Yağmuru* 127
Şekil 68. *Korsanların Yunusa Dönüşmesi,* MÖ 530'dan Kalma Kap 129
Şekil 69. *Pollaiuolo, Daphne ve Apollon, resim* 131
Şekil 70. *Caravaggio, Narkissos, resim* 132
Şekil 71. *Sandro Botticelli, Athena ve Kentaur, Resim* 134
Şekil 72. *Medusa'nın Başını Gören Polydektes ve Adamları Taş Kesiliyor* 136
Şekil 73. *Oidipus ve Sphinks, MÖ. 5. Yüzyıl, Vazo Resmi, Roma Vatikan* 136
Şekil 74. *Khimaira (Kimera), MÖ 4. Yüzyıl, Floransa Arkeoloji Müzesi* 138
Şekil 75. *Balık-Kuş (Dalgıç Kuş)* 142
Şekil 76. *Sami Davulunda Üç Bölümlü Dünya Modeli* 143
Şekil 77. *Vakvak Ağacı* 148
Şekil 78. *Vakvak Ağacı* 148
Şekil 79. *Kızılcahamam Gelin Kayası* 151
Şekil 80. *Taş Olan Kadın* 152
Şekil 81. *Dabbetü'l-arz'ı Tasvir Eden Bir Minyatür* 158
Şekil 82. *Ye'cuc ve Me'cuc'u Tasvir Eden Bir Minyatür* 158
Şekil 83. *Cin Tasviri* 159
Şekil 84. *37 Yüzlü, Cinlerin Anası Şehretü'n-nar* 163
Şekil 85. *Ayı Başı Maskeli Antropomorfik Figür* 165
Şekil 86. *Şaman İmgesi: Kartal Başlı İnsan* 165
Şekil 87. *Şaman ve Yardımcı Ruhları* 166
Şekil 88. *Manyak Denilen Şaman Elbisesi ve Aksesuarları* 167

Şekil 89. *Göğsünde Kuş Şeklinde Yardımcı Ruh Sembolleri Bulunan Yakut Şaman Elbisesi, Kopenhag Etnoğrafya Müzesi* 167
Şekil 90. *Boynuzların Yardımcı Hayvan Ruhlarını Sembolize Ettiği Selkup Şaman Tacı* ... 168
Şekil 91. *Şaman Davulları* 169
Şekil 92. *Geyik Postuna Bürünmüş Şaman* 169
Şekil 93. *Şamanın Trans Hâlinin İki Evresi* 170
Şekil 94. *Hayvan Biçimine Girme Temasına İşaret Eden Zooantropomorfik Figürler* 171
Şekil 95. *Hayvan Başlı Tunç Kama, Karasug Devrine ait Moğolistan Aimak Ömnogov'dan* 177
Şekil 96. *Dikili Taş Üzerine Oyulmuş Ruh Tasviri, Tasmin Bölgesi Karasuk Kültürü Devri* 178
Şekil 97. *Oğlak Başlı Çift Evren, Sibirya* 179
Şekil 98. *Bayrak Direği Tepesine Dikilen Tunç Eşya, Tagar devri* 180
Şekil 99. *Bayrak Direği Başında Yer Alan Dağ Keçisi Heykeli, Tagar devri* 180
Şekil 100. *Tagar Kültürüne Ait Hâleli Baş Biçiminde Maske* 181
Şekil 101. *Çadır Tepeliği, Pazırık Kurganları (Hermitage Müzesi)* 181
Şekil 102. *Aleksandronov Kurganından Bir Kabartma Plaka, MÖ 4. yüzyıl* 185
Şekil 103. *Yılan Vücutlu Kadın Figürleri, Kul Oba Kurganı, İskit Dönemi, MÖ 4. Yüzyıl (a-b)* 186
Şekil 104. *Hayvanların Kanatlı Tanrıçası İle Koruyucu Sfenks Figürlerinin Yer Aldığı Altın Yaldızlı Gümüş Ayna, Kelermes Kurganı, MÖ 7-6. Yüzyıl, İskit Dönemi, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.* 188
Şekil 105. *Kadın Figürü, Kul Oba Kurganı, İskit Dönemi, MÖ 4.yy* 189
Şekil 106. *Grifon Figürü, Altından Elbise Süsü, Kuzey Karadeniz Bölgesi, MÖ 5. Yüzyıl, İskit Dönemi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD* 189
Şekil 107. *Bir Ata Saldıran Grifonlar, Altından Göğüslük Detayı, Tolstaya Mogila Kurganı, Dinyeper, Ukrayna, MÖ 4. Yüzyıl, İskit Dönemi, Tarihi Hazineler Ukrayna Müzesi, Kiev.* 190
Şekil 108. *İskitli Kadın Hükümdar ve Koruyucu Ejderhalar, Altın ve Çeşitli Taşlardan Kolye, Tillya Tepe Kurganı 2, Kuzey Afganistan, MS 1.yüzyıl, Afganistan Ulusal Müzesi, Kabil.* 190
Şekil 109. *Efsanevi Tek Boynuzlu Koruyucu Ki'lin, Gümüşten At Koşum Süslemesi, Noin Ula Kurganı 20, MÖ 1-MS. 1. Yüzyıl, Moğolistan* 191
Şekil 110. *Kargalık Tacı, Altın, MÖ 200-100* 192
Şekil 111. *Kargalık Tacı, Altın, MÖ 200-100, Sağ Taraf Ayrıntı* 192

Şekil 112. *Kargalık Tacı, Altın, MÖ 200-100, Sol Taraf Ayrıntı* 193
Şekil 113. *Evrene Binen İnsan Tasviri, Hun Devrinden Kalan Kargalık (Tien Şan Dağları) Kurganlarından* 193
Şekil 114. *Genç Alp'in Altın Giysileri ve Tacı, MÖ 4-5 Yüzyıl* 195
Şekil 115. *Genç Alp'in Altın Giysileri ve Tacı, Ayrıntı* 195
Şekil 116. *Genç Alp'in Tacından Dağın Üzerindeki Aslan Motifi* 196
Şekil 117. *Genç Alp'in Tacından Keçi Boynuzlu At Motifi* 196
Şekil 118. *Pazırık Halısı, Hermitage Müzesi* 198
Şekil 119. *Pazırık Halısı Bordür Detay* 198
Şekil 120. *Grifon Figürü Detayı* 199
Şekil 121. *Pazırık Kurganlarından Çıkarılan Yer veya Duvar Yaygısı Keçe Aplike, Hermitage Müzesi* 200
Şekil 122. *1. Pazırık Kurganından Çıkarılan Eyer Örtüsü, Hermitage Müzesi, Rusya* 202
Şekil 123. *Aslan Grifon-At Mücadelesi* 202
Şekil 124. *Koruyucu Gaga Ağızlı At Benzeri Yaratıkla Kurdun Mücadelesi, Bronzdan Kemer Plakası, Ordos, İç Moğolistan, Britanya Müzesi, Londra, İngiltere* 203
Şekil 125. *Pazırık Kurganında Bulunmuş Mumyalanmış İnsan Cesedi* 204
Şekil 126. *Mumyalanmış Ceset Üzerindeki Dövmeler* 205
Şekil 127. *Kül Tigin'in Büstü, Moğolistan* 207
Şekil 128. *Kültigin Anıtı* 209
Şekil 129. *Göktürk Devrine Ait Aşat Lahdi, Moğolistan* 210
Şekil 130. *Göktürk Süvarilerini ve Savaşçılarını Gösteren Kaya Resimleri* 211
Şekil 131. *Kudirge Kaya Resimlerinde İnsan Başı Tasviri, Moğolistan Kudirge* 213
Şekil 132. *Yılan Kapan Garuda, Kum-tura'da Kök Türk ve Batı Türk Devrine Ait Bir Külliyeden.* 214
Şekil 133. *Çift Başlı Bir Garuda, Kök Türk ve Batı Türk Devri (550-740) Budist Resmi.* 214
Şekil 134. *Garuda'yı Yılanlarla Birlikte Gösteren Budist Resmi, Kök ve Batı Türk Devri (550-740).* 215
Şekil 135. *Kök Türk Dönemi Tabut Örtüsünden Bir Resim, Koço Astana Mezarlığında Bulunan Kök Türk Dönemi Tabut Örtüsü* 218
Şekil 136. *Üç Başlı Yılanı Kement Gibi Kullanarak, Kaçan Bir At-Evren'i Tutmaya Çalışan Luu-Hanı, Doğu Türkistan'da, Kızıl Harabelerinde, Kök Türk Devrine Ait Bir Duvar Resmi* 219
Şekil 137. *Yaldızlı Tunç Levha, Koçngar'da 707-709 Tarihli Paraların Bulunduğu Batı Türk Devrine Ait Hazineden Çıkan Yaldızlı Tunç Levhalardan Biri.* 220

Şekil 138. *Efsanevi Yaratıkla Mücadele, Hermitage Müzesi,* 221
Şekil 139. *Varahşa Sarayı Güney Duvarı Resmi* 221
Şekil 140. *Kanatta Runik Yazı Detay* 222
Şekil 141. *Kanatlı Deve Ongunlu Altın Taht Resminin Parçası* 223
Şekil 142. *Varahşa Sarayı Doğu Odası Ant İçme Töreni Sahnesi* 223
Şekil 143. *Bars-Evren Figürlü Kılıç Kabzası* 224
Şekil 144. *Pencikent Duvar Resimlerinden Biri, 7-8. Yüzyıl Halaç Türkleri* 224
Şekil 145. *At Başı* 228
Şekil 146. *Fil Başı* 228
Şekil 147. *Uygur Kağanı'nın Mani Dinini Kabul Edişini Gösterdiği Varsayılan Minyatür, 8-9. Yüzyıl, Koço A Tapınağından* 229
Şekil 148. *Uygur Duvar Resmi* 230
Şekil 149. *Üç Gözlü Bir Yek (Kötü Ruh) Heykelinin Başı, Uygur Devri Koço'da Bulunmuş, Boyalı Toprak Malzeme* 231
Şekil 150. *Bir Yek Tasviri, Bezeklik Uygur Tantrik Budist Tapınağı* 231
Şekil 151. *Bir Yek Tasviri, 9-12. Yüzyıl Bezeklik Uygur Duvar Resmi* 232
Şekil 152. *Uygur "Yek" (Kötü Ruh) Tasviri, MS 7-8. Yüzyıl* 232
Şekil 153. *Tapınak Duvar Resmi, Doğu Türkistan Tapınak Duvar Resmi* 233
Şekil 154. *Şeytan Figürü, Doğu Türkistan, Koço (Chotscho)* 233
Şekil 155. *Sengimağız 6 Tapınağının Kubbesinden Uygur Resimleri* 234
Şekil 156. *Muhtemelen Uygur Devrine Ait Astrolojik Tasvir, Turfan* 236
Şekil 157. *Uygur Duvar Resmindeki At Cinini Temsil Eden Figürün Baş Çizimi* 236
Şekil 158. *Karabalgasun Yazıtının Tepe Kısmındaki Ejder Kabartması* 237
Şekil 159. *Uygur Duvar Resimlerinde Evren Tasvirleri, MS. 9.-14. Yüzyıl* 238
Şekil 160. *Uygur Duvar Resimlerinden Bir Evren Resmi, MS. 9-14. Yüzyıl* 239
Şekil 161. *Ejder Figürlü Duvar Resmi* 240
Şekil 162. *Ejder Figürlü Duvar Resmi Ayrıntı* 240
Şekil 164. *Hindistan'da Jalebha (Fil Başlı Evren) Maskeli Su Oluğu* 242
Şekil 165. *Chiao-Lung Tipinde, Kaplan veya Aslan Başlı, Balık Bedenli Evren Tasviri, MS. 8. Yüzyıl, Uygur Devrine Ait Bir Duvar Resmi* 243
Şekil 166. *Bir Çift Evren'e Binmiş Budhist Rahip Tasviri, Toyok Uygur Harabelerinde Bir Duvar Resmi* 243
Şekil 167. *Bir Çocuğu Çalmaya Çalışan Garuda'nın Yakalanmasını Gösteren Bir Duvar Resmi Parçası, Uygur Koço Kağanlığı Devrinden (840-1220)* 244
Şekil 168. *Tapınak Duvar Resmi, Doğu Türkistan* 245

Şekil 169. *Budist Mimari Yapı İçinde Çift Başlı Kuş, Turfan Karahoca* 246
Şekil 170. *Karahanlı Dönemi, Tirmiz Sarayı'ndan Tek Başlı Çift Gövdeli Aslan Tasviri* 248
Şekil 171. *Kuzey İran'dan Bir Kabartma, Louvre Müzesi* 249
Şekil 172. *Hakanlı (Karahanlı) Devrine Ait Bir Kâse İçinde Karakuş Tasviri* 250
Şekil 173. *7.- 8. Yüzyıldan Beri Türk Paraları Çıkarılan Munçak Tepe'de Bulunmuş, Hakanlı Devrine Ait Bir Tunç Hokka Üzerinde Çift Evren Süslü Tahtta Oturan Kişi* 250
Şekil 174. *Kazakistan'da Bulunmuş Hakanlı Devrine Ait Tunç Aynada Aslan ve Evren Arasında Duran Avcı Hükümdar Tasviri* 250
Şekil 175. *Semerkand'daki Karahanlı Sarayı Duvarlarından Tasvirler* 252
Şekil 176. *Gazne Sarayı Mermer Kabartmasında Muhafız ve Çift Başlı Kartallar, 12. Yüzyıl* 254
Şekil 177. *Gazne Sarayı'na Ait Mermer Kabartma (a-b)* 255
Şekil 178. *Ayaklı Kâse* 259
Şekil 179. *Şamdan Kaidesi* 260
Şekil 180. *Harpiler ve Sfenkslerle Delinmiş Sürahi* 261
Şekil 181. *İbrik (1180-1210)* 261
Şekil 182. *Kanatlı At Figürlü Seramik Kâse, 12. Yüzyılın Sonu, İran* 262
Şekil 183. *Çift Başlı Kartal Tasvirli Vazo* 263
Şekil 184. *Çift Başlı Kartallar ve Karşılıklı Aslanlar Bulunan Tekstil Parçası* 263
Şekil 185. *Papağan Kuyruklu Horoz Şeklinde Çeşme Figürü* 264
Şekil 186. *Boğa Şeklinde Kap* 265
Şekil 187. *Aslan Figürlü Friz Parçası* 265
Şekil 188. *Aslan Şeklinde Buhurdan* 265
Şekil 189. *Sfenks Şeklinde Çeşme Figürü* 266
Şekil 190. *Akrep Kuyruklu Çift Sfenksli Ayna* 267
Şekil 191. *Nasır el-Din Mahmud Dirhemi (Selçuklu Halef Devletlerinin Bakır Sikkeleri)* 268
Şekil 192. *II. Seyfeddin Gazi (1170-1180): Bir Portrenin Üzerinde Kanatlı Figürler* 268
Şekil 193. *Nureddin Muhammed (1167-1185): Tahtta Oturan Bir Figürün Üzerinde Kanatlı Figürler* 269
Şekil 194. *Harpiler, Balıklar ve Ağaçlardan Oluşan Panel, 11-12. yy, Nişabur/İran* 269
Şekil 195. *Harpi Figürlü Seramik Heykel, 12-13. yy, İran* 270
Şekil 196. *Grifon Motifli Levha* 270
Şekil 197. *Bir Kitabü't-Tiryak Yazmasının Takdim Minyatürleri* 271
Şekil 198. *Kazvinî'nin Acâ'ibü'l-Mahlûḳāt've Garâ'ibü'l-Mevcûdât Adlı Eserinden Minyatürler* 272

Şekil 199. *Canlı Yazı, Wade Cup'dan* 274
Şekil 200. *İnsan Başlı Nesih Yazı, 1210 Tarihli Bir Kalemdanın Üzerinde* 275
Şekil 201. *İnsan Başlı Nesih Yazı, 13. Yüzyılın İlk Çeyreğine ve İran'a Ait, Napoli Pinakoteğinde Bulunan Bir Tasın Üzerinde* 275
Şekil 202. *Selçuklu Süslemeciliğinde Temalar* 280
Şekil 203. *Cizre Ulu Cami'nin Kapısı, 13. Yüzyılın İlk Yarısı, TİEM, İstanbul* 281
Şekil 204. *Cizre Ulu Camii, Kapı Tokmağı, 13. Yüzyılın İlk Yarısı, TİEM, İstanbul* 282
Şekil 205. *Konya Kalesi'nden Gelme Çift Başlı Ejder Kabartması, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220 Civarı* 282
Şekil 206. *Kayseri-Sivas (Tuzhisar) Sultanhan'ın Köşk Mescidinde Çift Ejder Kabartması (1232-1236)* 283
Şekil 207. *Konya Kalesi'nden Gelme Taş Kabartmada Melek, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220-1221* 285
Şekil 208. *Kanatlı At, Mermer Levha, 13. yüzyıl, İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya* 286
Şekil 209. *Yay Burcu ve Cevzeher Kabartması, Cizre Köprüsü, 12. Yüzyıl* 287
Şekil 210. *Niğde Hüdavent Hatun Türbesinde Kanat Uçları Ejder Başlı Çift Başlı Kartal* 289
Şekil 211. *Çift Başlı Kartal ve İki Yanında Ejder Başları, 13.yy* 289
Şekil 212. *Çifte Minareli Medrese, Erzurum* 290
Şekil 213. *Çift Başlı Kartal Motifli Taş Kabartma (13. Yüzyılın Başları), Sultan Alaeddin Keykubad'ın Konya Şehri Surlarında Kullanılan Simgesel Arması* 290
Şekil 214. *Göğsünde "Es-Sultan" Yazılı Çift Başlı Kartal Figürü, Sıraltı Tekniğinde Yıldız Çini. Kubadabad, Büyük Saray, Konya, Karatay Müzesi.* 291
Şekil 215. *Alayhan Taç Kapıda Tek Başlı Çift Gövdeli Aslan Figürü* 293
Şekil 216. *Silvan Kalesinden Tek Başlı Çift Gövdeli Sfenks Kabartması* 293
Şekil 217. *Sfenksli Altıgen Karo Takımı* 294
Şekil 218. *Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Figürü, Taş Kabartma, Kars Müzesi* 294
Şekil 219. *Ulu Beden Burcunda Kanatlı Sfenks, Diyarbakır* 295
Şekil 220. *Diyarbakır Müzesi, Ejder Kuyruklu Aslan* 295
Şekil 221. *Kesik Köprü Han, Ejder Kuyruklu Aslan* 295
Şekil 222. *Yedikardeş Burcunda Kanatlı Aslan Figürü, Diyarbakır* 296
Şekil 223. *Kanatlı Tunç Sfenks* 296
Şekil 224. *Siren Figürlü Çiniler, Kubadabad Sarayı* 298
Şekil 225. *Niğde Hüdavent Hatun Türbesinde Simetrik İşlenmiş Sirenler* 299
Şekil 226. *Siren Tasvirli Taş Eser, İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi* 299
Şekil 227. *Selçuklu Aynası (Tek Başlı Çift Gövdeli Harpi)* 299

Şekil 228. *Diyarbakır Ulu Cami avlu giriş kısmında yer alan aslan-boğa mücadelesi* 301
Şekil 229. *Ahi Evren ve Hacı Bektaş Veli* 302
Şekil 230. *Hacı Bektâş-ı Velî'nin 15. Yüzyılda Yapılmış Kök Boya Resmi (Hacı Bektaş Müzesi – Hacıbektaş/Nevşehir)* 302
Şekil 231. *Yedinci Hane'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden* 305
Şekil 232. *İkinci Hane'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden* 305
Şekil 233. *Nesre Hanesi'nin Cini, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden* 305
Şekil 234. *Cephe Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden* 306
Şekil 235. *Güneşin Terazi Burcundan Akrep Burcuna Geçişindegörülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden* 306
Şekil 236. *Güneşin Yay Burcundan Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden* 306
Şekil 237. *Güneşin İkizler Burcundan Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden* 307
Şekil 238. *Horoz Figürlü Mezartaşı, Tokat Müzesi* 308
Şekil 239. *Kuş Figürlü Mezar Taşı, Sivas Müzesi* 309
Şekil 240. *Hz. Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi, Zübdetü't-Tevarih, TİEM 1973* 312
Şekil 241. *Hz. Musa ile Uc, Falname, TSM 1703* 312
Şekil 242. *Abdülkadir-i Geylani'nin Doğan Kuşu Mucizesini Temsil Eden Bir Cam Altı Resmi* 314
Şekil 243. *Le Navigationi et Viaggi Fatti Nella Tvrchia'da Geçen Geyikli Baba Tasviri* 315
Şekil 244. *İnsan Yüzü Yerine Çiçek Konan Minyatürler, Al-Dur-al-Muazzam, CBL, 444* 316
Şekil 245. *Hârut ve Mârut, Kıyamete Kadar Kalacakları Kuyuda, Falname, TSM H. 1703* 316
Şekil 246. *1582 Şenliği'nde Şekerden Hayvanların Geçişi, Surname, TSM H. 1344* 318
Şekil 247. *Şah Kulu İmzalı Peri, 1540-50, WFGA* 319
Şekil 248. *Cebrail'in Hz. Muhammed'le Görüşmesi, Siyer-i Nebi, TİEM, 1974* 321
Şekil 249. *Hz. Süleyman'ı Tahtıyla Taşıyan Üç Cin ve Çok Sayıda Melek, Mantıkü't-Tayr, TSM H. 1512* 321
Şekil 250. *Otuz Yedi Yüzlü, Cinlerin Anası Şehretü'n-Nar, Da'vetname, İÜK T.208* 322
Şekil 251. *Mi'rac, Ahval-i Kıyamet, SK Hafid Efendi 139* 323
Şekil 252. *Dabbetü'l-Arz, Terceme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cami, TSM B. 373* 324

Şekil 253. *Dabbetü'l-Arz, Falname, TSM H. 1703* 325
Şekil 254. *Yay (Kavs) Burcu, Tercüme-i 'İkdü'l-Cüman fi Tarih Ehli'z-Zaman, TSM, H5935* 326
Şekil 255. *Şems (Güneş), Falname, TSM, H1703* 326
Şekil 256. *Zuhal (Satürn), Falname, TSM, H1703* 326
Şekil 257. *Güneşin Seretan (Yengeç) ve Terazi Burcuna Girdiğinde Ortaya Çıkan Melekler, Davetname, İÜK T. 208* 327
Şekil 258. *Zaloğlu Rüstem'in Ejderhayı Öldürmesi, Şehname, TSM R. 1546* 328
Şekil 259. *Feridun'un Zahhak'ı Yakalaması, Tercüme-i Şehname, 1540 civ. TSM, H. 1116* 329
Şekil 260. *Miscell. Coll. H.2153, v. 112* 330
Şekil 261. *TSM, Hazine 2153, 37b* 330
Şekil 262. *Tabak, Bitkisel Motifler Arasında Bulunan Siren Motifi, Sothebys, İznik, 1565-1580* 331
Şekil 263. *Topkapı Sarayı, Sünnet Odası Çinili Cephe, 16.yy.* 332
Şekil 264. *XIX. Yüzyıla Ait Flama* 333
Şekil 265. *Simurgla Bezeli Kemha Parçası, XVI. Yüzyılın İkinci Yarısı* 333
Şekil 266. *Sivas Behram Paşa Hanı (Kuyruğu Ejder Formunda Aslan Figürleri)* 334
Şekil 267. *Sivas Yeni Han, Arkadan Bitişik İki Arslanbaşı Formunda Havuz Oluğu* 335

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Akt. : aktaran

Bkz. : bakınız

C. : cilt

Çev. : çeviren

Der. : derleyen

S. : sayı

s. : sayfa

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

t.y. : Tarih yok

vb. : ve benzeri

vs. : vesaire

vd. : ve diğerleri

MÖ : Milattan önce

MS : Milattan sonra

TİEM : Türk ve İslam Eserleri Müzesi

TSM : Topkapı Sarayı Müzesi

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

GİRİŞ

Metamorfoz, Türkçede dönüşüm ve başkalaşım anlamlarında kullanılan bir kavram olup sanat ve edebiyat bağlamında birçok kültürde evrensel bir tema olarak yer almaktadır. Bu kavram özellikle Tanrı, insan, hayvan, bitki ve eşya (nesne) arasındaki dönüşümleri kapsamaktadır. Söz konusu dönüşümler bir varlığın tam anlamıyla bir diğerine dönüşmesi yani form değişikliği olarak ifade edilebileceği gibi bu unsurların bir arada bulunarak melez ve hibrit yapıları oluşturmasına da işaret edebilir. Türk inanç ve mitolojik sisteminin metamorfoz temasıyla ilgili zengin örnekler barındırdığı bilinmektedir. Bununla birlikte metamorfozun mitolojik sistemlerde, kutsal kitaplarda, yazılı ve sözlü edebiyat eserlerinde, sinemada ve popüler kültür unsurlarında sıklıkla işlenmiş olması bu olgunun dünya sanatındaki evrensel yerini anlamamızı sağlamaktadır. Metamorfoz temasının geniş bir yelpazede ele alınması sanatın farklı disiplinlerindeki karşılıklarına ilişkin yeni yorumlar yapılabilmesine imkân tanımaktadır.

Sanat tarihi incelendiğinde, metamorfozun insanın hayal gücünün en eski ve en temel yaratıcı motiflerinden biri olduğu görülmektedir. Tarihöncesi mağara resimlerinden günümüz posthümanist düşüncesine kadar insan ile hayvan arasındaki sınırları belirsizleştiren onları birbirine dönüştüren imgeler, anlatılar ve kavramlar sanatın merkezinde yer almıştır. Bu çalışma, Türk sanatında metamorfoz temasının izlerini sürerken tarihsel süreç içinde onun ne tür anlamlar kazandığını ve farklı dönemlerde nasıl yorumlandığını incelemeyi amaçlamaktadır.

İnsanın hayvanlarla olan ilişkisi, sanatın en eski örneklerinde kendini göstermektedir. Tarihöncesi mağara sanatında insan figürlerinden çok hayvanların betimlenmesi, insanın avladığı büyük ve tehlikeli hayvanlar karşısındaki korkusunun ve onların üzerinde bir tür büyülü güç uygulama arzusunun bir yansıması olabilir (Siddiq, 2019, s. 143). Bu bağlamda avcıların hayvanları taklit eden (mimetik) danslarının, avda onlara güç kattığına dair inançları insanın doğayla kurduğu ilişkide dönüşüm olgusunun ne kadar köklü bir yere sahip olduğunu gösterir (Siddiq, 2019, s. 144).

Antik çağlardan bu yana mitolojik anlatılar, metamorfoz temasının gelişimine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Chauvet Mağarası'nda, MÖ 33.000 yılına tarihlenen kafası ve gövdesi bizon, bacakları ise insan olan figür, antropomorfik düşüncenin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. İnsanların hayvan gibi, hayvanların ise insan gibi tasvir edilmesi, totemci ritüellerin ve şamanik uygulamaların temel unsurlarından biridir. Fransa ve İspanya'daki

mağara sanatında yer alan hayvan figürlerinin çoğu da şamanik inançlarla ilişkilendirilmiştir. Özellikle Lascaux'daki "bizon adam" figürü, şamanın doğayla ve ruhlarla kurduğu dönüşümsel ilişkiyi yansıtarak bu temanın derinliğini ortaya koymaktadır (Akt. Siddiq, 2019, s. 145-146).

Metamorfoz olgusu yalnızca tarihöncesi sanatla sınırlı kalmamış Antik Mısır ve Yunan sanatında da önemli bir yer tutmuştur. Yunan tanrılarının ölümlüleri izlemek amacıyla hayvan kılığına girmesi ya da Mısır sanatındaki insan-hayvan karışımı figürler, insan ve doğa arasındaki ilişkiye dair kadim bir düşünceyi yansıtır. Hinduizm'de de benzer bir gelenek sürdürülmekte olup insan ve hayvan karışımı tanrılar, iki dünya arasında köprü kuran varlıklar olarak kabul edilmektedir. Bu anlatılar, hayvanlarla insanların dünyasını birleştirme arzusunun ne kadar derinlere dayandığını göstermektedir. Günümüzde ise çocukların hayvan kostümleri giymesi, oyuncak hayvanlara sarılarak uyuması ya da hikâyelerde insan gibi davranan hayvanlarla büyütülmeleri, bu kadim arzunun modern yansımaları olarak değerlendirilebilir (Foster, 2021, s. 19).

Robert Maggiori, *Bir Hayvan Bir Filozof* adlı eserinde insan hayvan ilişkisine şu cümlelerle değinir:

> İnsanın hayvan dünyası hakkındaki düşünceleri şüphesiz uzak geçmişin derinliklerinde kaybolmuştur; yine de insan ve hayvanlar arasındaki ilk ilişkinin avcıyla av arasındaki 'doğal' ilişki olduğunu düşünmek makuldür. Ancak doğa insana karşı cimri davrandığından, onu zayıf ve çıplak, pençesiz, derisi ince, kancasız, kürksüz, boynuzsuz, kanatsız, kabuksuz, dokunaçsız yaptığından, onu sınırsız ihtiyaçlarla ama pek yetersiz ve acınası olanaklarla donattığından insanlar hayvanlara kendilerinin yoksun oldukları gücü ve kudreti atfettiler. Onları canavarlar, totemler ve tanrılar haline getirdiler. Mitoloji, dinler tarihi ve sanatlar, hayvanların insanlarda yarattığı etkiye, korku ve hayranlığa, efsanevi ya da sahici hayvanlar olarak ilham ettikleri törenlere, kutsal objeler haline gelmelerine tanıklık eder. (Maggiori, 2017, s. 127-128).

Metamorfoz, yalnızca mitoloji ve sanatta değil aynı zamanda insanın zihinsel yapısını anlamaya yönelik düşüncelerde de önemli bir yer tutmuştur. Charles Foster, bir başka canlının zihnine girmeyi hayal etmenin, kişinin kendi bedenini de dönüşüme uğramış gibi hissetmesine yol açabileceğini belirtmektedir. Kendi bedensel sınırlarını aşmayı amaçlayan sanatçılar ve düşünürler, duyularını keskinleştirmek için hayvanlarla benzeşim kurarak çeşitli deneyimlere başvurmuşlardır (Foster, 2021, ss. 26-28).

Günümüzde posthümanizm ve transhümanizm arasındaki farklar da bu bağlamda ele alınabilir. Transhümanizm, insanın mühendislik yoluyla geliştirilmiş bir formunu öngörürken posthümanist düşünce insan ile hayvan arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak yeni kimlikler ve varoluş biçimleri sunmaktadır (Ryan, 2019, s. 107).

Modern biyoteknolojik gelişmeler, insan-hayvan dönüşümüne yönelik tartışmaları derinleştirmiştir. 2019 yılında Japonya'dan gelen bir haber, insan hücreleri taşıyan hayvan

embriyolarının geliştirileceğini duyurmuştur (Gültekin, 2022, s. 113). Bilim insanı Jamie Metzl, hayvanlardan alınan DNA'ların insan embriyolarına eklenmesiyle bireylere "yeni özellikler" kazandırılabileceğini savunmaktadır. Bu gelişmeler insan ile hayvan arasındaki sınırları, tarihsel olarak hiç olmadığı kadar esnek hale getirmektedir.

Sanatta başkalaşım, sadece imgelerle sınırlı değildir. İnsanın varoluşunu, doğayla ilişkisini ve kimliğini yeniden düşünmesine olanak tanıyan köklü bir temadır. Bu bakımdan metamorfozun tarihöncesi mağara sanatından günümüz biyoteknolojisine kadar uzanan geniş bir perspektifle ele alınması daha uygun olacaktır.

Metamorfoz olgusunun varlığını tarihsel olarak insanın varlığıyla başlatmak mümkündür. İnsanın kendisinden daha güçlü olduğunu düşündüğü doğa ve hayvanlar karşısında, bir savunma mekanizması olarak da değerlendirilebilecek olan metamorfoz düşüncesi, aynı zamanda onun çevresine uyum sağlama yollarından biri olmuştur.

Metamorfoz dinlerde de önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Semavi dinlerdeki yansımalarını ise kutsal kitaplardan tespit etmek mümkündür. Örneğin Tevrat'ta ve Ku'an'da Hz. Musa'nın metamorfozları öne çıkmaktadır. Hz. Musa'nın asasının yılana dönüşmesi, elinin beyazlaması ve nehrin kana dönüşmesi gibi hadiseler, önemli metamorfoz örnekleri arasında sayılabilir.

Tevrat'a göre Hz. Musa, Rab ile görüşmesinde kavminin (ve Firavun'un) kendisine inanmayacağı endişesini taşır. Rabbi Hz. Musa'yı teskin etmek için ona üç mucize verir. Bu mucizeler, dönüşüm/başkalaşım içermesi bakımından konumuzu ilgilendirmektedir.[1] İlk mucize, Hz. Musa'nın asasının yılana dönüşmesidir; asa yere atıldığında bir yılana dönüşür ve Hz. Musa yılanın kuyruğundan tutarak onu tekrar eski haline getirebilir. İkinci mucize, Hz. Musa'nın elinin başkalaşımıdır. Elini koynuna koyup çıkardığında eli bembeyaz olur tekrar koyduğunda ise eski haline döner. Üçüncü mucize ise Nil Nehri'nden alınan suyun kana dönüşmesidir. Hz. Musa, ırmaktan biraz su alıp toprağa döktüğünde su, kana dönüşür. Tevrat'a göre (Mısır'dan Çıkış 4: 31) halk bu mucizelere inanır (Tevrat, 2024). Ancak Firavun inanmaz.

[1]Tevrat: 4: 3-9
1. Musa, "Ya bana inanmazlarsa?" dedi, "Sözümü dinlemez, 'RAB sana görünmedi' derlerse, ne olacak?"
2. RAB, "Elinde ne var?" diye sordu.
Musa, "Değnek" diye yanıtladı.
3. RAB, "Onu yere at" dedi. Musa değneğini yere atınca, değnek yılan oldu. Musa yılandan kaçtı.
4. RAB, "Elini uzat, kuyruğundan tut" dedi. Musa elini uzatıp kuyruğunu tutunca yılan yine değnek oldu.
5. RAB, "Bunu yap ki, ataları İbrahim'in, İshak'ın, Yakup'un Tanrısı RAB'bin sana göründüğüne inansınlar" dedi.
6. Sonra, "Elini koynuna koy" dedi. Musa elini koynuna koydu. Çıkardığı zaman eli bir deri hastalığına yakalanmış, kar gibi bembeyaz olmuştu.
7. RAB, "Elini yine koynuna koy" dedi. Musa elini yine koynuna koydu. Çıkardığı zaman eli eski haline dönmüştü.
8. RAB, "Eğer sana inanmaz, ilk belirtiyi önemsemezlerse, ikinci belirtiye inanabilirler" dedi, 9. "Bu iki belirtiye de inanmaz, sözünü dinlemezlerse, Nil'den biraz su alıp kuru toprağa dök. Irmaktan aldığın su toprakta kana dönecek."

Firavun, Musa ve Harun'dan bir mucize daha göstermelerini ister; bunun üzerine Hz. Musa elindeki değneği yere atar ve değnek yılana dönüşür. Firavun'un büyücüleri de sihirle kendi değneklerini yılana dönüştürür ancak Hz. Musa'nın değneği (yılanı) onlarınkileri yutar. Firavun, Musa ve Harun'a inanmamakta diretince Hz. Musa bu defa elindeki değneği ırmağın sularına vurarak suyu kana dönüştürür. Mısırlılar ırmağın suyunu kullanamaz (Mısır'dan Çıkış 7: 12), balıklar ölür ve ırmak leş gibi kokmaya başlar (Tevrat, 2024).

İncil'de de metamorfoz temasına vurgu yapan çeşitli örnekler yer almaktadır. Bu örneklerin en önemlilerinden biri Hz. İsa'nın başkalaşımıdır. Havarileriyle birlikte Tabor Dağı'na çıkan İsa, burada bir mucize gerçekleştirerek göğe yükselir ve göz kamaştırıcı beyazlıkla nurani bir varlık haline gelir. Bu dönüşüm sırasında yanında beliren Musa ve İlyas peygamberlerle konuşmaya başlar (Başeğmez, 1989: 51, Cömert, 2015: 168). *Metamorfosis* olarak adlandırılan bu olay, İncil'in Matta 17:2, Markos 9:2 ve Luka 9:29 bölümlerinde aktarılmaktadır. Bunun yanı sıra Hz. İsa'nın başlangıçta bir insan olarak varlık göstermesi ve daha sonra tanrısal bir kimliğe bürünmesi, insan-tanrı dönüşümleri bağlamında değerlendirilebilecek önemli bir metamorfoz örneği olarak kabul edilebilir.

Metamorfoz konusu Kur'an-ı Kerim'de de yer bulmaktadır. Yasin Suresi'nin 67. ayetinde Allah, dilerse inkârcıları insan suretinden çıkararak başka bir varlığa dönüştürebileceğini ifade etmektedir. Bu dönüşüm, ayette "mesh" kelimesiyle karşılanarak genellikle bir tür şekil değişikliği ve hareketsizlik hâli olarak yorumlanmaktadır. Ayet, insanın başka bir varlığa -örneğin bir nesneye ya da cansız bir varlığa- çevrilerek hareket etme yetisinin elinden alınması biçiminde de tefsir edilmektedir (Çelik, 2024). Ayette geçen şekil değiştirmenin bir tür ilahi cezalandırma biçimi olarak değerlendirildiği söylenebilir.

Kur'an-ı Kerim'de, İsrailoğullarına cumartesi günü çalışmalarını bırakıp ibadetle meşgul olmaları emredilmiştir. Ancak Bakara Suresi'nin 65-66. ayetlerine göre[2] bu hükme karşı gelen İsrailoğulları Allah tarafından cezalandırılmış ve maymuna dönüştürülmüşlerdir. Bazı müfessirler, ayette geçen maymunlaştırma olayını temsili bir anlatım olarak yorumlarken bazıları bu dönüşümün fiziksel anlamda gerçekleştiğini savunmaktadır (DİB Meali, 2024). Burada dönüşüm (metamorfoz) olgusu bir cezalandırma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuyla ilgili benzer ifadeler Araf Suresi'nin 163-166. ayetlerinde de yer almaktadır.

[2] Bakara 65: "Şüphesiz siz, içinizden Cumartesi yasağını[22] çiğneyenleri bilirsiniz. Biz onlara, "Aşağılık maymunlar olun" demiştik." (Diyanet işleri Meali-Yeni) Açıklama: Hz.Mûsâ'nın dinine göre, cumartesi günü çalışmayıp ibadetle meşgul olmak bir esastı. İsrailoğullarının bu esası çiğnediği anlaşılıyor.

Maide Suresi'nin 60. ayetinde[3], Allah'ın emirleri dışına çıkarak şeytani güçlere tapanlar için bir lanetleme ve cezalandırma şekli olarak maymuna ve domuza dönüştürülmeden söz edilmektedir.

> "Maymunlar ve domuzlara çevirdiği kimseler. Bu çevrilme gerçek mânada olabileceği gibi, Allah'ın emir ve yasaklarını çiğneyen günahkâr kimselerin ahlâkî ve mânevî bir değişmeye uğramalarına da işaret edebilir. Müfessirlerin pek çoğu bunun gerçek olarak tahakkuk ettiğini söylemişlerdir. Nitekim Allah Teâlâ yahudilerden bir kısmını cumartesi gününe saygı göstermedikleri ve o günün yasağını ihlal ettikleri için Dâvud (a.s.) zamanında onun bedduasıyla maymunlara dönüştürmüştür. (bk. A'râf 7/166) Bir kısmını da Îsâ (a.s.) devrinde Allah tarafından indirilen sofradan yedikten sonra ve apaçık âyetleri gördükten sonra küfre düştüklerinde domuza çevirmiştir." (Çelik, 2024).

Hz. Musa'nın asasının yılana dönüşmesi olayı, Kuran-ı Kerim'in Şuara 32, Taha 20-21, Kasas 31, Neml 10, Araf 107. ayetlerinde geçmektedir. Bu ayetlerde geçen dönüşüm, olağanüstü bir duruma işaret ederek metamorfozun mucizevi bir biçimde gerçekleştiğini ve bu yolla Tanrısal gücün sergilendiğini göstermektedir. Hz. Musa'nın elinin beyazlaması mucizesi -Yed-i Beyza- de Kuran-ı Kerim'in Şuara 33, Taha 22-23, Kasas 32, Neml 12, Araf 108. ayetlerinde yer almaktadır. Hz. Musa'nın elini koynuna sokup çıkarması sonucu elinin renginin değişmesi, yine mucize temelli bir metamorfoz örneği olarak değerlendirilebilir.

Metamorfoz teması, edebi eserler başta olmak üzere sinema filmleri, çizgi filmler ve popüler kültür ürünlerinde sıklıkla işlenen önemli bir konudur. Edebiyat açısından değerlendirildiğinde bu temayı merkeze alan ilk kapsamlı eser, MÖ 1. yüzyılda yaşamış Romalı şair Publius Ovidius Naso'nun kaleme aldığı ve 15 kitaptan (bölüm) oluşan *Metamorphoses* (Dönüşümler) adlı yapıttır. Ovidius, bu eserinde Yunan mitolojisinde yer alan dönüşüm olaylarını merkezine alarak mitolojik hikâyeleri şiirsel bir dille aktarmaktadır. Eserde yer alan dikkat çekici metamorfoz örnekleri arasında Lykaon'un kurda dönüşmesi, Daphne'nin ağaca dönüşmesi, İo'nun ak bir düveye, Zeus'un boğaya dönüşmesi ve Narkissos'un bir çiçeğe (nergise) dönüşmesi gibi anlatılar bulunmaktadır.

Konumuzu ilgilendiren bir diğer önemli eser ise dünya edebiyatında bir kült haline gelen Franz Kafka'nın *Metamorfoz (Dönüşüm)* adlı yapıtıdır. 1915 yılında yayımlanan ve uzun bir öykü niteliği taşıyan eserde, ana karakter Gregor Samsa, bir sabah uyandığında kendisini dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. Eserdeki bu dönüşüm, edebiyat eleştirmenleri tarafından çeşitli açılardan yorumlanmıştır. Bu değerlendirmelerde, toplumun farklı olanlara karşı

[3] "De ki: "Allah katında bunlardan daha şiddetli bir cezayı hak edenleri size söyleyeyim mi? Onlar, Allah'ın lânetledikleridir; onlar Allah'ın gazab ettikleridir ve şeytanî güçlere taptıkları için Allah'ın maymuna ve domuza çevirdikleridir: Bunlar durumu en kötü olanlar ve doğru yoldan [küçümser davrananlardan] daha da fazla sapanlardır". " (Muhammed Esed Meali)

dışlayıcı tutumu, hayattan kopmanın yol açtığı yalnızlık, insanın varoluşundaki anlamsızlık duygusu ve aile içi ilişkilerin zorlayıcı yapısı gibi konular ön plana çıkmaktadır.

Absürd tiyatronun önde gelen isimlerinden Romanya asıllı Fransız yazar Eugène Ionesco tarafından 1959 yılında kaleme alınan *Gergedanlar* adlı tiyatro oyunu da metamorfoz temasını işleyen önemli örneklerden biridir. Sembolik anlamlarla yüklü oyunda, başlangıçta tek bir gergedan olarak görünen varlık, zamanla toplumun tüm bireylerini kendisine dönüştürmeye başlar. Oyunun ilerleyen sahnelerinde ana karakter Berenger dışındaki herkesin gergedana dönüştüğü anlaşılır. Bu dönüşüm birey ve toplum arasındaki çatışmayı, kimlik bunalımını ve eleştirel bakış açısını simgesel düzeyde yansıtır.

Başlangıçta bir çizgi roman karakteri olarak tasarlanan Hulk, daha sonra sinemaya da uyarlanmıştır. Hikâyenin merkezinde yer alan Doktor Bruce Banner, gerçekleştirdiği bir deney sırasında maruz kaldığı yüksek dozda gama radyasyonu sonucu mutasyona uğrar. Bu fiziksel dönüşümün sonucu olarak Banner, her öfkelendiğinde kontrolünü kaybederek devasa, yeşil bir yaratık olan Hulk'a dönüşür. Hulk karakteri, metamorfoz temasını hem bilimsel bir kazanın sonucu hem de bastırılmış duyguların dışavurumu bağlamında temsil eder.

RoboCop, yönetmenliğini Paul Verhoeven'ın üstlendiği ve ilk olarak 1987 yılında gösterime giren bilimkurgu türünde bir sinema filmidir. Filmde, görev sırasında suçlularla girdiği çatışma sonucu ağır şekilde yaralanan polis memuru Alex Murphy'nin, bedeninin büyük bir kısmını kaybetmesinin ardından bir şirket tarafından yarı insan yarı makine formunda bir cyborg olarak yeniden "inşa edilmesi" konu edinilmektedir. Bir insan olarak Murphy, yeni edindiği bu teknolojik kimliğiyle bedensel ve kimliksel bir metamorfoz sürecini deneyimler.

Transformers, 1980'lerde başlayan ve günümüze dek bir seri hâlinde devam eden Amerikan yapımı bilim kurgu ve aksiyon türünde bir sinema serisidir. Serinin temelini, Cybertron adlı gezegende yaşayan ve çeşitli mekanik formlara dönüşebilme yeteneğine sahip robotlar oluşturmaktadır. Bu robotlardan Autobotlar iyi niyetli varlıkları temsil ederken Decepticonlar ise yıkıcı ve istilacı bir gücü simgeler. Transformerlar, otomobil, kamyon, uçak ve deniz taşıtı gibi çeşitli araçlara dönüşerek şekil değiştirme (metamorfoz) özelliği sergiler. Filmde, dünyaya gelen bu robotlar arasında, gezegenin kaynaklarını ele geçirmek üzere başlatılan savaş anlatılmakta; Autobotlar, Decepticonlar'ın dünyayı yok etme planlarına karşı koymaya çalışmaktadır (Milliyet, 2024).

Morphle adlı çizgi film, beş yaşındaki Mila ile onun hayal ettiği her şeye dönüşebilen sihirli hayvanı Morphle'un maceralarını konu edinmektedir. Çizgi film, özellikle okul öncesi izleyici kitlesine yönelik olarak tasarlanmış olup arkadaşlık, problem çözme ve yaratıcılık gibi temel eğitsel temaları üzerine kuruludur. Morphle karakterinin ismi, İngilizce'de "şekil" ya da

"biçim" anlamına gelen *morph* kökünden türetilmiştir ve bu adlandırma, karakterin dönüşüm yeteneğini doğrudan yansıtmaktadır. Morphle'un dönüşebildiği unsurlar arasında hayvanlar, araçlar ve çeşitli gündelik eşyalar yer almaktadır. Bu bağlamda çizgi film, erken yaş grubuna metamorfoz temasını eğlenceli ve öğretici bir çerçevede sunmaktadır.

Yönetmenliğini Alex Garland'ın üstlendiği ve 2018 yılında gösterime giren *Annihilation (Yok Oluş)* adlı sinema filmi, farklı bir gezegenden dünyaya düşen bir varlığın yarattığı olağanüstü etkileri konu edinmektedir. Filmde, bu gizemli varlığın çevresindeki canlı ve cansız varlıkların genetik yapılarında sürekli değişime neden olarak çeşitli metamorfozlara yol açtığı görülür. Söz konusu dönüşümler, insan-bitki, bitki-hayvan ve insan-hayvan formları arasında gerçekleşmekte olup görsel olarak etkileyici unsurlar barındırır. Film, metamorfoz temasını fiziksel değişimin yanı sıra kimlik, algı ve varoluş gibi kavramlar çerçevesinde de ele alarak temaya derinlik kazandırır (Tunç, 2018).

Kısaca belirtmek gerekirse özellikle insan ile hayvan dünyası arasında gerçekleşen dönüşüm ya da şekil değiştirme olgusu, en eski sanat eserlerinden günümüze kadar varlığını sürdürerek evrensel bir tema olarak güncelliğini korumuştur. Bu tema, sanat eserlerinde, destan, masal ve efsane gibi sözlü edebiyat ürünlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Günümüzde ise dönüşüm olgusu, sanat alanındaki varlığını sürdürmeye devam ederek televizyon, sinema, reklam ve çizgi film gibi popüler kültür ürünlerinde de sıklıkla işlenen bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişte, insanın sınırlı fiziksel ve zihinsel özelliklerini aşma çabasının bir yolu olarak gördüğü metamorfoz, özellikle hayvana dönüşme teması, günümüzde gelişen bilim ve teknoloji sayesinde dönüşen ve dönüşülen bağlamında yeni açılımlara imkan tanımaktadır. Tarih boyunca gücü temsil eden hayvana dönüşme arzusu da çağdaş dönemde şekil değiştirerek daha güçlü olana yönelmiştir. Bunun sonucunda insan-makine birlikteliği ya da yapay zekâ temelli çeşitli tasarımlar ortaya çıkmış ve metamorfoz olgusu farklı bir boyutta yeniden yorumlanmaya başlanmıştır.

Bu çalışmada metamorfoz olgusunun tanımı ve kavramsal çerçevesi, amaçları, araçları, maske ile olan ilişkisi, tenasüh ve hulul terimleriyle kurduğu bağlantılar, kavramın çok kullanılan dönüşüm ve başkalaşım anlamlarına dair değerlendirmeler, Türk kültüründe metamorfozun karşılığı olarak kabul edilen "don değiştirme" kavramı incelenmiştir. Ayrıca çalışmada, metamorfozun erken dönem örneklerini barındıran zoomorfizm kaynaklı hayvan üslubu ve hayvana dönüşme gibi konular ele alınmıştır. Son olarak metamorfoz konusuyla ilişkili olarak ele alınan "metamorfik varlıklar" başlığı altında çeşitli örnekler üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda metamorfozun felsefi ve edebî yapısına uygun olarak çeşitli

yorumlardan yararlanılmış olup bu yorumların, metamorfozun Türk mitolojisi ve sanatı üzerindeki görünümlerini ortaya koyma sürecinde son derece yol gösterici olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Türk sanatı ve mitolojisinde önemli bir yer tutan metamorfik ya da fantastik varlıkların incelenmesinde, metamorfoz kavramının biçim ve şekil değişikliğine odaklanan anlamıyla birlikte, hayvanlar dünyasında gözlemlenen biyolojik metamorfoz süreçleri de dikkate alınmıştır. Bu bağlamda bazı hayvan türlerinin yaşam alanlarına (kara, hava, su) uyum sağlamak amacıyla geçirdikleri organ değişiklikleri ve bu yapısal dönüşümlerin söz konusu olduğu bir metamorfoz anlayışı merkeze alınmaya çalışılmıştır. Metamorfik varlıkların biçimsel özellikleri üzerinden incelenmesinin, metamorfoz temasını daha somut bir zemine oturttuğu görülmüştür. Bu doğrultuda baş, boynuz, kuyruk, kanat gibi uzuvların yanı sıra, eksik ya da fazla organ gibi farklılık arz eden yapılar ayrıntılı biçimde ele alınmaya çalışılmıştır. Konuya ilişkin çok sayıda örnek bulunması geniş bir perspektiften değerlendirmeler yapma imkânı tanırken bir tez çalışmasının sınırlı yapısı, tüm örneklere yer verilmesine engel teşkil etmiştir.

Doğa yasaları içinde gerçekleşen ancak bireyin kendi gücüyle başa çıkamadığı olaylarda metamorfoza başvurulması, ölümlü insanların dünyasına âdeta tanrısal bir gücü çağırmak anlamına gelmektedir. Bu durum, dönüşümün temel araçlarından biri olan büyü ve sihir yoluyla insanüstü bir gerçekliğe erişmeyi ve başka bir boyuta geçerek onun imkânlarını kullanmayı sağlar. Özetle olağan dışı bir durum olarak metamorfoz, dönüşümün öznesine sınırlı bir varlık olmanın ötesine geçme ve kendi doğasını aşma imkanı tanır. Bu dönüşüm, olduğundan tamamen başka birine / bir şeye dönüşmek olabileceği gibi mevcut yapının farklı niteliklerle birleşerek yeni bir form kazanması şeklinde de tezahür edebilir.

Bu çalışmada bilimden sanata, coğrafyadan edebiyata kadar çok geniş disiplinleri ilgilendiren/kapsayan metamorfoz kavramı, özellikle Türk mitolojisi ve sanatı bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda metamorfoz; Tanrı, ruh, tabiat, insan, hayvan, bitki, kozmik varlıklar ve cansız nesneler arasında gerçekleşen fiziksel dönüşümler ve bir varlıktan diğerine geçiş süreci olarak ele alınmıştır. Diğer yandan bu varlıklar arasında herhangi bir unsurun bir diğerine eklemlenmesiyle ortaya çıkan hibrit / melez formlar da metamorfozun kapsamına dâhil edilmiştir. Bu tür hibrit varlıklar, beden bütünlüğünün artı ya da eksi yönde değişime uğradığı yani deformasyona maruz kaldığı formlar şeklinde de karşımıza çıkabilir. Bu yönüyle metamorfoz, türler arası etkileşim temelinde incelenmiş ve sınırların geçişkenliğine vurgu yapan bir olgu olarak ele alınmıştır.

Tezimizin kapsamı Türk sanatı ve mitolojisi ana başlığı altında dünya mitolojilerinden örnekler, hayvan düşüncesi ve üslubuyla birlikte bu unsurlardan türeyen metamorfik varlıkları içermektedir. Ayrıca, canlı ve cansız kâinattaki bütün unsurların tek bir özün farklı görünümleri olduğu düşüncesinden hareketle, metamorfozun suretten siret'e götüren bir izlek sunduğunu söylemek mümkündür. Dönüşüm fikrini mümkün kılan bu yaklaşımın tezahürleri, Türk sanatı ve mitolojisine yansıyan yönleriyle ele alınmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

Metamorfoz ile İlgili Kavramlar ve Yaklaşımlar

"Kahramanların 'suret değiştirmeleri' (hayvan, ağaç ve saire şekline girebilmeleri), 'canlarını bir hayvan, bilhassa kuş suretinde saklamaları' bütün kavimlerin masallarında rastlanan cihanşümul bir motiftir."
(İnan, 1998, s. 461)

"Biyolog ya da şamana sorarsanız; türler arası sınırlar tam anlamıyla yanıltıcı değildir; ancak asla keskin olmadığı gibi bazen de geçişlidir."
(Foster, 2021, s. 17)

Metamorfozun Tanımı ve Anlamı

Fransızcadaki "başka şekle girme, dönüşme" anlamına gelen metamorfoz (*métamorphose)* kelimesinin kökeni, Eski Yunancada benzer anlamlar taşıyan *metamórphōsis* (μεταμόρφωσις) sözcüğüne dayanmaktadır. Bu terim, Eski Yunanca *morphéō* (μορφέω) "biçim almak" fiilinden, *meta-* ön eki ve *-sis* son ekiyle türetilmiştir (Nişanyan Sözlük, 2023). *Meta-* ön eki Türkçede "1. Arasında, ortasında (yer ve mevki); 2. Sonra (zaman); 3. Değişme" anlamlarına gelmektedir (Katalay Sözlük, 2023). Buradan *metamorfoz* teriminin etimolojik olarak "biçim" ve "değişme" sözcüklerinin birleşiminden oluştuğu ve temel anlamının "biçim ya da şekil değişikliği" olduğu anlamını çıkarmak mümkündür.

Biyoloji, yer bilimleri, edebiyat, mitoloji ve sanat gibi birçok alanda kullanılan bir kavram olarak metamorfozun ihtiva ettiği anlamı tek bir tanımla sınırlamak mümkün değildir. Geniş bir kullanım alanına sahip olan bu kavram, temel sözlük çalışmalarında "değişme", "dönüşme", "dönüşüm", "başkalaşma", "başkalaşım" gibi ifadelerle karşılanmaktadır. *Cambridge Dictionary*'de ise metamorfoza; "tamamen farklı bir forma veya türe dönüşmek, kademeli bir değişim, biçim, görünüm, karakter vb.'de belirgin değişiklik" anlamları verilmiştir (Cambridge Sözlük, 2023). Metamorfoz kelimesinin Türkçedeki en eski kullanımı İbrahim Alaattin Gövsa'nın *Yeni Türk Lugatı* (1930) adlı eserinde yer almaktadır. Eserde metamorfoz kelimesine "İstihale[4], şekil ve suretin değişmesi" şeklinde anlam verilmiştir (Nişanyan Sözlük,

[4] "İstihale (استحاله) *i.* (Ar. *ḥavl* "bir hâlden bir hâle geçmek, değişmek" ve *iḥāle* "muhal kılmak"tan *istiḥāle*) 1. Bir durumdan başka bir duruma geçme, değişme: *İran'daki İslâm mîmârîsi de Anadolu'daki Selçuklu devri mîmârîsi de hep bazilikaların istihâlesinden ibârettir* (Ekrem H. Ayverdi). 2. Canlılarda veya maddede görülen biçim ve yapı değişmesi, başka bir şekil ve biçime dönüşme, başkalaşma, başkalaşım, metamorfizm. 3. Canlı nevilerinin birbirine dönüşmesi, dönüşüm, transformasyon. 4. Mümkün olmama, imkânsız olma: *Hâlât-ı mümkinatta istihâle yoktur, her şey olağandır* (Ahmed Vefik Paşa). *İstihâle etmek:* 1. Bir hâlden bir hâle geçmek, değişmek: *Bir medeniyetin başka bir medeniyete istihâle edemeyeceği Danilevski'den beri bir kaziyye-i muhkeme* (Cemil Meriç). 2. Biçim ve yapı değiştirmek. İstihâlât (استحالات) *i.* (Ar. çoğul eki *-āt* ile) Değişmeler, başkalaşmalar." (Kubbealtı Lugatı, 2023).

2024). Kelime, Türk Dil Kurumuna ait güncel *Türkçe Sözlük*te ise "başkalaşma" olarak geçmektedir (TDK Sözlük-ç, 2023).

8. yüzyılda Romalı şair Ovidius'un şiirsel bir dille yazdığı eserine isim olarak seçtiği Metamorfozlar (*Metamorphoses*), daha sonraları pozitif bilimlere aktarılmış ve özellikle biyoloji alanında yaygın olarak kullanılan bir terime dönüşmüştür. Coccia, *Metamorfozlar* adlı eserinde, biyologların böceklerin yaşam döngülerini tanımlamak için Ovidius'un Latinceye kazandırdığı "metamorfoz" terimini kullandıklarını belirtir. Ona göre bu kavramı Ovidius'tan ödünç alarak bilimsel terminolojiye dâhil eden ilk doğa bilimci Thomas Muffet'dır (Coccia, 2023, s. 59). Dönüşüm, edebiyat alanında da uzun süre etkili olmuş önemli bir temadır. Franz Kafka, 1915'te yayımladığı ve bir sabah kendini bir böceğe dönüşmüş olarak bulan Gregor Samsa'nın hikâyesini anlattığı eserine *Metamorfoz* adını vermiştir. Böylelikle metamorfoz kavramının edebiyat alanındaki kullanımı da artmıştır.

Biyolojide metamorfoz, "böcekler veya kurbağalar gibi bazı hayvanların genç formlarının yetişkin formlarına dönüştüğü süreç" olarak tanımlanmaktadır (Cambridge Sözlük, 2023). Diğer bir deyişle metamorfoz; belirli bir türe ait canlıların, olgunluk evresine ulaştıktan sonra yapısal ve fonksiyonel açıdan tamamen farklı bir forma dönüşmesi sürecidir. Biyolojideki bu dönüşüm, olumlu bir süreç olarak değerlendirilmekle birlikte ilerlemeyi ve gelişmeyi temsil eder (Seçen, 2022, s. 99). Canlı türlerinin metamorfoza uğramasını sağlayan temel etken hormonal sistemdir. Salgılanan hormonlar, canlının ergenlik öncesi, ergenlik ve yetişkinlik gibi gelişim aşamalarından geçmesini sağlayarak dönüşüm sürecini başlatır. Deri değişimi, kuyruk ve kanat oluşumu gibi biçimsel yeniliklerin eşlik ettiği bu sürece, tırtılın kelebeğe, iribaşların kurbağaya dönüşmesi ya da çeşitli böcek türlerinin geçirdiği başkalaşımlar örnek verilebilir (Bakırcı, 2023). Başkalaşım geçiren böcekler günümüzde mevcut hayvan türlerinin yaklaşık %65'ini oluşturmaktadır (Akçay, 2023).

Kelebeğin metamorfoz süreci, başkalaşımın biyolojik açıdan işleyişini gösteren somut örneklerden biridir. Yaşam döngüsünün ilk aşamasında yumurta evresi yer alır. Yumurtanın kabuğu, içindeki organizmanın gelişimi için gerekli tüm besinleri içermektedir. Yumurtadan çıktıktan sonraki evre, kelebeğin tırtıl olarak bilinen larva aşamasıdır. Bu aşamada tırtıl, yoğun şekilde beslenerek büyür; çeşitli değişimler geçirir ve belirli aralıklarla tüylerini döker. Böylelikle bir sonraki aşama olan pupa (krizalit) evresine hazırlanır. Pupa evresinde tırtıl, koza içindeyken organ ve dokularında köklü değişimler gerçekleşir; diğer bir ifadeyle, tırtılın içyapısı ve anatomisi tamamen dönüşüme uğrar. Bu karmaşık süreçte larva, ilk olarak mevcut dokularını ve organlarını kaybeder. Bunun ardından kelebek formuna özgü bir yapı kazanarak yenilerini oluşturur. Kelebek, gelişimini tamamlayınca bir yetişkin olarak pupadan çıkar. Artık

uçmasını sağlayan kanatları ve çiçek nektarıyla beslendiği bir hortumu vardır. Kelebeğin yaşam döngüsünü gösteren bu evreler, yalnızca büyüme değil aynı zamanda biçim, yapı ve işlev bakımından nitelikli bir dönüşüm sürecidir. Metamorfoz sırasında organizmanın hem iç hem de dış yapısında, organlarında ve sistemlerinde önemli değişiklikler meydana gelir. Kısaca bir yumurtanın kelebeğe dönüşme sürecinde gerçekleşen şekil, yapı ve organ fonksiyonlarındaki değişiklikler, kelebeğin metamorfozu olarak değerlendirilir (Pro-babochek, 2023). Bu sürecin basit bir büyümeden ziyade daha karmaşık bir dönüşümü kapsadığı düşünülmektedir (Bishop vd., 2006, s. 659). Nitekim Coccia da, böceklerin metamorfozunun her ne kadar sıradan bir dönüşüm olarak algılanmaya uygun gibi gözükse de "uyumsuz iki bedenin aynı canlıya ait olmasını mümkün kılan" bu mekanizmanın, "tek bir yaşam formundan ziyade, formların yaşamını temsil etmesi" bakımından önemine işaret eder (Coccia, 2023, ss. 62-63).

Metamorfoz olgusu yalnızca hayvanlarla sınırlı değildir; bitkilerde de bu dönüşümden söz etmek mümkündür. Bazı bitki gövdeleri, normal görevlerinin dışında farklı işlevler üstlendiklerinden ötürü biçimsel ve yapısal değişikliklere uğramaktadır. Bu tür dönüşümler literatürde "gövde metamorfozları" denir (Yaprak, 2023). Bitki metamorfozlarında da türün değişime uğraması söz konusudur. Bitki ya da hayvan hangisi olursa olsun metamorfozun temel amacı, türün büyümesi, gelişmesi ve en önemlisi, hayatta kalabilmek için çevresine uyum sağlayacak şekilde daha donanımlı ve güçlü bir forma ulaşmasıdır. Buradan yola çıkarak metamorfoz hem bireysel hem de türsel düzeyde adaptasyona dayanan bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilebilir.

Metamorfoz, yalnızca biyolojiyle sınırlı bir kavram olmayıp, farklı disiplinlerde çeşitli biçimlerde kullanılan çok yönlü bir terimdir. Yer bilimlerinde metamorfoz, "kayaçların ve minerallerin basınç, ısı ve zaman faktörlerinin etkisiyle, kısmen katı durumlarını koruyarak yapı ve dokularının değişmesi" anlamında kullanılmaktadır (Terim Rehberim, 2023). Psikoloji alanında ise bu kavram, "özellikle kişiliğin oturmuş niteliklerinin birdenbire dikkat çekecek değişimler göstermesi" şeklinde tanımlanır (Terim Rehberim, 2023). Sanat bağlamında metamorfoz, "resim ya da heykel yapıtında yer alan bir betinin, gerçek doğadaki varlık ya da nesneye gönderme yapan biçiminden ve tanınabilir olmaktan uzaklaştırılması" durumu olarak açıklanmış ve "Bu uzaklaşma onu başka bir gerçekliğe gönderme yapar duruma getirir" denilmiştir (Sözen & Tanyeli, 1992, s. 36). Edebiyatta ise metamorfoz, genellikle bir karakterin hayvana ya da başka bir varlığa dönüşmesi şeklinde tezahür eder (Harmancı, 2015, s. 211). Sanat ve edebiyat söz konusu olduğunda metamorfozun, fiziksel dönüşümle birlikte dil ve kültürün imkânları doğrultusunda düşünsel, imgesel ve dolaylı bir değişim sürecini de kapsayan bir ifade zenginliğine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Çeşitli Yönleriyle Metamorfoz

Her insan, dünyaya gelişi itibarıyla iki farklı insanın birleşiminin ürünüdür. Bu iki farklı insan da yine aynı şekilde iki farklı bedenin birleşiminden meydana gelmiş birer canlıdır. Böylelikle çok gerilere kadar gidildiğinde yaşamın bedenden bedene, bireyden bireye, türden türe, alemden aleme aktarılageldiği anlaşılmaktadır. Bu süreklilikte insan, biçim, mekân ve beden değiştirerek dönüşmektedir. Konuyla ilgili olarak Coccia, "Hiçbir canlının yaşamı kendi doğumuyla başlamaz." der ve ekler "Yaşamımız bize bir başkası aracılığıyla aktarılmıştır." (Coccia, 2023, s. 3). İnsan türünün geçmişten günümüze bir kadın ve bir erkekten aktarılan çeşitli özelliklerle her defasında yeniden vücut bulduğuna işaret eden bu anlayış insanın dönüşümünü de vurgulamaktadır. İnsan vücudunu oluşturan organlar ve diğer gerekli unsurlar aynı olmasına karşın her canlı kendine mahsus bir görünüm arz eder. Bu aynı zamanda insanın farklı şekiller/suretler alışının öyküsüdür. "Her tür, kendisinden önce gelenlerin metamorfozudur." (Coccia, 2023, s. 4).

İnsanın başka bir varlığa dönüşümünden söz etmeden önce, yaşamın kendisinin başlı başına bir metamorfoz süreci olduğu söylenebilir. Bebeklikten önce fetüs evresiyle başlayan, çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik evreleriyle devam eden bu süreç, insanın bedensel ve zihinsel olarak sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu ortaya koyar (Coccia, 2023, s. 8). Tek bir hücrenin bölünerek çoğalması ve trilyonlarca hücreden oluşan bir bedene dönüşmesi, son derece etkileyici bir tablo oluşturur. Anne ve babadan gelen genetik bilgiler başta olmak üzere her bireyin kendi büyük ailesine ait genetik bilgilerin de aktarımda olduğu bu süreçte meydana gelecek yeni canlı, varoluş itibarıyla özgün olsa da, gerçekte pek çok farklı formun yeni bir versiyonu ya da metamorfozudur. Coccia'ya göre, doğum sayesinde her beden, yeni bir metamorfozun ürünüdür. Bu da hem doğan hem de doğuran bakımından iki yönlü işler. Doğan her beden "Önceki bedenlerin başkalaşımı, kendisinden önce var olan bir formun değişikliğe uğramış hâli, daha evvel dünyaya temas etmiş bir bakışın mutasyonudur." (Coccia, 2023, s. 18). Diğer bir ifadeyle "Doğmak, sonsuz dönüşüm ve bedenlenmeler zincirinin yalnızca bir halkasıdır." (Coccia, 2023, s. 18). Doğuran yani anne açısından bakıldığında ise, tek bir bedenin içinde iki canlının bir arada var olması, bedenin metamorfoza uğramasıyla mümkün olur. Bedeni ikiye katlayan bu durum "Form üstüne form, organ üstüne organ, nefes üstüne nefestir." (Coccia, 2023, s. 30). Nitekim hamile bir kadının bedeni, dışarıdan bakıldığında tek bir varlık gibi görünse de yapısal olarak çok başlı, çok kollu fantastik/mitolojik varlıkların görünümünü aratmayacak şekilde "çift canlı" bir varlığa işaret eder.

Çeşitli canlı türlerinin metamorfozu incelendiğinde, büyüme ve buna bağlı olarak ortaya çıkan değişim aşamalarının, canlının gelişme sürecine işaret ettiği anlaşılmaktadır. İnsan

türünün geçirdiği biyolojik evreler göz önüne alındığında da bebeklikten yetişkinliğe ve oradan yaşlılığa uzanan süreç, bir tür metamorfoz olarak değerlendirilebilir. Roux'un ifadesiyle, "Her varlık sürekli dönüşüm içindedir. Çocukluktan yaşlılığa insan asla aynı yüz hatlarına sahip olmaz. Türlerin benzer yapısı, yakınlıkları, türler arasında sayısız dönüşümün gerçekleşmesini sağlar." (Roux, 2005, s. 230). Bu bağlamda "Tüm büyümeler metamorfozdur." ve metamorfoz, doğum, gelişim ve ölüm gibi canlı yaşamının temel evrelerini kapsayan süreçlerin her aşamasıyla ilişkilidir denilebilir (Coccia, 2023, s. 60). Hatta Coccia (2023), "Metamorfozun asla sonu yoktur." diyerek bu dönüşümün ölümle dahi sona ermediğini belirtir (s. 46). Nitekim öldükten sonra fiziksel bir değişim sürecine giren beden, çürüme yoluyla toprağa karışır ve yeniden doğanın bir parçasına dönüşür. Bu sayede doğum kadar ölüm de metamorfozla anılmayı hak eder. Coccia'nın (2023) ifadesiyle, "Yaşamlarımızın sonu asla yaşamın sonu değildir: Her 'ceset', tür, form ve yaşam biçimi değiştiren yaşamın dönüşümü, metamorfozudur." (Coccia, 2023, s. 115). Toplumların ölüm karşısındaki tutumları da bu dönüşüm düşüncesiyle şekillenmiştir. Doğum genellikle sevinçle karşılanırken, ölüm üzüntü ve yas doludur. İnsanlar, ölümün çağrıştırdığı bu olumsuz duygularla başa çıkabilmek için fiziksel olarak dönüşmeye devam eden bedeni "melek oldu", "kuş oldu" gibi ifadelerle zihinsel olarak da dönüştürürler. Türk kültüründe öteden beri var olan ruhun kuş biçiminde tasavvur edilmesi de bu anlayışla ilişkilendirilebilir.

Coccia, *Metamorfozlar* adlı eserinde dönüşüm kavramını yalnızca fiziksel ya da biyolojik bağlamda değil gündelik yaşam ve ritüelleri üzerinden de ele alır. Bu çerçevede yemek, ölüm ve metamorfoz ilişkisini özgün bir bakış açısıyla değerlendirir. Ona göre yemek yemek, iki hayatı birbirine karıştırmaktır. İnsan, başka canlıları tüketerek onların bedenlerini kendi bedenine katmış olur. Bu durum bir anlamda yeme yoluyla dönüştürülmeyi ifade eder. Yazara göre bitki ya da hayvan fark etmez. "Bunlar bir başkasının bedenine girer girmez kendi yaşamlarını başkasına aktarabilen bedenlerdir." (Coccia, 2023, ss. 101-103). Canlıların beslenmesi için başka bir canlının öldürülmesi metamorfik bir eşiktir. Bu dönüşüm süreci, yalnızca bireysel değil kültürel bağlamda da anlam kazanır. Örneğin totem hayvanıyla özdeşlik kurmanın yollarından biri, onu yemektir. Totemin yenilmesinin[5] klan üyelerine kutsallık kazandırdığına inanılırdı (Kocabıyık, 2015, s. 276). Böylelikle beslenme eylemi, kutsal olanla fiziksel temas kurma aracına dönüşür. Doğada hiçbir şeyin bütünüyle yok olmadığı sadece biçim değiştirerek varlığını sürdürdüğü düşüncesi bu anlayışı besler. Bu ilişki çift taraflı olup insan da öldüğünde diğer canlılara yem olabilir ve bu yolla ortak yaşam döngüsüne katılarak dönüşmüş olur. Örneğin Hitaylarda, av esnasında insanlar, hayvanları yakalayabilmek için

[5] Diğer yandan totemin yenilmesi aynı zamanda tabu ve yasak olarak görülmektedir.

mücadele ederken öldüklerinde ise onların etleri ve derileri hayvanlara sunulurdu. Böylece yaşayan insanlar da ölmüş olanların bedeninden dolaylı olarak faydalanmış olurdu (Baldick, 2016, s. 47). Bu durum bize "Her bir canlı için ölümün yalnızca bir andan, diğer canlıların beslenme sürecinin bir sonucundan ibaret oluşu, doğada hiçbir şeyin ölmediğini, her şeyin dönüştüğünü gösterir." (Coccia, 2023, s. 104). Bu bakış açısı sayesinde yaşam ve ölüm birer son olmaktan çıkarak bu sürekli dönüşüm halinin birer unsuru haline gelirler.

Yemek, ölüm, büyüme gibi olgular, bir formun başka bir forma dönüşmesi bakımından metamorfoz kapsamındadır (Coccia, 2023, s. 109). Özellikle avcı-toplayıcı dönemlerde, avlanan hayvanın yenmesi yoluyla hayvanın gücünün veya yeteneklerinin yiyen kişiye geçeceğine inanılmaktaydı. "Hayvanların kurban töreninden sonra yapılan şölende yenilmesi, onların gücüne sahip olunması anlamına gelirdi." (Çoruhlu, 1995, s. 70). Bu inanç, en eski devirlerden beri yaşamların birbirine katılarak dönüştüğü fikrinin temellerini oluşturmuştur. Ayrıca hayvanın yenilmesi yoluyla hayvandaki gücün ya da başka niteliklerin kişiye aktarılacağına dair inancın izlerini taşımaktadır. Nitekim günümüzde bile protein kaynağı olan etin tüketimiyle vücudun güçlü olması arasında ilişki kurulmaktadır. Bu bağlamda yemek eylemi, yalnızca fiziksel bir ihtiyaç değil; dönüşüm, aktarım ve süreklilik içeren sembolik bir süreç olarak da değerlendirilmelidir.

Canlı ya da cansız, insan, hayvan, bitki veya kozmik varlıklar; dönüşüm kavramıyla birlikte ele alındığında, her varlık kendi sınıflandırmasından çıkarak bir özü niteler. Bu bağlamda dönüşüm, yalnızca biçimsel bir değişiklik değil, aynı zamanda varlığın bir formdan diğerine geçişini temsil eden döngüsel bir süreçtir. Fiziksel bir dönüşüm bizi görünenin aldatıcılığı meselesiyle karşı karşıya getirir. Şu an ve burada olanın gözümüzle gördüğümüz biçimine bir isim veririz ve artık o, bu ismi taşıyan kendi türüne ait bir unsur hâline gelir. Ancak bu isimlendirmenin onun geçiciliğini ve değişebilirliğini göz ardı ettiği bir gerçektir.

Dönüşüm kavramıyla yakından ilişkili diğer bir kavram ise değişimdir. Dönüşüm için çoğu zaman değişim gerekir. Biçimde ya da özde gerçekleşen bu değişiklik, dönüşüme giden süreci başlatır. İnsan özelinde düşünüldüğünde, şu an ve burada bulunan mevcut suretimiz kimliğimizin dışavurumu olarak kabul edilir. Ancak geçen zaman varlıkları değiştirir, insan bedeni yaşlanır, eşya ise eskir. Bu açıdan zaman dönüştürücü bir güce sahiptir. Dönüşüm olgusunu merkeze alırsak canlı-cansız ya da ölüm-yaşam gibi ayrımlar anlamını yitirir. Dönüşüm algısı, ölüm fikrini de etkiler. Onu bir son olmaktan çıkarıp başka bir varoluş biçimine geçiş olarak yorumlama imkânı tanır. Bu yönüyle ölüm bir metamorfozdur. Diğer bir deyişle ölmek dönüşmektir. Canlıdan cansıza geçiş süreci her ne kadar duygusal açıdan zorlayıcı olsa da, tüm canlılar ölüm yoluyla dönüşmeye yazgılıdır.

Ölen kişinin ardından onu temsil etmesi için üretilen simgeler ve semboller, özellikle Türk kültüründe töz (ongon) anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Töz, ölen kişinin yerine geçerek onu simgesel olarak yaşatır bir başka ifadeyle ona dönüşür. Simgesellik benzeşim yoluyla sağlanmış olur. Böylece dönüşüm, taşıdığı fiziksel niteliklerin yanı sıra toplumsal ve kültürel bir boyut kazanır.

Metamorfozun amaçları ve araçları.

Dönüşümün kökeninde, av ritüellerinin önemli bir rolü vardır. Avlanacak hayvana yaklaşmak için avcılar çoğu zaman hayvanın derisinden yapılmış kıyafet giyip, başlık ya da maske takarak bir anlamda o hayvana dönüşürlerdi. Aynı zamanda ritüelistik bir hazırlık olan bu tür bir dönüşüm, avda başarı şansını arttırıyordu. Başlangıçta hayvan postu ve başlıklarla sağlanan dönüşüm, zamanla sadece hayvana ait bir organ ya da onu çağrıştıracak belirli bir parçayla benzeşim kurularak sağlanmaya çalışılmıştır. Bu uygulama, hayvanın kutsallığının ya da ruhunun avcı üzerinde temsiline dayanan mistik bir yaklaşımı da kapsamaktadır. Türk sanat tarihinde de ritüelden sanata yansıyan hayvana dönüşme örneklerinin izini sürmek mümkündür. Bu anlamda "yırtıcı hayvan postu giymek" hayvana dönüşme temasını ihtiva eden önemli bir örnektir. Özellikle arslan ve kaplan postları, Türk kültürü ve sanatında yiğitlik, güç ve kudretin sembolü olarak kabul edilmiştir (Çoruhlu, 1995, ss. 68–69). Bu bağlamda dönüşümün fiziksel bir taklitin ötesine geçerek kültürel bir değer haline geldiğini söylemek mümkündür.

Hayvan postu giyilerek sağlanan arkaik dönüşüm hikâyesinin izlerini, kılık değiştirme olgusunun güncel yorumunda da sürmek mümkündür. Kılık değiştirmek, yani olduğundan farklı biri gibi görünmek, çoğu zaman gizlenme, bilgi edinme, korunma, aldatma ya da manipülasyon gibi stratejik amaçlara hizmet eder (Abdürrezzak, 2017, s. 165). Böylelikle metamorfoz, kişinin başka bir kimliğe bürünerek dönüşümünü tamamlamasına imkan tanır. Kıyafet aracılığıyla sağlanan bu dönüşüm, don değiştirmenin (ilerleyen bölümlerde söz edilecek) etimolojik kökenleriyle de örtüşmektedir. Kılık değiştirme, amaca ulaşmak için kullanılan bir araçtır ve içinde potansiyel olarak tuzağı barındırır. Bu durum, onun kendi başına iyi veya kötü bir yöntem olarak ele alınamayacağını göstermekle birlikte taşıdığı amaç doğrultusunda olumlu ya da olumsuz bir nitelik kazanabileceğini göstermektedir.[6]

[6] "Tarihçi Reşidüddin, Sandağu Noyan'ın Musul Kalesi'ne yardıma gelen Memlük askerlerini püskürtmek üzere yola çıkması ve onları bozguna uğratmasından sonra yapılmış bir hileyi aktarmaktadır. Sandağu Noyan, bir tümen ve her birinin üç atı olan askerle Memlük ordusunu karşılamaya çıkmış; Memlûkleri yendikten sonra onların kıyafetlerini giymiş, saçlarını da yanlardan aşağı doğru sarkıtarak tıpkı Memlük askeri gibi Musul'a ilerlemiştir. Askerleri gören halktan birçoğu, sevinç gösterisi yapmak için kaleyi terk etmiş; bunun üzerine Moğollar bu kalabalığı iki yandan sararak yok etmişlerdir. Böylece altı aydan beri direnen kale müdafilerinin maneviyatı kırılmış ve kalenin teslimi kolaylaşmıştır." (Akt., Harmancı, 2015, s. 216).

Diğer yandan kılık değiştirme yoluyla gerçekleşen dönüşüm, metamorfozun mucizevi olmayan yönüne işaret eder. Günlük yaşamın sınırları içinde olağanüstü bir durum gibi görünen dönüşümü kişinin kılık değiştirme yoluyla kıyafet, makyaj, maske vb. gibi unsurlardan yararlanarak sağlaması, insanın sınırlı özelliklerini kullanarak diğer bir deyişle kendi imkânlarıyla gerçekleştirildiği bir metamorfozu örneklendirir.

Metamorfoz genellikle bir amaç doğrultusunda gerçekleşir. Metamorfozun en yaygın amaçları arasında cezalandırma, ödüllendirme, kaçış, kurtulma, güç kazanma, özelliklerini artırma, mücadele, ulvi bir gayeye ulaşma, savunma ya da gizlenme gibi unsurlar sayılabilir. Tanrı ya da ruh gibi amorf varlıkların amacına ulaşmak için herhangi bir surete bürünmesini de bu doğrultuda ele almak mümkündür. Çünkü beden, metamorfoza uğrayan ruhun somut bir yansımasıdır. Roux, bu düşünceyi "Elbette her görünmezin karşıtı olarak bir görünür nesne vardır ve ruhun da görünür karşıtı bedendir. Hiçbir ruh bir nesnenin içine kesin biçimde ve ebediyen hapsedilmez." (Roux, 2021, s. 155) ifadeleriyle açıklar. Bu anlayış, ruhun farklı bedenlerde ve biçimlerde görünür olabileceğini savunan kadim bir görüşle örtüşmektedir. Yunus Emre'ye atfedilen "Ete kemiğe büründüm, Yunus diye göründüm." sözü de bu suret alışın bir örneği olarak değerlendirilebilir (Özçelik, 2013, s. 62). Ögel ise "Yunus Emre, ruh âleminde Yunus olmuş, yani insan donu ile görünmüştü." (Ögel, 2014b, ss. 701-702) diyerek ruhun bedenlenerek dünyada tezahür ettiğine işaret eder. Böylece dönüşüm, sadece fiziksel ya da psikolojik bir değişimi değil; metafiziksel ve tasavvufi bir varoluş biçimini de içerecek şekilde çok katmanlı bir anlam kazanır.

Jean Paul Roux, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar* adlı eserinde, Vambéry'den aktardığı Kumuklara ait şiirsel bir diyaloğa yer verir. Bu diyalogta, iki genç sevgili arasındaki konuşmalar bireyin devam eden metamorfozunu örneklendirir. Genç adam, sevdiği kızı öpmek isterse kıza ne tepki vereceğini sorar. Genç kız, bir güvercin olup göklere uçacağını söyler. Genç adam, şahin olup peşine düşeceğini söyleyince kız, balık olup denize kaçacağını söyler. Bunun üzerine genç adam, olta iğnesi olacağını söyleyince kız, 'darı tanesi olurum' der. Genç adamın bu defa da tavuk olacağını söylemesi üzerine kız, tek çarenin ölüm olduğu vurgular. Ancak genç adam onu mezarda da yalnız bırakmayacaktır (Roux, 2005, s. 231). Amaca ulaşmak için sürekli biçim değiştirilen bu anlatıda, av ve avcı ilişkisinde olduğu gibi peşinde olunan her ne ise onun türüne ait bir biçime girme ya da aralarında ilişki kurulabilen unsurlara dönüşüm söz konusudur. Daha önce metamorfoz-yemek ilişkisinde değinildiği gibi, bir varlığı yiyerek kendi bünyesine katmak, onu elde etmenin ve onunla bütünleşmenin bir yoludur. Bu bakımdan darı-tavuk dönüşümü, bu bütünleşmenin bir uzantısı olarak yorumlanabilir. Ayrıca dönüşümün amacının içinde bulunulan duruma göre değiştiği görülmektedir. Örnekte genç adam

"yakalama, elde etme, sahip olma" gibi arzularla biçim değiştirirken; genç kız ise "kaçma, kurtulma, gizlenme' gibi amaçlarla dönüşüme başvurmaktadır.

Dönüşüme aracılık eden çeşitli unsurlardan söz etmek mümkündür. Dönüşümün nasıl gerçekleştiğine dair sorulacak olası bir soruya cevap olarak büyü/sihir, kılık değiştirme, dileme/isteme/dua, ilahi irade, bilimsel bir hata, maske kullanımı ve taklit gibi yollar, dönüşümün başlıca araçları arasında yer almaktadır. Örneğin av ritüellerinde, avlanacak hayvanın postunun giyilmesi ve sesinin taklit edilmesi ya da aynı şekilde bir şamanın elbisesini dönüşmek istediği hayvana uygun aksesuarlarla donatması gibi uygulamaların dönüşüme aracılık ettiği söylenebilir.[7]

Geçmişte metamorfozlar çoğunlukla büyü yoluyla gerçekleşirken, örneğin Antik dönem yazarı Apuleius'un *Altın Eşek (Başkalaşımlar)* adlı eserindeki gibi, günümüzde büyünün yerini laboratuvarlarda geliştirilen kimyasal karışımların aldığı söylenebilir. Popüler kültürde ise *Hulk* örneğinde olduğu gibi, dönüşüm süreci artık büyünün değil, bilimsel bir hatanın sonucu olarak temsil edilmektedir.

Şamanın ayin sırasında çeşitli hayvanlarla özdeşleşmesi ve taklit yoluyla onlara dönüşmesi söz konusudur. Diğer bir ifadeyle şamanın hayvan taklidi, o hayvanın niteliklerini kazanmasına aracılık eder. Şaman tıpkı bir meddah gibi, dönüşeceği ya da peşinde olduğu hayvan biçimli ruhlara uygun çeşitli araç gereçlerle tek kişilik bir canlandırma sunar. Roux bu durumu, ruhların birbirini izlediği dramatik bir temsil olarak nitelendirir (Roux, 2005, s. 233). Bu bakımdan role girme ve canlandırma, kişinin istediği zaman gerçekleştirebildiği bir dönüşüm sürecidir. Kostüm ve makyajla dönüşmek istenilen varlığın biçimsel benzerliğini yakalamak mümkün olduğu gibi, herhangi bir aksesuar kullanmadan yalnızca ses ya da karakteristik özelliklerin taklit edilmesi yoluyla da bu dönüşümü sağlamak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında dram sanatının, rol alma yoluyla sonsuz metamorfozlar üreten bir yapı üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Nitekim şamanın ayindeki davranışlarıyla oyunculuk sanatı arasındaki benzerliklere işaret eden araştırmalar da bu görüşü desteklemektedir.[8]

Maske ve metamorfoz.

Metamorfozla doğrudan ilişkili diğer bir unsur ise maskedir. Maske, tarih boyunca ritüellerde, tiyatroda, karnavallarda ve gündelik yaşamda çeşitli biçimlerde kullanılmış; din, büyü, oyun ve gösteri gibi alanlarda kendine yer bulmuştur. Maskenin temel işlevleri arasında

[7] Samoyed inanışında insanların devrilmiş ağaçların üstünden atlayıp belli bir deyim telaffuz ederek ayıya dönüşebildiğine inanılmaktadır (Baldick, 2016, s. 175).

[8] Metamorfoz konusunda Şamanizm'de yer alan uygulamalarla ilgili detaylar Türk mitolojisi bölümünde incelenmiştir. Burada genel bir perspektiften bakılarak çıkarımlarda bulunulmuştur. Şaman ve oyunculuk arasındaki ilişki için bkz: (Tuna, 2000).

kimlik değiştirme ve tanınmama yer alır (Üstündağ, 2011, s. 1). Gösteri sanatları açısından da büyük öneme sahip olan maske, en eski çağlardan beri oyuncu ile seyirci arasında anlam üretmeye yarayan kullanışlı bir malzeme ya da makyajdır. Kimliğin yüzle belirlendiği ve yüzün en karakteristik organ olan baş bölgesinde yer aldığı vücut bütünlüğü içerisinde, yüze yerleştirilen maske sayesinde kimlikte ve kişilikte bir dönüşüm sağlanır. Ayrıca maskenin yüzü koruma, korkunç figür ve sembollerle düşmanda korku yaratma, dinî ayinlerde maneviyatı pekiştirme, av ritüellerinde hayvan maskeleriyle avın kolay geçmesini sağlama ve halk eğlencelerinde, tanınmayı zorlaştırarak kişiyi daha özgür kılma gibi çeşitli işlevleri bulunmaktadır (Stewart, 2019, ss. 40-41).

Maske, yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda kimlik dönüşümünün etkili bir aracıdır. Onu takan kişiyi mevcut kimliğinden çıkararak başka bir varlığa dönüştürür. Bu yönüyle maske, bir nevi kılık değiştirme işlevi görür. Maskenin başka bir özelliği de kullanıcısına yeni nitelikler kazandırdığına inanılmasıdır. Hayvan postu giyilerek hayvanla benzeşim sağlanmasında olduğu gibi, maske de kullanıcısına taklit edilen hayvanın güç, hız, cesaret gibi özelliklerini kazandırır (Stewart, 2019, s. 43). Maskeler sayesinde bir at, geyik gibi hızlı koşar veya kartal gibi uçabilir. Ayrıca maske, yalnızca dünyevi güç ve becerilerle ilişkilendirilmemiş, aynı zamanda onun ölüm ritüelleri bağlamında özel anlamlar taşıdığı belirlenmiştir. Pazırık kurganlarından çıkarılan maskelerin, ölüm ritüelleriyle ilişkili olduğu ve ölülerin öteki dünyaya yapacağı yolculuğu kolaylaştırmaya yaradığı düşünülmektedir (Roux, 1972, s. 76). Sözü edilen örnekten yola çıkarak maskenin metafiziksel geçişleri kolaylaştıran sembolik bir unsur olarak değer gördüğünü söylemek mümkündür.

Türk sanatında, varlığı arkeolojik buluntularla belgelenen hayvan, insan ya da melez biçimli maskelerin; oyun, dekoratif ya da koruyucu özelliklere sahip olduğu düşünülmektedir. Bu maskeler sembolik ve ritüelistik anlam taşımaktadır. Maske kullanımı özellikle bir varlığı, mevcut kimliğinden sıyırarak başka bir varlıkla özdeşleştirmesi yönüyle metamorfozla doğrudan ilişkilidir. Türk sanatında maskenin metamorfozla ilişkisini, mezar taşı tasvirlerinde karşılaşılan figüratif anlatımlar, totemler, tanrı-hükümdar-kahraman eşleştirmeleri, kutsiyet atfedilen tabiat unsurları veya tabiatüstü olaylar üzerinden yorumlamak mümkündür (Gültepe, 2019, s. 3736). Böylelikle Türk sanatında maskenin kimliğin, ruhun ve gücün dönüşümünü temsil eden önemli bir araç olduğu söylenebilir.

Metamorfoz tenasüh ve hulul ilişkisi.

Tenasüh, hulul ve metamorfoz/don değiştirme kavramları, birbirleriyle yakından ilişkili olup zaman zaman literatürde birbirlerinin yerine kullanılacak kadar iç içe geçmiş durumdadır. Her ne kadar bu üç kavramın etimolojik, dinî ve tarihsel kökenleri farklılık arz etse de, hepsinin

temelinde bir tür “varlık değişimi” ya da “şekil değiştirme” anlayışı yer alır. Bu çalışmanın kapsamı doğrultusunda, söz konusu kavramların ayrıntılı kökenlerine inmeyecek, yalnızca aralarındaki anlam farklarına kısaca değinilecektir. Ahmet Yaşar Ocak, tenasüh, hulul ve şekil değiştirme gibi kavramların kökenini büyük ölçüde Budizm, Zerdüştilik, Manihaizm ve Mazdekizm gibi inanç sistemlerine dayandırır (Ocak, 2018, s. 183). Bu bağlamda bazı özel koşullar altında gerçekleşen tenasüh (ruh göçü) ve hulul (bir ruhun başka bir bedende zuhur etmesi) öğretisinin özünde, biçimsel ya da varlıksal bir dönüşüm fikri yer almakta; başka bir ifadeyle bu kavramlar, temelinde metamorfoza dayanmaktadır.

İnsan ruhunun ölümsüz olduğuna dair inanç, ölümden sonra ruhun başka bir bedende yeniden dünyaya geleceği düşüncesini beraberinde getirir. Bu anlayış; tenasüh, ruh göçü, reenkarnasyon, metampsikoz ve yeniden doğuş gibi çeşitli terimlerle ifade edilmektedir. Tenasüh inancı, özellikle Hinduizm, Budizm ve Jainizm gibi Hint kökenli dinlerin temel doktrinleri arasında yer alır. Ancak bu anlayış, İslam’ın temel inanç esaslarıyla örtüşmemektedir (Yitik, 2011, ss. 441–443).

Özellikle Budizm'de tenasüh yoluyla şekil değiştirme doğrudan bir ödül/ceza sistemine bağlıdır. Ruh, ölümden sonra mutlaka başka bir bedende yeniden varlık bulur; ancak bu yeni bedenin niteliği, kişinin yaşarken sergilediği davranışlara bağlı olarak belirlenir. Kötü eylemlerde bulunanların ruhu, bir hayvan bedenine hapsedilerek cezalandırılır (Ocak, 2018, s. 195). Bu durum, Budist anlayışta metamorfozun etik bir bağlama oturduğunu ve bireyin eylemlerine göre gerçekleştiğini göstermektedir. Tenasüh inancını kabul eden çağdaş inanç sistemleri arasında Hint dinleri dışında bazı yerli Afrika inançları, Yahudi mistisizmi (Kabala), ve İslama nispet edilen Nusayriye, İsmailiyye, Dürzilik ve Yezidilik gibi mezhepler de yer almaktadır (Yitik, 1996, s. 70). Ancak semavi dinler arasında yer alan İslam, Hristiyanlık ve Yahudilik'in ana akım öğretilerinde bu inanç reddedilmiştir. İslam tarihinde tenasüh düşüncesinin heterodoks mezhep ve tarikatlar içinde geniş yankı bulduğu gözlemlenmektedir (Ocak, 2018, s. 184).

Tenasüh ve reenkarnasyon anlam olarak benzerlik gösterir ve her ikisi de ruhun ölümden sonra yeniden bedenlenmesini ifade eder. Ancak bu iki kavram arasında işlevsel ve amaçsal farklar bulunmaktadır. Tenasüh öğretisine göre, ölen bir kimse bir insan, hayvan ya da bitki formlarında yeniden bedenlenebilir (Yitik, 2011, ss. 441-443). Fikret Karaman, bu iki kavram arasındaki farkın amaçlarında belirgin hâle geldiğini belirtir. Ona göre, tenasühte ruh, ceza veya mükâfat için geri dönerken, reenkarnasyonda ruhun dönüşü, tekâmül edip olgunlaşmak içindir (Karaman, 2017, s. 14).

Bazı araştırmacılar, reenkarnasyon ve transmigrasyon kavramlarını eş anlamlı olarak kullansa da, aralarında fark görenler de mevcuttur. Ahmet Yüksel Özemre, reenkarnasyonu "nefsin bir bedenden aynı türden başka bir bedene geçmesi" olarak tanımlar. Eğer bir ruh, örneğin bir insan bedeninden çıkıp bir hayvan, bitki ya da cin gibi başka bir türün bedenine geçerse, bu duruma transmigrasyon denir (Özemre, 2023). Diğer yandan Ahmet Yaşar Ocak, transmigrasyonu biraz farklı bir bağlamda, ruhun bedeni geçici olarak terk etmesi manasında kullanmaktadır. Bu tür bir anlayışa, özellikle menkıbelerde rastlandığını belirtir. "Yahya Paşa ve Otman Baba vecd ve istiğrak hâline girdiklerinde ruhları bedenlerini terk etmekte, duruma göre kısa veya uzunca bir müddet başka yerlerde dolaştıktan sonra yeniden bedenlerine girmektedir. Ruh bu dolaşmayı yaparken beden yerinde hareketsiz kalmaktadır." (Ocak, 2018, ss. 153-154). Bahattin Ögel ise ruhun ölüme rağman kaybolmayıp başka bir canlıda yaşamaya devam ettiğine inanılmasının pek çok dinde yer alan önemli bir görüş olduğunu belirtir. Bu inanç; Batı literatüründe transmigration ya da metempsychosis kavramlarıyla karşılanırken, Türk kültüründe Uygurlarda sansar, Bektaşîlikte ise devir veya devriye olarak adlandırılmıştır. Aynı inanç sistemi Hint Budizminde, ruhun döngüsel dönüşümünü ifade eden samsara kavramıyla karşılık bulur (Ögel, 2014a, ss. 526–527).

Tenasüh ve metamorfoz, birbirinden farklı iki kavram olmakla birlikte, her ikisinin de ortak noktasını şekil değiştirme motifi oluşturmaktadır (Küçük, 2020, ss. 114-115). Bu iki kavram arasındaki ilişkiye bakıldığında; tenasühte, bir bedenin başka bir forma dönüşmesi ancak ölümden sonra mümkünken, metamorfozda böyle bir gereklilik bulunmaz. Ayrıca tenasüh, ölümden sonraki akıbete açıklık getiren bir inanç etrafında şekillenmektedir. Metamorfozda dönüşümün gerçekleşmesi için ölümden önce ya da sonra şeklinde bir ayrım yoktur. Tenasüh, öldükten sonra ruhun başka bir vücutta yeniden bedenlenmesi anlamındaki tezahürüyle bir şekil değişikliğine işaret etmekte olup içinde metamorfozu da barındırmaktadır. Bu bakımdan tenasüh, belli şartlara bağlı olarak gerçekleşen bir metamorfozdur ya da metamorfozun özel bir türüdür denilebilir.

Hulûl, "ilahi iradenin bilinçli olarak kendini göstermek üzere herhangi bir varlığın bedenini seçmesi" şeklinde tanımlanmaktadır (Demirci, 1998c, ss. 340-341). Bu inanç, farklı dinlerde çeşitli örneklerle karşımıza çıkar. Örneğin Budizm'de Buda'nın Siddarta Gotama'da bedenlenmesi, Hinduizm'de Vişnu'nun çeşitli avatarlarla yeryüzüne inmesi ve Hristiyanlıkta Tanrı'nın İsa suretinde tecelli ettiğine inanılması, hulûl inancının dinlerdeki önemine işaret etmektedir (Demirci, 1998c, ss. 340-341). Kutsal varlıkların şekil değiştirerek insan suretine bürünmeleri, çoğunlukla onları doğruya, iyiye ve güzele yönlendirmek ya da öğretilerini onlara ulaştırmak amacıyla gerçekleşirken; bazı tanrılar, kullarını sınamak niyetiyle suret

değiştirmektedirler (Elmalı, 2012, s. 20). Ancak hulûl inancı, İslam akaidi açısından genel olarak reddedilmiş, özellikle Allah'ın bir beden içinde zuhur etmesi fikri, tevhid inancıyla bağdaşmadığı gerekçesiyle kabul edilmemiştir. Buna karşın Alevîlik/Bektaşîlik gibi bazı heterodoks geleneklerde hulûl ve tenasüh anlayışları, "kalıp değiştirme" olarak adlandırılan bir inanç doktrini çerçevesinde iç içe geçmiş şekilde varlığını sürdürmüştür (Işık, 2012, s. 58). Ahmet Yaşar Ocak, menkabelerden yola çıkarak bu "kalıp değişik olmakla beraber hepsinde tek ruhun yaşayıp geldiği" inancının yaygın oluşuna vurgu yapar (Ocak, 2018, s. 188). Tenasüh ve hulul inancının iç içe geçtiği bu anlayışta Allah'ın insan bedenine girmesi, Hz. Ali'nin bedeninde zuhur etmesi şeklinde telakki edilirken Hz. Ali'nin de değişik kalıplarda bedenlendiğine inanılmaktadır. Hz. Ali'nin, Hacı Bektaş'ın bedeninde yaşamaya devam ettiği anlatısına dayanan menkabeler bunun örneğini sunmaktadır (Ocak, 2018, ss. 185-190; Jong, 2005, s. 256).

Hem tenasüh (reenkarnasyon) hem de hulul (enkarnasyon) inançları, "olduğundan farklı bir şekle girme" ya da "başka bir biçime bürünme" anlamları bakımından metamorfoz kavramıyla örtüşmektedir. Her iki öğretide de bedensel bir dönüşüm ve şekil değiştirme söz konusudur; ancak bu dönüşümlerin doğası ve amacı farklılık arz eder.

Tenasüh inancında dönüşüm, genellikle neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilir. Kişinin bu dünyadaki eylemleri -iyi ya da kötü- ölüm sonrası başka bir formda yeniden doğmasına (insan, hayvan veya bitki olarak) neden olur. Bu dönüşüm, ya bir cezanın ya da manevî olgunlaşmanın aracı[9] olarak kabul edilir. Buna karşılık hulûl inancında ise dönüşüm, sadece Tanrı ya da ilahi bir güce atfedilen benzersiz ve kutsal bir bedenlenme anlamı taşır. Buradaki metamorfoz, insanın değil, kutsal varlığın bilinçli iradesiyle belirli bir bedende görünür hâle gelmesini ifade eder. Bu bağlamda her iki inanç sistemi de biçimsel değişim içerdiği için metamorfozun genel çerçevesi içinde değerlendirilse de tenasüh bireyin kaderine ve eylemlerine dayalı bir dönüşümken, hulûl, aşkın bir gücün iradesiyle gerçekleşen kutsal bir tecellidir. Kısaca hem tenasüh hem de hulûl inançlarının kesişim noktası metamorfozdur, ancak bu metamorfozun anlamı, amacı ve yönü bağlamlara göre değişebilir.

[9] Ahmet Yaşar Ocak, günümüzde İran'daki tenasüh inancına göre (Ehl-i Haklar) insan ruhunun tekâmülünün, sürekli don değiştirmeye, yani don-be-don dolaşmaya bağlı olduğunu belirtir (Ocak, 2018, s. 197).

Metamorfoz, dönüşüm, başkalaşım.

Metamorfoz kavramının Türkçeye tercümesinde tercih edilen en yaygın karşılıklar "dönüşüm" ve "başkalaşım" sözcükleridir. "Dönüşüm", köken itibariyle dönmek ve dönüşmek fiillerine dayanırken "başkalaşım" ise başka- kökünden türetilmiştir.

Dönmek, değişim ve dönüşümü başlatan temel bir eylemdir. Değişim ve dönüşüm doğası gereği durağanlığın zıttını, bir hareketliliği işaret eder. Böylece dönme yoluyla varlıkların bir hâlden başka bir hâle geçmesi kolaylaşarak dönüşüm sağlanır. Özellikle ruhun dönmesi ve bu döngü içerisindeki değişimleri, birçok kültürde önemli görülmüştür. Emel Esin, Çin'de olduğu gibi Türklerde de ruhun dönen varlıklar arasında sayıldığını ifade eder (Esin, 2001, s. 51). Benzer biçimde Mevlânâ gibi büyük mutasavvıflara göre de

> insanın ruhu ölmez ve durmadan döner ve devrederdi. Dört unsur, yani su, ateş, toprak ve rüzgâr şeklinde görülen bu ruh, gelişerek bitkilerde, daha sonra hayvanlarda, insanlarda dolaşır ve sonra da Tanrının vücudu mutlağına karışır ve yine cisimlere inerdi. Bu dönüş bir tekerlek gibi bir daire etrafında olurdu. (Ögel, 2014a, s. 526).

Eski Türklerde, dönme eylemi ya da belli bir merkezin çevresinde daireler çizmeye dayalı yapılan hareketlerin yaygın bir uygulama olduğu kayıtlarda geçmektedir. Tu-kui şefinin tahta çıkarken bir keçe üzerine oturtulup güneş yönünde dokuz kez döndürülmesi, yine Tu-kuilerde ölünün çadırı etrafında atla yedi kez dönülmesi ya da ateşin etrafında dönülmesi bu geleneğin örneklerindendir. Ayrıca Huan-huanlarda cenaze törenlerinde atların ceset etrafında yüz kez döndürülmesi, Moğol prenslerinin cenazelerinde atların soluksuz kalıncaya dek ölünün çadırının etrafında koşturulması, Uygurların ağaçların çevresinde kurban adamak için dönmeleri ve Buryatlarda ritüeller sırasında belli bir merkez çevresinde dönülmesi bu geleneğe ait önemli ipuçları barındırır. Özellikle şamanın ayin sırasında kayın ağacının çevresinde dönmesi bu eylemin ruhani yönünü ortaya koymaktadır. Roux, buradaki amacı "sürekli dönerek kozmosla bütünleşme arzusu ve kozmik eksenin aranması" olarak nitelendirir (Roux, 2005, ss. 67-69; Roux, 2021, s. 21, 220). Dönmek dönüşmenin ilk basamağı olarak görülebilir. Dönerek ya da döndürülerek gerçekleşen bu dönüşüm anlayışına örnek olarak Nevruz kutlamalarında ateş etrafında dönme, İslam'da tavaf ve sa'y ibadetleri, Mevlevi ayinlerinde semazenlerin dönüşü verilebilir. Özellikle tavafla gerçekleştirilen dönme eylemi sayesinde, erişilmesi amaçlanan manevi kuvvet neticesinde adanma, güç alma veya verme, sığınma veya korumaya alma, musibetten sakınma veya kurtulma gibi manevi dönüşümler sağlandığı söylenebilir (Kalafat, 2022, s. 103, 112).

Metamorfoz, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü'nde "başkalaşma" olarak tanımlanmaktadır. Başkalaşma sözcüğünün kökünde yer alan 'başka' kelimesine verilen anlamlar ise sözcük türüne göre şöyle sıralanmıştır:

1. (sıfat) Diğer şeylere benzemeyen; özge. 2. (isim) Nitelik yönünden alışılmışın dışında bir üstünlüğü olma. 3. (sıfat) Üzerinde durulanların dışında kalan; diğer, vesair. 4. (edat) Belirtme yoluyla başkalık ilişkisi kuran ve -den başka biçiminde kullanılan bir söz; gayrı, gayri, maada (TDK Sözlük-a, 2023).

Konuyla ilgili olarak sözcüğün metamorfoz bağlamında açıklaması ise "bir boy, soy tanrısının ya da atasının, kutsal kimliklerinin, değerlerinin o boyun, soyun örgütlenme içindeki konumlanışına, yeni coğrafyalara taşınmasına, yeni kültürlerle ilişkiye geçmesine bağlı olarak 'yukarıya', 'aşağıya' ya da 'yatay' yönde 'dönüşüme' uğrayarak değişme" şeklinde geçmektedir (Korkmaz, 2008, s. 37).

Sanatta başkalaşım, nesnenin kendi'liğinden koparak bir dönüşüm sürecine girmesini ve bu süreç sonunda ortaya çıkan varlığın, ilk hâlinden farklı ve yeni bir forma bürünmesini ifade eder. Sanatta bir ifade aracı olarak sıkça kullanılan metamorfoz, nesnenin bulunduğu formdan başka bir forma geçişinin anlatısıdır. Mitolojide ise başkalaşım sözcüğü, farklılığı, değişimi, dönüşümü, kelimenin köküne atıfla 'başka'lığı işaret eder. Türkçedeki karşılığı son derece açık ve anlaşılır olan "başka" sözcüğü, kendi anlam dünyasında yer alan sıradışılığı ve olağanüstülüğü de kapsamaktadır. Bu açıdan insan, kendine özgü nitelikleri ve fiziksel özellikleriyle normal iken örneğin hayvan başlı bir figüre dönüştüğünde "başka" haline gelir hatta 'başkalaşmış'tır.

Yine bunun gibi normatif kodların dışında yer alan fiziksel bütünlüğü açısından olmaması gereken yerde olmaması gereken bir organa sahip olan ya da bu organı eksiltilmiş olan canlıyı 'başka' olarak nitelendirmek mümkündür. Bu yönüyle 'başka' sözcüğü çoğunlukla 'alışılmışın dışında' anlamıyla kullanılmakta olup metamorfik varlıkların başkalaşımını anlatmada onların 'başka'lığını vurgulayan önemli bir ifade aracı olmuştur.

Don değiştirme.

Arzu Yıkılmaz, "Don Sözü ve Kök Ailesi" başlıklı çalışmasında 'don' sözcüğünün Türkçenin temel ve kültürel açıdan köklü kavramlarından biri olduğunu belirtmektedir. Yıkılmaz, don < ton, kön, ön köklerinin tarihî Türk lehçelerinden günümüze kadar çok çeşitli biçimlerde kullanıldığını tespit etmiştir. Bu bakımdan eskiden beri yaygın ve sık kullanılan bu kök sözcüklerin en temel anlamı, "giyim/ giyinilmiş şey=ton>don" ifadesiyle "giymek, giyinmek" eylemine karşılık gelmektedir. "Don" kelimesiyle bağlantılı olarak kullanılan "don değiştirmek" ifadesi ise şekil değiştirme ve metamorfoz gibi anlamlar içermektedir (Yıkılmaz, 2022, ss. 593-604).

Orhun Yazıtları'nda[10] ton biçiminde geçen sözcük, "elbise, giyim, giysi, giyecek, kıyafet, üst baş" anlamlarında kullanılmıştır. Uygurca metinlerde ise ton, tōn, toon gibi farklı imlâlarla kaydedilmiş olup "elbise, giyecek, giyim, giysi, kıyafet, kürk' anlamlarını taşımaktadır. *Dîvânu Lugāti't-Türk*'te tōn ve ton biçimlerinde yer alan sözcük, "elbise, kıyafet; dış giyim" anlamlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Diğer önemli kaynaklardan *Kutadgu Bilig*'de ton biçiminde yer alan kullanım, "elbise, kıyafet, giysi" anlamlarına gelirken; *Atebetü'l-Hakayık*'ta da yine aynı şekilde "elbise, giyim, giyilecek şey" anlamıyla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kökten türeyen ve yapım ekiyle oluşturulan tonan- fiili ise "donanmak, süslenmek, giyinmek" anlamlarını karşılamaktadır. Kıpçak Türkçesinde ton biçiminde "kıyafet, elbise" anlamında kullanılırken; Çağatay Türkçesinde yine ton biçiminde, Eski Anadolu Türkçesi'nde ise hem ton hem de don şekilleriyle yer aldığı görülür. Donanmak (tonanmak) fiili, t- ve d- ile başlayan biçimlerini örneklendirerek "süslenmek, giyinip kuşanmak" gibi anlamlar taşımaktadır. Don sözcüğünün yer aldığı deyimler ve anlamları arasında "don biçmek (ton biçmek)" elbise kesmek, "dondan dona girmek (tondan tona girmek)" şekilden şekile girmek, "don değşürmek (ton değşürmek)" tebdil-i kıyafet etmek, "don eylemek (ton eylemek)" elbise yapmak, "don idinmek" itiyat edinmek gibi örnekler bulunmaktadır. Ayrıca *Derleme Sözlüğü*[11]'nde geniş kullanım alanlarıyla yer alan don sözcüğünün, özellikle halk ağızlarında zengin ve çok katmanlı bir anlam dünyasına sahip olduğu görülmektedir (Akt., Yıkılmaz, 2022, ss. 596-598).

Don kelimesinin konumuzla ilişkili anlamı, sözlüklerde geçen "kılık, görünüş" ile bağlantılı olan "don (kılık) değiştirme" motifinde görülür. Türk-Altay mitolojisinde "şekil değiştirme" ya da "metamorfoz" kavramlarına karşılık gelen bu ifade, tam anlamıyla "başka bir varlığa dönüşmek, kılık değiştirmek" demektir. Kişinin fiziksel bir değişim geçirerek farklı bir

[10] "İsim olarak ton> don; Kültigin Yazıtı'nın doğu yüzü- 29. satırında ve Bilge Kağan Yazıtı'nın 23. satırında Yalañ bodunug tonlug kıltım. 'Çıplak halkı giyimli kıldım (giydirdim).' cümlesinde -lug yapım eki almış biçimiyle görülmektedir. Sözün -sız yapım ekini almış başka bir örneği olan, Aşsız tonsuz yabız yablak bodunta üzre olurtum. 'Aç, sırtı çıplak (elbisesiz), yoksul (ve) sefil halk üzerine kağan oldum.' cümlesi, Kültigin Yazıtı'nın doğu yüzü 26. ve Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzü 21. satırında görülür (Akt., Yıkılmaz, 2022, s. 596).

[11] Don (I) 1. Çamaşır 2. Kıyafet, biçim. 3. donak (I) 4. Pantolon. 5. Şalvar. 6. Beyaz bezden yapılmış pijama. 7. Tavukların ayağına işaret olarak bağlanan bez: Annem tavuklarımız belli olsun dire ayaklarına don dikmiş. 8. Saman taşımak için kağnıların yanlarına konulan yün örtü. 9. 'Ağaçların yapraklanması' donak [donaḫ] 1. Gelin elbisesi, kadın elbisesi. 2. Çeyiz. 3. Tören. donak evi 'Gelin evi'. donam 1. donak 2. Gemi ve sandalların donatılması, donan 'yeni elbise giyinme', donangı 'yeni giyilen elbise', donan donaklı [donangılı] 'süslü', donanmak 'Düğün yapılacağı gün gelin çıkmadan bir saat önce damadı evin ya da köyün meydanına getirip dualar okuyarak yapılan el öpme töreni'. Deyimlerde: doncak/ doncaḫ kalmak '1. Donsuz, çıplak. 2. Üstünde yalnız iç donu olarak: 'Doncak çıktı geldi.', don değişmek 'ölmek', donluk 'çamaşırlık', donluk 1. Dokuz arşın uzunluğunda ensiz çizgili dokuma. 2. İki baş örtüsüne yetecek kadar ipek çizgili ya da sade iplikten dokuma, donlukçu 'Çamaşır yıkayan, çamaşırcı' Çamaşır çok, bir donlukçu bulmalı, donnuḫ 1. Düğünde atın başına takılan bez parçası.' 2. Yapımı yeni biten evin çatısına asılan bez parçası, donñuk iplik 'Dokuma yapmaya yarayan kilo veya çile ile satılan beyaz bir çeşit iplik' Dastarlık iplikler donnuklardan pahalı', donu bozuk olmak 'rengi çirkin olmak', donu dönmek 'şekli değişmek', donun ağarsın 'Çamaşır yıkayanlara kolay gelsin anlamında söylenen söz.'" (Akt. Yıkılmaz, 2022, s. 598).

canlıya dönüşmesi inancı, literatürde "don değiştirme" kavramıyla tanımlanmaktadır. Türk tarihinin hemen her döneminde izlerine rastlanan bu motif, özellikle Şamanizmde önemli bir yer tutarken, İslamiyetin kabulüyle birlikte evliya menkıbelerinde de özgünlüğünü koruyarak varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda örneğin "güvercin donu" ifadesi, yüzeysel bir giysi değişimini değil; doğrudan fiziksel bir dönüşümü, yani güvercin bedenine bürünmeyi açıklamaktadır. Diğer bir deyişle bu, "dışa giyilen bir giysiden dolayı oluşan bir değişiklik" değil; "bedenen gerçekleşmiş bir değişiklik, değişim" dir. "Yani "güvercin görünümünde olmak", "beden olarak, vücut olarak görünümün değişmiş olması"na işaret eder. Güvercin donunda görünmek 'Güvercin bedeniyle görünmek; güvercin olarak görünmek, güvercin kılığında görünmek'; yani 'güvercin olmak' demektir. Bu kullanım ile aslında don < ton sözünün, "kılık; deri, beden, vücut" anlamlarını içerdiği bilgisi anlaşılmaktadır.**"** Yıkılmaz, sözcüğün bütün türevlerinin temel anlamı olan "deri"den genişleyerek ya da daralarak, don/kön köklerinde görüldüğü ve "giysi, kıyafet, tüy, cep, vb." anlamlarıyla varlık gösterdiğini ifade etmektedir (Yıkılmaz, 2022, ss. 599-600).

"Don değiştirme" kavramına ilişkin farklı kaynaklarda çeşitli tanımlamalara yer verilmektedir. Korkmaz (2008), bu kavramı "Tanrıların, tanrısal kimliklerin görünüşe taşınırken ya da boy, soy atasının olağanüstülük gösterirken büründüğü görünüş" olarak tanımlar (s. 58). Boratav (1994) ise don değiştirmeyi, "insanların, hayvanların, bitkilerin, cansız varlıkların öz niteliklerini yitirip birinden ötekine geçmesine: cansız varlığın canlanması, canlı varlığın cansız madde hâline gelmesi olaylarına dönüşüm (biçim değiştirme, metamorphose)" olarak açıklamaktadır (s. 62). Ahmet Yaşar Ocak da Türk menkıbe, masal ve efsanelerinde "donuna girmek" deyiminin doğrudan şekil değiştirmeyi ifade etmek için kullanıldığını belirterek konuya ilişkin "geyik donuna girmek (geyik olmak)", "güvercin donuna girmek (güvercin olmak)" gibi örnekler verir (Ocak, 2018, s. 207).

Literatürde metamorfoz kavramının Türkçe karşılığı olarak don değiştirme, şekil değiştirme, biçim değiştirme, dönüşüm ve başkalaşım gibi çeşitli sözcük ve sözcük gruplarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kavramların her biri, küçük nüanslar taşımakla birlikte, biyoloji, coğrafya, edebiyat ve sanat gibi farklı disiplinlerdeki kullanımlarına göre değişen anlamları ihtiva eder. Bu açıdan konunun bağlamına göre kimi zaman başkalaşım, kimi zaman dönüşüm, kimi zaman ise şekil ya da don değiştirme ifadelerinin kullanımının yanlış olmayacaktır. Nitekim kastedilen kavramın aynı, dile yansıyış biçiminin farklı oluşunu Türkçe'nin kavramsal zenginliğinin bir göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür. Don değiştirme motifi masal, destan, efsane, halk hikâyesi ve menkıbe gibi çeşitli edebî türlerde kullanımı yaygın bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Boratav, 1994, s. 62).

İslamiyet öncesi Türk topluluklarından başlayarak Anadolu ve Orta Asya'daki Türkler arasında da önemli bir yer tutan don değiştirme anlayışı, kaynaklarda "kabul-ma", "türlenme", "silkinme", "giyimini giyme", "kalıp", "süründüm" ve "göründüm" gibi söz ve sözcük gruplarıyla da ifade edilmektedir (Ögel, 2014b, ss. 163, 172-174). Moğol mitolojisinde ise bu kavram için şekil değiştirme manasına gelen 'hubilgan' terimi kullanılmaktaydı (Ögel, 2014b, s. 679). Bu bakımdan don değiştirme kavramının, 'şekil değiştirerek başka bir görünüm kazanma' içeriğini hep akılda tutarak kullanıldığı bağlama göre farklı özellikler kazanabileceğini ve bu durumun dilsel ve kültürel açıdan önemi bir zenginlik kaynağı olduğunu söylemek mümkündür.

Ahmet Yaşar Ocak, Göktürk dönemine kadar götürülebilen "ruhun kuş biçimine girmesi" inancının, metamorfoz anlayışını örneklendirdiğini belirtir. Ocak bu inancın, Eliade, İnan, Harva, Roux ve Ögel gibi önemli araştırmacılar tarafından Türk Şamanizmi ile ilişkilendirildiğini ifade eder. Araştırmacıya göre, sözü edilen bu çıkarım anlaşılabilir olmakla birlikte, ruhun kuş biçimine girme inancı esasen geç Şamanizm olarak nitelendirilen 19. yüzyıl Altay Şamanizmi ile alakalıdır. Buna ilaveten Emel Esin gibi bu tesirlerin Budizmle ilgili olduğunu düşünenlerin köken izahında daha inandırıcı olduğunu söyleyerek şekil değiştirme olgusunun kökenini açıklarken Şamanizm yerine Budist etkilerin daha önce geldiğini kabul etmenin uygun olacağını ifade etmektedir (Ocak, 2018, ss. 222-223).

Don değiştirme olgusu; tanrı, ruh, insan, hayvan, bitki, kozmik varlıklar ve canlı ya da cansız varlıklar arasında gerçekleşen bir dönüşüm sürecidir. Gerek mitoloji bölümünde gerekse tezin genelinde konuyla ilgili pek çok örneğe yer verilmiştir. Don değiştirmenin amaçları arasında eğitim, terbiye, dinî-mistik güç elde etme gibi unsurlar bulunmaktadır. Dönüşüm, iradi ya da gayri iradi şekilde gerçekleşebilir. Kişi kendi isteğiyle don değiştirebileceği gibi; daha yüce bir güç ya da başka bir kişi tarafından ceza, sınama, tehlikelerden korunma, eğitim, terbiye, hedefe ulaşma arzusu ya da duanın (dileğin) gerçekleşmesi gibi nedenlerle don değiştirebilir.

İradi ya da gayri iradi olarak gerçekleşen don değişikliklerinde çoğunlukla sihir ya da büyü gibi araçlar kullanılır. Ermiş ya da veli kabul edilen zatların gerçekleştirdiği don değişimleri ise keramet gösterme bağlamında değerlendirilmiştir. Don değiştirme konusunda bir diğer önemli husus, değişikliğin kalıcı mı yoksa geçici mi olduğudur. Bu bağlamda her iki tür dönüşüme dair örnekler mevcuttur. Örneğin şamanın don değiştirmesi geçici bir nitelik taşırken taş kesilme efsanelerinde bu dönüşüm kalıcıdır. Yine zor bir durumdan kurtulmak için Tanrı'dan geçici don değişiklikleri dilenmesi ya da *Maaday Kara* gibi destanlarda kahramanların ve atlarının kendi arzuları doğrultusunda şekil değiştirip daha sonra eski

hâllerine dönmeleri söz konusudur. Buna karşılık köken mitlerindeki şekil değişimlerinin ise kalıcı nitelikte olduğunu söylemek mümkündür.

Don değiştirmenin şamanizmden tasavvufa aktarımı.

Eski Türk inanışları içinde yer alan Şamanizm, uzun yıllar boyunca Türklerin dinî pratiklerini şekillendirmiştir. Zaman içinde Gök Tanrı inancı ve atalar kültüyle de birleşen Şamanizm, Türklerin çeşitli dinlere girme serencamı içinde, kökleşmiş yapısıyla eski inanç ve uygulamaları taşımaya devam etmiştir. Türkler hangi dine girerse girsin inanç hafızasında yer eden kadim unsurları korumuş ve onları yeni dinî yapılara uyarlayarak dönüştürmüştür. Bu adaptasyon ve dönüşüm, özellikle İslamiyet'e geçiş sürecinde de devam etmiş; Şamanizme ait unsurlar, dinî bir kisve altında hem halk inanışları hem de tasavvufta[12] kendine yer bulmuştur. Konuyla ilgili önemli araştırmacılardan biri olan Ahmet Yaşar Ocak, 13. yüzyılda Anadolu'ya muhtelif göçlerle gelip yerleşen Türkmen babalarının, eski Türk Şamanlarının İslamileşmiş biçimleri olduğunun eskiden beri bilindiğini ifade etmektedir (Ocak, 2018, s. 144).

İslam, insanın çeşitli dönüşümler geçirebileceğine dair bir kabulü tamamen reddetmez. "Mesh"[13] kavramıyla ifade edilen bu dönüşüm süreci ise genellikle cezalandırmaya dayalı olup olumsuz bir yön taşımaktadır.

> İnsan-hayvan-insan dönüşümlerinin geçmişte vaki olduğu *Kur'ân*'da açıkça anılmıştır. Böylece İslam, hayvana dönüşüp onların özelliklerini alan insanlara dair efsanelerin yanı sıra İç Avrasyalı rehber hayvan motifini de rahatlıkla kabul edip kendine uyarlamıştır. Sonuç olarak şamanın mirası özellikle mücahit İslam tarikatlarında görülür. Bu tarikatlarda şamanın sırlarının ve dönüşümlerinin yanı sıra askerliğe ve savaşa yönelik işlevleri korunmuştur. Şaman, hayvanların tükenmez niteliklerini edinmekten Tanrı'nın sonsuz sıfatlarını edinme düzeyine sıçramıştır. (Baldick, 2016, s. 196).

---

[12] "Tasavvuf: (تصوّف) *i.* (Ar. *ṣūf* "yün"den *teṣavvuf*) İnsanın, Allah'ın birliğinin zevkini bütün benliğinde hissederek kendi iç âleminin derinliklerine ve dış âlemin sırlarına ermek için tâkip ettiği düşünce ve amel sistemi; yaratılış, bu âlem ve ölümden sonrası üzerindeki düşünüş ve inanış yolu; İslâm'ı ve îmânı kulluğun gerektirdiği şekilde ahlâkı, özü ve rûhu ile yaşama disiplini [Tasavvufun yüzlerce târifi vardır. Meselâ, "Tasavvuf kāl ilmi değil hâl ilmidir"; "Tasavvuf ahlâk-ı zemîmeye, kötü huylara karşı devamlı mücâhededir"; "Tasavvuf, beşerî sıfatlardan sıyrılıp melekî sıfatlar ve ilâhî ahlâkla muttasıf olma hâlidir"]: *Tasavvuf yâr olup bâr olmamaktır / Gül-i gülzâr olup hâr olmamaktır* (Ömer Rûşenî'den). *Fakat bir türlü rûhundaki susuzluğu gideremediği için yüzünü tasavvufa çevirmiş, kendisine mürşit arayan genç bir âlimdi* (Ahmet H. Tanpınar). *Tasavvuf dilde hiçbir şey, gönülde her şeydir. Kalbi dünya sevgisinden kesip Hakk'ın muhabbetine bağlamak ve Resûlullâh'ın fiil, kavil ve ahlâkına uyup yoluna gitmektir* (Sâmiha Ayverdi)." (Kubbealtı Lügati, 2024).

[13] "Sözlükte "bir şeyin şeklini çirkinleştirmek, bir yiyeceğin tadını bozmak" gibi anlamlara gelen mesh kelimesi *(Lisanü'l' Arab,* "msb" md) *Kur'ân*'da yalnız bir yerde fiil sigasıyla geçer (Yasin 36/67) . Kelimeyi müfessirler "inanmayanları oldukları yerde hareketsiz oturtmak. Helak etmek" (Taberi, XXIII, 18; Fahreddin erRazi, XXVI. ı 03), "yaratılışlarını değiştirmek, taşa veya hayvana dönüştürmek" (ibn Keslr, lll, 575; Şevkani, lV, 378) şeklinde açıklamışlardır. Bu âlimler *Kur'ân*'da, israiloğulları'ndan cumartesi günü avlanma yasağını çiğneyen bir grubun maymuna (el-Bakara 2/65-66; el-A'raf 7/163-166) ve domuza (el-Maide 5/60) dönüştürüldüğünü bildiren ayetleri de mesh terimi kapsamında değerlendirmiştir." (Coşkun, 2004, ss. 303-304)., "Bazı hayvanlar dönüşüme (mesh) uğramış varlıklardı. Buna göre ölenlerin ruhu baykuş olarak geri getirdi: fare ve kertenkeleler de kötü insanların ölümlerinden sonra yeniden bedenlenmiş hâli idi. *Kur'ân-ı Kerîm* de bazı günahkârların maymuna çevrildiklerini bildirmektedir (ei-Bakara 2/65-66)." (Demirci, 1998a, ss. 81-85).

Şamanizm ile tasavvuf, şaman ile sûfi/velî arasındaki benzerlikler araştırmacıların da dikkatini çekmiş ve bu ikisi arasında karşılaştırmaların yapıldığı çeşitli çalışmalar ortaya konmuştur (Bars, 2018; Kurum, 2022). Bu çalışmada ise konu bağlamında Şamanizm'den tasavvufa metamorfoz (don değiştirme) olgusunun aktarımını, meselenin tarihsel seyrinin takip edilebilmesi açısından yeterli bulacağız.

Daha önce de belirtildiği üzere, Şamanizm'de yer alan don değiştirme inancının kökenleri konusunda çeşitli görüşler bulunsa da Budizm ve Manihaizm'e ait inanışların belirleyici olduğu genel olarak kabul görmektedir.

Zamanla, Türklerin dil, inanç ve kültür dünyasında özgün biçimlerde yeniden yorumladığı bu kavram, temel motiflerden biri hâline gelmiştir. "Şamanizmin İslam perdesine bürünerek" yaşadığını gösteren örnekler arasında Hacı Bektaş, Barak Baba, Sarı Saltuk ve Geyikli Baba gibi isimlere ilişkin menkıbeler sayılabilir. Altay kamlarının menkıbeleriyle örtüşen bu anlatılar, don değiştirme motifinin devamlılığı bağlamında da dikkat çekicidir (İnan, 1998, s. 466, 477). Nitekim Ögel, Bektaşîlerin bu eski Şamanist inancı tasavvufa uydurarak mucizevi bir yönü de olan bu hadiseyi, "ma'na âleminden velayetle" diyerek sürdürdüklerini belirterek gerçekte kastedilenin Şamanizmdeki biçim değişikliği anlamına gelen don değiştirmeden başka bir şey olmadığını vurgular (Ögel, 2014a, s. 34).

Şamanların astral seyahat sırasında çeşitli hayvan biçimlerine bürünmeleri, konuyla ilgili en bilinen örneklerindendir. Ocak, menâkıpnâmelerdeki don değiştirme örneklerinin tamamının hayvan donuna girmekle ilgili olduğunu tespit etmiştir. Bu bağlamda donuna girilen başlıca hayvanlar arasında geyik, kuş ve diğer bazı hayvanlar bulunmaktadır (Ocak, 2018, s. 207). Konuyla ilgili en meşhur menkıbelerden biri Hacı Bektaş Velî'ye aittir. Rivayete göre, Hacı Bektaş Velî, Anadolu'ya geldiğinde yerli halk tarafından iyi karşılanmamış ve yöredeki dervişlerle bir rekabet ortamı oluşmuştur. Bu nedenle Hacı Bektaş, Anadolu'ya güvercin donunda girerken Doğrul Baba adlı Anadolulu bir derviş ise doğan donuna girerek onu yakalamak için peşine düşmüştür (Ögel, 2014a, ss. 34-35). Ocak, Hacı Bektaş'ın don değiştirmesiyle ilgili üç menkıbeye yer verdiği eserinde onun savaşa giderken şahin; sulh ve sükûnetin ön planda olduğu zamanlarda ise güvercin donuna girdiğini buradan hareketle yaptığı işin mahiyetine göre don değiştirdiğini ifade etmektedir (Ocak, 2018, s. 220).

Şamanlar, elbiselerinin üzerine iliştirdikleri kemik, boynuz, gaga ya da kuş tüyü gibi hayvansal unsurlar aracılığıyla bir hayvana dönüşebilmekte ve vecd hâlinde yukarı âleme uçmaktadırlar (Kocabıyık, 2015, s. 349). Bir Hayderî şeyhi olan Barak Baba'nın da benzer nitelikler taşıdığı kaynaklarda geçmektedir. Barak Baba, başına boynuzlu bir başlık takmakta; giysisine zil ve aşık kemikleri iliştirmektedir. Saçı ve sakalı traşlı olup bıyıkları ise uzundur.

Üst ön dişleri sökülmüştür. Baraklılar denen müritleriyle birlikte semah sırasında vecde gelerek garip hayvan sesleri çıkarmakta, davul çalıp naralar atmaktadırlar. Ayrıca Barak Baba, ayı gibi oynayıp maymun gibi türkü söyler. Bineği ise devekuşudur (Akt., Kocabıyık, 2015, s. 343). Kocabıyık, Barak Baba örneğinin, tasavvufun Şamanizmle olan ilişkisi konusunda büyük bir değer taşıdığını belirtir. Nitekim "başta adının Barak oluşu, vahşi hayvanlarla başa çıkabilmesi, kıyafetindeki hayvani unsurlar, hayvan seslerini taklit etmesi şamanlara has özellikler" olarak dikkat çekicidir (Kocabıyık, 2015, s. 345). Bu yönüyle Barak Baba'nın, şaman figürünü andıran bir sûfî olarak değerlendirilebileceği ifade edilmiştir (Roux, 2005, s. 237).

Şaman-hayvan ilişkisi bağlamında menkıbelerde velîler ile hayvanlar arasındaki dostluk teması dikkat çekmektedir (Kocabıyık, 2015, s. 345). Bektaşîlikte pek çok velî, şekil değiştirip kuş biçimine bürünebilmektedir. Hacı Bektaş-ı Velî'nin güvercin, Hacı Doğrul'un doğan ve Ahmet Yesevî'nin turna donuna girdiği bilinmektedir. Tasavvufta hayvan, aynı zamanda nefsânî arzuların bir simgesidir. Bu bakımdan nefsin terbiyesi ve kontrolü bir nevi hayvani güdülerin denetimi anlamına gelir ve bu süreç tasavvufî hayat tarzının temel prensiplerinden birini oluşturmaktadır (Kocabıyık, 2015, s. 207). Nefs hayvanının ehlileştirilmesi yoluyla kâmil insana ulaşmaya çalışılır (Kocabıyık, 2015, s. 231). Diğer bir deyişle "Velîlerin, ermişlerin, kâmillerin vahşi hayvanlara hükmetme kerameti göstermeleri, nefsleri üzerindeki hâkimiyetlerini simgeler." (Kocabıyık, 2015, s. 208).

