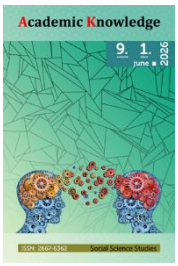
Academic Knowledge 9 (1),



Makalenin Türü / Article Type : **Araştırma Makalesi / Research Article**
Geliş Tarihi / Date Received : **16.05.2026**
Kabul Tarihi / Date Accepted : **23.06.2026**
Yayın Tarihi / Date Published : **30.06.2026**
Yayın Sezonu / Pub Date Season : **Bahar / Spring**

Anadolu Selçuklu Sanatında Hayvan Sembolizmi: Doğal ve Mitolojik Figürler*

Kürşat EZGEN**

Anahtar Kelimeler:

Anadolu Selçuklu Sanatı, Hayvan Sembolizmi, İkonografi, Figüratif Sanat, Mitolojik Figürler

ÖZ

Anadolu Selçuklu sanatı, figüratif anlatım bakımından Orta Çağ Türk sanatının en dikkat çekici üretim alanlarından birini oluşturmaktadır. Taş, çini ve maden eserler üzerinde görülen hayvan figürleri, yalnızca dekoratif unsurlar olarak değil; güç, koruyuculuk, hükümdarlık, bereket ve kozmolojik düzen gibi kavramların sembolik taşıyıcıları olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmada Anadolu Selçuklu sanatında görülen doğal ve mitolojik hayvan figürleri ikonografik açıdan incelenmiştir. Kartal, aslan, geyik, kurt, at ve balık gibi doğal figürlerin büyük ölçüde Orta Asya Türk kültürü ve bozkır yaşamıyla ilişkili anlamlar taşıdığı; ejder, çift başlı kartal, sfenks, grifon, simurg ve siren gibi mitolojik figürlerin ise koruyuculuk, semavi aidiyet ve siyasal hâkimiyet düşüncesiyle bağlantılı biçimde kullanıldığı değerlendirilmiştir. Ayrıca figürlerin mimari yüzeylerdeki yerleşim düzenleri ve kompozisyon ilişkileri değerlendirilmiş; özellikle taçkapı, sur, eyvan ve saray yapılarında koruyucu sembolizmle ilişkili kullanım biçimleri üzerinde durulmuştur. Çalışma sonucunda Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan sembolizminin, Türk mitolojisi, İran etkisi ve İslam düşüncesinin birleşmesiyle oluşan çok katmanlı bir görsel düşünce sistemini yansıttığı görülmektedir.

Animal Symbolism in Anatolian Seljuk Art: Natural and Mythological Figures

Keywords:

Anatolian Seljuk Art, Animal Symbolism, Iconography, Figurative Art, Mythological Figures

ABSTRACT

Anatolian Seljuk art constitutes one of the most remarkable fields of figurative expression in medieval Turkish art. Animal figures depicted on stone, tile, and metal works should be regarded not merely as decorative elements, but also as symbolic representations of concepts such as power, protection, sovereignty, abundance, and cosmological order. This study examines the natural and mythological animal figures in Anatolian Seljuk art from an iconographic perspective. It has been evaluated that natural figures such as the eagle, lion, deer, wolf, horse, and fish largely carried meanings associated with Central Asian Turkish culture and steppe life, while mythological figures such as the dragon, double-headed eagle, sphinx, griffon, simurgh, and siren were used in connection with protection, celestial affiliation, and political sovereignty. In addition, the spatial arrangement of these figures on architectural surfaces and their compositional relationships were evaluated, with particular emphasis placed on their protective symbolic functions in portals, city walls, iwans, and palace structures. As a result of the study, it has been understood that the animal symbolism in Anatolian Seljuk art reflects a multilayered visual system shaped through the interaction of Turkish mythology, Iranian influence, and Islamic thought.

* Bu çalışma, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yürütülen "Anadolu Selçuklu Sanatının Taş, Maden ve Çini Eserlerinde Kanatlı Figürler" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, kezgen@gmail.com https://orcid.org/0009-0000-7924-235X

Ezgen, K. (2026). Anadolu Selçuklu sanatında hayvan sembolizmi: Doğal ve mitolojik figürler, *Academic Knowledge, 9*(1),21-43. 10.5281/zenodo.21028041

1. GİRİŞ

Anadolu Selçuklu sanatı, figüratif anlatım bakımından Orta Çağ Türk sanatının en dikkat çekici üretim alanlarından birini oluşturmaktadır. Taş, çini ve maden eserler üzerinde görülen figürlü kompozisyonlar, yalnızca estetik kaygılar doğrultusunda şekillenen süsleme unsurları değildir. Bu figürler aynı zamanda dönemin siyasal, kültürel ve düşünsel yapısını yansıtan sembolik bir anlatım dili oluşturmaktadır. Özellikle hayvan figürleri, Anadolu Selçuklu sanatında yoğun biçimde kullanılan ikonografik unsurlar arasında yer almakta; güç, koruyuculuk, bereket, hükümdarlık ve kozmolojik düzen gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir (Aslanapa 1997: 15-18). Bu nedenle hayvan tasvirlerinin, yalnızca süsleme programının unsurları olarak değil; kültürel hafızayı görünür kılan sembolik anlatım unsurları olarak da değerlendirildiği görülmektedir.

Farklı kültürel çevrelerin etkileşimi, Anadolu Selçuklu sanatındaki figür repertuvarının biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. Orta Asya Türk kültürüne ait hayvan üslubu geleneği, İran ve Sasani sanat çevresi, İslam estetik anlayışı ve Anadolu'nun yerel birikimi bu sanat dilinin oluşumunda etkili olmuştur. İslam sanatının gelişim sürecinde çeşitli kültürel geleneklerin belirleyici rol oynadığı yönündeki değerlendirmeler, Anadolu Selçuklu sanatındaki figüratif çeşitliliğin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır (Grabar 1992: 63-65). Mimariyle bütünleşen süsleme anlayışının da yapının estetik karakterini belirleyen temel unsurlardan biri hâline geldiği görülmektedir (Öney 1992: 7-9).

Bu kültürel etkileşim ortamı içerisinde hayvan figürlerinin önemli bir bölümü, İslamiyet öncesi Türk kültür çevresine kadar uzanan sembolik bir geçmişe sahiptir. Türk mitolojisinde kartal, kurt, at ve geyik gibi hayvanların kutsallık, koruyuculuk ve göksel aidiyet gibi anlamlarla ilişkilendirildiği bilinmektedir (Ögel 2010: 214). İslamiyet sonrasında ise bu sembolik miras tamamen ortadan kalkmamış; yeni kültürel çevre içerisinde farklı anlam katmanları kazanarak yaşamaya devam etmiştir. Bu süreçte yalnızca doğal hayvan figürleri değil, ejder, simurg, sfenks ve grifon gibi mitolojik kökenli varlıklar da Anadolu Selçuklu sanatında yaygın biçimde kullanılmıştır. Söz konusu figürlerin ikonografik düzlemde himaye, hâkimiyet ve semavi aidiyet düşüncesiyle ilişkilendirildiği görülmektedir (Esin 2004: 145).

Mitolojik düşünce sistemi içerisinde hayvan figürleri, insanın evreni anlamlandırma biçiminin sembolik yansımaları arasında kabul edilmektedir. Bu nedenle hayvan figürleri, sözlü kültür geleneğinin sınırlarını aşarak sanat eserleri aracılığıyla görsel bir ifade alanı kazanmıştır (Boratav 2012: 9-11). Anadolu Selçuklu sanatında karşılaşılan figürlü kompozisyonlar da bu düşünsel arka planın izlerini taşımakta; özellikle saray çevresi, mimari yüzeyler ve taşınabilir sanat eserlerinde belirli bir sembolik düzen içerisinde kullanılmaktadır. Figürlerin kimi zaman koruyuculuk, kimi zaman hükümdarlık ve kudret düşüncesiyle ilişkilendirilmesi, Selçuklu sanatındaki figür repertuvarının yalnızca estetik kaygılar doğrultusunda biçimlenmediğini ortaya koymaktadır.

Kartal, tavus kuşu, aslan, kurt ve at gibi doğal figürlerin yanında çift başlı kartal, ejder, simurg, sfenks ve grifon gibi mitolojik varlıklar da Selçuklu sanatında geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Taş, çini ve maden eserler üzerinde karşılaşılan bu figürler, kimi zaman hükümdarlık düşüncesiyle, kimi zaman ise bereket, koruma ve semavi aidiyet kavramlarıyla bağlantılı biçimde ele alınmıştır. Bu durum, Anadolu Selçuklu sanatında hayvan figürlerinin tekil semboller olarak değil, farklı anlam alanlarını birbirine bağlayan görsel düğüm noktaları olarak işlev gördüğünü düşündürmektedir. Bu nedenle Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan tasvirleri, yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, taşıdıkları ikonografik ve kültürel anlam katmanlarıyla birlikte değerlendirilmesi gereken figüratif unsurlar arasında yer almaktadır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Anadolu Selçuklu sanatında görülen figüratif unsurlar, yalnızca yüzeyleri zenginleştiren dekoratif ögeler olarak değerlendirilmemelidir. Taş, çini ve maden eserler üzerinde karşılaşılan hayvan tasvirleri; dönemin düşünsel yapısını, inanç dünyasını ve sembolik anlatım anlayışını görünür kılan çok katmanlı bir görsel dilin parçalarıdır. Bu nedenle figür kavramı, Anadolu Selçuklu sanatında yalnızca biçimsel bir süsleme unsuru olarak değil; kültürel hafıza, siyasal temsil ve kozmolojik düşünceyle bağlantılı bir anlatım aracı olarak ele alınmalıdır.

Bu sembolik dilin kökeni büyük ölçüde Orta Asya bozkır kültürüne dayanmaktadır. Göçebe yaşam düzeni içerisinde insan ile hayvan arasındaki ilişkinin gündelik hayatın merkezinde yer alması, hayvan figürlerinin zamanla sembolik anlamlar kazanmasına zemin hazırlamıştır. Kartal, kurt, geyik ve at gibi hayvanların yalnızca fiziksel özellikleriyle değil; güç, rehberlik, koruyuculuk ve göksel aidiyet gibi kavramlarla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bu durum, figürlerin Türk düşünce dünyasında doğrudan gözleme dayalı doğal varlıklar olmanın ötesinde metaforik bir anlam alanı taşıdığını göstermektedir.

Anadolu Selçuklu sanatındaki figür repertuvarı yalnızca doğal hayvanlardan oluşmamaktadır. Ejder, çift başlı kartal, sfenks, grifon ve simurg gibi mitolojik kökenli figürler de Selçuklu ikonografisinin önemli parçaları arasında yer almaktadır. Bu figürler çoğu zaman koruyuculuk, hükümdarlık, semavi aidiyet ve kozmolojik düzen düşüncesiyle bağlantılı biçimde değerlendirilmiştir. Özellikle farklı canlı türlerinin birleşiminden oluşan hibrit varlıkların kullanımı, Selçuklu sanatındaki sembolik anlatımın soyut ve katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Anadolu Selçuklu sanatındaki figüratif dünyanın yalnızca doğanın görsel bir yansıması olarak değerlendirilmediği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda düşünsel ve metafizik kavramların somutlaştırıldığı sembolik bir sistem niteliği taşımaktadır. Bu nedenle figürlerin anlamı, yalnızca neyi temsil ettiklerinden çok, hangi kültürel katmanları aynı yüzeyde bir araya getirdikleri üzerinden de okunmalıdır.

