

Sayı : 6

Yıl : 1990

MARMARA ÜNİVERSİTESİ FEN - EDEBİYAT FAKÜLTESİ

TÜRKLÜK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ



İstanbul - 1991

**UYGURCA YAZILMIŞ OĞUZ KAĞAN DESTANI'NDAKİ
BAZI UNSURLARIN TÜRK SANAT TARİHİ İLE
İLİŞKİLERİ ÜZERİNE NOTLAR**

YAŞAR ÇORUHLU *

Türk kültürü ile alakalı bütün sahaların Türk Sanat Tarihi ile ilişkisi olduğu gibi, Türk kültürü için ehemmiyetli olan destanların da Sanat Tarihi ile ilgileri vardır. Burada yapacağımız deneme mahiyetindeki kısa açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, benzer motifler bütün destanlarda mevcut olduğu için, aşağı yukarı bütün Türk destan ve efsanelerinin benzeri yollarla Türk Sanat Tarihi ile ilişkilerinin belirlenmesi mümkündür¹.

Bilindiği gibi, dinler tarihi ile ilgili metinler, efsaneler, destanlar, masallar ve mitoloji gibi bilgi alanları Sanat Tarihi'nin İkonolojik malzemelerini meydana getirmektedir. Bu bakımdan biz, bu konuların Türk Sanat Tarihi için işlenmesinin yararlı olacağı düşüncesindeyiz.

Türk Kültürünün mühim eserlerinden birisi olan ve konumuzu teşkil eden Oğuz Kağan Destanı da bizim için önemli İkonolojik malzemeler ihtiva etmektedir.

Oğuz Kağan Destanı'nda Sanat Tarihi ile ilişkili motifler olarak özellikle şu unsurlar üzerinde durabiliriz :

a) Oğuz Kağan'ın fiziki görünüşünün olağanüstü tasviri.

* M.S.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Araştırma Görevlisi.

1 Bu hususta bir deneme için bkz. Emel Esin, «Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme)», *Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, Ord. Prof. Dr. Ahmed Zeki Velidi Togan Özel Sayısı, Fas. 1, Sayı 13, Erzurum 1985, s. 137-177.

- b) Oğuz Kağan'ın halka zararı dokunan ve kötülük simgesi olan canavar (gergedan) ile mücadelesi.
- c) Oğuz Kağan'ın evlendiği kadınlar ile ilgili bazı hususlar.
- d) Destanda birkaç yerde ortaya çıkan ve yeryüzüne gelişi, Oğuz Kağan'ın eşlerinin gelişine benzeyen «Gök Yeleli Kurt» motifi.

Destanda yer alan bu unsurlar Türk Sanat Tarihi'nde yer alan bazı sanat tarihi objelerine veya tasvirlere işaret etmektedir. Kısaca bahsedeceğimiz bu tasvirlerin örnekleri İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nda kurganlardan çıkarılan eşyalar üzerinde, etnoğrafik diğer bazı objeler üzerinde, resim-heykel sanatında yer almaktadır. Bu tasvirler İslâmiyetten Sonraki Asya Türk Sanatı'nda ve Anadolu Türk Sanatı'nda, İslâmiyetle uzlaşmaya çalışarak yine karşımıza çıkmakta, resim olarak veya mimarî yüzey üzerinde tsvir edilerek devam etmektedir.

Yukarıda birinci unsur olarak ele aldığımız «Oğuz Kağan'ın fiziki görünüşünün olağanüstü tasviri» konusunda Uygurca yazılmış ve W. Bang-R. Rahmeti tarafından yayınlanmış «Oğuz Kağan Destanı»nda şu satırlarla karşılaşıyoruz :

«3) Yine günlerden bir gün Ay Kağan'ın gözü parladı, doğum ağrıları başladı (??) ve bir erkek çocuk doğurdu. 5) Bu çocuğun yüzü gök; ağzı ateş (gibi) kızıl; gözleri elâ; saçları ve kaşları 7) kara idi. Perilerden daha güzeldi. Bu çocuk anasının 9) göğsünden ilk sütü emdi 10) ve bir daha emmedi. Çiğ et, çorba ve şarap 11) istedi. Dile gelmeğe başladı; kırk gün sonra büyüdü, yürüdü ve oynadı. Ayakları öküz ayağı gibi; beli 13) kurt beli gibi; omuzları samur omuzu gibi; göğsü ayı göğsü gibi idi. Vücudu baştan aşağı 15) tüylü idi.....»².

Yukarıdaki metinde yer alan elâ kelimesinin aslında al olması gerektiğini söyleyen B. Ögel, Oğuz Kağan'ın yüzünün gök, ağzının ateş gibi kızıl, gözlerinin al oluşunun Sibirya ve Altay bölgelerinde gelişen Türk Mitolojisinin çok önemli motiflerinden olduğunu belirtmektedir. Bunun gibi Çin kaynakları kendi kahra-

² W. Bang ve G.R. Rahmeti, *Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul 1936, s. 11 (tercüme), s. 12 (orijinal metin).

manları için söz konusu olduğu gibi, kendilerine yabancı olan kavimlerin kahramanlarının da yüzünü kıpkırmızı olarak tasvir etmektedirler³.

Destanda, Oğuz Kağan'ın yüzünden sonra bedeninin tasvirine sıra geldiğinde ayakların, belin, omuzların, göğsün niteliklerinin birer hayvana benzetilerek anılmasıyla, Oğuz Kağan'ın ne kadar güçlü ve olağanüstü olduğu anlatılmak istenmiştir⁴.

Oğuz Kağan'ın yüzü ve bedeni ile ilgili bu tasvirler, yaygın bir gelenek haline gelmiş olmalıdır. Eski Türk dini ile ilgili metinlerde tanrıların, özellikle Erlik ve kötü ruhlar dünyasına ait varlıkların anlatılışına baktığımızda Oğuz Kağan Destanı'ndakine benzer, ama bu kez övmek değil, korkutmak amacıyla yapılmış tanımlamaların varlığını görüyoruz. Sibiryaya ve Orta Asya'dan derlenmiş şaman dualarında Erlik'in gözleri ve kaşları kara, çatal sakallı, kana çalan yüzlü, parlak saçlı, beline kuşak erişmeyen, boynuna kucak yetişmeyen, göz kapağı bir karış, domuzun azı dişlerine benzeyen bıyıklı bir yaratık olarak tarif edildiğini görüyoruz⁵.

Şamanist inanca sahip Türklerden derlenmiş metinlerde yer alan bu tasvir, görüldüğü gibi Oğuz Kağan destanındaki tanımlamaya son derece uygundur. Daha öncede belirttiğimiz gibi, anlaşılan Türkler olağanüstü vasıflara sahip olan varlıkları hep benzeri şekilde tasvir ediyorlardı. Bu söylediğimiz durum Uygur Türkleri için de söz konusudur. Zira yukarıda ele aldığımız destan Uygurca yazılmıştır. Burada enteresan durum, olağanüstü bir kahraman ile şeytan, cin, kötü ruh gibi olağanüstülük arzeden varlıkların tasvirinin birbirine benzemesidir.

3 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi* (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), I, Ankara 1971, s. 133-137.

4 Mehmet Kaplan, *Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul 1979, s. 34, yazar aynı kitabında Oğuz Kağan Destanı'nın genel tahlilini de yapmaktadır; Bu konuda ayrıca bkz. Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* 3 tip tahlilleri, İstanbul 1985, s. 11-28.

5 Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Materyaller ve Araştırmalar, Ankara 1972, s. 40; A. İnan, «Türk Şamanizmi Hakkında», *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara 1987, s. 391; A. V. Anohin, «Altay şamanlığına ait mad-deler», (Çev. A. İnan), *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara 1987, s. 406; W. Radloff, *Sibiryaya'dan Seçmeler* (Çev. Ahmet Temir), Ankara 1986, s. 224.

Uygurca yazılmış bazı metinlerde de benzeri tasvirlerle rastlıyoruz. A. Von Gabain tarafından yayınlanmış *Çaştani Bey* hikâyesinde şeytanların korkunç, sert benizli, kapkara dağ gibi vücutlu, kıp kızıl ateşrengi saçlı, büyük gözlü, âlev gibi parlayan gözbebekli, ağız göz ve burunlarından ateş saçan ve azı dişlerini gıcırdatan varlıklar olarak tasvir edildiklerini görüyoruz⁶.