Şamanlar ile sufi/velîler, çeşitli nedenlerle metamorfozu kullanmakta ve dönüştükleri varlıkların özelliklerine sahip olmaktadırlar (Bars, 2018, s. 184). Velayetnâmelerde geçen şekil değiştirme örneklerinin çeşitli amaçlar doğrultusunda gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bu dönüşümler; cezalandırma, ödüllendirme, içinde bulunulan zor bir durumdan kurtulma, belirli bir isteği gerçekleştirme, ders verme, muhafaza etme, velâyeti ispat etme, iletişim kurma, rakibi alt etme, kavga edenleri ayırma, mesafeleri aşma, zorda kalanlara yardım etme, haset edenleri ikaz etme, aldatma ve belirli bir görevi yerine getirme gibi çeşitli amaçlara yönelik olarak gerçekleşmektedir (Kurum, 2022, ss. 167-186).

Hayvana dönüşme ve hayvan üslubu.

Hayvanların karakteristik özelliklerinin pek çoğu benzetme ve metafor yoluyla dile yansımıştır. Bu özelliklerin üzerinde uzlaşılan sembolik anlamları vardır. Örneğin "aslan gibi adam", "karınca gibi çalışkan" ya da "koyun gibi", "arı gibi", "köpek gibi" denildiğinde başka herhangi bir açıklamaya gerek olmadan sözü edilen kişi hakkında belirli bir kanaate varılması sağlanır. Hayvanlara ait bilhassa güç gibi nitelikler, insan karakterlerini edebî bir dille betimlemenin bir aracı hâline gelmiştir (Güveloğlu, 2020, s. 146). Bu yolla, söz konusu kişiyi dilsel düzeyde (metaforik olarak) bir hayvana dönüştürmek mümkün olmaktadır.

Eski Türklerde, bozkır hayatının zorlu şartları içinde insanın zayıf ve savunmasız doğasını aşma çabası, hayvanlarla kurulan ilişkiyi şekillendiren temel unsurlardan biri olmuştur. Hayvan biçimine girme inancı, kâh doğanın zorlu şartlarına karşı akılcı bir çözüm kâh insanın kendisinden daha güçlü varlıklar karşısında onlara atfettiği kutsiyete bağlı olarak tezahür etmiştir. Ancak Roux, başta Eski Mısır olmak üzere hayvanların tanrılaştırıldığı diğer kültür ve mitolojilerden farklı olarak Türklerde hayvanların hiçbir zaman tanrı olarak düşünülmediğini belirtir. Hayvanlar; uçmak, yüzmek, koku almak gibi insanı aşan bazı yeteneklere sahiptirler ve insanlar bu açıdan onlarla eşit olmadıklarının bilincindedir. Bu nedenle Türk kültüründe hayvan biçimcilik ön plandadır (Roux, 2021, s. 199).

Avcı-toplayıcı toplumlar için hayvanlar, temel yiyecek kaynaklarının başında gelmekteydi. Bu nedenle hayvanları avlamak amacıyla çeşitli yöntemler geliştirilmişti: tuzak kurmak, yem kullanmak, hayvanın kendi türünü kullanmak, maske takmak ve hatta hayvanın dondurulmuş bedeninden yararlanmak gibi. Dolayısıyla kısmen ya da tamamen hayvan kılığına bürünmek, öncelikle beslenme ve giyim amacıyla "yem" olarak kullanılmıştır. İkinci olarak ise dans ve müzik gibi ritüelistik etkinliklerde hayvan biçimine bürünme tercih ediliyordu. Her iki durumda da hayvanların hareketlerinin ve seslerinin taklit edildiği bilinmektedir (Stewart, 2019, ss. 10-11). Diğer yandan avcının hayvan postu giyerek onun sesini taklit etmesine dayalı av hilesinin, yalnızca av hayvanını aldatmak için değil o hayvanın ait olduğu topluluğa dâhil olmak için gerekli olduğu görüşü mevcuttur. Sibirya'da öldürülen bir ayının insan kılığına sokularak toplumun bir ferdi hâline getirilmesi, bu düşüncenin bir örneği olarak değerlendirilmektedir (Bonnefoy, 2000, s. 381). Roux, bu tür törenlerin "ayı bayramı" olarak anıldığını ifade etmektedir (Roux, 2021, s. 213).

Taylor, canlı bir insanın hayvana dönüşmesine yönelik inancın kökenini, ilk insanların hayvan derisi giymesine dayandırmaktadır (Stewart, 2019, s. 14). Ona göre, ilkel inanç sistemlerinde bir ruhun herhangi bir varlığın cismini kazanabilmesi için onun derisini giymesi yeterlidir. Taylor, bu görüşünü Grimm'den yaptığı bir alıntıyla destekleyerek şöyle devam eder:

> En eski yerli inançlarımıza göre insanın kurt biçimine bürünmesi, kurt kemeri veya kurt gömleği kullanmasına bağlıdır; kuğuya dönüşmenin kuğu gömleği veya kuğu yüzüğü gerektirmesi gibi. Dönüşümün büyü amaçlı olmasına gerek yoktur: kurt gömleği giyen ya da büyüyle giymeye zorlanan herkes dönüşüm geçirir. Kurdun görünüşüyle birlikte vahşiliğini ve ulumasını da alır; ormanda kol gezer ve yoluna çıkan her şeyi parçalar. Bu Amerikan kızılderililerinin, maske giyen kişinin maskenin temsil ettiği yaratığın ruhuyla dolduğu inancına veya tören kıyafetlerini giyen şamanın temsil ettiği güce dönüşmesine ya da takipçilerini buna inandırmaya çalışmasına benzer. (Stewart, 2019, ss. 55-56).

Hayvan biçimine girmenin nedenleri arasında avcılık ve ritüelistik pratiklerin yanı sıra daha geniş bir inanç ve hayat görüşünün izleri yer almaktaydı. Bunlar arasında hayvanların ruh

ya da tanrı olarak kabul edilmesi, yırtıcı hayvanlara duyulan korku, iklim ve coğrafyanın gereği olarak hayvanlarla sürekli bir arada yaşama zorunluluğu, hayvanların geçim kaynağı olarak kullanılması gibi etkenler öne çıkmaktadır (Çoruhlu, 1995, ss. 59-60). Alföldi ve Carter da insanın biçim değiştirme arzusunu, vahşi hayvanlardan korunma ya da saklanma gibi nedenlere bağlamaktadır (Akt., Çoruhlu, 1987, ss. 55). Ayrıca hayvan biçimine girerek hayvanın sahip olduğu niteliklerin insana aktarılacağına inanılması da bu dönüşümün temel nedenlerinden biri olarak görülmektedir (Akt., Çoruhlu, 2017b, s. 238). İnsanlar, gökyüzünde uçabilmek, hızlı hareket edebilmek ya da toprağın derinliklerine inebilmek için hayvanlara dönüşme arzusu taşımışlardır (Baldick, 2016, s. 192). Roux'a göre ise hayvan kılığına girme nedenleri arasında kılık değiştirme, soğuğa karşı korunma, oyun, ibadet, avcılık, şamanlık niteliği taşıma ve göğe çıkma gibi çeşitli nedenlerle hayvan kılığına bürünülmesi yer almaktadır (Roux, 1972, ss. 79-80).

Türklerde "hayvan biçimine girme" anlayışı, hem yaşanılan doğal çevrenin etkisiyle hem de zamanla kabul edilen dinî inançların etkisiyle şekillenmiştir. Bu açıdan Animizm, Şamanizm, Budizm ve Manihaizm gibi inanç sistemlerinin etkileri önemlidir (Çoruhlu, 1995, s. 59). Özellikle Budizm'in benimsenmesiyle birlikte ruh göçü inancı ve buna dayalı anlatıların Türk kültürü ve mitolojisiyle etkileşimi dikkat çekicidir. Nitekim Roux, Altay halklarının "yaşamın birliğine ve canlı varlıkların yalnızca yoğunluk olarak birbirlerinden farklı, yapısal açıdansa benzer olduğuna" inandıklarını belirtmektedir (Roux, 2005, s. 92). Ayrıca Roux, ruhun hayvanbiçimli temsilinin dönüşüm fikrine götürecek kadar düşünceleri etkileyip etkilemediğini ya da dönüşüm düşüncesinin eski ruhgöçü inancından doğup doğmadığının bilinemeyeceğini ancak bu iki kavramın birbiriyle bağlantılı olduğunu ve bu ilişkinin hayvanın kültürel üstünlüğünden kaynaklandığını ifade etmektedir (Roux, 2005, s. 232).

Türklerin kültürü, mitolojisi ve sanatının en temel unsurlarından biri hayvandır. Hayvan; ata, rehber, kurtarıcı, yol gösterici, totem ve kurbandır (Baldick, 2016, s. 12). Metamorfoz konusu bağlamında ele alınan hayvan dönüşümleri Orta Asya'da gelişen hayvan üslubunun ortaya çıkmasına katkı sağlayan başlıca unsurlar arasındadır. Nejat Diyarbekirli (1972), bu üslubun kökeninde tabiatüstü kuvvetlere olan eğilimin yattığını belirtir (s. 114). İlkel toplulukların batıl inançlarını şekillendiren bu eğilim, sihir ve tılsım yoluyla hayvanların kemiklerinin veya onları temsil eden çeşitli tasvir ve maskelerin kullanılmasıyla hayvana dönüşümün sağlandığı inancını doğurmuştur. Çoruhlu (1995), hayvan üslubu içinde değerlendirilen hayvan mücadele sahnelerini de bu bağlamda ele almaktadır (s. 71). Türk sanatının erken dönemlerinde hayvan postuna ya da biçimine bürünmüş insan tasvirleri bulunmaktadır. Hayvan-hayvan ya da insan-hayvan mücadelesi biçiminde tasvir edilen bu

sahnelerde, “kazanan hayvanın, savaşta ya da başka bir konuda başarı kazanma isteğinde olan ve hayvanın postuna bürünmüş bir insan olduğu” yorumu yapılmaktadır (Çoruhlu, 2017b, s. 239).

İlkel insanın doğa karşısındaki konumunu ve kendisine en çok benzeyen varlıklardan biri olarak hayvanla kurduğu ilişkiyi betimleyen Roux’un aşağıdaki ifadeleri, bu bölümde ele alınan temel düşüncelerin bir özeti olarak görülebilir.

> Henüz nasıl mücadele edeceğini bilmediği tüm doğa güçleriyle karşı karşıya kalan, Gökle iletişim kurmak için ağaca bağımlı olan, kaçınılmaz sondan kaçabilen bitki örtüsünün bitmeyen verimliliği karşısında hayrete düşen, yiyeceğini ve elbiselerini borçlu olduğu, kendisinden daha iyi yüzen, daha iyi uçan, hata yapmayan, geleceği bilen, önsezisine güvenilen ve biçimi, özellikle de kendi ruhu olmak üzere, her şeyin gerçek ve temel biçimi olan hayvana karşı avda çok sık talihsiz bir rakip durumuna düşen Altay insanı sürekli zayıflıklarıyla yüzleşir. Zayıf yönlerinden bunalarak kendisinden daha güçlü bir şeye dayanmak ister. Gözlemlediği tüm farklılıklara karşın doğasının tüm evreninkiyle aynı olduğunu ve yetersizliklerinin sorumlusunun yalnızca insan olmasından kaynaklandığını bilir. Bu zorlukları dinle, büyüyle, hayvanları ya da bitkileri taklit ederek ve mümkünse bunlarla özdeşleşerek yenmesi tek şansıdır. Ve insan bu şansı değerlendirmesini bilir. (Roux, 2005, s. 91).

En yalın ifadeyle “insan dönüşür” de demek mümkündür.

Metamorfik varlıklar.

İnsanlık tarihinin en eski inanç sistemleri olarak kabul gören Animizm ve Totemizm gibi inançlar bağlamında ilk insanlar, hayvanları kendilerinden üstün görerek onlara tanrısal güçler atfetmişlerdir. Bu inanç evresi “zoomorfik dönem” (hayvan biçimli tanrılar dönemi) olarak adlandırılmaktadır. Hayvan tapımının yaygın olduğu bu evreden uygarlık düzeyinin gelişmesi ve toplumsal yaşamdaki farklılaşmaların etkisiyle birlikte insan-hayvan karışımı yeni tanrıların ortaya çıktığı bir evreye geçilmiştir. Bu dönemin temsilcisi sayılabilecek sfenksler, hayvanın fiziksel özellikleriyle insan zekâsının birleşimini yansıtır. Ardından tanrıların tamamen insan biçiminde düşünüldüğünü gösteren “antropomorfik dönem” gelmektedir. Bu evre, insanın hayvan karşısındaki konumunu yeniden tanımlamış ve üstün gücün yer değiştirdiğini göstermiştir. Bu evrede tanrıların hayvan biçimli görünümden vazgeçilmiş olsa da onlara atfedilen hayvana dönüşebilme yetisi hâlâ bir güç unsuru olarak kendini göstermektedir. Bu süreçte, insanın hayvana yaklaşımı, korku ve hayranlık gibi duygularla şekillenmiş sonunda ise insanın onu denetim altına aldığı diğer bir deyişle ona hükmettiği bir anlayışa geçildiği anlaşılmaktadır (Armutak, 2002, s. 425). Güncelliğini her zaman koruyan bir konu olarak hayvan-insan ilişkisi günümüzde de farklı açılardan tartışılmaya devam etmektedir.

İnsanlık tarihinin erken dönemlerinden beri hayvanların dinî bir nitelik taşıdığı bilinmektedir. Eski Türklerin hayvanlarla olan ilişkisinde de Animizm ve Totemizm gibi ilkel inançların etkileri belirleyici rol oynamıştır.

Hayvan ata inanışlarını biçimlendiren totemik anlayış, insanlarla hayvanlar arasında akrabalık bağı kurarken; evrendeki tüm varlıkların ruh taşıdığını benimseyen animist düşünce ise insanla hayvan arasındaki farkı ortadan kaldırmış ve bu iki varlık arasında homojen bir kozmolojik anlayış ortaya koyarak insan hayvan dönüşümlerini mümkün kılmıştır. Bu iki ontolojik kategori arasındaki geçişkenlik düşüncesi, hayvanı metamorfozun temel objelerinden biri hâline getirmiştir (Demirci, 1998a, ss. 81-85).

Erken çağlarda insan ile hayvan arasındaki ilişki "güç" üzerine kurulmuştur. Güçlü olanın hayatta kaldığı bir ekosistemde, avcılık insan-hayvan arasındaki en belirgin yakınlaşma biçimidir. İki eli, iki koluyla, dik durabilen bir canlı olarak insan; hayvanların sahip olduğu boynuz, kuyruk, sivri dişler, pençeler ve kanatlar gibi özelliklerden beslenen "güç" karşısında zayıf bir pozisyondadır. Hayvanların bu fiziksel özellikleri, onları eylemsel olarak da güçlü kılmaktadır. Yüzme, uçma, sürünme, hızlı koşma ve toprağın derinliklerine inebilme gibi yetenekler, hayvanların insan karşısındaki üstünlüğünü arttırırken insanın gözünde onlara doğaüstü bir özellik kazandırmaktadır. Bu bakımdan insan-hayvan etkileşiminin ilk aşamalarında, insanın gözünde hayvan, fantastiktir[14] diğer bir ifadeyle o dönemde insan için bütün hayvanlar doğaüstü varlıklardır denilebilir.

Mitolojik dönemlerden itibaren "hayvan"ın farkında olan insanın bu türe özgü mevcut özelliklerden yola çıkarak imgeleminde yeni hayvan kombinasyonları ürettiği görülmektedir. Enis Batur, insanın evrendeki tüm hayvan türlerine vakıf olmasının mümkün olmadığı bir dönemde, melez ya da ya karmaşık formlarla henüz karşılaşmasa bile onların "gerçek" olduğuna inandığını ifade ederek gergedan, lama, fok, kutup ayısı veya tapir gibi hayvanları görmemiş olan birinin ejderha, tekboynuzlu at ya da kanatlı at gibi hayali yaratıkların varlığına inanmasının son derece anlaşılabilir olduğunun altını çizer. Batur, gerçek ve hayali hayvan imgeleri arasındaki bu belirsizliğin XV. yüzyıla kadar sürdüğünü ve son yarım yüzyıldır ise doğa belgesellerinin etkisiyle "gözümüzle göremediğimiz yaratıkların dünyasının yerini, gözümüzle gördüğümüz hâlde varlıklarına, böyle oluşlarına inanmakta güçlük çektiğimiz canlılar dünyasının aldığını" ifade eder (Batur, 2002, s. 192). Örnek vermek gerekirse eğer doğada gerçekten kırk ayaklı bir canlı türü var olmasaydı kırkayak, çoğaltılmış organ yapısı nedeniyle son derece fantastik bir üretim olarak değerlendirilebilirdi. Ancak onu fantastik

[14] Fantastik sözcüğü burada, olağanüstü, hayali, kurmaca, mitolojik, metamorfik, düşsel, karışık, olağandışı, efsanevi, antropomorfik, melez, hibrit gibi terimlerle ifadelendirilen ve ortak özelliği doğada var olanın karşıtlığına dayalı bir anlamı kapsamaktadır.

kılmayan temel unsur, doğada var olmasıdır. Diğer bir ifadeyle kırkayağı kanatlı attan ayıran esas fark, onun reel dünyada dönüşüm geçirmeksizin çok ayaklı yapısıyla var oluşudur.

İnsan, hayvanı biçimsel olarak değiştirerek onu başkalaştırır. Bu süreçte metamorfoza uğrayan hayvanın aldığı yeni biçim, onun olumlu ya da olumsuz biçimde anılmasını sağlar. "Hayvani köken, insanın ilahi kaynağını göstermek için başvurulan bir açıklama biçimi olabildiği gibi, hayvanileştirme, ucubeleştirme veya melezleştirme bir şeytanlaştırma biçimi de olabilmektedir." (Kocabıyık, 2015, s. 246). Ortaya çıkan bu melez varlıklar, daha güçlü, daha hızlı, koruyucu, tılsımlı ve kutsal gibi olumlu özellikler taşıyabileceği gibi; canavar, şeytan, cin, peri gibi korkutucu figürlere de karşılık gelebilir.

Felsefi açıdan bakıldığında canavarlarla mücadele, insanın kötü huyları ve sınırsız arzularıyla savaşı olarak yorumlanmaktadır (Güveloğlu, 2020, s. 137). Psikolojik açıdan ise Jung'un, kişiliğin gizli, bastırılmış, günahkâr ya da karanlık yönlerini temsil eden "gölge arketipi" kavramından söz etmek mümkündür. Buna göre mitolojik canavarlar, kişinin kendi gölge arketipi ile yüzleşmesinin simgesel bir tezahürü olup onun içindeki kötülükle mücadelesinin dışa vurumu olarak değerlendirilmektedir. Canavar üretimindeki bir başka itki ise korku duygusudur. "İnsan kendi bilincindeki korkuyu, başa çıkamadığı duygularını bir devde, peride, cinde var ederek sonra da onunla savaşır." (Meraki, 2022, ss. 153-157). Buradan yola çıkarak canavar figürünü, kişinin içsel çatışmalarının dışa yansıması şeklinde yorumlamak mümkündür.

Ali Güveloğlu, tanrıların hayvan simgeleriyle eşleştirilmesinin arkasında insanın sınırlı yetenekleriyle hayvanların üstün niteliklerini birleştirme düşüncesinin yattığını, insanın doğa koşulları karşısındaki eksikliğini bu sayede telafi ettğini ifade etmektedir (Güveloğlu, 2020, s. 145). İnsan, hayvanların güçlü, hızlı ve çevresel etkilere karşı daha dayanıklı olan yapısal özelliklerini kendisine aktarmak istemiştir. "Mitolojide birleştirilmiş güçler her zaman tek merkezli güçlerden üstün görülmüştür." (Güveloğlu, 2020, s. 145). Bu sebeple insan-hayvan birleşimine dayalı varlıklar, güç eksenli melez bir tür ortaya çıkararak tırtılın metamorfozunda olduğu gibi insan da yeni yetiler kazanabilmek için kendini dönüştürmüştür. Diğer yandan farklı hayvan türlerinin birleşimiyle oluşan melez varlıklar arasında, insan-hayvan çiftlerinin yanı sıra, hayvan-hayvan çiftleri de çoğunluktadır. Bu tür tasarımlara, iki başlı hayvanlar, koç başlı geyikler veya aslan pençeli, kanatlı boğalar örnek olarak verilebilir (Roux, 2005, s. 246).

Tasnif edilmemiş hayvan türlerinin çokluğu ve belirsizliği, onlarla aynı yaşam alanını paylaşan insan için endişe ve korkuyla örülü bir atmosfer yaratmıştır. Günümüzde ise gelişen bilim ve teknoloji sayesinde insan, hayvandan hâlen korkmaya devam etmekle birlikte, sahip olduğu imkânlar bakımından ondan üstün bir konuma geçmiştir. Artık onu tanır, sınıflandırır,

ondan yararlanır ve ona hükmeder. Yine de yırtıcı bir hayvanla yüz yüze gelmek istemez ancak bunun ne anlama geldiğini bilir. Bu anlamda hayvanla ilgili olarak bilinmezin yarattığı korku, farklı bir boyuta evrilmiş olsa da insan için korku duyulacak yeni meseleler ortaya çıkmıştır. "İnsan psikolojisindeki şekli ya da zamanı fark etmeksizin insan varlığını tehdit eden bir öteki her zaman için vardır ve var olacaktır." (Meraki, 2022, s. 153). Yapay zekâ, robotlar, uzaylılar, Ufo'lar, Marslılar gibi tümüyle kavranılamayan meseleler, günümüzde hayvana dair korkuların yerini almış görünmektedir. Diğer yandan olası nedenlerine çokça değindiğimiz hayvan metamorfozları ve insan-hayvan karışımı hayali varlıklara duyulan ihtiyaç, günümüzde kendini güncelleyerek makine-insan, robot-insan ya da robot-hayvan gibi yeni melez üretimlere dönüşmüştür. İmgesel düzeyde biçimlendirilen insan-hayvan karışımı metamorfik varlıklar, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sunduğu imkânlarla zihinde tasarlanmakla kalmamış fiziksel olarak da üretilebilmeye başlanmıştır.

Bedensel Bütünlüğün Bozulması: Organların Metamorfozu

Eski çağ insanı açısından, aynı özün farklı suretleri olarak algılanan insan ve hayvan görünümleri arasında geçişkenlik bulunduğuna dair çeşitli inançlar mevcuttur. İnsan ve hayvan arasındaki dönüşüme dayanan bu inanış, iki tür arasındaki sembolik alışverişi mümkün kılar. Bu sayede insan, post, tüy, kanat ve boynuz gibi hayvansal ögelere sahip olarak bu varlıklara ait bazı yetileri simgesel düzeyde kendisine transfer etmiş olur (Bonnefoy, 2000, s. 377). İnsanı olumlu ya da olumsuz yönde dönüştüren bu unsurlar aynı zamanda biçim değiştirmenin somut göstergeleridir. Bu bağlamda hayvan ya da insana ait uzuvların sembolik anlamları metamorfozu sağlayan unsurlar olarak kısaca ele alınmıştır.

İnsan bedeninin evreni içeren bir mikrokozmos olduğu görüşü çok eski dönemlere dayanmaktadır. Bütüncül bir beden sembolizminin yanı sıra her bir organ ayrı bir temsil gücüne sahiptir. Örneğin baş otoriteyi; başa taç giymek hükümdarlığı; saç gücü simgelerken göz, ruha açılan bir pencere görünümü sunar. Burun ise fallik bir unsur olarak yorumlanmaktadır (Wilkinson, 2011, s. 104).

Efsanevi yaratıklar, doğaüstü güçlerin ya da insan ruhunun farklı yönlerinin sembolleri olarak yorumlandığı gibi bazen haberci bazen de öğretmen olarak görülmüştür. Bu varlıklar, doğanın aşılması gereken karanlık ve dizginlenmemiş güçlerini temsil eder. "Canavarla savaşan kahraman" motifinde olduğu gibi onları yenmek, iyinin kötüye karşı galibiyetini ve kaosun düzene dönüşmesini simgeler. Tanrılarla ilişkilendirilen bu hayali varlıklar, kimi zaman onların aracı ya da bineği olma görevini üstlenirler. Yarı insan yarı hayvan formundaki hibrit yaratıklar, aynı zamanda sembollerin iç içe geçtiği bir yapı kurarak yeni anlam katmanlarının üretilmesini sağlar (Wilkinson, 2011, s. 74).

Fantastik varlıklar dünyasında, hayvan ya da insana ait uzuvların farklı şekillerde birleştirilerek yeni varlık kombinasyonları oluşturulduğu görülmektedir. Tek başına ne hayvan ne de insan olan bu yaratıkların gelişigüzel birleştirilmediği de bir gerçektir. J. L. Borges; grifon, sfenks, kentaur ve kanatlı aslan gibi karma veya teratolojik varlıkların yaşadığı bu evreni "mitolojik hayvanat bahçesi" olarak adlandırır. "Bir canavar, gerçek varlıkların parçalarından oluşan bir bileşimden başka bir şey değildir." (Borges, t.y., s. 12) düşüncesinden hareketle çeşitli hayvanların birleşiminden sonsuz sayıda fantastik varlık üretilebileceği ve bunların gerçek varlıkların sayısını aşacak kadar çok olabileceğinden söz edilebilir. Ancak Borges, işleyişin böyle olmadığını vurgulayarak üretilen bu yaratıkların ölü doğduğunu söyler. Çünkü bunlar, hayal gücünü harekete geçirecek estetik ve simgesel güce sahip değildir. Nitekim Flaubert, *Ermiş Antonius ve Şeytan* adlı eserinde bilinen canavarlara ilaveten kendisi de bazı kombinasyonlar yaparak çeşitli yaratıklar tasarlamaya çalışmış ancak başarılı olamamıştır (Borges, t.y., s. 12).

Şamanın hayvan biçimine girmek için kullandığı hayvan sembolleriyle donatılmış elbise ve aksesuarların onun dönüşümünde kilit rol oynaması gibi hayvanların karakteristik özelliklerinin birbirleri arasında ya da insan-hayvan dünyaları arasındaki aktarımı da metamorfozu sağlamaktadır. Bu durum, özellikle fantastik varlıkların biçimlendirilmesinde kendini gösterir. Örneğin insan başı, aslan gövdesi ve kuş kanatlarından müteşekkil sfenks; akıl, güç, hız ve koruyuculuk gibi çeşitli özellikleri bünyesinde barındıran melez bir varlık olarak şekillenir. Hayal gücünün ürünü olan bu varlıklar, metamorfoza uğramış bir beden görünümü sunarlar. Bedenin uzuvlarıyla oynamak; onları eklemek, çıkarmak veya yerlerini değiştirmek yoluyla beden "olduğundan daha fazlası" hâline getirilir. Hayvanın gücüne insanın aklını eklemek bedensel dönüşüm yoluyla somutlaştırılır ve böylelikle metamorfik süreç başlatılmış olur.

Organların eksik ya da fazla olma durumu.

Türk mitolojisinde çift olması gereken bir organın yerinde tek organın varlığı anormallik göstergesi olup genellikle yeraltı dünyasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu bakımdan tek ayak, tek kol, tek boynuz ya da tek göz gibi uzuvlar, mitolojik anlatılarda demonikliğe işaret etmektedir (Bayat, 2013, s. 110; Bayat, 2016, s. 312). İnsan bedeni ve ona ait organ sayıları normal kabul edildiğinde mitsel varlıkların baş, göz, el ve kol gibi çoklu uzuvlara sahip olması, bu uzuvların temsil ettiği niteliklerine vurgu yaparken eksik organlar aşağılanmışlık, kabalık, kusurluluk ya da bayağılıkla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda Türk mitolojisinde yer alan Tepegöz, Oğuz Kağan Destanı'ndaki tek boynuzlu at ve Yunan mitolojisindeki Kykloplar eksiltilmiş organ yapılarıyla dikkat çeker.

Vücudun baş kısmında, yüz bölgesinde bulunan ve görmeye yarayan göz organı, canlılık ve dirilik göstergesidir. Nitekim "dünyaya gözlerini açmak" ya da "gözlerini yummak" gibi ifadelerle doğum ve ölüm, göz metaforuyla dile getirilmektedir (Ersoy, 2000, s. 227). Göz sembolizmini "ilahi göz" ya da "kem göz" gibi olumlu ve olumsuz çağrışımları bünyesinde barındıran düalist bir yaklaşımla açıklamak mümkündür. "İlahi göz", her şeyi gören, her yerde bulunan tanrısal ve mistik bir varlığı temsil ederken "kem göz" ise kıskançlık ve fesatla ilişkilendirilerek demonik varlıklarla özdeşleştirilen yıkıcı bir bakışı sembolize eder (Dilek, 2021, s. 21).

Alnının ortasında tek bir göz bulunan Tepegöz ve Kyklops gibi demonik varlıklar, kaba kuvvetin, ilkelliğin ve insanlık dışı eylemlerin sembolü olarak değerlendirilir. Bu yönleriyle zekâdan ve bazı insanî ilişkilerden yoksunluğa işaret ederler (Ersoy, 2000, ss. 226-229, 412). İnsan gözü çift olmasına karşın belirli ve sınırlı bir mesafeyi görebilir. Herhangi bir engelin arkasını göremez ancak gördüklerini anlamlandırma ve yorumlamaya yarayan zekâsıyla idrak kaabiliyeti olan bir canlıdır. Tek gözlü varlıklarda ise bu bilinç hâlinin azalması ve insandan daha aşağı bir düzeyde yer almaları gözün eksiltilmesi ile sembolize edilmektedir (Wilkinson, 2011, s. 107). Diğer yandan dev formundaki bu yaratıklar, insan bedenine kıyasla çok daha büyük ebatlara sahiptir ve göze/görmeye/idrake dayalı inceliğin karşıtı olarak iri cüsseleriyle kaba gücü ve vahşiliği temsil ederler. Tek gözlü bu varlıklar, mit ve masallarda kahramanın mücadele ettiği ve yenmek zorunda olduğu kötücül güçlerin insandışı temsillerini sunmaktadır.

Mitolojide "üçüncü göz", göz organına atfedilen değere istinaden olumlu anlamlarla yüklüdür. İki gözün fiziksel sınırlılığını aşan bu üçüncü göz, görüş alanını genişleterek sahibine manevi bir boyut kazandırır. Hinduizm ve Budizm'de "üçüncü göz" ya da "Bilgelik Gözü", sezgi, bilgi ve aydınlanma anlamına gelir. Mısır mitolojisinde ise tanrı Horus'un gözü, hem tanrısallığı hem de güneşi sembolize etmektedir. Efsaneye göre Horus, öte âlemi yönetmesine yardımcı olması için gözünü babası Osiris'e armağan etmiştir (Wilkinson, 2011, s. 107).

İnsan vücudunun en hareketli kısımları olan kol ve bacaklar ile bunların uzantıları olan el ve ayaklar, anatomik yapının en dinamik unsurlarıdır. Bacaklar denge ve hareketi sağlarken kollar ise uzanma ve kavrama gibi fonksiyonlara sahiptir. Bu uzuvların önemi "kapı kolu", "sehpa ayağı" gibi metaforik kullanımlarda da kendini göstermektedir. El ve kolların aldığı çeşitli pozisyonlar; dua, yakarış, teslimiyet, güç, iktidar, af dileme, acizlik, koruma, yardım ve sevgi gibi çok çeşitli sembolik anlamlar üretmektedir (Ersoy, 2000, s. 243). Brahma ve Vişnu başta olmak üzere birçok Hindu ve Budist tanrı, çok kollu ve çok başlı olarak tasvir edilmiştir. Tanrılardaki bu çoklu organ yapısının üstlendikleri rollerin çeşitliliğiyle ilişkili olarak simgesel bir anlam taşıdığı düşünülmektedir (Ersoy, 2000, s. 115). Diğer yandan tanrıların doğaüstü

karakterlerinin ve kutsallıklarının sembolü olan bu çoğaltılmış organlarda her bir kolun veya elin farklı bir nesne taşıması ya da belirli bir işareti göstermesi, ilgili tanrı ya da tanrıçanın karakterine ve sahip olduğu güce gönderme yapmaktadır (Gibson, 2013, s. 123). Ayrıca mitolojik anlatılarda İblislerin/şeytanların ayakları genellikle onların hayvani doğasını vurgulayarak kıllı ya da ters dönmüş biçimde tasvir edilmiştir (Wilkinson, 2011, s. 117).

Baş.

Baş, konumu itibarıyla gövdeyi yönlendirerek ayak, bacak gibi hareket etmeye yarayan organlara liderlik eden, vücudun temel bölümlerinden biridir. Baş, "kişinin bedensel, ruhsal ve kültürel yönleriyle bütüncül anlamda kimliğini taşıyabilen bir imge" olması bakımından tüm vücudu temsil eder (Aydın, 2021, s. 78). Örneğin bir kurt kafası, yapısal özellikleriyle varlığın geri kalan kısmını tahmin etmemizi ya da onu bütüncül bir şekilde bir hayvan türü olarak idrak etmemizi kolaylaştırır. Portreler ya da vesikalık fotoğraflar, bedenin adeta bir özeti niteliğinde olup temsil ettikleri varlığın tanınmasını kolaylaştırır.

Bedenin en üst kısmında yer alan baş, beyne ev sahipliği yapması bakımından düşüncenin merkezi olarak kabul edilir. Diğer yandan ağız, burun, gözler ve kulakların bulunduğu bölge olması nedeniyle de önemlidir. Bu açıdan görme, duyma, konuşma ve nefes alma gibi faaliyetlerin büyük çoğunluğu başla ilişkilidir. "Kişi" anlamına da gelen baş, yuvarlak formu nedeniyle kubbeye benzetilmiş; Platon ve Hipokrat tarafından evrenin küçük bir prototipi olarak yorumlanarak mikrokozmos şeklinde nitelendirilmiştir (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 104).

Baş, sembolik anlamlarla yüklü bir organdır. Başın hareketleri de çeşitli anlamlar taşır. Örneğin baş eğmek saygı ifadesidir. Hükümdarlar "bir devletin başkanı olarak zaten politik bedenin başında yer almaları"ndan hareketle başlarına taç giyerler (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 104). Benzer şekilde kazananların başı zafer tacıyla süslenir (Wilkinson, 2011, s. 106). Başın ihtiva ettiği sembolik anlamlar çeşitli atasözü ve deyimler yoluyla dile de yansımıştır. "Akılsız başın cezasını ayak çeker", "baş nereye giderse ayak da oraya gider", "başkaldırmak", "baş koymak", "baş tacı etmek", "başının dikine gitmek", "baş eğmek", "başını belaya sokmak", "baş koymak", "başa gelmek" ve "başına çıkarmak" gibi ifadeler, başın kültürel ve toplumsal anlam katmanlarına işaret eder.

Ahmet Yaşar Ocak (2013), "İnsan başı her toplum ve kültürde vücudun en muteber ve şerefli azası kabul edilmiştir." diyerek (s. 71), *Dictionnaire des Symboles*'den aktardığı bilgiler doğrultusunda, başın yönetme, emretme ve aydınlatma yetkisini taşıdığını; maddenin olduğu kadar ruhun da tezahürü olduğunu ifade eder (Akt., Ocak, 2013, s. 71).

Araştırmacı, *Türk Folklorunda Kesik Baş*[15] adlı eserinde, Türk folklorunda "kesik baş" motifini işleyen çok sayıda destan, efsane, masal ve menkıbenin varlığını vurgulayarak bunlar arasında bilinen en eski örneğin *Hikâye-i Kesik Baş* olduğunu ifade eder. Eser, kahramanının "gövdesiz bir insan başı" olması yönüyle son derece fantastik bir anlatıya sahiptir. Bu hikâyeden türetildiği tahmin edilen "başı kesilmiş gövde"nin kahraman olarak yer aldığı başka anlatılar da mevcuttur. Özellikle başı kesilse bile savaşmaya devam eden yiğitlerin hikâyeleri, bu motifin en bilinen örneklerindendir (Ocak, 2013, ss. 19, 52-53).

Mitolojide yer alan hayvan başlı insan figürleri, tanrıların zoomorfik tasavvurlarıyla ilişkilidir. Özellikle bu konuda Mısır mitolojisi, çakal başlı Anubis, şahin başlı Horus ve kedi başlı Bastet gibi pek çok tanrısıyla başı çeker. Türk–Moğol kültüründe ise melez varlıkların biçimlendirilmesinde genel olarak "üst kısmı insan, alt kısmı hayvan" formuna dayanan bir anlayıştan söz edilse de (Karakurt, 2011, s. 47), bu imajın tersi yönünde örnekler de mevcuttur. İt-Baraklar (köpek başlı insanlar) (Roux, 2017, ss. 47-48), kartal başlı (Hoppal, 2019, s. 60), kurt başlı (Roux, 2017, s. 50) ve tavuk başlı insanlar (Çoruhlu, 2024b, s. 507) bu tür figürlere örnek teşkil eder. Türk mitolojisinde görülen hayvan başlı-insan vücutlu varlıkların, hayvana dönüşüm düşüncesinin bir yansıması olarak hayvan maskeleri aracılığıyla temsil edildiği de bilinmektedir.

Baş, aynı zamanda bir kült objesidir. Türklerde, savaşlarda kahramanlığın bir göstergesi olarak düşmanın başının kesilip ganimet olarak muhafaza edildiği bilinmektedir. Yine düşmanın kafatasından içki kabı yapılması da yaygın bir gelenektir. Kafatası kültünde, kafatasının bir saygı objesi ya da aşağılayıcı bir araç olarak algılanması, onun ait olduğu kişinin toplumsal statüsüyle doğrudan ilişkilidir. Kafatası bir düşmana aitse, içki kabı örneğinde olduğu gibi, ona hükmetmenin bir simgesine dönüşürdü. Şayet kafatası bir ataya aitse ona saygı duyulurdu. Hayvanlara ait kafatasları ise kötü güçlere karşı korunma amacıyla kullanıldığı gibi akraba sayılan kutsal bir varlığı temsil ettiğine de inanılmaktaydı (Roux, 2017, ss. 49-50).

Tüm canlıyı hatırlatmak için baş, tek başına yeterli bir organdır (Roux, 2017, s. 50). Örneğin Göktürklerin bayraklarının tepesindeki kurt başı, hem atayı hem de yol gösterici bir figür olarak kurdun bütününü temsil eder. Melez varlık imgelerinde başın insan ya da hayvan olması hangi karakterin daha baskın olduğuna işaret eder (Roux, 2017, s. 50). Sfenkslerde yer

[15] Hikâyeye göre bir gün Hz. Muhammed sahabelerle oturmuş sohbet ederken kapıdan kesik bir insan başı girer. Hz. Ali, bu kesik insan başını Hz. Muhammed'e götürmek ister. Kesik Baş; bir devin kendi vücudunu yediğini ve karısını kaçırdığını söyleyerek yardım ister. Hz. Muhammed'den izin alan Hz. Ali Kesik Baş'la birlikte devin peşine düşer ve sonunda onu alt eder. Kesik Baş vücuduna ve karısına kavuşur. Destan hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Ocak, 2013).

alan insan başı, o çağ insanının bilincinde insanların hayvanlara kıyasla zihinsel açıdan üstün olduğuna dair inancın bir yansımasıdır (Ersoy, 2000, s. 415).

Vücut üzerinde yer alan birden fazla baş (çoğul baş/çok başlılık/polisefali), sahibinin farklı yönlerini veya işlevlerini simgeleyen bir unsur olarak yorumlanabilir (Wilkinson, 2011, s. 106). Mitolojik yaratıkların çok başlı olarak betimlenmelerinin arkasında, sahip oldukları baş sayısıyla orantılı bir biçimde güçlerinin arttığına ya da aynı anda değişik güçleri temsil ettiklerine dair bir düşünce yatmaktadır. Üç yüzlü, üç başlı veya üç gövdeli Hekate; dört koç başlı Amon-Ra; üç başlı İndra; üç başlı Kerberos köpeği ve çift başlı kartal gibi mitolojik varlıklar, bu tür varlıkların öne çıkan örnekleridir (Ersoy, 2000, s. 212).

İnsan başına yüklenen sembolik anlamları daha da çeşitlendirmek mümkündür. Bu sembolik anlatımın çalışmamız açısından önemi, başın dönüşüme dair içerdiği anlamla ilgilidir. Bu bakımdan insan başının bir hayvan bedenine yerleştirilmesi, başın işlev ve anlamının bir hayvan bedeniyle bütünleştirilmesi manasına gelir. "Kafanın biçim ve yer değiştirdiği, bedenle ilişkisinin fantastik bir kurgunun parçası olarak düşünüldüğü ya da bedenden koparıldığı birçok örnek, mitsel ya da dinsel konuların bir unsuru olarak sanat tarihinde yer almaktadır." (Aydın, 2021, s. 78).

Bu tür melez varlıklar, insan ve hayvana ait niteliklerin birleşimini içeren bir yaklaşımı yansıtır. Ancak bu kombinasyonlarda, insana ait uzvun gerçek işlevinin mi yoksa sembolik değerinin mi öncelendiği net değildir. Aynı şekilde hayvana ait bir organın insan bedenine eklemlenmesinde de işlevsel yön mü yoksa sembolik anlam mı ön plandadır, bu durum yoruma açıktır. Sembolik değerin öne çıkarıldığı durumlarda, insanın kutsalla bütünleşmesi; işlevsel boyutun esas alındığı durumlarda ise insana ait olmayan özelliklerin kazandırılması yoluyla "arttırılmış güçlerle yüklü daha işlevsel insan" düşüncesine ulaşmak mümkündür.

Boynuz.

Boynuz; boğa, geyik, keçi, bizon gibi hayvanların güç, hız ve çeviklik gibi özelliklerinin sembolik taşıyıcısı olup "bazı hayvanların başında bulunan, tırnaksı bir maddeden, uzun, kıvrık veya çatallı korunma organı" olarak tanımlanır (TDK Sözlük-b, 2023). Boynuz, parçanın bütünü temsil ettiği anlayışından hareketle önemli, değerli, kutsal veya kült objesi olarak görülen başta boğa ve geyik olmak üzere boynuzlu hayvanların sahip olduğu sembolizmi taşır. Bu bakımdan boynuz, ait olduğu hayvanın bir temsilcisidir. Örneğin kuvvet ve kudretin simgesi olan boğa, hükümdarın siyasi gücünü belirten bir unsurdur (Çoruhlu, 2024b, s. 115). Bu niteliklerin, boğanın bir uzvu olan boynuza aktarılarılmasıyla boynuz, hayvanın tamamını sembolize eden bir yapıya dönüşür.

Mezopotamya, Avrupa, Anadolu ve Eski Mısır'ın da dâhil olduğu pek çok kültürde boynuz; bereket, koruyuculuk ve güç sembolü olarak eril gücü temsil eder (Altıer, 2018, s. 22). Eski tarihlerden beri boynuz, özellikle boğa boynuzu güç ve kuvvetin sembolü olarak kabul edilmiş ve bu nedenle tanrı ve kutsal yaratık tasvirleri boynuzlu yapılmıştır (Ersoy, 2000, s. 405). Evlerin kapısının dışına boynuz asmak çok eski bir gelenek olup bu boynuzların, nazar ve kötü ruhlardan koruduğuna inanılmaktadır. Türkler arasında, erken dönemlerde, koç kafası ve boynuzlarının mezarlara konulduğu ve Anadolu'nun birçok yerinde koç boynuzunun evlerin giriş kısmına asılması geleneğinin günümüzde de devam ettirildiği bilinmektedir (Berkli, 2007b, s. 66, 171).

Çoruhlu, eski Türk inanışında ve diğer Asya topluluklarında boğa figürünün birbirine zıt iki kavramı içerdiğini ifade eder. Bunlar, iyinin temsilcisi olan Gök Boğa ile kötünün sembolü Kara Boğa'dır. Gök unsuruyla bağlantı kurularak hayvan ata ve ongun kabul edilen Gök Boğa, yiğitlik, güç ve kuvvet sembolizmiyle öne çıkar. Yeraltı unsurlarıyla ilişkilendirilen Kara Boğa ise, yeraltı hükümdarı Erlik'i sembolize ederek kötülüğün ve kötü güçlerin temsilcisi olur (Çoruhlu, 2024b, ss. 113-117). Bu bağlamda boynuzun da "çelişkili bir sembolikliği" söz konusudur. Gücü, erkeksiliği, mücadeleci bir karakteri simgeleyen boynuz, tüm bu olumlu niteliklerin yanı sıra kötücül karakterlerin de sahip olduğu bir uzuvdur. Boynuzun yeraltı âlemiyle ilişkilendirilmesinde Budizm, Hristiyanlık ve İslamiyet gibi dinlerin etkisinden de söz etmek mümkündür. Özellikle Müslümanların, Şeytan'ı tıpkı Erlik gibi boynuzlu ve kuyruklu bir varlık olarak tasavvur etmeleri, boynuzun Şeytan'ın simgelerinden birine dönüştüğünü göstermektedir (Bayat, 2013, s. 110).

Boynuzlu bir hayvan olarak Türk sanatında öne çıkan figürlerden biri de geyiktir. Anadolu'da geyik boynuzları, nazardan korunmak, bereket ve uğur getirmek amacıyla evlere asılmaktadır (Cunbur, 1982, s. 86). Geyiğin boynuzlarının her yıl dökülüp yeniden çıkması, onu yenilenme ve ölümsüzlük sembolü hâline getirmiştir (Kumartaşlıoğlu, 2017, s. 146). Şamanlar için de geyik boynuzları önemli birer simgedir. Leontiev'e göre, şamanlar ayinlerde boynuzlu başlıklar giyerek "boynuzlu antropomorfik figür" imajına bürünürler (Akt., Hoppal, 2019, s. 56). Erken devir Türk sanatında geyik, şamanın biçim değiştirmesinin, hayvan atasının ya da yardımcı ruhunun sembolüdür. Şamanın, geyik boynuzlu başlıklar ya da masklarla birlikte özellikle ren geyiği formuna uygun giysiler giymesi, onun biçim değiştirerek bir hayvan kılığına girmesiyle doğrudan ilişkilidir.

Boğada olduğu gibi geyikte de çift değerli bir yaklaşım söz konusudur. Geyik, olumlu anlamlarının yanı sıra bazı sahnelerde kötülüğün ve karanlığın sembolü olarak da değerlendirilmiştir. Özellikle hayvan mücadele sahnelerinde yenilen pozisyonda tasvir edilmesi, bu olumsuz çağrışımla ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu, 2024b, ss. 160-161). Boğada olduğu gibi geyikte de boynuzlar, parçanın bütünü temsiliyetinden hareketle geyiğin simgeselliğini taşır. Bu bakımdan boynuz, yararlı nitelikleri öne çıkmakla birlikte, kullanımına göre hem olumlu hem de olumsuz[16] özellikleri bünyesinde barındıran çok katmanlı bir temsil gücüne sahiptir.

Asur'da boynuzlarla süslenmiş taç, bir kraliyet simgesidir. Mısır'da ise Tanrı Amon, koç boynuzlarıyla tasvir edilmiştir (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 121). Hitit güneş kursu kompozisyonunda, evrenin boğa boynuzları üzerinde gösterildiği betimlemede dinsel bir amblem olarak boğa boynuzu kullanılmıştır (Ersoy, 2000, s. 418). Yunan mitolojisinde doğanın kontrol edilemeyen ve taşkınlıklarını sembolize eden satirler, yarı insan yarı keçi melez varlıklar olarak boynuzludurlar (Gardin & Olorenshaw, 2019, ss. 120-121). Türk kozmolojisinde ise boynuzun sembolik anlamları daha da çeşitlenmiştir. Geyik boynuzu hayat ağacını, keçi boynuzu ise dünya dağını ya da yeryüzünün eksenini simgelemektedir (Dalkesen, 2015, s. 61). Ayrıca eski Türklerde dünyanın bir öküzün boynuzları üzerinde durduğuna dair bir inanış da mevcuttur (Ögel, 2014a, s. 476).

Tarihin eski dönemlerinden itibaren güçlü bir sembolizme sahip olan boynuzun, tek ya da çift olarak kullanımı farklı manalar taşımaktadır. Çift boynuz, evrensel düzen içerisinde karşıtların birliğini simgelerken tek boynuz, düzensizliği, eksikliği ve şeytani varlıkları temsil eder. Nitekim mitolojik tasvirlerde yer alan tek kollu, tek bacaklı ya da üç kollu, üç bacaklı figürler gibi tek sayılı uzuvlara sahip varlıklar genellikle karanlık dünyaya ait varlıklar olarak yorumlanmaktadır (Karakurt, 2011, s. 240). Türk kültüründe "Kilin" adıyla bilinen at, tek boynuzludur. Koruyucu bir ruh olan Umay'ın üç boynuzlu tasvirleri ilgi çekicidir. Umay'ın çocukları kötü ruhlardan koruma işlevi, onun en az bu ruhlar kadar güçlü olması gerektiği anlayışıyla izah edilmiştir (Karakurt, 2011, s. 223). Diğer yandan Umay'ın üç boynuzlu

[16] Boynuzun güç, kuvvet, otorite, mutluluk, bolluk ve bereket anlamına gelen sembolizasyonu ile Avrupa'dan dünyaya yayılan yeni 'boynuzlu (karısı tarafından aldatıldığını bilen koca) tabiri arasında herhangi bir münasebet mevcut değildir. "Bu tabir, semizleşmelerini temin gayesiyle kısırlaştırılan horozların, diğerlerinden ayırdedilebilmeleri için ve artık dövüşemeyeceklerinden dolayı işlerine de yaramayacak olan mahmuzlarının kesilerek ibiklerine (fes püskülü gibi) ve boynuza benzeyen bu mahmuzlar sebebiyle hayvanlara 'boynuzlu horoz' denilmesinden (mahmuzlu horoz denemez, çünkü o zaman mahmuzu kesilmemiş horozlar akla gelir) kaynaklanmakta olup (bkz. *Webster's Third New International Dictionary*) "dişisini kıskanmayan, onun uğruna döğüşmeyen erkek' manasında kullanılmaktadır. Avrupa'daki bu boynuzlu tabirinin fazla eskilere gitmemesi gerekir. Çünkü eskiden beri bilinseydi, Michelangelo, bu çirkin manayı göz önünde tutar ve ünlü Hz. Musa heykelini boynuzlu yapmazdı." (Ersoy, 2000, s. 406). Günümüzde aldatma olgusunu çağrıştıran boynuz, bu anlamıyla ihanetin ve sadakatsizliğin sembolü olarak görülmektedir (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 121).

tasvirlerinde dişil ve kötücül ruhların tezahürü olarak kabul edilen alkarısı/albastı inancının etkisi olduğu da düşünülebilir.

Zülkarneyn, Türk-İslam geleneğinde iki boynuzlu ecdat ya da hükümdar figürünün önemli bir örneğidir. Kelime anlamı itibarıyla "iki boynuzlu" ya da "iki zamanlı" anlamına gelir. Peygamber olup olmadığı tartışmalı olan Zülkarneyn, tarihte Büyük İskender ve Oğuz Kağan gibi isimlerle özdeşleştirimiştir. Oğuz Kağan Destanı'nın yazma nüshasında, Oğuz çift boynuzlu bir öküzle tasvir edilmiştir (Bayat, 2013, s. 66). Aynı destanda, Oğuz'un öldürdüğü canavar ise tek boynuzlu bir yaratıktır (Ögel, 2014a, s. 349). Bayat, Oğuz'un mitik canavarla olan savaşını iki boynuzlu-tek boynuzlu karşıtlığı çerçevesinde değerlendirir. Buna göre Oğuz'un şahsında iki boynuzluluk, kozmik düzeni ve nizamı temsil ederken; canavarın tek boynuzluluğu ise karanlık ve kontrolsüz güçleri simgelemektedir (Bayat, 2013, s. 109).

Kuyruk.

Hayvanlarda bulunan ve omurganın uzantısı olarak gövdenin sonunda yer alan uzun ve esnek organa "kuyruk" denir (TDK Sözlük-c, 2023). Hayvanlara ait bir organ olan kuyruğun çeşitli işlevleri bulunmaktadır. Bunların başında yön bulma ve denge sağlama gelir. Örneğin sincaplar, kuyruklarını hem denge aracı hem de sıçramayı kolaylaştıran bir dümen gibi kullanırlar. Örümcek maymunu ve bukalemun gibi bazı hayvanlar ise kuyruklarınını hareket yeteneklerini arttırmak için kullanırlar. Kuşlarda kuyruk tüyleri, uçuş sırasında manevra yeteneğini destekleyici bir unsurdur. Bunun yanı sıra kuyruk, kirpide savunma, köpekte iletişim, yılanda uyarı ve timsahta avlanma aracı olarak görev yapar. Kısaca farklı türlerde farklı işlevler üstelndiğini söylemek mümkündür (Ersoy, 2000, ss. 406-408).

Kuyruğun sembolik anlamlarına bakıldığında, döngüselliği temsil eden ve kendi kuyruğunu ısıran yılan figürü akla gelir. Mitolojide kuyruk, fallik bir unsur olarak da sembolleştirilmiştir. Antik dönemlerde savaşların sonunda galip gelen askerler, kuyruğu kabartılmış atlara binerek geçit törenlerine katılırdı. Bu sayede kuyruğun eril gücü çağrıştıran sembolik anlamından yararlanıldığı anlaşılmaktadır (Gardin & Olorenshaw 2019, s. 389). Türkçede yer alan "kuyruk sallamak", "kuyruğu dik tutmak", "kuyruk olmak", "kuyruk acısı" ve "kuyruğuna basmak" gibi deyimler de kuyruk sözcüğünün anlam dünyasına dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Kuyruğu düğümlü, örülmüş ya da kesilmiş atlar, Türk kültüründe önemli sembolik anlamlar taşır. Eski Türklerde, yas alameti olarak ölünün bindiği atın kuyruğu kesilirdi (İnan, 2015, s. 198). Bu âdete "tullamak" (dul yapmak) dendiği kaynaklarda geçmektedir. Sahibi ölen at, tıpkı eşini kaybeden biri gibi dul kabul edilirdi. Bu durum, atın kuyruğunun kesilmesi

yoluyla sembolleştirilmiştir (Cihan, 2021a, s. 2025). Türk kültüründe at, kahramanın sadık bir yol arkadaşı olarak görülürdü. Sahibininin ölümünden payına düşen ise onun da gücünü yitirmesi yani atın gücünün toplandığı yer olan kuyruğunun kesilmesidir.

J. P. Roux, mızrağın ucuna hayvan kuyruğu takmanın çok eski dönemlere dayandığını ifade etmektedir (Roux, 2017, s. 51). Türk kültüründe atın kuyruğuyla ilgili bir başka önemli uygulama ise savaşa giderken atın kuyruğunun kesilerek tuğ[17] yapılmasıdır. Bu gelenek, kuyruk sembolizmiyle doğrudan ilişkilidir. Hayvanın tüm gücünün kuyruğunda toplandığına inanıldığından bu gücün aktarımı tuğ yoluyla gerçekleşir (Ersoy, 2000, s. 411). Uğur ve kut işareti olarak kullanılan tuğun tepesine takılan at kuyrukları zamanla yerini renkli püsküllere bırakmıştır (Karakurt, 2011, s. 211).

Türk kültüründe, savaşta ölenlere ait atların kuyruğu kesilerek sahibinin mezarına dikilmekteydi. Bu geleneğe dair bulgulardan biri, önemli bir kültür mirası olan Pazırık kurganından çıkarılan ve kuyruklarının kesilmiş olduğu tespit edilen atlardır. Bu durum, aynı işlemin sahibiyle birlikte gömülen atlara da uygulandığını doğrulamaktadır (İnan, 2015, s. 199). Savaşa giderken atın kuyruğunun bağlanması, savaş esnasında atın hareket kabiliyetinin engellenmemesi gibi pratik bir gerekçeye dayandırılmış olsa da gerçekte bu eylem sahibinin yiğitliğini ve kahramanlığını sembolize eden bir anlam taşımaktadır. Sultan Alparslan'ın Malazgirt Savaşı'na girmeden önce atının kuyruğunu kendi elleriyle bağlaması ve Osmanlı sultanlarından II. Murat'ın defin merasiminde atların kuyruklarının kesilmiş olması gibi örnekler, bu geleneğin Türk tarihindeki köklü ve sürekli varlığına işaret etmektedir (Yılmaz & Toraman, 2020, ss. 754-758).

Hayvan ya da insana ait organların hiyerarşik sıralamasında baş, her zaman üstte ve lider konumda yer alırken; gövde, onun idaresinde olan ikincil bir yapı arz eder. İnsanlarda bulunmayan ancak hayvanlar için önemli bir organ olan kuyruk ise en sonda yer alması bakımından "ek" ya da "ilave" olma niteliğiyle tabi olmayı ve bağlılığı sembolize eder. Anatomik konumu itibarıyla kuyruğun bir tür arkalık, gerilik, takipçilik ve izleyicilik çağrışımı yaptığını söylemek mümkündür (Ersoy, 2000, s. 406). Türk sanatında ise bu geleneksel sıralamayı tersine çeviren, çeşitli hayvanların ya da fantastik yaratıkların kuyruklarına baş eklendiği dikkat çekici tasvirlere rastlanmaktadır. Bu tür örneklere çalışmanın ilgili bölümlerinde ayrıntılı olarak değinilmiştir.

[17] "Türk tarihinde tuğ hükümranlık ve bağımsızlık anlamları taşıyan, bayrak, sancak, alem gibi askerî ve siyasî bir güç ve yetki işaretidir. İslâmiyet'in kabulünden önceki devirlerde sancakla beraber ve aynı makamda kullanılır, bayrakla birlikte ordu ve birliklerin önünde taşınarak yol gösterir. Tuğ kaynaklarda tepesine atkuyruğu bağlanmış, ucuna altın yaldızlı top geçirilmiş, mızrak türünden bir alâmetin adı olarak açıklanır." (Çoruhlu, 2012, ss. 330-332).

Kanat.

Kanat imgesinin şekillenmesinde özellikle Mezopotamya, Eski Anadolu, Antik Mısır ve İran gibi kadim kültürlerdeki dinî inançların etkisinden söz etmek mümkündür. Kanat formu, sanatta koruyuculuk ve tanrısal bir nitelik taşıma gibi anlamlar ifade eder. Gerçek dışı varlıkların tasvirlerinde sıkça kullanılan bir unsurdur. Bu imge kimi zaman gökyüzünü temsil ederek güneşle özdeşleştirilmiş kimi zaman da ölüm sonrası ortaya çıkan ruhların eşlikçisinin bir özelliği olarak kullanılmıştır. Orta Asya Türk sanatında kanat, doğrudan gökyüzüyle ilişkilendirilir. Bu anlayış, öldükten sonra ruhun bedeni terk ederken kanatlı hayvanların ya da varlıkların ruha rehberlik ettiği inancında kendini göstermektedir (Kakış, 2019, s. 58, 88).

Geçmişten günümüze insanın hayvanlara kutsallık atfetmesinin ve onlara öykünmesinin başlıca nedenlerinden biri, bazı hayvanların sahip olduğu uçma yetisidir. Kanatlı hayvanların[18] başında gelen kuşların, yer ve gök arasında özgürce dolaşması insan açısından son derece etkileyici hatta büyüleyici bir durumdur. Tarih boyunca insanın, kuşlardan ilhamla bu yetiyi kendine katma çabasının sonucu olarak pek çok girişimde bulunduğu bilinmektedir (Kasbaryan, 2012, ss. 127-128).[19] Günümüzde insanlar hâlen kendilerine bir çift kanat takarak uçamasa da gelişen bilim ve teknoloji sayesinde kuş formunda tasarlanan uçaklar aracılığıyla bu arzularını dolaylı olarak gerçekleştirebilmişlerdir.

Kanat, hayvanlarda uçmaya yarayan bir çift organdır. Bir nevi kuşların kolları gibidir. Bu yönüyle insan koluna yüklenen koruma ve kollama gibi sembolik anlamlara paralel olarak kanat da soyut anlatımlarda güç ve himaye sembolü olarak kullanılır. “Kol kanat germek”, “kanatları altına almak” ve “kolu kanadı kırılmak” gibi deyimler sözcüğün mecazi kullanımlarını örneklendirir. Diğer yandan kanat, uçma eylemi ve hız kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Yer değiştirme, hafifleme, mevcut koşulları aşma, yer çekiminden kurtulma, maddi benlikten sıyrılma ve dünyevilikten arınarak tanrısal bir mertebeye erişmeyi simgelemektedir. (Ersoy, 2000, ss. 458-459). Tüm bu niteliklere ilaveten kanat, zekânın, özgürlüğün ve ilhamın da sembolü olmuştur (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 329).

[18] Devekuşu, penguen gibi kanatları olduğu hâlde uçma yeteneğini kaybetmiş kuşlar olduğu bilimsel bir gerçek olmasına karşın kanat denildiğinde hem doğrudan hem de dolaylı olarak uçma eylemi akla gelmektedir.

[19] Bilim ve teknolojiden yararlanarak kanat takarak insanın da uçma becerisi kazanması üzerinde çalışanlar ve çeşitli denemelerde bulunanlar arasında Leonardo Da Vinci, Hazerfan Ahmet Çelebi, El-Cevheri, Roger Bacon, Villard de Honnecourt, Giovan Battista, Wright kardeşler gibi isimleri saymak mümkündür.

Kanat uzvunun Türk sanatında çeşitli şekillerde yer aldığı bilinmektedir. Bu kullanımlar arasında kanadın kuşlara özgü bir uzuv olarak doğrudan betimlenmesi; uçma yetisi olmayan at, aslan, boğa, deve gibi hayvanlara eklenerek onlara fantastik bir nitelik kazandırılması; Anka, Simurg, Burak gibi kuş formundaki ya da sfenks gibi kuş formunda olmayan mitolojik varlıklarda yer alması; ayrıca gözle görülmeyen fakat varlığına inanılan cin ve melek gibi ruhani güçlerin tasvirlerinde bulunması öne çıkar. Fantastik varlıklara eklenen kanatlar, onlara uçma yetisi kazandırarak güçlerini arttırırken melek tasvirleriyle sembolize edilen ruhâni, kutsal ve göksel anlamları çağrıştıran bir imaj aktarımını da sağlamaktadır.

Kuşlar, Türk sanatında en güçlü sembolizme sahip olan hayvanlar arasındadır. Türk kozmogonisinde Tanrı'nın ilk olarak kuş biçimine girdiğine ilişkin anlatılar, yaratılış destanlarında yer almaktadır. İslamiyetten önceki Türk sanatında ise kuş tasvirleri, ruh sembolü olarak görülmekte ve genellikle Umay'la ilişkilendirilmektedir. Şamanizmde, gerek şamanın ilk atası ve yardımcı ruhlarından biri olması gerekse ayinlerde şamanın biçimine girdiği hayvanlar arasında yer alması kuşların önemine işaret etmektedir. İslamiyetin kabulüyle birlikte bazı velî zâtların don değiştirerek kuş biçimine girdiklerine inanılmıştır. Kuşlar aynı zamanda çeşitli Türk devletlerinde birer ongun olarak değerlendirilmiştir (Çoruhlu, 2024b, ss. 291-313).

Parçanın bütünü temsiliyetinden hareketle kanat, kuşu ve dolayısıyla uçmayı temsil eden en spesifik organdır. Aynı zamanda kanat, metamorfozun önemli bir aracıdır. Gerçek ya da hayalî, canlı ya da cansız herhangi bir figüre eklenen bir çift kanat, o figürü dönüştürme gücüne sahiptir. Örneğin şamanın giydiği kuş kostümü ve taktığı kanatlar, onun kuşa dönüşmesini simgeler. Yine ata eklenen kanatlar, ona göksel bir anlam yüklenmesini sağlarken ortaya çıkan kanatlı at formu, atın metamorfoza uğratılmasıyla yeni bir canlı türünü ortaya çıkarır. Dönüşümü sağlayan bir unsur olarak kanat, eklendiği yapıyı uçma yetisi merkezinde biçimlendirerek yeniden üretir.

Kuyruk ve boynuzda olduğu gibi kanat da hem iyiliğin hem de kötülüğün temsilcisi olarak kabul edilen varlıklarda bulunabilir. Kanatlı yaratıklar, melek de şeytan da olabilir. Nitekim İran mitolojisinde baş tanrı Ahura Mazda, genellikle iki yana açılmış bir çift kanatla tasvir edilirken Mezopotamya mitolojisinde koruyucu cinlerin de kanatları vardır. Ayrıca Harpi, Siren ve Sfenks gibi kanatlı mitolojik yaratıklar, kimi zaman tehlikeli kimi zaman da koruyucu nitelikte olabilmektedir (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 329).

Eski inanç sistemlerindeki kanatlı varlıklar semavî dinlerde melekler olarak geçmektedir. Melekler; insandan üstün ancak Tanrı'ya bağlı, gözle görülmeseler de varlıklarına inanılan ruhânî varlıklardır. Onların aracılık/elçilik görevleri, çoklukları, farklı işlevler üstlenmeleri, insanları koruyup onlara yardım etmeleri, ölümsüz ve cinsiyetsiz olmaları gibi nitelikleri; ayrıca görevlerine göre farklı suretlere, çoğunlukla da insan suretine girebildiklerine dair inanışlar, *Tevrat, İncil* ve *Kur'ân*'daki meleklerle ilgili ayetlere dayanmaktadır. Meleklerin kanatlı olarak tasvir edilmeleri, onların kuvvet ve sürat gibi özelliklerine vurgu yapmaktadır (Erbaş, 2004, ss. 37-38).[20] Dede Korkut anlatılarında Azrail'in "al kanatlı melek" olarak geçmesi, bu anlayışın Türk kültüründeki yansımalarına örnek teşkil eder. Bu bağlamda kanatlar, bir varlığa kutsallık atfetmenin yollarından biri olmuştur.

Hitit sanatında yer alan kanatlı güneş kursu da konuyla ilgili önemli bir örnektir. Bu kompozisyonda kanatların konumuna göre farklı anlamlandırmalar yapılmaktadır. Kanatlar, "güneş kursu ile aynı hizada olduğunda güneşin kendisinin uçtuğu, güneş kursu kanatların üzerinde bağlantısız şekilde olduğunda ise güneş kursunun kuş tarafından uçurulduğu şeklinde" yorumlanmaktadır (Ensert, 2005, s. 26).

Kanatların yanı sıra kuş sembolizmini taşıyan diğer bir unsur da kuşun tüyleridir. Tarihsel süreçte pek çok farklı kültürde tüy takma geleneği yer almaktadır. Tanrısallığın, kutsiyetin, uçmanın, yükselmenin ve ruhun sembolü olarak kabul edilen kuş tüyleri; hükümdarların, şamanların, alplerin, sıradan insanların ve onların ait atların başlıklarını süslemiştir. Türk kültüründe kuş tüyü, hâkimiyet ve rütbe alameti olmasının yanında bu tüylere, alplik-savaşçılık, mertebe, cesaret, güzellik, türeme, süs, uğur, bereket, benzetme, kutsanmışlık ve korunma gibi çeşitli anlamlar atfedilmiştir (Cihan, 2021b, ss. 105-106). Türk devletlerinde hükümdarlık sembollerinden biri olan kuş tüyünün hakanın başlığına, atına ve çadırına takıldığı bilinmektedir. Özellikle hakanların başlıklarında, kendi ongunlarını temsil eden kuşlara ait tüyler buunurdu. Selçuklu ve Osmanlı sultanlarının başlıklarında bulunan kuş tüyleri de bu geleneğin devam ettirildiğini göstermektedir (Cihan, 2018, s. 202). Özetle kuş tüylerine ait sembolizmin hem kişisel hem de siyasi kimlik ile ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür.

[20] Yahudilikte, Hristiyanlıkta, İslamiyette ve semavi olmayan diğer dinlerde melek anlayışı için bkz. (Erbaş, 2004, ss. 37-39; Özervarlı, 2004, ss. 40-42; Yüksel, 2018).

İKİNCİ BÖLÜM

Dünya Mitolojilerinde Metamorfoz

İlk Çağ Anadolu Medeniyetlerinin Mitolojilerinde Metamorfoz

Anadolu, coğrafi konumu gereği tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır (Alparslan, 2020, s. 261). Bunlar arasında İlk Çağ medeniyetlerinden Hititler, Hattiler, Frigler, Urartular, Lidyalılar ve İyonyalılar yer almaktadır. Anadolu'nun arkeolojik kayıtları da bu çeşitliliğe işaret etmektedir (Van de Hout, 2020, s. 27). İlk Çağ uygarlıkları için mitoloji, yalnızca sanatın malzeme deposu değil, aynı zamanda temelini oluşturan bir unsur niteliğindedir (Belli, 1982, s. 202).

Hint-Avrupa kökenli Hititler, MÖ 2200'lü yıllarda Kafkasya üzerinden Anadolu topraklarına göç etmiş ve MÖ 1660-1190 yılları arasında burada hüküm sürmüştür. Hititler'den önce Anadolu'nun yerleşik halkları arasında Hattiler ve Hurriler bulunmaktaydı. Hititlerin, Anadolu topraklarında bulunan Hatti ve Hurri halklarına ait mit ve efsanelerle birlikte Mısır ve Mezopotamya kültür ve medeniyetlerinin etkisinde kaldıkları söylenebilir (Karauğuz, 2021, ss. 16-36). Çok tanrılı bir inanç sistemine sahip olan Hititler, fethettikleri yerlerdeki tanrıları da kendi panteonlarına katarak kendilerini "Bin Tanrılı Halk"[21] olarak adlandırmışlardır (Schachner, 2020a, s. 117; De Martino, 2020, s. 203; Dinçol, 1982, s. 77).

İsmet Zeki Eyüboğlu, İlk Çağ Anadolu medeniyetlerine ait mitolojilerin kökenini tek bir etkene bağlamanın yanıltıcı olacağını belirterek bu konuyu üç bölümde inceler. İlk sırada Hititler öncesi Anadolu kültürlerinden miras kalanlar, ikinci olarak Hititlere özgü sayılabilecek mitolojik ürünler ve son olarak Anadolu insanının komşu toplumlardan alıp geliştirdiği inanç varlıkları yer alır (Eyüboğlu, 2007, ss. 37-40). Diğer yandan Eyüboğlu, Anadolu söylencelerinin oluşumunda iki büyük döneme işaret etmektedir. İlk dönem; eski çağlardan başlayarak Hitit devletinin sonuna ve onu izleyen Anadolu devletlerinin yıkılışına kadar uzanan uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. İkinci dönem ise Yunan, Fenike ve Latin düşüncesinin etkisiyle şekillenen daha kısa bir süreci ifade etmektedir (Eyüboğlu, 2007, s. 51). Bu kültürlerin etkisiyle Gılgamış, Enkidu gibi dev insanlar veya devlerle mücadele eden kahramanlar Anadolu söylencelerine girmeye başlayacaktır (Eyüboğlu, 2007, s. 65).

[21] Hititler fethettikleri yerlerdeki tanrıları kendi kültürlerine dâhil edip bin tanrılı olarak adlandırılmasına karşın Marc Desti, Hatti'nin bin tanrısını gösteren hiçbir tapım heykelinin bulunmadığına dikkat çekmektedir (Desti, 2019, s. 64).

Hitit sanatı, "çeşitli etnik zümrelerin katkılarıyla oluşmuş bir bileşim" olarak değerlendirilmektedir (Dinçol, 1982, s. 109). Hitit sanatında kullanılan sfenks ve kanatlı güneş kursu gibi figür ve motiflerde yabancı kültürlerin etkileri gözlemlenmekle birlikte, bunların doğrudan kopyalanmak yerine Hitit sanatı ve ikonografisi çerçevesinde sentezlenmesi eserlerin özgün bir nitelik kazanmasına imkân tanımıştır (Schachner, 2020b, s. 301). Ekrem Akurgal'a göre Hititler, farklı kültür ve medeniyetlerin etkisine rağmen, kendilerine has, yüksek düzeyde bir uygarlık meydana getirmişlerdir (Akurgal, 2019, s. 114). Nitekim, "Sümer'den Hurri, Fenike ve Hititler'e, oradan da batı dünyasına aktarılmış olan bu efsane ve destanlar, eski Ön Asya uygarlıklarının, birbirlerinden yalıtılabilecek birimler olmadığını ve hepsinin karşılıklı etkilerle, kılıktan dine, mimarlıktan mitolojiye kadar bir bütün oluşturduklarını göstermektedir." (Dinçol, 1982, s. 107). Bu bölümde ağırlıklı olarak Hitit sanatına odaklanılsa da, söz konusu mitolojik ve sanatsal unsurların Frig, Urartu ve Lidya gibi diğer Anadolu medeniyetlerinde de benzer biçimlerde yer aldığı bilinmektedir.

Hititler, din, mitoloji, edebiyat, töre ve örf bakımından büyük ölçüde Hatti kültürünün etkisinde kalmış olup başlıca tanrıları da Hatti dininden alınmıştır (Akurgal, 2019, ss. 16, 28). Hitit panteonunda baş tanrı olarak anılan Fırtına Tanrısı, Hattiler tarafından Taru, Hurriler tarafından ise Teşup[22] olarak adlandırılmıştır (Akurgal, 2019, s. 120; De Martino, 2020, s. 204). Hitit mitolojisinde evrenin ilk hükümdarı olarak Alalu bulunur. Alalu'nun oğlu Anu, babasına başkaldırarak onun yerine geçer. Daha sonra kendi oğlu Kumarbi ise ona başkaldıracaktır. Kumarbi, Anu'nun cinsel organını ısırarak onu alt eder. Bu sırada yuttuğu spermleri daha sonra tükürmesiyle birlikte pek çok tanrı doğar. Bu tanrılardan biri alan Fırtına Tanrısı Teşup, sonunda Kumarbi'yi yenerek onun yerine geçer (De Martino, 2020, s. 214; Dinçol, 1982, s. 104; Wilkinson, 2019, s. 160).

Kumarbi'nin oğlu Ullikummi, "dev bir yaratıktan evrenin ortaya çıkışı" temasını yansıtan anlatılarla paralellik gösteren mitolojik bir figür olarak dikkat çeker. Hurri kökenli bu destanda Ullikummi, Kumarbi'nin hamile bıraktığı bir kayadan doğan, kör ve sağır bir yaratık, taştan bir canavardır (De Martino, 2020, s. 215; Akurgal, 2019, s. 124). Mitolojik anlatıya göre Ullikummi, Fırtına Tanrısı ve Güneş Tanrısı ile savaşarak onları yener. Böylece O, kısa süre içinde, çok hızlı büyüyerek gökyüzüne kadar ulaşmıştır. Bu yaratığın bir bıçakla ayaklarından

[22] Hitit fırtına tanrısı Teşup'un halk imgeleminde dönüşüm geçirerek Hacı Bektaş-ı Veli'deki izdüşümü üzerine yapılan çalışma için bkz. (Bal, 2021, ss. 179-196).

kesilmesiyle yeryüzü ve gökyüzünün oluştuğuna inanılır (De Martino, 2020, s. 215; Karauğuz, 2021, s. 215).

"Yeryüzünü verimsiz kılacak şekilde ortadan kaybolan tanrı" motifi, Hitit mitolojisindeki ana izleklerden biridir (Rosenberg, 2017, s. 271). Kaybolan tanrı mitlerinde sözü edilen tanrı çoğunlukla Telipinu olmakla birlikte herhangi bir tanrı da bir şeye öfkelenerek kaybolabilir ve giderken bolluk ve bereketi beraberinde götürür. Tanrının yokluğu doğada kuraklık, kıtlık ve düzenin bozulması gibi olgulara neden olur. Bu durumu sona erdirmek ve tanrıyı geri döndürmek amacıyla çeşitli ayinler ve ritüeller gerçekleştirilir (De Martino, 2020, ss. 210-212; Dinçol, 1982, s. 100; Wilkinson, 2019, s. 161).

Hitit tanrı tasvirleri çoğunlukla insan biçimindedir. Antropomorfik özellikler taşıyan bu yontular, tanrıların fiziksel temsilcileriydi. Ayrıca tanrıların kutsal hayvanları ya da onlara ait eşyaların da tanrıyı temsil ettiğine inanılmıştır. Örneğin Fırtına Tanrısı'nı temsil eden boğa[23], bazı anlatılarda tanrının yerine geçerdi (De Martino, 2020, s. 204; Dinçol, 1982, s. 79). Hitit mitolojisinde bazı tanrı ve tanrıçaların metamorfik özellikler taşıdığı da bilinmektedir. Buna göre, Hedammu bir deniz canavarıdır. Ay Tanrısı Kasku ile Fırtına Tanrısı Teşup'un kız kardeşi Sausga kanatlı olarak, Teşup ise başında çok sayıda boynuzla tasvir edilmiştir (Karauğuz, 2021, ss. 42-45).

Anadolu söylencelerinde yer alan yarı insan, yarı hayvan karışımı varlıkların yaklaşık MÖ 1100 yılından itibaren çoğaldığını, daha eski dönemlerde ise bu tür tasvirlerin oldukça seyrek olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemlerde tanrı veya tanrıçaların hayvanlarla ilişkisi gövde birliğine (yarı hayvan yarı insan formuna) dayalı değildir. Tanrı veya tanrıçaların sembol hayvanını yanında gezdirdiği ya da onun üzerine bindiği bilinmektedir[24] (Eyüboğlu, 2007, ss. 77-78).

Anadolu'daki karışık varlıkların çoğu -sonradan yerel özellikler kazansalar da- Babil menşeelidir. Bu yaratıklar arasında boğa adam, aslan adam, koyun adam, kuş adam, sfenks, grifon, balık adam, aslan başlı balık, keçi balık, aslan ejderi, aslan başlı kartal, insan başlı kartal ve aslan antilop anaforu (iki aslan ve üç antilop başının bir merkez etrafında birleştiği motif) gibi örnekler yer alır (Özgüç, 2020, ss. 29-31). Ayrıca çift başlı kartal, kanatlı at, akrep adam ve Kyklops (Tepegöz) gibi mitolojik yaratıkların da varlığı bilinmektedir. Hititli sanatçıların çevre kültürlerden etkilenerek aldıkları çeşitli metamorfik varlıkları devraldıkları, başlık,

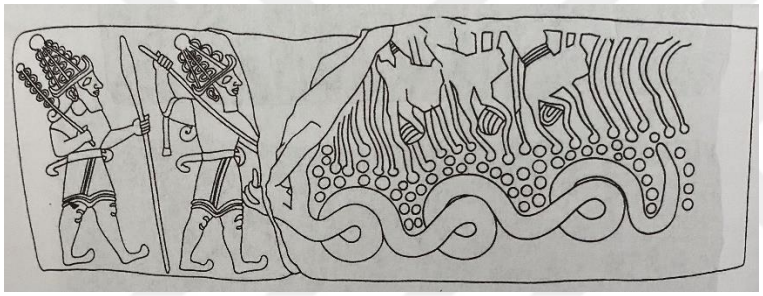
[23] Eski bir Hitit metninde boğanın krala ve ordusuna boynuzlarıyla Toros Dağları arasından geçit açarak denize ve Halep'e ulaşmalarını sağladığı görülmektedir (Akurgal, 2019, s. 58).
[24] "Hayvan üzerinde duran tanrı motifi II. binyılın başlarından beri görünen bir Anadolu özelliğidir." (Sevin, 2019, s. 213).

giyim-kuşam, kanat gibi unsurlarına eklemeler yaparak onları geliştirdikleri ve onlara yeni anlamlar yükledikleri anlaşılmaktadır (Gökce, 2023, s. 106).

Hititlerde öne çıkan en önemli mitolojik yaratık devasa boyutlu İlluyanka'dır. Hatti kökenli bu efsaneye göre İlluyanka, tanrıların en kuvvetlisini bile yenebilecek güce sahip dev bir yılandır (Akurgal, 2019, s. 124; Wilkinson, 2019, s. 160). Nitekim bu dev yaratık, Fırtına Tanrısı Teşup ile savaşarak onu yener. Bunun üzerine Fırtına Tanrısı, diğer tanrılardan yardım ister. Yardımına tanrıça İnara koşar. İlluyanka o kadar çok yiyip içer ki mağarasına giremeyecek hâle gelir. Bu fırsattan yararlanarak İlluyanka'yı halatla bağlarlar ve ardından Teşup gelerek onu öldürür (De Martino, 2020, ss. 207-210; Akurgal, 2019, s. 124; Dinçol, 1982, s. 101) (Şekil 1).

Şekil 1

Gök Tanrısı Teşup'un Oğluyla Birlikte İlluyanka'yı Öldürme Sahnesi, Kent Duvarı Kabartması, Malatya, Aslantepe, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye



(Akurgal, 2019, s. 212)

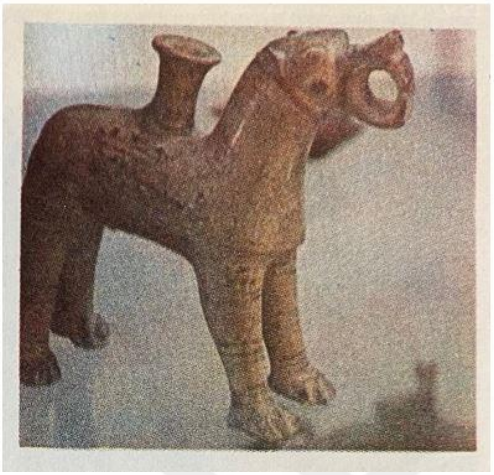
Tanrılara içki sunmak için kullanılan riton[25] tasarımları konumuz açısından dikkat çekicidir. Anadolu medeniyetlerinde yaygın olarak bulunan ve Hitit dinî metinlerinde sıkça karşılaşılan ritonlar, tamamen bir hayvan biçiminde olabildiği gibi yalnızca hayvan başı formunda da olabilir (Sevin, 2019, s. 294; Dinçol, 1982, s. 111) (Şekil 2-3). Bu kaplarda genellikle aslan, boğa, koç, kuş ve antilop gibi hayvan figürlerinin tercih edildiği görülür. Ayrıca bazı fantastik yaratıkların tasviri -çift başlı ördek biçimindeki bir kap gibi- sanatçıların hayal gücünün yansıması olarak değerlendirilmektedir (Dinçol, 1982, s. 116) (Şekil 4). Hayvan biçimli ritonlar, hayvan-nesne birlikteliğini örneklendirirken çizme formunda olanları ise nesnelerin biçim ve işlev yönünden dönüşümüne örnek gösterilebilir. Ritonlar, tanrılarla hayvanlar arasında birbirlerinin yerine geçebilecek düzeyde bir temsil kabiliyetine sahiptir. Onların dinsel işleviyle ilişkilendirilebilecek bu gücü, dönüşüm teması bağlamında ele almak mümkündür. Diğer yandan Eskiçağ Anadolu coğrafyasında ortaya çıkarılan antropomorfik

[25] "Rhyton: Tanrılara ya da ölülerin ruhlarına sıvı adakları yapılırken kullanılan, tek kulplu, bazen hayvan, ayakkabı vb. biçimlerde kutsal kap." (Sevin, 2019, s. 294).

kaplar[26], insan biçimli olmaları nedeniye dönüşüm bağlamında değerlendirilebilir. İnsan yüzü ya da bedeninin form olarak kullanıldığı bu kaplar, antropomorfizm temelli bir metamorfozun ifadesi olarak yorumlanabilir.

Şekil 2

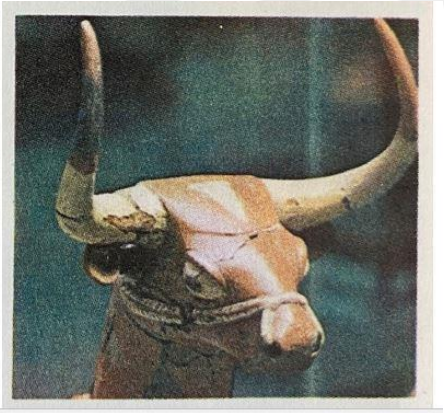
Aslan Biçiminde Bir Riton, Kültepe, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye



(Dinçol, 1982, s. 113)

Şekil 3

Boğa Biçiminde Bir Ritonun Baş Kısmı, Boğazköy, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye

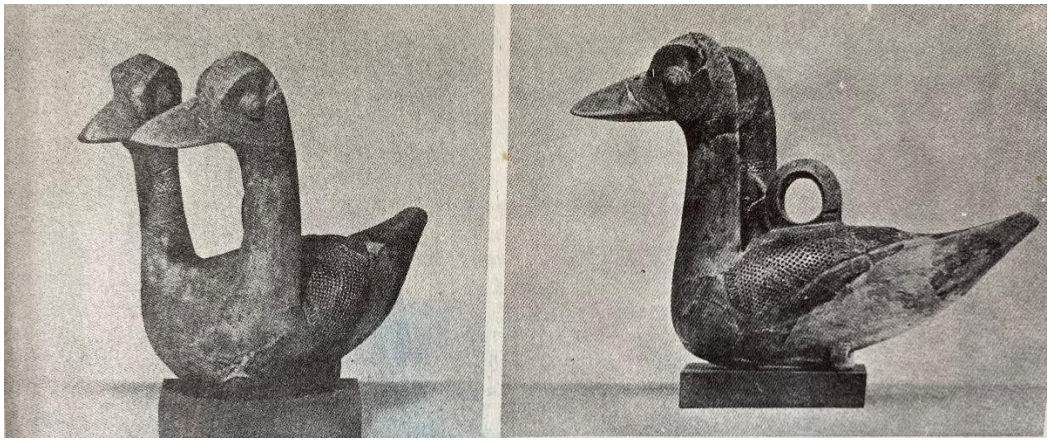


(Dinçol, 1982, s. 113)

[26] Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: (Arda, 2017).

Şekil 4

Çift Başlı Ördek Biçiminde Pişmiş Topraktan Bir Kap, Boğazköy, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye



(Dinçol, 1982, s. 69)

Efsanelerde yer alan bazı metamorfoz örnekleri.

Kenan kökenli *Elkunirsa ve Asertu efsanesi*, Hurriler aracılıyla Hititler'e geçmiştir. Efsanede geçen "O, Elkunirsa'nın elinde bir kadeh oldu. (Sonra) o, bir kuş oldu ve onun duvarına (tüne)di. …. Fakat Anar-Astarte çölün karşısına bir kuş gibi uçtu." ifadeleri konumuz açısından önemlidir (Karauğuz, 2021, s. 37). Bu anlatıda tanrıçanın önce bir nesneye daha sonra bir hayvana (kuşa) dönüştüğü anlaşılmaktadır.

Appu ile İki Oğlu adlı efsanede Appu'nun çocuğu olmaz. Yardım istemek için Güneş Tanrısı'na gider. Tanrı da bu dileği geri çevirmez ve kaynaklarda geçen "(Yaşlı olan Appu'yu) genç bir delikanlıya dönüştürüverdi" ifadesine göre ona gençlik bahşeder. Böylece Appu'nun çocuk sahibi olması mümkün olur (Karauğuz, 2021, ss. 149-150). Bu anlatı, yaşlılıktan gençliğe doğru gerçekleşen bir tür zamansal dönüşümün örneği olarak değerlendirilebilir.

Güneş Tanrısı, İnek ve Balıkçı adlı efsanede ise Güneş Tanrısı, insan suretinde yeryüzüne iner ve çayırda otlayan bir inekle birlikte olur. Bunun sonucunda inek gebe kalarak bir insan doğurur (Karauğuz, 2021, s. 156; Dinçol, 1982, s. 108). Bu anlatıda tanrının insan biçimine büründüğü, enkarnasyon temelli bir tanrı-insan dönüşümünden söz edilebilir.

Metamorfik varlıklar.

Anadolu tasvir sanatında mühürler, levhalar, kaya anıtları, kaya kabartmaları ve heykelcikler üzerine işlenen çeşitli figüratif betimlemelere rastlanmaktadır. Bu eserlerde boğa adam, balık kız/balık adam, kuş adam, kanatlı adam, koyun adam, aslan kadın/aslan adam ve sfenks gibi insan-hayvan karışımı varlıklar tasvir edilmiştir. Anadolu'da Mezopotamya ve

Mısır gibi medeniyetlerin etkisinde gelişen bu yaratıklar, daha çok koruyucu işlevleri ile ön plana çıkar (Oral, 2022, s. 7).

Boğa adam, Mezopotamya'dan Anadolu tasvir sanatına geçmiş karışık varlıklardan biridir. Boğa-insan karışımı bu varlıklar; üç temel grupta incelenmektedir: Belden üstü insan, belden altı boğa biçiminde betimlenen ve "boğa adam" olarak adlandırılan figür; insan gövdeli, boğa başlı "çıplak kahraman" figürü ve başı insan, gövdesi boğa olan, "küsarikku" ya da "bizon adam" olarak bilinen karışık varlık (Oral, 2022, ss. 19–21).

Hitit sanatında boğa, Gök Tanrısı'nın simgesidir. Özellikle güneş kurslarının merkezinde yer alan boğa, geyik ve aslan gibi hayvan figürleri, tanrıların hayvan biçimindeki sembolleri olarak değerlendirilmiştir (Akurgal, 2019, s. 23). Mühür baskılarında görülen boğa adam tasvirlerinin ise kapı koruyucusu ya da koruyucu ruh olarak düşünüldüğü, kozmolojik ve dinsel bir işlev taşıdığı, dünya ile gök arasında aracı bir rol üstlendiği, krallığın yüceltilmesi amacıyla tasvirine başvurulan bir figür olduğu, bereket ve verimlilikle ilişkilendirildiği ve tanrıların hizmetkârı olarak işlev gördüğü ifade edilmektedir (Oral, 2022, s. 42-124). Diğer yandan Fırtına Tanrısı'nın iki boğası[27] doğrudan bir dönüşüm motifi olarak görülmese de hayvan sembolizmi ve simgeselliği bağlamında anlam kazanmaktadır. Mitolojik anlatılarda geçen savaşılan yılan ve tanrı sembolü boğalar gibi örnekler, hayvanların temsil gücüne işaret etmektedir. Hititlerin etkileşimde olduğu animizm ve totemizm temelli inanç sistemleri bağlamında öne çıkan hayvanlara tapınma ve tanrıları hayvan biçimli tasvir etme gibi hususların, Hitit sanatında güçlü bir hayvan sembolizmine yol açtığı söylenebilir.

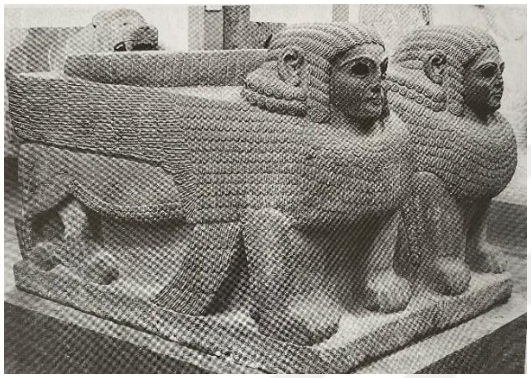
Anadolu tasvir sanatında yer alan aslan-insan karışımı varlıklar arasında; başı aslan, gövdesi insan biçimindeki "aslan adam/aslan kadın" figürleri ile başı insan, gövdesi aslan olan "sfenks" tasvirleri öne çıkar (Oral, 2022, s. 125; Sevin, 2019, s. 295) (Şekil 5-6). Eski Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda (MÖ 1950-1750) ortaya çıktığı düşünülen sfenksler, kanatlı ya da kanatsız olabilir. Bazı örneklerde sfenksin kuyruğu kuş ya da yılan başı ile sonlanmaktadır. Ayrıca boynuzlu[28], sakallı, yeleli, uzun ya da kısa saçlı olmak üzere çok çeşitli tiplerde sfenks tasarımları mevcuttur. Antik Mısır kökenli olduğu düşünülen sfenksin, Hitit sanatındaki yorumu ise farklılaşmıştır. Göğüs kısmına bir aslan başı eklenmesiyle oluşturulan bu iki başlı insan-hayvan karışımı sfenks tipi, Antik Mısır ve Mezopotomya sanatında görülmeyen bir türdür ve khimaira olarak adlandırılmıştır (Zoroğlu, 2010, s. 3, 13) (Şekil 7).

[27] "Aynı boğa çifti yani Hurri kökenli Hurri ve Serri adlı boğalar, İmamkulu Kabartması'nda gök tanrısının arabasını çekmekteydiler." (Akurgal, 20219, s. 121).
[28] "Başlık üzerindeki boynuzlar bir rütbe gibi kullanılarak, küçük tanrılarda az sayıda boynuz, büyük tanrılarda ise çok sayıda boynuz tasvir edilmiştir." (Akurgal, 1995, s. 86; Akt., Zoroğlu, 2010, s. 120).

Sfenkslerin işlevleri arasında; kötülüklerden ve demonik güçlerden koruma, av tanrısının alameti olma ve hayat ağacıyla birlikte tasvir edildiğinde ağacın koruyucusu olma gibi nitelikler sayılabilir (Oral, 2022, ss. 130-169). Bununla birlikte aslan betimleri çoğunlukla savaş tanrısını; boğa figürleri ise Fırtına Tanrısı Teşup'u sembolize etmekte ve dinî bir anlama sahip olduğu düşünülmektedir (Schachner, 2020b, s. 297). Hattuşa'nın törensel kapılarından Arslanlı Kapı ve Sfenksli Kapı üzerinde yer alan bu figürler, kenti kötülüklerden korumak amacıyla konulmuştur (Sevin, 2019, s. 172; Dinçol, 1982, s. 113).

Şekil 5

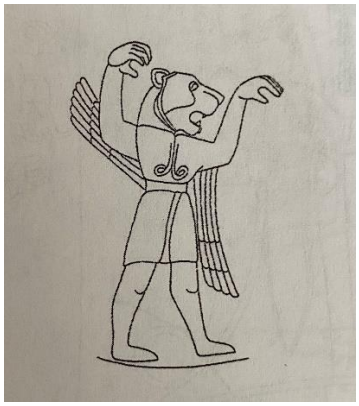
Sfenksli Sütun Altlığı, Assurlaşmış Geç Hitit Stili, İstanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi



(Akurgal, 2020, s. 548)

Şekil 6

Kanatlı Aslan Adam



(Akurgal, 2019, s. 162)

Şekil 7

Chimaira Kabartması, Kargamış, Geç Hitit Geleneksel Stili, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye



(Akurgal, 2020, s. 543)

İnsan-hayvan karışımı varlıklardan biri de kuş adamlardır. Bu figürler, mühürlerde daha çok kuş başlı ve insan gövdeli olarak tasvir edilir (Şekil 8). Libasyon[29] sahnelerinde (tanrılara sıvı sunma eylemi), vazo tutarken ya da hayat ağacıyla birlikte tasvir edilen kuş adamların, dinsel bir işlevi olduğu; ruhsal güçleri sembolize ettikleri, bolluk ve bereket timsali oldukları düşünülmektedir (Oral, 2022, ss. 177-199). Diğer yandan bazı araştırmacılar, kuş adamların maske takan rahipler olabileceği ihtimali üzerinde de durmaktadır (Akt., Karaköz, 2019, s. 159).

Şekil 8

İki Kuş Adam, Kargamış, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, Türkiye

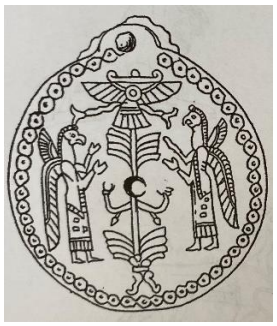


(Dinçol, 1982, s. 125)

[29] "Anadolu tasvir sanatında libasyon ritüellerinde başlangıçta maymunun kült görevlisi olarak önemli bir işlevi vardı. Anadolu'da daha sonra maymunun yerini kuş başlı ve kanatlı adamlar almıştır." (Oral, 2022, s. 186).

Şekil 9

Urartu Kuş Adamları



(Akurgal, 2019, s. 262)

Şekil 10

Urartu Kuş Adamları



(Akurgal, 2019, s. 262)

Karışık varlıkların başka bir örneği de insan başlı ve balık gövdeli olarak tasvir edilen "balık adam" ve "balık kız"dır. Bu figürlerin, kötü güçleri engelleyerek koruyucu bir işlev üstlendikleri düşünülmektedir. Tasvirler arasında "koyun adam" ve "ayı adam" gibi figürler de yer almaktadır. Bunların da benzer biçimde simgesel anlamlar taşıdığı öne sürülmüştür (Oral, 2022, ss. 202-208).

Doğaüstü güçleri temsil ettiğine inanılan hayvan başlı ve insan gövdeli figürlerin aslında "maske takmış görevliler" olabileceğine dair çeşitli görüşler mevcuttur (Akt., Oral, 2022, s. 76, 187). Hititler döneminde düzenlenen festivallerde aslan, kurt, köpek, ayı ve leopar maskeli insanların varlığı bilinmektedir. Bu insanların, hayvan postları giyerek onların seslerini ve hareketlerini taklit ettikleri dolayısıyla performansa dayalı bir ritüel icra ettikleri anlaşılmaktadır (Akt., Oral, 2022, s. 92, 99).

İlk Çağ Anadolu Medeniyetlerinden biri olan Urartular'da Suriye ve Anadolu gelenekleri ile Asur sanatının etkilerini görmek mümkündür (Sevin, 2019, s. 227). Buna uygun olarak Urartular'ın tanrılarını bazen insan biçiminde bazen de hayvan ya da kuşlara ait bazı uzuvları kullanarak tasvir ettikleri görülmektedir (Dinçol, 1982, s. 191). Tanrı betimlemelerinde kanat ve kuş öğelerine çokça yer verilmiştir. Bu figürler, ya insan gövdeli,

hayvan başlı; ya da insan başlı, hayvan gövdeli karışık yaratıklar biçiminde tasvir edilmiştir (Şekil 9-10). Güç ve kuvvetin simgesi olarak aslan, boğa, kartal ve aslan başlı yılan ejderi gibi hayvanlar öne çıkmıştır. Birden fazla hayvana ait uzvun birleşmesiyle oluşan mitolojik yaratıklar ile bu yaratıkların kendi aralarındaki savaşı ya da bunlara karşı verilen mücadele, Urartu sanatında sevilerek işlenen dinsel ve mitolojik konular arasında yer almaktadır (Belli, 1982, ss. 201-202). Veli Sevin'e göre, Urartu mitolojisinde Asur etkisine rağmen kuş gövdeli, akrep kuyruklu insan; at başlı insan; hayvan başlı ve bacaklı, kuş ya da balık gövdeli, kanatlı insan; aslan bacaklı, boğa ve keçi kafalı kuşlar Urartulu bir karaktere sahiptir. Sevin, bu tür karışık yaratıkların Urartu mitolojisinin ne denli renkli olduğuna işaret ettiğini belirtir (Sevin, 2019, s. 222).

Urartu sanatında, kemerler[30], miğferler ve kazan kulpları üzerine işlenen sahneler dikkat çekicidir. Bunlardan aslan başlı yılan ejderi, korku ve savunma işlevlerini üstlenirken kadın yüzlü, kuş gövdeli kazan kulplarının güneş ile ilgili bir tanrıyı simgelediği düşünülmektedir (Dinçol, 1982, s. 205). Bu eserlerdeki insan-hayvan karışımı varlıklar ve doğaüstü güçleri simgeleyen olağanüstü yaratıklar, insan-hayvan metamorfozlarını örneklendirirken; hayvan biçimli kazanlar ise hayvan-nesne dönüşümleri bağlamında değerlendirilebilir.

Çin Mitolojisinde Metamorfoz

Çin mitolojisinde evrenin kökenine ilişkin anlatılardan biri Tanrı Pangu'nun (Pan Kou)[31] dünyayı yaratmak için kaosa şekil vermesi üzerine kuruludur. Ayrıca karşıtların birliğine dayanan ve kaostan doğduğuna inanılan yin ve yang[32] ilkesi, Çin mitolojisinde büyük bir öneme sahiptir. (Şekil 11). Mite göre, kaosu barındıran bir yumurtanın[33] içinde, Pangu adında bir dev büyür ve gelişir. Pangu olgunlaştığında yumurtayı kırarak dışarı çıkar.[34] Yumurtanın üst kısmı gökyüzünü (yang), alt kısmı ise yeryüzünü (yin) oluşturur. Pangu, kollarını yukarı kaldırarak gök ve yerin birleşmesini engeller. Yaklaşık on sekiz bin yıl sürdüğü

[30] "Kemerler üzerine yaygın olarak işlenen oldukça ilginç av sahnelerinde, avcıların hayvan postuna büründükleri görülmektedir. Bu biçimde betimlenen avcılar, av sırasında hayvanlarla bütünleşmelerinin yanı sıra, hayvanların gücünden korktuklarını da göstermektedir. Avlayacağı hayvanın kimliğine giren avcı, böyle yapmakla av hayvanına karşı güç sağlayacağına ya da avının başarılı geçeceğine inanmış olabileceği gibi, avladığı güçlü hayvan boyunun öcünü saptıracak bir aldatı olarak da bu yola başvurmuş olmalıdır. Yani hayvan postuna giren avcı, avladığı hayvanı insanın değil, kimliğine girmiş olduğu hayvanın öldürdüğüne inanacağını düşünmüş olmalıdır." (Dinçol, 1982, s. 204).

[31] Pan: yumurtanın kabuğu, Ku: ise "elde etmek" ve "katı" anlamına gelmektedir (Werner, 2008, s. 63).

[32] "Diğer eski kültürlerden farklı olarak, Çinliler evreni birbirini tamamlayan iki öze ayırırlar: Yin (Gölgeli) ve Yang (Güneşli) birlikte bütünü oluştururlar. Yin doğadaki dişi ilkedir; karanlık, toprak, edilgen, boyun eğen ve sakin özellikler taşır. Yang ise erkek ilkedir; canlı, aydınlık, etkin, saldırgan ve sıcak özellikleri temsil eder." (Rosenberg, 2017, s. 562).

[33] Çin mitolojisini konu edinen eserlerin bazılarında yumurtadan söz edilmeyip Pangu'nun kaosun içinde uyandığı ve ona şekil verdiği anlatısı geçmektedir.

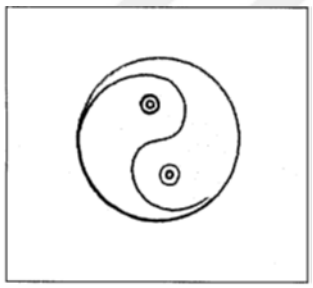
[34]Patlayan ve dünyaya hayat veren sıkışmış madde görüntüsünün bing-bang'ı çağrıştırdığını düşünen araştırmacılar mevcuttur (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 370).

belirtilen bu sürecin sonunda, gök ve yer arasında bir daha birleşmelerine imkân vermeyecek yeterli mesafe oluşur. Pangu, dinlenmek için yatıp uyur/ölür ve böylece vücudu dönüşmeye başlar. Ölümünün ardından uzuvlarının on bin parçaya dönüştüğüne inanılır (Karatosun, 2013, s. 58). Soluğundan rüzgâr ve bulutlar, sesinden gök gürültüsü, gözlerinden güneş ve ay, saçlarından ağaçlar ve bitkiler, kanından göller ve nehirler, kollarından ve bacaklarından dağlar ve yönler, gövdesinde bulunan parazitler/pirelerden de insanlar oluşur (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 370-371; Rosenberg, 2017, ss. 562-563; Werner, 2008, ss. 63-64; Ferguson, 2020, ss. 57-58). Pangu'nun yaratılış söylencesi, Tanrı'nın vücudunun elementlere dönüşümünü içerir. Bu açıdan kaostan düzenin ortaya çıktığı Çin kozmogonisinde, evren ona biçim ve töz veren Pangu'nun metamorfozudur denilebilir (Rosenberg, 2017, s. 563) (Şekil 12-13).

Pangu, genellikle sıradan bir insanın dört katı büyüklüğünde, ayı postuyla veya üzerinde yapraklardan oluşan bir etekle tasvir edilir. Başında iki boynuz, üst çenesinde ise iki uzun sivri diş bulunur. Elleriyle, kaosun ardından ayrılmış olan gökyüzünü tutarken betimlenir. Bazı efsanelerde, başının bir ejderhaya, gövdesinin de bir yılana benzediği aktarılmaktadır (Wilkinson, 2019, s. 212; Werner, 2008, ss. 63-65; Ferguson, 2020, ss. 57-58).

Şekil 11

Yin ve Yang'ın İçinden Geliştiği Tai-Ji



(Eberhard, 2000, s. 288)

Şekil 12

Pan Gu



(Wilkinson, 2019, s. 212)

Şekil 13

Pangu ve Kozmik Yumurta



(Eberhard, 2000, s. 102)

Çin mitolojisinde insanın yaratılışıyla ilgili en çok bilinen iki mit vardır. Bunlardan biri, Pangu'nun vücudundaki parazitler/pirelerden[35] insanın oluşumu iken diğeri, Tanrıça Nü Wa (Nü Kua)'ya atfedilen yaratılış öyküsüdür. Kaynaklara göre Nü Wa, Çin'in efsanevi ilk imparatoru Fu Xi (Fou Hsi)'nin hem kız kardeşi hem de eşi olarak geçmektedir. Anlatıya göre, yaratma süreci tamamlanınca ilk tanrıça Nü Wa ortaya çıkar. Pangu'nun bedeninden oluşan evreni çok beğenmesine rağmen kendini yalnız hissetmektedir. Yalnızlıktan sıkılan Nü Wa, bir nehir kenarında kendi suretine benzeterek çamurdan küçük heykelcikler yapar. Ancak bu sınırlı bir üretim olduğundan ona yeterli gelmez. Bunun üzerine bir ipi çamura batırıp savurur ve etrafa dağılan çamur parçalarından insanlar meydana gelir. Başka bir söylenceye göre ise yarattığı ilk insanlara doğurma yetisi vererek onlrın çoğalmasını sağlar (Rosenberg, 2017, ss. 563-564; Werner, 2008, ss. 68-69; Wilkinson, 2019, s. 212). Bu anlatıların farklı varyasyonları da mevcuttur.[36] İlk insanların kil ya da çamurdan yaratılması fikri ise bir çok kültürde ortak mitolojik bir motif olarak dikkat çeker. Buradan yola çıkarak insanın kökeninin toprağa dayanmasını "toprak-insan dönüşümü", cansız heykelciklerin canlanmasını ise "nesne-insan dönüşümü" olarak değerlendirmek mümkündür.

Nü Wa'nın genellikle yılan gövdeli bir varlık olduğu düşünülür (Şekil 14). Ancak baş kısmının insan ya da öküz, alt kısmının ise balık ya da ejderha kuyruğu biçiminde olduğuna dair farklı inanışlar da mevcuttur (Werner, 2008, s. 68; Rosenberg, 2017, s. 563; Ferguson, 2020, s. 33). Günde yetmiş nesneyi dönüşüme uğratabilme yeteneğine sahip olduğuna inanılır (Eberhard, 2000, s. 228). Taş kabartmalarda Fu Xi ve Nü Wa, alt kısımları birbirine dolanmış iki yılan kuyruğuyla tasvir edilir. Bu tasvirlerde Nü Wa, sağ elinde bir çift pergel tutarken; Fu-Xi'nin sol elinde bir gönye

[35] Pangu'nun bedeninde gezinen böceklerin/pirelerin insanın kökeni olarak ele alınması Çin yaratılış mitolojisinde insanların düşük bir kökene sahip olduğunu yansıtması bakımından önemlidir (Werner, 2008, s. 64).

[36] "(Nǚwā ve abisinin evliliklerinden sonra) Nǚwā küre şeklinde bir et parçası doğurdu. Çift, bu şeyi o kadar garipsediler ki onu küçük parçalar şeklinde doğradılar ve bu parçaları ormanların çeşitli yerlerine dağıttılar. Bu et parçaları ağaçlara dokunduğunda ağaçlar canlanıp insana dönüştüler. İşte Li (erik ağacı) ağaçlarına değen parçalardan oluşan insanlar Li soyadını aldılar. Tao (kayısı) ağaçlarına değen parçalardan oluşan insanlar Tao soyadını aldılar." (Akt., Karatosun, 2013, s. 63).

vardır (Şekil 15). Bunlar her iki tanrının yaratıcı ve şekil verici özelliklerine işaret olarak yorumlanır (Eberhard, 2000, s. 229; Akt., Karatosun, 2013, s. 63). Nü Wa ve Fu Xi'nin insan başlı, hayvan gövdeli tasvirleri; tanrıları insan-hayvan özellikleriyle düşünülmesini temel alan antropomorfik ve zoomorfik anlayışla bağdaşmaktadır.

Şekil 14

Nü Wa



(Wilkinson, 2019, s. 212)

Şekil 15

İnsanlığın Yaratıcısı Nü Wa Erkek Kardeşi ve Kocası Fu Xi İle Birlikte, 7. Yüzyıl, Çin



(Gardin & Ashmidt, 2021, s. Resim XXVI)

Çin imparatorları, tabletlerde yer alan tasvirlerden ve onlara atfedilen doğaüstü güçlerden anlaşıldığı kadarıyla masalsı çağlara ait mitolojik karakterlerdir. Fu Xi'nin yılan kuyruklu tasvirlerinin yanı sıra Shen Nung adlı efsanevi imparator insan gövdeli ve boğa başlı olarak tasvir edilir (Ferguson, 2020, ss. 27-32). Tarih öncesi imparatorlardan biri olan Shun ise, ejderhaya benzeyen yüzü, iri ağzı ve siyah bedeniyle betimlenir. Kendi ailesi tarafından sevilmeyen Shun'un ateşe verildiği ancak üzerindeki kuş kostümü sayesinde uçarak kurtulduğu anlatılır. Kuyunun içine gömülmeye çalışıldığında ise ejderha kıyafeti onu korumuştur (Ferguson, 2020, s. 96). Bir canlının kıyafetini giyerek ona özgü nitelikler kazanma düşüncesi, Türk mitolojisinde de sıklıkla karşımıza çıkan ve "don değiştirme" motifiyle örtüşen bir temadır.

Çin mitolojisinde dört doğaüstü hayvandan söz edilir. Bunlar; tek boynuzlu at (ch'i-lin), anka kuşu (feng-huang), tosbağa (kuei) ve ejderhadır (lung). Tek boynuzlu atın, başının ortasından çıkan ince bir boynuzu bulunur (Şekil 16). Ayrıntılı tasvirlerinde geyik vücudu, öküz kuyruğu, balık pulları, yarık ayakları veya her ayağında da beş parmak bulunduğu görülür. Genellikle beyaz renkli olup boynuz sayısı iki ya da üçe kadar çıkabilir. Ch'i-lin, çoğunlukla iyi dilekleri sembolize eder (Eberhard, 2000, ss. 296-298; Ferguson, 2020, ss. 96-97).

Güzelliği ve gizemli doğasıyla bilinen Anka kuşu, yaklaşık iki metreyi bulan bir kuyruğa sahiptir (Şekil 17). Dişi bir simge olarak feng-huang, ejderhayla birlikte tasvir edildiğinde imparatoriçeyi simgeler (Şekil 18). Kuşun vücudunun beş insani vasfı simgelediğine inanılır. Buna göre başı erdemi, kanatları sorumluluğu, sırtı dinî ayinler sırasında doğru davranışı, göğsü merhameti ve midesi güvenilirliği temsil eder. Ayrıca bu niteliklerine paralel olarak tüyleri beş farklı renkten oluşur (Eberhard, 2000, ss. 34-35).

Tosbağanın, Çin tarihinde kehanetle ilişkilendirildiği ve ona özel güçler[37] atfedildiği görülür. Buna göre, kabuğu ateşte ısıtılarak oluşan çizgilerden kehanette bulunulurdu (Ferguson, 2020, ss. 96-97). Ayrıca kara kurbağasının, ölümsüzlük iksirini kocasından çalıp aya kaçan ve orada bir kurbağaya dönüşen Chang-e[38] olduğu inancı yaygındır. Bu efsane özellikle ay ile kurbağa arasındaki bağın sembolik yönüne dikkat çeker (Eberhard, 2000, s. 163; Wilkinson, 2019, s. 219).

[37] Örneğin yüz yaşına gelen bir tosbağa insanlarla sohbet edebilir. Tosbağa ile ağacın konuştuğu bir olay anlatımı vardır (Ferguson, 2020, s. 99).
[38] Çin, aya fırlatılan uzay aracı için de Chang'e ismini kullanmıştır (Aydın, 2020).

Çin mitolojisinin en önemli sembollerinden biri ejderhadır (Şekil 19). Doğaüstü bir varlık olan ejderha, doğal eril gücün ve verimliliğinin simgesi olup aynı zamanda imparatoru sembolize eder. Çin ejderhası, gerektiğinde bir solucan kadar küçülüp gerektiğinde gökyüzü ile yeryüzünü kaplayacak kadar büyüyebilmektedir. Hem renk hem de boyut bakımından dış görünüşlerini değiştirebilirler. Ayrıca ejderhalar görünmez olabilme yeteneğine sahiptir. Kozmolojik kurguda ise gök-ejderhası, ruh-ejderhası, yeryüzü-ejderhası ve hazineleri koruyan ejderha olmak üzere dört türü mevcuttur. Ejderha bir çok hayvanın karışımından oluşur. Derisi pulludur. Genellikle yılan vücutlu, geyik boynuzlu, öküz kulaklı ve pençelidir (Eberhard, 2000, ss. 104-106; Ferguson, 2020, s. 100). Bazı eski kaynaklara göre ejderhanın, devenin başına, erkek geyiğin boynuzlarına, canavarın gözlerine, ineğin kulaklarına, yılanın boynuna, midyenin göbeğine, sazan balığının pullarına, kartalın pençelerine ve kaplanın ayaklarına sahip olduğu ifade edilmiştir (Mackenzie, 1996, s. 49).

Bunların yanı sıra Çin mitolojisinde, tilkiye benzeyen kutsal köpekler, öküz kuyruğuna sahip su atları gibi birçok tuhaf ve olağanüstü hayvan yer almaktadır. Bunlardan bazıları mitsel varlıklar iken bazıları da eski inançlar gereğince tanrılaştırılan gerçek hayvanlardır (Ferguson, 2020, s. 99; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 365).

Şekil 16

Taş Üstüne Çizilmiş Tek Boynuz



(Eberhard, 2000, s. 297)

Şekil 17

Anka ve Dokuz Yavrusu



(Eberhard, 2000, s. 34)

Şekil 18

Anka Kuşu ve Ejderha



(Eberhard, 2000, s. 105)

Şekil 19

Kiremit Çin Ejderi, Nanjing, Ming Hanedanlığı'na ait MS 1366-1400, British Museum



(Cartwright, 2019)

Çin mitolojisinde "Ölümsüzler" olarak tasnif edilen grupta, doğaüstü güçlere sahip varlıklar yer alır. Bu grubun en tanınmış üyeleri, Sekiz Ölümsüz olarak bilinen figürlerdir. Bunlardan biri Li Tieh-kuai'dir. Li Tieh-kuai, zaman zaman Lao Tzu Li'ye görünerek onu gökyüzündeki meskenine çağırırdı. Bu semavi gezintilerden birine çıkmadan önce müridi Lang Ling'e, yedi gün içinde dönmezse bedenini yakması talimatını vererek maddi vücudunu müridinin sorumluluğuna bırakır. Ancak altıncı gün, müridi hasta annesini ziyaret etmek zorunda kalınca ayrılmadan önce Li'nin maddi bedenini yakar. Yedinci günün sonunda semavi seyahatinden dönen Li, konutunun yerinde olmadığını yani bedeninin yakıldığını görünce etrafta yeni ölmüş topal bir dilencinin vücudunu bulur. Onun bedenini kendi astral vücudu olarak alır. Artık kendisine ait olan bu deforme bedeni desteklemek için de demirden bir değnek tedarik eder. Bu olay nedeniyle "Demir Değnekli Li" adını almıştır. Sekiz Ölümsüz'den bir diğeri olan Lü Tung-pin ise bir gün dürüstlüğüyle bilinen yaşlı bir kadına rastlar. Kadının erdemli davranışlarından etkilerenerek evindeki kuyuya pirinç atar ve kuyudaki suyun şaraba dönüşmesini sağlar. Gerçekleşen mucize sayesinde yaşlı kadın şarabı satarak zengin olur (Ferguson, 2020, ss. 117-120).

Demir Değnekli Li'nin anlatısında olduğu gibi ruhun kendi bedeni dışında başka bir bedende yaşamını sürdürmesi inancı, Zhu Wuneng adlı generalin hikâyesinde de karşımıza çıkar. Mitolojiye göre kutsal bir general olan Zhu Wuneng, sarhoş olup ay tanrıçası ile flört ettiği için tanrılar tarafından cezalandırılır. Domuz şekline sokularak yeryüzüne sürgüne gönderilir (Wilkinson, 2019, s. 221) (Şekil 20).

Şekil 20

Zhu Wuneng



(Wilkinson, 2019, s. 221)

Çin mitolojisinde kötü ruhların fiziksel görünümleri de melez özellikler taşımaktadır. Örneğin ağaçlarda yaşadığına inanılan "orman adamı" figürü, insan bedenine ve kuş ayaklarına sahiptir. Ayıca kötü ruhlar yılan şekline, yılanlar da insan şekline girebilir ve insan bedenini fiziksel değişikliğe uğratabilirler (Ferguson, 2020, ss. 144-152). Bu dönüşüm olgusu yalnızca kötü varlıklarla sınırlı kalmaz. *Güneşi Arayış* adlı Çin halk masalında, hapsedilen güneşi kurtarmaya çalışan Liu Çun'un ölümünün ardından bir yıldıza dönüşmesinden söz edilmektedir. Aynı hikâyede kötü ruhlar yüksek dağlara, şeytanlar ise rüzgâra dönüşür (Rosenberg, 2017, ss. 570-573). Ruhun kozmik bir varlığa, kötü ruhların ise doğa unsurlarına dönüşmesi biçiminde ortaya çıkan bu metamorfoz örnekleri konumuz bağlamında öne çıkmaktadır.

Çin mitolojisinde ve dinî inanışlarında, özellikle Şang Hanedanı döneminde animizm ve şamanizme ait inanç pratiklerinin güçlü bir etkisi bulunmaktadır. Atalar kültü, hayvan sembolizmi, evrendeki her varlığın bir ruhu olduğuna inanılması ve ruhlarla iletişim kurma gibi ögeler bunlardan bazılarıdır. Joseph Campbell, t'ao-t t'ieh adı verilen dev hayvan maskesi motifinin bu inanışların bir tezahürü olduğunu ifade eder. Ayrıca maskeler arasında baykuş şeklinde tanımlanan ancak aslında kaplan dişli, insan tırnaklı, koltuk altında gözleri olan ve insan başlı bir koça benzetilen figürler de bulunmaktadır. Bazı tunç eşyalarda rastlanan başı hayvan postuyla kaplı büyücü veya savaşçı tasvirleri şamanistik geleneklerin izlerini taşır (Campbell, 2020, ss. 407-408).

Cennetin İmparatoru'nun, insanların günahlarına öfkelenerek seller gönderdiğine inanılmaktadır. Anlatıya göre, Çin'in büyük nehirlerinin taşması büyük bir sorun oluşturmaktadır. İmparatorun torunu olan Gun, insanlara acır ve yeryüzüne inerek onlara yardım eder. Ancak Gun'un bu yardımını öğrenen İmparator, torununu öldürür. Gun'un cansız bedeninden Yu adında bir ejderha doğar. Gun, bu defa ejderha olarak insanlara yardım etmeye devam eder. Bunun üzerine insafa gelen İmparator, Yu'yu nehirlerin ve suların kontrolüyle görevlendirir (Wilkinson, 2019, s. 215).

Hu-Yin, valilik yaptığı sırada rahipler, büyük bir yılanın gizemli güçleriyle bölgeyi kontrol ettiğini söylerler. Bunun üzerine Hu-Yin, yılanı resmî makamına çağırarak "Ruhâni bir güçsen kendini üç gün içinde değiştir yoksa süre dolduğunda seni öldüreceğim." der. Değişim gerçekleşmez ve Hu Yin dediğini yaparak yılanı öldürür, rahipleri de cezalandırır (Ferguson, 2020, s. 196). Bu anlatı, Çin mitolojisinde gizemli güçlere sahip kişilerin bedenlerinin geçici bir görünüme sahip olabileceğine ve istedikleri zaman farklı bir surete bürünebileceklerine dair inancı yansıtması bakımından önemlidir. Çin mitolojisinde, birçok örnekte bu inancın izlerine rastlanmaktadır.

Halk kültürü ve inanışlarında da önemli bir yer tutan dönüşüm olgusu, birçok Çin hikâye ve efsanesinde de yer bulmuştur. Bu efsaneler arasında, bir kraliçenin öldükten sonra ağustos böceğine dönüşmesi, ayrılırken birbirlerine ayna parçası veren eşlerden birinin ihanet etmesi durumunda aynanın saksağana dönüşmesi, sarhoşların balığa dönüşmesi, bıldırcının yaz boyu ötüp kışın başında büyük bir tarla faresine dönüşmesi, kırlangıçların midyeye, sülünün istiridyeye veya yılana dönüşmesi, insanların kuşlara, kedilerin kötü ruhlara ve azınlık halkların kaplanlara dönüşmesi gibi örnekler sayılabilir. İnsan, hayvan ve nesneler arasında gerçekleşen bu dönüşümlerin, daha çok açıklanamayan durumların izahında kullanılan bir anlatım aracı olduğu anlaşılmaktadır (Eberhard, 2000, s. 31, 50, 53, 64, 160, 168, 188, 219, 278).

Werner'e göre, mitlerin hayal gücü ile ilişkisi dikkate alındığında, Çin mitolojisi, tüm dünyayı etkileyen ölümsüz mitler ortaya çıkaramamıştır. Çin düşüncesini şekillendiren üç önemli dinden[39] birinin lideri olan Konfüçyüs'ün, doğaüstü olaylar hakkında konuşmayı tasvip etmemesi, Çin'de zengin bir mitolojinin gelişmesini engelleyen faktörlerden biri olarak görülmektedir. Bununla birlikte toplumun hayal gücüne hitap ederek mucizelere olan inancı arttıran Budizm olmuştur (Werner, 2008, ss. 50-51). Çin mitolojisinde, ruhsal varlıkların kişileştirilmesi, şekil (don) değiştirme, özellikle tanrıların ve doğaüstü güçlerin tasavvurunda zoomorfizm ve antropomorfizm gibi unsurlara sıkça rastlanmaktadır.

Hint Mitolojisinde Metamorfoz

Hint mitolojisinin kolay sınıflandırılamayan karmaşık yapısı konusunda, araştırmacıların büyük çoğunluğu fikir birliği içindedir.[40] Bu karmaşıklığın temelinde, genel olarak dört kademeli evren anlayışı ile onun itici gücü olan reenkarnasyon inancının yer aldığı söylenebilir. Hindular, "MÖ 700 civarında yeniden dünyaya geliş (reenkarnasyon) düşüncesini oluşturmuşlardır ve söylencelerinde her tanrı ya da kahraman bir başka tanrı ya da kahramanın yeniden dünyaya gelmiş örneği olabilir. Bu kavram, sonraki tanrıları daha önceki tanrıların yeniden dünyaya gelmiş biçimleri yaparak, yeni tanrıları eski gelenekle birleştirmiştir." (Rosenberg, 2017, s. 515). Hint mitolojisinde, tanrıların zamanla birbirlerinin yerini aldığı adı bilinmeyen ya da az bilinen yerel tanrıların yerine daha tanınmış tanrıların geçtiği düşünülmektedir. Tanrılar da insanlar gibi ölümlüdür; diğer bir deyişle, her defasında yeniden doğmak üzere ölürler. Hint düşüncesinde "Yaratılış bir 'başlangıç' olmadığı gibi yok ediş de

[39] Taoizm, Konfüçyüsçülük ve Budizm.

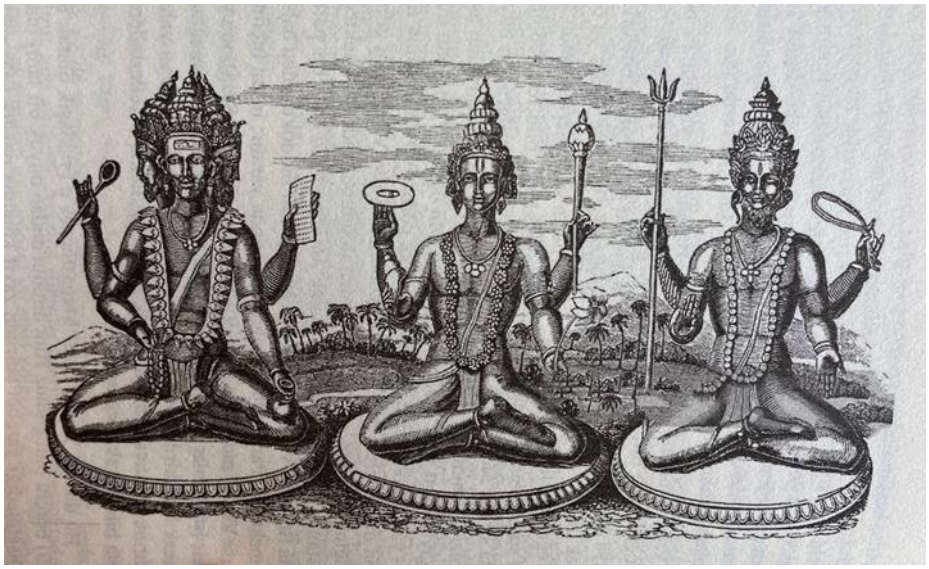
[40] Hint mitolojisi Vedik dönem (destan dönemi) ve Epik dönem olmak üzere iki dönemde incelenmektedir. (Kaya, 1997, ss. 9-10). "Eskiyen Vedik dönemin mitolojik malzemesi epik dönemde yerini yeni tanrısal güçlere, yeni din· anlayışına bırakmıştı. Bu sırada Vedik tanrılar tamamen ortadan kalkmadılar ama eski önemlerini yitirdiler. … Epik dönem tanrıları Brahma (karısı Sarasvati), Vişnu (karısı Lakşmi) ve Siva (karısı Devi, Uma, Parvati veya Kall, Durga) en üst sıraya yerleşti. Vişnu'nun avatara'ları olan, destan kahramanları Rama ve Krişna da bu sıralamada yer aldı." (Kaya, 1997, s. 22).

bir ‘son’ değildir. Hint zaman algısı Batı’nın doğrusal zaman algısından tümüyle farklı olarak döngüseldir. Batı mitleri için yaratılış olayı biricikken, Hint felsefesinde tekrarlara dayanır; evren periyodik bir döngü içindedir.” (Dallapiccola, 2013, s. 31). Bu düşünceden hareketle “Her şey gelir, geçer ve dönüşür.” Demek mümkündür (Dallapiccola, 2013, s. 33).

Hindu teslisi olarak bilinen Trimurti (Üçleme) inancı, Brahma, Vişnu ve Şiva’nın birlikteliğinden oluşur (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 232). Bu tanrılar, Vedik dönemde yer alan Agni, Vayu ve Sürya’nın epik dönemdeki karşılıkları olarak değerlendirilebilir. Trimurti’de Brahma yaratıcı, Vişnu koruyucu, Şiva ise yok edici özelliğiyle öne çıkar (Kaya, 1997, s. 153; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 216; Keith, 2021, s. 110) (Şekil 21-22). “Hindu tanrılarının başlıca rolü kâinatı periyodik olarak yeniden yaratmaktan ve dünyanın düzenini tehdit eden şeytani güçlere karşı savaşım vermekten ibarettir.” (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 224-225). Reenkarnasyonların ebedi döngüsünde olduğu gibi evrenin kozmik yaratımı, korunması ve yeniden yaratılmak üzere yok edilmesi de üçlemeyi oluşturan tanrıların görevleri arasındadır. Genellikle Brahma, Vişnu ve Şiva tek bir tanrısal varlığın üç veçheli görünümü şeklinde yorumlanır. Diğer bir ifadeyle “üçü birdir ve biri üçüdür” (Kaya, 1997, s. 153; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 225). Hint mitolojisinde yer alan üç başlı tanrı betimlemeleri de bu inanca sembolik bir gönderme niteliğindedir.

Şekil 21

Trimurti



(Keith, 2021, s. 110)

Şekil 22

a.*Brahma,* ***b.****Vişnu,* ***c.****Şiva*



(Çalışkan, 2020)

Hint mitolojisinde -Hint dinlerinin de etkisiyle - kozmogonik mitlerin farklı versiyonları bulunmaktadır. Bir anlatıya göre başlangıçta uçsuz bucaksız bir su kütlesi hâlinde olan kâinat, suların üzerinde yüzen altın sarısı bir yumurtadan[41] şekillenmiştir (Keith, 2021, s. 73; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 220; Dallapiccola, 2013, s. 27). Bir başka versiyonda ise dünya, kozmik bir varlık olan Pruşa'nın parçalanmış bedeninden meydana gelmştir. "Pruşa'nın ağzından Vedalar ve Brahmanlar, kollarından Tanrı İndra, kşatriya[42] (savaşçılar kastı) ve koyunlar, karnından asuralar (şeytanlar), uyluklarından tüccarlar, ayaklarından yer, shudralar, gözlerinden güneş, ruhundan ay, başından gök doğar." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 221; Keith, 2021, s. 51). Diğer mitolojilerde de görülen "dünyanın kökeninin bir devin kurban edilmesiyle özdeşleştirilmesi" motifi, Hint kozmogonisiyle birlikte teogoniyi de izah etmektedir (Keith, 2021, s. 51).

Hint mitolojisinde eskatolojiyle ilgili görüşlere göre, evren dört aşamadan (zaman çağından) oluşur. Bunlar Krita, Tretâ, Dvâpapara ve Kali'dir. Bu çağlar sürekli birbirini takip eder. Dördüncü çağın sonunda Tanrı Vişnu, Şiva-Rudra'ya dönüşerek dünyadaki tüm yaşamı yok edecektir. Bu yok ediş gecesinin ardından Vişnu uyanacak ve meditasyonunu tamamlayarak göbeğinden çıkan lotus çiçeğinden yaratıcı Brahma'yı meydana getirecektir

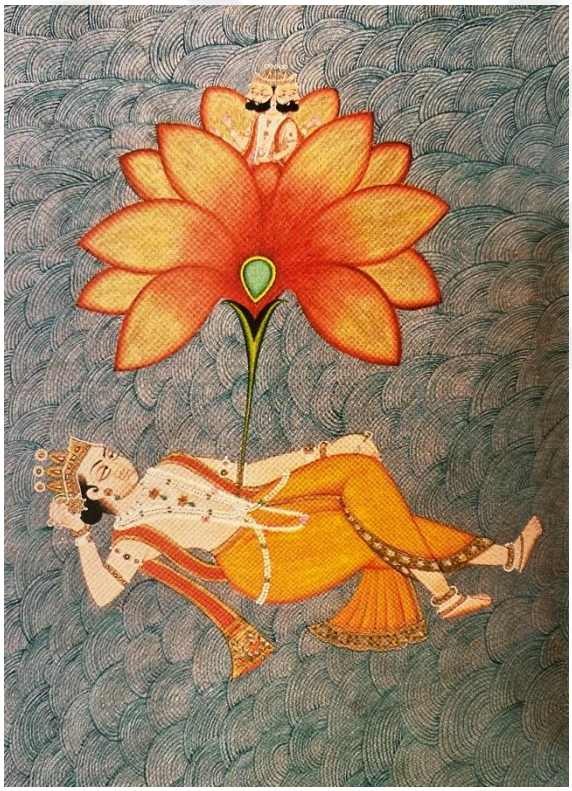
[41] "Hem Hint hem Çin yaratılış söylenceleri bir yumurtayla başlar, her ikisi de evrenin ilahi bir vücuttan yaratılışını içerir, her ikisi de insanların yaratılışını açıklar. Ancak Hintlerin "Hindu" söylencesi yeniden doğuşu, zamanın döngüsel doğasını anlatır." (Rosenberg, 2017, s. 508).

[42] Bu anlatı Hint kast sisteminin kökenine de kaynaklık etmektedir. "Purusha bedeninin değişik yerlerinden Hint kaslarını yaratmıştır. Bunlara arasında onun kafasından doğan Brahminler (rahipler), kollarından doğan Kshatriyalar (savaşçılar), kalçalarından doğan Vaishyalar (çiftçiler, zanaatkarlar ve tüccarlar) ve ayaklarından doğan Shudralar (işçiler) da vardır." (Wilkinson, 2019, s. 191; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 221).