İslamiyet'in kabulü sonrasında figür kullanımının bütünüyle ortadan kalkmadığı, aksine yeni kültürel çevre içerisinde farklı biçimlerde yaşamaya devam ettiği görülmektedir. Özellikle saray çevresi, sivil mimari ve taşınabilir sanat eserlerinde figüratif süsleme anlayışının sürdüğü anlaşılmaktadır. Bu süreçte Orta Asya kökenli hayvan üslubu geleneği, İran ve İslam sanat çevreleriyle birleşerek Anadolu Selçuklu sanatına özgü yeni bir görsel dil meydana getirmiştir. Figürlerin kimi zaman açık biçimde, kimi zaman ise bitkisel kompozisyonlar arasına gizlenerek kullanılması, eski sembolik anlatım geleneğinin tamamen terk edilmediğini göstermektedir. Gönül Öney'in ifadesiyle bazı motif ve biçimlerin "kıtaları, yüzyılları aşarak yeniden yeşerdiği" görülmektedir (Öney ve Çobanlı 2007: 13).

Bu çalışmada figür kavramı; doğada gözlemlenebilen doğal hayvanlar, farklı canlıların birleşiminden oluşan hibrit figürler ve tamamen mitolojik varlıklar olmak üzere üç temel kategori çerçevesinde ele alınmıştır. İnsan figürü, ayrı bir araştırma alanı oluşturması nedeniyle kapsam dışında bırakılmış; hakkında sınırlı veri bulunan melek figürü de çalışmaya dâhil edilmemiştir. Böylece Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan sembolizminin kendi iç bütünlüğü içerisinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın kavramsal yaklaşımı, figürleri yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden değil; üretildikleri kültürel çevre, taşıdıkları sembolik anlamlar ve mimari yüzeylerle kurdukları ilişkiler doğrultusunda okumayı esas almaktadır.

3. YÖNTEM

Bu çalışma, Anadolu Selçuklu sanatında görülen hayvan figürlerini ikonografik çözümleme yöntemi çerçevesinde inceleyen nitel bir araştırma olarak hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında taş, çini ve maden eserler üzerinde yer alan doğal ve mitolojik figürler; biçimsel özellikleri, kullanım bağlamları ve sembolik anlamları doğrultusunda değerlendirilmiştir. Figürler yalnızca dekoratif ögeler olarak ele alınmamış, üretildikleri kültürel çevreyle ilişkili düşünsel göstergeler olarak okunmuştur. Bu nedenle çalışma boyunca biçimsel inceleme ile kültürel yorum birlikte yürütülmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın kapsamını ağırlıklı olarak 11–14. yüzyıllar arasında üretilen Anadolu Selçuklu eserleri oluşturmaktadır. Özellikle figüratif anlatımın yoğunluk kazandığı 13. yüzyıla ait örnekler incelemenin merkezinde yer almıştır. Çalışmada değerlendirilen eserlerin büyük bölümü Konya ve çevresinden seçilmiş olmakla birlikte, İç Batı Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerindeki çeşitli müze ve koleksiyonlardan da örnekler kullanılmıştır. Kubadabad Sarayı çinileri, Karatay Han taş süslemeleri, Konya Kalesi'ne ait mimari parçalar ve farklı müzelerde korunan taşınabilir eserler bu incelemenin temel örnek gruplarını oluşturmaktadır. Bazı taş eserlerin hâlen özgün mimari bağlamı içerisinde bulunması, figürlerin mimariyle kurduğu ilişkiyi değerlendirme açısından ayrıca önem taşımıştır.

İnceleme; doğrudan gözlemlenebilen hayvanlar, hibrit özellik gösteren karışık yaratıklar ve tamamen mitolojik figürler üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Bu yaklaşım, Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan sembolizminin daha bütüncül biçimde ele alınmasına imkân sağlamıştır.

Çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturabilmek amacıyla geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Anadolu Selçuklu sanatı, Türk mitolojisi, İslam sanatı ve figür sembolizmi üzerine hazırlanmış kitaplar, makaleler, tezler ve dijital yayınlar incelenmiş; özellikle figürlerin kültürel kökenleri ile ikonografik anlamlarına odaklanan çalışmalardan yararlanılmıştır. Gönül Öney, Yaşar Çoruhlu, Emel Esin, Bahaeddin Ögel, Arık ve Oleg Grabar gibi araştırmacıların değerlendirmeleri, çalışmanın kuramsal altyapısının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bunun yanında yüksek lisans ve doktora tezlerinden de karşılaştırmalı veri elde edilmiştir.

İncelenen eserlerin bir kısmı yerinde gözlemlenmiş ve fotoğraflanmıştır. Özellikle Konya merkezli yapılarda gerçekleştirilen incelemeler, figürlerin mimari yüzeyle ilişkisini doğrudan değerlendirme imkânı sağlamıştır. Yerinde incelenemeyen eserlerde ise akademik yayınlarda yer alan görsellerden ve dijital kataloglardan yararlanılmıştır. Bu noktada Konya Büyükşehir Belediyesi ile Selçuklu Belediyesi tarafından yayımlanan dijital sanat yayınları önemli bir görsel kaynak niteliği taşımıştır. Eserler değerlendirilirken yalnızca figürün kendisine odaklanılmamıştır. Figürün yüzey içerisindeki konumu, kompozisyon ilişkileri, stilizasyon düzeyi, malzeme kullanımı ve üretim tekniği de inceleme kapsamına dâhil edilmiştir.

Çalışmanın değerlendirme aşamasında figürler yalnızca biçimsel benzerlikler üzerinden sınıflandırılmamıştır. Her figürün taşıdığı sembolik anlam katmanları; Türk bozkır kültürü, mitolojik anlatılar, İran etkisi ve İslam düşüncesiyle kurduğu ilişkiler çerçevesinde birlikte ele alınmıştır. Böylece Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan figürlerinin yalnızca estetik bir süsleme repertuvarı oluşturmadığı, aynı zamanda dönemin düşünsel dünyasını görünür kılan çok katmanlı bir anlatım sistemi meydana getirdiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

4. ANADOLU SELÇUKLU SANATINDAKİ HAYVAN SEMBOLİZMİNİN KÜLTÜREL VE DÜŞÜNSEL ARKA PLANI

Anadolu Selçuklu sanatında görülen hayvan figürleri, yalnızca yüzeyleri dolduran dekoratif unsurlar olarak değil, dönemin düşünsel dünyasını görünür kılan sembolik anlatım araçları olarak değerlendirilmelidir. Taş, çini ve maden eserler üzerinde karşılaşılan figürlü kompozisyonlar; iktidar, koruyuculuk, bereket ve kozmolojik düzen gibi kavramlarla bağlantılı çok katmanlı bir anlam dünyasına işaret etmektedir. Orta Asya Türk kültüründen taşınan sembolik mirasın, İslam sanat çevresi içerisinde yeniden yorumlanmasıyla birlikte özgün bir figür dili ortaya çıkmıştır. Nitekim Anadolu Selçuklu sanatındaki sentezci yapı, farklı kültürel etkilerin ortak bir estetik anlayış içerisinde yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır (Öney 1992: 7-9).

Bu sembolik arka plan içerisinde Türk kültür tarihinde hayvanlar, gündelik yaşamın doğal parçaları olmanın ötesinde toplumsal hafıza ve inanç sistemiyle doğrudan ilişkili varlıklar olarak kabul edilmiştir. Bozkır yaşamı içerisinde şekillenen dünya algısı, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi yalnızca pratik düzlemde değil, sembolik düzlemde de anlamlandırmıştır. Avcılık, savaşçılık ve göçebe yaşam

deneyimi, bazı hayvan türlerinin güç, rehberlik ve koruyuculuk gibi anlamlarla özdeşleşmesine zemin hazırlamıştır. Kartal, kurt, at ve geyik gibi figürlerin Türk mitolojisinde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu bilinmektedir (Çoruhlu 2002: 16). Dolayısıyla hayvan figürleri, yalnızca biçimsel özellikleriyle değil; çağrıştırdıkları metafizik anlamlar ve kültürel süreklilik üzerinden de değer kazanmıştır.

Orta Asya sanatında yaygın biçimde görülen hayvan üslubu geleneği, Anadolu Selçuklu figür repertuvarının şekillenmesinde belirleyici unsurlardan biri olmuştur. Mücadele sahneleri, karşılıklı yerleştirilmiş hayvan kompozisyonları ve stilize edilmiş yırtıcı kuş tasvirleri bu geleneğin dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır. Hareketin ve mücadele duygusunun ön plana çıkarıldığı bu görsel anlayışın, Selçuklu sanatındaki bazı figür düzenlemelerinde yaşamaya devam ettiği görülmektedir. Özellikle yırtıcı kuş figürlerinde gözlenen güçlü duruş ile simetrik yerleşim anlayışı, bozkır sanat geleneğinin Anadolu'daki yansımaları arasında değerlendirilebilir. Burada önemli olan, biçimsel sürekliliğin birebir tekrar biçiminde değil, yeni malzeme ve mimari bağlamlar içinde yeniden kurulmuş olmasıdır.

Eski Türk inanç sistemi içerisinde bazı hayvanların göksel düzenle ilişkilendirildiği bilinmektedir. Gök, yer ve yeraltı katmanlarından oluşan kozmolojik tasavvur içerisinde kuş figürleri çoğu zaman semavi aidiyet düşüncesiyle bağlantılı ele alınırken, kurt ve geyik gibi hayvanlar rehberlik ve kutsallık kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Şamanist düşünce sisteminde ruhsal yolculuk, yükselme ve göğe ulaşma gibi kavramların önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu sembolik yaklaşımın Anadolu Selçuklu sanatındaki bazı figüratif tercihler üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Türk kozmolojisine ilişkin değerlendirmelerde de sembolik düşünce sisteminin sanat üretimini doğrudan etkilediği ifade edilmektedir (Esin 2001: 68-70).

İslamiyet'in kabulüyle birlikte figür kullanımının tamamen ortadan kalkmadığı, aksine yeni kültürel çevre içerisinde farklı anlam katmanları kazanarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Özellikle saray çevresi, taşınabilir sanat eserleri ve sivil mimari içerisinde figürlü bezeme anlayışının devam ettiği dikkat çekmektedir. İran ve Sasani sanat geleneğiyle kurulan ilişkiler de Anadolu Selçuklu sanatındaki figüratif çeşitliliğin gelişiminde etkili olmuştur. İslam sanatının oluşumunda farklı kültürel geleneklerin belirleyici rol oynadığı yönündeki değerlendirmeler, Anadolu Selçuklu sanatındaki çok katmanlı figür repertuvarını açıklamak bakımından önem taşımaktadır (Grabar 1973: 143-144).

Ejder, simurg, sfenks ve grifon gibi mitolojik kökenli varlıklar da Anadolu Selçuklu sanatında önemli bir yer edinmiştir. Bu figürler çoğu zaman koruyuculuk, hâkimiyet ve kozmolojik düzen düşüncesiyle ilişkilendirilmiş; mimari yapılarda, saray süslemelerinde ve taşınabilir eserlerde sembolik anlamlar taşıyan imgeler hâline gelmiştir. Özellikle çift başlı kartal gibi bazı figürlerin siyasi güç ve hükümdarlık anlayışıyla bağlantılı biçimde öne çıktığı görülmektedir. Buna karşılık tavus kuşu, balık ve su kuşları gibi figürler daha çok bereket, yaşam ve cennet tasavvuruyla ilişkili bir anlam dünyası içerisinde değerlendirilmiştir.

