

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI**

**ANADOLU KİRKİTLİ DOKUMALARININ MİTSEL/ARKETİPSEL
YÖNDEN İNCELENMESİ: BERGAMA HALILARI ÖRNEĞİ**

Damla Fatma ORAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Kadriye Didem ATİŞ

KASIM - 2022

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANADOLU KIRKİTLİ DOKUMALARI’NIN
MİTSEL/ARKETİPSEL YÖNDEN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Damla Fatma ORAN

Enstitü Anasanat Dalı : Geleneksel Türk Sanatları
Enstitü Sanat Dalı : Halı Kilim

“Bu tez 22/11/2022 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAAT
Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN	Başarılı
Prof. K. Didem ATİŞ	Başarılı
Doç. Dr. A. Gamze ÖNGEN	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Damla Fatma ORAN

22/11/2022

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
HARİTA LİSTESİ.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: MİTOLOJİ	3
1.1. Mitoloji ve Psikoloji Arasındaki İlişki	4
2. BÖLÜM: ARKETİP KAVRAMI	8
2.1. Arketipsel Açıdan Renk ve Form Özellikleri	9
2.1.1. Arketipsel Açıdan Renkler	10
2.1.2. Arketipsel Açıdan Formlar	11
2.1.3. Hayvan figürleri	12
2.1.4. Motifler.....	13
2.1.5. Sayılar.....	14
3. BÖLÜM: TÜRK MİTOLOJİSİNDEKİ MİTSEL/ARKETİPSEL	
ÖZELLİKLER	16
3.1. Gök Tanrı İnancı.....	17
3.2. Güneş, Ay ve Yıldızlara Tapınma	18
3.3. Şamanizm	19
3.4. Türk Mitolojisinde Yer Alan Arketipsel Formlar.....	23
3.5. Arketipsel Motifler	24
3.5.1. Hayat Ağacı İle İlgili Türk İnançları.....	26
3.6. Arketipsel Hayvan Figürleri	26
3.6.1. Ejderha	27
3.6.2. Kartal ve Yırtıcı Kuşlar	27
3.6.3. Yırtıcı Olmayan Kuşlar	28
3.6.4. Yılan.....	28
3.6.5. Hayvan Mücadele Sahneleri.....	29

3.7. Türk Mitolojisinde Yer Alan Arketipsel Renkler	30
3.7.1. Siyah.....	30
3.7.2. Kırmızı	31
3.7.3. Mavi	32
3.7.4. Beyaz.....	32
3.7.5. Yeşil	33
3.7.6. Sarı	34
3.8. Türk Mitolojisinde Yer Alan Arketipsel Sayılar	35
4. BÖLÜM: BERGAMA HALILARI.....	37
4.1. Bergama'nın Coğrafi Konumu	37
4.2. Bergama'nın Tarihi.....	38
4.3. Bergama Halıları.....	41
4.3.1.Halı Dokumacılığının Tarihçesi	41
4.4. Tarihten Günümüze Bergama'daki Halı Dokumacılığı	44
4.5. Bergama Halılarında Kullanılan Motifler ve Renkler	47
SONUÇ	64
KAYNAKÇA.....	68
ÖZGEÇMİŞ	72

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Altay Şamanlarına Ait Davullar	22
Resim 2: Samanlık Köyünde Bulunan Kız Bergama Seccade.....	47
Resim 3: Ak Elma, Kara Elma ve Kırca Elma Motifi	48
Resim 4: Kara Elma ve Ekşi Elma Motifi	48
Resim 5: Çitme Suyu, Boncuk Su ve Ala Direk-Sıçandişi Motifi.....	48
Resim 6: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Namazla.....	49
Resim 7: Oklar, Saçbağı, Yaşıl, Sığır Dili ve Gaga Motifi	50
Resim 8: Yıkkın, Karagöz, Tokuç ve Çanak-Çömlek Motifi	50
Resim 9: Saksıda Çiçek ve Kara Elma Motifi	50
Resim 10: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Sarı Namazla	51
Resim 11: Karasu Yaprağı ve Elması, Çomaklı Su ve Direk ve Kereke Motifi.....	51
Resim 12: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Mihraplı Namazla.....	52
Resim 13: Yıkkın, Zambak, Köpek Taşağı ve Tatlı Elma Motifi.....	52
Resim 14: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Sarı Namazla	53
Resim 15: Potinli Su, Çınarlı Su ve Kara Elma Motifi.....	53
Resim 16: Seklik Köyünde Bulunan Seccade.....	54
Resim 17: Kazan Kulpu veya Çengelli Su Motifi	54
Resim 18: İsmaili Köyünde Bulunan Seccade.....	55
Resim 19: Kuş Motifi	55
Resim 20: İbrik Motifi	56
Resim 21: Seklik Köyü Camiinde Bulunan Seccade.....	57
Resim 22: Koçboynuzu ve Koçbaşı Motifi.....	57
Resim 23: Sülük- Tabaklı Gül Motifi	58
Resim 24: Çiçekli Su Motifi	58
Resim 25: Elmalı, Çınarlı Su ve Muska Motifi	59
Resim 26: Sığır Sidiği, Nazar-Göz ve Çarkıfelek Motifi	59
Resim 27: Çınar Yaprağı Motifi	59
Resim 28: Ildız- Tunç, Çınar Yaprağı, Aklı Alma ve Eşek Kaşı Motif Çizimi.....	59
Resim 29: Hayat Ağacı, Merdiven, Keklik Başı, Tokuç Motifi Çizimi	60
Resim 30: Çoban Aynası, Elma, Gara Gözlüm, Elma, Ildız Motifleri Çizimi	60
Resim 31: Balıksırtı, Kedi İzi, Oklu Motifleri Çizimi	60

Resim 32: Kuş Figürleri.....	60
Resim 33: Sekizgen İçindeki Ejder ve Kuş Figürleri.....	61
Resim 34: Sekizgen İçindeki Hayat Ağacının İki Yanında Duran Hayvan Figürleri....	61
Resim 35: Bergama Halısı	62



HARİTA LİSTESİ

Harita 1: Bergama Krallığı Haritası MÖ. 183.....	37
---	----



ÖZET	
Başlık: Anadolu Kirkitli Dokumaları'nın Mitsel/Arketipsel Yönden İncelenmesi: Bergama Halıları Örneği	
Yazar: Damla Fatma ORAN	
Danışman: Prof. Kadriye Didem ATİŞ	
Kabul Tarihi: 22/11/2022	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 71 (ana kısım)
Dokumacılık sanatı insanlık tarihinin büyük bir kısmına eşlik etmiştir. Çeşitli medeniyetlerin egemen olduğu Anadolu; dokumacılık sanatının yaşatıldığı önemli merkezlerdendir. Kirkitli dokumaların Anadolu kültür mirası içinde önemli bir yeri vardır. Bu dokumalar her bölgede farklı desen, renk ve kompozisyon özelliklerine sahiptir. Bu desenlerin anlamları genel itibari ile aynı olarak doğurganlık, bereket, ölümsüzlük, kötülüklerden korunma gibi kavramlar olarak açıklanmıştır. Mitolojik unsurların da bu gelişim sürecinde etkili olduğu düşünülmüştür. Ayrıca kullanılan desenlerin formlarının ve renk ve kompozisyon özelliklerinin kullanım kolaylığı sağlamak açısından yapıldığı da düşünülmektedir çünkü el dokumacılığı; hammadde doğal çevreden sağlanan ve dokuyanların geçmiş yaşantılarından, ekonomik faaliyetlerinden, duygularından, inançlarından ve varlığını sürdürdüğü bölgedeki her durumdan etkilenecek şekilde şekillenen bir kültürel değerdir. Fakat bu durumun altında yatan psikolojik etmenler hakkındaki veriler yok denecek kadar azdır. Mevcut verisel boşlukları doldurmak için arketip kavramı kullanılabilir. İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung tarafından ortaya atılan, insan karakteri ve davranışlarını inceleyen ve kolektif bilinçdışı ile ilişkilendirilen arketipler, mitolojik unsurların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Mitolojik öykülerdeki aynı anlam bütünlüğünü taşıyan kavramların birçok coğrafyada benzerlik göstermesi, mitolojilerin kolektif bilinçdışı ile şekillendiğinin en büyük örneğidir. Dokumalarda kullanılan birçok motifin mitolojik unsurlar içermesi nedeniyle desen, renk ve kompozisyon özelliklerinin arketiplerle olan ilişkisinin incelenmesi; dokumaların oluşum sürecini aydınlatmak açısından yarar sağlayacaktır (Oran, 2021). Geleneksel el dokumaları, bir toplum için önemli olan olayları, davranışları, inançları; güç, üstünlük ve bereket gibi anlamlara bürünerek sembolleşen varlıkları desenlere dönüştürerek ölümsüzleştiren bir maddi kültür ögesidir. Araştırmaya konu olan Bergama Halıları bu özelliklere sahip olan, kendi özel kültürel ve doğal ortamında şekillenen halılardır. Dolayısıyla arketip kavramıyla ilişkilendirilmesiyle birlikte Anadolu kirkitli dokumalarının anlamlandırılmasında yeni bir bakış açısı elde edilecektir.	
Anahtar Kelimeler: Arketip, Carl Gustav Jung, Bergama Halıları, Dokuma	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Mythic/Archetypal Analysis of Anatolian Kirkitli Weavings: The Example of Bergama Carpets	
Author of Thesis: Damla Fatma ORAN	
Supervisor: Prof. Kadriye Didem ATİŞ	
Accepted Date: 22/11/2022	Number of Pages: vii (pre text) + 71 (main body)
The art of weaving has accompanied a large part of human history. Anatolia, which has been dominated by various civilizations through the history and belongs to the Turks since the 11th century; is one of the important centers where the art of weaving is kept alive. Weavings have an important place in Anatolian Cultural heritage. These weavings have different patterns, colors and composition features in each region. The definition of weaving has been done over concepts such as eternity, immortality and plentifulness, and it was thought that mythological elements were effective in this development process (Oran, 2021). Additionally, it is thought that the forms and color and composition feature of the patterns are used made for ease of use, because hand weaving; it is a cultural value whose raw material is obtained from the natural environment and shaped by the experiences, economic activities, feelings, beliefs and every situation in the region where it continues to exist. However, data on the psychological factors underlying this condition are scarce. The concept of archetype can be used to fill this data gaps. Archetypes, put forward by Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung, examining human character and behavior and associated with the collective unconscious, have been influential in the emergence of mythological elements. The similarities in many geographies of the concepts that have the same meaning integrity in the mythological stories is the biggest example of the myths being shaped by the collective unconscious (Oran, 2021). Examining the relationship between pattern, color and composition features with archetypes, since many motifs used in weaving contain mythological elements; it will be beneficial in terms of illuminating the formation process of weavings. Traditional hand weaving, events, behaviors, beliefs that are important for a society; it is an element of material culture that immortalizes entities that become symbols by embracing meanings such as power, superiority and abundance by transforming them into patterns. Bergama carpets have these characteristics and are shaped in their own special, cultural and natural environment. Therefore, with the association with the concept of archetype, a new perspective will be obtained in the interpretation of Anatolian “Kirkitli” weavings.	
Keywords: Archetypes, Carl Gustav Jung, Bergama Carpets, Weaving	

GİRİŞ

Anadolu Türk dokumacılığında kullanılan birçok motif vardır. Çeşitli anlamları olan bu motifler sadece görsel amaçlı değildir, onlar ayrıca ileti yüklüdürler. Mitolojilerde, efsane ve fantezilerde bulunan kutsal varlıklar ve nesneler bu motiflerin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Çünkü insanlar, varlıkları boyunca çeşitli kutsal inanışlarla yaşamlarını anlamlandırma çabası içinde olmuştur. Onların bu inanışları hem ilkel yaşamın özelliklerinin keşfedilmesinin aracı olmuş hem de modern insanın psikoloji, felsefe, tıp gibi bilim alanlarında sıklıkla yararlandığı kaynaklar sunmuştur.

Mitolojik öykülerde temsilleri farklı fakat anlamları aynı olan çeşitli simgeler ve olay örüntüleri vardır ve yüzyıllar boyunca bu öyküler farklı coğrafyalarda farklı insanlar tarafından üretilmeye devam etmiştir. Analitik psikolojinin kurucusu olan Carl Gustav Jung; bu mitsel öyküleri ve içerdikleri benzer kalıpları inceleyerek “Arketip” kavramını geliştirmiştir. O’na göre insanların bu tarz içerikler üretme eğilimleri arketip kaynaklıdır. Arketipler kolektif bilinçdışının unsurlarıdır ve bireye değil tüm bir türe aittirler.

Anlamalı insan davranışlarının ve eğilimlerinin nedeni olan bu arketipler sanat eserlerine de yansımıştır. Farklı kültürlerde hatta farklı kıtalarda bile form ve taşıdığı anlam bakımından birbiriyle özdeş birçok eser vardır. Anadolu Türk dokuma sanatı da insanlığın arketipsel imgeler üretme eğiliminden etkilenecek, anlam bakımından ilkel insan inanışlarının izlerini taşıyan sembol ve motifler üretmiştir.

Araştırmaya konu olan Bergama Halıları, Türk dokuma sanatının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Halılarda dokunan motifler, formlar ve kullanılan renkler sadece işlevsellik açısından tercih edilmemiştir. Arketipsel form, motif, kompozisyon ve renkler her alanda olduğu gibi Türk dokuma sanatının da şekillenmesini sağlamıştır. Arketipsel özelliklerden yararlanılmasıyla bu unsurların kullanım nedenlerinin altındaki eksiklikler giderilmiş olacaktır.

Araştırmanın Konusu

Bergama Yöresi halılarının form, renk ve kompozisyon özelliklerinin arketipsel ve mitolojik açıdan ele alınarak incelenmesi araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; Anadolu Kırkıtlı Dokumalarının motif, renk ve kompozisyon özelliklerinin psikolojik bakış açısıyla incelenmesidir. İnsanlığın her sürecinde deneyimlediği sanat olgusunun, esas kaynağı olan bireyin psişik süreçleri perspektifinden değerlendirilmesi; ortaya çıkan ürünlerin spontan değer aksine bilincin varlığının başından beri oldukça sistemli bir şekilde işleyen bir mekanizma olduğuunu kanıtlamaktadır.

Araştırmanın nemi

Bergama Halılarıyla ilgili birçok çalışma yapılmıştır ancak disiplinler arası ve özellikle arketipsel açıdan değerlendirilmesi yapılmamıştır. Bu alışma ile birlikte motif-anlam ilişkisi ile insan psikolojisinin mitolojik kökenleri arasında olan bağ vurgulanmış olacaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada farklı disiplinlerde literatür taraması ve değerlendirmesi yapılmıştır. H. Feriha Akpınarlı, H. Nurgül Begiç ve Gonca Kuzay Demir'in “zgden Düğüme, Düğümden Motife Bergama Halıları” alışmasındaki Bergama dokuma örneklerinden görseller kullanılmıştır.

1. BÖLÜM: MİTOLOJİ

Yunancada “söylenen” ya da “duyulan söz” anlamına gelen “mithos” ve “söz bilim” anlamını taşıyan “logos” kelimelerinden oluşan mitoloji, çok sayıda bakış açısına göre yorumlanabilen, oldukça karmaşık bir kültür gerçekliğidir (Eliade, 2014, s.17, theicedream.blogspot.com E.T. 07/11/2022).

Mitolojik hikâyeler uzun süre anlamsız anlatılar olarak görülmüş olmasına rağmen dikkatli bir şekilde incelendiğinde içeriklerinin oldukça zengin olduğu fark edilmiştir. Anlamlı insan etkinliklerinin (beslenme, evlilik, sanat gibi) modellerini ortaya koymak gibi önemli bir işlevleri vardır (Eliade, 2014, s.20). Dolayısıyla arkaik insanların günlük yaşantılarından inanç sistemlerine, hayatı anlamlandırma biçimlerinden psikolojik durumlarına kadar pek çok unsuru içinde barındıran zengin yapılar oldukları ortaya çıkmıştır. Mitolojilerin insanın oluşumundaki rolü son derece önemlidir. Onlar, şimdiki zamanı geçmişe bağlarlar.

Mit sayesinde değer, gerçeklik, aşkınlık gibi kavramlar ortaya çıkar. Bir olgunun nasıl gerçekleştiğini, bunların kimler tarafından, hangi koşullarda ve amaçlarla yapıldıklarını açıklayarak kutsal bir tarih oluştururlar (Eliade, 2014, s.195-196).

Kutsal bir öyküyü anlatan mitlerin kişileri doğaüstü varlıklardır. Başka bir deyişle, doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirirler dolayısıyla mitler her zaman bir yaratılışın öyküsüdür. Kutsal veya doğaüstü olan olguların Dünya’ya akınlarını betimlerler; Dünya’yı oluşturan, onu mevcut kutsal durumuna getiren bu akındır. İnsan bugünkü ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi olan bir varlık olma durumunu doğaüstü varlıkların mücadeleleri sonucunda elde etmiştir (Eliade, 2014, s.17).

İnsan mitleri bilerek nesnelerin kökenindeki sırrı da öğrenir. Mitolojik öyküler sadece dünya, hayvan, bitki ve insanların kökenini anlatmakla kalmaz, onlar ayrıca insanın içinde bulunduğu mevcut duruma gelmesine kadar yaşanan önemli olayları da anlatır (Eliade, 2014, s.27).

Mitolojik öyküler insana deneyimleyeceği şeyin daha önce yapılmış olduğu konusunda güvence verir ve eylemlerinin sonuçlarıyla ilgili kuşkuları kavramasında kendisine yardımcı olur. Örnek oluşturan bir durumun olması, yaratıcı girişime engel değildir.

Mitolojik model sonsuz sayıda uygulamaya elverişlidir (Eliade, 2014,s.191). Çünkü Levi-Strauss (2013, s.59)'un belirttiği gibi mitoloji durağan bir yapıya sahiptir ve aynı olay örgülerinin minimum farklılıklarla tekrarlandığı görülmektedir.

Yeryüzünde yaşanılmış her yer ve çağda, insana ait mitler türemiştir. Dinler, felsefeler, sanat, bilim ve teknolojiadaki büyük buluşlar, temel mit çemberinden doğmuştur (Campbell, 2017, S.13, acikbilim.yok.gov.tr).

İnsanlığın çeşitli kısımları arasında kültürel farklılıklar olmasına rağmen, insan zihninin her yerde bir ve aynı olduğu antropolojik çalışmaların sonuçlarındandır (Levi-Strauss, 2013, s.39).

Mitolojik öykülerde sembolizmin de etkisi oldukça güçlüdür. Fromm (2016, s.209) mitlerin, “kendilerini sembolik bir dil vasıtası ile ifade eden, geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleri olduğunu” vurgulamaktadır. Fakat bu semboller Campbell'ın (2017, s. 13, acikbilim.yok.gov.tr) da belirttiği gibi üretilmiş değildir, ruh tarafından üretilmişlerdir. Mitolojik sembollerin, insanlığın ortak bilinçaltı olarak adlandırılan arketipleri yansıttığı ve toplumların kültürünü pekiştirdiği belirtilmektedir (Güzel, 2017, s.3-4).

1.1. Mitoloji ve Psikoloji Arasındaki İlişki

Mitolojik semboller insanlığın her sürecinde var olarak yalnızca ilkel insanın düşünce yapısının keşfedilmesini sağlamamıştır onlar ayrıca tıp, sosyoloji, felsefe gibi birçok farklı disiplin tarafından kullanılarak modern insanın karşılaştığı problemleri çözmede de etkili olmaktadır.

Geleneksel toplumlarda kökenin bilinmesinin varoluşsal değeri oldukça yüksektir. Eliade (2014, s.108) bu tutumun yalnızca arkaik özellikte olmadığını, Batı kültürünün de aynı istek ve eğilimde olduğunu vurgulamıştır.

Mitlerin insan hayatına etkilerinin psikolojik yönden de büyük önem taşıdığı bilinmektedir. Campbell (2016, s.16) mitolojinin psikolojik işlevlerinden birinin, bireyleri kendi ruhsal zenginliklerine ve nesnelleşmeye götürme, ruhsal gerçeklerine ulaştırma, merkezileşmelerini ve uyum kazanımlarını sağlama olduğunu belirtmektedir.

Psikoloji bir bilim dalı olarak kabul edilmeden önce insanlar kendi içsel ve içgüdüsel problemlerini çözmeye yönelik bir araç olarak mitolojileri üretmiş ve onlardan faydalanmışlardır. Dolayısıyla mitolojinin “ilkel psikoloji” olarak ifade edilebileceği

savunulmaktadır. Mitler, psikolojinin önemli veri kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir ve bu durum sonucunda “psikomitoloji” olarak bilinen yeni bir çalışma alanı ortaya çıkmıştır (Akçan, 2019, s.54).

Psikanaliz için gerçek anlamda bireyin en eski dönemi çocukluktur. Çocuklar mitsel bir zamanda yaşar. Bu nedenle bilinçdışı özel bir mitoloji yapısı sunmaktadır. Eliade (2014) bilinçdışının yalnızca mitolojik olduğu ve aynı zamanda bazı içeriklerinin evrensel değerler taşıdığını söyleyerek modern insan ile kutsallığın tek bağlantısının bilinçdışıyla sağlandığını belirtmiştir.

Campbell (2017,s.229) mitoloji simgecilığının psikolojik bir önemi olduğunu belirtmektedir. Psikanalistlerin çalışmalarından sonra mitolojilerin rüyaların doğasına sahip olduğu veya başka bir deyişle rüyaların ruhsal enerjinin belirtileri olduğu anlaşılması onu destekler niteliktedir.

Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Wilhelm Stekel, Otto Rank, Karl Abraham gibi birçok isim yaptıkları araştırmalar sonucunda ortak bir görüşte birleşerek mitlerin mantık ve düzenlerinin rüyalara karşılık geldiğini keşfetmişlerdir (Campbell, 2017, s.229).

Psikolojisi kelimesi, psişenin incelenmesi anlamına gelmektedir. Psişe; bilincin ve bilinçdışının tamamıdır. Psişe, birçok ana bileşenden oluşur. Bu bileşenler ego, persona, gölge ve animus veya animadır. Psişik bileşenler fiziksel varlıklar değildir. Gözlemlenebilir davranışlarda, duygularda ve tutumlarda görünen zihinsel içerik kombinasyonlarıdır (Mattoon, 1981, s.21-34, acikbilim.yok.gov.tr).

Psişenin yapısını anlamak için bilinç ve bilinçdışını ayırt etmek gerekir. Bilinç, bilişsel farkındalık demektir. Bilinçdışı ise insanın farkında olmadığı güdüler ve diğer içerikler anlamı taşımaktadır. Bilinçdışı bilinçle birlikte kişinin varlığını oluşturur ve başka bir yerden edinilemeyecek önerileri ve rehberliği sunar (Jung, 2015, s. 9).