(Şekil 23).[43] Böylece yaratma sürecine başlayan Brahma, daha önce bahsedilen yaratılış metodlarından biri olarak bedeninin çeşitli uzuvlarından evrendeki tüm iyi-kötü, canlı-cansız unsurları meydana getirecektir. Bu dört çağ boyunca ise Vişnu, avatarları aracılığıyla yeryüzüne inerek yaşamın sürdürülmesi için kötü güçlerle mücadele edecektir. Dördüncü çağın sonuna gelindiğinde ise bu süreç yeniden başlayacaktır (Rosenberg, 2017, ss. 512-513; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 221-224); Keith, 2021, s. 109). "Yeniden doğuş düşüncesi" (Rosenberg, 2017, s. 509) ve "zamanın devreden döngüsü" (Dallapiccola, 2013, s. 41) Hint mitolojisinin farklı ve özgün özelliklerinden bazılarıdır. Ayrıca Vişnu'nun göbeğinden çıkan lotus çiçeği ve ondan Brahma'nın yaratılması tanrı-bitki-tanrı dönüşümleri bağlamında yorumlanabilir.

Şekil 23

Tanrı Vişnu'nun Göbeğinden Brahma'yı Taşıyan Lotus Çiçeğinin Çıkması, XVIII. yüzyıl, Hindistan minyatürü



(Gardin & Ashmidt, 2021, Resim XVIII)

Tanrının ya da kozmik varlığın başkalaşımını içeren evrenin yaratılışı söylencelerinde, yaratılmış tüm unsurların tanrıdan bir parça taşıması, metamorfoz olgusunun bir izdüşümü olarak ele alınabilir. Buna ilaveten biçim değiştirmeye dayalı farklı anlatımlar da kaynaklarda yer almaktadır. Brahma tarafından yaratılan Vak (Kelime) adındaki çok güzel bir yaratığa

[43] "Hindu yaratılış söylencesi, Vişnu'yu üç biçimde ortaya koyar; dünyadaki yaşamın yaratıcısı Brahma olarak; dünyadaki yaşamın koruyucusu Vişnu olarak ve dünyadaki yaşamın yok edicisi Şia-Rudra olarak." (Rosenberg, 2017, s. 509)., Buradan hareketle aslında "Vişnu, dünyadaki yaşamın yaratıcısı olan yaratıcı Brahma biçiminde bu çiçekten çıkacaktır." (Rosenberg, 2017, s. 513).

dayanan efsaneye göre, Brahma ve Vak sürekli biçim değiştirerek cinsel ilişkiye girerler ve bunun sonucunda yeryüzündeki tüm hayvan türlerini üretirler. Başka bir versiyona göre ise Vak, Brahma ile cinsel ilişkiye girmeye istekli olmayarak kendini bir geyiğe dönüştürür ve kaçar. Brahma, onu dölleyemeyince spermleri yere düşer ve ilk kadın ile ilk erkek meydana gelir (Wilkinson, 2019, s. 190). Erken dönem yaratılış söylencelerinden birine göre ise Pruşa, kendini erkek ve kadın olarak ikiye bölerek farklı yaşam biçimlerini ortaya çıkarmıştır (Wilkinson, 2019, s. 191).

Öldükten sonra ruhun nereye gittiği sorusu, tüm insanların cevabını merak ettiği evrensel bir konu olmuştur. Hindistan'da ortaya çıkan çeşitli dinlerde[44], reenkarnasyon[45] - öldükten sonra başka bir surette yeniden dünyaya gelme inancı- ortak bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu inanca göre, insan öldükten sonra eylemlerinin niteliğine göre karma[46] adı verilen bir sebep-sonuç yasasına tabi tutulur. İyi bir yaşam sürenler, insan bedeninde yeniden doğarken; kötü bir yaşam sürenler, bir hayvan ya da bitki bedeninde tekrar tecessüm edecektir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 198). Bu yeniden doğuş döngüsü, yaratılış ve yok oluşun birbirini izlediği evrenin döngüsüyle benzerlik gösterir. "İnsanların reenkarnasyonuna inanç, kâinatın reenkarnasyonuna inançtan ayrılamaz." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 223). Bu bakımdan Hint eskatolojisinde insanın ve evrenin akıbeti benzerlik göstermektedir. Her iki durumda da reenkarnasyona dayalı bir metamorfoz süreci söz konusudur.

Hint mitolojisinde tanrılar genellikle insan biçiminde tasvir edilmiştir (Keith, 2021, s. 17). Bu tasvirler, temelde antropomorfik nitelikler taşısa da özellikle çoğaltılmış organlar bağlamında ilgi çekici bir yapıya sahiptir. Tanrı betimlemelerinde daha çok baş, kol, el ve göz gibi organların çoğaltılması, Hint mitolojisinin en özgün ve dikkat çekici yönlerinden birini oluşturur. Örneğin Brahma dört başlı ve dört kollu; Vişnu, Devi, Indra, Lakshmi ve Ganeşa dört kollu; Durga sekiz kollu; Şiva ise üç gözlü olarak tasvir edilmektedir (Şekil 24).

Yaratıcı Tanrı Brahma, dört başlı ve dört kollu olarak tasvir edilir. Dört başının kökeni şu anlatıya dayanmaktadır: Brahma'nın sürekli gözleriyle takip ettiği kızı ve aynı zamanda eşi olan Sarasvati, onun bakışlarından kaçmaya çalışır. Bu sebeple farklı yönlere doğru hareket eder. Bunun üzerine Brahma'nın Sarasvati'yi takip edebilmesi için gövdesinin üzerinde her yönü görebileceği dört baş birden oluşur. Sarasvati'nin gökyüzüne doğru yükselmesiyle birlikte

[44] Hindistan'da ortaya çıkan dört dinî inanış şunlardır: Hinduizm, Budizm, Jainizm, Sihizm (Wilkinson, 2019, s. 184).

[45] Rigveda' geçen ve reenkarnasyonun kavramının arkaik örneği olarak değerlendirilen pasajda şu ifadeler geçer: "Güneş gözünü alır, rüzgâr ruhunu, sana layık olduğu gibi yeryüzüne ya da cennete git. Eğer nasibinse sulara doğru git; git ve tüm uzuvlarınla bitkilerin içinde evini kur." (Keith, 2021, s. 71).

[46] "Karma: Buddhizm ve Hinduizm'de insanın iyi veya kötü kaderinin dünyaya daha önce gelişinde yaptığı iyilik ve kötülükler sonucu olduğunu savunan öğreti" (Cambell, 2020, s. 214).

Brahma'nın başının tepesinde beşinci bir baş daha belirir. Ancak Şiva, buna engel olmak için üçüncü gözünü açar ve Brahma'nın beşinci başını yakarak yok eder. Hint mitolojisinin önemli figürlerinden biri olan Şiva'nın üç gözü vardır. İki gözü ay ve güneşi temsil ederken üçüncü göz ise bilgeliği ve ateşi simgeler. Genellikle kapalı olan üçüncü göz açıldığında her şeyi yok edebilecek bir gücüne sahiptir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 234; Wilkinson, 2019, s. 195).

Savaş tanrıçası Durga, genellikle sekiz ya da on kollu biçimde betimlenir. Savaş sırasında Kali'ye dönüşen Durga'nın pek çok farklı formda tezahür ettiği bilinmektedir. Bunlar arasında Tanrıça Mahadevi, Tanrıça Sati, Tanrıça Parvati, Tanrıça Lakshmi ve Tanrıça Saraswati yer almaktadır (Wilkinson, 2019, ss. 198-199).

Şekil 24

Hint Tanrıları



(Gardin & Ashmidt, 2021, Resim XIX)

Vişnu'nun on avatarı.

Reenkarnasyon inancı, ruhların farklı bedenlerde yeniden doğabileceği anlayışına dayanır. Tanrılar da bu döngüye dâhildir. Tanrı Vişnu, "Belli aralıklarla iyi ve kötü güçler arasındaki dengeyi sağlamak için farklı biçimlerde yeryüzüne inen göksel bir tanrı olarak betimlenmektedir." (Dallapiccola, 2013, s. 12). Vişnu'nun Hint kutsal ve edebî metinlerinde geçen çok sayıda tecessümü vardır. Bunlara "aşağıya inmek" ya da "iniş" anlamına gelen

"avatara"[47] denir. Avatara inancı, Hindu tanrısının evrene doğrudan tek müdahalesidir. Vişnu'nun dünyayı sayısız defa ziyaret ettiğine inanılmakla birlikte on enkarnasyonu özel bir öneme sahiptir. Tanrı'nın insan ve hayvan formlarında tezahür ettiği bu enkarnasyonlar sayesinde Vişnu, dünyaya müdahale eder (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 225; Wilkinson, 2019, s. 197). Vişnu'nun enkarnasyonları bedeninde zuhur ettiği varlığa göre tam veya kısmi bedenlenme olarak iki biçimde gruplandırılır.[48]

Tanrı Vişnu'nun ilk tecessümü, yeryüzüne balık formunda inişiyle gerçekleşir (Şekil 25). İlk insan Manu'ya görünerek onu bir tufan olacağı yönünde uyarır. Tufan mitleriyle örtüşen bu anlatıya göre Vişnu, Manu'ya bir gemi inşa etmesini ve her türden bir canlıyı yanına alarak bu gemiye binmesini öğütler. Vişnu'nun ikinci tecessümü, tufanda kaybolan kutsal hazinelerin bulunması için kaplumbağa şekline girmesidir (Şekil 25). Üçüncü tecessümünde şeytanların lideri Hiranyakaşa'yı öldürmek için yabandomuzu şeklini alır. Ancak Hiranyakaşa'nın ağabeyinin, intikam almak için oğlu Prahlada'ya işkence ettiğini öğrenen Vişnu, onu kurtarmak amacıyla insan-aslan karışımı Narasimha'nın[49] formuna girer. Bu da dördüncü tecessümüdür (Şekil 25). Beşinci tecessümünde tanrıları, Asuraların (şeytanların) lideri Bali'den kurtarmak için cüce Vamana formuna girer. Vişnu, Bali'den üç adımda katedebileceği kadar arazi ister. Bali bu teklifi kabul edince Vişnu, bir adımda yeryüzünü, bir adımda gökyüzünü ve son adımda ise Bali'nin bulunduğu yeraltı dünyasını kateden bir deve dönüşür. Böylece Bali, yenilgiyi kabul eder. Altıncı tecessümünde Vişnu, Brahmanlar kastını kşatriya (savaşçılar) kastının zulmünden kurtarmak amacıyla bir savaşçı olan Parasurama (baltalı Rama) olarak yeryüzüne iner. Yedinci tecessümü Ramayana destanının kahramanı olan Rama'dır. Sekizinci tecessümü Mahabharata'da önemli bir figür olarak yer alan Krişna[50] hâlidir. Dokuzuncu tecessümü Buddha'dır. Vişnu'nun onuncu ve son tecessümü ise henüz gerçekleşmemiştir. İnanışa göre bu

[47] "Hinduizm'de Tanrı'nın bedenlenmesi inancı Sanskrit dilinde avatara kavramı ile ifade edilir. Avatara, "karşıdan karşıya geçmek, ulaşmak" anlamına gelen tri fiili ile "aşağı, aşağıya" anlamına gelen ava ön ekinin birleşiminden olur ve "zuhur etme, aşağı inme, alçalma" anlamlarına gelir (Williams 150; Abtay 46; Kinsley 14). Avatara terim olarak, başta Vişnu olmak üzere tanrıların veya metafizik varlıkların belirli amaçlar için insan veya hayvan formunda yeryüzüne inişlerini ifade eder. Bu terim aynı zamanda tanrının veya metafizik varlığın aldığı biçimi ya da bedensel formu da tanımlar (Maghad 213; Parrinder 19-20)". (Akt., Kutlutürk, 2015, s. 144).

[48] "Vişnu, her bir avataranın kaynağı olmakla birlikte avataralar arasında önem ve derece itibarıyla farklılıklar vardır. Nitekim kutsal metinlerde avataralar, sahip oldukları hususi niteliklere ve tanrısal güçlerine (kala) bağlı olarak kategorize edilir. Buna göre yüksek düzeyde kalaya sahip avataralar, purna avatara (tam-mükemmel bedenlenme) olarak sınıflandırılırken, kala miktarı daha düşük olanlar ise anşa avatara (kısmi bedenlenme) olarak gruplandırılır (Maghad 223) Bu bağlamda dinî metinlerde genellikle Krişna, Rama ve Narasimha (Aslan-İnsan) avataralarının purna avatara diğerlerinin ise anşa avatara olarak nitelendirildiği görülür. Purna avataralarda tanrı Vişnu'nun bütün gücünün tam olarak bulunduğu belirtilirken diğerlerinde bu gücün nispeten mevcut olduğu öne sürülür (Bhagavad Purana 1.3.28; Sarasvat 121)" (Akt., Kutlutürk, 2015, s. 150; Dallapiccola, 2013, s. 48).

[49] Vişnu'nun insan-aslan biçimi : "Bu çifte vücut biçimi Hint mitolojisinde yeni bir motif olup hiçbir Vedik paralelliği bulunmamaktadır." (Keith, 2021, s. 126). Bu avatar (Narasimha) tanrının hayvansal tecessümleri ile onun büyük insani tecessümler arasındaki kesişimini gösterir." (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 228-229).

[50] "Hindistan'ın iki büyük destanı Ramayana ve Mahabharata, Vişnu'nun iki reenkarnasyonunun tarihini anlatır: Rama ile Krişna" (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 247).

son tecessüm, Kali Yuga'nın (dördüncü çağ) sonunda gerçekleşecek; Vişnu, beyaz bir atın sırtında elinde kılıcıyla belirecek, kötülüğü yok ederek dünyaya son verecek ve yeni bir yaratılış döngüsünü başlatacaktır (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 227-230).[51]

Tanrı Vişnu'nun avatarları aracılığıyla yeryüzünde tezahür etmesinin çeşitli nedenleri vardır. Bunlar arasında kozmik düzensizliği ortadan kaldırmak ve düzeni yeniden tesis etmek, kendisine sevgiyle bağlanan kimselere yardım etmek, evreni korumak ve evrendeki varlıkları huzura kavuşturmak, şeytani varlıklarla (asura) mücadele etmek ve metafizik varlıklara (deva/sura) yardımcı olmak, insanlara önder ve örnek olmanın yanı sıra ebedi kurtuluşa nasıl ulaşacaklarını göstermek ve bu konuda onlara rehberlik etmek gibi amaçlar bulunmaktadır. Diğer yandan Vişnu'nun varlığına içkin olan hareketsizlik ve eylemsizlik vasıfları, onun doğrudan kozmik düzene müdahale etmesini engellemektedir. Bundan dolayı Vişnu, yeryüzünde farklı avatarlarla tezahür eder ve işlevini bu yollarla yerine getirir (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 226-227). Avatarlar ya da genel olarak şekil değiştirme, tanrıların ya da kişilerin kendi doğalarının veya niteliklerinin dışına çıkmasına yardımcı olan bir vasıta olarak değerlendirilebilir.

Şekil 25

Vişnu'nun Avatarlarından Aslan-Adam (Narasimha), Balık (Matsya), Kaplumbağa Adam



(Keith, 2021, s. 127, 178; Dallapiccola, 2013, s. 45)

Metamorfik varlıklar.

Dört kollu, üç gözlü tanrılar; beş başlı yılanlar; mitsel hayvanlar; biçimleri bozulmuş şeytanlar ve daha pek çok doğaüstü varlıklarıyla Hint mitolojisi, metamorfoz açısından son

[51] Vişnu'nun on avatarı ve bu avatarları ediniş gerekçeleri ve bu ve bu avatarlarla yeryüzünde yaptıkları konusunda kaynaklarda farklı anlatımlar ve hikâyeler söz konusudur. Bunlardan birini seçerek buraya almayı uygun gördük. Diğer anlatımlar için bkz: (Rosenberg, 2017, ss. 523-524; Wilkinson, 2019, s. 197; Keith, 2021, ss. 79-178; Dallapiccola, 2013, ss. 29-48; Kutlutürk, 2015, s. 150).

derece zengindir. Bu bölümde, Hint mitolojisinde yer alan ve kurgusal bir bütünlük arz etmeyen çeşitli metamorfoz örneklerine yer verilmeye çalışılmıştır.

İnsan ve hayvan karışımı bir varlık olan Ganeşa, Şiva ve Parvati'nin oğludur. Ganeşa, fil kafalı bir tanrı olup hikâyesi çeşitli anlatılara dayanır. Efsaneye göre, Parvati banyo yaparken içeriye kimseyi almaması için Ganeşa'yı kapıya bekçi olarak koyar. Ganeşa, içeri girmek isteyen Şiva'ya engel olunca Şiva öfkeyle Ganeşa'nın kafasını koparır. Bunu öğrenen Parvati, üzülerek karşılaştığı ilk varlığın kafasını Ganeşa'ya vereceğine dair bir vaatte bulunur. Ancak karşılaştığı ilk yaratık bir fildir. Bir başka efsaneye göre ise Parvati oğullarını Şiva'ya takdim ederken Şiva yanlışlıkla üçüncü gözüyle bakar ve çocuğun kafasını kül eder. Bunun üzerine Şiva, karşısına çıkan ilk canlı varlığın başını ona vereceğine dair bir söz verir; ve karşısına çıkan ilk canlı da bir fil olur (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 237-238; Keith, 2021, ss. 191-193) (Şekil 26).

Tanrıların binekleri, insan-hayvan karışımı yaratıklar olarak dikkat çekicidir. Tanrı Vişnu'nun bineği, yarı kuş yarı insan biçimindeki devasa bir kuş olan Garuda'dır (Şekil 27). Gökyüzü tanrısı Varuna, yarısı balık yarısı timsahtan oluşan mitolojik bir yaratık olan makaraya biner (Şekil 30). Şiva'nın bineği Nandi ise boğa başlı bir insan figürüyle temsil edilmektedir (Wilkinson, 2019, ss. 186, 195).

Metamorfik bir yapıya sahip olan Hanuman, insan vücutlu maymun başlı büyük bir kahraman olarak tanımlanır. Ramayana destanında, karısı Sita'yı kurtarması için Rama'ya yardım eden Hanuman, ayrıca şekil değiştirme ve uçma yeteneklerine de sahiptir (Wilkinson, 2019, s. 202; Rosenberg, 2017, s. 519) (Şekil 28).

Güneş Tanrısı Surya'ya atfedilen bir efsaneye göre, Surya ile evlenen Tanrıça Sanjana, onun parlaklığına dayanamayarak kendisini bir kısrağa dönüştürür ve ormanda saklanır. Bunun üzerine Surya, kendisini bir aygıra dönüştürerek onu bulur ve birlikte saraylarına geri dönerler. Daha sonra pek çok çocukları olur (Wilkinson, 2019, s. 188).

Tanrı Şiva'nın doğuşuna ilişkin bir anlatıda da dönüşüm konusu karşımıza çıkar. Brahma ve Vişnu, kozmostaki en güçlü varlığın kim olduğu konusunda bir tartışma başlatırlar. Bu sırada tam önlerinde devasa bir erkeklik organına benzeyen bir ateş sütunu oluşur. O kadar uzundur ki üstü bulutların arasında kaybolmuş altı da yerin dibine gömülmüştür. Brahma, kendisini vahşi bir kaza çevirerek tepeye çıkar, Vişnu ise domuza dönüşerek köklerini araştırmak üzere yeraltına iner. O sırada sütunda bir yarık açılır ve içinden Şiva çıkar (Wilkinson, 2019, s. 194) (Şekil 29). Bu mit, tanrıların herhangi bir sorunun üstesinden gelebilmek için kolaylıkla şekil değiştirdiklerini göstermektedir.

Şekil 26

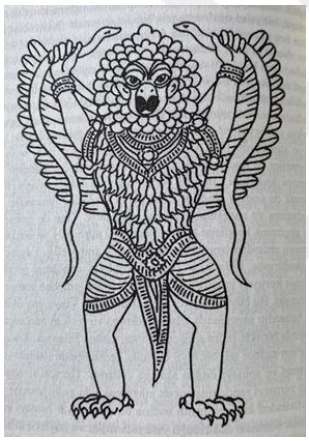
Ganeşa Heykeli, 11. yüzyıl. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD



(Gardin & Ashmidt, 2021, Resim XXI)

Şekil 27

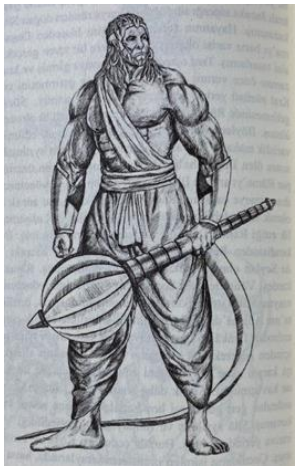
Efsanevi Kuş Garuda, Yarbay A. H. Milne'nin Koleksiyonundan, Abanoz Bir Oyma, İskoçya



(Keith, 2021, s. 146)

Şekil 28

Hanuman, Londra Hint Müzesi'nden Bakır Figür



(Keith, 2021, s. 134)

Şekil 29

Şiva'nın Ortaya Çıkışı ve Şiva'nın Üç Gözü





(Wilkinson, 2019, ss. 194-195)

Şekil 30

Makaraya Binen Tanrı Varuna ve Ateş Tanrısı Agni





(Wilkinson, 2019, ss. 189)

Hint mitolojisinde tanrılar kadar şeytani varlıkların çeşitliliği de dikkat çekicidir. Asuralar, tanrıların düşmanı olarak kabul edilirken; Rakşasalar, insanların düşmanıdır (Wilkinson, 2019, s. 199; Keith, 2021, s. 66). Tanrılar, evreni korumak amacıyla bu şeytani varlıklarla savaşır ve genellikle kazanırlar. Bu mücadeleler sırasında, şekil değiştirme özelliğinin sayısız biçimde kullanıldığı görülür.

Tanrısal ya da ruhsal varlıklar olan Asuralar, diğer tanrılar gibi Prajapati'nin oğullarıdır. Aynı aileden gelen bu demonik varlıklar, tanrılarla bir karşıtlık oluştururlar. Asuralar, tanrıların baş düşmanı olup her tanrının bir asurası vardır (Yitik, 2003, s. 25). Ünlü Hint destanı Mahabharata'da çeşitli asura türlerinden bahsedilir. Bunlar arasında; Daityalar (cinler),

Danavalar (devler), Dasyular (barbarlar), Nagalar (yılanlar) ve Rakşasalar (gece gezenler) yer almaktadır (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 246).

İnsanların düşmanı olan Rakşasalar, büyücü ve sihirbazdırlar ayrıca şekil değiştirme yeteneğine de sahiptirler. Köpek, akbaba ve baykuş gibi hayvan formlarına bürünebildikleri gibi; koca, erkek kardeş, sevgili ya da uzun saçlı yaşlı kadın gibi çeşitli insan suretlerine de girebilirler. Dolayısıyla hem hayvan hem de insan biçiminde tezahür edebilirler. Metamorfoza uğramış doğaüstü varlıklar olarak üç başlı, beş ayaklı, dört gözlü, parmaksız, ayı boyunlu ve ellerinde boynuz bulunan insan benzeri tasvirleri de söz konusudur (Keith, 2021, s. 66, 261).

Ateş tanrısı Agni'nin sekiz farklı biçimi vardır (Keith, 2021, s. 81). Bunlardan birinde Agni, üç başlı ve üç bacaklı biçimde tasvir edilir (Keith, 2021, s. 43) (Şekil 30). Bedensel formunu kaybeden ve Ananga (Bedensiz) olarak adlandırılan tanrı Kama, dikkat çekici bir başka örnektir (Keith, 2021, s. 147). Genellikle insan biçiminde temsil edilen Nagalar'ın (yılanların kralı), istediklerinde insan biçimine dönüşebildiklerine dair bir inanç söz konusudur (Keith, 2021, s. 161). Mahisha adlı şeytanla tanrıça Durga arasında geçen savaşta, aslan ve fil gibi hayvanların, mitsel bir yaratık olan Sharabha'ya ve bufaloya dönüştüğü bilinmektedir (Dallapiccola, 2013, s. 84; Wilkinson, 2019, s. 199). Bir başka inanışa göre, ölümden sonra sunulan adakların amacı, ölen kişi için yeni bir beden yaratmaktır (Keith, 2021, s. 266). Diğer yandan ölü erkekler yılan ruhlara, insanlar da kolaylıkla kaplana dönüşebilirler ve diğer kaplanlardan farkları ise kuyruksuz olmalarıdır. Ayrıca Ganeşa ile ilişkili olarak insanlar file dönüşebilmektedir (Keith, 2021, ss. 258-259). Hindistan'ın kutsal nehirlerinden biri olan Ganj Nehri'nin doğuşu da bir dönüşüm mitine dayanmaktadır. Buna göre, tanrıça Ganga, başlangıçta cennette bulunan bir ırmak tanrısı iken insanlığın iyiliği için yeryüzüne inmesine izin verilir (Wilkinson, 2019, s. 208). Su ve antropomorfizm ilişkisini ortaya koyan bu anlatımda, "Ganj, gökten inen tanrıça Ganga'dan başkası değildir." ilahi bir varlığın dünyevi bir forma bürünmesini çağrıştırırken ayrıca dönüşümün kutsal boyutuna işaret olarak da yorumlanabilir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 255).

Hint mitolojisi söz konusu olduğunda, metamorfoz olgusu mitolojinin en temel unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Şekil değiştirme yeteneğine sahip tanrılar, şeytanlar ve insanlar, amaçları ve görevleri doğrultusunda şekilden şekile girerler. Özellikle tanrılar ile kötü güçler arasındaki mücadelelerde, en çok başvurulan savunma yöntemlerinden biri şekil değiştirmedir.

Tanrıların bedenlenmesi (enkarnasyonu), tanrı-insan biçiminde gerçekleşen bir metamorfoz örneği olarak değerlendirilmektedir. Buna göre tanrıların insan, hayvan ya da bunların karışımlarından oluşan tecessümleri ya da doğaya ve bitkilere ait unsurlara dönüşmeleri, Hint mitolojisindeki metamorfoz temasının çeşitliliğini ve zenginliğini

göstermektedir. Reenkarnasyon inancı ve tanrıların avatarlar edinme özelliklerinin sıklıkla görülen metamorfozların kaynağına işaret ettiği söylenebilir. Buna ilaveten Him mitolojisinde, doğum, bir başka ruha geçiş ve ölüm de birer dönüşüm biçimidir (Campbell, 2020, s. 229).

Hint mitolojisi, kişilerin yaşamları boyunca yaptıkları iyiliklerin ya da kötülüklerin karşılığı olarak hayvan ya da insan formlarında yeniden doğan karakterlerle doludur. Bu metamorfoz döngüsünün arkasında, "cezalandırmanın görece daha talihsiz bir hayata yeniden doğmak biçimine dönüştüğü ve ödülün daha mesut bir varlık suretinde reenkarne olduğu" fikrinin yer aldığı söylenebilir (Keith, 2021, ss. 170-173). Karmaya dayalı bu anlayışta, öldükten sonra dönüşülecek varlığın biçimi, kişinin bu dünyadaki eylemlerine göre belirlenmektedir. Bu bakımdan metamorfozun yönünü –bir ödül mü yoksa bir ceza mı olacağını- belirleyen şey, kişinin dünyevi yaşamında sergilediği davranışlarla ilgilidir.[52]

İran Mitolojisinde Metamorfoz

İran mitolojisine ilişkin bilgilerin kökeninin MÖ XV. yüzyıla kadar gittiği düşünülmektedir (Korkmaz, 2010, s. 7; Yıldırım, 2018, s. 15; Curtis, 2020, s. 12). Eski İran kozmogoni ve teogonisi çoğunlukla Zerdüşt dinine ait kutsal metinlere dayanmaktadır (Curtis, 2020, s. 11).[53] İran mitolojisi sahip olduğu tanrılar, dinî figürler, devler, cadılar ve periler gibi doğaüstü ya da ruhsal varlıklarla zengin mitolojik unsurlar barındırmaktadır. Bu mitolojik yapıda Ahura Mazda'nın Ehrimen'e karşı mücadelesi, İran mitolojisinin en temel ve kapsamlı mitini oluşturur (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 269; Curtis, 2020, s. 16; Wilkinson, 2019, s. 168).

[52] "Hindu dininin bütününü belirleyen ikinci önemli unsur kurtuluş kavramı ve onunla ilişkili diğer doktrinlerdir. Hindu dünya görüşünü ortaya koyan temel kavram hayatın maya (illüzyon) olduğudur. …Mayanın en tehdit edici tuzağı, varlığı sonsuza kadar yeryüzüne gelmeye mahkûm eden ruh göçüdür (samsara). Hindu kurtuluş doktrini bu noktada önem kazanır. Mokşa veya mukti diye anılan kurtuluş kavramı varlığı bir üst âleme (Nirvana) ulaştırmakla ilişkilidir. Mokşa her şeyden önce "varlığın ruh göçü döngüsünden kurtulması" anlamına gelir. Kurtuluşa ulaşan kimse mutlak tanrı Brahma ile aynîleşir veya ondan bir parça hâline gelir. Varlığın mokşaya ulaşmasındaki en büyük engel ise avidyâdır (cehalet). Avidyâ, bir anlamda varlıklar arasındaki birlikteliğin farkına varılamamasıdır. Ruh göçü döngüsüne yol açan asıl sebep de avidyâ olup Hindu öğretisinin temel tekniği insanı avidyâdan uzak tutmaya yöneliktir." (Demirci, 1998b, ss. 112-116).
"Klasik Hinduizm'in panteist bir yapıda olduğunu destekleyen en önemli kanıt, özellikle kozmolojik kavramların Tanrı tarafından yaratılmadığı, aksine bizzat bu kavramların Tanrı'yı (veya tanrıları) oluşturmuş olduğu inancıdır. Hinduizm'e göre kozmosun işleyiş yasalarının Tanrı'dan tamamen bağımsız olduğu tezi özellikle evrensel karma anlayışında ortaya çıkar. Böylece varlıkların gelecekleri ve geçmişleri, Tanrı'nın hiçbir etkisinin söz konusu olmadığı karma (sebep-sonuç yasası) tarafından belirlenir. Her varlığın yaptığı eylemler mekanik bir yasa ile varlığın o andaki hayatî pozisyonunu belirler. Bu genel yasa özellikle ölümden sonraki hayat söz konusu edildiğinde oldukça netleşir. Buna göre varlıklar bu dünyada yaptıkları eylemlerin sonucunda eğer kötülükleri ağır basan bir hayat yaşamışlarsa daha kötü bir varlık kalıbında yeniden dünyaya gelirler (ruh göçü). Her varlık kalıbı kendisi için belirlenen kurallara uymadığı sürece yeniden doğuş döngüsü devam edecektir. Hindu doktrinlerinde hayat hakkındaki kötümser anlayışın sebebi budur. Yine bu doktrin bir Hindu'nun hayattaki amacını da belirler. Buna göre insanın biricik amacı mokşadır, hayat ve ölüm döngüsünden kurtulmaktır. Bütün varlıkları belirleyen bu kozmik yasa herhangi bir ilâhî müdahaleyi gerektirmeksizin kendiliğinden işlemektedir." (Demirci, 1998b, ss. 112-116).

[53] "Avesta'nın Yaşt olarak bilinen kısmında yer alan mitler, kökenleri Zerdüşt'ten çok önceki dönemlere giden, olasılıkla pagan Hint-İran dönemine ait çok eski bazı masalları içerir." (Curtis, 2020, s. 13).

Zerdüştlük, tarihsel gelişimi boyunca monoteizm, politeizm ve düalizm gibi farklı inanç unsurlarını bünyesinde barındırmıştır. Erken dönemlerde özellikle monoteist unsurlar dikkat çeker. İyiliğin, bilgeliğin ve ışığın sembolü olan Ahura Mazda[54], evrenin en büyük, tek[55] ve yaratıcı tanrısıdır. Bütün varlıkların ondan zuhur ettiğine inanılır. İlk yaratılanlar arasında, kendi kutsal ruhuyla birlikte altı ilahi varlık yer alır. Bu varlıklar, onun melekleri olarak kabul edilir. Kötü ruhlar ise tanrının düşmanlarıdır ve bunların başında Ehrimen (Angra Mainyu) ile ona bağlı olan devalar (devler) gelir.

Ahura Mazda, Ameşa Spentas adıyla bilinen ve iyiliğin temsilcisi olan altı melek yaratmıştır. Bu melekler kötülükle mücadelede Ahura Mazda'nın en büyük destekçileridir. İsimleri: Vohu Manah (iyi düşünce), Aşa (iyi düzen), Armaiti (ruhun temizliği), Kşatra (egemenlik), Haurvatāt (kemal, sağlık ve sıhhat) ve Ameretât'tır (ölümsüzlük) şeklindedir (Sinanoğlu, 1998, ss. 495-496; Mehran, 2017, s. 34). Ameşa Spentaslarla ilgili farklı görüşler mevcuttur. Ashtiani'de yer alan çeşitli görüşlere göre bu varlıklar, "Tanrı'nın sıfatlarını temsil eden manevi varlıklar", "Tanrı'nın varlığının çeşitli görünümleri ve yeryüzüne etki etme biçimleri" ya da "Ahura Mazda'nın varlığının birer parçası olan, yani ondan bağımsız olmayan tanrısal varlıklar" olarak değerlendirilmektedir (Akt., Güneş, 2019, ss. 41-42).

Zerdüşt'ün hangi tarihlerde yaşadığı tartışmalı bir konu olup bazı kaynaklara göre, MÖ 1600-1400 yılları arasında bazılarına göre ise ya da MÖ 7 veya 6. yüzyıllarda yaşamış olabileceği düşünülmektedir (Gündüz, 2003, ss. 279-284; Curtis, 2020, s. 12; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 267). Zerdüştlerin kutsal kitabı, aynı zamanda İran mitolojisinin de temel kaynaklarından biri olan Avesta'dır. Zerdüştlüğün simgesi ise kutsal olduğu kabul edilen ateştir (Curtis, 2020, s. 26; Yıldırım, 2018, s. 479). Ancak yaygın inanışın aksine, ateş bir tapınma objesi yahut bir tanrı olmayıp tanrısal saflığın, temizliğin ve iyiliğin sembolü olarak görülmektedir (Gündüz, 2003, ss. 279-284).

Zerdüşt'ün iyilik ve kötülüğü ahlaki boyutta ele aldığı tek tanrılı inanç sisteminden sonra tamamen yok edilemeyen doğa tapınmacılığına dayalı politeist gelenek Ahura Mazda'yı baş tanrı olarak önceleyerek yeniden ortaya çıkmıştır (Gündüz, 2003, ss. 279-284). Daha sonra ortaya çıkan mitolojik söyleme göre ise ilk tanrı Zurvan (Zaman)'dır (Yıldırım, 2018, s. 504). Bu anlatıya göre tanrı henüz hiçbir şey yaratmadan önce, boşlukta bulunurken iki oğlu olur. Bunlardan biri olan Ahura Mazda, onun iyimserliğinden doğarken diğer oğlu Ehrimen ise kararsızlığından doğar. Zurvan'ın, ilk doğan oğlunun dünyayı yöneteceğini söylemesi üzerine

[54] "Ahura Mazda ve Angra Mainyu Avesta'da iyiliğin ve kötülüğün güçlerine verilmiş kadim isimler olup Ohrmazd ve Ehrimen onların Farsça'ya tercümeleridir." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 263).

[55] "Pers kralı I.Darius'un yazmalarında Ahura-Mazda 'tanrıların en büyüğü' olarak ve genellikle de tek tanrı olarak tarif edilir." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 261).

Ehrimen, kardeşini geçmek amacıyla ondan önce doğar (Wilkinson, 2019, s. 168). En sade anlatımla, Ahura Mazda iyiliği ve iyi ruhları, Ehrimen ise kötülüğü ve kötü ruhları yaratarak onlardan sorumlu olmuştur. Bu düalist anlayış, eski İran'da geniş bir etkiye sahiptir (Yıldırım, 2018, s. 499). Düalizm[56], Zerdüştlüğün (Mecûsîliğin) de en temel özelliklerinden biridir (Gündüz, 2003, ss. 279-284). Sasani döneminde İslam'ın İran'da yayılışına kadar resmî devlet devlet dini Zerdüştlük olmuştur (Curtis, 2020, s. 11; Gündüz, 2003, ss. 279-284).

Ahura Mazda'nın kâinatı yedi aşamada yarattığına inanılır (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 263). İlk olarak gökyüzü, ikinci olarak sular, ardından da toprak yaratılmıştır. Daha sonra bitkiler ve hayvanlar gelir. İnsanlar altıncı, ateş ise yedinci ve son yaratımdır (Curtis, 2020, s. 26; Wilkinson, 2019, s. 168). Ahura Mazda'nın yarattığı ilk hayvan, "yaratıcı iyiliğin sembolü olan boğa"dır (Gündüz, 2003, ss. 279-284). İlk insan ise hem erkek hem de kadın özelliklerini taşıyan (Keyumers) Gayomart'dır.[57] Eski İran inancına göre, Ehrimen'in ortaya çıkışına kadar evrene büyük bir denge ve düzen hâkimdi (Yıldırım, 2018, s. 468). Ehrimen, ortaya çıkarak yaratılan bu güzel ve düzenli dünyaya kötülük tohumları atmıştır (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 263-264).[58] Evrendeki "boşluk" ya da "hiçlik" kavramı kaos olarak değerlendirildiğinde, Ahura Mazda tarafından yaratılan ilk unsurlar düzeni temsil ederken Ehrimen'in ortaya çıkışı yeni bir kaosa neden olur. Diğer bir deyişle kötülüğün yaratımı kaosu oluşturur. Ehrimen, yeryüzüne kuraklık getirir. Kutsal boğayı ve ilk insan Gayomart'ı öldürür. Bu öldürülme olaylarının ardından gerçekleşen canlıların dönüşümleri, konumuz açısından önemlidir. Mite göre, öldürülen boğanın aya taşınarak arıtılan dölünden farklı hayvan türleri üremiştir. Toprağa düşen kısmıysa bitki[59] olarak filizlenmiştir (Curtis, 2020, s. 29). Hayvan-bitki dönüşümünü örneklendiren bu durum Gayomart'ın öyküsünde de yer almaktadır. Ehrimen tarafından

[56] "Zerdüşt inanış sisteminin temel özelliklerinden biri olan düalizm, evrende etkin rol oynayan iki karşıt gücü/ruhu esas almaktadır." (Yıldırım, 2018, s. 498; Campbell, 2016, s. 194). Latince "duo" "iki" ve "düalizm" "ikicilik" olarak da bilinir. Felsefede, bilgi sürecini çözümleme ya da gerçekliği açıklamak için birbirinin karşıtı ya da tamamlayıcısı olabilen, ama birbirine indirgenemeyen iki ayrı ilkeyi temel alan bir görüştür" (Yıldırım, 2018, s. 501). "İran mitolojisi tarihinde, söz konusu düalizm gereği ortaya çıkan birçok gelişme ve mitolojik anlatı vardır. Bunların en önemlileri arasında, Dahhâk ile Cemşîd mücadelesi, ilk sığırın Mitra tarafından öldürülmesi, yaratılışın ilk dönemlerinde başlayan Ahura Mazda ile Ehrimen arasındaki amansız savaş, Zerdüşt Peygamber'in, devler ile kötülüklere karşı savaşı ve son olarak da, Zerdüşt'ün mevûdlarından Soşyânt'ın, kıyamete yakın ortaya çıkıp kötüler ve Ehrimen güçleriyle savaşıp onları yenmesi ve aydınlığı egemen kılması yer alır." (Yıldırım, 2018, s. 500).

[57] Bir rivayete göre Gayomart, topraktan yaratılmıştır (Curtis, 2020, s. 37).

[58] "Ehrimen, Ahura Mazda'nın düzen verdiği pürüzsüz yaratılışta düzensizlik tohumu saçmakta ısrarlıdır, ama onun başlıca mücadele alanı manevi düzlemde yer alır ve insan ruhunu kirletmek üzere bütün yolları dener." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 269).

[59] İranlı prens Siyavuş, Turan kralı Efrasiyab tarafından öldürülmüştür. Rivayetlere göre Siyavuş'un kafası vurulduğunda akan kanından bir ağaç yeşermiştir. (Curtis, 2020, s. 116). Zerdüşt inanışında iki önemli ağaç figürü bulunur. Birincisi bütün tohumları içerisinde barındıran Saena ağacı, diğeri de ölümsüzlük verici özelliği olan Beyaz Hum Ağacı'dır (Yıldırım, 2018, ss. 468-469). Bütün bitkilerin tohumları Saena ağacından üretilmiştir. Efsanevi kuş Simurg da yuvasını bu ilk ağaç üzerine kurmuştur (Curtis, 2020, ss. 28-29).

öldürülen Gayomart'ın dölünü güneş arındırır ve bundan revant[60] bitkisi yeşerir. Kırk yıl sonra ortaya çıkacak ilk erkek ve ilk kadın, Maşye[61] ile Maşyane bu bitkinin insana dönüşümüdür (Curtis, 2020, ss. 29-37; Wilkinson, 2019, ss. 168-169; Yıldırım, 2018, s. 521; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 264). İnsanlar, Maşye ve Maşyane'den türeyecektir. Bu anlatı Bundahişn XV, 1-9'da şöyle geçer: "Topraktan öyle bir şekilde büyüdüler ki kolları omuzlarının ardında uzanır ve birbirlerine karışarak bağlanırlar ve birbirlerine benzerler… Her ikisi de bitki hâlinden insan hâline dönüştüler ve nefes –ki ruhtur bu- manevi olarak girdi içlerine." (Akt., Curtis, 2020, s. 30).

İki büyük Pers tanrısının hiçbir ikonografisi bulunmazken sadece Ahura Mazda, iki büyük kanatla çevrili bir diskle resmedilmiştir (Şekil 31-32). Mutlak kötülüğün sembolü olan Ehrimen ise metinlerde kertenkele, sinek ya da yılan gibi aşağılık görülen hayvanlar kılığında somutlaştırılır (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 267). Genç bir insan kılığına da girebilen Ehrimen'in temel amacı, insanları hatta Zerdüşt'ü bile kendi safına çekmek ve iyiliği yok etmektir. Bu amacına ulaşmak için çeşitli demonlardan yardım alır. Bunların başında, hiddet ve zulümle özdeşleşen Aeşma ile kötülüğün simgesi ve şer güçlerin varlığa bürünmüş şekli olan Azhi Dahaka (Dahhak/Zahhak) gelir. Azhi Dahaka, üç başlı, üç ağızlı ve altı gözlü, bedeni kertenkeleler ve akreplerle dolu, yılan ve ejderha kökenli bir canavardır. Zerdüştlüğün kutsal metinlerinde, dünyanın sonu geldiğinde Ehrimen'in alt edileceği belirtilir (Yıldırım, 2018, ss. 516-517; Curtis, 2020, s. 16). Ehrimen, insanları kendi amaçları doğrultusunda yönlendirerek onları kandırmak için genç bir insan kılığına girer. Kötülüğün kılık değiştirip iyi suretine bürünmesi, dış görünüşün aldatıcılığına ilişkin kadim öğretinin bir örneği olarak değerlendirilebilir.

[60] Bitki başlangıçta birbirine bitişik iki daldan oluşur ancak daha sonra dallar birbirinden ayrılarak insan şeklini alır (Yıldırım, 2018, ss. 522-524). " 'Rîbâs' , rivac, ribac, rivic , "rîva", "rivenc" ve "rîvend" şekilleriyle de bilinen rivâs, klasik efsanelere göre, eski İran rivayetlerinde Âdem ve Havva anlamlarında yer alan Meşy ve Meşyâne'nin kendisinden ortaya çıkmış olduğu bir bitkinin adıdır. Yiyecek olarak kullanıldığı gibi şerbeti de çıkartılır. Eski dünyada yaygın totem inançlarına göre insan, rivâs bitkisinden yaratılmıştır. Bu inanç gerçekte yeni taş çağında yaygın bitki totemine dayanmaktadır. İran bölgesinde yaşamış ilk ilkel kavimlerden bazıları rivâs bitkisinden ortaya çıktıkları ve bu bitkinin onların kabilesinin totemi olduğu inanışını taşırlar." (Yıldırım, 2018, s. 524).

[61] Matro ile Matroyao, Maşya ve Maşaye ya da Maşya Maşyoi gibi çeşitli kullanımları kaynaklarda mevcuttur.

Şekil 31

Faravahar



(Napishtim, 2013)

Şekil 32

Faravahar



(Gagnon, 2019)

Savaş tanrısı Verethragna (Behram), kendine ithaf edilmiş bir ilahi olan Behram Yaşt[62]'ta on farklı hâle bürünür. Bunlar arasında; güçlü bir rüzgâr, sarı kulaklı ve altın boynuzlu bir boğa, altın koşumlu beyaz bir at, yük taşıyan bir deve, erkek bir yabandomuzu, on beş yaşında bir genç, bir ebabil kuşu ya da kuzgun, vahşi bir koç, savaşçı bir geyik ve altın kılıç taşıyan bir adam yer alır (Şekil 33-34). Ahura Mazda, Zerdüşt'ün düşmanların kötülüklerinden etkilenmemesi için ondan kuş vücutlu Veretragna'nın tüyünü alıp bedenine sürmesini istemiştir (Curtis, 2020, ss. 18-19).[63]

[62] "Avesta'nın Yaşt olarak bilinen kısmında yer alan mitler, kökenleri Zerdüşt'ten çok önceki dönemlere giden, olasılıkla pagan Hint-İran dönemine ait çok eski bazı masalları içerir." (Curtis, 2020, s. 13).

[63] Curtis, tüylerinin iyileştirici güce sahip olması açısından Simurg ve Veretragna arasında bir koşutluk bulunduğunu ifade eder. (Curtis, 2020, s. 19).

Şekil 33

Zafer Tanrısı Verethragna'nın Sembolü Olan Bir Yaban Domuzu, MS. 6-7 yüzyıl, Bamiyan, Fresk



(Verethragna, 2023)

Şekil 34

Orlagno (Verethragna), MS. 2. Yüzyıl, Kanishka I'in sikkeleri



(Verethragna, 2023)

Yemin, anlaşma ve sözleşmelere uyulmasını denetleyen ve pek çok mitolojiyi etkileyen tanrı Mitra, genellikle güneşle özdeşleştirilir. Mitra, bin gözlüdür; bu özelliği, her şeyi görebilmesi bağlamında simgesel bir anlama sahiptir. Yağmurların tanrısı Tistrya, bir demon olan Apaosa (kuraklık) ile savaşında beyaz bir at formuna bürünür. Apaosa ise siyah bir at biçiminde karşısına çıkar (Curtis, 2020, ss. 23-24). Ayrıca, Avesta'da adı geçen hükümdar Tehmurs, Ehrimen'i bir at şeklinde emrine alarak otuz yıl ona hükmetmiştir (Yıldırım, 2018, s. 491; Curtis, 2020, s. 38).

Zerdüştlüğün en önemli savaşımlarından biri, iyinin kötüye karşı mücadelesi ve zaferidir. Bu savaşta, kahramanlara iyi ve kötü ruhlar eşlik etmektedir. İran mitolojisinde kötücül varlıklar "yatu" olarak bilinirken demonlar "div" sözcüğüyle karşılanmaktadır. Geceleri ortaya çıkan kötücül dişi varlıklara ise "pairaka" (peri) adı verilirdi. Pairakalar (Periler) çeşitli biçimlere girebilir; sıçana ya da kayan bir yıldıza dönüşebilirdi. Ayrıca genç kız suretinde erkekleri baştan çıkararak onlara zarar verebilirlerdi (Curtis, 2020, ss. 32-109).

İran mitolojisi denildiğinde akla ilk gelen masalsı yaratık Simurg'dur. Simurg, kuş formunda olup farklı hayvanların birleşiminden oluşan çeşitli şekillere sahiptir. Bunlardan biri kuş, köpek veya aslanın bileşimidir (Curtis, 2020, s. 33). Eski Fars kaynaklarında, Simurg'un dört önemli özelliğinden söz edilmektedir. Bunlar; devasa boyutu, şifacılık özelliği, koruyuculuk ile zekâ ve bilgelik olarak geçmektedir (Akt., Mehran, 2017, s. 81).

Simurg'un Kaf Dağı'nda oturduğuna ve insan gibi konuşabildiğine inanılmaktadır. Simur'un tüylerinin yaraları iyileştirdiğine inanılır. *Şahnâme*'de Simurg, olumlu ve olumsuz özellikleri bakımından iki yönlü olarak tasvir edilmiştir (Şahin, 2001, ss. 68-69). En yaygın tanınan şekliyle Simurg, İran mitolojisinde Rüstem'in babasını büyüten iyi kalpli, anaç bir kuş olarak yer alır. Zal, beyaz yüzlü ve beyaz saçlı olarak doğunca doğaüstü bir yaratık olduğu düşünülür ve babası Sam tarafından terk edilir. Simurg, bebek olan Zal'ı alıp yuvasına götürür ve orada büyütür. Ancak Zal büyüyünce babası hatasını anlar ve onu geri çağırır (Curtis, 2020, s. 57). Olumsuz özellikleriyle öne çıkan Simurg ise yırtıcı bir kuştur ve güçlü pençeleriyle korkutucu özelliklere sahiptir (Şahin, 2001, s. 69) (Şekil 35).

Şekil 35

Sam'ın Kervanla Zal'ı Almaya Gelmesi



(Firdevsî, 2009)

Bir başka masalsı yaratık ise ak bedenli, altın boynuzlu, üç bacaklı, altı gözlü ve dokuz bir ağızlı eşektir. İran mitolojisinde masalsı canavarlar genellikle ejderha ya da yılan biçimine bürünürlerdi. Bu bağlamda en dikkaç çekici figürlerden biri daha önce de değinilen Azhi Dahaka'dır. Bu canavar, Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinde de karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca en kötücül demonlardan biri olan ve alaca bir sinek şeklinde beliren dişi ruh Naush da kaynaklarda yer almaktadır (Curtis, 2020, ss. 32-35).

Şahname

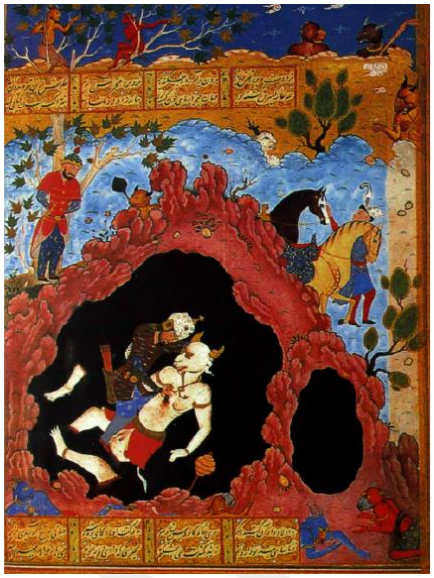
İranlı şair Firdevsî (935-1020) tarafından yazılan ve MS 1010 yılında tamamlandığı düşünülen epik destan *Şahname* (Krallar Kitabı), yaklaşık 60 bin beyitten oluşmaktadır (Wilkinson, 2019, s. 171). İran'ın mitolojik geçmişinin günümüze taşınmasında önemli bir rol oynayan *Şahname*, içerdiği mit ve efsanelerle Fars edebiyatına ait önemli bir destandır (Yıldırım, 2018, s. 19; Curtis, 2020, ss. 14-45; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 263). Eserin başkahramanı Rüstem; yüce fiziksel kuvvetin, ruhâni iyiliğin ve ülkesine olan sadakatin temsilcisidir (Curtis, 2020, s. 56). Eserde, Rüstem'in doğaüstü güçlerle, büyülü güçlere sahip rakipleriyle, güçlü hayvanlarla ve şeytanın güdümünde olan hükümdarlarla mücadelesi anlatılır (Şekil 36-39). Ayrıca bunlar, Pers İmparatoru'nu kurtarmak için Rüstem'in başarması gereken "Yedi Görev"i oluşturmaktadır (Wilkinson, 2019, s. 171).

Şahname'de demonlar, Ehrimen'in yani şeytanın kişileştirilmesidir. En meşhur demonlardan biri Akvan'dır. Akvan, vahşi bir eşek kılığında, kraliyet atlarına saldırarak bir aslan gibi onların kafalarını koparmıştır. Eserde yer alan mitolojik yaratıklardan biri de karanlıkta saklanan ve Rüstem'in atı Rahş tarafından fark edilerek öldürülen ejderhadır. Bunların yanı sıra efsanevi kuş Simurg ve Rüstem'in atı Rahş da kahramanlara yardım eden iyiliksever ve sevgi dolu doğaüstü varlıklardır (Curtis, 2020, ss. 67-78).

Şahname'de iki yerde, insanların dünyasındaki sorunları çözmek için doğaüstü güçlerin yardımcı olduğu (deus ex machine) görülür. Bunlardan biri Simurg'un Zal ve oğlunu koruma altına alması; diğeri ise Rüstem'in Sohrab'ı ortadan kaldırmak için gençliğinin yeniden verilmesi isteğinin tanrı tarafından kabul edilmesidir (Yıldırım, 2018, s. 248).

Şekil 36

Rüstem'in Akdev'i Öldürmesi



(Firdevsî, 2009)

Şahname'de yer alan Dahhak[64] ve babası Cemşidle ilgili kısımlar metamorfoza dayalı bir anlatımın izlerini taşıması bakımından dikkat çekmektedir. Şeytan, Cemşid'in oğlu genç Dahhak'ın sadakatini kazanarak onu tuzağa düşürür. Öyle ki Dahhak, babasını öldürecek kadar ileri gider. Buna sevinen şeytan, onu onurlandırmak için omzundan öper ve öptüğü yerden iki siyah yılan çıkar. Dahhak, bu yılanlardan kurtulamadığı gibi, her gün iki insan beyniyle beslenen bu hayvanları doyurmak zorunda kalır. En sonunda Dahhak, onları öldürmeye niyetlense de başlarını kestiği anda yenilerinin çıktığını görür (Curtis, 2020, s. 51; Korkmaz, 2010, s. 438; Çekici, 2019, s. 1336). "Şeytanla yapılan bu hukuksuz ve kötücül anlaşmanın Dahhak'ın görüntüsündeki değişimle imlendiğini görmek büyüleyicidir." (Curtis, 2020, s. 51). Sembolik anlamlarla yüklü olan bu hikâyede Dahhak'ın omzundan çıkan ve yok edilemeyen yılanlar, onu adeta üç başlı bir yaratığa dönüştürmektedir. Bunun yanı sıra eserde geçen "İki kara yılan bir ağaç dalı gibi yeniden bitti." (Firdevsî, 2009, s. 77) ifadesi, doğada budanan bir bitkinin daha güçlü bir şekilde yeniden çıkmasını hatırlatarak hayvan, bitki ve insan arasında bir benzeşim kurma imkânı sunmaktadır (Şekil 37). Bu bakımdan doğanın döngüsel yapısı metamorfoza işaret ederken, var olmak için öncelikle yok olmanın gerekli olduğu düşünce yapısına ilişkin bir simgesellikten söz etmek mümkündür.

[64] "Zahhâk bu hamasi eserin en kötü yaratılışlı varlığı ve Avestadaki "Ejidehâk" ve İran–Hint mitolojisinin üç başlı ejderhaların karşılığıdır." "Zahhâk, Avestadaki ejderhaların mutasyona uğramış şekli ya da onun yerini alandır." (Çekici, 2019, ss. 1331-1338).

Şekil 37

Dahhak



(Dahhak, 2023)

Şekil 38

Dahhak'ın Dağa Zincirlenmesi



(Firdevsî, 2009)

Başka bir hikâyede ise padişahın, büyü yoluyla geçirdiği, kaçma ve gizlenme amacı taşıyan dönüşümler söz konusudur. Rüstem, Mazenderan padişahıyla savaşarak onu öldürür. Ancak padişah, büyü yoluyla kayaya dönüşür. Rüstem, kayanın içinden çıkmadığı takdirde padişahın gizlendiği kayayı paramparça edeceğini söyler. Bunun üzerine padişah kayadan çıkıp bir bulut şekline dönüşür (Firdevsî, 2009, ss. 316-318).

Şekil 39

Şahname'de Cemşid'in Devler Tarafından Taşınması



(Firdevsî, 2009)

Binbir Gece Masalları

Binbir Gece Masalları'nın menşei, yazarı ve yazılış tarihi günümüzde hâlâ netlik kazanmamış konular arasındadır. Masalların bir kısmının Farsçadan Arapçaya geçtiği düşünülmektedir. Eserdeki kahraman isimlerinin Farşça kökenli oluşu ve masalların İran kültürüne ait çeşitli özellikler taşıması bunu doğrular niteliktedir. Ancak Arap kaynaklı hikâyeler de esere girmiştir. Bunun yanı sıra bazı masalların İran'a, Hindistan'dan geçtiği düşünülmektedir. Burada da Hint edebiyatına dair özelliklerin belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Eserin kaynakları genel olarak dört ana grupta değerlendirilmektedir. Bunlar, Hint kaynaklı masallar, İran'dan gelen masallar, Bağdat menşeli masallar ile Fatımiler ve Memlukler Devrinde Mısır'da külliyata ilave edilen masallardır. Buradan yola çıkarak tek bir ulusa veya kültüre mal edilemeyecek nitelikler taşıyan *Binbir Gece Masalları*'nın, doğu milletlerinin folklorik özelliklerini bünyesinde barındıran bir mozaik görünümünde olduğunu söylemek mümkündür (Ulutürk, 1992, ss. 180-181).

"Kadim masalların en meşhur derlemelerinden biri olan" ve anlatı içinde anlatı olma özelliğiyle dikkat çeken *Binbir Gece Masalları*, Doğu edebiyatlarının en önemli eserlerinden biridir. Eser, Şehrazad'ın hükümdar kocası Şehriyar'a anlattığı öykülerden oluşur (Curtis, 2020, s. 110). Rivayete göre Sasani hükümdarı Şehriyar, eşinin sadakatsizliği nedeniyle onun kellesini vurdurmuş ve bundan sonra birlikte olduğu her kızın sabah olunca kellesinin vurulmasını emretmiştir. Bu kızlardan biri olan Şehrazad, her defasında sonu merak edilen

hikâyeler anlatarak hayatta kalmayı başarmış ve sonunda hükümdarla evlenmiştir (Curtis, 2020, ss. 110-111).

Binbir Gece Masalları içerisinde yer alan ve Hint-İran geleneğiyle ilgili olduğu düşünülen hikâyelerden biri, "Hasan Basri'nin Hikâyesi"dir. Bu hikâyede, büyücü Behram tarafından kandırılarak evinden alıkonan Hasan Basri, bir yolunu bulup Behram'ın elinden kurtularak bir saraya sığınır. Sarayda yaşayan prensesler ona sahip çıkarlar. Kral olan babaları gelip onları bir düğün davetine götürmek istediğinde ise Hasan'ı sarayda gizlerler. Prensesler gitmeden önce, Hasan'a sarayda kilitli bir odanın bulunduğunu ve burayı kesinlikle açmaması gerektiğini söylerler. Ancak Hasan, merakına yenilir ve odaya girer. Odayı geçerek bir bahçeye ve oradan da göle ulaşır. Gölün etrafında yıkanan peri kızlarını görür ve içlerinden birine âşık olur. Prensesler geldiğinde durumu anlarlar. Hasan'ın âşık olduğu per, aslında bir kral kızı olan ve ayda bir kez oraya gelen Görkem'dir. Görkem, saraya kuş kılığında gelmektedir. Son gelişinde, prenses hamamda yıkanırken Hasan onun giysilerini saklar. Böylece kıyafetlerini bulamayan kız saraya geri dönemez. Hasan önce onu zorla alıkoyar ancak daha sonra açılıp aşkını ilan edince prenses Hasan'la evlenmeyi kabul eder. Hasan karısını da alarak evine, annesinin yanına döner. Kuş kostümünü de bir sandığa saklayıp yanında götürmeyi unutmaz. Aradan zaman geçince Hasan, prensesleri ziyarete gitmek ister. Ancak yokluğunda karısının kuş kostümünü görmesinden endişe duyarak annesini bu konuda uyarır. Karısı ise konuşulanları duymuştur. Elbisesini geri alır ve hemen giyinip Vak Vak Adaları'na gideceğini söyleyerek oradan uzaklaşır. Durumu öğrenen Hasan, karısının peşinden gider ve prenseslerin yardımıyla Vak Vak adasına ulaşır. Bu sırada kral ise kendisinden habersiz evlendiği için kızını ve iki torununu idam etmek üzeredir. Hasan yetişerek karısını kurtarır ve hep birlikte yeniden evlerine dönerler (Curtis, 2020, ss. 112-117; Binbir Gece Masalları, 2020, s. 1871).[65]

Anlatıda, Görkem ve kardeşlerinin, giydiklerinde onları kuşa dönüştüren kıyafetleri için "tüy urbası", "uçuş tüyleri", "tüyden giysi" gibi ifadeler geçmektedir (Binbir Gece Masalları, 2020, s. 1890, 1895, 1915). Bu kostümlerle, hayvan postu giyerek ya da hayvana ait bir parçanın vücuda iliştirilmesiyle onun özelliklerini edinme ya da ona dönüşme teması arasında ilişki kurmak mümkündür. Ayrıca masalda, Görkem'in Ecinniler'den (babası da Ecinnilerin hükümdarı) olduğuna dair bir anıştırma yapılmış ve giydiği kostümün de onlara ait olduğu vurgulanmıştır. "Onları gökyüzünde uçuran, tüyden oluşan mantolarına gelince, ecinnilerin giysilerinden biridir!" (Binbir Gece Masalları, 2020, s. 1894). Kuşa dönüşme temasına ilişkin

[65] Eserde Hasan Basri öyküsünü tek bilen kişi olan Şeyh İshak el-Münebbi, bu öykünün şu beş kişiye anlatılmaması şartıyla öyküyü paylaşacağını ifade eder. Bu kişiler "Cahillere, çünkü kaba ruhlarıyla değerini anlamayı bilmezler; riyakarlara, çünkü onlar bunu işitmekle gocunurlar; okul hocalarına, çünkü yetersiz ve kaba olduklarından onu anlayamazlar; budalalara, çünkü onlar da okul hocaları gibidirler; ve inançsızlara, çünkü ondan yararlı bir sonuç çıkaramazlar!". (Binbir Gece Masalları, 2020, s. 1869).

bir başka detay ise Hasan'ın şu sözlerinden çıkarılabilir: "Sevgili eşim, bu giysisini yeniden görme fırsatı bulursa, o anda başlangıçtaki kuş olarak uçma içgüdüsünü edinir ve yüreği istemese de, buradan kaçıp uzaklaşmaktan kendini alıkoyamaz!" (Binbir Gece Masalları, 2020, s. 1906). Masalda, büyülü bir kuş kostümünün giyilmesi, kişiye uçabilme yetisi kazandırırken giysinin giyen kişide uyandırdığı içgüdüsel bir eğilimden de söz edilmektedir. Görkem'in kostümü giydikten sonraki şu sözleri de bunu destekler niteliktedir. "Bense, hava sarhoşluğunun ruhumu sardığını ve boşlukta uçmam gerektiğini hissediyorum." (Binbir Gece Masalları, 2020, s. 1916). Özetle masalda dönüşülecek varlığın kostümünü giymek ve içgüdüsel bir taklit, metamorfozu sağlayan unsurlar olarak değerlendirilebilir.

"Birinci Şeyhin Öyküsü" adlı hikâyede ünlü bir tüccar, karısını, cariyesini ve oğlunu bırakarak iş için uzak bir şehre gider. Çocukluğundan beri büyücülük ve sihir işleriyle uğraşan karısı, kocasının yokluğundan faydalanarak cariyeyi ineğe, oğlanı da buzağıya dönüştürür. Bununla yetinmeyen kadın, kocası geri döndüğünde ondan ineğin kesilmesini ister. Buzağı, kesilmemek için çırpınıp direnince tüccar bu duruma bir anlam veremez ve onu sürüye katmalarını söyler. Diğer yandan tüccarın yanında çalışan adamlardan birinin kızı, büyü işlerine meraklıdır ve buzağıyı görünce gerçeği anlar. Tüccara haber verilir. Buzağıyı yeniden insana dönüştüren kız, genç oğlanla evlenir. Tüccarın karısı ise ceza olarak ceylana dönüştürülür (Binbir Gece Masalları, 2020, ss. 47-52) (Şekil 40).

Şekil 40

Buzağı Canının Bağışlanmasını Dilerken



(Binbir Gece Masalları, 2020, s. 49)

"Büyülenmiş Genç Adam ile Balıkların Öyküsü" adlı hikâyede genç bir kral, karısının onu aldattığını öğrenir. Bunun üzerine öfkeyle ona vurmak üzereyken karısı tarafından

lanetlenir. Karısı ona büyü yaparak "Yarı taş, yarı insan ol!" der. Hemen o anda adam, hareket edemez hale gelir. Böylece ne ölmüş ne de canlı kalmıştır. Karısı bununla yetinmeyerek kocasının hükmettiği dört adayı, büyü yoluyla ortasında göl bulunan dört dağa dönüştürür. Tebaasını da balığa çevirir. Derdini Sultan'a anlatan genç kral, onun yardımıyla bu durumdan kurtulur ve halkı da yeniden insan formunu alır (Binbir Gece Masalları, 2020, s. 114) (Şekil 41).

Şekil 41

Genç Kral Yarı İnsan Yarı Mermere Dönüşürken



(Binbir Gece Masalları, 2020, s. 115)

"Birinci Kalenderin Öyküsü" adlı hikâyede, cin ve prenses arasındaki mücadele, her ikisinin de sürekli olarak başka canlılara dönüşmesiyle ilerler. Cin, aslana dönüşüp kıza saldırır, kız ise saçından kopardığı bir tele sihirli sözcükler söyleyerek onu kılıca dönüştürür. Kılıçla da aslanı ikiye böler. Aslanın başı bir akrebe dönüşerek kızı sokmaya çalışırken kız da dev bir yılana dönüşür. Akrep akbabaya, yılan ise kartala dönüşür. İkisi arasındaki mücadele devam ederken akbaba siyah bir kediye, kartal ise kurda dönüşür. Kedi yenileceğini anlayınca nara dönüşür ve avlunun ortasına düşerek parçalanır. Kurt bir horoza dönüşerek narın tüm tanelerini tek tek gagalar. Son bir nar tanesi horozun ağzından düşerek bir balığa dönüşür ve havuzun içine kaçar. Ardından horoz da balinaya dönüşerek suya dalar. Cin, ateş hâlinde bir kömür olarak sudan çıkar. Bu sırada kız da yanmaktadır. En sonunda kızın püskürttüğü ateş cini yakar. Kız, cinin küllerine büyülü sözler söylenmiş sudan serperek onun ilk başta olduğu kişiye yani insana dönüşmesini sağlar (Binbir Gece Masalları, 2020, ss. 189-192).

Şekil 42

Maymunun Tekrar İnsana Dönüşmesi



(Binbir Gece Masalları, 2020, s. 193)

"Gemici Sinbat'ın Yedinci Gezisi" adlı öyküde Sinbad, eşinin bulunduğu şehre yerleşir. Zamanla orada yaşayanların bahar mevsiminde değişim geçirdiğini fark eder. Bir günde şekil ve görünüm değiştirerek omuzlarından kanatlar çıkan bu kişiler, uçan yaratıklara ya da kuşlara dönüşmektedirler (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 199) (Şekil 43).

Şekil 43

Sinbat Kanatlı Adamın Sırtında Uçarken



(Binbir Gece Masalları, 1992, s. 201)

Binbir Gece Masalları'ndaki diğer anlatılar da, konumuzu örneklendiren metamorfoz unsurlarını içermektedir. Tamamını buraya alamadığımız bu örnekler, metamorfoz temasının zenginliğini ve çeşitliliğini göstermektedir. Bunlar arasında, hükümdarın oğlu ve kızı

arasındaki yakınlaşmadan ötürü iki kardeşin kömüre dönüşmesi (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 161), cinler tarafından maymuna dönüştürülen prensin öyküsü (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 180) (Şekil 42), ateşe tapan bir şehirde yaşayanların hükümdar ve eşi de dâhil olmak üzere uyarılara rağmen inançlarından vazgeçmemesi neticesinde kentte yaşayanların tamamının taşa dönüşmesi (Binbir Gece Masalları, 1992, ss. 231-238), Zübeyde'ye kötülük eden kardeşlerinin yılan suretinde görünen cin tarafından köpeğe dönüştürülmesi (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 243), yaşlı bir kadının siyah-beyaz lekeli bir yılana dönüşmesi (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 21), kadın kılığına giren cin (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 56), insan (erkek)-hayvan (köpek), insan (kadın)-hayvan (katır) dönüşümü (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 60), kara dumanın, uzun boylu, geniş omuzlu, iri göğüslü, başında sandık taşıyan bir ecinniye dönüşmesi (Binbir Gece Masalları, 1992, s. 29) gibi örnekler sayılabilir.

Eserde yer alan metamorfozla ilişkili çoğu hikâyede dönüşüm, büyü yoluyla gerçekleşmektedir. Büyücülük ve simyacılıkla ilgilenen kişilerin, insanların arzularını gerçekleştirebilmek, gönülsüz yaptıkları işleri yapmaktan kurtulmak, sevmedikleri kişilere kötülük yapmak ya da onları cezalandırmak gibi amaçlarla onları canlı ve cansız çeşitli varlıklara dönüştürdükleri görülmektedir. En yaygın büyüleme yöntemi, suya ya da toprağa sihirli sözler söyleyerek bunları büyülenecek kişiye serpme ve üzerine dönüşülecek varlığın adını söyleme şeklindedir.

Hem *Binbir Gece Masalları'*nda hem de *Şahname*'de yer alan örnekler birlikte değerlendirildiğinde her iki eserde geçen dönüşüm hadiselerinin çoğunlukla büyü yoluyla gerçekleştiği anlaşılmaktadır. İran kültür ve mitolojisinden beslenen bu eserlerdeki metamorfoz ve büyü ekseninde gelişen hikâyeler, dönüşümün arkaik Doğu ve İran tasavvurunda yorumlanışını göstermektedir diyebiliriz.

Mezopotamya Mitolojisinde Metamorfoz

Dünyanın en eski medeniyetlerinin, MÖ 2600 yıllarında Dicle ve Fırat nehirleri arasında yer alan Mezopotamya bölgesinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bölgeye, "iki nehir arasındaki ülke" anlamına gelen Mezopotamya ismini Yunanlılar vermiştir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 20; Wilkinson, 2019, s. 149; Black & Green, 2003, s. 9). Arkeologların Babil, Asur, Ur ve Uruk gibi kentlerin kerpiç kalıntılarını araştırmaya başlamasıyla 19. yüzyıldan itibaren bilgi sahibi olmaya başladığımız bu antik kültürlerin en büyük mirası, hemen hemen her şeyin kaydedildiği kil tablet koleksiyonlarıdır (Mccall, 2017, s. 10; Wilkinson, 2019, s. 146).

Samiler Babil'e gelmeden önce bölgede Sümer halkı yaşamıştır. Sümerler; toprakları işlemiş, büyükbaş hayvan sürüleriyle ilgilenmiş, şehirler kurup kanallar açarak bölgeyi

medenileştirmişlerdir. Ancak Sümerler de bu toprakların sahibi olmayıp onlar da Samiler gibi göçmen bir topluluktur. Orta Asya'nın kuzey yarısındaki dağlık bir bölgeden geldikleri düşünülmektedir. Sümerlerden önce bu topraklarda kimlerin yaşadığı ise bilinmemektedir (King, 2020, s. 11). Bu açıdan Mezopotomya mitolojisinin çoğunlukla Sümer kökenli olduğu ve kurulan yeni şehirlerin bu anlatıları alıp yeniden yorumlayarak ortak mitolojiye katkı sağladıkları düşünülmektedir. Sümer, Babil, Asur ve Akad gibi her biri kendi panteonuna sahip şehirler arasında mitolojik bir geçişkenlik olduğu söylenebilir. Mitoloji ve efsaneler açısından son derece zengin bir bölge olan Mezopotamya, Sümer'le başlayıp evrensel düzeyde daha pek çok anlatıya kaynaklık eden bir mitoloji meydana getirmiştir.

Dilleri farklı mitleri ise benzer bu antik şehirleri birleştirici başlıca unsurlar arasında çivi yazısının kullanılması ve "tanrıların panteonunun kaynaşma ve asimilasyon nedeniyle sürekli evrimleşen bir gelenek oluşturması" yer almaktadır (Black & Green, 2003, s. 7). Bu bölümde, anlatıların ilk biçimini oluşturan Sümer mitolojisi ile onun izlerini taşıyan ve tarihsel açıdan önemli bir etkiye sahip olan Babil mitolojisi merkeze alınarak "insan uygarlığının Dicle ve Fırat vadilerinde evrilen muhteşem panoraması"ndan konuyla ilişkili örneklere yer verilmeye çalışılacaktır (Spence, 2022, s. 11).

Enlil, Ea (Enki) ve An (Anu), Mezopotamya mitolojisinde kaostan düzene geçişin başlangıcını simgeleyem ilksel üçlemeyi oluşturmaktadır (Spence, 2022, s. 107; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 26). Mezopotamya'da medeniyet değiştikçe tanrılar da isim değiştirir. Özellikleri aynı kalmakla birlikte aşk, bereket ve savaş tanrıçası İnanna, İştar'a; gök tanrısı An, Anu'ya; Enki, Ea'ya; güneş tanrısı Utu, Shamash'a ve ay tanrısı Nanna ise Sin'e dönüşür (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 20; Wilkinson, 2019, s. 149; Bottero & Kramer, 2020, s. 67). Babilliler, dinî inanç konusunda Sümerlerden etkilenmiş, benzer şekilde kendileri de Asurluları etkilemişlerdir (King, 2020, s. 14). Yeni tapınakların inşa edilmesi ve şehir sayısının artmasıyla birlikte tanrıların panteonunda "çelişki ve tekrarlar" dikkat çekmeye başlar (Mccall, 2017, s. 37).[66]

Mezopotamya mitolojisinde başlangıçta sadece su vardır (Rosenberg, 2017, ss. 244-245; King, 2020, s. 32; Bottero, 2020, s. 245). Bu ilksel denizin "ilk neden" ve "ana harekete geçirici" olarak görüldüğü anlaşılmaktadır (Kramer, 2020b, s. 106). Mezopotamya kozmogonisinde tatlı sularla tuzlu suların karışması evrenin başlangıç noktasını oluşturur. Evren tasarımında suyun

[66] "Antik Mezopotamya'nın mitleri ve efsaneleri son derece zengin bir malzeme koleksiyonu oluşturur. Bunlardan bazıları Sümerce'de ve bazıları Akad dilinde korunmuşlardır; en erken tarihli metin M.Ö. 2500'e, en geçiyse M.Ö. birinci yüzyıla aittir. Kayıtlarının bu kadar geniş bir tarih dilimi ne yayılmasından da tahmin edilebileceği gibi, bu malzeme oldukça fazla çeşitlilik gösterir; dolayısıyla birçok durumda bir öykünün farklı bölgeler de ve farklı dönemlerde ele alınmasından kaynaklanan birçok değişik versiyonu bulunmakta ve bu öykülerden bazıları diğer versiyonlarıyla çelişmektedir." (Black & Green, 2013, ss. 12-13).

üstlendiği merkezi rol, bölgenin iki nehir arasında yer alan sulak coğrafyasının, bölge insanının düşünme biçimlerine yansıması olarak değerlendirilebilir.[67]

Mezopotamya kozmogoni ve teogonisine göre, henüz hiçbir şey yaratılmamış ve tasarlanmamışken bu kaotik karanlıkta kadim okyanuslar olan Tiamat (tuzlu su) ile Apsu (tatlı su)'nun birbirine karışmasıyla çeşitli tanrılar ve canavarsı yaratıklar doğar. Bu tanrılar arasında Lahmu ve Lahame, Anşar ve Kişar ile onların oğulları olan gökyüzü tanrısı Anu sayılabilir. Apsu, gitgide çoğalan ve kalabalıklaşan bu tanrıların gürültüsünden rahatsız olur ve onları yok etmeyi düşünür.[68] Ancak Apsu'nun bu planını duyan Enki, hızlı davranarak onu öldürür ve onun yerine geçer. Daha sonra karısı Damkina ile birlikte Apsu'nun sarayına yerleşir. Bu sarayda ileride Tiamat'la savaşmaya gönüllü olacak tek tanrı olan Marduk doğacaktır (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 22; Wilkinson, 2019, s. 150).

Tiamat kocasının intikamını almak için savaş hazırlıklarına girişir ve kendisine yardımcı olmaları için on bir canavar[69] yaratır. Bu yaratıklar arasında kartallar, ejderhalar, kudurmuş köpekler, büyük kasırgalar, Ugallu, akrep adam, balık adam, boğa adam, fırtına kuşu, dev aslan ve zehirli dişleri olan tiksindirici yılanlar yer almaktadır (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 22; Spence, 2022, s. 24; King, 2020, s. 85; Rosenberg, 2017, s. 248; Mccall, 2017, s. 83; Hooke, 2015, s. 53).

Diğer yandan tanrıların hiçbiri Tiamat'a karşı savaşmayı istemezken Marduk, kazanırsa kral olmayı şart koşarak bunu kabul eder (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 23). Nitekim gerçekleşen savaşta Marduk, Tiamat'ı yenerek hükümdar olur. Tiamat'ın gövdesini uzunlamasına iki parçaya ayırır. Bir yarısıyla yeryüzünü diğer yarısıyla ise gökyüzünü yaratır. Tiamat'ın kafasından tepeleri, göğüslerinden dağları, tükürüğünden bulutları, rüzgârı ve yağmuru, gözlerinden ise Dicle ve Fırat nehirlerini yaratır. Son olarak da Babil'i kurar (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 25; Mccall, 2017, ss. 86-87; Spence, 2022, s. 29; King, 2020, ss. 53-65; Rosenberg, 2017, s. 252; Wilkinson, 2019, s. 150; Leeming, 2017, s. 38) (Şekil 44). Bu anlatı mitolojilerde sıkça rastlanan "katledilen canavarın (annenin) bedeninden dünyanın unsurlarının yaratılması" şeklindeki ortak kozmogonik yaklaşımın bir örneğini sunar (King, 2020, s. 55; Spence, 2022, s. 37). Marduk ile Tiamat mitinin simgesel anlamına ilişkin olarak; "dişinin güçlü ve doğurgan olması gereksinimine dayalı bir sistemin yerini kent merkezli ataerkil düzen ve onun kudretli tanrılarının alması" ve "erkek egemenliğine dayanan ataerkil bir dinin, kadınların egemen olduğu anaerkil bir din üzerindeki zaferi" (Leeming, 2017, s. 38; Rosenberg, 2017, s. 243) şeklinde yorumlar yapılmıştır.

[67] "Mezopotomya mitlerinin bu sulak çevre tarafından sık sık damgalanmış olması ve Sümer kozmogonisinde niye her şeyin tatlı sular ile deniz sularının karışmasıyla başladığı anlaşılır." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 20).
[68] Bu durum Yunan mitolojisindeki Okeanos ve Kronos'u hatırlatır (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 22; Wilkinson, 2019, s. 150; Spence, 2022, s. 19).
[69] Tiamat'ın Marduk'la savaşmak için yarattığı canavarlar, Mısır'ın gökyüzü tanrısı olan Horus'un, Set ile mücadelesini bize hatırlatır (Spence, 2022, s. 24).

Şekil 44

Marduk ile Tiamat Arasındaki Dövüş, British Museum'daki İki Kireçtaşı Levhası



(King, 2020, s. 66)

Mezopotamyalılar hem çok tanrılı bir inanca sahipti hem de tanrı tasavvurlarını oluştururken insanı model almışlardı. Tanrılarını antropomorfik yani insan biçimli olarak tasavvur etmişlerdir (Bottero, 2020, s. 235; Kramer, 2020a, s. 83). "İnsan biçimli ancak insanüstü varlıklar" olarak bu tanrılar, insana özgü kusur ve sakatlıklardan uzaktır (Kramer, 2020b, s. 106). Tanrıların eril ve dişil olanları vardır. Ayrıca aileleri ve çocukları da bulunmaktaydı. İnsanlar gibi yer, içer, tartışır, savaşır, yıkanır, süslenir ve gezerlerdi. Ancak insanların aksine güçlerinin sınırsız olması, sihirli silahlar kullanmaları ve büyü yapabilmeleri onlara insanüstü vasıflar kazandırıyordu. Mezopotamya mitolojisine göre insanlar ise tanrıları eğlendirmek ve onlara hizmet etmek için Kingu'nun kanından yaratılmıştır (Kramer, 2020a, s. 132; Mccall, 2017, ss. 77-89; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 26-37).

Gılgamış Destanı'nda metamorfoz.

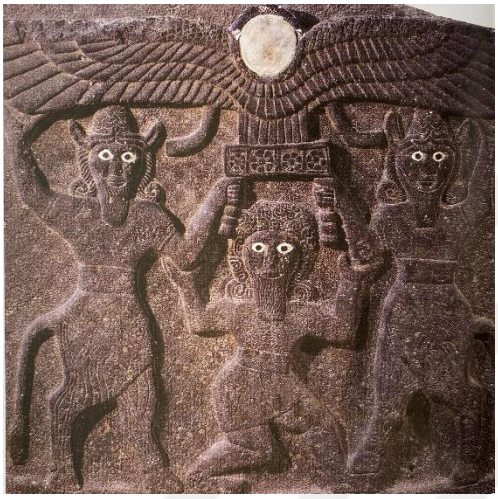
Mezopotamya bölgesinde MÖ 5. binyılda yaşamış olan Sümerlere ait *Gılgamış Destanı*, dönemin en önemli edebî eserlerinden biridir. Kaynaklara göre Sümer tabletlerinin ise yaklaşık olarak MÖ 2000 yılından kalma olduğu düşünülmektedir (Kramer, 2020a, s. 23).

Annesi bir tanrıça, babası ise bir insan olduğundan yarı tanrı, yarı insan olan Gılgamış'ın MÖ 2600'lü yıllarda Uruk'un hükümdarı olduğu bilinmektedir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 40; Wilkinson, 2019, s. 157; Rosenberg, 2017, s. 281; Mccall, 2017, s. 58) (Şekil 45-46). Gılgamış halkına zulmettiği sırada yeryüzü tanrıçası Ninhursag tarafından ona meydan okuması için Enkidu gönderilir. Silindir mühürler üzerindeki tasvirlerine göre Enkidu, tamamen insan biçiminde değildir. Başı, vücudu ve kolları insan şeklindeyken, bacaklarıysa hayvan bacağı biçimindedir

(King, 2020, ss. 122-123). Gılgamış ve Enkidu önce dövüşüp sonra dost olurlar. Birlikte önce tanrı soyundan olan dev yaratık Humbaba'yı, sonra da Anu tarafından gönderilen Cennetin Boğası'nı öldürürler (Wilkinson, 2019, ss. 156-157; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 41-42; Gılgamış Destanı, 2020, s. xxvii) (Şekil 47). Ancak bu eylemleri nedeniyle tanrılar tarafından cezalandırılırlar ve Enkidu'nun ölümüne karar verilir. Enkidu'nun ölümünü kabullenemeyen Gılgamış, kendisinin de bir gün aynı sonla karşılaşacağını düşünerek ölümsüzlüğü aramaya girişir.

Şekil 45

İki Yarı Tanrının ya da Sentorun Arasında Yer Alan Kahraman Gılgamış, MÖ 9. Yüzyıla Ait Dikilitaş, Suriye Halep, Arkeoloji Müzesi



(Gardin & Ashmidt, 2021, Görsel II)

Tabletler hâlinde ele geçen destana ait eksik parçalar bulunması nedeniyle eser içinde anlaşılamayan kısımlar mevcuttur. Buna karşın *Gılgamış Destanı*'nda geçen ifadelerden yola çıkılarak eserde yer alan metamorfoz örnekleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

"Gılgamış da ağız açıp konuştu, dedi ki Enkidu'ya:
Kardeş, Humbaba yüz değiştirdi,
boyu bosu […]
yüreğim […] şu anda!" (Gılgamış Destanı, 2020, s. 50).

Bu bölümde "yüz değiştirdi" ifadesi biçimsel bir değişiklik olarak değerlendirilebilir ancak metinde eksik bölümler olduğu için bu iddiayı destekleyecek veriler mevcut değildir.

" […] beni güvercine çevirdi;
Kollarım teleklerle kaplanmıştı kuş gibi" (Gılgamış Destanı, 2020, s. 73).
"kapısında Akrep-Adamlar gözcülük eder;
saldıkları korku dayanılmazdır, ölüm saçar görünüşleri" (Gılgamış Destanı, 2020, s. 86).

Metinde öncesi tam olarak bilinmeyen bir anlatının sonunda güvercine dönüşmekten söz edilmektedir. Kuş özelliklerinin kazanılması ve kolların teleklerle kaplanması bu dönüşümün sonucunda elde edilen uçma yetisinin sembolik aktarımına işaret etmektedir. Ölümsüzlük peşinde olan Gılgamış, bu arayışında "kokusu korkutucu ve bakışları ölümcül" olan Akrep Adamlar'ın gözcülük ettiği bir dağa ulaşır (Mccall, 2017, s. 68). Görünüşleri ürkütücü olan bu varlıkların insan-hayvan karışımı metamorfik/melez bir tür oldukları düşünülmektedir.

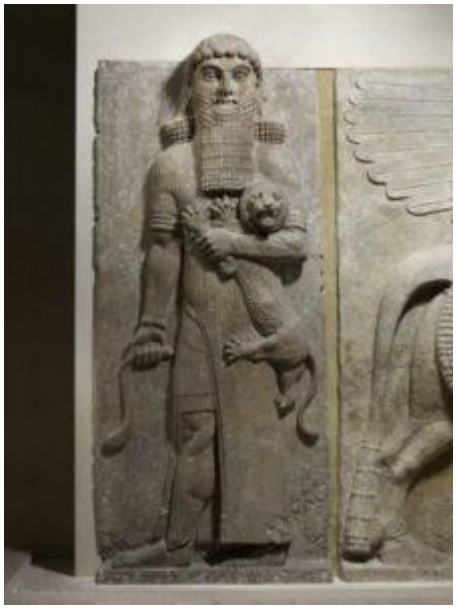
"Gılgamış bir çukur gördü, serin su dolu,
İçine atladı yıkanmak üzere;
Bitkinin kokusunu aldı bir yılan,
Deliğinden çıkıp sessizce kaptı bitkiyi,
Gömlek değiştirdi o anda, geri dönerken." (Gılgamış Destanı, 2020, s. 117).

Ölümsüzlüğü arayan Gılgamış, tufandan kurtulmayı başaran Utanapiştim'in yanına gider. Utanapiştim, onu ölümsüz yapamasa da gençleşmesini sağlayacak olan bitkinin yetiştiği yeri söyler. Gılgamış bitkiyi bulur ancak yorgunluktan uyuyakalır. Bu sırada elindeki bitkiyi bir yılan yer ve hemen deri değiştirir (Mccall, 2017, s. 75; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 45-46). Gılgamış'tan gençlik bitkisini çalanın bir yılan olması, yılanların eski derilerini yenisiyle değiştirebilme yeteneklerine ilişkin inancın mitolojik kökeni olarak değerlendirilmektedir (Leeming, 2017, s. 42).

Destanda geçen bir başka metamorfoz örneği ise Tanrıça İştar'ın, sevgisine karşılık vermeyenleri birer hayvana dönüştürmesidir. Buna göre İştar, Anu'nun bahçıvanı İşullanu'yu kurbağaya, çobanını ise kurda çevirir (Gılgamış Destanı, 2020, s. xxv, 59).

Şekil 46

Sol Koluyla Aslanın Boğazını Kavramış Kahraman Rölyefi, Geç Asur Dönemi



(Mark, 2018)

Şekil 47

Humbaba



(Wilkinson, 2019, s. 157)

Babil Yaratılış Destanı'nda metamorfoz.

MÖ 7. yüzyıl ortalarına tarihlenen *Babil Yaratılış Destanı (Enuma Eliş),* Mezopotamya dışındaki yerlerde Gılgamış kadar bilinmemektedir (Mccall, 2017, s. 79; Enuma Eliş, 2020, s. ix). "Henüz yukarıya…" anlamına gelen ilk dizelerine ithafen Enuma Eliş olarak isimlendirilen bu eser, birinci tabletinde evrenin yaratılışını konu edindiğinden aynı zamanda *Babil Yaratılış Destanı* olarak da anılmaktadır.[70] "Yedi tablette yazılan efsane, bir araya gelen ana sulardan ilk tanrıların yaratılmasını anlatır ve Marduk adındaki bir tanrının sonunda kozmosun hükümdarı olmasını, insanlığın yaratılışı ve ilk şehir Babil'in kurulması emrini vermesini hikâye eder." (Wilkinson, 2019, s. 150). Eserde daha önce de sözü edilen insan-hayvan karışımı melez varlıklar, canavarlar ve bir tanrının parçalarından evrenin ya da insanın yaratılması gibi tanrı-evren-insan dönüşümüne ilişkin temalar da yer almaktadır.

Eserde, Tanrı Marduk, "Dört gözü, dört kulağı vardı" şeklinde betimlenirken "Başından kuyruğuna kadar her yeri titriyordu." ifadesi ise onun insan-hayvan karışımı melez bir varlık olarak anıldığına gönderme yapar (Enuma Eliş, 2020, ss. 6-34).

Tanrıça Tiamat'ın yarattığı korkutucu canlılar arasında "boynuzlu yılan, lahamu (tüylü canavar), aslan başlı adamlar, akrep adamlar, vahşi fırtına cinleri ve balık adamlar" gibi olağanüstü güçleri olan on bir yaratık bulunmaktadır (Enuma Eliş, 2020, ss. 8-26). Bunlar aynı zamanda Tiamat'ın sağ kolu olarak geçen "gallu canavarlar takımı"na mensupturlar (Enuma Eliş, 2020, s. 35). İnsan-hayvan ve hayvan-hayvan karışımı melez varlıkların yanı sıra canavar ve ruhsal varlıkların da dâhil olduğu bu grup, kötücül metamorfik varlıklar bağlamında dikkat

[70] Enuma Eliş farklı kaynaklarda 'vaktiyle yukarıda' (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 21) "yüksekteyken" (Wilkinson, 2019, s. 150) şeklinde çevrilmiştir (Enuma Eliş, 2020, s. x).

çekicidir. Bu yaratıklara ilişkin detaylı açıklamaya "Tiamat'ın On Bir Yaratığı" başlıklı bölümde yer verilmiştir.

Gökte uçan korkunç fırtına arabasını süren karşı konulmaz canavarlar içerisinde ise Ecel (Saggisu), Yok edici (Lapadu), Tufan (Rahişu) ve Kanatlı (Mupparsu) gibi varlıkların isimleri geçmektedir (Enuma Eliş, 2020, s. 33). Eserde ayrıca daha önce söz edildiği gibi tanrı Tiamat'ın yok edilmesiyle onun parçalarından yeryüzü, gökyüzü ve diğer tüm unsurların yaratılması, kozmogonik metamorfoz bağlamında değerlendirilebilecek önemli bir örnektir.

Hayali yaratıklar ve metamorfozları.

Mezopotamya mitolojisinde tanrılar genellikle bir hayvanla ilişkilendirilmiştir. Bu hayvan, bazen tanrıyı temsil ederken bazen de doğrudan onun yerine geçer. Böylece tanrı tasvirleri, hayvan ya da hayvan-insan karışımı melez biçimlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Tanrıların sembolik ya da totemik hayvanları vardır. Örneğin, gök tanrısı An, genellikle erkeklik gücünü çağrıştıran boynuzlu bir taç ya da boynuzlu bir ejderha biçiminde tasvir edilir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 26). Yeraltı tanrıçası Ereşkigal'in kocası Nergal ise "bir aslan olarak tasvir edilir ve devasa kafası Babil tapınaklarının ve saraylarının kapılarında bekçilik hizmeti görür." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 36). Anzu Destanı'nda, Anu'nun oğlu Anzu kuş biçimindedir (Mccall, 2017, s. 101). Marduk'un bir boğa-tanrı[71] olarak kabul edilmesinin yanı sıra Asur sanatında sıkça rastlanan kanatlı boğanın ise Enlil'i temsil ettiğine inanılmaktadır (Spence, 2022, ss. 56-63).

Şekil 48

Tanrı Ninurta ya da Adad Bir Aslan-Kuş-Canavarın (Anzu veya Asakku) Peşindeyken, Yeni Asur Dönemine Ait Bir Silindir Mühürden



(Black & Green, 2003, s. 13)

[71] "Antik Keldani mitolojisiyle oldukça yakından özdeşleştirilen kanatlı boğalar, muhtemelen Marduk ile bağlantılıydı. Bunlar bahsi geçen tanrıların totemik formlarını temsil etmiş olabilirler, ancak Marduk ve Ea'nın boğa biçimleri, tapınakların kapılarını koruyan kanatlı boğalar ile karıştırılmamalıdır. Bunlar, daha kutsal bir 'boğa' meydana getirmek için vardı ve boğa değillerdi; kutsal yerlerin ilahi varlıkları, tanrıları ve koruyucu melekleriydi. Sahip olduğu insan kafası, bu yaratığın merhamet sahibi olduğunu gösterirken boğa benzeri vücudu ise gücü simgelemekteydi. Babilliler 'boğa'yı Akad dilinden tercüme ettikleri zaman genelde bu kelimeyi 'kahraman' ya da 'güçlü olan' olarak tercüme etmişlerdir." (Spence, 2022, s. 185).

Arallu denilen ölüler diyarının bir diğer adı "dönüşü olmayan diyar"dır. Daimi bir karanlığın hüküm sürdüğü bu yerde ölülerin tüylerden yapılmış kıyafetler giydiği ve kuşa benzetildikleri çeşitli kaynaklarda geçmektedir (King, 2020, s. 35). Ölülerin kuş tüyünden giysiler giymesi, güneş tanrısının yeraltına inerken kuş tüyünden yapılmış bir kıyafet giymesiyle ilişkilendirilmektedir (Spence, 2022, s. 120). Ölüler diyarının sakinleri arasında yer alan ölülerin gölgeleri, gulyabaniler ve harpyalar Sümer mitolojisinde adı geçen hayaletimsi varlıklar olup korkunç bir ordunun üyeleridir (Kramer, 2020a, s. 159).

Sümer Mitolojisinde yer alan "Enlil ve Ninlil: Nanna'nın Döllenmesi" başlıklı şiir, Kramer'in tespitlerine göre –doğru olarak yorumlanmışsa- tarihte bir tanrının başkalaşımını konu alan ilk mit olma özelliğini taşımaktadır. Anlatıya göre Enlil, karısı Ninlil'i yeraltı dünyasının üç farklı tanrısına gebe bırakırken üç ayrı kişiliğe girmiştir (Kramer, 2020a, s. 88). Enlil'in suretine büründüğü kişiler arasında "kapının adamı", "insan yutan ırmak, ölüler diyarı ırmağının adamı" ve "kayıkçı adam" yer almaktadır (Kramer, 2020a, ss. 90-94; Kramer, 2020b, s. 115).

Tiamat'ın on bir yaratığı.

Babil mitinde Tiamat'ın ordusunu oluşturan on bir büyük canavar, insan-hayvan karışımı melez türlerin ve doğaüstü yaratıkların en önemli örneklerini sunmaktadır. Bu yaratıklar arasında musmahhu, usumgallu ve basmu (üç boynuzlu yılan tipi), muşhuşşu (yılan-ejderha), lahamu (muhtemelen uzun saçlı kahraman figürü Lahmu'yla özdeş), ugallu (büyük fırtına canavarı, aslan-ifrit), uridimmu (öfkeli aslan, humanoid-aslan), girtablullu (akrep-insan), umu dabrutu (sert fırtınalar), kulullu (balık-adam) ve kusarikku (muhtemelen bizondan türeyen mitsel bir hayvan, boğa-adam) yer almaktadır (Black & Green, 2003, s. 217). Bütün bu canavar ordusunun lideri ise aynı zamanda Marduk'a karşı savaşı yöneten Kingu'dur (Mccall, 2017, s. 83).

"Boynuzlu yılan, kafasında derisinin boğumlarına benzeyen bir çift başak bulunan Ortadoğu'ya özgü hafif zehirli bir yılandır." (Black & Green, 2003, s. 235). Mitolojik geleneklerin karmaşıklığına rağmen bu figürün Asurlular döneminde koruyucu ve büyülü bir simgeselliğe sahip olduğu bilinmektedir. Akadca'da Basmu denilen boynuzlu yılan, Sümerce'de ise Uşumgallu adıyla anılmaktadır. Yine bu türe ait yedi başlı Muşmahhu canavarı, yedi uzun yılan boynu ve kafasına sahip bir çeşit ejderhadır (Black & Green, 2003, ss. 235-236).

Akadca'da Muşhuşşu yani "öfkeli yılan" olarak bilinen yılan ejderha; boynuzlara, bir yılanın bedenine ve boynuna, bir aslanın ön ayaklarına ve bir kuşun arka ayaklarına sahiptir.

Akad döneminden Helenistik döneme kadar çeşitli tanrıların simgesi olan bu büyülü yaratık, genellikle koruyucu bir melez hayvan olarak temsil edilmiştir (Black & Green, 2003, s. 237).

Apsu ve Tiamat'ın ilk çocukları Lahmu ve Lahamu'dur. Dişi ve erkeği sembolize eden bu tanrılar, koruyucu ve yararlı tanrılar olarak kabul edilmiştir (Black & Green, 2003, s. 141).

Fiziksel özelliklerine ait yeterli bilgi bulunmayan Umu dabrutu, Babil dilinde "şiddetli fırtınalar" anlamına gelir. Bir canavar türünün adı olabileceği de düşünülmektedir (Black & Green, 2003, s. 221).

Büyük hava yaratığı olarak nitelendirilen Ugallu (Gallu), insan başlı ve aslan gövdelidir (Black & Green, 2003, s. 217). Yeni evlilerin odalarına girip aralarında anlaşmazlık çıkarırlar ve hastalıkların taşıyıcısı olarak bilinirler (Black & Green, 2003, s. 38; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 35). Eski Babil mühürlerinde bir insanı tek bacağından ters bir biçimde tutarken tasvir edilmiştir (Black & Green, 2003, s. 38). Ayrıca Tiamat'ın on bir canavardan oluşan ordusunda Ugallular da yer alır (Mccall, 2017, s. 83).

Belden yukarısı insan biçiminde olup aslan bacağı ve kuyruğuna sahip Uridimmu (öfkeli aslan), küçük çapta bir tanrı olarak koruyucu bir figürdür. Buna ilaveten yine insan-aslan karışımı melez bir tür olan aslan-sentör yani aslan adamlar da mevcuttur (Black & Green, 2003, ss. 38-39).

Doğaüstü bir başka yaratık olan Girtablullu (akrep-adam), insan bedenine sahiptir. Ayrıca tanrısallığı simgeleyen boynuzlu bir başlığı, sakallı insan başın, bir kuşun but ve pençeleri, yılan kafalı bir penisi ve akrep kuyruğu da bulunmaktadır. Akrep-adam, *Babil Yaratılış Destanı*'nda Tiamat'ın yaratıklarından biri olarak bilinirken *Gılgamış Destanı*'nda akrep-adam ve akrep-kadın, güneşin doğduğu Masu Dağı'nı korumakla görevlidirler (Black & Green, 2003, ss. 27-28).

Mezopotamya sanatında, Eski Babil döneminden itibaren görülen Kulullu, üst kısmı insan alt kısmı ise balık vücuduna sahip bir figürdür. Doğrudan herhangi bir tanrının temsilcisi olmayan bu figür, suların tanrıları Enki ve Apsu ile ilişkilendirilebilir (Black & Green, 2003, ss. 64-65). Aslan adam ve akrep adam gibi balık adamın da koruyucu bir özelliğe sahip olduğu bilinmektedir. Babil mitolojisinde balık-insan karışımı varlıklar olarak Annedaturs, Odacon ve Oannes'in[72] adı geçmektedir (Spence, 2022, s. 92, 167). Babil mitolojisine göre insanların biçimi var olmadan önce "her türden hayvanın uzvuna sahip varlıklar" mevcuttu. Bunlar birbirlerinin şekline ve görünüşüne bürünebiliyordu. Bu tasvirler, Babil'deki Belus Tapınağı'nda hâlen korunmaktadır. Bunların arasında insan başlı at, iki kafalı vücutlar, keçi

[72] Oannes'in Ea'nın Yunanca adı olduğuna dair bilgiler kaynaklarda geçmektedir (Spence, 2022, s. 92).

bacaklı insanlar, balık kuyruklu köpekler, köpek kafalı atlar ve at vücutlu balık kuyruklu insanlar yer almaktaydı. Tüm bu varlıkları yöneten figür ise Omorco idi (Spence, 2022, ss. 95-96; King, 2020, ss. 50-51).

Kusarikku'nun boğa ve insan başlı boğalar için kullanıldığı düşünülmektedir. İnsan-boğa karışımından oluşan boğa-adamlar, aslan-adamlarla birlikte "dünya düzenini yöneten temel ilkelerin kişileştirilmesi" olarak yorumlanmıştır (Black & Green, 2003, ss. 49-50) (Şekil 49-50). Gılgamış Destanı'nda, Enkidu'nun yardımıyla Gılgamış tarafından öldürülen gökyüzü boğası da mitsel bir yaratıktır (Black & Green, 2003, s. 90). "Antik destanlarda boğalar[73] gibi doğaüstü güçlere sahip canavarları öldürmek kahramanlar ve anti-kahramanlar için son derece sık rastlanan bir durumdur." (Wilkinson, 2019, s. 156). Asur İmparatorluğu'nun sarayları ve tapınaklarını süsleyen oymataş rölyeflerin çoğunda, kanatlı boğa türünde mitolojik yaratıklar yer almaktadır. Asurlular'a göre bu figürler, binaları kötülerden korumak amacıyla nöbet tutmaktaydılar (Wilkinson, 2019, s. 148).

Şekil 49

İnsan Başlı Boğa



(Mccall, 2017, s. 76)

[73] 1845'de Austen Henry Layard tarafından Nemrutta yapılan kazılarda "aslan avı manzaraları ve boyları iki metreyi aşan şahin başlı insan biçimindeki tanrı resimleri de bulunmaktaydı." Ayrıca devasa boğa-adamların kazılı olduğu panolar da çıkarıldı (Mccall, 2017, s. 15). "1851'de Büyük Sergi zamanında, Asurluların dirilişi son hızla devam ediyordu. Devasa taş tabletlerin motiflerinden mücevherler yapılmıştı ve Londra'daki Henry Wilkinson&Co. adlı şirket, insan başlı boğalar ve Asur kralının tasvir edildiği elektrikli şarap soğutucuları üretmişti. Hem İngiltere'de hem de Fransa'da herhangi bir yerde kanatlı boğa veya aslan figürü görmek oldukça yaygın bir hâle gelmişti." (Mccall, 2017, s. 17).

Şekil 50

İnsan Başlı Boğalar, Kalsedon Mühründen Bir Alıntı.



(Mccall, 2017, s. 40)

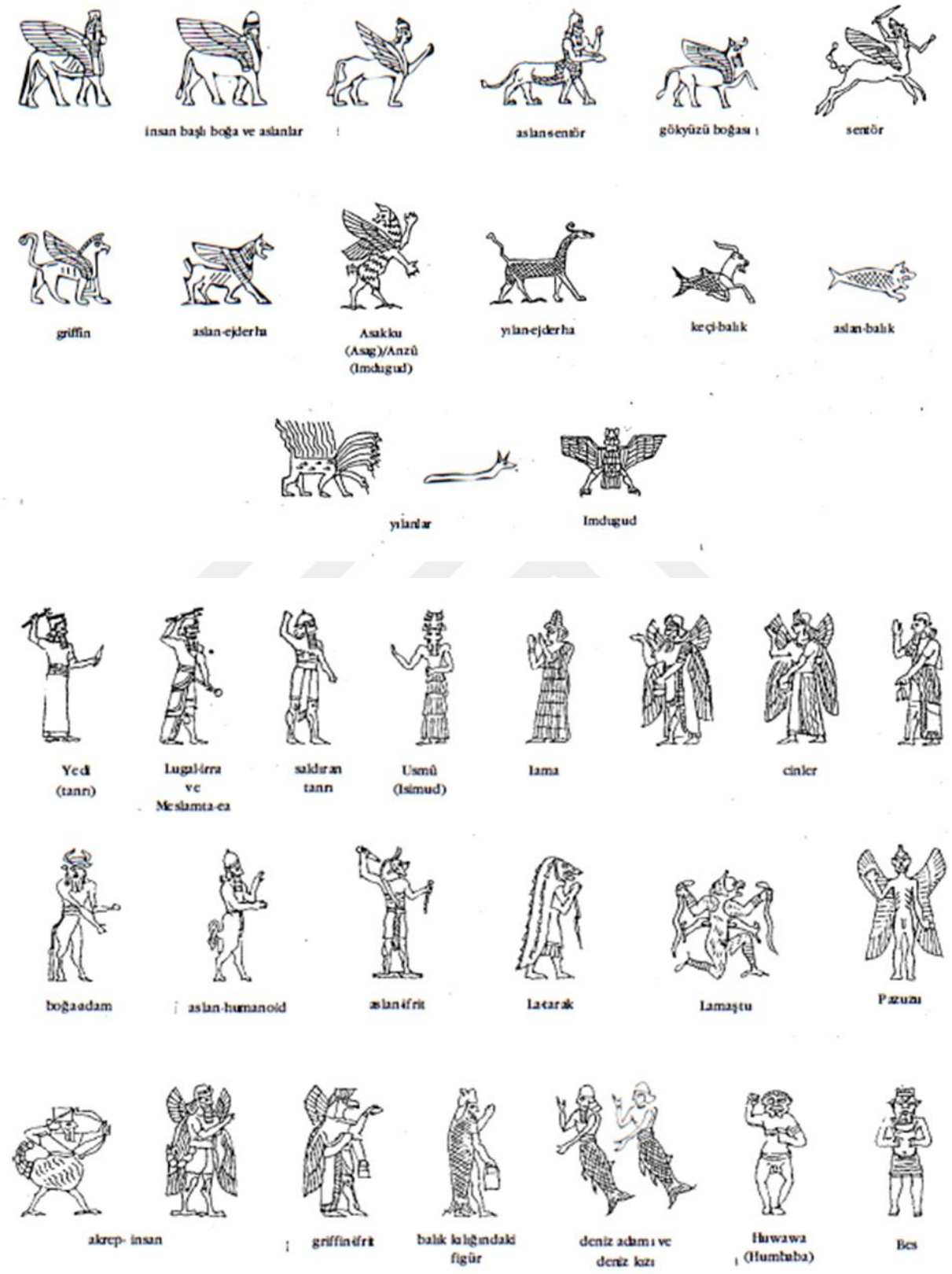
Asur ve Babil kökenli bir ifrit olan Pazuzu, ürkütücü görünümüyle yeraltı dünyasının kötü bir ifriti olarak bilinmesine rağmen iyiliksever bir cindir. Aslan başı, çıkık gözleri, pullarla kaplı gövdesi ve yılan biçimli penisiyle Pazuzu, bir kuşun pençeleri ve kanatlarıyla temsil edilirdi. Onun Lamaştu'nun kötülüğüne karşı koruyucu bir ruh olduğuna inanılır. Tılsımların üzerinde, hastalıkları önlemek amacıyla çizilmiş tasvirleri yer alır (Black & Green, 2003, s. 178; Gardin & Ashmidt, 2021 s. 35). Hamile ve yeni doğum yapmış kadınlara musallat olan Lamastu'nun kötülüklerinden korunmak için kadınların boyunlarına küçük bir tanrı Pazuzu başı takılırdı (Black & Green, 2003, s. 238).

Sümer dilinde Lama (Akad dilinde Lamassu), insan biçiminde tasavvur edilmiş faydalı ve koruyucu nitelikleri öne çıkan dişi bir ilahtır. Asur saray ve tapınaklarının kapılarını koruyan kanatlı, insan-başlı boğa ve aslan heykelleri için de bu adın kullanıldığı düşünülmektedir (Black & Green, 2003, ss. 141-142; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 35).

Lamaştu ise dişi bir iblistir. Hamile veya yeni doğum yapmış kadınlara musallat olur ve çocukları öldürür. Yırtıcı kuş pençeli, yılan-aslan ya da akbaba başlı, eşek dişli, çıplak göğüslü ve lekeli elleriyle tasvir edilir (Black & Green, 2003, s. 143; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 35). Pazuzu'ya ait simgesel ögelerin Lamaştu'nun şerrinden koruduğuna inanılırdı (Şekil 51).

Şekil 51

İfritler, Canavarlar ve Küçük Koruyucu İlahlar



(Black & Green, 2003, ss. 108-109)

Mezopotamya mitolojisinde tanrıların insan biçiminde tasavvur edilmesinin yanı sıra, tanrıların ve çeşitli fantastik yaratıkların insan-hayvan formu arasındaki geçişkenliği dikkat çekicidir. İlk yazıtlarda çeşitli hastalıkların, güney rüzgârının, sisin ve daha pek çok doğa olayının ruhlarından söz edilmesi, Eski Babil inancının animist karakterine işaret eder. Ayrıca tanrıların hayvanların üstünde onları sürerken resmedilmesi ve bir zamanlar sürdükleri hayvanın şekline sahip olduklarına inanılması, totemcilik belirtileri olarak yorumlanabilir (Spence 2022, ss. 50- 55).

Sümer mitlerinden birinde, aynı ağaçta yaşayan kartal ve yılanın hikâyesi anlatılmaktadır. Mite göre, kartal ve yılan avlandıkları besinleri sırayla birbirleriyle paylaşarak barış içinde yaşamaktadırlar. Ancak bir gün kartal dayanamayıp yılanın yavrularını yer. Bunun üzerine yılan, yavrularının intikamını almak için ölmüş bir boğanın cesedinin içinde gizlenir ve kartalı orada bekler. Kartal, ihanetinin bedelini kanatları kırılıp bir çukura atılarak ödemiştir. Fabl türündeki bu anlatıda hayvanın başka bir hayvan postuna girerek gizlendiği -yılanın bir süreliğine boğaya dönüştüğü- kılık değiştirmeye dayalı bir metamorfoz olgusundan söz etmek mümkündür (Mccall, 2017, s. 98).

Mezopotamya mitolojisinde dikkat çeken unsurlardan biri de kuşlarla ilişkilendirilen varlıklardır. Mitolojik anlatıya göre aslan başlı kuş-tanrı Anzu, tanrı Enlil'den kader tabletlerini çalmış bunun üzerine, sembolü yine bir kuş olan tanrı Ninurta, Anzu'yu öldürerek tabletleri geri almıştır (Black & Green, 2003, ss. 111-112) (Şekil 48). Babil inanç sisteminde önemli bir yer tutan iblisler ve perilerin de aralarında bulunduğu ruhâni varlıklar, başta kuş olmak üzere çeşitli hayvanların vücutları ile insan uzuvlarının tuhaf birleşimlerinden oluşmaktadır (King, 2020, s. 160). Ninova Kütüphanesi'nde bulunan bir tablete göre tanrıların ilk yarattığı varlıklar, kuş bedenli savaşçılar ve kuzgun yüzlü insanlardır (Spence, 2022, ss. 33-34). Louvre Müzesi'nde bulunan ve Babillilere ait olduğu düşünülen kartal başlı bir mitolojik figürün, bir efsaneye göre Babil halkına musallat olan yaratıklardan biri olduğuna inanılmaktadır (Spence, 2022, ss. 197-199). Silindir mühürler üzerine işlenen öykülerden birinde ise Zu adlı yeraltı tanrısı, kuşa benzeyen bir figür olarak resmedilmiştir. Yaşam ve ölüm temalarını temsil ettiği düşünülen bu öyküde, Zu bir tür kuş adamdır (Hooke, 2015, s. 74) (Şekil 52).

Şekil 52

Zu'nun Ea Önünde Yargılanışı



(Kramer, 2020, s. 117)

İştar ile ilişkili metamorfozlar.

Mitolojik anlatılarda Tanrıların dönüşme gücü kadar dönüştürme kabiliyetleri de önemlidir. Bu bağlamda Tanrıça İştar, sözü edilen bu gücü özellikle âşıkları üzerinde kullanır. *Gılgamış Destanı*'nda Gılgamış'ın cazibesi İştar'ın dikkatini çeker fakat Gılgamış tanrıçanın ilgisine karşılık vermez. Çünkü Gılgamış, İştar'ın daha önce âşık olduğu kişilerin akıbetlerini bilmektedir. İştar, kendisini seven bir çobanı kurda; babasının bahçıvanını ise kurbağaya (ya da köstebeğe) dönüştürmüştür (Mccall, 2017, s. 64; Rosenberg, 2017, s. 300). Bu açıdan Gılgamış'ın da İştar'ın sevgisine karşılık verdiği takdirde sonunun benzer bir dönüşüme uğramak olabileceği endişesini taşıdığı anlaşılmaktadır.

Başka bir anlatıda tanrıça İştar, kız kardeşi Ereşkigal'i görmek için yeraltı dünyasına iner; ancak burada yeraltı şeytanları tarafından bir cesede çevrilir. Diğer tanrıların araya girmesiyle yeniden eski hâline döndürülen İştar, yerine birini göndereceğine söz vererek yeryüzüne döner. Yokluğunda kocası Dumuzi'nin kendisini başka bir tanrıça ile aldattığını anlar. Bunun üzerine Dumuzi'yi yeraltına göndermeye karar verir. Güneş tanrısı Utu, Dumuzi'yi bir yılana dönüştürerek saklanmasına yardım etse de Dumuzi, yeraltına gönderilmekten kurtulamaz (Wilkinson, 2019, s. 155; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 31-32). Bazı kaynaklarda Şamaş (Utu)'ın yardımıyla Dumuzi'nin bu cezadan kurtulmak için yüz kez kılık değiştirdiği geçmektedir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 33). İştar'ın yeraltına inişiyle ilgili mit, Dumuzi'nin dönüşümünü "cezadan kaçmak için kılık değiştirerek başka bir forma dönüşmek" olarak yorumlamaya imkân tanır.

Mevcut örneklerden yola çıkarak Mezopotamya mitolojisinde tanrı, canavar ya da doğaüstü varlık ikonografisi değerlendirildiğinde insan ve hayvan türüne ait özelliklerin tek bir varlıkta birleşebildiği görülmektedir. Bununla birlikte, yalnızca tek bir türe aitmiş gibi görünen özelliklerin dahi, aslında bir dönüşüm süreci sonucunda hayvandan insana ya da insandan

hayvana geçmiş olabileceği düşünülmektedir. Bu açıdan ikonografik temsillerde yer alan hayvan ya da melez varlıkların yorumlanmasında, hayvanın türüne özgü niteliği (uçma yetisi, fiziksel güç gibi) ile birlikte sahip olduğu mitolojik değer de önemli ipuçları sunmaktadır.

Mısır Mitolojisinde Metamorfoz

Dünyanın en zengin mitolojilerden biri olan Mısır mitolojisi, kalabalık panteonuyla dikkat çeker (Wilkinson, 2019, s. 244; Müller, 2020, s. 89). Mısır uygarlığının MÖ 4000 ile 3000 yılları arasında geliştiği düşünülmektedir. Mısır mitolojisinin temel kaynaklarını Piramit Metinleri, Lahitler Kitabı, Ölüler Kitabı ve Amduat Kitabı gibi eserler oluşturur. Bu metinler; papirüsler, ahşap levhalar ile mezar ve tapınak duvarlarına kazınan ya da resmedilen kalıntıların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 156). Piramit Metinleri'nde yaklaşık iki yüze yakın tanrının adı geçmektedir.

Mısır mitolojisi, metamorfik açıdan zengin ögeler barındırmaktadır. Tanrılar[74], suret değiştirerek farklı görünümler altında tezahür eder (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 170-173). Mısır tanrıları; insan, hayvan ya da yarı insan-yarı hayvan biçiminde betimlenmiştir. Bunun yanı sıra "semavi varlıkların vücut bulmasıyla ilgili teoriler" arasında zoomorfik tanrı tasvirleri önemli bir yer tutar (Müller, 2020, s. 157).

Ölüm, Antik Mısırlılar için yeni bir hayatın başlangıcı olarak kabul edilirdi. Yeryüzündeki yaşam, ölümden sonraki hayatın bir hazırlık aşaması olarak görülürdü. Bu nedenle ölen kişinin iç organları vücudundan çıkarılarak kanopik kavanozlora yerleştirilir, bedeni ise mumyalanarak muhafaza edilirdi (Arkeofili, 2022, 18 Şubat). Bu uygulamanın amacı, ruh için bir ikamet yeri[75] sağlamaktı. Çünkü ölen kişinin yeraltı dünyasında bir yolculuğa çıkacağına ve ruhların bir an önce bedenlerine kavuşmak isteyeceklerine inanılırdı.

[74] W. Max Müller, bazı araştırmacıların Mısır inancıyla ilgili değerlendirmelerini "saf bir tektanrıcılık altında sembolik bir çoktanrıcılık" ya da "gerçekte aynı yüce varlığın değişik tezahürleri" şeklinde karşılık bulmalarının hatalı yorumlar olduğunu ifade eder. Bunlar Mısır mitolojisi üzerine çalışan araştırmacıların kaynakları ilk etapta parça parça ulaştıkça yorumlayıp değerlendirmelerinden kaynaklandığını ifade eder. Müller'e göre Mısırlıların ilkel dinî yaklaşımlarının animizmle izah edilmesi daha uygun olup pek çok yerel ruh sonraları büyük tanrılarla bütünleşmiştir (Müller, 2020, s. 12).

[75] "Mısırlılar, bir insanın sahip olduğu pek çok ruhsal özelliğin ölümden kurtulduğuna ve eğer gerektiği gibi bakılırsa bir sonraki hayatta bu özelliklerin o insanın bedenine yeniden gireceğine inanırdı. Bu özelliklerin en başta geleni, bir insanın yaşam gücünü oluşturan ka ve ruhu ba idi. Eğer ölümden sonra her şey yolunda giderse ka ve ba birleşerek yeniden bedenin içinde yaşayabilecek bir ruh yaratabilirdi. Bunu başarabilmek için ölü beden, tanrı Osiris'in ölümünden sonra bedenine uygulandığı gibi uygun şekilde mumyalanarak korunmalıydı. İşlem 75 ritüelden oluşuyor ve bu sırada bedenin her yerine özel aletlerle dokunularak canlandırma yapılıyordu. Sonuç olarak beden ölen kişinin ka'sı için uygun bir araç hâline geliyordu. … Ölüler bundan sonra Duat ya da Yeraltı olarak bilinen her yanı tehlikeler ve korkunçluklarla dolu bir ülkede yolculuğa başlıyorlardı. (Ölen ruhlar yargılanıyordu) Sorgudan sonra ruhu üç olası sonuç beklerdi. Gerçekten kötü karakterler ikinci ve son bir ölüme mahkum olur, tekrar mumyalanmaz ve Duat'tan hasarsız biçimde geçemezdi. Sıradan ruhlar sonsuza dek Osiris'in hizmetine girerdi ve erdemli ruhların da mutlu ve sonsuz bir hayat sürmelerine izin verilirdi." (Wilkinson, 2019, s. 246).

"Ba" olarak tanımlanan ruh, insan başlı bir kuş biçiminde tasavvur edilirdi (Wilkinson, 2019, s. 235, 247; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 182) (Şekil 53-54).

Kral ve kraliçelere ait piramit mezarlar, Mısırlıların ölümden sonraki hayata inançlarının somut birer göstergesidir. Günümüze kadar ulaşan bu mezarlarda yalnızca mumyalanmış cesetler değil aynı zamanda kişinin ölümden sonra ihtiyaç duyabileceği düşünülen birçok eşya da yer almaktadır (Rosenberg, 2017, s. 256). Antik Mısır'da ölümden sonraki hayata dair inançlar ve ölünün bedensel bütünlüğünü koruma[76] amacına bağlı olarak gelişen mumyalama geleneği, Mısırlıların ruh ve beden anlayışlarına dair çeşitli ipuçları sunar. Ölülerle ilgili inançların temelinde ruhları besleme ve onların rahatını sağlama düşüncesi yer alır (Müller, 2020, ss. 178-179).

Şekil 53

Ruh Bedene Geri Dönüyor



(Müller, 2020, s. 171)

Şekil 54

Ruh Mezara Geri Dönüyor



(Müller, 2020, s. 171)

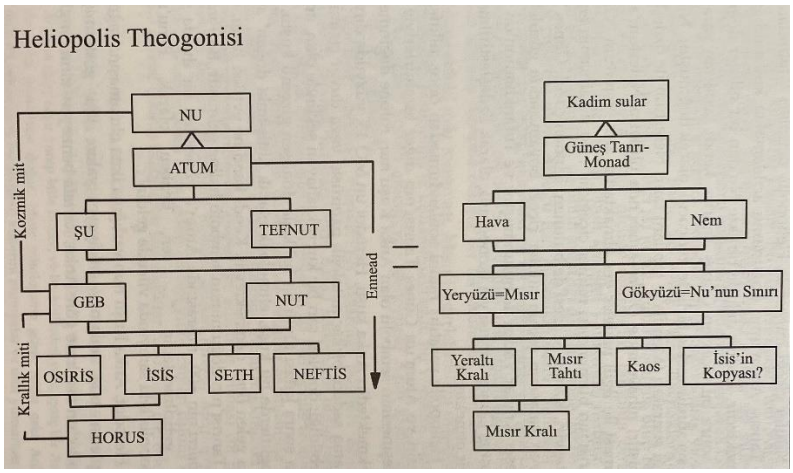
[76] Mısırlılar "bedenin hiçbir parçasının bir başkasına devredilemeyeceği ya da yok edilemeyeceği inancı" vardır. Bu inanç nedeniyle, mumyalama işlemi sırasında organlar, temizlenerek kavanozlara konulmaktaydı (Hart, 2017, s. 76).

Mısır mitolojisinde, diğer mitolojilerde olduğu gibi kaostan düzene geçişe dair çeşitli anlatılar mevcuttur. Mısır kozmogonisine göre evren var olmadan önce ilksel bir varlık olarak okyanus bulunuyordu. Bu, Nu ya da Nun olarak adlandırılan kadim bir varlıktı. Yaratıcı Tanrı Ra, bu okyanustan yükselmiştir. Nu, yaratılıştan önceki "yokluk" durumunu sembolize etmekteydi (Hart, 2017, s. 16). Nu, genellikle insan şeklinde tasvir edilmekle birlikte kurbağa kafası ve öküz başı gibi nadir rastlanan temsilleri de bulunmaktadır (Müller, 2020, s. 49).

Yaratılış söylencelerinden birine göre, eril bir güç olan Atum (Ra) mastürbasyon yaparak çoğalmıştır. Tüm kozmik güçleri ve tanrısal varlıkların prototipini bünyesinde barındıran Atum, spermlerinden Şu (hava) ile Tefnut (nem) adlı tanrıları yaratır. Başka bir anlatıya göre ise Atum (Ra), Şu'yu hapşurarak, Tefnut'u ise tükürerek yaratmıştır (Hart, 2017, ss. 18-19; Wilkinson, 2019, s. 236; Pinch, 2020, ss. 107-108). *Lahitler Metinleri*'nde tanrıya atfedilen "Terimle tanrıları dünyaya getirdim; insanlar, onlarsa gözyaşlarımdan doğdu." ifadeleri geçmektedir (Wilkinson, 2019, s. 236; Pinch, 2020, ss. 112-114; Gardin & Ashmidt, 202, s. 167). Atum'un eli, yaratılışı sağlayan kutsal bir obje olarak kabul edilse de ağız, Mısırlılar için daha önemli bir organ olmuştur. Şu ile Tefnut'un birleşiminden Geb (Yer) ve Nut (Gök) doğar. Geb ile Nut'un dünyaya getirdiği dört çocuk ise Osiris, Seth, İsis ve Nephthys'tir. Diğer tüm tanrılar ise bu tanrılardan türemiştir (Pinch, 2020, s. 107; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 163). Mısır mitolojisindeki en önemli dokuz tanrıya ait tablo aşağıda yer almaktadır (Şekil 55). Bunların yanı sıra Amon'a tek yaratıcı tanrı gözüyle bakanlar da vardır. Amon'un döllediği kozmik bir yumurta her şeyin başlangıcını oluşturur. Kaynaklarda Amon'un ilksel yumurtayı bir kaz biçiminde yumurtladığına dair bir anlatım da mevcuttur (Hart, 2017, ss. 34-37; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 166).

Şekil 55

Heliopolis Teogonisi



(Hart, 2017, s. 23)

Yaratıcı tanrı ve güneş tanrısı Atum-Ra'nın çeşitli biçimleri bulunmaktadır. Benu kuşu bunlardan biridir (Wilkinson, 2019, ss. 236-237; Hart, 2017, s. 24). Bir diğer biçimi ise nilüfer çiçeğidir. Tanrı, okyanusu simgeleyen mavi nilüfer çiçeğinin içinden bir çocuk olarak doğar (Hart, 2017, s. 24; Müller, 2020, s. 51; Pinch, 2020, s. 103).[77] Bu anlatımlardan hareketle tanrısal görünümün hayvan ve bitki biçimlerine dönüşümüyle tezahür ettiğinden söz etmek mümkündür.

Mısır'da yaratıcı üç büyük tanrının dikkate alındığı bir tür teslis anlayışı söz konusudur. Bütün tanrılar Amon'un bir yansımasıdır ve bu üç tanrı, bir bütün olarak Amon'u oluşturur. "Ra, onun yüzü, Ptah bedeni ve Amon ise saklı özüdür." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 161; Hart, 2017, s. 38). Üç evren tasarımının oluşmasında Mısır'daki üç antik kentin -Heliopolis, Hermopolis ve Memfis- gelenekleri temel alınmıştır (Hart, 2017, s. 13). Tanrıların özellikleri bu şehirlerdeki yerel bazı tanrıların özelliklerini de bünyesinde taşır. Antik Mısır hükümdarları ise sadece bir kral veya yönetici değil Güneş tanrının yeryüzündeki bir sureti ya da tezahürü olarak görülmekteydiler (Hart, 2017, s. 45; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 176; Müller, 2020, s. 167; Wilkinson, 2019, s. 237).

Mısır mitolojisinin kurucu anlatısı Isis ile Osiris'in hikâyesidir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 184). Buna göre, Osiris ve Set arasındaki kardeş kavgasının temel nedenini kıskançlık ve iktidar mücadelesi oluşturmaktadır. Set, vahşi bir boğa, bir yaban eşeği ya da bir timsah gibi tehlikeli bir hayvan kılığına girerek kardeşi Osiris'i öldürür ve onu bir kutunun içine hapsederek nehre bırakır (Pinch, 2020, s. 130). Bunun üzerine İsis, kocası Osiris'in peşine düşer. Bunu öğrenen Set, İsis'den önce davranarak Osiris'in bedenini tam on dört parçaya ayırır. İsis, kardeşi Neftis'in de yardımıyla Osiris'in parçalarını bir araya getirerek onun vücudunu yeniden oluşturur.[78] Daha sonra kendisini bir kuşa dönüştürerek Osiris'in etrafında kanat çırpmaya başlar.[79] Bu aslında Osiris'e verilen hayat nefesidir. Nitekim Osiris, İsis'i gebe bırakmaya yetecek kadar canlanır (Müller, 2020, ss. 111-113; Wilkinson, 2019, s. 240; Rosenberg, 2017, ss. 265-267; Pinch, 2020, s. 48, 126; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 185) . Ancak Osiris, bundan sonraki yaşamına yeraltının ve ölümden sonraki ritüellerin yöneticisi olarak devam edecektir (Wilkinson, 2019, s. 241; Rosenberg, 2017, s. 259). Ölümü, parçalanması, cesedinin parçalarının bulunması ve yaşama geri dönüşünün dramatik hikâyesiyle Osiris, hem tanrı hem insandır (Rosenberg, 2017, ss. 258-260). Anlatının sonunda Horus ise hem Osiris'in oğlu hem de onun bir nevi dirilmiş şekli olarak babasının görüntüsü hâline gelir (Rosenberg, 2017, s. 258; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 185) (Şekil 58).

[77] "Bu düşüncenin en güzel tasviri, Kahire Müzesi'nde bulunan, içinden çocuk Güneş Tanrısı'nın kafasının çıktığı nilüfer çiçeği boyamasında görülebilir." (Hart, 2017, s. 24).
[78] İlk mumyanın bu şekilde oluştuğu düşünülmektedir. (Wilkinson, 2019, s. 240).
[79] "Amenmos kitabesinde Osiris'in bedenini İsis'in bulduğu, kanatlarını (İsis çaylak kuşuna dönüşebilmekteydi) bedenin üzerine açtığı ve yaşam nefesini yaratarak ona can verdiği; böylece Osiris'in canlandığı ve İsis'i hamile bıraktığı anlatılmaktadır. Abidos Tapınağı'nın duvarlarında da İsis'in Osiris'i canlandırmak için büyü güçlerini kullandığı ve onun döllerini alabilmek için atmacaya dönüştüğü görülmektedir." (Hart, 2017, s. 51).

Şekil 56

Çakal Başlı Anubis



(Gardin & Ashmidt, 2021, s. Görsel XI)

Öldükten sonra ruhun bir kuş biçiminde bedenden ayrıldığına inanılması ya da ruhun kuş şeklinde tasvir edilmesi çeşitli mitolojilerde karşımıza çıkan yaygın bir kullanımdır. Mısır mitolojisinde, insan ruhu genellikle ölünün ağzında kanat çırpan insan başlı bir kuş olarak tasvir edilmekteydi (Müller, 2020, s. 171). Osiris mitinde ölünün canlandırılması yani dirilme safhasında ruh, yeniden bedenle bütünleşirken bu imgeden yararlanılmıştır. Ölümden sonra kuş biçiminde bedenden ayrılan ruhun, dirilme hadisesinde tersine bir işleyişle bedene yine kuş biçiminde girdiğine inanılmaktadır.

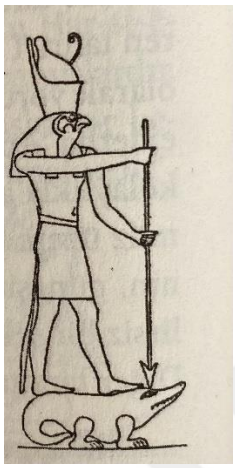
Mitin bundan sonraki kısmında ise Osiris ve İsis'in oğlu Horus, babasının intikamını almak için harekete geçerek Set'e savaş açar. Horus ve Set arasında gerçekleşen bu savaşta her iki iki tanrı da çeşitli biçimlere bürünerek birbirleriyle mücadele ederler (Şekil 57). Savaş esnasında kendilerini insana, ayıya ve suaygırına[80] (hipopotama) dönüştürmüşlerdir (Müller, 2020, ss. 115-123; Hart, 2017, ss. 55-56; Pinch, 2020, s. 126). Sözü edilem tanrı-hayvan dönüşümlerine güçlerini arttırmak amacıyla başvurdukları söylenebilir. Daha sonra Set, Horus'un gözlerini oyarak bir dağ yamacına gömer ve gözleri burada nilüfer çiçeği şeklinde büyümeye başlar. Bu durumu tanrı-bitki dönüşümü bağlamında değerlendirmek mümkündür (Pinch, 2020, ss. 136-137). Mücadelenin sonunda Horus'un kazanacağının anlaşılmasıyla birlikte şefkat ve merhamet duygularının temsili olan İsis, Set'in canını bağışlar. Ancak Horus, buna öfkelenerek İsis'in başını koparır (Rosenberg, 2017, s. 269). İsis'in babası Thoth'un yaptığı sihirle İsis'in kesilen başının yerini bir inek başı alır (Rosenberg, 2017, s. 269; Pinch, 2020, s. 136). Mısır mitolojisinde Osiris, Set ve Horus arasındaki

[80] Suaygırı, Set'in suaygırı kılığına girip Horus'un gemisini alabora etmesi nedeniyle nehirde yüzen tekneler için Nil'de korkulan hayvanlardan biridir. (Wilkinson, 2019, s. 240).

mücadeleyi içeren mitlerin yaygın olmasının temel nedenleri arasında; Mısır'ın yönetimini konu edinmesi ve "yeniden dirilme temasını işleyerek insanlara ölümden sonra hayat umudu vermesi" gibi unsurlar olduğu düşünülmektedir (Wilkinson, 2019, s. 240).