Dolayısıyla Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan sembolizmi, yalnızca süsleme anlayışı çerçevesinde açıklanabilecek estetik bir tercih değildir. Bu figürlerin, farklı kültürel geleneklerin ve inanç sistemlerinin birleşmesiyle oluşan çok katmanlı bir sembolik dilin parçaları olarak ele alındığı görülmektedir. Böyle bir yaklaşım, Anadolu Selçuklu sanatındaki figür repertuvarının yalnızca biçimsel açıdan değil, kültürel süreklilik ve düşünsel arka plan bakımından da ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

5. ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA HAYVAN FİGÜRLERİ

Anadolu Selçuklu sanatında görülen hayvan figürleri, yalnızca dekoratif süsleme unsurları olarak değil, kültürel hafıza, inanç sistemi ve sembolik düşüncenin görsel yansımaları olarak değerlendirilmelidir. Özellikle bozkır-göçebe kültürü içerisinde şekillenen Türk topluluklarında hayvanlar, gündelik yaşamın, savaş düzeninin ve toplumsal organizasyonun önemli parçaları arasında yer almıştır. Bu durum, hayvanların Türk kültüründe yalnızca ekonomik bir unsur olarak değil, aynı zamanda düşünsel ve sembolik değerler taşıyan varlıklar şeklinde algılanmasına neden olmuştur.

Bu kültürel zemin içerisinde hayvan figürleri çoğu zaman güç, koruyuculuk, bereket ve kutsallık gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Kurt, kartal ve boğa gibi hayvanların çeşitli türeyiş destanlarında ata veya yol gösterici unsur olarak yer alması, söz konusu figürlerin mitolojik önemini ortaya koymaktadır (Roux 2011: 57-60). İslamiyet'in kabulü sonrasında figürlü bezeme anlayışında belirli değişimler yaşansa da, Selçukluların eski kültürel geleneklerle bağlarını tamamen koparmadığı görülmektedir. Taş, çini ve maden eserlerde insan, hayvan ve mitolojik varlık tasvirlerinin kullanılmaya devam etmesi, bu kültürel sürekliliğin sanat üzerindeki yansımaları arasında değerlendirilebilir. Bu süreklilik, Selçuklu sanatında eski sembolik mirasın doğrudan korunmasından çok, yeni inanç ve estetik çevre içinde yeniden anlamlandırılmasıyla açıklanabilir.

Kartal, aslan, kurt, at ve geyik gibi doğal hayvanların yanında ejder, simurg, sfenks ve grifon gibi mitolojik kökenli figürler de Anadolu Selçuklu sanatında yaygın biçimde kullanılmıştır. Bu figürler yalnızca estetik kaygılar doğrultusunda tercih edilmemiş; iktidar, himaye, bereket ve göksel aidiyet gibi sembolik anlamlarla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan figürleri, yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, taşıdıkları ikonografik anlam katmanlarıyla birlikte değerlendirilmesi gereken önemli figüratif unsurlar arasında yer almaktadır. Bu bölümde Anadolu Selçuklu sanatında görülen doğal ve mitolojik hayvan figürleri; biçimsel özellikleri ve ikonografik anlamları doğrultusunda ele alınacaktır.

5.1. Doğal Hayvan Figürleri

Selçuklu süsleme sanatlarında görülen doğal hayvan figürleri, büyük ölçüde dönemin insanının gündelik yaşam içerisinde doğrudan ilişki kurduğu hayvanlardan oluşmaktadır. Göçebe ve yarı göçebe yaşam geleneğinin etkisiyle hayvanlar, yalnızca ekonomik hayatın değil, kültürel ve sembolik dünyanın da önemli parçaları hâline gelmiştir. Küçük ve büyükbaş hayvanlar, av hayvanları, yırtıcı kuşlar ve binek hayvanlarının sanat eserlerinde yoğun biçimde kullanılması bu nedenle doğal karşılanmaktadır (Öney 1992: 1-3).

Kartal, aslan, at, kurt, balık, boğa ve çeşitli kuş türleri Anadolu Selçuklu sanatında en sık karşılaşılan doğal hayvan figürleri arasında yer almaktadır (Çoruhlu 2002: 133-145). Bunun yanında fil gibi Anadolu coğrafyasına ait olmayan bazı hayvanların da farklı kültürel etkiler aracılığıyla sanat repertuvarına dâhil edildiği görülmektedir. Özellikle aslan figürü, birçok kültürde olduğu gibi Selçuklu sanatında da güç ve hâkimiyet düşüncesinin sembolü olarak öne çıkmıştır. Doğal hayvan figürleri, Anadolu Selçuklu sanatında yalnızca gözleme dayalı tasvirler şeklinde değil, belirli sembolik anlamlar taşıyan ikonografik unsurlar olarak da kullanılmıştır.

5.1.1. Kartal

Kartal figürü, Türk kültüründe yalnızca güçlü bir yırtıcı kuş olarak değil, çok katmanlı sembolik anlamlar taşıyan önemli bir figür olarak değerlendirilmiştir. Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türk topluluklarının kartalı doğrudan gözlemleyebilmesi, figürün gündelik yaşam ve düşünsel dünya içerisinde özel bir konum kazanmasında etkili olmuştur. Kartalın yüksekten süzülebilmesi, keskin görüşü ve av üzerindeki hâkimiyeti dikkat çekicidir. Bu özellikler figürün erken dönemlerden itibaren güç, üstünlük ve göksel aidiyet düşüncesiyle ilişkilendirilmesine zemin hazırlamıştır. Türk topluluklarının hayvanları yalnızca gündelik yaşamın parçası olarak değil, davranışları üzerinden anlamlandırdığı bilinmektedir. Bu nedenle kartal, dikkatle gözlemlenen ve sembolik anlamlar yüklenen figürlerden biri hâline gelmiştir (Çoruhlu 2002: 109). Kartalın olağanüstü bir güç taşıdığına yönelik inançlar da figürün kutsal ve üstün bir varlık olarak algılanmasına katkı sağlamıştır (Duranlı 2018: 3).

Bozkır yaşamında avcılığın önemli bir yer tutması, kartalın kültürel hafızadaki konumunu güçlendirmiştir. Kartalla avlanmanın yalnızca bir av yöntemi değil, belirli uzmanlık alanları ve terminolojisi bulunan geleneksel bir pratik olduğu anlaşılmaktadır (Güngör 2014: 320-322). "Bürkütçü" ve "kuşçu" gibi kavramlar, bu kültürün kurumsal yönünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Özellikle sert doğa koşullarında kartalla avlanmanın yaşamın devamlılığıyla doğrudan ilişkili olduğu bilinmektedir (Güngör 2014: 321). Kartalın avcı kuş olarak kullanılması, figürün zamanla hâkimiyet, dikkat ve savaşçılık düşüncesiyle özdeşleşmesine zemin hazırlamıştır (İlden 2012: 52).

Kartal figürü, Türk mitolojisi ve Şamanist inanış sistemi içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Hayat ağacıyla birlikte düşünülmesi ve Gök Tanrı'yla ilişkilendirilmesi, figürün kozmolojik anlamını güçlendirmiştir (Ögel 2010: 598-599). Şaman ritüellerinde kartal tüyü ve pençesinin kullanılması, figürün koruyucu ve kutsal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir (İlden 2012: 47-48). Ayrıca bazı Türk boylarının kartalı ongun kabul etmesi ve türeyiş anlatılarında hayvan-ata niteliğiyle ilişkilendirmesi de figürün kültürel önemini ortaya koymaktadır (Çoruhlu 2002: 109). Eski Türk topluluklarında çocuğu olmayan kadınların kartala yönelmesi ve doğacak çocuğun kartaldan türediğine inanılması da bu kutsal anlam alanının devamı niteliğindedir (Öney 1992: 43).

İslamiyet sonrasında figürlü anlatım anlayışında bazı değişimler yaşansa da kartal figürü Türk sanatındaki önemini korumuştur. Anadolu Selçuklu sanatında taş süsleme, çini ve maden eserler üzerinde tek başlı kartal tasvirlerine sıkça rastlanmaktadır. Güçlü gövde yapısı, belirgin pençeleri ve keskin bakışlarıyla betimlenen bu figürler, hâkimiyet düşüncesini görsel açıdan destekleyen unsurlar arasında yer almaktadır (Foto 1). Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen kartal tasvirleri ile taş eserlerde yüksek veya alçak kabartma tekniğiyle işlenen örnekler, figürün Selçuklu sanatındaki yaygın kullanımını göstermektedir. Kartalın mimari yüzeylerden taşınabilir sanat eserlerine kadar geniş bir kullanım alanına sahip olması, figürün dekoratif işlevin ötesinde sembolik anlamlar taşıdığını düşündürmektedir.

Foto 1. Konya Kalesi'ne ait yırtıcı kuş (Kartal) figürlü mimari parça. 13. yy. (Foto: K. Ezgen).

5.1.2. Tavus Kuşu

Tavus kuşu figürü; Yunan, Bizans, İran ve Hint sanatlarında olduğu gibi Türk sanatında da dikkat çekici sembolik anlamlar taşıyan figürler arasında yer almaktadır. Orta Asya Türk ikonografisinde "tanrı kuşu" olarak değerlendirilen tavus kuşu, hükümdarlık ve egemenlik düşüncesiyle ilişkilendirilmiştir. Göz alıcı kuyruk tüyleri nedeniyle güzellik, ihtişam ve asalet kavramlarının sembolü hâline gelen figür, özellikle saray çevresine ait sanat üretimlerinde ayrıcalıklı bir yer edinmiştir (Alsan ve Sezaver 2020: 163, 166). Bunun yanında Anadolu Selçuklu sanatında tavus kuşunun cennet, ölümsüzlük ve ebedî hayat düşüncesiyle bağlantılı biçimde ele alındığı görülmektedir (Öney 1992: 45,102; Çoraklı 2012: 12).

Tavus kuşu figürü yalnızca olumlu anlamlarla ilişkilendirilmemiştir. Figürün gösterişli görünümü bazı kültürel çevrelerde kibir ve ihtişamın aşırıya kaçan yönüyle de bağlantılı değerlendirilmiştir. Özellikle görkemli kuyruğuna rağmen ayaklarının ve sesinin çirkin kabul edilmesi, tavus kuşunun güzellik ile kusur arasındaki karşıtlığı temsil eden sembolik bir figür olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Tavus kuşunun aynı anda hem ihtişamı hem de kusurluluğu

çağrıştıran yapısı, figürün Selçuklu sanatında tek boyutlu bir sembol olarak değerlendirilmesini engellemiştir.

Türk sanatında tavus kuşu figürü çoğunlukla mimari süsleme programlarında taş (Foto 2) ve alçı kabartmalar üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında çini yüzeylerde ve minyatürlerde de figürün çeşitli örnekleri görülmektedir. Kanat ve kuyruk bölümlerinin stilize edildiği görülmektedir. Hayvan üslubuna uygun çizgisel yapı, tavus kuşunun Selçuklu sanatındaki estetik yorumunu yansıtmaktadır. Konya Alaaddin Köşkü'ne ait alçı levha üzerindeki tavus kuşu tasviri (Foto 3), figürün Anadolu Selçuklu süsleme anlayışı içerisindeki zarif ve dekoratif kullanımını gösteren önemli örneklerden biridir.

Foto 2. Konya Taş Eserler Müzesi'nden tavus kuşu figürlü mimari parça. 13. yy. (Foto: K. Ezgen).