Jung bilinçdışını kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak iki gruba ayırmıştır. Kişisel bilinçdışı terimini, bilinçten kayan ve bilinçsiz hale gelen deneyimleri, düşünceleri ve hatıraları belirtmek için kullanmıştır. Dolayısıyla kişisel bilinçdışı, hatırlanamayacak kadar önemsiz olan, farkındalığa hiç girmeyen, dikkati onlara yöneldiğinde bilincin erişebileceği bastırılmış ancak geri çağrılabilen içeriklerden oluşur. Diğer yandan, öznel olan ego bilincinden ayırmak için Jung, kolektif bilinçdışını “nesnel ruh” olarak nitelendirmiştir, çünkü o kişisel değildir ve bilinçten bağımsız imajlar ve kavramlar

retme gücüne sahiptir. Kişisel bilinçdışı da özerk bir şekilde, yani egodan bağımsız olarak işlev görür, ancak bastırılmış içeriğı için bilince bağılıdır. "Kolektif" içerikler, her bir kişinin deneyimlediğı ve tüm insanlar için ortak oldukları için bu şekilde belirlenmiştir (Mattoon, 1981, s.21-34).

Bir düşünce bilinçten çıktığı zaman varlığı ortadan kalkmış olmaz, Jung (2015) bu durumu "köşeyi dönen bir arabanın buhar olup uçmadığı ve arabanın daha sonra görülebileceğı" rneğıyle açıklayarak akıldan geçici olarak çıkıp gitmiş bir düşüncenin de geri gelebileceğini belirtmiştir. Buna ek olarak bilinçaltının bir kısmının bir zaman için geri çekilmiş birçok düşünce, izlenim ve imajdan oluştuğunu, bunların kayıp olmasına rağmen bilinçli zihni etkilediğini ve unutulmuş düşüncelerin varlıklarını sürdürmeye devam ettiklerini ifade etmiştir. Bu unutulmuş düşüncelerin rüyalarda kendini gösterebileceğini vurgulayarak rüyaların bilinçdışının kendine özgü bir ifadesi olduğunu söylemiştir (Jung, 2015, s.28).

Rüyaların temel işlevi, psişik dengeyi yeniden kuran rüya içerikleri üreterek psikolojik dengeyi düzeltmeye çalışmaktır. Rüyaların çoğı, ilkel düşünceler, mitler ve ritüellere benzer imaj ve çağrışımlar içermektedir. Freud'un da arkaik kalıntılar olarak tanımladığı bu rüya imgeleri onların çok uzun zamandır insan zihninde varlığını sürdüren psişik unsurlar olduğunu göstermektedir (Jung, 2015, s.46).

Ayrıca rüyalar bir takım durumları onlar olmadan haber verebilirler. Bu durum rüyaların bir mucize veya önsezi olduğu anlamına gelmez. Bununla ilgili olarak Jung (2015, s.47) hayattaki birçok krizin uzun bir bilinçdışı geçmişi olduğunu, onlara doğıru adım adım yaklaşıldığını ve giderek artan tehlikenin farkına varılmadığını, oysa bilinçli olarak görülmeyen şeyin, genellikle bilinçdışı olarak algılandığını ve bilinçdışının bu bilgiyi rüyalar yoluyla ilettiğini ifade etmiştir. Bu ifadelerine ek olarak da bilinçdışının sadece geçmişin deposu olmadığını, bilinçli geçmişin uzun zaman öncesi hatıralarına ek olarak, tamamıyla yeni düşüncelerin ve yaratıcı fikirlerin de bilinçdışından çıkıp kendilerini gösterdiklerini de vurgulamıştır. Bu durumun genellikle günlük yaşıntıda özellikle ikilemlerin şaşırtıcı önerilerle zldğı zamanlarda görüldüğünü, birçok sanatçı, filozof hatta bilim insanının en iyi fikirlerinden bazılarının bilinçdışından birdenbire çıkan bu tür ilhamlara borçlu olduğunu belirtmiştir. Örneğın; Benzoln molekül yapısını araştıran Alman kimyacı Kekule rüyasında kuyruğunu ağızına alan bir yılan görmüştür. Kekule bu

rüyasını molekül yapısının kapalı bir halka olduğu şeklinde yorumlayarak önemli bir keşifte bulunmuştur (Jung, 2015, s.34). Kuyruğunu yutan yılan figürü yüzyıllardır kullanılan bir semboldür ve rüyalara ifade kolaylığı sağlayan da bu gibi sembollerin görülmesidir.

Rüyalarda görülen bu sembollerden çoğunun yapısı ve kökeni bireysel değil kolektiftir (Jung, 2015, s.51). Tıpkı insan fetüsünün diğer hayvanlarınkine benzer şekilde çeşitli aşamalardan geçmesinin evrimin bir göstergesi olduğu gibi psişe de evrim geçirmiştir ve modern insanın bilinçdışının bazı içerikleri kadim insanın zihninin ürettiklerine benzemektedir (Jung, 2015, s.62). Dolayısıyla modern insanın rüya resimleri ile primitif zihnin ürünleri, kolektif imgeleri ve mitolojik motifleri arasında benzerlik vardır (Jung, 2015,s.63). Bu benzerlikleri Jung geliştirdiği arketip kavramıyla ilişkilendirmektedir. Bu nedenle, arketipler ve kolektif bilinçdışı kavramları birbirine bağlıdır.

2. BÖLÜM: ARKETİP KAVRAMI

Psişenin yok edilemez varlıkları olan, algıları organize eden, bilinç unsurlarını düzenleyip, geliştiren yapılar olarak nitelendirilen (Ersoy, 2011, acikbilim.yok.gov.tr) ve “İlk imgeler” olarak tanımlanan arketiplerin keşfi ilk olarak Jung tarafından yapılmamıştır. Arketip antikçağda bile kullanılan ve Platon’un “idea”sıyla eşanlamli olan bir kavramdır. Jung (2016, s.119) arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göç yoluyla yaygınlaşmadığını, herhangi bir zamanda ve yerde, dış etken olmaksızın kendiliğinden oluşabildiklerini göstererek en önemli katkıyı sağlamıştır ve arketip kavramını geliştirmiştir. Bunun anlamı, bilinçdışı seviyede olmasına rağmen etkin, düşünceleri, duyguları ve eylemleri önceden biçimlendiren ve onlara sürekli olarak etki eden canlı eğilimlerin, Platoncu düşüncedeki idealar gibi, her psişe formunda mevcut olduğudur (Jung, 2016, s.119, acikbilim.yok.gov.tr).

Jung, bu mitolojik kalıplara arketip olarak adlandırmadan önce “başlangıcından beri var olan imgeler” ve “kolektif bilincin hakimleri” isimlerini kullanmıştır. Daha sonra, St. Augustinus’un “ideae principales”ı tanımlamasından esinlenerek, “arketipler” adını kullanmıştır. Arke; “köken”, “başlangıç”, “temel” anlamlarına gelen Yunanca bir sözcüktür (Eliade, 2014, s.152, acikbilim.yok.gov.tr).

Jung mitolojik hikayelerin, arketiplerin temsilcileri olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla mitlerde ve mitsel öykülerde görülen karakterlerin ve olay örgülerinin her birinin bir arketipe karşılık geldiğini (Ersoy, 2011, s. 1-4) ve insanlık tarihi boyunca farklı formlarda göründüklerini söylemek yanlış olmaz. Diğer yandan, arketip teriminin belirli mitolojik imgeler ya da motifler olarak anlaşılması ve bunların bilinçli temsillerin kalıtsal olarak aktarılması olduğunu varsaymak da doğru olmaz. Arketip, bir motifin bu tür temsilleri oluşturma eğilimidir. Bu temsiller temel yapılarını kaybetmeksizin ayrıntılarda büyük farklar gösterebilirler. Örneğin düşman kardeşler motifinin birçok farklı temsili vardır ama motifin kendisi aynı kalmıştır (Jung, 2015, s.63-64).

Bu eğilimler arketipler ile içgüdüler arasındaki ilişkinin açıklanmasıyla daha anlaşılır olacaktır. İçgüdü denilen şey fizyolojik dürtülerdir ve duyular tarafından algılanırlar. Ayrıca fanteziler şeklinde de ortaya çıkar ve genellikle varlıklarını sembolik imgeler olarak gösterirler (Jung, 2015, s.65). İnsan zihninin kolektif düşünce şablonları da tıpkı içgüdüler gibi doğuştandır ve miras olarak edinilirler. Bunlar, uygun bir durum

oluştduğunda aşağı yukarı her insanda aynı şekilde çalışırlar (Jung, 2015,s.71). Bu tür düşünce kalıplarının bağlı olduğu duyusal tezahürler dünyanın her tarafında aynıdır. Bunlar hayvanlarda da saptanabilir, hayvanlar farklı türlere ait olsalar bile birbirlerini bu şekilde tanırlar. Onlara bir şey öğretecek kimseleri olmamasına rağmen çeşitli anlamlı davranışlarda bulunurlar. O halde doğal olarak insanın da dünyaya boş bir psişeyle gelmediği sonucu çıkarılabilir. Psişe bilinçten daha fazlasına sahiptir. Hayvanlar gibi insanlar da nedenlerini bilmedikleri birçok içgüdüsel davranışta bulunabilirler (Jung, 2015, s.72). İşte bu davranışların nedenini ve imgelerin fantezilerde tezahür biçimlerini arketipler oluşturur.

Jung (2015) arketiplerin işleyişini; “mahiyeti az çok bilinen bir şey bilinçdışında sezgisel olarak kavranır ve arketipsel işleme sokulur. Bilinçdışı düşüncenin uygulayacağı akıl yürütme süreci yerine, arketipsel zihin devreye girer ve tahmin etme işini üstüne alır” şeklinde açıklar. Bu açıklamaya ek olarak arketiplerin kendi inisiyatifleri ve kendine özgü enerjileri olduğunu, bu özellikler sayesinde anlamlı bir yorum yapmalarını ve verimli bir duruma kendi itici güçleri ve düşünce oluşumları ile müdahale etmelerini sağladığını belirtmiştir (Jung, 2015, s.74). Çalışmaları süresince incelediği imge ve motifleri ve bunların ortak yönlerini kategorize ederek “anne, baba-oğul, yeniden doğuş, kahraman, gölge gibi birçok arketip tanımlamıştır. Tanımladığı bu arketipler pek çok mitolojik öyküde, efsane ve rüyalarda görülmektedir. Aynı coğrafyalarda, birbirleriyle kültürel iletişim imkanı olmayan kabilelerde ve insanlık tarihinin her kesitinde, tezahür biçimleri farklı olsa da içeriği aynı kalan bu arketipler; hayatın içinden çıkmış eserlerdir ve yaşayan bireye kurduğu köprülerle bütünsel olarak bağlıdırlar (Jung, 2015, s91).

2.1. Arketipsel Açıdan Renk ve Form Özellikleri

Jung’un ürettiği karakter arketiplerinin (kahraman, anne, masum vb.) yanı sıra çeşitli sembol, form ve renk gibi unsurların da arketipsel özellikleri vardır. İnsanoğlu kendi içsel dünyasının, duygularının ve düşüncelerinin dışavurum yolu olarak hep sanata başvurmuştur. Başvurdukları bu yolda yarattığı imge, sembol, form ve renk gibi unsurlar; ifade etme yöntemlerine katkı sağlamıştır. Bu unsurlar ilkel insanın mitolojik ritüellerinden, tılsımlarına, yazılı olmayan sözlü kültürlerinden, inançlarına vb. anlatılmak isteneni anlatmada yardımcı rol üstlenerek hem kutsal bir değer kazanmış hem de kalıtsal olarak kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Jung’a göre arketipler bir kuşaktan diğerine mitolojilerin yanı sıra sanat aracılığıyla geçmiştir. Kişisel olarak sanatla ilgilenen Jung kendi terapi yöntemlerine sanatı ekleyerek hastalarını tedavi etmiş ve psikoterapide sanat terapisinin öncüsü olmuştur (<https://www.somnur.com/sanatin-sifasi-ve-renkler>, E.T. 29/11/2021).

2.1.1. Arketipsel Açıdan Renkler

Çeşitli sembol ve imgelerde kendini gösteren arketipler, renkler üzerinde de etkiye sahiptir. Hemen hemen her rengin tüm insanlarda benzer düşünceleri çağrıştırmaları, onların arketipsel açıdan anlam taşıdıklarını göstermektedir.

Mavi: Gökyüzünün ve denizlerin rengi olan mavi, diğer renklere göre daha derin ve soğuktur. İnsanda sakinlik ve sonsuzluk gibi düşünceler uyandırmaktadır. Sadelik, huzur ve barışı temsil etmesi nedeniyle nesnelerdeki biçimsel yoğunluğu azaltan mavi renk sakinleştirici ve rahatlatıcı bir özelliğe sahiptir. İnsanlarda yaratıcı düşüncelerin oluşmasını sağladığı için ruhsallığın ifadesi olarak kabul edilmektedir (Türkoğlu, 2010).

Kırmızı: Gözün en iyi algıladığı renk olan kırmızı; tehlike, güç, canlılık, cinsellik, sağlıklılık gibi kavramları simgelemektedir. Dalga boyunun yüksek olması, dikkat çekici olmasını sağlamaktadır. Yaşamın temel belirtisi olarak görülen kırmızı renk aynı zamanda kan, savaş ve ateşi temsil etmesiyle de şiddetin rengi olarak nitelendirilmektedir. “Gözünü kan bürümek veya öfkeden kıpkırmızı olmak” gibi deyimlerin kırmızı renk ile oluşturulması onun olumsuz yönlerdeki özelliklerini temsil etmekte örnek sayılabilir (Türkoğlu, 2010).

Beyaz: Sağlık, sağlıklılık ve yeniden doğuş gibi anlamlar taşıyan beyaz renk saflığın simgesidir. Masumiyet kavramıyla ilişkilendirilmesi mutluluk düşüncesini akla getirmektedir. Bu anlamlarının yanı sıra Asya’da matem ve yası ifade etmekte de kullanılmaktadır (Çalışkan, Kılıç, 2014).

Mor: Krallık ve olumlu kişisel gelişim anlamlarını taşıyan mor renk, kırmızı rengin oluşturduğu kışkırtıcılığın aksine sakinleştirici ve yatıştırıcı bir renk olarak görülmektedir. Batı toplumlarında papazların ayinlerde mor renkli elbise giymesi, ayine katılanların ihtiraslarını yatıştırmak içindir. Bu nedenle mor, ılımlılığın rengi olarak nitelendirilebilir (Türkoğlu, 2010). Ayrıca itaat ve boyun eğme anlamına gelmesiyle Buda geleneklerinde sıkça kullanılmaktadır.

Siyah: Büyüklüğü ve gücü gösteren bir simge olarak kullanılan (Mazlum, 2015, s.130) siyah rengin ölüm ve yas gibi olumsuz anlamları vardır. Birçok kültürde korku ve üzüntünün simgesidir. Tüm renkler üzerinde örtücü etkiye sahip olması nedeniyle gizli ve bilinmeyen bir anlam da taşımaktadır.

Yeşil: Tazelik, yeniden doğuş, huzur gibi anlamları çağrıştıran yeşil renk; suyun ve yaşamın rengi olarak görülmektedir (Türkoğlu, 2010). Türk mitolojisinde Ulgen'in yedi oğlundan birinin adı Yeşil Kaan'dır ve bitkilerin büyümesini sağladığına inanılmaktadır (Genç, 1997).

Turuncu: Macera ve değişimi anlamı taşıyan turuncu renk, güneşle ve ateşle bağdaştırılarak Tanrısallığa ulaşmanın ve ruhsallığın simgesi olarak nitelendirilmektedir. Kırmızı renk kadar olmasa da enerji ve heyecan verici bir renktir (Ersoy, 2007, s.457).

Kahverengi: Doğanın ve dünyanın hakim rengi olan kahverengi toprakla özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle insanlığın keşfettiği ilk renktir (Ersoy, 2007, s.62).

Gri: Siyah ve beyazın birleşimiyle oluşan gri, her iki rengin simgesel özelliklerini taşımaktadır. Tarafsız ve tutkusuzdur. Ayrıca ağırbaşlılık ve olgunluğu da ifade etmektedir (Türkoğlu, 2010).

Sarı: Güneşin ve ışığın rengi olan sarı insanın negatif duygulardan uzaklaşmasını ve neşe veren pozitif duygular düşünmesini sağlamaktadır. Türklerde, Şamanizm kaynaklı olan dünyanın merkezinin sembolünü işaret ettiği renk olarak kullanılmaktadır (Genç, 1997).

2.1.2. Arketipsel Açıdan Formlar

Daire: Bütünlük, tamlık, birlik anlamlarına gelen dairenin insanlık tarihinde önemli bir yeri vardır. Çocuklar bir şeyler çizmeye dairesel biçimlerle başlarlar çünkü bu evrensel içgüdüsel bir bilgidir. Bütün eski bilgiler incelendiğinde dairesel biçimlerin ilahi bilgeliğe açılan bir kapı olduğu görülür. En yaygın dairesel formlardan olan Mandala Sanskritçe'de "kutsal daire" anlamını taşımaktadır. Mandaladan benliğin sembolü olarak bahseden Jung (2019, s.275) dairesel formları yaratmanın güçlü bir iyileştirme özelliğine sahip olduğunu gözlemlemiş ve terapilerinde uygulamıştır (<https://www.somnur.com/sanatin-sifasi-ve-renkler>, E.T. 29/11/2021).

Mandalanın yanı sıra güneş de sık kullanılan dairesel formlardan biridir. Hale ve taç gibi dairesel formlar da güneşle ilişkilendirilerek kutsal anlama bürünmüşlerdir. Rahiplerin

saçlarını yuvarlak olarak tıraşlamaları aynı kutsallığa ulaşma amacını taşımaktadır (Jung, 2019, s.120).

Dörtgen: Mandala aynı zamanda birleştirici bir merkez etrafındaki dairenin karenlenmesine dayalı bir form olması nedeniyle klasik Asya biçimlerinde dörtgen olarak kullanılmaktadır (<https://simgelerdensecmeler.wordpress.com/2015/09/28/arketipler/>, E.T. 25/11/2021).

Dairesel simgeler aynı zamanda benliği işaret eden bir Kuaternite sembolüdürler. Dörtlük unsuru anlamına gelen Kuaternite Tanrısallığın arketipik yapısını nitelemektedir (Jung, 2019, s.471).

Eşkenar dörtgen de dişi organının bilinen bir sembolüdür (Jung, 2019, s.268).

Libido içerikli motifler ve Fallik formlar: Jung libidoyu cinsel içgüdü anlamından ayrı tutarak ruhsal enerji olarak tanımlamıştır. Fallik formların da aslında cinsel organı değil, ruhsal enerjiyi simgelediğini belirtmiştir. Libido mitolojik öykülerde kendini Tanrı, güneş, ışık, ağaç, ateş, cinsellik, bereket gibi sembollerle ifade etmektedir (Jung, 2019, s.293).

Ayrıca yalnız Tanrılar değil, Tanrıçalar da libido sembolleridir (Jung, 2019, s.293). Tanrıçalar aslında fallik sembollere sahiptirler. Bunun nedeni erkekte dişi olduğu gibi dişide de erkeksi unsurların saklı olmasıdır (Jung, 2019, s.295). Dişi organının bilinen sembolü eşkenar dörtgendir, erkek organının ise kasnaksız bir tekerlektir (Jung, 2019, s.268)

Yılan figürü de fallik formlardan biridir ve sıklıkla güneşle birlikte tasvir edilmektedir. Güneş diskine eller ve ayaklar dışında yılan da eklenerek libido sembolü olarak kullanılmıştır (Jung, 2019, s.137).

Ağaç da sıklıkla libido sembolü olarak kullanılmaktadır. Fallik anlamı kesmek, hadım etmektir (Jung, 2019, s.559).

2.1.3. Hayvan figürleri

Yılan-Ejderha: Ejderha, yılan ve semender, simyada ruhsal değişim sürecinin sembolleridir (Jung, 2019, s.137). Yılan öldüren bıçaktır, ama aynı zamanda fallustur ve toprağa ceset gibi gömülen ve toprağı dölleyen tohum olan buğday tanesinin iyileştirici

gücünü temsil etmektedir. Dönüşümün maddesi olarak dönüşüm eyleminin gizli ruhunu sembolize etmektedir (Jung, 2019, s.571).

Yılan anneye aittir. Anneye özgü kayayı korurcasına ve savunurcasına sarar, mağarada yaşar, annenin ağacına sarılır, defineyi, gizli hazineyi korur (Jung, 2019, s.465). Ayrıca cennetteki yılan dışideki baştan çıkarıcı ilke nedeniyle genellikle dişi olarak düşünülmüştür. Eskiçağda yılan benzer anlam değişimiyle toprağın sembolü olarak hep dişil olarak düşünülmüştür (Jung, 2019, s.141).

Ejderha ise enseste karşı direnç gösteren, daha doğrusu ondan korkan annenin olumsuz bir simgesidir. Ejderha ve yılan, tabunun ihlalinin sonuçlarından, yani enseste yönelik regresyondan oluşan korkuyu temsil eden sembollerdir. Sürekli ağaca sarılmış yılanla karşılaşılması bu nedenle anlaşılır bir olgudur (Jung, 2019, s.347).

Kuş: Kuşlar ruhsal imgelerdir, tüm lanetlilerin ve kötülerin ruhlarını temsil ederler. Örneğin Babil'in yeraltı dünyasında ruhlar kuşlar gibi kanatlı giysiler giyerler (Jung, 2019, s.284).

Kahramanın balığın karnından kurtarılması motifinde de, balık kuşların yardımıyla öldürülür, karaya vurur ve kahraman böylece tekrar gün ışığına kavuşur. Kuş, bu noktada bir yandan güneşin yeniden çıkması, anka kuşunun yeniden doğması anlamındadır (Jung, 2019, s. 461-462).

2.1.4. Motifler

El: Jung bir hastasının vizyonundan yola çıkarak el imgesinin; dölleyen ve yaratan anlamlarında olduğu kanısına varmıştır. Özellikle ilkel dönemlerde elin ateş hazırlığında önemli rol oynaması yaratma anlamı taşımasını sağlamıştır (Jung, 2019, s.244).