Oğuz Kağan'ın vücudunun hayvanlara benzetilerek anlatılması, kökü Türk dini tarihinin ilkel safhalarına kadar inen hayvanlarla ilgili bazı inançlara işaret etmektedir. İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nda proto-Türk devirlerden başlayarak gelişen ve önemli bir sanat uslûbu olan hayvan üslûbunun doğuş sebeplerinin en önemlilerini teşkil eden bu inançlar, hayvanlarla beraber bozkırda yaşayan Orta ve İç Asya insanların «hayvanlar gibi güçlü olma isteği ve onlardan korunabilmek için onlara benzeme endişesi» gibi hususlardan kaynaklanan inançlardır. O dönemlerin insanı sihrin etkisiyle hayvan kılığına geçeceğine inanırdı⁷. Hayvan biçimine girme isteği, Türk mitolojisinde hayvanların gücüne ve süratle hareket etmek, uçmak gibi vasıflarına sahip olmak amacıyla yer almıştır. Bu nedenle Türk mitolojisinde kahramanların ya da Kam (Şaman)ların hayvan biçimlerine geçtikleri çok görülmektedir⁸.

Türk Sanatı'nın İslâmiyetten evvelki erken devirlerde «biçim değiştirme» teması ile ilgili olarak hayvan tasvirlerinin varlığı böylece açıklığa kavuşmaktadır⁹. Yukarıda belirttiğimiz hususların doğuşunu hazırladığı hayvan üslûbuna ait tasvirler, kayalar üzerine yapılmış resimlerde, kurganlardan çıkarılmış eşyalar üze-

6 F.W.K. Müller - A. Von Gabain, *Çaştani Bey Hikâyesi* (Çev. S. Himran), İstanbul, 1945, s. 15, 17, 19, 35.

7 Nejat Diyarbakirli, *Hum Sanatı*, İstanbul 1972, s. 114-115.

8 Jean-Paul Roux, «Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı», *Türk Kültürü El Kitabı*, İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar», İst. 1972, s. 79, 80, 83; Nejat Diyarbakirli, a.g.e., s. 115.

9 Bkz. Yaşar Çoruhlu, «Türk Şamanizminde «Biçim Değiştirme» (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz», *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 1, Sayı: 1 (Kasım 1987), İstanbul 1987, s. 54-58.

rinde ve diğer çeşitli malzemeler üzerinde çok yaygın bir şekilde yer almıştır¹⁰ (Resim 3, 10):

Oğuz Kağan'ın bedeninin tasvirinde olduğu gibi hayvan ve insan özelliklerinin beraberce yer aldığı tasvirler de Türk Sanat Tarihi'nde ve Türklere komşu olan ülkelerin sanat eserlerinde de bulunmaktadır. Oğuz Kağan'ın yarı insan yarı hayvan özellikleriyle tasvir edilmiş şekli İslâmiyetten sonraki Anadolu Türk Sanatı ve metinlerine kadar ulaşmıştır¹¹.

İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nın erken devirlerinde yer alan tasvirlerde, hayvan üslubunun doğuşu ile ilgili olan inançların tezahürü olarak bazen insan şeklinin hakim olduğu, bazen yarı-insan yarı-hayvan şeklinde figürlerin yer aldığı bazen de iki veya birkaç hayvanın birleşmesinden meydana gelen figürlerin söz konusu olduğu görülmektedir¹².

Orta Asya ve Sibiryanın tarih öncesi devirlerinden itibaren görülen insan-hayvan karışımı tasvirler dini ayinlerde ve törenlerde kullanılan masklara da yansımıştır¹³. Bu şekilde karşımıza çıkan ve yaygın olarak Türk Sanat Tarihi'nde de görülen yarı-hayvan yarı-insan vecheli masklara Göktürk devrinden Kültigin (732-33) ve Tonyukuk (725-727 ?) mezar külliyelerinden ele geçen Arkeolojik buluntularda da rastlıyoruz¹⁴.

10 Bkz. Jean-Paul Roux, *a.g.m.*, s. 74-87; Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, İst. 1972; M. Rostovtzeff, *The Animal Style in South Russia and China*, New York 1973; J. N. Roerich, *The animal style among the nomad tribes of northern Tibet*, Seminarium Kondakovianum, Prague 1930; D. Carter, *The Symbol of the beast The Animal Style of Eurasia*, New York 1957; Frans Hancar, «The Eurasian Animal Style and Altai Complex», *Artibus Asiae*, C. 15, 1952, s. 171-194; C. Emma Bunker - C. Bruce Chatwin - Ann R. Farkas, *Animal Style, Art from East to west*, New York 1970, vb.

11 Örneğin Saltuk-nâme'nin Topkapı Sarayı nüshasında, varak 522-a'daki «süreti su siguruna benzer başı yüzi ademe burnı file ağzı arslana benzer ve ayakları geyük ayağına ve eller kaplan pençesine kuyruğu eşek kuyruğına benzer ve avazı heybetli ve gendü müzi canavardır» şeklindeki açıklamanın Oğuz Kağan'ın tasvirine ne derece uygun olduğu meydandadır. Bkz. Kemal Yüce, *Saltuk-nâme'de Tarihî, Dinî ve Efsanevi Unsurlar*, Ankara 1987, s. 213.

12 Bkz. Jean Paul Roux, *a.g.m.*, s. 74-87.

13 S. Ivanov, *Ancient Masks of Siberian Peoples*, Leningrad, 1975.

14 Eleonora Nowgorodowa, *Alte Kunst der Mongolei*, Leipzig 1980, s. 239, R. 187 ve s. 244; Bu masklar koruyucu ruh veya cin maskıdır.

Oğuz Kağan destanı ve diğer eski Türkçe metinlerde yer alan, yüzün tasvir şekli ve bedenın zoomorfik hususiyetlerinin tasviri, Türk Sanat Tarihi'nde ifadesini daha ziyade Uygur Sanatı'nda bulmuştur.

Orta Asya'da Pencikent fresklerinde de rastladığımız hayvan yüzlü cin tasvirlerine¹⁵ Uygur resim sanatından çeşitli örnekler vermek mümkündür. Hayvani yüzlü Yek (cin, şeytan) tasvirleri Budist sanata Türkler tarafından sokulmuştu¹⁶. Hatta bu hususta, Gandhara sanatında klasik bir şekilde bir genç adam olarak tasvir edilen Vajrapani tasvirinin, Turfan da Türk devrinde zoomorfik hususiyetleri olan bir savaşçı Yek haline dönüştüğü belirtilmektedir¹⁷.

Oğuz Kağan destanında, derlenen şamanist metinlerde ve Uygur metinlerinde anlatıldığı şekle çok benzeyen bu cin, şeytan veya Alp mabud tasvirleri heykel sanatında da yer almaktadır. Emel Esin bu konu ile ilgili olarak Astâne'de bulunmuş örneklerden söz etmektedir¹⁸.

Uygurlardan önceki Türk sanatına ve özellikle şamanist tasavvurlara uygun bir resimde cin ve kuş masklarıyla bir tören dansı yapan insan figürleri de konumuza güzel örnekler teşkil ederler¹⁹.

Uygurlarda kötü ruhlar da «yek» ve «dçgek» (kan içen) isimleri ile anılıyordu. Bu varlıklar hayvani görünümlü, bazen hayvan başlı olarak gösteriliyordu. Bu konuyla ilgili güzel bir fresk Bezeklik külliyesindeki dokuzuncu tapınakta iç tapınağın güney duvarında ve bir diğeri yine iç tapınağın kuzey duvarında yer al-

15 Mario Bussagli, *Central Asian painting, from Afghanistan to Sinkiang*, Geneva 1979, s. 47.

16 Emel Esin, «İslâmiyetten evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı», *Türk Kültürü El Kitabı*, (İslâmiyetten önceki Türk Sanatı hakkında araştırmalar), C. II, Kıs. Ia, İstanbul 1972, s. 210.

17 Emel Esin, *a.g.m.*, s. 210.

18 Emel Esin, «Burkan ve Mâni Dinleri Çevresinde Türk Sanatı, (Doğu Türkistan ve Kansu'da)», *Türk Kültürü El Kitabı*, İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar, C. II Kıs. Ia, İstanbul 1972, s. 363, 364, lev. XXII, Res. 1-5.