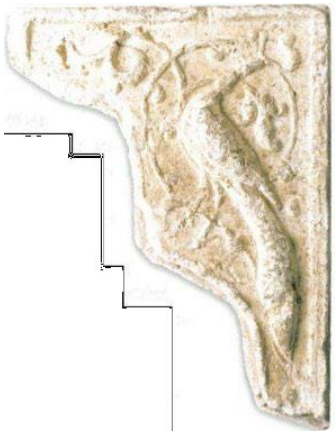


Foto 3. Konya Alaaddin Köşkü alçı levha üzerindeki tavus kuşu figürü (Arık 2000: 39).

5.1.3. Aslan

Aslan figürü, farklı dönemlerde ve çeşitli kültür çevrelerinde güç ve hâkimiyet düşüncesinin en yaygın sembollerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Heybetli görünümü, saldırı gücü ve fiziksel üstünlüğü nedeniyle figür, erken dönemlerden itibaren hükümdarlık düşüncesiyle ilişkilendirilmiştir. Türk sanatında ise aslan çoğu zaman yalnızca dünyevi iktidarın değil, aynı zamanda güneş ve aydınlık kavramlarının da sembolü olarak değerlendirilmiştir (Öney 1992: 40). Bu durum tesadüf değildir. Özellikle mücadele sahnelerinde veya anıtsal yapılarda kullanılan aslan figürünün, iyiliğin kötülük üzerindeki üstünlüğünü ve zafer düşüncesini temsil ettiği belirtilmektedir (Çoruhlu 2022: 267). Böylece aslan, Türk sanatında yalnızca güçlü bir hayvan tasviri değil; siyasal kudret, koruyuculuk ve kozmik düzen düşüncesini bir araya getiren sembolik bir figür hâline gelmiştir.

Türk sanatının farklı dönemlerinde yaygın biçimde kullanılan aslan figürü, Anadolu Selçuklu sanatında da dikkat çekici bir yoğunluk göstermektedir. Anadolu Selçuklu döneminde heykeli yapılan tek hayvanın aslan olması, figürün taşıdığı sembolik önemi ortaya koymaktadır (Öney 1992: 38). Aslan figürü kimi örneklerde tek başına vurgulanırken, kimi kompozisyonlarda insan veya farklı hayvan

figürleriyle birlikte hareket ve mücadele duygusunu güçlendiren bir unsur hâline gelmiştir. Saray, kale ve kervansaray duvarlarında, sikkelerde ve günlük kullanım eşyalarında görülen aslan figürleri, Selçuklu sanatındaki figüratif anlatımın temel unsurları arasında yer almıştır.

Aslan figürü mimari yapılarda yalnızca dekoratif amaçla değil, işlevsel unsurlarla birlikte de kullanılmıştır. Özellikle çörtenlerde görülen aslan başları, figürün mimariyle bütünleşen kullanım biçimlerinden biridir. Bunun yanında tam gövdeli ya da yalnızca baş kısmı betimlenen örnekler de bulunmaktadır. Bazı Selçuklu sultanlarının "Arslan" adını kullanması ve figürün sikkeler üzerine darp ettirilmesi (Foto 4), aslanın siyasal güç ve hükümdarlık anlayışıyla kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Bu yönüyle aslan figürünün, Anadolu Selçuklu sanatında siyasal otoriteyi görünür kılan önemli sembolik unsurlar arasında yer aldığı söylenebilir.

Foto 4. 2. Keyhüsrev Dönemine ait Konya Darplı Gümüş Sikke (Zeno.ru 2018, id:205343).

5.1.4. Boğa/İnek

Boğa figürü, Türk sanatında güç ve kudret düşüncesiyle ilişkilendirilen en dikkat çekici hayvan tasvirlerinden biridir. Ancak figürün anlamı yalnızca fiziksel kuvvetle sınırlı değildir. Eski Türk kültüründe boğa; alplik, savaşçılık ve hâkimiyet fikrini çağrıştıran semboller arasında değerlendirilmiştir (Çoruhlu 2022: 279). Öküz ve kotuz gibi hayvanların da bu anlam alanı içerisinde ele alındığı görülmektedir. Özellikle kotuz kuyruğunun hükümdarlık sembolü olarak tuğlarda kullanılması, figürün siyasal otoriteyle kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir (Çoruhlu 2022: 279). İslamiyet sonrasında ise boğanın eski kozmolojik anlamlarının belirli ölçüde geri planda kaldığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen figür, kuvvet ve maddi güç düşüncesiyle bağlantılı sembolik niteliğini korumayı sürdürmüştür.

Anadolu Selçuklu sanatında boğa çoğu zaman tek başına değil, mücadele sahneleri içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu tercih dikkat çekicidir. Çünkü figürün anlamı çoğu örnekte durağan bir hayvan tasvirinden çok, çatışma ve hâkimiyet ilişkisi üzerinden kurulmaktadır. Aslan, kartal, ejder veya grifon gibi güçlü varlıklarla karşı karşıya getirilen boğa figürleri, hareket duygusunun yoğun biçimde hissedildiği kompozisyonlar oluşturur (Foto 5). İnsan figürüyle mücadele hâlinde tasvir edilen örnekler ise daha sınırlıdır. Öney'e göre figürün tek başına kullanıldığı sahneler çoğunlukla hayvan takvimi ve gezegen sembolizmiyle ilişkili örneklerde görülmektedir (Öney 1970: 83).

Foto 5. Konya Kalesi'ne ait boğa figürlü mimari parça. 13. yy. (Foto: K. Ezgen).

Bazı kompozisyonlarda boğanın yenilen ya da baskı altına alınan taraf olarak gösterilmesi de önemlidir. Bu durum, figürün yalnızca gücü temsil etmediğini düşündürmektedir. Kontrol altına alınması gereken ham kuvvet düşüncesi de boğanın sembolik anlam katmanları arasında yer almış olabilir. Bu açıdan boğa, yalnızca kudretin değil, kudretin sınırlandırılması ve düzen içine alınması fikrinin de taşıyıcısı hâline gelir. Selçuklu sanatçılarının figürü güçlü gövde yapısı, belirgin boynuzlar ve hareket vurgusuyla işlemesi, bu dinamik karakteri daha görünür hâle getirmiştir.

Bu hareket duygusu, karşılıklı mücadele sahnelerinde figürlerin yüzey boyunca ritmik biçimde dağıtılması, Orta Asya hayvan üslubunun Anadolu Selçuklu sanatındaki devamlılığını hissettiren unsurlar arasında değerlendirilebilir. Özellikle kıvrılan gövdeler, karşılıklı yönelen başlar ve gerilim duygusunu artıran kompozisyon düzeni, figürün dekoratif kullanımın ötesinde sembolik bir anlam taşıdığını düşündürmektedir.

5.1.5. Geyik

Türk topluluklarının yerleşik hayata geçmeden önceki en önemli geçim kaynaklarından biri hayvancılıktı. Bu nedenle Orta Asya bozkırlarında yaygın biçimde görülen hayvanların mitolojik ve sembolik dünyada önemli bir yer edinmesi doğal karşılanmaktadır. Geyik figürü de bu bağlamda Türk kültüründe erken dönemlerden itibaren dikkat çeken hayvanlardan biri olmuştur. Çoruhlu, geyiğin Türk mitolojisindeki kökenini Mezolitik Çağ'a kadar götürmektedir (Çoruhlu 2022: 276). Şamanist inanış sistemi içerisinde geyik figürü kutsal kabul edilmiştir. Özellikle rehberlik ve koruyuculuk düşüncesiyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Özellikle beyaz geyik göksel alanla bağlantılı kutsal bir figür olarak değerlendirilirken, al veya kahverengi geyik daha çok yeryüzüyle ilişkili bir karakter göstermektedir (Ögel 2010: 570). Bunun yanında geyik figürünün iyilere yol gösteren ve yardımcı olan, kötülere ise uğursuzluk getiren bir varlık olarak algılandığı da bilinmektedir (Uçar 2014: 135). Bazı anlatılarda avcıları peşinden sürükleyerek tuzağa düşürmesi, figürün doğaüstü yönünü güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır (Ögel 2010: 25).

Buna rağmen geyik figürünün taşıdığı sembolik anlamların bütünüyle değişmediği anlaşılmaktadır. Özellikle bolluk, bereket ve manevî rehberlik düşüncesiyle ilişkili anlamlarını koruduğu görülmektedir. Anadolu'da bazı tarikat çevrelerinde geyik figürünün ön plana çıkması da bu kültürel devamlılığın dikkat çekici örneklerinden biridir. Geyikli Baba'ya ilişkin anlatılarda geyik biçimine girebildiğinin ifade edilmesi, figürün tasavvufi çevrelerde de kutsal bir anlam alanı içerisinde değerlendirildiğini göstermektedir (Çoruhlu 2022: 277). Orta Asya'da şamanlara rehberlik eden geyik figürünün, Anadolu'da evliya kültü içerisinde benzer bir işlev üstlendiği anlaşılmaktadır (Sayın Alsan ve Akın 2020: 221). Geyiğin Allah'ın emri veya bir velinin isteğiyle insanları belirli bir yere ulaştıran kutsal bir aracı olarak görülmesi de bu düşünsel sürekliliğin devamı niteliğindedir (Dalkesen 2015: 67).

Anadolu Selçuklu sanatında geyik figürü özellikle taş süsleme programlarında ve dinî yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Figürün bazı cami, medrese ve tekke yapılarında kullanılması, taşıdığı sembolik anlamlarla ilişkilidir. Tokat Çöreğibüyük Tekkesi taçkapısında yer alan geyik figürü (Foto 6), figürün Anadolu'daki dinî ve tasavvufi çevrelerle kurduğu bağlantıyı göstermesi bakımından dikkat çekici örneklerden biridir. İnce gövdesi, uzun bacakları ve belirgin boynuz yapısıyla işlenen geyik tasvirleri, Selçuklu sanatında figürün zarif ve rehberlik çağrıştıran yönünü ön plana çıkaran örnekler arasında değerlendirilebilir.

Foto 6. Tokat Çöreğibüyük Tekkesi taçkapısındaki geyik figürü (Gündoğdu 2010: 84).

5.1.6. At

Türk kültüründe atın taşıdığı önem, gündelik yaşamın çok ötesine uzanan güçlü bir anlam dünyası oluşturmuştur. Konar-göçer yaşam düzeni içerisinde ulaşım, yük taşıma, avcılık ve savaş gibi temel faaliyetlerin merkezinde yer alan at, Türk toplulukları için vazgeçilmez bir unsur hâline gelmiştir. Savaş taktiklerinin büyük ölçüde atlı birlikler üzerine kurulması da figürün toplumsal hafızadaki yerini güçlendirmiştir. Atın evcilleştirilmesi ve atlı sporların gelişimi konusunda Türklerin önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir (Bıyıklı 2019: 406). Bu nedenle at, yalnızca ekonomik hayatın değil, savaşçılık kültürünün ve alplik düşüncesinin de temel simgelerinden biri hâline gelmiştir.

At figürünün Türk mitolojisinde kutsal bir hayvan olarak değerlendirildiği görülmektedir. Baş tanrı ve iyilik tanrısı kabul edilen Ülgen'in sembolü olarak kabul edilen atın kurban ritüellerinde yer aldığı bilinmektedir (Bıyıklı 2019: 404). Şamanist inanış sistemi içerisinde ise at, ruhsal yolculuk ve ölüm düşüncesiyle ilişkilendirilmiştir. Şamanın yer altına inişinde ona rehberlik eden bir unsur olarak görülmesi, figürün metafizik anlamını güçlendirmiştir. Bazı anlatılarda şamanı göğe çıkaran kanatlı atın "tulpar" (Foto 7) biçiminde düşünülmesi de figürün semavi aidiyetle kurduğu ilişkiyi göstermektedir (Çoruhlu 2022: 274). Bunun yanında savaşta ölen alplerin atlarıyla birlikte gömülmesi, atın öteki dünyada da sahibine hizmet edeceğine yönelik inancı ortaya koymaktadır (Berkli 2007: 67; Çoruhlu 2022: 274).