Şekil 57

Horus, Timsah Formundaki Set'i Öldürüyor



(Müller, 2020, s. 116)

Şekil 58

Osiris, İsis ve Horus Üçlemesi



(Gardin & Ashmidt, 2021, s. görsel X)

Ra'nın yolculuğu.

"Tüm evrensel güçlerin içerisinde kendisine yaygın bir şekilde tapınılan ilk varlık, ışınlarının Mısır'da çok güçlü bir şekilde etkili olduğu güneşti. Güneşi temsil etmek için ilk girişimler onu eski bir şahin tanrısıyla özdeşleştirmiştir ve böylelikle güneş her gün gökyüzünde uçan bir şahin olarak tarif edilmeye çalışılmıştır. Bu sebepten güneş

ilahının en çok bilinen iki şekli, Ra ve Horus, bir şahin veya şahin kafalı bir insan şekline sahip olmuştur." (Müller, 2020, s. 26) (Şekil 60).

Erken dönemlerde güneşin bazen yüzü, gözü veya başlığı güneş şeklinde tasvir edilen bir insan biçiminde betimlendiği de görülmektedir (Müller, 2020, s. 27). Güneş sembolizmini taşıyan Ra'nın bir diğer simgesi ise kobra yılanı Uareus'dur. Ayrıca bu sembol, firavunları da temsil etmekte olup bazı tasvirlerde Uareus'un kafası firavunların alınlarında yer almaktadır (Wilkinson, 2019, s. 239).

Güneş Tanrısı Ra'nın birçok temsili bulunmaktadır. Ölüler Kitabı'nda yer alan papirüs üzerine yapılmış bir resimde, kayığıyla gökyüzünde dolaşan Ra'nın çeşitli biçimlerine yer verilmiştir. Bunlardan biri, Ra'yı temsil eden Khepri olup simgesi ise bok böceğidir. "Yükselen güneş olarak bokböceği[81] Khepri'nin şeklini alır; öğle zamanı gökyüzünde hareket eden parlak bir disktir; batan güneş olarak da yaşlı bir adam kimliğindeki Atum olur." (Wilkinson, 2019, s. 239). Ra, yolculuğu sırasında birçok kılığa girerek çeşitli isimlerle anılmaktadır (Pinch, 2020, s. 117). "Ra o zaman zayıf bir sesle mırıldanarak doğruldu: "Ayağa kalktığımda Khepri'yim, tepedeyken Ra'yım, battığımda Atum'um." (Müller, 2020, s. 29; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 169). Ra'nın, bir diğer temsilcisi ise daha önce sözü edilen Benu kuşudur (Pinch, 2020, s. 190) (Şekil 59).

Şekil 59

Heliopolisli Güneş Tanrısı'nın Tezahürü, Benu ya da Anka Kuşu, Deyr'ül- Medine'deki Arinefer Mezarı, Batı Teb, MÖ 1300 Dolayları



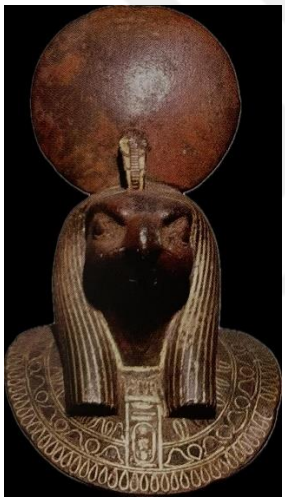
(Hart, 2017, s. 26)

[81] "Bokböceği : "Bokböceğinin bir gürse topunu yerde yuvalaması gibi Khepri adındaki böceğin kılığına girmiş olan güneş tanrısı da güneşi gökyüzünde yuvarlar. Her gün tekrarlanan bu hareket bokböceğini Mısırlılar için kendinden doğma ve yenilenmenin simgesi hâline getirmektedir." (Wilkinson, 2019, s. 239)., "Güneşin Khepri veya bokböceği, yani yumurtasını (güneşi) gökyüzünün bir tarafından öbür tarafına yuvarlayan kutsal bir Mısır böceği olarak ya da kafasının üstüne veya kafasının yerine bir böcek takan bir insan olarak tarifi daha az bilinmektedir." (Müller, 2020, s. 27).

Ra'nın gerçekleştirdiği yolculuk, Güneş tanrısı'nın Khepri'ye dönüşerek yeniden doğmasına ilişkin süreci kapsamaktadır. Bu durum yaşam ve ölümün birbirini izlediği sonsuz bir döngüye karşılık gelir (Hart, 2017, s. 96). Güneş tanrısı, Khepri olarak bilinen skarabe[82] şeklini almak için yeraltı dünyasına gerçekleştirdiği yolculuğunu on iki[83] bölümde tamamlar (Hart, 2017, s. 82; Pinch, 2020, ss. 150-151; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 180). Bu sürecin sonunda Ra, Khepri'ye dönüşür; on iki saat tamamlanınca güneş tanrısı gemisiyle birlikte dev bir yılanın içine çekilir ve yılanın ağından yeniden doğar. Güneş tanrısı, gemisini kendisini dönüştürmek için kullanır (Hart, 2017, ss. 86-92) (Şekil 61). Herhangi bir engele takılmaksızın gerçekleşen bu yolculuk, Mısır inancının temel taşlarından biridir (Hart, 2017, s. 95). Ra'nın dönüşümler geçirerek gerçekleştirdiği seyahati, Mısırlılar'ın tasavvurunda zamanın doğrusal değil döngüsel[84] olarak ilerlediğine dair inancın sembolik bir ifadesini yansıtmaktadır (Pinch, 2020, s. 99).

Şekil 60

Ra'nın Sembollerinden Horus'un Şahin Başı ve Güneş Diski



(Wilkinson, 2019, s. 235)

[82] "Bazı bok böceği türlerinin değişik davranış ve yuva yapma biçimleri, Mısırlıların da bok böceklerine karşı karmaşık bir simgecilik oluşturmalarına neden olmuştur. Kronolojik olarak, Scarabeus, Gymopleurs, Copris ve Catharsius türündeki bok böcekleri, Antik Mısır mitolojisinde kendilerine göze çarpan ve önemli bir rol bulmuştur. Antik Mısırlılar, bok böceklerini yaşamın, ölümsüzlüğün ve var oluşun simgesi olarak nitelendirmiştir. Onlara göre, güneşin evreleri aynı zamanda yaşamın evrelerini de yansıtmıştır. Bok böceklerinin üreme biçimleri de bunlara benzetilmiştir. Dışkı topunun içine bıraktıkları yumurtanın, önce larva, pupa ve yeni bir bok böceğine dönüşümünü güneşin her gün yeniden doğmasına benzetmişlerdir. Gün doğumunu doğumla ilişkilendiren Mısırlılar, gün batımına da ölüm demişlerdir. Batan güneşin de aynı bok böceği gibi toprak altında doğuya doğru giderken başkalaşım geçirdiğine ve ertesi gün güneşin, topraktan güneş tanrısı Kheper olarak doğduğuna inanmışlar ve bunu yeni bir yaşamın vaadi olarak kabul etmişlerdir." (Akt. Karayel, 2021, s. 16).

[83] Bu anlayış Mısırlılar'ın bir günü on iki saat gündüz, on iki saat gece olarak yirmi dört saate bölen ilk halk olarak görmemizi destekler (Pinch, 2020, s. 90). Antik Mısır'da döngüsel bir dönüşüme işaret eden bok böceği daha sonraları edebiyatta da metaforik bir dönüşümün temsilcisi olarak kullanılmıştır. F. Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eseri bunun örneğidir.

[84] "Döngüsel zaman: Mısır evreni çürüme, ölüm ve yeniden doğuş hâlinde sürekli değişimler ile sonsuza kadar aynı kalıyor. Ouroboros adında kendi kuyruğunu yutan yılan birçok başka kültür tarafından sonsuzluğun simgesi olarak benimsenen bir Mısır imgesidir. Bu imge evrenin sürekli kendini yenileme yeteneğine sahip olduğunu, dolayısıyla her sonun bir başlangıç oluşturduğunu simgeliyor." (Pinch, 2020, s. 147).

Şekil 61

Dekoratif Bokböceği (Khepri) Broşu



(Wilkinson, 2019, s. 235)

Hayvan başlı tanrılar.

"Tanrıları hayvan şeklinde kabul etme eğilimi" (Müller, 2020, s. 21) Mısır mitolojisinin genel özelliklerinden biridir. Bastet, insan gövdeli ve kedi ya da aslan başlı bir tanrıçadır (Şekil 62), Khent, bir çakaldır (Müller, 2020, s. 23; Wilkinson, 2019, s. 245). Şu ve Tefnut, aslan şeklinde tasvir edilir (Hart, 2017, s. 20). Atum, genellikle insan biçimlidir nadiren de olsa bir firavunfaresi olarak tasvir edilir (Müller, 2020, s. 29). Tefenet ve Sekhmet, dişi aslan ile ilişkilendirilir (Müller, 2020, s. 31). Thout, beyaz bir yılancıl ya da ibis kuşu olarak tasvir edilirken İsis, bir inek başı ya da boynuzlarıyla betimlenir (Müller, 2020, ss. 16-36; Wilkinson, 2019, s. 235). Hathor, önceleri aslanla ilişkilendirilirken daha sonra bir inek başı, kafatası veya boynuzlarıyla sembolize edilmiştir (Şekil 64). Yılanların efendisi olarak bilinen Keb, bu inanca uygun olarak yılan başlıdır[85] (Müller, 2020, ss. 43-44). Yeryüzü tanrısı olarak bilinen Aker, tek vücutta ancak birbirine zıt yönlere bakan çift başlı ve çift elli bir aslan biçiminde tasvir edilir (Müller, 2020, s. 44). Tanrı Khnum, koç başlıdır (Müller, 2020, s. 51). Tanrıça Epet, üst kısmı insan alt kısmı aslan olan dişi bir suaygırı olarak tasvir edilir ve sırtında bir timsah taşır. Tanrıça Bes[86] ise, "kedigiller familyasından bazı vahşi hayvanların kulaklarına, yelesine ve kuyruğuna sahiptir" (Müller, 2020, ss. 59-61). Shesmu, insan gövdesinin üzerinde öküz ya da aslan başıyla betimlenir (Müller, 2020, s. 59). Kimi zaman başının yerinde bir devekuşu tüyü bulunan kimi zaman da başsız bir figür olarak resmedilen Batı, bu yönüyle dikkat çekicidir (Müller, 2020, s.

[85] "Bölünmez bir bedene sahip olduğu ve belli dönemlerde deri değiştirerek kendini yenilediği için" yılanlar tanrıların ruhuna uygun bir form olarak görülmüş olmakla birlikte Mısır'da korku duyulan canlılardır (Pinch, 2020, s. 101; Müller, 2020, s. 163).

[86] "Bes'in Grek sanatında ve mitolojisinde Satir, Gorgo, Silenus vb. tiplerde izleri sürülebilir." (Müller, 2020, s. 63).

97). Tanrı Set[87], yılan, su aygırı, timsah ve domuz gibi hayvanlarla özdeşleştirilmiştir (Müller, 2020, s. 105, 122). Anübis, bazen çakal bazen de çakal başlı insan olarak tasvir edilir (Müller, 2020, s. 108; Wilkinson, 2019, s. 247; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 187) (Şekil 56). Ana Tanrıça Mut, genellikle akbaba olarak tasvir edilse de sonradan diğer tanrıçalar Hathor ve Bastet'le özdeşleştirildiği görülür. Mut ayrıca, güneş tanrısı Ra'nın karısıdır. (Wilkinson, 2019, s. 244). Set'in karısı Tawaret'in tuhaf ve melez bir şekli vardır. Canavar görünümünü andıran bu tasvirinde Tawaret; suaygırı kafası, aslan bacakları, insan memeleri ve bir timsah kuyruğuna sahiptir (Wilkinson, 2019, s. 245) (Şekil 63). Mısır firavunlarının güçlerini temsil eden Sobek ise timsah görünümündedir (Wilkinson, 2019, s. 235). Özetle Mısır mitolojisinde aslan, akbaba, kurbağa, sfenks, koç, yılan, boğa[88], şahin, kedi, öküz, inek, doğan ve balık gibi hayvan başlı ya da hayvan vücutlu pek çok tanrı figürü yer almaktadır (Müller, 2020, ss. 127-149).

Şekil 62

Bastet Figürü



(Wilkinson, 2019, s. 245)

[87] "Set, antik Mısırlıların bile kafasını allak bullak eden bir hayvan şeklinde temsil edilmektedir; dolayısıyla biz bunun belki de tarihöncesi zamanlarda nesli tükenmiş veya daha sonraki sanatçıların hayvanlara ilişkin bütün bilgisini aşan oldukça ham bir türün arkaik bir heykelinden türediğini açıklamaya mecbur kalıyoruz." (Müller, 2020, s. 108).

[88] "(Boğa Apis kültü: Tanrısal ba (ruh) bir heykele ya da tasvire nüfuz edebildiği gibi, aynı zamanda canlı bir hayvana da girebilir. Hayvan kültlerinin en bilinen örneği, Memphis'teki boğa Apis kültüdür. Hayvansal tanrı kökenli Apis müteakiben tanrı Ptah'ın ve daha sonraları da Osiris'in tecessümü hâline gelecektir." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 174). "Bir Apis boğası öldüğünde mumyalanıp bir kralınki kadar görkemli ve masraflı bir cenaze merasimi düzenleniyordu." (Pinch, 2020, s. 67).

Şekil 63

Tanrıça Tawaret



(Wilkinson, 2019, s. 245)

Şekil 64

Tanrıça Hathor



(Wilkinson, 2019, s. 244)

Mısır tanrılarının hayvan biçimli tasvirlerinde, erken dönem Mısır dininin temelini oluşturan animizmin[89] önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir (Müller, 2020, ss. 16-25). Müller'e göre, hayvanlara tapınma geleneği, tanrıların hayvanlarda vücut bulması anlayışıyla örtüşür (Müller, 2020, s. 164). Yazara göre, tanrıların hayvan şekline bürünmesinin sebebi onların güçleri, çeviklikleri ya da insanlara faydalarından ötürü duyulan bir şükran duygusu

[89] "Canlıcılık inancında gelişmiş pagan dinlerindeki gibi bir tanrı yoktur. Yalnızca, yeryüzü ve gökyüzünün sabit veya hareket hâlindeki çok sayıda ruhla dolu olduğuna inanılır. Bu ruhlar maddi dünyada insanların, bitkilerin ya da boyut veya şekil bakımından olağanüstü olabilen herhangi bir nesnenin içerisinde ikamet edebilirler. İnsanlar bu ilkel ilahlara karşı duyduğu korkudan dolayı, verdikleri kurbanlarla bu ilahların kızgınlığını yatıştırmaya çalışmalarıyla beraber, bu ilahlar önce koruyucu ruhlara ve putlara daha sonra ise tanrılara dönüştüler. Bazı bilim insanları tüm dinlerin ilkel bir canlıcılık anlayışından geldiğini iddia etmektedir." (Müller, 2020, s. 17).

değildir. Antik Mısırlılar, konuşamayan bu hayvanların, insan aklı ve idrakini zorlayan gizemli ve gerçeküstü dünyayla kurdukları iletişimden veya bağdan korkmuşlardır (Müller, 2020, ss. 156-157).

Erik Hornung ise; tanrıların suretlerini, onların gerçek temsilleri olarak düşünmenin imkânsızlığına vurgu yapar. "Onlar, daha ziyade, tanrıların doğalarını bir üst dil hâlinde, biraz da ideogramlar şeklinde ifade eden 'tablomsu işaretler' olarak mütalaa edilebilir." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 171). Diğer yandan tanrıların bu temsillerde, hangi surette olursa olsun o tarzda bulunmasının mümkün olduğunu belirterek, formlarının Mısır edebî metinlerinde karşılaşılan "örtülmüş" ve "esrarengiz" ifadelerinde karşılık bulduğuna vurgu yapar. (Akt., Gardin & Ashmidt, 2021, s. 171).

Mısır mitolojisinde, tanrıların insan-hayvan karışımı varlıklar biçiminde tasvir edilmesinin altında yatan bir diğer düşünce ise şöyle ifade edilmiştir: "Bu ilahlar gerçekte hayvan değildir, onlar yalnızca bu şekilde kılık değiştirerek yeryüzünde ortaya çıkmışlardır; bunlar gerçekte tanrılara en yakışır formda yani idealize edilmiş bir insan şeklinde gökyüzünde yaşamaktadır." (Müller, 2020, s. 158). Bu bağlamda, hayvanlara ilişkin zaman içinde değişen inançlardan biri, tanrıların, güçlerini özdeşleştiği hayvandan aldığı ve bu şekilde temsil edilen tanrıya güçlü bir kimlik kazandırdığı inancıdır (Müller, 2020, s. 157; Wilkinson, 2019, s. 235).

Mısır mitolojisinde tanrıların sabit bir görünümü olmayıp zaman içerisnde aynı tanrı için farklı hayvan sembollerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Mısır tanrıları sürekli bir dönüşüm hâlinde olup farklı dönemlerde değişik formlara girebilmekteydiler. Bu durum "Her heykel tanrının hayat enerjisini toplayan ve yayan bir ikame[90] bedendir." görüşününde de karşılığını bulmaktadır (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 156-157). Nitekim Güneş tanrısı Ra'nın Amon, Khepri ve Atum-Ra olarak geçirdiği dönüşümler bu olguyu desteklemektedir. Genellikle çakal formunda tasvir edilen tanrı Anubis'in, yılan ve şahin biçimini aldığı da bilinmektedir (Wilkinson, 2019, s. 235). Yine Hathor'un Bastet ve Sekhmet olarak tecessümü bu düşünceyi destekleyen örnekler arasında sayılabilir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 189).[91]

[90] "Tanrılar kökten de dönüşebilirler: Bir ineğin nitelikleriyle temsil edilen Hathor, tanrıça-aslan Sekhmet biçiminde yırtıcı tecessümüne geçmek üzere aniden yumuşak ve anaç görünümünü terk eder. En bilinen örneğiyle Ra ile kaynaşan yaratıcı tanrı Atum gibi, iki tanrı kolayca kaynaşabilir (ve bunu sık sık yaparlar). Onlar o zaman Atum-Ra olur. Atum-Ra'da iki tanrı ne erimiş ne de yan yana bitişmiştir, biri öbüründe 'ikamet eder' ve güçlerini kaynaştırır, ama her an ayrılabilir. Bir tanrı böylece diğer bir veya birçok tanrıyı mesken tutabilir." (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 157).

[91] Başka bir örnek : "Ra ve Apep: Güneş tanrısı Ra, Yeraltının en korkutucu ve vahşi yaratıklarından biri olan yılan Apep'i yenebilmek için kendisini bir kediye dönüştürmüştü." (Wilkinson, 2019, s. 247).

Metamorfik varlıklar.

Antik Mısır'da yılan, olumlu ve olumsuz özellikleri bünyesinde barındıran çift yönlü bir yaklaşımla biçimlenmiştir. Bu yaklaşımlardan biri, güneş tanrısı Ra'yı ve kralları tehlikelerden koruyan yılan figürüdür. Diğeri ise ise yıkıcı özellikler taşıyan Apep yılanıdır. Apep, kaosun ve kötülüğün temsilcisi olan dev bir yılan veya kötücül nitelikli bir ejderha olarak betimlenir (Şamlıoğlu, 2020, ss. 35-36).

Antik Mısır kökenli efsanevi bir varlık olan sfenks, insan başlı aslan biçiminde tasvir edilir. Koruyuculuk ve bekçilik özellikleri ön plandadır. En eski tasviri, baş kısmının Mısır'ın firavunlarından Khepren'e ait olduğu düşünülen aslan biçiminde ve yatar pozisyondaki Büyük Gize Sfenksi'dir. Kraliyet simgesi olan bir başlık takar. Her gün yeniden doğan güneş tanrısının ışınlarını güçlendirdiğine inanılır. Aslan ikonografisine uygun olarak kötü ruhlara karşı mezarlıkların koruculuğunu ve bekçiliğini yapar (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 540).

British Museum'da sergilenen ve MÖ 13. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen yazar İnena'ya ait el yazması bir papirüste yer alan "İki Kardeşin Hikâyesi" adlı öykü, içerdiği metamorfoz örnekleriyle dikkat çekmektedir. Öyküde, söz konusu iki kardeşten biri olan Bata'nın amacına ulaşabilmek için çeşitli başkalaşımlardan geçtiği görülmektedir. Öyküye göre, Bata, ilk olarak kardeşinin karısına tecavüz ettiği iftirasına uğrar. Daha sonra ise eşinin ihanetiyle karşı karşıya kalır. Ayrıca karısı tarafından terk edilen Bata, kendisini bırakıp Mısır Kralı ile evlenen karısının peşine düşer. Karısına vicdan azabı yaşatmak amacıyla farklı suretlerde onun karşısına çıkar. Bu süreçte Bata, ilk olarak boğaya dönüşür. Ancak bu durumu fark eden eski karısının emriyle boğa kesilir ve ondan damlayan iki damla kanın bulunduğu yerden iki büyük avakado ağacı çıkar. Bunun üzerine ağaçlar kesilir ancak bu defa da ağaçtan fırlayan bir kıymık eski karısının ağzından girer ve hamile kalmasına neden olur. Bata, bu yolla karısından bir insan olarak yeniden doğar ve kral olur. İnsanüstü güçlere sahip olduğu anlaşılan Bata'nın geçirdiği dönüşümler son derece ilginçtir. En sonunda artık başka bir forma dönüşemez hale gelir ve ölür (Hart, 2017, ss. 119-125; Pinch 2020, s. 55, 115). Eserde, Bata, sırasıyla insan-hayvan-bitki formunu alarak şekil değiştirmektedir.

Yunan ve Roma Mitolojisinde Metamorfoz

Yunan mitolojisi, metamorfoz teması açısından son derece zengin örnekler barındırmasıyla dikkat çeker. Özellikle tanrılar dünyasında gerçekleşen metamorfozlar, farklı gerekçelere dayanmaktadır. Tanrıların biçim değiştirme nedenleri arasında savaşlarda üstünlük sağlamak, sevdiklerini elde etmek, istenmedik durumlardan kaçmak, ödüllendirme ya da cezalandırma amacıyla dönüşüm yeteneklerini kullanmak gibi unsurlar bulunmaktadır

(Wilkinson, 2019, s. 19). Nitekim Yunan tanrıları, "Tanrısal benlikleriyle görünebilir ya da düşündükleri amaca uygun olarak seçtikleri herhangi bir insan kılığına girebilirler." (Rosenberg, 2017, s. 87).

Yunan mitolojisinde, Hesiodos'a göre başlangıçta sadece Kaos[92] vardı. Kaostan ortaya çıkan yaratıcı güce ilişkin farklı mitolojik anlatılar ve yorumlar bulunmaktadır. Bu anlatılardan biri, yaratılış sürecini başlatmak amacıyla Orphion adındaki ilk yılanla Eurynome[93] adlı tanrıçanın ilişkiye girmesine dayanır. Diğeri ve en çok bilineni ise Toprak Ana Gaia ile Uranos'un birlikteliğinin merkezde olduğu anlatıdır.

Yunan kozmogonisini açıklayan bu anlatıların ilkinde, tanrıça Eurynome kuş biçimine girerek evren yumurtasını yumurtlarken; diğerinde ise Gaia ile Uranos'un birleşiminden evrenin temel unsurları meydana gelir (Wilkinson, 2019, ss. 16-17; Rosenberg, 2017, s. 34). Kaos'un rahminden çıkan Gaia (toprak) Uranos'u (yeryüzü), dağları ve Pontus'u (deniz) oluşturmuştur (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 55-56; Seemann, 2020, s. 15). Uranos'un Gaia'yı döllemesiyle Kykloplar (tepegözler), Hekatonkheirler (elli başlı yüz kollu yaratıklar) ve Titanlar doğar. Pontus ile Gaia'nın birleşmesinden ise çeşitli deniz tanrıları ortaya çıkar (Seemann, 2020, s. 16; Wilkinson, 2019, s. 16; Leeming, 2017, s. 89). Bu ilk nesil tanrılar, doğanın çeşitli yönlerinin kişileştirilmesi olarak yorumlanmaktadır (Leeming, 2017, s. 98).

Hesiodos'a göre altısı erkek altısı kadın toplam on iki tane Titan vardır. Bu Titanlar'dan Kronos ve Rhea'nın oğlu Zeus, evrene hâkim olan tanrı olacaktır. "Yuvarlak gözlü" anlamına gelen ve alınlarının ortasında tek bir gözleri bulunan Kykloplar, üç tanedir. Hekatonkheir olarak adlandırılan üçüz devlerin ise omuzlarında elli başı ve her omuzdan çıkan ellişer kolu bulunmaktadır (Seemann, 2020, s. 16; Wilkinson, 2019, s. 17; Rosenberg, 2017, s. 34; Necatigil, 2019, s. 44).

Gaia, Uranos'un altında sıkışıp kalmıştır ve bundan kurtulmak için en genç oğlu Kronos'u kışkırtır. Uranos Gaia'yı yeniden dölleyecekken Kronos babasının cinsel organını keser (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 57-58). Böylelikle dünyanın efendisi olan Kronos, doğacak çocuklarından birinin tıpkı kendisinin yaptığı gibi onu alt edeceğini ve kendi yerine geçeceğini öğrenir. Bunun üzerine doğan çocuklarını yutmaya başlar. Ancak bu duruma daha fazla

[92] Otto Seemann'a göre kaos devasa bir kütleden ziyade salt karanlık ve sınırsız olan uzayı ifade etmektedir (Seemann, 2020, s. 15). Philip Wilkinson kaosu geniş ve karanlık bir ıssızlık olarak nitelendirir. (Wilkinson, 2019, s. 16). Larousse Dünya Mitolojisi'nde ise kaos**,** karanlık, biçimsiz ve dipsiz bir uçurum olarak tanımlanmaktadır (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 55-56). Donna Rosenberg'e ait Dünya Mitolojisi'nde ise kaos başlangıçtaki boşluk olarak geçmektedir (Rosenberg, 2017, s. 34).

[93] "Eurynome güvercin şekline girerek büyük bir yumurta yumurtlar. Orphion bu yumurtanın etrafına dolanır. Yılanın halkaları ile ısınan yumurta çatlar ve varolan tüm şeyler dışarı çıkar. Uranos, gökyüzü, dağlar, Pontus vs." (Wilkinson, 2019, s. 16). "İlk tanrıça Eurynome'in güvercin şekline girmesiyle ilgili efsane o kadar eskidir ki ancak eski Yunan yazıtlarından parçalarda yer almaktadır." (Wilkinson, 2019, s. 16).

katlanamayan karısı Rhea, Girit Adası'na kaçarak oğlu Zeus'u, İda Dağı'nda bir mağarada doğurur. Kronos'a çocuk yerine beze sarılı bir taş parçası verir ve Kronos[94] onu da yutar (Şekil 65). Zeus büyüdüğünde babasının yuttuğu tüm kardeşlerini geri kusturarak onları kurtarır. Bunun üzerine Zeus ve bütün kardeşlerinin katıldığı Titanlar Savaşı gerçekleşir (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 59-61; Burn, 2017, s. 17). Daha sonra bunun intikamını almak isteyen Gaia Devleri ve Olimposlular arasında ise Devler Savaşı çıkar. Devler bu savaş için yılan saçlı ejderha kuyruklu canavarlar ırkını meydana getirir. Devler, görünüşleri bakımından tanrı ya da kahraman gibi düşünülürken daha geç dönemlerdeki eserlerde vücutlarının üst kısmı insan alt kısmı ejderha olarak betimlenirler (Seemann, 2020, s. 19).

Şekil 65

Rheia ve Kronos, Bir Roma Sunağından Kabartma, Roma, Museo Capitolino.



(Cömert, 2015, s. 14)

Devlerin Zeus tarafından bozguna uğratılmasının ardınan Gaia, Tartaros ile birleşerek Typhon adlı ürkütücü canavarı doğurur. Typhon, doğanın karanlık güçlerinin özetidir. Vücudunun üst kısmı insan olan Typhon'un başı yıldızlara değmekte ve bir eli doğuya bir eli ise batıya yetmektedir. Başından yüz yılan başı ve ağzından alevler çıkan bu canavarın bedeni teleklerle kaplıdır (Seemann, 2020, s. 18; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 63-64). Rivayete göre Typhon'un varlığı karşısında bazı tanrılar, hayvan şekline bürünerek Mısır'a kaçar. Bu tanrılar arasında yer alan -onunla mücadele etmek istemeyen Athena hariç- Apollo karga kılığına, Artemis kedi kılığına ve Zeus ise boynuzlu koç kılığına girerek kendilerini gizlerler. Ancak Zeus daha sonra eski hâline dönerek Typhon'la savaşmak için ortaya çıkar ve onu yener (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 64; Wilkinson, 2019, s. 19).

[94] "Rhea, Zeus doğduğunda kocasına bebek yerine Arkadya'daki Thaumasion Dağı'ndan aldığı bir taşı kundağa sarıp vermişti. Ne var ki Kronos'un olup biteni anlaması uzun sürmedi ve hemen bebeği aramaya başladı. Fakat Zeus kendisini bir yılana ve bakıcılarını da ayıya dönüştürerek ondan kurtulmayı başardı. Yılan ve Ayı takımyıldızlarının gökyüzüne çıkarılması bu olaydan hemen sonra yaşandı." (Graves, 2010, ss. 44-45).

Olymposlu[95] tanrıların egemenliğinin başlamasıyla birlikte evrenin yönetimi üç kardeş arasında paylaştırılır. Yeraltı dünyası Hades'e, denizler Poseidon'a, gökyüzü ve yeryüzü ise Zeus'a verilir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 65). Böylece Yunan mitolojisinin baş tanrısı konumuna yükselen Zeus, "bütün siyasi düzenin koruyucusu ve savunucusu" olur (Seemann, 2020, s. 22).

Doğanın işleyişinde önemli rolleri olan tanrılar, önceleri doğa güçlerinin kişileştirilmesi olarak görülse de zamanla bundan vazgeçilerek tanrıların antropomorfik tasavvuru yaygınlaşmaya başlamıştır (Seemann, 2020, s. 10). "Pek çok eski kültür gibi Yunanlar da doğal fenomenleri tanrıların aktiviteleri şeklinde yorumlayarak açıklamaya çalışmışlardır. Yunan mitleri tipik olarak insani duyguları tanrılarına atfederler, dolayısıyla Yunan tanrıçalarının aşklarını ve rekabetlerini anlatan sayısız hikâye vardır." (Wilkinson, 2019, s. 40). Bu mitlerde Tanrıların uyku, yemek, giyim-kuşam ve cinsellik gibi çeşitli ihtiyaçları olduğu görülür (Seemann, 2020, s. 12).

Yunan mitolojisinde insanın yaratılışına ilişkin farklı anlatılar bulunmaktadır. Hesiodos'a göre, insanı su ve çamurdan yoğurarak şekillendiren Prometheus iken ona hayat üfleyen ise Athena'dır (Seemann, 2020, s. 156; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 71; Rosenberg, 2017, s. 35). Bir başka anlatıya göre ise Zeus, insanları yok etmek için bir tufan çıkarır. Deukalion ve karısı Pyrrha, Prometheus'un uyarısıyla bir gemi yaparak bu tufandan kurtulurlar. Daha sonra Deukalion'un denize fırlattığı taşlar erkek, Pyrrha'nın fırlattığı taşlar ise kadınlara dönüşür. Böylece insanlar yeniden ortaya çıkar (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 72; Rosenberg, 2017, s. 61).

Zeus'un egemenliğinin ilk dönemlerinde, tanrılara saygı duymayan ve kendilerinden başkasını düşünmeyen ölümlüler ırkı yaşamaktaydı. Bunu durumu haber alan Zeus, kılık değiştirerek bu insanların arasına karışmış ve durumun anlatılanlardan daha kötü olduğunu görmüştür. Zeus, hazırlıklarını tamamlayarak Kral Lykaon'un akşam yemeği yediği salona kadar gelir. Lykaon onu bir dilenci zannederek hizmetçilerine, yemekten artan kırıntıların bu dilenciye verilmesini söyler. Bunun üzerine Zeus kendini tanıtır. Lykaon ise onun doğru söyleyip söylemediğini anlamak için masaya çiğ et getirterek bunu yemesini ister. Zeus tüm bu olanlara hiddetlenerek oradaki herkesi yıldırımlarıyla kül eder ve Lykaon'u ise çiğ et yiyebilecek bir kurda dönüştürür (Rosenberg, 2017, s. 55) (Şekil 66). İnsan-hayvan

[95] "Yunan mitolojisin on iki egemen tanrısı Olympos Dağı'nda yaşar ve yeryüzünü yönetir: Bunlar Zeus (tanrıların kralı), Aphrodite, Apollo, Ares, Artemis, Athena, Demeter, Hephaistos, Hera, Hermes, Hestia ve Poseidon'dur." (Wilkinson, 2019, s. 20).

dönüşümünü örnekleyen bu anlatı, metamorfozun bir cezalandırma aracı olarak kullanıldığını göstermektedir.

Şekil 66

Hendrick Goltzius, Lycaon'un Kurda Dönüşümü, 1589, resim



(National Gallery of Art, 2023)

Zeus'un dönüşümleri.

Yunan mitolojisinde, insan, hayvan, bitki ve doğa unsurları arasında çeşitli şekillerde gerçekleşen metamorfozlara bakıldığında bunların çoğunlukla aşk, ihtiras, kıskançlık gibi insanî duygulara odaklandığını söylemek mümkündür (Pinch, 2020, s. 47). Cinsel eğilimleriyle öne çıkan Zeus'un, başta karısı Hera olmak üzere insan ya da tanrı fark etmeksizin kadınları elde etmek için çeşitli varlıklara dönüştüğü görülür. Zeus'un isteklerine karşılık vermek istemeyen bu kadınlar, bir kaçış yöntemi olarak metamorfoza başvururlar. Yunan mitolojisinde bu konuyla ilgili pek çok örnek öykü yer almaktadır.

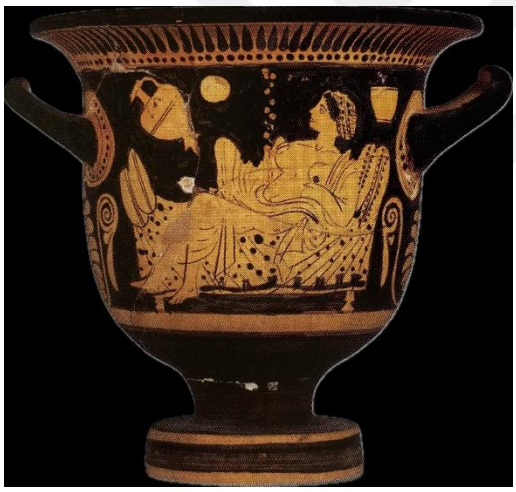
Gökyüzü ve fırtına Tanrısı Zeus, Hera'nın ormanda gezintiye çıktığı bir sırada sağanak bir yağmur yağdırır ve kendisini guguk kuşuna dönüştürür. Yağmur altında kalmış bu zavallı kuşu gören Hera, onu ısıtmak için giysisinin altına saklar. Bu sırada Zeus, eski hâline döner ve bu olayın ardından Hera ile evlenirler (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 67). Karısını elde etmek için hayvana dönüşen Zeus'un diğer ilişkilerinde de bu yöntemi sıklıkla kullandığı bilinir. Evlilik dışı ilişkilerinde Zeus, genellikle bir hayvan şekline bürünür (Leeming, 2017, s. 98). Özetle; "Hera ile de her şey bir aldatmayla başlar" (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 67). Zeus, metamorfozların aldatıcı özelliğinden yararlanarak amacına ulaşırken eşine olan sadakatsizliği ise onu ikinci kez aldatan bir eşe dönüştürür.

Hera'nın rahibesi olan İo, güzelliğiyle Zeus'un dikkatini çeker. Bunu fark eden Hera, İo'yu beyaz bir inek yavrusuna dönüştürür.[96] Ancak Zeus, bu dönüşüme rağmen İo'nun peşini bırakmaz. Hera, bu defa İo'ya bir at sineği göndererek onu deliye döndürür. Emelinden vazgeçmeyen Zeus, İo'nun eski hâline dönmesine yardım ederek amacına ulaşır ve onunla birlikte olur (Seemann, 2020, s. 179; Necatigil, 2019, s. 38; Leeming, 2017, s. 99).

Danae, Argos kralı Akrisios'un kızıdır. Kral, erkek bir varisi olmadığı için üzülmektedir. Bu konuyu bir kâhine danıştığında ondan gelecekte bir erkek torunu olacağını ve torunu tarafından öldürüleceğini öğrenir. Bunun üzerine Danae'yi hapseder. Kızın peşinde olan Zeus, altından bir yağmur damlasına dönüşerek onun odasına sızar ve birlikte olurlar (Şekil 67). Daha sonra bu ilişkiden Perseus doğacaktır (Seemann, 2020, s. 181; Burn, 2017, s. 97; Necatigil, 2019, s. 37; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 99-100; Wilkinson, 2019, s. 24; Leeming, 2017, s. 98).

Şekil 67

Danae ve Altın Yağmuru



(Wilkinson, 2019, s. 24)

Zeus başka bir ilişkisinde, Thebai Kralı Cadmus'un kızı Semele ile birlikte olur. Bu ilişkiyi öğrenen Hera, Semele'nin dadısı kılığına girer ve onu Zeus'tan ilahi kudretiyle kendisine görünmesini istemesi için kışkırtır. Bu isteği yerine getiren Zeus, bir şimşek çakmasıyla belirdiğinde, Semele yanıp yok olur. Semele'nin doğmamış çocuğu (Dionysos) tanrılar tarafından kurtarılır. Ancak Hera buna da engel olmak ister. Bunun üzerine büyükannesi Rhea, çocuk olan Dionysos'u korumak için onu koç kılığına sokar (Necatigil, 2019, s. 38; Wilkinson, 2019, s. 34; Seemann, 2020, s. 109).

[96] Bazı kaynaklarda Zeus'un İo'yu karısından koruyabilmek için ineğe dönüştürdüğü de geçmektedir (Wilkinson, 2019, s. 24).

Başka bir anlatıda Zeus, Arkadya Kralı Lycaon'un kızı ve aynı zamanda Artemis'in bakirelerinden biri olan Callisto ile birlikte olmak ister ve bunun için kadın kılığına girer. Hera'nın bu durumu haber aldığını öğrenen Zeus, Callisto'yu korumak için onu bir ayıya dönüştürür. Farklı bir versiyouna göre ise Hera, intikam almak için onu bir ayıya dönüştürmüştür (Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 99-100; Wilkinson, 2019, s. 24).

Zeus'un tanrıçalarla ya da sıradan kadınlarla birlikte olma isteği bunlarla da sınırlı kalmaz. Metamorfozu kullanarak amacına ulaştığı daha birçok anlatı bulunmaktadır. Örneğin Thebai Kralı'nın kızı Antiope'ye bir satir kılığında yaklaşırken (Seemann, 2020, s. 166; Wilkinson, 2019, s. 24) Leda'ya bir kuğu kılığında görünerek onlarla birlikte olmayı başarır (Seemann, 2020, s. 187; Necatigil, 2019, s. 38; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 99-100; Wilkinson, 2019, s. 24; Leeming, 2017, s. 98). Alkmene ile birlikte olmak için ise Alkmene'nin kocası Amphitryon'un kılığına girmiştir (Seemann, 2020, s. 190; Burn, 2017, s. 23; Necatigil, 2019, s. 37; Gardin & Ashmidt, 2021, ss. 99-100; Wilkinson, 2019, s. 24). Zeus, Tyre kentinin kralı olan Agenor'un kızı Europa'yı boğa kılığına girerek Girit'e kaçırır ve onunla birlikte olur (Seemann, 2020, s. 217; Burn, 2017, s. 103; Necatigil, 2019, s. 37; Wilkinson, 2019, s. 24; Leeming, 2017, s. 98). Zeus, Titan Koios ile Phoibe'nin kızı olan Asteria'ya âşık olup onun peşinden koşar. Bu konuda istekli olmayan kız ise Zeus'tan gizlenmek için bıldırcın biçimine girer (Necatigil, 2019, s. 99). Ayrıca Zeus, âşık olduğu bir başka isim olan Ganymede[97]'yi kaçırmak için de kartala dönüşür (Wilkinson, 2019, s. 24).

Mevcut anlatılardan yola çıkarak Zeus'un amacına ulaşmak için hayvan (guguk kuşu, kuğu, boğa, kartal), insan (kadın, erkek), melez yaratık (satir) veya yağmur damlası gibi doğa unsurlarına dönüştüğünü söylemek mümkündür. Ayrıca Zeus'a engel olmak isteyen Hera'nın ve Zeus'un kurbanı olan kadınların bir kaçış şekli olarak metamorfoza başvurduğu anlaşılmaktadır.

Yunan mitolojisinden çeşitli metamorfoz örnekleri.

Yunan mitolojisinde metamorfoz, amaca ulaşma, cezalandırma, aldatma, mücadele etme, kaçma ve saklanma gibi birçok farklı amaçla gerçekleştirilen bir olgudur. Baş tanrı Zeus ile birlikte diğer tanrıların ve bazı mitolojik kahramanların da metamorfoza uğradıkları görülmektedir. Bu bölümde, Yunan mitolojisinde yer alan özellikle tanrılara ait olmak üzere çeşitli dönüşüm örneklerine değinilmeye çalışılmıştır.

[97] Yunan mitolojisinde sıklıkla karşımıza çıkan metamorfoz durumu kimi zaman anlatının ilk hâlinde yer almaz. Anlatıların, elbette anlatıcıların da marifetiyle sevilen bir konu olan metamorfoz fikriyle yeniden yorumlandığı bilinmektedir. Bunun bir örneği olarak Seemann, ne Homeros ne de Pindaros'un Zeus'un kartalını Ganimedes'i alıp getirmek üzere kullanmasından bahsetmediğini belirterek Zeus'un Ganimedes'i getirmek için kartala dönüştürülmesinin Romalı ozan Ovidius'la başladığını ifade eder (Seemann, 2020, s. 84)

Zeus, bir kehanet nedeniyle güzel bir nympa (su perisi) olan Thetis'le birlikte olmaktan vazgeçer ve onun Peleus ile evlenmesini ister. Kehanete göre, Thetis'in ileride doğacak olan oğlu, babasından çok daha önemli bir insan olacaktır. Nitekim bu çiftin oğulları Yunan kahramanı Akhilleus olur (Burn, 2017, s. 48). Başlarda Peleus ile evlenmek istemeyen Thetis, ondan kurtulmak için çeşitli fiziksel dönüşümler geçirir. Kendisini ateşe, suya, aslana ve yılana dönüştürerek kaçmaya çalışır ancak Peleus her defasında onu alt ederek sonunda karısı olmasını sağlar (Burn, 2017, s. 50; Sobol, 1999, s. 135).

Şarap tanrısı Dionysos, insan formunda görünmesinin yanı sıra şeklini değiştirerek hayvan kılığına da girebilmektedir (Wilkinson, 2019, s. 34). Mite göre, Dionysos köle olarak satılmak amacıyla korsanlar tarafından kaçırılmıştır. Ancak daha sonra korsanların onu bağlamak için attığı düğümler kendiliğinden çözülür ve Dionysos kendini bir aslana dönüştürür. Bununla da yetinmeyen Dionysos, esir alındığı gemideki tüm güverteyi ve gemi teçhizatını üzüm bağına, denizi ise şaraba çevirir. Bunun üzerine korsanlar korkarak kendilerini denize atınca Dionysos onları da yunus balığına dönüştürür (Wilkinson, 2019, s. 35; Seemann, 2020, ss. 110-111) (Şekil 68).

Şekil 68

Korsanların Yunusa Dönüşmesi, MÖ 530'dan Kalma Kap



(Wilkinson, 2019, s. 35)

Yunan mitolojisinde yer alan dönüşüm içerikli bir başka mite göre, Niobe, çocuklarının çokluğuyla övünen bir tanrıçadır. Bu durum, tanrıların gazabını üzerine çekmesine neden olmuş ve çocuklarının hepsi aynı günde Apollon'un oklarıyla katledilmiştir. Bunun üzerine Tanrılar,

merhamet göstererek üzüntüden felç olan Niobe[98]'yi taşa dönüştürmüşlerdir. Niobe'nin taş hâliyle bile ağlamaya devam ettiğine inanılmaktadır (Seemann, 2020, ss. 169-170).

Odysseia'da yer alan anlatıya göre, Aedon, Thebaili Zethos'un karısıdır ve çiftin yalnızca bir çocuğu vardır. Aedon, Zethos'un kardeşi Amphion ile karısı Niobe'nin çok sayıda çocuğu olmasını kıskanarak onların oğullarından birini öldürmeye karar verir. Ancak Aedon, yanlışlıkla kendi oğlunu öldürür. Tanrılar Aedon'a acıyarak onu bülbüle dönüştürür (Erhat, 2017, s. 12; Seemann, 2020, s. 173). Aynı efsanenin farklı bir versiyonunda ise Aedon Atina Kralı'nın kızı olup Thrakia Kralı Tereus ile evlidir. Tereus'un, karısının kız kardeşiyle de birlikte olması üzerine iki kardeş ondan intikam almak için Tereus'un oğlu İtys'i öldürüp parçalayarak yemesi için babasının önüne koyarlar. Bunu öğrenen Tereus, kadınların peşine düşer. Ortaya çıkacak daha büyük felaketleri önlemek isteyen Zeus, Tereus'u hüthüt kuşuna, Aedon'u bülbüle ve kız kardeşini de kırlangıca dönüştürür (Erhat, 2017, ss. 12-13; Necatigil, 2019, s. 99).

Ay tanrıçası Hekate, "ayın dolunay, yarımay ve yeniay evreleriyle bağlantılı olarak üç vücutlu (tri-form) olarak temsil edilmiştir." (Seemann, 2020, s. 146).

Avcı Akteon, Artemis'i derede yıkandığı sırada çıplak olarak görür. Bunu fark eden Artemis öfkelenerek Akteon'u önce bir geyiğe dönüştürmüş daha sonra da onu kendi köpeklerine parçalatmıştır (Burn, 2017, s. 104; Seemann, 2020, s. 44, 165; Wilkinson, 2019, s. 41; Leeming, 2017, s. 102).

Irmak tanrılarının kralı olan Akheloos, Kalydon kralının kızı Deianeira'ya âşık olur. Akheloos'un biçim değiştirme özelliğinden korkan kız onun yerine Herakles ile evlenmek ister. Akheloos ile Herakles arasında geçen kavgada Akheloos, yılan ve boğa gibi hayvan biçimlere bürünmesine rağmen yine de yenilmiştir (Erhat, 2017, s. 23; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 88).

Eros, kendisinin okçuluk becerilerini küçümseyen Apollo'yu oklarıyla Daphne'ye âşık eder. Daphne ise yine Eros'un okları gereği Apollo'yu reddeder. Peşine düşen Apollo'dan kurtulmak isteyen Daphne, tanrı Zeus'tan kendisini başka bir varlığa dönüştürmesini ister. Bunun üzerine Zeus, onu bir defne ağacına çevirir (Wilkinson, 2019, s. 28) (Şekil 69). Yunan mitolojisinde tanrıların dönüşümleri, hayvan formuna dönüşüm kadar yaygın olmasa da bitki formuna dönüşüm şeklinde de gerçekleşmektedir.

[98] "Manisa'da, yazın kuruyan bir ırmağın yakınında bulunan, "ağlayan kaya" denen yer, Ovidius'ta tanrıça Niobe'dir. Marysas da bir yarışmada kazanan, sonra kargışlanan bir tanrının adını almış akarsudur." (Eyüboğlu, 1994, s. 10).

Şekil 69

Pollaiuolo, Daphne ve Apollon, resim



(Gomm, 2018, s. 76)

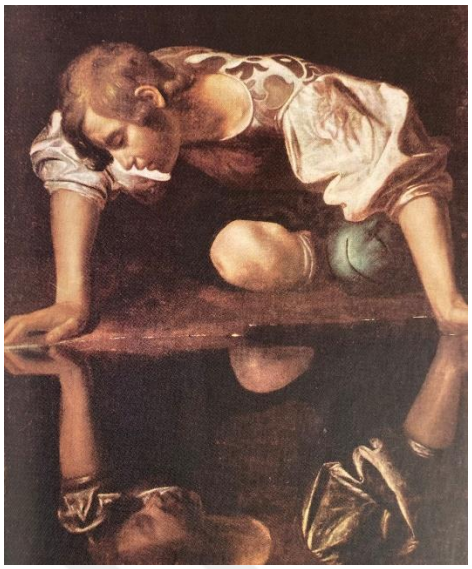
Athena ile ölümlü Arakhne arasında dokuma ve nakış konusundaki hünerlerine ilişkin bir rekabet ortaya çıkar. Arakhne'nin nakışları, tanrıça Athena'nınki kadar başarılı bulunur. Ancak Arakhne, nakışında Zeus'un aşklarını konu edinince bu durum Athena'yı kızdırır. Tanrıça, onu cezalandırmak amacıyla -dokuma işini de devam ettirebilmesi için- bir örümceğe dönüştürür (Wilkinson, 2019, s. 37; Erhat, 2017, s. 50).

Demeter, kaçırılan kızı Persephone'yi aramaktan yorgun ve bitkin düşünce kendini bir kısrağa dönüştürerek kırlarda otlamaya başlar. Ancak onun peşine düşen Poseidon, bir aygır kılığına girerek Demeter'e yaklaşır ve onunla birlikte olmayı başarır (Graves, 2010, s. 73; Wilkinson, 2019, s. 31).

Nehir perilerinden biri olan Ekho, yakışıklı genç Narkissos'a âşık olur. Aşkına karşılık verilmeyince gitgide zayıflayarak bir kayaya dönüşür ve ondan geriye sadece sesi kalır. Bu duruma öfkelenen Afrodit, Ekho'nun aşkına karşılık vermediği için Narkissos'u cezalandırır ve suya yansıyan kendi siluetine âşık olmasını sağlar. Narkissos, göle yansıyan aksini izlerken suya düşüp boğulur ve orada çıkan bir çiçek nergis adını alarak bu aşkın sembolü hâline gelir (Seemann, 2020, s. 118) (Şekil 70). İnsan-bitki metamorfozu bağlamında dikkat çeken bu dönüşüm, kişinin kendine duyduğu hayranlığın (narsisizmin) simgesi hâline gelmiştir.

Şekil 70

Caravaggio, Narkissos, resim



(Cömert, 2015, s. 65)

Mite göre, Frigya Kralı Midas, bir gün Dionysos'un müritlerinden Silenos'a yardım eder. Bu iyiliğe karşılık Dionysos, Kral Midas'a kendisinden bir şey dilemesini söyler. Bunun üzerine Midas, dokunduğu her şeyin altına dönüşmesini ister. Dileği gerçekleşen Midas, doğada bulunan ne varsa hepsinin, yiyecek, içeceğin ve hatta kızının bile dokunduğunda altına dönüştüğünü görünce bu dileğinden pişmanlık duyar. Kral Midas'la ilgili bir başka efsanede ise o, Pan ile Apollon arasında düzenlenen müzik yarışmasında hakemlik yapar. Apollon'un sazı yerine Pan'ın kavalını seçmesi üzerine Apollon, buna öfkelenir ve Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürerek onu cezalandırır (Wilkinson, 2019, s. 69; Seemann, 2020, s. 122; Necatigil, 2019, ss. 76-77; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 97).

Metamorfoz temalı başka bir mitolojik anlatıda, Miletos'un kızı Byblis, erkek kardeşine âşık olur ve bu günahı nedeniyle tanrılar tarafından bir pınara dönüştürülür (Necatigil, 2019, s. 99; Erhat, 2017, s. 77).

Yunan mitolojisinde tanrıların ya da insanların hayvanlara dönüşümünün yanı sıra hayvanların insan formuna dönüştüğü örneklere de rastlanmaktadır. Bunlardan en dikkat çekici olanı, Zeus'un Kral Aiakos'un adasında yaşayan tüm halkın vebadan ölmesi üzerine adayı yeniden canlandırmak için karıncaları insana dönüştürmesidir. Efsaneye göre, çalışkanlıklarıyla tanınan Myrmidon halkının kökeni bu olaya dayanmaktadır (Necatigil, 2019, s. 105; Erhat, 2017, s. 16; Graves, 2010, s. 22).

Homeros'un *İlyada* ve *Odessia* adlı eserlerinde de tanrıların ve kahramanların dönüşümlerine ilişkin çeşitli anlatılar yer almaktadır. Truva Savaşı'ndan dönen Odysseus,

yolculuğu boyunca halk folklorunda yer alan canavarlar, devler ve büyücülerle mücadele eder (Rosenberg, 2017, s. 133). Odysseus ve arkadaşları Aeaea Adası'na ulaştıklarında, büyücü Kirke'nin yaptığı büyüyle domuz, kurt, aslan ve koç gibi hayvanlara dönüşür. Bu, insan olduklarının hâlen bilincinde oldukları bir dönüşümdür (Burn, 2017, ss. 70-71; Wilkinson, 2019, ss. 64-65).

Yolculuk boyunca deniz tanrısı Poseidon, Odysseus'a lanetler yağdırırken tanrıça Athena ona sürekli destek olur. Athena, Odysseus'a çeşitli kılıklarda görünerek yol gösterir. Zaman zaman bir mentor, bir arkadaş, sürahi taşıyan küçük bir kız, Alkinoos'un habercisi, İthakalı bir çoban ya da yaşlı ve çirkin bir dilenci gibi kişilerin suretinde görünür (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 114; Burn, 2017, ss. 78-79).

Herakles'in on iki görevi.

Hera, Zeus ile Alkmene'nin oğlu olan Herakles'e duyduğu kıskançlık ve öfke nedeniyle onu delirterek karısı ve çocuklarını öldürmesine neden olur. Bunun üzerine Miken Kralı Eurytheus, Herakles'i cezalandırmak için ona başarması imkânsız gibi görülen on iki görev verir (Wilkinson, 2019**,** s. 46; Burn, 2017, s. 24). Herakles'in üstlendiği bu görevler arasında; Nemea Aslanı'nı öldürmek, çok başlı su yılanı Lerna'lı Hydra'yı yok etmek, Erymanthoslu yaban domuzunu getirmek, Kyreneia Geyiği'ni yakalamak, Stymphalos Kuşları ile mücadele etmek, Augias'ın ahırlarını temizlemek, Girit Boğası'nı yakalamak, Diomedes'in insan yiyen atlarını getirmek, Amazonlar Kraliçesi'nin kemerini alıp getirmek, üç vücutlu Geryoneus'un sığırlarını yakalamak, Hesperidlerin altın elmalarını ele geçirmek ve Kerberos'u yakalamak yer almaktadır (Burn, 2017, ss. 24-30; Seemann, 2020, ss. 192-198; Rosenberg, 2017, ss. 63-68; Leeming, 2017, ss. 110-111; Erhat, 2017, ss. 138-139). Herakles, kendisine verilen görevleri tamamlamak için doğaüstü güçlere sahip efsanevi varlıklarla mücadele eder (Burn, 2017, s. 35). Daha önce sözü edilen bu yaratıkların fiziksel özellikleri sahip oldukları güçler bakımından metamorfik özellikler taşıdığını söylemek mümkündür.

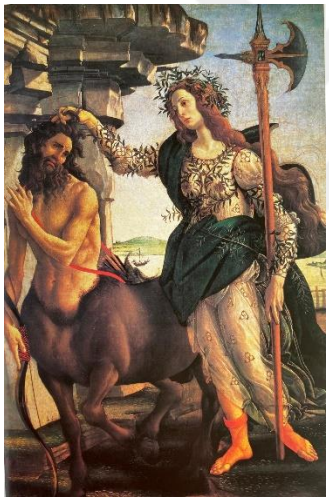
Herakles, kendisinden istenen görevleri yerine getirmek için avlarının peşinde koşarken çeşitli metamorfoz hadiseleri de vuku bulmuştur. Örneğin Herakles, altın elmaların yerini öğrenmek amacıyla Nereus'un peşine düşünce o da Herakles'i atlatmak için çeşitli şekillere bürünür (Seemann, 2020, s. 100). Ayrıca, altın elmaları kaybettikleri için üzüntüye kapılan üç Hesperid sırasıyla birer söğüt, karaağaç ve kavak ağacına dönüşürken; elmaların bekçisi olan yılan ise ejder takımyıldızına dönüşür (Wilkinson, 2019, s. 49). Bu anlatılar, Yunan mitolojisinde metamorfozun ceza, ödül, kaçış ve duygusal yoğunluk gibi nedenlerle gerçekleştiğini göstermektedir.

Karışık yaratıklar, olağanüstü varlıklar ve canavarlar.

Gövdelerinin üst kısmı insan, alt kısmı ise at şeklinde olan kentaurların (Centaur/Sentor) uzun yeleleri ve kuyrukları bulunmaktadır (Şekil 71). Efsaneye göre, İksion Hera ile birlikte olmak ister ancak bunu öğrenen Zeus, İksion'un gerçekte Hera şeklinde bir bulutla birlikte olacağı bir tuzak kurar. Bu birliktelikten kentaurların atası Kentauros doğar. Bazı kentaur figürleri ise farklı mitolojik kökenlere sahiptir. Örneğin bilge kentaur Kheiron, Kronos ve Philyra'nın, başka bir kentaur olan Pholos ise Silenos ve bir orman perisinin birlikteliğinin sonucunda doğmuştur. Genel olarak kentaurlar, dağlarda ve ormanlarda yaşayan, yabani ve azgın, at adamlar olarak bilinirken Kheiron[99] ve Pholos gibi insansever, bilgili ve yararlı olanları da mevcuttur (Necatigil, 2019, ss. 106-107; Erhat, 2017, s. 170; Wilkinson, 2019, s. 68; Seemann, 2020, s. 160). Bir diğer kentaur Nessos ise Herakles efsanesinde önemli rol oynamış at adamlardan biridir (Erhat, 2017, s. 216; Burn, 2017, s. 35).

Şekil 71

Sandro Botticelli, Athena ve Kentaur, Resim



(Gomm, 2018, s. 29)

Efsaneye göre, Kral Minos deniz tanrısı Poseidon'dan kurban etmek için bir boğa göndermesini ister. Ancak dileği kabul olan Minos, gönderilen boğayı kurban etmekten vazgeçer. Bunun üzerine Poseidon ceza olarak Minos'un karısı Pasiphae'nin kalbine boğaya karşı duyacağı doğaüstü bir aşk koyar. Pasiphae ile boğa arasındaki bu birliktelikten, insan gövdeli, boğa başlı korkunç bir yaratık olan Minotauros doğar (Seemann, 2020, s. 218; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 95; Wilkinson, 2019, s. 50; Leeming, 2017, ss. 73-74; Burn, 2017, s. 41).

[99] Zeus, tanrılardan ateş çalan Prometheus'u zincire vurarak bir kartalın her gün gelip onun ciğerinden bir parça koparıp yemesiyle cezalandırır. Ciğer her gün kendini yenilemekte ve işkence böylece devam etmektedir. Zeus, Prometheus'a ancak kendi yerine geçecek birini bulursa kurtulacağını söyler. Yıllar sonra Kheiron adında yaralı bir insan başlı at buna gönüllü olur. Zeus onu bir takımyıldızına dönüştürür. O sırada Herakles de kartalı öldürerek Prometheus'u kurtarır (Wilkinson, 2019, s. 27).

Bu yaratık, Yunan mitolojisinde tanrısal cezalandırmanın sonucu olarak ortaya çıkan en ünlü metamorfik varlıklardan biridir.

Odysseia'da adı geçen Sirenler**,** kadın başı ve sesiyle birlikte kuş bedenine sahip efsanevi yaratıklardır. Odysseus, sesleriyle denizcileri büyüleyerek onları ölüme götüren sirenlerin etkisine karşı, büyücü Kirke'nin önerisiyle kendisini gemi direğine bağlayarak karşı koyar. Irmak tanrısı Akheloos'un kızları olarak kabul edilen Sirenler, Harpyalarla benzerlik gösteren melez varlıklar olarak da değerlendirilir (Burn, 2017, s. 73; Erhat, 2017, ss. 268-269; Grimal, 2012, ss. 708-709).

'Kapıp kaçanlar' anlamına gelen Harpyalar ise kadın yüzlü, geniş kanatlı ve sivri pençeli yırtıcı kuşlardır. Mitolojik anlatılarda bu yaratıklar, fırtına rüzgârlarını temsil ederler (Burn, 2017, s. 91; Seemann, 2020, s. 101). Harpyalar, özellikle çocukları ve ölülerin ruhlarını kaçırmalarıyla tanınırlar (Grimal, 2012, s. 225). Bir efsaneye göre, tanrılar Kral Phineus'u cezalandırmak amacıyla ona lanet eder. Phineus, ne yiyecek olsa Harpyalar yemeğini kapıp onun yerine dışkılarını bırakırlar. Phineus'u bu işkenceden Argonotlar kurtarır (Burn, 2017, ss. 91-92; Wilkinson, 2019, s. 72).

Deniz tanrısı Phorkys ile deniz canavarı Keto'nun kızları olan Gorgonlar (Gorgonlar), üç kız kardeştir. Bunlardan yalnızca Medusa ölümlüdür. Saçlarında yılanlar[100] ve alınlarında dişleri bulunan bu korkunç yaratıkların tunçtan elleri ve altından kanatları bulunuyordu. En bilinen özellikleri ise onlara bakan kişileri taşa dönüştürmeleridir (Burn, 2017, s. 98; Erhat, 2017, s. 118; Grimal, 2012, s. 213; Wilkinson, 2019, s. 54; Seemann, 2020, s. 83) (Şekil 72). Poseidon ile Medusa'nın birleşmesinden iki önemli mitolojik figür olan kanatlı at Pegasus ve Khrysaor doğmuştur (Seemann, 2020, s. 97; Grimal, 2012, s. 213). Medusa efsanesinde Perseus önemli bir rol oynamaktadır. Perseus, Medusa'yı öldürür ve onun kesik başıyla annesi Danae'ye göz koyan Kral Polydektes'i taşa çevirir (Wilkinson, 2019, s. 55; Erhat, 2017, s. 243; Seemann, 2020, s. 183). Bu baş daha sonra tanrıça Athena tarafından alınarak zırhının tam ortasına yerleştirilir ve böylece zırhı görenleri taşa dönüştürür (Seemann, 2020, s. 32; Grimal, 2012, s. 213). Medusa'nın ölümünden sonra bile kendisine bakanları taşa dönüştüren metamorfik gücünün etkisini yitirmediği ve başkaları tarafından kullanılmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

[100] Efsaneye göre Medusa, saçlarının güzelliğiyle övünen genç ve güzel bir kızdı. Bu güzelliğiyle neredeyse Athena'yla yarışıyordu. Bu yüzden Athena onu bir metamorfozun kurbanı hâline getirerek saçlarını yılana dönüştürdü (Grimal, 2012, s. 214).

Şekil 72

Medusa'nın Başını Gören Polydektes ve Adamları Taş Kesiliyor



(Wilkinson, 2019, s. 55)

Kanatlı at Pegasus, gökyüzünde uçabilme yetisi sayesinde güçlü bir mitolojik figür olarak öne çıkar. Bir rivayete göre Medusa'nın başı kesildiğinde onun yere akan kanından doğmuştur. Tanrı Zeus'un hizmetindedir. Bellerophontes ile birlikte yarı yılan, yarı keçi, yarı aslan formundaki canavar Khimaira'yı öldürmüştür (Grimal, 2012, s. 598; Wilkinson, 2019, s. 52).

Kökeni Antik Mısır'a dayanan Sfenks figürü, Yunan mitolojisinde biçimsel ve işlevsel açıdan farklılaşarak kadın yüzlü, aslan bedenli ve kanatlı olarak tasvir edilmiştir (Wilkinson, 2019, s. 59; Seemann, 2020, s. 228) (Şekil 73). Özellikle Oidipus efsanesindeki rolüyle tanınmaktadır. Oidipus, Thebai'ye geldiğinde şehrin girişine yerleşen Sfenks'in insanlara çeşitli bilmeceler sorup bunları bilemeyenleri ise öldürdüğünü görür. Oidipus sfenksin bilmecesini[101] doğru cevaplayarak halkı bu dertten kurtarır ve kahraman olur (Seemann, 2020, s. 227; Erhat, 2017, s. 277; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 117).

Şekil 73

Oidipus ve Sphinks, MÖ. 5. Yüzyıl, Vazo Resmi, Roma Vatikan



(Cömert, 2015, s. 87)

[101] Sfenks "Sabahları dört ayaklı, öğle vakti iki ayaklı ve geceleri de üç ayaklı olan şey nedir?" diye sormaktadır. "Oidipus için bu bilmece çok kolaydır, cevap insandır; zira insan doğduğunda emekler ve böylece dört ayak üzerinde yürür, gençliğinde iki ayağı üzerinde yürür, yaşlanınca da baston dâhil üç ayak üzerinde yürür. Sfenks bu cevabı alınca öfkelenerek kahrolur ve kendini kayalıklardan aşağı atar." (Burn, 2017, s. 108; Wilkinson, 2019, s. 59).

Mitolojide periler, doğa hayatının dişil simgeleri kabul edilmiştir. Doğa hayatının eril karşılıkları ise Satirler, Silenler ve Panlar tarafından temsil edilir (Seemann, 2020, s. 119). Satirler, genellikle Dionysos'un etrafında dolaşan, yarı insan yarı keçi (bazı kaynaklarda at) biçimindeki kır tanrılarıdır. Sivri kulakları ve keçi kuyruklarıyla dikkat çeken bu varlıklar, daha çok sarhoşlukları ve ahlaksızlıklarıyla ön plandadırlar (Wilkinson, 2019, ss. 32-35; Seemann, 2020, s. 120). Silenler ise satirlerin yaşlılarına verilen isimdir. Ancak Silenos isminde yaşlı ve bilgili bir satir de vardır (Necatigil, 2019, s. 106; Erhat, 2017, s. 271).

Küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısı Pan, insan ve keçi karışımı hibrit bir varlıktır. Alnının her iki yanından çıkan boynuzlarıyla birlikte keçisakalı ve keçi ayaklarıyla tasvir edilir (Seemann, 2020, ss. 122-124; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 85; Necatigil, 2019, s. 55). Mite göre Pan, Syrinks isimli bir periye çılgınca âşık olur. Peri bu aşka karşılık vermez ve Pan'dan kaçarken tanrıların yardımıyla bir kamışa dönüşür. Pan, bu kamışlardan yedi tanesini birleştirerek "syrinks" adını verdiği müzik aletini meydana getirmiştir (Seemann, 2020, s. 123; Gardin & Ashmidt, 2021, s. 86; Necatigil, 2019, s. 101). Bu mitolojik anlatının merkezinde, Yunan mitolojsinde sıkça rastlanan bir tema olan, duygusal bir ilgiye cevap vermekten kaçınma nedeniyle metamorfoza başvurulması yer almaktadır.

Proteus, sanat eserlerinde genellikle balık kuyruğuna sahip gövdesiyle Triton benzeri bir formda betimlenir. Aynı zamanda şekil değiştirme yetisiyle öne çıkan mitolojik figürlerden biridir. Proteus, Herakles'in hikâyesinde Nereus'un oynadığı role benzer bir işlevi Truva anlatısında Menelaos'un öyküsünde üstlenmiştir. Öyküye göre Menelaos, kehanet yetisi bulunan Proteus'u ziyaret eder. Ancak Proteus, onun sorularını yanıtlamamak için aslan, ejderha, panter, pars, yabandomuzu, su ve ağaç gibi birçok surete bürünerek şekil değiştirir. En sonunda Proteus, Menelaos'a yardım eder (Seemann, 2020, s. 102; Necatigil, 2019, s. 101).

Diğer yandan Yunan mitolojisinin en ürkütücü figürlerinden biri olan Typhon'un canavarları anası olarak bilinen Ekhidna ile birleşmesiyle bu biriktelikten Kerberos, Lerne Hydra'sı ve Khimaira doğmuştur (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 64). Herakles, kendisine verilen görev gereği Kerberos ve Lerne Hydra'sı ile mücadele etmiştir. Khimaira ise ağzından ateş saçan, vücudunun baş tarafı aslan, ortası keçi ve alt kısmı yılan şeklinde tasvir edilen ya da boynu ve başı keçi, sırtının yarısı ve kuyruğu yılan biçiminde olabilen korkunç görünümlü melez bir yaratıktır (Seemann, 2020, s. 175; Wilkinson, 2019, s. 53) (Şekil 74).

Şekil 74

Khimaira (Kimera), MÖ 4. Yüzyıl, Floransa Arkeoloji Müzesi



(Gardin & Ashmidt, 2021, Resim VII)

Yunan mitolojisinde, insan-hayvan ve hayvan-hayvan karışımı melez yaratıkların önemli bir yeri vardır. Bu tür varlıklar, hem olumlu hem de olumsuz özellikler taşıyabilir ve daha çok fiziksel yapılarındaki doğaüstü birleşimler ile öne çıkarlar. Karışık türlerin oluşturduğu bu figürler arasında; yarısı balık, yarısı at olan efsanevi Hippokampa (Burn, 2017, s. 17); *Odysseia*'da on iki ayağı ve her ağzında üç sıra keskin dişi bulunan altı başlı deniz canavarı olarak tanımlanan Skylla (Erhat, 2017, s. 274; Burn, 2017, s. 75); aslan gövdeli, kartal başlı ve kanatlı bir yaratık olan Grifon (Seemann, 2020, s. 37); üst kısmı insan, alt kısmı balık şeklinde betimlenen deniz tanrısı Triton (Seemann, 2020, s. 100; Wilkinson, 2019, s. 31; Necatigil, 2019, s. 106); insan başlı ve yılan gövdeli Attika kralı Kekrops (Seemann, 2020, s. 208; Erhat, 2017, s. 170); ve deniz tanrısı Poseidon'un öfkesine uğrayarak taşa, yani kara parçasına dönüştürüldüğüne inanılan Kiklad su perileri (Leeming, 2017, s. 71) gibi örnekler yer alır. Bu varlıkların beden yapılarında görülen türler arası karışımın etkileriyle birlikte, organ sayılarındaki artış da (örneğin birden fazla baş, kol veya ayak) onları görsel ve sembolik olarak daha ürkütücü hale getirmektedir. Karışık varlıklar bakımından oldukça zengin bir mitolojiye sahip olan Yunan kültüründe, bu figürlerin tamamını detaylı biçimde ele almak bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Ancak bu çalışmada, kaynaklarda en çok öne çıkan başat örneklere yer verilmeye çalışılmıştır. Diğer yandan Yunan mitolojisinde hayvan formları ile birlikte, bitki formlarına dönüşümler de önemli bir yer tutar. Narkissos'un nergis çiçeğine, Daphne'nin ise defne ağacına dönüşmesi gibi anlatıları bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Roma mitolojisinden örnekler.

Roma mitolojisinde yer alan tanrılar genellikle Yunan mitolojisinden devralınmış olup, bu yönüyle Roma panteonu, "ithal edilmiş tanrıların bir mozaiği" olarak değerlendirilmektedir

(Gardin & Ashmidt, 2021, s. 134). Roma mitolojisi, Yunan etkisiyle birlikte Etrüskler, Fenikeliler, Suriyeliler, Persler ve Mısırlılar gibi farklı kültürlerden de unsurlar içermiştir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 134; Leeming, 2017, s. 145).

Roma kültürü, edebiyatı ve felsefesi yüzyıllardır süregelen Yunan kültür ve edebiyatının etkisi altında gelişmiştir (Gardner, 2012, s. 8; Rosenberg, 2017, s. 190). Roma tanrıları genellikle Yunan mitolojisindeki karşılıklarına benzese de isimleri ve mitleri farklılaşabilmektedir (Wilkinson, 2019, s. 15, 76; Leeming, 2017, s. 145). Örneğin Yunan mitolojisinde baş Tanrı olan Zeus, Roma mitolojisine geçerken "Jüpiter" adını alarak tiranlık ve şehvet düşkünlüğü gibi olumsuz niteliklerini kaybetmiştir (Gardin & Ashmidt, 2021, s. 141).

Romalı büyük tanrılar, genellikle Olymposlu tanrılarla eşleştirilerek oluşturulmuştur. Ancak bu tanrıların, Yunan mitolojisindekiler gibi detaylı ailevi ilişkileri ve kişisel maceralarının olmadığı görülür (Gardner, 2012, s. 17, 105). Roma mitolojisinin kozmogoni (evrenin yaratılışı) ve teogonisi (tanrıların ortaya çıkışı), büyük oranda Yunan mitolojisinden ödünç alınmıştır (Seemann, 2020, s. 15). Bununla birlikte yalnızca Roma mitolojisine özgü tanrılar da bulunmaktadır. Janus bunlardan biridir. Başlangıçların tanrısı olan Janus, biri içeri (geçmişe) diğeri dışarı (geleceğe) bakan iki yüzüyle tasvir edilir (Seemann, 2020, s. 69). Janus'un iki başlı[102] temsilini tanrının metamorfik bir özelliği olarak değerlendirmek mümkündür.

Roma mitolojisinde yer alan ve Etrüsk kökenli olduğu düşünülen Vertumnus, "değişim" fikrini temsil eden bir tanrıdır. Mevsim döngüleri, tomurcukların meyveye dönüşümleri gibi çeşitli değişimleri yöneten Vertumnus, meyve ağaçlarının koruyucusu tanrıça Pomona'ya âşık olur. Onu etkileyebilmek için dönüşüm gücünü kullanır ve farklı kimliklere bürünür. Tanrıça ise ancak Vertumnus gerçek kimliğine büründüğünde ondan etkilenir (Wilkinson, 2019, s. 85; Seemann, 2020, s. 129).

Antikçağ mitolojisinin en önemli temalarından biri olan metamorfoz (başkalaşım/dönüşüm), Latin edebiyatının iki önemli yazarının eserlerinde de yer alan başat konulardandır. Her iki yazarın eserinin adını taşıyan *Metamorphoses*'da şair Publius Ovidius Naso (MÖ 43-MS 17) Yunan söylencelerini başarılı biçimde dile getirirken Lucius Apuleius (MÖ 125-MS 170) ise bir insanın eşeğe dönüşmesiyle birlikte başından geçen olayları konu edinir. Apuleius'un eseri konusu nedeniyle daha sonradan *Asinus Aureus (Altın Eşek)* olarak adlandırılmıştır (Rosenberg, 2017, s. 190; Apuleius, 2017, s. 15).

[102] Janus her ne kadar Roma mitolojisine özgü bir tanrı olsa da "Roma sanatı hiçbir zaman Janus'a özgü bir plastik sanat eseri ortaya çıkaramadı. Çift başlı heykel yalnızca Yunanların çift Herma'sının imitasyonudur." (Seemann, 2020, s. 71).

Ovidius, *Metamorphoses* (*Dönüşümler)* adlı eserinde Yunan ve Roma mitolojisine dair pek çok anlatıyı metamorfoz ana teması ekseninde on beş bölümde (kitap) bir araya getirir. Son derece geniş ve kapsamlı olan eser, çalışmamız açısından büyük önem taşımaktadır. Eserine "Anlatmak isterim yeni biçimler alışını değişen nesnelerin" (Ovidius, 2017, s. 21) diyerek başlayan Ovidius, varlık türlerinin dönüşümlerini işlerken sevgi, aşk, kıskançlık gibi duygusal sorunların tetikleyiciliğinden yararlanmıştır (Eyüboğlu, 2017, s. 15).[103]

Apuleius, *Altın Eşek* adlı eserinin başında, "İnsanların biçimlerinin ve yazgılarının başka görünümlere dönüşmesine ve iç içe örülerek yeniden kendi asıl hâlini almasına şaşırıp kalacaksın" (Apuleius, 2017, s. 31) sözleriyle, biçimin dönüşmesiyle yazgının buna eşlik edişi ve dönüşümün tamamlanmasıyla varlığın yeniden öze dönüşü gibi önemli hususları çarpıcı bir şekilde vurgular.

Eserin konusu kısaca şöyledir: Corinthuslu Lucias, annesinin memleketi Thessalia'ya yaptığı bir yolculuk sırasında, bir dostunun tavsiyesiyle Milo adında bir adamın evinde kalır. Milo'nun karısı Pamphile, büyücü bir kadın olarak bilindiğinden aile bölgede pek sevilmemektedir. Evin hizmetçisi Photis ise ev işlerinin yanı sıra hanımının büyülerine de yardım etmektedir. Lucias Photis'e âşık olur ve daha sonraları ondan kendisini bir kuşa dönüştürmesi için yardım ister. Hanımının büyü malzemelerini kullanan Photis Lucias'ı yanlışlıkla eşeğe dönüştürür. Eşeğe dönüşmesine rağmen Lucias'ın aklı ve duyguları bir insan gibi kalmaya devam etmektedir. Taze güllerden yediği takdirde büyü bozulacak ve Lucias eski hâline dönecektir. Eserde, eşek formunda kaldığı süre boyunca Lucias'ın başına pek çok olay gelir. Bir eşek olarak çeşitli yerlere girip çıkar, satılır, kötü muamele görür ve el değiştirir. En sonunda Mısır Tanrıçası İsis, Lucias'a görünerek kendi dinine katılması koşuluyla onu tekrar insan biçimine dönüştürmeyi vaat eder. Lucias bunu kabul eder ve tanrıça adına düzenlenen törende rahiplerin elindeki taze gülleri yiyerek eski hâline döner. Bundan sonra İsis'in rahiplerinden biri olur (Apuleius, 2017, ss. 23-25). Eserde ana temaya ek olarak başka pek çok dönüşüm örneği de yer almaktadır. Bunlar arasında, âşığı tarafından aldatıldığı için kunduza dönüştürülen bir kadın, rakip olarak gördüğü hancıyı kurbağaya dönüştüren bir kadın, aleyhine açılan dava da avukatı koça dönüştüren bir kadın ile birlikte büyü yoluyla dış görünüşlerini değiştirerek kuş, köpek fare ya da sinek biçimine giren kadınlar yer almaktadır (Apuleius, 2017, ss. 40-83).

Yunan ve Roma mitolojileri, metamorfoz teması açısından son derece zengin örnekler barındırmaktadır. Tanrılardan ölümlülere kadar her çeşit varlığı ilgilendiren dönüşüm hadiseleri, çoğunlukla mevcut biçimi değiştirme ve varlığın tamamıyla başka bir görünüme

[103] Eserde yer alan mitolojik öykülerin açıklamaları için bkz. (Eraslan, 2001).

bürünmesi şeklinde tezahür ederken yarı insan-yarı hayvan biçimli varlıklar ya da insan formuna eklenen hayvan uzuvlar aracılığıyla metamorfik nitelikler kazanıldığı görülmektedir. Roma mitolojisinin bu bağlamda Yunan mitolojisiyle benzer nitelikler taşıdığını söylemek mümkündür. Özellikle tanrı figürleri ve mitolojik anlatılar çoğu zaman Yunan kökenli olup Roma'da yeniden şekillendirilmiştir. Bunun yanı sıra Romalı şairlerin metamorfoz temalı yapıtları da geniş çapta incelenmeye değer önemli eserlerdendir.

Türk Mitolojisinde Metamorfoz

Bütün mitoloji ve kültürlerde yer aldığı görülen dönüşüm (metamorfoz) fikrinin Türk mitolojisi ve sanatında da pek çok örneği bulunmaktadır. Abdülkadir İnan, konunun evrenselliğine vurgu yaparak metamorfoz (şekil değiştirme) için "cihanşümul bir motif" ifadesini kullanır (İnan, 1998, s. 461). Yaşar Çoruhlu da Türklerin eski inanç sistemlerinde ruhların birbirine dönüşebileceği, biçim değiştirip başka şekillere bürünebileceği yönünde bir inancın bulunduğunu ifade etmektedir (Çoruhlu, 2019b, s. 60). Türk mitolojisinde metamorfoz, Türklerin dinî inançları ve sosyo-kültürel yapılarının bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan metamorfoza, tanrısal veya ruhsal bir gücün görünümü, insanın canlı ya da cansız başka varlıkların biçimine -özellikle de hayvan biçimine- dönüşmesi ya da hayali ve olağanüstü varlıkların tasviri gibi konularda başvurulduğu bilinmektedir.

Dünya mitolojilerinde kozmogonik bir ortaklık olarak başlangıçta yalnızca kaosun var olduğu fikri Türk mitolojisi için de geçerlidir. Bu açıdan Türk mitolojisinin de şekilsiz bir varlığın biçim alması üzerine kurulu olduğu söylenebilir (Bayat, 2017, s. 95). Türk mitolojisinde evrenin ve insanın yaratılışını anlatan pek çok efsane olmakla birlikte bu çalışmada daha çok metamorfoz temasıyla ilişkili olan örneklere yer verilmiştir.[104]

Wilhelm Radloof tarafından derlenen yaratılış anlatısına göre başlangıçta yalnızca su vardır. Tanrı Kuday ve onun ilk yarattığı varlık olan "kişi" (daha sonra Erlik adını alacaktır), uçsuz bucaksız bu suların üzerinde kara kaz[105] biçiminde uçarak dolaşırlar (İnan, 2015, s. 14; Çoruhlu, 2019b, s. 172).[106] Yaratılışın henüz başında tanrının ve "kişi"nin kuş formuna bürünmeleri "hayvan biçimine girme teması"na işaret olarak metamorfozla izah edilmektedir (Çoruhlu, 2017b, s. 162). Tanrı, yarattığı "kişi"den suya dalıp toprak çıkarmasını ister. "Kişi",

[104] Yaratılış efsanelerinin tamamı için bkz. (İnan, 2015, ss. 14-15).

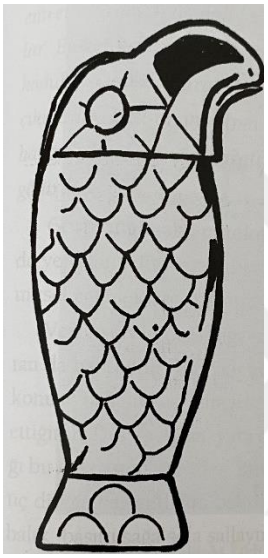
[105] Kaz, bey ruhu veya asil soydan kişilerin simgesidir. (Çoruhlu, 2019b, s. 172). Kaz ve *korday* (bir cins kuğu) gibi su kuşları kut ve beylik işareti sayılırdı; Alp-Er- Tonga'nın kızının adı Kaz'dı. Turna, kuğu, sungur ise Türklerde ruh simgesi sayılan kuşlardandır. (Esin, 2001, ss. 88-89), Kutadgu Bilig'de geçen cülüs sahnesi anlatımında gökte, Türklerin beylik ve kut simgesi olan *kaz, ördek, kuğu, kıl, kalıkıg tudı* gibi su kuşları da uçuşmaktadır (KB, beyit 7z). (Esin, 2001, ss. 155-156). Türk edebiyatında "Kuğu kuşu, beyazlık ve dolayısıyla kalb temizliğinin sembolü olmuştu." (Ögel, 2014a, ss. 531-532).

[106] Bir başka Yakut efsanesinde ise yaratılış için öne çıkan iki figür balıkçıl ve yaban ördeği biçimini almıştır. (Ögel, 2014a, s. 483).

toprak çıkarmak için suyun altına kırlangıç, su kuşu ya da kaplumbağa gibi çeşitli hayvan biçimlerinde dalar (Çoruhlu, 2017b, s. 164). Bazı anlatımlarda ise bu görevi yerine getiren figür, "balık-kuş" ya da "dalgıç kuş" olarak adlandırılır (Çoruhlu, 2017b, s. 161; Çoruhlu, 2019b, ss. 237-238) (Şekil 75). Verbitski tarafından derlenen bir başka yaratılış efsanesinde ise Tanrı Ülgen, uçsuz bucaksız bir deniz üzerinde uçar ancak konacak bir yer bulamaz. Yaratma eylemi sürecinde Ak Ana ona ilham verir. Ülgen'in uçma eylemi, onun kanatlı bir hayvan biçiminde yani kuş formunda tahayyül edildiğini göstermektedir (İnan, 2015, ss. 19-20).

Şekil 75

Balık-Kuş (Dalgıç Kuş)



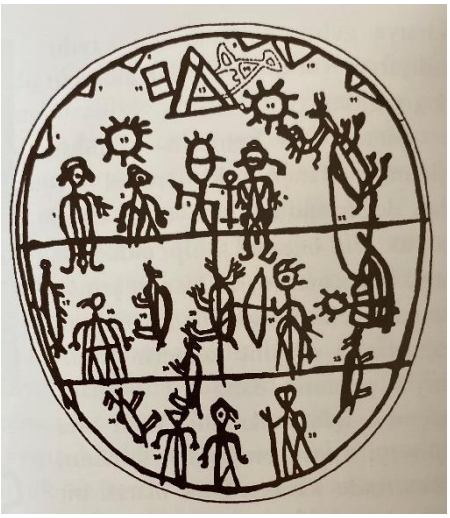
(Çoruhlu, 2017b, s. 162)

Türk düşüncesinde "gök merkezli bir evren telakkisi" mevcuttur (Taş, 2011, s. 33). Bu anlayışta gök ve yer arasındaki ilişki, "dikotomik üniversalizm" olarak adlandırılır (Bayat, 2017, s. 45). İki unsurlu bu yaratılış sisteminde "aydınlık-karanlık, iyi-kötü, erkek-dişi vb. karşıt gibi görünen ancak hayatın bunların ilişkileri sonucu var olduğu bir düzenin anlatımı" söz konusudur (Çoruhlu, 2019b, s. 177). Emel Esin'in "Türklerin öz kozmolojisi" dediği birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan bu anlayışta kâinatın bütün tezahürlerini gök ve yir-sub (yer-su: yeryüzü) temsil etmektedir. Orhun Yazıtları'nda[107] da evren, "gök" ve "yer" olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Ancak daha sonraki Uygurca metinlerde bu bölümlemeye "yeraltı dünyası"nın dâhil edildiği ve böylece üçlü bir evren tasavvuruna geçildiği anlaşılmaktadır. İki katlı dikotomik üniversalist kozmoloji anlayışının üç tabakalı bir tasavvura dönüşmesinde Türklerin Budizm ve Maniheizm gibi dinlerle temaslarının etkili olduğunu söylemek mümkündür (Taş, 2011, ss. 230-231; Günay & Güngör, 2021, s. 78).

[107] "Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insan oğlu kılınmış" (Ergin, 2017, s. 41).

Şekil 76

Sami Davulunda Üç Bölümlü Dünya Modeli



(Hoppal, 2012, s. 226)

Türklerin dini anlayışı, Gök Tanrı inancına dayanmaktadır. Gök Tanrı soyut ve biçimsiz (amorf) bir varlık olarak tasavvur edilse de çeşitli semboller yoluyla biçimlendirilmiştir (Bayat, 2017, s. 221). Türklerde tanrının, kartal gibi yırtıcı kuşlar, bozkurt gibi efsanevi hayvanlar, semavi ışıklar, mucizevi kuşlar ya da gökten inen kutsal aracılar biçiminde tezahür ettiği ve yaşama dolaylı bir şekilde müdahale ettiği düşünülmektedir (Günay & Güngör, 2021, ss. 53-57). Türk sanatında da karşılığını bulan bu simgeler, Gök Tanrı'nın insanlarla bağlantı kurmasına yarayan birer temsilcisi veya onun biçim değiştirmiş hâlleri olarak değerlendirilmiştir (Çoruhlu, 2019b, s. 42, 65, 260; Çoruhlu, 2017b, s. 26). Örneğin, Yakutların Gök Tanrısı Ai-Toyon'un kara bir boğa, ayı, geyik veya at gibi çeşitli hayvanların biçimine büründüğüne inanılırdı (Çoruhlu, 2019b, s. 60). Yine Yakut yaratılış efsanelerinin birinde, anlatıya uygun olarak yerin altından toprak getirecek olan figür, su üzerinde yüzen bir köpük olarak belirmiştir (Ögel, 2014a, s. 481).

Türeyiş efsaneleri, Tanrı'nın çeşitli biçimlerde görünümünü sunması bakımından önemlidir. Bu efsanelerin önemli figürlerden biri olan kurt, bazı anlatılarda ilahi gücün yeryüzündeki uzantısı olarak tezahür eder. Kao-çı'ların kurttan türeyiş efsanesinde, Kao-çı hükümdarı iki kızını Tanrıyla evlendirmek ister. Bu amaçla onları bir tepenin başına yerleştirir. Kızlar burada Tanrı'yı beklerken tepenin etrafında bir kurt dolaşmaya başlar. Bunun üzerine küçük kız "İşte bu kurt Tanrının ta kendisidir" diyerek onunla evlenir. Böylece Kao-çı halkı bu hükümdarın kızı ile kurttan türemiş olur (Ögel, 2014a, ss. 21-22).

Bir başka kurttan türeyiş efsanesi ise Göktürklerin menşei ile ilgilidir. Bu efsaneye göre, Göktürklerin ataları saldırıya uğrayarak öldürülürler. İçlerinden yalnızca küçük bir erkek çocuk hayatta kalır. Düşmanları onu öldürmez ancak ayaklarını kesip bataklığa bırakırlar. Çocuk

burada bir dişi kurt tarafından bulunur, beslenip büyütülür. Daha sonra kurt ve çocuk birlikte olurlar. Dişi kurt gebe kalır. Diğer yandan çocuğun yaşadığı duyulunca askerler onu öldürmeye gelir. Bu sırada kurt kaçarak bir mağaraya sığınır. Burada on çocuk doğurur. Bu çocukların her birinden bir soy türer; A-şi-na soyu da bunlardan biridir (Ögel, 2014a, ss. 24-25). Bu efsanede kurdun düşmanın geleceğini önceden hissederek kaçması, onun kutsal ruhlarla ilişkisinin bir işareti olarak yorumlanmaktadır. Kutsiyet atfedildiğini anladığımız kurt figürü, aynı zamanda bir hayvan-ata niteliğiyle de önemlidir. Göktürklerin bayraklarının tepesinde yer alan kurt başı, kurttan türeme efsanesinin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Ögel, 2014a, ss. 27-28). Oğuz Kağan Destanı'nda da önemli bir rolü olan kurt, göksel bir ışığın içinden çıkarak bir rehbere dönüşür (Çoruhlu, 2017b, s. 205).

Kutsal ışık, Türk mitolojisi ve destanlarında yer alan önemli bir motiftir. Örneğin Uygurların türeyiş efsanesinde, Toğla ve Selenge nehirleri arasında bulunan bir ağacın üzerine gökten kutsal bir ışık iner. Bu ışığın etkisiyle ağaçta bir şişkinlik meydana gelir. Ağacın gövdesi hamile bir kadını andırmaktadır. Vakti geldiğinde bu ağaçtan beş çocuk dünyaya gelir. Çocuklar büyüyünce anne ve babalarını sorarlar. Halk da onlara bu ağacı gösterir (Ögel, 2014a, ss. 84-85, 93). Kutsal ışık motifinin yer aldığı başka bir örnek ise Cengiz Han'ın atalarından Alan Ko'a (Alan-Kowa)'nın çadırından içeriye giren parlak bir ışıktan gebe kalmasıdır. Bu ışık, kadının gözlerine kurt, aslan ya da köpek suretinde de görünmüştür (Ögel, 2014a, s. 48).[108] Türk mitolojisinde pek çok anlatıda dikkat çeken kurt figürü ve kutsal ışık gibi sembolleri, tanrının yeryüzündeki tezahürleri ya da diğer bir deyişle Gök Tanrı'nın birer metamorfozu olarak yorumlamak mümkündür.

Türk topluluklarında Gök Tanrı kavramı yerine farklı inançlarda ve coğrafyalarda çeşitli isimler kullanıldığı bilinmektedir. Bunlar arasında Ülgen/BayÜlgen, Kuday, Huda, Ürüng Ayi Toyon, Kayrakan, Tengere Kayra Han ve Çelep/Çalap gibi isimler yer almaktadır. Ülgen'in farklı varyantları arasında ise Üç Kurbustan, Burhan Bakşi, Oçurman, Kuday, Kara Han ve Kayrakan gibi adları da saymak mümkündür (İnan, 2018, ss. 30-31; İnan, 2015, s. 31; Bayat, 2019, ss. 14-23; Güngör, 2000, s. 161). Mitolojik tasavvurlarda Ülgen, yardımcı ve ikinci derecede bir yaratıcı olarak görülmektedir (Ögel, 2014a, s. 459). W. Radloff'un Sibirya

[108] Hanname'ye göre ayışığı kurt ve aslan gibi suretle görünürken Moğollar'ın Gizli Tarihi'ne göre ise köpek şeklinde görünmüştür. Ögel, efsanede yer alan hayvanların kaynakların yazıldığı bölgeye değişiklik gösterdiğini ifade eder. "Birinci kaynak, daha ziyade Özbek ve Türk bölgesinde yazılmıştır. Bu bölgede, birinci derecede önemli olan hayvanlar Arslan ve Kurt idi. İkincisi ise bir Proto-Moğol kaynağı ve efsanesidir. Bu sebeple Moğolların Köpek ve 'Köpek-Ata'ları önemli sayılmıştır." (Ögel, 2014a, s. 48). Efsanelerde dönüşülen ya da suretine bürünülen hayvanların seçiminin bölgeye göre kutsiyet atfedilen ve önemli görülen hayvana bağlı olarak değişiklik gösterdiğini de söylemek mümkündür.

bölgesinden yaptığı derlemelerde Ülgen[109], Kayra Kan'ın oğlu olarak geçer (Çoruhlu, 2017b, s. 31). Ülgen'in hizmetinde yer alan yardımcı ruhlar ise Yayık, Suyla, Karlık ve Utkuçı'dır.[110] Ülgen'in antropomorfik tasavvuru yaygındır. Kızları ve oğulları olan Ülgen, insanlar gibi aile sahibidir (İnan, 2015, s. 33; Bayat, 2019, s. 20; Çoruhlu, 2017b, s. 32; Taş, 2011, s. 120). O, ezelî ve ebedîdir. Göğün on altıncı katında ikamet eder ve gök cisimlerini yönetir (Bayat, 2017, s. 48). Bazı kaynaklarda Ülgen, uzun sakallı bir ihtiyar veya üç yüzlü, üç kalpaklı bir figür olarak tasvir edilir. Üç yüzlü oluşu evrenin üç tabakasına (gök, yer ve yeraltı) işaret olarak yorumlanmıştır (Bayat, 2019, s. 24).

Bazı anlatılarda Erlik, Ülgen'in ikiz kardeşi ya da oğlu olarak geçmektedir (Bayat, 2019, s. 32). Abdülkadir İnan, Erlik için "karanlık âleminin tanrısı" ifadesini kullanır (İnan, 1998, s. 390). Erlik, yeraltı ruhlarının hâkimi, korkunç şekilli yaratıkların ve cinlerin başı olarak tasvir edilir (Çoruhlu, 2017b, ss. 60-61). Erlik'in en belirgin özelliklerinden biri, insanlara çeşitli kötülükler yapmasıdır. Diğer özellikleri arasında hastalıklar göndererek kurban istemesi, istediği kurban verilmezse musallat olduğu obaya veya aileye ölüm ve felaket ruhlarını göndermesi ya da öldürdüğü insanların canlarını yeraltı dünyasına götürerek kendisine uşak yapması gibi hususlar bulunmaktadır (İnan, 2015, s. 39). İyiliğe muhalif, düzen karşıtı, yıkıcı ve karıştırıcı bir güçtür. Bu yönleriyle Erlik, daima kötülük getiren bir sembol olarak Türk destanlarında Şeytan'ın karşılığıdır. (Ögel, 2014a, s. 461).

Ülgen gibi Erlik de antropomorflaşmıştır. Bir aileye sahip olan Erlik'in oğulları ve kızları vardır (İnan, 2015, s. 40; Bayat, 2017, s. 340). Erlik, Şaman dualarında; kara kaşı, kara gözü, uzun ve çatallı sakalı, kulaklarına asılı kıvrık bıyıkları, tokmağa benzeyen çenesi, ağaç köklerine benzeyen boynuzları ve kıvırcık saçlarıyla atlet vücutlu bir ihtiyar olarak tasvir edilir (Anohin, 1998, s. 406). Uygur sanatında ise öküze binmiş bir şekilde resmedilmiştir (Esin, 2001, s. 74). Moğolistan'da Erlik olarak anılan insan-boğa karışımı bir baş figürü mevcuttur (Çoruhlu, 2017b, s. 71). Erlik her ne kadar insan biçimli düşünülmüş olsa da bu özelliklerine bazı hayvansal unsurlar –boynuz gibi-[111] eklenerek yapılan tasvirleri yaygındır. Buradan yola

[109] "İlk araştırmada Gök Tanrı ile Ülgen arasında hiçbir bağın bulunmadığını ve bu iki ilah adının birbirinden farklı varlıklar olduğunu ortaya koymuştur. Büyük devletler kuran bozkır kavimlerinde Ülgen adında bir varlık bilinmez. Bozkır Türkleri, devletin ve milletin tek koruyucusu ve tek yaratıcısı olarak Tanrı'yı bilirler. Diğer taraftan evrenin yaratılışı ve dünyanın sonu ile bağlı mitlerde başrolü Ülgen değil, Kayra Kan almaktadır. Bu ise Tanr'ının sıfatlarından biri olan Kayra Kan'dan başkası değildir. Avcı toplayıcı Türk topluluklarında zamanla Şamanlığın büyük katkısı sonucunda Gök Tanrı arka planı itilmiş ve Ülgen, Baş Tanrı rolünü üstlenmiştir." (Bayat, 2017, ss. 306-307).

[110] Ülgen'in yardımcı ruhlarının görevleri şu şekildedir: Yayık, yeryüzünde yaşayarak Ülgen ile insanlar arasında vasıtacılık yapmaktadır. Suyla, insanın yerdeki muhafızıdır ve insanın hayatındaki değişiklikleri haber verir Karlık, Suyla'nın yakın arkadaşı ve onunla aynı görevdedir. Utkuçı, gökte yaşar ve Ülgen'in elçisidir (Anohin, 1998, ss.415-416; Çoruhlu, 2017b, ss. 34-36).

[111] "Türk mitolojisinde yeraltı dünyasının hâkimi Erlik'in ve onun Yakutlarda karşılığı olan Arsaan Duolay'ın boynuzlu tasvir edilmeleri boynuzu güç, hâkimiyet sembolü ile beraber hem de Tanrısal işaret olarak hesap etmeye imkân verir." (Bayat, 2017, s. 189).

çıkarak onun tasvirlerindeki sert ve korkutucu görünümün metamorfoz yoluyla sağlandığı söylenebilir.

Altaylılarda Umay, Yakutlar'da ise Ayısıt adıyla anılan dişi ruh, kadınların ve çocukların koruyucusu olarak bilinir. Bu ruh genellikle kuş biçiminde tasavvur edilmiştir (Çoruhlu, 2017b, s. 74). Boynuzlu olarak betimlendiği tasvirler de bulunmaktadır (Bayat, 2019, s. 68). Yakutlar'da Ayısıtların gökten gümüş tüylü beyaz bir kısrak suretinde inerek yele ve kuyruklarını kanat gibi kullandıklarına (İnan, 2015, s. 37) ya da kuğu donunda göründüklerine (Bayat, 2016, s. 37) dair inanışlar mevcuttur. Yaşar Çoruhlu, Türk mitlerinde düalist anlayışın etkisine bağladığı bir tür avatar olgusundan söz eder. Buna göre olumlu özellikleriyle öne çıkan ruhların kötü yönlerini temsil eden başka şekilleri de mevcuttur. Örneğin Al Karısı olarak bilinen demonik varlık, Umay'ın kötü vasıflı bir versiyonu olarak yorumlanabilir (Çoruhlu, 2017b, s. 47, 75). Umay'ın kuş biçimli, kanatlı veya boynuzlu tasvirlerinin yanı sıra Ayısıtların kısrak ya da kuğu biçiminde görünmeleri bu ruhların metamorfik özelliklerinin başında gelmektedir. Bu durum, ruhun hayvan biçiminde temsil edildiği eski Türk inanışlarıyla da örtüşmektedir.

Türk mitolojisinde antropogoni yani insanın yaratılışına dair çeşitli anlatılar mevcuttur. Bu çalışmada konu bağlamında ilgili olan örneklere değinilmeye çalışılmıştır. Bir anlatıya göre Tanrı, insanı yarattıktan sonra onu korumak için başına bir bekçi koyar. Ancak Şeytan gelir ve bu bekçiyi kandırır. Bunun üzerine Tanrı bekçiyi köpeğe dönüştürerek cezalandırır (Gültepe, 2017, s. 399; Çoruhlu, 2017b, s. 165; Bayat, 2019, s. 48). Bu mitte metamorfoz Türk efsane ve masallarında sıkça görülen cezalandırma aracı olarak kullanılmaktadır.

Yakutlarda ilk insanın gökten inen yarı at, yarı insan şeklinde bir varlıktan türediğine inanılan efsaneler mevcuttur. Ayrıca ilk insanların ağaç dalında meyve gibi ortaya çıktığına dair bir inanç da bulunmaktadır (İnan, 2015, ss. 12-13). Bu inancı bitki-insan metamorfozu bağlamında değerlendirmek mümkündür. Bir başka anlatıya göre; Tanrı, Erlik'in körük, çekiç ve örsünü alıp ateşe atar. Körük bir kadın, çekiç ise bir erkeğe dönüşür. Tanrı kadını yakalayarak yüzüne tükürdüğünde kadın bir kuş olup uçar. Bu "kurday" adı verilen ve eti yenmeyen bir kuştur. Aynı şekilde Tanrı erkeği yakalayıp yüzüne tükürdüğünde de o, "yalban" denilen bir kuşa dönüşür (İnan, 2015, s. 18; Seyidoğlu, 2017, s. 43). Mitte öncelikle cansız varlıkların insana daha sonra da insanın hayvana dönüşmesi söz konusudur. Kadın ve erkeğin kuşa dönüşmesi ise metamorfozun köken mitlerinin izahında kullanılmasıyla ilişkilidir.

Türk mitolojisinde diğer bazı mitolojilerde olduğu gibi evrenin parçalanmış bir hayvan ya da yaratığın vücudundan yaratıldığına ilişkin bir inanış bulunmamakla birlikte doğa ve zaman algısında zoomorfik öğelere sıkça rastlanır. Örneğin, dünyanın çeşitli hayvanların

üzerinde durduğuna inanılması, kozmik cisimlerin ve burçların hayvan biçiminde düşünülmesi ya da on iki hayvanlı Türk takviminde olduğu gibi zamanın bölümlenmesinde hayvanların kullanılması gibi unsurlar mevcuttur (Bayat, 2017, s. 64). Türkler arasındaki yaygın bir inanışa göre dünya, boz bir öküzün boynuzları üzerinde durmaktadır (Ögel, 2014a, s. 476). Emel Esin, bu kozmolojik anlayışın kökeninde yeraltı tanrısı Erlik'in öküzün üzerinde bulunduğu tasvirlerin etkisine dikkat çekmektedir (Esin, 2001, s. 74). Bazı anlatılarda, Kırım Türkleri'nde olduğu gibi, dünya bir boğanın üzerinde dururdu. Boğanın altında bir deniz, denizde ise büyük bir balık olduğuna inanılırdı (Ögel, 2014b, s. 322). Dünyayı üzerinde taşıdığına inanılan hayvanlar arasında balık, kaplumbağa ve ejderha gibi mitolojik hayvanlar yer almaktadır (Ögel, 2014a, ss. 472-477).

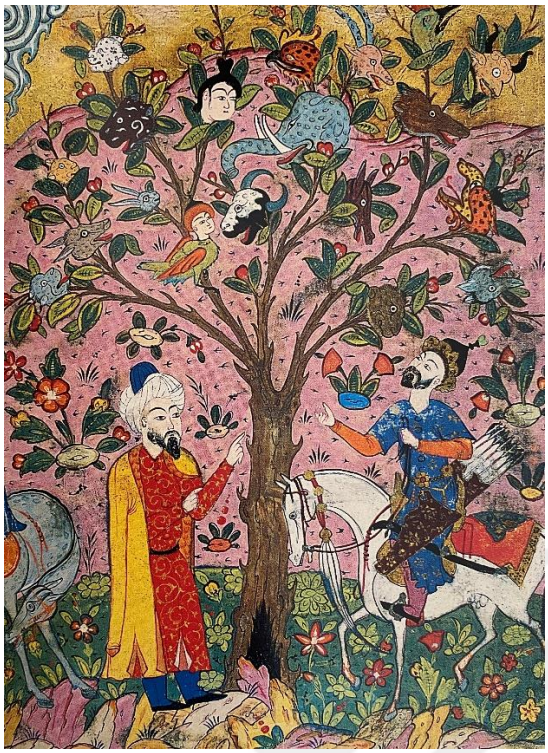
Burçların tasvirinde de metamorfik bir yaklaşımın varlığı dikkat çekmektedir. Çeşitli hayvanların birleşimine dayanan ya da insan-hayvan karışımı hibrit varlıkların öne çıktığı bu tasvirler, dönüşüm temasını örneklendirmesi bakımından önemlidir. Ayrıca on iki hayvanlı takvimde görüldüğü gibi zamanın bölümlenmesinde hayvan adları kullanılırken; maskeli figürler, hibrit varlıklar ve zoomorfik temsiller, Türk sanat tarihindeki örneklerde öne çıkan unsurlar olmuştur. Nitekim Uygur ya da T'ang dönemine ait bir heykelin gövdesi insan biçiminde olup başı ise tavuk şeklindedir (Çoruhlu, 2017b, ss. 246-247).

Türk mitolojisinde ağaç, yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünü birleştiren vasfıyla göğün direği olarak kabul edilir. Türeme efsanelerinde, varlığın kaynağını sunan ağaç inanışları dikkat çekicidir (Roux, 2005, s. 342). Eski Türklerde, ruhların ağaçta kuş biçiminde yaşadığına dair inanışlar bulunmaktadır (Çoruhlu, 2017b, s. 177). Türklerin kutsal saydığı birçok ağaç türü mevcuttur. Ardıç, kavak, kayın ve çam bunlardan bazılarıdır. Diğer yandan meyveleri insan başları ya da horoz, tilki, tavşan gibi hayvanlardan oluşan Vak Vak ağacı,[112] metamorfoz teması bağlamında en dikkat çekici örneklerden birini oluşturur. Ağacın bu nitelikleriyle bitki-insan veya bitki-hayvan metamorfozunu temsil ettiği söylenebilir (Çoruhlu, 2017b, s. 179) (Şekil 77-78).

[112] Vak vak ağacı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: (And, 2018, ss. 310-315).

Şekil 77

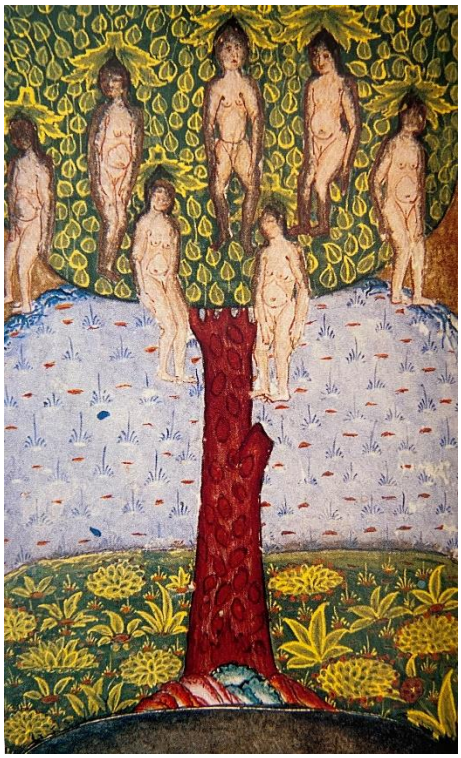
Vakvak Ağacı



(And, 2018, ss. 311-312)

Şekil 78

Vakvak Ağacı



(And, 2018, ss. 311-312)

Mitlerin önemli işlevlerinden biri, evrendeki canlı-cansız her şeyin kaynağını ve kökenini izah etmektir. Bu yönüyle köken mitleri ile dönüşüm olgusu arasındaki ilişki değinilmesi gereken önemli bir konudur. Bu ilişkinin altında, görünür dünyadaki varlıkların bir zamanlar başka bir formda olduğu ve çeşitli sebeplerle dönüşüm geçirerek bugünkü hâllerini aldığı düşüncesi yatmaktadır. Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi 1* adlı eserinde, türeyiş mitlerindeki insan-ağaç, insan-kuş ya da insan-hayvan akrabalığının, köken mitlerinde insanların bu varlıklara dönüşmesi şeklinde korunduğunu ifade etmektedir (Bayat, 2017, s. 200). Özellikle hayvanlarla ilgili köken mitlerinde bu varlıkların kurtuluş, kaçış veya ceza vb. gibi nedenlerle insanların dönüşüm geçirmiş şekli olduğuna inanılmaktadır (Bayat, 2017, s. 198). Örneğin, köstebeğin oluşumunda tanrının cezalandırması sonucunda hayvana dönüştürülen bir insan söz konusudur (Boratav, 2016, s. 77). Yine bir efsanede, dileği kabul olan bir gelin, kaynanasına hitaben "an an" diyerek kuşa dönüşür; ardından kaynanası da "dur dur" diyerek onu takip eder ve kuşa dönüşür. Bu anlatı, Andur kuşlarının kökenine dair mitolojik bir açıklamayı içerir (Bayat, 2017, s. 199). Benzer biçimde bitkilerin kökenini dönüşüm motifiyle açıklayan çok sayıda efsane ve inanış vardır.[113] Tabiat unsurları ve gök cisimlerinin kökeninin izahında da metamorfoz olgusundan faydalanıldığı görülür (Bayat, 2007, ss. 201-202). Mite göre iki avcı, atları ve üç köpeğiyle ava çıkar. Av esnasında yollarını kaybederek hayvanlarıyla birlikte donarlar ve gökyüzünde Büyük Ayı takımyıldızına dönüşürler (Taş, 2011, s. 222). Ağrı Dağı ve Ülker Yıldızı gibi doğa unsurlarının kökeninin izahında da bu tür efsanelerin varlığı bilinmektedir (Bayat, 2017, ss. 202-203, 291). Bu örneklerden hareketle canlı ve cansız nesnelerin kökeninin izahında metamorfozun önemli bir rolünün olduğu anlaşılmaktadır.

Metamorfozla ilişkili olarak ele alınabilecek önemli konulardan biri de bozkır kültüründe merkezi bir yere sahip olan av ritüelleridir. Bu ritüellerde avlanırken hayvan postu giymek veya maske takmak bir anlamda avcının hayvana dönüşmesini ifade eder. Mircae Eliade'ye göre (2018), şamanların çeşitli nedenlerle başvurduğu yırtıcı hayvana dönüşme olgusunun arkaik kökenleri, Sibirya kavimlerinin av ritüellerine dayanmaktadır (s. 471). Bu dönüşümün arka planında, insanın avladığı hayvanın gücünden korkması ve ona saygı duyması gibi nedenler yatmaktadır. Carter'a göre ise hayvanın postunu giyerek ve çıkardığı sesleri taklit ederek onun biçimine bürünmek, insanın hayvanla eşit bir konuma gelmesini sağlar. Bu da avlanmanın başlıca yöntemlerinden biri olarak görülmüştür (Akt., Çoruhlu, 2017b, s. 232). Av hayvanı aynı zamanda güç sembolüdür. Bu açıdan avcı, çeşitli yollarla alt ettiği hayvanın gücünün kendisine geçeceğine inanır. Nitekim kaya ve duvar resimlerine akseden bu av

[113] Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Şen, 2021; Gezgin, 2021).

sahneleri, insan-hayvan arasındaki güç mücadelesini yansıtan en erken ve en temel örneklerdendir (Tepe, 2023, s. 56).

Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi 2* adlı eserinde kel olmanın da bir tür don değiştirme (metamorfoz) biçimi olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, kel olmayan alpler ve yiğitler, büyük savaşlara girerlerken atlarıyla birlikte don değiştirip kel oluyorlardı. Bu dönüşüm sürecine türlenme deniyordu. Türk mitolojisinde kellik, yalnızca fiziksel bir özellik olmayıp aynı zamanda ustalık, tecrübe, kurnazlık ve bilgelik gibi niteliklerin sembolü olarak geçmektedir. Kel donuna girmek ise kişisel gücün arttırılması anlamına gelmekteydi. Bu açıdan kel donuna giren alpler, ilahi güçlerle donatılmış oluyordu (Ögel, 2014b, ss. 105-107).

Destan, masal ve efsanelerde metamorfoz.

Türk mitolojisinin önemli bir yansıması olan destan, efsane ve masal gibi halk edebiyatı ürünlerinde metamorfoz (şekil değiştirme/don değiştirme), önemli bir motif olarak dikkat çekmektedir. Konuyla ilgili birçok araştırma yapılmış olmakla birlikte[114] bu motifin yer aldığı bütün anlatı unsurlarının tespit edilerek çalışmada ele alınması, tezin kapsamı ve amacı açısından mümkün değildir. Bu bölümde çalışmanın amcına uygun olarak başta Dede Korkut Hikâyeleri ve Oğuz Kaan Destanı olmak üzere temel kaynaklardaki öne çıkan örneklere yer verilmeye çalışılmıştır.

Şekil değiştirme motifi; efsane, masal ve destan gibi çeşitli halk edebiyatı ürünlerinde sıklıkla yer almaktadır. Masal ve destanlarda görülen şekil değiştirmelerin genellikle geçici, efsanelerde yer alanların ise kalıcı olarak gerçekleştiği alandaki araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir (Ergun, 1997, s. 175). Efsanelerdeki şekil değiştirme motiflerinin en yaygın biçimi taş kesilmedir. Ondan sonra ise hayvana dönüşme gelmektedir (Ergun, 1997, s. 174). Taş kesilme motifinin merkezde olduğu efsaneler içinde ise Gelin Kaya efsaneleri[115] önemli bir yer tutar. Bu efsaneler, kıvrımları insan veya hayvana benzeyen kayalara dayandırılan anlatıları

[114] (Köşker, 2022; Metin, 2018; Polat, 2022; Kaplan, 2010; Çotulay, 2022; Yeşil, 2015; Aslan, 2004; Türkan, 2016; Kumartaşlıoğlu, 2017; Özcan & Kaval, 2019; Demirtaş, 2020; Türker İlter, 2016; Abdürrezzak, 2017; Turan, 1990; Türkan, 2008; Yiğit, 2023).

[115] Kızılcahamam'ın Taşlıca köyünde gerçekleştiğine inanılan efsaneye göre; Oruç Gazi Dede adlı bir ulu zat düğün alayının önüne çıkarak «Davul çalmayın eğer çalarsanız bir uğursuzluk gelip sizi bulacak» der ancak aldırış eden olmaz. Davullar çalınınca gök gürler şimşek çakar, gelin alayıyla birlikte gelin de atıyla beraber taşa dönüşür. Başka bir efsanede "Keban'ın güneyinden geçen çayda, bahar ile birlikte seller akmaktadır ve çayın geçilmesi mümkün değildir. Sabahleyin kucağında çocuğuyla hayvanlarını bu çaydan geçirmek isteyen bir kadın, çayın kenarına gelir ve bu durumu görünce Allah'a yalvarır. "Yarabbi bize acı ve merhamet et. Bana acımıyorsan, çocuğuma acı... Bu seli durdur. Eğer bu seli durdurursan ve karşıya geçersem, bu fakir hâlimle bu koyunlarımdan birini sana kurban keseceğim" der. Kısa bir zaman sonra yağış durur ve seller kesilir. Kadında sırtında çocuğu ve koyunlarıyla birlikte karşıya geçer. Kadın verdiği sözü hatırlayarak "Ya Rabbi eğer suları durdurursan sana bir kurban keseceğim demiştim. İşte sana kurban" der ve saçından bulduğu biti yakalayıp, iki parmağı arasında ezerek yoluna devam eder. Tam o sırada, Allah'ın gazabı üzerine iner ve taş kesilir. 2,5 m. yüksekliğindeki kayanın dikkatli bakıldığında, o kadın ve sırtındaki çocuğunu tasvir ettiği söylenmektedir." (https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/elazig/kulturatlasi/tas-olan-kadin-efsanesi) (Erişim Tarihi 28.05.2024)

içerir (Boratav, 2016, s. 84) (Şekil 79-80). Gelin Kaya efsanelerinde yer alan taş kesilme motifi, çoğu zaman bir ceza ya da mükâfat sonucu gerçekleşmekle birlikte halk kültüründeki bazı değerlerin tabulaştırılarak korunmasına hizmet eden bir işlevinin olduğu da belirtilmiştir (Feyzioğlu, 2011, ss. 121-122).

Efsanelerde yer alan şekil değiştirme motifi, daha çok canlı ya da cansız varlıkların kökenini izah etmek için kullanılmıştır. Buna ilaveten bir olayın sebebini ve teşekkülünü açıklamak için de kullanıldığı bilinmektedir. Hayvana, bitkiye, gök cisimlerine, tabiat olaylarına veya insana dönüşme gibi farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Efsanelerde yer alan bazı şekil değiştirme örnekleri arasında; düşman eline düşen gelin ya da kızların, yalan söyleyenlerin veya hile yapanların taş kesilmesi; annesinin sözünü dinlemeyen çocukların kuşa dönüşmesi; çiçek açan zambakların buza dönüşmesi; düşmanların taşa çevrilmesi; demire dönüşen kadınlar; dağa çevrilen kişiler; çirkin kız donuna giren kızlar gibi çeşitli örnekler sayılabilir (Ergun, 1997, s. 167; Bayat, 2019, ss. 108-119). Başka bir örnekte, Tokat'ın bir köyüne ait bir efsanede, ağacı kesmeye giden bir ormancı, kendisine doğru yaklaşan bir kadının bir anda büyük bir ağaca dönüştüğünü görünce ağacı değil kendisini keser (Boratav, 2016, s. 30). Bu anlatı, dönüşümün kişinin üzerinde yarattığı ruhsal değişikliğe vurgu yapması bakımından önemlidir.

Şekil 79

Kızılcahamam Gelin Kayası



(Gelin Kayası, 2023)

Şekil 80

Taş Olan Kadın



(Taş Kadın, 2015)

Destanlarda metamorfoz, kahramana yer ile gök arasında hareket etme kabiliyeti kazandırması bakımından önemlidir (Çoruhlu, 2019b, s. 179). İkinci Göktürk Türeyiş Destanı'nda, hükümdar A-pang-pu'nun dört oğlundan birinin kuğuya dönüştüğü anlatılmaktadır (Taş, 2011, s. 133). Ak-Toyçı Destanı'nda ise bir çocuk, Ak-Kurt tarafından Erlik'in kötülüklerinden korunur. Masalın sonunda bu kurt, kahramanın büyük kardeşine dönüşerek metamorfoz geçirir (Taş, 2011, ss. 152-153). Manas Destanı'nda, Manas'ın annesi Çıyırdı, rüyasında yediği elmanın içinden bir ejderha çıktığını ve bu ejderhanın ata dönüştüğünü söyler (Gültepe, 2017, s. 274). Aynı destanda Manas'ın peşine düştüğü kurt, bir mağaraya girer. Manas da peşinden girince kanatlı atları olan kırk kişi görür. Manas kurdu sorunca onlar "Kurt biziz, biz kırklarız" derler. Manas bu söze inanmaz. Ancak içlerinden biri orada kurt şekline girince Manas inanır (Gültepe, 2017, s. 295). Altay-Buuçay Destanı'nda bir at, don değiştirerek insana, ceylana ya da kuşa dönüşebilmektedir. Er-Samur Destanı'nda ise kahramanla atı aynı anda şekil değiştirebilmektedir (Gültepe, 2017, s. 553).

Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz'un fiziksel özellikleri tanımlanırken çeşitli hayvanlara benzerliği vurgulanır. Ayakları öküzün ayağına, bileği kurdun bileğine, omzu samurun omzuna, göğsü ise ayının göğsüne benzetilirken vücudunun bir hayvanınki kadar kıllarla kaplı olduğu ifade edilir (Ögel 2014a, s. 131; Çoruhlu, 2017b, s. 68). Bahaeddin Ögel bu benzetmeleri mecazî birer anlatım olarak değerlendirmiş ve don değiştirme ile doğrudan bir ilgisi olmadığını belirtmiştir (Ögel, 2014b, s. 676). Buna karşın Yaşar Çoruhlu, Oğuz'un bedeninin hayvani özelliklerle tanımlanmasını, hayvan biçimine girme temasına işaret olarak yorumlamaktadır

(Çoruhlu, 2017b, s. 239). Destanda geçen İt-Barak[116] kavmi de metamorfoz teması açısından ilgi çekicidir. Bu topluluk, kuzey ve doğu Türklerinin folklorunda yer alan köpek başlı insanlar olarak tanımlanır. Destanda Oğuz Kağan'ın kuzeybatıdaki karanlık ülkelere yaptığı akınlarda karşısına çıkan bu varlıklar, insan-hayvan karışımı nitelikleriyle dikkat çeker. Yine destana göre Oğuz'un, at sürülerini ve halkı yiyen vahşi bir canavarı öldürdüğü anlatılır. 'Kıyand'[117] veya 'kat' olarak isimlendirilen tek boynuzlu bu yaratık, gergedan olarak tanımlansa da tam karşılığı kesin olarak bilinmemektedir (Ögel, 2014a, s. 156). Diğer yandan Azrail'in Oğuz Kağan'a kuş donunda göründüğü kaynaklarda geçmektedir (Ögel, 2014b, s. 614). Bu anlatımın, tanrısal gücün hayvan biçiminde tezahür etmesine örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Türklerin millî destanı olarak nitelendirilen Dede Korkut Kitabı'nda, son derece yaygın bir motif olan şekil/don değiştirme olgusuna sıkça rastlanmaktadır. Eserde tespit edilen başlıca metamorfoz örneklerinden biri "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı" adlı bölümde yer alır. Burada Azrail, Deli Dumrul'un karşısına kendi sureti dışında "heybetli bir ihtiyar" ve "güvercin"[118] donunda çıkar. Bu anlatı, bir melek olan Azrail'in hem insan hem de kuş biçiminde tezahür etmesi bakımından önemlidir. Ayrıca Azrail'in "al kanatlı Azrail" şeklinde betimlenmesi, halkın zihninde meleklerin kanatlı varlıklar olarak tasavvuru ve ruhsal varlıkların kuşlara ait bir uzuv olan kanat ile birlikte düşünülmesi anlayışıyla örtüşmektedir (Ergin, 2018, ss. 125-127).

"Kam Püre'nin oğlu Bamsı Beyrek Destanı" adlı bölümde Dede Korkut'u öldürmek maksadıyla kılıcını çeken Deli Karçar'ın, Dede Korkut'un "Çalarsan elin kurusun" duasıyla elinin havada asılı kalması, halk anlatılarında sıkça rastlanan taş kesilme motifiyle ilişkilendirilmektedir (Ergin, 2018, s. 72). Benzer bir taş kesilme örneği, "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı" adlı bölümde geçmektedir. Boğaç Han'ın annesi, yaralı oğlunun başında "Koşar senin geyiklerin Kazılık Dağı. Koşar iken koşmaz olsun taş kesilsin." diyerek beddua eder (Ergin, 2018, s. 31) ve oğluna zarar verenlerin taş kesilmesini diler (Türker İlter, 2016, s. 1423). Diğer yandan "kılık" sözcüğünün Eski Türkçede "yaratılış, huy ve davranış" anlamlarına

[116] Köpek başlı insanlar Eski Mısır, Çin, Hindistan ve Rusya gibi çeşitli ülkelerin anlatılarında da yer almaktadır. Ögel, Oğuz destanındaki köpek başlı insanların Kuzey-batı Rusya'daki Borus'lar olabileceği çıkarımında bulunur. (Ögel, 2014a, s. 213). Farsça Oğuzname'de İt-Barak yerine Kıl-Barak geçmekte olup İdil nehrinin ötesindeki karanlık ülkelerde yaşadıkları belirtilir (Ögel, 2014a, s. 209). Türkler Müslüman olduktan sonra Barak yerine Burak'ı geçirdiklerine dair yorumlar mevcuttur (Ögel, 2014a, s. 211). İnan'a göre bu bir İskit efsanesidir. Köpek başlı insan vücutlu bir topluluk hakkındadır. Kaynaklarda geçtiğine göre konuştukları dil anlaşılmaz, bazı yerlerde de sadece erkekler böyle olup kadınlar normaldir. "Kuzey ve Doğu Türklerinin folklorunda 'İt başlı, sığır ayaklı' bir ulus bulunduğu hakkında çok yaygın bir efsane vardır." (İnan, 1998, s. 217). Abdülkadir İnan, bu efsanenin örneklerine Başkurtlarda, Sibirya Türklerinde, Kıpçaklarda da rastlandığını ifade eder. Bir motif olarak Yunan edebiyatında da yer alır. Efsane, Çin'de de bilinmektedir.

[117] Ögel bu yaratığın büyük, yırtıcı ve gerçek bir hayvan olduğunu olağanüstü bir tarafının bulunmadığını belirtir (Ögel, 2014b, s. 711).

[118] Er-Sogotoh efsanesinde de Azrail (cehennem zebanisi Buura-Dohsun), mağlup olunca karga şekline girerek kaçar (Ögel, 2014a, ss. 117-120).

geldiğini belirten Bahaeddin Ögel, yine bu bölümde Banu Çiçek'in düğününde Bamsı Beyrek'in kılık değiştirerek bulunmasının "kel ozan donu"na (Ögel, 2014b, s. 108) girmeyi örneklendiren bir tür don değiştirme olduğunu ifade eder (Ögel, 2014b, s. 702). Burada Beyrek, "kılık değiştirme" yoluyla ozan kılığına girmiştir.

"Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan" adlı bölümde yer alan Tepegöz, bir çoban ile peri kızının birlikteliğinden doğan, doğaüstü özelliklere sahip bir varlık olarak karşımıza çıkar. Tek gözü, bedeninde gözünden başka yerde et bulunmaması ve insan yiyerek beslenmesi gibi metamorfik özellikleriyle dikkat çeker. Ayrıca bu bölümde yer alan peri kızı ise kanatlı ve dişil özellikleriyle doğaüstü bir varlık olarak öne çıkar. Yine eserde geçen yedi başlı ejderha, çok başlı ve yılan suretli yapısıyla korkutucu bir görünüm arz eden canavarların bir örneği olarak değerlendirilebilir (Ögel, 2014b, ss. 718-719).

Altay Türklerine ait önemli bir kahramanlık anlatısı olan Maaday Kara Destanı, metamorfoz konusunda zengin örnekler içermektedir. Destanda Kara Kula Han tarafından ailesi esir alınan Kögüdey Mergen'in ailesini ve onlarla birlikte tüm halkını kurtarma serüveni anlatılır. Destanın kahramanı Maaday Kara'nın oğlu Kögüdey Mergen ve atının yanı sıra destandaki diğer bazı karakterler de şekil değiştirme yeteneğine sahiptir. Yaşar Çoruhlu'ya göre, "Bir insanın göğe çıkabilmesi veya yeraltına inebilmesi için 'biçim değiştirme'ye ve olağanüstü araçlara sahip olmaya ihtiyacı vardır. Biçimine girilen kuşlar veya çoğu yırtıcı ya da güçlü varlıklar olan hayvanlar bunlardandır." (Çoruhlu, 2016, s. 786). Destanda Kögüdey Mergen, silkinme yoluyla sık sık Tastarakay adlı başka bir kişiye, kıratı ise bir Torbok'a dönüşür (Maaday Kara, 2020, s. 62). Buna ilave olarak Kögüdey Mergen, dört kanatlı bir kara kartala, atı ise dört kulaklı bir kurda dönüşmektedir (Maaday Kara, 2020, s. 72). Ayrıca destanda Erlik Bey'in kızı Abram-Moos Kara Taacı, ihtiyar kadın Cebelek'e dönüşmektedir (Maaday Kara, 2020, s. 94).[119] Destanın sonunda Kögüdey Mergen ve eşi göğe yükselerek yıldızlara dönüşür (Maaday Kara, 2020, s. 113). Destanda insandan insana, insandan hayvana ve hayvandan hayvana doğru gerçekleşen çok sayıda metamorfoz örneği yer almaktadır. Bunların saklanma, gizlenme, hızlanma, hatta zaman zaman eğlenme gibi amaçlar taşıdıklarını söylemek mümkündür (Maaday Kara, 2020, s. 107). Destanda özellikle dikkat çeken bir diğer örnek ise Kögüdey Mergen'in Kara Kula Han'ı öldürebilmesinin, onun ruhunu temsil eden üç bıldırcını öldürmesiyle mümkün olmasıdır. Bu anlatı, Türk mitolojisinde yer alan koruyucu ruh (arvah) anlayışıyla ilişkilidir. Buna göre kişinin yaşamı, koruyucu ruhunun yaşamına bağlıdır

[119] Destanda geçen metamorfoz konulu diğer örnekler için bkz. (Maaday Kara, 2020, s. 63, 66, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 84, 97, 102, 103, 104, 107).

(Çoruhlu, 2016, s. 792). Dolayısıyla bıldırcınların ölümü Kara Kula Han'ın da sonu anlamına gelmektedir (Çoruhlu, 2016, s. 792).

Türk destanlarında yer alan diğer metamorfik varlıklar arasında; Güney Sibirya'daki Minusinsk Tatarlarına ait bir Türkçe destanda geçen "kırk başlı öküz" (Ögel, 2014a, ss. 125-126), Katay-Han'ın kırk boynuzlu boğası (Akt., Ögel, 2014a, s. 67; Ögel, 2014b, ss. 553-554) ve Demir-Dağ'da oturan, bir kişinin sekiz kişilik güce sahip olduğu anormal vücutlu insanlar (Ögel, 2014a, s. 68) sayılabilir. Bu varlıklarda özellikle baş ve boynuz gibi gücü sembolize eden uzuvların arttırılarak metamorfik varlığın güçlendirildiğini ayrıca insan bedeninin sekiz kat büyük bir şekilde tasavvur edilmesi yoluyla bu varlığın mücadelesi güç ve başa çıkılması zorlu bir hâle getirildiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan metamorfik nitelikler, halk hikâyeleri, destanlar ve masallarda genellikle kahramanın mücadele ettiği düşman ya da karşı gücü vurgulamak veya bu gücü olağanüstü kılmak için kullanılmaktadır. İnsanların metamorfik yaratığın bedensel gücünü alt edebilmek için zekâ ve kurnazlığa başvurduğu görülür. Metamorfik yaratığı yenen kahraman ise arttırılmış gücün üstesinden gelerek dolaylı yoldan kendi gücünü de arttırmış olur.

Metamorfik varlıklar.

Bahaeddin Ögel, her büyük milletin mitolojisinde kutsal, büyük ve efsanevi bir kuş figürünün bulunduğunu ifade etmiştir (Ögel, 2014a, s. 121). Mısır mitolojisinde Phoenix, İran mitolojisinde Simurg, Arap-İslam kültüründe Anka ya da Zümrüdüanka, Hint mitolojisinde Garuda, Türk kültür ve mitolojisinde ise Karakuş fantastik bir hayvanın türevleridir (Çoruhlu, 2017b, s. 200). Farklı kültürlere ait olan bu kutsal kuşların zaman içerisinde birbirleriyle etkileşimlerinin yanı sıra kendi isim ve tasvirleriyle de Türk sanatı ve mitolojisinde yer aldıklarını söylemek mümkündür. Örneğin, gövdesi, kol ve bacakları insan görünümünde olan Garuda, kartal başı, gagası ve pençelerine sahiptir (Çoruhlu, 2017b, s. 200). Bununla birlikte kadın başlı ve kuş gövdeli mitolojik yaratık olan Harpi ise Türk mitolojisinde Hüma ve Umay gibi isimlerle anılmaktadır. Bu figürler, kuş-insan karışımı hibrit yapılarıyla hem koruyucu nitelikler hem de ruhsal anlamlar taşırken kutsiyet, özgürlük, yeniden doğuş ve gökle bağlantı gibi kavramların sembolü olarak değerlendirilmiştir.

Türklerde kuş, ruh simgesi olarak anılmasının yanı sıra Türk sanatında kartal ve diğer yırtıcı kuşların hükümdarlık ve beylik sembolü olduğu bilinmektedir (Çoruhlu, 2014, s. 55). Dünya Ağacının tepesine tüneyen çift başlı kartal ise tanrının büyük ve güçlü bir bekçisi olup gökleri korumakla vazifelidir (Ögel, 2014b, s. 377). Metamorfik bir varlık olarak çift başlı kartal, tek bir vücutta iki başa sahip olmasıyla hem simgesel hem de görsel açıdan dikkat çekici

bir figürdür. Bahaeddin Ögel'e göre "çift veya yedi başlı oluş, o mahlûkun başının sayısı kadar, kuvvetinin de artmış olduğunu gösteren bir semboldür." (Ögel, 2014a, s. 649).