19 Mario Bussagli, *a.g.e.*, s. 87, Res. s. 87.

maktadır. Bu resimlerde Alp mabudların hayvani görünüşlü kötü ruhları kovalaması veya yakalaması tasvir edilmiştir²⁰.

İslâmiyetten sonraki Türk Sanatı'nda da benzeri şekillerdeki cin tasvirlerine rastlanmaktadır. Özellikle Topkapı Sarayı'ndaki 2152, 2153, 2154 ve 2160 numaralı albümlerde bulunan resimler bu konudaki güzel örneklerdir. Özellikle Muhammed Siyah Kalem imzalı olanları dikkati çeken ve Uygur sanat geleneğine bağlı olarak kabul edilen bu resimlerde cinler, genellikle dinamik, boynuzlu, dirsekleri tüylü, gür kaşlı, bazıları alev fışkıran gözlere sahip, ablak suratlı, bir kısmı siyah veya beyaz sakallı, büyük sivri dişli, iri ve hantal ayaklı, bir kısmı ejder başlı kuyruğa sahip, hayvani ve insani özelliklerin kaynaştırıldığı yaratıklardır²¹.

Oğuz Kağan Destanı'nın Türk Sanat Tarihi ile ilişkisi hususunda ele alacağımız ikinci motif, Oğuz Kağan'ın gergedan ile mücadelesi ile ilgilidir :

«19) O çağda, orada büyük bir orman vardı : bir çok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen 21) avlar ve burada uçan kuşlar çoktu. Bu ormanın içinde büyük bir gergedan 23) vardı. At sürülerini ve halkı yerdı. Büyük ve yaman bir canavardı. Ağır bir eziyetle 25) halkı ezmişti. Oğuz Kağan cesur bir adamdı. Bu gergedanı avlamak istedi. 27) Günlerden bir gün ava çıktı. Kargı, 28) yay, ok, kılıç ve kalkanla 29) ava gitti. Bir geyik ele geçirdi, onu söğüt dalı ile bir ağaca bağladı ve gitti. 31) sonra sabah oldu. Tan ağarırken yine geldi ve gördü ki : gergedan geyiği almış. 33) Sonra Oğuz Kağan bir ayı tuttu; onu altın kuşağı ile ağaca bağladı, gitti. 35) Yine sabah oldu. Tan 36) ağarırken yine geldi ve gördü ki : gergedan ayıyı da almış. 37) Bu sefer o ağacın dibinde (kendisi) durdu. Gergedan geldi ve başı ile Oğuz'un kalkanına vurdu. Oğuz 39) kargı ile gergedanın başını vurdu ve onu öldürdü. Kılıcı ile başını kesdi, aldı gitti....»²².

20 Emel Esin, «Bezekli Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak», *Türkiyemiz Dergisi*, Sayı: 37, Haz. 1982, s. 5.

21 Beyhan Karamağaralı, *Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen Minyatürler*, Ankara 1984, s. 24, Karamağaralı bu figürlerin kaynağını Türkistan bölgesi olarak göstermektedir bkz. *a.g.e.*, s. 28.

22 W. Bang - R. Rahmeti, *a.g.e.*, s. 11, 13; orijinal metin, s. 10, 12.

Burada görüldüğü gibi, Oğuz Kağan at sürülerini ve halkı yiyen bir canavar hüviyetinde olan gergedanı öldürerek insanları bu hayvanın şerrinden kurtarmaktadır. Bizim için burada Oğuz'un mücadele ettiği hayvanın gergedan veya bir başka hayvan olması mühim değildir. Çünkü bizim için önemli olan buradaki sembolik mücadele sahnesidir²³. Zira burada kötülük, düşmanlık sembolü olarak işlendiği anlaşılan ve bir canavar niteliğine sahip olan hayvanın iyiliği ve yiğitliği temsil eden Oğuz tarafından öldürülmesi söz konusu edilmektedir. Bu husus hemen Türk, İran, Çin, Eski Anadolu ve Hıristiyan mitolojilerinde bulunan «ejderha öldürme teması»nı hatırlatmaktadır. Ejderha öldürme teması sembolik manasıyla o kadar yaygın olarak uygulama alanı bulmuştur ki günümüze kadar kullanılagelmiştir²⁴.

Türk Sanat ve Mitolojisinde tek başına bir unsur olarak da yer alan ejder figürü birçok sembolik manalarla yüklü olarak tasvir edilmiştir²⁵. Türklerde olduğu gibi, Anadolu'da Hitit ve Sümerlerde, Asya'da Hind, Çin ve Eski İran'da ejderle mücadele ile ilgili dini inanış ve efsaneler vardır²⁶.

Ejderle ilgili inançlar, İslâmiyetten sonra Asya ve Anadolu'da kurulmuş Türk devletlerinin hüküm sürdüğü devirlerde de de-

23. Zaten Oğuz Kağan'ın öldürdüğü hayvanın gergedan olup olmadığı çok kesin değildir. B. Ögel konuyla ilgili olarak gergedanın Türkçedeki karşılığı olan Kyand, Kyat, Kat sözlerinin, Sanskritçe Ganda sözünün bozulmuş şekli olabileceğini belirtmektedir. Burada ayrıca aslında bu hayvanın tek boynuzlu mitolojik bir hayvan olan ve Çince Kilin (Ch'ilin) denilen hayvanın gergedan olarak (Kyand) tercüme edilmiş olabileceği belirtilmekte ve Uygurların gerçek mânâda gergedanı tanımadıkları bildirilmektedir. Bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, Ankara 1971, s. 138-139).

24. Bkz. Arnold Toynbee, *Tarih Bilinci* (Çev. belirtilmemiş), Bateş yay. İst. 1978, Renkli Res. 35, 36.

25. Ejderin sembolik mânâları hususunda kısa ve toplu bilgi için bkz. Yaşar Çoruhlu, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar*, M.S.Ü. Sos. Bil. Enst. yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İst. 1988, s. 28-29, 109-110; aynı konuda ayrıca bkz. Gönül Öney, «Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri», *Belleten*, C. XXXIII, S. 130 (1969), s. 171-216; Emel Esin, «Evren (Selçuklu San'atı Evren tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)», *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 1969, s. 161-182.

26. A. Yaşar Ocak, *Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri* İstanbul 1983, s. 175, 176, 178-179.

vam etmiştir. Özellikle Anadolu'da Bektaşî menakıbnamelerinde «ejderle mücadele teması»nın işlendiğini görüyoruz²⁷.

İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nda ejder figürü çok yaygın olarak tasvir edilmiş olmakla birlikte²⁸ ejderle mücadele sahnelerine pek sık rastlanmaz. Zira bu konu genel olarak ejderi uğurlu kabul eden erken Türk geleneğinde yoktu. Bu husus Türklerde özellikle 11. yüzyıldan sonra muhtemelen İran ve Bizans tesirleri sonucunda yerleşmiş olmalıdır. Nitekim bu tarihten sonra bazı kaynaklarda Türk hükümdar ve kahramanlarının ejder avladığından bahsedilir²⁹.

Bununla birlikte ejderle mücadele mefhumu Hind Budist tasavvurlarında yer almaktaydı ve bu husus «Türk Budizmi»ne de etkide bulunmuştu. Hind ilahlarından İndra zaman ve ölüm ilahı olan Kâla'nın bir şekli olan ejderi mağlup ederek hükümdar olmuştu. Uygur Budizminde ve sanatında yer alan Kâla-Cakra (Zaman Çarkı) konusu da bu sembolik sahneye dayanıyordu. Uygurlardaki Gök Çarkını, Evren (ejder) çeviriyordu. Böylece ejderin hükümdarlık sembolü olmasının sebebi bu eski tasavvurlara dayanıyor olmalıdır. Alp-Er-Tonga destanında da kahraman, dünya hükümdarı olmak için zaman timsali olan Ödleg'i yenmişti³⁰.

Görüldüğü gibi İslâmiyetten sonra ejderle mücadele mefhumu İran ve Bizans tasavvurlarından etkilenmekle beraber Budist tasavvurlara dayanıyor olmalıdır. İslâmiyetten sonra özellikle Karahanlılarda ve sonra Selçuklularda sanat eserlerinde mücadele sahnesi söz konusu olmasa dahi ejderin bazen hükümdarlık sembolü olması bu eski düşünce sistemine dayanmaktadır³¹.