Foto 7. Konya Taş Eserleri Müzesi kanatlı at figürlü mimari parça. 13. yy. (Foto: K. Ezgen).

İslamiyet sonrasında at figürünün taşıdığı sembolik anlamların bütünüyle ortadan kalkmadığı anlaşılmaktadır. Berel Kurganı'nda görülen koşum takımlı at gömülerinden başlayarak Anadolu'daki at biçimli mezar taşlarına kadar uzanan geleneksel süreklilik, figürün kültürel hafızadaki kalıcılığını göstermektedir (Kutlu 2020: 69). Anadolu Selçuklu sanatında da at figürü özellikle çini ve taş eserlerde yaygın biçimde kullanılmıştır. Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen at tasvirleri, figürün Selçuklu saray sanatındaki yerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Foto 8). Güçlü gövde yapısı ve hareket vurgusuyla işlenen bu figürler, atın Türk kültüründeki savaşçılık, hareket ve kudret düşüncesiyle bağlantılı sembolik yönünü yansıtan önemli örnekler arasında değerlendirilebilir.

Foto 8. Kubadabad Sarayı at figürlü çini (Foto: K. Ezgen).

5.1.7. Balık

Balık figürü, çok eski dönemlerden itibaren farklı kültürlerde olumlu anlamlarla ilişkilendirilen sembolik hayvanlar arasında yer almıştır. Türk kültüründe de çoğunlukla bolluk, bereket ve yaşamın devamlılığıyla bağlantılı biçimde değerlendirilmiştir. Bu durum tesadüf değildir. Sayıca fazla olmaları ve yüksek üreme kapasitesine sahip bulunmaları, balığın bereket düşüncesiyle ilişkilendirilmesinde etkili olmuştur. Bunun yanında Türk mitolojisinde balığın gök gürültüsüyle bağlantılı ele alındığı bilinmektedir (Çoruhlu 2022: 278). Deniz kıyısında yaşayan bazı Türk topluluklarında ise figürün evlilik, çoğalma ve soyun devamı gibi düşüncelerle ilişkilendirildiği görülmektedir (Çoruhlu 2022: 278). Uygur efsanelerinden birinde dünyanın bir balık üzerinde durduğunun anlatılması da figürün yalnızca doğal bir canlı olarak değil, kozmolojik düzenin parçası olarak algılandığını göstermektedir (Kayalı 2016: 252).

Balık figürü, 12 Hayvanlı Türk Takvimi'nin bazı varyasyonlarında da yer almaktadır (Öney 1992: 54). Ayrıca balığın balık burcu ve Erendiz gezegeniyle ilişkilendirildiği bilinmektedir (Öney 1992: 36). Bu nedenle figür çoğu zaman olumlu anlamlarla değerlendirilmiştir. Astrolojik sistemlerle kurulan bu ilişki, balığın yalnızca gündelik hayatla bağlantılı bir hayvan olmadığını; aynı zamanda göksel düzenin sembolik unsurlarından biri olarak düşünüldüğünü ortaya koymaktadır. İslamiyet sonrasında da balık

figürünün tamamen terk edilmemesi, figürün Türk kültürel hafızasındaki güçlü yerini koruduğunu göstermektedir.

Anadolu Selçuklu sanatında balık figürü genellikle çift ve simetrik düzenlemeler içerisinde kullanılmıştır. Kuyruk, yüzgeç ve solungaç gibi bölümlerin belirgin biçimde vurgulandığı, gövde kısmının ise stilize edildiği görülmektedir (Öney 1968: 142). Özellikle karşılıklı yerleştirilen balık tasvirleri, yüzey üzerinde ritmik bir hareket etkisi oluşturmaktadır. Bu tercih yalnızca dekoratif değildir. Su, bereket ve süreklilik düşüncesinin görsel düzlemde yeniden kurulmasına yönelik sembolik bir düzen anlayışını da yansıtmaktadır (Foto 9). Selçuklu sanatçılarının balık figürünü akıcı ve tekrarlı kompozisyonlar içerisinde kullanması, figürün durağan bir hayvan tasvirinden çok, yaşamın devamlılığını çağrıştıran hareketli bir sembol olarak algılandığını düşündürmektedir.

Foto 9. Konya Kalesi mimari parçası üzerindeki balık figürleri (Foto: K. Ezgen).

5.1.8. Kurt

Kurt figürü, Türk mitolojisinin en güçlü ve en köklü sembollerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ögel'in ifadesiyle "Kurt, Türk mitolojisinin en önemli sembolüdür" (Ögel 2020: c.1,43). Kelimenin Farsça kur/gur/kür kökünden türediği ve güç, kuvvet ile dayanıklılık anlamları taşıdığı bilinmektedir (Karakurt 2012: 511). Bunun yanında "kurtarmak" fiiliyle kurulan bağlantı da figürün koruyucu ve rehber karakterini destekleyen unsurlar arasında değerlendirilmektedir. Türk kültüründe çok eski dönemlerden itibaren kutsal bir figür niteliği kazanan kurt, çeşitli türeyiş destanlarında soyun devamını sağlayan veya topluluklara yol gösteren varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Kağan Destanı ile Başkurt Türkleri'ne ait anlatılarda kurt figürünün rehberlik işlevi üstlendiği görülmektedir (Çoruhlu 2022: 267).

Göktürklerin kurt figürünü bayraklarında kullanması, figürün siyasal ve sembolik önemini göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Ögel 2020: c.1,43). İslamiyet öncesi Türk topluluklarında mezar taşları, kaya resimleri, şaman kıyafetleri, freskolar ve minyatürlerde kurt tasvirlerine rastlanmaktadır. Bunun yanında gökkurt, bozkurt, al kurt, ak kurt ve kara kurt gibi farklı adlandırmaların kullanılması, figürün renk sembolizmiyle bağlantılı çeşitli anlam katmanları kazandığını ortaya koymaktadır (Çoruhlu 2022: 266-267). Özellikle bozkurt figürü, Türk topluluklarının kolektif hafızasında koruyuculuk ve yol göstericilik düşüncesiyle ilişkilendirilen temel semboller arasında yer almıştır.

İslamiyet sonrasında kurt figürünün taşıdığı kutsal anlamların tamamen ortadan kalkmadığı, ancak daha sınırlı bir sembolik çerçeve içerisinde değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Anadolu'da kurt daha çok yiğitlik, güç ve nazardan koruyuculuk gibi özelliklerle ön plana çıkmıştır (Çoruhlu 2022: 268). Anadolu Selçuklu sanatında figürün kullanımına ilişkin dikkat çekici örnekleri, Sivas Gök Medrese taçkapı kemerinin sağ üzengitaşında ve Bünyan Ulu Camii taç kapısının bitkisel kıvrımları arasında doğu tarafında 26 batı tarafında 24 olmak üzere toplam 50 kurt başı figürleridir (Foto 10). Takvim hayvanları arasında yer alan bu tasvir, kurt figürünün Anadolu'daki sembolik sürekliliğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Foto 10. Bünyan Ulu Camii taç kapısındaki kurt başları (Saklavcı 2020: 197).

5.1.9. Köpek

Köpek figürü, Türk mitolojisinde kurt kadar kutsal ve merkezî bir konuma sahip olmamıştır. Buna rağmen figürün tamamen önemsiz görüldüğünü söylemek de mümkün değildir. Şamanist inanış sistemi içerisinde yüksek dereceli şamanların kurt veya kartal biçimine girdiğine inanılırken, daha alt seviyedeki şamanların köpek şekline büründüğü belirtilmektedir. Bu ayrım dikkat çekicidir. Çünkü Türk mitolojisindeki hayvan sembolizminin kendi içerisinde de belirli bir hiyerarşik düzen taşıdığını göstermektedir. Bazı Türk topluluklarının cenaze törenlerinde köpek kurban etmesi ise figürün ölüm, yeraltı dünyası ve ruhsal geçiş düşüncesiyle ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır (Çoruhlu 2022: 295).

Köpek figürü, 12 Hayvanlı Türk Takvimi'nde on birinci hayvan olarak yer almaktadır (Öney 1992: 54). Ancak figürün takvim sistemindeki anlamı çoğu zaman olumlu değildir. Köpek yılına denk gelen dönemlerin uğursuz kabul edildiği; sert geçen kışların, ölümlerin ve toplumsal karışıklıkların bu yıllarla ilişkilendirildiği bilinmektedir (Çabuk ve Eren 2023: 333). Bu inanışlar, köpeğin erken dönem Türk düşünce dünyasında daha temkinli bir sembolik alan içerisinde değerlendirildiğini düşündürmektedir. Özellikle kurt gibi doğrudan kutsallık ve rehberlikle ilişkilendirilen figürlerle karşılaştırıldığında, köpeğin daha dünyevi ve sınırlı bir anlam katmanına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yine de figürün tamamen olumsuz bir karakter taşıdığı söylenemez. Köpeğin bu ara konumu, Türk hayvan sembolizminde kutsallık ile gündelik işlev arasında kalan figürlerin de anlam üretme potansiyeline sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Koruyuculuk ve sadakat gibi özelliklerin zamanla daha görünür hâle gelmesi, köpeğin kültürel anlamının tek yönlü olmadığını göstermektedir.

İslamiyet sonrasında köpek figürüne yönelik yaklaşımın belirli ölçüde değiştiği görülmektedir. Özellikle avcılık faaliyetlerinde yardımcı olması ve koruyucu niteliği, figürün daha olumlu anlamlarla birlikte değerlendirilmesini sağlamıştır. Çoruhlu'ya göre köpek; koruyuculuk, dostluk, sadakat ve tevekkül gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir (Çoruhlu 2022: 296). Anadolu Selçuklu sanatında da köpek figürü bütünüyle dışlanmış değildir. Özellikle Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen stilize örnekler, figürün Selçuklu sanat repertuvarı içerisinde kendisine sınırlı da olsa bir yer bulduğunu göstermektedir. Bu kullanım, köpeğin Türk kültüründeki sembolik anlamının zaman içerisinde değişerek daha yumuşak ve gündelik bir karakter kazandığını düşündürmektedir.

5.2. Mitolojik Hayvan Figürleri

Anadolu Selçuklu sanatındaki figür repertuvarı yalnızca doğrudan gözlemlenen doğal varlıklardan oluşmamaktadır. Türklerin mitolojik düşünce dünyasında önemli yer tutan hayali ve melez yaratıklar da sanat üretiminde dikkat çekici bir yer edinmiştir. Bu figürler bazen tamamen mitolojik özellikler taşıyan varlıklar olarak karşımıza çıkarken, bazen de farklı canlı türlerinin

birleşiminden oluşan hibrit tasvirler hâlinde görülmektedir. İnsan ve hayvan özelliklerini bir araya getiren ya da farklı hayvanların birleşimiyle oluşturulan bu figürler, Türk mitolojisi ile Orta Çağ İslam sanatının ortak sembolik dili içerisinde önemli bir yere sahiptir (Çoruhlu 2002: 131-132).