Ağaç: Sıkça rastlanan bir başka anne sembolü de yaşam tahtası veya yaşam ağacıdır. Yaşam ağacı bir soy ağacı, yani bir tür kök anasıdır. Sayısız mit insanın ağaçlardan geldiğini kanıtlar; fundalıktaki ölü Osiris, mersin ağacındaki Adonis gibi birçoğu, kahramanın ağacın ana gövdesine hapsediğini göstermektedir. Dişi tanrılara da çoğu zaman ağaç olarak tapılmıştır, kutsal korular ve ağaçlarla ilgili kült bu nedenle vardır. (Jung, 2019, s.291).

Ağaçlar kültürlerde ve mitlerde büyük rol oynamıştır. Mitsel ağaç, cennet ya da yaşam ağacıdır; Attis'in çam ağacı, Mithra'nın ağacı, kuzeyin Yggdrasill adlı evren ağacı

Dişbudak vs.dir. Attis resminin bir çam ağacına asılması, Marsyas ve Odin figürünün ağaçlara asılmaları, Cermenlere özgü kurban asma vb, çarmıh ağacına asılmanın dinsel mitolojide bir defalığına yaşanan bir durum olmadığını, aksine diğerleri gibi aynı düşünce çevresine ait olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla İsa'nın haçı hem yaşam ağacı hem de ölümün ağacıdır. Mitsel olarak insanın ağaçlardan geldiğinin iddia edilmesi gibi, gömme adetleri de böyle oluşmuştur. Ölüler bu nedenle ağaç kovuklarına gömülmüşlerdir ve tabut için ölü ağaç ifadesinin kullanılması bu yüzdendir. Ağacın ağırlıklı olarak bir anne sembolü olduğu dikkate alınır, bu şekilde gömmenin mantığı anlaşılır görülür: ölü tekrar doğmak üzere annenin içine kapatılır (Jung, 2019 s.310).

Mitolojide yaşam ağacını yeşermesi ve solması, çağları izleyen dönüşüm noktası anlamına gelir (Jung, 2019, s.373). Haç sembolünün de yaşam ağacı ve ana olarak anlamı büyüktür. Bir insan biçiminde sembolize edilmesi bu nedenle anlaşılabilir bir olgudur (Jung, 2019, s.359).

Sandık: Kutu ya da sandık dişi sembolü yani ana rahmidir. Sandık, güneşin tekrar doğmak üzere denize batması gibi, ana rahminin benzetmesidir (Jung, 2019, s.286). İçinde değerli şeyler bulunan kutu ve benzeri nesnelerin su üzerinde yüzmesi mitolojik öykülerde oldukça yaygındır ve güneşin doğuşuna yapılan bir benzetmedir (Jung, 2019, s. 276).

Güneş: Her şeyin içinde var olan, dölleyici, yaratıcı ve dünyanın enerji kaynağı olan Tanrı Baba'dır (Jung, 2019,s.168). Baba, tanrı, güneş ve ateş mitolojik eş anlamlardır (Jung, 2019, s.125). Yeraltı mezar şekilleri birçok güneş sembolü içermektedir. Örneğin gamalı haç (güneş çarkı) Petrus ve Marcellinus'un yattığı mezarlıkta, mezar kazıcı Diogenes'in giysisi üzerinde bulunur. Doğan güneş, boğa ve koç sembolü, kutsal Domitilla'nın yattığı mezarlıktaki Orpheus fresklerinde görülmektedir; yine koç ve anka kuşu güneş sembolüyle birlikte tavus kuşu, Kallistus yeraltı mezarının üzerindeki kitabede yer almaktadır (Jung, 2019, s.146).

2.1.5. Sayılar

Ruhsal farkındalık, ışık, birlik (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) ve eril ilke anlamına gelen üç sayısına mitolojik öykülerde sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin Eyüp kitabı, yedi oğlu ve

üç kızı olan varlıklı ve son derece dürüst kişilikli Eyüp peygamberin hikayesini anlatmaktadır (Jung, 2019, s.72).

Üç; bir kişilikte kutsal üçleme, dört ise varlığın birliği anlamına gelmektedir (Jung, 2019, s.223).

Üç yol ağızları, yol ayrımları da ya dört yol ağızları yeraltı tanrıçası Hekate'ye adanmıştır. İdam edilmiş kişilerin cesetlerinin bu yol ağızlarına yani yolların birleştiği ya da kesiştiği yerlere atılması karşıt olanların birleşmesini, aynı zamanda birleşimin nesnesi ve örneği olan anneyi simgelemektedir (Jung, 2019, s.492-493).

Dört sayısı daire, hayat döngüsü, dört mevsim, dişil ilke, doğa, yer, dört element (toprak, hava, ateş ve su) ile ilişkilidir. Varlığın birliği anlamına gelmektedir (Jung,2019,s.222).

Tüm simgesel sayıların en etkilisi yedidir; üç ve dört sayılarının birliğini ifade etmesine ek olarak, dairenin tamamlanmasını ve mükemmel düzeni belirtmektedir. Yuhanna'nın vahiy kitabındaki vizyonlarda da sıklıkla yedi sayısı geçmektedir: “Ve benimle söyleşen sesi görmek için döndüm. Ve döndüğümde yedi altın şamdan ve şamdanların ortasında ayağa kadar uzun esvapla giyinmiş ve göğsüne altın kuşak kuşanmış insanoğluna benzer birini gördüm. Ve sağ elinde yedi yıldız vardı ve ağzından iki ağızlı keskin bir kılıç çıkıyordu ve yüzü, kuvvetinde parlayan güneş gibi idi (Jung, 2019, s.141-142).

Türk mitolojisinde de yedi sayısı oldukça önemlidir. Ülgen'in yedi oğlu vardır, gökyüzü yedi katmandan oluşur, hüma kuşu yedi kat göğün üzerindedir vb.

3. BÖLÜM: TÜRK MİTOLOJİSİNDEKİ MİTSEL/ARKETİPSEL ÖZELLİKLER

Türk mitolojisi, Orta ve İç Asya'da Paleolitik çağdan beri gelişip bozkır kültüründe yeniden biçimlenmiştir. Ayrıca Proto-Türkler tarafından farklı bir bütün haline getirilip yeniden ortaya çıkan bir oluşum sürecine sahiptir. Bu sebeple Türklerden önceki dönemlere ait olan mitolojik karakterli arkeoloji ve sanat tarihi ürünleri, Türk mitolojisi için de önemlidir (Campbell, 1992, s.346-363).

Mitolojilerin ortaya çıkmasındaki en etkili unsur dindir. Çeşitli ritüel ve büyülerle ilgili uygulamalar mitlerin oluşumunu sağlayan kaynaklardır. Her dinin kendine ait yarattığı bir mitolojisi vardır. İnsanlar arasındaki bağlantıyı sağlayan bu önemli kültür unsuru, doğal olarak kendine ait sanatı da yaratmıştır. Dolayısıyla Türk sanat tarihinin, Türk mitolojisiyle ilgili çalışmalar yapılmadan aydınlatılması mümkün değildir (Çoruhlu, 2011, s.14, acikbilim.yok.gov.tr).

Şamanizm, milattan önceki dönemlerden beri Türkler ve çevrelerindeki çeşitli toplulukların yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları bir inançtır. Şaman ya da kam adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç sistemidir (Çoruhlu, 2011, s.17).

Şamanizm erken dönem Türkleri ve komşuları arasında eski çağlardan itibaren görülmektedir. Bu inanış; totemist inançlar, ata, hayvan ve doğa kültürleriyle birlikte görülmektedir. Sanat tarihine ait tasvirlerde Şamanizmin köklerinin Tunç devrine kadar uzandığını görülmektedir (Çoruhlu, 2011, s.17).

Türklerde en erken devirlerden beri inanç sisteminin gök-yer/su- atalar şeklinde formüle edildiği anlaşılmaktadır. Bu sistem, çeşitli inançlarla bir arada yer almaktadır. Söz konusu inanışlar arasında evren, dünya, öteki dünya ile ilgili inançlar ve düşünceler de yer almaktadır. Böylece ortaya çıkan bu büyük ve karmaşık bütün ya doğrudan doğruya mitoloji kapsamına girmekte ya da çeşitli mitolojik öğeleri içermektedir (Çoruhlu, 2011, s.19).

Türk mitolojisinde çeşitli tanrı ve ruhlar bulunmaktadır. Eski Türk halkları evrensel bakış açısıyla, doğa ve evrene ilişkin çeşitli unsurları ve kendisine gizemli veya önemli gelen öğeleri tanrılaştırmıştır. Çeşitli Türk toplulukları bazı doğa unsurlarını tanrı olarak

nitelemiştir, bazılarını da tanrılardan derece olarak daha aşağıda olan ruhlar olarak ifade etmişlerdir (Çoruhlu, 2011, s.19-21).

Tanrı ve ruh isimleri çeşitli Türk halklarında değişkenlik gösterirken, tanrılaştırılmış doğa unsurlarıyla ilgili anlatılan mitolojik hikayeler de farklılık gösterebilmektedir. Bununla birlikte bu tanrı veya ruhlar, göğün ve yerin çeşitli unsurları olmaları açısından bütün Türk kavimlerinde ortaktır. Tanrılar ve ruhların büyüklüğüne göre yaptıkları çeşitli işler vardır. Hemen hemen bütün tanrılar kurban istemektedir. Tanrılar veya ruhlar için çeşitli törenler yapılmaktadır. Bu törenlerin büyük kısmında din adamları başrolü oynamaktadır. Türk toplulukları İslamiyet dahil olmak üzere çeşitli dinlere inanmıştır. Dolayısıyla geçmiş asırlarda Karluk ve Uygur gibi büyük Türk toplulukları kendine ait ata dinleri yanında Budizm, Manihaizm, Zerdüştlük gibi dinlerin tanrılarına da inanmıştır. Bunun sonucunda mitolojilerinde bu dinlere ait özellikler bulunmaktadır (Çoruhlu, 2011, s 21-22).

3.1. Gök Tanrı İnancı

Eliade'ye göre gök tanrısı fikri, gökyüzünün sıradan insanlar tarafından ulaşamayacak yükseklikte olmasından kaynaklanmaktadır. O yüzden bu ulaşılmaz yerlere çıkabilen insanlar, artık insan olmaktan da çıkarlar. Dolayısıyla Gök tanrı veya göksel tanrının varlığına inanış bu düşünce sonucu ortaya çıkmış ve gökyüzünün etkisi ile tasarlanmıştır (Çoruhlu, 2011, s.22).

Gök Tanrı inancı özellikle büyük imparatorlukların kurulduğu devirlerde genel bir kült olarak kabul edilerek en büyük tanrı sayılmıştır. Orta Asya'da devlet kuran toplulukların genelinde göksel varlığa inanışın bulunduğu Çin kaynaklarında da rastlanmaktadır. Bu duruma örnek olarak Çin resmi tarihi Wey-Şu'da beşinci ayın 10. ve 20. günlerinde halkın nehir kenarında toplanarak gök ruhuna kurban sunduğu geçmektedir. Bu durum Türk toplumlarında Gök Tanrı fikrinin eskiden beri bulunduğunu göstermektedir (Gumilev,1999,s.115).

Gök tanrısına kurban sunma ritüeli eski Türklerden itibaren yüzyıllar boyunca yaşayarak İç Asya Türk halklarına kadar ulaşmıştır. Çeşitli araştırmacılar Türk halklarından bu konuda derlemeler yapmışlardır. Potapov'un tespitine göre (2012, s.311-313) Abakan Kaçınleri, Gök Tanrıya dua ve kurban törenini Uybat Nehri'nin sağ kıyısında Saksor

Dağı’nda düzenlerlerdi. Kurban edilen kuzuların sayısı göklere kurban adamak isteyenlerin sayısına göre değişir ve genellikle erkek, beyaz renkli ama başları siyah olan kuzular kurban edilirdi.

Gök Tanrı; insanlara mutluluk ve şans vermektedir (Roux, 2000, s.1100). Evrensel ve toplumsal düzeni sağlamaktadır. Kendisine dua edilip, kurban verilmektedir. Ayrıca ruh veya kutsal olarak kabul gören çeşitli unsurlar da bu tanrıya bağlanmıştır.

Yakut Türklerinde, göğün dokuzuncu katında oturan “Ürün Aar Toyon”, insanları ve dünyayı yaratmış olan en büyük tanrıdır. Dünyaya yönettiği gibi orta dünyayı ve diğer tanrıları da yönetir. İyilik ve ona ait kavramlar Ürün Aar Toyon ile ilgilidir. Evrensel yasalara uyulmasını sağlayarak dünyayı düzenler (Vasilyev, 1997, s.7). Eliade (1999, s.219), Ürün Aar Toyon’u dünyanın başı Atabey olarak tanımlamıştır. Sembolü güneş olan bu tanrı kendisine dua edilmesine rağmen istisnai durumlar haricinde insanların işlerine karışmamaktadır (Çoruhlu, 2011, s.26).

Gök Tanrı ya da Ülgen (bazı topluluklarda zamanla Gök Tanrının yerine geçmiştir), ayrıca Zeus, ve Anu’ya karşılık gelmektedir (Çoruhlu, 2011, s.26).

Birçok yerde ezeli ve ebedi olarak kabul edilen Ülgen insan ve dünyanın yaratılışında başrolü oynamaktadır; göğü, güneşi ve ayı o yaratmıştır. Atmosfer olaylarını düzenler, yıldızları idare eder. Gök kuşağını, insan ve hayvanların başlarını, kirpik ve göbeklerini o yaratmıştır. İnsanların yaşayacağı yerleri de yoktan var eden odur. Ülgen’in yedi oğlu vardır: Karakuş, Karşıt, Buura-Kan, Burça-Kan, Yaşıl-Kan, Baktı-Kan ve Er Kanım (Çoruhlu, 2011, s.34).

3.2. Güneş, Ay ve Yıldızlara Tapınma

Güneş ay ve yıldız kültürlerinin Gök Tanrı kültürüyle ilişkisi çok erken dönemlere dayanmaktadır. Çin kaynaklarına göre Hun hükümdarı sabahları çadırından çıkıp güneşi, akşamları da ayı selamlardı. Bu inanışlar Vuhuan’lar ve Yakutlar’da da sürmüştür. Benzer mitsel ve dinsel izlere Anadolu Türklerinde de rastlanmaktadır (Çoruhlu,2011, s.26-27).

Seyidov’a göre (1994, s.52), Tangrı kelimesinin kökeni tandır. Güneşin doğduğu yer anlamına gelen tan, birçok Türk lehçesinde aynı anlamı taşımaktadır. Sonuç olarak tanrı

kelimesi güneş ile ilişkilidir ayrıca güneşi çağıran ve doğmasını sağlayan anlamına gelmektedir (Çoruhlu, 2011, s.27).

Yakut mitolojisinde güneş, Ürün Aar Toyun'un karısı olan Kün Kübey Hoton'dur. Dünyaya ısı ve temizlik vererek ve hayatın sürekliliğini sağlamaktadır (Vasilyev, 1997, s.7). Ayrıca güneş tanrıça Umay ile de ilişkilendirilmektedir. Güneşin sarı renge sahip olması nedeniyle Türk halklarında Umay'a sarı kız da denilmektedir. Güneşin ısı vermesi dolayısıyla Umay, ateş ve ocak kültleriyle de ilişkilendirilmiştir (Seyidov, 1994, s.80-114).

Türklere ait birçok sözlü kültür unsurunda ay erkek, güneş de dişi olarak benimsenmiştir. Anadolu Selçuklu mimarisindeki bazı örneklerde kadın ve erkeği temsil etmek için daire içinde güneş ve ay kabartmaların bulunduğu eserler yer almaktadır. Aynı şekil benzerliklerine Türk hat sanatındaki hilyelerde de rastlanmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.29).

Çeşitli Türk toplumlarında ve Moğollarda bazı yıldızlar ve gezegenler önemli sayılarak onlara tapınılmaktadır. Jean-Paul Roux'ya göre (2000, s.1102), Venüs ve Mars birçok mitolojik öyküye kaynak olmuştur. Mars ve Venüs'ün 7. Ve 9. gezegenler olması bu sayılara ve katlarına önem verilmesini sağlamıştır. Venüs yeraltı tanrısı Erlik ile ilişkilendirilmektedir. 11. yüzyıl sonrasında çoban yıldızı ile karıştırılmıştır. Mars gezegeni de Kırgızlarda kötücül etkiler getiren bir gezegen olarak tanınmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.30-31).

3.3. Şamanizm

Tanrı, ruh ve insanlar arasında aracılık yapan din adamlarına “şaman” denmektedir. Şamanların görevleri arasında; hastalıklara çare bulmak, sunulan kurbanları yer ve gök tanrısına ulaştırmak, dinsel törenler düzenleyip yürütmek, insanları kötü ruhlardan korumak ve geleceğe dair vizyonlarda bulunmak vardır (Çoruhlu, 2011, s.71).

Şamanlar ak şamanlar ve kara şamanlar olarak ikiye gruba ayrılmaktadır. Eliade'ye göre (1999, s.218), ilk şamanlar ak şamanlardır. Kara şamanlar daha sonradan İran etkisiyle ortaya çıkmıştır. Altaylarda da ak ve kara şamanlar bulunmaktadır. Altaylılar şamanları göğe çıkan, yeraltına inen ve her iki dünyaya da gidip gelenler olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. Tanrı Ülgen'in simgesinin de beyaz olması ak şamanların kara şamanlardan daha kutsal sayılmasına neden olmuştur. Ayrıca kara şamanların daha çok yeraltı

ruhlarıyla ilgilenmesi, ak şamanlara göre daha çekimser yaklaşımlarına neden olmuştur. Kadın şamanların da gök yolculuğuna çıkmamaları kara şaman olarak değerlendirilmelerine yol açmıştır (Çoruhlu, 2011, s.72-73).

Türk topluluklarında şamanın şaman olmadan önce çeşitli evrelerden geçmektedir. Eliade'nin (1999, s.94) söz ettiği bir Buryat efsanesine göre; tanrılar tarafından yaratılmış insanlar mutluluk içinde yaşarken kötü ruhların hastalık ve ölüm getirmesiyle olumsuz bir duruma düşerler. Bu olumsuzluklarla savaşması için tanrılar onlara bir şaman gönderirler. Şaman olarak bir kartal gönderilir ancak insanlar kartalın dilinden anlamadıkları için ona güvenemezler. Kartal da tanrılara dönerek kendisine insanlarla konuşabilme yetisinin verilmesi veya insanlara onların türünden bir şaman gönderilmesini ister. Bu isteği üzerine kartalın ikinci dileği kabul olur ve bir ağacın altında uyuyan bir kadın görür. Bu kadınla birlikteliğinden bir çocuk doğar ve doğan bu çocuk ilk şaman olarak nitelendirilir (Çoruhlu, 2011, s.74).

Başka bir Yakut rivayetinde, kuş ana şamanın ruhunu alarak yeraltına götürür ve diğerleriyle birlikte onu bir çam ağacının dallarında kuş biçimini almış olarak olgunlaşmaya kadar bırakır. Ruh olgunluk haline eriştiği zaman kuş onu indirir (Eliade, 1999, 36-38).

Ruhun bir kuş biçiminde olması, Türk mitolojisinde sık görülmektedir. Bu simgecilik eski toplumlarda da mevcuttur ve izleri geç devirlerdeki Türklerde varlığını sürdürmüştür (Çoruhlu, 2011, s.75).

Şamanın geçirdiği aşamalar; dünya ağacı, kartal ve kuş tasavvurlarıyla ilgilidir. Kartal veya yırtıcı olmayan kuşların dünya ağacıyla birlikte tasvir edildiği şekiller Türk sanatında yaygın olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.75-76).

İslamiyet'i kabul eden Türklerde Şamanizm'in izlerini ilk dervişlerin istedikleri zaman bir hayvan veya kuş şekline girebilmeleri göstermektedir. Şaman elbiseleri kuş veya hayvan şekillerini taklit etmek amacıyla yapılmıştır. Şaman bu giysiyi girerek kendi atası olan kuşu ve istediği zaman bu kuşun kılığına girebileceği göstermiş olur. Yaptığı şekil değiştirmeye işlemine mitolojide Metamorfoz denmektedir. Türklerde bu deyim karşılık olarak Donuna girmek sözü kullanmıştır (Ögel, 2014, s.34).

Kuşlara ait totem ve semboller ileri toplumlarda daha sık görülmüştür. Oğuz boylarının sembollerinin kuşlar olması bu durumun en belirgin örneklerindendir. Türk Müslüman

dervişlerinin de zaman zaman kuş donuna girdiği görülmektedir. Örneğin Hacı Bayram Veli güvercin, Ahmed Yesevi Turna, Abdal Musa da geyik donuna bürünmüştür (Ögel, 2014, s.34).

Şaman olma sırasında adaylar manevi bir parçalanma içine girerler. Bu parçalanma sonucunda tekrar dirilmek amaçlanmaktadır. Şamanların elbiseleri üzerinde bulunan kemik şeklindeki tasvirler bu parçalanıp tekrar dirilme konusuyla ilgilidir. Bu aşama şamanların geçirmeleri gereken ruhani bir parçalanmadır. Bu model ilkel kabilelerdeki esrime ve inisiyasyon törenlerindeki ölüp dirilme modeliyle benzerlik göstermektedir Eliade (1999) şaman adayının seçilme ve eğitim sürecini inisiyasyon süreci olarak nitelendirmektedir (Çoruhlu, 2011, s.76).

Bazı rivayetlerde ise şamanın vücudunun parçalara ayrılması işlemini şamanların hayvan anaları gerçekleştirmektedir. Bu bir karkuş veya kartaldır. Demir gagalı ve çengel gibi tırnaklı, iki metreden uzun kuyruklu olarak tanımlanan bu hayvan ana, şamanın ruhu olgunlaştığında onu orta dünyaya çıkararak şamanın vücudunu küçük parçalara ayırıp, parçaları ölüm yollarına dağıtıp kötü ruhlar arasında bölermiş. Şaman ancak bu şekilde bir takım hastalıkları tedavide başarılı olabilir. Parçalanma işine maruz kalan bir şaman insanların olmadığı özel bir yerde çadır kurarak burada ayin için yatarmış ve vücudun parçalanmasından sonra dağıtılan tüm kemikleri toplanır ve o zaman şaman uykusundan uyanan bir insan gibi uyanırmış (Çoruhlu, 2011, s.78).

Şamanın görevi doğaüstü dünyayla iletişime girerek insanların sorun ve isteklerine çözüm bulmaktır. Şamanın, yapacağı doğaüstü yolculuk öncesinde bir tören düzenlemesi gerekmektedir. Yolculuk sırasında ya gökyüzüne çıkar ya da yerin altına iner. Yolculuğunda şamana çeşitli hayvanlar eşlik etmektedir. Bu hayvanlar at, kuş, kartal gibi hayvanlardır. Şamanlar yanında olan hayvanların şekline bürünerek tanrılardan ve ruhlardan yardım ister ve böylelikle insanların sorunlarına çare bulur. Bu hayvanlardan biri şamanın koruyucu ruhudur (Çoruhlu, 2011, s.79-80).