İslâmiyetten sonraki Türk Sanatı'nda tek figür olarak ejder tasvirine yoğun bir şekilde rastlanmaktadır. Özellikle Anadolu

27 A. Yaşar Ocak, *a.g.e.*, s. 172-180.

28 Bkz. Emel Esin, «Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)», *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 1969, s. 161-182.

29 Emel Esin, «Evren...», s. 178.

30 Emel Esin, «Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme)», *Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, Fas. 1, S. 13, Erzurum 1985, s. 149-150.

31 Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, İst. 1978, s. 167.

Selçuklu Sanatı'nda birçok örnek karşımıza çıkmaktadır. Mimari eserler üzerinde yer alan kabartma olarak yapılmış ejder figürleri³² ve mezartaşları üzerinde yer alan ejder figürleri bu hususta zikredilebilir³³.

Yukarıda İslâmiyetten sonraki Türk Sanatı'nda sanat eserlerinde ejder mücadele sahnelerinin pek görülmediğinden söz etmiştik. Bununla birlikte nadir bazı örneklerle de rastlamak mümkündür. Konya'daki Kılıç Arslan Köşkü'ne ait mermer hamurundan bir levhada iki atlı cengaverin birer hayvanla mücadelesi canlandırılmıştır³⁴. Bu parçada yer alan iki süvariden soldaki bir ejderhayı öldürmekte diğeri ise atının üstüne saldıran bir arslana kılıcıyla vurmaktadır. Ejderle mücadele sahnesine yer veren güzel bir diğer örnek Zengi hükümdarı Bedreddin Lulu'nun yaptırdığı Sincar ile Musul arasındaki Âlhan'ın cümle kapısı kabartmasında simetrik olarak kemerin iki yanında canlandırılmıştır. Burada ejderhanın ağzına mızrak saplayan bir insan figürü görülmektedir³⁵ (Resim 9).

Oğuz Kağan Destanı'nda yer alan «gergedan ile mücadele» konusu «ejderle mücadele» temasına işaret ettiği kadar, İslâmiyetten sonra Anadolu Türk Sanatı devirlerine kadar izlerini sürdüren ve İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nın çok önemli bir sanat üslûbu olan «Hayvan Üslûbu»ndaki «hayvan mücadele sah-

32 Konya Kalesi'nde (M. 1221) bulunup Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde sergilenen ejder tasvirleri, Ani Kalesi (M. 1072-1110) ejderleri, Diyarbakır Kalesi Urfa Kapısı (M. 1183-84) ejderleri, Cizre İbn-i Ömer Köprüsü (M. 1164), Emir Saltuk Kümbeti (12. yüzyıl), Konya Alaaddin Köşkü (M. 1220-37), Kayseri Sultan Han (M. 1232-36), Çankırı Darüşşifası (M. 1235), Beyşehir Kubad-Abad Sarayı (M. 1236), Kayseri Karatay Han (M. 1240), Burdur Susuz Han (13. yüzyıl ortaları), Kesik Köprü Han (M. 1268-69), Sivas Gök Medrese (M. 1271-72), Erzurum Çifte Minareli Medrese (13. yüzyıl sonu), gibi birçok mimari eserde ejder tasvirlerinin yer aldığını görüyoruz. Bkz. Gönül Öney, «Anadolu Selçuk Sanatında ejder figürleri», *Belleten*, C. XXXIII, S. 130, (1969), s. 171-216.

33 Bu hususta Orta Asya'daki benzeri mezar taşlarıyla biçim ilişkisi bulunan Ahlat mezartaşlarında güzel örnekler mevcuttur. Bkz. Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezartaşları*, Ankara 1972, s. 72-77.

34 Bkz. Friedrich Sarre, *Konya Köşkü*, (Çev. Şahabeddin Uzluk), Ankara 1967, s. 18, lev. 11.

35 Friedrich Sarre, *a.g.e.*, s. 37, şekil 25.

neleri»ne de işaret etmektedir. Çünkü Oğuz Destanı'nda yer alan «bir kahramanın kötülük sembolü olan bir vahşi hayvanla mücadelesini» temsil eden sahnedeki mana Hayvan Uslûbundaki «hayvan mücadele sahneleri» için de söz konusudur (Resim 1-2, 5, 8).

Asya'nın çeşitli bölgelerinde doğduğu iddia edilen ve ilk kaynaklandığı merkezin kesin bir şekilde ortaya konulamadığı Hayvan uslûbunun kaynağı, Türk Sanatı Tarihi için M.Ö. 1. bine kadar uzanır. Çünkü bu tarihlerden itibaren gelecekteki Hun devletini meydana getirecek kabileler bir araya gelmeye başlamıştı. M.Ö. 600 yıllarından sonra ise hayvan uslûbunun gelişme dönemleri başlamıştır³⁶.

Sanat ve Kültür Tarihçileri, eskiden beri vahşi bir hayvanın saldırısına uğrayan geyik, boğa gibi hayvanları gösteren mücadele sahnelerini savaş sembolizmi ile ilgili görmüşlerdir. Hayvan mücadele sahneleri genellikle zıt ilkelerin, karanlık, aydınlığın; zaferle yenilginin, iyilik kötülüğün, dostla düşmanın mücadelesini temsil ederler³⁷.

İslâmiyetten önce girdikleri çeşitli dinlerin etkisiyle gelişmiş olan ve İslâmiyetten sonraki devirlerde de kısmen devam etmiş sembolik manâları ihtiva eden hayvan mücadele sahneleri ile ilgili sanat eserleri bütün Türk Sanatı'nda mühim bir yer tutmaktadır.

Hayvan Uslûbu'nun en güzel örneklerini teşkil eden bu konudaki örneklerle Hun ve Göktürk devirlerine ait kurganlardan çıkarılan eşyalar üzerindeki tasvirlerde rastlamaktayız.

İslâmiyetten Önce erken devir Türk sanatçıların veya Türk'lere komşu toplulukların sanatçıların bir kalıp halinde sürekli bir biçimde ve çok sayıda işlediği hayvan mücadele sahnelerinin en güzellerine Birinci ve ikinci Pazırık kurganı ile Nöin-Ula kurganlarında ve diğer bazı kurganlarda rastlanmaktadır. Özellikle eyer örtülerinde işlenen mücadele sahneleri bu konuya güzel ör-

36 Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, Orta Asya Kaynak ve Buluntularına göre*, Ankara 1984 (2. baskı), s. 7-8.

37 Jean-Paul Roux, *a.g.m.*; s. 80, 83, 84, 86; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara 1978, s. 54, 55; Nejat Diyarbakirli, *a.g.e.*, s. 115.

nekler teşkil etmektedir. Ayrıca bu konuda ehemmiyet arzeden bir diğer grup da hayvan mücadele sahnelerini tasvir eden altın plakalardır³⁸.

Özellikle 10. yüzyıldan sonra büyük kitleler halinde İslâmiyete giren Türklerin, bu din değişikliği ile ilgili olarak sanatlarında da bazı değişiklikler olması son derece tabii bir olaydır. Bu nedenle hayvan uslubunun devamcısı olan örnekler tasvir yoğunluğunu kaybetti ama Anadolu Türk Sanatı'nın Osmanlı devrine kadar da tamamen ortadan kalkmadı. İslâmiyetten sonra Asya Türk Sanatı'nda Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Anadolu'da özellikle Anadolu Selçuklu Sanatı'nda hayvan uslubunun —az çok mânâ değiştirmiş— örnekleri tasvir edilmeye devam olunmuştur³⁹ (Resim 14).

Bu arada İslâmiyetten sonraki dönem içerisinde «hayvan mücadele tasvirleri»nin yukarıda belirttiğimiz zıt prensip ve mânâlarla yüklü olarak devam ettiğini görüyoruz⁴⁰ (Resim 12).

³⁸ Hayvan mücadele sahnelerinin yer aldığı eserler ile ilgili olarak not 9 a bakınız.

³⁹ Bu hususta genel bilgi için bkz. Yaşar Çoruhlu, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar*, M.S.Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 1988, s. 51-62, 87-144.