Bu figürler yalnızca hayal gücünün ürünü değildir. Aksine, çoğu zaman görünmeyen güçleri, sınır alanlarını ve kozmik düzen fikrini görünür kılan sembolik aracılar gibi çalışırlar. Anadolu Selçuklu sanatında ejder, simurg, sfenks ve grifon gibi varlıkların çoğu zaman belirli düşünsel ve sembolik anlamlarla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Özellikle koruyuculuk, hâkimiyet, güç ve kozmolojik düzen gibi kavramlar, bu mitolojik figürlerin anlam dünyasını şekillendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Mimari süsleme programlarında, çini kompozisyonlarında ve taşınabilir sanat eserlerinde sıkça karşılaşılan bu tasvirler, Selçuklu sanatındaki figüratif anlatımın yalnızca dekoratif bir anlayıştan ibaret olmadığını göstermektedir.

Gerçek ve hayal unsurunun birleştiği hibrit yapıların tercih edilmesi de dikkat çekicidir. Çünkü bu figürler çoğu zaman doğrudan fiziksel gerçekliği temsil etmekten çok, metafizik ve sembolik düşüncenin görsel karşılıkları olarak değerlendirilmiştir. Özellikle çift başlı kartal, ejder, sfenks, grifon ve simurg figürleri; sahip oldukları biçimsel özellikler, kültürel kökenleri ve ikonografik anlam katmanlarıyla Anadolu Selçuklu sanatındaki mitolojik repertuvarın en dikkat çekici unsurları arasında yer almaktadır. Bu bölümde söz konusu figürler, Selçuklu sanatındaki kullanım biçimleri ve taşıdıkları sembolik anlamlar çerçevesinde ele alınacaktır.

5.2.1. Çift Başlı Kartal

Çift başlı kartal figürü, Anadolu Selçuklu sanatının en güçlü iktidar ve hâkimiyet sembollerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojisi ve devlet geleneğinde kartalın gökle, güçle ve kutsal otoriteyle ilişkilendirilmesi, çift başlı biçimin ortaya çıkışında da belirleyici olmuştur. Şamanist düşünce sisteminde kartal, hayat ağacının tepesinde yer alan kutsal bir varlık olarak düşünülmüştür. Gök Tanrı'nın kudretini temsil eden bu figürün zamanla siyasal hâkimiyet düşüncesiyle birleşerek daha güçlü bir sembolik yapıya dönüştüğü anlaşılmaktadır (Çoruhlu 2019: 86). Böylece çift başlı kartal figürü, yalnızca güçlü bir hayvan tasviri olmaktan çıkarak siyasal meşruiyet ve evrensel hâkimiyet düşüncesini görünür kılan bir sembole dönüşmüştür.

Çift başlı kartal figürünün en dikkat çekici yönlerinden biri iki yöne bakan başlarıdır (Foto 11). Bu durum genellikle doğu ve batı hâkimiyetini, başka bir yorumla ise dünyevi ve semavi otoritenin birlikteliğini simgeleyen bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle figür, Selçuklu siyasi düşüncesinde merkezi iktidarın görsel temsillerinden biri hâline gelmiştir. Selçuklu sanatında figürün özellikle saray, kale, sur ve anıtsal yapılarda yoğun biçimde kullanılması da bu anlayışla doğrudan ilişkilidir. Devletin koruyucu gücünü temsil eden çift başlı kartal, aynı zamanda bulunduğu yapıyı kötücül etkilerden koruyan tılsımlı bir sembol olarak algılanmıştır. Bu yönüyle figür, yalnızca politik otoriteyi değil; kozmik düzen ve kutsal himaye düşüncesini de bünyesinde birleştirmiştir. Bu birleşim, çift başlı kartalı Selçuklu ikonografisinde yalnızca bir arma değil, iktidarın kozmolojik meşruiyetini görünür kılan bir sembol hâline getirir.

Foto 11. Konya Kalesi mimari parçası üzerindeki çift başlı kartal (Foto: K. Ezgen).

Anadolu Selçuklu sanatında çift başlı kartal figürü taş, çini, ahşap ve maden eserlerde yaygın biçimde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle taş süslemelerde yüksek veya alçak kabartma tekniğiyle işlenen figür, çoğunlukla simetrik bir düzen içerisinde ele alınmıştır. Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen çift başlı kartal tasvirleri, figürün saray ikonografisindeki önemini açık biçimde ortaya koymaktadır. Nitekim Kubadabad Sarayı'na ait çinilerden birinde kartal figürünün göğüs kısmında yer alan "es-sultan" ibaresi, figürün (Foto 12) doğrudan hükümdarlık sembolizmiyle ilişkili olduğunu göstermektedir (Arık 2000: 80-83). Bu kullanımın, çift başlı kartalı Selçuklu sultanının otoritesini temsil eden hanedanî bir sembole dönüştürdüğü söylenebilir.

Foto 12. Kubadabad Sarayı'na ait göğsünde "es sultan" yazılı çift başlı kartal figürlü çini (K. Ezgen).

Figürün kullanım alanı yalnızca mimari yüzeylerle sınırlı değildir. Selçuklu ve Beylikler döneminde darp edilen bazı sikkelerde de çift başlı kartal motifine yer verilmiş olması, sembolün devlet kimliğiyle ne derece özdeşleştiğini göstermektedir. Aynı zamanda mezar anıtlarında sıkça kullanılması, figürün koruyucu ve kutsal yönünün ölüm sonrası inançlarla da ilişkilendirildiğini düşündürmektedir (Öney 1992: 41). Bu bağlamda çift başlı kartal; güç, hâkimiyet, koruyuculuk ve hanedan meşruiyetini aynı potada birleştiren çok katmanlı bir sembol olarak Anadolu Selçuklu sanatının en karakteristik figürlerinden biri hâline gelmiştir.

5.2.2. Ejder

Ejder figürü yalnızca Çin mitolojisine özgü bir unsur olmayıp, Uzakdoğu'dan Orta Asya'ya uzanan geniş bir kültürel çevrede görülen köklü bir mitolojik motiftir (Ögel 1995: 561). Türk mitolojisinde ejder; su, bereket, refah, güç ve yeniden doğuş gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Mitolojik anlatılarda ejderin yer altında veya derin sularda yaşadığı düşünülmektedir. Baharın gelişiyle birlikte göğe yükseldiğine ve bulutlarla bütünleştiğine inanılmıştır. Yağmurların oluşumuyla ilişkilendirilmesi de figürün kozmolojik yönünü güçlendirmiştir. Bu yönüyle ejder yalnızca korkutucu bir yaratık değil, aynı zamanda tabiat döngüsünü düzenleyen kozmik bir varlık olarak değerlendirilmiştir. Nitekim gök kubbenin günlük hareketlerinin iki ejder tarafından gerçekleştirildiği, yıldızların yıllık döngüsünün de yine ejderle ilişkilendirildiği belirtilmektedir (Şahin 2001: 15). Bu anlayış, figürün Türk düşünce dünyasında doğa olaylarıyla ve evrensel düzen fikriyle bağlantılı biçimde algılandığını göstermektedir.

Türklerin Ön Asya kültürleriyle temaslarının artmasıyla birlikte ejder figürünün sembolik anlamında da belirli dönüşümler meydana gelmiştir. İlk dönemlerde bereket ve koruyuculuk gibi olumlu anlamlar taşıyan ejder, zaman içerisinde açgözlülük, yıkıcılık ve insanı doğru yoldan uzaklaştıran tehlikeli güçlerle ilişkilendirilmeye başlanmıştır (Çoruhlu 2022: 263). Böylece figür, bir yandan kozmik düzenin ve yaşam enerjisinin sembolü olmayı sürdürürken, diğer yandan tehdit ve kaosu temsil eden ikili bir karakter kazanmıştır. Ejderin hem koruyucu hem de tehditkâr yönler taşıyan bu ikili karakteri, Selçuklu sanatındaki tasvirlere de yansımıştır.

Anadolu Selçuklu sanatında ejder figürü oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Taş, çini ve alçı süslemelerde sıkça karşılaşılan bu figür, çoğu zaman koruyucu ve sınır belirleyici bir unsur olarak mimari yüzeylere yerleştirilmiştir. Tek başına tasvir edildiği örnekler bulunmakla birlikte, genellikle çift biçimde düzenlenmiş kompozisyonlar dikkat çekmektedir (Foto 13). Bazı örneklerde ejderin; aslan ve grifon gibi figürlerin kuyruklarına, kartal kanatlarının uçlarına ya da hayat ağacının kök bölümüne bağlanarak hibrit bir kompozisyon anlayışı içerisinde ele alındığı görülmektedir. Bu hibrit düzenlemelerin, Selçuklu sanatındaki figür anlayışının sembolik ilişkiler üzerinden kurgulandığını düşündürdüğü söylenebilir.

Foto 13. Karatay Han giriş eyvan kemerindeki karşılıklı ejder figürleri (Foto: K. Ezgen).

Selçuklu ejderleri çoğunlukla profilden betimlenmiş, uzun ve kıvrımlı gövdeleri düğümlü biçimde tasarlanmıştır. Özellikle taş süslemelerde gövdenin ritmik hareketler oluşturarak yüzey boyunca uzatıldığı görülmektedir (Öney 1969: 171). Anadolu'daki en dikkat çekici örneklerden biri, Karatay Han'ın giriş eyvan kemerinde yer alan ejder kompozisyonudur. Burada soyut biçimde ele alınan ejder gövdeleri kemerin dış hattını takip ederek birbirine dolanmakta, kemerin üst noktasına yakın bölümde ise başlar karşılıklı biçimde konumlandırılmaktadır. Bu düzenleme yalnızca dekoratif bir tercih değil, aynı zamanda mimari yüzeyi kuşatan koruyucu bir sınır fikrinin görsel karşılığı olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle ejder, özellikle mimari yüzeylerde yalnızca temsil edilen bir figür değil, mekânın sembolik güvenliğini kuran görsel bir eşik unsuru gibi de düşünülebilir.

Ejder figürünün anatomik özellikleri farklı örneklerde çeşitlilik göstermektedir. Bazı tasvirlerde ayak ve kanat gibi uzuvlara yer verilirken, bazı örneklerde figür tamamen yılanı andıran uzuvsuz bir

gövdeyle betimlenmiştir. Açık ağız, çatallı dil ve kıvrımlı beden yapısı Selçuklu ejderlerinin karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Tek gövde üzerinde çift başlı biçimde düzenlenen örneklerde başlardan birinin kendi bedenini ısırdığı görülmekte, diğer baş ise figürün esas yönünü belirlemektedir (Öney 1969: 171). Anadolu'da özellikle çift başlı ejderin kötülükleri uzaklaştırıcı ve koruyucu bir niteliğe sahip olduğuna inanılmıştır (Esin 2004: 151). Bu yönüyle ejder figürü, Anadolu Selçuklu sanatında yalnızca mitolojik bir yaratık değil; kozmik düzen, güç, koruma ve dönüşüm düşüncelerini bir araya getiren çok katmanlı bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.2.3. Sfenks

Sfenks figürü; Antik Mısır'dan Mezopotamya'ya, Hititlerden Pers, Yunan ve Roma kültürlerine kadar geniş bir coğrafyada görülen köklü bir mitolojik varlıktır. Türk sanatında da karşılaşılan bu figür, farklı kültür çevrelerinde çeşitli anlam katmanları kazanmış olmakla birlikte, temel biçimsel özelliklerini büyük ölçüde korumuştur. Sfenks figürü çoğunlukla aslan gövdeli, insan başlı ve kanatlı biçimde tasvir edilmiştir. Bu hibrit yapı, fiziksel güç ile ruhani otoritenin birleşimini temsil eden sembolik bir anlam taşımaktadır. Özellikle aslan bedeninin kuvvet ve hâkimiyet düşüncesini, insan başının ise akıl, bilgelik ve idrak kavramlarını yansıttığı kabul edilmektedir. Kartal kanatları ise figüre semavi ve tanrısal bir boyut kazandırmaktadır. Bu yönüyle sfenks, yalnızca hibrit bir yaratık değil; dünyevi güç ile metafizik otoriteyi aynı bedende birleştiren kozmik bir sembol niteliği taşımaktadır (Çoraklı 2022: 213).