Şaman gökyüzüne yolculuğu esnasında merdiven görevi görmesi amacıyla dünya ağacını kullanır. Ağacın gövde ve dallarında bulunan çıkıntılar basamak görevi görmektedir. Bu çıkıntılar aynı zamanda göğün katlarını da simgelemektedir (Çoruhlu, 2011, s.80).

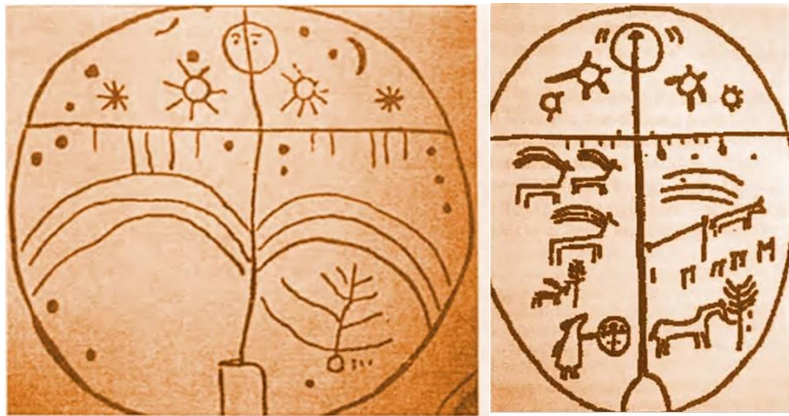
Şamanın giydiği kıyafetler ve düzenlediği törenler esnasında kullandığı çeşitli eşyalar mitolojik unsurlara işaret etmektedir. Bunlardan en önemlisi şaman davuludur. Altay

Türklerinde davulun yüzeyi evreni yansıtmaktadır. Davulun genel tasarımında yüzey yatay ve dikey bir çizgiyle bölünmüştür. Bu çizgiler dört ana yönü temsil ederek dünyayı yer ve gök olarak iki parçaya ayırmaktadır. Yatay çizgi destek noktasını oluşturmaktadır ve üzerinde şerit ve çingirak resimleri bulunmaktadır. Gök ve yer tasviri universalist bir yapıya sahiptir ve eski Türk inanışındaki ikilik (dikotomik) anlayışına işaret etmektedir. Bu anlayış tarzının örneklerine Orhun kitabelerinde de rastlanmaktadır. Ayrıca bu ikililik durumu Çin kültüründe bulunan Ying ve Yang ilkesiyle de benzerlik göstermektedir. Türk sanatında sıklıkla kullanılan hayvan mücadele tasvirleri en belirgin örneklerindendir (Çoruhlu, 2011,s. 95-99).

Şaman davulunun üst kısmı Gök Tanrısı (veya Ülgen'i) simgeleyen gökyüzüne ayrılmıştır. Yatay bir hat ile yüzeyin alt kısmından ayrılmıştır. Sağ tarafında ay, sol tarafında da güneş ve yıldızlar bulunmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.100).

Bazı davullarda ayın ve güneşin yanında bulunan iki daire vardır. Bu daireler güneşin doğuşunu ve batışını simgelemektedir. Ay ve güneşe ait inanışlar Proto Türklerden beri etkilerini sürdürmüştür (Çoruhlu, 2011,s.100).

Şaman davulu üzerindeki resimler evrensel bir yapıya sahiptir. Eski Türkler evreni gök ve yer olarak ikiye bölerek yeryüzünü insanlara ayırmıştır. Dairesel formda olan gökyüzü dörtgen formda olan yerin üzerine oturmaktadır. Gökyüzünün gök çarkları olarak ifade edilen çeşitli katmanları vardır. Gökyüzüne benzer şekilde yer altı da çeşitli katmanlardan oluşmuştur. Ayrıca davul üzerinde hayvan tasvirleri, yıldızlar ve renkler de yer almaktadır (Çoruhlu, 2011, s.102).



Resim 1: Altay Şamanlarına Ait Davullar

Kaynak: Çoruhlu, Y., (2011), Türk Mitolojisinin Ana Hatları, s.102.

Davul yüzeyinin üst sol bölümünde beyaz renkli artı ve nokta şekillerden oluşan ve bunların ucunda dörde bölünmüş daire halinde yer alan uzay ve gökteki yıldızlar ve güneş ifade edilmiştir. Gök ve yeri ifade eden, yine kanatlarını açmış beyaz yırtıcı bir kuş ile onun sağında siyah renkli kanatlarını açmış bir yırtıcı kuş, bir sütun halinde yükselen kısmın üzerinde yer almaktadır. Öte yandan soldaki güneş, yıldız ve gezegenlerle göğü ve uzayı ifade eden şeklin simetriğinde yine beyaz renkli benzeri şekiller bulunmaktadır. Davulun alt kısmında solda, siyah renkli el ele tutuşmuş yedi adet insan şekli bulunmaktadır. Saçlarına siyah kuş tüyleri takılı bu insan figürlerinin sağında ise aynı figürlerin beyaz renkli olanları yer almaktadır. Davulun üzerinde çoğunlukla gök ve yer dikotomisi söz konusudur (Çoruhlu, 2011, s.107).

Burada muhtemelen bir ritüel dans sahnesinin olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bu sahneler neredeyse tunç devrinden beri Orta ve İç Asya ve Azerbaycan'da kayalar üzerine yansıtılmış ritüel dans sahnelerini de çağrıştırmaktadır. Soldaki figürler boyca büyüktür küçüğe doğru sıralanmış insan şekillerini içeriyorken, sağdaki beyaz figürler aynı boyda yapılmıştır. Ayrıca beyaz figürlerin aşağısında yılan, kertenkele, kırkayak gibi hayvanlar ile onlara doğru bakan ve muhtemelen bir köpek olan bir hayvan şekli bulunmaktadır. Bahsedilen bütün hayvan figürleri beyaz renkte olmakla birlikte yılanlardan birinin siyah olarak özellikle belirtildiği anlaşılmaktadır. Orta kesimde siyah bir kurbağa, birisi kırmızı diğerleri siyah başka köpekler ve ayıya benzer bir hayvan figürü bulunmaktadır. Burada kırmızı renkli köpeğin üzerinde ve ritüel dans yapan figürlerin altında elinde ok ve yayı olan ve kırmızı at üzerine binmiş bir insan figürü bulunmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.107).

3.4. Türk Mitolojisinde Yer Alan Arketipsel Formlar

Türkler yeryüzünü dikdörtgen veya dörtgen biçiminde tasavvur etmiştir. Bu dikdörtgen formun içerisinde bulunduğu düşünülen daire de gökyüzünü simgelemektedir. Bu formun merkezinde ise dünya ağacı ve kutsal bir dağ; katmanlardan oluşan yeri ve göğü birleştirmektedir. Yeryüzü dört yöne bölünmüştür (Çoruhlu, 2011, s.113). Altaylılar da, dünyanın ilk şeklinin daire daha sonra kare olduğuna inanmıştır. Yakutlarda dairenin dörtgenin kenarlarına değmesi fikri de bu durumla uyum içindedir. Ayrıca yakutlara ait bir hikayede yeryüzünün sekizgen şekilde olduğu belirtilmektedir (Holmberg, 1964, s.38).

Türklerdeki evren şemasının Budist ilahlarla ilişkilendirilen ve Budist Türk topluluklarında tanınan bir diğer şekli de mandaladır. Genellikle bir kare içinde daire ve ilgili ilahların tasvirinden oluşmaktadır. Eliade (1999) mandalanın dünyanın görüntüsünü tanımlamasının yanında simgesel bir tapınağı temsil ettiğini de belirtmektedir. Bu bakımdan eski Türk toplumlarındaki yeryüzü planları hem evren şemasıyla hem de mandala ile ilişkilidir (Çoruhlu, 2011, s.115).

Evrenle ilgili terimlerden bir diğeri de Samsara'dır. Dünyayı ve dünyeviliği anlatır. Ölüm okyanusu ve doğum anlamını taşımaktadır. Samsara'nın tekerlek şeklindeki yapısı çakrayı, evreni ve onun başlangıç ve sonunu ifade etmektedir (Çoruhlu, 2011, s.115).

3.5. Arketipsel Motifler

Ağaç ve Ağaçtan Türeme

Kutup yıldızına kadar uzanan dünyanın eksenini veya direği olan dünya ağacı; bir sırık şeklinde tasavvur edilmektedir. Şamanist inanca sahip olmuş Türklerde de dünya ağacıyla ilgili çeşitli düşünceler vardır. Kimi zaman bir kayın ağacı kimi zaman da çam ağacı olarak ifade edilmiştir. Bu ağacın en üstünde tanrı Ülgen oturmaktadır. Bu ağaçların dalları yedi veya dokuz adet olarak belirtilmiştir (Çoruhlu, 2011, s.116).

Dünya ağacı hayat ağacı olarak da anlatılmaktadır. Bu iki ağaç birbirleri ile ilişkili olmasına rağmen birbirinin aynısı değildir. Dünya ağacı evrensel sistemdeki dünya eksenini, hayat ağacı ise hayatın yenilenmesi, yani türeme ile ya da ölümsüzlük konusu ile ilgilidir. İkisinin ilişkisi söz konusu kozmolojik düzenin sürekli olarak yenilenmesini sağlamaktadır. Bu nedenle iki tasavvur zaman zaman birbirine karıştırılmıştır. Bazen de birbirinin yerine kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.117-118).

Bazen dağ tek başına dünya ağacının yerini alır, yani dünyanın eksenini dağ teşkil eder. Dağ içindeki mağaralar da yaratılış, doğum, ana rahmi gibi konulara işaret etmekle birlikte genel anlamıyla evrenin de bir simgesidirler (Cooper, 1998, s.28-30).

Türk mitolojisinde ağaçtan türeme birçok öyküde bulunmaktadır. Bunlardan en tanınmış Oğuz Destanı'dır. Oğuz Kağan'ın ikinci evliliği ağaçtan türeme motifi ile ilgilidir. Bu evlilikten gök, dağ ve deniz isimli çocukları doğmuştur. Ayrıca Kıpçakların türeyişi bir ağaç aracılığıyla gerçekleşmiştir (Çoruhlu, 2011, s.143). Oğuz Han, İt-barak kavmi ile savaş yaparken mağlup olmuş ve nehrin ortasındaki küçük bir adacığa sığınmak zorunda

kalmıştır. Bu sırada Oğuz Han'ın ölen askerlerinden birisi, bir ağaç kovuğunda bir çocuk doğurmuş ve bu çocuğa Kıpçak adı verilmiştir. Oğuz destanını yazanlar, Kıpçak sözünün “ağaç kovuğu” anlamına geldiğini öne sürmektedir. Uygurlar da iki nehrin oluşturduğu bir adada bulunan ağaçtan türemiştir (Ögel, 2014, s.100). Yakutlar da ilk insanın ağacın içinde belinden yukarısı çıplak bir kadın tarafından beslendiğine inanmaktaydılar (Çoruhlu, 2011, s.143).

Ağaçtan türemeyeyle ilgili efsaneler, Türk topluluklarında kökü tarih öncesi devirlere kadar uzanan orman kültürünün bir yansımasıdır. Aynı şekilde kozmik ağaç, dünya ağacı ve hayat ağacı kavramları da temelde orman kültürüyle ilgilidir (Çoruhlu, 2011, s.146).

Bazı araştırmacılar tarafından kısmen Türk sayılan Choular, Hun, Kagnılı ve Tie-le olarak anılan Türk toplulukları, Göktürk ve Uygurlar, hatta İslamiyet'ten sonra özellikle Osmanlılar ağacı hükümdarlık simgesi ve ata ruhlarının makamı saymaktadır. Tabgaç ve Uygur Türklerinin kabul ettiği dinlerden biri olan Budizmde de ağaç önemlidir (Çoruhlu, 2011, s.148). Türkçe Budist metinlerde, Udambara adıyla sözü edilen bir efsanevi ağacın, üç bin yılda bir incir verip Buda rütbesinde bir şahsın dünyaya geldiğini haber verdiği anlatılmaktadır (Esin, 1984, s.35). Buda da aydınlanmaya kutsal ağacın altında ermiştir (Campbell, s.21-26).

Ağaçlarla ilgili olarak cenaze törenlerinde bazı eski Şamanist mit ve inanışların yansıdığı görülmektedir. Kotanov, Yenisey Bertirlerinin ölenlerin cesetlerini ağaç kabuklarına ya da tahtaların üzerine koyarak yıkadıklarını ve bu sayede dünya ağacına ve yeniden doğuş inancına atıfta bulunduklarını belirtmektedir. Arkeolojik kazılarda Pazırık Kurganları dâhil pek çok kurganda hatta kaya yarıklarında, içinde tek başına ceset olan birçok ağaç gövdesinden oyulma lahit bulunmuştur. Böylece bu geleneğin 20. Yüzyıla kadar ulaştığı görülmektedir. (Çoruhlu, 2011, s.158).

Bazı Türk topluluklarında da tabutların ağaçlara bağlandığı tespit edilmiştir. Örneğin muzlarına kuş tüylerinden kanatların konulduğu çocuk cesetleri tabutlarla ağaç dallarına asılmıştır. Bu sayede ömrünü yaşayamamış çocukların ruhlarının kuş biçiminde tekrar dünya ağacındaki yuvaya dönerek yeniden dünyaya geldiğine inanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.164).

3.5.1. Hayat Ağacı İle İlgili Türk İnançları

Hayat ağacı yeryüzüne en çok yayılmış inançlardan biridir. Çok eskiden beri bu ağaçla ilgili inançlar Orta Asya mitolojinde de mevcuttu. Yakut Türklerine göre yalnız ilk insan, yani Âdem ile Havva değil; bütün diğer mahlûklar bu ağaçtan besleniyorlardı. Büyük tanrılardan biri olan doğum tanrıçası Kübey hatun da bu ağacın içinde bulunuyordu. Tıpkı Altaylıların doğum tanrıçası Umay hatun gibi. O da gökten yere tanrı tarafından iki kayın ağacı ile birlikte indirilmişti (Ögel, 2014, s.107-108).

Tuba ağacı da hayat ağacını temsil etmektedir. Hayat ve insanlar için her türlü iyi talih hep bu ağaçtan gelmiştir. Çok büyük olan bu ağacın milyonlarca yaprağı bulunmaktadır. Bu ağaçta diğer hayat ağaçları gibi bir su kaynağında bulunmaktadır. En eski Semitik mitolojide ve hatta Sümerlerin Gılgamış destanında da cennet, kutsal sedir ağaçları ile kaplı bir dağ üzerinde bulunur ve bu dağın yanından da bir nehir geçerdi. Tevrat, İncil ve daha sonra Kur'an'da da cennetteki dört ırmak motifi bulunmaktadır. Bir rivayete göre bunlar kaynaklarını hayat ağacından almaktadır (Ögel, 2014, s.108).

3.6. Arketipsel Hayvan Figürleri

Ön Asya mitolojisinde başlıca iki önemli efsanevi kuş vardır. Bunlardan birincisi Arapların Anka dedikleri kuştur, Türkler bu kuşun Farsça ve Arapça adlarını birleştirerek zümrüdü Anka demiştir. Aynı kuşa İran mitolojisinde Simurg veya Sireng adı verilmiştir (Ögel, 2014, s.121).

Anka, phoenix, simurg, grifon ve garuda gibi birbirinden türeyen doğaüstü hayvanlar çeşitli kültürlerde yer almıştır. Phoenix Mısır mitolojisinde, Simurg ise İran mitolojisinde görülmektedir. Bunun Arap-İslam kültüründeki yansıması Anka ya da Zümrüdüanka'dır. Garuda Hint Mitolojisinde yer almaktadır. Buna karşılık nitelikleri bu kuşlara benzeyen Karakuş Türk mitolojisinde görülmektedir. Grifon gökyüzünü, güneşin doğuşunu ve gücü simgelemektedir. Türk sanatında da kartal başlı Grifon figürleri sıklıkla görülmektedir. Shang dönemine ait eserlerde yırtıcı kuşların Gök tanrısı temsil ettiği belirtilmektedir (Çoruhlu, 2011, s.171).

Gövde, kol ve bacakları insan görünümünde olan Garuda Hint mitolojisinin yanı sıra Türk mitolojisinde de yer almıştır. Gagası, pençeleri ve başıyla bir kartala benzemektedir. Hayat ağacının dalları üzerindeki bir yuvada bulunan yumurtadan çıkmıştır. Garuda ile

ilgili olarak anlatılan birçok efsane vardır. Bu efsanelerde Garuda kutsal yılanlar olan Nagalarla mücadele etmektedir veya tanrılara karşı gelerek onlarla savaşmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.171).

3.6.1. Ejderha

Ejderha Çin mitolojisine ait olmasına rağmen Türk mitolojisinde ve sanatında da gök-yer-su unsurlarına bağlı olduğu için yaygın biçimde yer almaktadır. Ön Asya kültürüyle girilen ilişkilerden sonra, Türklerdeki bereket ve güç gibi anlamları zayıflayarak alt edilen kötülüğün simgesi olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.172).

Türk kozmolojisinde yer ejderi ve gök ejderinden söz edilmektedir. Yeraltında ya da derin sularda bulunan yer ejderi bahar dönümünde yerin altından çıkarak gökyüzüne yükseliyor, bulutların arasına karışıyordu. Böylece yağmur yağmasını sağlayarak bereket ve refahın oluşmasına katkıda bulunuyordu (Çoruhlu, 2011, s.173).

Çin mitolojisinde imparatorluk simgesi olan ve hayat iksiri efsaneleriyle ilişkilendirilen ejder Türk mitolojisinde bereket ve yeniden doğuş temasının simgesi olmuştur. Türk hayvan takviminde de yıl simgesi olarak yer almıştır (Çoruhlu, 2011, s.173).

3.6.2. Kartal ve Yırtıcı Kuşlar

Orta Asya halklarının ve dolayısı ile Türklerin, bazı hayvanları ve yırtıcı kuşları kutsal sayarak, onları kendilerine sembol edinmiştir. Oğuz destanlarında Türk boylarının kendine ait kuş simgesi vardır. Bu simgeler çoğunlukla yırtıcı olan kuşlardan oluşmaktadır. Bu kuşlara Ongon denilmektedir. Moğolca olan Ongon kelimesi, Türkçede kök ve menşe anlamlarını taşıyan Töz sözcüğüne karşılık gelmektedir (Ögel, 2014, s.37).

Şaman uygulamalarında yaygın olarak kullanılan kartal Türklerin ulusal simgelerindendir. Yakutlar, Gök tanrısı ve şamanın ruhunu temsil ettiğine inanmaları nedeniyle kartalı dünya ağacının tepesinde tasavvur etmiştir. Kartal ruhları ve hayvan ataları temsil etmek amacıyla şaman elbiselerinde de yer almıştır. Kartallar güneşi, gücü ve adaleti temsil etmesi nedeniyle Göktürk ve Uygur hükümdarlarının da simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2011, s.174).

Sanat tarihindeki hayvan mücadele sahnelerinde zafer kazanan hayvan olarak yer alan kartal, olumsuz kavramlara karşı iyi olan unsurları temsil etmektedir. Kartalın

hükümdarlık, güç, kuvvetle ilgili simgesel anlamları İslamiyet'ten sonra da devam etmiş, hatta arma olarak kullanılmıştır. Söz konusu yırtıcı kuş ya da kuşlar bu anlamları ifade eder biçimde gerek küçük sanatlarda gerekse mimari eserler üzerinde kabartma olarak yaygın bir biçimde kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.174).

3.6.3. Yırtıcı Olmayan Kuşlar

İslamiyet öncesindeki bazı Türk toplumları kuşları ongun olarak kabul etmiştir. Orhun yazıtlarındaki ölümü anlatan ifadelerden kuşların ruh simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Türkçede uçmak kelimesi ölüm anlamına da gelmektedir. Kuşlar şamanların donuna girdiği ve yardımcı ruh olarak seçtiği korucu hayvanlardandır (Çoruhlu, 2011, s.194). Verbitskiy'in derlediği Altay yaradılış destanında da tanrı Ülgen kuş biçimine betimlenmiştir (Ögel, 1995, s.432-433).

Divanü Lügat-it-Türk'te de kuşlar genellikle şans ve talih simgesi olarak yer almaktadır (Çoruhlu, 2011, s.196).

3.6.4. Yılan

Yılan, Şamanizm inancında yeraltı tanrısı Erlik'e ait simgelerdendir. Kara rengin yeraltı tanrısını temsil etmesi nedeniyle, Erlik'e atıfta bulunularak karayılan olarak da adlandırılmıştır. Bazı şaman dualarında Erlik'ten elinde karayılandan bir kamçı olduğu şeklinde söz edilmektedir (İnan, 1972, s.40).

Ayrıca şamanlar yılan şekline de girerek törende onun hareketlerini taklit ederler. Şaman elbiselerinde yılanı temsil eden objeler yer almaktadır. Altaylara ait şaman elbiselerinde yılanın başı ve çatallı kuyruğu bulunmaktadır. Bu çatal kuyruklu yılan yeraltı canavarını temsilen kullanılmıştır. Şamanın külahında da yılanbaşları bulunmaktadır. Şaman davulunda da yeraltındaki denizde yaşadığına inanılan yılan resmi yer almaktadır (Eliade, 1999, s.149).

Türklerde olumsuz bir anlam ifade eden yılan Mısır ve Hint mitolojisinde kutsal bir hayvan olarak geçmektedir. Bu olumlu anlam yılanın yeraltı dünyasıyla ilişkilendirilmesiyle olumsuz bir anlama dönüşmektedir (Çoruhlu, 2011, s.202).

Türklerde ve çevrelerindeki toplumlarda önemli yere sahip olan yılan figürünün taşıdığı özellikler onun İslamiyet sonrası Türk sanatlarında da yer almasını sağlamıştır. Eski İran

mitolojisinin etkilerini de içeren Şahname’de yılan bir ejderha gibi algılanıp anlatılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.202).

3.6.5. Hayvan Mücadele Sahneleri

İnsanların vahşi hayvanlara karşı korku duyması ve korunmak istemesi sonucunda, kutsal olarak tanımlanan hayvanların şekillerine girme vasıtasıyla onlar gibi güçlü olma ve hayvanlara ait özelliklerin kendilerine geçmesi gibi inanışlar oluşmuştur (Carter, 1957, s.11).