⁴⁰ Diyarbakır İç Kale (M. 1207/8)'de arslan-boğa; Diyarbakır Ulu Camii'nde (M. 1178/1180) arslan-boğa; Diyarbakır Kalesi Urfa Kapısı (M. 1183-84)'nda kartal-boğa; Harput İç Kale (12. yüzyıl Artuklu devri)'de arslan-boğa; Şam Milli Müzesi 4796 envanter nu.lı bir taş üzerinde arslan-boğa; Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 891 envanter nu.lı bir taş kabartmada arslan-boğa; Afyon Müzesi, 213 env. nu.lı mezartaşında kartal-tavşan; Afyon Müzesi, 210 env. nu.lı bir eserde kartal-tavşan; Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, envanter numarası bulunmayan bir taş üzerinde pars-geyik; Diyarbakır Surları (M. 1088), Yedi Kardeş burcunun güneyindeki ilk burçta kartal-tavşan; Seyidgazi Sandukası (M. 1311) yan yüzlerinden birinde arslan-geyik hayvan mücadele sahneleri yer almaktadır. Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar*, M.S.Ü. Sos. Bil. Enst. yayınlanmamış Y.L. tezi İst. 1988, s. 92, 95, 103, 114, 112, 120, 121, 128, 133 (sırasıyla örnek no. 6, 29, 3, 5, 7, 9, 20, 22, 9, 1 ve 2 ye bkz.); aynı eserler ve Anadolu Selçuklu Sanatı'nda hayvan figürleri için Gönül Öney'in şu yayınlarına bkz.: *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara 1978, s. 37-58; «Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri», *Belleten*, C. XXXIII, 130, Ankara 1969, s. 171-216, «Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları», *Belleten*, XXXIV, 133, Ankara 1970, s. 83-120, «Anadolu Selçuk Mimarisinde

Buraya kadar yaptığımız genel açıklamalar, Oğuz Kağan Destanı'ndaki «gergedanla mücadele» temasının Türk Sanat Tarihi ile doğrudan ilişkisi olduğunu açıkça göstermektedir.

Oğuz Kağan'ın evlendiği kadınlar ile ilgili bazı hususların Sanat Tarihi ile ilişkisine baktığımız zaman bu ilişkilerin temelinde yine dinle ilgili unsurların yattığını görürüz. Destanda Oğuz Kağan'ın Gök Tanrı'nın ve Yer Tanrı'nın hediye olarak gönderdiği kızlarla karşılaşması şu şekilde anlatılmaktadır :

.....
 «50) Oğuz Kağan bir yerde Tanrı'ya yalvarmakta idi. Karanlık bastı. Gökten 52) bir gök ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. 54) Oğuz Kağan oraya yürüdü ve gördü ki : 55) o ışığın içinde bir kız var, yalnız oturuyor. Çok güzel bir kızdı. Başında (alnında ?) ateşli ve parlak bir beni vardı, demir kazık (kutup yıldızı) gibi idi. O kız öyle 60) güzeldi ki, gülse, gök tanrı gülüyor; ağlasa, gök tanrı 62) ağlıyor (sanılırdı)...»⁴¹

.....
 «68)...Yine bir gün 70) Oğuz Kağan ava gitti. Önünde, bir göl ortasında, bir ağaç gördü. Bu ağacın koğuşunda 73) bir kız

Arslan Figürü», *Anadolu (Anatolia)*, XIII, Ankara 1971, s. 1-64, «Anadolu Selçuk Sanatında Kartal, Çift Başlı Kartal ve Avcı Kuşlar», *Malazgird Armağanı*, Ankara 1972, s. 139-172; «Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü», *Sanat Tarihi Yıllığı*, II (1966-68), İstanbul 1968, s. 142-159, «Anadolu'da Selçuk geleneğinde kuşlu, çift başlı kartallı, şahinli ve arslanlı mezartaşları «*Vakıflar Dergisi*, VIII, Ankara 1969, s. 289-295; aynı konuda ayrıca bkz. Kenan Bilici, «Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Uslubu (Erken devir örnekleri üzerine bir deneme)», *Ege Üniversitesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, II, İzmir 1983, s. 19-27; Ernst Diez, «The Zodiac Reliefs of the portal of the Gök Medrese in Sivas», *Artibus Asiae*, XII, 1949, s. 99-104; Hamza Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, İ. Ü. Edebiyat Fak. yayınlanmamış Doktora Tezi, İst. 1979; Beyhan Karamağaralı «Sivas ve Tokat'taki Figürlü mezartaşlarının mahiyeti hakkında», *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, II (1970), Ankara 1971, s. 5-24; H. Z. Koşay, «Doğu Anadolu mezarlıklarındaki koç ve koyun heykelleri», *I. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Tebliğleri*, Ankara 1962, s. 255-257; Semra Ögel, «Selçuk Sanatında çift gövdeli arslan figürü», *Belleten*, C. XXVI, s. 103, Ankara 1962, s. 529-536; Mehmet Önder, «Kubâd-Abâd Sarayı harpi ve simurgları», *Türk Etnoğrafya Dergisi*, S. 10 (1967), 1968, s. 5-17; Şerare Yetkin, «Yeni Bulunmuş Figürlü Mezar Taşları», *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, I, (1969), 1970, s. 149-156; vb.

41 W. Bang - R. Rahmeti, *a.g.e.*, s. 13-15, 12, 14 (orijinal metin).

vardı, yalnız oturuyordu. 74) Çok güzel bir kızdı. Gözü gökten daha gök idi. 76) Saçı ırmak gibi dalgalı idi : dişi inci gibi idi. Öyle güzeldi 78) ki....»⁴².

Son verdiğimiz iki parçanın ilkinde ve daha sonra destanda kurt motifinin ilk ortaya çıkışında olduğu gibi, Maniheizm'de de önemli bir unsur olan ışık temasının ön plana çıktığını görüyoruz. Türk ve Moğol mitolojilerinde «babasız gebe kalma» olaylarında gördüğümüz⁴³ bu tema Uygurların ağaçtan türeme efsanelerini hatırlatmaktadır⁴⁴. Işıktan meydana gelme teması bir çeşit «biçim değiştirme» (metamorphosis) olayına işaret etmektedir. Bahaeddin Ögel'in işaret ettiği gibi burada bir ışık hâlesi ve kızın başında (alnında?) parlayan bir ışık beni söz konusudur. İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nda insan, hayvan, ruh, tanrı gibi «biçim değiştirme» temasına girebilen unsurların tasviri söz konusu olduğu gibi⁴⁵, özellikle Budist ve Maniheizm Türk Sanatı'nda çeşitli malzemeler üzerine yapılan tanrı, aziz vb. resimlerde hâle motifinin de çok çeşitli şekillerde yer aldığını görüyoruz⁴⁶. Hâle motifi İslâmiyetten sonraki Türk Sanatı'nda minyatürlerde kutsallık atfedilen figürler için kullanılmıştır⁴⁷. Diğer bir unsur olarak Oğuz Kağan'ın hanımının alnında yer alan ışık beninin Budizmle ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Budist Uygur resim ve hey-

42 W. Bang - R. Rahmeti, *a.g.e.*, s. 15, (orijinal metin s. 14).

43 Yüan-Ch'ao Pi-Shi, *Manghol-un Niuca Tobça'an-Moğolların Gizli Tarihi*, (çev. Ahmet Temir), Ankara 1986 (2. baskı), s. 7-8.

44 L. Ligeti, *Bilinmeyen İç Asya* (Çev. S. Karatay), Ankara 1986 (İkinci baskı), s. 254; aynı konu için bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, I, s. 88, 112; Ali Öztürk, *Çağları İçinde Türk Destanları*, İstanbul 1980, s. 75-78; Özkan İzgi, *Kutluk Bilge-Kül Kağan-Böğü Kağan ve Uygurlar*, Ankara 1986, s. 102-103.

45 Bkz. not 8.

46 Örnek olarak şu yayınlarda zikredilen eserlere bkz. Mario Bussagli, *Central Asian Painting from Afghanistan to Sinkiang*, Geneva 1979, Res. s. 26, 30, 33-34, 38-39, 41, 55-57, 70, 80 vb; Emel Esin, *Antecedents and Development of Buddhist and Manichean Turkish Art in Eastern Turkestan and Kansu*, İstanbul 1967, Renkli lev. 2-3, 7 diğer lev. XXIII-XXIV vb; Anonim, *Along The Ancient Silk Routes Central Asian Art from the West Berlin State Museums*, New York 1982, R. 10, 13b, 23, 24, 27, 31 vb.