Anadolu Selçuklu sanatında sfenks figürü belirli ikonografik özelliklerle öne çıkmaktadır. Figürler çoğunlukla başlarında üç dilimli taçlarla betimlenmiş, kuyruk uçları ise ejder başı ya da bitkisel kıvrımlarla sonlandırılmıştır. Sfenks figüründe görülen bu birleşik yapı, Selçuklu sanatçılarının farklı sembolleri tek bir beden içerisinde bütünleştiren katmanlı bir ikonografi geliştirdiğini göstermektedir. Gönül Öney, sfenkslerin Anadolu Selçuklu sanatında aslan ve kanatlı aslan figürleriyle benzer biçimde koruyucu, tılsımlı, uğur ve talih getirici nitelikler taşıdığını belirtmektedir (Öney 1992: 52-53). Özellikle saray ve anıtsal mimaride kullanılan sfenks figürlerinin, mekânı kötücül etkilerden koruyan sembolik muhafızlar olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır.

Sfenks figürlerinde kuyruk ve kanat uçlarının ejder formuyla sonlandırılması ise Selçuklu ikonografisinin dikkat çekici özelliklerinden biridir. Bu hibrit yapı sayesinde figürün yalnızca koruyucu değil, aynı zamanda kozmik dengeyi temsil eden bir anlam kazandığı düşünülmektedir. Nitekim ejderle birleşen sfenksin; Güneş ile Ay'ı, aydınlık ile karanlığı ya da karşıt güçler arasındaki dengeyi sembolize ettiği ifade edilmektedir (Öney 1992: 251). Böylece figür, farklı doğa ve evren unsurlarını bünyesinde bir araya getiren çok katmanlı bir sembolik yapıya dönüşmektedir.

Foto 14. Kubadabad Sarayı'ndan sfenks figürlü çini (Foto: K. Ezgen).

Kubadabad Sarayı çinilerindeki sfenks betimlemeleri, figürün Selçuklu sanatındaki hareketli ve dinamik karakterini daha görünür hâle getirmektedir. Bu örneklerde sfenkslerin bazen tek, bazen iki ön ayağını havaya kaldırmış şekilde tasvir edildiği (Foto 14), yırtıcı hayvanların saldırı anını andıran hareketli kompozisyonlar içerisinde ele alındığı görülmektedir (Öney ve Çobanlı 2007: 91). Figürün bu hareketli yapısı, onun yalnızca durağan bir koruyucu sembol değil; aynı zamanda güç, hâkimiyet ve canlılık fikrini taşıyan etkin bir mitolojik varlık olarak algılandığını göstermektedir. Anadolu Selçuklu sanatında sfenks böylece koruyuculuk, hükümdarlık, kozmik düzen ve semavi güç düşüncelerini bir araya getiren önemli ikonografik unsurlardan biri hâline gelmiştir.

5.2.4. Grifon

Grifon figürü, farklı kültür ve mitoloji çevrelerinde yaygın biçimde görülen en önemli hibrit yaratıklardan biridir. Antik Yakın Doğu'dan Orta Asya'ya, İran ve Akdeniz dünyasına kadar uzanan geniş bir coğrafyada karşılaşılan bu figür, temel biçimsel karakterini büyük ölçüde korumuştur. Genel olarak aslan gövdesine, kartal başı ve kanatlarına sahip şekilde tasvir edilen grifonun bazı örneklerde tamamen aslan başlı biçimde işlendiği de görülmektedir. Türk mitolojisinde ise özellikle kartal başlı grifon tipinin daha yaygın olduğu anlaşılmaktadır (Çoruhlu 2022: 261). Figürün ayaklarının kimi örneklerde aslan, kimi zaman kartal pençesi biçiminde tasarlanması dikkat çekicidir. Böylece kara ve gök hâkimiyetini aynı bedende birleştiren sembolik bir yapı ortaya çıkmıştır.

Grifon figürünün Türk kültüründeki erken örnekleri Orta Asya arkeolojik buluntularında açık biçimde görülmektedir. Pazırık Kurganı'nda ele geçirilen eğer süsleri ile Pazırık Halısı'nın dış bordürlerinde bulunan grifon tasvirleri, figürün erken Türk sanatındaki önemini göstermektedir. Bu örneklerde grifonların çoğunlukla açık ağızlı, güçlü gövdeli ve başını geriye çevirmiş biçimde işlendiği görülmektedir (Foto 15). Özellikle başın geriye dönüş hareketi ve yükselen kanatlar figüre dinamik bir görünüm kazandırmaktadır. Bu hareket yalnızca estetik bir tercih değildir. Aynı zamanda dikkat, gözetleme ve koruma düşüncesini de çağrıştırmaktadır. Figürün çevresini denetleyen bir varlık gibi algılanması, koruyucu karakterini güçlendiren unsurlar arasında değerlendirilebilir.

Foto 15. Kubadabad Sarayı'ndan grifon figürlü çini (Foto: K. Ezgen).

Çoruhlu'ya göre grifon, Türk mitolojisinde göksel bir varlık olarak kabul edilmektedir (Çoruhlu 2022: 261). Güneş, ışık, güç ve bilgelik gibi kavramlarla ilişkilendirilmesi, figürün semavi karakterini ortaya koymaktadır. Kartal başı ve kanatları gökle ilişkiyi temsil ederken, aslan gövdesi dünyevi güç ve hâkimiyet düşüncesini simgelemektedir. Bu nedenle grifon, yer ile gök arasında aracılık eden kozmik bir varlık niteliği kazanmıştır. Bazı anlatılarda uğur getirdiğine, baharın gelişini haber verdiğine ve koruyucu özellik taşıdığına inanıldığı da bilinmektedir (Oktay 2009: 541). Ancak figürün anlamı bütünüyle olumlu değildir. Bazı anlatılarda saldırganlık, gaddarlık ve cimrilik gibi olumsuz özelliklerle

de ilişkilendirildiği görülmektedir (Mutlu ve Özdemir 2022: 1398). Bu durum, grifonun ejder figüründe olduğu gibi çift yönlü bir sembolik karakter taşıdığını göstermektedir.

Anadolu Selçuklu sanatında grifon figürü kale duvarlarında, mezar taşlarında, seramiklerde ve çeşitli mimari yüzeylerde karşımıza çıkmaktadır. Bazen tek başına, bazen de mücadele sahneleri içerisinde tasvir edilmiştir. Özellikle saldırı anını yansıtan hareketli kompozisyonlarda figürün güç ve hâkimiyet yönü belirgin biçimde vurgulanmıştır. Mimari yapılarda ise daha çok koruyucu niteliğiyle ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle grifon figürü, Anadolu Selçuklu sanatında yalnızca hibrit bir yaratık olarak değil; semavi aidiyet, koruyuculuk ve iktidar düşüncesini bir araya getiren çok katmanlı bir sembol olarak değerlendirilmelidir.

5.2.5. Simurg

Simurg figürünün Türk sanatına büyük ölçüde İran mitolojik geleneği aracılığıyla geçtiği kabul edilmektedir (Uzun 1995: 77). Arap-İslam kültür çevresindeki karşılığı ise Anka ya da Zümrüdüanka kuşudur (Çoruhlu 2022: 261). Farsça kökenli "Simurg" kelimesinin "otuz kuş" anlamına geldiği, bu adlandırmanın figürün farklı kuşların niteliklerini bünyesinde topladığına dair inançla bağlantılı olduğu bilinmektedir. Mitolojik anlatılarda Simurg; parlak ve renkli tüylere sahip, gösterişli kuyruklu, olağanüstü büyüklükte, insan gibi konuşabilen ve ejderle mücadele edebilecek kadar güçlü bir varlık olarak tasvir edilmiştir. Ateşle ilişkilendirilen bu kuşun Kaf Dağı'nda yaşadığına, çok uzun bir ömre sahip olduğuna ve olağanüstü bilgeliği temsil ettiğine inanılmıştır. Kaynaklarda Simurg'un uçuşu sırasında gökyüzünün karardığı, sesinin gök gürültüsünü andırdığı ve tüylerinin iyileştirici özellik taşıdığı belirtilmektedir (Alsan 2005: 91). Simurgun olağanüstü özellikleri, figürün yalnızca güçlü bir mitolojik kuş olarak değil; bilgeliği, yenilenmeyi ve metafizik korumayı temsil eden sembolik bir varlık şeklinde algılandığını ortaya koymaktadır.

Simurg figürünün bütünüyle dış kültürlerden Türk dünyasına geçmiş olduğu yönündeki görüş ise tartışmalıdır. Türk destan geleneğinde yer alan bazı anlatılar, Simurg düşüncesinin İslamiyet öncesi dönemde de belirli ölçülerde bilindiğini göstermektedir. Bu bağlamda en dikkat çekici örneklerden biri Kırgızlara ait Er Töştük destanıdır. Destanda Er Töştük'ün, Alp Karakuş'un yavrularına saldıran ejderi öldürerek parçalarını yavrulara yedirmesi ve ardından yavruların annesi tarafından ödüllendirilmesi, Simurg anlatılarıyla benzerlik taşıyan önemli bir motif olarak değerlendirilmektedir (Uzun 1995: 77). Burada koruyucu dev kuş motifi ile kahraman figürü arasında kurulan ilişki, Türk destan geleneğinde göksel kuş anlayışının güçlü biçimde varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Benzer motiflerin Anadolu sahasında da yaşamaya devam ettiği görülmektedir. Özellikle Sarı Saltuk anlatılarındaki bazı sahnelerin Er Töştük efsanesiyle yakın paralellikler taşıması, bu mitolojik hafızanın İslamiyet sonrasında da bütünüyle kaybolmadığını göstermektedir. Nitekim İslam sonrası Türk halk anlatılarında figür çoğunlukla "Zümrüdü Anka" adıyla anılmış ve olağanüstü özelliklere sahip kutsal bir kuş biçiminde yaşamayı sürdürmüştür (Önder 1967: 7). Böylece Simurg figürü; İran, Orta Asya ve İslam kültür çevrelerinin ortak mitolojik birikimi içerisinde şekillenmiş, Türk sanatında ise bilgeliği, koruyuculuğu, yeniden doğuşu ve semavi gücü temsil eden çok katmanlı bir sembole dönüşmüştür.

5.2.6. Siren

Siren figürü, kadın başlı kuş biçimindeki hibrit yapısıyla Anadolu Selçuklu figüratif repertuvarının dikkat çekici mitolojik unsurlarından biridir (Foto 16). Figürün kökeni yalnızca Akdeniz veya Yunan mitolojisiyle açıklanabilecek kadar dar bir çerçeveye sahip değildir. Türk ikonografisinde siren benzeri tasvirlerin kökleri Orta Asya inanç sistemine kadar uzanmakta olup, özellikle Umay Ana kültüyle ilişkilendirilmektedir. Kaynaklarda Humay ya da Hüma adıyla da anılan bu figürün (Saz 2021: 8), Yunan mitolojisindeki baştan çıkarıcı ve kötücül siren anlayışıyla doğrudan özdeşleştirilmesi doğru

değildir. Türk kültür çevresinde siren benzeri kuş-kadın figürleri daha çok koruyucu, yol gösterici ve semavi nitelikler taşıyan varlıklar olarak değerlendirilmiştir.