Türk mitolojisinde örneklerine rastlanan Sfenksler; insan başlı (kadın veya erkek), boğa gövdeli, aslan ayaklı ve kartal kanatlı olabilen, hayali ve melez yaratıklardır (Çoruhlu, 2014, s. 19). Grifonlar ise kartal başı ve pençesine, aslan gövdesine sahip; kanatlı ya da kanatsız biçimde tasvir edilen hayali yaratıklardır. Grifonlar, mücadele sahnelerinde genellikle güçlü ve zafer kazanan tarafı sembolize eder (Çoruhlu, 2014, s. 7). Türk sanatında yer alan kanatlı aslanların ise göğe ait bir unsur olarak değerlendirildiği çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir (Çoruhlu, 2017b, s. 207).

Ejder, uçabilme, yürüyebilme yüzebilme ve sürünebilme yetileriyle metamorfik açıdan en önemli düşsel varlıklardan biri olarak kabul edilmektedir (Şahin, 2001, s. 44). Aynı zamanda dönüşümü simgeleyen önemli bir semboldür (Kar, 2022, s. 460). Ejderin önemi, hem çeşitli hayvanlara ait pençe, boynuz ve yüzgeç gibi unsurları bünyesinde barındıran melez bir varlık olmasından hem de mevsim geçişlerinde metamorfoza uğrayarak yeraltı ve yeryüzünde geçirdiği dönüşümlü yaşamından kaynaklanmaktadır. Su ve bolluk simgesi olan ejderin yılanla timsaha yakın bir türün çeşitli hayvanlarla birleşmesiyle meydana geldiği düşünülmektedir (Esin, 2004, s. 131). "Ejderin anlamı kadar, bedeni de zamanla çeşitlilik kazanmıştır." (Koçak & Gürçay, 2017, s. 39). Ejder ve ondan türetilen ejderha; kanatlı, kanatsız, kurt başlı, ağzından ya da gözünden alevler çıkan, tek başlı, üç başlı, yedi başlı gibi pek çok biçimde tasavvur edilmiştir (And, 2018, s. 322). Türk sanatında ise yılan veya balık bedeniyle, bars, aslan ve kaplan cinsinden hayvanların başı ya da bedeninden oluşan evren/ejder tasarımlarına rastlanmaktadır (Esin, 2004, s. 137). Kök-luu olarak adlandırılan gök ejderi, ilkbaharda yeraltından yeryüzüne doğru çıkar. Bu süreçte gök unsurunun özelliklerini kazanmaya başlar. Başının üzerinde uçmasına yarayan bir çıkıntı oluşur. Kanatlar, pullar ve boynuzlarla dönüşümünü tamamlayarak gökyüzüne yükselir. Bulutların arasında uçarak yağmur yağdırır (Esin, 2001, s. 82; Çoruhlu, 2014, s. 33). Luu'dan kök-luu'ya evrilen ejderin bu iki değerlikli varlığı (Roux, 2017, s. 68) aynı zamanda onun metamorfozudur.[120]

Yılanla ilişkili mitolojik yaratıklardan biri de insan başlı ve yılan gövdeli doğaüstü bir varlık olan Şahmaran'dır (İndirkaş, 2013, s. 93). Şahmaran, hem insana hem de hayvana ait özellikleri aynı anda taşımasıyla -tıpkı ejderhada olduğu gibi- birden fazla varlığın fiziki unsurlarını ve buna bağlı olarak eylem kapasitelerini bünyesinde barındırır. Bu anlamda olağanüstü bir gücü simgelemektedir (Sarpkaya, 2018, s. 259). Özetle "yılanın hareketlerindeki

[120] Ejder hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Esin, 2004, ss. 130-148; Çoruhlu, 2014, ss, 30-51; Berkli, 2014, ss. 71-83; Korkmaz, 2008, ss. 61-62; Şahin, 2001; Kar, 2022; Koçak & Gürçay, 2017).

hızlılık, zehrindeki ölümcüllük ve özellikle deri değiştirmesi yönüyle yaşamı yenileyebilme gücü" (İndirkaş, 2013, s. 93) ile insan başının temsil ettiği akıl ve düşünme yetisi birleşerek yılanların şahı denilen metamorfik varlık Şahmaran'ı[121] ortaya çıkarır.

Türklerde at, Tanrı'nın bir hediyesi olarak kabul edilmiş; bu nedenle kutsallık atfedilerek gökle ve Gök Tanrı ile ilişkilendirilmiştir (Berkli, 2007a, s. 66). Bu bakımdan Türk mitolojisinde atın kanatlı olarak tasavvur edilmesi de gök sembolizmiyle ilişkilidir (Çoruhlu, 2017b, s. 211). Ruhlar âlemine yapılan yolculukta atın bir binek ve yol arkadaşı olarak görülmesi onun kanatlı bir varlık şeklinde düşünülmesiyle örtüşmektedir (Berkli, 2007a, s. 69). Türk-İslam mitolojisinde ise Hz. Muhammed'in bineği olan ve bir adımıyla gözle görülebilen tüm mesafeleri aşabilen Burak, genellikle insan (kadın) başlı ve at gövdeli bir varlık olarak tasvir edilir (And, 2018, s. 295).

İslam eskatolojisinde, kıyamet günü ortaya çıkacağına inanılan Dabbetü'l-Arz'ın melez bir varlık olarak çeşitli tasvirleri söz konusudur. İnsan biçimli olacağına dair görüşlerin yanında belirgin bir formunun olmaması, onun mitolojik tasavvurda yeniden üretilmesini kolaylaştırmıştır (Çelik, 2013, s. 54). Mevcut tasvirler arasında, altmış arşın boyunda, kıllarla kaplı bir bedene sahip, sakallı ve boynuzlu, iki kanatlı, öküz başlı, domuz gözlü, fil kulaklı, aslan yeleli, kaplan gibi benekli, koç kuyruklu biçimde betimlenen örnekleri yer almaktadır (And, 2018, s. 303) (Şekil 81). Ancak çeşitli kaynaklarda yer alan Dabbetü'l Arz tasvirlerinin birbirleriyle uyuşmayacak kadar farklılık gösterdiğini de söylemek mümkündür. Kıyamet alametlerinden biri olarak ortaya çıkacağına inanılan bir diğer varlık ise Yecüc ve Mecüc'tür. Biçimsel özellikleri hakkında farklı rivayetler bulunan bu varlıkların; ya bir karış ya da çok uzun boylu oldukları, pençeli tırnaklara, canavarı andıran azı dişlerine sahip oldukları, bedenlerinin kıllarla kaplı olduğu ve güvercin ötüşlü oldukları kaynaklarda geçmektedir (And, 2018, s. 308; Çelebi, 2013, ss. 373-375) (Şekil 82). Yine görülmesi kıyamet alameti sayılan ve olağanüstü güçlere sahip bir yaratık olan Deccal'in de bu olağandışılığını yansıtan tasvirler bulunmaktadır.

[121] İran ve Türk Edebiyatlarında işlenmiş iç çe geçen masalları anlatan Camasbname adlı eserde geçen Şahmaran öyküsü için bkz. (İndirkaş, 2013, ss. 94-102).

Şekil 81

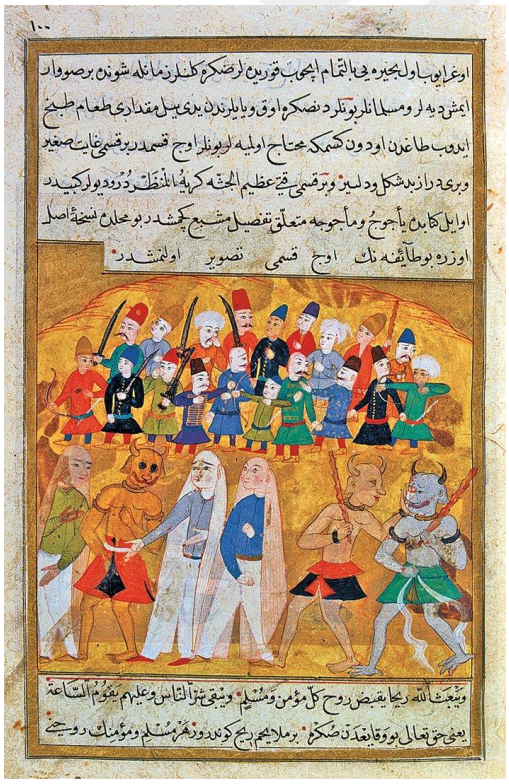
Dabbetü'l-arz'ı Tasvir Eden Bir Minyatür



(And, 2018, s. 302)

Şekil 82

Ye'cuc ve Me'cuc'u Tasvir Eden Bir Minyatür



(Ye'cuc ve Me'cuc, 2023)

Koruyucu ve kötücül ruhlarda metamorfoz.

Eski Türk inanç sisteminde, yeryüzü canlı bir varlık olarak kabul edilmiş; yeryüzünde çeşitli görevleri olan ruhların bulunduğuna hatta her şeyin bir ruhu olduğuna inanılmıştır. Bu inanç doğrultusunda doğa unsurlarını temsil eden kutsal varlıklar, Yer-Sub (Yer-Su) [122] olarak adlandırılmıştır. Dağ, orman, ağaç, kaya, göl ve pınar gibi doğal unsurların her birinin ise kendi koruyucu ruhu, yani *iyesi* bulunduğu kabul edilmiştir. Yeraltı ise Erlik'in vatanı olması nedeniyle Körmes denilen kötü ruhların kaynağı olarak görülmektedir. Erlik, insanlara ve hayvanlara felaket gönderen yeraltı ruhlarının başıdır (Ögel, 2014b, s. 342). Yeraltı dünyasının girişi Duyutpa, Yutpa, Ker-Duyutpa ve Cutpa gibi adlarla anılan hibrit varlıklar tarafından korunur. Bu varlıklar, Erlik'in Toybadım Irmağı kıyısındaki sarayının bekçileridir (Bayat, 2019, s. 52; Anohin, 1998, s. 407). Türk topluluklarında, sayılamayacak kadar çok kötü ruh bulunur. Bunlar, Yakutlarda yek, yör; Moğollarda çidkûr, adbacı, eltkin, venus; Müslüman Türklerde ise cin, peri, makir, şeytan, ifrit ve dev gibi farklı isimlerle anılmaktadır (Bonnefoy, 2000, s. 164). Türk mitolojisinde Şamanizm, Budizm ve Manihaizm gibi inanç sistemleri, Erlik dışındaki şeytan ve cin gibi varlık tasavvurların şekillenmesinde etkili olmuştur (Çoruhlu, 2017b, s. 62; Ögel, 2014b, s. 176) (Şekil 83).

Şekil 83

Cin Tasviri



(Esin, 2019, s. 85)

[122] "Bunlar bir bölgeye hâkim oldukları sanılan dağların ve derelerin, insan ve hayvan şeklinde düşünülen ruhlarıydı. Yer-su ruhlarının ejderden başka şekilleri de vardı. Ötüken dağlarında, belki totemik yüzlü Sır-Tarduş Türklerini koruyan kurt başlı insan şeklinde bir ruh bulunduğu hakkında bir Çin kaydı bulunmaktadır." (Esin, 2001, s. 87).

Şamanist Altaylılara göre ruhlar, gökyüzü, yeryüzü ve yeraltında yaşayanlar olmak üzere mekânsal açıdan üçe ayrılmaktadır. Gök ruhları Kuday, yer ruhları Yer-su ve yeraltı ruhları ise Körmös, olarak adlandırılır. Ontolojik açıdan ruhların tamamı iki çeşittir. Birincisi ezelden beri var olan ilk ruhlar olan tözler; ikincisi ise sonradan var olan ruhlar analmına gelen yayan nemedir (nesne). Ayrıca ruhlar nitelik bakımından iyi ve kötü oluşlarına göre de ikiye ayrılırlar. Bunlar; aru (pak ve temiz) ile kara (habis) ruhlardır. Bu iki ayrı tasnif birlikte değerlendirildiğinde, ruhlar genel olarak arutös, karatös, aru neme ve kara neme olarak dört gruba ayrılmaktadır (Anohin, 1998, s. 404; İnan, 1998, s. 270).

Anohin'in yaptığı derlemelere göre, Altay Türklerinin düşüncesinde insan; ceset ve candan oluşmaktadır. Ceset; et, kemik ve kandan ibaret görülürken cana "süne" adı verilir. Süne yalnızca insan ve hayvanlarda bulunur; bitkilerde bulunmaz. İnsanın süne'si bedeninden ayrılıp dolaşabilir. Bu bedenden ayrılan süne'yi şamanların ve kimi zaman köpeklerin gördüğüne inanılır. Yaşamın temel unsurları olan nefes alma ve gelişme gibi özellikler ise "tın" terimiyle ifade edilir. Tın, insan, hayvan ve bitki başta olmak üzere tüm varlıklarda bulunan yaşamsal bir güçtür (Anohin, 1998, s. 421). Canın başka bir türüne ise "yula" denir. Yula, insanın veya hayvanın eşi olup süne gibi, bedenden ayrı biçimde gezebilir. Rüyada görülen varlıkların yula olduğu düşünülmektedir. Şamanın ayin sırasında gökyüzüne veya yeraltına yaptığı seyahatleri gerçekleştirenin de bu yula olduğu kabul edilir (Anohin, 1998, ss. 421-422; İnan, 2015, s. 177). Özetle, "tın, insan dâhil olmak üzere tüm canlıların yaşama yeteneği; süne insanın ruhu ve yula da insanın veya hayvanın ruh eşidir. İnsan yaşıyorken süne de yula da bağımsız olarak hareket edebilir." (Çoruhlu, 2019b, s. 313). Ölümle birlikte süne, bedenden ayrılarak şeffaf bir buhara dönüşür ve buna üzüt denir. Ölülerin süne'si öbür âleme geçince körmös zümresine dâhil olur. Körmöslerin akıbetini ise kişinin yaşamı boyunca yaptığı eylemler belirler. İyilik yapanların ruhu yeryüzünde mutlu bir şekilde yaşarken kötülük yapanların ruhu Erlik'in dünyasına gider (Anohin, 1998, ss. 422-423; Çoruhlu, 2017b, s. 185). Ayrıca Eski Türklerde, ruhların başka bedenlere girerek hortladıklarına da inanılmaktaydı. Bu tür ruhları yerlerine göndermek ise şamanların görevlerinden biriydi (Çoruhlu, 2017b, s. 188).

Türk mitolojisi ve sanat tarihinde, sözü edilen tüm bu gök, yer ve yeraltı ile ilişkilendirilen ruhların çeşitli görünümleri, tasavvurları ve tasvirlerine rastlanmaktadır. Hayal gücünün ürünü olarak farklı şekillerde biçimlendirilen bu ruh tasvirlerinin, Eski Türklerin inanç ve düşünce dünyasının tezahürleri olduğunu söylemek mümkündür. Kâinatı kavrama ve açıklama konusunda önemli bir rolü olan bu ruhların en dikkat çekici özelliklerinden biri şekil değiştirebilmeleridir. Ruhların insan ya da hayvan şekline girebildiğine inanılmıştır. Özellikle

insan ruhunun kuş biçiminde tasavvur edilmesi, en yaygın ruh temsillerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Türk mitolojisinde koruyucu ruhlardan biri olan Kambar Ata, at donuna girebilmektedir (Bayat, 2019, s. 192). Çiftçilerin koruyucu ruhu olarak bilinen Baba Dehkan, kimi zaman ihtiyar bir adam biçiminde düşünülürken; Kırgızlarda kuş, Kazan Tatarlarında ise karga şeklinde tasavvur edilmektedir (Bayat, 2019, s. 195; Bayat, 2016, s. 96). Avcılık iyesi, Karaçay-Balkar mitolojisinde Apsatı olarak bilinir. Apsatı, uzun boynuzları olan bir maral ya da dağ keçisi formundadır (Bayat, 2019, s. 222). Çuvaşlar, Varman Tura veya Arçuri dedikleri orman ruhunu yarı insan yarı hayvan biçiminde, kır sakallı, üç kollu, üç ayaklı ve dört gözlü (ikisi önde ikisi arkada) bir varlık olarak tasavvur ederler (Bayat, 2019, s. 207; Bayat, 2016, s. 172). Orman iyesi olarak bilinen Yış Keşe (Ağaç Keşe/Ağaç Kişi) farklı donlara girebilir. Yış Keşe, ormanda yolunu kaybeden erkeklere kız donunda, kızlara ise erkek donunda görünüp onları kendisi ile evlenmeye zorlar. Yarı insan yarı maymun şeklinde tasavvuru da mevcuttur (Bayat, 2019, s. 209; Bayat, 2016, s. 173). Ev bekçisi olarak bilinen Öy iyaseler, geceleri yılan ya da yaşlı kadın donuna girebilirler (Bayat, 2019, s. 231; Bayat, 2016, s. 263). Hayvanların bazı muhtelif özelliklerini bir arada taşıyan avcılık iyesi Baay Bayanay da çeşitli donlara girebilen ruhlardandır (Bayat, 2019, s. 229; Bayat, 2016, s. 201). Sibirya topluluklarında ateş ruhu, ihtiyar bir kadın suretinde tasavvur edilir (Çoruhlu, 2017b, ss. 58-59; Bayat, 2016, s. 72). Yakutların su iyesi olan yarı antropomorf varlıklar Ulu Çonkuruun ve oğlu Uukun, balık donundadır. Uukun'un yaz aylarında kasırgaya dönüşerek yeryüzünde gezdiğine inanılmaktadır (Bayat, 2016, s. 208). Fuzuli Bayat, Altay-Sayan halklarının inancında dağ ruhunun kurt biçiminde düşünüldüğünü de belirtmektedir (Bayat, 2016, s. 223).

Diğer bir önemli ruh ise Al Karısı, Albastı, Albız, Almıs ve Abası gibi isimlerle anılarak günümüze kadar gelmiştir. Bu ruhun, lohusa kadınlara ve yeni doğan bebeklere musallat olarak onlara zarar verdiğine inanılmaktadır (Bayat, 2016, s. 324; Bonnefoy, 2000, s. 164; İnan, 1998, s. 259). Ahırlarda bulunarak atların yelesini örmekten hoşlandığı da kaynaklarda geçmektedir (İnan, 2015, s. 171). Aynı zamanda bu ruh, vampir tipleri arasında yer almaktadır (Sarpkaya & Yaltırık, 2018, s. 62). Albastı, lohusanın sevdiği ya da sevmediği bir insan donunda göründüğü gibi oğlak, yılan, keçi, kedi, köpek ve tilki gibi hayvanların donunda da görünür (İnan, 1998, s. 260; Bayat, 2016, s. 332). Sarı Albastı ise sarışın bir kadın suretindedir (İnan, 1998, s. 259).

Devler, normal insan boyutlarının çok üzerinde tasavvur edilen yaratıklardır. Altay Türk masallarında devlere yelbegen veya celbegen denmektedir. W. Radloof'a göre yelbegenler insan biçiminde olup, insan yiyen, çok büyük ve üç, yedi ya da on iki başlı; siyah ve sarı renklidirler (Ögel, 2014b, s. 711). Emegen ise başka bir dev tipidir. Türk destanlarında üç, yedi

ve on iki başlı gibi çok başlı devler bulunur (Ögel, 2014b, s. 714). Yaşar Çoruhlu, devlerin zarar verici varlıklar olmaları nedeniyle cin ve şeytanlarla paralellik kurarak, minyatürlerde korkutucu biçimlerde tasvir edildiklerini ifade eder (Çoruhlu, 2017b, s. 88). Özetle, devler insan biçiminde görünmelerine rağmen olağanüstü boyutlarda olmaları, şekil değiştirebilmeleri, olumsuz ve kötücül nitelikler taşımaları ve vampir tipini örneklendirmeleri açısındanmetamorfik varlıklar arasında değerlendirilebilir (Sarpkaya, 2018, ss. 63-66).

Hortlamak, öldükten sonra ruhun yeryüzüne geri dönme eylemi olark tanımlanır (Boratav, 2016, s. 46). Ölülerin etleriyle beslenen hortlak, geceleri topraktan ceset çıkaran bir hayalettir (Bonnefoy, 2000, s. 164). Mezarların kabul etmediği ruhlar olarak hortlaklar, kötücül güçleri temsil eder (Bayat, 2016, s. 286; Çoruhlu, 2019b, s. 321). Hortlaklar, başta hayvan donu olmak üzere çeşitli donlara girebilirler (Bayat, 2016, s. 287). Hortlak, normal bir insanın öldükten sonra bazı olumsuz özellikler kazanarak kötü bir ruha dönüşmesini ifade ederek bu yönüyle metamorfoz kavramını örneklendirmektedir.

Türk mitolojisinde kötücül ruhların bir temsilcisi olarak tasvir edilen Gulyabani, don değiştirme özelliğine sahiptir. Genellikle çok uzun boylu, cinsiyet ve kılık değiştirebilen, beyaz elbise veya etek giymiş bir canavar olarak tasviri yaygındır (Sarpkaya vd., 2022, s. 45; Bayat, 2016, s. 302). Ayrıca Gulyabani, insan-hayvan karışımından oluşan bir tür hortlaktır (Sarpkaya vd., 2022, s. 28). Bahaeddin Ögel, Osmanlı döneminde Gulyabani'ye Osmanlı'da "Yaban âdemisi" denildiğini belirterek Orta Asya ve Kuzey Türk destanlarında benzer örneklerinin bulunmadığını ifade eder (Ögel, 2014b, s. 712).

Türk kültür ve mitolojisinde şekil değiştirebilen diğer kötücül ruhlar arasında; dişi bir demon olan Çarşamba Karısı ile kedi büyüklüğünde olup bir keçiye benzeyen ve erkekleri boğmak için geceleri onların üzerine çullanan Kara Kura bulunmaktadır (Bonnefoy, 2000, s. 164). İstediği zaman istediği biçime dönüşebilen bir ruh olan Obur'un (ubır, upır veya upir), ihtiyar insan, ateş, yarasa, köpek, kedi ve kurt gibi çeşitli görünümlere büründüğüne inanılmaktadır (Çoruhlu, 2019b, s. 321; Atnur, 2011, s. 143; Bayat, 2016, ss. 288-289). Yalmavuz ise çok başlı, yarı insan yarı hayvan formunda vahşi bir metamorfik yaratıktır (Eset, 2002, s. 381). Bütün cinlerin anası olarak kabul edilen 37 yüzlü Şehretü'n-nar ise halk kültürü ve muhayyilesinin ürünlerinden biri olarak çok başlı figürler arasında yer almaktadır (Çoruhlu, 2017b, s. 93) (Şekil 84).

Şekil 84

37 Yüzlü, Cinlerin Anası Şehretü'n-nar



(And, 2018, s. 289)

Türk kültür ve mitolojisinde yer alan iyi ve kötü ruhların tasvirlerinde, bu ruhların olumlu ve olumsuz özelliklerini yansıtmak amacıyla insan ve hayvana ait özelliklerin bir arada kullanılarak biçimlerinin bozulduğu ya da uzuvların artırıldığı veya azaltıldığı anlaşılmaktadır. Bu açıdan kanat, daha çok iyi ruhların bir özelliği olarak tasvirlere eklenirken; boynuz, çok başlılık ve büyüklük ise kötü ruhların ayırt edici özellikleri olarak görülmektedir. Yaşar Çoruhlu, bu anlayışın arkasında kötü ve korkutucu olanın aynı zamanda güçlü olması gerektiği, aksi takdirde insanlar tarafından önemsenmeyeceği fikrinin yattığını belirtmektedir (Çoruhlu, 2017b, s. 67). Diğer yandan Pertev Naili Boratav, Türk mitolojisindeki hayali yaratıkların insanlarla olan ilişkilerinin oyun yapma veya muziplik temelinde ele alınabileceğini ifade etmektedir (Boratav, 2016, s. 48).

Şamanizmde metamorfoz.

Türklerin "don değiştirmek" şeklinde tabir ettiği metamorfoz olgusu, Şamanizmin mistik yönlerinden birini oluşturmaktadır (Demirtaş Dikmen, 2016, s. 700). Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra da bu motif çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Bu açıdan Bahaeddin Ögel, don değiştirme anlayışını İslamiyet'i kabul eden Türklerdeki Şamanizmin en önemli izlerinden biri olarak değerlendirmektedir (Ögel, 2014a, s. 34).

Türk toplulukları arasında kam ya da oyun olarak adlandırılan şaman; tanrılar, ruhlar ve insanlar arasında aracılık eden bir din adamı konumundadır (İnan, 1998, s. 392; İnan, 2015, s. 72). Şamanın en temel özelliği, ruhlarla iletişim kurabilmesidir. Bu ruh, ölmüş bir kişinin ruhu olabileceği gibi mitsel bir hayvan ya da doğa ruhuna ait olabilir. Şaman, bu ruhların esiri olmaksızın onlarla bağlantı kurabilmektedir (Eliade, 2018, s. 26). Şamanların temel görevleri arasında, hastalık esnasında bedenden ayrılan koruyucu ruhunu geri getirmek, ruhları ait oldukları yere (ölüler âlemine) göndermek ve insanları kötü ruhlardan korumak için ayinler düzenlemek bulunur (Çoruhlu, 2017b, s. 100).

İlk şamanın ortaya çıkışına dair çeşitli anlatılar mevcuttur. Buryatlara göre ilahlar, insanlara yardım etmesi ve kötü ruhlar ya da hastalıklara karşı savaşması amacıyla bir şaman gönderir. Bu ilk şaman kartal biçimindedir. Ancak kartalın insanlarla bu surette anlaşamadığı görülünce, biçimi değiştirilerek insan suretinde yeniden gönderilir. Kartalın, bir ağacın altında uyuyan bir kadınla birlikteliğinden doğan çocuğun ise ilk şaman olduğuna inanılır. Bu nedenle şamanlar, kartalı ecdatları olarak görürler (Çoruhlu, 2017b, s. 103; Bayat, 2019, s. 157, 177). Bir Yakut efsanesine göre ise şamanlar, bir karaçam ağacının dallarından doğarlar (Çoruhlu, 2017b, s. 104). Ayrıca Erlik'in ilk şaman olduğu ya da ilk şamana kamlık yapmayı öğreten kişi olduğuna dair bir inanış da vardır (Bayat, 2019, s. 158) (Şekil 86).

Yaşar Çoruhlu, Bîrûnî'nin, *el-Âsârü'l-Bâkiye* adlı eserinde şamanların "ruhların tenasühü"ne olan inançlarının yer aldığını belirtmektedir (Çoruhlu, 2017b, s. 18). Nitekim bazı topluluklarda, şamanın öldükten sonra farklı bir kişilikte ve başka bir toplumunn şamanı olarak tekrar dünyaya geldiğine inanılmaktadır (Çoruhlu, 2017b, s. 115). Bu açıdan hayattayken biçim değiştirme yeteneğine sahip olan şamanın, öldükten sonra da başka bir surette reenkarne olarak yeniden dünyaya gelmesi, onun her iki dünyada da metamorfoz geçirme gücüne sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Şamanizmde ruh, asli bir unsur olarak kabul edilirken beden ise değişip dönüşebilen bir yapıya sahiptir (Kaya, 2011, s. 130). Abdülkadir İnan'a göre, kamlar (şamanlar) kendilerinde özel bir ruh bulunduğuna inanmaktadır. "Altaylı kamlar bu özel ruha (tös) töz, Yakut oyun'ları 'ijakııl' (ana hayvan) yahut emeget, Türkistan ve Kırgız baksıları "arvak" derler. Tös, emeget, arvak ataların yahut büyük şamanlardan birinin koruyucu ruhudur." (İnan, 2015, s. 81). İnan, ije-kııl olarak adlandırılan bu inanışın henüz tam anlamıyla çözümlenememiş izahı güç bir konu olduğunu belirterek şunları söyler.

> Yakutların tasavvurlarına göre ija kııl şamanın herhangi bir hayvanda tecessüm ettiği canıdır. Şaman kendi canının bir hayvanda, kurtta, ayıda tecessüm ettiğine inanır. Bu hayvanın hayatıyla şamanın hayatı bağlıdır. İja kııl ölürse şaman da ölür. Bazen iki rakip şamanın ija kııl ları birbiriyle kavga ederler; hatta birbirini öldürürler. Yakutların ija kııl

hakkındaki tasavvur ve inançları çok eski bir devirden kalma olsa gerektir. Bu ija kııl eş-ruhtur ki eski devirlerde yalnız kamlara mahsus olmayıp herkesin bir ija kıılı bulunduğu tasavvur edilmiştir. (İnan, 2015, s. 81; Eliade, 2018, ss. 130-135) (Şekil 85-87).

Bu bilgilerden yola çıkarak koruyucu ruh tasavvurunun bir yansıması olan ije-kııl inanışını, şamanın metamorfozu olarak değerlendirmek mümkündür.

Şekil 85

Ayı Başı Maskeli Antropomorfik Figür



(Hoppal, 2019, s. 59)

Şekil 86

Şaman İmgesi: Kartal Başlı İnsan



(Hoppal, 2019, s. 58)

Şekil 87

Şaman ve Yardımcı Ruhları

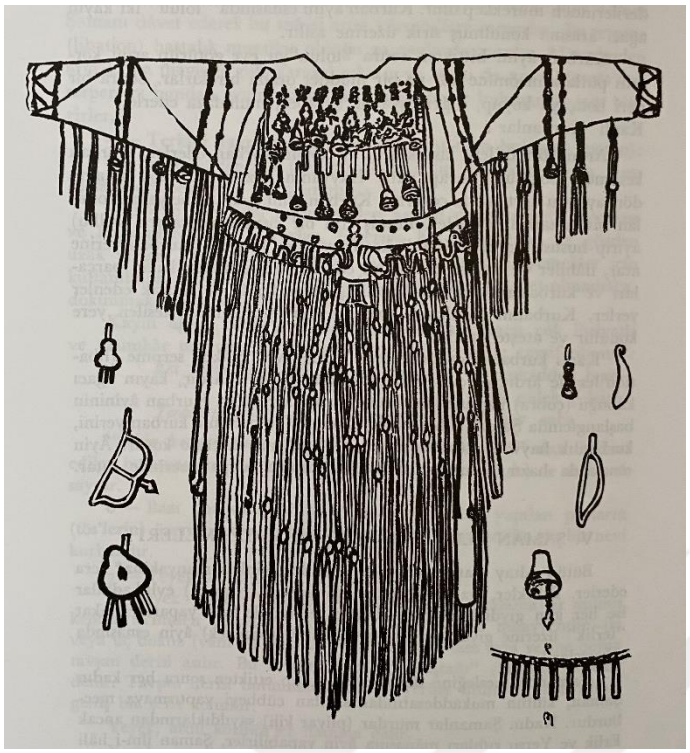


(Hoppal, 2019, s. 65)

Şamanların elbise ve başlıklarında biçim değiştirme olgusuna işaret eden hayvan sembolleri bulunmaktadır. Şamanın kullandığı tüm eşyalar, sembolik anlamlarla doludur. Biçimine girilen hayvanın özellikleri, tasviri veya uzuvları şamanın giysisi üzerinde temsil edilir (Çoruhlu, 1995). Şamanın elbisesi (manyak) metamorfozla ilişkisi bakımından değerlendirildiğinde, "özel elbise olmadan bir güce sahip olmadığını" düşündürtecek kadar önemli bir sembolik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Hoppal, 2012, s. 208). En eski şaman elbiselerinin kuş ya da hayvan şekillerinden esinlenerek yapıldığı bilinmektedir (Ögel, 2014a, s. 34). Ögel, orijinal şaman elbiselerinin baştan ayağa kadar tek bir hayvanı simgeleyecek şekilde tasarlandığını ifade eder. Bu yaklaşımın nedeni, şamanın elbisesinde bir Hayvan-Ata'yı temsil etmektir. Orta Asya ve Sibirya'da Hayvan-Ata'ları temsil eden başlıca üç tip elbise bulunur. Bunlar geyik, kuş ve ayı elbiseleridir (Ögel, 2014a, s. 41-42). Kuş tipi elbiselerde kuş kanatları, küçük çanlar, çıngıraklar, püsküller ve saçaklar; geyik tipi elbiselerde ise daha çok kaburga kemiği ve metal aksesuarlar dikkat çeker (Hoppal, 2012, s. 206). Şamanın hayvana dönüşümü, bu "sihirli elbiseler" sayesinde olmaktadır (Ögel, 2014a, s. 42). Örneğin kuş elbisesi giyen bir şaman, uçma yeteneği kazanarak kuşa dönüşür. Bu yönüyle şaman, sıradan bir insan olarak kapalı bir yere girip, kıyafetini değiştirerek olağanüstü güçlere sahip süper kahramana dönüşen bir figür gibi gücünü ve dönüşümünü kıyafeti sayesinde elde eder. Mihály Hoppál'ın deyimiyle "Elbise, şamanı yaratır." (Hoppal, 2012, s. 208), Mircae Eliade'ye göre ise elbise, ona yeni bir beden verir (Eliade, 2018, s. 207) (Şekil 88-89).

Şekil 88

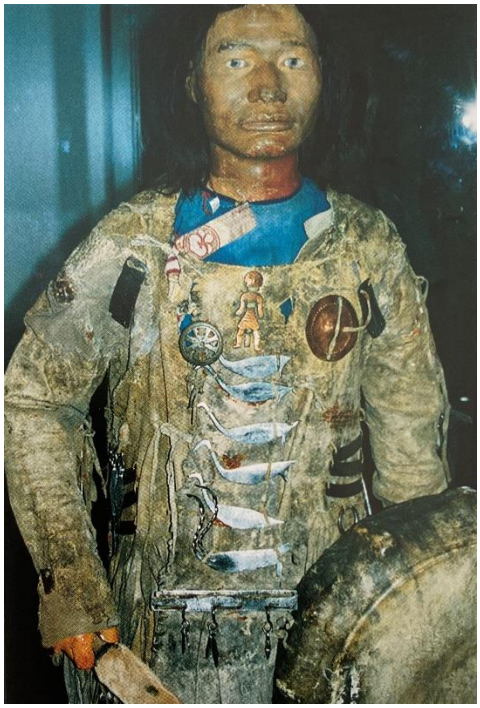
Manyak Denilen Şaman Elbisesi ve Aksesuarları



(İnan, 1998, s. 436)

Şekil 89

Göğsünde Kuş Şeklinde Yardımcı Ruh Sembolleri Bulunan Yakut Şaman Elbisesi, Kopenhag Etnoğrafya Müzesi

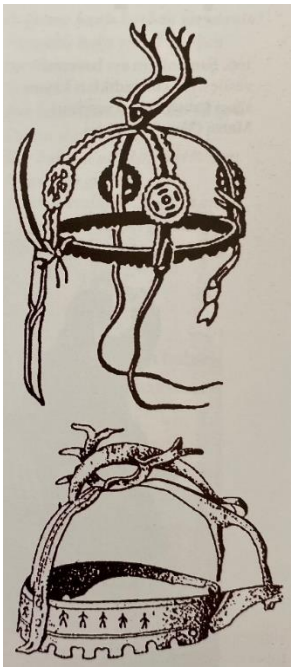


(Hoppal, 2012, s. 25)

Şamanın gücünü aldığı diğer bir önemli eşyası ise başlığıdır. Başlıkta yer alan boynuzların, şamanın kozmik güçlerle ilişkisini sembolize ettiği düşünülmektedir (Hoppal, 2012, s. 214). Yine başlıktaki kuş tüyleri, şamana uçma ve dolayısıyla farklı âlemlerde seyahat etme kabiliyeti kazandırması bakımından kuş sembolizmine işaret etmektedir. Şamanın kuş ayağına benzer biçimde hazırlanmış çizme şeklindeki ayakkabısı da ayin sırasında dönüşmek istediği hayvanı çağrıştırmaktadır (Hoppal, 2012, s. 222). Kemer üzerinde ise hayvan ruhlarının tasviri yaygındır. Ayrıca şaman davulu yapılırken şamanın yardımcı ruhunu temsil eden hayvana ait derinin tercih edildiği bilinmektedir. Davul, birçok işlevinin yanı sıra aynı zamanda şaman için bir binektir (İnan, 2015, s. 95; Çoruhlu, 2017b, s. 124). Davulun üzerinde yer alan kozmolojik anlamlarla yüklü tasvirler, onun zoomorfik düzlemdeki yerine de işaret eder. Antropomorf davul tutacakları, davulun sahip ruhunu ve şamanın atasını temsil etmektedir. Davul tokmaklarında ise yılan, kurbağa ve kertenkele gibi yeraltı dünyasının yardımcı ruhları sayılabilecek tasvirler yer alır. Bu anlamda "davul şamanın atı ise tokmak da bu atın kırbacı" olarak düşünülmüştür (Hoppal, 2012, s. 247). Bunlara ilaveten her biri ayrı bir sembolik anlam taşıyan taç, kılıç, bıçak, kırbaç, asa, maske, ayna, atkı, ok ve yay gibi malzemeler şamanın diğer aksesuarları arasında yer alır. Şamanın kullandığı bu eşyaların ortak özelliği, onun bir hayvanla özdeşleşerek ona dönüşmesine ve kozmik seyahatinde güç kazanmasına aracılık etmeleridir. Diğer yandan, şamanın mistik yolculuğundaki en büyük yardımcıları olan bu eşyaların, ruhlarla temas ettiklerine inanıldığından şaman öldüğünde onunla birlikte gömüldüğü de bilinmektedir (Hoppal, 2012, s. 265) (Şekil 90-91).

Şekil 90

Boynuzların Yardımcı Hayvan Ruhlarını Sembolize Ettiği Selkup Şaman Tacı



(Hoppal, 2012, s. 105)

Şekil 91

Şaman Davulları



(İnan, 1998, ss. 452-453)

Biçimine girilmek istenen hayvana ait kemik parçaları, kürk parçaları, hayvan derileri, maske, boynuz, kanat ve tüy gibi unsurların şamanın eşyalarına eklenmesi de onun metamorfozuyla ilişkilidir. Hayvan Ata'ya dönüşmek isteyen şaman, onun elbisesini giyip başlığını takar ancak bu kostüm değiştirme işlemi her zaman tam teşekküllü bir şekilde sağlanamayabilir. Bu durumda örneğin geyik başlığı bulamayan şamanın geyik boynuzu takmakla yetindiği kaynaklarda yer almaktadır (Ögel, 2014a, s. 43) (Şekil 92). Dönüşülmek istenen hayvana ait bir organın şamanın elbisesine veya aksesuarlarına iliştirilmesi ya da elbise üzerinde hayvan tasvirine yer verilmesi, kutsala ait bir parçanın bütünü temsil ettiği düşüncesiyle de örtüşmektedir (Demir Solak & Berkli, 2022, s. 746).

Şekil 92

Geyik Postuna Bürünmüş Şaman



(Çetin vd. 2024, s. 163)

Bahaeddin Ögel, Buryat şamanlarının istedikleri zaman şekil değiştirerek hayvan kılığına girdiklerini ve bu hayvanlara Hubilgan denildiğini belirtir. Ayrıca bu terimin

Moğolcada “değişmek” fiiliyle ilgili bir sözcük olduğunu ifade eder. Buryat şamanlarının söylencelerinde geçen “Tavşan, bizim ‘koşucumuz’; Kurt bizim ‘haber getiricimiz’; Kuğu, ‘şekline girdiğimiz’ (Hubilgan); Kartal, elçimiz olan hayvanlardır.” ifadeleri, hayvanların şamanik işlevlerini ortaya koymaktadır (Ögel, 2014a, s. 53).

Şamanist mitolojide, şaman ile hayvan arasındaki ilişki oldukça belirgindir. Bu ilişkide şamanın metamorfozu çeşitli açılardan değerlendirilmiştir. Şamanın özel bir giysi giyerek hayvana özgü ses ve davranışları taklit etmesi ya da maske takarak bir hayvan-ruha dönüşmesi, onun dramatik bir rol üstlenmesi şeklinde yorumlanmaktadır (Eliade, 2018, s. 134; Kara, 2010, s. 1186). Makkay’a göre ise “hayvan postlarına bürünmüş olan şamanın esrime sırasında bedenini değil, yalnızca kostümünü terk ettiği” düşünülmektedir (Akt., Hoppal, 2019, s. 50). Diğer yandan şamanın göğe çıkma sürecinde fiziksel bedeni yeryüzünde kalırken ikizi olan yula’nın ise göğe çıktığına dair inanış, bu seyahatin simgesel düzeydeki doğasını açıklamaktadır (Çoruhlu, 2017b, s. 110) (Şekil 93).

Şekil 93

Şamanın Trans Hâlinin İki Evresi



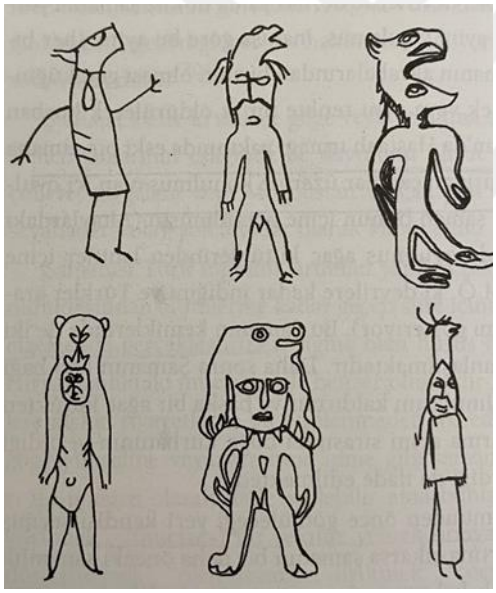
(Rhen’den Akt., Hoppal, 2012, s. 95)

Dünya ağacının tepesinde yer alan kartal veya diğer kuş figürleri, şamanın göğe yükselme sürecinde önemli bir rol oynamakta olup bu durum aynı zamanda metamorfoz temasının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Çoruhlu, 1995, s. 62). Yakutlara göre her şamanın kendisiyle birlikte büyüyen kişisel bir ağacı vardır. Şamanla birlikte büyüyen bu ağaç onunla birlikte gelişir ve ölürdü (Sagalayev, 2017, s. 141). Bu inanış, şamanın hayvanlarla kurduğu sembolik ilişkinin bitkiler âlemindeki karşılığı olarak da yorumlanabilir. Şamanın yaşamıyla özdeşleşen bu ağaç, zamanla koruyucu bir ruh hüviyetine bürünerek tıpkı koruyucu ruhun ölmesiyle şamanın da hayatının sona ermesi gibi, şaman öldüğünde ağacının da öldüğünün kabul edildiği anlaşılmaktadır.

Şamanlar, biçim değiştirmeyi çeşitli nedenlerle kullanırlar. Şamanın, ayin sırasında ruhlar âlemine girebilmesi, hastaları iyileştirmek amacıyla kötü ruhları kovması, önemli ruhlarla görüşmek için evrenin farklı yerlerine yolculuk yapması, dövüşmesi, aynı anda birden fazla yerde bulunabilmesi ve hız kazanması için dönüşüm geçirmesi gereklidir (Leeming, 2017, s. 244; Baldick, 2016, ss. 106-108). Şamanın gökyüzüne seyahati sırasında kartal, ördek, kaz, kuş, geyik, at, ayı ve kurt gibi hayvanlara dönüştüğü bilinmektedir (Çoruhlu, 2017b, s. 108). Güçlü şamanlar ayin sırasında genellikle kartal ve kurt biçimine girerken güçsüz şamanların köpek formuna girdiği aktarılmaktadır (Çoruhlu, 2017b, s. 225). Bunların yanı sıra şamanların karga, baykuş, kuğu ve yılan suretlerine de büründükleri bilinmektedir (Çoruhlu, 2017b, ss. 223-230). Öldükten sonra ruhun bedenden bir kuş biçiminde ayrılması tasavvuruyla paralel olarak, sıradan bir insanın ancak ölümle kuşa dönüşebileceğini belirten Mircae Eliade, şamanın bu dönüşümü sağken gerçekleştirebilmesine vurgu yapar (Eliade, 2018, s. 581).

Şekil 94

Hayvan Biçimine Girme Temasına İşaret Eden Zooantropomorfik Figürler



(Çoruhlu, 2017b, s. 116)

Şamanların metamorfozla ilişkilendirilebilecek bir diğer özelliği ise cinsiyet değiştirebilmeleridir. Bu durum kadınken erkek, erkekken kadın olmaları ya da üçüncü bir cinsiyet edinmeleri şeklinde görülmektedir (Bayat, 2021, s. 100). Cinsiyet değişimi çoğunlukla dış görünüşün değişmesiyle başlar. Şamanlar, elbise değiştirerek cinsiyet değiştirebilirler (Bayat, 2021, s. 99). Mircae Eliade, erkek şamanların kadına dönüşmelerini anaerkil dönemin arkaik simgeselliğiyle izah etmektedir (Eliade, 2018, s. 323). Bazı Şamanist topluluklarda en kuvvetli şamanların kadınlar olduğuna inanılmaktadır. Abdülkadir İnan, eski devirlerde şamanlığın kadınlara mahsus bir sanat olduğunu gösteren emareler bulunduğunu belirtir. Buna istinaden Yakutlarda, erkek şamanların özel cübbeleri bulunmadığında kadın entarisi giyerek

ayin yaptıkları, şaman cübbesinin göğsüne kadın memelerini temsil eden yuvarlak madeni parçaların dikildiği ve şamanların genellikle saçlarını uzattıkları bilinmektedir (İnan, 2015, s. 89).

Şaman, metamorfoz sürecinde şekline büründüğü hayvanın uçma, yüzme, sürünme ve hızlı koşma gibi özelliklerini de kazanmış sayılır (Şekil 94). Buna bağlı olarak insan doğasının sınırlarını aşıp daha donanımlı hâle gelmiş olur. Ayrıca hayvan biçimindeki yardımcı ve koruyucu ruhlarından aldığı bu özellikler, onun üç âlemi de dolaşabilmesine yardımcı olur. Böylece metamorfoz sayesinde tüm mitik evren şamana açılmış olur (Sullivan, 2003, s. 241). Diğer yandan şaman, insanlar ve ruhlar arasındaki aracılık görevini ve kendisinden beklenen birçok çok vazifeyi yerine getirirken bu dönüşümün imkânlarından yararlanır. Arvak ve İje-kııl inanışıyla şekillenen şamanın hayvan donuna girmesi, İslamiyet'le birlikte şeyhler, dervişler ve tasavvuf önderlerinin çeşitli hayvan donlarında göründükleri örneklerle tasavvufi gelenekte karşılığını bulmuştur (Çoruhlu, 2017b, s. 96; İnan, 2015, s. 82; Çoruhlu, 1987, s. 56).

Türk mitolojisinde yer alan yaygın inanışa göre, varlık âlemi bir bütündür; farklılık ise bunların görünüşlerinde, diğer bir deyişle suretlerindedir. Bu anlayışın insan, hayvan ve tabiat unsurlarının birbirlerinin şekline bürünebilmesine ve varlıkların görünümlerini değiş tokuş edebilmesine imkân verdiği söylenebilir. Türk mitolojisini besleyen pek çok efsane, masal, halk hikâyesi ve destanda da karşımıza çıkan bu düşünce, metamorfozun Türk mitolojisindeki karşılığı sayılabilecek "don değiştirme" motifinin temelini oluşturmaktadır. Sonuç olarak Türk mitolojisinde metamorfozun; Türklerin eski öz inançlarının yanı sıra girmiş oldukları dinlerin, bozkır yaşam biçiminin, hayvanlarla kurdukları ilişkinin ve elbette hayal güçlerinin etkisinde gelişmiş köklü ve önemli bir konu olduğunu söylemek mümkündür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Türk Sanatında Metamorfoz

Türk Kültür ve Medeniyetinin Oluşum Evrelerinde Metamorfozun İzleri

Türklerin anavatanı Orta Asya'dır (Togan, 2018, s. 15). Orta Asya, güneyde Himalaya dağları, kuzeyde Sibirya, doğuda (Kingan) Kadırgan dağları ve batıda Hazar Denizi ile çevrelenmiştir (Memiş, 2009, s. 33). Bölge, tarihçiler tarafından Çin kayıtlarına dayanarak Altay dağlarının etekleri olarak belirtilse de sanat tarihçileri, kültür tarihçileri ve bazı dilbilim araştırmacılarına göre Türklerin anayurduna çizilen tahmini sınırlar değişiklik göstermektedir. Bu belirsizliğin başlıca nedeni ise genel olarak Türklerin çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olmaları ve gittikleri her yere kültürlerini de taşımalarıdır (Kafesoğlu, 2019, s. 48). Türkler, tarih boyunca çeşitli nedenlerle göç ederek doğuda ve batıda pek çok güçlü devlet kurmuştur. Bu nedenle "Türk tarihi denilince, tek bir topluluğun belirli bir mekândaki tarihi değil, fakat dili, dini, töresi ve gelenekleri ile aynı millî kültürün taşıyıcısı olan ve değişik adlarla anılan Türk zümrelerinin çeşitli bölgelerde ortaya koydukları tarihlerin bütünü anlaşılmalıdır." (Memiş, 2008, s. 6). Farklı coğrafyalarda at koşturmanın, çeşitli din ve kültürlerle karşılaşmanın bir sonucu olarak bu bütünsel tarih anlayışının sanat için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Türkler, atlı bozkır kültürü etrafında gelişen yaşayışlarını kendi kültür ve gelenekleri çerçevesinde sanat eserlerine de yansıtmışlardır (Diyarbekirli, 1993, s. 33). Birbirinden uzak bölgelerde meydana getirilmiş eserler arasındaki bağlantılar ve üslup özellikleri, Türk sanatının bütünlüğünden ve devamlılığından söz etmemizi mümkün kılmıştır (Aslanapa, 2017, s. VII).

Eski Türkler yaşam koşulları gereği hayvanlarla iç içe bir hayat sürmekteydi. Hayvanlar, insanları aşan nitelikleriyle tanrısal bir gücün tezahürü olarak görülerek onlara ata ve ongun gibi özellikler atfedilmiştir. Kutsal varlıklar olarak kabul edilen hayvanların, yaşamın bir yansıması olan sanat eserlerinde de yer aldığı görülmektedir. En çok tasvir edilen hayvanlar arasında at, geyik, dağ keçisi, boğa, kaplan, kurt, su kuşu ve yırtıcı kuş gibi zoomorfik figürler bulunmaktadır. Bu figürler; kemer, örtü, ayna ve at koşum takımı gibi her türlü eşyanın üzerine işlenmiştir. Bazı dinî inanışların etkisinde gelişen hayvan sembolizminde, doğada varlığı gözlemlenen gerçek hayvanların yanı sıra hayali yaratıkların varlığı da dikkat çekmektedir. Doğadaki mevcut hayvan formlarının hayal gücüyle yeniden biçimlendirilmesiyle ortaya çıkan bu gerçeküstü yaratıklar, Türk sanatındaki tezahürlerine ilaveten birçok kültürde yer alan

evrensel mitolojik nitelikli üretimlerden oluşmaktadır. Diğer yandan başta Çin olmak üzere, Türklerin gerek yerleşik gerekse göçebe birçok farklı toplulukla inanç ve kozmoloji bağlamında kültürel etkileşim içinde oldukları; ve bu ilişkilerin bazı tematik, ikonografik ve hatta stilistik benzerlikleri ortaya çıkardığı da bilinmektedir. Hayvan uzuvlarıyla bitkisel motiflerin birleştirilmesine dayanan tabiat dışı şekiller de bu etkileşim alanlarından biri olarak değerlendirilebilir (Esin, 1978, ss. 5-6).

Eski Türkleri de kapsayan Kuzey İç Asya Bölgesi'nde, Emel Esin'in "mübalağalı şekilde gerçekçi" olarak tanımladığı hayali unsurların gerçekçi biçimde tasvir edilmesi söz konusudur. Madenlere, kemiklere, dikili taşlara ve kayalara resmedilen bu tasvirler; av sahneleri, hayvanların mücadeleleri gibi temalar ekseninde yorumlanmış olup bu sahnelerde yer alan yarı-insan yarı-hayvan efsanevi figürler için farklı izahlar yapılmıştır. İnsan ve hayvan uzuvlarının karışımından oluşan bu hayali figürlerin daha çok ruhları ve ongunları temsil ettiği düşünülmektedir. Maskeler ve tözler de bu anlayışın bir tezahürüdür (Esin, 1978, s. 5).

Türklerde atalar kültüyle ilişkili olarak çeşitli ruh tasvirlerine rastlanmaktadır. Altaylarda töz, Moğollarda ise ongun olarak adlandırılan bu figürler; altın, ahşap veya keçeden yapılmakta ve çocukların oynadığı bez bebeklere benzetilmektedir. Şamanlar bu nesneler için "bu anamın tözü, bu babamın tözü" demekteydi. Tözler arasında kuş, geyik ve grifon gibi hayvan heykelciklerinin önemli bir yeri vardır. Göçebe boyların sosyal ve ekonomik yaşantılarındaki değişimin inançlarına yansımasıyla birlikte hayvan biçimindeki tözlerin yerini insan biçimindekiler almıştır. Zoomorf töz anlayışının antropomorf biçime evrildiği bu süreçte, her iki biçimin karışımı sayılabilecek sfenks gibi figürlerin ortaya çıkması da doğal karşılanmaktadır (Diyarbekirli, 1993, ss. 9-13).

Erken Devir Türk topluluklarında hayvanlarla kurulan zorunlu ilişkinin sonuçlarından biri, çeşitli nedenlerle "hayvan biçimine girme" arzusudur. Animizm, Şamanizm, Budizm ve Maniheizm gibi dinî inançların etkisiyle gelişen bu olgu; mücadele edilen varlığa dönüşerek onun gücünü kazanma ya da biçimsel olarak onun formuna bürünerek zararlarından korunma düşüncesine dayanmaktadır. Hayvan biçimine giren kişiler arasında genellikle hükümdarlar, kabile reisleri, beyler, din adamları ve toplumda kahraman olarak kabul edilen şahıslar yer almaktadır (Çoruhlu, 1995, ss. 59-60). Erken devir Türk sanatında, daha çok hayvan biçimine girme şeklinde tezahür eden metamorfoz örnekleri arasında; şamanların astral seyahatlerinde çeşitli hayvan biçimlerine bürünmesi, Göktürk efsanelerinde bir kağanın birlikte olduğu kızın geyiğe dönüşmesi ve yine Göktürklerin ataları sayılan üç kardeşten birinin leylek ya da kuğu olup uçması gibi anlatılar yer almaktadır (Ögel, 2014a, s. 99; Ögel, 2014b, s. 179).

Çalışmada metamorfoz olgusu, daha önce ayrıntılı biçimde açıklandığı üzere, hem bir türün başka bir türe dönüşümünü (don değiştirme) hem de türün kendi içindeki dönüşümlerini kapsayacak şekilde ele alınmıştır. Türk mitolojisi ve sanatı bağlamında metamorfoza; daha çok Şamanizmde, efsanevi varlıkların tasarımında, ölüm ve ölüm sonrası inançlara dair uygulamalarda ve ruh anlayışını yansıtan sanatsal örneklerde rastlandığını söylemek mümkündür.

Orta Asya'da yapılan araştırma ve incelemeler, izleri MÖ 5 bin yılına kadar uzanabilen çeşitli kültürlerin varlığını ortaya koymuştur. Bu dönemde buzulların erimesiyle birlikte, ılık iklim koşulları sayesinde yaşamaya elverişli çevresel şartlar oluşmaya başlamıştır. Avcılık ve balıkçılıkla uğraşıldığı; küçük hayvanların evcilleştirildiği ve bitkilerden yararlanılmaya başlandığı düşünülmektedir. Orta Asya'da Neolitik Çağ (Cilalı Taş Devri), Mançurya'dan Hazar Denizi kıyılarına kadar geniş bir bölgede etkili olmuştur. Doğu Türkistan ve Moğolistan'da ise MÖ 5.-2. bin yıllar arasında gelişme göstermiştir (Diyarbekirli, 1972, s. 4). Orta ve İç Asya'da bozkır kültürünün temelleri, Neolitik Çağ'ın ikinci yarısından itibaren atılmaya başlanmıştır. Bu dönemde bozkır kültür ve sanatını meydana getirecek toplulukların Asya tarihinde ilk kez ortaya çıktığı düşünülmektedir (Çoruhlu, 2017a, s. 31). Yapılan arkeolojik kazılardan elde edilen bulgular ışığında, Orta Asya'da Türk kültür ve sanatının temellerinin atıldığı düşünülen dönemler[123] hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir (Berkli, 2011, s. 2).

Anav kültürü.

Orta Asya'nın en eski kültürel izlerini taşıyan bölge Anav Bölgesi'dir. Adını Aşkabad yakınlarındaki küçük bir yerleşim yeri olan Anav (Anau)'dan alır. Bu kültür dönemi MÖ 4500'lerden itibaren başlatılmaktadır. Bölgede yaşayan insanların yerleşik hayata geçmeye başladıkları, kerpiçten evler inşa ettikleri, bakırdan eşyalar kullandıkları ve dokumacılıkla uğraştıkları düşünülmektedir. Ayrıca yapılan arkeolojik kazılar sayesinde bölgede tarım yapıldığı ve hayvancılıkla uğraşıldığı da ortaya konmuştur (Diyarbekirli, 1972, ss. 4-7; Berkli, 2011, s. 2; Çoruhlu, 2017a, ss. 64-65).

Afanasyevo kültürü.

Afanesyevo kültürü, MÖ 3200 ile MÖ 1700 yılları arasına tarihlendirilmekte olup coğrafi olarak Altay ve Sayan Dağları'nın kuzeybatısındaki bozkırları kapsar. Bu kültür adını, Yenisey Irmağı'nın sol kıyısındaki Afanasyevo adını taşıyan bir tepeden alır. Bölge halkının

[123] "Bu kültürler, en önemli buluntu yerlerinin adına göre adlandırılmıştır. En çok kurgan nerede bulunmuşsa oranın adı verilmiştir." (Diyarbekirli, 1972, s. 7).

geçim kaynakları arasında avcılık ve toplayıcılık önemli yer tutmaktadır. Bu dönemde taştan ve bakırdan eşyalar yapılmıştır. Avcı ve savaşçı nitelikleriyle öne çıkan dönem insanlarının at, sığır ve deve gibi hayvanları evcilleştirdiği bilinmektedir. Orta Asya medeniyetinin temellerinin bu kültürel evrede atıldığı düşünülmektedir (Diyarbekirli, 1972, s. 7; Berkli, 2011, ss. 2-3; Çoruhlu, 2017a, s. 32).

Andronovo kültürü.

MÖ 1700-MÖ 1200 yılları arasını kapsayan Andronova kültürü, Altay-Sayan Dağları'nın güneybatısındaki düzlüklerde gelişmiştir. Adını Yukarı Yenisey'deki Andronovo adlı yerleşim yerinden alır. Geniş bir coğrafyaya yayılan bu kültür, Batı Sibirya'da Doğu Rusya ile Batı Türkistan'a, güneyde ise Aral çöküntüsüne kadar uzanmaktadır. Bu kültürü oluşturan toplulukların Hun ve Göktürk dönemlerine kadar uzanan bir süreklilik taşıdığı düşünülmektedir. Bu nedenle Ögel'e göre, Andronovo insanı Türk ırkının bir prototipini teşkil etmektedir (Diyarbekirli, 1972, s. 7; Ögel, 2014c, s. 8; Çoruhlu, 2017a, s. 40).

Avrasya üslubunun ilk örnekleri bu dönemde oluşmaya başlar. Hayvan üslubuna uygun olarak eşyalar hayvan figürleri ve hayvan mücadele sahneleriyle süslenmiştir. Ayrıca fantastik bir figür olan T'ao-t'ieh maskeleri de ilk kez bu dönemde ortaya çıkmıştır (Berkli, 2011, s. 5; Çoruhlu, 2017a, ss. 41-42).

Yaşar Çoruhlu, araştırmacı Mikhail P. Gryaznov'un Andronovo kültürüyle ilişkilendirdiği bir defin geleneğine dikkat çeker. Bu kültürde küçük çocuk definlerine nadiren rastlanmaktadır. Doğumdan hemen sonra ölen çocukların "ağaç kovuğuna gömülmesi, ağaçlara asılması, her ailenin insan ruhlarının kuş biçiminde yaşadığı özel bir ağacının olması" şeklindeki inançla bağlantılıdır (Çoruhlu, 2017a, s. 45). Çoruhlu bu inancı şöyle açıklar:

> Kuşlardan biri bir kadının vücuduna girdiğinde hamile kalan kadın çocuğun dünyaya gelmesini sağlıyordu; ancak çocuk bir yaşından önce öldüğünde ruhunun ağaca uçarak geri döndüğü ve böylece yeniden doğmak için gerekli şekle dönüştüğüne inanılmış oluyordu. Söz konusu çocukların cesetleri bu durumu vurgulamak için kanatlar dikilmiş hâlde, küçük bir tabuta konulup ağaca asılarak muhafaza edilirdi. Bu tür mitsel inanışlar diğer çeşitli bozkır toplulukları gibi Türk topluluklarında da yaygındır. (Çoruhlu, 2017a, s. 45).

Karasuk kültürü.

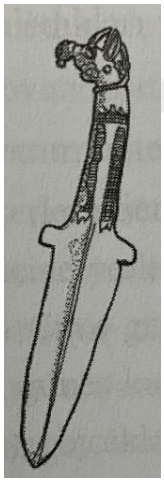
MÖ 1200-700 yılları arasına tarihlendirilen Karasuk kültürü, adını Orta Asya'da Yenisey Irmağı'nın kollarından biri olan Karasuk Nehri'nden alır. Andronova kültürüyle eş zamanlı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde, bakır ve bronz gibi madenlerin kullanımı devam etmiştir. Demirin işlenerek çeşitli eşya yapımında kullanılması ilk kez bu kültürde görülmüştür (Berkli, 2011, s. 7).

Dönemin en önemli yapıları “kurgan” denilen anıt mezarlardır. Önceki dönemlere göre mezarlık alanlarının sayıca artması, nüfus artışına işaret olarak yorumlanmaktadır (Diyarbekirli, 1972, s. 7). Bu mezarlardan elde edilen buluntular, dönemin sanat ve estetik anlayışı hakkında önemli bilgiler verir. Özellikle hayvan figürleriyle süslenmiş eşyalar, Orta Asya hayvan üslubunun erken izlerini taşıması bakımından dikkat çekicidir (Berkli, 2011, s. 7; Ögel, 2014c, s. 34) (Şekil 95). Karasuk Devri, araştırmacılar tarafından Türk ikonografisinin her bakımdan öncüsü olarak görülmektedir (Esin, 2004, s. 65).

Karasuk –ya da bazı kaynaklara göre Okunyev- kültürüne ait en önemli buluntular arasında “geyikli taş” denilen dikilitaşlar yer almaktadır. Üzerlerinde geyik tasvirleri bulunan bu taşlar, Çoruhlu’ya göre menhirlerin gelişmiş şeklidir. Bu dikilitaşların tanrıları ya da ruhları tasvir ettiği ileri sürülmüştür. Bazı dikilitaşlarda koyun ya da çeşitli fantastik hayvan başları yer alır. Bazılarında ise kurt veya kartal başlı, kuyruklu, boynuzlu ve taçlı hayvan figürleri bulunmaktadır. Bu figürlerdeki hayvan uzuvlarının şamanın biçim değiştirme gücüyle yani metamorfozuyla ilişkili olduğu düşünülmektedir (Çoruhlu, 2017a, s. 38) (Şekil 96).

Şekil 95

Hayvan Başlı Tunç Kama, Karasug Devrine ait Moğolistan Aimak Ömnogov’dan



(Çoruhlu, 2017a, s. 50)

Şekil 96

Dikili Taş Üzerine Oyulmuş Ruh Tasviri, Tasmin Bölgesi Karasuk Kültürü Devri



(Esin, 1978, s. Levha VI/a; Esin, 2004, s. R74)

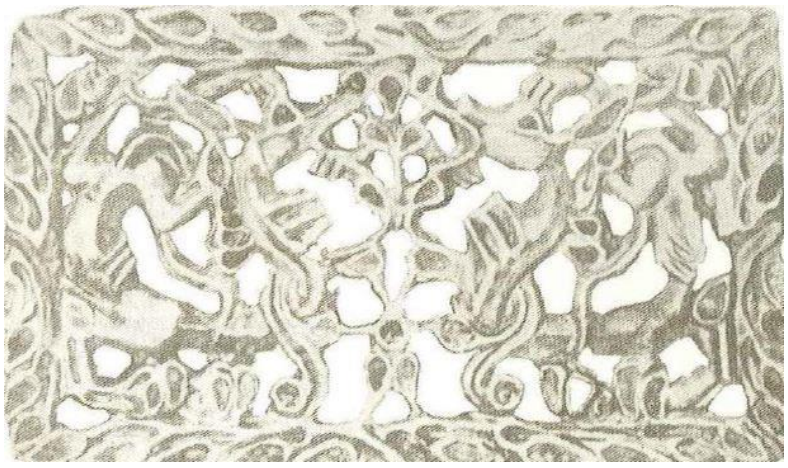
Karasuk Devri'ne ait taşa oyulmuş bir insan başı tasvirinde, saç kısmında yer alan çizgiler, figürün ışık saçması şeklinde yorumlanmıştır (Esin, 2004, s. 66). Ayrıca figürün üç gözlü olarak tasvir edildiği görülmektedir. Sözü edilen tasviri, kutsalın metamorfik bir tezahürü olarak değerlendirmek mümkündür.

Tagar Kültürü

MÖ 700-100 yılları arasında Güney Sibirya'nın Minusinsk bölgesinde yayılmış olan Tagar kültürü, 1. Tagar (MÖ 6.-5. yy), 2. Tagar (MÖ 4.-3. yy) ve 3. Tagar (MÖ 2.-1. yy) olmak üzere üç evrede incelenmektedir (Ögel, 2014c, s. 40). Bu kültürde gelişmiş bir hayvan üslubundan söz etmek mümkündür. Karasuk kültüründe olduğu gibi Tagar buluntularında da dağ keçisi, koyun ve sığın-grifon mücadele sahneleri öne çıkar (Berkli, 2011, ss. 8-12). Kurganlardan çıkarılan eşyalar arasında çoğu hayvan başı ya da hayvan figürleriyle süslenmiş kılıç, hançer ve bıçak gibi silahlar dikkat çekmektedir (Çoruhlu, 2017a, s. 143). Tagar kültürünün son evresine ait mezarlarda bayrak kalıntıları da bulunmuştur. Bayrak direğinin tepesine, ongun olarak dağ keçisinin küçük bir heykelinin yerleştirildiği görülmektedir (Esin, 1978, s. 12). Çadır tepeliği olarak da kullanılan bu heykelcikler, yarı kutsal kabul edilen ve atalar ruhu ile ilişkilendirilen "töz" niteliğindedir (Berkli, 2011, ss. 7-8) (Şekil 98-101).

Şekil 97

Oğlak Başlı Çift Evren, Sibirya



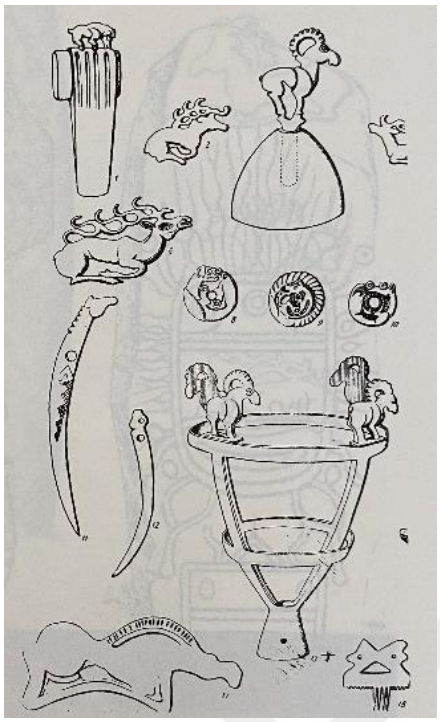
(Esin, 2004, s. R8)

Türk sanat tarihi ve ikonografisinde ejder/evrenin çeşitli hayvanlarla birleşimi yaygın bir kompozisyon oluşturur. Tagar kültürü çevresine ait, renkli taşlarla süslenmiş altın bir levhada, bir ağaç ve onun dallarını yiyen, ejder kuyruklu bir dağ keçisi, oğlak ya da geyiğe benzeyen bir figür yer almaktadır. Bu anlamda oğlak/keçi/geyik ve ejderin birleşiminden oluşan figürün her iki hayvana ait sembolizmi bir arada taşıdığı söylenebilir. Bu iki hayvanın tek bir vücutta birleşmesi, iki farklı kültün kaynaşması şeklinde de yorumlanabilir. Göktürk Kağanlığı'nın tamgasında da yer aldığı gibi keçi figürünün Türkler için hem totemik hem de hanedan armacılığı bakımından önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Bazen ağaçla birlikte tasvir edilen dağ keçisi ve geyik, ölümsüzlüğün sembolü olarak görülerek özellikle dağ keçisinin, Tagar kültürü Alplerinin ve Göktürk hakanlarının ongunu olduğu bazı kaynaklarda yer almaktadır. Levhada görülen ejder figürleri ise Türk sanatındaki çift ejder ikonografisinin ilk örneklerinden birini oluştururken ejderlerin pozisyonu, "karşılıklı ayakta duran iki ejder" tasvirleri arasında değerlendirilmektedir (Esin, 2004, s. 39, 162, 135) (Şekil 97).

Yaşar Çoruhlu, (2017a) bu kompozisyonla Kargalı Diademi arasında; kullanılan renkli taşlar, taşların düzenlenmesi, üslup ve mitsel figürlerin kullanımı bakımından benzerlikler bulunduğunu belirtmektedir. Dünya Ağacı'nın iki yanına yerleştirilen hayvan figürlerinin ise kanatlı dağ keçileri olabileceğini ifade eder. Yazara göre, bu hayvan figürlerinin gövdelerinin uzatılıp inceltilmesi ve kıvrımlar oluşturması onların ejder olmalarından ziyade hayvan üslubuna uygun şekilde betimlenmiş olmalarından kaynaklanmaktadır (s. 148).

Şekil 98

Bayrak Direği Tepesine Dikilen Tunç Eşya, Tagar devri



(Esin, 1978, levha Vb)

Şekil 99

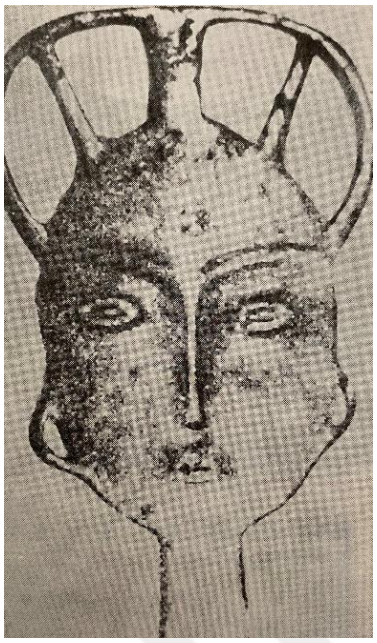
Bayrak Direği Başında Yer Alan Dağ Keçisi Heykeli, Tagar devri



(Esin, 1978, levha Va)

Şekil 100

Tagar Kültürüne Ait Hâleli Baş Biçiminde Maske



(Esin, 1978, Levha XIV/d)

Şekil 101

Çadır Tepeliği, Pazırık Kurganları (Hermitage Müzesi)



(Berkli, 2011, s. 11)

Taştık kültürü.

MÖ 100 - MS 400 yılları arasını kapsayan Taştık kültürü, Yenisey, Kemçik ve Abakan ırmakları çevresinde gelişmiştir. Bu döneme ait cenazelerin mezarlara maske ile konulduğu bilinmektedir (Berkli, 2011, s. 12). Tagar ve Taştık kültürlerine ait kalıntılarda, çok sayıda tunçtan yapılmış küçük hayvan heykelleri veya hayvan başı tasvirleri bulunmuştur. Bu figürler arasında dağ keçisi, geyik, at, kurt, boğa, kaplan, pars ve yırtıcı kuşlar yer almaktadır. Sözü edilen zoomorfik eserlerin tabiata bağlı bir üslubu yansıttığı görülür (Esin, 1978, s. 12). Araştırmacı Kızlasov, bu hayvan heykelleri ve tasvirlerini birer nazarlık (amulet) olarak değerlendirirken; Jettmar, grifon, at başı, kaz ve bazı kuş figürlerinin büyü amacıyla gerçekleştirilen dinî törenlerde kullanılmış olabileceğini ifade etmiştir (Çoruhlu, 2017a, s. 55).

Erken Devir Türk Sanatında Metamorfoz

İskitler ve Hunlar dönemi.

İskitler, MÖ 8. yüzyıl ile MS 4. yüzyıl arasında Avrasya'da yaşamış bir kavimdir (Melyukova, 2019, s. 141). Grek kaynaklarında "Skudai", "Skythai" Pers kaynaklarında ise "Saka" olarak adlandırılan İskitler, Tuna Nehri'nden Çin'e kadar uzanan geniş bir coğrafyada varlık göstermişlerdir (Durmuş, 2019, ss. 41-43). Göçebe ve yarı göçebe bir yaşam tarzı benimseyen İskitlerin Kimmer, Urartu, Asur, Pers ve Sarmat kavimleriyle siyasi ilişkiler kurduğu bilinmektedir (Melyukova, 2019, s. 147; Durmuş, 2019, ss. 92-106). İskitlerin kökeni konusunda İran, Slav ve Türk (Ural-Altay) topluluklarıyla bağlantılı olabilecekleri yönünde farklı görüşler bulunmaktadır. Yaşadıkları coğrafya, dil, din, gelenek-görenek ve sanat alanında İskitlerin eski Türklerle köken bakımından ortak olabileceğine işaret eden birçok bulgu mevcuttur (Durmuş, 2019, ss. 67-87; Badakoğlu, 2018, ss. 153-157). Ayrıca İskit ve Hun sanatı arasındaki benzerlikler, İskitlerin kökeninin Orta Asya'ya dayandığını ve bu kültürel özelliklerin Türk toplulukları vasıtasıyla buradan yayıldığını izah etmektedir (Berkli, 2011, s. 43).

Orta Asya bozkırlarında yazılı tarihlerine ulaşılabilen ilk büyük Türk göçebe konfederasyonu Hunlar (MÖ 3. yy-MS 3. yy) tarafından kurulmuştur (Roux, 2018, s. 55). MÖ 318 yılı Hun adının belirgin bir biçimde kullanıldığı ilk tarih olarak kabul edilmektedir (Taşağıl, 2022, s. 31). Tarihte adı bilinen ilk Hun hükümdarı, MÖ 221 yılında hüküm süren Teoman'dır (T'ou-Man) (Taşağıl, 2022, s. 34). Hunlar, Mete Han (Mo-tu) döneminde (MÖ 209) siyasi ve askeri açıdan en parlak dönemlerini yaşamışlardır. Çin'e komşu olan Asya Hunları hakkında başlıca bilgiler Çin kaynaklarından elde edilmektedir. Çin'in kuzeyine düzenledikleri akınlar sayesinde ekonomik olarak zenginleşmişlerdir. Ancak MÖ 60-58 yıllarında başlayan iç

karışıklıklar sonucunda önce Cici Han döneminde doğu ve batı sonra Pu-nu ve Pi dönemlerinde kuzey ve güney olmak üzere ikiye ayrılmışlardır (Ögel, 2022, ss. 129-147; Taşağıl, 2022, ss. 205-207).

Orta Asya'daki Türk devletleri denildiğinde ilk akla gelen oluşumlar İskitler ve Hunlardır. İskit sanatının MÖ 5. yüzyıldan itibaren gelişmeye başladığı ve MÖ 4. yüzyılda zirve noktasına ulaştığı düşünülmektedir (Berkli, 2011, s. 43). Türklerdeki ölü kültü ve mezar geleneğinin bir sonucu olan kurganlar vasıtasıyla bilgi sahibi olduğumuz bu toplulukların, ortak bir yaşam kültürüne sahip oldukları anlaşılmaktadır (Çoruhlu, 2017a, ss. 88-89). Sanat eserlerine de yansıyan bu kültürel ortaklık "Avrasya üslubu" olarak adlandırılmış ve Orta Asya bu üslubun doğup geliştiği merkez olarak kabul edimiştir. Avrasya üslubunun; mücadele üslubu, kıvrık dal üslubu ve kozmoloji üslubu olmak üzere üç ana kolda geliştiği belirtilmektedir. Bu üslubun izlenebildiği en önemli sanat eserleri, İskitlerden ve Çinlilerin "Hiyung-nu" olarak adlandırdığı Hunlardan itibaren, Orta Asya'dan Anadolu'ya ve Türklerin bulunduğu tüm coğrafyaları kapsayacak biçimde geniş bir alana yayılmıştır (Berkli, 2011, ss. 17-19).

Yapılan arkeolojik kazılar ve bunlarla paralel yürütülen araştırmalar neticesinde Hunlara ait kültür, sanat, inanç ve yaşam biçimi hakkında elde edilen bilgilerin büyük bir kısmı Hun kurganlarına dayanmaktadır. En çok bilinen Hun kurganları arasında Pazırık, Noin-Ula, Şibe, Katanda, Berel, Tüakta ve Başadar yer almaktadır (Diyarbekirli, 1993, ss. 9-22). Bu kurganlara ait buluntulardan yola çıkıldığında, ilk Türk topluluklarında yaygın bir sanat anlayışı olan "hayvan üslubu"nun öne çıktığı görülmektedir. İskit ve Hun sanatının en belirgin özelliği olan hayvan üslubu, gerçek ya da hayalî hayvanların veya bu hayvanlara ait uzuvların kullanılmasına dayalı bir sanat anlayışıdır. Kurganlardan çıkarılan çeşitli eşyaların üzerini süsleyen bu figür ve motifler, tematik olarak dönemin insanının inançlarını ve zorlu bozkır şartları içerisinde insanla hayvan arasındaki ilişkiyi, mücadele teması ekseninde yansıtmaktadır (Durmuş, 2019, ss. 152-153). Diyarbekirli (1972), hayvan üslubunun kökenlerinin, Hunların atalarının tabiatüstü kuvvetlere karşı eğilimlerden kaynaklanmış olabileceğini ifade eder ve bu sanat anlayışının izlerini Andronovo kültürüne kadar götürür (ss. 114-126).

Çoruhlu'ya (2017a) göre hayvan üslubunun temel özellikleri arasında, nesnelerin ya da bunların bir bölümünün hayvan ya da hayvan başı şeklinde tasarlanması; birden fazla hayvanın birleştirilerek tek bir figür oluşturulması; doğada karşılaşılan hayvanların yanı sıra masal ve efsanelerde yer alan hayvanlara da kompozisyonlarda yer verilmesi ve bir hayvanın başka bir hayvana ait uzuvlarla birleştirilerek betimlenmesi gibi unsurlar yer almaktadır (s. 165). Bu anlayışın somut örneklerini kurganlardan çıkarılan arkeolojik buluntularda görmek

mümkündür. Söz konusu buluntular arasında madenî kemer plakaları ve tokaları, idoller, tözler, kemik ve ahşaptan yapılmış at koşum takımı süsleri, keçe ve halı yaygılar, giyim eşyaları, kalın ve ince dokumalar, çadır kalıntıları, arabalar, deri eşyalar ve pişmiş topraktan kaplar gibi çok çeşitli buluntular yer almaktadır (Diyarbekirli, 1993, ss. 22-24). Bu eşyalar vasıtasıyla tespit edilen, Türklerdeki ruh anlayışını yansıtan ve atalar kültünün bir uzantısı olan tözler ile hayvan üslubuna dayalı sanat anlayışı, konumuz açısından önemli örnekler sunmaktadır.

Avrasya figür sanatını besleyen kaynaklar arasında şaman inancı ve uygulamaları, şaman ayinleri ile büyü ve tılsım gibi unsurlardan oluşan zengin ve karmaşık bir semboller hazinesi bulunmaktadır. Silahlar, av aletleri, tekstil ürünleri, at koşum takımları ve çadırlarda kendini gösteren bezemeler arasında; maskeler, yırtıcı kuşlar, aslan, kaplan, geyik, kurt, ejder, hayalî hayvanlar ve hayvan mücadele sahneleri özellikle dikkat çekicidir (Öney, 1988, s. 32). İskit ve Hun sanatında metamorfoz olgusu, arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılan buluntu eserlerde yer alan iç içe geçmiş insan ve hayvan figürleri ile bunlara ilişkin soyut yaklaşımları kapsamaktadır. Bu tür tasarımlar, öncelikle İskit ve Hun sanatının en belirgin özelliği olan hayvan üslubuyla ilişkilidir. Gerçek hayatta varlığı bilinen hayvanları bir kenara bırakacak olursak hayalî varlıkların zihinsel tasarımında metamorfoza başvurulduğu anlaşılmaktadır. Gönül Öney, bu sanatın figüratif özelliklerini şu şekilde tanımlar:

> Avrasya figür sanatının bütün bölge ve devirlerde ufak değişmelerle devam eden ana özellikleri, aşırı stilizasyona gidiş, uzuvları geometrikleştirmek, spiraller ve volutlarla (düğüm) süslemek, gövdede süsleyici beneklere yer vermek, "S" seklinde kıvrılmalar, uzuvları deforme etmek, formülleştirerek özet hâlinde vermektir. Figürler realiteden uzaklaşarak dekoratif bir karakter kazanırlar. Çok kere bir hayvanın ikinci bir hayvanla veya başka bir hayvana ait parçalarla birleştiği görülür. Hayvan ve insan motiflerinin bitkisel kıvrıntılarla karıştırılması da yine arabesk ve figür birleşiminin başlangıcını Orta Asya'ya götürmektedir. Zengin Anadolu Selçuk figür dünyasında çoğu kez bu özellikler kendini hissettirir. (Öney, 1988, ss. 31-32).

Erken devir Türk sanatında metamorfozun; deformasyon, soyutlama ve üsluplaştırma yoluyla gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. Bu metamorfik yaklaşımın sanat eserlerine yansıyan yönü; insan ve hayvan uzuvlarının birleştirilmesi, bu birleşimin farklı hayvan türleri arasında sağlanması ya da uzuvların arttırılıp azaltılması yoluyla yeni hayalî varlıkların ortaya konulması şeklinde kendini göstermektedir. Atlı bozkır kültürünün mücadeleye dayalı yaşam biçimi ve bozkır insanının inançlarıyla şekillenen bu metamorfik tasavvurun sanattaki yansımaları arasında; kanatlı insan, kanatlı aslan veya kaplan, üç başlı kuş ve yılan, kartal ve kuş birleşiminden oluşan grifon, maskeler, üç gözlü veya boynuzlu insan biçimli ruh tasvirleri, insan-aslan birleşimi sfenks, fil başlı evren, at-evren, kurt-evren ve çift başlı evren gibi hayal gücünün zenginliğine işaret eden çok sayıda melez varlık yer almaktadır.

İskit dönemi eserlerinde metamorfoz olgusu.

Şekil 102

Aleksandronov Kurganından Bir Kabartma Plaka, MÖ 4. yüzyıl



(Avşar, 2012, s. 7)

İskit dönemine ait olduğu düşünülen ve Rus araştırmacı Bessonova tarafından ayrıntılı biçimde incelenen kompozisyonlar arasında, kanatlı insan figürü dikkat çekmektedir (Şekil 102). Önden tasvir edilen bu kanatlı tanrıçanın her iki yanında birer geyik bulunmaktadır. İnsan figürüne hayvan uzvunun eklenmesiyle oluşturulan bu kanatlı varlık, tanrıça olarak yorumlanmaktadır (Avşar, 2012, s. 6; Yılmaz, 2016, s. 61). Eski Türk inanç sisteminde kuşun ruh sembolü olarak kabul edilmesi ve Umay'ın kuşla özdeşleştirilen ikonografisinin bu yorumda etkili olduğu söylenebilir. Göktürk dönemine ait kanatlı Umay tasvirlerinin ait olduğu geleneğin bir öncülü olarak değerlendirilen bu tasvirde, insan-hayvan birlikteliğini yansıtan en önemli unsur kanattır. Kuşlara ait bir uzuv olarak kanat, uçmayı, dolayısıyla gökyüzünü sembolize ederek tanrısal bir varlığın betimlenmesinde kullanılabilecek en yaygın hayvan uzvu olarak öne çıkar.

Şekil 103

Yılan Vücutlu Kadın Figürleri, Kul Oba Kurganı, İskit Dönemi, MÖ 4. Yüzyıl (a-b)



(Uzun, 2009, ss. 217-218)

İskit dönemine ait Kul Oba kurganından çıkarılarak günümüzde Hermitage Müzesi'nde muhafaza edilen levhalarda yılan gövdeli kadın figürleri yer almaktadır. İnsan-hayvan karışımı varlıkların bir örneğini teşkil eden bu "yılan kadın" betimlemeleri, İskitlerin kökenine dair mitolojik anlatılarla ilişkilendirilmektedir. Bir efsaneye göre, Yunan tanrısı Herakles iki kısraklı arabasıyla İskit topraklarından geçerken bir yerde dinlenmek için durur. Kendine geldiğinde kısraklarının olmadığını görür. Karşısına üst kısmı kadın alt kısmı yılan şeklinde bir yaratık çıkar ve Herakles'e, kendisiyle birlikte olması karşılığında kısraklarını geri vereceğini söyler. Bunu kabul eden Herakles'in daha sonra kadından üç çocuğu olur. Bu çocuklardan en küçüğünün adı "İskit"tir ve İskitlerin soyunun buradan geldiğine inanılmaktadır (Çeşmeli, 2016, s. 21).

At koşum takımının bir parçası olan levhada yer alan kadın figürünün bacak kısmı, birbirine dolanmış ve ters yönlere doğru bakan yılanlardan oluşmaktadır (Şekil 103a). Figürün alt kısmındaki hayvansal biçimlendirmeler yukarıdan aşağıya doğru ilerlerken, son kısımda hayvan başlarının kaybolarak volütlere dönüştüğü görülmektedir. Bu volütler, figürün göğüs kısmındaki elbise süsüyle de benzeşir. Kat kat biçimlenen etek kısmında ise yine çift taraflı yerleştirilen ejder ve boynuzlu grifon başları yer almaktadır. Kadının iki eliyle bu başları tutması, onlara hükmeden bir duruş sergilerken alt kısmındaki hayvanlarla bütünleşmesi bir güç

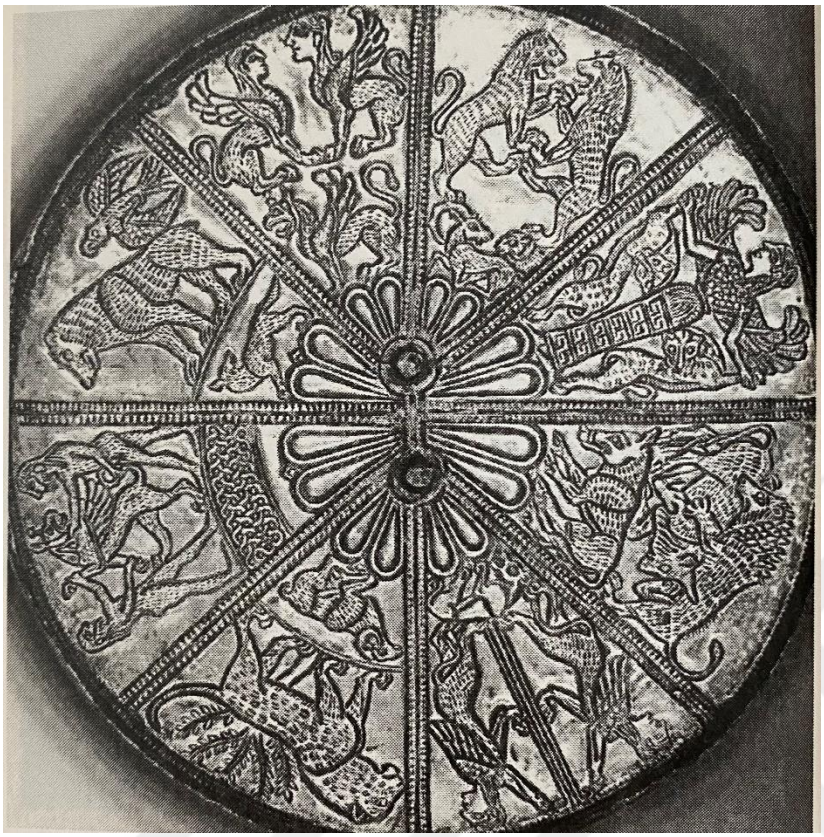
birliği şeklinde yorumlanabilir. Nitekim efsanevi varlıkların üretiminde metamorfozun temel işlevi, farklı türlerin ya da uzuvların tek bir varlıkta birleştirilmesi yoluyla o varlığın daha güçlü kılınmasıdır. Figürün tacından çıkan yılanvari kıvrımların hurma yaprağı motifiyle oluşturduğu kompozisyon ise bitkisel bir tasarım olarak yorumlanabilir. Kadın/tanrıça ile ağaç kültü arasındaki ilişkiye işaret eden bu tasarımı, kadın-ağaç metamorfozu şeklinde değerlendirmek de mümkündür. Ayrıca figür, Çin mitolojisindeki üst kısmı insan, alt kısmı yılan olarak betimlenen tanrıça Nüwa tasvirleriyle de benzerlik göstermektedir. Bu açıdan eserdeki kadın figürünün hem yılan bedeni hem de arttırılmış güçleriyle kültürel bir etkileşimi yansıttığı söylenebilir. H. Zimmer, birbirine dolanmış iki yılan motifinin erken dönem Mezopotamya[124] sanatında ortaya çıktığını ve buradan Hindistan'ı etkilediğini belirtir. Hindistan geleneklerinde günümüze kadar varlığını koruyan bu motif, daha çok yılan-cinler için dikilen adak levhalarında görülür. Nagakal adı verilen ve yılanlarla süslenmiş bu taş tabletler, çocuk sahibi olmak isteyen kadınların dileklerini yansıtır. Bu tabletler, tapınak avlularına, köy ve kasabaların girişlerine, küçük göllerin yakınına veya kutsal ağaçların altına yerleştirilirler (Zimmer, 2004, s. 85).

Elbise süsü olarak kullanıldığı anlaşılan diğer bir levhada ayakları olmayan bir kadın figürü tasvir edilmiştir (Şekil 103b). Figür; ağırlıklı olarak insan/kadın formuna sahip olmakla birlikte omuz ve etek bölgesine eklenmiş ejder ve grifon başları ile dikkat çekmektedir. Omuzlardan çıkan grifon başları, figürü grifon başı şeklindeki kanatlara sahip olarak yorumlamamıza imkân vermektedir. Elinde kesik bir erkek başı tutan figür, bu yönüyle korkutucu bir atmosfer yaratırken omuzlarından çıkan kartal başlarının kadına doğru yöneltilmiş ifadelerinin bu korkunç ortamı pekiştirdiğini söylemek mümkündür. Heredot'un anlatımındaki yılan kadın karakterinin bir uzantısı olduğu düşünülen bu figüre koruyucu bir nitelik atfedildiği çeşitli kaynaklarda geçmektedir (Çeşmeli, 2016, s. 21; Bali, 2019, ss. 54-56).

[124] "Mezopotamya'da bu figür, 1.agaş Kralı Gudea'nın kurban kadehinde yer alan çok erken dönem bir desende kendini gösterir" (Zimmer, 2004, s. 86).

Şekil 104

Hayvanların Kanatlı Tanrıçası İle Koruyucu Sfenks Figürlerinin Yer Aldığı Altın Yaldızlı Gümüş Ayna, Kelermes Kurganı, MÖ 7-6. Yüzyıl, İskit Dönemi, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.



(Çeşmeli, 2016, s. 110)

İskitlerde, genellikle hayvanlarla birlikte betimlenen kanatlı bir tanrıçanın varlığı bilinmektedir. Hayvanların tanrıçası olduğu düşünülen bu figür, gümüş bir ayna üzerinde yer almaktadır (Şekil 104). Yüzeyi bir çiçek motifinin parçaları şeklinde sekiz eşit parçaya bölünmüş olan aynada; kanatlı kadın figürü başta olmak üzere bitki, hayvan ve sfenks, grifon gibi çeşitli mitolojik yaratıklarla oluşturulmuş farklı kompozisyonlar bulunmaktadır (Çeşmeli, 2016, s. 25; Bali, 2019, ss. 59-61). Sfenks ve grifon gibi melez yaratıklar, metamorfik yönleriyle öne çıkarken; kanatlı kadın/tanrıça figürü, hayvan uzvuyla birleştirilmiş insan bedeninde antropomorfik bir tanrı formunu yansıtmaktadır. Nitekim kanat, tanrısallığı güçlendiren olumlu çağrışımlarıyla sıradan bir kadın figürünü tanrıçaya dönüştürmeye imkân tanıyan kuvvetli bir sembol olarak dikkat çeker.

Şekil 105

Kadın Figürü, Kul Oba Kurganı, İskit Dönemi, MÖ 4.yy



(Uzun, 2009, s. 219)

Kul Oba kurganından çıkarılan bir elbise süsünde yer alan kadın figürünün kollarının yerinde kanatlar bulunmaktadır (Şekil 105). Aynı şekilde elbisesinin etekleri de kanat biçiminde bitkisel kıvrımlara sahiptir. Kol ve bacak gibi insan uzuvlarından yoksun olarak tasarlanan bu figürün, bitkisel ve hayvansal niteliklerle biçimlendirilmesi onun metamorfik yönünü ortaya çıkarır. Kanat ve etek kıvrımlarındaki küçük yuvarlak boşlukların, yan profilden verilmiş tek göz şeklinde düşünüldüğünde bunların kartal/grifon başları olarak yorumlanması olasıdır. Bu yönüyle söz konusu figürle eteklerinden ve omuzlarından hayvan başları çıkan diğer tasvirler arasında benzerlik kurmak mümkündür.

Şekil 106

Grifon Figürü, Altından Elbise Süsü, Kuzey Karadeniz Bölgesi, MÖ 5. Yüzyıl, İskit Dönemi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD



(Çeşmeli, 2016, s. 111)

Şekil 107

Bir Ata Saldıran Grifonlar, Altından Göğüslük Detayı, Tolstaya Mogila Kurganı, Dinyeper, Ukrayna, MÖ 4. Yüzyıl, İskit Dönemi, Tarihi Hazineler Ukrayna Müzesi, Kiev.



(Çeşmeli, 2016, s. 112)

Şekil 108

İskitli Kadın Hükümdar ve Koruyucu Ejderhalar, Altın ve Çeşitli Taşlardan Kolye, Tillya Tepe Kurganı 2, Kuzey Afganistan, MS 1.yüzyıl, Afganistan Ulusal Müzesi, Kabil.



(Çeşmeli, 2016, s. 117)

İskitlere ait olduğu düşünülen kurganlardan çıkarılmış kolye, göğüslük ve elbise süsü gibi eserlerde grifon ve ejderha gibi fantastik varlıklar yer almaktadır (Şekil 106-108). Aslan gövdeli, kartal başlı ve kanatlı mitolojik bir figür olan grifonların, İskit inancında altınların koruyucusu oldukları kabul edilmektedir. Genellikle insan başlı, aslan gövdeli ve kuş kanatlı efsanevi varlıklar olan sfenksler ise İskit sanatında Yunan üslubuyla işlenmektedir. Buna göre sfenksin, Yunan sfenksinde olduğu gibi kadın yüzlü olarak betimlenmesi yaygındır. Çok yaygın olmasa da İskit sanatında yer alan başka bir efsanevi varlık da kanatlı attır (Çeşmeli, 2016, ss. 25-31).

Mitolojik yaratıkların sanat eserlerine yansıtılmsının yanı sıra İskitler, tek gözlü bir ırk olan efsanevi Arimaspianlar'ın varlığına da inanıyorlardı (Çeşmeli, 2016, s. 26). Eksiltilmiş organ tasviri bağlamında değerlendirebilecek "tek gözlü insan" motifi, pek çok kültürde örnekleri bulunan metamorfik bir tasarımdır. Yunan mitolojisindeki Kykloplar ve Türk mitolojisindeki Tepegöz bu türden örnekler arasında yer alır. Arimaspian figürlerini, İskit ve Yunan kültürleri arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür.

İskitlere ait eserlerde grifon, sfenks, ejderha, kanatlı at, yılan kadın ve kanatlı kadın gibi insan-hayvan karışımı çeşitli hayali varlıklara koruyucu nitelikler atfedildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Bu eserlerde, Orta Asya ve Avrasya steplerinin göçebe kültürü ile birlikte Yunan, İran, Çin ve Hint gibi çeşitli medeniyetlere ait sanatların etkisiyle gelişen eklektik bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür (Çeşmeli, 2016, s. 41).

Biçimsel açıdan değerlendirildiğinde, söz konusu figürlerin mevcut insan ve hayvan formlarının metamorfoza uğratılmasıyla ortaya çıktığı görülmektedir. Bu metamorfozu sağlayan başlıca unsurlar arasında yarı insan-yarı hayvan birleşimleri, çift organın teke indirilmesi, hayvanlar arasında baş, boynuz, kuyruk ve kanat gibi uzuvların aktarımı ile insan vücudu ve hayvan uzuvlarının birleştirilmesine dayalı üretimler yer almaktadır. Bu tasarımların pek çok farklı kültürde benzer biçimlerde ortaya çıkması, mitolojik ortaklıkların ve kolektif bir hafızanın sanat yoluyla ifade edildiğini göstermektedir.

Hun dönemi eserlerinde metamorfoz olgusu.

Şekil 109

Efsanevi Tek Boynuzlu Koruyucu Ki'lin, Gümüşten At Koşum Süslemesi, Noin Ula Kurganı 20, MÖ 1-MS. 1. Yüzyıl, Moğolistan



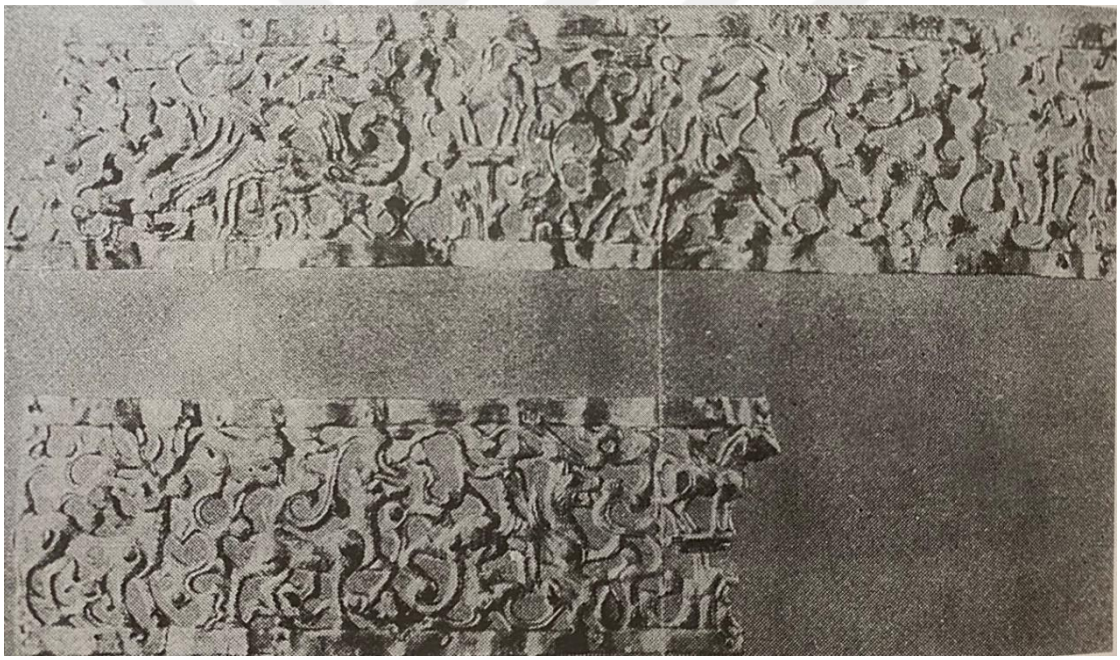
(Çeşmeli, 2016, s. 131)

Hun dönemine ait Noin Ula kurganından çıkarılan bir at koşum takımı süslemesinde, "ki-lin" olarak adlandırılan tek boynuzlu mitolojik bir yaratık figürü yer almaktadır. Çeşitli hayvanların karışımından oluşan bu efsanevi varlık, eserde başını gövdesiyle ters istikamete çevirmiş bir vaziyette; keçi başlı, keçi sakallı, at gövdeli ve tek boynuzlu olarak tasvir edilmiştir (Şekil 109).

Emel Esin (1978), Çinlilerin ch'i-lin, Türklerin ise kilen-kiyik dediği bu efsanevi tek boynuzlu hayvanın, bir rivayete göre Kırgız illerinde bulunduğunu belirtir. Diğer yandan Taoist efsaneye göre, kutlu bir dağda bulunduğuna inanılan hükümdarın köşkü ile gök-yer ve atalar tapınağı, bu tür geyik, dağ keçisi ve kilen-kiyik gibi hayvanlarla dolu olarak betimlenmiştir. Ayrıca "sıgun" (dağ keçisi) ve "kiyik" (geyik)" cinsinden hayvanların Gök Tanrı ile ilgisi bulunmakta ve bu hayvanların kanatlı biçimde tasvir edilmelerinin ise kurban edildikten sonra uhrevi bir nitelik kazanmalarıyla bağlantılı olduğu ifade edilmektedir (ss. 94-95).

Şekil 110

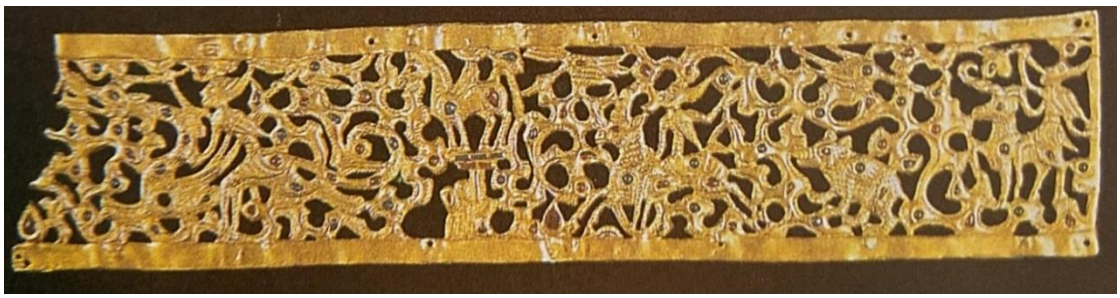
Kargalık Tacı, Altın, MÖ 200-100



(İndirkaş, 2002, s. 110)

Şekil 111

Kargalık Tacı, Altın, MÖ 200-100, Sağ Taraf Ayrıntı



(İndirkaş, 2002, s. 110)

Şekil 112

Kargalık Tacı, Altın, MÖ 200-100, Sol Taraf Ayrıntı



(İndirkaş, 2002, s. 113)

Şekil 113

Evrene Binen İnsan Tasviri, Hun Devrinden Kalan Kargalık (Tien Şan Dağları) Kurganlarından



(Esin, 2004, s. R219)

MÖ II.-I. yüzyıllara tarihlenen ve Batı Türkistan'ın Isık-Göl bölgesinde, Kargalı veya Kargalık adıyla anılan alanda yapılan kazılarda, bir kadın şamana ait olduğu düşünülen kurganda altın bir taç (diadem) ortaya çıkarılmıştır. Renkli taşlarla süslenmiş olan bu taç, iki parçadan oluşmaktadır (Şekil 110). Sağ parça 20 x 5 cm, sol parça ise 15cm x 5cm boyutlarındadır. Her iki parça da dikdörtgen biçiminde birer şeritler halinde tasarlanmıştır. İki parça arasında küçük bir eksikliğin bulunduğu düşünülmektedir. Eserdeki dinî ve mitsel bir temaya işaret eden kompozisyonda, gerçek ve hayali varlıkların tasvirine yer verilmiştir. Hayali varlıklar genellikle kanatlı hayvan figürlerinden oluşur. Tacın sol tarafında -ki burası eserin eksik olduğu düşünülen bölümüdür- dağ olduğu düşülen bir yükselti üzerinde kanatlı bir at yer almaktadır (Şekil 112). Devamında kanatlı ejder atına binmiş bir insan figürü seçilmektedir. Buradaki bineğin ön kısmı kanatlı sivri dişli bir ata benzerken belden gerisi ise ejder

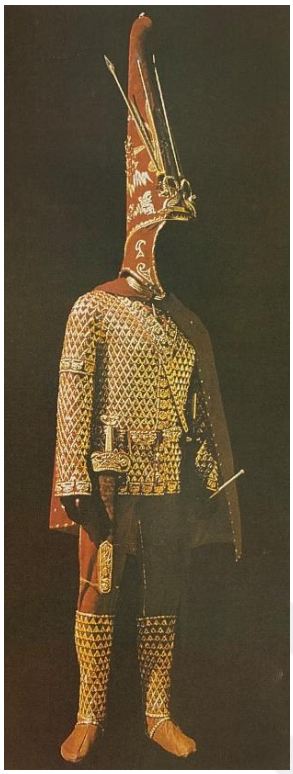
biçimindedir. Bu figür kanatlı kaplan olarak da isimlendirilmiştir. Tacın nispeten daha uzun olan sağ tarafında ise çeşitli binekler üzerinde yer alan üç insan figüründen söz etmek mümkündür (Şekil 111). Bunların arasında yine bir kaide üzerinde kanatlı at yer almaktadır. Sağ tarafın kırık olan kısmında bulunan insan figürünün, ağzı açık olan kanatlı bir ejderin üzerine bindiği söylenebilir (Çoruhlu, 2017a, ss. 145-150; İndirkaş, 2002, ss. 26-27). Emel Esin, burada yer alan kanatlı at figülerini, Türk kültürünün erken dönemlerinden başlayarak İç Asya göçebelerinden Karahanlılara kadar uzanan sanat eserlerinde sıkça tekrar edilen efsanevi hayvanlar arasında değerlendirmektedir (Esin, 1978, s. 22).

Akişev'e göre bu figürler, kanatlı kaplan üzerine binmiş cin-peri (sol parçada), İstek Dağı üzerinde bulunan kanatlı at (sağ ve sol parçada ortak) ve gök ejderi üzerinde bulunan cin (sağ parçada) olarak tanımlanmaktadır. Phillips'e göre ise tacın üzerindeki insan figürleri, birer kuş-kadın olup bunlar öteki dünyaya geçişi sağlayan periler olarak yorumlanmaktadır (Akt, Çoruhlu, 2017a, s. 151). Çoruhlu'ya göre, Kargalı diademi üzerindeki tasvirler, konusunu Türk mitolojisinden almıştır. Şaman ya da önemli bir dinî görevi olan bir kadının mezarından çıkarılan bu tacın üzerindeki insan figürleri de yine kadını temsil etmektedir. Mitsel özellikler taşıyan hayvanların üzerinde yer alan figür, tek bir kişinin (kadının) farklı aşamalarını göstermektedir. Burada kadın şaman, çeşitli metamorfik hayvanları bineği gibi kullanarak göğe çıkma ayinini gerçekleştirmektedir (Şekil 113). Şamanın göğe yolculuğunda, ona yardımcı ruhların eşlik ettiği bilinmektedir. Bu açıdan figürlerin kanatlı oluşu da göğe çıkma yolculuğuyla örtüşür mahiyettedir (Çoruhlu, 2017a, s. 153).

Şamanın gökyüzüne ve yeraltına gerçekleştirdiği yolculukta boyut değiştirmenin bir aracı olarak metamorfoz olgusundan söz etmek mümkündür. Diğer bir deyişle şamanın âlemler arası seyahati onun metamorfozuyla mümkün olmaktadır. Tacın üzerinde yer alan gök ejderi, ejder-atlar, ejder-parslar ve tek boynuzlu geyik gibi mitolojik varlıklar, bu dönüşüm sürecinin bir parçası ya da aracısı olarak değerlendirilebilir.

Şekil 114

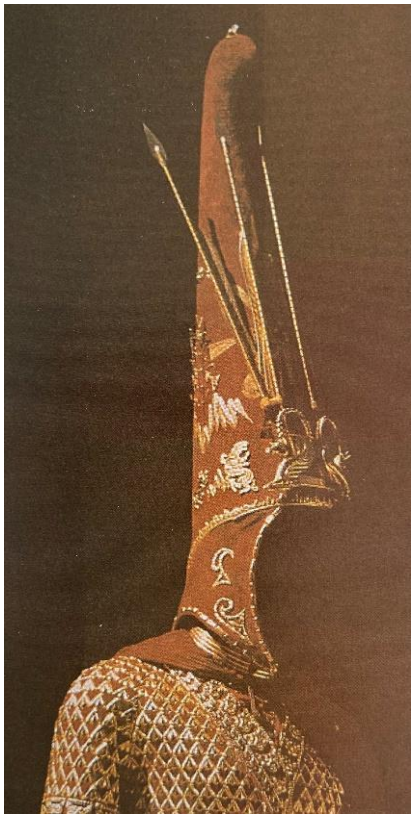
Genç Alp'in Altın Giysileri ve Tacı, MÖ 4-5 Yüzyıl



(İndirkaş, 2002, ss. 104-109)

Şekil 115

Genç Alp'in Altın Giysileri ve Tacı, Ayrıntı



(İndirkaş, 2002, ss. 104-109)

Şekil 116

Genç Alp'in Tacından Dağın Üzerindeki Aslan Motifi



(İndirkaş, 2002, ss. 104-109)

Şekil 117

Genç Alp'in Tacından Keçi Boynuzlu At Motifi



(İndirkaş, 2002, ss. 104-109)

Batı Türkistan'ın doğusunda yer alan Esik Çayı kıyısında yapılan kazılarda (1974) genç bir prense ait olduğu düşünülen bir mezar ortaya çıkarılmıştır. Altın işlemeli kıyafetleriyle gömülen genç, "Altın elbiseli adam" olarak anılmaktadır (Şekil 114). Genç alpin Kazakistan Arkeoloji Müzesi'nde bulunan koni biçimindeki başlığında, dağ koyunu, iri boynuzlu dağ keçisi, dağ ve üzerinde kanatlı aslan[125], dağ zirvesinde ağaç ve üzerinde kuş, çeşitli boyutlarda kuş kanatları, oklar ve yapraklar gibi Türk mitolojisinde önemli izdüşümleri olan motifler yer almaktadır (Şekil 115-116). Metamorfik figürler bağlamında ise kanatlı kaplan/aslan, keçi boynuzlu kanatlı at gibi tasarımlar dikkat çekicidir (İndirkaş, 2002, ss. 19-20; Aslanapa, 2017, s. 5; Çoruhlu, 2017a, s. 107).

Orta Asya'daki boyların çeşitli kült hayvanlarına ve ongunlara sahip olduğu bilinmektedir. Zamanla bu boyların kaynaşmasının bir sonucu olarak kültler de birleşmiştir. Böylece dönüşüm geçiren kültler ortaya yeni zoomorfik varlıkların çıkmasına neden olmuştur.

[125] Emel Esin, dağ üzerindeki hayvan figürünü kanatlı kaplan olarak isimlendirmiştir (Esin, 2004, ss. 16-17).

Bu bağlamda genç alpin tacında bulunan keçiboynuzlu kanatlı atın; at, keçi ve kuş kültlerinin birleştirilmesiyle ortaya çıktığını söylemek mümkündür (İndirkaş, 2002, s. 25) (Şekil 117).

At, Türk kültüründe son derece önemli hayvanlardan biridir. Gök Tengri'yle ilişkili olarak gökten indiğine inanılan at, Hunlar başta olmak üzere bütün Türk boylarında sahibinden ayrı tutulmamış ve kutsal kabul edilmiştir (Berkli, 2011, ss. 23-25). Bozkır kültüründe atlar, kişinin sınırlı doğasını aşmasını sağlayan en büyük yardımcı ve arkadaş olarak kabul edilmiştir. At, en eski Türk topluluklarından beri insanla birlikte savaşlara katılarak sahibinin kaderinden pay almıştır (Diyarbekirli, 1993, s. 5). Hükümdarlar ve beyler için büyük önem taşıyan atların zaman zaman hükümdarlık, beylik veya taht sembolü olduğu da bilinmektedir (Çoruhlu, 2024b, s. 29).

Türk mitolojisinde kuşlar, göksel bir nitelik taşımakta olup Gök Tengri'yle bağlantılı olarak görülmüştür. Kuşların uçmaya yarayan kanatları onlara atfedilen kutsiyetin oluşmasında etkili olmuştur. Diğer yandan Türk kültüründe, ölen kişilerin ruhlarının kuş biçiminde göğe yükseldiği inancı hâkimdir (Ögel, 2014b, s. 164). Aynı zamanda şamanların göğe yolculuğu sırasında ona eşlik eden yardımcı ruhlar arasında yer alan kuşlar, şamanların ayin sırasında biçimine büründüğü hayvanlardan biridir. Türk mitolojisinde gök ve ruh inanışlarının en temel hayvan figürlerinden biri olan kuşlar, yalnızca kanat ve tüy gibi kendilerine ait olan parçalarla da temsil edilirler. Sembolik açıdan son derece güçlü bir imaj dünyasına sahip olan kuşlar, arma ve damga olarak kullanılmıştır. Nitekin yirmi dört Oğuz boyu sıralanırken, her dört boy için bir kuş ongun olarak seçilmiştir (Sever, 1999, ss. 83-84).

Gök Tanrı inancı ve atalar kültü sembolizminde koyun, koç ve keçi (dağ keçisi) figürlerinin ataları temsil eden ongunlar olduğu bilinmektedir. Göktürk Devleti'nin kağanlık arması sayılan dağ keçisi simgesi, Tagar kültüründen itibaren gelişim göstermiştir. Bu durum, hayvan piktogramlarının hukuki semboller olarak da kullanılmış olabileceğini işaret etmektedir. Eski devirlerden günümüze kadar, koyun ve keçi adı taşıyan devlet, boy, kabile ve aşiretlerin vrlığı (Karakoyunlu, Akkoyunlu) bu görüşü desteklemektedir. Ayrıca bazı Türk topluluklarında keçi ongununa, kötülüklerden koruyucu bir nitelik yüklendiği de kaynaklarda geçmektedir (Çoruhlu, 2024b, ss. 215-216).

Genç alpin tacında yer alan keçi boynuzlu, kanatlı at figürünü, at, keçi ve kuş gibi hayvanların sembollerle örülü geniş anlam dünyasından hareketle yorumlamak mümkündür. Özellikle at, keçi ve kuşun devlet arması olarak kullanılması ve hükümdarlık ile beylik sembolleri olarak görülmesi, genç yaşta ölen ancak önemli bir kişi olduğundan şüphe edilmeyen bu genç alpin figürüyle birlikte düşünüldüğünde daha da önem kazanmaktadır. Türk kültür ve inanışlarında ruh sembolü olarak görülen kuşların, mezardan çıkarılan eşyaların üzerinde sıkça

yer alması bu figürlerin en doğal ve yaygın hayvan tasvirlerinden biri olduğunu göstermektedir. Özetle, çeşitli hayvanların özelliklerinin metamorfoz yoluyla tek bir varlığa aktarılarak yeni bir figür üretilmesi, mevcut kültlerin birleştirilerek daha güçlü bir kültü temsil etmesini sağlamıştır.

Şekil 118

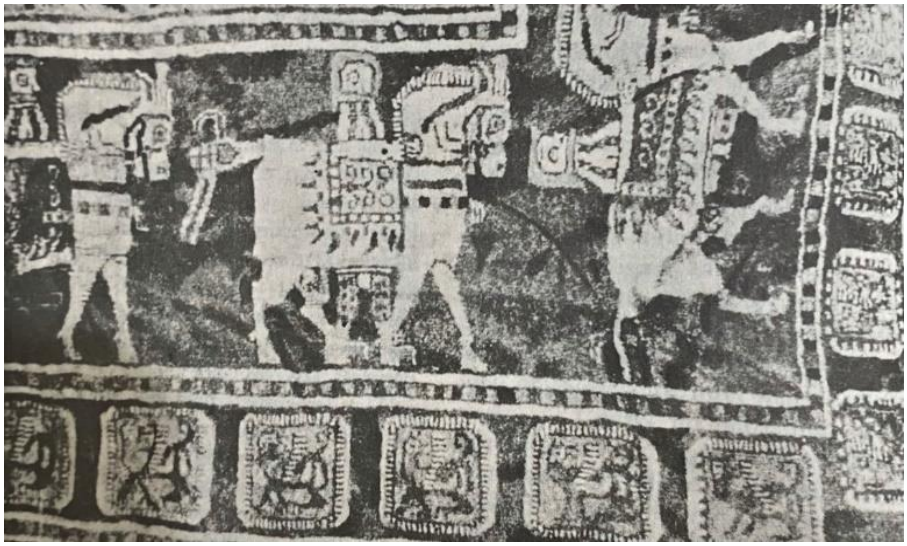
Pazırık Halısı, Hermitage Müzesi



(Berkli 2011, s. 31)

Şekil 119

Pazırık Halısı Bordür Detay



(Aslanapa, 2017, s. 3)

Şekil 120

Grifon Figürü Detayı



(Levent, 2022, s. 875)

Grifon, Erken Devir Türk sanatında örnekleri çokça yer alan figürlerden biridir. Pazırık kurganlarıyla birlikte başka birçok kurgandan çıkarılan eserlerde de grifon tasvirlerine rastlanmıştır. Örneğin, Berel ve Tuyahta kurganlarından çıkarılan bir lahitte bakır grifon tasvirleri, Noin Ula kurganlarından çıkarılan bir keçe yaygı üzerinde ise hayvan üslubunda bir grifon ile bir yak öküzü arasında gerçekleşen mücadele sahnesi bulunmaktadır (Çoruhlu, 2017a, ss. 101-104, 133-134).

Orta Asya'da çok tanınan grifon figürleri, Türk sanatında çeşitli özelliklere sahiptir. Bu figürlerin kartal-grifon ve aslan-grifon şeklinde iki türü vardır. Aslan-grifon, dört ayağı, kuyruğu, başı ve gövdesi bakımından aslana veya benzeri bir yırtıcıya ait özellikler taşımaktadır. Ayrıca, kartal kanatlarıyla donatılmıştır. Genellikle aslan başının üzerinde dik kulaklar ve boynuzlar bulunmakta olup, bazen yeleli bir biçimde tasvir edilmektedir. Kuyruk ve kanatlar, gücün simgesi olarak daima yukarı doğru kalkıktır. Aslan-grifonlar, mücadele sahnelerinde, yürürken veya koşarken betimlenmelerine rağmen, kartal-grifona kıyasla daha statik pozisyonlarda resmedilmektedir. Öte yandan, kartal-grifonun gövdesi, kuyruğu ve pençeleri kartala ait özellikler taşır. Kartal başında sivri ve kancalı bir gaga, kulaklar, ibik ile ensede yele bulunmaktadır. Kanatları açık ve kulakları dik olarak tasvir edilen bu figür, betimlendiği kompozisyonlarda açık kanatları sayesinde sürekli hareket hâlinde algılanmaktadır (Oktay, 2006, ss. 36-37).

5. Pazırık kurganından çıkarılan ve dünyanın en eski halısı olarak bilinen "Pazırık Halısı" Orta Asya halı sanatının üslubu ve tekniğini en iyi şekilde yansıtan önemli eserlerden biridir. Pazırık Halısı'nda hayali hayvan figürlerinden aslan-grifon tasviri yer almaktadır. Grifon, halının bordürlerinde kare çerçeveler içinde dokunmuştur. Hayali yaratığın başı arkaya doğru çevrilmiş olup açık gagasından dili görülmektedir. Kafası yukarıya kalkıktır. Kanat ve kuyruğu ise kare çerçevenin içine iyice yerleştirilmiştir (Diyarbekirli, 1993, ss. 25-26) (Şekil 118-120).

Aslan ve kuşun birleşimine dayalı mitolojik bir yaratık olan grifonlar, aslanın fiziki gücüyle kanatlı bir hayvan olan kuşun uçabilme yeteneğini tek bir figürde toplaması bakımından önemlidir. Daha çok kuş ikonografisine dayalı gelişen grifonlar, kuş türündeki efsanevi varlıklar arasındadır. Kuş şeklinin biçim değiştirmesiyle özel bir nitelik kazandığı görülür. Diğer yandan aslanlara, tapınakların girişine heykelleri konularak koruyuculuk ve bekçilik görevleri atfedilmiştir. Kuşlar ise taşıdıkları göksel anlamın yanı sıra ruh eşlikçisi olduklarına dair inanışlarla ilişkilendirilmiştir. Her iki varlığın birleşiminden oluşan metamorfik grifon tasvirlerinin, güçlendirilmiş, ruhsal niteliklere sahip ve koruyucu bir varlık olma gibi sembolik anlamlarla yüklü olduğu söylenebilir.

Şekil 121

Pazırık Kurganlarından Çıkarılan Yer veya Duvar Yaygısı Keçe Aplike, Hermitage Müzesi



(Berkli, 2011, s. 29)

5. Pazırık Kurganı'ndan çıkarılan ve keçe üzerine aplike tekniğiyle işlenmiş yer ya da duvar örtüsünde insan-hayvan karışımı bir figür dikkat çekmektedir. İnsan başlı, aslan gövdeli, geyik boynuzlu ve kuş kanatlı olarak tasvir edilen bu hayali varlık, sfenks olarak değerlendirilmiştir. Figüre eklenen boynuz, kuyruk ve kanat gibi hayvansal uzuvların aynı

zamanda bitkisel bir karakter taşıdığı görülmektedir. Emel Esin'in (1978) "muhtelit (karma) azalı şekiller" (s. 17) olarak tanımladığı bu figürün; insan, hayvan ve bitki unsurlarını bir araya getirmesi nedeniyle güçlü bir metamorfik nitelik taşıdığı ve son derece özgün bir tasarıma sahip olduğu söylenebilir. Aynı kompozisyonda yer alan diğer figürün ise sfenksle aynı boyutlara sahip olduğu ve uzuvlarında benzer bitkisel kıvrımların yer aldığı bir kuş formu taşıdığı görülmektedir (Şekil 121).

İnsan, hayvan ve bitki formlarının realist biçimlerinin metamorfoza uğratılmasıyla ortaya konan bu tasarım, sanatçının zihinsel üretiminin bir ürünü olmasının yanı sıra onun zengin ögeler barındıran fantastik iç dünyasının da bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Figürün baş kısmında yer alan kıvrımlar geyik boynuzlarını anımsatmaktadır. İnsan başlı olan figürün saçları uzundur. Kanatlar, figürün göksel bir nitelik taşımasıyla ilişkilendirilirken figürdeki soyut imgelerle yüklü desenler ise onun bir hükümdar olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Berkli, 2011, ss. 29-30). Diğer yandan kompozisyonun anlam dünyasıyla ilişkilendirildiğinde, fantastik bir figür olarak sfenks; bedensel ve ruhâni gücün birleşimini, tanrısal gücü, hükümdarlığı, kutsallığı, bilgeliği ve ihtiyatı sembolize etmektedir (Çoraklı, 2022, s. 213).

İbrahim Çeşmeli, bu kompozisyonu, sfenks ile mitolojik bir kuş olan feniksin (Fenghuang) mücadelesi olarak yorumlamıştır. Bu bağlamda doğadaki güçlü hayvanların özelliklerini kendinde toplayan sfenks, öldükten sonra metamorfoz geçirerek güçlenen İskitli bir soyluyu sembolize eder. Sfenks, kendisine gagasını geçirmiş olan feniksi gagasından tutmaktadır. Çin inancında Fenghuang, ölen kişiye göğe yükselme sahnelerinde eşlik eden yardımcı bir varlık olarak kabul edilir. İkonografik açıdan bu sahnede, feniks, Fenghung'ın yerini almış ve sfenkse dönüşen ölünün güvenli bir biçimde göğün kapısına ulaşmasını sağlamıştır (Çeşmeli, 2016, ss. 29-30). Eserdeki kompozisyon, aynı zamanda kaplan gibi güçlü, geyik gibi çevik ve kartal gibi erişilmez olan bir liderin, mitolojik kuştan (fenghuang) ölümsüzlüğü almaya çalışması şeklinde de yorumlanmaktadır (Bali, 2019, s. 161).

Şekil 122

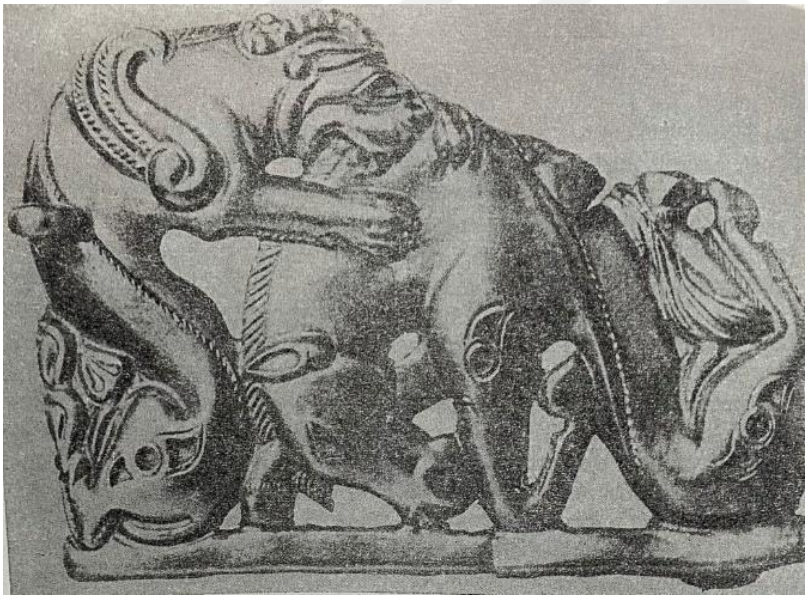
1. Pazırık Kurganından Çıkarılan Eyer Örtüsü, Hermitage Müzesi, Rusya



(Bali, 2019, s. 133)

Şekil 123

Aslan Grifon-At Mücadelesi



(Diyarbekirli, 1972, s. 103)

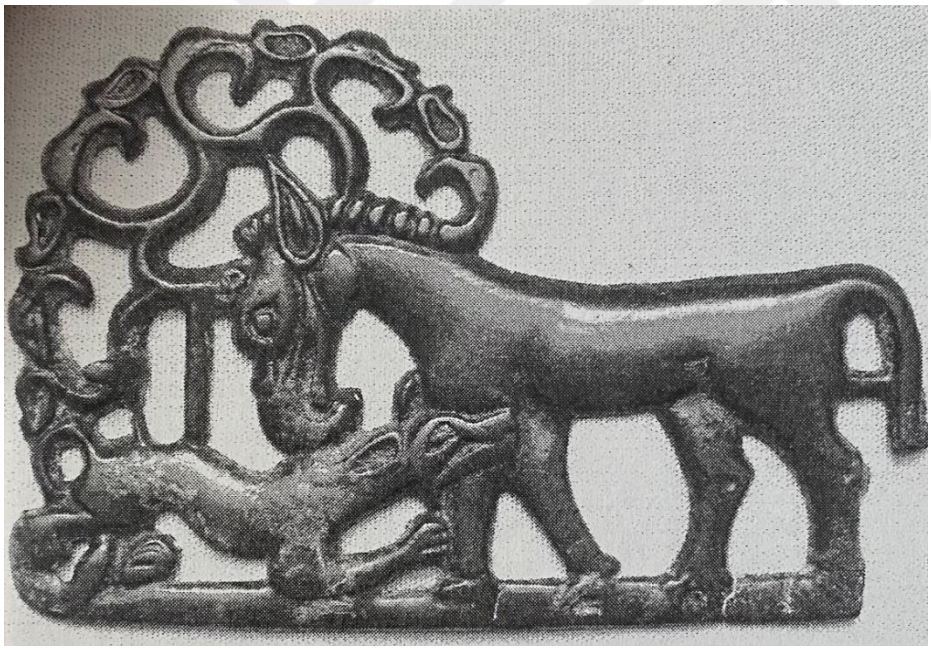
MÖ 5. yüzyıla tarihlenen Pazırık Kurganı'ndan çıkarılan bir eyer örtüsü üzerinde, aplike tekniğiyle işlenmiş iki adet hayvan mücadele sahnesi, simetrik olarak işlenmiştir (Şekil 122). Kartal-grifonun dağ keçisine saldırısının betimlendiği bu kompozisyonda, hayvan üslubunun karakteristik özelliklerini yansıtan tipik bir mücadele sahnesi söz konusudur (Çoruhlu, 2017a, s. 139; Aslanapa, 2017, s. 4). Buna ilaveten örtünün püsküllerinin bulunduğu kısımda boynuzlu kaplanlar yer almaktadır. Boynuzlu kaplan figürleri, Çin kültüründeki tao tieh maskesiyle benzerlik göstermekte; grifon ise güç ve koruyuculuğun simgesi olarak değerlendirilmektedir

(Bali, 2019, ss. 133-134). Diğer bir örnekte, altından yapılmış bir kemer tokası üzerinde aslan-grifonun ata saldırma sahnesi yer almaktadır (Şekil 123). Her iki mücadele sahnesinde de, Türk sanatındaki diğer örneklerde olduğu gibi grifon; diğer hayvanlara saldıran ve bu mücadelede galip gelen tarafı simgeleyen öncü figür konumundadır. Bu durum grifonun, metamorfoza uğrayarak gerek iki farklı hayvanın birleşimiyle, gerekse kendi türünün dönüştürülmesiyle kazandığı arttırılmış gücüne bağlanabilir.

Çoruhlu, hayvan mücadele sahnelerinin "hayvan biçimine girme" temasıyla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Araştırmacıya göre, mücadele atmosferinde gelişen bu karşılıklı ilişki; insan ve hayvan arasında gerçekleşebileceği gibi farklı topluluklar arasında meydana gelen gerçek ya da sembolik bir çatışmayı da yansıtabilir (Çoruhlu, 1995, s. 71). Ayrıca Şamanist inançların etkisiyle bu tür sahnelerin, koruyucu ruhlar arasındaki mücadele olarak yorumlanması da mümkündür (Çoruhlu, 2019b, s. 202).

Şekil 124

Koruyucu Gaga Ağızlı At Benzeri Yaratıkla Kurdun Mücadelesi, Bronzdan Kemer Plakası, Ordos, İç Moğolistan, Britanya Müzesi, Londra, İngiltere



(Çeşmeli, 2016, s. 119)

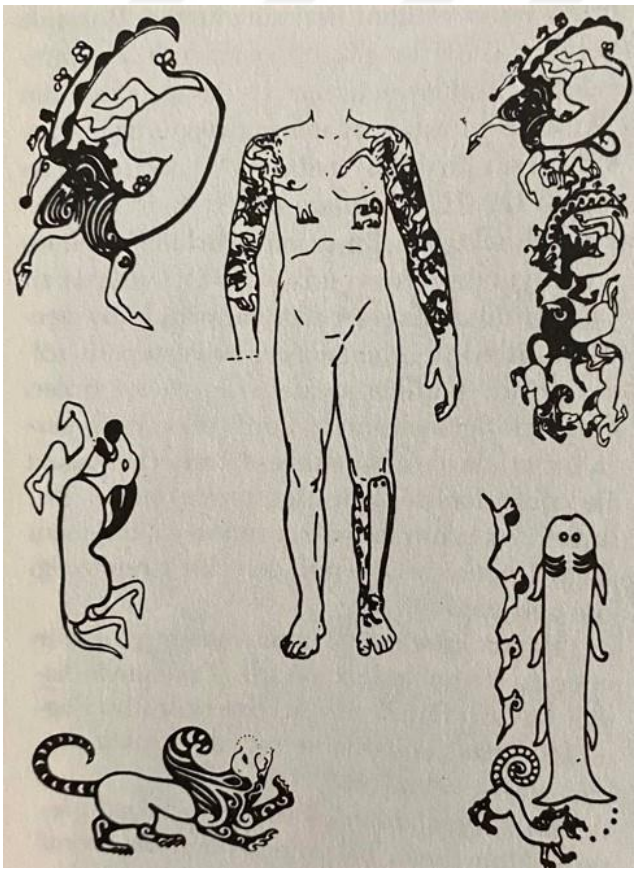
MÖ 2-3. yüzyıla tarihlendirilen bronz bir kemer tokası üzerinde, bir at ile kurt arasında geçen mücadele sahnesi tasvir edilmiştir (Şekil 124). Kurt, ata saldırma pozisyonundadır ancak atın ona karşı bir tepkide bulunmadığı görülmektedir. Buradaki at figürü, büyük oranda atın fiziksel özelliklerine uygun olarak tasvir edilmiştir. Onu farklılaştıran yönler ise bir ata göre nispeten uzun kulakları, iki figürü birbirine bağlayarak kompozisyonu tamamlayan geyik boynuzları, bu boynuzların uçlarındaki kuş başları ve atın ağız kısmına adeta kulaklarından geçirilmiş bir yem torbasına benzer biçimde eklenmiş olan gaga ağzıdır. Koruyucu özelliği bulunduğuna inanılan bu

atın formu, çeşitli hayvanların uzuvlarından esinlenerek estetik bir biçimde dönüştürülmüş ve metamorfoza uğramış bir hayvan görünümü sergilemektedir. Ayrıca, atın yapısına eklenen bu biçimsel unsurların ait oldukları hayvanların sembolik özelliklerini de taşıdığı ve böylece atın arttırılmış nitelikleriyle ön plana çıkarıldığını söylemek mümkündür.