47 Örnek olarak bkz. Kerim Kerimov, *Azərbaycan Minyatürleri* (Azerbaijan Miniature), Bakü 1980, Res. 1, 7, 9, 64, 66; Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul 1979, Res. 1-2, 57, 58.

kel sanatında yer alan insan figürlerinin altında bu beni görüyoruz⁴⁸ (Resim 4, 11).

Oğuz Kağan destanında, Oğuz Kağan evlendiği ikinci kızı «ağaç koğuşunda» görmüştü. Açıkça anlaşıldığı gibi bu husus «hayat ağacı» tasavvuruna işaret etmektedir⁴⁹.

Türk Mitolojisi'nde mühim bir yer tutan hayat ağacı (veya dünya ağacı) tasvirleri Türk Sanatı'nda da yoğun bir şekilde yer almıştır. Beşinci Pazırık kurganından çıkarılmış bir keçe örtü üzerinde hükümdarlık sembolü olarak hayat ağacı motifini gördüğümüz gibi⁵⁰, şaman davulundaki resimlerde de mukaddes kayın ağacına rastlıyoruz⁵¹. Uygur Sanatı'nda da Sengim tapınağında yer alan bir siren figürü ile birlikte hayat ağacı tasvirinin de yer alması, Budizm ve Maniheizm gibi yabancı dinleri kabul etmelerine rağmen eski geleneklerin sürmekte olduğunu göstermektedir⁵². Bununla beraber hayat ağacı unsuru hem «ağaçtan türeme destanları» veya dünya ağacı ile ilgili dini inanışlar gibi Türk Mitolojisi'ne ait tasavvurlardan hem de kabul ettikleri Maniheizm'deki «hayat ağacı» ile ilgili inançlardan kaynaklanıyordu⁵³.

Türk Sanatı'nda hayat Ağacı (veya Dünya Ağacı) tasviri, hayvan figürlerinde olduğu gibi Asya'nın doğusundan, Avrupa'nın doğusuna kadar uzanan bölgelerde yaygın bir durumdaydı. Nitekim Yugoslavya'da Mokrin köyü civarında bulunmuş bir kemik kab üzerinde (M. 567) bir tepe üstünde dünya ağacı ve dünya tasviri bu kez Avar Sanatı'nda ve Avrupa'da karşımıza çıkmaktadır⁵⁴.

48 Bu husustaki bazı örnekler için not 45 deki eserlere bakınız.

49 Bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi* I, s. 141.

50 Tamara T. Rice, *Ancient Arts of Central Asia*, London 1965, s. 38-39, R. 30.

51 Bkz. A. V. Anohin, «Altay şamanlığına ait maddeler», (Çev. A. İnan), *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara 1987, s. 447, 448-49.

52 Gönül Öney, «Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi», *Belleten*, C. XXXII, Nu. 125, Ankara 1968, s. 30 dipnot 15.

53 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi* I, s. 90.

54 Istvan Erdelyi, «Avar Sanatı», *Türk Kültürü El Kitabı*, İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar, C. II Kıs. Ia, İstanbul, 1972, s. 110, R. 2.

İslâmiyetten Sonraki Türk Sanatı'nda da yaygın olarak uygulama alanı bulan hayat ağacı tasvirlerine verilebilecek en güzel örnekler arasında Anadolu Selçuklu taş tezyinatı'nda yer alan hayat ağacı tasvirleri zikredilebilir⁵⁵ (Resim 6, 13).

Türk Sanat Tarihi'nde yer alan ve burada bizim için zikredilmesi gereken bir diğer unsur, «ay ve güneş» tasvirleridir. Zira Oğuz Kağan Destanı'ndaki «...66) (gözleri) parladı ve üç erkek çocuk doğurdu. Birincisine Kün adını koydular: ikincisine 68) Ay adını koydular; üçüncüsüne Yultuz adını koydular....»⁵⁶, şeklindeki ifadelerden de anlaşılacağı gibi Türk Mitolojisi'nde mühim bir yeri olan güneş ve ay kültürüne işaret edilmektedir⁵⁷.

Türk Mitolojisi'nde geniş yer tutan ay ve güneş kültürünü yansıtan resimlere şamanlıkla ilgili eşyalar üzerinde, şaman cübbesi ve külahında rastlıyoruz. Ay ve güneş unsuru şaman davulu üzerinde de temsili olarak canlandırılmıştır⁵⁸. Yaygın bir kült olduğu gibi, Göktürk, Uygur, Karahanlı ve daha sonraki devirlerde hükümdarlık sembolü'nde⁵⁹ olan güneş ve ay tasvirleri İslâmiyetten sonraki Türk Sanatı'nda da yaygın olarak görülmektedir. Asya'nın çeşitli bölgelerinde, İslâmiyetten önceki Türk Sanatı'nda, ba-

55 Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinde (1228/29), Konya İnce Minareli Medresede portal nişinin iki yanında (1258), Erzurum Çifte Minareli Medresede portalde (13. yüzyıl sonu), Erzurum Yakutiye Medresesi portalinin iki yüzünde (1310), Kayseri Döner Kümbet'de (13. yüzyıl ikinci yarısı), Sivas Gök Medrese ön cephesinde portalin iki yanında (1271), kabartma olarak ele alınmış, bir kısmı sade bir kısmı ise arslan, kartal, ejder, kuş gibi hayvanlarla birlikte tasvir edilmiş hayat ağacı tasvirlerine rastlıyoruz. Konu ile ilgili olarak bkz. Gönül Öney, «Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi», *Belleten*, C. XXXII, Nu. 125 Ankara 1968, s. 25-36.

56 W. Bang - R. Rahmeti, a.g.e., s. 15 (orijinal metin s. 14).

57 Bkz. A. Caferoğlu, «Türk Onomastiğinde Ay ve Güneş Unsurları», *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XIII, 1964, s. 19-28; Emel Esin, «Kün-Ay (Ay Yıldız motifinin Proto-Türk devrinden Hakanlılara kadar ikonografisi)», *VII. Türk Tarih Kongresi Bildirileri I*, Ankara 1972, s. 313-359, 21 levha.

58 A. İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, s. 29; W. Schulz-Weidner, «Shamanism», *Encyclopedia of World Art*, C. XIII, London 1967, s. 3; A. V. Anohin, «Altay Şamanlığı'na ait maddeler» (Çev. A. İnan), *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara 1968, s. 447, 449.

59 Emel Esin, *Türk Kosmolojisi* (İlk Devir Üzerine Araştırmalar), İstanbul, 1979, s. 7; Şinasi Tekin, «Altun Yaruk'un 20. Bölümü», *Journal of Turkish Studies* (Türklük Bilgisi Araştırmaları), Vol. II, 1987, s. 154.

zen içinde bir nokta bulunan daire, bazen hilal şeklinde, piktogram ve damga olarak, bazen insan şeklinde veya insan başında hâle olarak yer alan⁶⁰ ay ve güneş tasvirlerinin en dikkate değer örnekleri Anadolu Selçuklu taş tezyinatında yer alır⁶¹ (Resim 7).

Oğuz Kağan Destanı'nda, gerek İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nda, İslâmiyetten sonra Asya Türk Sanatı'nda ve gerekse Anadolu Türk Sanatı'nda hayvan uslûbu kapsamında tasvir edilen ve Türk Mitolojisi'ne ait bir tema olarak yer alan «kurt» unsuruna da rastlamaktayız. Oğuz Kağan'ın yaptığı savaşlar sırasında ortaya çıkan «yol gösterici kurt motifi» destanın birkaç yerinde birden yer almaktadır. Destan'da «Gök tüylü ve Gök yelesi» erkek kurdun, Urum Kağan'ın üzerine yürürken Oğuz'a ilk görünüşü şu şekilde yer almaktadır :

.....
 «131)....Oğuz Kağan gazaba gelerek onun üzerine yürümek istedi; bayrağını açarak, askerile 133) ona karşı yürüdü. Kırk gün sonra Muz Tağ adında 135) bir dağın eteğine geldi. Çadırını 136) kurdurdu ve sessizce uyudu. Tan ağarınca Oğuz Kağan'ın 138) çadırına güneş gibi bir ışık girdi. O ışıktan gök 140) tüylü ve gök yelesi büyük bir erkek kurt çıktı. Bu kurt Oğuz 142) Kağana hitap etti ve : 'Ey Oğuz, sen Urum 144) üzerine yürümek istiyorsun; 145) ey Oğuz ben senin önünde yürümek istiyorum'-dedi. 147) Ondan sonra Oğuz Kağan çadırını dürdürdü ve gitti. Gördü 149) ki, askerin önünde gök tüylü ve gök yelesi 151) büyük bir erkek kurt yürümektedir ve kurdun ardı sıra 153) ordu gelmektedir.....»⁶².