Hayvan mücadele sahneleri bu beklentiyi ifade eder niteliktedir. İslamiyet’ten önceki Türk sanatında hayvan biçimine girme motifi oldukça yaygındır. Farklı şekillerdeki hayvanların kılığına girilen tasvirlerde hayvan ve insan figürlerinin bazen ayırt edilememesi nedeniyle hayvan mücadele tasvirlerindeki başarı sağlayan figürün hayvan şekline girmiş bir insan olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden hayvan ve insan-hayvan mücadele sahneleri aynı anlamı taşımaktadır (Çoruhlu, 2011, s.210).

Türk metinlerindeki ejder öldürme teması aslında hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmiyle ilgilidir. Ejderler ister gök, ister su ve isterse ağaç ejderi olsun hep olağanüstü güçlü bir yaratık olarak algılanmıştır. O kurgusal bir varlık olmakla birlikte, gerçek herhangi bir hayvan kadar insanların yaşantısında yer almıştır. Kendilerini tanrı gibi veya tanrıdan olmuş sayan hükümdarlar şahsiyetlerini gök ejderi ile de simgelemiştir. Böylece gök ejderi tanrısal gücü ve aynı zamanda hükümdarın gücünü ve hakimiyetini ifade etmektedir (Çoruhlu, 2011, s.212).

Türk sanatının çeşitli dönemlerinde tasvir edilen ejder öldürme sahnelerinde, hükümdarın büyük gücünün, kötü unsurlara karşı zafer kazanan iyi unsurun temsilcisi durumunda ejderi alt ederken veya öldürürken gösterilmiştir. Aynı hususlar savaşçı kahramanlar veya din alanında önemli kişilikler için de geçerlidir. Onlar da ejderi öldürmekte veya onunla koşulsuzca konuşmakta ya da sakinleştirmektedir. Bu eylemi gerçekleştiren dinsel kişilikler veya din büyükleri, tanrının onlara bahsettiği dinsel gücün veya selahiyetin bir ifadesi olarak ejderleri öldürmekte veya yenmektedirler (Çoruhlu, 2011, s.212).

Ejderhanın kötülükle eşleştirilmesi onu aynı zamanda karanlığı getiren bir yaratık yapmaktadır. Dolayısıyla onunla mücadele, karanlığın aydınlığı yok etmesi için yapılmaktadır. Hint mitolojisinden bir etki olarak Uygurlara gelmiş bir mite göre, ejderin

başı ve kuyruğu bir takımyıldızın iki üyesidir. Bu büyük ejder feleğin çarkı boyunca dolanarak ay ve güneşe yetişerek onları yutmakta ve böylece ay ve güneş tutulması gerçekleşmektedir. Türkiye’de ve Türklerin yaşadıkları başka yerlerde, eski tarihlerden beri ay ve güneşin bu durumdan kurtulmasını sağlamak için ok atılması, silahla ateş edilmesi, gürültü yapılması bir gelenek haline gelmiştir. Böylece, söz konusu ejderi öldürerek ay ve güneşi kurtarma düşüncesi de ejderi öldürme fikrine ve sanat eserlerindeki sahnelerle kaynaklık etmiştir (Çoruhlu, 2011, s.213).

Ejder öldürme mitlerinin başlangıcı eski Sümer kültüründen türemiştir. Buradan Mezopotamya’ya ve bütün dünyaya yayılmıştır. Hristiyan mitleri ve sanatlarındaki azizlerin ve özellikle de St. Georg’un veya meleklerin, iyiliğin yani onlara göre Hristiyanlığın temsilcisi olarak ejderi öldürmeleri de eski Sümer kültürel öğelerinin dönüştürülmüş şekilleridir (Çoruhlu, 2011, s.213).

3.7. Türk Mitolojisinde Yer Alan Arketipsel Renkler

Türklerde renklerin mitolojiyle olan ilişkisi kozmolojik tasavvurlar kaynaklıdır. Türklerde ve Çinlilerde bulunan dört ana yön tasavvurundaki yönlerin anlamları arasında renk de bulunmaktadır. Kuzey yönünün renk olarak simgesi siyah, güneyin kırmızı, doğunun mavi, batının ise beyazdır. Merkez anlamına gelen toprağın renk simgesi de sarıdır. Bu duruma ek olarak hayvanlar, gök cisimleri ve çeşitli nesnelerin renklerle ifade edilmesi, onların mitoloji ve kozmolojiyle sıkı bir ilişkisi olduğunu göstermektedir. Uygur dilince kuzey yönü kara yılan, güney kırmızı saksağan, doğu mavi ejderha ve batı da ak pars olarak ifade edilmektedir (Gabain, 1968, s.109).

Türkiye’nin etrafındaki denizlerin isimlendirilmesi; kuzeyde Karadeniz, güneyde Kızıldeniz, batıda Ege denizi(Akdeniz) şeklinde yapılması yönleri ait renk simgeçiliğinin başlıca örneklerindendir (Çoruhlu, 2011, s.224).

3.7.1. Siyah

Siyah renk mitolojide ve simgeçilikte genel olarak olumsuz anlamlara gelmektedir. Kötülük ve ölümle ilgili olan mitolojik öykülerde bulunan tanrı ve şeytan benzeri tasvirler siyah renk ile ifade edilmiştir. Siyah renk Çinlilerde de karanlık ve ölüm anlamlarına gelmektedir (Çoruhlu, 2011, s.227).

Türklerde siyah renk genellikle kuzeyde olan bir yeri veya topluluğu, şiddeti ve gücü, yas ve ölümü, olumlu ve olumsuz olan iki farklı durumu simgelemek amacıyla kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.227).

Hız. Muhammed'in sancaklarından birinin siyah renkte olması, siyah bayrağın çeşitli Türk devletlerinde de kullanılmasını sağlamıştır (Genç, 1997, s.42-43).

Şamanist inanca sahip olan Altaylarda ruhlar iyi ve kötü olarak iki gruba ayrılmıştır. İyi ruhlara aru töz, kötü ruhlara da kara töz denilmiştir. Kara töz olarak adlandırılan kötü ruhların başında yeraltı tanrısı Erlik gelmektedir. Erlik'in kömür karası kaşları ve gözleri vardır. Oturduğu saray kara demirdendir. Kömür Kağan adında bir oğlu vardır. Diğer oğullarının isimleri de siyah renkle doğrudan veya dolaylı olarak ilişkilidir. Diğer yandan Ülgen de aru töz olarak nitelenmektedir. Bir süre sonra şamanlar da ak şaman ve kara şaman olarak iki gruba ayrılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.228).

Yeraltına ait unsurlar ifade edilirken genellikle siyah renk kullanılmaktadır. Türk dünyasında ölüm ve yasın ifadesi olarak kullanılmaktadır. Dede Korkut'un ölü çıkan evden "kara göklü otağ" diye bahsetmesi ve mezar başlarına siyah renkli kumaş parçaları ve bayraklar asılması siyah rengin üzüntü ve yas ifadesi olduğunu destekler niteliktedir (Ergin, 1986, s.11-13).

3.7.2. Kırmızı

Türk kültürü ve mitolojik öykülerinde gök ve yer unsurlarıyla birlikte kullanılan kırmızı renk aynı zamanda merkezin güney yönünü temsil etmektedir. Kırmızı güneşin ve savaş tanrılarının rengidir. Ateş, hükümdarlık, tutku ve eril ilkeyi simgelemektedir (Çoruhlu, 2011, s.229).

Kırmızı rengin ayrıca altın rengiyle de ilişkisi vardır. Türk mitolojisinde yer alan kızıl elma efsanesinde bu durum görülmektedir. Ayrıca altın küre olarak adlandırılan kızıl elma, Türkler için dünyaya hakim olma düşüncesinin bir ifadesidir. Osmanlı hükümdarlarının portrelerinde ellerinde kızıl elma tutması kızıl elma simgeciliğinin sanat tarihine de yansıdığını göstermektedir (Çoruhlu, 2011, s.230).

Eski Türkler kutsal ateşi kırmızı renk kullanarak ifade etmiştir. Tanrıça Umay ile ilişkili olduğu düşünülen al ruhu ve albastı gibi ifadelerden de bu mitolojik öykünün kırmızı renkle ilgili olduğu anlaşılmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.230).

3.7.3. Mavi

Mavi renk doğu yönünün simgesidir. Gökyüzünün de mavi renkte olması sebebiyle gökyüzüyle ilgili unsurlar çoğunlukla mavi renkle temsil edilmiştir. Mavi renk sıfat olarak kullanıldığında yanına gelen isme Gök tanrı veya gök unsuruyla ilişkili ruhlarla ilgili olduğu anlamını katmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.231).

Dünya mitolojilerinde de mavi rengin genel olarak anlamı bu şekildedir. Sağduyu, sadakat ve barış gibi erdemli insan davranışlarının simgesi olan mavi renk ayrıca gök ejderi ile ilişkilendirilmektedir ve sonsuz boşluğu simgelemektedir (Cooper, 1992, s.40).

Gök mavisini dışındaki mavi genel anlamda dişil su unsurunun rengidir. Türklerden farklı olarak mavi Çin’de daha çok olumsuz anlamlar ifade etmektedir. Örneğin şeytan krallardan birinin mavi yüzlü ve kırmızı saçlı olarak resminin yapıldığı, tarif edildiği bilinmektedir. Mavi yüzlü adamlar genellikle kötü karakterli kişiler ya da hayalet olarak kabul edilmektedir (Çoruhlu, 2011, s.231).

Gök rengi genellikle olumlu anlamları ifade etmektedir. Bir unsura bu renk izafe edildiğinde o unsur saygın bir öge haline gelmektedir. Eski Türkçe metinlerde geçen gök kurt, gök böri gibi terimler buna işaret etmektedir. Gök renkli erkek kurt Gök Tanrının bir simgesidir (Çoruhlu, 2011, s.232).

Budist devir sanatlarında da mavi renk kullanılmıştır. Genellikle yüz ve saç rengi olarak kullanılan bu renk Budist mitolojiyle yakından ilişkilidir. Tabgaç, Karluk ve Uygurlar’da da Budizm yaygın olduğu için saç ve yüz renklerinde mavinin kullanımı yaygındır (Çoruhlu, 2011, s.232).

3.7.4. Beyaz

Çeşitli dünya mitoloji ve kültürlerinde beyaz renk saflık, temizlik, kutsallık gibi anlamalara gelmektedir. Temizlik ve iffete işaret eden beyaz renkte bir elbisenin giyilmesi aynı zamanda ruhun bedendeki zaferini de simgelemektedir (Cooper, 1982, s.41).

Türk mitolojisinde beyaz renk oldukça yaygındır. Buna sebep olarak gök renginin yerine geçmesi gösterilmektedir. Gök tanrının yerini Ülgen’in almasıyla mavi rengin yerini beyaz renk almıştır. Yaratılış sürecinde tanrı Ülgen’e yardım eden ruhun adı da Ak anadır.

Hem göksel tanrıların hem de iyilik tanrılarının yaptığı uygulamalarda beyaz renk bulunmaktadır. Yer ve gök unsurları beyaz renkle ifade edilmiştir (Çoruhlu, 2011, s.233).

Türk kozmolojisinde batı yönünün simgesi beyazdır. Bu yöne bağlı olan adlandırmalar da beyazla yapılmıştır. Altınordu hanlığının doğu bölümü “gök orda” olarak anılırken batı kanadına “ak orda” denilmiştir (Kafalı, 1996, s.50).

Ögel (1984, s. 377-400), beyaz rengin Türklerde temizlik ve ululuk gibi anlamlarda kullanıldığını belirtmiştir. Devlet büyüklerinin ve rütbelerinin simgesi olan bu renk ayrıca devletin gücünü de simgelemektedir. Hint ordusunda üst rütbedeki subaylar beyaz renkte elbise giymiştir. Beyaz rengin bu yüce ve olumlu anlamlarından dolayı ak soylu olmak ve ruhun soyluluğunu bu renk aracılığıyla ifade etmek, ataların ak olması ve buna bağlı olarak ana ve babanın aklı, evin ya da otağın aklı, doğa varlıklarının aklı, insan ya da hayvan vücudunun aklı, Türk metinlerinde sıkça rastlanılan hususlardır. Öte yandan yine konuyla ilgili olarak meşru sayılan hükümdarların akhan, düzeni yıkmak isteyen yöneticilerin ya da düşman hanlarının ise karahan olarak adlandırılması gök ve yer ikililiğine uymaktadır. Beyaz renk eski tanrılarla ilgili simgecilikten kaynaklanan bir etkiyle hükümdarlık simgeciliğine de girmiştir. Bu etki İslam döneminde de sürmüştür. Kutadgu Bilig’de sıradan kişilerin siyah ve beylerin de beyazla nitelendirildiği görülmektedir (Çoruhlu, 2011, s.234).

Maniheizm’de beyaz renk ölümden dolayı duyulan üzüntüyü de ifade etmektedir. Ayrıca iyiliği ve ışığı temsil etmesi nedeniyle rahip elbiselerinde de kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.235).

3.7.5. Yeşil

Gök mavisinin rengini gökten aldığı gibi yeşil de rengini doğadan almıştır. Dolayısıyla yeşil renk ağaçlar ve ormanları çağrıştırmaktadır. Yer ve gök unsurlarının birbirini bütünler nitelikte olması durumu mavi ve yeşil rengin de aynı anlam çerçevesinde kullanılmasını sağlamıştır ve bu durum Türk mitolojik öykülerinde iki rengin birbiri yerine kullanılmasına yol açmıştır (Çoruhlu, 2011, s.235).

Yeşil renk gerektiğinde mavi yerine kullanılabilir. Uygur devrinde doğunun rengi mavi bazen yeşil olarak söylenmiştir. Diğer yandan özellikle İslamiyet’ten sonraki Türk

mimarisinde göğü simgeleyen kubbelerde en çok firuze yani mavi-yeşil karışımı rengin kullanılması bu durumu destekler niteliktedir (Çoruhlu, 2011, s.235).

Ancak yukarıda da belirtildiği gibi yeşil daha çok yer kavramı içine girmektedir ve genel olarak orman ve ağaç kültü, dolayısıyla dünya ağacı ve hayat ağacı kavramlarıyla ilgilidir (Çoruhlu, 2011, s.235).

Yaşıl kelimesinden türeyen yeşilin kökü yaştır. Yaş yaşarmak, yeşermek anlamlarına gelmektedir. Yaş kelimesinin diğer bir anlamı da gençtir (Ögel, 1984, s.471-472). Kırmızı renk gibi yeşil renk de zaman zaman altın rengiyle ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu, 2011, s.235).

Hükümdarlık ve hakimiyetle ilgili olan yeşil renk Göktürk kağanlarının giysilerinde de kullanılmıştır (Genç, 1997,s.23). Taşıdığı bu anlamlar onun Türk ordularında sancak rengi olarak kullanılmasını da sağlamıştır. Göktürk, Avar ve Gazneliler'in bayraklarında da yeşil renk kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.236).

Yeşil rengin Türklerdeki ve dünya simgeçiliğindeki anlamı aynıdır. Yeniden doğuş, gençlik ve umut anlamları taşıyan yeşil koyu olarak kullanıldığında ölümü simgelemektedir. Ayrıca Venüs ve Merkür'ün rengi olması sebebiyle de ilkbahar, bolluk ve bereket anlamları taşımaktadır (Çoruhlu, 2011, s.236).

3.7.6. Sarı

Mitoloji ve simgecilik dilinde sarı renk güneşin rengi olarak bilinmektedir. Bağlı olduğu bu olumlu unsur neticesinde de zihin, sezgi ve iman gibi farklı anlamlara da gelmektedir. Diğer renklerde olduğu gibi koyu olarak kullanılması sarı renge olumsuz anlamlar yüklemektedir. Bu olumsuz anlamlar hırs, kıskançlık ve ihanet ve benzeridir (Cooper, 1982, s.42).

Toprağın rengi olarak kabul edilen sarı renk Türk dünya şemasında da merkezi simgelemektedir. Bu durum onu yer unsuruna bağlı kılmaktadır. Altın rengiyle de ilgili olması sebebiyle orman ve ağaç kültürleriyle bağlantılıdır (İnan, 1991, s.254).

Sarı rengin Çin'de imparatorluk rengi olarak kabul edilip kullanılması; hükümdarlık simgeçiliğinde kullanılmasına neden olmuştur. Çinlilerde de sarı Türklerde olduğu gibi merkez anlamına gelmektedir. Bu anlamlara bağlı olarak sarı renk ünün de simgesi olmuştur (Eberhard, 2000, s.263).

Bununla birlikte yeraltına bağlı olması; sarı rengin, ateşin ve hastalığın rengi olmasına neden olmuştur. Çin'deki olumlu anlamlarının aksine Türklerde sarı renk genellikle olumsuz anlamlarda kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011, s.237).

3.8. Türk Mitolojisinde Yer Alan Arketipsel Sayılar

Sayılar ve rakamlar Türkleri sosyal yaşamlarında önemli bir yere sahiptir. Çeşitli masal ve efsaneler bu sayılarla oluşturulması sayıların Türk dilinin ayrılmaz bir parçası olmasını sağlamıştır (Ögel, 2014, s.316).

Türklerde sayıları iki ana grup halinde ele almak gerekmektedir: Müslüman olmayan ve eski Türk inanışlarını sürdüren toplulukların mitleri ve inanışlarında sayıların yeri, Müslüman Türk topluluklarının inanışlarında sayıların yeri. Ancak aslında bu ikisi hem birbirinden farklı ve ayrıdır hem de biri diğerinden farklı olmayan bir bütün teşkil etmektedir (Çoruhlu, 2011, s.238).

Şamanizm ve eski Türk kozmolojisinde sayıların tekrarlanıp vurgulanması oldukça yaygındır. Ayrıca Eski Türk inançları da yer ve gök olarak ikiye ayrılmaktadır. Zamanla yer, su ve atalar olarak bölünen yer unsuru üç kısıma ayrılmıştır. Ayrıca gökyüzü ve yeraltı da çeşitli sayıdaki katlara ayrılmıştır. Kültigin Yazıtında da gök, yer ve ikisi arasında insanoğlunun yaşadığı yeryüzü olarak dünya üç bölüme ayrılmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.238).

Dört rakamının dünyayı simgelediği; dört ana yön ifadesinin sık olarak kullanılması ve dünya şemasında dünyanın dört köşeden oluşmasından anlaşılmaktadır.

Dört temel unsur olan ateş, su, maden, ağaç, dört hayvan ve yıldız kümeleri dört anayöne bağlı olarak gelişmiştir. Her yöne bir renk denk gelmesi dört ana renk ifadesinin oluşmasını sağlamıştır. Bu yön ifadesine merkezin de eklenmesi beşli bir sistemi oluşturmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.238).

On iki ayın dört mevsime bölünmesi, dört rakamının on iki sayısının bir bölüneni olmasından kaynaklanmaktadır. Bölüm sonucunda çıkan üç rakamı da hem bir mevsim sembolüdür hem de dört yönden birini gösteren bir birimdir (Ögel, 2014, s.316).

Bir diğer önemli sayı 7'dir. Güneydoğu Sibirya'da göğün yedi kat olduğu söylenmektedir. Ayrıca yüce tanrı Ülgen de göğün yedinci katında oturmaktadır (Çoruhlu, 2011, s.239).

Yedi sayısı, Hıta devleti zamanında kutsal sayılar arasına girmiştir. Bu durum batı Türklerinin bir etkisidir. Ayrıca Mezopotamya kültürünün bir unsuru olan bu rakam, Göktürklerden itibaren kozmolojik bir anlam kazanmıştır. Türklerle Moğolların kutsal rakamı dokuzdur. Altay Şamanizmi'nde de gök dokuz kattan oluşmaktadır. Hıta devletinde de yedi; takvimde yedi gün ve yedinci ay gibi dini, yedi kara çadır gibi içtimai hayatta önem kazanmıştır (Ögel, 2014, s.326).

Şaman giysisi üzerinde tanrı Ülgen'in çocuklarını ifade etmek amacıyla belirli sayıda çingiraklar bulunmaktadır. Altaylardaki şaman giysisinde bulunan yedi çingirak göğün yani Ülgen'in yedi kızını simgelemektedir. Ayrıca bu sayı farklı yerlerde kullanılarak şaman ritüel ve törenlerinde önemli yer almaktadır (Çoruhlu, 2011, s.240).

Saat, gün, ay ve yılların hesaplandığı takvim “on iki hayvanlı Türk takvimi”dir. Bu sebeple on iki önemli bir sayıdır. Takvimde hayvanlar eşit aralıklarla bir dairenin etrafında durmaktadır. Bu aralıklar on iki saati ve ayı ve seneler devresini gösterir. Bu aralıklar ayrıca uzay ve dünyanın yön ve bölümlerini gösteren ölçülerdir. Zaman ve mekanın ayrılamaz bir unsur olarak düşünüldüğü eski Çin düşüncesinin aksine Türklerde zaman ve mekan anlayışı birleşmiştir (Ögel, 2014, s.316).

On iki ayda doğma yani ana rahminde normal zaman olan dokuz aydan fazla kalma da, Türk mitolojisinin önemli motiflerinden biridir. Büyük kahramanlar ve kutsal şahıslar annelerinin karnında dokuz aydan fazla kalmıştır (Ögel, 2014, s.329).

4. BÖLÜM: BERGAMA HALILARI

4.1. Bergama'nın Coğrafi Konumu

Bergama ilçesi, 1573 km² yüzölçümüyle İzmir'in en büyük ilçesidir ve şehir merkezine uzaklığı 107 km'dir. Doğuda Soma ve Kınık, batıda Ayvalık, kuzeyde Burhaniye ve güneyde ise Aliaga ile çevrilidir. Coğrafi konumu itibariyle Bergama ilçesi, İzmir ilinin Manisa ve Balıkesir illeriyle kesiştiği bir konumdadır (Akpınarlı vd. 2020, s.13).

Kuzeyinde Madra dağı ve Kozak yaylası; güneyinde Yunt dağı yer almaktadır. Bergama, Türkiye'nin en büyük ilçelerinden biri olup kendine toplam 114 köy ve 5 belde bağlıdır (Bozalan, 2008, s.7).



Harita 1: Bergama Krallığı Haritası MÖ. 183

Kaynak: <https://bberksan.blogspot.com/p/pergamon-bergama-krallg.html>, E.T. 07/11/2022.

Denize mesafesi 30 km olan Bergama, hem kıyı hem de dağlık kesimin özelliklerine sahiptir. Kuzey kesimleri ormanlarla kaplı olan Bergama'nın güney kesimleri sulak ovalardan oluşur. Bakırçay nehri, dağlık alanlardan gelen kollarla uzanarak 128 km boyunca ilerler ve Dikili körfezinden denize dökülür (Akpınarlı vd. 2020, s.14).