Hun sanatında özellikle hayvan sembolizmiyle ilgili olarak hayvan metamorfozları dikkat çekicidir. Tabiatta karşılaşılan gerçek bir hayvan sanata aktarıldığında ona birtakım sembolik anlamlar da yüklenilmiş olur. Bu durumda hayvan, ya tanrısal gücü, ya bir ruhu ya da bir insanı simgeler. Hatta onun yerini alarak ona dönüşür. Bu ilişkide hayvanın temsil gücünün; kolektif bir mitolojik altyapı ve bu minvalde gelişen hayal gücüyle birlikte, Eski Türklerde varlıkların "özünde aynı, görünüşte farklı" olduğu inancından beslendiği söylenebilir. İnsan, hayvan, bitki ve cansız varlıklar arasında töz merkezli gelişen bu dönüşüm fikri, varlıklar arasındaki geçişkenliği mümkün kılmaktadır. Diğer yandan mevcut hayvanların metamorfoza uğratılarak efsanevi varlıklara dönüştürülmesi sürecinin, sanatta deformasyon, stilizasyon ve biçim bozma gibi estetik yaklaşımlar aracılığıyla gerçekleştirildiği söylenebilir. Özellikle Hun sanatında karşılaşılan bu metamorfik varlıklar arasında grifon, sfenks, keçi boynuzlu-kanatlı at, gaga ağızlı at, kanatlı aslan/kaplan, tek boynuzlu at (ki'lin), maskeler ve ejder tasvirleri gibi örnekler öne çıkmaktadır.

Şekil 125

Pazırık Kurganında Bulunmuş Mumyalanmış İnsan Cesedi



(Aslanapa, 2017, s. 4)

Şekil 126

Mumyalanmış Ceset Üzerindeki Dövmeler



(Berkli, 2011, s. 50)

Hunlarda hayali hayvan figürlerine rastlanan alanlardan biri de mumyalanmış ölülerin vücutlarında bulunan dövmelerdir. Pazırık Kurganı'ndan çıkarılan insan kalıntılarından birinin üzerinde, hayvan üslubuna uygun olarak tasarlanmış dövmelerin sırt, kollar ve sağ alt bacak bölgelerinde sağlam bir şekilde korunduğu tespit edilmiştir (Aslanapa, 2017, s. 3; Çoruhlu, 2017a, s. 94) (Şekil 125-126). Bu dövmelerin, -hayvan figürlerinden oluşan desenlerin- deri altına is zerk edilmesiyle meydana getirildiği düşünülmektedir. Sözü edilen figürler arasında geyik, dağ keçisi, kanatlı at, sfenks, grifon ve çeşitli yırtıcı hayvan tasvirleri yer almaktadır (Alsan, 2005, s. 42). Berkli (2011), bu motiflerin soyut bir karakter taşıdığını ve sosyal statü göstergesi olarak kullanılmış olma ihtimalinin yüksek olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bu figürlerin alplik ya da kahramanlık sembolü olarak değerlendirilmesi de mümkündür (s. 48). Özetle, hayvansal uzuvların birbiriyle kaynaştırılması ve çeşitli organların arttırılıp azaltılmasına dayalı olarak üretilen; bazıları antropomorfik özellikler de taşıyan bu hayali varlıkların üretiminde, metamorfozdan yararlanıldığını söylemek mümkündür. Uygulama alanı dikkate alındığında, estetik kaygılar da barındırmış olabileceği düşünülen bu metamorfik tasvirler, bitkisel ve hayvansal karakterlerin stilize edilerek yeni formlara dönüştürülmesiyle ortaya konmuştur.

Göktürkler dönemi.

Göktürkler (ya da Köktürkler), tarihte "Türk" adını devlet ismi olarak kullanan ilk siyasi oluşum olarak kabul edilmektedir. Çin kaynaklarına göre, kökenleri Hunlar'a dayanan Göktürkler, 552 yılında Bumin Kağan önderliğinde tarih sahnesinde bağımsız bir devlet olarak

görünürler (Taşağıl, 2020, ss. 39-40, 63). Daha önce himayesinde oldukları Juan-Juan'ları (Avarlar) yenerek Orta Asya'nın doğusunda önemli bir güç hâline gelirler. Zaman içerisinde Orta Asya'nın tamamına hâkim olup Çin üzerine başarılı seferler düzenleyen Göktürkler, önemli bir Türk göçebe konfederasyonuna dönüşürler. Çin entrikalarıyla yaşanan iç karışıklıklar, kıtlıklar ve iklim değişiklikleri sonucunda 630-682 yılları arasında bir fetret devri yaşanır. Devletin ikinci kurucusu olarak kabul edilen İlteriş Kutlug Kağan başta olmak üzere Bilge Kağan, Kül Tigin ve vezir Tonyukuk Göktürklerin ikinci döneminin önemli isimleridir (Sinor, 2019, ss. 417-421). 745 yılında Uygurların son Göktürk kağanını öldürmesi ile devletin doğu kanadı yıkılır. Bumin Kağan'ın devletin batı kanadının yönetimini vermiş olduğu İstemi Kağan ve onun soyundan gelenler, Batı Göktürk Devletini kurarlar. Bu devlet, Sasaniler ve Doğu Roma İmparatorluğu ile çeşitli siyasi ilişkilere girmiştir. Uygur, Karluk ve Türgişlerin Göktürk Devleti'nin devamı oldukları bilinmektedir.

Hun devrinde kurganlardan çıkarılan arkeolojik buluntular büyük öneme sahipken Göktürklerde bunların yerini toprak üstündeki yazıtlar ve heykeller gibi anıtsal eserler almıştır (Ögel, 2014c, s. 136). Göktürklerin somut kültürel ve sanatsal mirasını oluşturan bu eserler, birçok açıdan incelenmeye değer nitelikteki önemli kalıntılardır. Bunlardan en önemlileri, Orhun Vadisi'nde bulunan dikili taş kitabelerdir. Türk dilinin en eski yazılı ve edebî metinleri de olan bu abide eserler, Türk tarihinin taşa işlenmiş en eski kaynaklarıdır. Orhun Yazıtlarından Doğu Türkleri'nin her şeyi yaratan ve her şeyin onun iradesinde olduğu tengriye (Gök Tanrı) inandıkları anlaşılmaktadır (Çeşmeli, 2016, s. 57). Orhun Kitabeleri, Bilge Kağan'ın Veziri Tonyukuk adına 720-725 yılları arasında diktirdiği kitabe, Bilge Kağan'ın kardeşi Kültigin adına 732 yılında diktirdiği kitabe ve son olarak Bilge Kağan adına 735 yılında dikilen kitabeden oluşur (Aslanapa, 2017, ss. 7-10).

Göktürk Devleti, ataları olan Hunların tarihsel ve siyasi olarak devamı olduğu gibi Göktürk sanatı da bazı farklılıklarla beraber Hun sanatının devamı niteliğindedir (Çoruhlu, 2017a, ss. 169-170). Göktürkler bu dönemde Avrasya üslubunu devam ettirmiş ve geliştirip zenginleştirmişlerdir (Berkli, 2011, s. 52).

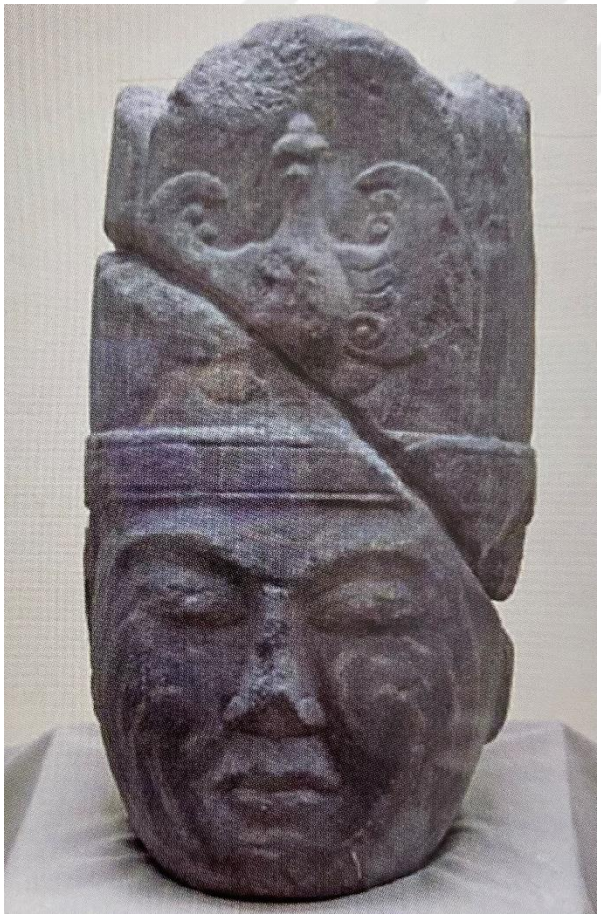
Göktürklerde kurt, Türeyiş efsanesinin başkahramanı olarak önemli bir yer tutar. İnsan ve hayvan türlerinin soy birliğine dayalı karışımıı, kurdun hayvan ata olarak kabul edilmesi ve çeşitli efsanelerde kurdun tanrısal bir gücün hayvan biçiminde tezahürü olarak ele alınması, kurdu dönüştürülmüş bir hayvan niteliğiyle izah etmeyi mümkün kılar. Mitolojik anlatılarda kurt, metamorfoz yoluyla bazen tanrının ya da ruhsal bir varlığın görünümü, bazen bir ana/ata bazen de yol gösteren bir rehbere dönüşür. Nitekim kurttan türeme efsanesi, Göktürk heykel sanatında sevilerek işlenen bir konu olmuştur. Diğer yandan Göktürkler, maden ve yontu

sanatında birçok eser meydana getirmiştir. Özellikle sürahiler ve onların üzerine işlenen hayvan mücadele sahneleri son derece önemlidir (Berkli, 2011, ss. 52-53).

Hayvan sembolizmi, Göktürk Devri eserlerinde etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Türk sanatında hayvan sembolizminin izleri, Göktürk dönemine ait kurganlardan çıkarılan buluntu eserlerde, anıt mezarlarda, heykellerde, kaya ve duvar resimlerinde takip edilebilmektedir. Bilindiği üzere eski Türk inanışında bazı hayvanlar; hız, uçma yetisi, pençeler, kuvvet ve dayanıklılık gibi çeşitli nitelikleriyle güç sembolü hâline gelmiş, tanrılar ve hükümdarlarla özdeşleştirilmiş; kimi zaman onları temsil etmiş ve kimi zaman da doğa güçlerini simgeleyen semboller hâline gelmişlerdir. Bu durum, zaman içerisinde hayvanların yaratılışında var olan çeşitli özelliklerin, onların formu ya da uzuvları aracılığıyla sembolleştirilmesine zemin hazırlamıştır (Alp, 2009, s. 51). Bu inançların, gerçek hayvanların dönüştürülmesi ve hayali yaratıkların yorumlanmasına ilişkin imkânları genişlettiği de söylenebilir. Bu bölümde metamorfoz olgusu Göktürkler'e ait sanat eserleri üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Şekil 127

Kül Tigin'in Büstü, Moğolistan



(Berkli, 2011, s. 53)

1958 yılında, Çekoslovak Arkeoloji Enstitüsü adına Lumir Jisl başkanlığında, Orhun Vadisi'nde yapılan kazılarda, Göktürk kağanlarından Kül Tigin ve eşine ait olduğu düşünülen heykeller bulunmuştur. Parçalanmış hâlde olan heykeller arasında Kül Tigin'in baş heykeli yer almaktadır (Aslanapa, 2017, s. 8) (Şekil 127). Heykelin baş kısmında bir kuş figürü göze çarpar. Bu figür, ayakta, kanatları iki yana açılmış, sorguçlu ya da ibikli, sivri gagalı ve ince boyunlu olarak gayet zarif bir biçimde tasvir edilmiştir (Çeşmeli, 2016, s. 80). Sözü edilen kuş figürü, araştırmacılar tarafından çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Aslanapa (2017), figürün kartal cinsinden bir kuş olduğunu belirterek Hunlardan itibaren kartal armasının büyük bir kudret simgesi olarak kullanıldığını ifade eder (s. 8). Bu görüşün bir devamı olarak Berkli (2011), kartalın kozmolojik anlam taşıyan bir figür olması nedeniyle göksel yönüne vurgu yapar. Araştırmacı, kartalın Türklerde hem hanedan sembolü olarak kullanıldığını hem de hayat ağacının tepesinde konumlanan, göklerin koruyucusu olan çift başlı kartal sembolizminin bir uzantısı olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir (ss. 59-60).

Çoruhlu (2019a), kartal cinsinden olan bu yırtıcı kuşu Umay ile ilişkilendirerek, onun bu kutsal varlığın farklı bir varyantı olan "hüma kuşu" olabileceğini ifade eder. Kitabe metinlerinde dişi bir ruh olan Umay'dan söz edilmesi bu görüşü desteklerken bir Göktürk kitabesinde aynı ruhun "Umay Bey" şeklinde geçmesi bu figürün Kül Tigin heykeli için daha uygun bir yakıştırma olabileceğini göstermektedir (s. 241).

Esin (2004), Kül Tigin'in başlığı üzerinde yer alan kuş figürünün Anka kuşuna benzetildiğini belirtmekte ve bu bağlamda Osman Nedim Tuna'nın görüşlerini paylaşmaktadır. Tuna'ya göre, yazıtlarda Türk hükümdarlarının ölümüyle ilgili olarak kullanılan kergek kelimesi, hükümdarın kanatlarını açmış, akbaba türü bir kuşa dönüşmesi şeklinde yorumlanmaya elverişlidir (ss. 231-232).

Çeşmeli (2016) ise sözü edilen kuş figürünün eski Türk inançlarında yer alan öldükten sonra kuşa dönüşme efsanelerinden ileri geldiğini belirtmiştir. Nitekim 731 yılında ölen Kül Tigin için hazırlanmış mezar taşı yazıtında "Kültegin, koyun yılının on yedinci gününde uçtu." denilerek ölüm olgusu ve kuş imgesi arasında bir benzerlik kurulmuş ve ölünün bir kuş gibi uçup gittiği kaydedilmiştir. Burada uçup giden elbette ruhtur. Bu ifade Kül Tigin'in öldükten sonra kuşa dönüşüp göğe yükseldiğine inanıldığını göstermektedir (ss. 82-83).

Yukarıda aktarılan görüşler doğrultusunda bir değerlendirme yapıldığında, Kül Tigin'in başlığında yer alan kuş figürünün, eski Türk inançlarındaki metamorfoz motiflerinden biri olarak ele alınmasının uygun olacağı söylenebilir. Bu bağlamda, ruhların kuş biçiminde tasvir edilmesi, Umay'ın kuş formunda betimlenmesi, Şamanizmde şaman giysilerindeki kuşların ruhları sembolize etmesi, Türk halk kültürüne ait efsane ve destanlarda kuşa dönüşme

motiflerinin yer alması ile Alevi-Bektaşi inancında sık karşılaşılan “kuş donuna girme” teması gibi örnekler, kuşun geçmişten günümüze bir dönüşüm metaforu olarak simgesel bir yapı taşıdığını göstermektedir. Kül Tigin’in başlığındaki kuş figürü de gerek bir mezar anıtından çıkarılmış olması gerekse yazıtlarda ölüm için kullanılan “uçdı” ifadesiyle kuş sembolizmine işaret etmekte ve hükümdarın ruhunun kuşa dönüşerek göğe yükseldiği yönündeki metamorfoz anlayışını güçlendirmektedir.

Şekil 128

Kültigin Anıtı



(Aslanapa, 2017, s. 10)

Hunlardaki mezar kültü ve ölü gömme geleneklerinin Göktürkler döneminde de devam ettirildiği bilinmektedir. Göktürk heykel sanatının en güzel örneklerini sunan anıt mezarlardan Bilge Kağan ve Kül Tigin anıtlarının süslemelerinde, sembolik anlamlarıyla öne çıkan mitolojik figürler dikkat çekmektedir (Şekil 128). Orhun bölgesindeki çoğu anıtta ejder süslemeleri bulunmaktadır. Kül Tigin anıtının doğu tarafında tepede yarım daire içinde çift başlı ejder bulunurken batı tarafında ise çift ejder figürü yer almaktadır (Aslanapa, 2017, s. 10). Kül Tigin anıtının tepesindeki bu ejder kabartmalarının birer gök ejderi olarak devlete, kağana ve ölüme işaret ettiği düşünülmektedir (Çoruhlu, 2024a, s. 61). Ejderha figürünün doğuyu simgelediği ve koruyucu nitelik taşıdığı da belirtilmiştir (Çeşmeli, 2016, s. 78). Çift başlı ejder, Göktürklerin yaşadığı bölgelerdeki bayraklarda, bayrak direklerinde ve tahtların üzerinde ya da insanlarla birlikte tasvir edilerek dünya hâkimiyetinin simgesi olarak kullanılmıştır (Esin, 2004, s. 156). Gök kubbeyi temsil ettiği düşünülen çift ejder ise kozmik bir simge olarak mezar taşlarında ve hanedan armalarında kullanılmıştır (Esin, 2004, ss. 135-136).

Şekil 129

Göktürk Devrine Ait Aşat Lahdi, Moğolistan



(Çoruhlu, 2019a, s. 588)

Göktürk kağanı Bilge Kağan veya Tekeş Altun Tamgan Tarkan'a ait olduğu düşünülen mezarda bulunan taş kabartmada üç adet insan figürü yer almaktadır (Şekil 129). Elinde kadeh ve başında uzunca bir başlıkla tasvir edilen ortadaki figürün ölmüş bir hükümdarı temsil ettiği düşünülmektedir. Ellerinde kadeh tutan ve kuş biçiminde başlıklar takmış diğer iki figürün ise kağanın eşleri veya çocukları olabileceği ihtimalinden söz edilmektedir (Çoruhlu, 2017a, s. 186; Çeşmeli, 2016, s. 82). Sağ üst köşede bir kuş figürü bulunmaktadır. Kuş figürü ile kuş başlıklarının birbirini tamamladığı kabartmadaki kompozisyonun, kuş sembolizminin ve kuşa dair mitolojik tasavvurun izlerini taşıdığı söylenebilir.

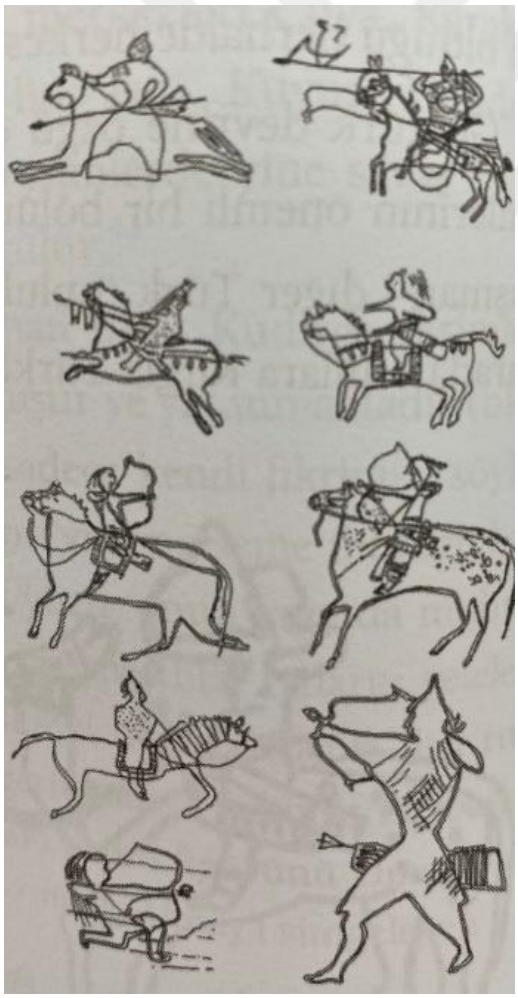
Kül Tigin'in büstünde ve Altun Tamgan Tarkan'a ait olduğu düşünülen taş mezarın bir cephesinde yer alan kuş figürlerine, Göktürk dönemine ait çeşitli mezar taşlarında da rastlanmaktadır. Bu mezar taşları ya da anıtlar bir devlet yöneticisine ait olduğu için buradaki kuş figürlerinin hükümdarlığı temsil eden bir arma olarak kullanıldıkları düşünülmektedir. Bu kuşların, (çift ya da tek başlı) kartal cinsinden olanları, kozmik anlam taşıması ve kartalın

Türklerde hükümdarlık sembolü olarak görülmesi bağlamında değerlendirilmiştir (Berkli, 2011, s. 60). Kabartmadaki kuş figürü ve kuşlu başlıklar, Kül Tigin'e ait mezar heykelindeki kuş figürüyle paralellik göstererek, Türklerde kuşun hem ölen kişiyi ve ruhunu temsil ettiği hem de ölenin kuşa dönüşerek göğe yükselmesi inancıyla bağlantılı olduğu şeklinde yorumlanabilir (Çeşmeli, 2016, s. 83).

Çeşmeli, Doğu Türklerinde hükümdar mezarlarının duvarlarında ve taçlarında görülen kuş figürleriyle Çin sanatındaki Feniks figürleri arasındaki benzerliğe dikkat çekmektedir. Buna göre Türk mezar duvarlarında yer alan mitolojik kuş figürleri, Çinlilerde Han (MÖ 206-MS 220) ve Tang (618-907) dönemleri arasında yapılmış mezar duvarları, kapıları ve lahitlerde görülen Feniks figürleriyle benzerlik göstermektedir. Çin sanatında Fenik figürleri, genellikle stilize bitkisel motiflerle birlikte ve çoğunlukla çift olarak uygulanmıştır (Çeşmeli, 2016, s. 84).

Şekil 130

Göktürk Süvarilerini ve Savaşçılarını Gösteren Kaya Resimleri



(Çoruhlu, 2017a, s. 204)

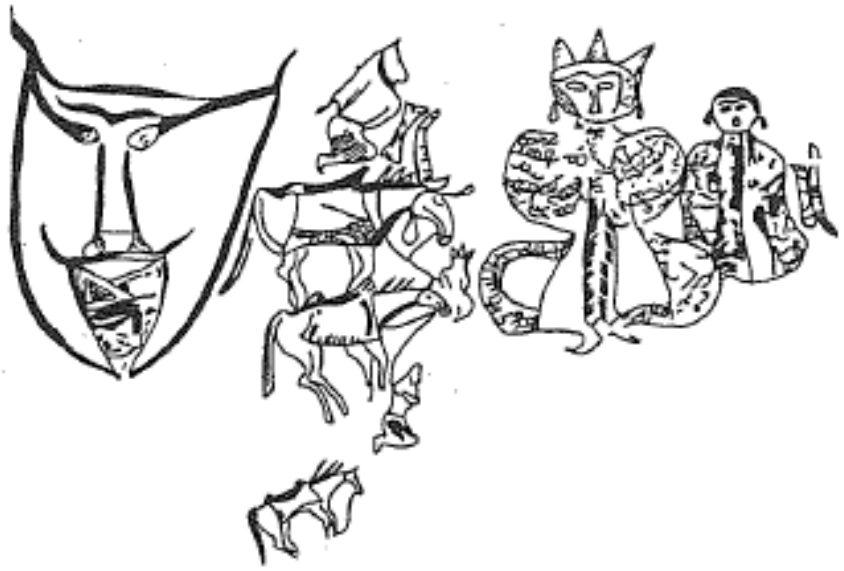
Eski devirlerdeki insanlar için avcılık, öncelikle beslenme ve geçim kaynağı olma gibi temel ihtiyaçlara dayanmaktaydı. İnsanların hayvanlarla olan zorunlu ilişkilerinden biri olarak

avcılık, çeşitli inanışlar ve kendine has ritüeller etrafında gelişmiştir. Bu ilişkinin sanata yansıması ise hayvan sembolizmi ve hayvan mücadele sahneleriyle olmuştur (Çoruhlu, 1997, s. 13). Yaşar Çoruhlu, Türk sanatındaki av konulu tasvirleri "hayvan biçimine girme" temasıyla ilişkilendirerek yorumlar. Ona göre insan, kendisinden daha güçlü olduğu için avladığı hayvandan korkmakta ve bu korkuyu yenebilmek amacıyla onun kılığına girmektedir. Sîreti değişmeyen ancak sûretinde hayvana benzeyen insan, böylece avda başarılı olacağına inanmaktadır (Çoruhlu, 1995, s. 70; Çoruhlu, 1997, s. 14). Av ile metamorfoz arasındaki ilişki, kılık değiştirerek hayvanı aldatma ve nihayetinde onu alt etme sürecine dayanan bir dönüşüm hadisesi olarak karşımıza çıkar. Av sürecinde amacına ulaşabilmek için biçim değiştiren insan, bu mücadeleye ve avladığı hayvana inançları gereği saygı duymaktadır. İnsanın, kendisinden daha güçlü bir varlıkla mücadele edebilmek için başvurduğu bu metamorfoz, av sonrasında hayvanın etini yiyerek onun gücünü kendi bedenine aktardığı düşüncesiyle de pekiştirilmektedir. Bu bakımdan kurban ritüelinin ardından gerçekleştirilen şölenlerde hayvanın yenmesi, metamorfoz ve beslenme arasındaki ilişkiyle örtüşmektedir. Beslenme, metamorfozun en yaygın ve tekrar eden hâlidir. Bu süreçte yemek, bir formu başka bir forma dönüştürmeyi temsil eder. Başka bir canlının yaşamı, onu tüketen kişinin bedenine katılarak ete ve kemiğe dönüşür (Coccia, 2023, ss. 109-111). Dolayısıyla avlanan hayvanın tüketilmesiyle, yemek yoluyla gerçekleşen bir metamorfoz süreci ve bu sürecin sağladığı sembolik bir güç aktarımından söz etmek mümkündür.

Kırgız Türklerine atfedilen ve 6.-8. yüzyıllara ait olduğu ileri sürülen Kara-yüs (Sulek) abidesinde yer alan av sahnesinde Yenisey-Kırgız bölgesinde görülen çift hörgüçlü develer, dağ keçileri, dağ koyunları, kaplanlar, tilkiler, geyikler, ayı dansına veya biçim değiştirmeye işaret eden -ayı biçimine girmiş insan veya şaman din adamı- iki ayağı üzerine kalkmış ve ellerinde sopa bulunan ayı tasvirleri bulunmaktadır (Ögel, 2014c, s. 221; Çoruhlu, 2017a, s. 204) (Şekil 130). Buradaki iki ayağı üzerinde duran ayı tasvirinin ayı biçimine girmiş insanı veya şamanı/din adamını sembolize ettiği düşünülmektedir. Nitekim mitoloji ve sanatta hayvan başlı, insan gövdeli tasarımların -özellikle dinsel bir ayin söz konusu ise- gerçekte hayvan maskesi takmış insanlar olabileceği ihtimali, önceki bölümlerde de vurgulanmıştır. Çoruhlu, av tasvirlerinin eski Türklerdeki av kültüyle bağlantısından söz ederek av büyüleri veya törenleriyle olan ilişkisine dikkat çekerken Ögel ise bu sahnelerin yalnızca bir av tasviri olmadığını aynı zamanda dinî manalarının bulunduğunu da ifade etmektedir (Çoruhlu, 2017a, s. 199; Ögel, 2014c, s. 221).

Şekil 131

Kudirge Kaya Resimlerinde İnsan Başı Tasviri, Moğolistan Kudirge



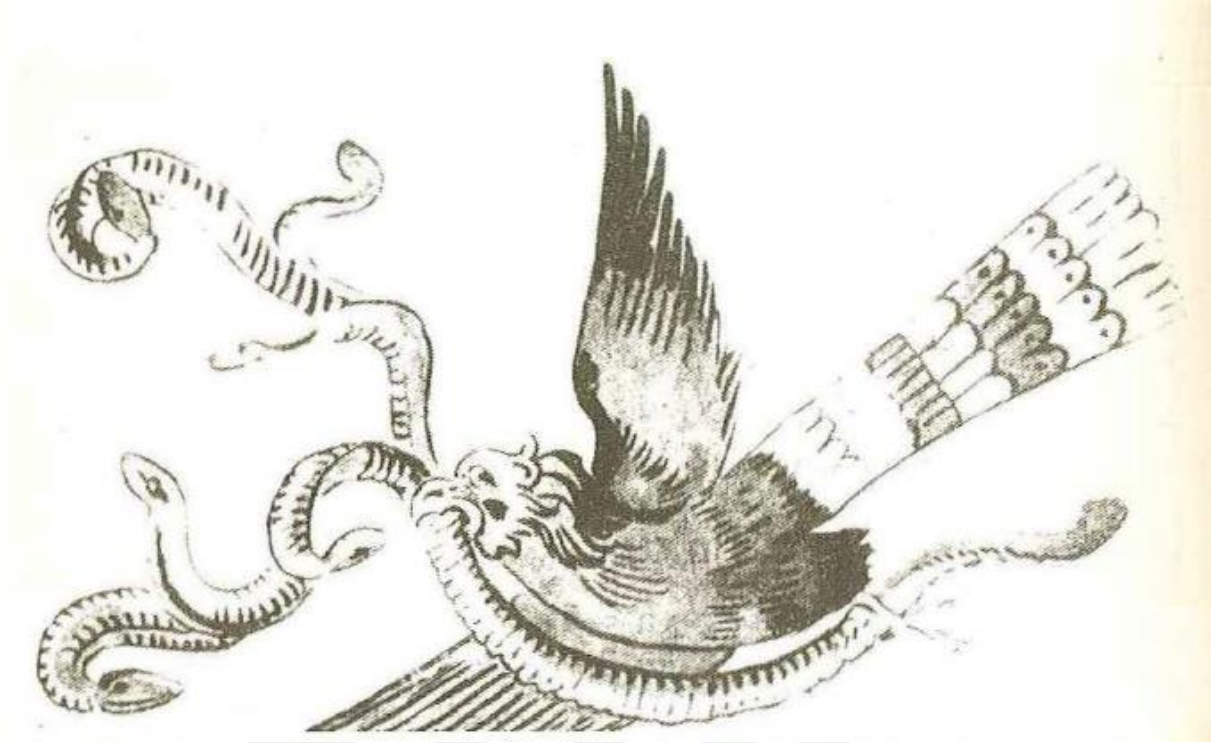
(Esin, 1978, s. Levha XLI/a)

Göktürk dönemine ait Kudirge kurganlarından çıkarılan bir kaya resminde, kadın, erkek ve hayvan figürleriyle birlikte bunlardan daha büyük betimlenmiş bir insan yüzü de yer almaktadır (Şekil 131). Bu antropomorfik figürlerin Umay'ı veya hükümdarı temsil ettiğine dair çeşitli yorumlar bulunmaktadır. Ögel'e göre insan figürlerinin farklı ebatlarda yapılması, rütbelerinden ve aralarındaki hiyerarşik ilişkiden kaynaklanmaktadır (Ögel, 2014c, s. 147). Buna göre insan başı şeklinde tasvir edilen maskenin, hükümdardan büyük çizilmesi onun koruyucu ve tılsımlı yönüne işaret etmektedir (Bulut, 2000, s. 38). Dinî bir sahnenin betimlendiği düşünülen bu kaya resminde, insan yüzlü maske formunun Gök Tanrı'nın nadir tasvirlerinden biri olabileceği de ileri sürülmüştür (Çoruhlu, 2000, s. 100). Burada ilahî ya da ruhsal bir gücün insan biçimli temsili, maske düzleminde somutlaştırılarak tanrının metamorfik bir görüntüsü olarak sunulmaktadır.

Diğer yandan başında üç dilimli taç bulunan ve özenli bir kıyafet içinde tasvir edilen figürün Umay olduğu düşünülmektedir. Bilindiği gibi Türk sanatı ve mitolojisinde Umay'ın kuş biçimli tasviri yaygındır. Bu tasavvurun arkasında Umay'ın ölümden sonra ruhları göğe taşıyarak doğadaki ebedî yaşam döngüsünü ve sonsuz dönüşümü sağlayan bir rol üstlendiğine ilişkin inanç yatmaktadır (Avşar, 2012, s. 1). Ancak bir değişim ve dönüşüm sembolü olarak Umay'ın farklı formlardaki tasviri yadırganmayacak bir durumdur. Nitekim burada antropomorfik bir tarzda resmedilmiştir. Umay ikonografisinin insan, hayvan (kuş) veya zaman zaman insan-hayvan karışımı (kanatlı kadın) bir varlık olarak betimlenmesinin onun metamorfik yönüne işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Şekil 132

Yılan Kapan Garuda, Kum-tura'da Kök Türk ve Batı Türk Devrine Ait Bir Külliyeden.



(Esin, 2004, s. R289)

Şekil 133

Çift Başlı Bir Garuda, Kök Türk ve Batı Türk Devri (550-740) Budist Resmi.



(Esin, 2004, s. R290)

Şekil 134

Garuda'yı Yılanlarla Birlikte Gösteren Budist Resmi, Kök ve Batı Türk Devri (550-740).



(Esin, 2004, s. R291)

Çoruhlu'ya göre (2024a)

> Türk sanatında önemli birer sembol olarak tasvir edilen avcı kuşların, Türklerin Budist ve Maniheist sanata intibaklarıyla Garuda ve Simurg gibi efsanevi kuşlarla ilişkisi meydana gelmiştir. İslamiyetin, Türkler arasında yayılması ile de Anka veya Zümrüdüanka ile ilgili benzer tasavvur ve semboller daha öncekilere ilave olunmuştur. (s. 23).

Kuş sembolizmi mitolojide önemli bir tema olarak dikkat çekerken her milletin kendine has bir kuş tasarımı olduğundan da söz etmek mümkündür. Phoenix Mısır, Simurg İran, Anka Arap, Garuda Hint, Feniks Çin, Karakuş ise Türk mitolojisinde öne çıkan önemli kuşlardandır. Kuşa dayalı biçimsel ve sembolik tasavvurları, milletlerin kültür ve sanat etkileşimlerinden bağımsız değerlendirmek doğru olmayacaktır. Çoruhlu'ya göre, bu etkileşimlerin temel nedeni, Türk kültüründe belirleyici unsurun din eksenli gelişmesidir. Bu etkileşimlerin bir uzantısı olarak Garuda; Garudi, Karuti ve Karakuş adıyla hem Budist hem de Budist olmayan Türk mitolojisi ve sanatına girmiştir. Konuyla ilgili örnekler Orta Asya Budist sanatında, Göktürk ve

Batı Türk (550-740) ile Uygur (850-1220) devirlerinde karşımıza çıkmaktadır (Esin, 2004, s. 172, 207).

Hint mitolojisinin efsanevi kuşu Garuda, yarı insan yarı kuş formunda mitolojik bir yaratık olup tanrı Vişnu'nun binek hayvanıdır. Garuda kuşların kralıdır. Yılanların ise baş düşmanıdır. Başı, kanatları, pençeleri ve gagası kartal gibi; gövdesi, elleri ve ayakları ise insan gibi düşünülmüştür. Yüzü beyaz ve kanatları kırmızı olup gövdesi ise altın sarısıdır (Kaya, 1997, s. 71; Çoruhlu, 2024a, s. 26). Garuda, Nagalar denilen mitolojik yılanların düşmanıdır ve yılan yiyerek beslenmektedir (Tansü & Güvenç, 2017, s. 786).

Yılan ve kuş arasındaki mücadele sanıldığından daha eski bir kökene sahip olan mitolojik bir motiftir. Sümerlerde ve yaşayan Hint geleneklerinde yılan ile kuşun rakip hayvanlar olarak görüldüğü bilinmektedir. Yılanlar yaşam vererek doğurganlaştırıcı yeryüzü sularını temsil ederken, kuşlar ise gökkubbeyi (yüce, göksel, ruhâni âlemi) temsil eder. Yeryüzü ve gökyüzünün savunucuları arasında geçen bu savaşta, kuşlar yılanlarla ezeli ve ebedi bir çekişme içindedirler. Bu rakip çiftin simgesel düzeyde bir arketip olduğu da söylenebilir (Zimmer, 2004, s. 86).

Ejder ve ab-ı hayat, Hint mitolojisinde yer alan Garuda efsanesinin önemli unsurlarındandır. Er-Töştük destanında geçen Alp Kara Kuş masalında ve Kögütey destanındaki Kaan Kerede[126] efsanesinde de benzer bir tema yer almaktadır. Her iki anlatıda da kuş ve ejder arasında düşmanlık söz konusudur. Abdülkadir İnan, Alp Kara Kuş ve Kaan Kerede'ye Simurg'u da ilave ederek bunların kökeninde Hint mitolojisindeki Garuda efsanesinin bulunduğunu belirtir (İnan, 1998, ss. 350-352). Buna ilaveten Bahaeddin Ögel, Rus seyyah Potanin'in "hayat ağacının üzerindeki ejderha ile Garuda arasındaki mücadele" ile ilgili birçok Orta Asya masalı topladığını ayrıca W. Eberhard'ın Anadolu masallarını konu edinen kitabında da bu temaya benzer anlatıların yer aldığını ifade etmiştir (Ögel, 2014a, s. 585).

Emel Esin (2004), 6.-8. yüzyıllarda Orta Asya'da birçok tapınakta görülen kulaklı ve sorgucumsu perçemi olan alacalı yırtıcı kuş (Şekil 132), çift başlı yırtıcı kuş (Şekil 133) ve yarı insan yarı kuş (ya da cin) biçimindeki Garuda (Şekil 134) tipolojilerinden söz etmektedir (s. 207). Çoruhlu (2024a) ise Garuda figürlerini eski Türk hayvan tasviri geleneğinden izler taşıyanlar ve Budist-eski Hint üslubunda tasvir edilenler şeklinde iki gruba ayırır. Bu bağlamda Kumturadaki Budist tapınakta yılan kapan Garuda tasviri yer almaktadır. Garuda, son derece gerçeğe uygun bir yapıda ve bir kartal biçiminde tasvir edilmiştir. Ağzında ise Naga olarak isimlendirilen yılanları tutmaktadır. Başka bir tasvirde yer alan çift başlı Garuda figürü, Türk

[126] "Şamanist Türklerin folkloruna 'Kerede' adı Hint mitolojisinden geçmiştir. Kerede, en eski Hint mitolojisindeki tanrı Vişnu'nun biniti olan ilahi kuş Garuda'nın Türkçeleştirilmiş şeklidir." (İnan, 1998, s. 351).

ikonografisindeki çift başlı kartalla benzerlik gösterir (Şekil 133). Benzer biçimde Garuda'nın ağzında tuttuğu yılanlar Naga'lardır. Diğer bir Garuda tasviri ise Hint-Budist üslubunu yansıtır. Garuda burada aslına uygun bir biçimde insan başlı ve kuş gövdeli olarak tavir edilmiştir. Nagalar ise başının etrafına dolanmıştır (ss. 41-43) (Şekil 134).

Hint mitolojisinin efsanevi kuşu Garuda, Budist etkilerle Türk sanatına girmiş ve burada, Karakuş gibi kartal formundaki kuş sembolizmiyle birleşerek kaynaşmıştır. Türk sanatında kimi zaman birbirlerinin yerine kullanılabilecek kadar iç içe geçen bu kuş tasarımları, araştırmacılar tarafından ikonografik açıdan çözümlenmeye çalışılmıştır. Doğu Türkistan'ın Uygurlardan önceki Türk dönemlerinde yapılmış freskolardan seçilen üç örnek metamorfoz açısından incelendiğinde; ilk eserde kartal sembolizmi, ikincisinde arttırılmış organın ve dolayısıyla güç ve yetkinliğin simgesi olarak çift başlılık, üçüncüsünde ise insan-hayvan karışımı bir yaratık tasarımı ön plana çıkmaktadır. Yılan tasvirlerinin genelde çok başlı oldukları görülmektedir. Şekil 132'de Garuda'nın yakaladığı yılan, ısırılan yerinden iki bölüme ayrılmakta ve her bölümün iki ucunda üçer baş bulunmaktadır. Kuyruk kısmında ise bir baş bulunduğunu düşünmek mümkündür (Aral Bahtiyaroğulları, 2021, ss. 599-600). Şekil 133'te yılanları temsil ettiği düşünülen kıvrımlar, iki başlılığa işaret olarak yorumlanabilir. Ayrıca Şekil 134'te yılanların kıvrımlı başlarının Garuda'nın başının etrafında bir daire oluşturulduğu görülmektedir.

Garuda, başı ve gövdesi birbirinden farklı melez bir yaratıktır. Hint sanatında Garuda, zamanla insan formunu almış ve ondan geriye sadece kanatlarının kaldığı belirtilmiştir (Cartwright, 2015). Şekil 134, sözü edilen insan-hayvan karışımı metamorfik yapıyı yansıtmaktadır; ancak tasvir, belirtilenin aksine insan yüzlü ve kartal gövdeli olarak resmedilmiştir. Şekil 132'de natüralist bir kartal tasviri, Şekil 133'de ise efsanevi varlıklar arasında bir senteze varılarak çift başlı Garuda tasvir edildiği görülür. Türk sanatında karışık hayvan tasvirleri kültlerin birleşip kaynaşması şeklinde de yorumlanmıştı. Burada ise mitolojik figürlerin kültürel etkileşim yoluyla birleşerek sanata yansımasından söz etmek mümkündür. Diğer yandan bazen realist görünümlü bir varlık, farklı bir varlığın metamorfoz geçirmiş şekli olabileceğinden metamorfozu yalnızca bir karıştırma veya eklemeye indirgemek doğru olmaz. İkonografi ve ikonoloji çalışmaları bu anlamda yolu aydınlatmaktadır. Nitekim Şekil 132, yalnızca bir kartal figürü görünümündeyken ağzında tuttuğu yılanlardan (nagalar) yola çıkarak (biçimsel olarak) kartalın Garudanın yerini aldığı ve dolaylı yoldan metamorfik bir varlığa işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Şekil 135

Kök Türk Dönemi Tabut Örtüsünden Bir Resim, Koço Astana Mezarlığında Bulunan Kök Türk Dönemi Tabut Örtüsü



(Esin, 2004, s. R207)

İnsan ve ejderha birleşiminden oluşan Çin tanrıları Fu-hsi ve Nu-wa tasvirlerine hem Türk hem de Çin sanatında rastlanmaktadır (Esin, 2004, s. 122) (Şekil 135). Bu antropomorfik tanrı figürlerinde, bacak kısımlarından itibaren ejderha ile birleşim söz konusudur. Birbirine dolanmış ve kuyruk formu verilmiş bu tasvirin, yer ve gök ejderleri arasındaki ilişkiye göndermede bulunduğu düşünülmektedir (Çoruhlu, 2024a, s. 57). Ayrıca daha önceki açıklamalarda, birbirine dolanmış yılan desenlerinin Hint geleneklerinde evli çiftlerin çocuk arzusunu simgelediği de belirtilmiştir (Zimmer, 2004, s. 85).

Şekil 136

Üç Başlı Yılanı Kement Gibi Kullanarak, Kaçan Bir At-Evren'i Tutmaya Çalışan Luu-Hanı, Doğu Türkistan'da, Kızıl Harabelerinde, Kök Türk Devrine Ait Bir Duvar Resmi



(Esin, 1969, s. 164)

Evren (ejder) figürü Türk sanatında diğer önemli temsillerinin yanı sıra alplik ve kuvvet sembolü olarak da görülmektedir. Kızıl Harabeleri'nde yer alan bir duvar resminde luu-hanı kaçan at-evreni yakalamak için üç başlı bir yılanı kement olarak kullanmaktadır (Şekil 136). Bu tasvir, Türk kültüründe evren ya da yılanın silah olarak kullanılması motifinin bir örneği olarak değerlendirilebilir (Esin, 2004, s. 145).[127] Eserdeki at-evren ve üç başlı yılan tasvirleri metamorfik varlıklar olarak dikkat çekmektedir. Evrenin farklı hayvan türlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan versiyonlarından biri de at ve yılan birlikteliğine dayanır. At-evren ön kısmı at, arka kısmı yılan biçiminde olmak üzere iki farklı hayvanın kaynaştırılmasıyla meydana gelmiştir ve hem at hem de ejderin sembolizmini taşır. Diğer yandan at-evreni yakalamak için kullanılan üç başlı yılanın, arttırılmış organları sayesinde nitelikleri güçlendirilerek onun bir silah gibi kullanıldığı anlaşılmaktadır. Her iki metamorfik varlıkta ortak hayvan olarak yılan bulunmakta olup bu durum, birine hükmetmek için kendi türünden bir varlığın seçilmesi anlamına gelmektedir.

[127] "Nasıreddin Sivasi'nin 1270 civarında Aksaray ve Kayseri'de yaptığı büyü resimlerinin birinde, su unsuruna hâkim olan "Melik Ebü Ahnef de, elinde kamçı gibi bir evren tutar. Evren'in veya yılanın silah gibi kullanılmasının, Türk kültür çerçevesinde tekrarlanan bir kavram olduğunu kaydetmiştik. Prof. Togan'dan öğrendiğime göre, ilk Yesevi halifelerinin eserlerinde de yılan-kamçı efsanelerinden söz edilirmiş. Anadolu'da, Akşehirli Mahmud Hayranı hakkında bu tarz menkıbeler anlatılır. Dervişlerin de engerek yılanı şeklinde bir kırbacı olurdu." (Esin, 2004, s. 145).

Şekil 137

Yaldızlı Tunç Levha, Koçngar'da 707-709 Tarihli Paraların Bulunduğu Batı Türk Devrine Ait Hazineden Çıkan Yaldızlı Tunç Levhalardan Biri.



(Esin, 2004, s. R221)

Ağaç motifinin resmin geneline hâkim olduğu tunç levhada, dünya ağacının dallarının ejder başı şeklinde bittiği görülmektedir (Şekil 137). Ağacın sembollerinden biri olan ejderin kimi zaman ağaç dalına dönüştüğü kaynaklarda yer almaktadır. Ejder-ağaç ilişkisinin ikonografik bir temsili olan bu tasvirde, ağacın dallarından çıkan ejder başlarını bitki-hayvan metamorfozu olarak değerlendirmek mümkündür (Esin, 2004, s. 132-135).

Orta Asya saraylarındaki duvar resimleri.

Şekil 138

Efsanevi Yaratıkla Mücadele, Hermitage Müzesi,



(Sazak, 2013, s. 11)

Şekil 139

Varahşa Sarayı Güney Duvarı Resmi [128]



(Şişkin 1963, Akt., Sazak, 2013, s. 14)

[128] Sazak, Varahşa Sarayı kazılarında ele geçirilen duvar resimlerinin kazıyı yapan arkeologlar tarafından gerçekleştirilen restorasyon çalışması sonucunda figürlerin belirsiz şekilde hazırlanarak yayımlandığını ifade etmektedir (Sazak, 2013, s. 11-13).

Şekil 140

Kanatta Runik Yazı Detay



(Sazak, 2013, s. 15)

Varahşa saray buluntularından ele geçirilen duvar resimlerinde, üzerinde insan figürleri bulunan filler yer almaktadır. Kıyafetleri avlanmaya uygun olmayan fil üstündeki insanlar, çeşitli hayvanlar ve efsanevi varlıklarla mücadele hâlindedir. Bunların tipik bir mücadele sahnesi olarak nitelendirildiği ve av simgeciliğine işaret ettikleri belirtilmiştir (Çoruhlu, 2017a, s. 215). Sözü edilen hayvanlar arasında leopar, aslan, ve pars yer alırken, hayali yaratık ise kanatlı, ejderbaşlı, veya grifon olduğu ileri sürülen bir formda tasvir edilmektedir (Şekil 138).

Varahşa Sarayı'ndaki duvar resimlerinin Soğdlulara ait olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte resimlerin çözümlenmesi sayesinde başta Türk ve Hint olmak üzere resimlerdeki çeşitli kültürel etkiler de ortaya çıkarılmaktadır. Özellikle mücadele sahnesinde görülen grifonun kanadında bulunan Türk runik harfli yazı bu resimlerin Göktürklere atfedilmesinde önemli bir kanıt sunmaktadır (Sazak, 2013, s. 14). 1937 yılında Varahşa arkeolojik kazılarını yapan Rus arkeolog Şişkin'e göre, bu sahne mitolojik bir anlatı olarak değerlendirilmiş ve kahraman ile kötü güçler arasındaki mücadelenin tasvir edildiği fikri öne sürülmüştür. Ancak yine kazılarda görev alan arkeologlardan Belenitskya bu görüşe katılmayarak resimleri, dekoratif sanat anlayışının bir yansıması olarak yorumlamıştır (Sazak, 2013, ss. 10-11) (Şekil 139-140).

Şekil 141

Kanatlı Deve Ongunlu Altın Taht Resminin Parçası



(Şişkin'den Akt., Sazak, 2013, s. 17).

Törensel bir devlet kabulünü sahneleyen büyük ve kalabalık bir resmin içinde merkezde yer alan kanatlı deve figürü dikkat çekicidir (Sazak, 2013, s. 16; Çoruhlu, 2017a, s. 216) (Şekil 141).

Şekil 142

Varahşa Sarayı Doğu Odası Ant İçme Töreni Sahnesi



(Şişkin'den Akt., Sazak, 2013, s. 18)

Şekil 143

Bars-Evren Figürlü Kılıç Kabzası



(Şişkin'den Akt., Sazak, 2013, s. 19)

Doğu odasında yer alan ant içme sahnesinde erkek figürlerin kılıç kabzalarında bars-evren motifi yer almaktadır (Şekil 142-143). Türk sanatındaki ejder motifleri arasında bars başlı veya bedenli ejderler bulunmaktadır. On iki hayvanlı Türk takviminde bir yıl ismi olan bars (pars ya da kaplan), ak bars olarak batının sembolüdür ve bars-luu şeklinde tasvir edilir. Ayrıca Orhun Yazıtları'nda geçen büke (evren/ejder), alplik simgesi olup Varahşa Sarayı'ndaki duvar resimlerinde bulunmasının yanı sıra kılıç ve kırbaç kabzasında tasvirleri de yer almaktadır (Esin, 1978, s. 92; Esin, 2004, ss. 133-137).

Şekil 144

Pencikent Duvar Resimlerinden Biri, 7-8. Yüzyıl Halaç Türkleri



(Esin, 2004, s. R233)

Emel Esin, Pencikentteki duvar resimlerinde Oğuz üslubunda evrenler bulunmadığını ve buradaki evrenlerin başka geleneklere bağlandığını belirtir. Evrenlerin Yunan Triton'u veya

Typhon'u, Çin Lung'u ya da Hint Jalebhası'ndan esinlenildiği düşünülmektedir. Ancak yine Esin'e göre buradaki yabancı şekiller, Pencikent aracılığıyla Türk sanatını etkilemiştir. Bu dolaylı etkinin Selçuklu sanatında yer alan evrenle mücadele temasını şekillendirdiği söylenebilir. 7.-8. yüzyıla ait olduğu düşünülen bir Pencikent duvar resminde alp ve evren arasındaki mücadeleden söz edilmekte ve evrenin alp üzerindeki hâkimiyeti göze çarpmaktadır (Şekil 144). Esin, bu duvar resminin farklı bir tema üzerine kurulu olabileceği ihtimali üzerinde durarak buradaki evrenlerin Yunan üslubunda olduğunu ve Pencikent evren-tanrı şeklinin kalın kollarıyla Typhon tasvirine benzediğini belirtmiştir (Esin, 2004, ss. 138-139). Pencikent duvar resimlerinde, çeşitli kozmolojik simgeler ve daha sonra müslüman Türk topluluklarının minyatür sanatında da yer alacak çeşitli mitolojik sahneler[129] bulunmaktadır (Çoruhlu, 2017a, s. 214).

Uygurlar dönemi.

Uygurlar, 744-840 yılları arasında Selenga, Orhon ve Tola ırmaklarının kıyılarında hüküm sürmüş ve Karabalsagun şehrini merkeze alarak büyük bir Türk devleti kurmuşlardır (Özbay, 2014, s. 20). Göçebe ya da yarı göçebe yaşam biçiminden yerleşik yaşam biçimine geçen ve değişik dinlere giren Uygurlar, Türk tarihinde önemli dönüşümler gerçekleştirmişlerdir. Bögü Kağan zamanında Manihaizm devlet dini olarak kabul edilmiştir (Aydın, 2018, s. 29). Çin ile çeşitli çatışmalara girilmiş olsa da ilişkilerin iyi olmasına özen gösterilmiştir. Ticaretle uğraşan Soğd kavmi ile yakın ilişki içerisinde olmuşlardır. Uygurlar, Kırgızlar tarafından yıkılmıştır. 1209 yılında Moğol hâkimiyetine giren Uygurlar, Moğol devlet teşkilatında önemli görevlere gelmiştir (Özbay, 2014, s. 35).

Ögel, Uygurların Göktürk Devleti'nin hem maddi hem de manevi mirası üzerine konumlandığını belirtir (Ögel, 2014c, s. 376). Hoço, Kızıl, Sorçuk, Bezeklik ve Sangımağız gibi merkezlerden günümüze kalmış eserler, bu sanatsal mirasın geliştirildiğini ve kendilerinden sonraki sanat üsluplarına kalıcı etkiler bıraktığını göstermektedir. Uygurların yerleşik hayata geçmeleri ve benimsedikleri dinler, güzel sanatların birçok alanında önemli eserler vermelerini sağlamıştır (Berkli, 2011, s. 63). Uygurlar, 7. yüzyılda Budizm'i ve 762'de Bögü Kağan zamanında Manihaizm'i resmî din olarak kabul etmişlerdir. Uygurların sanatı, inanma biçimlerinin hayata ve sanata olan etkisiyle bu iki din çerçevesinde gelişme göstermiştir (Aslanapa, 2017, s. 24; Ögel, 2014c, s. 377). Hem Budizmde hem de Mani dininde yer alan "sanat eserlerinin dinin aktarılması için kullanılması" düsturu, Uygurlarda plastik sanatların büyük bir gelişme göstermesine neden olmuştur (Çoruhlu, 2017a, s. 339). Ancak eski Türk

[129] "Özellikle *Şahname* kahramanlarından Rüstem'le ilişkilendirilen sahneler bunlardandır." (Çoruhlu, 2017a, s. 214).

inanışları ve Avrasya üslubunun yine bu dönemde devam ettiği bilinmektedir. Uygurlar, resim, heykel, tezhip, dokuma ve cilt sanatında önemli eserler vermiştir. Bunların yanı sıra Uygurların pandomim, bale, şan, orkestra, hikâye anlatıcılığı ve tiyatro gibi sanatın çeşitli alanlarıyla da ilgilendikleri kaynaklarda geçmektedir (Aslanapa, 2017, s. 11; Berkli, 2011, s. 63).

Eski Türk sanatının bir uzantısı olan hayvan üslubunun Uygurlarda devam ettirildiği bilinmektedir. Uygur sanatında da gerçek ve hayali hayvanların tasvirine yer verilmiştir. Hayvan tasvirlerinde iki unsur belirleyici olmuştur. Bunlardan biri Türk bozkır kültürüyle ilişkili hayvanlar olup diğeri ise Budizm ekseninde kendine yer bulan hayvanlardır. Uygurlar, hayvan tasviri geleneğini, Budizm'e özgü sembolik anlamlar taşıyan hayvanların tasvirine uyarlayarak Budist ikonografiye uygun hâle getirmişlerdir (Çoruhlu, 2017a, s. 292).

Emel Esin, Türklerdeki din değişimiyle ilişkili olarak gerçekleşen kültürel ve sanatsal etkileşimleri şu şekilde ifade etmektedir:

> Budizm ve Manihaizm çerçevesinde, eski Türk-Çin inançlarıyla büyük dinlerin getirdiği benzer yabancı mitolojiler arasında bir kaynaşma olacaktı. Budizmde kozmik dağ dünyanın ekseni ve Hint tanrılarının makamı sayılan altın dağ Sumeru'ydu. Sumeru, toparlak bir göl içinden, Türk Budist sanatında küçük uçlarıyla birleşen üst üste iki piramit şeklinde yükseliyordu. Etrafında iç içe yedi sıra daha dağ vardı. Güneşin ve ayın Sumeru Dağı etrafında döndükleri düşünülürdü. Ağaç ise dünyevi hayatın fışkırdığı verimliliğin simgesiydi ve yemişleri tanrılar, bodhisatva'lar ve bodhi'lerdi. Sumeru'da kutlu hayvanlar yaşıyordu, ancak bunlar yarı insan görünümleri alıyorlardı. Türk Budist metinlerinde bunlara luu'lar (luu hanları da vardı), yek'ler (yarı hayvani yer-su ruhları), telim karakuş'lar (garuda'lar), kantarviler (gandharva'lar) ve kinara'lar gibi isimler verilir.
>
> Böylece Hint yeraltı ve ölüm tanrısı Yama, Türk yeraltı ve ölüm tanrısı Erklig Kan (Erlik Han) ile birleşerek, Erklig-Yama şeklini almıştır (Esin, 2004, ss. 43-44).

Uygur sanatında tasvir edilen önemli figürlerden biri de Türk mitolojisi ve sanatında güçlü bir sembol olarak öne çıkan ejderdir. Bu dönemde, bir dönüşüm sembolü olarak ejderin metamorfozunun duvar resimlerine yansıdığı görülmektedir. Türk sanatında ejder, gök ve yer-su unsurlarına bağlı olarak gelişim gösteren önemli figürlerden biridir. Ejderin zengin sembol dünyası, karşıtlık ilişkisi içinde var olan gök ve yer unsurlarının birbirini tamamlayan yapısında tezahür eder (Çoruhlu, 2024a, s. 55). Çeşitli kaynaklarda büke, evren ve luu olarak adlandırılan bu efsanevi varlığa dair en eski örneklerin 6. yüzyıla kadar uzandığı görülmektedir. Ejder ikonografisi, taşıdığı millî özelliklerle eski çağlardan günümüze kadar hem Türk sanatının zenginliğini yansıtmış hem de başkalaşımlar geçirerek var olmaya devam etmiştir. Melez bir varlık olarak ejder (evren), Türk sanatının erken dönemlerinde ve Selçuklu devrinde farklı biçimsel görünümler kazanmıştır (Esin, 2004, s. 130). İslamiyet'in kabulüyle birlikte ise ejderin

kötülüğün sembolü olarak yorumlanmasına ilişkin tasavvurlar güçlenmiştir (Çoruhlu, 2024a, s. 55).

Türklerde (Hsiung-nular, Göktürkler, Batı Türkleri ve Oğuzlarda) ejder ibadetleri olduğu bilinmektedir. Göktürklerde güz ve bahar ekinoksunda, mevsim geçişlerine uygun çeşitli nitelikler kazanan kök luu adına ayinler yapılmaktaydı. Luu, Türklerde su ve bolluk simgesidir. Bununla birlikte on iki hayvanlı Türk takviminin beşinci hayvanı olup astrolojik bir karakteri de vardır. Çin ve Uygur Türk kozmolojisinde dört yönün ve bununla ilişkili unsurların hayvan biçimli temsilleri söz konusudur. Bu açıdan luu, doğu yönünün, baharın, gök renginin ve ağacın simgesi olarak tezahür eder. Türklerde luunun çeşitli biçimlerde tasviri yapılmıştır. Temelde yılanla timsaha benzer bir varlık olarak tahayyül edilir. Farklı hayvanlarla birleşiminden ortaya çıkan pek çok luu çeşidi vardır. Karışık (melez) bir varlık olan luu, birleşiminde yer alan hayvanların niteliklerini taşır. Bu sayede kazandığı özellikler, onun hem efsanevi yönünü hem de sembolik yapısını güçlendirir. Kuş gibi uçarak göklerde, timsah ve su yılanı gibi yüzerek sularda ya da yeraltında yaşayabilir. Uçma yetisiyle ilişkilendirilen "luu'nun sırtında göğe uçma düşüncesi", Hun ve Uygur sanatında bir motif olarak yer bulmuştur (Esin, 2004, ss. 131-133). Türk mitolojisinde ejder, balık ve kaplumbağa gibi dünyayı sırtında taşıyan hayvanlardan biri olarak görülmüştür. Alplik sembolüdür. Bunun yanı sıra hayat ağacının koruyucu simgelerinden biridir. Çift ejder ise gök kubbenin simgesi olup gök kubbenin en alttaki çarkını bir çift evrenin çevirdiğine inanılmaktadır (Çoruhlu, 2024a, ss. 63-66). Esin (2004), çift ejder motifinin üç farklı türü olduğunu belirtir. Birinci türde, iki ejder karşılıklı olarak ayakta durur; ikinci türde, her iki ucunda birer baş bulunan ejder gökyüzü eksenini temsil eder ve üçüncü türde ise bir ya da iki çift ejder birbirine veya ağaca düğümlenmiş şekilde tasvir edilir. Çift ejder, Türklerde kozmik bir sembol olup özellikle mezar taşlarında ve hanedan armalarında kullanılmıştır. Kül Tigin anıtındaki çift ejder (kök luu), gökkubbeyi temsil etmektedir. Uygur ve Han Hanedanlığı dönemine ait eserlerde çift ejder motifi, kozmik bir anlam taşıyarak hem taht simgesi hem de hanedan arması olarak yer almıştır (s. 135-136).

Şekil 145

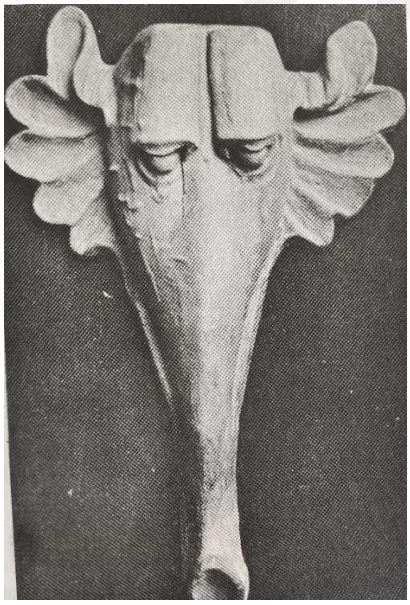
At Başı



(Aslanapa, 2017, s. 14)

Şekil 146

Fil Başı



(Aslanapa, 2017, s. 15)

Uygurlardaki realist heykel üslubu, Göktürk döneminde balbal adı verilen heykellerden beslenerek o döneme kadar görülmeyen yeni bir sanat anlayışıyla biçimlenmiştir. Sorçuk'ta bulunan ve 8-9. yüzyıllara ait olduğu düşünülen at başı ve fil başı heykeller bu tür örnekler arasında yer almaktadır. At başı, demona benzer bir ifade taşırken fil başı ise grotesk bir ifadeye sahiptir. Başka yerde benzerleri bulunmayan bu heykeller, orijinal tasarımlarıyla dikkat çekicidir (Aslanapa, 2017, ss. 14-15) (Şekil 145-146).

Şekil 147

Uygur Kağanı'nın Mani Dinini Kabul Edişini Gösterdiği Varsayılan Minyatür, 8-9. Yüzyıl, Koço A Tapınağından

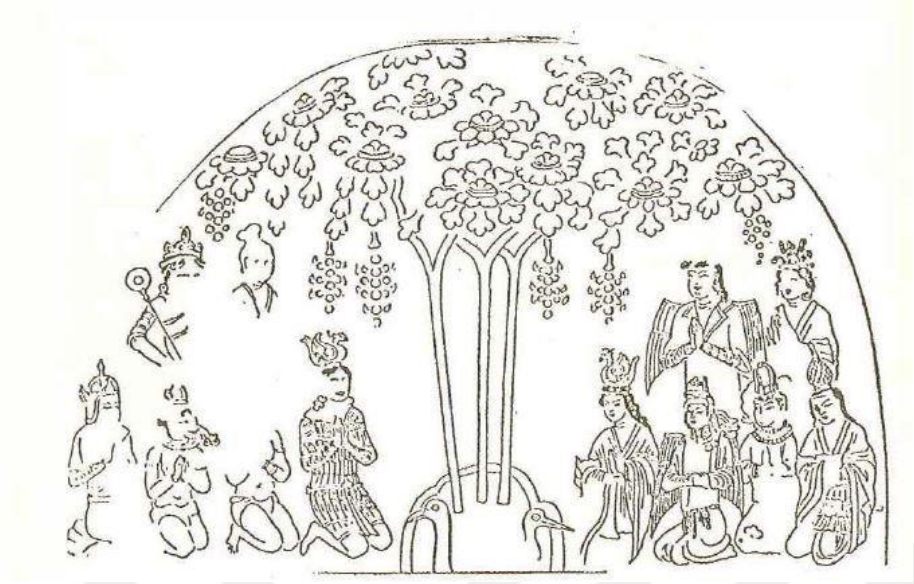


(Çoruhlu, 2017a, s. 507)

Koço A tapınağında yer alan ve 8-9. yüzyıllara tarihlendirilen bir minyatürde, Uygur hükümdarı Bögü Kağan'ın Mani dinini kabul etme sahnesinin tasvir edildiği düşünülmektedir (Şekil 147). Yazı ve resmin birlikte yer aldığı minyatürün eksik kısımları mevcuttur. Sol üstteki hâleli figürün kağan olduğu düşünülmektedir. Sol altta kanatlı bir figür yer almaktadır. Bu figürün hükümdarın kut'u olabileceği veya Mani dinine ait tanrı ya da melek tasvirleri olabileceği öne sürülmüştür. Sağ alt tarafta, oturur pozisyonda dört figür yer almaktadır. Bunlardan ikisinin hayvan başlı, insan gövdeli olduğu anlaşılmaktadır. Bu figürler, Mani dinini benimsemiş Hint tanrıları olarak yorumlanmıştır. Bu figürlerin sırasıyla fil başlı tanrı Ganeşa, domuz başlı Varaha suretinde tasvir edilen Vişnu, Brahma ve en sağdaki figürün ise Şiva olabileceği belirtilmiştir (Çoruhlu, 2017a, ss. 303-304).

Şekil 148

Uygur Duvar Resmi



(Esin, 2004, s. R24)

Manihaizmle ilgili dinsel bir sahneyi tasvir ettiği düşünülen Uygur duvar resminde, merkezde ağaç yer almakta olup ağacın sağ ve sol tarafında insan figürleriyle birlikte karışık varlıklar bulunmaktadır (Şekil 148). Bir havuzdan yani yer-su unsurundan çıktığı görülen ağacın efsaneye uygun olarak Bögü Kağan'ı[130] simgelediği güçlü bir ihtimaldir. Ağacın ön kısmında kaz veya korday cinsinden kuşlar bulunmaktadır. Bu kuşlar Türklerde beylik ve kut simgesidir. Kuş figürlerinin, ağacın sağ ve sol tarafındaki Bögü Kağan ve karısı olduğu düşünülen figürlerin başının üstünde yer aldığı görülür. Bu kuşlar, Kül Tigin'in baş heykelindeki kuş figürünü anımsatmaktadır. Böğü Kağan'ın arkasında erkekler ve hayvan başlı çıplak insanlar yer alır. Hatunun arkasında ise kanatlı insan figürleri görünmektedir. Manihaizmde firişte denilen melekleri tasvir ettiği düşünülen bu kanatlı varlıklar, ibadet hâlindedir. Buradaki nitelikleri tartışmalı olarak görülen hayvan başlı insanların, Bögü Hakan'ın Manihaizmi kabul etme sahnesini tasvir eden minyatürde yer alan melez varlıklarla örtüştüğünü söylemek mümkündür (Esin, 2004, s. 46). Sonuç olarak duvar resmindeki hayvan başlı varlıkların, Manihaizmi benimseyen Hint tanrılarının bir tasviri olabileceği ve Bögü Kağan ile ilgili dinsel bir sahnede ona ibadetleriyle eşlik ettikleri söylenebilir.

[130] Karakurum'da Togla ve Selenga nehirleri arasında iki ağaç bulunmaktaydı. Bunlar çam ve kayın ağaçlarıdır. Bir gün bu iki ağaç arasına gökten bir ışık indiği görülür. Oraya toplanan halk ışığın düştüğü yerde beş çadır ve her birinin içinde beş çocuk görür. Bu çocukları büyüten halk, onların ilahi bir güç tarafından gönderildiğini düşünerek içlerinden birini hükümdar seçmek ister. En büyüğünün ismi Sungur Tigin, ikincisinin Kotur Tigin, üçüncüsünün Tükel Tigin, dördüncüsünün Or Tigin, beşincisinin adı da Bögü Tigin'dir. Ve hükümdar olarak Bögü Tigin seçilir (Gömeç, 2020, s. 13).

Şekil 149

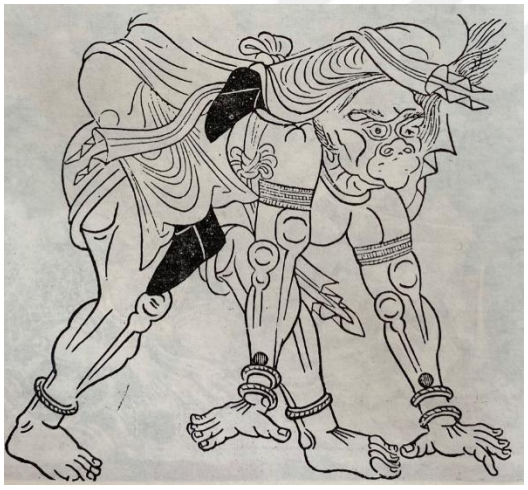
Üç Gözlü Bir Yek (Kötü Ruh) Heykelinin Başı, Uygur Devri Koço'da Bulunmuş, Boyalı Toprak Malzeme



(Esin, 1978, s. Levha LXXXIV/a)

Şekil 150

Bir Yek Tasviri, Bezeklik Uygur Tantrik Budist Tapınağı



(Esin, 1978, s. Levha LXXXIV/b)

Şekil 151

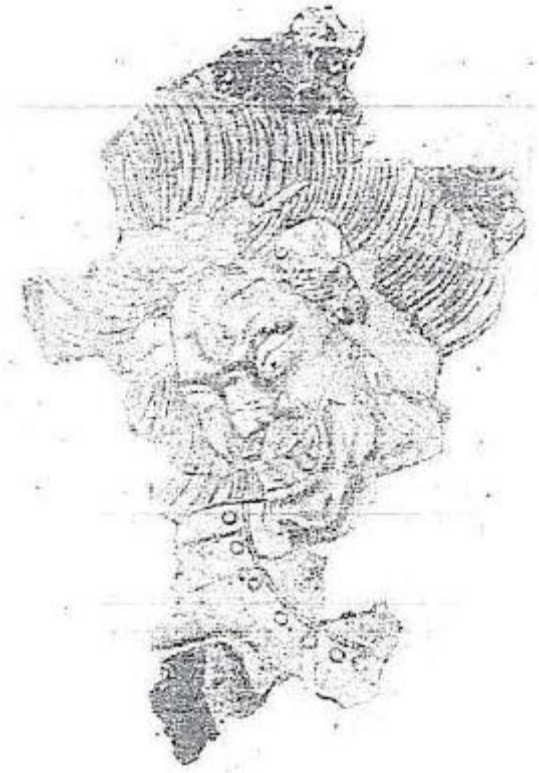
Bir Yek Tasviri, 9-12. Yüzyıl Bezeklik Uygur Duvar Resmi



(Esin, 1979, s. 749)

Şekil 152

Uygur "Yek" (Kötü Ruh) Tasviri, MS 7-8. Yüzyıl



(Esin, 1979, s. 749)

Şekil 153

Tapınak Duvar Resmi, Doğu Türkistan Tapınak Duvar Resmi



Şekil 154

Şeytan Figürü, Doğu Türkistan, Koço (Chotscho)

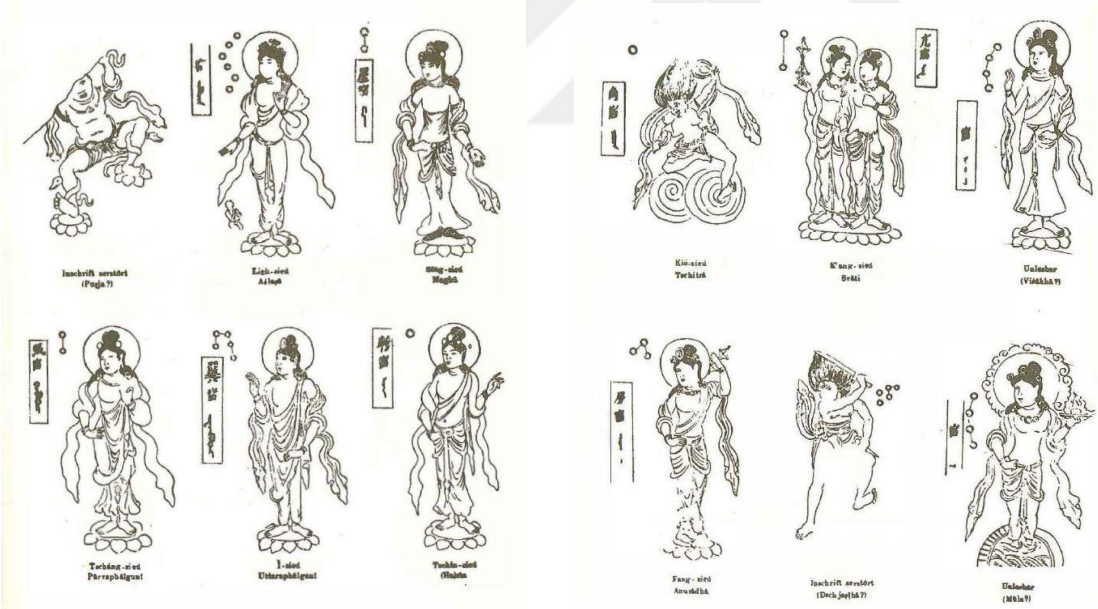


(Aral Bahtiyaroğulları, 2021, s. 466)

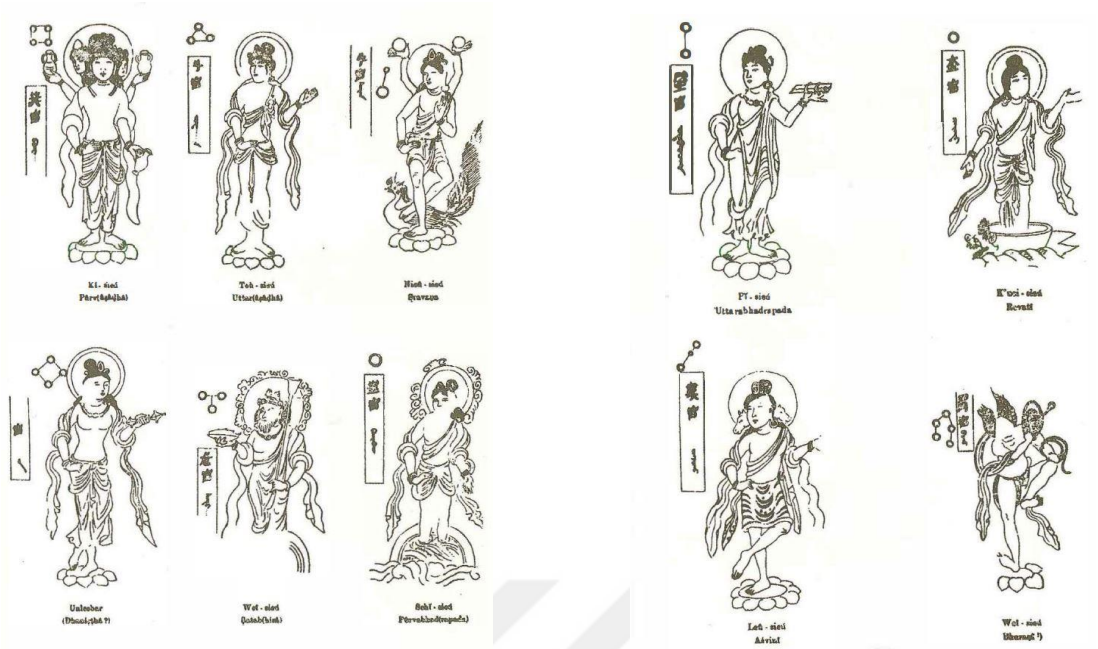
Uygur sanatında, cin ve peri gibi ruhsal varlıkları ifade etmek için genel bir terim olan "yek" sözcüğü kullanılmaktaydı. Hemen hemen bütün mitolojilerde yer alan iyi ve kötü karakterli bu ruhsal varlıklar, Budist efsanelerinde ve mitolojik anlatılarında da yer almaktadır (Çoruhlu, 2017a, s. 336). Metamorfik varlıklar olarak dikkat çeken bu tasarımlarda, kötü ruh tasvirleri korkutucu bir görünüm arz eder. Uygur döneminde Türkçe yazılmış edebî metinlerde, bu kötü ruhların saçlarının kızıl renkli, dişlerinin sivri ve gözlerinin iri olduğundan söz edilir. Alınlarının ortasında üçüncü bir göz bulunan bu ruh tasvirlerinin ağızlarıyla alevler saçtıkları belirtilir. Nitekim yeklerin tasvirlerinde, sözü edilen bu özellikler dikkate alınmıştır. Erlik Han ya da başka bir yönetici idaresinde, insanlara felaketler getirdikleri belirtilmiştir. Örneğin Hint mitolojisinde çocukları kaçırmasıyla tanınan Garuda, olumsuz yönleriyle bu kötü ruh tasvirleri arasında değerlendirilmektedir (Esin, 1979, ss. 720-721). Duvar resimlerinde yer alan çeşitli yek tasvirlerinin daha çok insani uzuvlarıyla ön plana çıktıklarını ve edebî metinlerde ayrıntılı şekilde anlatılan yüz ifadelerini biçimsel olarak yansıttıklarını söylemek mümkündür (Çoruhlu, 2017a, s. 310) (Şekil 149-154).

Şekil 155

Sengimağız 6 Tapınağının Kubbesinden Uygur Resimleri



Şekil 155. *(Devamı)*

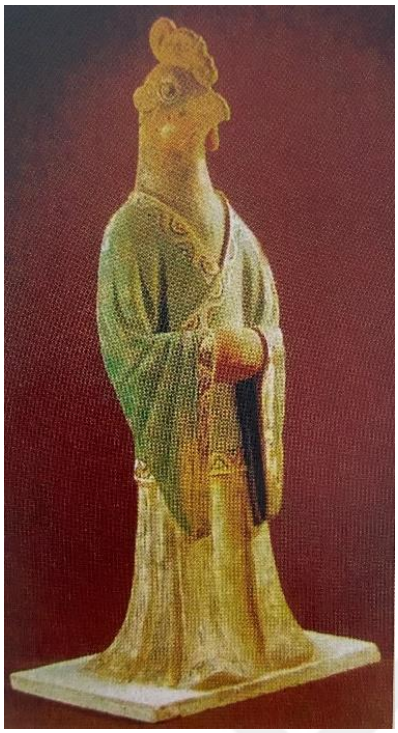


(Esin, 2004, s. R201, R202, R203, R204)

Sengimağız (Sangımağız) bölgesindeki bir tapınağın kubbesinde yer alan Uygur duvar resimlerinde, ayın hareketleri insan biçimli figürlerle betimlenmiştir. Uygur takviminde ayın aylık dönüşleri isimlendirilirken Hint ve Çin astrolojisindeki takımyıldızlarının adlarından yararlanılmıştır. Ayın hem piktografik hem de figüratif olarak tasvir edildiği bu sahnelerde, bazı gerçeküstü unsurlar göze çarpar. Bu figürlerin bazılarında çok başlılık, çok kolluluk gibi özellikler görülmekte olup tasvirlerin Uygur sanatındaki cin figürlerine benzer nitelikler taşıdığı anlaşılmaktadır (Esin, 2004, s. 117) (Şekil 155).

Şekil 156

Muhtemelen Uygur Devrine Ait Astrolojik Tasvir, Turfan



(Çoruhlu, 2024b, s. 507)

Şekil 157

Uygur Duvar Resmindeki At Cinini Temsil Eden Figürün Baş Çizimi



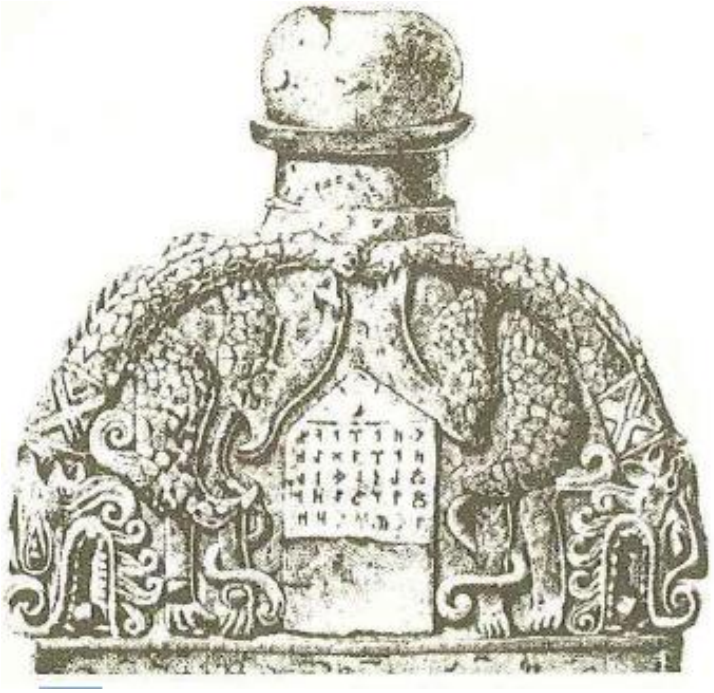
(Esin, 2004, s. R334)

Uygur devrindeki astroloji ile ilgili betimlemelerde insan, hayvan ve her ikisinin karışımıyla ya da sadece hayvan uzuvlarının birleştirilmesiyle oluşturulmuş tasvirler yer almaktadır. Turfan bölgesinde bulunan tavuk başlı, insan gövdeli tasvirin bu astrolojik

sembollerden biri olduğu düşünülmektedir (Şekil 156). Ayrıca Bezeklikte bulunan bir Uygur duvar resminde on iki hayvanlı takvimin bir simgesi olarak at cini maskı yer almaktadır (Şekil 157). At yılına girildiğine işaret eden bu tasvir, o yıl boyunca doğanları etkilediği düşünülen cinleri, insan-hayvan karışımı formuyla temsil etmektedir (Esin, 2004, s. 260; Çoruhlu, 2024b, s. 57).

Şekil 158

Karabalgasun Yazıtının Tepe Kısmındaki Ejder Kabartması



(Esin, 2004, s. R206)

Uygur yazıtlarının en ünlülerinden biri Karabalgasun yazıtıdır. 762 yılında Alp Bilge Kağan tarafından dikilen bu kitabeli taş yazıt, Moğolistandaki Karabalgasun harabeleri içinde bulunmuştur. Yazıtın tepe kısmında Kül Tigin anıtına benzer biçimde ejder kabartması yer almaktadır (Çoruhlu, 2017a, s. 311) (Şekil 158).

Esin (2004), kozmik çarkı çeviren evreni bileşik bir kavram olarak ele alarak şu yorumu yapar: Evren, bir gök ejderidir. Choular, Doğu Hunları, Göktürkler ve Uygurlar'da gök kubbenin ve yağmurun simgesi olarak kabul edilen kök luu takımyıldızı, bu ejderle özdeşleştirilmiştir. Nitekim gök, dikili taşlar üzerinde çift başlı gök ejderi formunda, kök luu biçiminde tasvir edilmiştir. Göktürk ve Uygur kağanları da bu gökten kut almaktadır (s. 121).

Şekil 159

Uygur Duvar Resimlerinde Evren Tasvirleri, MS. 9.-14. Yüzyıl



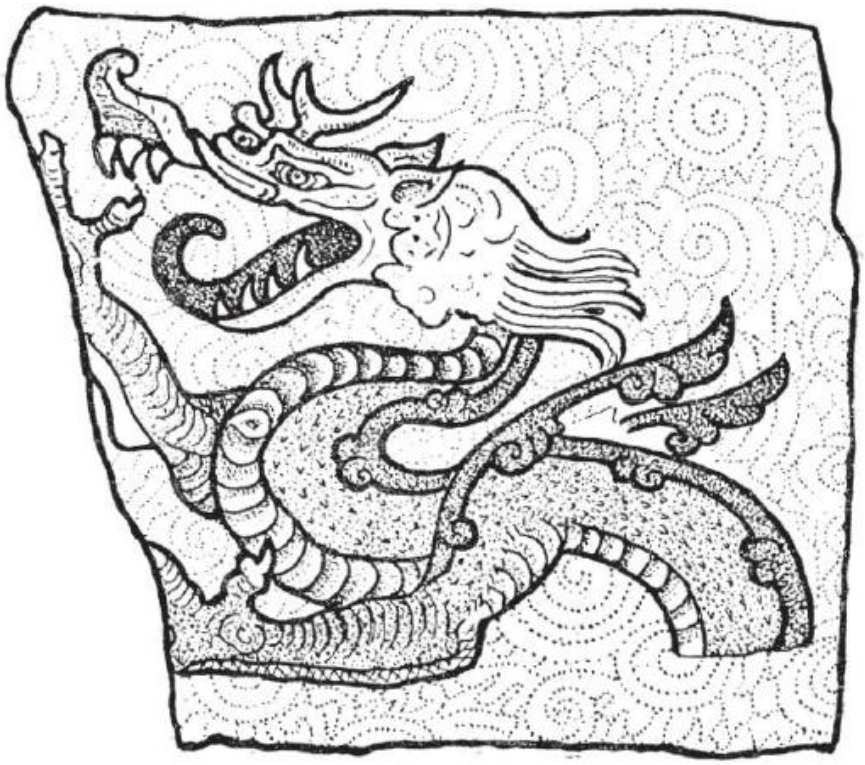
(Esin, 2004, s. R208)

Bezeklik 9. tapınakta bulunan Uygur duvar resminde, bir kâinat tasvirinde burç sembolü olan luu (evren) biçimleri dikkat çeker. Pullu ve dört ayaklı bir makara (timsah) biçiminde tasvir edilen kök luu, uçmaktadır. Ateşler saçan kök luu'nun kızıl ve sarı renge bürünmüş hâli, Uygur sanatında en çok resmedilen biçimlerindendir. Tasvirin alt kısmında havuz içinde yüzen bir çift luu bulunur. Su simgesiyle uyumlu bir kompozisyon ortaya koyan luu, kök luu'nun dönüşüm geçirmeden önceki hâlidir. Baharın gelişiyle birlikte metamorfozunu tamamlayan luu'nun boynuzları, kanatları sakalı ve kuş tüyleri ortaya çıkmakta ve luu, kök luu'ya dönüşerek göğe yükselmektedir (Esin, 2004, ss. 133-134) (Şekil 159).

Duvar resminde, hem havuzdaki hem de gökyüzüne uçan evrenin çift olarak tasvir edildiği görülmektedir. Uygur sanatındaki evren tasvirlerinin genel özelliği olan bu çift tasarım, iki yönün simgeselliğini taşırken dört evren ise ikonografik olarak dört yön sembolizmine karşılık gelmektedir (Esin, 2004, s. 134).

Şekil 160

Uygur Duvar Resimlerinden Bir Evren Resmi, MS. 9-14. Yüzyıl



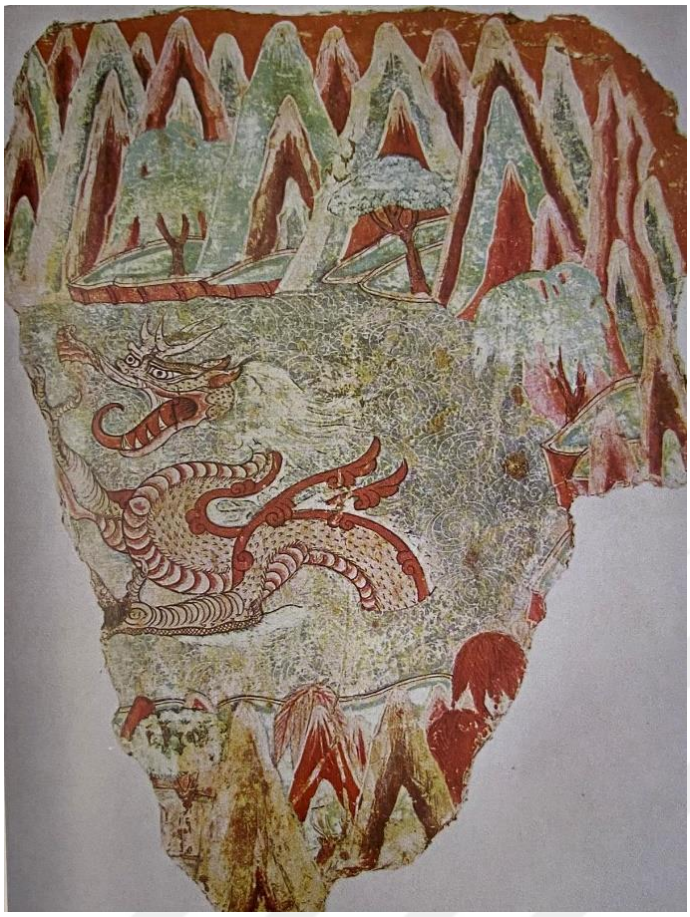
(Esin, 1969, s. 185)

Bezeklik'te 19. tapınakta yer alan bir Uygur duvar resminde, pars (bars) gövdesiyle tasvir edilmiş makara başlı bir kök luu figürüne rastlanmaktadır (Esin, 2004, s. 134) (Şekil 160). Figürdeki boynuz ve kanatlar, bahar dönemine işaret ederek evrenin uçma zamanının geldiğini ve buna uygun olarak dönüşüm geçirdiğini göstermektedir.

Esin (2004), Türk sanatında yer alan hayali şekillerin gerçeğini aratmayacak kadar kanlı canlı tasvirinin yapıldığı bir üslubun varlığından söz eder. Ona göre her ne kadar efsanevi bir varlığın gerçeğe benzerliğinden söz edilmesi paradoksal bir yapı sunsa da Türk sanatçılarının inandırıcı bir canavar görüntüsüne ulaşmadaki başarısı dikkat çekmektedir. Bu başarının temelinde, evrenin oluşumuna katılan hayvanlara ait uzuvların, hibrit bir tasarım anlayışıyla ancak aslına uygun biçimde ele alınması yatmaktadır. Örneğin timsah-evren'lerin yapışkan ve pullu derisi, bars-evren'lerin benekli tüyleri ve geyik-evren'lerin boynuzları Uygur ve Osmanlı ressamları tarafından natüralist şekilde resmedilmiştir. Kanat çizimlerinde ise bu natüralist üsluptan uzaklaşılarak yukarıya doğru bir kıvrım yeterli görülmüştür (s. 142).

Şekil 161

Ejder Figürlü Duvar Resmi



(Çoruhlu, 2024a, s. 418)

Şekil 162

Ejder Figürlü Duvar Resmi Ayrıntı



(Bozcu, 2009, s. 68)

9. yüzyıla ait bir Uygar duvar resminde, daha önce sözü edilen ejderin metamorfoz süreci yer almaktadır (Şekil 161-162). Burada bahar mevsiminde yer-su'dan çıkarak kanatlanıp kök luu olmaya hazırlanan bir evren tasviri bulunmaktadır (Esin, 2004, s. 45). Resmin ana

konusu dağlar arasına sıkışmış bir gölün içerisinde bulunan ejderha tasviridir. Dağ ve göl gibi realist doğa unsurlarının içinde gerçeküstü bir yaratığın yer alması, resimdeki zaman ve mekân kurgusunun masalsı bir atmosfere dönüştürülmesi olarak yorumlanmıştır (Çoruhlu, 2024a, s. 212).

Ejderha, iri başlı ve iki boynuzludur. Ağzı ve gözleri açık olup dili dışardadır. Ağzından çıkan koyuluğun alev olabileceği düşünülmektedir. Başının arka kısmında beyaz yeleler bulunmaktadır. Pençeleri perdeli ve üçer parmaklıdır. Koltuk altlarından sırta doğru yükselen kanatlar küçük ve zayıf görünümlüdür. Bu da metamorfozunun bir parçası olarak kanatlarının henüz yeni oluştuğu biçimde yorumlanmaktadır (Çoruhlu, 2024a, s. 220).

Gerçeküstü bir yaratık olan ejderin metamorfozu çift yönlüdür. Hem timsah başlı, yılan gövdeli formuyla "parçaları değişik bedenlerden toplanmış metamorfik bir yapıntı" (Parla, 2012, s. 176) olması bakımından dönüşüm geçirmiştir hem de iribaşın kurbağaya ya da tırtılın kelebeğe dönüşümünde olduğu gibi biyolojik ve fiziksel bir metamorfoza uğramıştır. Söz konusu duvar resminde ejderhanın canlı ve merkezi bir konumda tasvir edildiğini söylemek mümkündür. Ejderhanın bu konumu kozasında kelebek olmayı bekleyen bir tırtılın dönüşüm süreciyle paralellik göstermektedir. Dağ ve göl gibi tabiat unsurlarının ejderhanın kozası olarak yorumlanabileceği bu evrede o, gökyüzünde devam edecek yeni yaşamı için organ oluşturma sürecindedir. Yeni yaşam koşullarına uygun nitelikler kazanarak kanat, boynuz ve tüyler gibi organlara sahip olur. Diğer bir ifadeyle yer ejderinden gök ejderine (kök luu) dönüşür. Çoruhlu, bu dönüşümü şu sözlerle ifade eder: "Boynuzları, pulları ve kanatlarıyla betimlenen bu ejder suyun altından çıkmaktadır. O artık bir gök ejderi olarak göğe yükselmek üzeredir. Orada bulutların arasına yerleşerek yağmurun yağmasına yani bereket ve bolluğa sebep olacaktır." (Çoruhlu, 2017a, s. 295). Bu yönüyle ejder, efsanevi yaratıklar dünyasında güçlü bir metamorfoz sembolü olarak öne çıkmaktadır.

Şekil 163

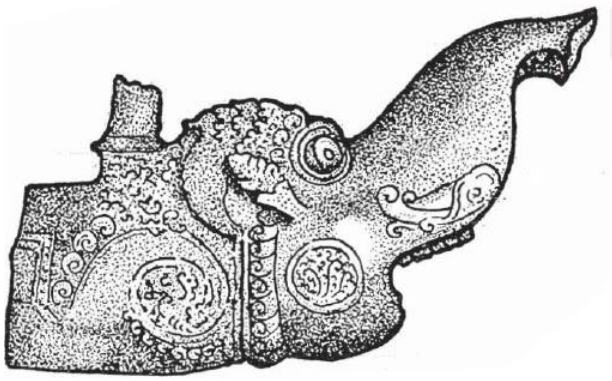
Hortumlu Su Luu'su, Uygur Yer Resmi



(Esin, 1969, s. 186)

Şekil 164

Hindistan'da Jalebha (Fil Başlı Evren) Maskeli Su Oluğu

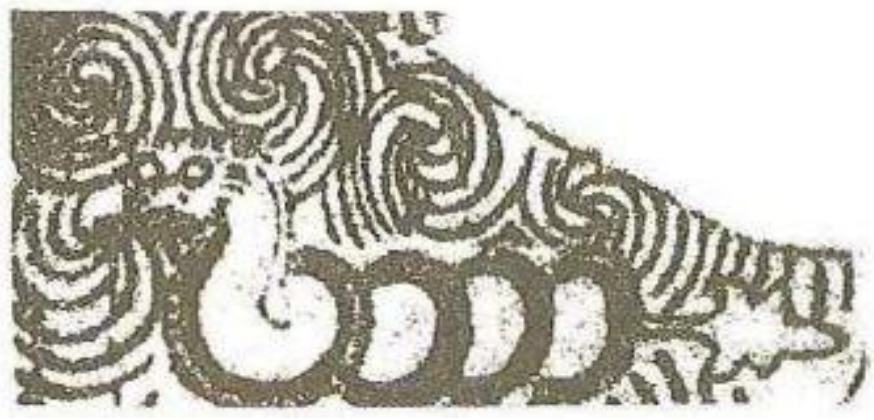


(Esin, 1969, s. 186)

Koço'da bulunan bir Uygur duvar resminde, yeryüzünde veya yeraltındaki sularda yaşayan yer ejderi, yılan gövdeli ve fil hortumuna benzeyen hortumlu bir başla tasvir edilmiştir. Ejderin bu biçimi, Hint mitolojisindeki fil başlı ejder Jalebha'yı anımsatmaktadır (Esin, 2004, s. 134) (Şekil 163-164). Türk kozmolojisinde yer alan fil başlı ve sarı renkli ejder tasavvuru, yeryüzünün sembolü olarak görülmektedir (Çoruhlu, 2024a, s. 59).

Şekil 165

Chiao-Lung Tipinde, Kaplan veya Aslan Başlı, Balık Bedenli Evren Tasviri, MS. 8. Yüzyıl, Uygur Devrine Ait Bir Duvar Resmi



(Esin, 2004, s. R229)

Türk sanatında yer alan bir başka evren şekli ise yılan veya balık gövdesiyle bars, aslan veya kaplan cinsinden hayvanların başı ya da gövdesinden oluşur. Türkistan'da bulunan ve 8. yüzyıla atfedilen bir duvar resminde balık gövdeli, bars, aslan ya da kaplan başlı bir evren tasviri yer almaktadır (Şekil 165). Bars-evren ikonografisi, Eski Türk sanatında oldukça erken dönemlerden itibaren karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Altın Yış'ta bir mezarda bulunan kamçının sapında, arka ayakları bars özelliği gösteren bir evren figürü ortaya çıkarılmıştır (Esin, 2004, ss. 137-138).

Şekil 166

Bir Çift Evren'e Binmiş Budhist Rahip Tasviri, Toyok Uygur Harabelerinde Bir Duvar Resmi



(Esin, 1969, s. 190)

7. yüzyıla ait olduğu düşünülen bir Uygur duvar resminde Budist bir rahibin bir çift at-evrene bindiği görülmektedir (Şekil 166). Kanatlı olarak tasvir edilen atların, gökle ilgili bir sembolizme sahip olduğu söylenebilir. Söz konusu tasvir, Kargalı mezarından çıkarılan ve üzerinde evrene binmiş bir kadın kamın betimlendiği sahneyle de benzerlik göstermektedir.

Türklerde Gök Tengri'nin bir hediyesi olarak gökten indiğine inanılan ve yarı kutsal kabul edilen at, bozkır yaşantısında Türklerin en önemli ulaşım aracıdır. At, sahibine hız kazandıran bir kara hayvanıdır. Tıpkı gökyüzüne yükselmeden önce tekerleri üzerinde gitgide hızlanan bir uçağın uçuşa hazırlanması gibi at da hızlandıkça insan tahayyülünde ayakları yerden kesilmiş ve savrulan yeleleri adeta birer kanada dönüştürülmüştür. Nitekim Emel Esin, Kaşgarlı Mahmud'un ata binmek için "kanatlanmak" ifadesini kullandığını belirtir ve bu bağlamda ata binmenin canlılık ve neşe veren bir eylem olarak "uçmaya" benzetildiğini vurgulayan "Er atın, kuş kanadın." (Kuş için kanat ne ise er için de at odur.) atasözünü konuya örnek olarak gösterir (Esin, 2004, s. 280). Türk mitolojisinde Tulpar, Yunan mitolojisinde ise Pegasus örneğinde olduğu gibi atın kanatlı biçimde tasavvuru birçok kültürde ortak bir mitolojik motif olarak karşımıza çıkar.

Çoruhlu, Budizm'de atın havada uçabilen bir hayvan olarak kabul edildiğini belirtir. Ayrıca at, Budizm'in yedi cevherinden birisidir ve bu cevher çeşitli konulardaki istekleri yerine getirmekle ilgilidir. Hint geleneğinde ise at, verimlilik, üreme, cinsellik ve ölüm gibi temaları sembolize ederek bazı tanrılarla ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu, 2024b, ss. 36-37).

Şekil 167

Bir Çocuğu Çalmaya Çalışan Garuda'nın Yakalanmasını Gösteren Bir Duvar Resmi Parçası, Uygur Koço Kağanlığı Devrinden (840-1220)

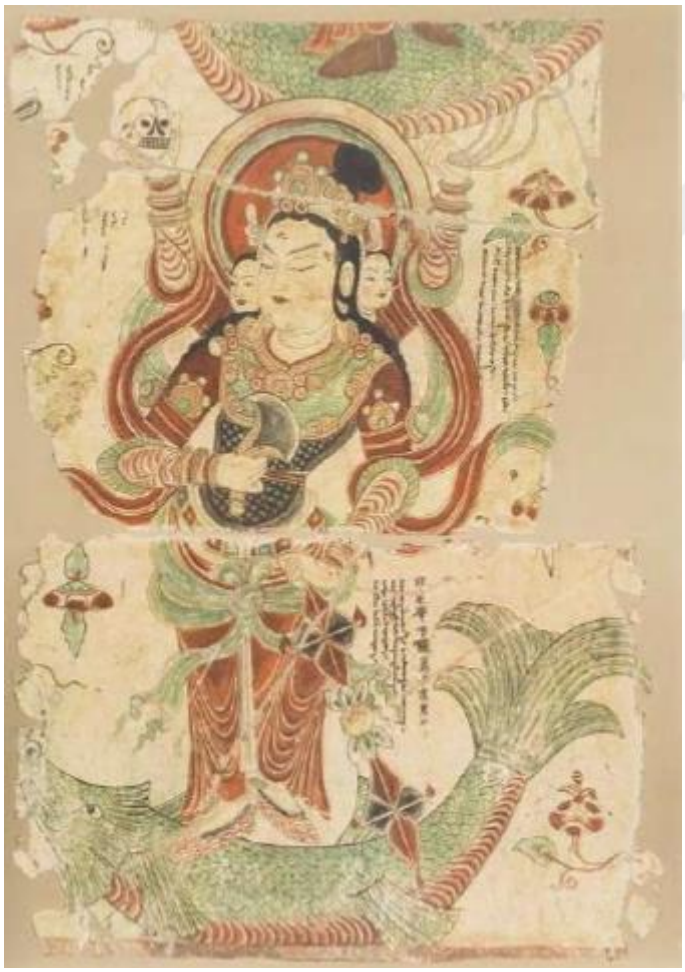


(Esin, 1985, Resim 9)

Uygur Koço Kağanlığı döneminden kalma bir duvar resminde çocukları kaçırdığı için bir avcının kemendiyle yakalanan ve kontrol edilmeye çalışılan Garuda (Karakuş) figürü yer almaktadır (Şekil 167). Bu tasvirde Garuda, insan gövdeli ve kuş başlıdır. Elleri kuş biçiminde ayakları ise insan ayağı formunda resmedilmiştir. Kanatları ve saçları korkutucu görünümünü pekiştirmektedir. Garuda, Hint mitolojisindeki olumlu özelliklerinin yanı sıra insanlara zararı dokunan kötücül bir ruhun temsilcisi de olabilmektedir (Çoruhlu, 2024a, ss. 41-42). Nitekim çocuk kaçırma motifi, Garuda figürüyle özdeşleştirilmiş ve olumsuz bir tema olarak sanatsal tasvirlerde yer bulmuştur.

Şekil 168

Tapınak Duvar Resmi, Doğu Türkistan



(Aral Bahtiyaroğulları, 2021, s. 387)

Bezeklik 9. Tapınakta bulunan bir Uygur duvar resminde balığın üstünde duran ve doğaüstü ya da ruhsal bir yaratık olan Dakini[131] tasviri yer almaktadır (Şekil 168). Zeminde yer

[131] "Dakini'ler, Budist terminolojide, "Sakti", "Prajna", "Vidya", "Svabha Prajna" veya "Svabha Vidya" olarak adlandırılan varlıklardır. Budist inanç sistemi içinde bir Dakini ve ya Sakti, bir Bodhisattva' nın dişi muadili olarak nitelendirilebilir. Her bir Bodhisattva'ya karşılık olarak, bir tanrıça olarak karşımıza çıkarlar. Dakini'ler veya Sakti'ler, tek başlarına veya Yab-Yum içinde, bağlı oldukları tanrı ile özdeşleşmiş bir yapıya sahiptirler. Bu dişi suretteki varlıkların bir diğer ismi olan Svabha, "kendi ışığı" ve ya "asıl tanrının kendi yaratımı" anlamını

alan ve son derece iri bir biçimde tasvir edilen balığın görüntüsü sevimli olmaktan uzaktır. Kafasının bir kurt başını andırdığı söylenebilir. Dişi bir tanrı olan Dakini ise dört kollu olarak tasvir edilmiştir. Omuzlarında yer alan iki küçük başın ona ait olup olmadığı net değildir. Bu yönüyle onun Hint ve Budist tasavvurda yer alan çok başlı ve çok kollu tanrı betimlemeleriyle paralellik gösterdiği söylenebilir.

Şekil 169

Budist Mimari Yapı İçinde Çift Başlı Kuş, Turfan Karahoca



(Aral Bahtiyaroğulları, 2021, s. 410)

Budist geleneğe ait olduğu düşünülen mimari bir yapının ön kısmında çift başlı bir kuş figürü yer almaktadır (Şekil 169). Türk sanatındaki kartal formlu çift başlı kuşun aksine buradaki figür, serçe gibi küçük bir kuş biçiminde ve gerçeğe yakın şekilde tasvir edilmiştir. Kuş başlarının farklı yönlere baktığı görülmektedir.

Uygur sanatının özellikleri arasında yer alan dinsel, coğrafi ve kültürel etkileşimler metamorfoz konusunda da kendini göstermektedir. Türk sanatındaki hayvan sembolizmi, koruyucu ruh anlayışı ve Şamanizm ekseninde sanata yansıyan biçim değiştirmeler, Uygur sanatında Budizm ve Manihaizm'in etkisiyle zenginleştirilmiştir. Uygur sanatında metamorfozu en iyi yansıtan örneklerden birinin Türk sanatı ve mitolojisinde çok önemli bir

taşımaktadır. Özdeşleşmiş oldukları tanrılarla birlikte tasvir edildikleri zaman, genellikle o tanrılarla aynı silahlarla kuşanmış olarak betimlenirler" (Aral Bahtiyaroğulları, 2021, s. 72).

yeri olan ejder tasvirleri olduğunu söylemek mümkündür. Ejder hem bir dönüşüm simgesidir hem de farklı hayvanların birleşiminden oluşan yapısıyla metamorfik varlıkların başında gelir. Evrenin metamorfik biçimleri arasında; kaplan ya da aslan başlı, balık gövdeli evren; fil başlı-evren, bars-evren, geyik-evren, kurt-evren, at-evren, timsah-evren ve çift başlı evren gibi çeşitli varyantlar bulunmaktadır. Ejderin yanı sıra, Garuda (Karakuş), çift başlı kuş, kanatlı at ile çok başlı ve çok kollu tanrı ya da ruh tasvirleri gibi figürler dikkat çekmektedir. Bununla birlikte cin ve şeytan gibi kötücül ruhların betimlenmesinde de insan ve hayvan formlarının bozularak birleştirilmesine dayanan metamorfik yapılardan yararlanıldığı görülmektedir. Astrolojik konuların sanata yansımasında ise antropomorfik ve zoomorfik tasarımların ya doğrudan kullanıldığı ya da bu iki yapının kaynaştırılması yoluna gidildiği anlaşılmaktadır. Bu figürlerin ikonografik anlamları, her ne kadar belirli sembolik temellere dayansa da, bulundukları sahneye ve tasvire bağlı olarak değişebilmekte ve içinde yer aldıkları kompozisyona göre farklı anlam katmanları kazanabilmektedir.

İslami Dönem Türk Sanatında Metamorfoz

Karahanlılar dönemi.

Karahanlılar[132], Karluk Türkleri tarafından Çiğil ve Yağma Türklerinin de desteğiyle Asya'da kurulmuş ilk Türk-İslam devletidir. Merkezi Balasagun'dur. Ötüken Uygur Hakanlığı 840 yılında Kırgızlar tarafından yıkılınca onlara bağlı olan Karluk Yabgusu kendisini Türk hakanı sayarak Karahan (Kara Hakan, Arslan Kara Hakan) unvanını almıştır. Karahanlılar 9. yüzyılın ortalarından 13. yüzyılın başlarına kadar (842-1212) hüküm sürmüştür (Aslanapa, 2017, s. 27; Özaydın, 2001, ss. 404-412). Karahanlı hükümdarı Satuk Buğra Han, resmî din olarak İslamiyeti kabul etmiş (944-945) ve Abdülkerim adını almıştır. Bundan sonra da Türklerin İslamiyet'e girmesi hızlanmıştır. Karahanlıların hâkimiyeti 1041-1042 yıllarında Doğu Hanlığı ve Batı Hanlığı olmak üzere ikiye bölünmüş ve 1212 yılında da son bulmuştur (Aslanapa, 2017, s. 27; Yüksel, 2001, ss. 74-75).

Karahanlı Dönemi'nde eski Türk sanatı ile İslam kültürü birleştirilerek Türk-İslam sanatının temelleri atılmaya başlanmıştır. Karahanlılar; gerek cami, medrese, türbe, saray ve kervansaray gibi dinî ve sivil mimari yapılarıyla gerekse bu yapıların iç ve dış mekân süslemeleri, tavan ve cephe dekorasyonları ile sütun ve kemerlerde kullanılan bitkisel ve geometrik motifler aracılığıyla Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı sanatına

[132] "Önceleri Türkistan ve Uygur hanları adıyla bilinen bu hânedanın mensupları kara han, kara hakan, arslan kara hakan, buğra karahakan gibi unvanlarında "yükseklik ve yücelik" anlamına gelen kara kelimesini kullandıkları için kurmuş oldukları devlete de ilk defa Rus şarkiyatçısı Vasilij Vasilevic Grigorev 1874'te yazdığı bir makalede Karahanlılar adını vermiş, hânedan daha sonra bu adla tanınmıştır." (Özaydın, 2001, ss. 404-412).

kadar uzanan pek çok sanat geleneğine öncülük etmiş ve ilham kaynağı olmuşlardır (Aslanapa, 2017, ss. 25-29; Berkli, 2011, s. 82).

Karahanlılar, Orta Asya'dan gelen sanat geleneğini devam ettirmekle beraber bu geleneğe İslami unsurları da eklemişlerdir. İslamiyet'in etkisiyle birlikte figüratif motiflerde azalma olduğu ve bunların yerine geometrik ya da stilize bitkisel motiflere daha fazla yer verildiği bilinmektedir. Figüratif motifler ise ağırlıklı olarak sivil mimari yapılarda kullanılmıştır (Çeşmeli, 2007, s. 73). Ayrıca hayvan üslubunun izlerini taşıyan sanat eserleri, İslamiyet'in kabulünden sonra da Orta Asya Türk sanatı içerisinde varlığını sürdürmüştür (Çoruhlu, 2024b, s. 328).

Karahanlıların önemli mimari yapıları arasında yer alan ve Ebul Muzaffer Behramşah tarafından yaptırılan Tirmiz Sarayı'nda geometrik süslemeler ve stilize bitki motiflerinin yanı sıra hayvan figürleri de yer almaktadır. Yapıdaki hayvan figürleri arasında grifon, tek başlı iki gövdeli aslan ve kanatlı aslan gibi fantastik hayvan tasvirleri mevcuttur (Çeşmeli, 2007, s. 31). Ayrıca aslan başlı ve gövdeli, arka ayakları üzerine kalkmış ve bir devi andıran vücutları bitki motifleri ve rozetlerle süslenmiş on çeşit tasvir bulunmuştur (Aslanapa, 2017, s. 42).

Şekil 170

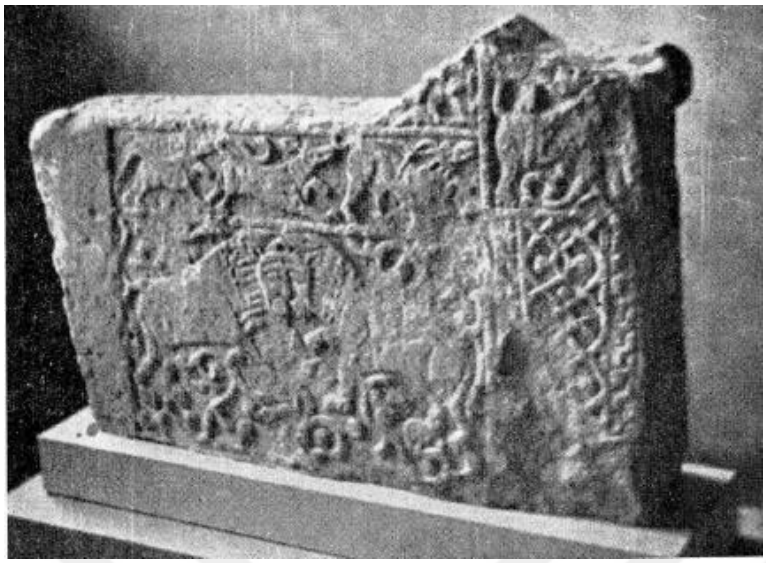
Karahanlı Dönemi, Tirmiz Sarayı'ndan Tek Başlı Çift Gövdeli Aslan Tasviri



(Çoruhlu, 2024b, s. 508)

Şekil 171

Kuzey İran'dan Bir Kabartma, Louvre Müzesi



(Ögel, 1962, s. 538)

Semra Ögel, Tirmiz Sarayı'nda bulunan tek başlı çift gövdeli aslan motifinin örneklerinin eski devirlerden beri var olduğunu belirterek bunların geçmişte dekoratif bir unsur olarak kullanılmış olabileceğini ifade eder (Şekil 170). Louvre Müzesi'nde bulunan ve 11-12. yüzyıllara tarihlendirilen İran'dan getirilmiş kabartma bir lahit ya da merdiven korkuluğu levhası bunlardan biridir[133] (Ögel, 1962, s. 531) (Şekil 171). Aslan genellikle güçle ilişkilendirilerek bekçilik ve koruyuculuk gibi niteliklere sahip olduğuna inanılan bir hayvandır. İki farklı gövdenin tek bir hayvanda birleşmesi, tabiatüstü bir varlık meydana getirmekte; bu yolla, tek bir hayvana atfedilen güç ve sembolizmin iki katı, birleşik formdaki bu yeni varlıkla temsil edilmektedir (Ögel, 1962, s. 530). Aslan formunun metamorfoza uğratılarak tek bir baş altında iki gövdenin birleştirilmesi, dönüşüm aracılığıyla sağlanan güç birliği ve mevcut niteliklerin arttırılması şeklinde yorumlanabilir.

Tasvirin baş kısmı Gorgo başına, kaş ve bıyıkları ise Budist demonlarına benzetilmiştir. Nazardan koruyucu bir özellik atfedildiği düşünülen figürün sarayla birlikte sarayın sahibi olan hükümdarı da koruduğuna inanılmaktadır. Ayrıca saray duvarlarını süsleyen bir figür olarak tek başlı çift gövdeli aslanın, abidevi niteliğinin ön planda olduğu veya hiyerarşik amblem mahiyeti taşıyabileceği de belirtilmiştir (Ögel, 1962, ss. 532-534, Çoruhlu, 2024b, s. 508).

[133] Tek başlı çift gövdeli aslan figürünün Tirmiz Sarayı'ndakine benzer nitelikler taşıyan başka bir tasviri Aksaray Alayhan portalindeki kabartmadır. İlgili örneğe Anadolu Selçukluları döneminde değinilecektir.

Şekil 172

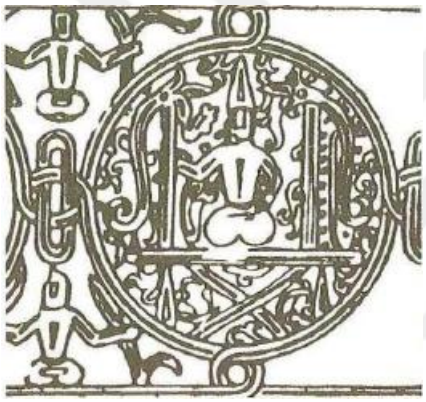
Hakanlı (Karahanlı) Devrine Ait Bir Kâse İçinde Karakuş Tasviri



(Esin, 2004, s. R166)

Şekil 173

7.- 8. Yüzyıldan Beri Türk Paraları Çıkarılan Munçak Tepe'de Bulunmuş, Hakanlı Devrine Ait Bir Tunç Hokka Üzerinde Çift Evren Süslü Tahtta Oturan Kişi



(Esin, 2004, s. R209)

Şekil 174

Kazakistan'da Bulunmuş Hakanlı Devrine Ait Tunç Aynada Aslan ve Evren Arasında Duran Avcı Hükümdar Tasviri



(Esin, 2004, s. R192)

Erken devir Türk sanatında sıkça karşılaşılan kuş ve ejder figürleri, Karahanlı sanatında yer almaya devam etmiştir. Metamorfozun sembolü olan ejder, kozmik yönü ve hanedan arması

niteliğiyle ön plana çıkmaktadır. Gerçeğe yakın biçimde tasvir edilen Karakuş, kuş sembolizminin bir uzantısı olarak görülürken hilal ile birlikte betimlenmesi ise onun hem astral hem de göksel bağlantılarını vurgulamaktadır. Bu bağlamda Karakuş, dönüşüm sembolü olan hayvanlardan biri olarak karşımıza çıkar.

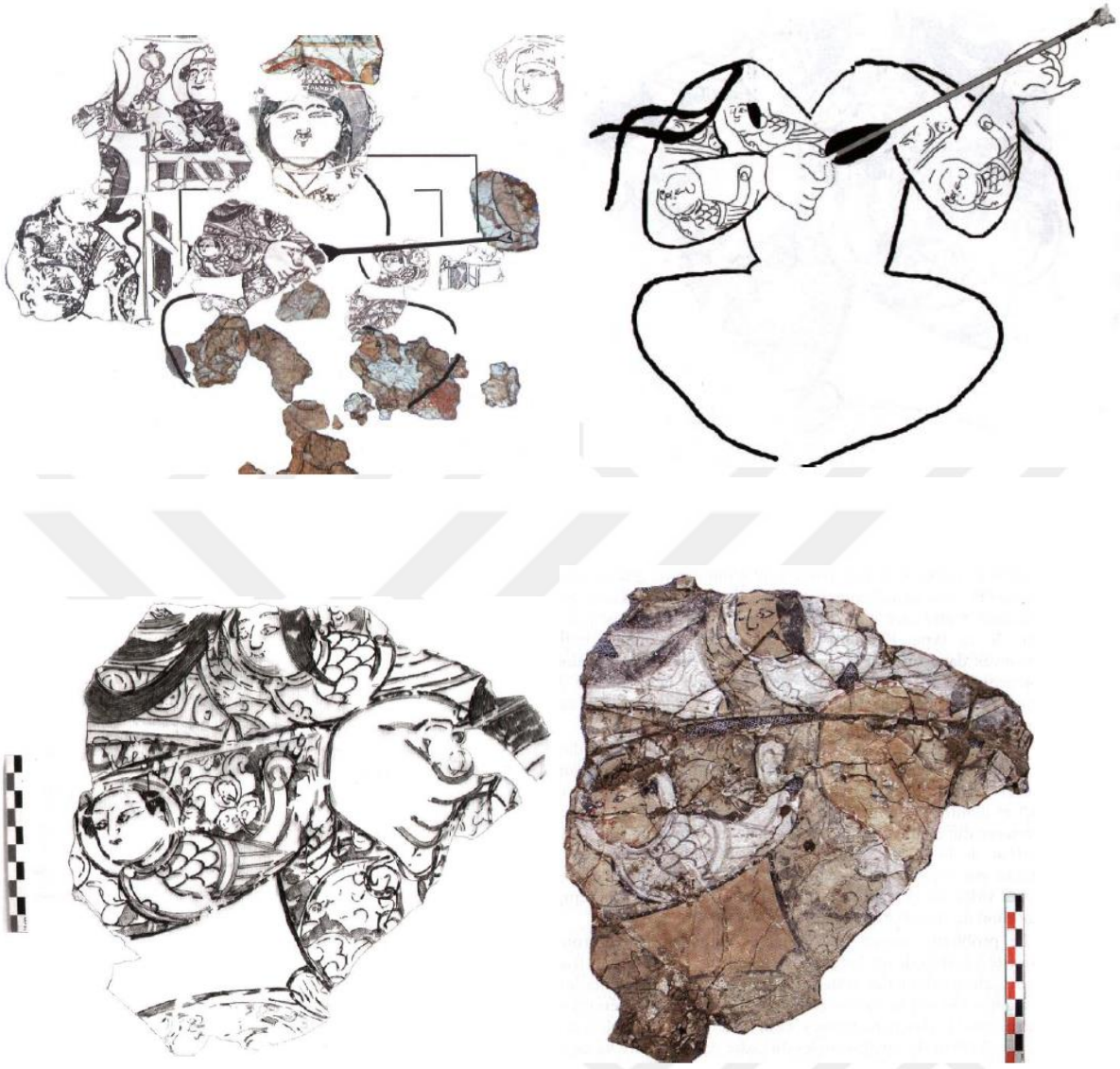
Karahanlı dönemine ait olduğu düşünülen bir kâse üzerinde Karakuş figürü bulunur (Şekil 172). Kuşun karnında küçük bir hilal şekli yer alır. Karakuş'un daha büyük bir hilal içine oturtulmuş biçimde tasvir edildiği görülür. Ayrıca Karakuş'un sağında ve solunda yer alan Uygur ve Çin üslubunda dolunay ve güneş işaretleri onun astral niteliklerini öne çıkarmaktadır (Esin, 2004, s. 103). Göktürklerde yırtıcı kuş hükümdarı sembolize ederken Karahanlılar döneminde ise şehzadelere yırtıcı kuş adı verilirdi. Ayrıca Karakuş gerek edebiyatta gerekse tasvir sanatında devlet kuşu olarak yorumlanmıştır (Esin, 1967, ss. 115-116).

Önceki bölümlerde kozmik ejder tasvirlerinin Uygur sanatının Budist resimlerinde yaygın olatak göğe doğru uçmak üzereyken Sumeru Dağı'nın çevresine çöreklenmiş hâlde, güneş ile ay arasında ya da gök cisimlerinin simgesi olan mani mücevherini (Türkçe körkle moncuk) tutarken; tek, çift veya dörtlü olarak tasvir edildiğinden söz edilmişti. Karahanlı Dönemi'nde Munçak Tepe'de bulunmuş bir tunç hokka üzerinde yer alan taht süsünde ejder, yalnızca astral bir figür mahiyetinde değil aynı zamanda hükümdarlık simgesi olarak da yer almıştır (Esin, 2004, ss. 122-136) (Şekil 173).

Bir tunç aynada ise figürler net olarak seçilemese de aslan ve evren tasvirinin yer aldığı belirtilmiştir. Buradaki evrenin, Selçuklu evreninin bir prototipi olduğu ve atın başının üstünde konumlandırıldığı belirtilmiştir (Esin, 2004, s. 144) (Şekil 174).

Şekil 175

Semerkand'daki Karahanlı Sarayı Duvarlarından Tasvirler



(Karev'den akt., Rustamova, 2019, ss. 550-553)

Semerkand'daki Karahanlı Sarayı'na ait duvar resimlerinde bağdaş kurmuş şekilde oturan bir insan figürü yer almaktadır. Figürün elinde bir enstrüman tuttuğu ve giysisinin üzerinde insan başlı, kuş gövdeli tasvirlerin yer aldığı belirtilmiştir (Rustamova, 2019, ss. 550-553). Diğer bir görüşe göre, kabul salonuna ait olduğu düşünülen bu duvar resmindeki başında pul motifli bir başlık olan ve bir hükümdarı tasvir ettiği düşünülen figürün elinde ok tuttuğu ifade edilmiştir (Canbby vd., 2022, ss. 42-43). Tasvirlerin gövdelerinin kuştan ziyade balığa benzemesi de ihtimal dâhilindedir. Nitekim vücutlarının kıvrımları ve kuyruk şekli balık görünümüne daha yakın olup figürün üzerindeki desenler ise yüzgeçleri andırmaktadır. Bu figür, Türk sanatında siren olarak isimlendirilir. Sirenler kadın başlı, balık ya da kuş gövdeli melez yaratıklardır (Çoruhlu, 2024a, s. 38). Sözü edilen figür, her iki hayvanla da benzer nitelikler taşıdığından bu durum sembolik anlamında bir farklılık meydana getirmez.

Aynı sarayda batı duvarının üst kısmında, kitabenin üzerinde uçan bir figürden söz edilmektedir. Peri olarak nitelendirilen figür, kanatlıdır. Minyatürlerde hükümdarın üzerinde uçar hâlde resmedilen kadın-cin figürleriyle aynı sembolizmi taşıdığı düşünülmektedir. Bunların yanı sıra Semerkand Kalesi'ndeki Karahanlı duvar resimlerinde gerçek hayvanlarla beraber o çağ insanlarının hayal dünyasında yaşayan mitolojik varlıkların tasvirlerinin de yer aldığı bilinmektedir (Karev, 2011, s. 125, 143) (Şekil 175).

Gazneliler dönemi.

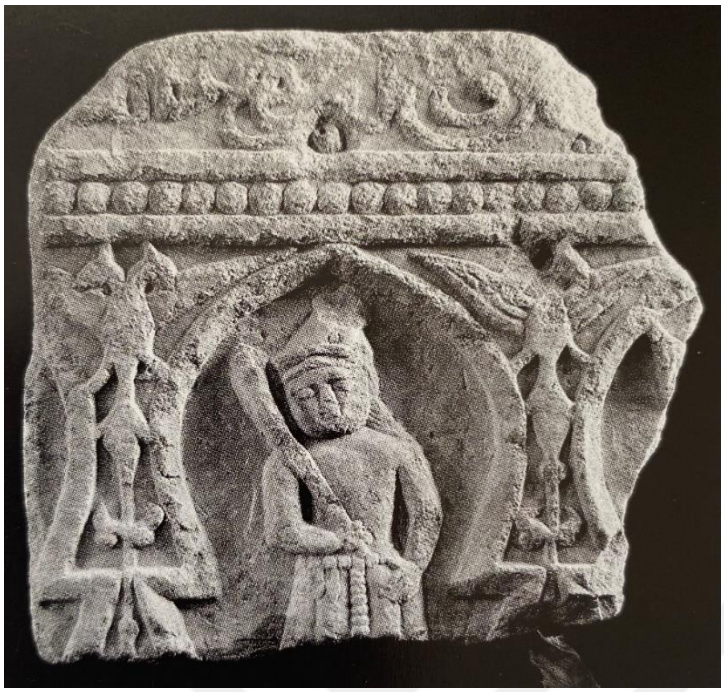
Gazneli Devleti'in temeli, Samani Devleti'ne bağlı bir şehir olan Gazne'de, Alp Tegin'in ordudan bağımsızlaşarak güçlenmesiyle atılmıştır (963). Bölgede Alp Tegin'in ordusuyla birlikte uzun yıllardır orada yaşayan Türkler de bulunuyordu. Gazneli Devleti zaman içinde büyüyüp topraklarını genişletmiştir. Sultan Mahmud döneminde yapılan seferler sonucunda Hindistan'ın önemli bir kısmı fethedilmiştir. Bununla birlikte Karahanlılar, Harzemşahlar ve Selçuklularla da mücadele etmiştir. Selçuklularla yapılan Dandanakan Savaşı'nda (1040) yenilgiye uğrayan Gazneliler, 1186 yılında Gurlular tarafından yıkılmıştır (Merçil, 1996, ss. 480-484).

Sultan Mahmud ve oğlu Mesud, Gazne'nin ilim ve kültür hayatına büyük önem vererek dönemin ünlü şair ve ulemalarını sarayında toplamıştır. Örneğin Şahname'nin müellifi Firdevsî bunlardan biridir. Gazne, mimari yapılarıyla ön plana çıkan bir şehir olmuştur. Gaznedeki imar faaliyetlerinin sonucu olarak camiler, çarşılar, köprüler, su kemerleri, saraylar ve bahçeler yapılmıştır. Günümüze kalan Leşker-i Bazar (1030-1041) ve Gazne Sarayı (1112) gibi yapılara ait parçalar, bölgede yapılan arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılmıştır (Merçil, 1996, ss. 480-484).

Gazne sanatı, hem Büyük Selçuklu sanatına hem de Hindistandaki Türk sanatına olan etkileri bakımından önem taşımaktadır (Aslanapa, 2017, s. 43). Ayrıca Gazne sanatı zengin figür dünyasıyla Anadolu Selçuklu sanatının kaynakları arasındadır (Ögel, 1964, s. 197, 205). Türk sanatındaki önemli duraklardan biri olarak Gazne, Türk-İslam sanatının buluşma ve kaynaşma merkezi olmuştur (Berkli, 2011, s. 90).

Şekil 176

Gazne Sarayı Mermer Kabartmasında Muhafız ve Çift Başlı Kartallar, 12. Yüzyıl

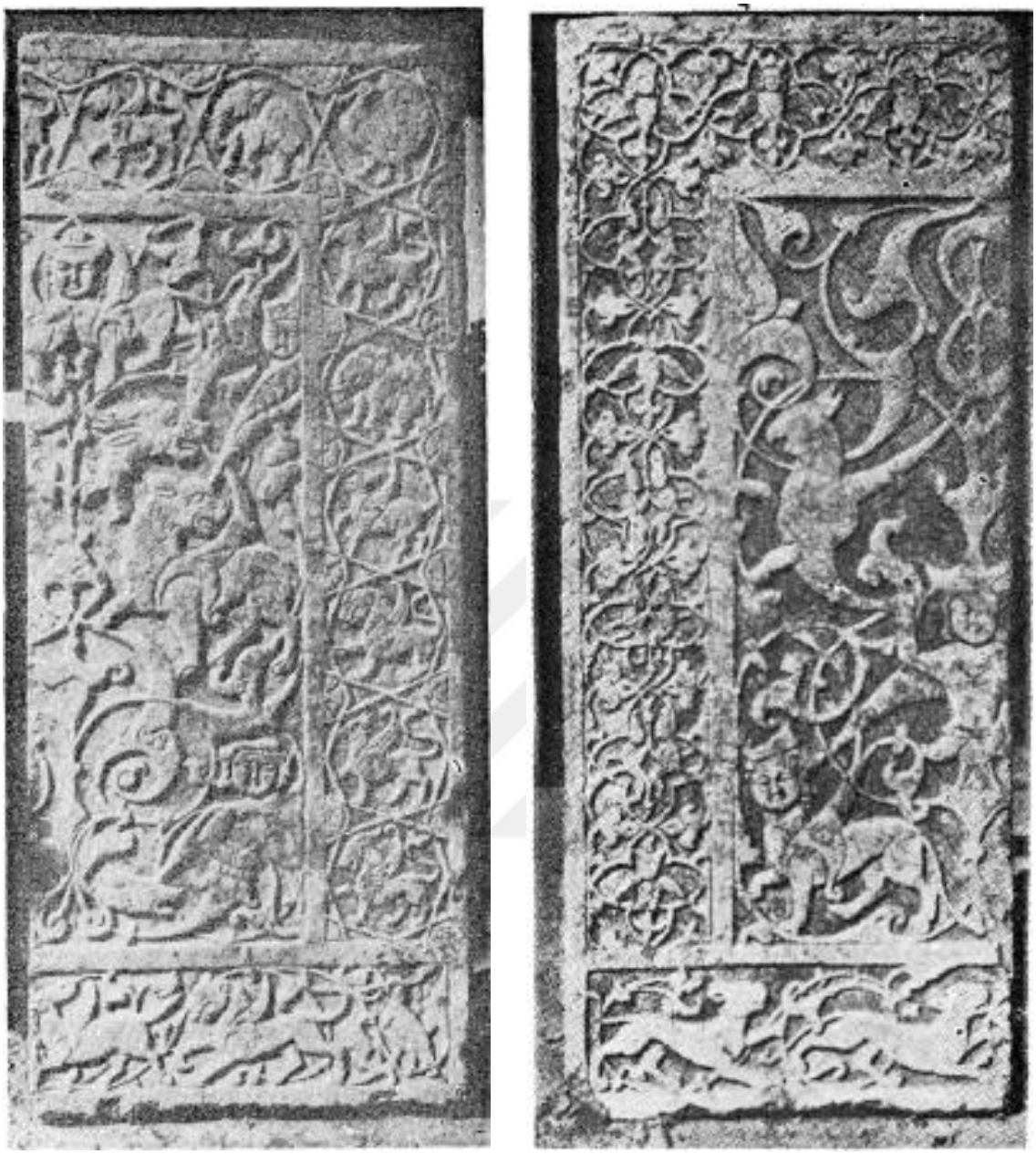


(Canby vd., 2022, s. 41)

Gazne Sarayı'nda yer alan mermer kabartmada sivri kemer altında tasvir edilmiş kaftanlı bir asker figürü bulunmaktadır (Şekil 176). Gönül Öney, mermerin kırık olan iki yanında kemerlerin tekrarlanması nedeniyle benzer figürlü kabartmanın da tekrarlanmış olabileceği görüşündedir. Kemerlerin arasında çift başlı kartal figürü yer almaktadır. Bunların sultanın arması veya sultanın gücünü simgeleyen bir sembol olarak kullanılmış olması muhtemeldir (Öney, 1984, ss. 125-126).