Bugünkü şamanist Türklerde Kam (şaman) davullarında kurt resminin de bulunması kurt ile ilgili gelenek ve tasvirlerin

60 Emel Esin, «Kün-Ay...», s. 313-359.

61 Bunlar arasında Silvan Ebul Muzaffereddin Minaresi (1212), Malabadi Köprüsü (1148), Iğın Şeyh Bedrettin Türbesi (1263), Sivas Keykavus Darüşşifası (1217), Niğde Alaaddin Carnii (1223), Divriği Darüşşifası (1228/29), Suriye Cezire İbn Umar Köprüsü (1164), İncir Han (1236/38), Susuz Han (13. yüzyıl), Emir Saltuk Türbesi (12. yüzyıl sonu), Karatay Han (1240) zikredilebilir. Örnekler ve konunun değerlendirilmesi için bkz. Gönül Öney, «Sun and moon rosettes in the shape of human heads in Anatolian Seljuk Architecture», *Anatolica*, nu. III, 1969-70'den ayrı basım, s. 195-203, lev. XXI-XXVI.

62 W. Bang - R. Rahmeti, *a.g.e.*, s. 19 (Orijinal metin s. 18).

Türklerde pek eski zamanlardan beri mühim yer tuttuğunu göstermektedir⁶³. Nitekim Türk Mitolojisi'nde çok geniş yer tutan kurt unsuru, Sanat Tarihini de ilgilendiren bir tasvir olarak kurganlardan çıkan eşyalar, sarkıntılı kemerler, madenden plaka ve tokalar, at koşum süsleri, vb. eşyalar üzerinde⁶⁴ yer alırdı.

Kurt tasvirleri erken devir Türk Sanatı'nda ve Türklerin çevrelerindeki topluluklarda mitolojik mânâlar taşıdığı gibi realist bir şekilde tasvir edilmiş olarak da yer alırlar. Bütün bu kurt tasvirlerine Pazırık ve Noin-Ula gibi kurganlardan çıkarılan eserlerde, Karadeniz'in kuzey kıyılarındaki İskit topluluklarının sanat eserlerinde⁶⁵ ve diğer, Orta Asya'nın eski kültür merkezlerinden çıkarılan eserlerde rastlamaktayız.

Birtakım kurt başlarının bulunduğu Noin-Ula kurganından çıkarılan bir buluntu, kurt ile ilgili bazı inançları doğrular niteliktedir. Bu buluntuda söz konusu olan töz, keçelerin birbirine dikilmesinden meydana gelen ve ağaçtan yontulmuş kurtbaşı figürü ile birlikte bir direğe takılarak meydana getirilmiştir⁶⁶. Zamanla Göktürk ve Uygurlarda bayrak mahiyetini almış kurt tözü tasvirlerinin hatıralarına Uygur devrinden kalma duvar resimlerinde de rastlanmaktadır⁶⁷.

Oğuz Kağan Destanı'nda yer alan ve «Gök tüylü ve Gök yeleli» olduğu belirtilerek ilahilik vasfı vurgulanan erkek kurt, Oğuz

63 Abdülkadir İnan, «Türk rivayetlerinde Bozkurt», *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara 1987, s. 73.

64 Nejat Diyarbakırlı, *Hun Sanatı*, s. 119. R. 50, 58, 59, 62, 86, 87; Türk Mitolojisinde kurt motifi için bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, s. 18-29 (kurttan türeyiş efsaneleri), 40-55 (kurt ile ilgili diğer inançlar); Ali Öztürk, *Çağları İçinde Türk Destanları*, s. 56-65; İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, İstanbul 1986, s. 317-320; Abdülkadir İnan, «Türk Rivayetlerinde «Bozkurt», *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara 1987, s. 69-75; Anon. «Bozkurt», *Türk Ansiklopedisi*, C. VIII, Ankara 1956, s. 8-9; W. Eberhard, *Çin'in Şimal Komşuları* (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 73, 86, 87, 88; vb.

65 S. J. Rudenko, «The Mythological Eagle, The Gryphon, The Winged Lion, and The Wolf in the Art of Northern Nomads», *Artibus Asiae*, Vol. XXI, 1958, s. 119-120.

66 Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, İstanbul 1978, s. 19, lev. XVIIIIC, XXXVIII.

67 Emel Esin, a.g.e., Lev. XXXVIII, XXXVIII/b, LVII/a.

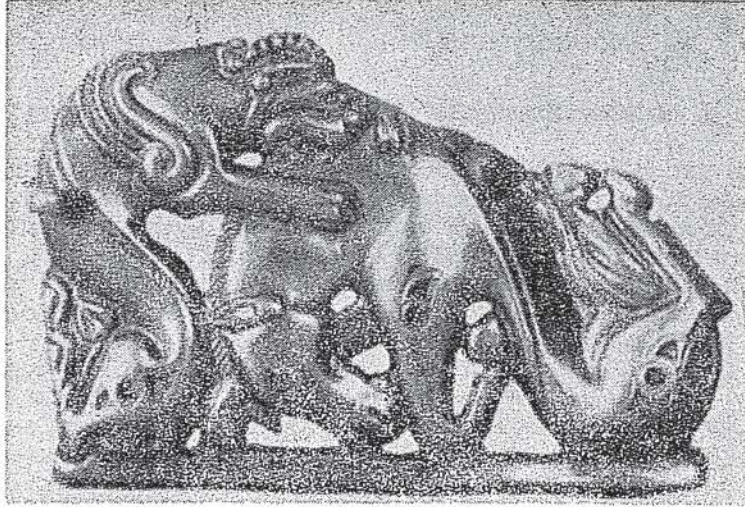
Kağan'ın çadırına giren ışıktan çıkmaktadır. Bu durum onun Gök-tanrı tarafından gönderildiğini gösterir. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi «biçim değiştirme» temasına giren bu husus «hayvan uslûbu»nun ürünü olarak Türk Sanatı'nda yer almıştır⁶⁸ (Resim 5).

8 - - - - -

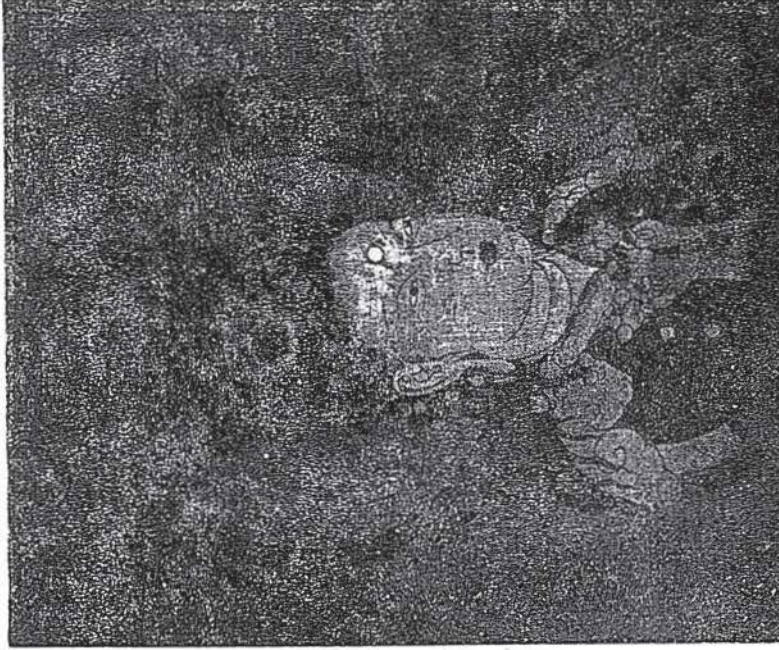
68 Bkz. not 8.