Bergama'nın iklim ve bitki örtüsü de bu coğrafi şartlara göre şekillenmiştir. Yaz ayları sıcak ve kurak olan ilçe, kışları ılık ve yağışlıdır. Bitki örtüsü oldukça çeşitlidir. Tarıma elverişli arazilerin üzerine kurulan Bergama ilçesi, çam ormanları ile kaplı yaylalara, zeytinlik ve çalılıklardan oluşan bölgelere sahiptir. Ardıç, pırnal, kermes meşeleri, yabani zeytinler, çitlembik gibi makilik alanlar 600 metre yüksekliğe kadar çıkmakta, çam ormanlarıyla bütünleşmektedir. Nemli kesimlerde ise çınar, kestane, dişbudak, söğüt, kavak, akçağaç, palamut meşesi yetişmektedir (Sergün, 1998, s.18).

4.2. Bergama'nın Tarihi

Bergama ilçesi, tarih boyunca Helenistik, Roma, Bizans, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait zengin kültürel mirasa ev sahipliği yapması dolayısıyla özel bir öneme sahip yerleşim bölgelerindendir (Akpınarlı vd. 2020, s.15).

Arkeolojik kazılardan elde edilen bulgular, bölgenin tarihöncesi dönemlerden beri yerleşim merkezi olduğunu göstermektedir (Atış, 2000).

Anadolu'daki yerleşim yerlerinin birçoğu Helenistik dönemde kurulmuştur. Roma döneminde bu yerleşim yerlerinin gelişmekle birlikte, M.S. 7-8. yüzyıllarda bu antik kentlerin gelişimlerini tamamlayarak küçülmeye başladığı görülmektedir (Kuban, 1975, s.115-162).

Helenistik dönemin önemli bir kültür ve sanat merkezi olan Bergama, Antik Çağ'da "Pergamon" adını taşımaktadır. "Pergamon" kelimesi "küçük yerleşim yeri, kale", "yüksek yerin halkı", "hisarın en yüksek burcu" veya "iç kale" anlamlarına gelmektedir (Günay, 1999, s.14-15).

M.Ö. 6. yüzyılda Lydia Krallığı hakimiyetinde olan Bergama, Pers İmparatorluğuna bağlanmış, M.Ö. 3. yüzyılda Erytria Gongylos soyundan gelenler tarafından yönetilmiş ve bu yüzyılın ortalarından itibaren güçlenerek Batı Anadolu'nun önemli bir bölümünü ele geçirmiştir. M.Ö. 334'te İskender'in ele geçirdiği bölge, Pers prensesi Barsine'den olan oğlu Herakles tarafından yönetilmiş, İskender'in ölümünün ardından, M.Ö. 301'de İskender'in komutanlarından Lysimaklos tarafından idare edilmiştir. Lysimaklos, Bergama'yı askeri bir üs bölgesi haline getirmiştir. Lysimaklos, Suriye hükümdarı I. Seleukos ile yaptığı savaşta yenilmesi üzerine bölge, görünürde Suriye hükümdarı I. Seleukos'a bağlı, gerçekte ise Lysimaklos'un hazinedarı Paflagonyalı Philetairos'un

yönetiminde bağımsız bir devlet halini almıştır. Kısa sürede Batı Anadolu'nun tamamını hakimiyeti altına alan Yeni Bergama Devleti, Roma İmparatorluğu ile geliştirdiği ilişkileri sayesinde orta ve güney Anadolu'da da etkin olmaya başlamıştır. M.Ö. 2. yüzyılda II. Attalos ve III. Attalos zamanında önemli bir kültür ve sanat merkezi haline gelen şehir, Helenistik dönemde ilim adamları, geniş kütüphanesi, nüfusu ve gelişmişliği ile dünyanın en parlak kültürel merkezlerinden birisi olmuştur. III. Attalos'un ölümünün ardından Bergama Devleti, Roma'ya katılmıştır. Batı Anadolu'daki hakimiyet mücadeleleri sırasında el değiştirmesine rağmen, M.S. 2. yüzyıla kadar Roma imparatorlarının hakimiyeti altında kalmıştır. Roma İmparatorluğunun 395 yılında parçalanması üzerine Doğu Roma İmparatorluğu içinde kalan Bergama, 8. yüzyılda Müslüman Arapların işgaline uğramış, fakat kısa süre sonra yeniden Bizans'a bağlanmıştır (Günay, 1999, s.18-19).

Türklerin dokuzuncu yüzyıldan itibaren Anadolu'ya küçük topluluklar halinde yaptığı göç hareketi, 1071 yılındaki Malazgirt Savaşı sonrası hızlanarak Anadolu'nun Türk yurdu olmasıyla sonuçlanmıştır. Kısa sürede Anadolu'da Türkmen Beylikleri kurulmuş, daha sonra bu beylikler Anadolu Selçuklu Devleti altında birleşmişlerdir. Türklerin Batı Anadolu'yu fethetmeleri daha sonraki dönemde gerçekleşmiştir (Witteck, 1999, s.40-41).

11. yüzyılda Bergama, Batı Anadolu'da Çanakkale Boğazı'na kadar olan geniş bir alan dahilinde Çaka Bey'in kontrolüne girmiştir. Sonrasında Türkmenlerin Anadolu'daki faaliyetleri, Bizans ile sürekli hale gelen bir egemenlik değişimini beraberinde getirmiştir. 14. yüzyılda Batı Anadolu'nun büyük bir kısmı Türklerin hakimiyetine girmiştir (Günay, 1999, s.22-26).

1300 yılında Menteşe Beyliği Batı Anadolu'da etkin olmaya başlamıştır. Rodos, Manisa ve Aydın bölgeleri Menteşe Beyliği'nin kontrolüne geçmiştir. Sasa Bey'in 1304 yılında Bergama'yı fethetmesi üzerine, Bizans tarafından boşaltılan Bergama, Menteşe Beyliği'nin hakimiyeti altına girmiştir. 1306 yılında Karesi Beyliği'nin kuruluşundan kısa bir süre sonra Bergama, Karesi Beyliği'nin kontrolüne girmiştir. (Günay, 1999, s.26; Öney, 1989, s.10).

Bergama'daki Karesi hakimiyeti, şehrin Orhan Gazi tarafından 1334'te Osmanlı Beyliğine dahil etmesiyle son bulmuştur. Bergama, Osmanlı idaresine girince "sancak" olarak idaresi belirlenmiş ve başına Orhan Gazi'nin büyük oğlu Süleyman Paşa vali

olarak atanmıştır. 1402 yılında Ankara Savaşı'nda, Timur'un Osmanlı ordusunu yenmesiyle başlayan Moğolların ilerleyişine paralel olarak Batı Anadolu da Moğol istilasına uğramıştır. Bir süre Osmanlı idaresinden çıkan Bergama, 1425 yılında II. Murat döneminde tekrar Osmanlı topraklarına dahil edilmiştir (Günay, 1999, s.33, 36).

Osmanlı döneminde Bergama voyvodalık-ayanlık rütbesi taşıyan sülaleler tarafından yönetilmiştir. 1737'da Arapoğulları, 1775'te Karaosmanoğulları Bergama yönetiminde etkin olmuştur. II. Mahmut'un tüm ayanlıkları kaldırmasıyla birlikte, 1841 yılında kaza müdürlükleri oluşturulmuş, 1867'de ise bu müdürlükler kaymakamlığa dönüştürülmüştür (Belleten, 2006, s.144).

1878 Aydın Vilayet Salnamesinde, 5 nahiyesi ve 3 kasabası bulunan Bergama'nın 22.000 nüfusa sahip olduğu, nüfusun Türk, Rum, Ermeni ve Yahudilerden oluştuğu ifade edilmektedir. Cumhuriyet döneminde Rum, Ermeni ve Yahudi grupların bölgeden ayrılışından sonra Bergama'ya Balkanlardan gelen Türk göçmenler ve 19. yüzyılda konar-göçer aşiretler yerleşmiştir (Belleten, 2006, s.144).

Bergama ve çevresinin Türk hakimiyetine girmesinden sonra bölgede çoğunlukla konar-göçer yaşam tarzını benimseyen Türk boyları yaşamıştır. 17. yüzyılda Bergama civarında Kayı, Bayat, Döğer, Avşar, Dodurga, Karkın, Beğdili, Bayındır, Salur, Eymür, Yüreğir, İğdir ve Kınık boyları ve Karesi sancağına bağlı Akçakoyunlu, Burhanlı, Çepni, Caferli, Hardal, Karakeçili, Kubaş, Kılaz, Söğütlü, Yaycı (Yağcı Bedir) aşiretleri bulunmaktadır (Orhonlu, 1987, s.118).

Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra aşiretler için yeni bir mülki yapılanma yapılmış, Karesi sancağındaki aşiretler bağımsız muhassıllık haline getirilmiştir. 1842 yılında konar-göçer aşiretler için yaylak-kışlak göç yasaklanmış ve aşiretlerin sabit sancak ve kazada kalması sağlanmıştır. Kozak'ta yerleşik düzene sokulan aşiretlerin, Edremit, Burhaniye ve Çanakkale ile bağlantıları kesilmiştir. 1858-1864 yılları arasında Edremit'i kışlak, Bergama'yı yaylak olarak kullanan aşiretler, kırka yakın köy olarak iskân edilmiştir (Eriş, 1996, s.78).

Bergama ve çevresinde; Çepni, Dericili, Hardal, Kağan, Çaparlı, Yağcıbedir, Karakocalı, Kılaz, Harmanlı, Karakeçili, Kınık, Bayat, Köşeler, Yeğenler, Kulcan, Sozğuş, Karaca, Karkarcamar, Türkmen, Tahtacı, Kaşıkçı, Kızılkeçili, İncooğan, Tolgarlar,

Gaylan,Kubaş, Başımkızdı, Bozuluş ve Musaceli, gibi Yörük ve Türk boyları tespit edilmiştir (Su, 1938, s.2-160; Orhonlu,1987, s.118).

4.3. Bergama Halıları

4.3.1.Halı Dokumacılığının Tarihçesi

Eski çağlardan itibaren insanlar hayatta kalabilmek için doğayla mücadele etmiş ve yaşamını sürdürecekt ürünleri doğadan elde etmiştir. Beslenme, barınma ve giyinme gibi temel ihtiyaçları için çevresinde bulunan bitki ve hayvanlardan yararlanmıştır. İnsanlar içinde bulundukları bölgenin coğrafi şartlarına göre, kendi kültür sahalarını oluşturmuşlardır. Yaşadıkları coğrafi şartlara bağlı olarak, ormanlık alanlarda yaşayan toplumlar asalak kültürünü (avcılık), tarıma uygun yerlerde yaşayan toplumlar köylü kültürünü (çiftçilik) ve bozkırlarda yaşayan toplumlar çoban kültürünü (besicilik) oluşturmuşlardır. Bozkırlarda yaşayan ve konar-göçer yaşam tarzını sürdüren Türkler, hayvancılıkla hayatlarını sürdürmüşlerdir (Kafesoğlu, 1998, s.213). Dolayısıyla Türkler, yetiştirdikleri hayvanlardan elde ettikleri hammaddeleri işlemiş ve yaşamsal ihtiyaçlarını bu hammaddelerden karşılamışlardır (Akpınarlı vd. 2020, s.29).

Türk halı dokumacılığının en eski örneği, M.Ö. 3-2. yüzyıla ait olduğu düşünülen ve Asya Hunları tarafından dokunduğu kabul edilen Pazırık Halısı'dır. Orta Asya Türk halı sanatı hakkında ilk önemli buluntu olan Pazırık Halısı, Rudenko tarafından, Altay Dağlarında bulunan Pazırık bölgesindeki yapılan kazılar sırasında, V. Pazırık Kurganı'ndan 1947-1949 yılları arasında çıkarılmıştır. Bugün Leningrad Hermitage Müzesi'nde sergilenen Pazırık Halısı'nın yüzyıllar boyunca sağlam olarak kalması kurganın içine dolan suyun donmasından dolayı olmuştur. Gördes düğüm tekniği ile çok ince yün ve ipek ipliklerinden dokunmuş olan bu halı, yüksek kaliteye sahip olması nedeniyle bir ustalık eseri olarak kabul edilmektedir (Diyarbakırlı, 1984, s.1-8; Jettmar, 1967, s.114-138; Aslanapa, 1973, s.55).

Pazırık halısının bulunmasından yaklaşık 45 yıl önce, 1906-1908 yıllarında Sir Aurel Stein tarafından, Doğu Türkistan'da Lou-lan kuyu mezarında ve Lop-Nor'da bir Buda tapınağında yapılan kazılarda halı parçaları bulunmuştur. Yün ipliklerinden tek düğümler dokunan bu halı parçaları M.S. 3-4. yüzyıllara tarihlendirilmekte olup Hindistan'da Yeni Delhi ve Londra'da British Museum'da sergilenmektedir (Stein, 1907, s.337).

1913 yılında A. Von Le Coq tarafından Turfan Bölgesinde araştırma yapılırken, Koço şehri yakınındaki bir tapınakta M.S. 5-6. yüzyıllara tarihlendirilen halı parçaları bulunmuştur. Göktürkler dönemine ait olduğu düşünülen bu halı parçaları, Berlin İslâm Sanatı Müzesi'nde sergilenmektedir (Sarre ve Falkenberg, 1921, s.110-114).

1935 yılında Fustat'ta (eski Kahire) C. J. Lamm tarafından yapılan kazılarda bulunan halıya ait parçaların Selçuklu ait olduğu kabul edilmektedir. Yünden tek düğüm tekniğiyle dokunmuş olan bu halılar, geometrik desenlidir (Aslanapa ve Durul, 1973, s.57).

Selçuklular halı ve kilim dokumacılığında yüksek bir kaliteye ulaşmıştır. İpek dokumacılığı da yapan Selçuklular, tekstil alanında önemli bir seviyeye ulaşmıştır (İnalcık, 2008, s.13). Ancak 11. ve 12. yüzyıla ait Selçuklu dönemi halıları günümüze kadar ulaşamamıştır. Bunun nedeni, Anadolu'yu etkisi altına alan Moğol istilası olarak kabul edilmiştir. Bu döneme ait halılarla ilgili bilgiler, dönemin önemli bir eseri olan Hariri'nin Makamat minyatürlerinden takip edilebilmektedir. Minyatürlerdeki halı çizimleri, Anadolu Selçuklu halı stilini yansıtmaktadır (Aslanapa, 2005, s.65).

Anadolu Türk halı dokumacılığına ait elde edilen ilk örnekler 13. yüzyılın başlarına ait Konya Selçuklu halılarıdır. 1905 yılında F. R. Martin tarafından Konya Alâeddin Camisinde bulunan bu halılar, 1221 yılında caminin genişletilmesinden sonra Sultan Alâeddin Keykubat'ın vakfettiği tahmin edilmektedir. Cami için dokunmuş 5-6 metre uzunluğundaki büyük ebatlı halılar, Selçuklu halı sanatının karakteristiği olan geometrik motifler, geometrik formda bitki motifleri ve kûfi yazılı bordürlerden oluşmaktadır (Aslanapa, 2005, s.13).

14. yüzyıl Anadolu Türk halı sanatı açısından oldukça verimli bir dönem olmuştur. Selçuklu halılarında geometrik motifler ve geometrik form verilmiş bitkisel motiflerin yanında hayvan figürleri de kullanılmıştır. İlk örnekleri Avrupalı ressamların eserlerindeki halı tasvirlerinde tespit edilen hayvan figürlü halılar, 14. yüzyılın başlarında Türk halı sanatındaki değişim ve gelişimin yeni bir boyutunu yansıtmaktadır (Aslanapa, 2005, s.65).

14. yüzyıldan itibaren Türk halıları dünya çapında bir tanınırlığa ulaşmış, Avrupa'nın yanında Mısır, Suriye, Irak, İran, Orta Asya, Hindistan ve Çin'e kadar ihraç edilmeye başlanmıştır (İnalcık, 2008, s.29; Sönmez, 1998, s.289). Bu gelişmenin sonunda 15-17.

yüzyıllarda Anadolu; Balkanlara, Karadeniz kıyılarına ve Avrupa'ya dokuma ürünlerini ihraç eden bir tekstil merkezi haline gelmiştir (İnalcık, 2008, s.13).

15 ve 16. yüzyıllara ait Türk halı dokumaları, erken Osmanlı Dönemi halıları olarak bilinmektedir. Beylikler dönemi veya erken Osmanlı dönemi halıları olarak kabul edilebilecek bu dönem halıları, desen ve kompozisyon özelliklerine bağlı olarak dört gruba ayrılmaktadır. İlk grupta hayvan figürlü, zemininde küçük kareler ve bu karelerin içinde sekizgenler ve bunların arasında kaydırılmış eksenler halinde eşkenar dörtgen motifler bulunan halılar yer almaktadır. İkinci grup, İtalyan ressam Lorenzo Lotto'nun tablolarında resmedildiği için "Lotto halıları" olarak adlandırılan gruptur. Bu halılarda geometrik motiflerin yerine bitkisel motifler kullanılmıştır. Üçüncü grup halılar; zemini iki, üç veya dört eşit büyüklükte oluşturulmuş üst üste dikdörtgen veya kare motiflerden oluşan halılardır. Dördüncü halı grubu ise; zemin üzerinde birbiri üstünde yer alan iki kare ve onların etrafındaki küçük karelerden oluşan halılardır (Deniz, 2000, s.28-29).

16. yüzyıl, Anadolu Türk halı dokumacılığının desen ve teknik açısından en verimli dönemi olmuştur. Döneme ait halılar Klasik Osmanlı Devri Halıları olarak bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nin gelişmesine paralel olarak, İran ve Memlük sanatının yakından tanınması Türk halı üslubunda da değişimi beraberinde getirmiştir. Bu dönem Saray halıları ve Uşak halıları olarak adlandırılan iki grup halı üslubu ortaya çıkmıştır. Saray halıları, saray çevresinde dokunan halı grubudur. Saray halıları bir yüzyıl kadar devam etmiş, 17. yüzyılda ipek ticaretinin İran'ın kontrolüne geçmesiyle birlikte sona ermiştir. 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Manisa, Uşak gibi sarayla bağlantılı sancaklarda sarayın halı tarzını sürdürmek isteyenler için, Gördes, Kula ve Milas yörelerinde dokunmuş ve halılar Symrna ismiyle adıyla Avrupa'ya da ihracı yapılmıştır (Deniz, 2000, s.33).

16. yüzyıl saray halılarının ortasında büyük bir madalyon yer alır ve zemin bitkisel motiflerle döşenmiştir. Bu dönem halılarının desen ve motiflerinde İran halı dokumacılığının etkisi görülmeye başlamıştır. Ayrıca bu halılarda İran düğümü kullanılmıştır. Desen olarak kıvrık dallar, rumi, hatayi, palmet, bahar dalları, gül, gonca, karanfil, lale, sümbül, hançer yaprakları, çiçek desenleri, göl ve bulut tasvirleri yer almaktadır (Çiçek, 2010, s.7).

16. yüzyılda ortaya çıkan Uşak halılarında ise, yün iplikleri ve Türk düğüm tekniği kullanılmıştır. Madalyonlu ve yıldızlı olarak iki grubu bulunan Uşak halılarının motifleri,

saray nakkaşları tarafından çizilerek dokutulmuştur. İlk olarak halk tarafından benimsenmemiş olmasına rağmen, 19. yüzyıla kadar etkin bir üslup oluşturmuş ve yöre halkının benimsemesiyle günümüze kadar dokunmaya devam etmiştir (Deniz, 2000, s.34).

16 ve 17. yüzyıllarda Türk halı sanatındaki değişim etkisiyle farklı desen, renk ve kompozisyona sahip halılar da ortaya çıkmıştır. İlk örnekleri bu yüzyıllara tarihlendirilen genellikle beyaz ve açık renk zemine sahip olan Kuşlu ve Çintemanili örnekler de görülmektedir (Aslanapa, 2005, s.187). Ayrıca Selçuklular döneminden itibaren; Konya, Bursa, Uşak, Bergama ve İstanbul bölgelerinde atölyeler kurularak bu atölyelerde genellikle Anadolu Yörük halıları olarak bilinen halılar dokunmuştur (Aslanapa, 2005, s.213).

17. yüzyılda Batı Anadolu'da Gördes, Kula, Bergama ve Milas, İç Anadolu'da Ladik, Kırşehir ve Mucur halıları ün kazanmıştır. Gördes halıları, saray halılarına en çok benzeyen halılardır. 18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu'da genel itibari ile sanatsal anlamda bir gerileme olmasına rağmen halı sanatı bu durumdan etkilenmemiştir. Anadolu önemli bir halı merkezi olmaya devam etmiştir. Gördes halılarında 18-19. yüzyıllardan itibaren, renk ve desenlerde bozulmalar meydana gelmiştir. 19. yüzyıl Anadolu halıcılığının son denemi Hereke'de yaşanmıştır. Hereke ve Feshane halıları son dönem Türk halı sanatının 2. grubunu oluşturmaktadır (Aslanapa, 2005, s.213; Deniz, 2000, s.30-48).

Türkiye Cumhuriyeti içinde halı dokumacılığı hala sürdürülen bir sanattır. Başlıca halı dokuma merkezleri; Aksaray, Antalya, Balıkesir, Bergama, Bitlis, Bünyan, Çanakkale, Demirci, Erzurum, Ezine, Gördes, Hereke, Isparta, Kars, Kayseri, Konya, Kula, Kırşehir, Milas, Sivas, Siirt, Uşak ve Van'dır (Akpınarlı vd. 2020, s.35).

4.4. Tarihten Günümüze Bergama'daki Halı Dokumacılığı

Bergama, Türk halı dokumacılığının Anadolu'da sürdürüldüğü önemli merkezlerden biridir. Türkmen boylarının Bergama kent merkezi ve çevresine ilk yerleştikleri 14. yüzyıl, Bergama halılarının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu dönemden itibaren kent merkezi, köyler ve konar-göçer yaşam süren Türkmen boyları tarafından çeşitli halılar üretilmiştir. Bölge Selçuklu ve Beylikler döneminden sonra Osmanlı Devleti'nin egemenliğine girmiş ve 1862 yılında yapılan düzenlemelerle konar-göçer yaşam süren

Türkmen boylarının yerleşik düzene geçmeleri sağlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesinden sonra bölgede halı dokumacılığı devam etmiştir (Akpınarlı vd. 2020, s.35).

On dördüncü yüzyıldan sonra hayvan figürlü halıların ortaya çıkması Türk halı sanatının gelişmesine katkı sağlamıştır. Halıların Avrupalı ressamın eserlerinde görülmesi 14. Ve 15.yüzyıl arasındaki tarihlendirmeleri kolaylaştırmıştır. Hayvan figürlü halılar hem orijinal halılar üzerinde hem de resimlerde tasvir edilen halılarda olan hayvan figür ve kompozisyonları ile oldukça zengin bir grubun varlığını göstermektedir (Yetkin, 1991, s.19-213).