Siren figürü Türk mitolojisinde özellikle şamanist dünya görüşüyle bağlantılı biçimde anlam kazanmıştır. Şaman ayinlerinde ruhun göğe yükselişi önemli bir kozmolojik aşama olarak kabul edilmiş, bu yolculuk sırasında şamana eşlik eden kuş biçimli ruhani varlıklardan söz edilmiştir. Benzer biçimde ölüm sonrası ruhun öteki dünyaya geçişinde de siren figürünün rehberlik ettiği düşünülmüştür (Uzun 1995: 80). Siren figürü böylece yalnızca estetik bir süsleme motifi olmaktan çıkarak, yaşam ile ölüm arasındaki geçiş fikrini görünür kılan ruhani bir aracıya dönüşmektedir. Anadolu'daki bazı mezar anıtlarında siren tasvirlerinin tercih edilmesi de büyük ölçüde bu inanç sistemiyle bağlantılı görünmektedir. Özellikle mezar mimarisinde figürün kullanılması, ruhun korunması ve güvenli biçimde öteki dünyaya ulaştırılması düşüncesinin görsel bir karşılığı olarak değerlendirilebilir.

Foto 16. Kubadabad Sarayı'na ait siren figürlü çini (Foto: K. Ezgen).

Türk mitolojisinde siren figürü çoğu zaman koruyuculuk, talih, bereket ve iyi kader gibi olumlu kavramlarla ilişkilendirilmiştir (Öney 1992: 52). Bu nedenle Anadolu Selçuklu sanatında saray, kale ve anıtsal mimari yüzeylerde yer alan siren tasvirlerinin yalnızca estetik amaçlarla kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Figürün özellikle giriş, eşik ve koruyucu niteliği öne çıkan mimari bölümlerde tercih edilmesi, onun kötülükleri uzaklaştırıcı ve mekânı muhafaza edici sembolik gücünden faydalanma düşüncesiyle bağlantılı olmalıdır. Böylece siren figürü, Anadolu Selçuklu sanatında semavi aidiyet, ruhsal rehberlik ve koruyuculuk kavramlarını bir araya getiren çok katmanlı bir ikonografik unsur hâline dönüşmüştür

6. SONUÇ

Anadolu Selçuklu sanatında görülen hayvan figürleri, çoğu zaman yalnızca bezeme parçalarıymış gibi değerlendirilmiştir. Oysa taş yüzeylerde, çini kompozisyonlarında ya da maden eserlerde karşılaşılan bu figürler incelendiğinde, Selçuklu sanatçısının çok daha yoğun bir sembolik dünya kurduğu anlaşılmaktadır. Kartal, aslan, kurt, geyik veya ejder gibi figürler yalnızca doğaya ait canlıların tasviri değildir; iktidar, koruyuculuk, bereket, rehberlik ve kozmolojik düzen gibi düşüncelerin görsel karşılıkları hâline dönüşmüşlerdir. Özellikle figürlerin mimarinin belirli noktalarında yoğunlaşması, onların rastgele seçilmiş dekoratif unsurlar olmadığını göstermektedir.

Doğal hayvan figürlerinde bozkır kültürünün etkisi belirgin biçimde hissedilmektedir. Kartalın göksel otoriteyle, atın savaşçılık ve hareket düşüncesiyle, geyiğin ise kutsallık ve rehberlikle ilişkilendirilmesi, Türk kültürel hafızasının Anadolu'da yaşamaya devam ettiğini ortaya koymaktadır. Ancak Selçuklu sanatındaki figür repertuvarı yalnızca eski Türk inançlarının devamı şeklinde açıklanamaz. İran, Sasani ve İslam sanat çevrelerinden gelen etkiler, bu sembolik mirası yeni bir görsel

dile dönüştürmüştür. Bu nedenle Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan figürleri, tek kaynaklı bir ikonografik sistem yerine çok katmanlı bir kültürel birleşmenin ürünü olarak değerlendirilmelidir.

Mitolojik figürler bu birleşmenin en dikkat çekici alanlarından birini oluşturmaktadır. Çift başlı kartalın hükümdarlık düşüncesiyle kurduğu güçlü ilişki, ejderin hem koruyucu hem tehditkâr bir karakter taşıması ya da sfenks ve grifon gibi melez figürlerin kozmik dengeyi çağrıştıran yapıları, Selçuklu sanatındaki sembolik düşüncenin oldukça gelişmiş olduğunu göstermektedir. Bazı figürlerde karşıt anlamların aynı beden içerisinde bir araya gelmesi dikkat çekicidir. Özellikle ejder ve grifon gibi varlıklarda görülen bu ikili yapı, Selçuklu ikonografisinin kesin sınırlarla kurulmadığını; aksine hareketli ve dönüşken bir anlam dünyası üzerine şekillendiğini düşündürmektedir.

Kompozisyon anlayışı da bu düşünsel yapıyı desteklemektedir. Mücadele sahneleri, simetrik düzenlemeler, birbirine dolanan gövdeler ya da hibrit bedenler, yalnızca estetik kaygıyla oluşturulmuş düzenlemeler değildir. Selçuklu sanatçısı yüzeyi doldurmak yerine figürler arasında görsel ilişkiler kurmayı tercih etmiştir. Özellikle taş süslemelerde figürlerin kemer hattı boyunca ilerlemesi veya mimariyi kuşatan bir sınır oluşturması, koruma düşüncesinin doğrudan mekâna aktarıldığını göstermektedir. Bu durum, Anadolu Selçuklu sanatındaki figür kullanımının yalnızca ikonografik değil, aynı zamanda mekânsal bir anlam taşıdığını da ortaya koymaktadır.

Bütün bu veriler birlikte değerlendirildiğinde Anadolu Selçuklu sanatındaki hayvan sembolizminin, farklı kültürlerin yüzeysel birleşiminden çok daha derin bir düşünsel arka plana sahip olduğu görülmektedir. Doğal ve mitolojik figürlerin aynı sanat dili içerisinde birlikte kullanılabilmesi, Selçuklu dünyasında sembolik düşüncenin ne derece güçlü ve esnek bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle hayvan figürleri, Anadolu Selçuklu sanatında yalnızca süsleme repertuvarının parçaları olarak değil; dönemin zihniyet dünyasını görünür kılan temel görsel araçlar arasında değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Alsan, Ş., & Sezaver, A. (2020). Türk mimari süsleme sanatında natüralist kuşlar. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 8*(22), 153–169.

Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu saray ve çinileri*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Aslan, Ş. (2005). *Türk mimari süsleme sanatlarında mitolojik kaynaklı hayvan figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya)* [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi].

Aslanapa, O. (1997). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.

Berkli, Y. (2007). At sembolizminin Türk defin geleneğindeki izleri. *Ekev Akademi Dergisi, 11*(30), 65–74.

Bıyıklı, M. (2019). Türklerde at kültürü ve Türk mitolojisinde atın yeri ve önemi. *International Congress on Afro-Eurasian Research V*, 404–417.

Boratav, P. N. (2012). *Türk mitolojisi ve halk anlatıları üzerine incelemeler*. Bilgesu Yayınları.

Çabuk, H. Ö., & Eren, S. (2023). Anadolu taş tezyinatında "On İki Hayvanlı Türk Takvimi" ile ilişkili hayvan tasvirleri: İkonografik anlamları üzerine bir değerlendirme. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13*, 229–254.

Çoraklı, B. (2012). Çini ve seramiklerde tavus kuşu figürü. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 6*, 7–16.

Çoraklı, B. (2022). *Türk sanatında mitolojik figürler*. Kültür Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2019). *Türk sanatında hayvan sembolizmi*. Ötüken Neşriyat.

Çoruhlu, Y. (2022). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Ötüken Neşriyat.

Dalkesen, N. (2015). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk kültüründe geyik kültü. *Millî Folklor, 27*(106), 58–69.

Duranlı, M. (2018). Türk kültüründe kartal sembolizmi üzerine notlar. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 18*(1), 1–12.

Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. Kabalcı Yayınevi.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk sanatında ikonografik motifler*. Kabalcı Yayınevi.

Grabar, O. (1973). *The formation of Islamic art*. Yale University Press.

Grabar, O. (1992). *İslam sanatının oluşumu* (N. Yavuz, Çev.). Hürriyet Vakfı Yayınları. (Orijinal eser 1973 yılında yayımlanmıştır.)

Gündoğdu, H. (2010). Tokat'tan birkaç figürlü kabartma hakkında. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 13*.

Güngör, H. (2014). Türk kültüründe avcılık ve yırtıcı kuşlar. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 30*, 315–332.

İlden, S. (2012). Türk ikonografisinde kartal motifi. *Scientific Pedagogical Journal, 15*, 42–53.

Karakurt, D. (2012). *Türk mitoloji ansiklopedisi*. http://drmurataydin.com/turk-mitoloji-ansiklopedisit.pdf

Kayalı, Y. (2016). Hint ve Türk mitolojilerinde balık motifi. *Akademik Bakış Dergisi, 58*, 252–265.

Kutlu, M. (2020). Berel'deki 4. Kurgan. *Asya Studies, 4*(11), 58–70.

Mutlu, H. S., & Özdemir, S. (2022). Selçuklu yapılarını süsleyen mitolojik varlıklar. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 8*(57), 1386–1406.

Oktay, J. Ö. (2009). Erken devir Türk sanatı'nda grifon figürünün sembolizmi. *Türk Dünyası Araştırmaları, 183*, 541–562.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi* (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu.

Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi: Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar* (Cilt 1–2). Türk Tarih Kurumu.

Ögel, B. (2020). *Türk mitolojisi: Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar* (Cilt 1–2). Altınordu Yayınları.

Önder, M. (1967). Kubâd-Âbâd Sarayı harpı ve Sîmurg'ları. *Türk Etnografya Dergisi, 60*, 5–18.

Öney, G. (1968). Anadolu Selçuk sanatında balık figürü. *Sanat Tarihi Yıllığı, 2*, 142–168.

Öney, G. (1969). Anadolu Selçuk sanatında ejder figürleri. *Belleten, 33*(130), 171–192.

Öney, G. (1970). Anadolu Selçuklu mimarisinde boğa kabartmaları. *Belleten, 34*(133), 83–100.

Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öney, G., & Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi* (M. Y. Sağlam, Çev.). Bilgesu Yayınları.

Saklavcı, F. (2020). *Orta Çağ Anadolu Türk İslam mimarisinde figürlü taş bezemeler (909–1453)* [Doktora tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi].

Saz, S. (2021). Anadolu'da Türk sanat ve mimarisinde rehberlerin karşılaştıkları hayvan figürleri ve mitolojik arka planı. *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi, 6*(1), 29–46.

Sayın Alsan, Ş., & Akın, S. (2020). Türk kültür ve sanatında geyik sembolizmi. *Ulakbilge, 45*, 215–226.

Şahin, C. (2001). *Türklerde ejder ve simurg motiflerinin grafik gelişimi* [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi].

Uçar, Z. (2014). Türk kültüründe geyik ve Geyikli Baba üzerine gözlemler. *Kültür Evreni, 21*, 129–145.

Uzun, T. (1995). *Türk sanatında kanatlı hayvan sembolizmi* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi].

Zeno.Ru. (2018). *Keyhüsrev dönemine ait Konya darplı gümüş sikke*. https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=205343