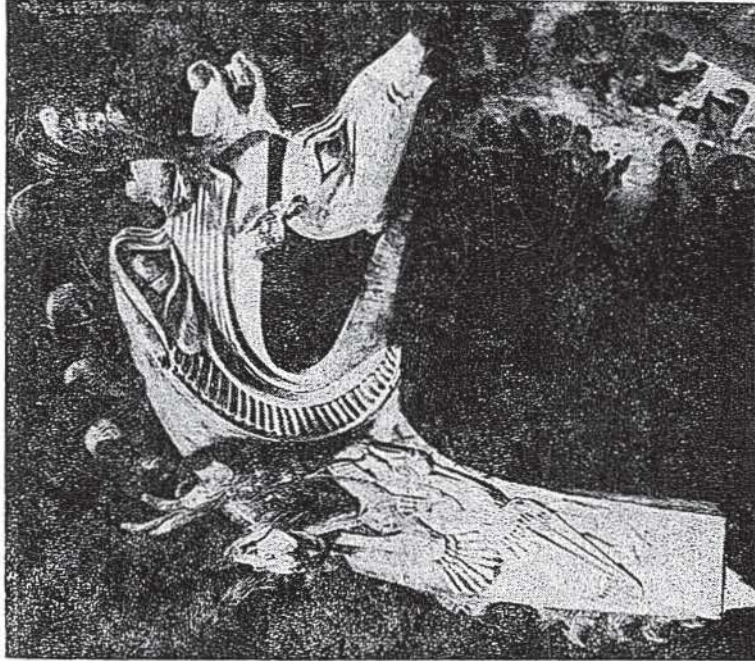
Resim — 1



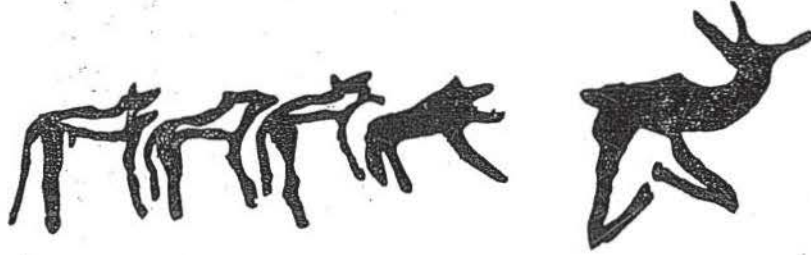
Resim — 2



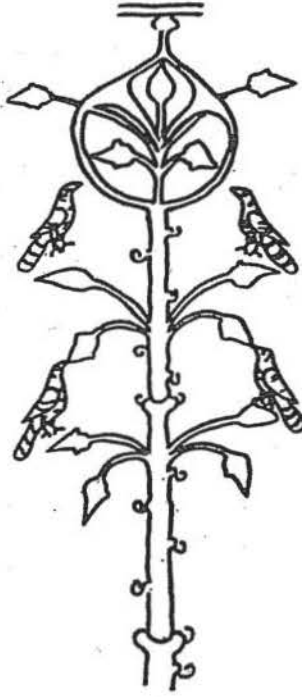
Resm — 4



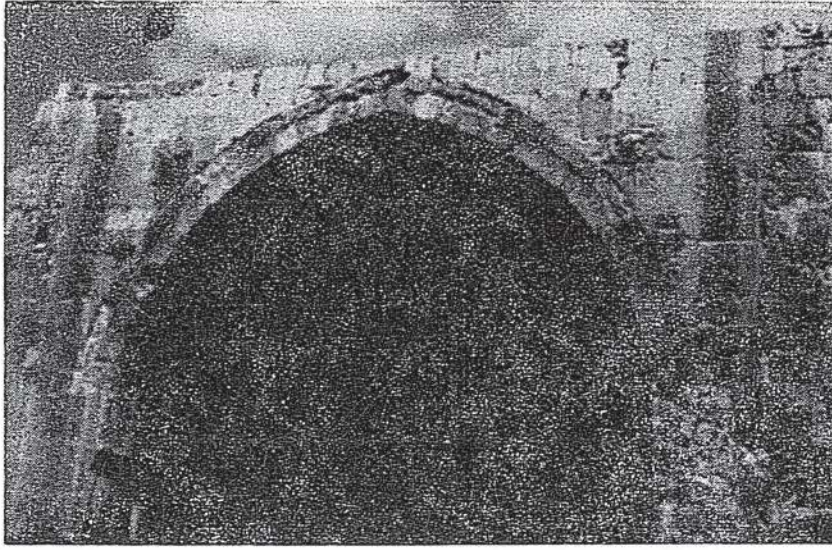
Resm — 3



Resim — 5



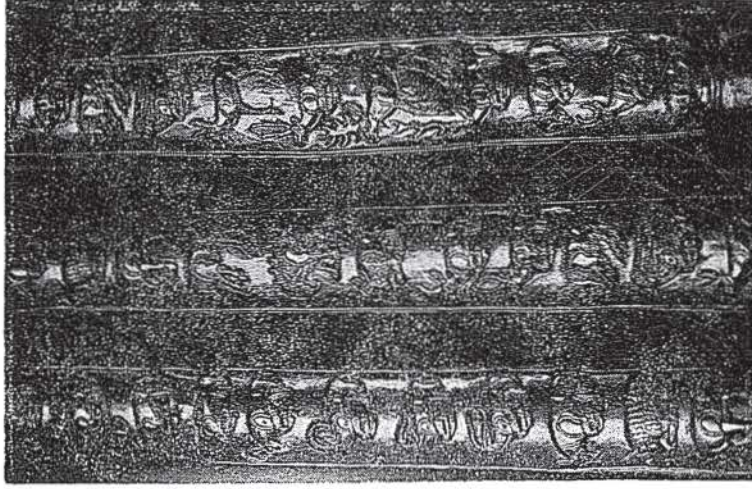
Resim — 6



Resim — 7



Resim — 8



Resm — 10

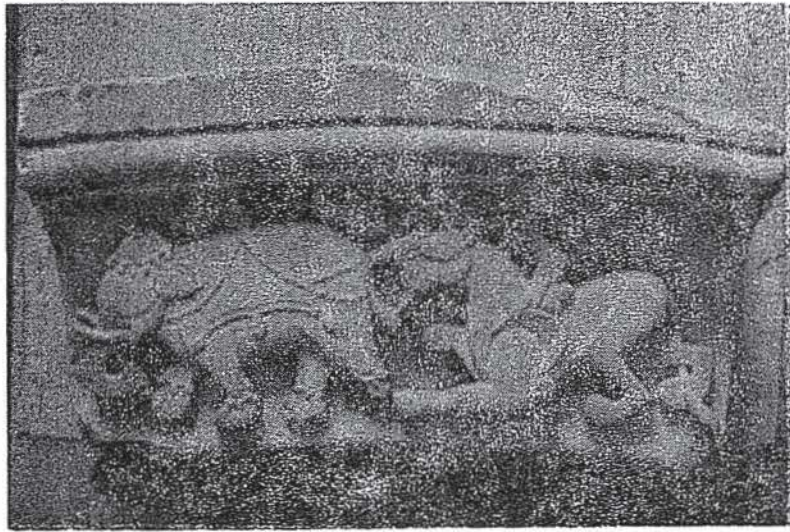


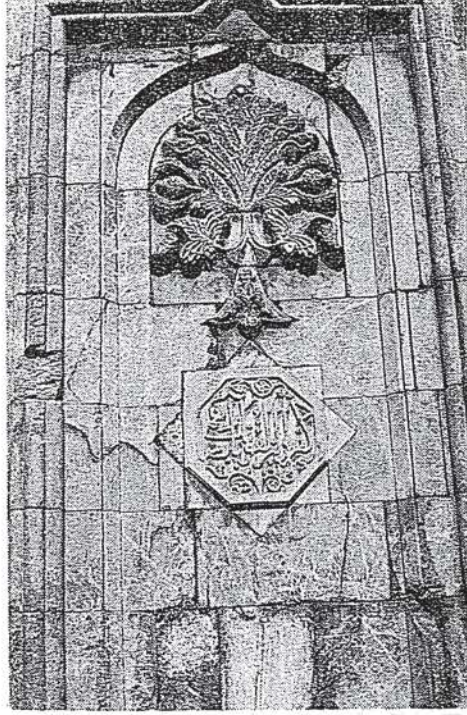
Resm — 9



Resm — 11

Resm — 12





Resim — 13

Resim — 14