Orijinal ürünlerin resmedilmemiş olması veya ressamın kendi hayal güçleriyle figürlerde yaptıkları değişiklikler nedeniyle bu gruba ait olarak yalnızca genel bir nitelendirme yapılabilmektedir. Hayvan figürlü halılar üzerinde ilk toplu değerlendirmeyi Prof. Kurt Erdmann yapmıştır. Yaptığı incelemeye göre genel olarak zeminin küçük veya büyük karelere bölündüğünü, her karenin içinde sekizgenler olduğunu ve bu sekizgenlerin içinde de hayvan figürlerinin olduğunu tespit etmiştir. Figürlerin yerleşimine göre dört ana gruba ayırdığı halıların I. grubunu heraldik biçimde duran tek hayvanlar ve çift veya tek başlı kartal tasvirleri olan halılar oluşturmaktadır. Bir ağacın yanında duran kuş figürleri II. grubun kompozisyonunu oluşturmaktadır. Geometrik şekillerin içine tek kuş veya dört ayaklı hayvanlarla oluşturulduğu kompozisyonlar, III. Grubu oluşturmaktadır. IV. Gruba ise geometrik alanlar içerisine hayvan figürleri çift olarak yerleştirilmiştir. Bu gruba ait ileri aşamalarda hayvanlar mücadele halinde tasvir edilmiştir (Yetkin, 1991, s.19-213).

16.yüzyılda halılardaki hayvan figürleri kaybolmaya başlayarak yerlerini geometrik alanlar içerisindeki sekizgen ve baklava gibi formlara bırakmıştır. Kaybolan hayvan figürleri Kafkas halılarında görülmeye başlamıştır. Doğu Anadolu'dan Kafkasya'ya ihraç edildiği veya göçebeler tarafından yapıldığı düşünülen bu halılardan bazıları Konya halıları büyüklüğündedir ve göçebe tezgahlarında yapılamayacaklarından dolayı Prof. Kurt Erdmann hayvan figürlü halıların ilk olarak Batı Anadolu'da üretildiğini öne sürmüştür (Yetkin, 1991, s.19-213).

17. yüzyıl Bergama halı kompozisyonunda iki ince bordür arasında kalın bordür özelliği devam etmiştir. Zemin üzerindeki kareler daha büyük olarak ikiye bölünmüştür. Halı

başlangıç ve bitişindeki bordür düzeni 17. yüzyıl halılarında da görülmektedir. Bu halılar, kaynaklarda III. ve IV. Tip Holbein halıları olarak sınıflandırılmaktadır. Bazı örneklerde halının ortasına iç içe sekizgenler ve sekiz köşeli yıldız motifi yerleştirilmiştir. Halının her iki tarafında ikişer kare düzeni içinde sekizgen motifler bulunmaktadır (Akpınarlı vd. 2020, s.40).

18. yüzyıl Bergama halılarında sekizgenler iç içe yerleştirilmiştir. İki ince bordür arasında kalın bordür yer almıştır. Halının başlangıcı ve sonunda bulunan bordür düzeni 18. yüzyılda da devam etmektedir (Akpınarlı vd. 2020, s.41).

19. yüzyıl Bergama halılarında kare, sekizgen, altıgen ve üçgen motifler devam etmektedir. Bordür özelliği aynı şekildedir. Motiflerde ise yıldız motifleri yoğun olarak işlenmiştir. 16. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında yoğun olarak üretilen Bergama halılarında en önemli özellik kullanılan geometrik motiflerin kompozisyonudur. Bunlar genellikle ilk dönemlerde tek kare, sonra ikiye bölünmüş kareler ve daha çok sayı ve büyüklükte bölünmüş kareler içinde sekizgen, altıgen düzenlemelerdir. Bu süreç Bergama halılarının tarihsel gelişimini ortaya koymaktadır (Akpınarlı vd. 2020, s.41).

20. yüzyılda Bergama halı dokumacılığına bir ivme kazandıran en önemli etken DOBAG (Doğal Boya Araştırma Geliştirme) projesidir. 1981 yılında faaliyete geçirilen projenin amacı geleneksel Türk halı ve kilimciliğini yaşatmak ve canlandırmaktır (Öztürk 1999, s.102).

1981 yılında Çanakkale-Ayvacık'ta çalışmalara başlanmıştır. Projeyi Alman Devlet Geliştirme Servisi uzmanı ve doğal boya araştırmacısı Dr. Harald Böhmer yürütmüş, 1983 yılında Prof. Şerife Atlıhan desen ve teknik danışman olarak katılmıştır. Proje çalışmalarının başlangıcında eski halıların analiz edilerek boyar hammaddeler tespit edilmiş ve bu doğal malzemeleri kullanmayan köylülere yönelik boya reçeteleri hazırlanmıştır. Köylülere verilen eğitimin ardından, bu proje kapsamında dokunan halıların pazarlanması amacıyla kooperatifler kurulmuştur. Proje kapsamında köylü kadınlar tarafından dokunan doğal boyalı halılar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve GESTAG-Geleneksel El Sanatları ve Tasarım Araştırma Uygulama Merkezi kalite garantisiyle Avrupa ve Amerika'nın yanı sıra, Japonya, Kanada ve Avustralya'ya satılmıştır (Akpınarlı vd. 2020, s.42).

4.5. Bergama Halılarında Kullanılan Motifler Ve Renkler

Bergama yöresinde dokunan halılara farklı isimler verilmektedir. Bunlar; Kız Bergama, Sarı namazla, Kirazlı, Köşeli, Fincanlı, Mihraplı, Sülüklü, Develi, Yağcıbedir ve Tabaklı halıdır. Yağcıbedir yöresinde en çok dokunan Kız Bergama halısıdır. Bu halıların üzerindeki motiflere diğer halılarda da rastlanmaktadır. Kız Bergama halısı üzerinde 14-16 farklı motif bulunmaktadır. Bazılarında bu motiflerin hepsi bulunmamakta, bordürlerde genellikle aynı motifler, zeminde Kız Bergama motifleri farklı kompozisyonunda yerleştirilmiştir (Akpınarlı vd. 2020, s.71).



Resim 2: Samanlık Köyünde Bulunan Kız Bergama Seccade

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.86).

Kız Bergama halılarında sıklıkla elma motifi kullanılmaktadır. Bunlar ak elma, kara elma, ekşi elma (koyu renkli), tatlı elma (açık renkli) ve kırca elmadır (Akpınarlı vd. 2020, s.71).



Resim 3: Ak Elma, Kara Elma ve Kırca Elma Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.71).



Resim 4: Kara Elma ve Ekşi Elma Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.71).

Bu halıların bordürlerinde genellikle boncuk, çitme suyu, ala direk (sıçandışi) motifleri kullanılmaktadır (Akpınarlı vd. 2020, s.71).



Resim 5: Çitme Suyu, Boncuk Su ve Ala Direk-Sıçandışi Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.71).



Resim 6: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Namazla

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.88).

Resim 6'daki dokumada Kız Bergama halısının hikayesine dayanılarak motif isimleri verilmiştir. Halının tam orta kısmında barışı simgeleyen “tatlı elma” ve çevresinde dört yönü gösteren ve yörede yaşayan iki aile arasındaki kavgayı anlatan oklar, okların iki ucunda “saçbağı” motifleri bulunmaktadır. Halının ortasındaki motifler eşkenar dörtgen şeklinde “kırca elma” ve “sap motifleri” ile çevrelenmiştir. Boyuna iki tarafa yerleştirilen mihrap “yıkkın” motifleri ile oluşturulmuştur. Mihrapların iki tarafına bordüre paralel “tokuç” (çapa) motifleri dizilmiş, bu motiflerin karşılıklı aynı sayıda olması, diğer mihrap kısmında ise bir sayı eksik olarak 6-5 veya 7-8 olarak yerleştirilmesi Kız Bergama halılarının bir özelliği olarak belirtilmiştir. Mihrabın yan boşluklarında ak elma, çanak çömlek, karagöz, sığırdili ve gaga motifleri yer almaktadır (Akpınarlı vd. 2020, s.72).



Resim 7: Oklar, Saçbağı, Yaşıl, Sığır Dili ve Gaga Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.72).



Resim 8: Yıkkın, Karagöz, Tokuç ve Çanak-Çömlek Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.72).

Kız Bergama halılarının orta kısımlarındaki motifler çoğunlukla “tatlı elma” ve “oklar” olmakta ancak bazılarının ortasında “saksıda çiçek” veya “kara elma” motiflerin de dokunduğu görülmektedir (Akpınarlı vd. 2020, s.72).



Resim 9: Saksıda Çiçek ve Kara Elma Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.72).

Mihraplı Yağcıbedir halılarının kalın bordürlerinde “karasu yaprağı ve elması” ince bordürlerinde “çomaklı su” kullanılmış, bordürlerin arasında ‘direk’ denilen su yerleştirilmiştir (Akpınarlı vd. 2020, s.72).



Resim 10: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Sarı Namazla

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.97).



Resim 11: Karasu Yapağı ve Elması, Çomaklı Su ve Direk ve Kereke Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.73).



Resim 12: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Mihraplı Namazla

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.99).

Resim 12'deki Mihraplı halıda, çift mihrap bulunmakta mihrabın kenarlarında yıkkın motif ve iç kısmında ise boyuna bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Bitkisel motifler arasında “köpek daşağı” motifi sıralanmıştır. Yörede toprakçalık olarak adlandırılan kilimlik kısmında renkler arasında geçişlerde kullanılan ince suya “kereke” denilmektedir (Akpınarlı vd. 2020, s.73).



Resim 13: Yıkkın, Zambak, Köpek Taşağı ve Tatlı Elma Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.73).



Resim 14: Samanlık Köyü Camiinde Bulunan Sarı Namazla

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.73).

Resim 14'deki Yağcıbedir halılarının bir çeşidi olan 'sarı namazla' denilen halı çift mihraplıdır. Mihraplar "gaga" motifi ile çevrenmiştir. Zeminde hayat ağacı motifi biçiminde "kara elma" motifleri sıralanmıştır. Zeminden sonra "karagöz", "potinli su" ve "karasu yaprağı ve elması" motifleri ile üç bordür yapılmıştır. Bordür aralarında direk veya ala direk denilen ince sular yerleştirilmiştir (Akpınarlı vd. 2020, s.73).



Resim 15: Potinli Su, Çınarlı Su ve Kara Elma Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.73).

Yuntdağı Karakeçili Yörüklerinin dokudukları seccadelerde diğer seccadelerdeki "çınarlı su", "çiçekli su", "çomaklı su" ve "ala direk (sıçandişi)" motiflerinden başka "kazan kulpu" motifi bulunmaktadır. Zeminde saksıda lale motifleri, çengelli su ve iç su motifleri yerleştirilmiştir (Akpınarlı vd. 2020, s.74).



Resim 16: Seklik Köyünde Bulunan Seccade

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.102).



Resim 17: Kazan Kulpu veya Çengelli Su Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.74).

Bergama halılarında yoğun olarak geometrik ve bitkisel bezemelerin kullanıldığı görülmektedir. Figürlü ve nesneli bezeme ismi verilmiş olsa da sembolik bezeme tarzında anlam yüklü (tabaklı, develı su, elma, boncuk vb.) motiflerin kullanıldığı ancak figürlü bezeme kuş, nesneli bezeme ibrik motiflerinin işlendiği seccadeler de tespit edilmiştir (Akpınarlı vd. 2020, s.79).



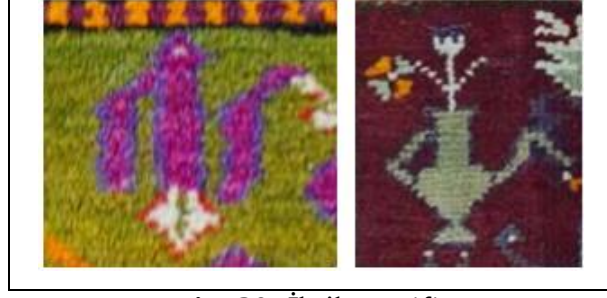
Resim 18: İsmaili Köyünde Bulunan Seccade

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.104).



Resim 19: Kuş Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.79).



Resim 20: İbrik Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.79).

Türkmenlerin anlam yüklediği hayvanlardan olan koçların uzuvları motif olarak kullanılmıştır. Yunt dağında çok eski halı seccadede koçbaşı ve koçboynuzu motifleri tespit edilmiştir. Ayrıca Selçuklu eserlerinde bulunan çengel (zencirek) motifi halı seccade de kullanılmıştır (Akpınarlı vd. 2020, s.79).



Resim 21: Seklik Köyü Camiinde Bulunan Seccade

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.117).



Resim 22: Koçboynuzu ve Koçbaşı Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.79).

Bergama halılarında motiflerin yapısı geometrik düzen biçimindedir. Kare, üçgen altıgen ve sekizgen düzen içinde motifler yerleştirilmiştir. Bergama halılarındaki bitkisel bezemeler; kara elma, tatlı elma, kırca elma, ak elma, elma, elma suyu, sap, saksıda çiçek, yaprak çiçek suyu, çınarlı su, hayat ağacı, acı elma su, çınarlı, çiçek su, gülsaçtı, zambak,

lale, tabaklı gül, gül su, çınar yaprağı, asma yaprağı, sarı çiçek, yapraklı su, kestane yaprağı, çiçek, yaprak ve dallı motifleridir. (Akpınarlı vd. 2020, s.79).

Bergama halılarındaki figüratif bezemeler; sığır dili, gaga, göz, sığır sidiği, köpek daşağı, kuş, deve tabanı, koçboynuzu, koç başı, sülük, kelebek, tırnaklı su, develi su motifleridir. Sembolik (soyut) bezemeler; tokuç, yıkkın, karagöz, saç bağı, yaşıl, ala direk, çitme suyu, çomak suyu, sarı çatma, iç su, nazarlık, muska, çubuk su, eğri çubuk, peksimet, yıldız, zencirek, karasu, gelin nazarı, çarkıfelek, kelbaşı, karasu yaprağı ve elması motifleridir (Akpınarlı vd. 2020, s.81).

Bergama halılarındaki nesneli bezemeler; boncuk, boncuk su, çanak çömlek, ok, çapa, potinli su, mekikli su, mihrap, kazan kulpu, çengel, çengel su, muska, tarak, taraklı su motifleridir (Akpınarlı vd. 2020, s.81).



Resim 23: Sülük- Tabaklı Gül Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.75).



Resim 24: Çiçekli Su Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.75).



Resim 25: Elmalı, Çınarlı Su ve Muska Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.76).



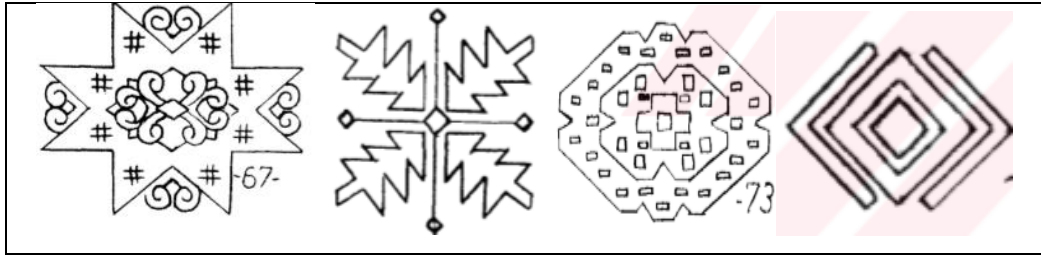
Resim 26: Sığır Sidiği, Nazar-Göz ve Çarkıfelek Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.76).



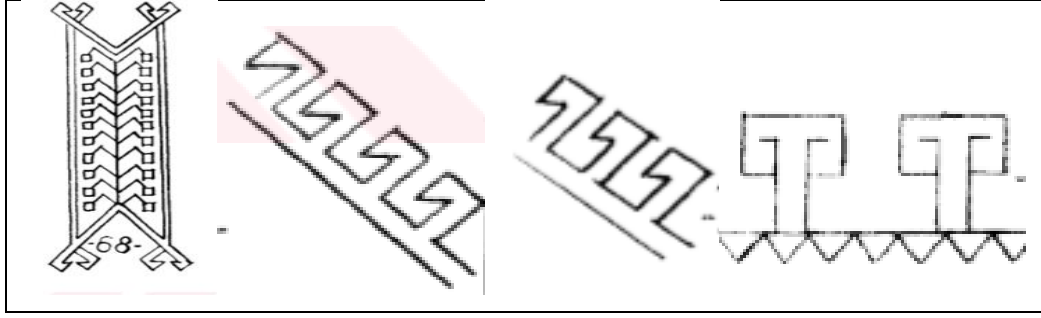
Resim 27: Çınar Yapağı Motifi

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.77).



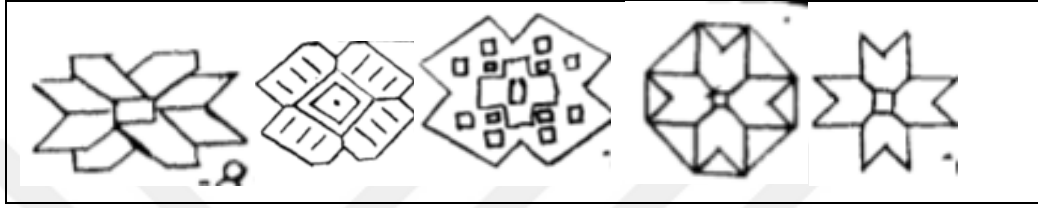
Resim 28: Ildız- Tunç, Çınar Yapağı, Aklı Alma ve Eşek Kaşı Motif Çizimi

Kaynak: (Atış, 2000).



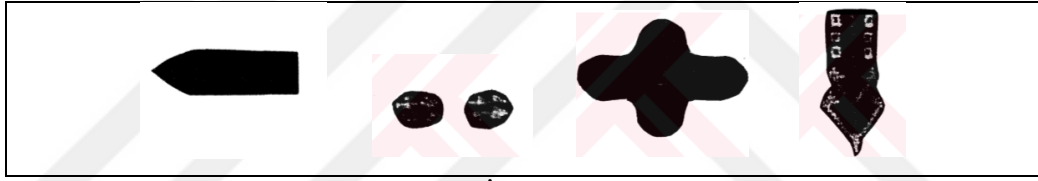
Resim 29: Hayat Ağacı, Merdiven, Keklik Başı, Tokuç Motifi Çizimi

Kaynak: (Atış, 2000).



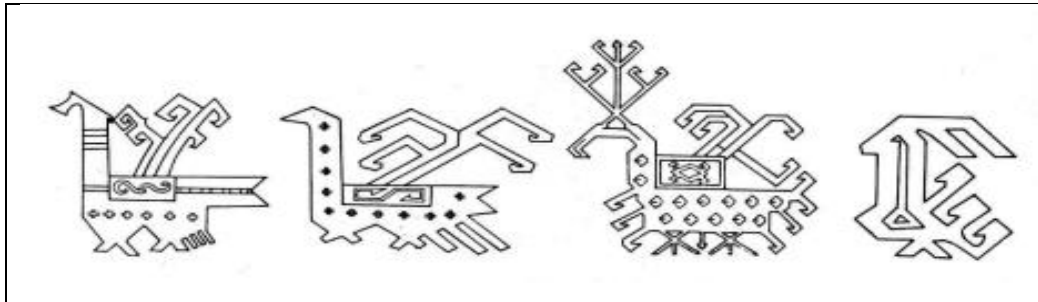
Resim 30: Çoban Aynası, Elma, Gara Gözlüm, Elma, Yıldız Motifleri Çizimi

Kaynak: (Atış, 2000).



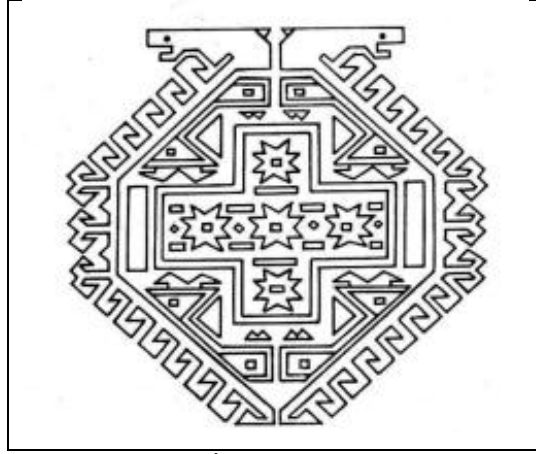
Resim 31: Balıksırtı, Kedi İzi, Oklu Motifleri Çizimi

Kaynak: (Atış, 2000).



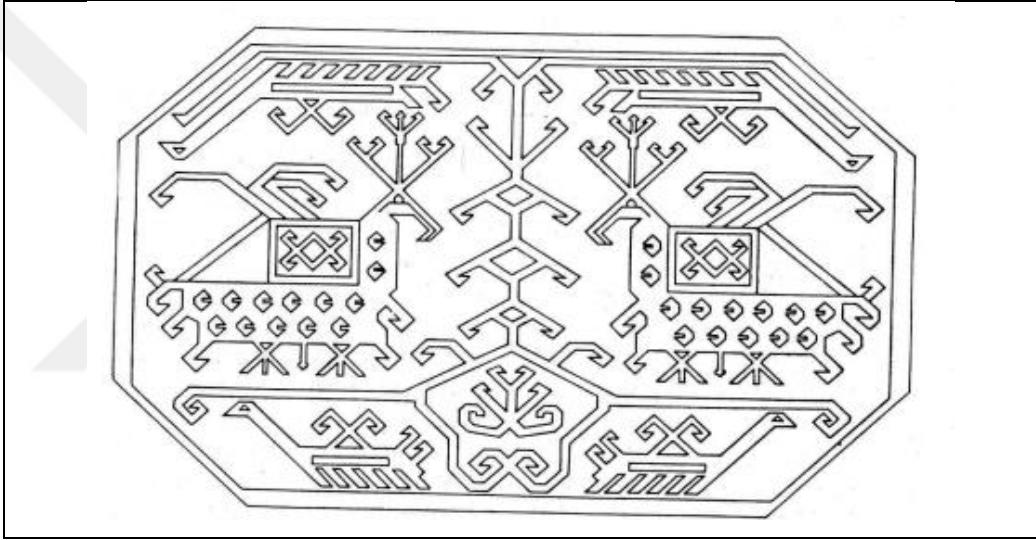
Resim 32: Kuş Figürleri

Kaynak: (Yetkin, 1973, s.302).



Resim 33: Sekizgen İçindeki Ejder ve Kuş Figürleri

Kaynak: (Yetkin, 1973, s.301).