Şekil 177

Gazne Sarayı'na Ait Mermer Kabartma (a-b)



(Bombaci'den Akt., Öney, 1984, s. LVII-LVIII)

Gazne Sarayı'nın avlusunda yer aldığı düşünülen mermer levhadaki figürlü kabartmalar dikkat çekicidir. Levhanın bir orta saha ve onu çeviren geniş bir bordürden oluştuğu görülür. Bordürün alt kenarında hayvan frizi yer almaktadır. Tavus kuşu ve fil gibi gerçek hayvan tasvirleriyle grifon ve kanatlı aslan gibi fantastik hayvan figürleri bir arada bulunur. Hayal ve gerçeğin birbirine karıştığı bu atmosferde hayvan figürlerinin geneli sakince yürür pozisyonda, ön ayakları kalkık biçimde resmedilmiştir (Ögel, 1964, ss. 197-198).

Levhanın orta sahasının üst kısmında çift gövdeli tek başlı bir sfenks olduğu belirtilmiştir (Şekil 177a). Sfenksin başı cepheden verilmiş olup yuvarlak yüzlü, hafif çekik

gözlü, şişkin yanaklı ve ufak ağızlı olarak betimlenmiştir. Bu özellikler daha sonra Selçuk tipi olarak anılacaktır (Ögel, 1964, s. 201). Levhanın sağ çerçeve kenarına bitişen kısmında bir harpi (insan başlı kuş) yer alır. Harpinin sol alt kısmında ise keçi başlı ve kanatlı köpeğe benzeyen bir hayvan tasviri bulunur (Ögel, 1964, s. 202).

Levhanın diğer kısmında dört dilimli oval madalyonlar içinde başlarında üç dilimli taçları olan harpiler ve çift başlı kartallar bulunur (Ögel, 1964, s. 202) (Şekil 177b). Ayrıca orta kısımda gövdesi rumi motifli, çene ve gaga yapısıyla papağana benzetilen sivri kulaklı bir yaratık yer aldığı belirtilmiştir. Levhanın sol alt köşesindeki sfenksin başında üç dilimli taç ve tacın altından sarkan örgülü saçları bulunmaktadır (Ögel, 1964, s. 203).

Gönül Öney (1984), tarafından "düş dünyası ile ilgili sembolik sahneler" (s. 128) olarak tanımlanan bu girift kompozisyonda hayali ve gerçek hayvanların bir arada yer aldığı görülmektedir. Kanat ve kuyruk kısımlarındaki kıvrımlar Orta Asya hayvan üslubunun bir devamı olarak değerlendirilebilir. Sarayı süsleyen sfenks, grifon, harpi ya da siren gibi doğaüstü yaratıkların sihirli gücü olduğuna inanılmış ve hem sarayı hem de sultanı her türlü kötülük, hastalık ve düşmandan koruduğuna inanılmıştır. Ayrıca bunlar talih sembolü olarak da görülmüştür. Levha üzerindeki hayat ağacının kıvrımlı dalları arasında ejder başı bulunduğu ve ejderin hayat ağacının koruyucusu olduğu çeşitli kaynaklarda belirtilmiştir. Gazne kabartmalarında hem asker figürüyle hem de hayat ağacıyla birlikte tasvir edilen çift başlı kartalın ise koruyucu niteliğinin yanı sıra arma olarak kullanıldığı da düşünülmektedir (Öney, 1984, ss. 129-131). Alesso Bombaci'ye göre bu kabartmalara çeşitli kumaş desenleri kaynaklık etmektedir. Doğu kökenli bir geleneğe ait olan bu ikonografi Batı Helenistik, Part ve Sasani devirlerinde popüler hâle gelmiştir (Bombaci'den Akt., Ögel, 1964, s. 205).

Gazne Sarayı'ndaki mermer kabartmalarının en önemli özelliklerinden biri de Türk sanatında yer alan fantastik varlıkların panaromik bir görüntüsünü tek bir kompozisyonda sunmasıdır. Levhadaki motif zenginliğinin Borges'in "mitolojik hayvanat bahçesi" olarak nitelendirdiği hayal evrenine ait bir dünyanın kapılarını araladığı söylenebilir. Bu varlıkların oluşumunda metamorfoza uğratılmış insan ve hayvan biçimleri söz konusudur. Kuş ve aslan gövdelerine eklenen insan başları harpi ve sfensksi üretirken kartal cinsinden bir kuşun iki başlı olarak düşünülmesi arttırılmış organ yoluyla elde edilen daha güçlü bir varlığı yani çift başlı kartalı ortaya çıkarır. Aynı şekilde ebatları normalin üstünde tasarlanan bir kuş, kimi zaman farklı hayvanlarla birleştirilerek grifonu meydana getirmektedir. Birçok farklı hayvanın birleşimine dayalı bir tasarım olarak ejder ise kök-luu'ya dönüşümüyle metamorfoz döngüsüne vurgu yapan bir semboldür. Diğer yandan levhadaki hayat ağacı ve bitkisel karakterdeki

motiflerin, insan ve hayvan dünyasını doğadan ayırmadan dahası türsel bir ayrımın varlığını da yadsıyarak bütünsel bir tasavvurun ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

Büyük Selçuklular dönemi.

Selçuklular, Gazneliler ve Karahanlıların ardılı olmakla birlikte hâkim oldukları coğrafya bakımından İslam dünyasının merkezi bölgelerinde hüküm sürmüşlerdir. Hindistan'ın kuzeyinden başlayarak Orta Asya, İran, Anadolu, Kafkasya ve Basra Körfezi'ne kadar uzanan geniş bir coğrafya Selçuklular tarafından fethedilmiştir. Bununla birlikte bozkır kültürünün temel özelliklerini sürdürmüş ve aktarmışlardır (Peacock, 2016, s. 22). Oğuzların Kınık boyuna mensup olan Selçuklu Devleti adını kurucu lideri Selçuk Bey'den alır. Selçuklular 1040 yılında Gazneliler'i yenerek onların yerine geçerler. Tuğrul Bey'in ardından tahta geçen Çağrı Bey'in oğlu Sultan Alparslan, Malazgirt Savaşı'nda (1071) Bizans imparatorunu yenerek Anadoludaki Türk hâkimiyetini başlatmıştır (Bodmer, 2001, ss. 36-38). Nizâm'ül-mülk ve Sultan Melikşah devrinde (1072-1092) devlet en güçlü dönemini yaşar (Turan, 2008, s. 197). Nizâm'ül-mülk ve Sultan Melikşah'ın Bâtıniler tarafından öldürülmesinden sonra başlayan karışıklıklar neticesinde, Büyük Selçuklu Devleti zamanla Irak-Horasan, Suriye, Kirman ve Anadolu Selçukluları olarak dörde bölünür (Kafesoğlu, 1972, s. 71). Bu devletler içerisinde en uzun ömürlü olanı Anadolu Selçuklu Devleti'dir. Haçlı Seferleri, Oğuz boylarının isyanları ve Hasan Sabbah'ın önderliğindeki bâtıni hareketler Büyük Selçuklu Devleti'nin yıkılmasına sebep olur. Ayrıca devletin kurucu hanedanın erkek üyeleri arasında sürekli paylaştırılmasına dayanan veraset sistemi, devletin zaman içerisinde zayıflamasına sebep olmuştur (Bayram, 2001, s. 61).

Büyük Selçukluların hâkim olduğu topraklara kendilerinden sonra gelenler ise yine Selçuklu Devleti'ne dayanan hanedanlardan oluşmaktaydı. Horasan'da Harzemşahlar (1183-1231), Mısır ve Suriye'de Eyyübiler (174-1260), Anadolu Selçukluları (1081-1307), Artuklular (1102-1409) ve Zengiler (1127-1251) bunlardan bazılarıdır (Canby vd., 2022, ss. 15-16).

Selçuklularla birlikte İslam dinini kabul eden Türklerin sayısı artmaya başlamıştır. Gayrimüslimler arasında veya merkezden uzak bozkır kültüründe yaşamını devam ettiren Türkler arasında İslamiyet'in yayılmasında genel olarak inanma ihtiyacı, ikbal arzusu ve ekonomik nedenlerin etkili olduğu belirtilmiştir. Konuyla ilgili olarak A. C. S. Peacock, Selçukluların büyük çoğunluğunun bağlı olduğu Hanefi mezhebinin, İslam'a inandığını söyleyen herkesi *Kur'ân* hakkında hiçbir şey bilmeseler ve dinî vecibelerden habersiz olsalar bile müslüman kabul ettiğine dikkat çeker (Canby vd., 2022, s. 25). Bu durum, 20. yüzyılda dahi müslüman Türkmenler arasında yapılan çalışmalarda, İslam öncesi inanışların modern zamanlara dek varlığını korumasında etkisili olduğunu düşündürtmektedir.

Selçuklu döneminde dinî yaşayışı şekillendiren önemli unsurlardan biri de sûfilik olmuştur. "İslam'ın mistik bir yorumu olarak tanımlanan sûfilik, inanan kişiyi bir sûfinin rehberliğinde Allah'ın bilgisine ve nihayetinde Allah'la birleşmeye ulaştırmayı vaat ediyordu." (Canby vd., 2022, s. 28). İbnü'l Arabi ve Mevlana Celaleddin-i Rumi gibi öğretileriyle öne çıkan isimlerin etkisiyle Selçuklu döneminde sûfilik giderek kurumsallaşmış ve buna bağlı olarak çeşitli tarikatlar ortaya çıkmıştır (Canby vd., 2022, ss. 28-29).

Selçuklular, Türk mimarisinde kendilerinden önce yaşanan gelişmeleri değerlendirerek, abidevi bir camii mimarisi ortaya koymuşlardır (Aslanapa, 2017, s. 59). Sadece camilerle sınırlı kalmayan mimarideki bu gelişmeler, aralarında medreseler, minareler, kümbetler, kervansaraylar, hastane, hamam, köprü ve hanların da yer aldığı birçok yapının inşa edilmesiyle devam ettirilmiştir. Ayrıca sanatın çeşitli dallarında eserlerin verildiği bu dönemde; stuko heykeller, kumaşlar, madeni eserler, el yazmaları ve çeşitli taşınabilir sanat ürünleri, Selçuklu'nun ince sanat zevkini yansıtan örnekler olarak üretilmiş ve özenle süslenmiştir (Canby vd., 2022, s. 39)

Selçuklu sanatında süsleme unsuru olarak figüratif tasvirler, yazı, geometrik formlar, bitkisel motifler, eşya ve mimari ögeler yer almaktadır. Figürlü bezemeler ise insan, hayvan ve fantastik varlıklar olmak üzere üç grupta incelenir (Candan, 1984, s. 121). Nitekim Selçuklu sanatında, insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra fantastik yaratıklar da önemli bir yer tutar. Bu fantastik figürler arasında, farklı kültürlerde varlığı bilinen ortak mitolojik yaratıkların yanı sıra Selçuklu sanatına özgü tasarımlar da dikkat çeker. Mevcut sanat eserleri üzerinden bu tür kompozisyonların izini sürmek mümkündür.

Selçuklu sanatında kökeni eski çağlara dayanan motiflerin yeni bir anlayışla yorumlanarak güncellendiği görülmektedir. Bitki motiflerinin stilize edilmesiyle oluşturulan geometrik desenler ile biçimleri değiştirilerek gerçeküstü nitelikler kazandırılan hayvan figürleri bu yeniliklerin başında gelir. Ayrıca hayvan figürlerinin bitki motifleriyle veya bitkisel ögelerin hayvan biçimleriyle kaynaştırılmasına dayalı kompozisyonlarla masalsı bir atmosfer oluşturulmuştur. Diğer yandan yazının bir süsleme unsuru olarak sanata dâhil edilmesi, İslamî dönemin en önemli yeniliklerinden biridir (Erginsoy, 1978, ss. 1-2).

Orta Asya'dan Selçuklular'a kadar ulaşan hayvan ikonografisi, Selçuklu sanatının önemli figüratif unsurlarından biri hâline gelmiştir. Bu, gerçek, fantastik ve melez yaratıkların ne amaçla tasvir edildikleri tam olarak bilinmese de bunlara çoğunlukla güç, kudret ve koruyuculuk gibi özellikler atfedilmiştir. Nitekim insanların yaşamını etkileyen depremler, salgın hastalıklar ya da korku uyandıran güneş ve ay tutulmaları onların kendilerini güvende hissetme ihtiyacını arttırmıştır. Buna bağlı olarak insanlar, çaresiz kaldıkları durumlarda

büyüler, tılsımlar ve şifa tasları aracılığıyla psikolojik destek sağlama yoluna gitmişlerdir. Bu manada Selçuklu sanatındaki pek çok fantastik yaratığın insanlara sembolik bir koruyuculuk sağladığına ve zorluklara karşı onlara dayanma gücü verdiğine inanılması ihtimal dâhilindedir (Canby vd., 2022, ss. 198-199).

Selçuklu sanatında hayvan figürleri yer yer natüralist yer yer de stilize bir biçimde tasvir edilmiştir. Kompozisyonlarda hayvanların madalyon içinde, yan yana, koşan veya birbirini kovalayan vaziyette yer aldığı görülür Ayrıca hayvanların simetrik biçimde yüz yüze ya da sırt sırta tasviri yaygındır. Gerçek hayvanlar arasında çoğunlukla aslan, geyik, tilki, tavşan, tazı, boğa, deve, fil ve gergedan bulunurken hayali yaratıklar arasında ise sfenks, harpi, grifon ve ejder yer almaktadır (Erginsoy, 1978, s. 128).

Selçuklu sanatında hayvan tasvirleri söz konusu olduğunda en sık rastlanan özelliklerden biri de bir hayvanın gövdesinin, kanat ve kuyruk kısımlarının başka bir hayvana ait özelliklerle sonlanmasıdır (Canby vd., 2022, s. 243). Bu tasarımlar arasında kanat ve kuyruktan çıkan ejder başlarının tasviri yaygındır. Ayrıca çift başlı tek gövdeli ya da tek başlı çift gövdeli yaratıklar metamorfik biçimleriyle son derece dikkat çeken kompozisyonlar oluşturmaktadır. Hayvan figürlerinin kullanıldıkları yere ve birlikte bulundukları diğer motiflere göre çeşitli sembolik anlamlar taşıdıkları bilinmekle birlikte kimi zaman da yalnızca dekoratif bir unsur olarak tercih edildikleri düşünülmektedir. Selçuklu sanatında öne çıkan diğer bir unsur ise 12. yüzyılın ortasından itibaren kullanımı artan gezegen ve burç tasvirleridir. Burçlar ve gezegenler gibi kozmik unsurların tasvirinde kimi yerde insan ve hayvan figürlerinden kimi yerde ise her ikisinin karışımından yararlanıldığı görülmektedir (Erginsoy, 1978, ss. 129-130).

Şekil 178

Ayaklı Kâse



(Ayaklı kâse, 2023)

Metropolitan Müzesi'nde bulunan ve gümüş kakma tekniğiyle İran'da üretilmiş olan ayaklı kâsenin, 13. yüzyıla ait olduğu belirtilmiştir (Şekil 178). Kâsenin alt ve üst kısımlarında insan başlı yazı, orta kısmında ise burç tasvirleri yer almaktadır. Kâsenin yuvarlak biçimli dış süslemelerinde bulunan zoomorfik burç tasvirleri çeşitli metamorfik tasarımlar içermektedir. Bunlar arasında ejder, insan başlı terazi, kuyruğundan ejder başları çıkan yay burcu ve çeşitli hayvan maskeleri bulunduğu belirtilmiştir.

Şekil 179

Şamdan Kaidesi



(Şamdan Kaidesi, 2023)

13. yüzyıla tarihlendirilen şamdan kaidesinin boyun kısmı eksiktir (Şekil 179). Gümüş ve bakır kullanılarak kakma tekniğiyle işlenmiş eser, üç zikzak şeritle süslenmiştir. Ortadaki şeritte ağızları açık ve yüzleri birbirine dönük şekilde tasvir edilmiş kanatlı ve ayaklı ejderler yer almaktadır. Ejderlerin gövdeleri düğümlü olup kuyrukları yine bir ejder başıyla sonlanmaktadır. Ayakları ise bir aslanın ayağını andırmaktadır. Ejder bu ikonografisiyle hem koruma sağlayan doğaüstü bir güce işaret etmekte hem de saltanatı sembolize etmek için kullanılmaktaydı. Diğer yandan ağzı açık ve gövdesi düğümlü ejderin, güneş ve ayı yutarak tutulmalarına neden olduğuna inanılan sözde gezegen Cevzeher'i temsil ettiği söylenebilir. Çift ejder motifli bu şamdan kaidesinin bir hükümdarın ya da üst düzey bir görevlinin hazinesi için yapıldığı düşünülmektedir (Canby vd., 2022, ss. 232-233).

Şekil 180

Harpiler ve Sfenkslerle Delinmiş Sürahi



(Harpi Sfenks Sürahi, 2023)

1215-1216 yılları arasına tarihlendirilen ve İran ya da Kaşan'da yapılan sürahi, delik işi bezemeleriyle dikkat çekicidir (Şekil 180). Eserin üzerinde yer alan kanatlı sfenks ve harpi figürlerinin arasında benekli köpekler, çitalar, tavşanlar ve geyiklerin hareket hâlinde tasvir edildiği görülür. Stilize ağaç motifleriyle birlikte tasvir edilen sfenkslerin bu dönemin ikonografisine uygun bir biçimde hayat ağacının koruyucusu oldukları söylenebilir. Harpiler ise Selçuklu Dönemi'nde zoomorfik burç sembolizminde İkizler burcuyla ilişkili olarak görülmüşlerdir. Gerçek ve hayali hayvan figürlerinin bir arada tasvir edildiği sürahinin üzerinde düş ve gerçeğin iç içe olduğu bir atmosferin hâkim olduğunu söylemek mümkündür (Canby vd., 2022, s. 229).

Şekil 181

İbrik (1180-1210)



(İbrik, 2023)

Büyük Selçuklu maden sanatına ait birçok süslemeli ibrik örneği bulunmaktadır. Bunlardan biri de Horasan'da yapılan gümüş kakmalı bir ibriktir (Şekil 181). Eser, The Metropolitan Museum of Art'da bulunmaktadır. İbriğin üzerinde yer alan madalyonların içinde burç tasvirleri işlenmiştir. Her burç, yönetici gezegeniyle birlikte yer almaktadır. Ele alınan eserde yer alan tasvirler saat yönünde şöyle sıralanmaktadır:

Koç (Aries) burcu, Mars gezegenini temsil eden bir elinde kılıç diğer elinde kesik bir baş tutan insan figürüyle bir arada tasvir edilmiştir. Boğa (Taurus), boğanın üzerine oturmuş Venüs figürü ile; İkizler (Gemini), ejder başları ile; Yengeç (Cancer), iki tarafında ejder başı olan Ay figürü ile, Bir ejder şeklinde sonlanan kuyruğuyla Aslan (Leo), güneş motifi ile; Başak (Virgo), Merkür gezegenini temsil eden elinde iki mısır koçanı tutan yaşlı bir adam figürü ile, Terazi (Libra), ut çalan Venüs figürü ile, Akrep (Scorpion), kılıç taşıyan Mars figürü ile; Yay (Sagittarius), ejder şeklindeki kuyruğuna okunu nişanlayan Kentauros figürü ile; Oğlak (Capricornus), Satürn figürü ile; Kova (Aquarius), kuyudan su çeken yaşlı adam şeklindeki Satürn figürü ile; Balık (Pisces), elinde bir kap tutan Jüpiter figürü ile birlikte tasvir edilmişlerdir. (Canby vd., 2022, s. 201; Erginsoy, 1978, s. 199).

Eser üzerinde yer alan astrolojik figürler, insan başlı yazılar ve tavşan başlarıyla sonlanan kıvrım dallar zengin bir metamorfik yapının unsurları olarak dikkat çekmektedir. İnsan-hayvan karışımı varlıklar, astrolojik figürlerin temsili görünümlerini yansıtırken; insan başlı yazılar, insan ve yazı figürlerinin organik bir birleşimini sunar. Hayvan-bitki birlikteliği ise kıvrımlı dalların uçlarında yer alan tavşan başlarıyla görselleştirilmiş olup metamorfoz evreninin tezyinattaki yansımalarını ortaya koymaktadır. Tüm bu figürlerin, diğer sanat eserlerinde olduğu gibi Selçuklu sembol dünyasıyla uyumlu biçimde koruyucu nitelikler taşıdığı düşünülmektedir.

Şekil 182

Kanatlı At Figürlü Seramik Kâse, 12. Yüzyılın Sonu, İran



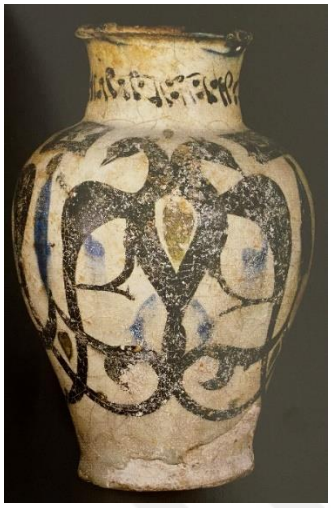
(Seramik Kâse, 2023)

12. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen ve parlaklığıyla öne çıkan seramik kâsenin orta kısmında, bitkisel bezemelerle tamamlanan kanatlı at figürünün yer aldığı görülmektedir (Şekil 182). Atın kanat ucundan filizlenen bitkinin Selçuklu sanatının bitki ve hayvan motifinin kaynaştırılmasına dayalı üslubunu yansıttığı söylenebilir. Geriye dönük ve hareket hâlinde olduğu görülen atın kanatlı at ikonografisine uygun bir biçimde uçmaya hazırlandığını

söylemek mümkündür. İki farklı hayvanın kaynaştırılmasıyla ortaya çıkarılan kanatlı at, bu yönüyle metamorfik bir yaratık olup ayrıca kökeni çok eskilere dayanan mitolojik bir figürdür.

Şekil 183

Çift Başlı Kartal Tasvirli Vazo



(Canby vd., 2022, s. 237)

Şekil 184

Çift Başlı Kartallar ve Karşılıklı Aslanlar Bulunan Tekstil Parçası



(Tekstil Parçası, 2023)

Türk sanatında son derece önemli bir yeri olan kartal, güçlü bir sembolizme sahiptir. Metamorfik bir tasarım olarak çift başlılığın Türk sanatındaki en önemli örneği ise çift başlı kartal figürüdür. Mimariden el sanatlarına kadar her türlü sanat dalına yayılan bu motif, bir vazo ve tekstil parçası üzerinde kendini göstermektedir.

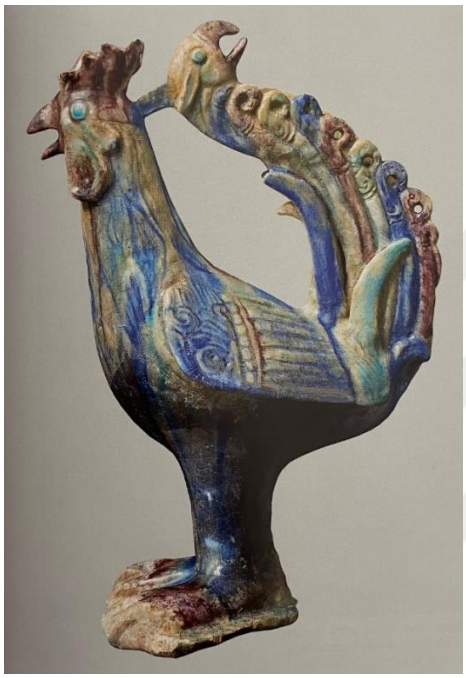
13. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen çift başlı kartal tasvirli vazo, Musee du Louvre'de sergilenmektedir (Şekil 183). Dönemi için yaygın bir motif olan çift başlı kartal, bu tür seramik kaplarda da sık tercih edilmiştir. Eserin, dekoratif amaçla estetik bir etki

uyandırmasının yanı sıra koruyucu niteliklerinin de ön plana çıkarıldığı söylenebilir (Canby vd., 2022, s. 237).

13. yüzyıla tarihlendirilerek İran ya da Türkiye'ye atfedilen tekstil parçası, The Metropolitan Museum'da bulunmaktadır (Şekil 184). İki sıra şeklinde yuvarlaklardan oluşan eserde, üstte bulunan yuvarlaklarda çift başlı kartal, altta bulunan yuvarlaklarda ise aslan tasvirlerine yer verilmiştir.

Şekil 185

Papağan Kuyruklu Horoz Şeklinde Çeşme Figürü

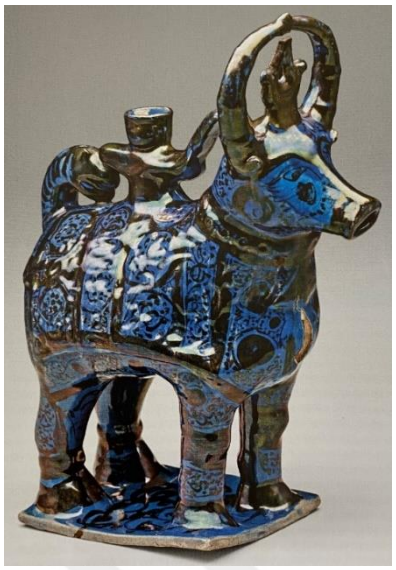


(Canby vd., 2022, s. 215)

Rakka ya da Suriye'de üretilen ve 11-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilen seramik heykel, Kopenhag David Collection'da bulunmaktadır (Şekil 185). Eser, 38,6 x 26 cm ölçülerindedir. Eserde mavi, turkuaz ve mor renkler lakabi adı verilen teknikle uygulanmıştır. Dekoratif amaçla yapıldığı düşünülen heykelde, horoz ve papağan başları birbirine ters yönde bakacak şekilde birleştirilmiştir. Papağanın horozun kuyruğundan türediği görülmektedir. Bu melez yaratık tasarımı, Türk sanatında kuyruğu ve kanatları ejder başlarıyla sonlanan sfenksi anımsatır. Nitekim eserin böyle bir objeyle birlikte ele geçirildiği belirtilmiştir (Canby vd., 2022, s. 215). Bu açıdan kuyruğu başka bir hayvan başıyla sonlanan tasvirlerin, horoz ve papağan gibi pek de yaygın olmayan bir birlikteliğe ilham kaynağı olarak görülmesi de ihtimal dâhilindedir.

Şekil 186

Boğa Şeklinde Kap



(Canby vd., 2022, s. 219)

Şekil 187

Aslan Figürlü Friz Parçası



(Canby vd., 2022, s. 219)

Şekil 188

Aslan Şeklinde Buhurdan



(Canby vd., 2022, s. 219)

11-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilen ve Doğu İran, Afganistan veya Orta Asya'da yapılmış olması muhtemel olan üç eserin ortak özelliği kuyruklarının başka bir hayvanın başıyla sonlanmasıdır (Şekil 186-187-188). Çiçek konulmak için tasarlandığı düşünülen boğa biçimli kap ile aslan figürlü friz parçasının kuyruğunda ejder başı yer almaktadır. Astrolojik olarak boğa ayın, aslan ise güneşin sembolü olup onlarla ilişkilendirilmiştir. Ejder ise ay ve güneşi yiyerek onların tutulmalarına neden olan hayali gezegen Cevzeher'i temsil eder. Bu bakımdan kuyrukta yer alan ejderin bu sembolizme uygun olarak boğa ve aslanla yani ay ve güneşle mücadele hâlinde olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca aslan ve boğa, güçlü bir mitolojik ve kültürel geçmişe yaslanan hayvanlar olarak her dönemde kendi müstakil sembolizmlerini taşımayı sürdürmüşlerdir. Zerdüşt inancında insandan önce yaratılan boğanın kutsallığı ve Selçuklu Devri'nde aslanın güç ve saltanatı temsil etmesi bunlardan bazılarıdır (Canby vd., 2022, ss. 218-221). Aslan biçimdeki buhurdan ise daha çok kediye benzeyen şekliyle stilize bir sanat anlayışını yansıtmaktadır. Kuyruğunda ince gagalı bir kuş başı yer aldığı görülmektedir.

Şekil 189

Sfenks Şeklinde Çeşme Figürü



(Canby vd., 2022, s. 243)

David Collection'da (Kopenhag) bulunan heykel, sfenks tasvirlerine uygun şekilde insan başlı ve aslan gövdelidir (Şekil 189). Başında hükümdar betimlemelerinde sıklıkla görülen dilimli bir taç yer alan sfenksin, iktidar sembolü ya da hükümdarı koruyan bir arma olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Selçuklu sanatının en belirgin özelliklerinden biri, çeşitli hayvan formlarının kuyruk ve kanatlarının başka bir hayvanın başıyla sonlandırılmasıdır.

Bu bakımdan hem kanatlarında hem de kuyruğunda ejder başları bulunan bu sfenks, Selçuklu sanat anlayışının önemli bir örneğini teşkil eder. Ağzı açık biçimde tasvir edilen ejder başlarının astrolojik anlamlar taşıdığı da düşünülmektedir. Nitekim hayali bir gezegen olan Cevzeher'i temsil eden ejderin, güneş ve ayı yutarak tutulmalara neden olduğuna inanılır. Bu bağlamda eser, güneş tutulmasının simgesel bir temsili olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan, karanlığı ve geceyi temsil eden ejderin gün batımıyla ilişkilendirilmesi; güneş ve aydınlığı simgeleyen varlıkları yutup tekrar çıkararak gece-gündüz döngüsünü sağlaması yönündeki yorumlar da mevcuttur. Döngüselliğe işaret eden bu anlatı, eski dönemlerde gök çarkını çeviren ejder tasavvuruyla örtüşmektedir. Bu düşünce, kimi araştırmacılar tarafından Selçuklu sanatına özgü bir "yin-yang"[134] anlayışı olarak yorumlanmaktadır. Bu tür heykellerin yalnızca gücü ve koruyuculuğu simgelemekle kalmayıp, aynı zamanda tılsımlı bir yön taşıdıkları da söylenebilir (Canby vd., 2022, ss. 243-244).

Şekil 190

Akrep Kuyruklu Çift Sfenksli Ayna



(Çift Sfenksli Ayna, 2023)

Selçuklu aynalarının halkalı ve saplı olmak üzere iki çeşidinin olduğu bilinmektedir. Bu aynaların tılsımlı olduğuna ve sahibine uğur getirdiğine inanılmaktadır. Erginsoy (1978), aynaya tılsımlı gücünü kazandıran unsurlar bağlamında, üzerindeki motifler ile aynanın yapımında kullanılan madenlerin[135] önemine dikkat çekmektedir. Selçuklu aynalarının süslemesinde daha çok sfenks kompozisyonları, atlı av sahneleri, koşan hayvan figürleri ve astrolojik semboller kullanılmıştır (s. 173).

[134] "Birbirine karşıt iki gücün dünyaya, insanlığa ve kozmosa hükmederek düzeni sağlamasından sorumlu olması" (Canby vd., 2022, s. 243).

[135] "Orta Çağ İslam dünyasında, Eski Çağ'ın yedi madeninin yedi gezegenle bağlantılı göründüklerini ve altınla Güneş'in, gümüşle Ay'ın, bakırla Venüs'ün, kurşunla Satürn'nün, kalayla Jüpiter'in, demirle Mars'ın ve civa ile Merkür'ün birbirleriyle ilgili oldukları sanılmaktadır." (Erginsoy, 1978, s. 173).

Metropolitan Müzesi'nde sergilenen çift sfenks figürlü aynanın 12-13. yüzyıllarda İran veya Anadolu'da üretildiği tahmin edilmektedir (Şekil 190). Aynaların üzerinde genelikle sfenks tasvirlerinin yer aldığı bilinmektedir. Güçlü ve melez bir yaratık olan sfenks, koruyucu güçlerinin yanı sıra astrolojiyle özellikle güneş ve yıldızlarla ilişkilendirilmiştir. Ele alınan eserde sfenkslerin sırtları birbirlerine dönüktür. Noktalardan oluşan kuyrukları akrep kuyruklarını andırmaktadır. Sfenks sembolizminin akrep burcunun astrolojik sembolüyle birleştirilerek güneşi temsil eden sfenksin etkinliğinin arttırıldığı düşünülebilir (Canby vd., 2022, ss. 247-248). Ayrıca hayat ağacının bekçilerinden biri olarak görülen sfenks, ebedi ışık, ölüm sonrası hayat ve cennet gibi kavramları da sembolize etmektedir (Erginsoy, 1978, ss. 174-175).

Şekil 191

Nasır el-Din Mahmud Dirhemi (Selçuklu Halef Devletlerinin Bakır Sikkeleri)



(Selçuklu Bakır Sikke, 2023)

Şekil 192

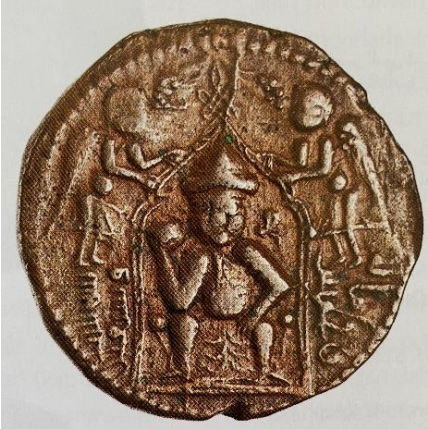
II. Seyfeddin Gazi (1170-1180): Bir Portrenin Üzerinde Kanatlı Figürler



(Selçuklu Bakır Sikke, 2023)

Şekil 193

Nureddin Muhammed (1167-1185): Tahtta Oturan Bir Figürün Üzerinde Kanatlı Figürler



(Selçuklu Bakır Sikke, 2023)

Selçuklu ve ardıl devletlerinde sikkelerin başlıca iki işlevi vardır. Birincisi amacına uygun şekilde para olarak kullanımı, ikincisi ise üzerinde yazılı olan hükümdarın ismi vasıtasıyla iktidarı simgelemektir. Artuklu, Zengi ve Selçuklu sikkeleri figürlü olmaları nedeniyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Sikkelerde yer alan ikonografinin anlamı tam olarak bilinmemekle birlikte, bu figürleri Selçuklu dönemi kültür ve sanat faaliyetleri bağlamında değerlendirmek yerinde olacaktır. Sikkeler üzerinde en fazla yer verilen temalar arasında dinî ve astrolojik konular, iktidar sembolleri ve armalar bulunmaktadır. Buradan hareketle sikkelerin üzerinde bulunan çift başlı kartalın iktidar sembolü olarak kullanıldığı söylenebilir. Kartalın gövde kısmında yer alan isim, unvan ya da tamga iktidar sahibi hükümdara işaret etmektedir (Canby vd., 2022, ss. 67-71). Figürlü sikkeler üzerinde yer alan kanatlı varlıkları ise melek ikonografisi bağlamında değerlendirmek ve dinî bir sembol olarak yorumlamak mümkündür (Şekil 191-192-193).

Şekil 194

Harpiler, Balıklar ve Ağaçlardan Oluşan Panel, 11-12. yy, Nişabur/İran



(Harpi Panel, 2023)

Şekil 195

Harpi Figürlü Seramik Heykel, 12-13. yy, İran



(Harpi Seramik Heykel, 2023)

The Metropolitan Museum of Art'da sergilenen her iki eserde de harpi figürü yer almaktadır (Şekil 194-195). Kadın başlı kuşlar olarak bilinen harpiler, İslam dünyasında severek kullanılan fantastik tasarım örneklerinden biridir. Kuş bedenine eklenen insan başı, figürün metamorfik niteliğini ortaya koymaktadır. Levha üzerinde meyveli bir ağaç ve balık figürleriyle bir arada tasvir edilen harpilerin, astrolojik çağrışımlarla ikizler burcunu temsil ettiği düşünülmektedir (Met Museum, 2023, 15 Kasım).

Şekil 196

Grifon Motifli Levha



(Canby vd., 2022, s. 241)

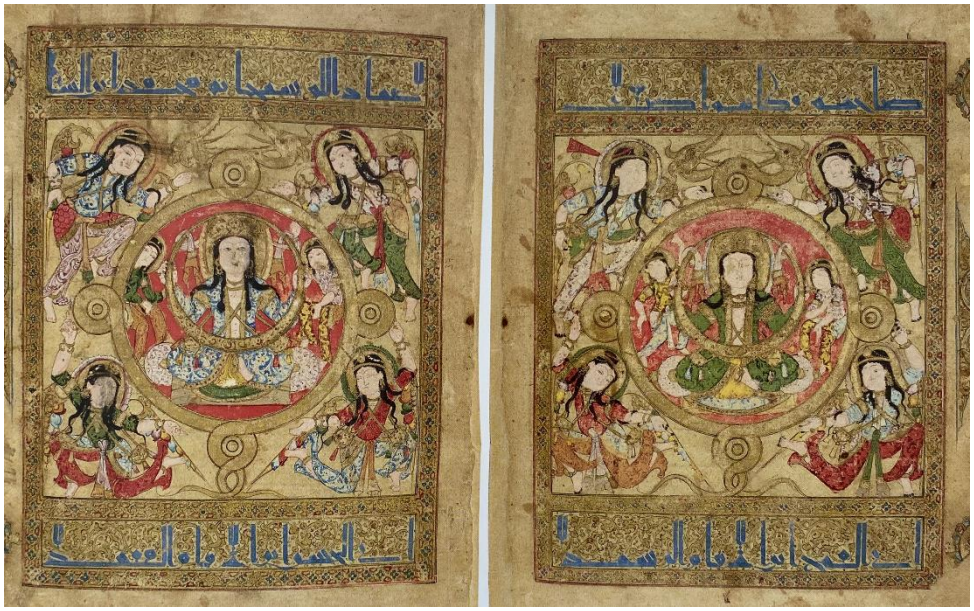
İran'da üretilen stuko eserlerden biri olan levhada grifon tasviri yer almaktadır (Şekil 196). 12. yüzyıla tarihlendirilen eser, Kuveyt'te bulunan Dar al-Athar al-İslamiyyah

Müzesi'nde sergilenmektedir. On köşeli yıldız levha içinde, kanatlı bir grifonun hareket hâlindeyken tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Grifon, bitkisel bir kompozisyon içinde yer alır. Levhanın üzerinde filler ve tavus kuşlarının olduğu ve bu açıdan başka parçalarla bir bütün oluşturduğu düşünülmektedir. Gerçek ya da hayali yaratıkların sembolik anlamlarının, birlikte tasvir edildikleri diğer hayvanlara ya da yer aldıkları kompozisyonun bağlam ve amacına göre değişiklik gösterebildiği bilinmektedir. Bu bakımdan eserde, grifonun kudret ya da cennet sembolü olarak görüldüğü söylenebilir. Mısır ve Mezopotomya'da varlığı bilinen grifon, MÖ 3000'lere kadar uzanan köklü ve karmaşık bir ikonografiye sahiptir. Grifonlar, aslan grifon ve kartal grifon olmak üzere iki çeşittir. Aslan gövdeli, kuş başlı ve kulaklı olanlar aslan grifon; kartal başlı ve kanatlı olanlar ise kartal grifon olarak bilinmektedir (Canby vd., 2022, s. 241).

Kartal grifonlar biçimi, büyüklüğü ve taşıdığı anlamlar bakımından gerçek bir kuş (kartal) tasvirinden farklılaşırken aslan grifonlar ise farklı iki hayvana ait baş ve gövdenin birleşimiyle gerçeküstü bir varlığı yansıtır. Aslan ve kuş birlikteliği tıpkı kanatlı atta olduğu gibi bir güç birliğine işaret eder. Güç ve kudret sembolü olan aslan, kuşlara özgü bir nitelik olan uçma yetisini de bünyesine katarak gücüne güç katar. Diğer yandan kuş formuna eklenen ve gücü temsil eden aslan gövdesinin kuşu daha donanımlı ve kudretli kıldığını söylemek mümkündür. Her iki durumda da, metamorfoz yoluyla dönüştürülen hayvan bedenleri aracılığıyla, gerçek hayatta var olmayan ancak daha güçlü ve düşsel bir varlık tasarlanmış olmaktadır.

Şekil 197

Bir Kitabü't-Tiryak Yazmasının Takdim Minyatürleri



(Canby vd., 2022, s. 177)

Bibliotheeque Nationale de France'de bulunan Kitab'üt-tiryak'ın takdim minyatürleri arasında ejder ve melek figürleri bulunmaktadır (Şekil 197). Minyatürlerin ortasında bağdaş kurarak oturmuş başlıklı bir insan figürü yer alır ve bu figürün elinde bir hilal tuttuğu görülür. Merkezde konumlandırılan ana motifin etrafı karşılıklı duran bir ejder çiftiyle sarılmıştır. Ejderler birbirlerine dolanmış şekilde olup düğümlüdür. Ejderlerin oluşturduğu halkanın dört yanında ise kanatlı figürler bulunur.

Minyatürün kozmolojik çağrışımlarla yüklü olduğu düşünülmektedir. İki ejderin ay ve güneş tutulmalarını kontrol eden Cevzahir gezegeninin temsilcisi olduğu köşelerdeki meleklerin ise onları kontrol ettiği belirtilmiştir (Canby vd., 2022, s. 177).

Şekil 198

Kazvinî'nin Acâ'ibü'l-Mahlûḳāt've Garâ'ibü'l-Mevcûdât Adlı Eserinden Minyatürler



Şekil 198. (*Devamı*)



(Kazvinî, 2024)

Acâibü'l-Mahlûkāt[136], coğrafya ve kozmoloji gibi ilimler hakkında yazılan eserlerin İslam edebiyatındaki genel adıdır. Ünlü coğrafyacı Zekeriya b. Muhammed Kazvinî (1202-1283) tarafından yazılan bu ansiklopedi türündeki eserlerden bir de *Acâ'ibü'l-mahlûḳāt've garâ'ibü'l-mevcûdât'*tır (Kut, 1988, ss. 315-317). Eser, dört mukaddime, iki makale ve bir hâtimeden oluşur. Mukaddimelerde acâyibin izahı, mahlûkatın ve mevcûdatın taksimi ve garip kelimesinin anlamları bulunur. Birinci makalede gezegenlerden, yıldızlardan ve gök sakinlerinden; ikinci makalede ise dört unsur, ateş, hava, su küresi, yer küresi, denizler, adalar, kuyular, otlar, ağaçlar, hayvanlar, insanlar, cinler, devler, kuşlar ve sürüngenlerden bahsedilir. Hâtime kısmında denizlerin ve karaların acâyiplikleri yer alır (Sarıkaya, 2019, s. 17). Eser, İlhanlı veziri Atâ Melik Cüveynî'ye sunulmuştur (İzgi, 2022, s. 160).

Resimli bir eser olan *Acâ'ibü'l-mahlûḳāt've garâ'ibü'l-mevcûdât'*ta, gerçek ve hayali varlıkların tasviri iç içedir. Hayali varlıkların tasavvurunda insan ve hayvan formlarının dönüştürülmesinden yararlanıldığı anlaşılır. Metamorfoza uğramış gerçek biçimler, mitolojik yaratıkları anımsatan çeşitli biçimsel özellikler içermektedir. Eserde yer alan minyatürlerde, metamorfozu oluşturan unsurlar arasında insan ve hayvan uzuvlarının karıştırılması; kanat, boynuz ve kuyruk gibi hayvan uzuvlarının insan bedenine veya farklı hayvan türlerine eklenmesi; ayrıca tek beden üzerinde çift veya çok başlılık gibi özellikler bulunmaktadır.

Eserden seçilen bazı minyatür örneklerine bakıldığında, iki ayağı üzerinde dik bir şekilde duran ve insan formu taşıyan figürün, kolları, bacakları ve başı dahil gövdesinden çıkan tüm uzuvlarının farklı hayvanlara ait özellikler taşıdığı görülmektedir. Kollarından biri akrep, diğeri ise

[136] "Buradaki acâib kelimesi "hârikalar, görülmemiş ve duyulmamış garip şeyler" anlamına gelmektedir." (Kut, 1988, ss. 315-317).

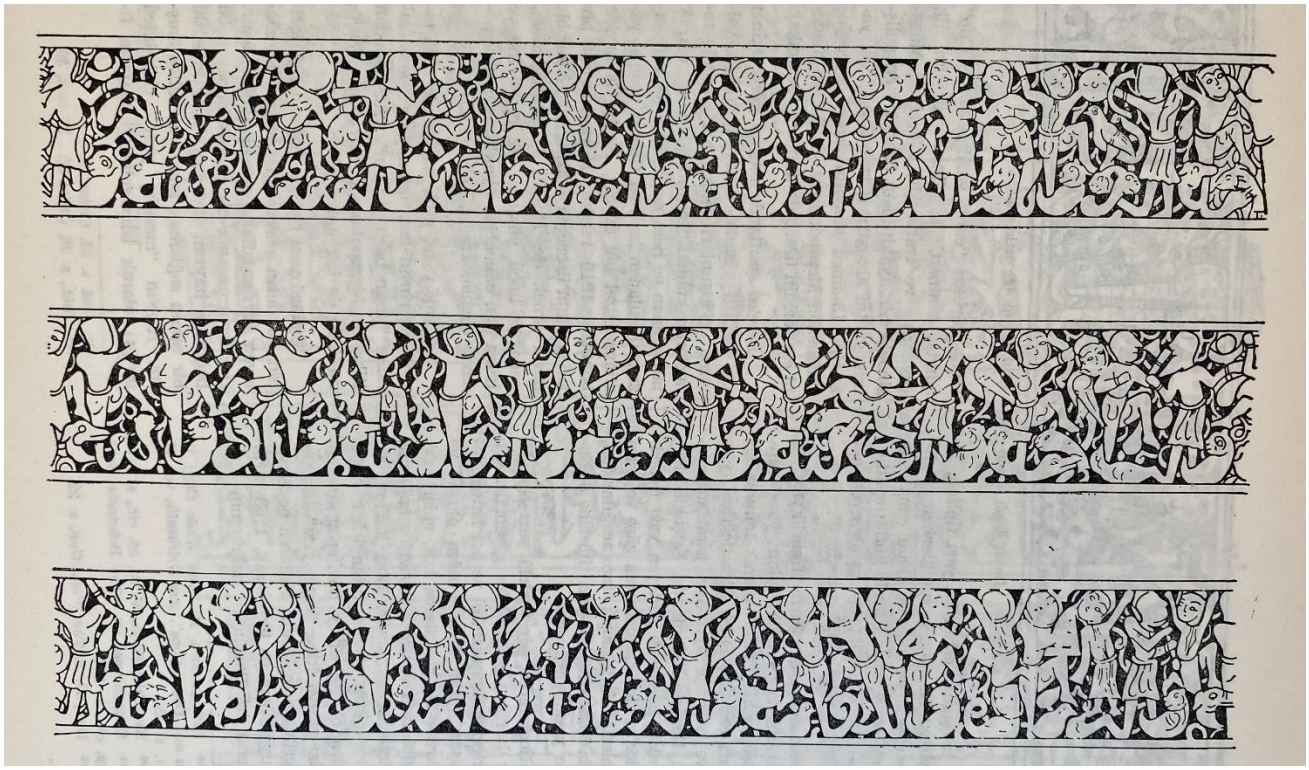
yılan şeklinde sonlanmaktadır. Ayakları da benzer şekilde farklıdır; baş kısmı ise tek bir hayvana ait bir imgelemden ziyade, kulak, ağız ve burun gibi yüz organlarının dahi değiştirildiği, yani gövdeden çıkan tüm organların metamorfoza uğratıldığı bir görünüm sergilemektedir.

Eserde, çok başlılık metamorfozu sağlayan unsurlardan biridir. Güçlü ve dolgun bir erkek gövdesinin üç başlı ve kuyruklu olarak tasvir edildiği görülmektedir. Ayrıca yine oturuşundan ve ellerini bağlayışından insan formunda olduğu anlaşılan gövdede hayvanlara ait ayak, kuyruk ve başlarla biçimlendirilen çok başlı fantastik bir varlık tasvir edilmiştir. Bu yaratığın yedi başlı olduğu, her bir başının birbirinden farklı olduğu ve hepsinde boynuz bulunduğu görülmektedir. Genel olarak baş kısmının yaratığın korkutucu görünümünü destekleyici bir nitelik taşıdığı ve canavar ya da kötücül ruhların temsilcisi olarak biçimlendirildiği tahmin edilebilir.

İnsan başlı balık, çift başlı balık veya uçabilen (kanatlı) balık tasvirleri kendi nitelikleri dışında özellikler yüklenen dönüştürülmüş bir hayvan imajını güçlendirmektedir. Diğer yandan kanat, boynuz ve kuyruk sembolizmine uygun bir yaklaşımla kanatlı insanın melek veya peri gibi olumlu özellikleri çağrıştırıcı niteliklerinin ön planda olduğunu buna karşın boynuzlu ve kuyruklu olan yaratığın ise şeytan ya da kötü ruhların temsilcisi olarak olumsuz niteliklerin temsilcisi olabileceğini söylemek mümkündür (Şekil 198).

Şekil 199

Canlı Yazı, Wade Cup'dan



(Erginsoy, 1978, s. 135)

Şekil 200

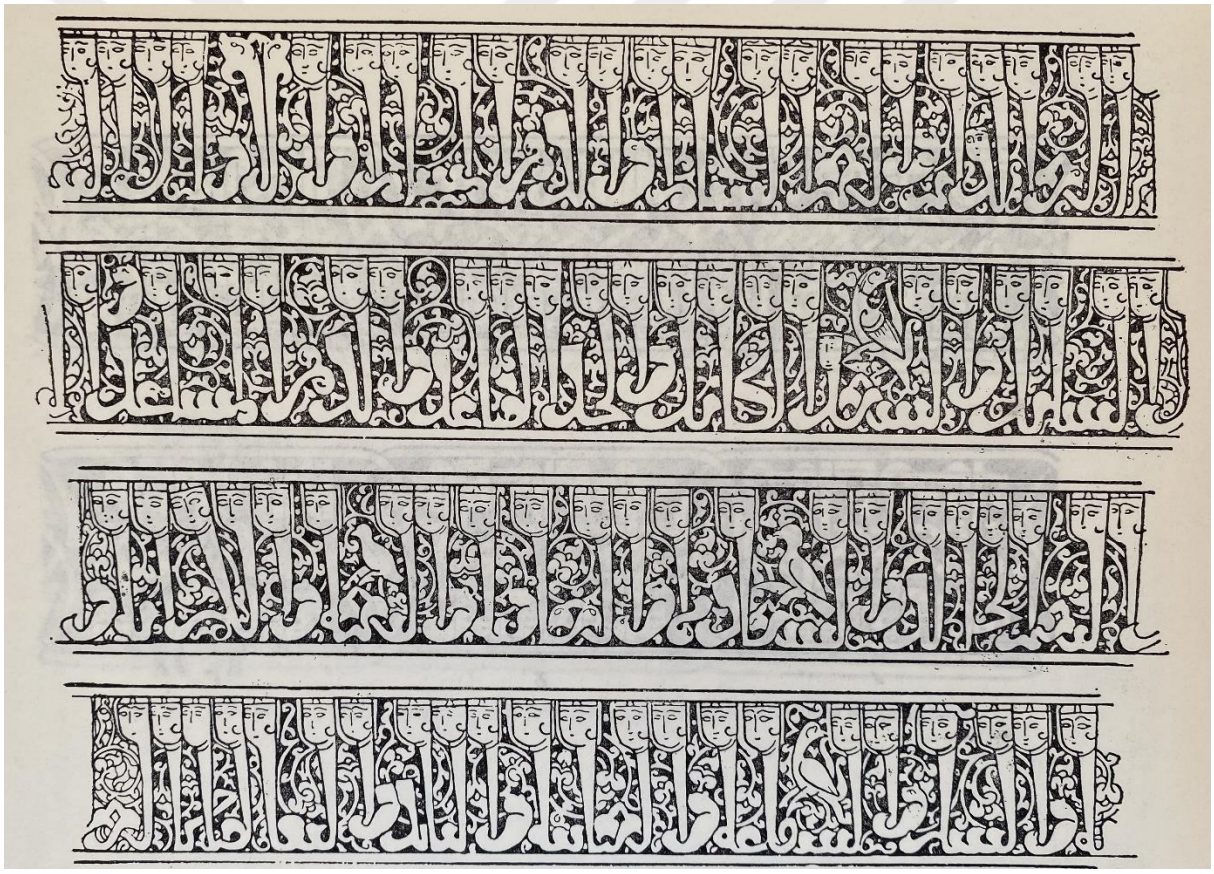
İnsan Başlı Nesih Yazı, 1210 Tarihli Bir Kalemdanın Üzerinde



(Erginsoy, 1978, s. 136)

Şekil 201

İnsan Başlı Nesih Yazı, 13. Yüzyılın İlk Çeyreğine ve İran'a Ait, Napoli Pinakoteğinde Bulunan Bir Tasın Üzerinde



(Erginsoy, 1978, s. 137)

İslamî dönemde sanat alanında gelişme gösteren unsurlardan biri de yazıdır. Selçuklu sanatındaki önemli süsleme unsurlardan biri olan yazının kufi ve nesih gibi tipleri, 10. yüzyıldan itibaren yazmalar ve mimari eserler başta olmak üzere her çeşit sanat eserinin üzerinde kullanılmaya başlanmıştır. Yazı sanatındaki gelişmenin bir devamı olarak 12. yüzyılın ortalarında Horasan'da harflerin insan ve hayvan şekillerine dönüştüğü bir yazı biçimi ortaya

çıkmıştır[137]. Bu figürlü yazı, çoğunlukla Selçuklu dönemine ait madeni eserlerin süslenmesinde kullanılmıştır. Kuşlu-kufi denilen ve harflerin uç kısımlarında kuşların bulunduğu yazı tipinin bu yazı biçimine kaynaklık ettiği düşünülmektedir (Erginsoy, 1978, ss. 134-136).

D. S. Rice, "figürlü yazı" veya "insanlaştırılmış yazı" olarak adlandırılan bu yazı türünü üç tipe ayırmaktadır. Bunlar, "canlı yazı", "insan başlı yazı" ve "meskûn yazı"dır. Canlı yazı tipinde "dikey harfler, çeşitli işler gören, örneğin birbirleriyle konuşan, el ve kol hareketleri yapan insan figürlerinden oluşur ve bu harfler alt kısımlarda kuş, ejder, tavşan gibi hayvanlarla birbirine bağlanır." Ayrıca insan figürleri ellerinde kadeh, ibrik, kılıç, kalkan, ok, yay ve müzik aletleri tutacak şekilde tasvir edilmiştir. 13. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilen İran'a ait, Cleveland Müzesi'nde bulunan ve Wide Cup adıyla bilinen bir ayaklı tas üzerinde, bu yazı tipinin örneği yer almaktadır (Erginsoy, 1978, s. 136) (Şekil 199).

Dikey harflerin yalnızca uç kısımlarında insan başının yer aldığı yazı tipi ise insan başlı yazı olarak tanımlanmıştır. Freer Galeery'de bulunan, 1210 tarihli, Horasan'a ait bir kalemdanın üzerinde bulunmaktadır (Şekil 200). İnsan başlı yazının diğer bir örneği ise Napoli Pinakoteğinde, 13. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilen, İran'a ait ayaklı bir tasın süslemesinde yer almaktadır (Şekil 201). Meskûn yazı tipinde ise harflerin arasında yazıyla organik bir bağı olmayan süsleme amaçlı kullanıldığı düşünülen bağımsız hayvan figürleri yer almaktadır (Erginsoy, 1978, s. 136). Figürlü yazılar bazen hiçbir anlam ifade etmeksizin dekoratif amaçlı kullanılırken bazen de okunabilir nitelikte tasarlanmıştır (Uğraşkan & Naddah, 2024, s. 322).

"Canlı yazı" hareketlendirilmemiş bir animasyona benzer şekilde anlatı niteliği taşırken "meskûn yazı"nın hayvanların bir süsleme unsuru olarak yazıyla oluşturulan kompozisyona dâhil olduğu anlaşılmaktadır. "İnsan başlı yazılar" ise figür ve yazı arasında gerçekleşen dönüşümü görselleştirmektedir. Harflerin insan ve hayvan şekillerine dönüştürüldüğü figürlü yazıyı yazının biçimsel metamorfozu olarak değerlendirmek mümkündür.

Anadolu Selçuklu ve beylikler dönemi.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu Selçuklu sülalesine mensup olan Süleyman Şah'tır. Başlangıçta İznik merkezli kurulan bu devletin (1077) başkenti daha sonraları Konya olacaktır. Bizans ve Danişmentliler ile siyasi ilişkiler içinde olan Anadolu Selçukluları, Sultan I. Kılıç Arslan Dönemi'nde Haçlı Seferlerine karşı Anadolu'da ilk direnişi gerçekleştirmiştir. Anadolu Selçukluları Dönemi'nde kervansarayların yapımı ile doğu-batı ve kuzey-güney yönlerinde ticaretin geliştirilmesine büyük önem verilmiştir (Bayram, 2001, ss. 70-71). En önemli hükümdarlarından biri olan I. Alâeddin Keykubad Dönemi'nde, Türkiye Selçukluları

[137] Canlı yazının kullanıldığı ilk örnek 1163 tarihli Herat işi Bobrinski bakracıdır (Erginsoy, 1978, s. 136).

Anadolu'da sahip oldukları liman kentleri aracılığıyla Karadeniz ve Akdeniz ticaretinde önemli rol oynamışlardır. Baba İshak İsyanı ve sonrasında Moğollarla yapılan Kösedağ Savaşı'nın kaybedilmesiyle devlet İlhanlılar'ın vassalı hâline gelmiş ve Anadolu'da çeşitli beylikler ortaya çıkmıştır (Cahen, 2000, ss. 97-99; Turan, 1971).

Büyük Selçuklu Devleti hükümdarı Sultan Alparslan'ın 1071'de Malazgirt Savaşı'nda Bizans'ı yenmesinden sonra birçok Türkmen beyi Anadolu'yu fetihle görevlendirilmiştir. Birinci dönem Anadolu Beylikleri olarak adlandırılan bu süreçte Mengücekliler, Saltuklular, Ahlatşahlar, Artuklular, Yınallılar, Danişmendliler ve Çaka Beyliği gibi beylikler kurulmuştur. Başlangıçta Büyük Selçuklular'a tabi olan bu sınır beylikleri imparatorluğun zayıflaması ve yıkılması süreçlerinde bağımsız hale gelmşlerdir. Faruk Sümer bu durumu, "1092 yılında Melikşah'ın ölümü üzerine Selçuklu hanedanı arasında başlayarak 12 yıl kesilmeksizin süren mücadele ile bunun sonucunda imparatorluğun eski kudretine yeniden kavuşamaması beyliklerin ortaya çıkmalarının başlıca âmili olmuştur." şeklinde açıklar (Sümer, 1990, s. VII). Anadolu'nun bilhassa doğu ve güney bölgelerinin Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecinde önemli roller oynayan bu beylikler, aynı zamanda hüküm sürdükleri bölgelerde sanatsal açıdan büyük önemi olan birçok cami, han, hamam, medrese, köprü ve türbe inşa etmişlerdir.

Türklerin Anadolu'da sanat alanında bir senteze vardığı araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. Bu sentezin Orta Asya Türk sanatı; İran, Irak ve Suriye bölgesi İslam sanatı ve Anadolu'da bulunan Bizans ve Ermeni mirasının kaynaşmasıyla oluşturulduğu belirtilmiştir (Öney, 1988, s. 9).

Büyük Selçuklu mimarisinde ana malzeme tuğla iken Anadolu Selçuklu mimarisinin temel malzemesi ise taştır. Taş süslemelerin ana kapı (portal), minare, mihrap, minber, konsol, kemer, eyvan, profiller, pencere kemerleri, tonozlar ve sütun başlıklarında kullanımı yaygındır. Mimari dışında taş bezemelerin kullanıldığı bir diğer alan ise mezar taşlarıdır (Öney, 1988, ss. 13-14).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin sanat eserlerindeki konu çeşitliliği dikkat çekmektedir. Bunlar arasında sarayla ilgili av, dans, polo, çalgı sahneleri; içki âlemleri; tahtta oturan hükümdar veya saray ileri gelenleri; ayakta dizili muhafızlar; hizmetkârlar; İran edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık konuları; gezegen-burç tasvirleri; sembolik, tılsımlı, olağanüstü kuvvetleri olduğu kabul edilen sfenks, siren, çift başlı kartal, ejder gibi yaratıklar; tavus, aslan, kartal gibi sembolik hayvanlar yer almaktadır. Ayrıca buradaki figürlerin pek çoğu el sanatlarında süsleme unsuru olarak da kullanılmıştır (Öney, 1988, s. 31). Metamorfoz açısından bakıldığında, Anadolu Selçuklu sanatında önemli bir yere sahip olan fantastik yaratıklar; insan ve hayvan formlarından yararlanılarak görselleştirilen gezegen ve burç tasvirleri ile Avrasya

üslubunun bir uzantısı olarak sürdürülen hayvan mücadele sahneleri gibi temaların, konuyla ilişkili zengin malzemeler sunduğu söylenebilir. Diğer yandan, Selçuklu figür sanatında görülen aşırı stilizasyon, uzuvların geometrikleştirilmesi ve deformasyonu gibi özellikler, metamorfozun tespit edilmesini mümkün kılan nitelikler arasında yer almaktadır. Bir hayvanın, başka bir hayvanla ya da farklı bir hayvana ait uzuvlarla birleşmesi; hayvan ve insan motiflerinin bitkisel kıvrımlarla iç içe geçirilmesi, bu sanat anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. İnsan başlı figürler ise, insan figürlerinin yüz özelliklerini taşımakta olup dolgun yanaklı, iri badem gözlü, ince uzun burunlu, küçük ağızlı ve uzun saçlıdır; başları ise üç dilimli ya da önü şişkinmiş gibi duran başlıklarla örtülüdür (Öney, 1988, s. 32).

Selçuklu figür sanatını besleyen en önemli kaynaklar arasında, Şamanizm, büyü ve tılsım gibi inanca dayalı unsurlar yer almaktadır. Öney (1988), figürlerin arkasındaki Şamanizm'e dayalı inançların etkisini "girift bir semboller hazinesi" olarak ifade eder (s. 32). Çoruhlu ise hayvan figürleri ve hayvan mücadele sahnelerinin tasvirinin Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Devirleri'nde ana tema olmaktan çıktığını ancak temel simgesel anlamını koruyarak sürdüğünü belirtir (Çoruhlu, 2017b, s. 240).

Anadolu Selçuklu Dönemi sanatında, mimari yapılarda, madeni eserlerde ve tekstil ürünlerindeki figür zenginliği dikkat çekicidir. Bu figürler, insan, hayvan ve fantastik figürler olmak üzere gruplandırılmıştır. Fantastik figürlerin üretiminde metamorfozdan yararlanıldığı daha önce belirtilmişti. Bu bağlamın devamı olarak, Anadolu Selçuklu eserlerinde yer alan fantastik figürler, metamorfoz açısından genel bir perspektifle çözümlenmeye çalışılacaktır. Söz konusu sanat dallarındaki çeşitlilik ve tekrar eden figürlerin çokluğu, her bir örneğin ayrı ayrı değerlendirilmesini güçleştirdiğinden, bu eserler metamorfozu oluşturan unsurlar bakımından ele alınacaktır. Bu çerçevede, Ülkü Candan'ın (1984, s. 129) "Selçuklu Süslemeciliğinde Temalar" başlıklı tablosu konuya uyarlanarak yeniden düzenlenmiştir.

Anadolu Selçuklu sanatında yer alan ejder, çift başlı kartal, sfenks, harpi/siren, grifon, kentaur, kanatlı at, kanatlı aslan, tek boynuzlu at (unicorn) ve melek gibi doğaüstü varlıklar, biçimsel özelliklerine göre değerlendirilmiş; baş, kanat, kuyruk, boynuz gibi unsurların eklenmesi ya da azaltılması ve organ sayısının değiştirilmesi gibi metamorfozu sağlayan öğeler merkeze alınarak incelenmiştir. Söz konusu metamorfik figürlerin kökeninin Anadolu Selçuklu sanatında başlamadığı veya bu dönemde oluşturulmadığı, bilinen bir gerçektir. Mitolojik kökenli bu figürler, eski çağlardan itibaren birçok kültürde yer alan ortak bir hafızanın ürünü olarak ortaya çıkmış; coğrafi, siyasi, sosyolojik ve kültürel etkileşimler aracılığıyla farklı medeniyetlerde kendilerine yer bulmuşlardır. Selçuklu sanatı, bu fantastik varlıkları bir arada ele almamıza imkân tanıyan zengin bir figür repertuvarı sunmaktadır. Bu masalsı varlıkların

kökeni ve gelişimi hakkında çok sayıda çalışma yapılmış olmakla birlikte, bu çalışmada söz konusu izleği takip etmek yerine, bu varlıkların sanattaki mevcut biçimleri ve kullanımları, metamorfoz bağlamında tasnif edilerek değerlendirilecektir. Bu çerçevede, konuyla ilgili genel bir perspektif sunmak amacıyla Tablo 1, 2, 3, 4 ve 5 oluşturulmuştur.

Tablo 1

İnsan Formuna Hayvan Uzvunun Eklenmesiyle Metamorfozun Sağlanması

Canlı türü	**Metamorfik unsur**	**Metamorfik yaratık**
İnsan +	Kanat	Melek (İyi ruhlar)
	Kuyruk	Şeytan (Kötü ruhlar)
	Boynuz	Şeytan

Tablo 2

At Formunun Dönüştürülmesi

Canlı türü: Hayvan	**Metamorfik unsur**	**Metamorfik yaratık**
At +	Kanat	Kanatlı at (Pegasus, Tulpar)
At +	Boynuz	Tek boynuz (Unicorn), Ki'lin
At +	İnsan (belden üst kısmı)	Kentauros (Kentaur)
Kentauros +	Ejder başlı kuyruk	Kuyruğu ejder başıyla sonlanan kentauros
Kentauros +	Kanat	Kanatlı kentauros
Kentauros +	Kuyruğunda ejder başı + Kanadında ejder başı	Kanadında ve kuyruğunda ejder başı olan kentauros

Tablo 3

Aslan Formunun Dönüştürülmesi

Hayvan	**Metamorfik unsur**	**Metamorfik yaratık**
Aslan +	Kanat	Kanatlı aslan
	İnsan başı	Sfenks
	İnsan başı+kanat	Kanatlı sfenks
	Kartal başı	Grifon (Aslan grifon)
	Ejder başlı kuyruk	Kuyruğu ejderle sonlanan aslan
	Kuş başlı kuyruk	Kuyruğu kuşla sonlanan aslan
	Çift gövde	Tek başlı çift gövdeli aslan

Tablo 4

Baş ve Gövdenin Arttırılmasıyla Metamorfozun Sağlanması

	Gerçek veya hayali yaratık	Metamorfik yaratık
Çift baş tek gövde	Kartal, horoz, harpi, ejder	Çift başlı kartal, çift başlı horoz, çift başlı harpi
Çift gövde tek baş	Aslan, sfenks	Çift gövdeli aslan, Çift gövdeli sfenks

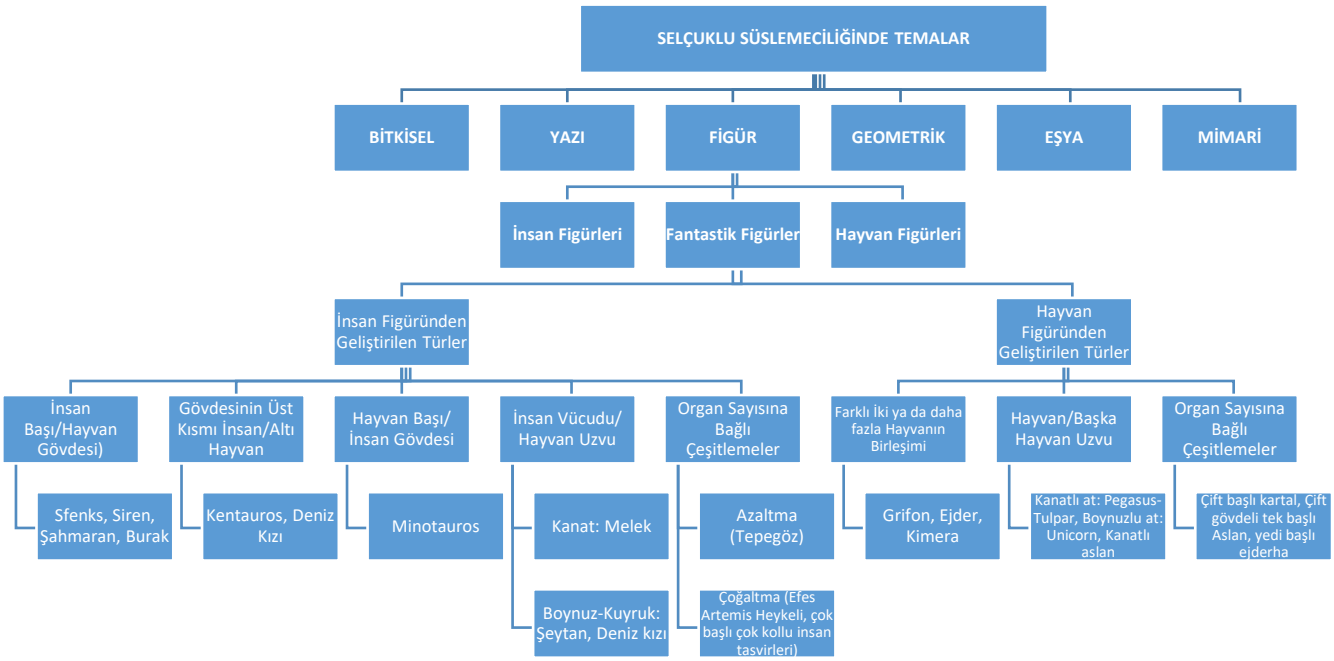
Tablo 5

Gerçek ya da Hayali Varlıklara Kanat ve Kuyruk Eklenmesiyle Metamorfozun Sağlanması

	Kanat	***Kuyruk***
Ejder		Ejder başı, kartal başı
Aslan		Ejder başı, kuş
Sfenks	Ejder başı	Ejder başı
Grifon		Ejder başı
Kentauros		Ejder başı
Gergedan		Ejder başı
Çift başlı kartal	Ejder başı	
Siren	Ejder başı	

Şekil 202

Selçuklu Süslemeciliğinde Temalar



Metamorfoz olgusu, yalnızca metamorfik varlıklarla sınırlı kalmayıp, Türk sanatında dönüşümün çeşitli biçimlerde gerçekleştiği de bilinmektedir. Erken Devir Türk sanatında ayrıntılı olarak ele alındığı üzere, özellikle hayvan sembolizmi ve av temalarında biçim değiştirmenin farklı türleri gözlemlenmektedir. Selçuklu Dönemi'ndeki av sahneleri ise, av sırasında hayvan biçimine girme gerekliliğini ortadan kaldıracak düzeyde teknik ve toplumsal gelişmelerin yaşandığı bir döneme tekabül etmektedir. Bununla birlikte, eski Türk inanç sisteminde yer alan cin, melek ve şeytan gibi olumlu ya da olumsuz niteliklere sahip ruhsal varlıkların tasvirlerinin bu dönemde de sürdüğü görülmektedir. Gerçek hayatta varlığı bilinen formların bozularak ya da deforme edilerek ruhsal varlıklara ilişkin görsel temsillerde kullanılması, metamorfozun bu bağlamdaki en temel araçlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca gezegen ve burç tasvirlerinde insan ve hayvan formlarının birleştirilmesine dayanan yaklaşım da, metamorfoz kapsamında önemli bir görsel malzeme sunmaktadır.

Şekil 203

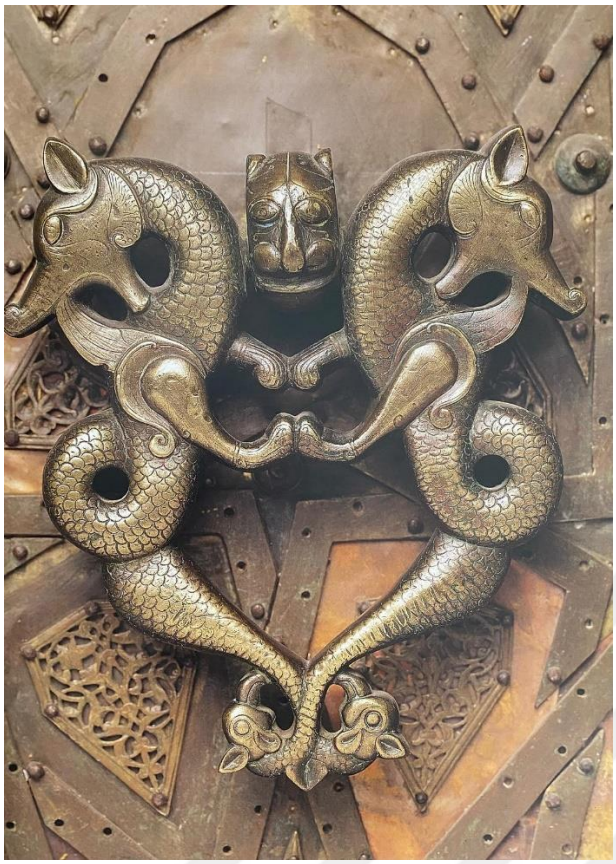
Cizre Ulu Cami'nin Kapısı, 13. Yüzyılın İlk Yarısı, TİEM, İstanbul



(Curatola, 2023, ss. 111-112)

Şekil 204

Cizre Ulu Camii, Kapı Tokmağı, 13. Yüzyılın İlk Yarısı, TİEM, İstanbul



(Curatola, 2023, ss. 111-112)

Şekil 205

Konya Kalesi'nden Gelme Çift Başlı Ejder Kabartması, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220 Civarı



(Öney, 1988, s. 46)

Şekil 206

Kayseri-Sivas (Tuzhisar) Sultanhan'ın Köşk Mescidinde Çift Ejder Kabartması (1232-1236)



(Öney, 1988, s. 45)

Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan en önemli figürlerden biri ejderdir. Ejderlerin genellikle çift olarak; aslan, sfenks veya çift başlı kartalın kuyruk ya da kanat uçlarında; insan başı, boğa başı veya hayat ağacıyla birlikte yer aldığı kompozisyonları mevcuttur. Takvim hayvanı veya gezegen sembolü olarak kullanılırlar. Selçuklu sanatındaki ejderler tipolojik olarak düğümlü uzun bir gövdeden oluşur ve gövdenin her iki ucunda birer baş bulunur. Başlardan biri genellikle gövdeyi ısırır. Bu ısırma hareketi Avrasya üslubundaki hayvan motiflerinde de görülmektedir. Ancak esas baş, gövdeyi ısırmayandır. Ejder başlarında sivri kulaklar, iri badem gözler, açık ağız ve kıvrık çene yapısıyla birlikte ağızda sivri dişler ve çatal diller dikkat çeker (Esin, 2004, s. 146; Öney, 1988, s. 50).

Türklerde evren ikonografisi, 13. yüzyılda Karahanlı ve Selçuklu dönemlerinde İslamiyet'in etkisiyle soyutlaşma sürecine girmiştir. Bu süreç sonucunda, Türk evreni geometrik bir çerçeveye oturtulmuştur. Selçuklu dönemine ait evren tasvirlerinde, evrenin gövdesi yılan biçiminde olup helezonlar oluşturarak betimlenir. Eğer ayaklıysa, genellikle iki ayağa sahiptir; bu ayaklar yandan görülür ve hareket hâlindeymiş izlenimi verir. Selçuklu evreninin kanadı ise çoğunlukla helezon şeklindeki bir süsten ibarettir ve adeta bir halka yardımıyla omuza takılmış gibi tasvir edilir. Sanat eserlerinde yer alan ayaksız ve pulsuz evren figürleri ise, Selçuklu sanatında "nihang" (timsah), Uygur sanatında "luu" ve Karahanlı sanatında "nek" (timsah) olarak adlandırılan, yer sularında yaşadığına inanılan efsanevi hayvanları temsil etmektedir. (Esin, 2004, ss. 142-144).

Erken Devir Türk sanatında da detaylı bir şekilde değerlendirilen ejder, sembolik açıdan son derece güçlü çağrışımları olan efsanevi bir yaratıktır. Eski Orta Asya inançlarında gök kubbenin idaresinin bir ejder çiftine bağlı olduğu yaygın bir inanıştır. Bu bakımdan çift ejderler ahengi, hareketi ve evreni sembolize ederler. Ejder, gezegen sembolü olarak da kullanılır. Satürn, Jüpiter, Mars, Venüs, Merkür gibi gezegenlerin yanı sıra, sembolik anlamda Ay ve

Güneş de bu gruba dahil edilir; ayrıca sekizinci gezegen (Cevzeher) olarak kabul edilir. Cevzeher, Yay burcunun etkisi altında olduğundan, çoğunlukla bu gezegeni yutarken tasvir edilir. Yay burcunun temsilcisi olan kentaurun kuyruğunda, kendisine doğru atılan oku gösteren tasvir, bu anlayışı somutlaştırmaktadır. Ayrıca ejderlerin gövdesindeki düğümler, güneş ve ay tutulmalarına işaret eden astrolojik semboller olarak yorumlanmaktadır. Anadolu Selçuklu'da ejder tasvirleri genellikle dinî yapılarda ve kale, han, darüşşifa gibi sivil mimaride yer almaktadır. Darüşşifalarda iyilik ve şifanın sembolü olarak kullanılan ejderlere, kale, han ve saray gibi yapılarda ise kötülükten, düşmandan ve hastalıktan koruyucu bir özellik atfedildiği bilinmektedir. Ejderin bir diğer sembolik açıklaması ise Doğu Asya ve Çin inanışlarıyla ilişkilidir. Buna göre, bulutları temsil eden çift ejder, ortasında bulunan ayı (Anadolu örneklerinde ise top, boğa veya insan başı) yutarak yağmur yağmasını sağlar. Bu sahne, ejderin bolluk ve bereket sembolü olarak anılmasına zemin hazırlamaktadır (Öney, 1988, ss. 50-53).

Selçuklu ejderinin en önemli özelliklerinden biri de kuyruğunda ikinci bir baş bulunmasıdır. Ejder başlı kuyruk, Emel Esin tarafından "ikilik" işareti olarak yorumlanmıştır (Esin, 2004, s. 146). Ortaçağ Anadolu Türk İslam mimarisine ait eserlerdeki kanat ve kuyruklarda bulunan ejder figürleri üzerine çalışma yapan Fatmagül Saklavcı (2021) bu unsurların varlığını kale, kervansaray, kümbet, cami ve zaviye gibi çeşitli mimari yapılardan örneklendirmiştir. Kanadı ve kuyruğundan ejder başı çıkan figürler arasında ejder, aslan, sfenks, grifon, kentauros, gergedan (unicorn), çift başlı kartal ve sirenler bulunmaktadır. Divriği Ulu Cami'nin batı taç kapısında ve Niğde Hüdavend Hatun Türbesi'nde çift başlı kartalın kanat uçlarının ejder figürüyle sonlandığı tasvirler bulunur. Ayrıca Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti'nin taçkapısının güneydoğu cephesinde, pencere kemerinin iki üst köşelerinde kanatları ejderle biten siren figürleri yer alır. Diyarbakır Kalesi Ulu Beden Burcu'nda, Kesikköprü Han'da ve Hüdavend Hatun Kümbeti'nde yer alan aslan figürleri ejder kuyrukludur. Ayrıca Tuzhisarı Sultan Han'ın avlusundaki köşk mescidinde bulunan ejder tasvirlerinin kuyruğu yine ejderle sonlanmaktadır. Kuyruğundan çıkan ejderin vücudunu ısırdığı örnekler arasında ise Konya Kalesi'ne ait olan ve Konya İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi'nde bulunan taş parçaları üzerinde bu sahne yer almaktadır. Kars Müzesi'nde yer alan bir taş eser üzerinde de aynı sahnenin benzeri yer almakta bu defa sfenks figürünün kuyruğundan çıkan ejderin sfenksin başını ısırmak üzere olduğu bir sahne betimlenmektedir. Cizre Ulu Cami'nin kapı tokmağında yer alan ejderler ise kartal başlıdır[138] (Saklavcı, 2021, ss. 1596-1608). Gönül Öney, kanat ve kuyruklarda yer alan ejderlerin, ana hayvanla mücadele hâlinde olduğunu belirterek bu tasvirlerin hayvan mücadele sahnelerinin bir özeti olabileceği yönünde görüş beyan etmiştir (Öney, 1969b, ss. 187-188).

[138] Kanat ve kuyruklardan çıkan ejder figürlerinin gerçek ya da hayali bazı varlıklarda yer alan formlarına Tablo 5'te yer verilmiştir.

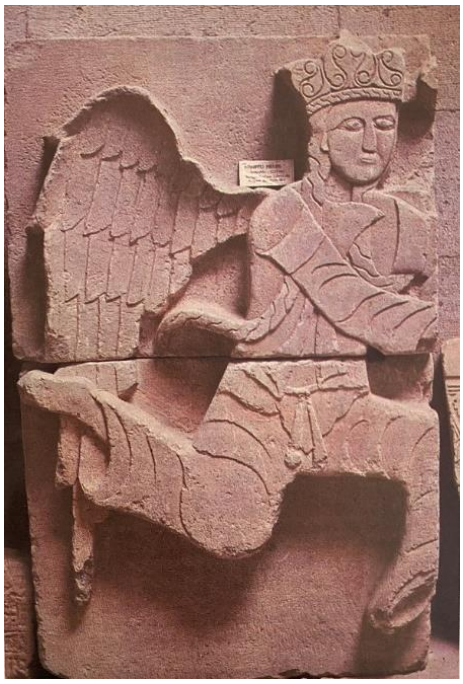
Emel Esin (2004), çeşitli hayvanların birleşiminden oluşan ejderin Selçuklu sanatındaki çeşitli görünümlerinden söz etmektedir. Bunlar arasında at-evren, bars veya aslan-evren, böri-evren, fil-evren gibi örnekler yer almaktadır (ss. 145-146).

Cizre Ulu Cami'nin bronz kapı tokmağı, aralarında bir aslan başının bulunduğu sırt sırta iki ejder figürü ile süslenmiştir. Bu ejder-aslan kompozisyonuna kötülüğe karşı koruyucu bir güç atfedilmiştir. Binaların dışında yer alan bu figürlerin depremden koruduğuna da inanılmaktadır (Curatola, 2023, s. 107). Ejderler, sivri kulaklı ve iri badem gözlü olup kendi kanatlarını ısırmaktadırlar. Pul motifli gövdelerinde birer düğüm bulunur. Kuyrukları, kartal başıyla sonlanmaktadır. Ejder, aslan ve kartal gibi hayvanların bulunduğu kompozisyonda güneş-ay (aydınlık-karanlık) mücadelesi yansıtılır (Öney, 1969b, ss. 178-179). Ejderlerin baş kısımları kurt veya boğaya benzetilmiştir (Önder, 1966, s. 3) (Şekil 208-209).

Konya Kalesi'ne ait ejder tasvirinin kuyruğunda ikinci bir baş bulunur (Şekil 210). Bu baş, ağzı açık biçimde ve gövdeyi ısırma pozisyonundadır. Ejderin gövdesi düğümlü olup kuyruğu, sivri kulakları ve ön ayaklarıyla tasvir edilmiştir. Kayseri Sultanhan'ın avlusunda yer alan mescidin kemerleri ejder kabartmalarıyla süslenmiştir (Şekil 211). Ejderler karşılıklı ve simetrik olarak yerleştirilmiş böylece kalp şeklinde kıvrımlar oluşmuştur. Birbirine bakan ejderlerin ağızları açık olup sivri dişleri mevcuttur; gözleri ise iri ve badem biçimlidir (Öney, 1969b, ss. 174-175).

Şekil 207

Konya Kalesi'nden Gelme Taş Kabartmada Melek, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220-1221



(Öney, 1988, s. 43)

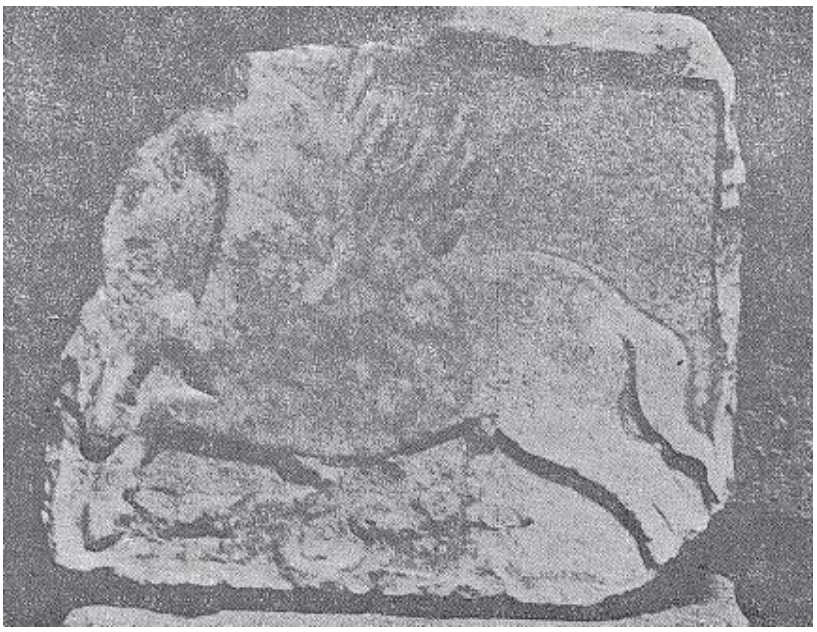
Konya İnce Minareli Medrese Taş ve Ahşap Eserler Müzesi'nde, mermer levha üzerine kabartma şeklinde işlenen iki adet melek figürü sergilenmektedir (Şekil 212). Melek figürleri, birer kanatları açık biçimde tasvir edildiğinden hareketli oldukları anlaşılmaktadır. Selçuk Mülayim bu figürleri "Konya'nın İkiz Melekleri' olarak adlandırılmıştır (Mülayim, 2015, s. 211). Selçuklu figür sanatında melek tasvirinin pek ilgi görmediğini saptayan Gönül Öney (1988), Konya Kalesi'nden elde edilen eğri kesim tekniğiyle işlenmiş bu taş kabartmada, uzun saç örgüsü, baştaki üç dilimli taç ve kaftanların kollarındaki tirazların İslam sanatına has özellikler olarak öne çıktığını belirtmektedir (s. 56). Meleklerin başlarında Selçuklu hükümdarlarında görülen üç dilimli taç bulunmaktadır. Selçuklu'da hükümdarlık simgesi olarak öne çıkan bu üç dilimli taçların melek, siren ve sfenks gibi doğaüstü varlıklarda kullanıldığı da bilinmektedir (İndirkaş, 2002, s. 50).

Ruhsal varlıklar olarak meleklerin belirli bir formu olmamakla birlikte, genellikle insan bedenine kanat eklenerek tasvir edildikleri yaygındır. Meleklerin farklı biçimlere bürünebileceğine inanıldığından, insanlarla iletişim kurabilmek amacıyla insan biçiminde betimlendikleri düşünülmektedir (Aslan & Duran, 2024, s. 402). Kuşlara ait bir uzuv olan kanat, genellikle olumlu çağrışımlar taşırken, insan formuna eklenen kuyruk ve boynuz gibi uzuvlar, ruhsal varlıkların tasvirinde kullanılan diğer metamorfik unsurlar olarak ön plana çıkar. Bu tür unsurların ise daha çok kötücül varlıkların betimlenmesinde kullanıldığı anlaşılmaktadır (Tablo 1).

Ayrıca Burdur Susuz Han portalinde, ejder kabartmalarının tepesinde, kapının iki yanında harap durumda olduğundan detayların seçilemediği bir çift melek kabartması işlenmiştir (Öney, 1988, s. 56).

Şekil 208

Kanatlı At, Mermer Levha, 13. yüzyıl, İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya



(Yetkin, 1981, s. 375)

Şekil 209

Yay Burcu ve Cevzeher Kabartması, Cizre Köprüsü, 12. Yüzyıl



(Turan, 2021, s. 160)

Konya'da İnce Minareli Medresedeki Müze'ye kayıtlı olan bir mermer levhada kanatlı at figürüne rastlanmıştır (Şekil 213). Anadolu Selçuklu sanatının tek örneği olan bu kanatlı at tasviri, 1974 yılında yapılan kazıda ortaya çıkarılmıştır. Levhadaki atın baş kısmı eksik olup ayakları içeri doğru kıvrılmıştır. At, uçar vaziyette tasvir edilmiştir. Kanatlı at figürünün kökeni eski Ön Asya ve Mısır sanatına dayanmaktadır. Yunan sanatında Pegasus olarak bilinen bu efsanevi varlık Etrüks, Roma, Sasani ve Bizans sanatında da yer almaktadır. Türk sanatında kanatlı at, kutsallık, kuvvet, kudret ve hâkimiyet gibi kavramları çağrıştırmakta; böylece Türk kültür ve medeniyetinde ata verilen önemi ve ona yüklenen sembolik anlamları yansıtmaktadır (Yetkin, 1981, ss. 367-372). Atın önemi yalnızca bu dünya ile sınırlı kalmayıp, ölümden sonra da ruhun göğe ulaşmasında aracılık eden bir vasıta ve ölüyü kötü ruhlardan koruyucu bir unsur olarak görülmüştür (Berkli, 2007a, s. 69). Bu bağlamda, atın kanatlı bir uzuvla birlikte tahayyül edilmesi, ona atfedilen anlamla son derece uyumludur. Kanadın taşıdığı göksel nitelikler; hız, özgürlük ve bağımsızlık gibi çağrışımlarla birlikte atın gücünü ve kutsiyetini artırmaktadır. Şamanlar ise kozmik yolculukları sırasında ellerindeki sopayı bir at gibi kullanarak onun üzerinde seyahat ederler; bu durum da atın kanatlı, yani uçabilme yeteneğine vurgu yapan bir ifadedir (Esin, 1995, s. 67). Ata kanat eklenerek oluşturulan bu metamorfik yapının benzeri, ata tek bir boynuz eklenmesiyle de sağlanır. Tek boynuzlu at (unicorn) olarak bilinen bu hayali varlık, Türk-Altay mitolojisinde Kilin adıyla da anılmaktadır. Alnının ortasında sivri bir

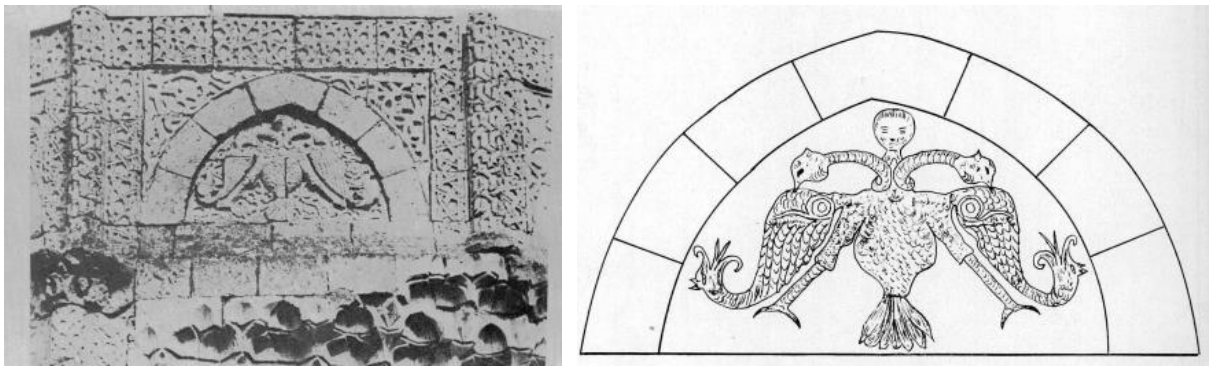
boynuzu bulunan bu varlık, atın yanı sıra zürafa, geyik veya gergedanla ilişkilendirilmektedir. Çoruhlu, erken devirlerde unicornun Orta Asya ve Çin'de "ejder-atı" olarak adlandırıldığını belirtir. Türk sanatında ejder atları ölümsüzlüğün sembolü olarak görülürken, Kilin ise iyilik ve sevgi dolu bir varlık olarak tasvir edilmektedir (Çoruhlu, 2024b, ss. 48-51). Emel Esin'e göre ise kanatlı atlar, uçma becerileri bakımından sudan çıkan ejder atlarıyla ilişkilendirilmiştir (Esin, 1995, s. 66). Diğer yandan boynuz, güç sembolü olarak kabul edilir. Kanat ve boynuzun; hatta kimi zaman her ikisinin bir arada at üzerinde yer alışının, atı hem maddi hem de manevi açıdan daha güçlü kılan unsurlar olduğu söylenebilir. [139]

Selçuklu sanatında yer alan at figürlü tasvirlerde, genellikle atların kuyruklarının düğümlü, örülmüş ya da kesilmiş olduğu görülmektedir. Bu durum doğrudan metamorfoz konusuyla ilişkili olmasa da, "bir mücadeleyi gerektiren konularla ve ölümle ilgili" bir anlam taşıdığı belirtilmiştir (Çoruhlu, 2024b, ss. 65–68). On İki Hayvanlı Takvim'de yıl sembolü olan at, aynı zamanda burç sembolü olarak da astrolojik açıdan önem arz eder. Atla ilişkili metamorfik varlıklardan biri de, belden yukarısı insan, alt kısmı at formunda tasvir edilen kentaurosdur. Kentauros, atın diğer hayvan uzuvlarıyla birleştirilerek oluşturulan türevlerinden farklı olarak, doğrudan insan bedeniyle kaynaşan bir yapı sergilemesi bakımından dikkat çekicidir. Yunan mitolojisinde genellikle olumsuz özellikleriyle öne çıkan bu varlıkların, olumlu niteliklerle anılan örnekleri de mevcuttur. İnsan ve hayvan karışımı bu melez varlıkların Türk-İslam sanatına yansıması ise daha çok astrolojik içerikli tasvirlerde görülmektedir. Yay burcunun sembolü olan kentauros, yarı insan yarı at bedenli klasik formunun yanı sıra, alt kısmı aslan, kaplan ya da pars gibi yırtıcı hayvanlara; hatta yılan veya timsah gibi sürüngenlere benzetilerek de tasvir edilmiştir. Nitekim Nasreddin Sivasi'nin kentauros betimlemesinde, alt kısmın aslan ya da kaplana benzeyen bir hayvan şeklinde olduğu görülmektedir. Bazı kompozisyonlarda kentaurosun insan formundaki kısmı, arkasına dönerek kuyruğunda bulunan ejder başına ok atarken betimlenmiştir. Bu anlatımın bir benzeri, Cizre Köprüsü'nün ayaklarında yer alan gezegen ve burç tasvirlerinde de karşımıza çıkmaktadır (bkz. Şekil 214). Türk-İslam sanatında ayrıca, kentaurosun kanatlı olarak ve kuyruğunda ejder başıyla birlikte tasvir edilmesinin yanı sıra, doğrudan kanadından çıkan ejder başı gibi varyantlarının da bulunduğu bilinmektedir. Kentauros tasvirlerinin, özellikle Zengî ve Artuklu Atabeylikleri aracılığıyla Selçuklu Dönemi'nde yaygınlaştığı anlaşılmaktadır (Turan, 2021, s. 169).

[139] At formunun metamorfoza uğratılmasıyla ortaya çıkan figürlere Tablo 2'de yer verilmiştir.

Şekil 210

Niğde Hüdavent Hatun Türbesinde Kanat Uçları Ejder Başlı Çift Başlı Kartal



(Öney, 1967, ss. 179-180)

Şekil 211

Çift Başlı Kartal ve İki Yanında Ejder Başları, 13.yy



(Canby vd., 2022, s. 240)

Şekil 212

Çifte Minareli Medrese, Erzurum



(Berkli, 2011, s. 163)

Şekil 213

Çift Başlı Kartal Motifli Taş Kabartma (13. Yüzyılın Başları), Sultan Alaeddin Keykubad'ın Konya Şehri Surlarında Kullanılan Simgesel Arması



(Curatola, 2023, s. 110)

Şekil 214

Göğsünde "Es-Sultan" Yazılı Çift Başlı Kartal Figürü, Sıraltı Tekniğinde Yıldız Çini. Kubadabad, Büyük Saray, Konya, Karatay Müzesi.



(Arık, 2000, s. 78)

Türklerde kartal figürünün; koruyucu unsur, nazarlık, tılsım, kudret ve kuvvet sembolü, arma, totem, mezar semboliği, aydınlık ve güneşin simgesi, talih işareti, havayı tayin eden unsur ve bilgelik sembolü olarak değerlendirildiği belirtilmiştir (Öney, 1972, ss. 165–171). Kartal motifi, Türk sanatında mimari yapıların iç ve dış süslemelerinde; halı, kilim gibi çeşitli dokumalarda; keçe yaygıların yüzeyinde; ahşap ve maden sanatında; ayrıca bayrak direklerinin tepesine yerleştirilen bir simge olarak pek çok alanda süsleme öğesi şeklinde kullanılmıştır (İlden, 2012, s. 44).

Çift başlı kartalın, Türklerde kartala atfedilen sembolik anlamları taşıyan bir figür olarak değerlendirilmesi yaygındır. Bu bağlamda, Yakutlar arasında ölümden sonra ruhların kuşa dönüşmesi inancı ile Şamanizmde kartalın ata/ana figürü olarak kabul edilmesi; kuşların koruyucu ruh olarak görülmesi ve şamanın kozmik yolculuklarında biçimine girdiği hayvanlardan biri olarak düşünülmesi, kartal ve onun türevi olan çift başlı kartal figürüyle ilişkilendirilmektedir.

Kartalın kudret ve kuvvet sembolü olarak, göklerin hâkimi bir kuş şeklinde değer gördüğünü belirten Strzygowski, çift başlı kartalın ise bu kudretin birleşmesiyle ortaya çıkan ve artan ikili kuvvetin bir temsilcisi olduğunu ifade etmektedir (Akt., Öney, 1972, s. 166). Ayrıca çift başlı kartalın evlenme ya da politik sebeple birleşmeyi sembolize ettiği vurgulanmıştır (Öney, 1972, s. 166). Ögel'e (2014a) göre, bir figürün çift ya da daha çok başlı oluşu, baş sayısıyla orantılı olarak kuvvetin de arttığını simgeleyen bir sembol olarak değerlendirilir (s. 649). Birleşme, bütünleşme ya da bağlılık anlamı taşıdığı düşünülen çift başlı

kartalın, din ve devletin güç birliğini yansıttığı yönündeki değerlendirme de motifin sembolik anlamına ilişkin yapılan yorumlar arasında yer almaktadır (Özgan, 2020, s. 113).

Çift başlı kartalın hayat ağacı ve hayat ağacının koruyucusu olan ejder, aslan gibi hayvanlarla birlikte tasviri de mevcuttur. "Yakutlara göre, göğün en üst katında ve göğün yere açılan kapısında, yeri göğü bağlayan Dünya Ağacı'nın tepesinde, çift başlı bir kartal otururdu. Göklerin korunması bu kartalın vazifesi idi." (Ögel, 2014b, s. 377).

Metamorfik bir yapı sunan çift başlılık, olağandışı bir beden formuna işaret etmektedir. Türk sanatında yer alan örnekleri içinde en çok bilineni çift başlı kartal olmakla birlikte çift başlı ejder, çift başlı harpi, çift başlı horoz gibi örnekler de mevcuttur. Diğer yandan başka bir hayvanın kanat ve kuyruğundan çıkarak onun organik bir uzantısı/görünümü şeklinde tasvir edilen ejder başının (ya da diğer başların) yer aldığı bütün figürlerin çift başlı hayvan/yaratık kategorisinde değerlendirilmesi mümkündür.

Gönül Öney (1988), Selçuklu sanatında herhangi bir yapıda kullanılan figürün, çift ve simetrik tasvirinin, çift başlı kartal formunun yerini alabilecek bir sistem üzerine kurgulandığını belirtir (s. 41). Buna göre çift başlı kartal aynı zamanda bir çift kartal olup bu yaklaşım diğer figürler için de benimsenmiştir. Çift harpi veya çift başlı harpi, ikizler burcunun temsilcisidir. Daha çok darüşşifalarda kullanılan çift başlı ejder veya çift ejderlerin, "uzun ömür, sıhhat ve şifa sembolü olarak yer aldığı, hatta bu ejderlerden veya başlardan birinin erkek, diğerinin dişiyi temsil ettiği, böylece insan neslinin üremesini ve hayatın devamını" sembolize ettiği düşünülmektedir (Önder, 1966, s. 4).

Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nin batı tarafında çift başlı kartal kabartması yer almaktadır (Şekil 215). Kartal figürü burada iki yana uzanan sivri kulakları, kıvrık gagaları ve sarkık ibikli başlarıyla betimlenmiştir. Bu kompozisyona daha çok tepede bulunan palmet yaprağı eşlik etse de Hüdavent Hatun örneğinde palmet motifinin yerinde maske şeklinde bir baş bulunmaktadır. Kartalın şişman gövdesinde ve kanatların üst kısmında pul motifi bulunur. Daha önceki Selçuklu çift başlı kartallarında olduğu gibi kanat ve kuyruk yelpaze şeklinde dilimlidir. Kanat uçları ise Selçuk stilinin karakteristik bir özelliği olrak birer ejder başı ile sonlanır (Öney, 1967, s. 148).

13. yüzyıla tarihlendirilen ve Anadolu'ya atfedilen bir kumaş parçasında çift başlı kartal ve onun iki yanında ejder başları tasvir edilmiştir (Şekil 216). Kartal figürünün gagası açık, kanatları gerili ve pençeleri belirgindir. Çift başlı kartal, kalkan biçimli bir madalyonun içinde yer almaktadır. Arma şeklinde tasarlanan bu kompozisyonun saltanatla ilgili çağrışımlarının olabileceği düşünülmektedir (Canby vd., 2022, s. 240).

13. yüzyıl sonu, 14. yüzyıl başlarına tarihlendirilen Çifte Minareli Medrese'nin taç kapı süslemelerinde hayat ağacı, ejder ve çift başlı kartal figürleri yer almaktadır (Şekil 217). Eski Türk inanç sisteminin bir özeti olarak değerlendirilen bu figürler sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu kompozisyonda metamorfik yapısıyla öne çıkan çift başlı kartal, hükümdarlığın sembolü olarak yorumlanmıştır (Berkli, 2011, s. 163).

13. yüzyıla tarihlendirilen mavi, siyah ve turkuaz renkli bir sekizgen yıldız tuğla üzerinde çift başlı kartal tasviri yer alır. Kubadabad Sarayı'nda bulunan eser, Konya Müzesi'nde sergilenmektedir. Kartalın göğsüne "muazzam" yazısı işlenmiştir (Şekil 218). Diğer bir eserde ise kartalın göğsünde "es-sultan" yazılıdır (Şekil 219). Benzer örneklerde "es-sultani", "es-saadet" gibi yazılar işlenmiş olup bunların Alaaddin Keykubad'ın unvanları olduğu belirtilmiştir. Hükümdarlık sembolü olan çift başlı kartal figürünün, Sultan Alaeddin Keykubad'ın arması olarak kullanıldığı kaynaklarda geçmektedir (Curatola, 2023, s. 107-110, Arık, 2000, s. 82).

Şekil 215

Alayhan Taç Kapıda Tek Başlı Çift Gövdeli Aslan Figürü



(Deniz, 2007, s. 64)

Şekil 216

Silvan Kalesinden Tek Başlı Çift Gövdeli Sfenks Kabartması



(Tek Başlı Çift Gövdeli Sfenks, 2023)

Şekil 217

Sfenksli Altıgen Karo Takımı



(Sfenks Karo, 2023)

Şekil 218

Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Figürü, Taş Kabartma, Kars Müzesi



(Çoraklı, 2022, s. 220)

Şekil 219

Ulu Beden Burcunda Kanatlı Sfenks, Diyarbakır



(Çelik 2008, Levha 3, Res. 4)

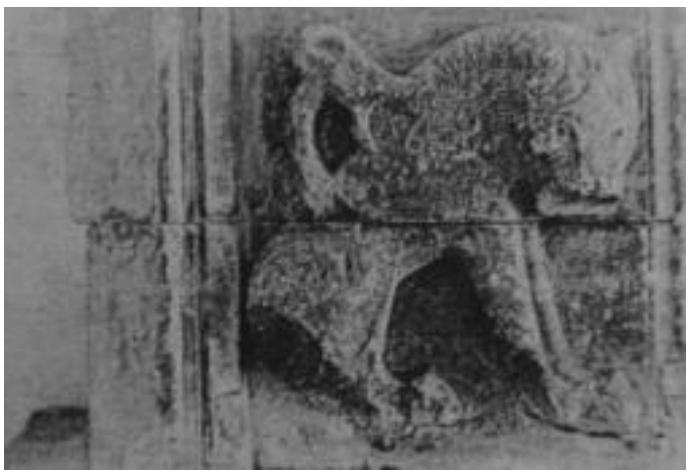
Şekil 220

Diyarbakır Müzesi, Ejder Kuyruklu Aslan



Şekil 221

Kesik Köprü Han, Ejder Kuyruklu Aslan



(Tuncer, 2012, s. 553)

Şekil 222

Yedikardeş Burcunda Kanatlı Aslan Figürü, Diyarbakır



(Çelik, 2008, Levha 5, resim 8)

Şekil 223

Kanatlı Tunç Sfenks



(Canby vd., 2022, s. 243)

Aslan, Anadolu Selçuklu sanatında yer alan önemli hayvan figürlerinden biridir. Türk sanatında aslan kudret ve kuvvet sembolü bir hayvan olarak görülmesinin yanı sıra astrolojiyle de ilişkilendirilerek güneş ve aydınlığı sembolize eder (Öney, 1988, ss. 37-40). Aslanlar genellikle çift ve simetrik olarak tasvir edilir. Aslan formunun metamorfik görünümleri arasında kanatlı aslan, kuyruk uçları ejder başıyla sonlanan aslan, sfenks olarak bilinen insan başlı aslan, çift gövdeli tek başlı aslan gibi tasvirler yer almaktadır.[140]

Kanatlı aslan, bir hayvan bedenine başka bir türe ait uzvun eklenmesiyle oluşturulmuş bir figürdür. Aslana, kendi türüne ait olmayan bir uzuv olan kanadın eklenmesi yoluyla gerçekleştirilen bu dönüşüm, hayvanın metaforik niteliklerini artırmakta ve onu olağanüstü bir varlık hâline getirmektedir. Güç ve kudret sembolü olan aslanın, bu şekilde daha üstün ve

[140]Aslan formunun metamorfoza uğratılmasıyla ortaya çıkan figürlere Tablo 3'te yer verilmiştir.

yüceltilmiş bir değer kazandığını söylemek mümkündür (Öney, 1988, s. 38) (Şekil 227). Ayrıca Çoruhlu (2024a), İslamiyetten önceki dönemde kanatlı aslanları, uçma edimini vurgulaması bakımından ilahiliğe işaret eden bir sembol olarak yorumlamaktadır (s. 133).

Kuyruğu ejder başlı aslan figürleri, iki zıt prensibin aynı bedende birleşimini temsil etmektedir. Aydınlık ve güneşin sembolü olan aslan ile yeraltı, karanlık ve ayın sembolü olan ejderin tek bir formda bir araya gelmesi, bu karşıtlıkların dengesi ve bütünlüğünü ifade eden bir sembolizm taşır (Öney, 1988, s. 40). Kırşehir yakınlarındaki Kesikköprü Han'ın kapalı kısmındaki portalde, simetrik iki aslan kabartması yer almaktadır (Şekil 226). Aslanların kuyruğu ejder başıyla sonlanır. Kuyruğun ucunda ağzı açık biçimde yer alan ejder, bir kuş tarafından gagalanmaktadır. Cizre'den getirilerek Diyarbakır Müzesi'nde sergilenen aslan kabartmaları da aynı şekilde çift ve simetrik biçimdedir. Kuyruk başı görünmeyen bu figürün kuyruğu ise yine ağzı açık bir ejder başıyla sonlanmaktadır (Öney, 1969a, ss. 15-21) (Şekil 225).

İnsan başı ve aslan gövdesinden oluşan hayali varlıklar sfenks olarak isimlendirilmiştir (Şekil 222-224). Sfenks figürünün Selçuklu sanatında 12. yüzyılın ortalarından itibaren İran, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'da sanatın çeşitli dallarında[141] görüldüğü bilinmektedir (Erginsoy, 1978, s. 448). Sfenksler, kanatlı olabildikleri gibi Selçuklu sanatında, kanatlarının yanı sıra kuyruğu ejder başıyla sonlanan tasvirleri de bulunmaktadır (Şekil 223). Hem kanat hem de kuyruğu ejderle sonlanan sfenks figürüne örnek olarak Selçuklu maden sanatından tunç sfenks gösterilebilir. Eser, Diyarbakır Müzesi olarak kullanılan Artuklular'a ait Zinciriye Medresesi'ne kayıtlı iken yasadışı yollardan yurt dışına çıkarılmış olup günümüzde Kopenhag'daki David Collection'da sergilenmektedir (Şekil 228). Sfenks, dört ayağı üzerinde oturur pozisyondadır. Yüzü, yuvarlak dolgun yanaklı, ay yüzlü, badem gözlü denilen klasik Selçuk tipindedir. Başında üç dilimli taç bulunur (Yetkin, 1964, ss. 48-49). Diyarbekirli (1967), sfenkse tılsımlı bir güç atfedildiğini ve figürün koruyucu niteliğiyle ön plana çıktığını belirtir (s. 11). Selçuklu sanatında sfenks-ejder kompozisyonları genellikle güneş-ay (aydınlık-karanlık) sembolizmini yansıtmaktadır (Erginsoy, 1978, s. 448).

Aslanın metamorfoza uğratılmasıyla ortaya çıkan bir diğer tasvir ise tek bir baş altında çift gövdenin birleştirilmesidir. Bu tasarımın daha önce Tirmiz Sarayı'nın duvarlarında yer aldığı belirtilmiştir. Aksaray-Nevşehir yolu üzerinde bulunan Alayhan'da, portal üzerinde çift

[141] Ayrıca Selçuklu çini ve seramiğinde sfenks figürünü ele alan Başak Çoraklı (2022) mevcut sfenksleri "tek sfenks tasvirleri" ve "ikonografik sahnelerde sfenks figürleri" (hükümdar-taht, avcı-süvari, orman temalı av sahnesi, müzisyen ve saray eğlencesi) şeklinde sınıflandırmıştır (ss. 213-232). Çalışmada sfenks figürünün gerek tek başına gerekse çeşitli kompozisyonlar içinde bulunduğu örneklere yer verilmiştir. Bu durum figürün, sembol dünyasının zenginliğine ve geniş bir kullanım alanına sahip olduğuna işaret etmektedir.

gövdeli tek başlı aslan kabartması mevcuttur (Şekil 220). Ayrıca Silvan Kalesi'nin doğu cephesinde yer alan kabartmada aslanın yüz kısmı insana benzetildiğinden bu figürü çift gövdeli tek başlı sfenks olarak değerlendirmek uygun olacaktır (Öney, 1969a, ss. 21-22) (Şekil 221). Kuvvet ve kudretin sembolü olan aslanın, çift gövdeli ve tek başlı olarak tasvir edilmesi, artırılmış bir güce duyulan ihtiyacın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Semra Ögel, figürün dekoratif yönünden ziyade sembolik anlamını öne çıkararak Selçuklu sanatında bekçi ve koruyucu işleviyle öne çıkan çift aslan tasarımlarının tek bir baş etrafında bileştirildiğini ve bu tasvirin Sultan'a ait bir handa yer alması nedeniyle bir hükümdarlık alameti olabileceğine dikkat çeker (Ögel, 1962, s. 534).

Aslan figürü, hayat ağacıyla birlikte yer aldığı tasvirlerde, ağacın koruyucu hayvanlarından biri olarak değerlendirilir. Kayseri Döner Kümbet'te ve Erzurum Yakutiye Medresesi'nde aslan, hayat ağacı ve çift başlı kartaldan oluşan bir kompozisyon mevcuttur. Aslanlar burada geleneğe uygun biçimde çift ve simetrik olarak tasvir edilmiştir (Öney, 1969a, s. 28).

Aslan genellikle yiğitlik sembolü olarak bilinmektedir. Aslanın din adamlarıyla ilgili anlatılarda da önemli bir rolü vardır (Çoruhlu, 2024a, s. 128). Şamanizmden İslami tarikatlara aktarılan figürlerden biri olan aslan aynı zamanda Hz. Ali'nin sembolüdür. "Haydar-ı Kerrar" yani "tekrar tekrar aslan" olarak anılan Hz. Ali'nin aslan suretinde göründüğüne inanılmaktadır (Aksel, 2015, s. 72; Öney, 1969a, ss. 40-41).

Şekil 224

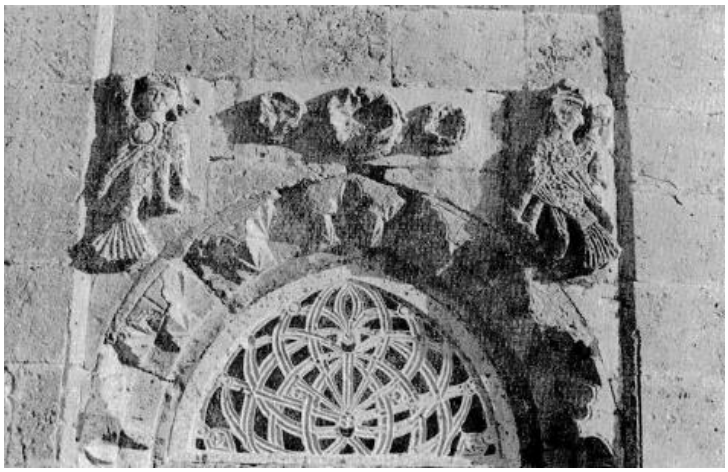
Siren Figürlü Çiniler, Kubadabad Sarayı



(Arık, 2000, s. 127)

Şekil 225

Niğde Hüdavent Hatun Türbesinde Simetrik İşlenmiş Sirenler



(Öney, 1967)

Şekil 226

Siren Tasvirli Taş Eser, İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi



(Özdemir, 2021, s. 127)

Şekil 227

Selçuklu Aynası (Tek Başlı Çift Gövdeli Harpi)



(Erginsoy, 1978, s. 323)

Siren veya harpi olarak adlandırılan metamorfik varlıklar, insan ve hayvan karışımı figürlerden biridir. Genellikle kuş gövdesine sahip olup, kadın başı ve göğsü ile tasvir edilen bu mitolojik yaratıklar, Anadolu Selçuklu sanatında yer alan doğaüstü varlıklar arasında bulunmaktadır. Bu varlıklara bekçi, koruyucu, tılsımlı ve üstün olma gibi özellikler atfedilmekte ve genellikle benzer kategorik işlevler kapsamında değerlendirilmektedirler. Ayrıca, bulundukları yapıyı koruyucu, uğur ve talih getirici, tılsımlı varlıklar olduklarına inanılmaktadır (Öney, 1988, s. 56). Sirenler, kuş ve insan birlikteliğini yansıttıkları için genellikle kuş sembolizmiyle ilişkilendirilmektedir. Mezar sembolizmi bağlamında ise ruha eşlik eden bir yol gösterici veya şamanın koruyucu ruhlarından biri olarak yorumlanmaktadırlar (Öney, 1967, s. 151).

Kubadabad Sarayı'ndaki çinilerde yer alan siren figürleri, güvercine benzeyen şişkin gövdesi, başında tacı, açık veya kapalı biçimli kanatlarıyla tasvir edilmiştir. Kuyrukları aşağı doğru uzananlar olduğu gibi yukarı dikilenler de mevcuttur. Genellikle oval ve dolgun çehreli yüzde badem gözler, kalın kaşlar ve küçük ağız çoğunda ortaktır (Arık, 2000, ss. 126-127) (Şekil 229).

Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nin güney doğu cephesinde, pencere kemerinin üzerinde, simetrik sirenler bulunur. Sirenler, iri badem gözlü, yassı uzun burunlu ve küçük ağızlıdır. Onların bu biçimleri Selçuklu yüz tipolojisine uygundur. Saçları uzun olan sirenlerin başlarında üç dilimli taç bulunur. Gövdeleri pul motifli olup kuyrukları ise yelpaze şeklinde dilimlidir. Öney (1967), sırtta yükselen ikinci bir kanattan söz etmekte ve bu kanadın muhtemelen ejder başıyla sonlandığını tahmin etmektedir (ss. 146-147) (Şekil 230).

Konya Kalesi'nde bulunan, İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi'nde sergilenen siren tasvirli taş levhanın, bir kemere ait kilit taşı olduğu düşünülmektedir. Buradaki siren figürü, kıvrımlı saçları, iri badem gözleri, küçük burun ve ağzıyla Selçuk tipolojisinde bir yüze sahiptir. Figürün gövdesinden yukarıya doğru uzanan ikinci bir kanadı mevcuttur (Özdemir, 2021, s. 127) (Şekil 231).

Anadolu Selçuklu sanatına ait olduğu düşünülen saplı tipte ancak sapı noksan bir ayna, Detroit Institute of Arts Müzesi'nde bulunmaktadır (Şekil 232). Aynanın üzerinde çift gövdeli tek başlı bir harpi figürü yer almaktadır. Erginsoy (1978), Selçuklu sanatında çift gövdeli tek başlı hayvan figürlerinin; çift başlı tek gövdeli figürlere göre daha az kullanıldığını belirtir (s. 323). Astrolojik bir anlam taşıdığı düşünülen çift gövdeli tek başlı harpi figürlerinin, ikizler burcunu temsil ettiği düşünülmektedir (Erginsoy, 1978, s. 324).

Şekil 228

Diyarbakır Ulu Cami avlu giriş kısmında yer alan aslan-boğa mücadelesi



(Aslan-Boğa Mücadelesi, 2023)

Kökeni çok eskilere dayanan hayvan üslubunun önemli örneklerinden biri olan hayvan mücadele sahneleri, Selçuklu sanatında da varlığını sürdürmüştür. Bu sahnelere örnek olarak, Diyarbakır Ulu Cami portalinde yer alan aslan-boğa mücadelesi gösterilebilir (Şekil 233). Mücadele kompozisyonlarında genellikle galip gelen hayvanın üstte konumlandırılması dikkate alındığında, söz konusu sahnede aslanın boğaya üstün gelen bir pozisyonda tasvir edildiği görülmektedir.

Türk sanatında, hayvan mücadelesine dayalı sahneler çeşitli şekillerde yorumlanmaktadır. Çoruhlu'ya (2017b) göre bu tür kompozisyonlar, birbiriyle savaş hâlinde olan iki kabile, boy ya da devlet arasında gerçekleşen çatışmaların grafiksel bir ifadesini yansıtır. Tıpkı Yakut şamanlarının hayvan formuna bürünerek birbirleriyle savaşmaları gibi, farklı topluluklar arasındaki mücadeleler de hayvan sembolizmi aracılığıyla temsil edilmiştir (s. 239).

Gönül Öney'in *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* adlı eserinde belittiği gibi mücadele sahnelerinin astrolojik açıdan yorumlanması da mümkündür. MÖ 4000'li yıllardan itibaren leo ve taurusun (aslan-boğa) tarım yılının başlangıcının sembolü (Nevruz) olarak görüldüğünü ifade eden Öney, güneşin aslan burcuna girmesiyle bahar bayramı olarak da bilinen tarım yılının başladığını belirtir. İki hayvanın mücadelesi şeklinde görselleştirilen bu durum astrolojik bir olayın temsilidir. Aslan ve boğa iki zıt prensibin mücadelesini de yansıtarak güneşin aya ve karanlığa, iyiliğin kötülüğe, yerlinin düşmana galibiyeti şeklinde de yorumlanmaktadır (Öney, 1988, s. 40).

Şekil 229

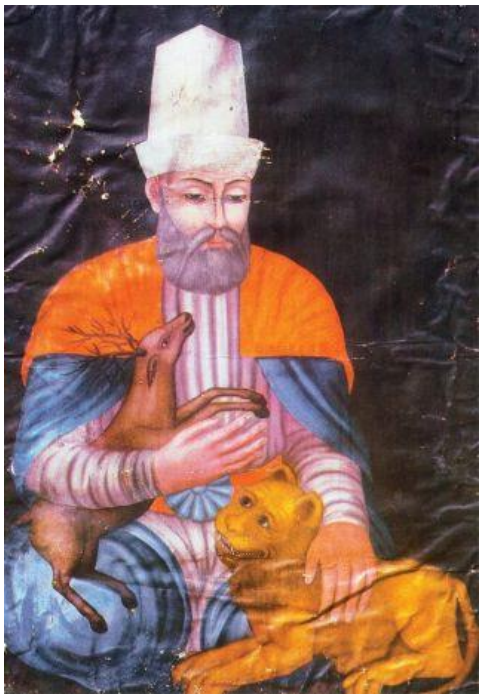
Ahi Evren ve Hacı Bektaş Veli



(Bülent Özgen, 2023)

Şekil 230

Hacı Bektâş-ı Velî'nin 15. Yüzyılda Yapılmış Kök Boya Resmi (Hacı Bektaş Müzesi – Hacıbektaş/Nevşehir)



(Hacı Bektâş-ı Velî, TDV İslam Ansiklopedisi, 2024)

Metamorfoz olgusunun, Türk menkıbe, masal ve efsanelerinde genellikle "don değiştirmek" veya "donuna girmek" ifadeleriyle karşılandığı bilinmektedir. Ahmet Yaşar Ocak, menkıbelerdeki don değiştirme örneklerinin neredeyse tamamının hayvan biçimine girme şeklinde tezahür ettiğini tespit etmiştir (Ocak, 2018, s. 207). Konuyla ilgili pek çok örneğe yer verilen menkıbeler arasında, ejder donuna giren Ahi Evren ile güvercin donuna giren Hacı Bektaş Veli anlatıları da bulunmaktadır (Şekil 234).

Ahi teşkilatının kurucusu olarak bilinen ve asıl adı Şeyh Nasirü'd-Din Ebü'l-Hakâyık Mahmud b. Ahmed el-Hoyî olan Ahi Evren'in, don değiştirerek ejder ya da yılan biçimine girdiğine inanılmaktadır. Çoruhlu, bu inancın, İslamiyet'ten önceki Türk inanç sisteminde yer alan "bir hayvanın biçimine girerek onun gücüne sahip olma" anlayışının bir devamı olduğunu belirtmiştir. Ahi Evren'in yılana dönüşerek onunla bütünleşmesinin, don değiştirme kavramı çerçevesinde değerlendirildiği bu yaklaşımın temelinde, onun yılanlardan panzehir sağlayan bir hekim olması olgusunun yattığı da ifade edilmiştir (Çoruhlu, 2024a, s. 77; Bayram, 1986, s. 79).

Ahi Evren'in bu adla anılması, onun şekil değiştirerek hayvan donuna girme/metamorfoz motifiyle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Nitekim menakıbnâmelerde Ahi Evren'in ejder ya da yılan donuna girdiği ifade edilmektedir. Menkıbeye göre, Ahi Mahmud, Hz. Peygamber zamanında Bedir Savaşı'na katılmış ve düşmana yılan biçiminde saldırdığı için Hz. Peygamber tarafından kendisine "Evren" (yani yılan) adı verilmiştir. Anadolu'ya Ahi olarak gönderildiğine inanıldığı için de Nasirü'd-Din Mahmud'a "Ahi Evren" denmiştir. Başka bir rivayete göre, Ahi Mahmud'un Kayseri'deki dabbağ (deri işleme) atölyesinde yılan beslediği ve bu nedenle "Ahi Evren" lakabıyla anıldığı söylenmektedir. Bir diğer anlatıya göre ise Ahi Mahmud, Kırşehir'e geldiğinde, buradaki halkın bir yılana musallat olması nedeniyle korkudan işlerine gidemediğini öğrenir; bunun üzerine bu yılana hükmederek halkı kurtarır. Bu olay da ona "Ahi Evren" adının verilmesine neden olmuştur. Ayrıca bir başka rivayette, Ahi Evren'in yılan donuna girerek kayalıkların dibinde kaybolduğu ve ölümünün bu şekilde gerçekleştiğine inanıldığı, türbesinin de bu kayanın üzerine inşa edildiği ifade edilmektedir (Bayram, 1986, s. 78; Berkli, 2014, s. 81).

Don değiştirme motifiyle öne çıkan isimlerden biri de Hacı Bektaş Veli'dir. O, Anadolu'ya gelirken güvercin şekline girmiş ve bunu haber alan erenlerden Hacı Doğrul (Tuğrul) şehre girişini engellemek için onu doğan kuşu kılığına girerek karşılamıştır (Ocak,

2018, ss. 219-220; Gültepe & Berkli, 2021, s. 516). Bu durum şamanların koruyucu ruhları olan hayvanların biçimine girerek bu yolla savaştıklarını anlatan benzer anlatılarla örtüşmektedir.[142]

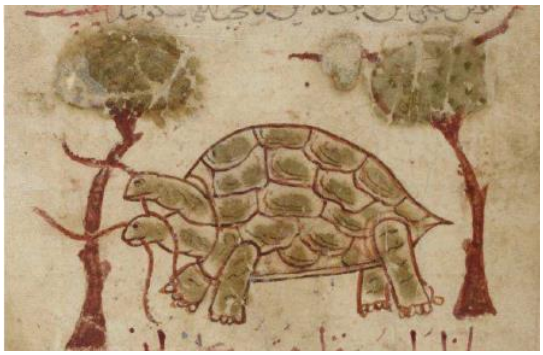
Tasavvufta hayvan imgesi, nefsin sembollerinden biri olarak kabul edilir ve tasavvuf ehli kişiler, bu "nefs hayvanı"nı evcilleştirerek kâmil insan olma arzusunu taşırlar (Kocabıyık, 2015, ss. 229-231). Bu bağlamda velilerle hayvanlar arasındaki ilişki, bireyin nefsiyle olan münasebetini yansıtmaktadır. Hacı Bektaş Veli'nin bir tarikat mensubu tarafından yapılan ve aslı Hacıbektaş'taki müzede bulunan, kucağında bir karaca/geyik (ve aslan) bulunan tasviri bu açıdan önem taşımaktadır (Ocak, 2018, s. 215) (Şekil 235). Tasvirde Hacı Bektaş'ın yüzündeki ifade, nefsi üzerindeki hâkimiyeti kazanmış bir kimsenin iç huzurunu ve güvenini yansıtırken; kucağındaki yabani hayvanların uysallığı da bu hâkimiyetin bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu resim, bu anlamda nefis mücadelesinde kazanılan bir zaferin sembolik temsili olarak yorumlanmaktadır (Kocabıyık, 2015, s. 215).

Velî zâtların hayvanlarla kurduğu ilişkilerde -ister dostluk temelli olsun, isterse dönüşüm yoluyla şekillensin- nefsin sembolü olarak kabul edilen hayvan üzerindeki hâkimiyet ve kontrol belirleyici bir öneme sahiptir. Kontrol altına alınan hayvan/nefs, velînin bir keramet göstergesi olarak hayvana dönüşümünü mümkün kılar; diğer bir ifadeyle, formlar arasındaki sınırların aşılmasına olanak tanır. Biyolojik metamorfozun hormonal sistem aracılığıyla gerçekleşmesine benzer şekilde, velînin dönüşümünü sağlayan da nefsiyle giriştiği mücadeleden galip çıkmasıdır. Bu mücadele sonucunda nefsini, yani sembolik hayvanını kontrol etmeyi öğrenen kişi, âdeta bir kozadan dönüşüm kabiliyetiyle çıkan varlığa benzetilebilir. Sembolik anlamları göz ardı etmeden ifade edilecek olursa, kişiyi dönüştüren unsurun bizzat kendi nefsi olduğu dahi söylenebilir. Tasavvuf yolculuğu, velî zâta öncelikle vahşi, söz dinlemez ve güçlü yönleriyle hayvan metaforuyla temsil edilen nefsin kontrolünü sağlamasını öğütler. Bu süreci başarıyla tamamlayan kişi için, kendi denetiminde olan bu sembolik hayvana dönüşmek artık tehlike arz etmeyen bir hâl alır.

[142] "Yakutların inançlarına göre ije kıul'ın ölümü şamanın ölümü demektir. İki rakip Şamanın ije kıul'ları birbiriyle mücadele ederler, ije kıul'ın başına gelen şamanın da başına gelir. İje kıılı mağlup olan şaman rakibine mağlup olur. Bu 'hayvan-eş'ler hakkındaki inanç Yakutlara mahsus değildir. Bu 'eş-ruh'lar ve mücadeleleri Sagay kamlarından Topçan adlı bir Şamanın Katanov tarafından 1889 yılında tespit edilen menkıbesinde tasvir edilmektedir. Bu menkıbeye göre "Sır ırmağında 55 yıl önce Topçan adlı bir kam vardı. Bu kam bir gün ayin yaparken gördü ki Kezek Tağ denilen dağın tepesinde biri gök, biri kara boğanın birbirine tos vurarak kavga ediyorlar. Gök boğa kara boğayı son derece yormuştu. Bunu gören Topçan gök boğayı vurdu, gök boğa yere yuvarlandı ve kurt suretine girip şimale doğru kaçtı. Gök boğa kam Kecük, kara boğa ise kam Topçan idi." Bu menkıbedeki iki boğa iki şamanın 'hayvan suretinde tecessüm eden eş'leridir ki Şamanizmdeki ije kıul'ın benzeridir. Menkıbenin sonunda Kecük Şamanın bu hadiseye mütaakip yaralanarak yatağında yattığı söylenmektedir." (İnan, 1998, s. 459).

Şekil 231

Yedinci Hane'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden



(Karabulut, 2019, s. 132)

Şekil 232

İkinci Hane'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden



(Karabulut, 2019, s. 135)

Şekil 233

Nesre Hanesi'nin Cini, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden



(Karabulut, 2019, s. 151)

Şekil 234

Cephe Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden



(Karabulut, 2019, s. 153)

Şekil 235

Güneşin Terazi Burcundan Akrep Burcuna Geçişindegörülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden



(Karabulut, 2019, s. 214)

Şekil 236

Güneşin Yay Burcundan Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden



(Karabulut, 2019, s. 222)

Şekil 237

Güneşin İkizler Burcundan Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin Dekaikü'l-Hakaik (1272) Adlı Eserinden



(Karabulut, 2019, s. 234)

13. yüzyılda Anadolu'da astroloji, hem halkın hem de başta sultan olmak üzere saray erkânının önem verdiği, devri için popüler sayılabilecek konular arasındadır. Siyasi ve askeri adımları atmadan önce geleceğe dair bilgi sahibi olma düşüncesi astroloji konusunu devri için önemli kılmıştır. Böylece müneccimlik de itibarlı bir meslek haline gelmiştir. Konuyla ilgili olarak aynı zamanda sultanın müneccimi de olduğu düşünülen Nasreddin Sivasi'nin Anadolu Selçuklu sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf ettiği *Dekaikü'l-Hakaik* (1272) adlı eseri Anadolu'da (Aksaray'da) üretilmiş önemli el yazmalarından biridir.[143] Eserin bilinen tek nüshası Paris BN'de Persian 174 numarasıyla kayıtlara geçirilmiştir. Astroloji, melekler, tılsımlar ve büyü konularını içeren eser, metinden yola çıkılarak resimlendirilmiştir. Eserde metni birebir yansıtan tasvirler olduğu gibi nakkaş(lar)ın hayal gücüne özgü biçimlendirmeler de söz konusudur (Karabulut, 2019, s. 44, 241). Elyazmasındaki figürlerin büyük oranda insan ve hayvan formlarından türetilerek geliştirildiği görülmektedir. Baş, kanat, boynuz ve kuyruk gibi uzuvların birbirine karıştırılması ya da birleştirilmesi ile birlikte; baş, el ve ayak gibi bazı organların sayısının arttırılması yoluyla mevcut varlıklar metamorfoza uğratılmış ve bu dönüşüm sonucunda astral anlamlar taşıyan yeni biçimler meydana getirilmiştir.