Resim 34: Sekizgen İçindeki Hayat Ağacının İki Yanında Duran Hayvan Figürleri

Kaynak: (Yetkin, 1973, s.300).

Selçuklu renkleri geleneğinin devamı olacak şekilde Bergama halılarında sarı, beyaz, kırmızı, mavi, yeşil, kahverengi ile iki renk tonu bir arada kullanılmaktadır (Aslanapa, s.134).

Bergama halılarında sıklıkla karşılaşılan dörtgen temelli geometrik formlar bireyin bütünlüğünü temsil eden kuaternite sembolleriyle benzerlik göstermektedir. Tatlı elma, acı elma, ekşi elma, kırca elma, kara elma, ak elma, karagöz, sülük-tabaklı gül, eşek kaşı ve yıldız gibi motiflerin dörtgen form yapısına sahip olduğu görülmektedir. Bu form özellikleri, mevcut nesnelere benzetme çabası ve dokuma teknikleri açısından kolaylık sağlamanın yanında, motiflerin kolektif bilinçdışının bir yönlendirmesinin sonucu olarak arketipsel altyapı ile oluştuğunu göstermektedir.

Altıgen ve sekizgen şekiller içinde yer alan hayvan mücadele sahnelerinin bulunduğu figürlerden oluşan motifler; dörtgenden daireye geçişi simgeleyen mandala motifinin özelliklerini taşımaktadır. Dolayısıyla bu motif kompozisyonlarının oluşmasında etkili olan bilinçdışı düşünce; benlik ve Tanrısallığa ulaşmayı amaçlayan dörtgen yapıda formlardan, bütünlük, tamlık ve birliği simgeleyen dairesel formlara geçişi sağlamaktadır.

Sivri uçlara benzeyen balıksırtı, oklu, merdiven, keklik başı, tokuç, sığır sidiği, çanak çömlek, koçboynuzu, koçbaşı, kazan kulpu, çınarlı su, yıkkın gibi motifler ve kompozisyonundaki mihraplar; fallik formları dolayısıyla libidoyu yani ruhsal enerjiyi sembolize etmektedir.



Resim 35: Bergama Halısı

Kaynak: (Akpınarlı vd. 2020, s.152).

Resim 35'teki örnekte olduğu gibi; zemin kompozisyonunun parçalara ayrılmasıyla oluşturulan halılarda, parçalanma motifi hakimdir. Parçalanma motifi yeniden doğuşu simgelenmektedir. Bütünün parçalara ayrılmasıyla, bozulan bir şeyin tamamen yıkılıp tekrardan oluşturulması düşüncesi bilinçdışı arketipsel düşünce kalıbına uymaktadır ve bu kompozisyonun oluşmasında etkili olmuştur.

Hayat ağacı ve elibelinde gibi motifler dişil ilkeyi temsil ederek insanlığın en çok değer verdiği varlık olan anneyi simgelemektedir. Anne simgesi doğurganlık, yeniden doğuş,

bereket gibi anlamlar içermesi nedeniyle insanın hayatta kalma serüveninde en çok ihtiyacı olan kavramları nitelemektedir.

Ejderha, yılan, Anka kuşu ve kuş gibi figürler de anneyle ve annelikle dolayısıyla onun içerdiği anlamlarla ilişkilidir ve ruhsal bütünlüğü temsil ederler. Ejderha ve Anka kuşunun mücadelesi mitolojide doğanın yeniden canlanması anlamına gelmektedir. Bu figürler mevcut figürlere benzetilmesinin yanında; anne, annelik, toprak ana ve Ana Tanrıça gibi kavramların bilinçdışı düzeyden sıyrılmasıyla dokumalara yansımaları sonucu oluşmuştur.

Yörede çoğunlukla kullanılan renkler sakinliği simgeleyen mavi, doğanın uyanışını ve tazeliği simgeleyen yeşil, toprağı yani verimliliği simgeleyen kahverengi ve tüm renklerin olumlu-olumsuz anlamda en kuvvetlisi olan, hayatı simgeleyen kırmızıdır. Bilinçdışı arketipsel düşünce, motifleri yaratma eğiliminde etkili olduğu gibi renk kullanımında da etkisini göstermiştir.

SONUÇ

İnsan yaşamının farklı zamanlarında ve yaşadıkları farklı coğrafyalarda, birbirlerinden iletişim yönünden kopuk olan toplumlarda benzer kalıplara sahip sanat eserleri görülmektedir. Bu benzer kalıplar öncelikle yüzyıllar boyunca mitolojik öykülerde görülmüştür. İlkel insanlar için mitolojik öykülerin ve kutsal inancın yoğun olması, bu kalıpların sanat eserlerine yansımada etkili olmuştur. İnsanların totem olarak geliştirdikleri bu sanatsal eserlerde görülen kalıp benzerliklerini Carl Gustav Jung geliştirdiği arketip kavramıyla açıklamıştır. Arketipler kolektif bilinçdışında yer alan, biçim olarak değişse de anlam olarak aynı kalan ürünleri oluşturma eğilimidir ve insan psişesinin ayrılmaz ve en önemli unsurlarıdır. Arketiplerin psikolojik etkisi ve içgüdüsel olarak kendini göstermesi, sanat eserlerinin de bu psikolojik ve arketipsel altyapı etkisiyle şekillenmesini kaçınılmaz kılmıştır.

Türk dokuma sanatı da bu durumdan etkilenmiştir. Dokumalarda kullanılan motif, renk ve kompozisyon gibi unsurların oluşmasında arketiplerin etkisi olmuştur. Motifler oluşturulurken bilincin farkında olmadığı bilinçdışı düzey devreye girer. Böylece atalardan gelen kolektif eğilimler tekrarlanarak aktarma sağlanmış olur. Motif oluşumunda tesadüfî görünen durumların aslında anlamlı ve amaca yönelik olduğu görülmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan motifler yalnızca benzetildikleri nesneye göre veya teknik zorunluluklar ve geleneği devam ettirme isteğine göre şekillenmemiştir. Bir motif oluşturulurken sahip olacağı kare, daire gibi form özellikleri arketipler aracılığıyla psişenin derinliklerinden gelerek bireyin kendini keşfetme ve ifade etme yolunda rastgele değil oldukça planlı bir sistemin varlığını göstermektedir. Bu sistem tüm insanlık boyunca benzer özellikler gösterdiği için kolektif olarak değerlendirilmektedir ve tarihin her bölümünde ve her coğrafyada görülmesi bu çalışmanın yapılmasına olanak sağlamıştır.

Görülme sıklığının fazla olması nedeniyle geometrik formların incelendiği bu çalışmada, Bergama halıları özellikle seçilmiştir. Tarih boyunca çeşitli uygarlıklara ev sahipliği yapan Bergama'nın dokuma sanatı oldukça zengin unsurlara sahiptir. Bergama dokumalarında parçalara ayrılmış yüzey şemaları, dörtgen, altıgen ve sekizgenler içerisinde geometrize edilmiş bitkisel ve hayvansal formlar bulunmaktadır. Bu halılarda hakim olan geometrik formların oluşmasında da arketiplerin etkisinin olması muhtemeldir.

Dörtgen form yapısına sahip olan motiflerden Bergama yöresinde sıklıkla kullanılanlar elma, karagöz, sülük-tabaklı gül, eşek kaşı ve yıldız gibi motiflerdir. Motiflerin isimlendirilmesi benzetildikleri nesnelerden yola çıkılarak yapıldığını göstermektedir fakat mevcut nesnelere benzerliğinden ayrı olarak; oluşturulan bu motifler arketipsel özellikler taşımaktadır. Dörtgen formlar benliğin sembolüdür ve bireyin kendini keşfetmesini simgelerler. Ayrıca eşkenar dörtgen dişiliğin sembolüdür ve kullanılan bu özellikteki motifler dişil ilkeyi temsil etmektedir.

Altıgen ve sekizgen şekiller içinde yer alan hayvan mücadele sahnelerinin bulunduğu figürlerden oluşan motiflerdeki arketipsel özellikler dörtgenden daireye geçişi simgeleyen mandala motifinin özelliklerini taşımaktadır. Böylece benlik ve Tanrısalığa ulaşmayı amaçlayan dörtgen yapıda formlardan, bütünlük, tamlık ve birliği simgeleyen dairesel formlara geçiş sağlanmaktadır. Dairesel formlar ayrıca erilliğin simgesidir dolayısıyla dairesel formlar eril ilkeyi simgelemektedir.

Hayvan mücadele sahnelerinde kullanılan ejderha ve anka kuşu figürleri anne arketipi ile ilişkilidir. Motifsel anlam olarak bereketli bahar yağmurlarını ve toprağın verimliliğini simgeleyen bu mücadele sahneleri psikolojide dişil ilkenin olumsuz yönünü temsil eder. Ejderha enste karşı direnç gösteren annenin olumsuz bir simgesidir. Anka kuşu ve diğer kuş figürleri ruhsal imgeler olarak değerlendirilmektedir. Bu motiflerde yatan arketipsel düşünce; mitolojik öykülerin ışığında, toprak anadan bereket isteme ve mücadele sonucu bu isteğin elde edilmesidir. Anne simgesi doğurganlık, yeniden doğuş, bereket gibi anlamlar içermesi nedeniyle insanın hayatta kalma serüveninde en çok ihtiyacı olan kavramları nitelemektedir.

Anne ile ilgili olan bir diğer önemli motif de hayat ağacıdır. Ağaç sayısız mitolojik öyküde yaşamın kaynağı olarak değerlendirilmesi nedeniyle anne (toprak ana ve tanrıça) kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Bergama dokumalarında sıklıkla yer alan hayat ağacı motifini sonsuz yaşam ve bereket anlamlarının dışında dişil ilkeyi temsil eden anne arketipiyle yakından ilişkilidir.

Anne arketipiyle ilgili olan en belirgin motif elibeline motifidir. Form olarak elleri belinde olan bir kadını temsil eden motif doğurganlık ve bereket anlamlarını taşımaktadır. Farklı sanat eserlerine bakıldığında, barındırdığı anlamların yanı sıra form olarak da sıkça karşılaşılan bu motif Bergama dokumalarında da kullanılmıştır.

Dişil ilkeyi temsil eden motifler olduğu gibi erilliği de temsil eden motifler de vardır. Koçboynuzu motifi en belirgin örneklerindendir. Gerçek bir koçboynuzuna benzemesinin dışında bolluk, bereket, kahramanlık gibi anlamlar taşımaktadır. Sivri hatlara sahip formlar arketipsel açıdan eril güç olarak değerlendirilmektedir ve fallik özelliklere sahiptir. Jung libidoyu ruhsal enerji olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla fallik formlar olarak nitelenen sivri hatlara sahip formlar yalnızca cinsel organı değil ruhsal enerjiyi de simgelemektedir. Yörede kullanılan ve sivri uçlara benzeyen diğer motifler balıksırtı, oklu, merdiven, keklik başı, tokuç, sığır sidiği, çanak çömlek, koçbaşı, kazan kulpu, çınarlı su, yıkkın gibi motiflerdir. Ayrıca kompozisyonadaki mihraplar da bu kategoriye girmektedir. Libido ruhsal enerji olarak değerlendirildiğinde, seccadelerde bulunan mihrapların bu doğrultuda yorumlanması yanlış olmayacaktır.

Dişiliği simgeleyen unsurlar da fallik formlar olarak değerlendirilebilir. Bunun nedeni bireyin psişesinde hem eril hem de dişil unsurları barındırmasıdır. Bu nedenle dörtgen formlara sivri uzantılar eklenmesiyle oluşturulan motifler dişil libidoyu temsil etmektedir. Yöre dokumalarında bu kompozisyon durumu sıklıkla tekrarlanmıştır.

Bergama dokumalarının kompozisyonunda zeminin parçalara ayrıldığı örnekler mevcuttur. Parçalanma mitolojik öykülerde ve Şamanizm gibi inanışlarda da kendini gösteren bir motiftir. Parçalanma motifi yeniden doğuşu simgelemektedir. Bütün tekrardan oluşturulmak üzere parçalara ayrılır. Buradaki mitolojik düşünce ruhun bütünlüğe ulaşma yolunda kendini tekrardan yapılandırarak simgesel bir yeniden doğuş yaratmasıdır.

Motif ve kompozisyon özelliklerinin yanında kullanılan renklerin de arketipsel olarak gelişmiş olması muhtemeldir. Bergama halılarında sarı, beyaz, kırmızı, mavi, yeşil, kahverengi kullanılmaktadır. Bu renkler hem Selçuklu renkleri geleneğinin devamı olması hem de boyarmaddelere erişim kolaylığı sonucu kullanılmaktadır fakat ergonomikliğin yanı sıra psikolojik dolayısıyla arketipsel bir etki de söz konusudur. Mavi renk sakinliği ve huzuru, yeşil; doğayı, yeniden doğuşu ve tazeliği, kahverengi toprağı yani verimliliği simgelemektedir. Kırmızı renk olumlu ve olumsuz anlamlarıyla anneyi ve hayatı simgelemektedir.

Arketipsel ve mitolojik unsurlar eşliğinde değerlendirilen bu çalışma sonucunda tıpkı diğer sanat eserlerinde olduğu gibi, Türk dokuma sanatında da benzer özelliklerin olduğu

görülmektedir. Çalışmaya konu olan Bergama yöresi dokumaları kapsamında motif, renk ve kompozisyon özelliklerinin gelişmesinde yalnızca teknik zorunlulukların ve çeşitli imkan ve imkansızlıkların etkili olmadığı tespit edilmiştir. Aslında yüzyıllardır dokunan halıların tasarımında psikolojik unsurlar etkili olmuştur. Arketipler olarak adlandırılan bu unsurlar insanlık tarihi boyunca gösterdiği etkinliği, Türk dokuma sanatında da göstermiştir. Böylece motif tanımları yapılırken yetersiz ve dayanaksız kalan noktalar arketiplerle açıklanarak, dokuma eserlerde kullanılan unsurların insanla doğrudan ilişkisi vurgulanmıştır.

Sonuç olarak bilinçdışı, bilinçli zihnin arkasından, geçmişle ve tarih öncesi mitolojik hikayelerin kahramanı olan insanla bağlantısını kaybetmeden, modern insanın davranışlarına yön vermiştir ve vermeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Akçan, G., (2019), Psikoloji Çerçevesinde Mitoloji Olgusunun İncelenmesi. *Mitoloji Araştırmaları* (47-72). İstanbul: Mikyas Basım Yayın Matbaacılık.
- Akpınarlı, H. F.; Begiç H. N.; Demir G. K., (2020) *Çözümden Düğüme, Düğümden Motife Bergama Halıları*, İstanbul: Atlas Akademik Basım Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti.
- Arslan, P., (2020), Somut Olmayan Kültürel Miraslarımızdan Biri Olan Kaya Halılarının Motif ve Kompozisyon Özellikleri (Motive And Composition Features Of Kaya Carpets, One Of Our Intangible Cultural Heritages), *ZfWT* Vol. 12, No. 1, ss. 261-281.
- Aras, H., (2011)., Dünya Dinlerinde Merkez Sembolizmi, (Yüksek Lisans tezi).
- Araz, R., (1995), *Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*, Ankara.
- Aslanapa, O., (1987) *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık.
- Aslanapa, O., (1997), Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişmesi, *Ariş*, Y.1, S.3, Aralık 1997. ss. 18-27.
- Aslanapa, O., (2005), *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aslanapa, O.; DURUL, Y., (1973), *Selçuklu Halıları*. İstanbul: Ak Yayınları,
- Atış, K.D., (2000), *Anadolu Kirkitli Dokumalarda Görülen Geometrik Motiflerin Kullanım Nedenleri: Bergama ve Çevresi* (Sanatta yeterlik tezi).
- Belleten. (2006), Bergama Kültür ve Sanat Vakfı. Sayı.15.
- Bozalan, H., (2008), Bergama Merkez İlçe ve Köylerinde Yaşayan Yörüklerin Ağız İncelemesi (Yüksek Lisans tezi).
- Campbell, J., (1992), *Batı Mitolojisi*, (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara.
- Campbell, J., (2016), *Tanrının Maskeleri "Yaratıcı Mitoloji"*. (K. Emiroğlu, Çev.). İstanbul: Isık Yayınları (2004).
- Campbell, J., (2017), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Carter, D., (1957), *The Symbol of The Beast- The Animal Style Art of Eurasia*, New York 1957.
- Cooper, J, C., (1992), *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Londra.
- Çalışkan, N.; Kılıç, E (2014), Farklı Kültürlerde ve Eğitimsel Süreçte Renklerin Dili, *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi* (KEFAD)15,3, 69-85.

- Çoruhlu, Y., (2011), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Ankara: Kabalcı Yayıncılık.
- Diyarbakirli, N., (1984), Pazırık Halısı, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Türk Halıları Özel Sayısı, S. 32, ss. 1-8.
- Eliade, M., (1999), *Şamanizm İlkel Esrime Teknikleri*, (İ. Birkan, Çev.). Ankara.
- Eliade, M., (2014), *Mitlerin Özellikleri*. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti. (1963).
- Ergin, M., (1986), *Dede Korkut Kitabı*, İstanbul.
- Eriş, E., (1996), *Kozak*, Bergama Belediye Kültür Yayınları, No: 26.
- Ersoy, E., (2011), Jung'un Arketip Kavramı. *Düşünüyorum (Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni)*, cilt 17, 1-4.
- Ersoy, N., (2007), *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 3. Baskı.
- Esin, E., (1984), *Dırakht-ı Can (Can Ağacı)*, Konya, haz. F. Halıcı, Konya.
- Fromm, E., (2016), *Sahip Olmak Ya Da Olmak*. (A. Arıtan, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi (1989).
- Gabain, A. Von., (1968), Renklerin Simgesel Anlamları, (S. Tezcan, Çev.). AÜ. DTCTF TD, sayı 3/1.
- Genç, R., (1997), *Türk İnanışları İle Millî Geleneklerinde Renkler Ve Sarı, Kırmızı, Yeşil*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. Gumilev, L. N., (1999) *Eski Türkler*, (A. Batur, Çev.). İstanbul.
- Günay, V., (1999), XV-XVI. Yüzyıllarda Bergama Kazası, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Güzel, B., (2017), *Antik Yunan Mitolojisinde Theseus*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Holmberg, U., (1964), *The Mythology of All Races Finno-Ugric*, New York.
- İnalcık, H., (2008), *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnan, A., (1972), *Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara.
- Jettmar, K., (1967), *Art of Steppes; The Eurasian Animal Style*. London.
- Jung, C.G., (2015), *İnsan ve Sembolleri*. (H.M. İlğün, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık (1964).

- Jung, C.G., (2016), *Feminen - Dişillığın Farklı Yüzleri* (2). (T.V. Soylu, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G., (2019), *Dönüşüm Sembolleri*. (F. G. Gerhold, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Kafalı, M., (1996), *Türk Kültüründe Renkler*, Nevruz ve Renkler Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri, haz. S. Tural ve E. Kılıç, Ankara.
- Kafesoğlu, İ., (1998), *Türk Milli Kültürü*, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Kuban, D., (1975), *Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi Üzerine Gözlemler, Sanat Tarihimizin Sorunları*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Levi-Strauss, C., (2013), *Mit ve Anlam*. (G.Y. Demir, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları (1978).
- Mattoon, M.A., (1981), *Jungian Psychology In Perspective*. Newyork: The Free Press. 21-34.
- Mazlum, Ö., (2015), Rengin Kültürel Çağrışımları, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (31).
- Oran, D.F., (2021), The Mother Archetype and Hands on Hips Motif, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks Dergisi*, Cilt 13, Sayı 1, 2021.
- Orhonlu, C., (1987), *Osmanlı İmparatorluğunda Aşiretlerin İskanı*, Ankara: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık.
- Ögel, B., (1995), *Türk Mitolojisi*, c.II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B., (2014), *Türk Mitolojisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öney, G., (1989), *Beylikler Devri Sanatı*, Ankara: Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Potapov, L. P., (2012), *Altay Şamanizmi*, (M. Ergun, Çev.). Konya: Kömen Yayınları.
- Radt, W., (2002), *Pergamon Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları*, İstanbul: Y.K.Y.
- Roux, J.P., (2000), *Türklerde Din*, (G. Yılmaz, Çev.). Ankara.
- Sarre, F.; Falkenberg, T., (1921) Ein Frühes Knüpftteppichfragment Aus Chinesisch Turkestan, *Berliner Museen*, 42, 1921, pp.110-114.
- Sergün, Ü., (1998), Bergama ve Çevresinde Turizm Faaliyetleri, İstanbul Üniversitesi Beşeri ve İktisadi Coğrafya Ana Bilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Seyidov, M., (1994), *Gam-Şaman ve Onun Gaynaglarına Umumi Bakış*, Bakü.
- Stein, A., (1907), *Ancient Khotan*. Oxford.

- Su, K., (1938), *Balıkesir ve Civarında Yürük ve Türkmenler*, Balıkesir: Balıkesir Halkevi Yayınları.
- Türkoğlu, S., (2010), Anlatım ve Deyimlerde Renklerin Dili. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8).
- Uğurlu, S.S., (2021), Literatürde Olmayan Bir Tabloda Ming Halısı ve Ming Halıları, *Dergipark*.
- Vasilyev, Y., (1993), Sakalarda Şamanizm, *AATD*, c.I, sayı 4, (Eylül) Ankara.
- Witteck, P., (1999), *Menteşe Beyliği 13-15inci Asırda Garbi Küçük Asya Tarihine Ait Tetkik*, (O. S. Gökyay, Çev.). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu Yayınları.
- Yetkin, Ş., (1973), Yeni Bulunan Hayvan Figürlü Halıların Türk Halı Sanatındaki Yeri. *Dergipark*.
- Yetkin, Ş., (1991), *Türk Halı Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Deniz, B., (2000), *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yayımlar*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.
- Çiçek, S., (2010), Çanakkale İli Ayvacık Yöresi Halı ve Kilimleri, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk, İ., (1999), *Doğal Bitkisel Boyalarla Yün Boyama*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir.

İnternet Kaynakları

- <https://www.somnur.com/sanatin-sifasi-ve-renkler>, E.T. 29/11/2021.
- <https://simgelerdensecmeler.wordpress.com/2015/09/28/arketipler/>, E.T. 25/11/2021.
- <https://bberksan.blogspot.com/p/ pergamon-bergama-krallg.html>, E.T. 07/11/2022.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Damla Fatma ORAN	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Bölümü	Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Makale ve Bildiriler	
1. Oran, D.F. (2021), The Mother Archetype and Hands on Hips Motif, Zeitschrift für die Welt der Türken. Journal of World of Turks, Cilt 13, Sayı 1 S 335-355.	