Eserde yer alan insan-hayvan karışımı figürlerin, melek ve cin tasavvurlarıyla birlikte, ay ve güneş burçlarındaki değişimlerin betimlenmesini ve gezegenlerin görselleştirilmesini de içeren bir düşünce sisteminin ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Bu amaçla organların karıştırılması ve çoğaltılması hatta çoğaltılan organların da farklı hayvanların uzuvlarıyla çeşitlendirilmesi gibi yöntemlerle pek çok metamorfik varlık üretilmiştir. Örnek vermek gerekirse, çift başlı

[143] "XIII. yüzyılda Anadolu'da üretildiğini bildiğimiz üç resimli elyazma bulunmaktadır. Bunlardan ilki El-Cezeri'nin *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)* isimli eseridir. Artuklu hükümdarının isteği üzerine üretilen resimli elyazma, çeşitli alet tasarımlarını gösteren resimleri ile dikkat çeker. TSMK Ahmed III Koleksiyonu'nda yer alan ve Diyarbakır'da Artuklu Sarayı'nda üretildiği bilinen bu nüsha, 1206 yılına tarihlenmektedir. Bir diğer el yazma ise XI. yüzyılda Ayyuki tarafından yazılan ve XIII. yüzyılda el-Hoyi tarafından Konya'da resimlendiği düşünülen *Varka ve Gülşah'*tır. Bu iki eser konuları ve üretildiği merkezler açısından farklılık göstermekle birlikte Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi'*ne öncülük etmeleri bakımından önem taşımaktadır." (Karabulut, 2019, ss. 242-243). Ayrıca El-Cezeri'nin eserinde çift başlı kartal ve ejder tasvirleri yer almaktadır.

tasvir edilen figürler arasında insan, kaplumbağa, yılan, kuş, geyik, tavus kuşu ve koç gibi hayvanlar yer almaktadır. Ayrıca çok başlı, çok kollu ve kanatlı insan figürleri de çoğunluktadır. El ve kola sahip olan yılan ve geyik, insan başlı balık ve yengeç, başının yerinde beş yılan bulunan insan, dört ayaklı kuş, ejder kuyruklu kentauros ve grifon, dört bin gözü ve ağzı bulunan bir cin, çift başından biri insan biri keçi biçiminde olan yaratık gibi fantastik figürler son derece dikkat çekicidir (Karabulut, 2019, s. 247) (Şekil 236-242).

Tasvirlerin üslubunda Bizans, Yunan ve Hint gibi farklı kültürel kaynakların etkili olduğu düşünülmektedir. Nitekim İslam sanatında çok kollu figürlere pek rastlanmaz (Canby vd., 2022, s. 213). Emel Esin, eserdeki asvirlerde Doğu Asya etkisine dikkat çekmektedir. Eserdeki çoğaltılmış uzuvlara sahip figürleri Budist ikonografisindeki Avalokitesvara adlı bodhisattva betimlemelerine benzetmektedir. Bu çok başlı ve çok kollu melek figürlerinin, özellikle Budist sanatındaki benzer örneklerle ilişkili olabileceği belirtilmiştir. Eserdeki hayvan figürleri ise Orta Asya hayvan üslubunun bir devamı niteliğinde olup iç içe geçmiş ve karmaşık formlarda resmedilmiştir. Türk sanatındaki astrolojik konulu tasvirlerin prototipi olarak değerlendirilen Nasreddin Sivasi'nin tezkiresi, hem konu hem de üslup bakımından Kazvinî'nin *Acâibü'l-Mahlûkāt* adlı eseriyle benzerlik göstermektedir (Esin, 1963, ss. 563–564).

Şekil 238

Horoz Figürlü Mezartaşı, Tokat Müzesi

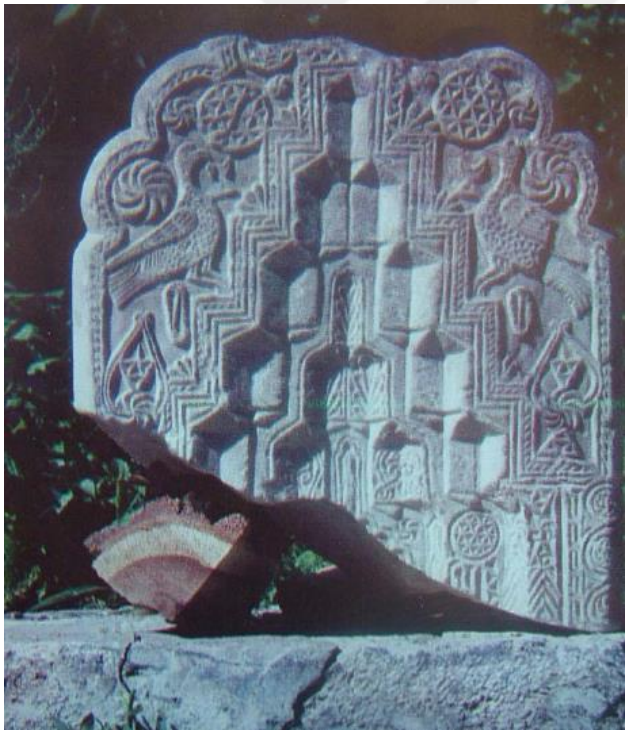


(Berkli, 2007b, s. 411)

Mezar taşları, birer sanat eseri olmalarının yanı sıra ait oldukları toplumun inanç ve kültür dünyasını yansıtarak sanat geleneğinin de bir devamı olarak değerlendirilirler (Karamağaralı, 1971, s. 75). Anadolu'da çeşitli bölgelerde figürlü mezar taşlarının varlığı bilinmektedir. Müslüman Türk mezarlarında görülen çift başlı kuş motiflerinin ongun niteliğinde olduğu veya astrolojik bir sembol olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Eski Türklerde, horoz figürünün hükümdarın ruhunu temsil ettiğine inanılmaktadır. Hunlara ait kurganlarından çıkarılan lahit üzerine deriden aplikasyon yapılmış çift başlı birer horoz figürü, bu geleneğin köklerinin eskiye dayandığını göstermektedir. İslamî döneme gelindiğinde ise horoz, Bektaşî tarikatında tarikat şeyhini sembolize etmektedir (Berkli, 2007b, ss. 180-181). Ayrıca Zerdüştlükte ateşi sembolize ettiği, Orta Asya'da dört mevsimde kesilen dört kurbandan biri olduğu ve Cem ayinlerinde horoz kurbanının devam ettiği bilgileri de kaynaklarda geçmektedir (Karamağaralı, 1971, ss. 92-93). Tokat Müzesi'nde bulunan ve Mahmud el-Kasımi'ye (826/1422) ait olduğu belirtilen çift başlı horoz figürlü mezar taşının, sözü edilen bu sembolik anlamları taşıdığı düşünülmektedir (Şekil 243).

Şekil 239

Kuş Figürlü Mezar Taşı, Sivas Müzesi



(Berkli, 2007b, s. 411)

Türklerde mezar taşlarında yer alan kuş figürleri, öldükten sonra ruhun kuş formunda bedeni terk ettiğine dair inancın sanatsal bir yansıması şeklinde değerlendirilebilir. Ruh ile kuş arasındaki ilişki çok eskiye dayanmakta olup ölen kişinin ardından söylenen ve Göktürk Kitabeleri'nde de geçen "kuş olup uçtu" ifadesi, bu anlayışın yazılı belgelerdeki önemli örneklerinden biridir.

Sivas Müzesi'nde bulunan figürlü mezar taşında tarih ve isim bilgisi yer almaz (Şekil 244). Şahidenin hem tepeden hem de alttan kırık olduğu görülmektedir. Taşın köşelerinde birer güvercin motifi yer almaktadır. Güvercinin hafif kıvrık gagası, küçük başı, kısa bacakları, tombul gövdesi ile tüy ve kanatları gibi tüm ayrıntıları seçilebilmektedir. Kalan boşluklarda ise çarkıfelek motifleri ile küçük yıldızlardan oluşan irili ufaklı rozetler yer almaktadır (Karamağaralı, 1971, s. 77).

Osmanlı dönemi.

Osman Gazi'nin kurucusu olduğu Osmanlı Devleti, Türk tarihinin en uzun ömürlü devletlerinden biridir. 1299 yılında Söğüt'te kurulan bir batı Anadolu beyliği olan Osmanlılar, kısa süre içerisinde Bizans üzerine uyguladıkları gaza faaliyetleri neticesinde topraklarını genişletmiş ve Balkanlara yayılmışlardır. Devlet kurulduktan yaklaşık yüz sene sonra Yıldırım Beyazıt Devri'nde hem önemli bir Balkan devleti olmayı hem de büyük oranda Anadolu Türk birliğini sağlamayı başarır. Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde İstanbul'u fethederek bir imparatorluğa dönüşen Osmanlılar, Yavuz Sultan Selim Dönemi'nde Suriye, Mısır ve Hicaz bölgesini fethederek İslam topraklarını birleştirmiş, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde ise hem Akdeniz hâkimiyeti sağlanmış hem de dünya siyasetinin en önemli imparatorluklarından biri hâline gelinmiştir. Bu süreç tarihçiler tarafından Osmanlı'nın klasik çağı olarak nitelendirilmiştir (İnalcık, 2003, ss. 9-10).

> Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve yükseliş çağı, "klasik" olarak tanımlanacak olan temelleşmiş ve yerleşmiş siyasi, bürokratik, dinî vb. düşünce sistemiyle genel Osmanlı tarihi içinde farklı bir hüviyete sahiptir. Bu dönem esas itibarıyla 19. asırda yoğunlaşan Avrupa'nın gücü karşısında bir kırılma olduğu ve Osmanlı tarihinde bir kopuş yaşandığı zamana kadar uzanır. İşte bu kopuş, geleneksel ve modern olmak üzere iki büyük kategoriye bölünür. (Emecen, 2016, s. 3).

II. Viyana Kuşatması'ndan sonra yaşanan siyasi gelişmeler neticesinde ise Avrupa devletleri karşısında askeri ve iktisadi bakımdan geride kaldıkları tespitini yapan Osmanlılar, devletin yıkılacağı 1922 tarihine kadar sürecek ve şiddetini gittikçe arttıracak bir Batılılaşma hamlesi başlatacaklardır. 19. yüzyılda Fransız ihtilalinin yaydığı milliyetçilik akımın etkisiyle Sırp, Yunan, Bulgar, Arnavut ve Arap gibi etnik unsurların İmparatorluktan ayrılma girişimlerinde bulundukları görülür. Devlet, 1911 yılından itibaren başlayan ve peş peşe ortaya çıkan Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı neticesinde yıkılacaktır. Altı yüzyıldan daha uzun bir süre Balkanlar, Doğu Avrupa, Anadolu, Arabistan ve Kuzey Afrika topraklarında hüküm süren Osmanlılar, askeri ve siyasi alanda kazandıkları büyük gücün yanında bu kadim coğrafyadaki bilimsel, sanatsal ve kültürel mirasın koruyucusu, aktarıcısı ve geliştiricisi olmuşlardır.

Selçuklu ve Beylikler Devri sanatının devamı niteliğinde olan Osmanlı Dönemi sanatı, başta mimari olmak üzere Türk sanat ve üslup anlayışının tarihsel süreç içerisinde zirve

eserlerinin ortaya konulduğu dönemi temsil eder (Berkli, 2011, s. 174). Osmanlı Dönemi'nde gelişme gösteren başlıca sanat dalları arasında minyatür, hat, çini, seramik, maden işleri, ciltçilik, maden işlemeciliği, cam işleri, halı ve kumaş sanatlarını saymak mümkündür.

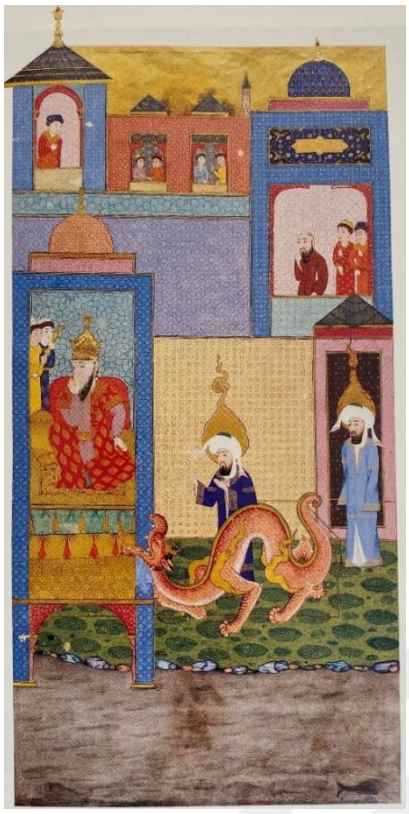
Türk resminin ilk örnekleri arasında, Doğu Türkistan'daki Uygur şehirlerinde 8. ve 9. yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheist duvar resimleri ile minyatürler yer almaktadır (Berkli, 2010, s. 158). İslam sanatının bilinen ilk minyatürlü yazmaları, 11. yüzyıl sonlarında Fatımiler dönemine ait olduğu düşünülmektedir. 11. ve 12. yüzyıllarda, Selçukluların İslam dünyasındaki etkisinin artmasıyla resim sanatı da önemli bir gelişme göstermiştir. Osmanlı minyatür sanatına dair günümüze ulaşan ilk örneklerin ise 15. yüzyıl sonlarına ait olduğu bilinmektedir. Osmanlı minyatür sanatının erken dönem örneklerinde, Selçuklu, Timurlu ve Türkmen minyatürlerinin etkilerinin görüldüğü söylenebilir (Mahir, 2018, ss. 31-39).

Minyatür, "yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimleri" olarak tanımlanmaktadır. Osmanlı döneminde aynı kavram için tasvir veya nakış terimleri de kullanılmaktadır. Kitap sanatının icra edildiği yerler nakkaşhaneler olup, bu atölyelerde çalışan nakkaşlar, yazma eserlerde müzehhiplik (bezeme), musavvirlik (resimleme), cetvelkeşlik (metinleri sınırlayan cetvellerin çizilmesi), renkzenlik (boyaların hazırlanması) gibi birçok aşamadan sorumluydular (Mahir, 2018, ss. 15-18). Osmanlı minyatür sanatının gelişimi altı evrede incelenmektedir: 1. Oluşum evresi (II. Mehmed, II. Bayezid ve I. Selim dönemi, 1451-1520); 2. Geçiş evresi (I. Süleyman ve II. Selim Dönemi, 1520-1574); 3. Klasik evre (III. Murad ve III. Mehmed dönemi, 1574-1603); 4. Geç Klasik ve Duraklama evresi (17. Yüzyıl, 1603-1700); 5. İkinci Klasik evre ya da Neo-Klasik evre (III. Ahmed dönemi ve 18. Yüzyılın ilk yarısı, 1700-1750); 6. Osmanlı minyatürünün sonu (19. Yüzyılın sonuna kadar, 1750-1900) (And, 2021, s. 36).

Osmanlı döneminde gerçekleşen sanatsal faaliyetler arasında minyatür sanatı, konumuz açısından önemli unsurlar içermektedir. Edebî, dinî, bilimsel, kozmolojik pek çok anlatı ya da ansiklopedik bilginin resimlendiği minyatürlerde, metamorfoz konusuna ilişkin örneklerin yer aldığı görülmektedir. Bu örnekler, doğrudan veya dolaylı olarak dönüşüm bağlamında ele alınmış ve konuya ilişkin yaklaşımımız, bu eserler üzerinde de uygulanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, minyatürlerde fantastiği oluşturan temel yapılardan biri olan formların dönüşümü, diğer bir ifadeyle metamorfoz yoluyla yaratılan hayali varlıkların tasvirlerine dikkat çekilmiştir. Ayrıca, Hz. Musa'nın asasının yılana dönüşmesi, Geyikli Baba'nın dönüşüm hayvanı olarak kabul edilen geyikle ilişkisi, Hârut ve Mârut kıssasında kadının yıldıza dönüşmesi, Mehmet Siyah Kalem'in cin tasvirleri ve minyatürlerde yer alan pek çok metamorfik unsur da dikkat çekici özellikler taşımaktadır.

Şekil 240

Hz. Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi, Zübdetü't-Tevarih, TİEM 1973



(And, 2018, s. 165)

Şekil 241

Hz. Musa ile Uc, Falname, TSM 1703



(And, 2018, s. 171)

Biyolojide kullanılan bir terim olarak metamorfoz canlıların dönüşüm geçirmesi bakımından bilimsel bir gerçekliğe işaret etmektedir. Bu dönüşüm hâlinin sanatta ve edebiyatta bir şeyin başka bir form ve görünüm kazanması bakımından ele alınması ise onun olağandışı yönüne işaret eder. Bu bakımdan mucize ve metamorfoz, hadiselerin akışındaki olağandışılıkta birleşen bir yöne sahiptir diyebiliriz.

Tevrat'ta ve *Kur'ân-ı Kerîm'*de Hz. Musa ile ilgili bazı mucizevi olaylar geçmektedir. Bunlardan metamorfozla ilgili olanlar arasında asanın dönüşümü, Yed-i beyza[144] (elinin beyazlaması), tatlı suyun acı suya dönüşümü ve nehir sularının kana dönüşmesini saymak mümkündür. Asanın yılana dönüşmesi ve beyaz el mucizesi ilahi iradenin delili olarak gerçekleşen dönüşümler arasındadır (Taşdoğan, 2023, s. 12). Mucizeye göre, Hz. Musa'nın elindeki asa, yılana veya ejderhaya dönüşmektedir. Hz. Musa'ya inanmayan Firavun, ondan bir mucize göstermesini ister. Bunun üzerine Hz. Musa asasını yere atar ve asa, iri gövdeli bir ejderhaya dönüşür. Firavun'un askerleri korkup kaçmaya başlayınca Firavun, Hz. Musâ'dan bunu durdurmasını ister. Hz. Musa da ejderhayı yeniden asaya dönüştürür (And, 2018, s. 167).

Hz. Musa'nın asasının yılana dönüşmesi hadisesi, *Kur'ân-ı Kerîm*'de Şuara suresi 32, Taha suresi 20-21, Kasas suresi 31, Neml suresi 10, Araf suresi 107. ayetlerde yer almaktadır. Aynı konu, *Tevrat*'ta ise Mısır'dan Çıkış 4/1-4 ve 7/8-12 bölümlerinde geçmektedir. Ayetlerde geçen bu dönüşümün, olağanüstü bir duruma işaret ederek mucize[145] göstermenin bir aracı olarak metamorfozu örneklendirdiği söylenebilir.

Asanın yılana dönüşmesine ilişkin minyatürler, Zübdetü't-Tevarih'in üç nüshasında da yer almaktadır. Bu minyatürlerde Hz. Musa, kardeşi Hz. Harun ile birlikte tasvir edilmiştir (And, 2018, s. 167) (Şekil 245). Hz. Musa'nın mucizelerinden biri de "Uc" adıyla anılan devi yok etmesidir. Söz konusu dev, İsrailiyat kaynaklı efsanevi bir yaratık olan Uc b. Unuk'tur. Uc'un denizde yürüdüğünde suyun yalnızca topuğuna kadar yükseldiği, ağladığında ise gözyaşlarının bir nehir oluşturduğu anlatılır. Günde bir veya iki fil yiyen Uc, balığı denizden çıkarıp güneşte kızartarak yer ve yılda iki kez uyumaktadır. Rivayetlere göre Nuh Tufanı'ndan kurtulanlar arasındadır. Uc, İsrailoğullarını yok etmek amacıyla dağdan büyük bir kaya kopardığında, Allah hüdhüd kuşunu göndererek bu kayayı deler ve kayayı Uc'un başına gerdanlık gibi geçirir. Bunun üzerine Hz. Musa, asasıyla Uc'un topuğuna vurmuş ve dev

[144] Hz. Musa'nın elinin beyazlaması mucizesi (Yed-i Beyza): *Kur'ân-ı Kerîm*'de Şuara 33, Taha 22-23, Kasas 32, Neml 12, Araf 108. ayetlerde geçmektedir. Hz. Musa'nın koynuna sokup çıkardığı elinin renginin değişmesi de yine mucize temelli metamorfoz örneği olarak değerlendirilebilir.

[145] Ayrıca *Tevrat*'taki ifadelerde Hz. Musa'nın asası yılana dönüştükten sonra Firavun'un adamlarının da büyü yoluyla ellerindeki asaları yılana dönüştürdükleri ancak Hz. Musa'nınkinin onları yuttuğu geçmektedir. Bu açıdan buradaki asıl mucizenin Hz. Musa'ya ait asanın diğerlerini yutması olduğu da öne sürülmüştür (Taşdoğan, 2023, s. 16).

ölmüştür. Uc'un ölüsü Nil üzerinde köprü olarak kullanılmıştır. Falname'de yer alan bir minyatürde Hz. Musa ile Uc'un hikâyesi resmedilmiştir; burada Uc'un boynunda kaya gerdanlık şeklinde durmakta ve Hz. Musa'nın boyunun Uc'un yarısı kadar olduğu görülmektedir (And, 2018, s. 168; Bozkurt, 2012, ss. 34-35) (Şekil 246).

Şekil 242

Abdülkadir-i Geylani'nin Doğan Kuşu Mucizesini Temsil Eden Bir Cam Altı Resmi



(Aksel, 2015, s. 150)

Bir cam altı resminde görülen doğan kuşu, metamorfoz konulu bir hikayenin temsili görselidir. Hikâyeye göre Abdülkadir-i Geylani'nin annesi, çölde bir kaynaktan su alırken karşısına iri yarı ve korkunç görünümlü bir adam çıkar ve kendisine saldırır. Bunun üzerine Ümmü'l-hayr Fatıma, adamdan kaçarken gökte büyük bir doğan kuşu belirir ve adamı gagalamaya başlar. Adam kaçarak kendini zor kurtarır. Kuş ise kadının başörtüsünü kaparak ortalıktan kaybolur. Daha sonra kadın bu olayı oğluna anlatır. Doğan kuşunun onu kurtardığını ve giderken de başındaki örtüyü kaptığını söyleyince Abdülkadir-i Geylani koynundan bir örtü çıkarır ve annesine gösterir. Bu örtü o gün annesinin başındaki örtünün aynısıdır. Bunun üzerine annesi oğlunun keramet sahibi biri olduğuna inanır (Aksel, 2015, ss. 149-150). Çifte doğan kuşunun yer aldığı yazıyla yapılmış camaltı resmi metamorfoz konulu bu hikayeye dayanmaktadır (Şekil 247). Abdülkadir-i Geylani, zor durumda kalan birini/annesini kurtarmak için kuş biçimine girmiştir.

Şekil 243

Le Navigationi et Viaggi Fatti Nella Tvrchia'da Geçen Geyikli Baba Tasviri



(Geyikli Baba, 2023)

Türk mitolojisinde ve masallarında önemli bir yeri olan geyik, Türklerde kutsal sayılan hayvanlardan biridir (Ögel, 2014a, s. 619). Çok eski devirlerden beri geyik, ebedi hayatın ve ölümsüzlüğün sembolü olarak görülmüştür (Çoruhlu, 2024b, s. 163). Anadolu'da basılan Mevlid kitaplarının sonlarında *Hikâye-i Geyik* adlı destanlar yer almakta ve bu hikâyelerde "okla yaralanan geyik kaybolunca, aynı yerden yaralı bir dervişin ortaya çıktığı" geyik donuna girmiş dervişler bulunmaktadır. Geyiğin şamanların ve dervişlerin ervahı/eş ruhu olduğuna inanılmaktadır. Ögel (2014b), Geyikli Baba anlayışının köklerinin bu düşüncede yatmakta olduğuna işaret etmiştir (s. 135). Geyikli Baba'nın geyik postu giydiği ve dervişleriyle birlikte geyiklere bindiği kaynaklarda geçmektedir. *Le Navigationi et Viaggi Fatti Nella Tvrchia'da* geyiğiyle birlikte çizilen bir Geyikli Baba tasviri yer almaktadır (Şekil 248).

Menkıbelerde geyik donuna girmiş velilerin bir kılavuz veya yol gösterici işlevleriyle öne çıktıkları görülür. Ahmet Yaşar Ocak (2018), geyik ve evliyalık arasındaki ilişkinin köklerinde hem Buda'nın biçimine girdiği hayvanlardan biri olan hem de onun ötesinde Buda'yla özdeşleştirilen hayvanlardan biri olan geyik sembolizminin yattığını belirtir (s. 214).

Geyikli Baba, Orhan Bey zamanında Hoy'dan (Azerbaycan) Anadolu'ya gelen bir derviştir. Bir rivayete göre, sırtında bir çınar ya da kavak fidanıyla Orhan Gazi'nin yanına gelmiş ve uzun ömrü temsil eden bu fidanı bahçeye dikerek oradan uzaklaşmıştır. Bu menkıbeyi nakleden kaynaklara göre, Geyikli Baba'nın bu davranışı Osmanlı Devleti'nin kutsiyetine ve uzun ömürlü olacağına işaret etmektedir (Ocak, 1996, ss. 45-47; Demir Solak & Berkli, 2023, s. 179).

Şekil 244

İnsan Yüzü Yerine Çiçek Konan Minyatürler, Al-Dur-al-Muazzam, CBL, 444



(And, 2021, s. 30)

Osmanlı minyatürlerinde insan yüzleri genellikle gerçeğe uygun biçimde tasvir edilmiştir. Ancak bazı minyatürlerde -diğerlerine kıyasla daha az sayıda- insan yüzü yerine çiçek motifi kullanılmıştır. Kıyametle ilgili sahneleri konu alan bu minyatürlerde, insan figürlerinin baş kısmının çiçek biçiminde betimlendiği görülmektedir (Şekil 249). Metin And'a göre, bu durum dinî bir yasak olmamasına rağmen, sanatçıların konuya yönelik çekingenliğinden kaynaklanmaktadır (And, 2021, s. 31). Sanatçıların dinî hassasiyetler nedeniyle insan yüzünü doğrudan tasvir etmekten kaçınarak, yüzün bulunduğu baş kısmını çiçekle dönüştürmeleri, insan-bitki metamorfozu bağlamında değerlendirilebilecek özgün bir görsel ifade biçimi ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 245

Hârut ve Mârut, Kıyamete Kadar Kalacakları Kuyuda, Falname, TSM H. 1703



(And, 2018, s. 280)

Kur'ân-ı Kerîm'in Bakara Suresi 102. ayetinde adı geçen Hârut ve Mârut, İslam öncesi bazı metinlerde de yer alan anlatılara göre, Allah tarafından sınamak amacıyla yeryüzüne insan biçiminde gönderilen iki erkek melektir. Rivayete göre, karşılarına Zühre adında bir kadın çıkar ve onlar da kadına sahip olmayı arzularlar. Kadın, Allah'a ortak koşmaları karşılığında bu arzularını gerçekleştireceğini söyler; ancak melekler bunu reddeder. Ardından kadın, bir çocuk getirip öldürmelerini ister; bu da kabul görmez. Son olarak elinde içkiyle gelir ve meleklerden içkisini içmelerini talep eder. Melekler kabul eder fakat içkinin etkisiyle çocuğu öldürüp kadınla birlikte olurlar. Melekler içkinin etkisinden kurtulunca, kadının isteklerinin tamamının gerçekleştiğini fark ederler. Bunun üzerine imtihan için gönderildikleri dünyada mı, yoksa ahirette mi cezalarını çekecekleri sorulur; melekler bu dünyayı seçerler ve kıyamete kadar baş aşağı asılı kalacakları Babil kuyusuna hapsedilirler. Kadın ise gökyüzüne çekilerek Zühre yıldızına dönüştürülür (Demirci, 1997, ss. 262-264). Hârut ve Mârut büyü ile ilişkilendirilen iki melektir ancak büyüyü karı kocanın arasını açmak ve insanlara zarar vermek gibi kötü amaçlarla kullandıklarından dünya hayatında hezimete uğrarlar.

Başka bir rivayete göre Zühre ismindeki kadın, Hârut ve Mârut'tan gökyüzüne çıkmanın sırrını öğrenmiştir ve onların büyüsünü kullanıp göğe yükselerek Zühre yıldızına dönüşür. Yine bu nedenle Hârut ve Mârut cezalandırılarak baş aşağı vaziyette Babil'de bir kuyuya sarkıtılmışlardır (And, 2018, s. 284).

Hârut ve Mârut tasvirleri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan 8 adet Acâib'ül Mahlûkât'ta (H. 406, R. 1659, H. 403, H. 400, H.405, H. 410, R. 1661, H. 402) ve 2 adet Falnâme'de (H.1702 ve H. 1703) yer almaktadır. Mevcut tasvirlerde Hârut ve Mârut baş aşağı kuyuya sarkıtılmış şekilde tasvir edilmiştir (Tanrıver Celasin, 2021, ss. 285-296) (Şekil 250). Tasvirlerde imtihan edildikleri kadına ilişkin bir betimleme yer almasa da kıssadaki dönüşüm motifinin insan/kadın ve kozmik varlık/yıldız arasında gerçekleşmesi bakımından metamorfoza örnek teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

Şekil 246

1582 Şenliği'nde Şekerden Hayvanların Geçişi, Surname, TSM H. 1344



(And, 2020, s. 112)

Osmanlı Şenlikleri'nde şekerden yapılmış üç boyutlu tasvirler son derece dikkat çekicidir. And (2020), bu tür tasvirlerin mermer, taş ve maden gibi kalıcı malzemelerden yapıldığını ve bu ürünlerin heykel kapsamında sayılabileceğini ifade eder. Bu tasvirler, kalıcı olmayan kâğıt, bez veya şekerden de yapılmakta olup şenliklerdeki geçit töreninde seyirlik bir objeye dönüştükleri anlaşılmaktadır (s. 109). Şekerden yapılmış ve üzeri boyanmış bu heykel formundaki üç boyutlu tasvirler arasında insanlar, hayvanlar, yaratıklar ve eşyalar bulunmaktadır. Bunlar büyüklük bakımından tek kişinin taşıyabileceği ebatta olduğu gibi daha büyük boyutlarda olup birden fazla kişiyle ya da çeşitli tören arabalarıyla taşınanları da vardır. *Surname*'de yer alan minyatürde 1582 Şenliği'nde, şekerden yapılmış bu hayvanların geçişi tasvir edilmiştir (Şekil 251). Minyatürde yer alan geçit alanındaki heykeller arasında insan yüzlü, kuş bedenli mitolojik bir hayvanın kucakta taşındığı görülmektedir. İnsan başı, kuş vücudu, şişkin gövdesi, kapalı kanatları ve başında üç dilimli tacıyla bunun bir harpi/siren tasviri olduğu söylenebilir. And, bu tasviri Burak benzeri efsanevi bir hayvan olarak tanımlamaktadır. Diğer hayvan figürleri arasında at, zürafa, tavus kuşu, ördek, fil ve balık gibi

natüralist tasarımlar mevcuttur. Minyatürde yer almayan ancak şenliklerde bulunduğu kaynaklarda geçen metamorfik sayılabilecek diğer tasarımlar arasında ise, deniz canavarı, deniz kızı, boynuzlu ve insana benzeyen şeytan figürü gibi heykeller yer almaktadır (And, 2020, s. 110).

Minyatürde dikkat çekici diğer bir unsur ise At Meydanı'ndaki yılanlı sütundur. Tarihsel verilere göre Perslerle Yunan Kent Devletleri arasında yapılan savaşta Yunanlılar, galibiyet nişanı olarak Yılanlı Sütun'un da bir parçası olduğu üç ayak düzeneğini Apollon Tapınağı'na sunmuşlardır. Bu düzenek daha sonra İmparator Konstantin tarafından 324 yılında İstanbul'a getirilmiştir. Sözü edilen adak anıtın parçaları arasında üç yılandan oluşan bir sütun, bir üç ayak ve altından bir kazan bulunur. Bu parçalardan yalnızca Yılanlı Sütun kalmış olup günümüzde başları kopmuş bir biçimde Sultanahmet Meydanı'nda bulunmaktadır. Türk kaynaklarında sütundan "tunçtan bir ejderha, tunç ejderler, üç ejder misali, üç başlı ejderha, peyker-i ejder, yılanlar tılsımı, yılan resmi, marlı direk, burma direk ya da burmalı sütun" gibi isimlerle söz edilmektedir (Baran Çelik, 2013, ss. 24-26). Figür, birbirine dolanmış biçimde tek bir vücutta üç başlı bir yılan görünümü sunmaktadır. Bu eserle Apollon'un üç başlı bir yılanı öldürdüğü mitolojik anlatıya gönderme yapıldığı düşünülmektedir.

Şekil 247

Şah Kulu İmzalı Peri, 1540-50, WFGA



(Bağcı vd., 2019, s. 234)

Osmanlı sanatının klasik çağını biçimlendiren en ünlü ressamlardan biri Şah Kulu (963/1556)'dur. Şah Kulu, kalem-i siyahi tekniğiyle saz üslubunda[146] yaptığı resimlerle tanınmaktadır. Osmanlı Sarayı'nda yer alan nakkaşlar cemaatinin birinci sırasında olduğu kayıtlarda geçmektedir. Tebriz'den sürgün edilerek Amasya'ya oradan da Kanuni Sultan Süleyman zamanında saraya gelen Şah Kulu'nun sarayda özel atölyesi de bulunduğu ve bu atölyenin zaman zaman padişah tarafından ziyaret edildiği belirtilmiştir (Bağcı vd., 2019, s. 233).

"Amel-i Şah Kulu" imzasını taşıyan peri/melek resmi günümüzde Washington Freer Gallery of Art'da bulunmaktadır (Şekil 252). 1520-1556 yıllarına tarihlendirilen eserin Sultan Süleyman'a bayram nedeniyle hediye edilmek üzere hazırlandığı tahmin edilmektedir. Resimde kanatları açık vaziyette uçmakta olan bir peri tasvir edilmiştir. Başında süslü bir taç vardır; çekik gözleri ve omuzlarına inen siyah saçları belirgindir. Kulağında küpe, boynunda iki kolye, ellerinde de değerli yüzükler takılıdır. Dar uzun kollu bir entari üzerine önden düğmeli kısa bir kaftan giyinmiş biçimde tasvir edilmiştir. Kuşak bağları belinden sarkarak havada dalgalanmaktadır. Sağ elinde bir kadeh sol elinde ise sürahi bulunmaktadır. Figürün kanatları göz alıcı niteliktedir (Mahir, 1986, ss. 122-123). Türk-İslam sanatında uhrevi çağrışımlarıyla ön plana çıkan melekleri, insan formuna kanat uzvu eklenerek biçimlendirilmiş metamorfik varlıklar olarak değerlendirmek mümkündür.

Şah Kulu'na ait saz üslubunda tasvir edilen efsanevi hayvanlar arasında ejder, simurg ve kilin gibi figürler yer alır (Derman & Duran, 2010, ss. 283-284). Türk sanatında Orta Asya'dan itibaren varlığı bilinen veya Türk sanatında farklı biçimlerde karşılığı bulunan bu mitolojik yaratıklar metamorfik nitelikleriyle ön plana çıkar. Ejder ve kilin çeşitli hayvanların birleşiminden oluşan karışık bir yaratık olma özelliği taşırken simurg ise gerek büyüklüğü gerekse olağanüstü yönleriyle metamorfoz geçirmiş bir kuş formunun yansımasıdır.

[146] "Şahkulu, Osmanlı Saray Nakışhânesi'nde yeni bir bezeme üslûbu şeklinde gelişme gösteren saz yolunun ilk temsilcisidir. Saz kelimesi "üslûp ve tarz" anlamındaki yol kelimesiyle birleşerek Osmanlı süsleme terminolojisinde zemini boyanmamış kâğıtlar üzerine siyah mürekkep ve fırça ile yapılan resmi ifade etmiştir. İri, kıvrak ve sivri uçlu dilimleri olan üslûba çekilmiş yaprak ve çiçek motifleri, hayal mahsulü çeşitli orman hayvanları, periler bu üslûbun konularını meydana getirir. Tezhip, kitap kabı, çini, taş işçiliği, kalem işi, halı ve kumaş desenleri, kuyumculuk ve maden işçiliği gibi sanat kollarında uygulanan bu üslûp, XVI. yüzyılın ilk yarısından başlayarak gittikçe artan bir istekle XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar kullanılmıştır. Kanûnî Sultan Süleyman'ın uzun süren saltanat yıllarında kitap sanatlarında yeni üslûpların doğmasına paralel olarak yazma eserlerin hazırlanmasında saz yolu da bu dönemde en güzel örneklerini vermiştir. Osmanlı sanatında saz yolu tarzına "saz yazmak" da denilmiş, saray nakışhânesinde bu bezeme tarzını uygulayan ayrı bir sanatkâr grubu meydana gelmiştir." (Derman & Duran, 2010, ss. 283-284).

Şekil 248

Cebrail'in Hz. Muhammed'le Görüşmesi, Siyer-i Nebi, TİEM, 1974



(And, 2021, s. 84)

Siyer-i Nebi'de yer alan minyatürde, Cebrail'in Hz. Muhammed ile insan kılığında görüşmesi resmedilmiştir (Şekil 253). Bu sahnede Cebrail ve görüşmeye şahit olan gökyüzündeki diğer melekler, melek ikonografisine uygun biçimde kanatlı olarak tasvir edilmiştir. Hz. Peygamber'in yüzü kapalıdır; başı sarıklı olup aynı zamanda bir hâle içinde gösterilmiştir (Tepe, 2023, s. 307).

Şekil 249

Hz. Süleyman'ı Tahtıyla Taşıyan Üç Cin ve Çok Sayıda Melek, Mantıkü't-Tayr, TSM H. 1512



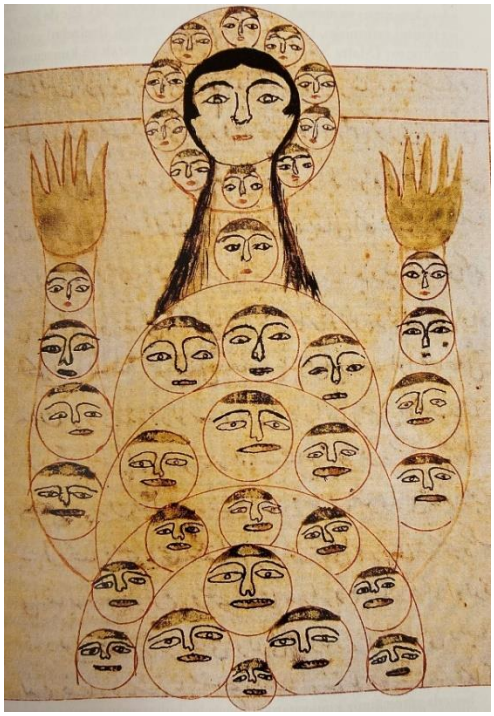
(And, 2018, s. 179)

Feridü’d-din Attar’ın Mantıkü’t-Tayr adlı eserinde yer alan minyatürde, Hz. Süleyman’ın tahtını taşıyan üç cin ve melekler tasvir edilmiştir (Şekil 254). Hz. Süleyman, *Tevrat*’ta kral olarak anılırken *Kur’ân*’da vahiy alan bir peygamber olarak geçer. Ona kuşların dili öğretilmiştir. Ayrıca kanatlı yüzlerce atı olduğundan söz edilmektedir. Rüzgârlar onun emrinde olup büyük bir cinler ordusu da onun emrine verilmiştir (And, 2018, s. 174). Bu minyatürde, onun doğa ve doğaüstü güçler üzerindeki hâkimiyeti, hem melekler hem de cinler aracılığıyla sembolize edilmiştir.

Ele alınan minyatürde Hz. Süleyman, tahtında oturmakta ve çevresinde pek çok melek yer almaktadır. Farklı giyimlere sahip olan meleklerin Hz. Süleyman’a olan itaati ve ikramları görülmektedir. Melekler, ikonografiye uygun biçimde insan formunda kanatlı varlıklar olarak tasvir edilmişlerdir. Hz. Süleyman’ın oturduğu tahtın alt kısmında ise üç tane cin figürü betimlenmiştir. Hz. Süleyman’ın mucizeleri bağlamında cinlerin de ona tabi olduğu bilinmektedir. Nitekim cinler tahtı taşıyarak ona hizmet eder pozisyondadırlar. Cinlerden ikisinin üst kısmı çıplak olup diğerinin giyimli olduğu görülmektedir. Cinler, insan formunda ve boynuzlu tasvir edilmiştir. Eski devirlerden beri güç ve kuvvet sembolü olan boynuz, genellikle kötücül varlıkların tasvirinde kullanılan bir uzuvdur. Minyatürdeki cinlerin güç gerektiren bir işi yaparken tasvir edilmeleri ve belki kötücül yönlerinin bulunmasına karşın itaat altına alınmış olmalarını boynuz sembolizmiyle ilişkilendirerek yorumlamak mümkündür.

Şekil 250

Otuz Yedi Yüzlü, Cinlerin Anası Şehretü’n-Nar, Da’vetname, İÜK T.208



(And, 2018, s. 289)

Genellikle bir korku unsuru olarak kabul edilen ve adı anılmaktan dahi kaçınılan cinler, hemen her mitolojide yer almaktadır. Biçim değiştirme özeliğine sahip olan cinlerin çoğunlukla hayvan biçimine girdiğine inanılmaktadır. Bununla birlikte teratoloji[147] terimiyle tanımlanan doğum anomalileri, biçimsel bozukluklar ya da kusurları cinlerin varlığına atfeden bazı halk inanışları da mevcuttur. Minyatürlerde daha çok Hz. Süleyman ve Belkıs ile ilgili konular çerçevesinde tasvirlerine rastlanan cinlerin pek çok türü vardır. Bunlardan biri de Davetnâme'de adı geçen ve bütün cinlerin anası olarak nitelenen Şehretü'n-nar'dır. Dokuz yüz bin yıl ömür verilen bu cin, ateşten ve havadan yaratılmıştır. Tek olduğu için tanrıdan bir eş isteyen cinin dişisi yaratılmış ve bu birliktelikten dört bin oğulları olmuştur. Bu oğulların elleri, ayakları, karnı ve başında dört bin yüzünün bulunduğu kaynaklarda geçmektedir. Davetnâme'de yer alan minyatürde ise otuz yedi yüze sahip bir formda betimlenmiştir (And, 2018, ss. 291-294) (Şekil 255).

Şekil 251

Mi'rac, Ahval-i Kıyamet, SK Hafid Efendi 139



(And, 2018, s. 295)

Arapça berk kelimesinden türetilmiş olan Burak, "parıldamak, şimşek çakmak" anlamına gelmektedir. Renginin parlaklığı ve son derece hızlı hareket etmesi, kelimenin etimolojik kökeniyle ilişkilendirilen başlıca nitelikler arasında yer almaktadır. İslamiyette, Hz. Muhammed'in Miraç mucizesinde Burak'ı binek olarak kullandığına inanılmaktadır. İsra

[147] "Teratoloji kelime olarak canavar anlamına gelen Grekçe "teras" kelimesinden türemiştir. Tıpta çevresel etkenlerden kaynaklanan doğumsal bozuklukları ve anormal prenatal gelişmeyi inceleyen ve doğumsal defektleri önlemenin araştırmalarını yaparak gelişmeye devam eden bilim dalına ise teratoloji denilir." (Fazlıoğulları vd. 2016, ss. 31-35).

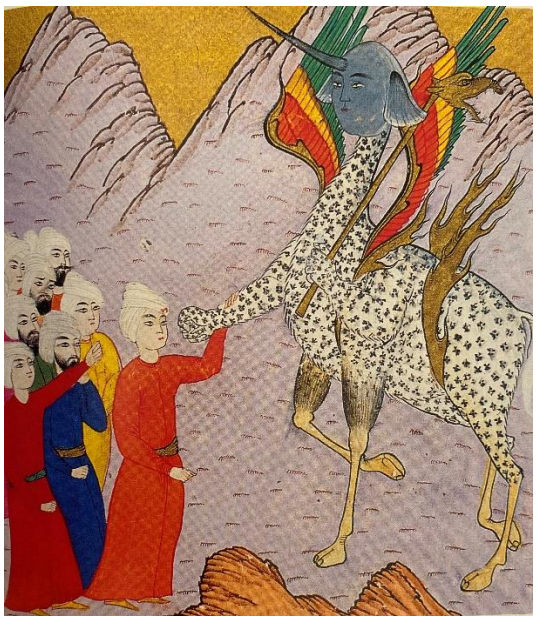
Suresi'nin ilk ayetleri, Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksa'ya bir gecede gerçekleşen bu yolculuğu bildirmekteyse de, bu seyahatte kullanılan herhangi bir aracı varlıktan bahsedilmemektedir. Buna karşılık, hadislerde bu yolculuğun Burak adlı bir varlığın sırtında gerçekleştiği ifade edilmektedir. Onun olağanüstü hızına vurgu yapan en önemli özelliği ise bir adımda gözün görebildiği kadar uzağa gidebilmesidir (Öz, 1992, s. 417).

Burak'a ilişkin özellikle Miraç hadisesini konu alan Miraçnâmelerde yer alan çok sayıda minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürlerde Burak, Hz. Muhammed ile birlikte ya da tek başına tasvir edilmiştir. Genellikle Burak'a çeşitli meleklerin eşlik ettiği gözlemlenmektedir. Bazı kaynaklarda Burak, katır ile eşek arasında bir varlık biçiminde tanımlanmakta; insan yüzlü, fil kulaklı, deve boyunlu, öküz toynaklı, at yeleli ve göğüslü bir yaratık olarak betimlenmektedir (And, 2018, ss. 298-300).

*Ahval-i Kıyamet'*te yer alan bir minyatürde Burak, üzerinde Hz. Muhammed ve çevresinde onlara eşlik eden çeşitli meleklerle birlikte betimlenmiştir. Ayrıca kaynaklarda yer alan tanımlamalara uygun biçimde insan yüzlü ve hayvan gövdeli bir varlık şeklinde tasvir edildiği görülmektedir. Başında bir taç bulunan Burak'ın, meleklerin aksine kanatsız biçimde resmedildiği dikkat çekmektedir (Şekil 256).

Şekil 252

Dabbetü'l-Arz, Terceme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cami, TSM B. 373



(And, 2018, s. 303)

Şekil 253

Dabbetü'l-Arz, Falname, TSM H. 1703



(And, 2018, s. 301)

Dabbetü'l-Arzın kıyamet alametlerinden biri olarak ortaya çıkacağına inanılmaktadır. *Kur'ân*'da insanların dine karşı duyarsızlaştığı bir dönemde onları uyarmak için zuhur edeceğine dair ayetler yer almaktadır. Bazı hadis rivayetlerinde, bu varlığın bir elinde Musa (a.s.)'ın asası, diğer elinde ise Süleyman (a.s.)'ın mührünün bulunacağından söz edilmektedir. Müminlerin yüzlerini aydınlatmak ve kâfirlerin burunlarını kırmak için kullanılacağı bildirilen asa ve mührün güç ve otoriteyi temsil ettiğine dair yorumlar bulunmaktadır (Çelik, 2013, s. 54).

Farklı kaynaklarda çeşitli biçimlerde tanımlanan bu varlığın en belirgin özelliği, farklı canlılara ait nitelikleri bir arada barındıran melez ve metamorfik bir yapıya sahip olmasıdır. *Terceme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cami'*de yer alan minyatürde Dabbetü'l-arz, insan başlı, dört ayaklı, iki kollu, kanatlı, tek boynuzlu, fil kulaklı ve benekli derili bir varlık olarak betimlenmiştir (Şekil 257). *Falname'*deki minyatürde ise insan yüzlü, kanatlı, yapraklardan oluşan kuyruğa sahip, boynuzlu, kulakları küpeli ve boynuna çıngırak takılmış bir Dabbetü'l-arz tasviri bulunmaktadır. Bu tasvirde, sağ elinde Hz. Musa'nın asası, sol elinde ise Hz. Süleyman'ın mührü bulunmaktadır (And, 2021, ss. 301-302) (Şekil 258).

Şekil 254

Yay (Kavs) Burcu, Tercüme-i 'İkdü'l-Cüman fi Tarih Ehli'z-Zaman, TSM, H5935



(And, 2021, s. 131)

Şekil 255

Şems (Güneş), Falname, TSM, H1703



(And, 2021, s. 444)

Şekil 256

Zuhal (Satürn), Falname, TSM, H1703

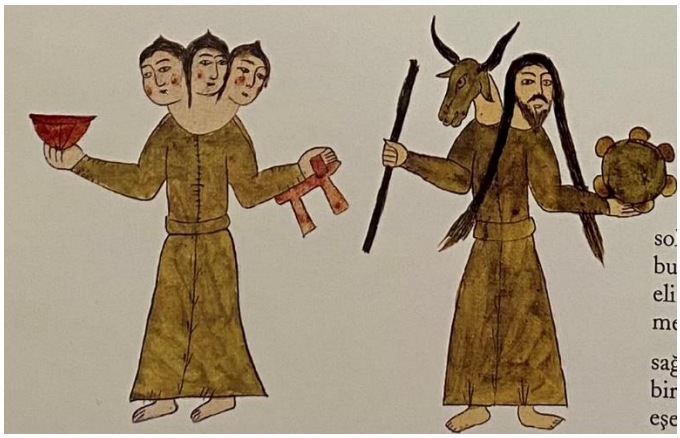


(And, 2021, s. 446)

Osmanlı minyatürleri arasında, bilimsel ve ansiklopedik konulara ilişkin olanların yanı sıra kozmoloji ve astronomiyle ilgili tasvirler de yer almaktadır. Bu minyatürler arasında burçlar, takımyıldızları, gezegenler ve çeşitli gök cisimlerine dair betimlemeleri görmek mümkündür (And, 2021, ss. 426–427). Söz konusu tasvirlerde metamorfozu sağlayan unsurlar arasında; insan ve hayvan formlarının birleştirilerek dönüştürülmesi, gök cisimlerinin antropomorfik biçimde tasvir edilmesi ve baş, el ile ayaklarda çoklu organ kullanımı gibi çeşitli yöntemler bulunmaktadır. *Tercüme-i 'İkdü'l-Cüman fî Târîh Ehlü'z-Zamân* adlı eserde yer alan yay burcu minyatüründe, bu burcun yaygın ikonografisine uygun olarak, üst kısmı insan ve alt kısmı at biçiminde betimlenen bir kentauros figürü görülmektedir (Şekil 259). Bu figür, ileriye doğru ok atarken tasvir edilmiştir. *Falnâme*'de yer alan iki farklı minyatürde ise güneşin insan yüzlü bir biçimde betimlenmesi, açık bir antropomorfik yaklaşımı yansıtmaktadır (Şekil 260–261). Satürn gezegeni ise çok kollu bir insan formunda resmedilmiştir. Siyah renkle ilişkilendirilen bu gezegen, yedinci iklime hükmetmektedir. Yedinci iklimin halkı olarak Hintliler kabul edildiğinden, minyatürlerdeki tasvirler de bu doğrultuda yapılmıştır. Ayrıca Satürn'ün göğün en yüksek katında bulunduğuna inanılır ve bu yükseklik, sembolik olarak bir fil figürüyle ifade edilmektedir (And, 2018, s. 352).

Şekil 257

Güneşin Seretan (Yengeç) ve Terazi Burcuna Girdiğinde Ortaya Çıkan Melekler, Davetname, İÜK T. 208



(And, 2018, s. 58)

Gök cisimlerine ilişkin konularda yapılmış minyatürlerde burçlar ve gezegenlerin önemli bir yeri vardır. Konuyla ilgili olarak Uzun Firdevsî'nin *Davetnâme* adlı eserinde yer alan minyatürlere bakıldığında güneşin seretan (yengeç) burcuna girmesi bir elinde nalın, bir elinde tas tutan üç başlı bir kadın biçiminde tasvir edilmiştir. Güneşin terazi burcuna girmesi ise bir elinde def, bir elinde sopa tutan, biri insan öteki eşek iki başlı bir adam biçiminde tasvir edilmiştir. Ayrıca bu tasvirlerin gezegenlerin hareketleri esnasında yapılacak büyü ve tılsımlar için yol gösterici olduğu düşünülmektedir. Uzun Firdevsî, 15. yüzyılın önemli bir yazarı ve

şairidir. Eserde yer alan resimler ise minyatürden ziyade halk resmi olarak değerlendirilmektedir (And, 2018, ss. 58-60). Minyatürlerde metamorfozun çift ve üç başlılık gibi çoklu organ kullanımına bağlı olarak geliştiğini söylemek mümkündür. Üç başlı insan formunda başlar birbiriyle özdeş bir görünüme sahipken çift başlı insan formunda ise başların hayvan ve insan başından oluşması görece daha uyumsuz ve karışık bir türsel formu ortaya çıkarmaktadır (Şekil 262).

Şekil 258

Zaloğlu Rüstem'in Ejderhayı Öldürmesi, Şehname, TSM R. 1546



(And, 2018, s. 323)

Firdevsî'nin *Şâhnâme* adlı destanı, Türkçe çevirileri yapılan ve resimlendirilen eserler arasında yer almaktadır. Eserdeki "kahramanların ejderha öldürme" teması, önemli bir sahne olarak pek çok minyatürde işlenmiştir. Ejderha, Türk kültür ve mitolojisinde bolluk ve bereketin simgesi olmasının yanı sıra göğün çarkını çevirme ve hayat ağacını koruma gibi olumlu niteliklerle öne çıkarken, çeşitli kültürlerde yeraltını temsil eden karanlık ve kötücül yönleriyle şeytanın sembolü olarak da algılanmaktadır. Bu olumsuz özellikleriyle ejderha, kahramanın düşmanı konumunda yer almakta ve ejderha öldürme teması da bu anlayışın bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. İslam dünyasında ejderha öldürme temasına, 15. yüzyılda Hacı Bektaşı Velayetnâmesi, *Velayetnâme-i Otman Baba* ve *Saltuknâme* gibi Bektaşi menkıbelerinde rastlanmaktadır. *Şâhnâme* nüshalarında en çok resmedilen ejderha öldürme sahneleri ise Rüstem, Güştasp, İsfendiyar, İskender, Bahram Gur ve Bahram Çübin gibi kahramanların merkezde olduğu sahnelerdir. Rüstem'in hikâyesinde, hükümdar Keykubad'ı Akdev'in elinden kurtarmaya giderken, yolda verdiği molalardan birinde uykuya dalması üzerine ejderhanın saldırısına uğrar; atının yardımıyla ejderhayı alt eder (Tezcan Kaya, 2017, ss. 599–601).

Şâhnâme'de yer alan mitolojik yaratıklar arasında ejderha ve Simurg başta gelmektedir. Bunun yanı sıra, devler ve canavarlar gibi olağan dışı biçimlere sahip çeşitli metamorfik varlıklar da anlatılmaktadır. Bu yaratıkların edebî tasvirleri, sanatçıların hayal gücüyle birleşerek minyatür sanatına yansımıştır. Şâhnâme'deki bir minyatürde, Zaloğlu Rüstem'in ejderhayı öldürdüğü sahne betimlenmiştir. Minyatürün alt kısmında ise Rüstem'in ünlü atı Rahş da tasvir edilmiştir (Şekil 263).

Şekil 259

Feridun'un Zahhak'ı Yakalaması, Tercüme-i Şehname, 1540 civ. TSM, H. 1116



(Bağcı vd., 2019, s. 100)

Firdevsî'nin *Şâhnâme* adlı eserinde Zahhak (Dahhak), şeytanla bir anlaşma yapan hükümdar olarak tasvir edilir. Bu anlaşma sonucunda omuzlarından iki yılan çıkmış ve yılanlar her gün iki erkek çocuğunun beynini yiyerek beslenmektedir. Minyatürde, Feridun'un Zahhak'ı yenerek öldürmek üzere olduğu bir sahne betimlenmiştir. Eserde ayrıca, bir meleğin Feridun'a gelerek Zahhak'ı Demavend Dağı'na götürmesini söylediği sahne de resmedilmiştir (Bağcı vd., 2019, s. 101). Zahhak, başının iki yanından çıkan yılanlarla, yani ikisi hayvan başından oluşan üç başlı bir insan görünümüyle metamorfik bir yaratık olarak değerlendirilebilir (Şekil 264).

Şekil 260

Miscell. Coll. H.2153, v. 112



(Esin, 2019, s. 66)

Şekil 261

TSM, Hazine 2153, 37b



(Esin, 2019, s. 109)

Öncüsü ve takipçisi bulunmaması bakımından sıra dışı bir ressam olarak kabul edilen Mehmet Siyah Kalem[148], Osmanlı sanat üretimi dışında Orta Asya kökenli bir minyatür

[148] "Mehmed ya da Muhammed Siyah Kalem, Zeki Velidi Togan tarafından Mu'iz al-ansab'da Hacı Muhammed Bahşi Uygur ve diğer Timurlu kaynaklarında Hacı Muhammed Nakkaş ismiyle geçen (ölüm 1507) Herat'lı ressam olarak saptanmıştır." "Siyah Kalem'in çalışmalarının büyük bölümünün, İslamiyetin hâkim olduğu ancak Şamanizme ve Tantrik Budizm kalıntılarına karşı mücadele verdiği bir zamanda, Çin ve Hindistan sınırlarından uzakta olmayan Türk göçebelerinin yaşamını yansıtmaktadır. Konunun geçtiği yer Doğu Türkistan ve Doğu

sanatçısıdır (Curatola, 2023, s. 224). Eserlerinde fantastik varlıklarla sıkça karşılaşılmaktadır. Özellikle ruhsal varlıkların tasvirinde metamorfik unsurlardan yararlanıldığı görülmektedir. Siyah Kalem'e atfedilen resimlerde yer alan figürler arasında Bahşi-kamlar (şaman), heterodoks tarikatların dervişleriyle birlikte cin, şeytan ya da zebani olarak adlandırılan genel ifadeyle iblisler denilebilecek ruhsal varlıklar bulunur (Esin, 2019, s. 32, 38, 50, 101). Siyah Kalem'in resimlerini oluşturan temaların kendi döneminde sözlü olarak yaşayan halk hikâyelerinden beslendiği düşünülmektedir (Curatola, 2023, s. 227). Emel Esin, Uygur duvar resimleriyle Siyah Kalem'in cin tasvirleri arasında benzerlikler bulunduğunu vurgulayarak Siyah Kalem'in tasvirlerinin ikonografik yorumunda cinlerle hayvanlar dünyası arasındaki yakınlığa dikkat çeker (Esin, 2019, s. 123). Nitekim Siyah Kalem'e atfedilen resimlerde, bilezik ve halhal takmış, kıllı, boynuzlu ve kuyruklu olarak tasvir edilen hayvan biçimli cinler yer almaktadır (Şekil 265-266).

Şekil 262

Tabak, Bitkisel Motifler Arasında Bulunan Siren Motifi, Sothebys, İznik, 1565-1580



(Siren Tabak, 2023)

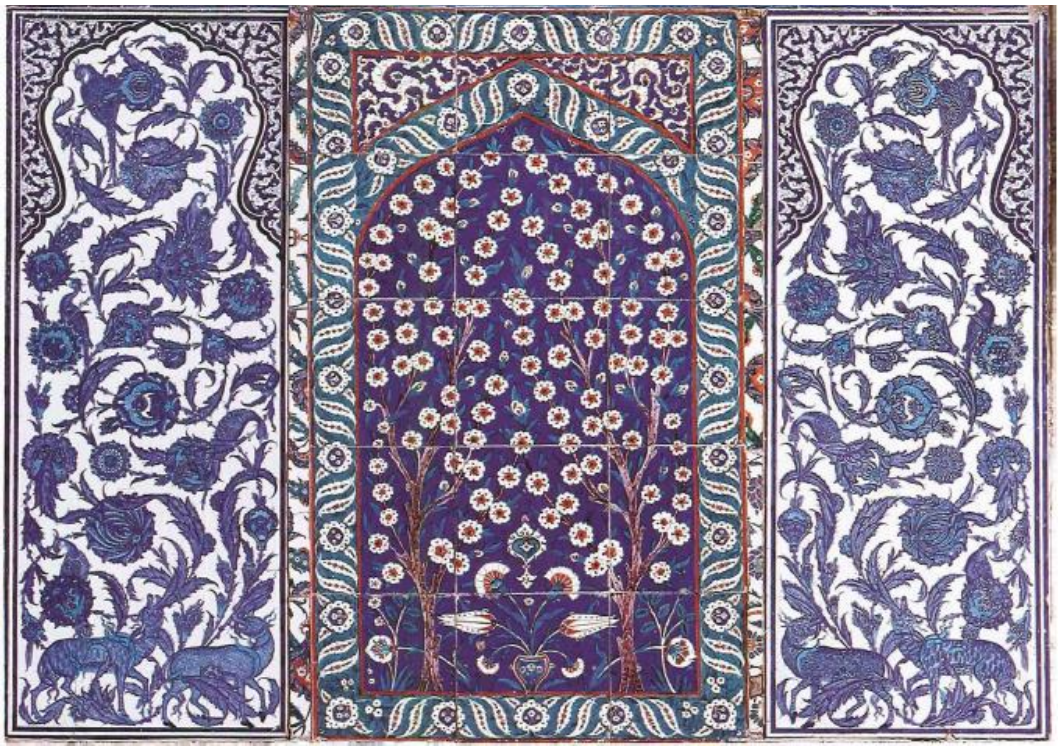
İslam madeni sanatı ve seramiklerinde önemli bir süsleme figürü olan harpiler, insan başlı kuş bedenli efsanevi varlıklardır. 1565-1580 yıllarına tarihlendirilen İznik çinisinin orta kısmında, karşılıklı iki harpi (siren) figürü yer almaktadır (Şekil 267). Tavus kuşuna benzeyen kuyrukları, başlarında çiçek motifi gibi duran üç dilimli başlıkları, pullu kanatları ve tombul

Türkistan'ın İslamiyeti kabul ettiği 1325 yılıdır. Siyah Kalem'in çalışmalarını inceleyen bütün yazarlar aşağı yukarı bu noktada hemfikirdir." (Esin, 2019, s. 9, 46).

gövdeleriyle dikkat çekicidirler. Selçuklu saraylarında sevilerek kullanılan süsleme unsurlarından biri olan bu mitolojik yaratıkların koruyuculuk vasfı ön planda olup tılsımlı olduklarına inanılmaktadır.

Şekil 263

Topkapı Sarayı, Sünnet Odası Çinili Cephe, 16.yy.



(Öney & Çobanlı, 2007, s. 278)

Topkapı Sarayı'nın Sünnet Odası cephesinde yer alan çinilerin 16. yüzyıla ait olduğu belirtilmiştir (Şekil 268). Bu çiniler, orman teması içinde irileşmiş, sık dişli yapraklar, hatayi üslubu motifler ve hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Sünnet Odası'nın dış cephesindeki mükemmel teknik ve tasarımlarıyla öne çıkan kuşlu ve kilinli (kylin) panoların, Osmanlı sarayında saz üslubunu uygulayan Tebrizli saray nakkaşı Şah Kulu ve arkadaşlarına ait olduğu düşünülmektedir (Turan Bakır, 2007, ss. 286-287).

Mahir'den aktarıldığı üzere, efsanevi bir yaratık olan Kilin'in (ch'ilin = ejder atı) gövdesi misk geyiğine, kuyruğu öküz kuyruğuna, alnı kurt alnına ve ayakları at ayağına benzemektedir. Hem karada hem de suda yaşayabildiğine inanılan bu yaratığın erkeğine "ch'i", dişisine ise "lin" denmekte olup, erkeğinin başında tek bir boynuz bulunmaktadır. "Ch'ilin" adı, bu iki cinsin birleşiminden türetilmiştir (Akt., Naza Dönmez, 2021, s. 211).

Şekil 264

XIX. Yüzyıla Ait Flama



(Yurt, 2020, s. 1177)

Şekil 265

Simurgla Bezeli Kemha Parçası, XVI. Yüzyılın İkinci Yarısı



(Yurt, 2020, s. 1177)

Osmanlı kumaş sanatında gerçek ve hayali hayvan motiflerine yer verilmiş olup, konumuz açısından özellikle Simurg ve ejder figürleri önem taşımaktadır. Metamorfik özellikleri daha önce sıklıkla ele alınan bu figürlerden ejder, bir flama üzerinde; simurg ise eski bir ipek kumaş çeşidi olan kemha kumaş parçası üzerinde resmedilmiştir (Şekil 269-270). Osmanlı'da ejder figürünün özellikle sancaklarda kullanıldığı belirtilmektedir. Görselde, kırmızı zemin üzerinde Zülfikar'ın kabzası ve ağzının ejder biçiminde tasarlandığı görülmektedir. Diğer örnekte ise kumaş parçası üzerinde Simurg'un kuyruklu ve tüylü bir şekilde betimlendiği ifade edilmiştir (Yurt, 2020, s. 1177).

Şekil 266

Sivas Behram Paşa Hanı (Kuyruğu Ejder Formunda Aslan Figürleri)



(Öten, 2023, s. 120)[149]

Behram Paşa Hanı, 16. yüzyılda Sivas'ta inşa edilen bir Osmanlı hanıdır. Cephesinde yer alan aslan kabartmalarının kuyruğu ejder başı şeklindedir (Şekil 271). Bu tasarımlar, Anadolu Selçuklu sanatının bir devamı olarak değerlendirilebilir ve astrolojik anlamlar taşıdığı düşünülmektedir (Öten, 2023, s. 120). Ay ile güneşin zıtlığını simgeleyen bu yaklaşımın, biri hayali diğeri gerçek olan iki hayvanın aynı bedende birleştiği metamorfik öğeler aracılığıyla ifade edildiği söylenebilir.

[149] Aliye Öten, 2023, Osmanlı Yapı Kültüründe Arslan ve Arslanhaneler, makale

Şekil 267

Sivas Yeni Han, Arkadan Bitişik İki Arslanbaşı Formunda Havuz Oluğu



(Öten, 2023, s. 127)

Osmanlı yapılarından biri olan ve 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Sivas Yeni Han (Taş Han)'da yer alan taş havuzun ortasında, çift başlı arslan biçiminde bir havuz oluğu bulunmaktadır (Öten, 2023, s. 126) (Şekil 272). Metamorfik yaklaşımın önemli unsurlarından biri olan çift başlılık, burada suyun çift yönlü akışını sağlayan işlevsel bir öğe olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu tez kapsamında metamorfoz konusu çeşitli yönleriyle irdelenmiş; disiplinlerarası bir tema olarak öne çıkan bu kavramın, temel bağlamından sapmadan Türk sanatı ve mitolojisindeki yansımaları incelenmiştir. Günümüz Türkçesinde "dönüşüm" ve "başkalaşım" kavramlarıyla ifade edilen metamorfoz, eski Türkçede "don değişme/değiştirme" şeklinde adlandırılmış ve bu anlamıyla gerek sözlü kültürde gerekse inanç sistemlerinde önemli bir yer edinmiştir. Masal, efsane ve destan gibi sözlü edebiyat ürünlerinin yanı sıra tasavvufi düşünce sistemlerinde de yaygın biçimde kullanılan bu olgunun, Türk sanatındaki ve mitolojisindeki izleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Başta Şamanizm olmak üzere eski Türk inanç sistemlerinin, daha sonra etkisi altına girilen Manihaizm ve Budizm gibi dinlerin ve nihayetinde tasavvufi bir boyut kazanarak İslamiyet'le devam eden dönüşüm sürecinin seyri takip edilmiştir.

Eski Türk inanışlarında insanın kendisini ve çevresini evrenin bir tezahürü olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Ruh kavramına ilişkin sorgulamalara verilen ilk ve erken dönem cevapları teşkil eden bu anlayış, insanın kendisini doğayla bütünleşik görmesi şeklinde de yorumlanabilir. Ruhun insan ve hayvan gibi varlık formları aldığı bu inanışta, biçimsel farklılıklar daha çok dış görünüşü ilgilendiren bir konudur. Varlıkların, aynı ruhun farklı formasyonları olarak görülmesine dayanan yaklaşımın, metamorfoz fikrini mümkün kıldığını söylemek mümkündür. Varlıklar arasında form geçişliliğini kabul eden bu anlayış, her şeyin bir ruha sahip olduğu inancını da içinde barındırır. Bu durum insanın başına gelen olumlu ya da olumsuz olayları yorumlayış biçiminde iyi-kötü ayrımı yapmasına da zemin hazırlamıştır. Erken Dönem Türk sanatı ve Osmanlı sanatında yer alan ruh tasvirleri, bu düşünsel bağlam içerisinde ele alınmıştır.

İnsanlık tarihi boyunca, insanoğlu zorlu doğa koşulları karşısında hayatta kalabilmek adına çeşitli stratejiler geliştirmiştir. Bu stratejilerden biri de "olduğundan farklı görünme" durumudur. Bilhassa yapısı ve becerileri itibarıyla kendisinden daha güçlü olduğunu gördüğü hayvanlar karşısında kamufle olmak için onların biçimine girmiştir. Bu nedenle hayvanın derisini, boynuzlarını, tüylerini veya başka uzuvlarını kullanarak ona benzemeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Bu sayede kendini daha güvenli bir alana çeken insan, hayvanı avlamak için de aynı yöntemi kullanmıştır. Biçim değiştirmesinin arkasında ise bu defa aldatma ve hile olduğunu söylemek mümkündür.

Eski çağlardan itibaren hayvana atfedilen kutsiyet nedeniyle hayvanla ilişkili olarak gelişen bu korunma ve avlanma eylemleri ise zamanla bir ritüel şeklini almıştır. İnsanla hayvan arasındaki sözü edilen ilişki, Türk sanat tarihine "hayvan üslubu" olarak yansımıştır. Mağara duvarlarına çizilen hayvan resimlerini, kurganlardan çıkarılan eşyalardaki hayvan ve insan-hayvan karışımı varlık tasvirlerini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

İnsanın kendisinden daha güçlü bir varlıkla özdeşleşme ve onun gücünü kendine aktarma arzusu, onu sembolik biçimde hayvana dönüşmenin yollarını aramaya yöneltmiştir. Metamorfozun bir uzantısı olarak hayvan biçimine bürünmenin de bunlardan biri olduğunu söylemek mümkündür. Proto-Türklerden Osmanlı dönemine kadar uzanan tarihsel süreçte, insanların hayvan postu giyerek, maskelerini takarak ya da onların davranışlarını taklit ederek gerçekleştirdikleri dönüşüm, zamanla daha sembolik bir nitelik kazanmış; yalnızca bir tüy ya da hayvana ait bir imge ile bu özdeşleşme sağlanmıştır. Bu durumun insan-hayvan ilişkisinin tarihsel gelişimiyle birlikte değerlendirilmesi daha sağlıklı olacaktır. Nitekim günümüzde dahi insanın doğada kendisine en çok benzeyen ancak dil yoluyla iletişim kuramadığı bu varlık türüyle ilişkisi, gizemini korumaktadır. Geçmişten günümüze çok şey değişmiş olsa da, modern insan artık avlanma ritüellerine başvurmaksızın hayvanın nimetlerinden faydalanmakta ve onu tüketme yoluyla onun gücünü kendisine katmaya diğer bir ifadeyle ona dönüşmeye devam etmektedir.

Türk sanat tarihinde insan-hayvan ilişkisi kadar yaygın olmamakla birlikte, insan ve bitki arasındaki dönüşüm olgusuna da rastlamak mümkündür. Eski Türk inanışında kutsiyet atfedilen Yer-Su ruhlarıyla bağlantılı olarak değerlendirilebilecek bu durum, köken ve türeme mitlerinde kendini göstermektedir. Ağaç, taşıdığı çok katmanlı simgesel anlamların yanı sıra, doğadaki döngüsel gelişimi -yani kendini sürekli yenileme özelliği- bakımından metamorfozun önemli bir sembolü olarak kabul edilebilir. Mevsimsel döngüler doğrultusunda ağacın büyümesi, yeşermesi, kuruması ve yeniden canlanması, insan yaşamının evreleri olan çocukluk, gençlik ve yaşlılıkla benzeştirilen bir süreç olarak yorumlanmıştır. Aynı şekilde insanın kendi soy ağacıyla; ağacın dalları, yaprakları ve meyvesi arasında paralellikler kurduğu bilinmektedir.

Eski Türklerde ata/ana olarak görülen ağaç inanışları ve ağacın doğurganlıkla olan ilişkisi, insanın kendisini ağacın meyvelerinden biri biçiminde tasavvur etmesini sağlamıştır. Bu bağlamda söz konusu inanç ve düşünce biçimlerinin, "Vak Vak" üslubunun insan-bitki metamorfozu olarak yorumlanmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Bitki metamorfozları olarak değerlendirilebilecek başka bir örnek ise bitkisel öğelerin insan veya hayvan uzuvlarının bir uzantısı olarak düşünülmesi ya da tamamen onun yerine geçmesi biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bitkisel motifler, sanatta her zaman sevilerek kullanılan bir bezeme unsuru

olmakla birlikte insan ve hayvan figürleriyle organik bir bütünlük içinde kullanılmıştır. Selçuklu sanatında karşılaşılan bitkisel kıvrımların insan veya hayvan başlarıyla sonlandığı kompozisyonlar ile Osmanlı minyatür sanatında insan başı yerine çiçeklerin kullanıldığı örnekleri bu düşüncenin sanatsal yansımaları olarak değerlendirmek mümkünüdür

Hazırlanan tez kapsamında metamorfozun Türk sanat tarihindeki varlığından söz edebileceğimiz bir diğer alan ise sanatsal üretimlerde yer alan fantastik figürlerin kullanımıdır. Hayal gücünün bir ürünü olarak şekillenen ve mitolojide de sıkça yer alan bu doğaüstü varlıklar, çoğunlukla insan ve hayvan biçimlerinin dönüştürülmesine dayanan hibrit figürlerdir. Bu dönüşümler, daha çok insanın inanç dünyası ve evren tasavvuruyla ilişkilidir. Nitekim metamorfoza uğratılmış bu figürler; koruyucu, bekçi, tılsımlı ya da uğur getirici olarak görülmüş ve bu yönleriyle resmedilmiştir. Erken Devir Türk Sanatında kurganlardan çıkarılan arkeolojik buluntuların, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'nde dinî, mimari yapıların ve çeşitli madenî eserlerin üzerindeki tasvirlerin bu inanç ve düşünceyle biçimlendirildiğini söylemek mümkündür. Fantastik varlıklar, Türk sanat ve mitolojisinde önemli bir yer tutarak kökenleri ve ikonografik özellikleri bakımından birçok akademik çalışmanın konusu olmuştur. Bu tezde ise söz konusu varlıklar, doğrudan metamorfoz kavramı çerçevesinde, özellikle geçirdikleri biçimsel dönüşümler bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın kuramsal arka planında, metamorfozu sağlayan temel unsurların genellikle baş, kuyruk, kanat ve boynuz gibi uzuvların dönüşümüne dayandığı belirlenmiş; fantastik figürler bu metamorfik yapılarıyla incelenmiştir. Mevcut örneklerden hareketle, söz konusu varlıklar biçimsel dönüşümün sanatsal bir yansıması olarak ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

Abdürrezzak, A. O. (2017). Sibirya Türk destanlarındaki büyüsel dönüşüm motifi üzerine tespitler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *5*(43), 163-176.

Aksel, M. (2015). *Türklerde dini resimler* (3. baskı). Kapı Yayınları.

Akurgal, E. (2019). *Anadolu kültür tarihi* (2. baskı). Phoenix Yayınevi.

Akurgal, E. (2020). *Anadolu uygarlıkları* (3. baskı). Phoenix Yayınevi.

Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş* (1. baskı). Eflatun Yayınevi.

Alparslan, M. (2020). Bir imparatorluğu ayakta tutabilmek: ekonomi ve ticaret. M. Alparslan & M. Doğan Alparslan (Der.), *Hititler / Bir Anadolu İmparatorluğu* içinde (3. baskı, ss. 261-271). YKY.

Alsan, Ş. (2005). *Türk mimari süsleme sanatlarında mitolojik kaynaklı hayvan figürleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi.

Altıer, S. (2018). Bir motifin peşinden: Osmanlı sanatında "bereket boynuzu". *Journal of History Studies*, (7), 21-57.

And, M. (2018). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası* (6. baskı). YKY.

And, M. (2020). *Kırk gün kırk gece*- Osmanlı düğünleri, şenlikleri, geçit alayları (1. baskı). YKY.

And, M. (2021). *Osmanlı tasvir sanatları 1: minyatür* (3. baskı). YKY.

Anohin, A. V. (1998). Altay şamanlığına ait maddeler. A. İnan, Makaleler ve incelemeler 1 içinde (3. baskı, ss. 404-451). TTK.

Apuleius, (2017). Başkalaşımlar altın eşek (1. baskı) (Ç. Dürüşken Çev.). Alfa Yayınları.

Aral Bahtiyaroğulları, B. (2021). *Orta Asya Uygur resim sanatında biçim ve anlam* (Tez No. 703129) [Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Arda, G. (2017). *Eskiçağ Anadolu'sunun antropomorfik kapları* (Tez No. 479433) [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu saray ve çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Armutak, A. (2002). Doğu ve batı mitolojilerinde hayvan motifi I. memeli hayvanlar. *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 28(2), 411-427. https://doi.org/10.16988/iuvfd.05643.

Aslan, N. (2004). Şekil değiştirme motifinin anlatılarımızdaki bazı yansımaları üzerine. *Millî Folklor*, (64), 37-43.

Aslan, Y. & Duran, R. (2024). Konya'nın ikiz melekleri nereye uçuyor. Sanat&Tasarım Dergisi, 14(1), 398-416.

Aslanapa, O. (2017). *Türk sanatı* (15. baskı). Remzi Kitabevi.

Atnur, G. (2011). Anadolu, Tatar (Kazan) ve Başkurt Türklerinin masallarında insan yeme (yamyamlık) motifi. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (9), 132-151.

Avşar, L. (2012). Türk takılarında Umay inancının izleri ve Avrasya kökleri. *İDİL, 1*(1), 1-24.

Aydın, E. (2018). *Uygur yazıtları (1.baskı)*. Bilge Kültür Yayınları.

Aydın, S. (2021). Orta Çağ'dan avangard'a beden-kafa ilişkisinin imgesel hâlleri. *Tykhe,* 6(10): 75-93.

Badakoğlu, U. (2018). *Antik kaynaklar ve güncel çalışmalar ışığında Sarmatlar – İskitler* (Tez no. 511412) Yüksek Lisans tezi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi-Bilecik]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. & Tanındı, Z. (2019). *Osmanlı resim sanatı* (3. baskı). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bal, A. A. (2021). Mitolojik imgenin dönüşümü; Teşup'un izdüşümü olarak Hacı Bektaş. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 11(Hacı Bektaş Veli Özel Sayısı), 179-196.

Baldick, J. (2016). *Hayvan ve şaman -Orta Asya'nın antik dinleri-* (2. baskı) (N. Şahin Çev.). Hil Yayınları.

Bali F. (2019). *Türk göçebe sanatında ikonografi*, (Tez No: 553870) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Baran Çelik, G. (2013). Açık havada 2500 yıllık bronz bir anıt, yılanlı sütun. *Restorasyon Yıllığı Dergisi*, (6), 23-32.

Bars, M. E. (2018). Şamanizmden tasavvufa şamandan sufi/veliye değişim/dönüşümler. *Türkbilig*, (36), 167-186.

Başeğmez, Ş. (1989). *İkonalar* (1. baskı). YKY.

Batur, E. (2002). Hayvan: imge, simge, gerçeklik. *COGİTO*, (32), 192.

Bayat, F. (2013). *Oğuz destan dünyası / Oğuznamelerin tarihi, mitolojik kökenleri ve teşekkülü* (2. baskı). Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2016). *Türk mitolojik sistemi 2 (*3. baskı). Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2017). *Türk mitolojik sistemi 1* (4. baskı). Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2019). *Kadim Türklerin mitolojik hikâyeleri* (3. baskı). Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2021). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı* (7. baskı). Ötüken Neşriyat.

Bayram, M. (1986). Ahi Evren hakkındaki yılan (ejder) efsanelerinin ortaya çıkışı. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri,* 75-79.

Bayram, M. (2001). Anadolu Selçukluları'nda devlet yapısının şekillenmesi. *Cogito*, 29, 61-72.

Belli, O. (1982). Urartular. *Anadolu uygarlıkları Görsel Anadolu tarihi ansiklopedisi (1.cilt)*. Görsel Yayınlar.

Berkli, Y. (2007a). At sembolizminin Türk defin geleneğindeki izleri. *Ekev Akademi Dergisi*, *2*(30), 65-74.

Berkli, Y. (2007b). *Erzurum ve Erzincan çevresindeki koyun, koç ve at biçimli mezar taşları ve sanat tarihindeki yeri* (Tez no. 210543). [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi- Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Berkli, Y. (2010). Uygur resim sanatının üslup özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *10*(45), 155-166.

Berkli, Y. (2011). *Türk sanatında Avrasya üslubunun evreleri* (1. baskı). Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Berkli, Y. (2014). Kosova Halveti Osman Baba tekkesinde bulunan figür ve sembollerin Türk sanatı ve kültürü içerisindeki anlam ve önemi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *18*(1), 61-88.

Binbir Gece Masalları, (1992). *Binbir gece masalları* (1. baskı) (A. Ş. Onaran Çev.). Afa Yayınları.

Binbir Gece Masalları, (2020). *Binbir gece masalları* (7. baskı) (A. Ş. Onaran Çev.). YKY.

Bishop, C. D., Erezyilmaz, D. F., Flatt, T., Georgiou, C. D., Hadfield, M. G., Heyland, A., Hodin, J., Jacobs, M. W., Maslakova, S. A., Pires, A., Reitzel, A. M., Santagata, S., Tanaka, K., Youson, J. H. (2006). What is metamorphosis?, *Integrative and Comparative Biology*, *46*(6), 655–661.

Black, J. & Green, A. (2003). *Mezopotamya mitolojisi sözlüğü tanrılar ifritler semboller*. Aram Yayıncılık.

Bonnefoy, Y. (2000). *Antik dünya ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitolojiler sözlüğü 1* (1. baskı) (L. Yılmaz Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Boratav, P. N. (1994). *100 soruda Türk folkloru*, Gerçek Yayınevi.

Boratav, P. N. (2016). *Türk mitolojisi Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin mitolojisi* (2. baskı). Bilgesu Yayıncılık.

Borges, J. L. (t.y.). *Düşsel varlıklar kitabı* (B. Komçez Çev.). Mitos Yayınları.

Bottero, J. (2020). *Mezopotamya-Yazı, akıl ve Tanrılar* (3. baskı) (M.E. Özcan & A. Er Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Bottero, J., & Kramer S. N. (2020). *Mezopotamya mitolojisi* (4. baskı) (A. Tümertekin Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bozcu, M. M. (2009). *Bezeklik mağara tapınaklarındaki duvar resimleri*, [Doktora Seminer Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul].

Bozkurt, N. (2012). Ûc B. Unuk. *TDVİA*, 42, (34-35).

Bulut, L. (2000). Anadolu Selçuklu sanatında maske şeklinde insanbaşı tasvirleri ve ikonografik kaynağı üzerine düşünceler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 10 (10).

Burn, L. (2017). *Yunan mitleri* (3. baskı) (N. Tokdoğan Çev.). Phoenix Yayınevi.

Cahen, C. (2000). *Osmanlılardan önce Anadolu* (1. baskı) (E. Üyepazarcı, Çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Campbell, J. (2016). *Batı mitolojisi / Tanrının maskeleri 3*. (1. baskı) (K. Emiroğlu Çev.). Islık Yayınları.

Campbell, J. (2020). *Doğu mitolojisi / Tanrının maskeleri 2*. (3. baskı) (K. Emiroğlu Çev.). Islık Yayınları.

Canby, S. R. & Beyazıt, D. & Rugiadi, M. & Peacock, A. C. S. (2022). *Saray ve kozmos - Selçukluların muhteşem çağı-* (1. baskı) (E. Gökyaran Çev.). YKY.

Candan, Ü. (1984). XIII. Yüzyıl Türk sanatında bazı fantastik figürler. *Halk Kültürü*, (2), 121-130.

Cartwright, M. (2015, 25 Haziran). Garuda. *World History*. (https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-13777/garuda/).

Cihan, C. (2018). Türklerde kuş tüyünün hâkimiyet ve rütbe alameti olarak kullanılması. III. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi, Üsküp.

Cihan, C. (2021a). Türklerde bayrağın ölüm ve yas alameti olarak kullanılması. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 8(4), 2019-2038.

Cihan, C. (2021b). Türk kam (şaman) ve kadın başlıklarında kuş tüyünün kullanılması. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *8*(31), 104-118.

Coccia, E. (2023). *Metamorfozlar* (1. baskı) (A. Çakmakçı Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Coşkun, A. (2004). Mesh. *TDVİA*, 29, (303-304).

Cömert, B. (2015). *Mitoloji ve ikonografi* (4. baskı). De Ki Basım Yayım.

Cunbur, M. (1982). Folklorumuzda "geyik" motifi üzerine. *II. MTFKB, C. II*, 71-94.

Curatola, G. (2023). *Selçuklulardan Osmanlılara Türk sanatı* (1. baskı) (K. Atakay Çev.). Ketebe Yayınları.

Curtis, V. S. (2020), *İran mitleri* (2. baskı) (F. E. Aslan Çev.). Phoenix Yayınevi.

Çalışkan, H. (2020, 09 Mayıs). Hinduizm'e giriş – Hindu Tanrıları. *Keşfet101*. (https://kesfet101.com/hindu-tanrilari/).

Çelebi, İ. (2013). Ye'cûc ve Me'cûc. *TDVİA*, 43, 373-375.

Çelik, Y. (2008). *Diyarbakır surlarında hayvan figürleri* (Tez No. 230677). [Yüksek lisans tezi, Dicle Üniversitesi- Diyarbakır]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Çelik, H. (2013). *Kur'ân'*da "Dabbetü'l-Arz". *G.O.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *1*(1), 41-57.

Çeşmeli, İ. (2007). *Antik Çağ'dan 13. yüzyıla kadar Orta Asya ve Karahanlı Dönemi mimarisi.* Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Çeşmeli, İ. (2016). *İskitler, Hunlar ve Göktürkler'de din ve sanat* (1. baskı). Cinius Yayınları.

Çetin, Ö. H. & Özkul Fındık, N. & Görür, M. (2024). Simgesel ve biçimsel özellikleri ile Türk kültür ve sanatında geyik figürü, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* (109) 149-186.

Çoraklı, B. (2022). Sfenks figürünün Selçuklu çini ve seramiğindeki ikonografik yolculuğu. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, *10*(27), 213-232.

Çoruhlu, T. (2012). Tuğ. *TDVİA*, 41, 330-332.

Çoruhlu, Y. (1987). Türk Şamanizminde "biçim değiştirme" (metamorphosis) olayı ve Türk sanatı ile bağlantısı üzerine birkaç söz. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 54-58.

Çoruhlu, Y. (1995). Orta ve İç Asya'da 'hayvan biçimine girme inancı' ve Türk sanatı ile ilişkisi. *MSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (2), 59-93.

Çoruhlu, Y. (1997). Türk sanatında av sembolizmi. *Arkeoloji ve Sanat*, 16, 13-25.

Çoruhlu, Y. (2001). Göktürk sanatında dini nitelikli heykeller ve tasvirler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, *48*(2000), 95-146.

Çoruhlu, Y. (2014). *Kozmolojik, mitolojik, astrolojik, dinî ve edebî tasavvurlara göre Türk sanatında hayvan sembolizmi* (1. baskı). Kömen Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2016). Sanat tarihine yansımalarıyla Altay Destanı Maaday Kara'da mitsel motifler. *VI. Uluslararası Köroğlu Sempozyumu / Köroğlu ve Türk Dünyası Destan Kahramanları (Bolu, 10-12 Ekim 2016) Bildiri Kitabı*. (A. Aktaş Yasa & F. Öztürk Haz.). Bamer Yayınları, s. 783-816.

Çoruhlu, Y. (2017a). *Erken devir Türk sanatı* (2. baskı). Kabalcı Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2017b). *Türk mitolojisinin ana hatları* (4. baskı). Kabalcı Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2019a). Eski Türklerin kutsal mezarları kurganlar –Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk mezar mimarisi üzerine bir deneme (2. baskı). Ötüken Neşriyat.

Çoruhlu, Y. (2019b). *Türk mitolojisinin kısa tarihi* (1. baskı). Alfa Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2024a). *Türk sanatında hayvan sembolizmi* (2. baskı) 1. Cilt. Ötüken Neşriyat.

Çoruhlu, Y. (2024b). *Türk sanatında hayvan sembolizmi* (2. baskı) 2. Cilt. Ötüken Neşriyat.

Çotulay, G. A. (2022). *Alevi-Bektaşi menakıpnamelerinde şekil değiştirme* (Tez No. 717901) [Yüksek Lisans tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi- Ankara. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Dalkesen, N. (2015). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk kültüründe geyik kültü. *Millî Folklor, 27* (106), 58-69.

Dallapiccola, A. L. (2013). *Hint mitleri* (1. baskı) (B. Savcı Çev.). Phoenix Yayınevi.

De Martino, S. (2020). Din ve mitoloji. M. Alparslan & M. Doğan Alparslan (Der.), *Hititler / bir Anadolu imparatorluğu* içinde (3. baskı, ss. 203-218). YKY.

Demir Solak, N. & Berkli, Y. (2022). Türk-İslam kültüründeki destimal geleneği ile Hristiyan inancındaki kutsal mendil ikonografisinin karşılaştırılması. *Sanat Tarihi Dergisi, 31*(1), 741-771.

Demir Solak, N. & Berkli, Y. (2023). Karagöz oyunlarından Kanlı Kavak'ta ağaç motifi ve ağaçla ilişkili unsurlar. *Art-Sanat Dergisi,* 19, 169-195. https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1089700.

Demirci, K. (1997). Hârût ve Mârût. *TDVİA*, 16, 262-264.

Demirci, K. (1998a). Hayvan. *TDVİA*, 17, 81-85.

Demirci, K. (1998b). Hinduizm. *TDVİA*, 18, 112-116.

Demirci, K. (1998c). Hulûl. *TDVİA*, 18, 340-341.

Demirtaş Dikmen, P. (2016). Şaman ritüellerinde kullanılan aksesuarın çözümlenmesi. *VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 12-13-14 Mayıs 2016/Konya,* 699-703.

Demirtaş, S. (2020). Savaş olgusu bağlamında şekil değiştirme motifli efsanelerin oluşumu üzerine. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* (49), 233-244.

Derman, F. Ç. & Duran, G. (2010). Şahkulu. *TDVİA*, 38, 283-284.

Desti, M. (2019). *Anadolu Uygarlıkları (2. baskı)*. Dost Kitabevi.

Dilek, Y. (2021). Eski Yakındoğu'da göz sembolizmi ve düalizm: Mezopotamya, Mısır ve İsrail. *Tarih Dergisi,* (74), 1-30.

Dinçol, A. M. (1982). Hititler. *Anadolu uygarlıkları görsel Anadolu tarihi ansiklopedisi 1.cilt*. Görsel Yayınlar.

Diyarbekirli, N. (1967). Artuklular'a ait tunç sfenks. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni,* 10 (289).

Diyarbekirli, N. (1972). *Hun sanatı*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Diyarbekirli, N. (1993). *Başlangıcından bugüne Türk sanatı içinde "İslamiyetten önce Türk sanatı" (Koord. Önder M.)*. İş Bankası Kültür Yayınları.

Durmuş, İ. (2019). *İskitler (7. baskı)*. Akçağ Yayınları.

Eberhard, W. (2000). *Çin simgeleri sözlüğü / Çin hayatı ve düşüncesinde gizli simgeler* (A. Kazancıgil &A. Bereket Çev.), (1. baskı). Kabalcı Yayınları.

Eliade, M. (2018). *Şamanizm* (İ. Birkan Çev.), (4. baskı). İmge Kitabevi Yayınları.

Elmalı, M. (2012). Eski Uygur Türkçesi metinlerinde metamorfoz. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4, 1-34.

Emecen, F. M. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve yükseliş tarihi (1300-1600) (2. baskı)*. İş Bankası Kültür Yayınları.

Ensert, H. K. (2005). M. Ö. ikinci binde 'kanatlı güneş kursu' ile taçlandırılmış Anadolulu Hitit figürleri. *Anadolu, 28,* 25-47.

Enuma Eliş, (2020). *Babil yaratılış destanı Enuma Eliş* (7. baskı) (S. Adalı & A. T. Görgü Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eraslan, Ş. (2001). *Ovidius'un Dönüşümler'indeki mitolojik anlatımların derlenmesi* (Tez No. 109340) [Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi- Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Erbaş, A. (2004), Melek. *TDVİA*, 29, 37-39.

Ergin, M. (2018). *Dede Korkut kitabı (58. baskı).* Boğaziçi Yayınları.

Ergin, M. (2017). *Orhun abideleri (51. baskı)*. Boğaziçi Yayınları.

Erginsoy, Ü. (1978). *İslam maden sanatının gelişmesi*. Kültür Bakanlığı Yayınları. İstanbul.

Ergun, M. (1997). *Türk dünyası efsanelerinde değişme motifi 1*. cilt. TDK Yayınları.

Erhat, A. (2017). *Mitoloji sözlüğü* (24. baskı). Remzi Kitabevi.

Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumları* (1. baskı). Dönence Yayınları.

Eset. S. (A. İnayet, Akt.), (2002). Altay kültür dairesinde yalmavuz tipi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* (14). 377-385.

Esin, E. (1963). Selçuk devrine ait resimli bir Anadolu yazması. *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*. 3-16.

Esin, E. (1967). Türk sanat tarihinde Kara-hanlı devrinin mevkii. VI. Türk Tarih Kongresi (20-26 Ekim Ankara, 1961). Kongreye sunulan bildiriler, *Türk Tarih Kurumu Basımevi, IX seri, no:6.*

Esin, E. (1969). Evren (Selçuklu sanatı evren tasvirinin Türk ikonografisinde menşeleri). *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 161-182.

Esin, E. (1978). *İslamiyetten önceki Türk kültür tarihi ve İslâma giriş*. Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Esin, E. (1979). Türk Buddhist resim sanatının tarihçesi. I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 15-20, X. 1973, tebliğler.

Esin, E. (1985). *Türk kültür tarihi İç Asya'daki erken safhalar*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Esin, E. (1995). Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık içinde "Türk sanatında at". (E. G. Naskali, haz.). Resim Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş (1. baskı)*. Kabalcı Yayınları.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler*. Kabalcı Yayınları.

Esin, E. (2019). *Cinlere ayna tutan nakkaş Mehmed Siyah Kalem* (1. baskı). Kırmızı Kedi Yayınevi.

Eyüboğlu, İ. Z. (2007). *Anadolu mitolojisi*. Derin Yayınları.

Eyüboğlu, İ. Z. (2017). Dönüşümler üstüne (2. baskı). *Dönüşümler içinde*. Payel Yayınevi.

Fazlıoğulları, Z. & Yaşar, H. & İzkavas, Ç. & Coşkun, E. & Özdemir, B. & Kartal, M. & Hınıs, T. & Taş, E. & Sevgi F. & Özavcı, M. (2016). Halkımızın teratoloji hakkındaki farkındalığı. *Genel Tıp Dergisi*, (26), 31-35.

Ferguson, J. C. (2020). *Çin mitolojisi: inanışlar, imparatorlar ve ejderhalar* (1. baskı) (C. C. Tarımcıoğlu Çev.). Maya Kitap.

Firdevsî, (2009). *Şahnâme* (N. Lugal Çev.), (1. baskı). Kabalcı Yayınları.

Foster, C. (2021). *Hayvan olmak bir insanın hayvana dönüşmesinin izini sürmek* (2. baskı), (E. Bulut Çev.). Kolektif Kitap.

Gagnon, B. (2019). Faravahar Yazd. *World History Encyclopedia* [Çevrim içi internet sitesi]. https://www.worldhistory.org/image/11613/faravahar-yazd/.

Gardin, N. & Olorenshaw, R. (2019). *Larousse semboller sözlüğü* (2. baskı) (B. Akşit Çev.). Bilge Kültür Sanat.

Gardin, N. & Ashmidt, J. (2021). *Larousse dünya mitolojileri* (1. baskı) (A. Altınörs & G. R. Ayar Çev.). Bilge Kültür Sanat.

Gardner, J. F. (2012). *Roma mitleri* (1. baskı) (S. Korkmaz Çev.). Phoenix Yayınevi.

Gezgin, D. (2021). *Bitki mitosları (1. baskı)*. Pinhan Yayınları.

Gılgamış Destanı, (2020). *Gılgamış destanı* (13. baskı) (S. Maden Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.

Gibson, C. (2013). *Semboller nasıl okunur? sanat sembollerini hızlı okuma rehberi*. Alfa Yayınları.

Gomm, S. C. (2018). *Sanat -Sanatın gizli dili-* (S. Zengilli Çev.), (2. baskı). İnkılap Kitabevi.

Gökce, B. (2023). Geç Hitit sanatında mitolojik yaratıklar. *Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Belgü Dergisi* (Özel Sayı), 95-112.

Gömeç, S. Y. (2020). Uygur Türklerinin destanlarındaki tarihi gerçekler. *Türk Dünyası Araştırmaları, 125* (246), 11-26.

Graves, R. (2010). *Yunan mitleri,* Tanrılar, kahramanlar, söylenceler (U. Akpur Çev.), (2. baskı). Say Yayınları.

Grimal, P. (2012). *Mitoloji sözlüğü Yunan ve Roma* (1. baskı) (S. Tamgüç Çev.). Kabalcı Yayınları.

Gültekin, M. (2022). Hayvan hakları sınavı: hayvanlar bize mi emanet?. *Olağan Dergi*, sayı 9, ss. 101-115.

Gültepe, G. (2019). Türk kültür ve medeniyetinde metaforik bağlamında oyun-inanç ve maske, *Electronic Turkish Studies*,14(7), 3733-3747.

Gültepe, G. & Berkli Y. (2021). Türk tasavvuf düşünce sisteminde eski Türk inançlarının izleri: antropomorfik, zoomorfik ve kozmolojik ruh dönüşümler. *25. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Konya, Türkiye, 14 - 16 Ekim 2021*, 112-114.

Gültepe, N. (2017). *Türk mitolojisi (1. baskı)* Kapı Yayınları.

Günay, Ü. & Güngör, H. (2021). *Başlangıçlarından günümüze Türklerin dinî tarihi (3. baskı)*. Bilge Kültür Sanat.

Gündüz, Ş. (2003). Mecûsîlik. *TDVİA*, 28, 279-284.

Güneş, A. (2019). *Zerdüştîlikte melek inancı* (Tez No. 564782) [Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi- Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Güngör, H. (2000). Geleneksel Türk dininde din anlayışı. *Dinler Tarihi Araştırmaları II,* 155-178.

Güveloğlu, A. (2020). Kutsal ve hayvan, dinlerin hayvanlara bakışı içinde "Eski Yunan tanrılarının melez güçleri: isim-biçim ve güç arasında paradoksal bir inceleme" (ss. 127-148). (S. Bulut. Edt.). Nobel Akademik Yayıncılık.

Harmancı, M. (2015). Ali Cengiz hikâyesi izdüşümünde kahramanın görünmez gücü: metamorfoz. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (32), 209-228.

Hart, G. (2017). *Mısır mitleri* (3. baskı) (M. S. Türk Çev.). Phoenix Yayınevi.

Hooke, S. H. (2015). *Ortadoğu mitolojisi* (5. baskı), (A. Şenel). İmge Kitabevi Yayınları.

Hoppal, M. (2012). *Avrasya'da şamanlar* (1. baskı) (B. Bayram, & H. Ş. Ç. Çapraz Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Hoppal, M. (2019). *Şamanlar ve semboller kaya resmi ve göstergebilim* (4. baskı) (F. Sel Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Hout, T.P. J. Van de. (2020). Hitit krallığı ve imparatorluğu'nun kısa tarihi. M. Alparslan & M. Doğan Alparslan (Der.), *Hititler / Bir Anadolu imparatorluğu* içinde (3. baskı, ss. 11-29). YKY.

Işık, C. (2012), Halk inançlarında kalıp değiştirme, ruh göçü. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, *2*(1), 46-60.

İlden, S. (2012). Türk ikonografisinde kartal motifi. *Scientific Pedagogical Journal,* 15, 42-53.

İnalcık, H. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu klâsik çağ (1300-1600)*(1.baskı) (R. Sezer Çev.). YKY.

İnan, A. (1998). *Makaleler ve incelemeler* 1. cilt (3. baskı). TTK.

İnan, A. (2015). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar* (8. baskı). TTK.

İnan, A. (2018). *Eski Türk dini tarihi* (2. baskı). Altınordu Yayınları.

İndirkaş, Z. (2002). *Türkler'de hükümdar tacı geleneği* (1. Baskı), T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

İndirkaş, Z. (2013). *Türk mitosları ve Anadolu efsanelerinin izsürümü* (2. baskı). İmge Kitabevi Yayınları.

İzgi, C. (2022). Kazvînî. *TDVİA*, 25, 160.

Jong, F. (2005). Bektaşîlik'te ikonografi: Dinî kıyafetlerde, âyinlerde kullanılan eşyalarda ve resim sanatında sembolizm ve temalar üzerine bir inceleme. *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali,* 251-276.

Kafesoğlu, İ. (1972). *Selçuklu tarihi* (1. baskı). MEB.

Kafesoğlu, İ. (2019). *Türk millî kültürü* (44. baskı). Ötüken.

Kakış, Ö. (2019). *Türk sanatında kanat imgesi* (Tez No. 585736) [Yüksek Lisans tezi, Trakya Üniversitesi- Edirne]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Kalafat, Y. (2022). *Tasavvuf-halk inançları-mitoloji kavşağında metamorfoz / değişim-dönüşüm* (1. baskı). Berikan Yayınevi.

Kaplan, E. (2010). *Anadolu Türk masallarında kılık değiştirme* (Tez No. 271352) [Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi- Ankara. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Kar, M. (2022). Dönüşüm kavramının böke üzerinden değerlendirilmesi. *İdil*, (92), 457–464.

Kara, Ö. T. (2010). Dramanın ilk uygulayıcıları: Türk şamanları. *Turkish Studies*, (2), 1180-1191.

Karabulut, K. (2019). *Anadolu Selçuklu Döneminden resimli bir elyazması: Nasreddin Sivasi'nin tezkiresi* (Tez No. 598311). [Yüksek Lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi- Çanakkale. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi].

Karaköz, K. (2019). *Eski Mezopotamya ve Anadolu'da (MÖ 2. bin) demon inancı* (Tez No. 559644) [Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi- Kocaeli. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi].

Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü (1. baskı)*. E-kitap.

Karamağaralı, B. (1971). Sivas ve Tokat'taki figürlü mezar taşlarının mahiyeti hakkında. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi II*, 75-109.

Karaman, F. (2017). Tenasuh veya reenkarnasyon üzerine bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8(1), 9-34.

Karatosun, M. O. (2013). *Geleneksel Çin mitleri üzerine bir araştırma* (Tez No. 370514) [Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi- Adana]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Karauğuz, G. (2021). *Hitit mitolojisi (3. baskı)*. Çizgi Kitabevi.

Karayel, K. (2021). *Resim sanatında böcek imgesi* (Tez No. 687209) [Yüksek Lisans tezi, Onsekiz Mart Üniversitesi- Çanakkale]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Karev, Y. (2011). Semerkand kalesindeki Karahanlı duvar resimleri: ilk rapor ve ilk intibalar, (Çev: Gedik, A., & Baysal, A. F.). *İstem*, (18), 113-160.

Kasbaryan, A. (2012). *Üç boyutlu biçimde uçma algısı* (Tez No. 332771) [Yüksek Lisans tezi, Işık Üniversitesi- İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Kaya, K. (1997). *Hint mitolojisi sözlüğü* (1. baskı). İmge Kitabevi Yayınları.

Kaya, M. (2011). *Mitolojiden efsaneye Türk mitolojisinin Türkiye'deki efsanelerde izleri* (2. baskı). Bağlam Yayıncılık.

Kazvinî. (2024). *Acâibü'l- Mahlûkat* (1. baskı) (M. Gedizli Haz.). Kapı Yayınları.

Keith, A. B. (2021). *Hint mitolojisi efsaneler ve inançlar diyarı* (1. baskı) (İ. Korkmaz Çev.). Maya Kitap.

King, L. W. (2020). *Babil mitolojisi Mezopotamya efsaneleri ve inanışları (2. baskı)* (İ. Korkmaz Çev.). Maya Kitap.

Kocabıyık, E. (2015). *Dolaylı hayvan* (2. baskı). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Koçak, A. & Gürçay, S. (2017). Alevî–Bektaşî velâyetnâmelerinde 'ejderha' motifi. *Journal of Analytic Divinity*, 1(1), 34-64.

Korkmaz, E. (2008). *Eski Türk inançları ve şamanizm terimleri sözlüğü* (2. baskı). Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Korkmaz, M. (2010). *Zerdüşt dini İran mitolojisi* (2. baskı). Alter Yayıncılık.

Köşker, E. (2022). *Hakas destanlarında şekil değiştirme motifi* (Tez No. 719097) [Yüksek Lisans tezi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi- Kırşehir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Kramer S. N. (2020a). *Sümer mitolojisi* (4. baskı) (H. Koyukan Çev.). Kabalcı Yayınları.

Kramer S. N. (2020b). *Tarih Sümerde başlar/ Yazılı tarihteki otuzdokuz ilk* (3. baskı) (H. Koyukan Çev.). Kabalcı Yayınları.

Kumartaşlıoğlu, S. (2017). Şekil değiştirme motifli efsanelerde lanet. *EKEV Akademi Dergisi*, (69), 89-104.

Kurum, U. (2022). Velâyetnâmelerde geçen şekil değiştirme motifinin fonksiyonları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* (104), 167-186.

Kut, G. (1988). Acâibü'l-Mahlûkāt. *TDVİA*, 1, 315-317.

Kutlutürk, C. (2015). Hinduizm'e göre Tanrı Vişnu'nun yeryüzünde bedenlenmesinin (Avatara/Hulûl) temel nedenleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, *55*(1). 141-160.

Küçük, M. A. (2020). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk geleneğinde "don değiştirme". *Bilig*, (94), 97-122. (https://doi.org/10.12995/bilig.9405).

Leeming, D. A. (2017). *A'dan Z'ye dünya mitolojisi* (2. baskı) (N. Soysal Çev.). Say Yayınları.

Levent, A. (2022). Pazırık halısındaki figürlerin ve motiflerin göstergebilimsel çözümlenmesi. *International Social Sciences Studies Journal*, *8*(96), 870-880.

Maaday-Kara, (2020). *Maaday-Kara Altay kahramanlık destanı* (2. baskı)(S. Bekki, Haz.). Ötüken Neşriyat.

Mackenzie, D. A. (1996). *Çin ve Japon mitolojisi*. İmge Kitabevi Yayınları.

Maggiori, R. (2017). *Bir hayvan bir filozof* (D. Çetinkasap, Çev.). 1984 Yayınevi.

Mahir, B. (1986). Saray nakkaşhanesinin ünlü ressamı Şah Kulu ve eserleri. Topkapı Sarayı Müzesi yıllık – 1 İstanbul.

Mahir, B. (2018). *Osmanlı minyatür sanatı (2. baskı)*. Kabalcı Yayınları.

Mccall, H. (2017). *Mezopotamya mitleri* (2. baskı) (B. Baykara Çev.). Phoenix Yayınevi.

Mehran, S. (2017). Simurg (Tez No. 479368) [Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum.) Yükseköoretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Melyukova, A. İ. (2019). *İskitler ve Sarmatlar.* D. Sinor (Der.). Erken İç Asya tarihi içinde (9. baskı, ss. 141-166). İletişim Yayınları.

Memiş, E. (2008). *Türk kültür tarihi* (5. baskı). Çizgi Kitabevi.

Memiş, E. (2009). *Eskiçağda Türkler* (3. baskı). Çizgi Kitabevi.

Meraki, S. (2022). Korkuyu arayan oğlan. *Olağan Dergi*, sayı 9, ss. 153-154.

Merçil, E. (1996). Gazneliler. *TDVİA*, 13, 484-486.

Metin, G. (2018). *Tuva-Türk destanlarında şekil değiştirmeler* (Tez No. 508676) [Yüksek Lisans tezi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi- Kırşehir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Mülayim, S. (2015). *Türk sanatında ikonografik dönüşümler değişimin tanıkları (2. baskı)*. Kaknüs Yayınları.

Müller, W. M. (2020). *Mısır mitolojisi tanrılar, dinler ve kozmik mitler* (1. baskı) (C. C. Tarımcıoğlu Çev.). Maya Kitap.

Naza Dönmez, E. E. (2021). Topkapı Sarayı Bağdat köşkü çinileri. *Art-Sanat Dergisi*, (15), 203-227.

Necatigil, B. (2019). *Mitologya* (2. baskı). YKY.

Ocak, A. Y. (2013). *Türk folklorunda kesik baş tarih-folklor ilişkisinden bir kesit* (1. baskı). Dergâh Yayınları.

Ocak, A. Y. (2018). *Alevî ve Bektaşî inançlarının İslâm öncesi temelleri* (13. baskı). İletişim Yayınları.

Oktay, J. Ö. (2006). *Türk sanatında grifon tasvirleri*. (Tez No. 204421) [Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi- İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Oral, E. (2022). *MÖ 2. bin Anadolu tasvir sanatında insan - hayvan karışımı varlıklar (1. baskı)*. Çizgi Kitabevi Yayınları.

Ovidius, P. (2017). *Dönüşümler* (2. baskı) (İ. Z. Eyuboğlu Çev.). Payel Yayınları.

Ögel, B. (2022). *Büyük Hun İmparatorluğu tarihi* (2. cilt) (3. baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (2014a). *Türk mitolojisi* (1.cilt) (6. baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (2014b). *Türk mitolojisi* (2.cilt) (5. baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (2014c). *İslâmiyetten önce Türk kültür tarihi* (6. baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, S. (1962). Selçuk san'atında çift gövdeli aslan figürü. *Belleten, 26* (103), 529-534.

Ögel, S. (1964). Anadolu Selçuklu san'atının önemli bir kaynağı: Gazne san'atı. Türk Kültürü Araştırmaları, (2), 197-205.

Ögel, S. (1987). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı* (2. baskı). Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Önder, M. (1966). Selçuklu ejderi. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 8-287, 1-4.

Öney, G. (1967). Niğde Hüdavent Hatun türbesi figürlü kabartmaları. *Belleten*. XXXI (122).

Öney, G. (1969a). Anadolu Selçuk mimarisinde arslan figürü. *Anadolu,* (13), 1-41.

Öney, G. (1969b). Anadolu Selçuk sanatında ejder figürleri. *Belleten, 33* (130), 171-192.

Öney, G. (1972). Anadolu Selçuk mimarisinde avcı kuşlar, tek ve çift başlı kartal. XIX seri, sayı 4, Malazgirt Armağanı. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Öney, G. (1984). Gazneli saray süslemelerinin Anadolu Selçuk saray süslemelerine akislerî. *Sanat Tarihi Dergisi*. 3 (3), 123-132.

Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları* (2. baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Öney, G. & Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı* (1. baskı). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öten, A. (2023). Osmanlı yapı kültüründe arslan ve arslanhaneler. *Belleten*. 87(308). 113-151.

Öz, M. (1992). Burak. *TDVİA*, 6, 417.

Özaydın, A. (2001). Karahanlılar. *TDVİA*, 24, 404-412.

Özbay, B. (2014). *Huastuanift - Manihaist Uygurların tövbe duası (1. baskı)*. TDK.

Özcan, D., & Kaval, Y. (2019). Tunceli masallarında şekil değiştirme motifi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(26), 317-329.

Özçelik, M. (2013). *Bizim Yunus*. Nar Çocuk Yayınları.

Özdemir, Y. (2021). Karatay Medresesi çini eserler müzesinden ünik özellikte iki siren/harpi figürlü seramik. *Arkhaia Anatolika*, 4, 123-140.

Özervarlı, M. S. (2004). İslâm inancında melek. *TDVİA*, 29, 40-42.

Özgan, R. (2020). Antik Çağ'dan günümüze çift başlı kartal: anlamı, yorumu ve propagandası. *Arkhaia Anatolika*, 3, 98-25.

Özgüç, N. (2020). *Kültepe mühür baskılarında Anadolu grubu* (2. baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları. Ankara.

Parla, J. (2012). *Yazar ve başkalaşım* (2. baskı). İletişim Yayınevi.

Peacock, A. C. S. (2016). *Selçuklu Devleti'nin kuruluşu yeni bir yorum* (1. baskı)(Z. Rona Çev.). YKY.

Pinch, G. (2020). *Mısır mitolojisi Eski Mısır tanrıları, tanrıçaları ve mitleri* (2. baskı) (E. Duru Çev.). Say Yayınları.

Polat, N. (2022). *Hakas Destanlarında şekil değiştirme motifi* (Tez No. 724717) [Yüksek Lisans tezi, Kafkas Üniversitesi- Kars]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Rosenberg, D. (2017). *Dünya mitolojisi* (5. baskı). İmge Kitabevi Yayınları.

Roux, J. P. (1972). *Türk Kültürü el kitabı*, İslamiyetten önceki Türk sanatı hakkında araştırmalar içinde "Türk göçebe sanatının dinî bakımdan anlamı". 2 (1a), 74- 107. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar* (1. baskı) (A. Kazancıgil & L. Arslan Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Roux, J. P. (2017). *Eski Türk mitolojisi* (2. baskı) (M. Y. Sağlam Çev.). Bilgesu Yayıncılık.

Roux, J. P. (2018). *Türklerin tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 yıl* (3. baskı) (A. Kazancıgil & L. Arslan Özcan Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Roux, J. P. (2021). *Türklerin ve Moğolların eski dini* (1. baskı) (A. Kazancıgil Çev.). Dergâh Yayınları.

Ryan, D. (2019). *Hayvan kuramı eleştirel bir giriş* (1. baskı) (A. Alkan Çev.). İletişim Yayınları.

Sagalayev, A. M. (2017). *Ural-Altay mitolojisinde arketipler ve semboller* (1. baskı) (A. Toraman Çev.). Bilge Kültür Sanat.

Saklavcı, F. (2021). Ortaçağ Anadolu Türk İslam mimarisinde kanat ve kuyrukları ejderle biten figürler. *Turkish Studies*, *16*(5), 1593-1617.

Sarıkaya, B. (2019). *Tercüme-i Acaibü'l-Mahlûkat, (Mütercimi Meçhul),* (B. Sarıkaya Haz.) (1. baskı). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Sarpkaya, S. (2018). *Türklerin şeytani masalları Türk masal ve efsanelerinde demonik varlıklar* (3. baskı). Karakum Yayınevi.

Sarpkaya, S. & Yaltırık M. B. (2018). *Türk kültüründe vampirler "oburlar, yalmavuzlar ve diğerleri"* (1. baskı). Karakum Yayınevi.

Sarpkaya, S., Yaltırık, M. B. & Yazıcı Ö. F. (2022). *Türk kültüründe gulyabani incelemeler / illüstrasyonlar* (1. baskı). Ötüken Neşriyat.

Sazak, G. (2013). Varahşa Sarayı duvar resimleri. *Tarih Dergisi*, 57, 1-23.

Schachner, A. (2020a). Hattusa, Hitit İmparatorluğu'nun başkenti. M. Alparslan & M. Doğan Alparslan (Der.), *Hititler / Bir Anadolu İmparatorluğu* içinde (3. baskı, ss. 104-125). YKY.

Schachner, A. (2020b). Hitit sanatının gelişimi ve toplumsal işlevlerine dair. M. Alparslan & M. Doğan Alparslan (Der.), *Hititler / Bir Anadolu İmparatorluğu* içinde (3. baskı, ss. 283-304). YKY.

Seçen, E. (2022). Will Self'in Büyük Maymunlar adlı eserinde grotesk unsurlar. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *1*(68), 96-102.

Seemann, O. (2020). *Yunan ve Roma mitolojisi tanrılar, titanlar ve kahramanlar* (1. baskı) (İ. Korkmaz Çev.). Maya Kitap.

Sever, M. (1999). Türk mitolojisinde kuşlar. *Milli Folklor*, 6 (42), 83-88.

Sevin, V. (2019). *Anadolu arkeolojisi (6. baskı)*. Der Yayınları.

Seyidoğlu, B. (2017). *Mitoloji üzerine araştırmalar, metinler ve tahliller* (8.baskı). Dergâh Yayınları.

Siddiq, A. B. (2019). *Tarihöncesi toplumlarda insan-hayvan ilişkisi ve Orta Anadolu çanak çömleksiz Neolitik Dönem faunası* (1. baskı). Çizgi Kitabevi.

Sinanoğlu, M. (1998). Hürmüz. *TDVİA*, 18, 495-196.

Sinor, D. (2019). *Kök Türk İmparatorluğunun kuruluş ve yıkılışı.* D. Sinor (Der.). Erken İç Asya tarihi içinde (9. baskı, ss. 383-424). İletişim Yayınları.

Sobol, D. J. (1999). *Yunan mitolojisinde Amazonlar* (1. baskı) (B. Yumrukçağlar Çev.). Öteki Yayınevi.

Sözen, M. & Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Spence, L. (2022). *Babil mitolojisi* (1. baskı) (Z. Ş. Suri Çev.). Karakarga.

Stewart, C. T. (2019). *Kurt adam batıl inancının kökeni* (1. baskı) (T. D. Odabaşı Çev.). Laputa Kitap.

Sullivan, L. E. (2003). Şamanın nitelikleri ve gücü: ruhun ekstaz durumunun genel bir tanımı (K. Türkan Çev.). *Millî Folklor*, 60 (15), 237-246.

Sümer, F. (1990). *Selçuklular devrinde Doğu Anadolu'da Türk beylikleri* (1. Baskı). TTK.

Şahin, C. (2001). *Türklerde ejder ve simurg motiflerinin grafik gelişimi* (Tez No. 137536) [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi- Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Şamlıoğlu, İ. E. (2020). Antik Mısır mitolojisinde Apep-Ra düellosu ve Hz. Musa'nın yılana dönüşen asası: karşılaştırmalı bir değerlendirme. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(61), 31-57.

Şen, S. (2021). *Mitolojik hikâyelerde bitki metamorfozları ve çağdaş uygulamalar* (Tez No. 684942) [Yüksek Lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi- Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Tanrıver Celasin, A. (2021). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi örnekleri bağlamında Osmanlı yazma eserlerinde Hârut ve Mârut tasvirlerinin incelenmesi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9*(122), 281-300.

Tansü, Y. E., & Güvenç, B. (2017). *Doç. Dr. Numan Durak Aksoy anısına hayatı, eserleri ve armağanı* içinde "Mitolojik kuşlar üzerine düşünceler (Phoenix, Garuda, Simurg, Karakuş, Anka)" (1. baskı)., 783-806. Gaziantep Üniversitesi Matbaa ve Basımevi.

Taş, İ. (2011). *Türk düşüncesinde kozmogoni-kozmoloji* (2. baskı). Kömen Yayınları. Konya.

Taşağıl, A. (2020). *Türk model devleti Gök Türkler* (4. baskı). Bilge Kültür Sanat.

Taşağıl, A. (2022). *Bozkırların ilk imparatorluğu Hunlar* (4. baskı). Yeditepe Yayınları.

Taşdoğan, M. (2023). *Tevrat'ta ve Kur'ân'da Mûsâ Peygamber'in mûcizeleri.* (Tez No. 813351) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi- Malatya.] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Tepe, Y. (2023). *Türk sanatında erkek figürünün ikonografik açıdan incelenmesi.* (Tez No. 859858) [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi- Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Tezcan Kaya, G. (2017). Firdevsi Şehnamesi resimlerinde ejder öldürme ikonografisi. *Filiz Çağman'a Armağan,* 599-610.

Tuna, E. (2000). *Şamanlık ve oyunculuk* (1. baskı). Okyanus Yayıncılık.

Tuncer, A. (2012). *Anadolu Türk dönemi sanatında aslan figürü* (Tez No. 328566) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi- İstanbul.] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Turan Bakır, S. (2007). Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri. G. Öney & Z. Çobanlı. *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı* içinde (1.baskı). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Turan, A. (1990). Türk destan ve masallarında şekil değiştirme (kuş şekline girme) motifi. *Millî Folklor, 1*(5), 35-38.

Turan, H. (2021). İslam sanatında kantûrus (kentaur) tasviri. *Sanat Tarihi Dergisi, 30*(1), 149-173.

Turan, O. (1971). *Selçuklular zamanında Türkiye (1. baskı)*. Turan Neşriyat Yurdu. İstanbul.

Turan, O. (2008). *Selçuklular tarihi ve Türk-İslam medeniyeti* (10. baskı). Ötüken Neşriyat. İstanbul.

Türkan, K. (2008). Türk masallarında kahramanın ve şamanın don değiştirmesi arasındaki benzerlikler. *Türkbilig*, (15), 136-154.

Türkan, K. (2016). Azerbaycan efsanelerinde şekil değiştirme/kuşa dönüşme. *Turkish Studies, 11*(15), 433-444.

Türker İlter, F. (2016). Türk kültüründe şekil (don) değiştirme motifi ve Dede Korkut'taki izleri üzerine. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi* "Dede Korkut ve Türk Dünyası" Bildiriler Kitabı, 1417-1425.

Uğraşkan, E., & Naddah, S. (2024). İslam maden sanatında insan başlı yazılar. *İSTEM*, (43), 311-332.

Uludağ, S. (2006). Nefis. *TDVİA*, 32, 529-531.

Ulutürk, V. (1992). Binbir gece. *TDVİA*, 6, 180-181.

Uzun, N. (2009). *Erken devir Türk sanatında kadın figürü* (Tez No. 254390) [Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi- İstanbul. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Üstündağ, P. (2011). *Asya tiyatrosunda maske* (1.baskı). Beta Basım Yayım Dağıtım. İstanbul.

Werner, E. T. C. (2008). *Çin mitleri ve efsaneleri* (Ş. Duran Çev.). İlya Yayınevi.

Wilkinson, K. (2011). *Kökenleri ve anlamlarıyla semboller & işaretler binlerce yıllık görsel bir yolculuk* (2. baskı) (S. Toksoy Çev.). Alfa Yayınları.

Wilkinson, P. (2019). *Efsaneler & mitler: kökenlerine ve anlamlarına dair görsel bir rehber.* (5. baskı) (E. Lakşe Çev.). Alfa Yayınları.

Yeşil, Y. (2015). *Türk sözlü anlatılarında şekil değiştirme*. KalemKitap Yayınları.

Yetkin, Ş. (1964). Bir tunç sfenks, *Türk Kültürü, 2*(16), 48-50.

Yetkin, Ş. (1981). Konya'da bulunan kanatlı at figürlü kabartma ve Anadolu Türk sanatındaki yeri. *Doğumunun 100. Yılında Atatürk'e Armağan*.

Yıkılmaz, A. (2022). Don sözü ve kök ailesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 593-604.

Yıldırım, N. (2018). *İran mitolojisi* (3. baskı). Pinhan Yayıncılık.

Yılmaz, A., & Toraman, A. (2020). Türk kültüründe at kuyruğu bağlama ve kesme geleneği üzerine bazı tetkikler. *Journal of History Studies*, 3 (12), 745-763.

Yılmaz, I. N. (2016). *Türk sanatında insan figürünün ikonografik açıdan değerlendirilmesi* (Tez No. 428209) [Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Yiğit, N. H. (2023). Sivas efsanelerinde taş kesilme ve şekil değiştirme motifleri. *Turkısh Studıes - Educational Sciences, 18*(4), 2977-2997.

Yitik, A. İ. (1996). *Hint kökenli dinlerde karma inancının tenasüh inancıyla ilişkisi* (1. baskı). Ruh ve Madde Yayınları.

Yitik, A. İ. (2003). Hint dinlerinde kötülük ve şeytan. *Milel ve Nihal 1*(1), 21-39.

Yitik, A. İ. (2011). Tenasüh. *TDVİA*, 40, 441-443.

Yurt, D. (2020). Osmanlı kumaş sanatında hayvan motifi. *Uluslararsı Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(71), 1175-1181.

Yüksel, A. T. (2001). İlk Müslüman-Türk Devletlerinin siyasî, kültürel ve medeniyet tarihi üzerine. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(11). 67-99.

Yüksel, C. (2018). *İslam tasvirlerinden örneklerle melek ikonografisi (Xıı.-Xv. yüzyıl)* (Tez No. 519311) [Yüksek Lisans tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi- Sivas]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Zimmer, H. (2004). *Hint sanatı ve uygarlığında mitler ve simgeler* (1. baskı) (G. Ç. Güven Çev.). Kabalcı Yayınları.

Zoroğlu, U. (2010). *Hitit sanatında sfenks* (Tez No. 253831) [Yüksek Lisans tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi- Hatay]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Terim Rehberim / Ruhbilimleri terimleri sözlüğü. (2023, 12 Ağustos). *Başkalaşım Maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://terim.rehberim.gen.tr/terim/baskalasim-nedir).

Milliyet, (2024, 10 Ocak). Transformers oyuncuları ve konusu. (https://www.milliyet.com.tr/cadde/transformers-oyunculari-ve-konusu-transformers-filmi-karakterleri-6547842).

Kubbealtı Lügati. (2024, 12 Ocak). *Tasavvuf maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.lugatim.com/s/tasavvuf).

Cartwright, M. (2019, 23 Ocak). Antik Çin'de ejderha. *Gorgon Dergisi*. (https://gorgondergisi.com/antik-cinde-ejderha/).

Arkeofili, (2022, 18 Şubat). Mısır'da mumyalama malzemelerinden büyük bir yığın bulundu [Çevrim içi internet sitesi]. (https://arkeofili.com/misirda-mumyalama-malzemelerinden-buyuk-bir-yigin-bulundu/).

Mark, J. J. (2018, 27 Şubat). Gılgamış. *Gorgon Dergisi* (A. N. Türkmen, Çev.) (https://gorgondergisi.com/gilgamis/).

Pro-babochek. (2023, 21 Mart), Kelebek sınıflandırması. [Çevrim içi internet sitesi]. (https://pro-babochek.ru/tr/siniflandirma).

Ocak, A. Y. (1996). Geyikli Baba. *TDVİA*, 14, 45-47.

Çelik, Ö. (2024, 1 Ağustos) *Ömer Çelik tefsiri* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.kuranvemeali.com/yasin-suresi/66-ayeti-tefsiri).

DİB Meali. (2024, 1 Ağustos). *Diyanet işleri meali yeni* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=2&ayet=66).

Tevrat. (2024, 1 Ağustos). *Mısır'dan Çıkış* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.kutsalkitap.org/online-tevrat-oku/?privacy=updated)

Akçay, G. (2023, 12 Ağustos). *Başkalaşım nasıl evrimleşti?* [Çevrim içi internet sitesi]. https://bilimfili.com/baskalasim-nasil-evrimlesti.

Bakırcı, Ç. M. (2023, 12 Ağustos). *Başkalaşım (Metamorfoz) evrimi* [Çevrim içi internet sitesi]. https://evrimagaci.org/baskalasim-metamorfoz-evrimi-215.

Cambridge Sözlük. (2023, 12 Ağustos). *Metamorphose maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/metamorphose.

Cambridge Sözlük. (2023, 12 Ağustos). *Metamorphosis maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/metamorphosis.

Katalay Sözlük. (2023, 12 Ağustos). *Meta maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.katalay.org/sozluk/tip-terimleri/meta).

Kubbealtı Lügati. (2023, 12 Ağustos). *İstihale maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.lugatim.com/s/istihale).

Nişanyan Sözlük. (2024, 12 Ağustos). *Metamorfoz maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.nisanyansozluk.com/kelime/metamorfoz).

Özemre, Y. (2023, 12 Ağustos). *İslamiyet açısından reenkarnasyon* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Makale/1956/islamiyet-Acisindan-Reenkarnasyon.asp?LID=TR&ID=19569.

TDK Sözlük-a. (2023, 12 Ağustos). *Başka maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://sozluk.gov.tr/).

TDK Sözlük-b. (2023, 12 Ağustos). *Boynuz maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://sozluk.gov.tr/).

Terim Rehberim / Maden terimleri sözlüğü. (2023, 12 Ağustos). *Metamorfoz Maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://terim.rehberim.gen.tr/terim/metamorfoz-baskalasim--nedir).

Yaprak, A. E. (2023, 12 Ağustos). *Tohumlu bitkiler laboratuarı I Ders Notları* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/183565/mod_resource/content/0/5-G%C3%96VDE%20YAPISI%20VE%20METAMORFOZLARI.pdf).

Dahhak, (2023, 18 Ağustos). *İslam ansiklopedisi* [Çevrim içi internet sitesi]. https://islamansiklopedisi.org.tr/dahhak.

Taş Kadın, (2015, 5 Eylül). Süt Kalesi ve taş olan kadın efsanesi. (https://www.neoldu.com/sut-kalesi-ve-tas-olan-kadin-efsanesi-6872h.htm).

Harpi Panel, (2023, 10 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449854).

Harpi Seramik Heykel, (2023, 10 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451390).

Harpi Sfenks Sürahi, (2023, 10 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448671).

İbrik, (2023, 10 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450513).

Seramik Kâse, (2023, 15 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446860).

Sfenks Karo, (2023, 15 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452817).

Siren Tabak, (2023, 15 Eylül). *Sothebys* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/arts-of-the-islamic-world-l10223/lot.348.html).

Şamdan Kaidesi, (2023, 15 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444561).

Napishtim. (2013, 18 Eylül). Faravahar at Persepolis. *World History Encyclopedia*. (https://www.worldhistory.org/image/3049/faravahar-at-persepolis/).

National Gallery of Art, (2023, 18 Eylül). L*ycaon Changed into a Wolf.* National Gallery of Art [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.nga.gov/collection/art-object-page.156172.html).

Verethragna, (2023, 18 Eylül). *Wikipedia* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://en.wikipedia.org/wiki/Verethragna).

Aslan-Boğa Mücadelesi, (2023, 19 Eylül). Selçuklu mirası [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/diyarbakir-ulu-camii).

Ayaklı Kâse. (2023, 19 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444543

Çift Sfenksli Ayna, (2023, 19 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446680.

Gelin Kayası, (2023, 19 Eylül). Kızılcahamam Gelin Kayası fotoğrafı [Çevrim içi internet sitesi]. (https://kizilcahamam.bel.tr/FotoGaleriDetay/KIZILCAHAMAM/63#image-18).

Geyikli Baba, (2023, 19 Eylül). [Çevrim içi internet sitesi]. (https://archive.org/details/bub_gb_ZAgqu6Ce5QgC/page/n139/mode/2up?view=theater).

Hacı Bektâş-ı Velî. (2023, 19 Eylül). TDV *İslam ansiklopedisi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://islamansiklopedisi.org.tr/haci-bektas-i-veli).

Selçuklu Bakır Sikke, (2023, 19 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454763).

Tekstil Parçası, (2023, 19 Eylül). *The Metropolitan Museum of Art* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457970).

Ye'cuc ve Me'cuc. (2023, 19 Eylül). Ye'cûc ve Me'cûc'u tasvir eden bir minyatür. *İslam Ansiklopedisi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://islamansiklopedisi.org.tr/yecuc-ve-mecuc).

Özgen. B. (2023, 21 Eylül), Ahi Evren ve Hacı Bektaş Veli [Çevrim içi internet sitesi]. (http://www.bulentozgen.com/ahi-evren-ve-haci-bektas-veli/?i=1).

Tek Başlı Çift Gövdeli Sfenks, (2024, 21 Eylül), *Silvan tarihi* [Çevrim içi internet sitesi]. (http://www.silvantarihi.com/).

Tunç, E. (2018). (2024, 21 Eylül), Özyıkımdan yapısöküme: Annihilation [Çevrim içi internet sitesi]. (https://www.otekisinema.com/annihilation-2018/?utm_source=chatgpt.com)

TDK Sözlük-c. (2023, 15 Ekim). *Kuyruk maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://sozluk.gov.tr/).

Met Museum, (2023, 15 Kasım). *Panel with Harpies, Fish and Trees*. (Çevrim içi internet sitesi) (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449854).

Aydın, N. (2020, 02 Aralık). Çin'in örnek toplamak üzere fırlattığı 'Chang'e 5' uzay aracı Ay'a indi. *Anadolu Ajansı*. https://www.aa.com.tr/tr/bilim-teknoloji/cinin-ornek-toplamak-uzere-firlattigi-change-5-uzay-araci-aya-indi/2062175.

TDK Sözlük-ç. (2023, 11 Aralık). *Metamorfoz maddesi* [Çevrim içi internet sitesi]. (https://sozluk.gov.tr/).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Nergiz DEMİR SOLAK
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Yüksek Lisans Öğrenimi	
Yabancı Dil Bilgisi	
Bilimse Faaliyetleri	
İletişim Bilgileri	
E-posta	
Tarih	